

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 5—6
(17—18)

№ 2
М А Й—И Ю Н Ъ



Музыка в свете диалектического материализма.

В. и М.

Все затруднения при разрешении каких-нибудь практических вопросов, относящихся к музыке (в первую очередь оценки музыкальных произведений), истекают от неверной основной установки, при которой эти музыкальные явления рассматриваются как явления, оторванные от всего окружающего. В этом случае (в теоретических трудах) пытаются даже отгородиться от прочих видов искусства (что может быть правильным только при известных методологических требованиях). С примерами такой неправильной установки можно познакомиться в книге Ганслика „О музыкально-прекрасном“, в статьях Иосифа Эйгеса¹⁾, а также в книгах Сабанеева „Всеобщая история музыки“ и „Что такое музыка“. На этом пути естественно можно забрести только в тупик, т. к. только установление связи между явлениями мирового порядка вообще (вплоть до музыки) и смежными с музыкой областями (в особенности) может уяснить что-либо в области столь сложной, как развитая инструментальная музыка, возникающая на высших ступенях существования человеческого общества.

В этом смысле наиболее плодотворной точкой зрения является та, которая рассматривает все диалектически: она дала уже много ценных выводов и объяснений в области науки. Диалектика прежде всего требует рассмотрения всего сущего, как непрерывно развивающегося целого, в котором все части, несмотря на все их исключительное разнообразие и качественное различие, связаны непрерывными переходами количественных изменений в качественные. Наиболее яркими примерами такого рода перехода количества в качество, из области физики, например, является превращение воды в лед (когда количество теплоты уменьшается до определенного

¹⁾ См. напр. его „Диалог о музыке“, жур. „Красная Новь“, 1925 г. декабрь.

предела) и перехода той же воды в пар (при известном увеличении количества теплоты). Вода, лед, пар — это одно и то же физическое тело, но резко отличающееся в своих качественно-различных состояниях. Такого же рода примером, но уже из области биологии, может служить теория происхождения видов Дарвина, установившего, что бесконечное разнообразие животных видов произошло путем незаметного накопления небольших изменений в каждом отдельном случае. Из области социальных наук таким примером будет учение К. Маркса о переменах в структуре общества, производимых революцией, являющихся наглядным моментом перехода количества в качество, в результате длительного накопления мелких изменений в общественных отношениях. Эти примеры служат в то же время указателями основных этапов развития природы (неорганическая природа, живая природа, человеческое общество).

Подобным же образом необходимо рассматривать и музыку (установив связь музыки со смежными ей областями и со всеми явлениями, служащими основой для них): рассматривать ее как результат непрерывного процесса развития единого целого, называемого природой, т.-е. с точки зрения материалистического миропонимания, или иначе — диалектического материализма.

Но здесь необходимы важные методологические оговорки. Неправильно было бы применять, например, законы физики к области музыки без соответствующих коррективов, требуемых неизбежным усложнением явлений, к которым они применяются: сначала в области живой природы (биология, зоология, антропология и т. п.), а далее в области социальных явлений. Уже простейшие одноклеточные организмы обнаруживают подчинение более сложным законам, чем законы физики. Далее, животные с развитой нервной системой подчиняются законам еще более сложным. И наконец, через человекоподобных мы приходим к человеческому обществу, в котором законы, управляющие им, неизмеримо сложнее, чем даже законы рядом лежащих областей (зоологии, например). Вся эта оговорка имеет целью объяснить всю неправильность попыток сопоставления музыки непосредственно с неодушевленной природой или даже с биологическими фактами, правильная связь с которыми устанавливается только посредственно, через выше указанные звенья непрерывной цепи развития. Как на пример такого методологически неправильного подхода к явлениям музыки можно указать на мнение Ганслика: „Музыке... она (природа. В. и М.) дает лишь в полнейшем смысле сырой материал, который человек заставляет звучать. Немой металл рудников, дерево лесов, кожа и кишки животных — вот все, что мы находим, чтобы приступить к приготовлению настоящего материала для музыки, чистого звука“¹⁾. Музыка „из него образует мелодию и гармонию, два главных фактора искусства. Ни той, ни другой нет в природе; они созданы духом человека“ „..... „человек не мог научиться музыке у природы“²⁾. Тот же самый подход, хотя и в несколько иных сопоставлениях мы встречаем и у И. Эйгеса: „Музыка — искусство фантастическое по существу, подобно танцам, архитектуре, орнаментике, — так же мало, как и музыка, имеющим отношение к действительности“³⁾. Здесь, очевидно, речь идет о мертвой природе, не дающей образцов для музыки. И вот в таком-то непосредственном сопоставлении высших достижений человека и неодушевленной природы черпаются доказательства отсутствия связей музыки со всем окружающим ее миром. Излишне после сказанного выше доказывать методологическую несостоятельность приведенных рассуждений.

Переходим к конкретному рассмотрению промежуточных звеньев, связывающих явления природы с рождением музыки. Согласимся с Гансликом, что мерт-

1) Эдуард Ганслик „О музыкально-прекрасном“ Москва 1910 г. стр. 140.

2) Эдуард Ганслик, стр. 140, 141, 142.

3) Иосиф Эйгес „Диалог о музыке“ (жур. „Красная Новь“, 1925 г. декабрь, стр. 239).

вая природа не дает готовых музыкальных образцов. Но уже обращаясь к живой природе и к биологии, изучающей ее, мы находим образцы много более близкие музыкальному искусству. Здесь прежде всего напомним, что природа не только дает сырой материал для изготовления инструментов, издающих звуки, но сама же природа одарила живых существ вполне готовым звучащим инструментом, находящимся в непосредственной связи со всеми процессами организма, это—голосовой аппарат. Этот инструмент, очень тонкий и чувствительный, приходит в движение и издает звуки в зависимости от тех изменений, которые происходят внутри живого организма, в силу ли физиологических или более сложных психологических (условно рефлекторных) причин. Развитие звучащего материала, образуемого этим аппаратом, совершалось по 2-м направлениям: развития языка и развития искусства. На высших ступенях жизни общение между особями, т. е. первые моменты социальной жизни, определяются стремлением живых существ быть понятыми друг-другом. Животные, не имея речи, пользуясь только криками, т. е. звуками, различными звуковыми комбинациями, прекрасно понимают друг-друга. Всякому известно, как различаются, напр., крики петуха в зависимости от того: зовет ли он кур полакомиться пищей; предупреждает ли об опасности, выражая свое беспокойство; ухаживает ли за курами (зародыши языка—средства общения); или же от избытка довольства и силы провозглашает свое „ку-ка-реку“ (зародыши искусства.)¹⁾ Известный наблюдатель жизни животных Сетон-Томпсон записал даже нотами сигнальные крики ворон. Незамысловаты эти звучания, как незамысловата и жизнь этих существ.

Все эти звучания, крики животных—еще не музыка, а скорее разговорная речь, но здесь уже налицо все элементы, из которых могла развиться и музыка. И действительно в недостаточно развитом виде, в виде очень коротких тем, несомненно музыкальных, она существует среди животного мира, развившись на основе закона перехода количества в качество и при наличии определенных данных: готового инструмента и движений организма, заставляющего инструмент звучать. Наиболее резко бросающееся в глаза музыкальное явление среди животных, это—пение птиц: радостное пение жаворонка или любовная песня соловья, это безусловно мелодия, хотя и довольно своеобразного порядка в сравнении с музыкой человека. Недаром все народы не делают особой разницы между пением человека и пением птиц и называют одним словом „петь“ как то, так и другое. Если Ганслик отрицал за пением птиц значение „музыки“, так как оно не укладывается в нашу гамму, то ведь и безыскусственная народная песня, возникшая естественным путем, не может быть точно уложена в схему темперированного строя. Если ее переводят на общепринятую гамму не точно, а с „приближением“, „относительно“, то с большим или меньшим приближением можно записать и пение птиц, что именно и делали иногда различные композиторы, хотя бы Римский-Корсаков, взявший теми же в некоторых своих сочинениях, напр., очень своеобразное пение соседского петуха (в опере „Млада“) и еще мелодические фигуры различных птиц: ястреба, кукушки, петуха, снегиря и других (в опере „Снегурочка“).²⁾

Но нам думается, что человек и не нуждался в заимствованиях у птиц. И хотя известно, что дикари и дети имеют большую склонность к звукоподражанию и очень ловко копируют голоса животных и птиц, но эти явления имеют меньшее значение в развитии человеческого звукового материала, чем можно было бы думать. Это—просто аналогичные, параллельные явления, явления одного и того же порядка. Человек, будучи сам частью природы, развивался согласно законам этой природы, и мы у него найдем те же моменты звукообразований, что и у животных и у птиц, то же самое развитие звукового материала в 2-х направле-

¹⁾ См. об искусстве животных—Верман „История искусства“ т. I, введение.

²⁾ В. В. Ястребцов „Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове“ вып. 2 стр. 154—155.

ниях: языка и музыки. Речь первобытного человека в меньшей степени состояла из слов, а в большей—в мимике, телодвижениях, криках и интонации, что можно, например, наблюдать хотя бы у самого отсталого по развитию народа, австралийских дикарей, имеющих крайне ограниченный запас слов. Да и в наше время очень часто значение одного и того же слова меняется в зависимости от интонации, с которой оно произносится, то-есть того звукового элемента, составляющего неотъемлемую часть всякой речи, которым нередко определяется его содержание. Маленькие дети (еще не знающие слов) и животные часто понимают то, чего от них хотят, на основании только интонации голоса.

Еще более близкий к музыке этап есть момент аффектов, крайних душевных волнений, которые вырывают из горла человека, часто даже помимо его воли, определенные комбинации звучаний. Из криков и жалобных стонов вдовы или матери развились причитания над покойником, послуживши прообразом разных жалобных песен; крики страха и угрозы превратились в боевые, устрашающие врага песни; призывы самца или самки, ласковые переливы голоса, стремящиеся сладостью и кротостью звуков выразить свое нежное чувство и привлечь к себе желаемый объект, развились в прекраснейшие песни любви, в своем зародышевом состоянии еще не вполне отделившиеся от языка—на что указывал еще Г. Спенсер.¹⁾ Лишним доводом в пользу связи между музыкой и речью, выросших из одного корня (выражение аффектов) служит еще следующее: известно, что наиболее древние песни крайне ограничены в своем диапазоне, не более 4-5 близлежащих звуков, и довольно близко стоят к нормальному диапазону человеческой речи. С другой стороны, скудость словесного содержания первобытной песни указывает на сохраняющуюся еще привычку передавать свои ощущения, состояния организма и его отношения к внешним явлениям преимущественно путем различных звучаний: интонаций, криков, возгласов. Народная, массовая песня (подлинная и постоянная основа всей музыкальной культуры), сохранившая в указанных выше признаках несомненную связь с первобытными выражениями прилива чувств, (т.-е. аффектами), есть истинное создание природы, и недаром „чистая“, т.-е. инструментальная музыка исторически возникла и развилась на основе обработки музыкальных тем, большей частью народного происхождения или созданных по их образцу. Таким образом инструментальная музыка имеет образцы, если не в мертвой, то в живой природе, что вполне естественно, поскольку она сама—явление живой природы. Момент возникновения мелодии обусловлен количеством накопленных изменений в интонационном материале и качественное различие между интонацией и музыкой (чистота звуков в музыке и организация ее ритмом) не может противоречить этому соображению, поскольку оно может быть объяснено законом перехода количества в качество. Состояние науки в данный момент, к сожалению, не таково, чтобы можно было полностью указать все моменты этого перехода. Дело будущих исследований установить их.

Таким образом, поскольку мелодия дана в природе, постольку же даны и предпосылки для развития из нее той гармонии, о которой говорит Ганслик. Различного рода подголоски при всех видах хорового исполнения—1-й этап на этом пути. Разработанная контрапунктически звуковая ткань, мало-по-малу выросшая из подголосков, являющаяся основой для современной гармонической системы есть 2-ой этап этого процесса. Вышеуказанное происхождение инструментальной музыки из песни особенно ясно вскрывается на примере музыки XVI, XVII в.в., именно в эпоху перехода контрапунктического стиля в гомофонический, иначе говоря в гармонический. Вот что говорит об этой эпохе Гуго Риман. „Первые органые сочинения начала XVII в. были в сущности вокальными, только с прибавкою пассажей и украшений“²⁾, а первая соната, из которой впоследствии развились симфо-

¹⁾ См. ст. „Происхождение музыки“ в I т. „Политических и философских опытов“ и в статье „Развитие музыки“ в сб. „Факты и комментарии“.

²⁾ Гуго Риман „Краткий катехизис истории музыки“, т. 2 стр. 84.

нические формы, „не означает какую-нибудь ясно-определенную форму, но, как вполне ясно говорит Преториус, „названа sonando потому, что исполняется не человеческими голосами, а одними инструментами“; и дальше: „музыка... развивалась вначале, главным образом, в связи с вокальной музыкой“, а „около середины XVII в. сделан был дальнейший шаг вперед, и голоса заменились певучими смычковыми инструментами“¹⁾.

Все вышеизложенное, не претендуя на полноту фактических доказательств, является попыткой объяснить явления музыки при помощи диалектического метода и направить внимание исследователей в эту сторону.

В свете конкретного развития наших положений становится ясно, насколько неправильно утверждение, что музыка является какой-то особой, замкнутой в себе обособленной областью. Утверждать это, значит впадать в метафизику, т.-е. выходить за пределы научного объяснения явлений, т.-е. отрываться от действительности, и фактов, или уходя в область фантазирования этим признавать свое полное бессилие, что-либо объяснить. И действительно, выше цитированные нами теоретики сами признаются в этом бессилии. Ганслик говорит: „По почину первоначальной таинственной силы, в мастерскую которой никогда не проникнуть человеческому глазу, в уме композитора начинает звучать тема, мотив“ (курсив наш); „перед нами бесконечные перефразы одной и той же первоначальной загадки: связи тела с душой. Этот сфинкс никогда не бросится со скалы“²⁾ (курсив наш). Так же безотрадны выводы И. Эйгеса: „Пытаться уследить и объяснить, в какие моменты жизни и почему у музыкально одаренного человека зарождаются музыкальные темы, да еще именно определенного характера — это, конечно, совершенно бесплодная, потому что недостижимая задача“³⁾ (курсив наш). На самом же деле никаких непостижимых тайн и сфинксов в явлениях природы для научного исследователя материалиста быть не может; их усматривают только представители идеалистической философии, которая бесплодно пытается сочетать данные науки со своими потусторонними устремлениями. Спор души с телом для материализма давно решен в пользу материи, и явления „психического“ порядка объясняются материалистами все тем же законом перехода количества в качество.

Таким образом действительно научное рассмотрение музыки (возможное только в плоскости социальных явлений) должно пользоваться методом диалектического материализма⁴⁾, так как только он один, обнажая корни и связь явлений, срывает завесу таинственности с естественных процессов человеческого бытия, к каковым принадлежит и музыка.

Подготовительный период в работе клубного хорколлектива.

Н. Демьянов.

Каждый вступающий в клубный хор желает с первого же момента петь песню. Клубу же нужен хорошо исполняющий песню хор, который бы смог обслужить его членов на массовых вечерах. Но чтобы спеть песню, надо ее выучить, а что бы спеть хорошо, надо приобрести кое-какие навыки, для

¹⁾ Гуго Риман, стр. 87, 88.

²⁾ Эдуард Ганслик, стр. 86 и 122.

³⁾ Иосиф Эйгес, „Диалог о музыке“, стр. 247.

⁴⁾ См. подробнее Н. Бухарин, „Теория исторического материализма“, глава III и др.

чего и требуется определенное время, в которое хор смог бы, разучивая необходимые для обслуживания клуба песни, приобрести нужные знания и навыки для наиболее скорого и легкого усвоения и впечатляющего исполнения ее.

Поэтому одним из главных условий правильного построения учебной работы хорколлектива будет являться предоставление ему определенного срока для подготовки к обслуживанию массовых вечеров клуба.

Срок для подготовки нельзя понимать, как срок для проработки какой-то программы к очередному вечеру или празднику. Этим сроком является длительный период, который условимся называть подготовительным. В течение такого подготовительного периода хорколлектив должен иметь возможность проделать точно очерченную учебную работу. Продолжительность подготовительного периода устанавливается в зависимости от местных условий работы и качественного состава хорколлектива. При условии занятий три раза в неделю по 3 часа каждое (пример наиболее интенсивной работы) вновь организованный хорколлектив (по музыкальному развитию — ниже среднего) сможет проделать предполагаемую работу в 6 месяцев. Теперь попытаемся выяснить практическое содержание, порядок и увязку основных направлений этой работы. Охватим первые уроки после предварительной работы по организационно-вокальному строению хорколлектива.

Руководитель приступил к изучению с хорколлективом какой-либо песни. Здесь впервые он вплотную сталкивается с уровнем музыкального развития поющих. У разных лиц или групп голосов обнаруживается отсутствие остроты ощущения и слухового осознания высоты, длительности звука, способности слышать и понять разницу звуков своего голоса (или других) в силе, красочности (тембре). Все это мешает и затрудняет легко воспринимать все более усложняющийся материал, а также точно и красиво воспроизводить звуки, согласно с общим звучанием всех голосов. Здесь перед руководителем встает задача (как первое направление работы) — развить остроту восприятия основных свойств музыкального звука.

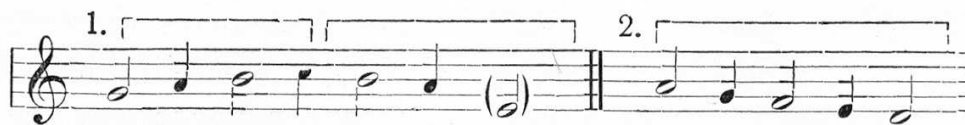
Возьмем песню „Татарский полон“ в обр. Римского-Корсакова (Из „Сбор. русск. нар песен“ ч. II), как наиболее удобный учебный материал для однопольного (унисонного) пения, а также пригодный и для исполнения под аккомпанимент струнного кружка на художественном вечере. С первых же шагов ее усвоения, встает задача — осознать мелодико-ритмическое построение песни. Под этим надо понимать — необходимость направить внимание и слух поющих, прежде всего на разницу, различие звуков в песне по высоте и длительности. Так — первые два звука в начале взятой нами песни (кварта вверх) дают повод поставить перед сознанием поющих вопрос, — какой звук выше или ниже? какой звук длиннее или короче? Ответ на эти вопросы не будет прост для всех, — многие затруднятся легко определить разницу данных звуков. Если же их внимание будет направлено по всей линии мелодии первых двух фраз, то им еще труднее будет разобраться в их структуре в отношении высоты и длительности. Возьмем целиком мелодический рисунок первых двух фраз (первого предложения песни):

The image shows a musical staff with a treble clef and a 6/4 time signature. The melody is divided into two phrases. The first phrase, labeled '1-ая фраза', consists of four notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a half note C5. The second phrase, labeled '2-ая фраза', consists of four notes: a quarter note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a half note G5. Below the staff, the lyrics are written: 'Не шум шумит, не гром гремит, молодой турчин полон делит...'. The notes are aligned with the lyrics: G4 under 'Не', A4 under 'шум', B4 under 'шумит', C5 under 'не', D5 under 'гром', E5 under 'гремит', F5 under 'мо', G5 under 'лой турчин по - лон де-лит...'. There are bracketed groupings above the staff: a bracket over the first four notes labeled '1-ая фраза', and another bracket over the next four notes labeled '2-ая фраза'.

Всегда наиболее заметна для слуха разница в высоте двух звуков, находящихся на более широком расстоянии друг от друга. Первая фраза, взятая целиком, за-

ставит остановить внимание хора на двух парах звуков, которыми начинается и оканчивается фраза (кварта в начале—вверх, кварта в конце—вниз). Особых трудностей для восприятия песни здесь нет, но вполне целесообразно задать вопрос,—что выше—первые два звука на слове „Не шум“, или конечные два звука на слове „гремит“?—Или:—одинаковые ли по длительности звуки чередуются на словах „Не шум шумит, не гром гремит“ или нет? В отношении обеих фраз, взятых вместе, полезно направить внимание на две затактовые восьмые начала второй фразы(на словах „молодой турчин“), задав вопрос на каких словах приходятся самые короткие звуки во всем напеве? Такими приемами постепенно будет осознана разница звуков в высоте и длительности и дано понятие об этих свойствах музыкального звука.

Второй шаг в этом направлении в дальнейших уроках—работа по привитию навыка определять движение звуков в песне. Здесь делается попытка заставить осознать широту и направление переходов со звука на звук (разбор последовательно идущих звуков—интервалов), а также порядок чередования звуков в песне по длительности. Такая работа развивается путем вопросов,—на каких словах идет движение звуков вверх или вниз? на каких словах приходятся более широкие переходы? где имеется рядовое движение звуков (рядом лежащих)? Приведенное выше первое муз. предложение дает яркий материал для этой работы. В первую очередь надо использовать сопоставление двух интервалов на словах— „не шум“ („ре—соль“) и „турчин“ („ре—ля“),—какой переход шире или уже? Кроме того, рядовое последование звуков в первой фразе и в заключительной части второй фразы дает повод дать представление о ладовом тяготении звуков



в песне. Здесь сообщается понятие о закономерном движении ряда звуков на основе лада,—тяготение звуков к основным устоям, как к границам, определяющим мотив, фразу и предложение. Одновременно с этим, затрагивается вопрос о названиях звуков, путем применения сольмизации указанных звуков и интервалов пока без знания нотного стана и начертания нот.

То же самое муз. предложение пригодно для разбора порядка чередования по длительности звуков через вопросы,—как чередуются звуки, длинный и короткий или наоборот? где звуки равной длительности? и др. Для этого хорошо пропеть указанное предложение хором под отстукивание (карандашом, положим) сначала метра песни, потом—ритма. Этот прием проводится сперва только руководителем, а затем всем кружком, что приводит к целому ряду различных ритмических упражнений. В результате длительность звука и отношение звуков по длительности будут более конкретно осознаны поющими.

Вся эта работа разворачивается, как мы видим, в момент усвоения песни и, естественно, содействует развитию навыков восприятия песни, как закономерно построенного целого,—художественного явления. Этим мы намечаем переход ко второму направлению учебной работы, содержанием которой будет развитие слухового восприятия элементов формы песни. Приведенная выше песня дает наиболее яркое представление об этих элементах, так как отличается особой ясностью в совпадаемости слов с музыкальной структурой полуфраз и фраз ее.

Первичный метод изучения песни по слуху это—усвоение ее по составным элементам—мотивам, фразам и т. д. Предыдущая работа отчасти наметила уже пред сознанием кружковцев „контуры“ фраз. Теперь надо дать об этом более выпуклое и детальное представление. Используя сообщенное ранее понятие о закономерном движении звуков на основе лада и ощущение размеренных остано-

в о к на звуковых устоях (как впечатление „законченности“ какой-либо части песни) следует развивать способность различать на слух все элементы строения (формы) песни. Здесь основной прием—применение сравнений между построением текста (фраза, предложение и отношение слов в них) и музыкально-формальным построением мелодии (мотив, как часть музык. фразы, фраза как часть предложения). В этой работе обращается внимание на соответствие слова определен-

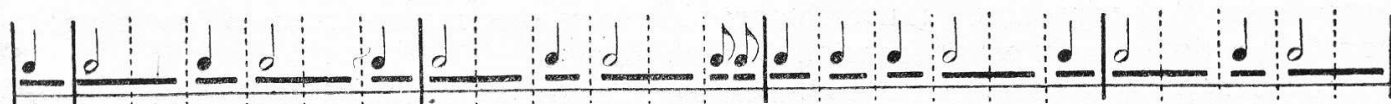
ному мотиву; (например, „не шум“ соответствует мотиву.



Отсюда будет ясно соответствие слова—мотиву и четкое представление о мотиве, как составной части музыкальной фразы.

Конечно, при этом возникает вопрос о разнице звуков в силе, что станет наиболее понятным через привычное ощущение ударяемого и неударяемого слогов в слове („Не-шум-шу-мит“), совпадающих с чередованием слабого и сильного звуков в мотиве. Рассмотрев только что приведенную фразу текста, как составленную из 2-х слов, устанавливаем, что в напеве песни ей отвечает музыкальная полуфраза, составленная из двух мотивов. Достаточно далее проделать то же в отношении следующей части напева на словах „не гром гремит“, чтобы выявить вторую полуфразу, которая в соединении с первой дает в целом музыкальную фразу. Таким образом, в процессе изучения песни (на слух) по мотивам и фразам с разбором их структуры и взаимоотношения с текстом, привьется способность слышать и осознавать основные элементы музыкальной формы. Ясное представление о мотиве, о музык. фразе дает возможность сравнивать их между собою.

Здесь в помощь до некоторой степени отвлеченному слуховому представлению о свойствах звука надо дать более конкретное представление через зрительное восприятие соотношений звуков по высоте, длительности и силе. С этой целью надо использовать метод графического изображения сначала ритмического рисунка. Для этого руководитель чертит на доске прямую линию и делит ее на 24 равных части, число которых соответствует общему количеству основных долей 4-х шестидольных (в $\frac{6}{4}$) тактов (четырёхтакт песни „Татарский полон“). Таким образом каждая часть прямой равняется основной доле такта. Затем руководитель поет (один) песню и одновременно чертит равномерными движениями руки под ритм песни черточки и точки по прямой линии, стараясь что бы каждое движение руки отвечало длительности изображаемого звука. Получится, примерно, следующий рисунок:—



Не шум шу-мит, не гром гре-мит - молодой Тур-чин по-лон де-лит.

Метод графического изображения можно также применить в целях зрительного представления о мелодическом рисунке песни. В этом случае руководитель чертит на доске вертикальную линию (А) и делит ее на семь равных частей, обозначая каждую названием звуков, входящих в песню, в порядке восходящего движения. От каждой точки деления проводит восемь горизонтальных линеек во всю длину доски. Первую сверху горизонтальную линию разбивает на 24 равных части и от каждой точки деления проводит пунктиром вертикальные линии, параллельно линии „А“. Далее на получившейся таким образом, клетке руководитель наносит графическое изображение ритма, но уже не по прямой линии, а по ломаной. Таким образом, получится следующий рисунок:—

Движение как часть музыкальной работы в дошкольных учреждениях.

Т. Бабаджан.

Необходимость работы по организации коллектива детей-дошкольников на движении под музыку диктуется, как уже было сказано ¹⁾, самой жизнью наших дошкольных учреждений.

Первая задача, которая встает перед педагогом в этой области, сводится к упорядочению движения ребят в моменты их самопроизвольных об'единений на движении под песню. Даже в тех случаях, когда форма и содержание этого движения не вызывают у педагога протеста, как, напр., в игре в пионеры (см. предыдущую статью), помощь руководительницы может быть необходима в смысле нахождения темпа, удобного для общего движения или в смысле упорядочения фигурного построения этого движения. Ребенок, взявший на себя роль вожаго, часто не может добиться от своего „отряда“ стройности движения, отнюдь не вследствие нежелания участников маршировки подчиняться его приказаниям, а только потому, что какой-нибудь малыш, попавший в центр „отряда“, задерживает движение остальных ребят, или потому, что самый темп пения неудобен для ходьбы. В таких случаях руководительница может сразу наладить дело, во-время подав совет построиться по росту так, чтобы самые маленькие стояли позади и не задерживали остальных, или изменив темп пения ребят.

Больше активности требуется от педагога в тех случаях, когда дети об'единяются на такой форме движения, с которой нельзя согласиться по тем или иным соображениям, как напр., уже упоминавшаяся в предыдущей статье игра „Каравай“, очень распространенная среди дошколят. Фигурное построение ее — круг за руки — вполне приемлемо и даже желательно в обиходе детей. Но музыкальное сопровождение и движения, связанные с этой игрой, не могут удовлетворять педагога ²⁾. Поэтому, в данном случае, педагог должен прибегнуть к методу вытеснения игры другой, аналогичной по фигурному построению, но связанной с более приемлемой песней и с более осмысленными движениями ³⁾.

Итак, осторожное вмешательство в игру в одних случаях, в других — вытеснение нежелательной игры путем подстановки новой, аналогичной по построению — вот те пути, по которым начинается работа педагога в области организации коллектива детей на движении под песню.

¹⁾ См. „Музыка и Революция“ № 4 за 1927 г.

²⁾ Мелодия песни трудна для детей, а слова („вот такой ширины, вот такой ужины“ и т. д.) диктуют движения, которые разрушают только что наладившийся круг, приводят ребят в возбуждение и дезорганизуют их.

³⁾ В сборнике „79 песен дошкольников“ есть 2 песни, могущие быть полезными в этом отношении: 1) „Эй, ребята, дружно в круг соберемся“ (№ 71) и 2) „Ходит Ваня“ (№ 72). В первой из них литературный текст дает возможность варьировать движения, поручая сольную роль „водящего“, кому-нибудь из ребят (конечно — после того, как песня и ход игры вполне усвоены всеми детьми). В песне „Ходит Ваня“ лучше заменить слова „ходит Ваня вокруг хоровода“ словами „Сидит Ваня посреди кружочка“ (опыт показывает, что игра легче воспринимается детьми, если в неподвижной роли выступают попеременно отдельные ребята, а не весь круг в целом). После слов „Нашел Ваня для себя дружочка“ движение по кругу прекращается, а сидящему в кругу ребенку („водящему“) предлагается выбрать с закрытыми глазами кого-нибудь из товарищей; если выбранный не опознан наощупь, он называет по имени водящего, который должен узнать его по голосу. После этого происходит смена водящих. Игра развивает наблюдательность и слух. У детей она пользуется большим успехом и годна для вытеснения пресловутой игры „Сидит Яша“.

Формы этой организации легко могут быть перенесены из игры в различные моменты режима дня. Напр., построение по росту и маршировка с пением пригодны во время организованного выхода группы на прогулку; при чем р-ца может провести это построение в виде коротенькой игры-упражнения, предложив детям выстроиться быстро и в тишине (для этого она закрывает глаза и считает вслух до тех пор, пока группа скажет „готово“). После этого—выход из помещения под коллективное пение.

Анализ приведенных выше примеров показывает, что каждое коллективное построение состоит из двух основных типов заданий, без овладения которыми ребята не смогут с ним удовлетворительно справиться. 1-й тип заданий сводится к выработке у ребенка навыка индивидуально выполнять то или иное движение (передать в ходьбе темп песни, пройти без шума и быстро на свое место и т. п.). 2-й тип заданий заключается в выработке навыка быстрой ориентировки ребенка в коллективе (найти свое место по росту, сообразовать свое движение с общим направлением движения группы и т. п.). Совершенно очевидно, что педагог, давая то или иное новое коллективное построение, должен предварительно учесть навыки своей группы как в области индивидуальной, так и в области коллективной регулировок, иначе это построение не только не организует ребят, но вызовет ряд неожиданных и неприятных эффектов: беспорядок, толкотню, ссоры, возбуждение и т. п.

Однако, одного учета уже имеющихся у ребят навыков движения оказывается недостаточно для успешного проведения новых коллективных построений. Каждое новое построение, выходящее за пределы простейших комбинаций старых элементов (вполне усвоенных детьми), должно быть подвергнуто особой проверке в смысле приемлемости его, как следующего по сложности этапа развития ребят в области индивидуальной и коллективной регулировок. Рук-ца уже проделала работу по упорядочению имевшихся в обиходе ребят коллективных игр; коротенькие игры-упражнения, внесенные ею в различные моменты режима дня, развили в детях вкус к такого рода упражнениям; следовательно, появляется потребность в дальнейшем развитии и усложнении форм организации.

Наиболее естественной формой такого усложнения и могут служить объединение двух групп (старшей и средней) на пении, о которых говорилось в предыдущей статье. Не внося еще ничего нового, рук-ца усложняет работу, вынося ее за пределы групповой комнаты и привлекая к ней большее число детей. Группа, в которой проводилась уже работа по движению, является и здесь, как и в пении „инициативным“ ядром, вокруг которого должны сорганизоваться остальные ребята. Роль этой группы—демонстрация перед остальными детьми своих достижений в области движения. Вначале, р-ца не должна показывать наиболее сложные из фигурных построений своей группы, так как это может создать в маленьких зрителях неуверенность в своих силах и заглушить в них желание испробовать себя в этой области („ну, у нас все равно ничего не выйдет“). Поэтому лучше, на первых порах, уже продвинутую в движении группу, возвратив, так сказать, вспять по пути ее продвижения, тем более, что новые внешние условия и удвоившееся число участников придадут старым упражнениям (в глазах ребят) прелесть новизны. Интерес к старым упражнениям можно повысить еще и следующим образом. Допустим, что построение по росту и организованный выход из зала уже были проведены поочередно с обеими группами так, как это было указано в предыдущей статье, т.-е. часть ребят вышла под пение остальных, а затем—оставшаяся в комнате группа проделала то же самое, но уже под свое собственное пение. Если во время выхода первой части ребят рук-ца заметила, что темп песни был уловлен детьми удовлетворительно и, что построение

по росту не представляет для новых ребят непосильной задачи, в следующий раз она может предложить, в виде состязания обеим группам сразу построиться по росту бесшумно и быстро ¹⁾. После этого дается новое задание—поочередное движение и заранее обусловленная остановка ²⁾ каждой из групп в отдельности (одна группа поет, другая марширует), а затем—выход обеих групп под общее пение. Данные задания представляют собой простейшие комбинации старых упражнений, освеженные: 1) состязанием и 2) чередованием общего и самостоятельного движения групп. Такие комбинированные упражнения постепенно сглаживают разницу между „инициативным“ ядром ребят и новой группой, в которой одновременно с этим растет и крепнет интерес к организованному движению под музыку.

Использовать этот интерес в целях углубления музыкальной работы—вот очередная задача, которая встает теперь перед педагогом. Постепенное увеличение длительности движения и усложнения его новыми элементами является, в этом смысле, наиболее естественным и целесообразным путем, и вот по каким соображениям: 1) движение внедряет песню в обиход детей, давая им конкретные способы действенного применения музыки, как стимула к организованной активности; 2) претворяя в движение часть старых песен, педагог углубляет самую проработку песенного материала, потерявшего силу своего воздействия на детей. Кроме того с помощью организованного движения под песню педагог регулирует и направляет развитие моторного аппарата ребенка.

Но для успешного продвижения по намеченному выше пути, педагогу необходимо предварительно представить себе схему нарастания трудностей движения по двум основным его разделам, примерно в таком виде:

I. Область индивидуальной регулировки.

- 1) Точная передача темпа пения в ходьбе. (Музыкальный фон движения—любая маршеобразная песня).
- 2) Оттенки *f* и *p* в ходьбе. (Муз. фон—марш с куплетом и припевом—куплет *p*, припев *f*. Пригодны также „Трудовая“ Калинникова (сб. 79 песен дошк. № 16) и „Эй на работу“ (из сб. „Красные песенки“ Клячко).
- 3) Остановка по сигналу: а) по слову „стоп“, б) по остановке в пении *p*-цы, в) по зрительному сигналу ³⁾.
- 4) Поворот (перемена направления в движении, по сигналу ³⁾.

II. Область коллективной регулировки.

- | | |
|--|---------------------------------|
| 1) Линеечка по росту | } муз. фон—маршеобразная песня. |
| 2) Змейка | |
| 3) Пары | |
| 4) Круг за руки (муз. фон—хороводная песня). | |

¹⁾ Нужно отметить, однако, что состязание, как стимул к углублению и расширению навыков организованного движения, пригодно для детей не моложе 5 лет. Опыт показывает, что 4-хлетки относятся к поражениям на этом поприще или совершенно безучастно, или, наоборот,—как к большому несчастью, которое у них вызывает слезы обиды.

²⁾ Наиболее легкой и естественной формой остановки является прекращение движения, с окончанием куплета песни-марша. Ее не следует смешивать с более сложным заданием—остановкой по внезапному сигналу.

³⁾ Музыкальный фон для упражнений в повороте и остановке—маршеобразная песня. В обоих заданиях сигнал должен приурочиваться *p*-цей к концу музыкальной фразы. Было бы грубой музыкальной ошибкой прерывать движение, напр., в песне „Марш юных пионеров“, после слов „мы пионеры—дети“... (1-й куплет песни), ибо такая остановка обрывает, так сказать, на полуслове музыкальное сопровождение движения. Однако, такого рода ошибки наблюдаются довольно часто в практике музыкальной работы.

Какую практическую пользу может извлечь руководительница из такого сухого перечня заранее намеченных навыков, которые она собирается привить детям в движении? Во-первых, схема предупреждает одну из самых обычных ошибок неопытных педагогов — проработку задания, для которого почва еще совершенно не подготовлена. Напр., — невозможно требовать от детей передачи оттенков *f* и *p* в ходьбе, если в ней они еще и самого темпа песни не умеют передать. Ибо передача оттенков звука в ходьбе предполагает уже проработанным более простое задание, т.-е. темп. Нужно, чтобы рук-ца сначала сумела найти средний темп шага, удобный для данной группы по ее возрастным особенностям и, чтобы с темпом этим освоилось, по крайней мере, большинство ее ребят, — иначе передача *f* и *p* в ходьбе явится для детей непосильным заданием. Во-вторых, схема помогает педагогу найти принцип построения новых комбинаций движения на основе тех элементов, которые в данный момент находятся в периоде проработки в группе. Напр., — заранее можно наметить следующие комбинации из элементов линейка — змейка — пары: а) после того, как ребята умеют ходить заранее намеченными парами, им предлагается, по сигналу (быстрая реакция на сигнал должна быть уже предварительно выработана у детей — см. в схеме область индивидуальной регулировки), перестроиться из пар в линейку; по следующему сигналу — обратная перестройка; б) по сигналу первая пара останавливается, образует ворота (подняв соединенные вверху руки), пропускает группу и после этого присоединяется в конце к общему движению, в) группа движется линейкой по росту. По сигналу — двое ребят, идущих впереди, образуют ворота; остальные проходят под воротами, при чем вожакий (третий по счету ребенок, теперь очутившийся во главе группы), может вести ребят в любом направлении, т.-е. змейкой.

Принцип постепенного усложнения перестройки пары — линейка, в приведенных примерно трех упражнениях, сводится к тому, что дети осторожно подвоятся от более простой перестройки — из зафиксированных пар в линейку (упр. а), — к более сложному построению из линейки в пары с незафиксированным заранее соседом (упр. в). Такие комбинации фигурных построений, по предварительно намеченной схеме, вносят четкость в работу рук-цы и разнообразят способы укрепления в детях того или иного навыка в движении.

Итак, движение, постепенно усложняясь новыми элементами, незаметно увеличивает общую длительность занятий по музыке. Увеличивается также и относительная длительность движения в сравнении с пением. В связи с этим появляется необходимость в соответственном изменении кривой всего занятия, т.-е педагог должен так строить урок, чтобы внимание ребят не было, так сказать, „исчерпано до дна“ во время пения и, чтобы остался запас его для успешного выполнения заданий по движению. Помимо этого, самое движение должно строиться так, чтобы наивысшая точка напряжения внимания ребят была отнесена к моменту, не следующему непосредственно за пением, ибо, после неподвижности, как уже не раз было указано, нужно дать детям возможность организованного разряда накопившейся энергии, не утомляя их новым сильным напряжением внимания. Если проанализировать с этой точки зрения приведенный выше пример заключительного движения (с состязанием 2-х групп в построении по росту, с поочередным движением и остановкой каждой из них в отдельности и общим выводящим маршем), то становится очевидным, что упражнением, требующим наибольшего напряжения внимания ребят, является новое задание — поочередное движение и остановка каждой из 2-х групп. Поэтому-то предварительно им и дается возможность „размяться“ после пения на более легком для них построении по росту, которое, к тому же, не сковывает их рамками ритма. Выводящий же марш приводит к полному снижению кривую напряженности внимания. Иными словами — самое трудное задание и здесь, как и в чистом пении, занимает, приблизительно, предпоследнее по

счету место в ряду остальных, играющих роль вводящих и заключительных заданий. Роль такого центрального задания в уроке может выполнять и игра, проводившаяся уже в группе, или вновь данная руководительницей — это не меняет сущности дела и принципа построения кривой занятия.

Вопрос о содержании игр и упражнений для дошкольников слишком обширен и сложен для рамок настоящей статьи, а потому затронут в ней постолько, поскольку это могло служить иллюстрацией метода подхода к музыкальной работе и первых этапов ее развития¹⁾.

Выводы из всего, сказанного в обеих статьях, сводятся к следующему:

Первый этап музыкальной работы в детском саду характеризуется тем, что педагог, не выделяя специального времени для музыкальных занятий, вкрапливает элементы пения и движения под песню в различные моменты жизни дет-коллектива. Как пение, так и движение, в дальнейшем становятся материалом, на котором углубляются и расширяются музыкально-ритмические навыки детей.

Второй этап музыкальной работы характеризуется расширением поля деятельности за пределы одной группы и эпизодическими объединениями двух старших групп на пении и движении, при чем в этих занятиях пение играет роль доминирующего элемента.

Переход к третьему этапу характеризуется постепенным перемещением центра тяжести музыкальных занятий с пения на движение под песню и требует от педагога знакомства с методикой проведения ритмических игр и упражнений.

Не исчерпывая, и полностью не разрешая всех методических вопросов, возникающих в связи с каждым из трех этапов музыкальной работы в детском саду, обе статьи ограничиваются попыткой наметить вехи, облегчающие педагогу продвижение по пути постепенного усложнения этой работы.

Музыкальный быт Заонежья.

Евгений Гиппиус (Ленинград).

Государственным Институтом Истории Искусств в июне 1926 г. была организована экспедиция для обследования крестьянского искусства русского севера. Район исследования (Повенецкий уезд бывшей Олонецкой губернии ныне А.К. С.С.Р.) в связи с задачей экспедиции — охватить по возможности исчерпывающе и детально небольшую область — ограничивался северной и северо-западной частью Шуньгского полуострова по следующему маршруту: Великая Губа (и все входящие в ее состав ближайшие деревни), Яндом-озеро, Косм-озеро, Великая Нива, Фоймогуба, Шуньга.

Уже подобное стремление замкнуться в небольшом районе, т.-е. направить работу не в ширь, а в глубь, отличает северную экспедицию Института от большинства бывших до сего времени; вторым существенным отличием является состав участников, представляющий специалистов по четырем отраслям — изобразительной, музыкальной, литературной, и театральной. Такая структура имела целью с все стороны охватить исследуемую небольшую область, т. к. только подобное всестороннее обследование могло дать материал для поставленной экспедицией научной цели — проследить влияние и наслоение культуры города на культуру деревни. Этим же объясняется и задание фиксировать памятники искусства все без исключения вплоть до заведомо городских, только что занесенных в деревню (так например нами наряду с архаическими квартowymi песнями фиксировались

¹⁾ Желая ознакомиться с этим вопросом можно порекомендовать, помимо сб. „13 ритмических игр“, книжку М. Румер „Музыка и ритмика в детском саду“ и „Ритмические игры и упражнения для октяб- рят, проводимые под пение“ Двоскиной и Метлова, изд. „Работник просвещения“, Москва, 1927, цена 30 к.

„Хаз-Булат“ или „Яблочко“). В самом деле крестьянское искусство непрерывно эволюционирует и импульсом для его развития служат толчки не только изнутри, но и извне. Подобно тому, как развивается постепенно сельская техника (часть местных сельско-хозяйственных орудий выживает в старинной форме, часть изменяется под влиянием занесенных из города, часть заменяется городскими)—развивается и крестьянское искусство, воспринимая и перерабатывая всевозможные соки из города, при чем также—часть памятников сохраняет наиболее архаическую форму, часть эволюционирует под влиянием города и наконец, часть является го-

„ЭКОЙ ВАНЯ РАЗУДАЛА ГОЛОВА.“

Космозеро. Анна Андреевна Чуркина с хором.

Не слишком скоро. м. м. $\text{♩} = 88$.

Э - кой Ва - ня да ра - зу - да - ла - - а

го - ло - ва да ра - зу - да - ла - я да ра - зу - да -

ла - я тво - я да ра - зу - да - ла - я го - ло - ва тво - я да

эх, ку - да у - е - зжа... ми - лый от ме - ня.

родской формой, эволюционирующей в свою очередь под местным влиянием. Проследить этот процесс возможно только фиксацией всех форм крестьянского искусства, включая сюда и городские формы в различных стадиях растворения их в данной местности. Между тем до сего времени искусствоведы—этнографы грешили чисто эстетическим подходом к работе, фиксируя только наиболее интересное с их точки зрения, т.-е. наиболее непохожее, очевидно, на известное, популярное в городе, и тем самыми делали невозможными какие бы то ни было наблюдения над процессом развития форм крестьянского искусства.

Переходя к работе музыкальной секции, в состав которой входили А. В. Фи-нагин, Э. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус и добровольно присоединившийся В. В. Эвальд, оговорим способ нашей записи. Общее место—доказывать в наши дни необходи-мость исключительно фонографической фиксации материала, как единственно науч-ной, благодаря охвату не только строфичной схемы песни, но и ее формы в целом; но, к сожалению, тяжелое положение фонографического дела у нас (отсутствие новых хороших фонографов, достаточного количества валиков и т. п.) не дает возможности фиксировать материал исключительно фонографом; поэтому наряду с ним приходилось записывать и на слух, выбирая для фонографа песни наиболее сложные (или ритмически, или благодаря своей близости к речевой интонации, или, наконец, в смысле формы). Исключительно на слух записывались главным образом плясовые, частушки и другие однообразно метрические напевы.

Наиболее яркое явление музыкального быта исследуемого района—„досюль-ная“¹⁾, протяжная песня,—явление живое и бытующее. Протяжная песня звучит на работе, звучит в избе, в лодке и даже на единственном Заонежском пароходе. „Досюльщина“—понятие широкое, сюда входят не только архаические виды про-тяжной, но и множество изменившихся под местным влиянием городских; зато не входят современные городские, потому что крестьяне подразумевают под „досюль-щиной“ те песни, которые могут быть и не обязательно местного происхождения, но непременно просуществовали уже несколько лет или десятков лет в деревне и если даже мало изменились, все же существование их—результат отбора, а не простой моды, т. е. они подверглись фильтру времени.

„Досюльщина“ делится: 1) на песни более широко распространенные и поэтому наиболее выкристаллизованные, популярные на всем полуострове и 2) на песни известные только в одной деревне или даже одной семье. Первые—распростра-нены настолько широко, что нет буквально ни одного мальчугана и девочки, которые бы не распевали например: „Экой Ваня“, „Уж ты, зимушка“, „Раздивья“ и т. д. Вторые, менее выкристаллизованные, дают зато замечательные образцы индивидуальных импровизаций. При коллективной работе „досюльные“ песни поются хором с замечательными подголосками и расхождением на два и на три голоса; при сольном пении украшаются изумительным орнаментом или импровизациями. Когда певец запел „досюльщину“, он уже не принадлежит себе, он весь уходит в песню. Остановить во время исполнения или попросить исполнить с середины нельзя. Кажущаяся на первый взгляд строфичность песни не воспринимается певцом как таковая; для него песня—целая, выкованная из одного куска форма. Современ-ная городская песня, хлынувшая сейчас широкой рекой в деревню, очевидно, не-достаточно сильно охватила исследуемый район, т. к. „досюльщина“ до сих пор гораздо более популярна.

Современные городские песни и „досюльщина“ не перемешались, а держатся в различных возрастных слоях крестьян, при чем граница проведена по линии брачности. Парни и девушки до женитьбы или замужества ходят на беседы; летом в излюбленное место на улице, или к погосту, зимой в какую-нибудь большую избу, и репертуар этих бесед обычно современные городские песни, частушки или плясовые. Когда же девушка выходит замуж, перестает бывать на беседах и ста-новится хозяйкой,—ее песенный репертуар резко меняется. К быту рабочему и до-машнему современная песня не привилась вовсе, здесь крепко держится „досюльная“, протяжная. Оживленный пульс жизни холостой молодежи, с одной стороны, берет из местной песни быстрю, с другой—стремится к незнакомому, притягивающему городу. В тот же момент, когда ровное колесо семейного уклада завертится своим однообразным темпом и потянется ровная жизнь, работа на пожнях и льнищах от зари и до зари—пульс жизни меняется: молодуха вспоминает „досюльщину“, кото-

1) „Досюльное“—досельное—старинное.

рую с детства слышит от бабки и дедки и которая живет в ней крепче, чем навеянная беседами городская песня. Но общение с последней также не проходит бесследно—отдельные попевки, а иногда и песни сохраняются в памяти и постепенно сливаются с „досюльщиной“. Современная городская песня в ярко выраженном минорном или мажорном ладу и с очень незамысловатым ритмическим строением, попадая в деревню мало-по-малу видоизменяется, становясь ритмически сложной и приобретая особую по своей форме мелодическую линию и превосходные орнаменты. Следует отметить, что даже в плясовой песне, несмотря на ее принадлежность к беседе, несмотря на то, что она обслуживает современные танцы, начиная от кадрили и кончая ту-степом, несмотря на наиболее сильное влияние инструментальной музыки, частушки и т. д.—элементы „досюльщины“ держатся еще очень крепко. „Кандрели“ и „ланцы“ (кадриль и лансье) отплясываются под ускоренную „досюльную“ „шестерку“ и „шинку“ (местные танцы), видоизменившись только в смысле упрощения, связанного с более быстрым темпом.

Областью песни и ограничиваются бытующие элементы музыкальной культуры Заонежья. Другие области крестьянской вокальной музыки постепенно вырождаются (былина, стихи, причити). Вымирают профессиональные причетницы, хранившие традицию последовательного ряда причетей для обряда свадьбы или похорон, забываются напевы каждой причити, наконец, оставшихся причетниц не приглашают голосить на обряды. Вымирают и профессионалы—сказители былин и стихов. В район нашего обследования не вошли Сенная Губа и Кижы—места наиболее прославленные семьями, хранящими былинные традиции, где одним из наших сотрудников внеплановым образом был сделан ряд чрезвычайно интересных былинных записей; но все остальные наши записи былин показывают, что в Кижях и Сенной Губе остались последние, мало деформированные былины. Более сохранились духовные стихи благодаря тому, что распространены не только среди профессионалов.

Инструментальная музыка за исключением балалаечной очень бедна и также несомненно вымирает. Наиболее употребительна балалайка. Балалайка—душа беседы, главным образом, как аккомпанимент для танцев. Старожилы вспоминают о „досюльной“ игре пастухов, среди которых существовали до войны профессионалы музыканты; деревня их нанимала за хорошую плату и чрезвычайно ими гордилась. Но современные пастушьи наигрыши, нам встречавшиеся, мало любопытны. Можно отметить следующие пастушьи инструменты: 1) рог и труба, пользующиеся натуральной скалой, 2) жилейка, имеющая кларнетную трость и четыре дырочки в рожке и обладающая, таким образом, небольшим звукорядом.

В заключение остановимся на особенностях музыкального репертуара, обследованных нами деревень. Каждое селение или группа селений имеет совершенно определенный музыкальный облик, но мы возьмем только наиболее характерные группы—Великую Губу, Космозеро и Шуньгу.

Великая Губа совсем недавно превратилась в парходную пристань. В восьми верстах в деревеньке Сибово еще живет колдун, который рассказывает о своих беседах с бесами, как с хорошими знакомыми; а в Великой Губе крестьяне задумчиво слушают радио в избе-читальне. Такое резкое соединение современного города с наиболее архаическими видами „досюльщины“—чрезвычайно характерно для Великой Губы. Популярная часть „досюльщины“ здесь налицо целиком; наряду с ней здесь же нами фиксированы наиболее замечательные индивидуальные импровизации „досюльщины“, пленяющие сложной и в то же время строгой мелодической формой. Совершенно отсутствует романс, излюбленный городским мещанством довоенного времени, столь популярный в других местах Заонежья; зато современная городская песня влилась широкой рекой и очень мало видоизменилась. Плясовая песня редка, т. к. ее вытесняет балалайка на беседе. Музыка балалаечная здесь бытует более, чем где-нибудь. Совершенно отсутствуют былины и стихи. Причити встречаются, но не бытуют.

Космозеро, расположенное всего в десяти верстах от Великой Губы на почтовом тракте, резко отличается от последней. Популярная часть „досюльщины“ здесь крепко держится; зато современная городская почти совершенно отсутствует и заменена упомянутым мещанским романсом, который кстати здесь именуется также „досюльщиной“. Живут и бытуют причити, духовные стихи, наконец, „прибутырки“ (прибаутки на определенный напев). Космозеро же славится сказителем былин Петром Григорьевичем Горшковым. Плясовая песня благодаря отсутствию балалаечной музыки, распространена более, чем в других местностях.

Наиболее яркое музыкальное впечатление оставляет Шуньга. Шуньга большое село, когда-то торговый центр Заонежья по вывозу пушнины, где в былое время собиралась ярмарка и съезжалось несколько тысяч человек. Сейчас Шуньга заглохла. Но быль оставила след, и теперь это скорее провинциальный городок, чем деревня. Казалось бы все это должно подействовать отрицательно на „досюльщину“ культуру, между тем Шуньга сохранила нам больше всего „досюльщины“. Вокруг села Шуньги расположено более двадцати крохотных деревушек по десяти, пятнадцати дворов, и в этих-то деревушках еще живы необыкновенные памятники старины. Шуньга поражает не только неисчерпаемым богатством „досюльщных“ песен, но внутренней силой своей песенности, умением втянуть в ее круг самый разнородный песенный материал. Сюда, вероятно, в ярмарку попадало все, что угодно: песни городские, солдатские, песни самых различных губерний; и все это перерабатывалось и на все накладывался штамп местной песни. Здесь-то и происходит тот процесс „одосюльвания“, о котором мы говорили выше. Песенное богатство Шуньги неисчерпаемо, и каждый день работы открывает все новые богатства. В кельях этого большого улья, накопилось столько меду, что собирание его требует не недели, которой мы располагали, а значительно большего времени.

Закключаем наш очерк кратким перечнем материала, собранного на Шуньгском полуострове музыкальной секцией экспедиции.

Перечень материала, собранного музыкальной секцией экспедиции Г.И.И.

I. Записи на фонограф: рабочих (протяжных) и обрядовых—67; былин и стихов—10; городских (малодеформированных) и солдатских—10; плясовых—5; причитий—18; прибутырок—4; частушек—5; наигрышей пастухов—2.

II. Записи на слух: рабочих и обрядовых—86; былин и стихов—31; городских и солдатских—42; плясовых—50; частушек—23; причитий—9; наигрышей пастухов и балалаечной музыки—13.

Об'единение Революционных Композиторов

Е. М.

Вряд ли возможно уже сейчас подвести все итоги деятельности революционных композиторов и в полной мере установить то значение, какое имела и имеет их творческая продукция в намечении дальнейших путей развития музыкальной культуры СССР. И тем не менее уже сейчас видны результаты той поистине незаменимой работы, которую проделала эта горсточка музыкантов с первых дней революции. Начав разрозненно, в одиночку свои попытки в области музыкального отображения нашей революционной эпохи во всем ее многообразии, непрерывно работая в различных массовых организациях (в Пролеткульте, в рабочих клубах и кружках), пройдя закалку идеологических исканий и разногласий, в результате всего этого создалась крепко сплоченная группа музыкантов, вполне уяснившая свои цели и задачи и неустанной практической работой постепенно разрешающая их. Главным достижением этой группы, известной под именем Об'единения Революционных Композиторов является: 1) создание революционно-музыкальной продукции, отвечающей за-

просам широких трудящихся масс и 2) разработка музыкально-методологических вопросов в направлении применения основ марксизма к явлениям музыкального искусства.

В трудные переломные моменты первых годов революции именно они выступили застрельщиками музыкального отклика на переживания и чаяния революционно-настроенных масс. Их произведения послужили тем первым материалом, той основой, на которой стала строиться клубная хоровая работа. За этот промежуток времени их продукция настолько крепко вошла в быт, что если можно было бы представить, что она вдруг исчезла, то открылась бы такая зияющая пустота, какую не скоро можно было бы заполнить. Это станет еще более ясным, если мы скажем, что только Музсектором Госиздата (помимо других издательств) по сегодняшний день напечатано произведений (хоровых, сольных и для ф.-п.): Васильева-Буглая—80, Красева—160, Корчмарева—30 и других членов Об'единения, у каждого не менее десятка, а если собрать все их обработки и аранжировки, то выйдет много больше.



Инициативная группа Об'единения Революционных Композиторов. 1-ый ряд (слева направо): Л. Шульгин, Д. Васильев-Буглай, В. Дасманов, В. Клеменс, М. Красев; 2-ой ряд (слева направо): Е. Вилковир, С. Клячко, А. Сергеев, Г. Поляновский, Н. Демьянов, К. Корчмарев.

Такое количество продукции уже одной своей массой должно занять значительное место среди остального музыкально-бытового материала. За этот промежуток времени их творчество успели узнать и оценить не одни только рабочие районы Москвы (программы музыкальных выступлений которых пестрят их именами), но и далекая периферия, многие и многие уголки нашей широкой провинции. Кто не знает сейчас таких произведений, как „Красная молодежь“, „Лейся, лейся, удалая“ или „Боевая—Ленинская“ — Васильева-Буглая; „Колыбельную“ (памяти Ленина) — Корчмарева; „Снежинки“, „Октябрьскую“ — Красева „Красные песенки“ — Клячко и т. под. Их работа не ограничивалась только созданием оригинальной продукции: кто не поет теперь „Молодой гвардии“, „Замучен тяжелой неволей“, „Проводы“ и т. п. массовых бытовых песен? — А ведь впервые они были записаны с голоса и обработаны членами Об'единения и, размноженные в тысячах экземпляров, проникли всюду. Членами же Об'единения в дружной товарищеской работе создавались

первые сборники революционных песен, являвшихся единственными пособиями при массовой работе в то время („Красноармейский песенник“ „Песни Красной Армии“, „Новый школьный сборник“, „Красный Октябрь“ I и II вып. и мн. др.). Эта работа протекала в особо трудных условиях, когда не было еще готовых образцов, когда надо было прокладывать совершенно новые, неизведанные еще пути планомерного обслуживания нового потребителя. Революционные даты и события находили всегда у них живейший отклик, и советская литература может смело устроить теперь у себя целый „красный музыкальный уголок“. Ими же положено начало и первым советским музыкально-сценическим представлениям: Корчмаревым создан род новой оперы „Иван-Солдат“, идущей на сцене ак.театра и балет „Крепостная балерина“, готовящийся к постановке в Ленинградской ак.-опере; Красевым написан ряд мелких музыкальных сцен для клубов и школ — „Красная коляда“, „Обнародованный поп“, „Петрушка“, „Частных торгашей кооперацией бей“, детские „—Бунт кукол“ и „Революция в алфавите“. Справедливость требует, чтобы наряду с именами членов Об'единения были упомянуты имена А. Д. Кастальского и Г. Лобачева, которые хотя и не входили в Об'единение, но начали работу почти одновременно с членами Об'единения и в том же направлении, сделав очень ценный вклад в новую революционную музыку. Вообще же нужно сказать, что к этому Об'единению композиторов среди широких масс населения установилось такое доверие, что стоит журналу поместить сообщение о принятии их произведений Редколлегией Музсектора к изданию, как со всех концов СССР начинают поступать заказы на них.

Тем не менее члены Об'единения не считают, что дело ими выполняемое близко к завершению. По их мнению оно только начинается. Основная их задача — создание новой революционной музыки — вообще дело чрезвычайно трудное. С одной стороны композитор должен все время прислушиваться к запросам масс, с другой стороны он не может поступаться достижениями музыкального мастерства, он знает им цену. Отсюда и получается то, что в их революционной продукции эти две стороны не всегда бывают гармонически слиты, отсутствует выдержанность стиля, нет формы, которая требуется новым революционным содержанием. Отсюда же и несколько скептическое отношение к ним некоторых критиков, не понимающих всей трудности и сложности их работы, всей правильности и жизненности выбранного ими пути. Эти критики все еще не понимают самого главного, — что новая форма может явиться только синтезом этих двух тенденций („массовости“ и „мастерства“), что она может вырасти только на стыке этих двух „противоречивых“ стремлений, которые являются для нее тезисом и антитезисом. Другого пути нет. Движение только в одном из этих направлений с неизбежностью приводит или к никому непонятным головоломкам, к вырождению в „не музыку“ или к „хвостизму“.

Во всяком случае члены Об'единения обращают самое усиленное внимание на совершенствование своих произведений, и медленно, но неуклонно качество их продукции поднимается, так как повышаются требования к ней самого Об'единения, которое категорически требует от самих себя непрерывной работы над собою, работы над изучением как классиков, так и современных музыкальных достижений, работы над развитием собственных знаний. Результаты этой работы и коллективного воздействия налицо. Некоторые из членов Об'единения, не имевшие законченного музыкального образования, полу-самоучки, за последнее время стали приниматься и по обще-художественному отделу Музсектора, по которому оценка Редколлегией Музсектора производится с учетом не только наличия формальных достоинств, но и определенных достижений в этой области. Работы квалифицированных членов Об'единения и раньше принимались по обще-художественному отделу; но за последнее время были приняты и произведения членов с незаконченным музыкальным образованием: Васильева-Буглая — „Жалейная песня“ и „4 сказки для

взрослых (про друзей и недругов) для 1 гол. с ф.-п. и Красева—„5 экспромтов“, „В Крыму“, „Марш Тамерлана“ для ф.-п. и др. Кроме того произведение Васильева-Буглая „9-ое января“, для хора, получило премию в 1925 г. на конкурсе, объявленном комиссией по празднованию 20-летия 1905 г. при ВЦИК, составленной из крупных музыкальных специалистов. Таким образом эти товарищи чисто практическим путем достигли более высокой квалификации и признания их художественных достижений. Во всяком случае эти факты с наглядной убедительностью показывают, что слухи об „агит-халтуре“, будто бы издаваемой Музсектором и являющейся продукцией революционных композиторов, есть только один из приемов идеологической борьбы, которая существует и на музыкальном фронте и, конечно, эти слухи ни в малой степени не отвечают действительности.

Вторым основным разделом работы Об'единения являлась работа исследовательская. С самого же начала его деятельности перед ним встала задача разобраться в том хаосе взглядов и утверждений, который опутывал основные вопросы музыки. Необходимо было уяснить социологическую роль и значение музыки, ее место в общей культуре, методы изучения, анализа и оценки, словом повести работу по применению марксистского метода в музыке. Об'единению представилась возможность повести ее в журнале „Музыка и Революция“, который начал издаваться Музсектором по инициативе и при ближайшем участии членов Об'единения. Все руководящие статьи—а часто и другие—или обсуждались совместно или даже разрабатывались сообща. В результате упорной и тщательной работы Об'единением был поставлен и разрешен (хотя бы настолько, что давал возможность дальнейшего продвижения и углубления) целый ряд принципиальных вопросов музыкальной культуры: о взаимоотношении музыки и революции (передовая № 1), о требованиях пролетарской революции и разбор понятия „современная музыка“ (передовая № 2), об идеологии в музыке (передовая № 4), о задачах современной музыкальной критики (передовая № 6), о значении концертной проблемы (передовая и следующая статья № 9), о задачах поставленных Октябрем перед музыкой (вторая статья № 11), о задачах современного музыкального журнала (передовая № 12) и в настоящем номере—о музыке в свете диалектического материализма. Кроме того частично была проведена работа по критическому овладению нашим культурным наследством (статьи: „М. П. Мусоргский“ в № 5, „Сказание о граде Китеже“ в № 6, „Моцарт в № 12 и „М. И. Глинка в № 2-14), а также анализ идеологии некоторых современных композиторов („Левый фланг современной музыки“ в № 1—13). Много статей и заметок практического характера также разработано членами Об'единения. Читателям журнала известны имена: Н. Демьянова, В. Дасманова, Е. Вилковица, Г. Поляновского, А. Сергеева и др. Но и здесь проделанную работу можно считать только началом большой исследовательской работы, какую ставит перед собою Об'единение, намечая в будущем разработку вопросов: содержания в музыке, отношения формы и содержания в музыке, „классовости“ в музыке, критерия оценки музыкальных произведений и т. под.

Третий раздел работы—исполнительский (пропаганда, показ революционной продукции) вызвал к себе тоже усиленное внимание членов Об'единения. Так через журнал был поставлен в порядок дня вопрос о создании „Общества друзей музыки“ (в статьях о концертной проблеме); разработан для М. К. проект организации планомерной концертной работы в рабочих районах; составлены, как образец, программы к торжественным заседаниям: 1) в годовщину Октября и 2) в день памяти Ленина (1926 г.), осуществленные ГАБТ'ом в упомянутые дни. Наконец, в настоящее время некоторыми показательными рабочими хорами, руководство которыми находится в руках членов Об'единения, ведется подготовка ответственной программы к 10-ой годовщине Октября, в которую вошли и лучшие произведения членов Об'единения.

В настоящее время перед Об'единением стоит задача еще более широкого развертывания своей работы и в связи с этим вовлечение большего круга музыкальных деятелей в сферу своей деятельности. Оно считает, что назрел момент для более широкого об'единения творческих сил. Если в самой продукции должны об'единиться полюсы противоположных тенденций развития („массовость“ и „мастерство“), то одним из важнейших условий для этого должно явиться об'единение живых людей: т.-е. композиторов-„массовиков“ и законченных мастеров музыки. Такого рода об'единение принесло бы взаимную пользу: творчество мастеров получило бы новую зарядку от соприкосновения с тем энтузиазмом, которым охвачены композиторы-„массовики“, благодаря своей близости к классу, создателю новых форм жизни; в свою очередь мастера передали бы композиторам-„массовикам“ нужную сноровку в обработке музыкального материала, обратили бы их внимание на тысячи мелких деталей, которые в совокупности своей и придают ту выдержанность и законченность формы, которой у них часто не хватает. Во всяком случае, развернувшиеся широко и уже разрешенные в основном (в общественных дискуссиях и в партийных совещаниях) вопросы литературы и театра показывают, что скоро в порядок дня станут вопросы и музыки. Необходимо подготовиться к этим широким общественным обсуждениям, путем более глубокой проработки вопросов музыкальной идеологии. Поэтому Об'единение предполагает с осени настоящего года расширить совместную работу со всеми теми, кто, разделяя его основные взгляды и позиции, захочет примкнуть к нему.

У автора Интернационала

Лео Вейс.

(Перевод с немецкого из газеты „Роте Фане“ от 6/1 1927 г.).

На расстоянии получаса езды от Парижа расположен город Сен-Дени. Пользуется он известностью из-за старинной церкви, напоминающей собор парижской богородицы и служившей местом погребения французских королей. Сен-Дени—типичный рабочий город. Длинные ухабистые улицы, покосившиеся дома, большие, сдающиеся в наем казармы характеризуют местность. В одном из этих старых домов живет Пьер Дегейтер, автор Интернационала. Он в районе известен и очень любим всеми. Когда я осведомлялся об его местожительстве, каждый встречный мог мне его сообщить, многие женщины-пролетарки спешили мне дать нужные сведения. Вскоре я очутился в бедно обставленной комнате „отца Дегейтер“, как его все называют в округе. Весело улыбающееся лицо не выдает глубокого возраста в 79 лет.

Беседа течет легко и оживленно. Дегейтер рассказывает о своей жизни, и передо мной проходят картины пролетарского прошлого, с его революционной борьбой, радостями и горестями. Пьер Дегейтер родился в Генте (в Бельгии) в 1848 г. Его родители впоследствии переселились во Францию, и во время немецко-французской войны он служил во французской армии. В период Парижской Коммуны он сделал попытку с некоторыми товарищами-единомышленниками прорваться в Париж и стать под знамя Коммуны, но попал в плен к германской армии, осаждавшей Париж, и его отправили на север Франции.

Лилль с этих пор становится его постоянным местопребыванием. Здесь он вступает в рабочую организацию и влекомый склонностью к музыке создает из членов ее певческий хор. Однако, ощущается недостаток в подлинных рабочих песнях. Прибывший товарищ из Парижа привозит с собой томик стихов Потье. Среди стихов писателя и борца-коммунара Потье находится и Интернационал.

Могучий клич борьбы, звучащий в этих стихах, вдохновляет художника-пролетария, Дегейтер. К стихам он пишет музыку, и вскоре песня уже поется рабочими Лилля на всех собраниях и празднествах. Песня делается все популярнее среди рабочей массы и в течение нескольких лет становится гимном всех классово-сознательных рабочих Франции. Дегейтер, который целый день работает в качестве столяра-художника на фабрике, рад, что его песня стала общим достоянием рабочей массы и не заботится о закреплении авторского права на свое произведение.

В 1903 г. несчастный случай лишает его на некоторое время работоспособности. Этот вынужденный досуг, единственный который находится в распоряжении пролетария, Дегейтер использовал для обработки Интернационала для рояля. Закончив свою работу он обращается к издательству с целью выпуска в свет вновь написанного произведения, но издательство оспаривает его право на авторство, называя таковым его брата Адольфа. Пьер видит вдруг, что его выставляют лжецом и вором и поднимает борьбу за то, что для него свято. Он пытается склонить мирным путем своего брата Адольфа признаться в своей лжи, но тщетно. Пьеру Дегейтер не остается ничего другого, как обратиться к судебному разбирательству. Целые годы безрезультатно тянется процесс. Наконец в 1915 г., мучимый раскаянием Адольф Дегейтер решается открыть истину. Он обращается к суду г. Лилля, в котором разбирался процесс, с письмом, где он, между прочим, говорит: „Я никогда не писал музыки, а тем более музыки Интернационала. Настоящий автор этой песни, мой брат, Пьер Дегейтер“. В то время Лилль был занят германскими войсками, и процесс, тянувшийся около 20 лет, только в 1923 г. получил свое разрешение. Пьер Дегейтер отныне признается повсюду единственным автором Интернационала.

Тем временем Дегейтер переселился в Сен-Дени, где он работал по своей специальности в качестве столяра-художника. До 1922 г., т.-е. до 72 летнего возраста, он постоянно работает на фабрике. Музыкой занимается только в свободное время, организуя и в Сен-Дени рабочий хор.

Кроме Интернационала им еще написаны песни, среди них песня „Вперед рабочий класс“ („En avant la classe ouvrière“). В числе его произведений—многие, в которых и авторство текста принадлежит ему же. Песни его среди французской рабочей массы пользуются большой популярностью и любовью.

С 1922 г. вследствие преклонного возраста он уже не может больше работать по своей основной профессии, как столяр-художник. Ныне он одинок. Единственного сына, подававшего большие надежды в музыкальном отношении, он потерял на войне. Год тому назад умерла его жена, и единственным близким ему человеком является одиннадцатилетняя внучка, дочь погибшего на войне сына.

Пьер Дегейтер был уже дважды приглашен в Россию на постоянное жительство. Но вследствие глубокой старости он не чувствует себя в силах перенести трудности такого пути. Материальную поддержку получает он от Международной Рабочей Помощи в виде месячной пенсии.

С 22 летнего возраста Пьер Дегейтер находился в тесном контакте с рабочим движением Франции и был в течение всей своей жизни активным борцом пролетарской армии. И ныне еще он является активным членом французской компартии. С большой любовью он относится к пролетарской России, рад и счастлив тому, что еще во время его жизни, рабочему классу этой страны (России) удалось осуществить идеал, за который он всю свою жизнь боролся.

За время истекших десятилетий, с тех пор, как Дегейтер написал бессмертную мелодию Интернационала, песня распространилась далеко за пределы Франции и стала символом и песней борьбы, гимном и общим достоянием революционного пролетариата всех стран и победной русской революции.

Перев. Л. К.

Опыт проведения коллективных занятий по ф-п.

А. Войтоловская. (Ленинград).

III.

Начальное обучение и детское музыкальное творчество.

Преподавание музыки должно ставить своей целью не только обучение игре на инструменте и развитие музыкальных способностей, но и развитие наблюдательности, самостоятельности, а также художественно организованной мысли. При такой постановке обучение музыки может играть значительную роль в системе общего воспитания. К сожалению, музыкальная педагогика до сих пор стояла в стороне от общих течений педагогической мысли, и преподаванием музыки занимались все умеющие играть. Мы, педагоги, должны открыто в этом сознаться. Не имея никакой специальной подготовки, никаких знаний по психо-физиологии ребенка, не будучи знакомы с физиологическими основами сложного механизма фортепианной техники, оторванные от общих вопросов педагогики, мы в большинстве случаев были поставлены в необходимость передавать свой опыт из поколения в поколение, экспериментируя каждый по-своему. Только в последнее время стали возникать педагогические учебные заведения, в которых вырабатываются специалисты по музыкальной педагогике и уделяется достаточно внимания педагогическим дарованиям, представляющим, конечно, такое же самостоятельное дарование, как дарование виртуоза.

Отсутствием специальной подготовки в области психологии ребенка можно объяснить тот факт, что, приступая к обучению детей игре на инструменте, мы обычно совершенно выпускаем из виду общепризнанное положение, что музыка больше всего захватывает нас, когда она созвучна нашим переживаниям. Обыкновенно это обучение остается не только оторванным от детских представлений и настроений, но часто материал, который мы преподносим детям, враждебно чужд им по своей сухости и абстрактности. Будущим специалистам—музыкальным педагогам предстоит большая работа по выбору и переработке соответствующего художественного материала. Дело не только в нем, но и в создании во время занятий той атмосферы эмоциональной заинтересованности, без которой невозможно самое восприятие искусства. И вот тут-то, как и в других случаях, разобранных мною в предыдущих статьях¹⁾, налицо выступает преимущество занятий в коллективах, где рождается живой интерес, самостоятельность и творческая инициатива.

Прежде чем начать учить детей играть, нужно всеми способами приобщить их к музыке, заинтересовать их этой новой для них сферой восприятий. Потраченное на это время никогда не пропадает, так как избавляет от многих затруднений при дальнейших занятиях. Приобщение может идти путем слушания музыки, пения и движений. Я не скажу, что выявление метра и ритма в движениях развивают музыкальность; но так как музыка является у детей эмоциональным возбудителем моторной сферы (движений), то выявление в движениях своих музыкальных восприятий является естественной потребностью у детей. Не нужно только замыкать это выявление в узкие рамки так называемой „ритмики“.

Приступая же к обучению игре на инструменте, мы должны помнить, что и оно идет успешнее первое время, если не является самоцелью, а естественно вы-

¹⁾ См. „Музыка и Революция“ № 1 и № 4.

текает из процесса приобщения детей к музыке. При этом всякое представление, понятие и определение только в тех случаях сознательно воспринимается детьми, когда оно преподносится не в отвлеченной форме, а основано на звучании, близком детским представлениям и облечено в художественную форму. Укажу на один пример занятий с коллективом начинающих, которым нужно дать первые представления о простейших музыкальных элементах. Перед нами две песни Гречанинова: „Андрей Воробей“ и „Дон-дон“, построенные на одном звуке с художественно иллюстрирующим сопровождением. Выучив хором эти песни, мы приступаем к их изучению.

Прежде всего детьми наглядно ощущается зависимость мелодии от разной длительности звука и от акцента. На этих песнях мы можем также ознакомить детей с ключами и с процессом чтения нот, с метром и ритмом и одновременно с музыкальной иллюстрацией. В дальнейшем мы можем предложить детям знакомое стихотворение или придуманную сообща шутку пропеть песней на одном звуке и попробовать записать эту песенку на доске. Возьмем дальше из того же сборника Гречанинова песни, состоящие из нескольких звуков. Пользуясь ими, мы можем дать представление детям о разнообразном метре и ритме, разном характере песен, можем дать понятие об интервалах, о тональностях; можно обратить внимание детей на взаимоотношение мелодии и сопровождения и дать детям довольно сложное задание: например, выбрав одну из песен постараться ее запомнить, затем транспонировать ее голосом, потом перевести ее в басовый ключ, найти в ней знакомые интервалы; можно, проводя аналогию со словесной речью, предложить детям поставить знаки препинания и таким образом дать представление о музыкальной фразе, а также найти повторяющиеся музыкальные фразы; наконец, предложить детям придумать песню из нескольких звуков на какой угодно текст и постараться ее записать с детьми. В процессе этой работы, которая производится не сразу, а на протяжении нескольких уроков, у детей является потребность сыграть выученную песню и тогда, если возникают вопросы, связанные со способом извлечения звука, начинается соответствующая работа. В дальнейшем, когда ассоциация между звуками и изображением окрепла, мы прибегаем к слуховому диктанту.

Основным элементом музыки, как искусства во времени, является ритм. А так как мы весь мир воспринимаем ритмично, то метр и ритм являются самыми близкими нашему сознанию музыкальными элементами; а потому специальная работа над осознанием метра и ритма легко вводит учащихся в сферу музыкальных ощущений и представлений.

Когда в тщательно прослушанной, пропето́й и выявленной в движениях песне ясно усвоено представление о метре и ритме, тогда они записываются в виде схемы, а затем путем слухового диктанта (которым дети обыкновенно очень увлекаются) вписывается мелодия. Записями такого рода мы не только развиваем слух, но, давая попутно ученикам ряд необходимых теоретических сведений, приучаем учащихся воспринимать музыку не только эмоционально, но и аналитически. Тем самым мы расширяем кругозор учащегося и уже с первых шагов приближаем его до некоторой степени к музыкальной структуре. Разучив эту песню мы можем сделать из нее ансамбль, привлекая для исполнения распisanного сопровождения членов более подвинутого коллектива (как я уже указывала в своей первой статье „Ансамбль, как метод преподавания“) ¹⁾, или пользуясь силами данного коллектива, как напр. в легком ансамбле колыбельной из „Сказки о Царе Салтане“.

Работа в коллективах, связанная с повышенным интересом, с сознательным отношением к каждой разучиваемой пьесе, основанная главным образом на самодеятельности учащихся, приводит нередко к высшей форме самодеятельности — к творчеству. Детское музыкальное творчество ничем не отличается от детского

¹⁾ „Музыка и Революция“ № 1.

творчества в других областях, и если оно мало проявлялось в этой области, то только потому, что на него не было обращено должного внимания. Задачей детского музыкального творчества не должно быть создание кадра композиторов. Педагог и словесник, обществовед и географ не думают о создании писателей в своей области, заставляя своих учеников писать сочинения, рефераты и доклады. Эти педагоги стараются таким путем научить самостоятельно мыслить в данной области. Таковы же должны быть задачи и детского музыкального творчества.

Детское музыкальное творчество не только важно как таковое, оно важно для педагога еще и потому, что указывает более правильные пути подхода к ученику, так как нигде так ярко не выявляет ученик своей музыкальной сущности, как в своем творчестве. В нем четко обозначаются характер, темперамент, вкус и даже та среда, из которой вышел учащийся. Конечно, часто ученику не удается оформление своего музыкального замысла, и все остается в пределах импровизации, к которой склонны очень многие дети; но путем воспитания музыкальной мысли ученик приучается к музыкальному творчеству так же, как приучается любой школьник писать доклады и сочинения. Ни в коем случае только нельзя с самого начала заставлять ученика самостоятельно записывать сочиненную музыку, ибо трудность нотописания убивает всякую охоту творить.

Вначале дети, не имея еще оформленных музыкальных представлений и образов охотно заимствуют их из более близкой им формы мышления, и потому музыкальные иллюстрации являются самой доступной и излюбленной формой детского музыкального творчества. Так, напр., одна из учениц моего класса не представляла себе, как можно что-нибудь придумать самостоятельно, но увлекшись однажды шуточным стихотворением Венгрова „Ах, как тонко, тоненько“, она попробовала его иллюстрировать. Иллюстрация оказалась такой удачной, что она сыграла ее на школьной демонстрации; и с тех пор девочка начала часто сочинять. Мне нередко удавалось использовать это обстоятельство в качестве побудительного приема, и моими учениками иллюстрировано много стихотворений Бальмонта, Саши Черного и др. Укажу на один пример музыкальной иллюстрации и коллективного творчества. Желая дать детям ясное представление о ритме, как о слиянии образа с формой, я предложила одному из коллективов иллюстрировать народную сказку „Терем-Теремок“, где шесть различных животных—мышка, лягушка, заяц и др., каждый со своим особым, близким воображению детей характером и ритмом,—были иллюстрированы детьми музыкой. Дети много работали сообща и каждый в отдельности над выработкой характерного ритма каждого животного. Не редко дети подвергали друг друга жестокой критике. Особенно острым нападкам подвергся один мальчик, который, взяв на себя роль лисицы, изобразил ее очень запутанным ритмом и главную тему песни повел в обратном движении, мотивируя это тем, что: „лисица хитрая—прямо не пойдет и ничего просто не скажет“. Эта, на посторонний взгляд, шумная забава дала детям очень много не только в осознании музыкального ритма и коллективного творчества, но и в технических достижениях, так как, готовя эту сказку к школьному зачету, дети много работали над светливым движением мышки, над скачущим ритмом лягушки, над тяжеловесными аккордами волчьих шагов и пр.

Ограничусь приведенным примером и на этом закончу свои статьи о преподавании в коллективах.

Прав Игорь Глебов, говоря, что мы должны подготовить „кадр актуально воздействующих на музыкальную действительность слушателей“¹⁾. Но это только одна из наших задач. Другая, не менее существенная задача музыкального педагога—не только обучать игре на инструменте, но научить мыслить музыкальными

¹⁾ Игорь Глебов: „Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе“ (в сборнике „Вопросы музыки в школе“).

образами и представлениями. Наиболее благоприятствующими для этого условиями являются занятия в коллективах, где обостряются все восприятия, где всесторонне развивается индивидуальность, где вся психофизиологическая основа содействует достижению наибольшего эффекта. Но именно поэтому занятия в коллективах не должны носить характера случайных и единичных исканий, неизбежно чреватых ошибками. Занятия музыкой в коллективах необходимо углубить и поставить на высоту научно-исследовательской работы.

Оперный вопрос.

Б. Ю.

№№ 1/2 Венского музыкального журнала „Musikblätter des Anbruch“ с. г. вышли в виде сборника, состоящего из 24 статей и озаглавленного „Опера“. Статьи посвящены большей частью так называемой „оперной проблеме“ или, говоря проще, рассуждениям о том, какая судьба ожидает оперу. Вопрос этот занимал за последние годы и продолжает занимать по сие время многих музыкальных писателей, а тем более композиторов.

Всем известно, что за все время существования оперы в ней происходила борьба за первенство двух ее главных элементов—музыкального и драматического с периодическим усилением то одного, то другого из них.

Современное оперное творчество несомненно переживает весьма длительный и сильный кризис. Кризис этот начался чуть ли не непосредственно вслед за „рационализацией“ оперы Рихардом Вагнером, а за последние годы значительно обострился и углубился под влиянием мировых событий. Неудивительно поэтому, что среди музыкантов и в теории и на практике ощущается стремление найти выход из создавшегося, тягостного для оперного дела, положения.

Некоторого рода введением служит статья редактора журнала П. Стефана „Опера после Вагнера“. Автор начинает с того, что намечает те исторические, экономические и социальные факторы нашего времени, взаимодействие которых создало и определило основные черты и направление новейшей оперы. Перейдя затем к Вагнеру он доказывает, что цель его стремлений и достижений была рационализация оперы и усиление реализма на сцене. Хотя Стефан этого прямо не говорит, но из дальнейшего следует, что театральные идеи Вагнера завели оперное дело в тупик и что хотя его творчество и породило многочисленных подражателей, но не нашло себе в дальнейшем плодотворного развития. Вслед затем Стефан делает краткий обзор главнейших течений в оперном творчестве, начиная со смерти Вагнера и до наших дней и заканчивает его утверждением, будто Шёнберг своими двумя сценическими пьесками, как в некоем микрокосме, уже наметил вехи для дальнейшего творчества в области оперы. Недаром - де музыка всех последних, из ряда вон выделяющихся опер написана учениками Шёнберга (Альбаном Бергом и Эгоном Веллешем) или же его последователями, или хотя бы соотечественниками. Как-то мимоходом, не в связи с прочим, упоминает он о Мусоргском и Стравинском; но остальное русское оперное творчество обойдено молчанием. Заканчивает Стефан перечислением тех задач, которые должно будет разрешить будущее оперное творчество.

Рассмотрение ряда этих задач и связанных с ними вопросов взяли на себя авторы последующих статей.

Первым из них выступает Эгон Веллеш с краткой, но яркой статейкой „Образ и действие в опере“. Веллеш возводит происхождение оперы к античной трагедии, неразрывно связанной с понятием о герое и считает, что для оперы необходимо наличие одной или нескольких личностей (героев), опозитизированных

в образах, на судьбе которых сосредоточен был бы весь ход событий. Опера не может, по его мнению, иметь жизнеспособности, если судьба (трагическая или хотя бы комическая) главных действующих лиц не возбуждает сочувствия в слушателе. Подобно тому, как античная трагедия не знает ни злодеев, ни добродетельных людей, а только героев¹⁾, которым в удел дан счастливый или тяжкий жребий, так и музыка, по существу своему, говорит Веллеш, неспособна к характеристике злодеев (отсюда насмешливое наименование „театральных злодеев“) и моральных качеств вообще, но зато великолепно передает демоническое (в античном смысле) начало, как проявление стихийных сил и влечений. Утверждение свое автор подкрепляет кратким анализом музыкальных обликов различных оперных героев соответствующих типов. Перейдя затем к особенностям оперного действия Веллеш развивает ту мысль, что в опере интерес возбуждает не то или иное последование событий, а та неумолимость, с которой, в силу характера действующих лиц, развивается и совершается их судьба, т. е. эмоциональная сторона действия. Будучи традиционной преемницей античной трагедии, средневековых представлений и театра-барокко, опера только тогда бывает долговечна, по мнению автора, когда в ней центральное место занимают образы, носящие общечеловеческие черты характера.

Ганс Мерман в статье „Проблема современной оперы“ установив, с одной стороны, что как прежде, так и теперь в опере происходит непримиримая борьба между драматическим и музыкальным элементами, с другой—утверждает, что за последнее время, несмотря на эту борьбу, замечается тот шаг вперед, что, при всем разнообразии направлений в операх, музыка и текст сливаются между собой гораздо больше прежнего. Затем автор переходит к разбору различных типов оперы последнего времени и в результате приходит к заключению, что знаменем времени следует считать вполне определенный подход к опере как к „игре“, далекой от жизни. Этим объясняется увлечение полными условностей операми Генделя, балетом, пантомимами и даже театром марионеток.

Пауль Беккер, в своей статье „О творческой работе режиссера и его свободе по отношению к автору“, со свойственной ему ясностью мысли, разрешает этот важный вопрос, взяв для примера сцены из двух опер: так называемую „сцену с фанданго“ из „Свадьбы Фигаро“ Моцарта и заключительную сцену с радугой из „Золота Рейна“ Вагнера. Анализируя их, Беккер доказывает, что в первой сцене, где задача режиссера сводится к распределению и руководству движениями, его творческая работа должна быть направлена исключительно на выявление основной мысли данной музыкально-драматической ситуации. Что же касается до второй сцены, носящей в сущности характер картины, которой поэтому необходимо придать возможно большую наглядность, то режиссер, пользуясь полной свободой в выборе технических средств к достижению этой цели, самую идею обязан оставить в неприкосновенности.

Далее Беккер устанавливает два тезиса: 1), что всякая сценическая игра вообще по существу своему есть импровизация и 2), что всякая игра на оперной сцене является в действительности интерпретацией. Пользуясь этими тезисами, он выводит то заключение, что творческая работа режиссера состоит исключительно в его способности постигать намерения автора, иначе говоря выявлять скрытую в каждой сценически прочувствованной музыке сценическую диспозицию. Свобода же режиссера в отношении к автору заключается единственно в выборе и способах использования тех средств, при помощи которых он выполняет намерения автора и этим самым становится интерпретирующим импровизатором.

1) В смысле главных действующих лиц, безотносительно их моральных качеств.

В статье „Материальная определяемость оперы“ Эрнст Кшенек стремится доказать свою излюбленную мысль о том, что творческая работа композитора в известной степени уже предопределена тем материалом, которым ему приходится оперировать и что, хотя взгляды на роль музыки в опере и могут меняться сообразно с требованиями времени, но тем не менее музыке (отошедшей в центральной Европе за последние годы от жизни), приходится неминуемо подчиняться, с одной стороны — задачам всего оперного произведения, как единого целого, а с другой — техническим и практическим условиям театральной постановки. Далее он переходит к разбору тех требований, которые предъявляют опере, как сама современная жизнь, так и соответствующие ей условия постановки и исполнения. Автор считает одним из важнейших условий жизнеспособности оперы — полную доступность ее содержания как драматического, так и музыкального пониманию всех участвующих в постановке или присутствующих при ней лиц, начиная с главного режиссера и кончая зрителями. В заключение Кшенек говорит, что некоторые смотрят на оперу как на музыкальное произведение и в таком случае перед ними стоит неблагоприятная задача развертывать свою работу вопреки сопротивлению, оказываемому множеством внемузыкальных факторов. Однако, в опере можно также видеть и произведение театрального искусства, создаваемое человеческой игрой, подкрепляемой формой, красками, светом и музыкой. В этой последней примиренности композитора с материальной предопределенностью оперы, Кшенек видит наилучший залог ее успеха и правильного развития в будущем.

Пауль А. Писк в статье „Новая публика“ говорит о том, какая перемена произошла в составе оперной публики после войны и революции.

Буржуазия как крупный класс распалась, ее остатки предались культу оперетки и „обозрений“; интеллигенция, чиновничество и мелкая буржуазия живут во все усиливающейся нужде; места в театрах все более и более заполняются пролетариатом. Отсюда естественная предпосылка, что сценическое искусство должно впредь строиться в расчете на широкие массы. Отношение рабочего к опере совсем иное, чем отношение к ней буржуазии. Стремящиеся к восприятию культуры, массы относятся к опере бесхитро. Их в большинстве случаев мало интересует текст оперы — на них действует музыка, идущая рука об руку со сценическим действием и действует настолько сильно, что они почти не дают себе даже отчета в том, что происходит на сцене помимо музыки. Попытки заменить текст некоторых старых опер новым, в современном духе, Писк считает недопустимым с художественной точки зрения и полагает, что новой публике ближе по духу и доступнее окажутся произведения новейшей современной музыки, написанные на современные сюжеты, вроде „Воццека“ Альбана Берга.

Дальнейшие статьи, — за исключением интересной статьи Игоря Глебова „Современная русская опера“, — разбирают ряд вопросов, интересных самих по себе, но написаны, к сожалению, не достаточно толково и свежо. Таковы: „Оперный кризис и культ стиля“ (Гофмюллер), „Танец и оперный жест“ (Розенцвейг), „Подвижная оперная сцена“ (Макс Бранд), „Ритм и пространство“ (Турнау), „Латинская раса и опера“ (Лерт); „К проблеме комической оперы“ (Галь), „Работа музыкальной критики“ (Шпрингер) и „Оперная статистика“ (Альтман).

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

Музыкальная секция при Горкоме Кружководов.

В 1923 году М. Г. С. П. С. организованы были курсы по поднятию квалификации кружководов. Эти курсы безусловно для многих кружководов явились стимулом к более серьезному и продуманному отношению к своей работе в клубе. Но эти курсы дали только общую установку работы клубных художественных кружков, почти не затронув вопросов метода работы отдельных видов кружков.

Разной в работе клубных художественных кружков, а так же все более и более растущая потребность в повышении качества клубно-художественной работы, поставили перед Горкомом Кружководов и Культкомиссией Горкома вопрос о необходимости выявления правильной линии в работе художественных кружков через своего рода производственные совещания. Такие совещания путем обмена опытом работы самих кружководов, а также путем постановок ряда докладов как по обще-клубной работе, так и по специальным предметам, должны помочь найти ту линию в работе художественных кружков, которая бы соответствовала общему направлению нашей советской современности. С этой целью Культкомиссия Горкома Кружководов наметила широкую программу производственных кружков при Ц. Д. Рабиса и организовала там же секцию кружководов, которая разбилась по специальностям на три подсекции: драматическую, изо и музыкально-хоровую.

Музыкально-хоровая подсекция начала свою работу в декабре, поставив себе следующие задачи: 1) организовать и развить самодеятельность кружководов через обмен опытом. 2) Проработать и разрешить вопросы практики и методики музыкально-вокальной работы. 3) Содействовать изданию методических пособий, на-

учно-теоретических трудов и музыкально-вокальных произведений, рекомендуемых муз-хоровой подсекцией.

Организационно муз-хоровая п/секция делится на секторы хоровой, струнный и духовой. Муз-хоровая п/секция организует также репертуарно-методическую комиссию, которая заслушивает и прорабатывает все материалы по работе секторов, и составляет рекомендательные списки репертуара по каждому сектору с аннотацией и распределением по степеням трудности, и подготавливает к печати лучшие произведения кружководов.

Работу муз-хоровой п/секции составляют как вопросы общего характера (речера показа работы кружков, организационные вопросы), так и вопросы специального характера. За истекший период времени с большим интересом прослушаны были доклады т. т. Г. Любимова и Д. Васильева-Буглая о гармонике в клубе, вызвавшие оживленные прения по этому вопросу. В дальнейшем намечены доклады о муз-хоровой работе в клубах (т. Устюжанинов) и музыкальной иллюстрации живых газет.

Пленум разработал также план работы производственного кружка по муз-хоровой работе и утвердил следующий цикл лекций: 1) Историко-материалистическое понимание музыки, 2) Место музыки в общем развитии культуры, 3) Лекции по музыкальной энциклопедии, 4) Метод ведения и содержание бесед с музыкальными иллюстрациями (слушание музыки), 5) Методы подбора и использования музыкально-художественной литературы в работе по муз. грамоте, 6) Составление и разбор учебной программы муз. и хор. коллективов и 7) Метод сценического оформления музыкальных инсценировок.

Хоровой сектор в своей работе поставил вопрос о музыкальных инсценировках а также вопрос о музыкальном оформлении живых газет и о борьбе с халтурностью в такого рода оформлениях.

Струнный сектор наметил ряд бесед о методах работы музыкальных кружков по вопросам организационного, практического и репертуарно-исполнительского характера; и по вопросам развития музыкальной сознательности кружковцев и внутреннего распорядка кружка. Разработан репертуар к Ленинским дням и намечена работа по подбору репертуара для струнных кружков вообще. Кроме того, намечен разбор методических работ кружководов по струнным кружкам.

Сектор духовых инструментов констатировал, что в то время как в области работы некоторых видов клубных художественных кружков достигнуты некоторые успехи,—этого нельзя сказать о кружках духовых инструментов. Кружковод работает ощупью, добывая приемы из своей практики, или применяет методы не совсем подходящие для клубного кружка. Репертуар устарел. Отсутствует учебно-производственная программа занятий. В данный момент сектор разрабатывает учебно-производственный план для кружков и духовых инструментов; просматривает и отбирает нотный материал, разделяя его по степеням трудности; составляет методическое руководство по работе кружков духовых инструментов. На бывших уже заседаниях сектора заслушан ряд методических работ руководителей с детальным их обсуждением; признанные приемлемыми послужат основой для составления коллективного методического труда по работе духовых оркестров в рабочих клубах.

Просмотр хоровых кружков текстильщиков.

18/IV Центр. Клуб.

Текстильщики показали работу трех хоров: Трехгорной мануфактуры под упр. М. Лазарева, хор клуба им. Ногина под упр. А. Давиденко и крестьянский хор из рабочих фабрики им. Свердлова под упр. т. Жукова.

Первые два хора довольно подвинуты в вокальном отношении, особенно хор клуба им. Ногина, что является показателем имеющегося налицо состава достаточно опытных и преданных делу руководителей. Хочется возразить лишь против неудачной обработки Алябьевского „Соловья“, исполненного Трехгорным хором, и исполнения слащавой, с напевом, явно церковного склада, песни Чайковского

„Ночевала тучка“ (хор клуба им. Ногина). „Соловей“—песня виртуозного характера, теряющая свою привлекательность при отсутствии украшений колоратурного порядка. Аккордовое сопровождение, переложенное для хора, не звучит. „Ночевала тучка“ была взята хором в таком растянутом темпе, с эпическими нарастаниями и замираниями, что невольно ассоциировалась с напевами церкви.

Остальной репертуар („Ленин“ Красева, „Жив Ильич“ Лобачева, „Кузнецы“ Потоцкого) хора Трехгорной м-ры и („Во субботу“ Чеснокова, „Щедрик“ Леонтовича, „Ой, чья це хатинка“ Лобачева, „Все мы сегодня матросы“ и популярнейшая „Конная Буденного“ Давиденко) клуба имени Ногина были исполнены чисто, с хорошими оттенками, динамическими контрастами. От обоих коллективов, имеющих в своих рядах большое количество хороших и даже выдающихся голосов (Захарова, Остроумов) хотелось бы больше мощи, внутреннего подъема, непосредственности. Оба хора представляют великолепный хоровой материал. При дальнейшей работе—несомненен их художественный рост. Очень приятное впечатление оставило выступление крестьянского хора текстильщиков. В красочных нарядах, разнообразно статичное хоровое исполнение мимической игрой, плясками, хороводной театрализацией, эти крестьяне-рабочие показали, что глубоки песенные традиции, не умерла деревенская песня, но способна еще раскрывать долго и плодотворно свои красоты. Исполненные песни Рязанской и Смоленской губерний, записанные покойным Пятницким (явственна коренная связь этого хора с коллективом им. Пятницкого; сам руководитель хора т. Жуков участник Пятницкого коллектива), принимались восторженно рабочей аудиторией. Особенно глубокое впечатление произвела на публику театрализованная песня „Пряшенька“; это примитив-лубок, необычайно ярко воспроизводящий производственные процессы пряжи с веретеном.

Хорошее впечатление оставили сольные выступления кружковцев. Элементарная культура звука налицо. Дикция—удовлетворительна. Музыкально-осмысленная передача и хорошие молодые голоса (кроме вышеуказанных т.т. отметим еще т. Брагеевскую и т. Белова) могут доставить много удовольствия аудитории семейных вечеров, разнообразя программу и знакомя слушателей с образцами оперной и романсовой литературы.

Георгий Поляновский.

Отчетный вечер музкружков печатников.

(Б. Аудитория Политехнического музея 6/V—27)

Печатники показали три оркестра—великорусский, домровый и духовой—и соединенный из 3-х кружков хор. Музыкально-хоровая работа у печатников, очевидно, в стадии налаживания и поэтому расценивать ее, как показательную—еще рано. Головной состав хора (свыше 80 человек)—вполне хорош. Превалируют количественно и качественно мужские группы, в частности очень хороши тенора. К сожалению, в объединении пока нет следов ра-

боты по выравниванию общего хорового звука. Отдельные голоса выпирают довольно упорно, плохо поддаваясь нужной нивелировке хорового целого. Вызывает возражение трактовка отдельных песен („Пойду-ль я“ с затягиванием первой ноты на четыре четверти), но общий уровень исполнения довольно высок. Выделим, как особенно удачно спетые песни: „У ворот“ Мусоргского и „Красную молодежь“ Буглая. Приятно прозвучала песня Р.-Корсакова „Подуй непогодушка“ (запевало—очень красивого тембра тенор). Вообще репертуар печатники показали отменный (кроме вышеуказанных авторов—еще Лобачев, Гречанинов, Титов). На пользу дела послужила бы организация постоянного объединения. Тогда возможны были бы и достижения художественного порядка, связанные с коллективными занятиями сольфеджио, нотной грамотой и т. д. Руководителями объединенного хора выступили т. т. Аносов, Бунаков и Кузнецов.

Из сольных №№ отметим трио Даргомыжского „Ночевала тучка золотая“, очень искренно, просто и с увлечением исполненное рабочими-печатниками т. т. Волковыской, Апраксиным и Щербаковым. Остальные товарищи, обладающие в большинстве приятными голосами,—не только кружковцы, но и учащиеся музыкальных техникумов. Таким образом неудивительно умение владеть голосом, проявленное ими, и овладение сложным репертуаром (ария Марфы, из оп. „Царская невеста“ Р.-Корсакова, дуэт Даргомыжского „Девушки-красавицы“ и т. д.).

Из оркестров наилучшее впечатление оставил великорусский объединенный оркестр под управлением т. Спаи. Темпераментное, живое исполнение, полнокровная звучность, хороший репертуар (увертюра из „Кармен“). Несколько слабее впечатление от недурного в общем домрового состава (рук. т. Фефелов). Очень бледное исполнение лишило все интересные пьесы, сыгранные оркестром (Бетховен, Шуберт, Аренский), значительной доли успеха, которого несомненно заслуживает соединенный состав, обладающий в потенции крепким ядром и многочисленным, ценным молодняком музыкантов-рабочих и их детей.

Совсем неудовлетворительно прошло выступление духового оркестра. Состав его (9 человек), репертуар, предложенный аудитории, нехудожественное исполнение, фальшивые, нестройившие инструменты—явили картину далеко не утешительного свойства. Вероятно, показанная работа случайно попала в программу отчетного вечера.

Хорошо звучало соединение хора с оркестром (домровым). Эти соединения надо применять возможно чаще в клубной практике. За ними обеспечен успех уже по одной той причине, что звучности хоровая и оркестровая дополняют друг-друга, возмещают недочеты разрозненных коллективов—в результате исполнение становится компактнее и насыщеннее.

Г. П.

Просмотр музыкально-хоровой работы у швейников.

Сравнительно недавно были слышны голоса, если не об упадке, то о затишье клубной художественной работы, в частности музыкально-хоровой. По-

следние показы музыкально-художественной работы у металлистов, текстильщиков и швейников говорят обратное. Клубная художественная работа, в особенности музыкально-хоровая, в ряде союзов ширится, растет, принимает те нужные формы, которые дороги и необходимы в деле поднятия музыкальной культуры масс и повышения уровня музыкального восприятия и исполнения рабочей аудиторией. Если работа музыкально-хоровых ячеек будет идти и дальше в таком темпе, можно с уверенностью сказать, что скоро музыкальная работа клубов будет поставлена образцово, и тем самым кружководы, выполняя свой долг перед советской общественностью, помогут нашим композиторам увязать свое творчество с широкими массами союза.

На отчетном вечере швейников выступали ЦРХШ (Центральный Рабочий Хор Швейников) и объединенный домровый оркестр с духовыми инструментами. Внимание было сконцентрировано на ЦРХШ, как на коллективе, зарекомендовавшем себя серьезной постановкой музыкальной работы, хорошим вокальным материалом, образцовой организованностью. К такому хору, имеющему трехлетний стаж работы, претендующему, не без основания, быть образцовым, нужно предъявлять строгие требования, как к одному из лучших, показательных рабочих хоров. Обширная, хорошо составленная, программа, была в целом проведена хорошо. Хор показал уверенную читку, хорошие голоса, и вполне справился с такой сложной в полифоническом отношении вещью, как „Канавы“ Чеснокова (лучший номер выступления). Надо отдать должное организационным способностям руководителя ЦРХШ—т. Поляновского, сумевшего подобрать и организовать прекрасный вокальный материал. Хорошо прозвучал довольно сложный хор Кастальского „Поезд“, хуже получилось с хором Лазарева „Зорю бейте, барабаны“, где специфический фортепианный аккомпанемент плохо звучал в переложении для домрового оркестра.

О недостатках. Смущает немного некоторая „позировка“ исполнения, так называемое тройное подчеркивание оттенков; хотелось бы побольше строгости и тонкости в музыкальном исполнении, чего мы в праве требовать от такого коллектива. Если, скажем, на первом году работы нужно делать кое-какие уступки и кружку и аудитории в смысле выбора вещей и акцентировки дешево-эффектных мест, то после трех лет нужно от этого отказаться и поднимать культуру кружковцев и аудитории более строгим музыкальным исполнением произведений. В частности, мы совсем не согласны с трактовкой массовых песен „Море яростно стонало“ и „Конная Буденного“. Массовая песня должна захватить аудиторию глубиной музыкального содержания и простотой исполнения. Выдумки же тов. Поляновского, порой эффектные, но не совсем оправданные, были от „лукавого“. По теории некоторых дирижеров, руководитель должен зарядить хор, „чтобы у участников глаза блестели“ при исполнении произведений. Эту замечательную идею никто не отрицает, но такая взвинченность не всегда проходит даром и опытным профессионалам, когда хор хотя бы на полтона „взвинчивается“ вверх. И вот в ЦРХШ не все было благополучно

после такой „зарядки“. Вещи „Скоморошья“, „На горе, горе петухи поют“ Лобачева и „Конная Буденного“ Давиденко прозвучали очень неровно и нервно.

В общем же, нужно признать громадную работу, проделанную ЦХРШ и только пожелать ему более строгого подхода к трактовке исполняемых вещей.

Домровый оркестр под управлением т.т. Алексеева и Павлова, игравший в общем удовлетворительно, немного жидковато звучал из-за недостатка басов.

Л я - Р е

Отчетный концерт хорового коллектива Клуба „Пролетарская Кузница“ Союза металлистов.

15/V.

Нам пришлось присутствовать на отчетном концерте хорколлектива клуба „Пролетарская Кузница“ Союза Металлистов. Коллективом был исполнен ряд хороших произведений и кроме того выступали солисты, которых к нашему удивлению оказалось значительное количество.

Бросается в глаза прекрасная дисциплина в коллективе. Судя по репертуару и исполнению его („Рыцарский романс“ Глинки, „Цыгане“ Шумана, „Дубинушка“ Чеснокова и др.) можно констатировать довольно высокую квалификацию коллектива, при наличии прекрасных вокальных и технических достижений. Жаль только, что такой сильный коллектив не исполнил ни одной вещи à capella, что по нашему мнению является большим пробелом. Программа сольных выступлений (ария Лизы из оп. „Пиковая Дама“ Чайковского, „Не пой, красавица“ Рахманинова, „Песня Варяжского гостя“ из оп. „Садко“ Римского - Корсакова, „Красный цветок“ Буглая и много других) показала серьезную углубленную работу над отдельными голосами. Напр. исполнительница романсов Рахманинова „Полюбила я на печаль свою“ и „Не пой, красавица“ — тов. Силина обнаружила прекрасное дыхание и удивительно культурное исполнение.

В заключение были спеты хоры из оп. „Снегурочка“ — Римского-Корсакова, исполнение которых прошло довольно бледно, и „Клевета“ из оп. „Севильский Цирюльник“, прекрасно обработанная для хора руководителем т. Степановым.

После отчетного концерта состоялся обмен мнениями.

С критической оценкой работы коллектива выступали от Союза Металлистов т. т. Демьянов и Лицвенко, от Союза Служащих — т. Аносов, от хоркружка клуба „им. Русакова“ Союза Коммунальников — т. Семенов и несколько рабочих, членов местного клуба.

Выступавшие товарищи отмечали громадную культурную работу, проделанную коллективом имеющую колоссальное значение для этого отдаленного от центра района (Симонова слобода). Обращает на себя внимание образцовый порядок на отчетном вечере, а также хорошо настроенный инструмент (рояль) в то время, как в других клубах инструменты часто портятся вследствие небрежного к ним отноше-

ния. К сожалению на отчетном вечере отсутствовал К/О МГСПС, которому по нашему мнению необходимо было бы вообще убедиться в подлинном поднятии качества клубной работы.

Отрицательные моменты в работе данного хорколлектива с нашей точки зрения следующие: 1) в репертуаре кружка и солистов мало современных бытовых, революционных и народных песен; а ведь именно они являются неизбежным спутником семейных вечеров в клубе, 2) преобладание в проработанном материале оперного репертуара, который без пояснительного слова ничего не дает, т.-к. каждая ария связана по смыслу с целым сюжетом, о котором многие рабочие не имеют понятия, 3) несмотря на прекрасное вокальное и техническое исполнение (в особенности солистов) отсутствует эмоциональная и мимическая убедительность (напр., товарищ Егоров, исполнявший „Песню варяжского гостя“, все время смотрел в пол и как будто чего-то стеснялся, при чем в то же время показал прекрасную дикцию, интонацию и хорошо обработанный звук.

Хотелось бы, что бы в дальнейшей работе хорколлектив проводил устройство вечеров слушания музыки на различные темы (напр.— „Народная песня, ее исторический путь, характер и содержание“ и др.), неоднократно проводимых нами с большим успехом непосредственно на предприятиях, т.-к., по нашему мнению, это — единственный путь к развитию осмысленного понимания рабочими всего художественного репертуара, исполняемого коллективом в клубе.

Во всяком случае, хорколлектив и солисты произвели на нас гораздо более благоприятное впечатление, чем выступления некоторых артистов халтурного типа, все еще засоряющих клубный репертуар ненужным хламом, что является помехой в работе кружков над художественным репертуаром.

От имени хоркружка клуба „им. Русакова“ поздравляем наших товарищей по аналогичной работе с крупными достижениями, которые они, в процессе своей дальнейшей работы, несомненно углубят и, исправив свои недочеты под руководством такого опытного музыканта-художника, как т. Степанов, понесут знания и опыт в рабочие массы для их дальнейшего музыкального культурного воспитания.

Бюро хоркружка клуба им. И. В. Русакова Союза Коммунальников.

МУЗТЕХНИКУМЫ И МУЗШКОЛЫ.

Концерт 1-го Государственного Музыкального Техникума.

Когда изредка сталкиваешься в публичных выступлениях, в концертах-показах с работой наших музыкальных техникумов и школ, видишь, как много подчас в этой работе ценного и интересного. Такой чрезвычайно интересный, своеобразный концерт-показ был недавно в 1-м Музыкальном Техникуме. Своеобразие его в том, что концерт этот был всецело посвящен хору. В хоре этом участвуют

все без исключения учащиеся техникума независимо от специальности. В целом получается большой, несколько неровный по звучности (женское засилие!), но чисто-интонирующий, подвижный и гибкий хоровой коллектив. Очень хромает только дикция. В отчетном концерте исполнялись: народная песня „Звонили звоны“ (Римский-Корсаков), 2 замечательных хора Танеева „Прометей“ и „Звезды“, новый прекрасный по звучности хор С. Протопопова „Памяти погибших борцов“ и „Прометей“ Скрябина. Центральным номером программы был скрябинский „Прометей“, несколько непривычно, но по своему интересен прозвучавший в переложении для 3 роялей. Отметим исполнение партии фортепиано—соло талантливым учеником Логовинским. Концерт оставил прекрасное впечатление и прошел с большим успехом.

М. Г.

Показательный симфонический концерт Гос. Техникума им. Скрябина.

(8/V, Б. Зал М. Г. К.).

Отраднейшее впечатление оставил концерт учащихся Скрябинского техникума, посвященный 100-летию со дня смерти Бетховена. Большим событием является уже самый факт организации полного симфонического оркестра в стенах среднего муз. учебного заведения. Наличие групп деревянных и медных инструментов, обслуживаемых почти целиком учащимися, свидетельствует о наличии хорошей смены сегодняшним оркестровым музыкантам. Оркестр вполне дисциплинирован и дает очень компактную звучность. К. С. Сараджеев умело маневрирует с музыкальным молодежником.

Заслуживает большого внимания и программа отчетного выступления: в I отд. были исполнены симфония С-dur и романс для скрипки с оркестром G-dur (солист т. Лубман, обладатель мягкого тона и хорошей музыкальности). II отд. было отдано очень редко исполняемым произведениям Бетховена: тройному концерту ор. 56 для ф.-п., скрипки и виолончели с оркестром (исполнители тт. Брук, Лубман и Фурер, хорошо справившиеся со своей нелегкой задачей) и Фантазии ор. 80 для ф.-п., хора и оркестра. Перед началом концерта было произнесено т. Л. Либединским вступительное слово о значении Бетховена.

Весь концерт оставил впечатление музыкального праздника, достойного великого имени Бетховена. Самое же ценное в проведении его было то, что наши техникумы в некоторых своих достижениях (отчетный концерт) сравнялись с достижениями Консерватории. Показана большая и продуктивная работа, заслуживающая пристального и заботливого внимания со стороны всех, кому близки интересы развития и углубления музыкальной культуры.

Г. Поляновский.

Хоровые коллективы техникумов им. Мусоргского, Рубинштейна и Скрябина.

(М. Зал МГК 10/IV, 17/IV и 8/V Б. Зал).

Из обширнейших программ, демонстрировавших достижения учащихся техникумов им. Мусоргского,

Рубинштейна и Скрябина в Малом Зале М.Г.К., мы выделим выступления хоров, как определившихся в художественном отношении величин. Хором техникума им. Рубинштейна (смешанный хор свыше 100 чел.) дирижировал т. В. И. Курочкин; хором техникума им. Мусоргского (около 50 человек, женский однородный хор) управлял т. А. С. Степанов. Оба хора порадовали прежде всего наличием культуры звука, ровным уравновешенным строем всех групп, художественностью отделки произведений в целом и в деталях. Хор техникума им. Рубинштейна исполнил трудную пьесу Аренского „Анчар“ и обработку песни „Возле речки“ К. Н. Лядова (отца). Из недочетов этого хора укажем на отсутствие четкости в дикции, малую подвижность в отношении темпов и некоторую робость в пользовании динамическими контрастами, весьма уместными в исполнявшихся пьесах. Звучность хора (сравнительно с количеством поющих) могла бы быть более массивной (особенно хотелось этого в „Анчаре“ Аренского). Очень досадно, что в репертуар хора не вошли совершенно пьесы современных революционных композиторов. Именно с помощью таких мощных коллективов из учащейся молодежи надо преодолевать трудности партитур лучших хоров Лобачева, Лазарева, Кагальского и др.

Хор техникума им. Мусоргского удовлетворил нас в гораздо большей мере. Прежде всего был показан большой репертуарный диапазон хора, однородного в своем составе. От революционных песен (Лобачев „1-е мая“, Поточкин „Траурный марш“) до сложных классических хоров (хор полковых девушек из „Князя Игоря“ Бородина, хоры из „Демона“ Рубинштейна и из „Евгения Онегина“ Чайковского). Замечательна гибкость, податливость всех групп дирижерским указаниям. Внимание и дисциплина в хору культивируются, очевидно, очень тщательно. Достойна быть отмеченной точность сложных ходов в бородинском хоре. С соответствующим настроением были исполнены и революционные хоры. Из недостатков хора техникума им. Мусоргского отметим несколько замедленные темпы в исполнении и некоторую рыхлость вступлений отдельных групп, не всегда производивших впечатление устойчивого аккорда, несмотря на вообще безупречное интонирование.

Очень многого достиг проф. Ал. В. Александров с хором техникума им. Скрябина. Исполнение капитальной Бетховенской фантазии с оркестром (ор. 80) показало большую гибкость коллектива и открыло перед нами возможность исполнения ответственных классических партитур.

Общий путь хоров—мы считаем правильным и целесообразным. Несомненно наличие руководителей, преданных своему делу и знатоков в нем. Желательно лишь включить в их репертуар в большем процентном соотношении произведения интересные и впечатляющие, но трудные по фактуре и тесситуре и могущие быть показанными рабочей, клубной аудитории только в хорошем четком исполнении, именно ученических хоров техникумов. Следовало бы наладить художественный обмен между крупнейшими рабочими хорами и хорами учащихся. Обеим сторонам это принесет несомненную пользу: техникумы услышат более под'емное, непосредствен-

ное исполнение,—рабочие организации научатся ценить необходимость вокальной культуры, тонкости отделки.

Георгий Поляновский.

Показательные концерты учащихся-вокалистов

(Малый зал М. Гос. Консерватории).

Показательные концерты учащихся-вокалистов в этом году мало чем отличались от таковых же показов прошлого года, сохранив все те же основные недостатки (отсутствие демонстрации самого метода, перегруженность и однообразие программ, трудности сложных произведений, подчас недоступные силам учащихся, и семейный, а не общественный характер самих концертов). Исключением, до некоторой степени, явился концерт С. И. Друзякиной и ее класса, первое отделение которого было отдано выступлению самой преподавательницы с камерной программой, а два остальных—показу учащихся. Такая планировка концерта в известной степени компенсирует их основной недостаток (отсутствие показа метода) и позволяет сделать известные выводы.

Ученики класса Г. П. Гондольфи, выступившие в показательном концерте в день чествования 45-летия его артистической и педагогической работы (25/III) показали хорошую вокальную выработанность, уверенную и легкую подачу звука, отчетливую фразировку и четкую сработанность ансамблей. Выделились из общей массы законченностью и вокально-технической и исполнительской уч-цы Межерауп и Яковлева. Хорошие, но еще далеко не доработанные вокальные данные у уч-ц Архиповой и Гонтарь и уч-ка Горхова. Известные технические достижения уч-ка Голянда в значительной мере уничтожаются неприятно-развязной и немзыкальной манерой исполнения.

Трудно сказать, какими соображениями руководствовался Дом Художественного Воспитания МОНО, предпосылая концерту-показу очередных работ по сольному пению учеников В. М. Дерягиной (25/IV) заманчивые афиши, в которых весьма неосторожно говорилось о работах и достижениях этого педагога в области синтеза пения с движением, как метода преподавания. Заинтересованная публика собралась, привлеченная перспективой увидеть и услышать нечто новое, интересное и педагогически-ценное. Увы, то, что было продемонстрировано не выходило за пределы обыкновенного, дешевого любительства, неимеющего ни научного, ни художественного, ни педагогического интереса. Весь „синтез“ свелся к весьма шаблонным инсценировкам романсов, оперных арий и дуэтов, к дюжине заученных, штампованных театральных жестов, к тому же еще ритмически не совпадавших с музыкой. „Режиссерская“ часть также была выполнена неумело и безвкусно, а если к этому прибавить еще малохудожественный репертуар (включавший в себя в большом проценте произведения Кампана Тости, Бома, Шаминад, Кочетова и наконец, самой Дерягиной), грубые и немзыкальные эффекты, допущенные в исполнении (бесконечные ферматы,

выкрики, сплошные portamento, неряшливая колоратура и пр.), крайне слабый аккомпанимент и полное отсутствие какого-либо музыкально-художественного плана, то получается картина в общем нелепой и ненужной затеи. Что же касается качества самой вокальной школы Дерягиной, то она вполне может занять видное место в ряду московских вокальных школ и имеет ряд достоинств: длинное дыхание, свобода диапазона, выравнивание регистров. К недостаткам ее отнесем: несколько далекий звук, несвободный от призвука шейных мышц и склонный к понижению интонации. Прекрасный и тренированный вокальный материал у уч-ц Тороповой и Лобановой и определенные вокальные достижения у уч-ка Филиппова.

Большую и интенсивную работу проделал класс В. Ф. Туровской (26/IV), преимущественно в области интерпретации, развития и углубления музыкально-художественного подхода к исполняемому. Опытное музыкальное и обще-художественное руководство классом (тт. Котлубай, Завадский, Малышева и Давыдова) дало хорошие результаты. У всех учащихся исполнение музыкальное и продуманное. Некоторые ученики уже обладают настоящей эстрадной выправкой, достаточной отделкой и стилистической выдержанностью исполнения. Таковы уч-цы Кузнецова, Глазкова и Мустанова. Большие успехи с вокальной стороны заметны у уч-ц Фридман и Глаголевой. Хорошие голосовые данные у уч-ц Вейс, Мунихес-Хмара и Штангэ и уч-ков Сучкова и Панчехина. К дефектам самой школы Туровской следует отнести несколько плоский и открытый звук, прямые верхи и горловой призвук, довольно заметный у многих из класса.

Приятное впечатление ярко выявленным единообразием постановки оставил вечер учеников С. И. Друзякиной (7/V), показавших верно направленные ровные, чистые и легкие голоса. Лучше других в классе Друзякиной поют сопрано (уч-цы Рождественская, Гаузен, Марчевская, Красная, Озаровская и Шевелева—прекрасно прозвучал в исполнении 2-х последних уч-ц „Вокализ“ Рахманинова). У меццо-сопрано (выделились уч-цы Амборская и Артемьева) заметно несколько искусственное сгущение низов, что сказывается подчас в плохую сторону на среднем регистре и в особенности на переходных нотах. Мужские голоса (в особенности тенора) не свободны от призвука горла и несколько перетемненного звука; кроме того у них недостаточно широк и свободен верхний регистр (хорошие голоса у Рождественского, Калмыкова и Егорова).

В. С. Лютш.

МУЗЫКАЛЬНАЯ РАБОТА В ТРУДОВЫХ ШКОЛАХ.

Без плана и учета.

(В школах Соцвоса МОНО).

Истекающий учебный год, как и ряд истекших, в смысле музыкального воспитания детей был проведен при почти полной бесплановости и отсутствии

какого бы то ни было руководства со стороны МОНО. Как эту работу учесть? Под каким углом зрения рассматривать успехи и достижения музыкальной культуры в школьной обстановке? Как вы ее недоучеты? Что и как необходимо исправить при начале следующего учебного года? и т. д. Вот с какими вопросами преподаватели музыкального воспитания вынуждены закончить свою годовую работу, проработав весь год без плана и заканчивая его без учета.

Правда, в данное время идет подготовка к двухдневной общегородской конференции преподавателей художественного воспитания в школах Соцвоса, с чрезвычайно интересными вопросами на повестке дня, как то: 1. Место и целевая установка художественного воспитания в школе. 2. Методы работы. 3. Квалификация педагогов и 4. Условия работы по художественному воспитанию в школе. Но эта конференция, сверх всяких ожиданий, назначена на 13-14 сентября 1927 года, т.-е. к моменту начала нового учебного года. Несомненно, что преподаватели художественного воспитания останутся опять без программ и планов в своей работе, так как за несколько дней до начала учебного года президиум конференции не сможет проработать все постановления конференции, их согласовать, напечатать и разослать по районным объединениям преподавателей художественного воспитания и школам, а в середине года они будут не нужны, т.-к. могут вызвать ломку учебного года и обще-школьного плана. Нечего и говорить о том, какую трудность представляет собой ведение работы без плана. Также ясно, что при бесплановой работе поступательное движение музыкальной культуры в детских массах задерживается и нередко впадает в резкие крайности, вредно отражающиеся на всей работе в целом и ее результатах. Напр. в одной школе преподаватель пения преподносил детям в течение целого учебного года исключительно революционные песни; в другой школе преподаватель центр тяжести своей работы перенес на обучение детей теории музыки и в один учебный год с III группой прошел весь курс элементарной теории музыки.

Учет проведенной работы есть экзамен не только для детей, но и главным образом, для самого преподавателя. Без учета мы не сможем проверить качество проделанной работы и вывести соответствующие заключения. К предстоящему учебному году Художественному п/отделу МОНО следует принять самые энергичные меры к составлению программ, планов и форм работы и учета ее по художественному воспитанию детей трудовых школ вообще и—музыкальному воспитанию—в частности.

Вл. Фурман.

МУЗЫКА И НАУКА.

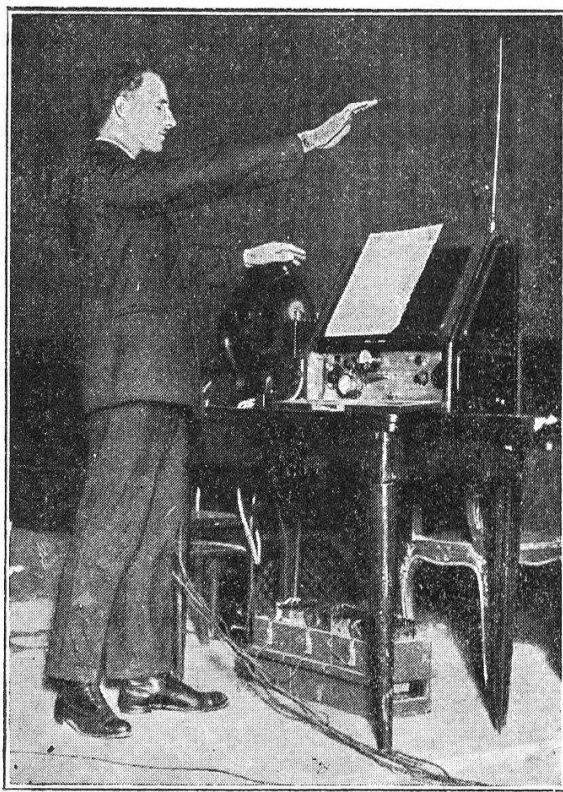
Лекция-концерт Л. С. Термена.

9/V — 1927 г.

Идея сотрудничества науки и искусства—живая, современная идея. Однако, идея применения научно-технических достижений к музыкальной сфере—при всей своей современности и увлекательности имеет в себе что-то устрашающее для многих музыкантов: естественно рождается мысль о меха-

низации музыки, о вытеснении творческой личности и т. д.

Все эти опасения рассеивает изобретенный Л. С. Терменом и продемонстрированный им в лекции-концерте 9/V электрический музыкальный инструмент Терменвокс. Изобретение Л. С. Термена замечательно в том отношении, что электрифицированный музыкальный инструмент не только не вытесняет и не удаляет исполнителя от источника звука, но, напротив, приближает к последнему в максимально-мыслимой степени: звук регулируется в своей высоте, выразительности и динамике буквально „мановением руки“, вернее, обеих рук: одна рука приближением или удалением от антенны влияет на высоту звука и его выразительность (вибрация рукой), другая подобным же образом заведует динамикой (f и p) звука. Таким образом „электрификация“ совмещается в данном случае с максимальным



Л. С. Термен.

личным участием исполнителя в процессе звучания, с полной свободой и пластичностью исполнительского процесса. Эта непосредственность и простота владения звуком, извлекаемым из небольшого ящика (на расстоянии) произвела на аудиторию глубоко-волнующее впечатление.

Важно отметить следующие свойства нового инструмента: во 1-х, он не требует от исполнителя никакой „каторжной“ тренировки: при наличии хорошего слуха и музыкальности им можно овладеть в несколько дней (на лекции было продемонстрировано удовлетворительное исполнение лицами, ознакомившимися с Терменвоксом в течение одного дня); во 2-х, по внешней своей конструкции инструмент достаточно миниатюрен и прост.

В чисто музыкальном отношении важно, что Терменвокс имеет нетемперированную скалу; диа-

пазон его звучания необычайно широк; он ограничен чисто акустическими пределами восприятия звука; столь же широки границы динамических его возможностей (тончайшие нюансы, прозрачайшее *pp*). Интересно достигаемое путем переключения тока перенесение звука в различные части помещения.

Основной тембр инструмента представляет собою некоторый „микст“ из трубного и виолончельного тембров (в среднем регистре есть сходство с унисоном хора с закрытым ртом). Несколько мертвенный характер основного звука свежее и оживляется благодаря приему вибрации, производимому от руки.

Сравнивая отчетную демонстрацию инструмента с прежним его „показом“ (кажется в 1922 году), следует отметить достигнутую им более законченную и определенную внешнюю конструкцию (изящный „ларчик“ с прикрепленной сверху маленькой вертикальной мачтой) и более простой способ регулирования динамики („мановение“ левой руки вместо прежней педали).

Наряду с этими достижениями отмечу некоторые проблемы, оставшиеся с 1922 г. неразрешенными: во 1-х, проблема перемены тембра и во 2-х, вопрос о возможности многоголосия в пределах одного инструмента (современный Терменвокс—инструмент одноголосный и в общем одотембровый).

Что касается самой лекции Л. С. Термена, то, будучи очень интересна в своем существе, она была построена не вполне целесообразно: некоторые вопросы остались неосвещенными (вопрос о техническом устройстве инструмента, вопрос о сочетании музыки с другими искусствами и ощущениями). Музыкальное исполнение на Терменвоксе (Л. С. Термен и К. И. Ковальский) вполне доказало музыкальную ценность инструмента в его настоящем виде и позволило предугадывать дальнейшие интересные возможности. Богатые динамические ресурсы Терменвокса увлекли исполнителей в сторону несколько перегруженной экспрессии. Точно также вызвало возражение постоянное глассирование в мелодическом движении (или это явление не устранимо?). Ф-п. и вокальные № № программы (О. Э. Термен и Е. Э. Термен) были выполнены вполне художественно, но благодаря большому количеству № № несколько отклонили внимание от непосредственного сюжета лекции.

А н. Д р о з д о в.

В Г И М Н ' е.

28 апреля, в заседании вокально-методологической секции ГИМН'а был заслушан доклад д-ра Леви́дова из Ленинграда о болезнях голосового аппарата, вызванных неправильным методом обучения. Интересная тема доклада привлекла на заседание большое количество певцов, вокальных педагогов и врачей. В качестве оппонентов выступали: ленинградский профессор-ларинголог Бело́головый, д-р Лео́нов, моск. профессор Заседа́телев, д-р Бори́совский и др.

Д-р Леви́дов сам певец и учился петь в Италии. Он доказывал, что теперь никакой итальянской школы пения не существует, что каждый преподаватель обучает по своему методу и называет его методом старой итальянской школы. Интересно отметить, что д-р Леви́дов обращает серьезное внимание при

пении на положение корня языка и надгортанника, от которого зависит нормальное направление неотраженных звуковых волн к твердому небу. Оппоненты подтвердили указания докладчика и дополнили, что при овладении голосовым аппаратом большую роль играет психическое состояние и мышечное чувство певца.

Доклад вызвал необычайно оживленный обмен мнений и закончился бурными овациями по адресу ленинградских гостей. В ближайшее время секцией намечен доклад проф. Малютина.

Н. И.

11-го апреля в ГИМН'е состоялась первая публичная демонстрация в Москве образцов четвертитонной музыки, пропагандистами которой являются Г. М. Римский-Корсаков (внук композитора) и основанный им в Ленинграде кружок по изучению четвертитонной музыки. Были исполнены: фантазия № 2, ор. 19 для ф.-п. чешского композитора Алоиза Хаба, главного представителя четвертитонного направления за границей, и пьесы для фисгармонии, рояля и арфы ленинградских четвертитонников— „Прелюдия“ Н Малаховского, „Эскиз“ А. Кеннель и „Поэма“ самого Г. Римского-Корсакова, который предпослал исполнительской части небольшое вступительное слово о современном положении вопроса о четвертитонной музыке. Исполнителями были: Л. Н. Оборин и В. Я. Шебалин (четвертитонная фисгармония) А. С. Шевес и Г. А. Гольдберг (рояль и пианино, настроенные с разницей на $\frac{1}{4}$ тона и заменяющие собой одно $\frac{1}{4}$ -тонное ф.-п.) и В. К. Сараджева (арфа, превращенная в инструмент с 20 звуками четвертитонной октавы, путем перестройки 3-х ее струн). Демонстрация вызвала к себе большой интерес и послужила поводом для живого обмена мнениями.

БЕСЕДА с Ф. ВЮРЕРОМ.

Проф. Венской Музыкальной Академии пианист Ф. Вюрер, гостивший в Москве около полутора месяца и выступавший в ряде концертов, перед отъездом за границу поделился своими впечатлениями о новой России.

— Прежде всего,—сказал проф. Вюрер, по приезде в Москву я убедился в неверности того, что писалось и пишется до сих пор в иностранных газетах об СССР. Я увидел в России быющую ключом жизнь, начиная от ее культурных проявлений и кончая хозяйственно-экономическими, торговыми и просто бытовыми.

Что же касается моих чисто музыкальных впечатлений, то они у меня самые превосходные. Мне и раньше казалось, что музыкальное творчество на Западе переживает в настоящее время глубокий кризис, находясь порою на границе вырождения, и что подлинное музыкальное искусство живо только в России. Мой же приезд сюда только подтвердил это мое предположение. Наличие таких крупных композиторов, как Мясковский, Фейнберг, Александров делает Москву одним из значительнейших музыкальных центров. Последнее обстоятельство особенно подчеркивается также и значительным количеством даровитых представителей композиторской молодежи (которой здесь гораздо больше, чем напр. в Вене).

Меня поразила в Москве необычайно интенсивная концертная жизнь. Сплошь и рядом одновременно происходят несколько больших концертов. За не долгий срок моего пребывания в Москве я имел возможность услышать целый ряд европейских имен: Прокофьева (который произвел на меня большое впечатление исполнением своего II концерта), Боровского, Андраэ Сеговия, Алису Элерс. Я очень сожалею, что не застал концертов Метнера, авторское исполнение сочинений которого давно ожидал услышать. Совершенно поразила меня своей огромной одаренностью в соединении с юностью пианист Оборин, от которого можно очень много ждать в будущем. Я слышал также Брюшкова и Шостаковича и это убедило меня в том, что молодыми и талантливыми пианистами С.С.С.Р. так же богата, как и молодыми композиторами. Чрезвычайно интересным показалось мне смелое и неслыханное для нас начинание превосходного оркестра „Персимфанс“, хотя я и не совсем убежден в необходимости „ликвидации“ дирижера.

За время моего пребывания в Москве я посетил ряд театров. В Большой опере слушал „Китеж“, и был потрясен красотой музыкальных тем и роскошью инструментовки этого гениального сочинения. В совершенном восторге я остался от оперной студии им. Станиславского. Впервые в своей жизни я видел настоящую игру и подлинное драматическое искусство в опере. Впервые я увидел на сцене не только певцов, но и актеров. Впечатление огромного мастерства, захватывающего своей жизненной правдивостью и неподдельным реализмом осталось у меня и от игры актеров Художественного театра. Лично я являюсь, однако, сторонником более радикальных театральных течений и потому крайне сожалею, что не успел побывать в театре Мейерхольда, о котором очень много говорят в Европе. Я посетил, однако, театр другого левого режиссера — Таирова, тоже очень известного за границей. В пьесе „Любовь под вязами“ я восхищался бесподобной игрой артистки Коонен. Общее впечатление от московских театров у меня осталось вполне подтверждающее распространенное на Западе мнение, что Москва есть „театральная Мекка“ для всего мира.

Музеи Москвы также поразили меня своим богатством. В совершенно неисчерпаемой сокровищнице — Третьяковской галерее мое особенное внимание привлекли картины Репина и Врубеля. Посетив музеи новой западной живописи, я был необычайно удивлен, увидев, что такие крупнейшие мастера, как Клод Монэ, Ренуар, Сезанн, Пикассо, Гоген — имеются в России в количестве, чуть не большем, чем в самой Франции и притом в своих подчас лучших полотнах.

— Я очень люблю — сказал в заключение беседы проф. Вюрер — Новую Россию, ее искусство, ее музыку и хочу надеяться, что я не в последний раз приезжаю в Москву. Русское радушие и гостеприимство превзошли все мои ожидания. Поездка в Москву дает мне новые импульсы к исполнению русской музыки на Западе.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ОБЩЕСТВА.

Объединение Революционных Композиторов.

24-го мая состоялось совещание музыкальных деятелей, связанных по работе с Агитотделом Музсектора, организованное Объединением Революционных Композиторов. Тов. Сергеевым был прочитан отчет о работе Объединения, тов. Шульгиным была сделана информация о подготовке к 10-летию Октябрьской революции. Выступивший в прениях М. Ф. Гнесин отметил, что интенсивность работы, проделанной Объединением и выдвинутые им основные положения можно только уважать и приветствовать. Выступивший вслед за ним Е. М. Браудо указал на данное совещание, как на знаменательный момент не только в жизни Объединения, но и вообще в музыкальной жизни Москвы, так как слишком мало таких центров, где можно было бы поставить и продумать все те вопросы, которые глубоко волнуют музыканта и исследователя. По первому докладу была принята резолюция следующего содержания:

„Совещание музыкальных деятелей, организованное Объединением Революционных Композиторов при Музсекторе Госиздата, заслушав доклад о работе Объединения считает идеологическую платформу Объединения в полной мере отвечающей задачам революционной современности. Объединение в своей практической работе показало жизненность выдвинутых им лозунгов и направления работы как в области творческой, так и исследовательской, являющихся базой для широкого продвижения культуры в толщи трудовых масс. Совещание признает, что настоящий момент, когда интерес к вопросам искусства находит свое выражение в широких трудовых массах и в ряде совещаний и постановлений центральных партийных органов (напр. по вопросам литературы и театра), этот момент требует для дальнейшего развертывания общественно-музыкальной работы широкого вовлечения в работу Объединения всех музыкальных деятелей, стремящихся работать в области музыкального творчества на основе лозунгов, выдвинутых Октябрьской революцией“.

По второму докладу — информации была принята единогласно следующая резолюция: „Совещание музыкальных деятелей, организованное Объединением революционных композиторов, заслушав доклад Объединения о подготовке к 10-летию Октябрьской революции, считает, что приближающаяся 10-ая годовщина Октября должна стать в центре внимания музыкально-творческой работы. Совещание призывает всех деятелей музыкального искусства направить свои творческие силы к созданию произведений, которые могли бы явиться ко дню 10-летия достойным отражением героической борьбы и великой победы рабочего класса. Совещание считает необходимым напомнить товарищам композиторам о срочности данной работы, имея в виду особую медленность при создании и продвижении вообще музыкальных произведений.“

В заключение состоялось небольшое концертное отделение. Центральным Рабочим Хором Швейников были исполнены: Буглая „Красная молодежь“, Корчмарева „Про дьяка“, Красева „Девичья“, Кастальского „Тройка“ и др. Певица Артемьева исполнила: Буглая „Песню швей“ и его же „Колыбельную“. А. Д о л и в о - С о б о т н и ц к и й исполнил Шульгина „Голодную“ и „Паук и мухи“.

Заседание об-ва друзей дома - музея имени Скрябина.

5-го мая, в Муз. Техникуме им. Гнесиных, состоялось юбилейное (по случаю 5-ти летия „Дома-Музея“) заседание названного об-ва. Заседание было открыто председателем А. Б. Гольденвейзером, а затем слово взял К. А. Кузнецов на тему „Скрябин в наши дни“. Затем М. С. Неменова-Лунц были прочитаны письма к ней А. Н. Скрябина и его жены, Т. Ф. Шлецер, из эпохи создания „Поэмы экстаза“. Этим письмам докладчица предпослала очень живое вступление, в котором ярко и убедительно подчеркнула симпатии Скрябина в сторону русского освободительного движения — и даже прямые действия: так, в Женеве, 30-го июня 1907 года, он дал концерт, половину сбора от которого отдал в пользу русской эмигрантской колонии. Сам Скрябин вел за границей совершенно необеспеченное существование, и М. С. Неменова-Лунц напоминает, что они, во время совместного пребывания в Италии, ходили пешком, чтобы сберечь несколько копеек на трамвай, брали 2 обеда на 4-х. С издателями дело обстояло плохо, и приводимые отрывки из писем рисуют печальную картину возвращаемых рукописей (Циммерманом) — ибо вещи не представлялись достаточно „ходкими“. Скрябин полу-шутя, полу-серьезно, говорил что композиторам на обложках следует писать:

„В борьбе с издателями обретете вы право свое“.

После докладов состоялось исполнение Скрябинских III, V и VI сонат (классом проф. Гольденвейзера) и ряда отдельных композиций пианистом Абрамовым.

На вечере - концерте присутствовала тетушка и воспитательница Ал-дра Ник.—Любовь Александровна Скрябина: и при жизни и после смерти композитора ее жизнь целиком посвящена ему.

КОНЦЕРТЫ.

Тринадцатый концерт Персимфанса

(18/IV, Б. зал М.Г.К.).

Программа его была построена скорее по принципу контраста, нежели единства: Глазунов (V симфония), Рахманинов (III ф.-п. концерт) и Прокофьев (Классическая симфония) — величины самодовлеющие и, несмотря на принадлежность к единой национальной школе, даже находящиеся друг к другу в отношении взаимного отталкивания.

Скажу, пожалуй, что это взаимоотталкивание менее ощутительно в сочетании Глазунов — Прокофьев, нежели в сочетаниях: Глазунов — Рахманинов и Прокофьев — Рахманинов. При всей контрастности

музыкальных „платформ“ Глазунова и Прокофьева у них все же нет резкого расхождения в основном строе их музыкального мирозерцания — в общем, бодрого и вольного — и даже есть некоторое сходство в основном принципе музыкального строительства — у обоих по существу, формально-самодовлеющего. Рыхлая и несколько расслабленная элегическая лирика Рахманинова одинаково далека как от эпической мощи Глазунова, так и от здоровой иронии Прокофьева. И тем не менее, несмотря на эту разнородность элементов программы, в сопоставлении их чувствовалось какое-то хорошее равновесие, я бы сказал, равновесие их значительности; каждое из произведений с максимальной полнотой концентрировало в себе особенности и достоинства своего творца. В этом смысле с равным художественным интересом и удовлетворением воспринимались и V симфония Глазунова, с ее широкой монументальной тематикой и изумительным скерцо; и характерный для Рахманинова его II-й ф.-п. концерт в отличном исполнении К. Н. Игумнова; и остроумнейшая „Классическая симфония“ Прокофьева. Интерес последней возрастал последовательно с каждой новой частью, концентрируясь, в частности, в пластически ясном и одновременно остром гавоте, а всего более в ярком финале, увлекающем слушателя своей красочностью и чисто Гофманской фантастикой, при сохранении привычных линий классической конструкции. Общее впечатление от концерта (и в частности, исполнения) было удовлетворяющим и художественно полным.

А. н. Д р о з д о в.

Персимфанс в Замоскворечьи.

В истекшем музыкальном сезоне только одна организация вела районную работу для широких масс слушателей (в подлинном смысле этого слова). Это заслуженный коллектив Республики — Персимфанс.

Очередной районный концерт коллектива (полностью) состоялся в Замоскворецком театре (Б. Ордынка, 79) в воскресенье 8-го мая. Весь сбор с него предназначался в фонд шефства нашего комсомола над китайским комсомолом. Два вступительных слова — сына Чан-Кай-Ши (о китайских событиях) и т. Цуккера (о Персимфансе и задачах районных концертов) — предшествовали концерту. Публика на концерте была исключительно рабочая, т. к. билеты распределялись только по организациям и коллективам. Восторженный прием всей программы (Глазунов — „Торжественная увертюра“ и „Эй ухнем“; Римский-Корсаков — „Сеча при Керженце“, „Дубинушка“ и Шествие из „Золотого Петушка“; Лядов — „Баба Яга“ и русские песни; Прокофьев — Марш из оп. „Любовь к трем апельсинам“) свидетельствовал наглядно, что рабочая аудитория не только доросла до сознательного восприятия серьезной музыки, но и получает подлинное музыкальное удовлетворение, требуя повторения именно лучших музыкальных образцов. Рабочие, выступавшие с приветственными словами, обращенными к Персимфансу (с Голутвинской фабрики, представители Замрайсовета), и представители от Пролетарского студенчества в один голос утверждали, что районная работа Персимфанса — нужней-

шая и ценнейшая работа, пробивающая брешь в общем, к сожалению, абсентеизме как музыкальных организаций, так и отдельных выдающихся исполнителей по отношению к музыкальным запросам районов.

Интересные результаты должна дать анкета, предложенная Правлением Персимфанса всем присутствовавшим на концерте. Она выявит отношение рабочего слушателя к программе в целом и к отдельным пьесам.

Георгий Поляновский.

Боровский и Петри.

(Опыт сравнительной характеристики).

Из всех пианистов, гастролировавших в Москве в последние годы, один только Боровский может выдержать сравнение с Петри. У обоих: громадный и разнообразный репертуар, отличная стилистическая культура; ясность, объективность и ширина концепции; большая звуковая мощь, поражающая точностью, отчетливостью, свободой и чистотой техники; исключительно уверенное и мастерское владение инструментом. Но наряду с этим есть между ними и такие различия, которые позволяют противопоставить их друг-другу и тем самым ярче вскрыть сущность их искусства.

Для Петри отправной точкой толкования произведения является форма последнего; его толкование пытается раскрыть структурную идею произведения, поэтому его искусство отвлеченно-эстетично в философском значении этого слова. Искусство Петри чрезвычайно пластично и статично; оно очень близко соприкасается с архитектурой, графикой, скульптурой, отчасти живописью. Это — мастер, искусник и мудрец пианизма, исполнение которого даже в самых глубоких местах неизменно сверкает бодрым, здоровым, по-немецки веселым и добродушным, оптимизмом.

Наоборот, Боровский всегда идет от содержания: его психологическое искусство всегда пытается передать жизненные эмоциональные процессы; исполнение Боровского повествовательно и динамично; под его пальцами музыка сближается с литературой. Бодрая сила его игры окрашена в несколько мрачных тона; его искусство лишено добродушной веселости, оно пытается передать более значительные душевные переживания.

Искусство Петри красивее и тоньше; его стиль — архитектурная стройность, графическая четкость, статуарная пластичность Баха, ювелирная работа, филигранная звуковая отделка „Кампанеллы“ и прочих подобных вещей Листа. Искусство Боровского мощнее и глубже: его стиль — динамическая яркость марша из „Афинских развалин“ Бетховена, литературная содержательность и повествовательная выразительность таких музыкальных рассказов, как „сцена у Петрушки“ Стравинского или 5-й сарказм Прокофьева, монотонное поэтическое (а не звуковое только) очарование „Табакерки“ Лядова. От игры Петри остается впечатление поразительной легкости и непринужденности; игра Боровского, напротив, отличается тяжелым и насыщенным стилем. Петри — большой музыкант (в смысле уровня про-

фессиональной культуры), Боровский же — большой художник: там — западная культура, тут — восточная натура.

В самом пианизме обоих сказываются те же различия. Плавная техническая сила Петри — в ажурной ровности его мелкой техники; Боровский же несомненно сильнее в области крупной (октавной) техники, мощной и грандиозной. В звуковом отношении в игре Петри интересно не столько качество звука, само по себе, сколько исключительно умелое сопоставление разнообразных тембральных звучностей; значительно уступая в этом Петри, Боровский, однако, превосходит его самым качеством звука и удара, всегда мягкого и сочного. Наконец, фразировка Петри основана большей частью на богатом использовании и противопоставлении различных звуковых планов при строжайшей звуковой ровности в пределах каждого „плана“; фразировка Боровского беднее в смысле „планового разнообразия“, но зато в пределах одного плана она разнообразна, исключительно динамична и ярка. Искусство Петри — цельное, законченное и совершенное в своей ограниченности. Искусство Боровского шире и искреннее; но в нем живет дух компромисса: органическое сочетание художника и мастера, свойственное только таким гениальным натурам, как Лист, подменяется у него эклектичным сочетанием разнородных исполнительских принципов. И потому, несмотря на большие, чем у Петри, художественные данные, Боровский по существу, — менее яркий, менее совершенный представитель того пианистического мастерства, главным выразителем которого является в настоящее время Эгон Петри.

Г. Коган.

Клавесинистка А. Элерс.

(Концерт в Малом зале Консерватории 3 апреля).

В XII и XIII веке клавесин безраздельно царил среди клавишных инструментов и не без успеха боролся против новоизобретенного фортепиано, которое враги последнего (Вольтер, напр.) сравнивали с „кастрюлей“. Но времена меняются. В настоящее время на половину забыта „галантная“ музыка Куперенов и Дакенов, сошел со сцены и самый клавесин, дребезжащий звук которого порядком раздражает нас своим сходством... с кастрюлей. Такова ирония исторической диалектики. В частности, у нас в Москве клавесинистов не было, кажется, со времен „самой“ Ванды Ландовской и Казадезюсовского ансамбля старинных инструментов (в котором на клавесине играл, м. пр., А. Казелла), т.-е. уже лет 15—20. Естественно, что интерес публики к отчетному концерту сосредоточивался, собственно, более на инструменте, нежели на личности артистки. В этом отношении публику ждало вначале некоторое разочарование. Ванда Ландовская гораздо лучше умела смягчать и скрывать недостатки своего инструмента и очаровывать его достоинствами. Алиса Элерс трактует свой инструмент не столь расчетливо и тонко, но с большей непосредственностью: под ее пальцами клавесин сразу обнаруживает не только свои достоинства, но и все свои неприятные стороны, и кажется сомнительной возможностью долго

слушать этот иногда приятно, но иногда и неприятно звенящий, шуршащий и жужжащий инструмент. Но—странное дело! Очаровательная клавишинная игра Ландовской довольно быстро начинала казаться монотонной, а чем дальше слушали мы Элере—тем больше забывались дефекты инструмента, и интерес к звучностям клавишина все более смещался увлечением той музыкой, которую производила при помощи этих звучностей артистка. Интерес публики к концертантке неуклонно увеличивался в течение всего концерта, и даже 1-я часть итальянского концерта Баха, стоявшая 1-м № в программе и затем снова сыгранная артисткой по окончании концерта, слушалась, как ни странно, во 2-й раз с большим интересом, чем в 1-й: черта, отличающая только больших и выдающихся исполнителей. В той области, которую избрала себе артистка, есть большая опасность: подойти к своему инструменту и к своей художественно-просветительной задаче в плане музейной реставрации. Этой опасности Алиса Элере счастливо избежала. В ее радостном, непосредственном и увлекательно-молодом исполнении старые клавишники оживают и молодеют и приобретают не только историческую, но и действительную художественную ценность. Бодрый темперамент, жизнерадостный юмор, высокая стильность и музыкальная культурность, отличное владение звуком и перво разрядная техника характеризуют игру Элере. Вся программа отчетного концерта была исполнена с большим мастерством и художественной законченностью. Особенно запомнились: „Колокола“ Бёрда, „Кукушка“ Пасквини, „Курица“ Рамо и турецкое рондо Моцарта.

К. Г р и м и х.

Концерт скрипача М. Рейсона.

(Колонный зал Дома Союзов 13/III).

Впервые выступающий в Москве молодой ленинградский скрипач Михаил Рейсон—очень одаренный и заслуживающий значительного внимания артист. Своим инструментом он владеет почти, как первоклассный виртуоз. Его техника, хотя и несколько тяжеловесная, стоит в общем на чрезвычайно высоком уровне в смысле чистоты, четкости, уверенности и свободы. Большой, достаточно насыщенный тон и сильный темперамент—другие отличительные качества игры М. Рейсона.

Художественная интерпретация артиста, к сожалению, не всегда стоит на высоте его чисто-виртуозных достоинств. В исполнении старинных пьес и в исполнении концерта Глазунова чувствовалось стремление к чрезмерной подчеркнутости, к излишней аффектации исполнения, что крайне невыгодно отражается на фразировке, нюансировке и общей концепции вещи. Однако, ряд других, художественно-выдержанных и увлекательных моментов в передаче М. Рейсона позволяет надеяться на то, что указанные недостатки со временем исчезнут и не помешают Рейсону выработаться в перворазрядного скрипача, на что он имеет все данные.

К. Г р и м и х.

Отто Клемперер.

(Б. Зал М. Гос. Консерватории, 25/IV—27).

Каждая встреча с этим замечательным музыкантом глубоко волнует, каждое его выступление значительно и важно, и впечатления от этого выступления всегда больше, чем обычные „концертные“ впечатления. Его воздействие на аудиторию и на оркестр огромно. Клемперер увлекает, покоряет своим несравненным мастерством, „вулканической“ (по выражению А. В. Луначарского) волей, своим огненным темпераментом, грандиозностью всех своих концепций и построений, наконец своим властным, гипнотизирующим жестом. Диапазон его творческих переживаний безграничен. Ему введомы и мудрая сосредоточенность Баха, и „изыски“ Стравинского, и истонченная истомленность Дебюсси и здоровая, полнокровная немецкая „романтика“ Рих. Штрауса. Но есть в его вдохновенном творческом исполнении одна особо-важная, и примечательная черта—то, что оно по доминирующему тону своему глубоко радостно и оптимистично. Этой радостью пронизано все, что бы Клемперер ни исполнял. Этот оптимизм, эта вера и радость жизни делают Клемперера нам особенно близким и понятным. И удивительно ли, что именно симфонии Бетховена, этого „неисправимого оптимиста“ являются собой вершину творческих достижений Клемперера.

В своем концерте он провел III и V симфонии Бетховена. Все блестящие достоинства Клемперера—дирижера и музыканта—раскрылись в этом исполнении. Два разных стиля были в исполнении этих двух симфоний. V симфония—„симфония Воли“—была сыграна с громадной динамичностью и блеском, единым устремлением от трагических зовов I части, через сосредоточенность *Andante*, нервную порывистость мрачного *скерцо*—к ликующему, ослепительному гимну финала. Если V симфония вызвала бурю восторгов, то III симфония некоторым понравилась меньше. Такой III симфонии не ждали от Клемперера. Она была лишена внешних эффектов, помпезной „героики“—за счет громадной углубленности и сосредоточенности трактовки. В особенности это относится к I части, прозвучавшей гораздо скромнее и мягче, чем обычно. I часть дала тон всей симфонии. Это было абсолютно не схоже с нашими обычными представлениями о „героической“, и это было поистине потрясающим исполнением. Можно только искренно пожалеть, что Клемперера нам приходится так редко и так мало слушать. Из всех иностранных музыкантов, посещавших нас за эти годы Клемперер—самый близкий и самый нужный нам.

Концерту предшествовала прекрасная речь А. В. Луначарского о „проблеме бетховенианства в наши дни“.

М. Г р и н б е р г.

Жозеф Сигети.

За эти годы у нас перебивало не мало иностранных музыкантов-гастролеров. Далеко не все из них пришлось у нас „ко двору“, и только единицы получили у нас полное признание и завоевали „всерьез и надолго“ симпатии нашей ауди-

тории. К этим единицам принадлежат в первую очередь Отто Клемперер, Петри и Сигети—три прекраснейших артиста, но совершенно разных по стилю, культуре и своему художественному облику.

Если Клемперер потрясает своей титанической мощью, если Петри восхищает своим точно выверенным несравненным пианистическим мастерством, то о третьем из них — Сигети нужно сказать, что ему чужды и „гиперболизмы“ Клемперера и ставка на техническое совершенство Петри. Техническое мастерство Сигети громадно. И самый лучший показатель этого — что его мастерства не замечаешь, о нем не думаешь, когда слушаешь Сигети: оно никогда не самодовлеет, никогда не становится самоцелью, но его всегда ровно столько, сколько нужно Сигети для исполнения данного произведения. Сказанное определяет и основное исполнительское устремление Сигети: его всегда интересует сама музыка, внутреннее содержание исполняемого, а не виртуозничество и техника. Его репертуар включает громадную литературу от Баха до Стравинского.

В нынешний приезд к его достоинствам прибавились большая мужественность и эмоциональная упругость в исполнении, которых всегда не хватало Сигети. В 2 концертах он играл Баха (соната для скрипки solo, чаконну, партиту в переложении Зилоти), Бетховена (8-ую сонату), Шуберта (сонатину и Duo), Дебюсси (сонату), Стравинского (сюиту на темы Перголозе — ряд №№, переложенных из балета Стравинского Пульчинелла) и Паганини.

Сопровождает сейчас Сигети берлинский пианист Курт Рурзайц. Насколько позволяют судить концерты Сигети он прекрасный пианист и музыкант, и замечательный ансамблист.

М. Г.

Фридрих Вюрер.

Венский пианист Фридрих Вюрер был приглашен Ассоциацией Современной Музыки для проведения так-называемого „малого Бетховенского цикла Ассоциации“, посвященного „истории сонаты от Бетховена и до наших дней“.

Уже одно то, что молодой пианист берется исполнять столь разнообразную ответственную программу — играть сонаты начиная с Бетховена и кончая современными русскими сонатами: Скрябина, Протопопова, Мясковского, Прокофьева и Стравинского — располагало в пользу Вюрера. Только обладая громадными техническими ресурсами, большой культурой, широтой художественных воззрений, большим диапазоном эмоциональной сферы, пианист может взяться за столь сложную задачу. Все это вызывало интерес к Вюреру, тем больший, что немец, исполняющий в таком количестве современную русскую музыку — вообще явление у нас еще невиданное! Нужно сказать, что Вюрер не во всем оправдал возлагавшиеся надежды. Он действительно даровитый пианист, пианист большой эстрады и больших исполнительских возможностей. Его техника — обширна и многообразна, но слишком часто небрежна. Вюрер — пианист ярко-эмоционального типа. Его эмоции зачастую перерастают, „захлесты-

вают“ его. Он теряет над ними власть и всецело отдается им. Его исполнение, эмоционально-взвинченное, не лишено моментами и ноток ложного пафоса и чрезмерной подчеркнутой выразительности. Все это, повторяем, не мешает признать за Вюрером яркой талантливости и больших (и чисто-пианистических и музыкальных) достоинств.

Нам, к сожалению, пришлось слушать не все игранное Вюрером. Но прослушанного достаточно, чтобы констатировать, что немецкая музыка Вюреру ближе и понятнее сонат Скрябина, Протопопова и Прокофьева, исполнение которых зачастую не шло дальше формально-корректной, но не всегда тщательной „фактической“ передачи.

М. Гринберг.

Концерт пианиста А. Каменского.

(Зал Моцарта 5/V).

Казалось не мало было в Москве в этом сезоне всякого рода музыкальной экзотики и ультра-модернизма, и все же концерт А. Каменского выделился полнотой и разносторонностью своей программы, включавшей произведения современной немецкой, французской, польской, итальянской и русской школ.

Концертант, ленинградский пианист А. Каменский (ученик проф. Николаева), имеет яркие достоинства и особенности, отличающие его от многих пианистов: технический лоск и блеск не составляют основной сути его пианистической индивидуальности; его пианизм богат красочными звучностями, разнообразным тушэ, декоративными приемами и исключительно тонкой педализацией. Пианист тонко чувствует стихию современного пианизма и обладает специально приспособленной к нему музыкальной памятью.

Мне не пришлось слышать первого отделения программы (Шенберг и Хиндемит). Из авторов II и III отделений наиболее серьезным и содержательным оказался далеко не „новейший“ Равель. Если его изящные „Oiseaux tristes“ и „Vallée des cloches“ несколько отдают упадочно-эстетическими настроениями, то его „Alborada del gracioso“ исключительно бодрое и яркое произведение, сочетающее здоровый, красочный импрессионизм с выпуклыми и „почвенными“ элементами народного склада. Серьезно задуманные и богатые в пианистическом смысле „Маски“ Шимановского („Шехерезада“, „Шут Тантрис“ и „Серенада Дон-Жуана“) „в общем и целом“ довольно сухи и рассудочны. Исполненные вещи Казеллы („Deux contrastes“) и Оннегера („Cahier Romand“) — недостаточно примечательны и характерны для этих авторов; особенно странна была безжизненность исполненного пьес Оннегера, автора в остальном своем творчестве очень яркого и сильного.

Наоборот, соната Пулэнка (переложение для ф.-п. сонаты с духовыми инструментами) вызвала интерес своей живостью и остроумием: наивные элементы раннего классицизма перемешаны в ней с задор-

ными модернистическими трюками. Приблизительно в этом же роде построена сонатина Ризетти, где наивность тематики переходит порою в тривиальность, и модернистические „загвоздки“ еще сильнее „выпирают“ из чисто мещанского благополучия остальной музыки: занятно, весело, но художественной ценности, как и у Пуленка, мало. Китайский марш из оп. „Соловей“ Стравинского (перел. Санто) — грузная, тяжелая и в ф.-п. отношении неблагоприятная вещь.

Несмотря на художественную неравноценность исполненных пьес, весь концерт в целом имел глубокий „показательный“ интерес, усугублявшийся прекрасным исполнением.

Ан. Дроздов.

Концерты вокалистов.

(Малый зал М. Г. К. зал, им. Моцарта и Дом Ученых Цекубу).

Прекрасной вокалисткой зарекомендовала себя Мирра Марголина, выступившая (13/IV) с программой из старинных итальянцев XVI—XVIII вв., Глука и Моцарта в I отд. и Глинки, Римского-Корсакова и Рахманинова в II-м. У певицы исключительный по качеству звука голос, „легкое“ сопрано (*soprano leggiero*), прекрасно выравненное и одинаково звучное во всех регистрах. Трудности вокальной техники (тесситура, длительность дыхания, вокальная нюансировка, расцветка звука, колоратура и пр.) преодолеваются ею с завидной легкостью. Исполнение певицы носит на себе следы некоторой скованности, печать ученичества, проистекающих очевидно от малого эстрадного опыта и недостаточной исполнительской зрелости. Лучшими №№ явились „Адель“ и „Где наша роза“ Глинки, „Нимфа“ Римского-Корсакова и особенно ария Франчески из оперы „Франческа да Римини“ и романсы Рахманинова.

Певицы Елена Рябова и Ольга Соболевская выступили 15/IV в совместном вечере: первая из них с Глинкой, Танеевым и Мусоргским (I отд), вторая, — с Балакиревым, Метнером, Стравинским и Ан. Александровым (II отд.) Елена Рябова обладает приятными вокальными ресурсами, недостаточно отшлифованными и поэтому пестротами в смысле звучания, и лирической теплотой передачи. Способности к характерному пению, к меткости и остроте вокальных красок, у певицы менее заметны, и поэтому Мусоргский прозвучал у нее несколько бледно, обезличенно. Зато для передачи лирики Глинки („Песня Маргариты“, „Баркарола“) и Танеева („Когда, кружась осенние листья“, „Зимний путь“, „Рождение арфы“) у певицы нашлись необходимая простота, искренность и задушевность.

Этих последних качеств нехватает второй певице — Ольге Соболевской. При недурных, сравнительно, вокальных данных, и при несомненно имеющихся в наличии исполнительских способностях, у Соболевской слишком заметна надуманность и вычурность трактовки, известный расчет на

заранее обдуманый эффект. К плюсам певицы следует отнести — чувство стиля (не во всем) и продуманность деталей. Из удавшихся №№ назовем „Пастушку“ Стравинского и редко исполняемую „Осень“ Александрова.

Бледное впечатление оставил вечер песни П. Дьячковой (17/IV). И голосовые и исполнительские возможности певицы не лишены известной лирической „взволнованности“, но недостаточно широки и слишком мало разработаны с технической стороны. Дикция певицы также оставляет желать лучшего. Программа (Даргомыжский, Римский-Корсаков и Метнер) была сделана добросовестно, но не ярко и несколько однообразно.

Безусловно интересное и далеко не заурядное явление в мире камерных певцов — ленинградская певица Анна Кернер, давшая (29/IV) очень интересную и ответственную программу из Дебюсси, Онегера, Пуленка и Фалья в I отд. и Рахманинова, Прокофьева и Стравинского во II-м. Певица прекрасно чувствует и понимает исполняемую ею музыку, чутко реагирует на стилистические ее особенности и глубоко прорабатывает текстуальную сторону. Исполнение ее продумано до мельчайших деталей и безупречно с музыкальной стороны. К сожалению некоторые вокально-технические дефекты (затемненность и удаленность звука, неясная дикция) мешают певице достигнуть тех больших высот исполнения, которые таятся в ее возможностях. Лучше удалось певице I отд., в особенности же „C'est l'extase“ Дебюсси, „Умиравший“ Пуленка и „Испанские песни“ Фалья. Во II-м — отметим „Она как полдень хороша“ и „Крысолова“ Рахманинова, переданных с исключительной стилистической законченностью и исполнительским мастерством и „Малайский заговор“ Прокофьева. Стравинский менее удался певице. Нельзя не упомянуть о пианисте А. Камеиском, аккомпанировавшем Анне Кернер. В его руках аккомпанимент выходит из рамок сопровождения, становясь сотворчеством.

Прекрасные качества пения С. И. Друзякиной хорошо известны в Москве по ее многолетней работе в опере Зимина. После перерыва в несколько лет она выступила (7/V) вновь, уже в качестве камерной певицы. Программа из произведений С. Н. Василенко была певицей тщательно отделана и проведена с большим вокальным блеском. Как исполнительница С. И. Друзякина имеет все возможности занять место в первых рядах московских камерных певиц.

С программой из произведений Грига выступила певица Ф. Зелинская (9/V, Дом Ученых). Этому композитору мало теперь уделяют места в программах камерных вечеров и несправедливо забывают его вокальное творчество, содержащее в себе много подлинных жемчужин. Ф. Зелинская — культурная певица; ее хорошего тембра голосовые данные достаточно тренированы, а исполнительский опыт и культура несомненны. Свою программу она проработала тщательно, любовно и чутко передала характерную романтическую лирику норвежского композитора. Особенно удалась певице обе песни Сольвейг („Колыбельная“ и так наз. „Шведская песня“).

Вс. Лютш.

ТЕАТРЫ.

„Так поступают все женщины“ (Cosi fan tutte) Моцарта.

Спектакль студентов Моск. Гос. Консерватории.

(Б. Зал МГК, 29/III).

Прелестная опера Моцарта—крайне благодарный и полезный материал для педагогической работы со сценически-неопытной молодежью. Сюжет, требующий от актеров легкой комедийной игры, необычайное обилие ансамблей (на $\frac{3}{4}$ опера состоит из них), сравнительная простота вокальных партий, написанных в прозрачной и четкой манере итальянской школы,—все это—качества, очевидно привлечшие руководителей оперного класса МГК к этой опере.

Однако, руководители несколько понизили уровень педагогической ценности спектакля, сделав значительные купюры, убрав хоры и заменив речитативное пение—разговором. Лучше и полезнее было бы научить певческую молодежь выразительно петь речитатив, чем довольно-таки невыразительно говорить. Может быть от этого проиграл бы самый спектакль в легкости, темп его несколько отяжелел бы, но педагогически он безусловно только выиграл бы. Основным недостатком спектакля именно и была неуравновешенность педагогической стороны, поскольку это был спектакль ученический, и художественной, поскольку „Cosi fan tutte“ был открытым спектаклем, показывавшимся широкой публике. Другим недочетом оказалось то обстоятельство, что были выпущены на сцену недостаточно подготовленные для исполнения Моцарта исполнительские силы. Говорю о вокалистах. Моцарт, с его чистотой мелодического рисунка, с его изяществом и четкостью полифонического узора в вокальных ансамблях, не прозвучал никак (все ансамбли слились в какую-то однородную массу, из которой то там, то сям выплывал один какой-нибудь голос; дикция слабая и нечистая; интонация то и дело с'езжает). Винаваты ли в этом студенты? Едва ли. Срепетовано все было вполне удовлетворительно. Во многом (преимущественно со сценической стороны) они вполне успели и добились хороших результатов, легкости, развязности и непринужденности. В указанном грехе спектакля были повинны уже преподаватели, выпускающие на сцену вокально-сырых и неготовых учеников и самая музыка Моцарта, которая только помогла обнаружить все вокальные недочеты исполнителей и которую нельзя петь, не имея хорошей вокальной подготовки. Все-таки справедливость требует отметить наличие прекрасного материала у К. Кандауровой (класс Ф. С. Петровой)—Фиордилиджи, Ф. Архиповой (кл. Г. П. Гондольфи)—Дорабелла и Воробьева (кл. Е. Егорова)—маркиз. Не следовало выпускать в роли Феррандо—Понтрягина (кл. Н. Райского); это большая ошибка руководителей спектакля.

Оркестр под управлением студента Л. Гинзбурга (кл. К. Сараджева) играл исправно, но несколько неровно в смысле звучности и темпов, в общем

сильно затянутых. Сценическая постановка В. Л. Нардова скромна, но изящна и уместно выдержана в стиле галантных комедий XVIII в.

В с. Лютш.

ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за вторую половину апреля и май с/г. просмотрены и одобрены следующие произведения: По общему-художественному отделу: 1) Ан. Александров. Классическая сюита, для оркестра. Партитура; 2) Л. Бетховен. Сонатина для мандолины и ф.-п.; 3) его же. Адажио для мандолины с ф.-п.; 4) А. Дзегеленок ор. 10, № 3. „Жасмин цветет“ для голоса с ф.-п.; 5) Ст. Заранек. Ор. 3. Пять вальсов для ф.-п.; 6) В. Каратыгин. Романсы: а) „О, почему?“; б) „Ты скажи, за что?“, в) „Проводим друга“, и г) „Бубенчики ландышей“; 7) Хр. Кушнарев. Пассакалья и fuga для органа; 8) А. Шапошников. Сюита для флейты и арфы или ф.-п.; 9) Сборник 12 детских песен (для слушания) для голоса с ф.-п.: а) В. Белый „Мельница“, б) А. Давиденко. „Моя мельница“, в) его же. „Скорый поезд“, г) его же. „Не видать, только слышать“, д) С. Ряузов. „Чучело-чумичело“ (для голоса, хора, ф.-п. и шумовых инструментов, е) В. Тарнопольский. „Вишни“, ж) В. Фере. „В глубине“, з) его же „Поезд“, и Н. Чаплыгин. „Дровосек“, к) его же „Угольщик“, л) его же „Жестяник“, и м) Н. Чемберджи „За орехами“.

По агитационно-просветительному отделу: 1) Б. Александров. „Пионеры в деревне“ голос с ф.-п.; 2) Житомирский. „Ночка“ голос с ф.-п.; 3) А. Кастальский. „Погодушка“ для запевалы и хора; 4) М. Красев. „В помощь живой газете“ 34 мелодии с примерным текстом; соло, дуэты и хоры без сопровождения; 5) его же. „Песни Сибирской каторги“ для смешанного хора: а) „На заре было“ и б) „Эх, ты доля“; 6) его же. Новые песни пионеров для 2-х голосного хора без сопровождения; а) „На работу к крестьянам“, б) „Китайский горнист“, в) „Грибная-игровая“, г) „Юбилейная Октябрьская“, д) „Мопровская“; 7) его же. „Великий Октябрь“ для смешанного хора; 8) Руденко. „Снежинки“ для мужского хора; 9) Успенский. Школа для 7-струнной гитары; 10) А. Чагадаев. Сборник пьес для великорусского оркестра, часть VII. Содержание сборника: а) П. Чайковский. Вальс из балета „Спящая красавица“; б) Н. Соколов, А. Глазунов и Ан. Лядов. „Пятницы“ полька; в) Л. Делиб. Мазурка из балета „Коппелия“; г) Ж. Бизе. Увертюра к опере „Кармен“; 11) Д. Васильев-Буглай. „Микулин ход“, для хора с симфоническим оркестром в инструментровке Н. Жилыева.

По педагогическому отделу: 1) А. Ф. Гедике. 60 легких ф.-п. пьес для начинающих; 2) Л. Рудольф. Руководство к анализу музыкальных форм; 3) Б. Л. Яворский. Упражнения в образовании ладового ритма; 4) его же. Упражнения в голосоведении.

Редакцией „Музыки и Революции“ получено письмо от архива Бетховенского дома - музея в Бонне с просьбой предоставить в его распоряжение № 3 журнала, посвященный Бетховену, а также различный Бетховенский статейный и информационный материал, появившийся на страницах журнала в разное время.

Нижегородский Музыкальный Техникум затребовал журнал „Музыка и Революция“ за весь прошлый год в количестве 7 комплектов, для раздачи кончающим техникум ученикам.

В Ленинградском 3-ем Муз. Техникуме открыты по инициативе Сорабиса и Профобра курсы игры на „Баяне“. Полный комплект слушателей уже заполнен. Слушатели преимущественно рабочие от станка, в возрасте от 13 до 58 лет.

Культотдел Л.Г.С.П.С. организует в честь исполняющегося 10-летия профсоюзов первую в СССР музыкальную Олимпиаду, которая состоится на стадионе им. Ленина. В ней примут участие проф. союзные музыкальные кружки с количеством участвующих 7000 чел. (духовой оркестр в 1.500 чел., „великорусский“ струнный оркестр в 1.500 чел. и хор в 4.000 чел.). Каждый массив выступит сперва отдельно, а в заключение об'единится для исполнения юбилейной кантаты.

В репертуар Гос. Ак. Оперы в Ленинграде на будущий сезон включены „Евгений Онегин“ Чайковского (в новых декорациях Головина), „Гугеноты“ Мейербергера, „Борис Годунов“ Мусоргского (в первоначальной авторской редакции), „Игрок“ Сергея Прокофьева, „Гибель богов“ Вагнера и „Джонни играет“ Эрнста Кшенек.

С целью выявления лучших систем гармоник и лучших мастеров этого инструмента Г.И.М.Н. предполагает организовать в декабре конкурс гармоник. Лучшие экспонаты будут дипломированы и рекомендованы в качестве образчика для дальнейшего изготовления инструментов. Со всеми вопросами и справками обращаться в организационный комитет конкурса: Москва, Мясницкая, 49 ГИМН.

Закончился продолжавшийся с 27-го по 30-е апреля Всесоюзный конкурс смычковых квартетов. Вместо объявленных восьми квартетов в конкурсе приняли участие только четыре (им. Страдивариуса, им. Московской Государственной Консерватории, им. Вильома и студентов - выдвиженцев М. Г. К.). Программа состояла из обязательной четырех-или трехголосной фуги Баха (с переменной скрипачей), одного квартета (по выбору коллектива) Моцарта или Гайдна, одного из квартетов Бетховена (кроме ор. 18 и 59), одного из 6 квартетов Танеева, одного квартета современного русского автора, написанного не ранее 1917 года и одного квартета современного Западного композитора, написанного не ранее 1909 года. Конкурс был организован Главнаукой совместно с Росфилом и происходил в большом зале М. Г. К. Жюри вынесло следующее решение: исполнение конкурсной программы обнаружило, что из четырех квартетов резко выделяются блестящими

художественными качествами исполнения два квартета—им. Страдивариуса и им. Моск. Государственной Консерватории. Признав оба квартета выдающимися артистическими ансамблями Республики, жюри конкурса все же не нашло возможным дать ни одному из них преимущества перед другим, в виду одинаково выдающихся художественных качеств обоих конкурентов. Кроме того жюри постановило возбудить ходатайство перед Наркомпросом о предоставлении обоим квартетам известного материального обеспечения, т. к. находит, что работа таких художественно-ценных ансамблей должна быть поставлена в исключительно благоприятные условия, для того, чтобы иметь возможность дальнейшего совершенствования.

В школе семилетке № 32 Красно-Пресненского района вот уже 3 года, как работает свой симфонический оркестр из 35 человек, составленный из учащихся школы лет с 12-13, курсантов химических курсов (служащих продолжением той же семилетки), нескольких окончивших учеников и 2-3 преподавателей. Оркестр работает в полном составе (заполнены все пульта духовых деревянных и медных инструментов) под управлением и руководством т.т. Даева и Божко. В репертуар оркестра входят: „Неоконченная симфония“ Шуберта, увертюра „Кориолан“ Бетховена, „Робеспьер“ Литольфа, „Пер-Гюнт“ Грига, „Кавказские эскизы“ Ипполитова-Иванова и др.

Предпринятая Главнаукой реорганизация Москов. Гос. Акад. Хоровой Капеллы в настоящее время окончена. Коренным образом обновлен состав хора, причем Главнаукой при организации нового хора обрацалось большое внимание на повышение художественных качеств и на социальный состав певцов (большинство прежнего состава состояло из церковных певчих и служителей). Художественными руководителями капеллы теперь являются директор—композитор Ю. Сахновский и дирижер, проф. М. Г. К.—А. В. Александров. Обновленная капелла уже ведет довольно успешно обслуживание рабочих клубов и других общественных организаций.

Закончилась организованная с 27-го мая по 2-е июня Бетховенским Комитетом при Наркомпросе в ознаменование 100-летия со дня смерти композитора Бетховенская неделя, состоявшая в проведении ряда концертов как в центре, так и в районах, посвященных памяти Бетховена. 27-го мая в Большом Зале М. Г. К. состоялся сонатный вечер в исполнении скрипача Жозефа Сигети и пианиста Курта Рурзайц. 29-го мая там же состоялось торжественное заседание, на котором были произнесены речи представителем правительства СССР—т. Семашко, т. Каменевой и пред. исполбюро Бетховенского Комитета П. Новицким, и были исполнены: V симфония (Персимфанс), скрипичный концерт (Жозеф Сигети) и фантазия ор. 80 для ф.-п., хора и оркестра (оркестр, хор и солисты—учащиеся муз. техникума им. Скрябина) под упр. К. С. Сараджева.

1-го июня в зале Г. А. Б. Т'а им. Бетховена—концерт государственного квартета им. Страдивариуса (квартеты №№ 9 и 10 и секстет для квартета и 2-х валторн).

2-го июня в малом зале М. Г. К.—вечер государственного квартета им. М. Гос. Консерватории (квартеты №№ 8, 11 и 14).

В районах состоялось 2 концерта: 30-го мая в клубе им. Кухмистерова с программой: вступительное слово П. Новицкого на тему „Бетховен и революция“, скрипичная соната № 5 (Сигети и Рурзайц), квартет № 10 (гос. квартет им. Страдивариуса) и фантазия ор. 80 (учащиеся муз. техникума им. Скрябина).

31-го мая в зале дворца им. Ленина: вступительное слово Л. Либединского, соната для ф.-п. (проф. К. Н. Игумнов), квартет № 11 (госквартет им. М.Г.К.), „Крейцера соната (Д. Цыганов и К. Н. Игумнов) и шотландские песни (артистка Г.А.Б.Т'а А. Матова).

В фойе 1-го амфитеатра Большого зала М. Гос. Консерватории была открыта юбилейная Бетховенская выставка. Билеты распределялись Бетховенским Комитетом исключительно бесплатно по фабзавкомам, месткомам, муз. школам и техникумам и пр.

На 14 июня назначается последняя премьера Большого Театра — балет „Красный мак“ с музыкой Р. М. Глиэра.

Дирекцией Ленинградской Ак. Оперы получено письмо от композитора Альбана Берга, сообщаящего о своем приезде в Ленинград на премьеру своей опере „Воццек“.

В репертуар будущего сезона Г.А.Б.Т. предложено включить новые постановки опер: „Руслана и Людмила“ Глинки, „Пиковой дамы“ Чайковского (с Л. В. Собиновым в партии Германа) „Хованщины“ Мусоргского, „Млады“ Римского-Корсакова, „Турандот“ Пуччини и „Эдипа“ И. Стравинского.

Правление Персимфанса предполагает в будущем сезоне, кроме обычных понедельничных концертов, устраивать ежемесячно два общедоступных симфонических воскресника.

Президиум ВЦИК предложил Московскому Совету закрепить за крестьянским хором им. М. Е. Пятницкого квартиру бывшего руководителя.

В Москву приезжала узбекская государственная музыкально-этнографическая труппа, командированная Наркомпросом Узб. С. С. Р. в гастрольную поездку по союзу. Выступления труппы состоялись в Доме Ученых, в Академии Художественного Воспитания, Доме просвещения Узбекистана им. Сталина, в ГИМН'е на вечере „Известий Ц. И. К. С. С. С. Р.“ в Камерном театре и на С'езде Советов в Большом Театре.

Художественный Отдел Главнауки возбудил перед коллегией Наркомпроса ходатайство о созыве в Москве конференции по социологии искусств. На эту конференцию предполагается пригласить, помимо всех наших представителей от крупных художественно-исследовательских организаций, также и виднейших иностранных искусствоведов и деятелей литературы. Созыв конференции намечен на осень текущего года.

На конкурс театральных произведений к X-летию Октября, об'явленном Ленинградскими Актеатрами, поступило на рассмотрение 2 оперы.

Ленинградское Об-во Драм. и Муз. Писателей об'явило конкурс на оперные, драматические и эстрадные произведения, посвященные X-летию Октября. Произведения должны отражать революционную борьбу, строительство и достижения С.С.С.Р. Три лучших произведения будут премированы. Последний срок присылки рукописей—1 августа 1927 г.

ЛЕНИНГРАД.

15-летие Ленинградского Государственного Института Истории Искусств (Г. И. И. И.)

27-го марта исполнилось 15 лет со дня открытия в Ленинграде Государственного Института Истории Искусств. Юбилей был отпразднован рядом торжественных заседаний с докладами по различным вопросам, посвященным искусству и с показательными спектаклями театральных секций Института. 27-го марта состоялось открытие отчетных выставок: по Комитету социологического изучения искусства — выставка крестьянского искусства Севера и выставка материалов кабинета художественной агитации и пропаганды; по Отделу теории и истории музыки — выставки материалов по истории русского нотописания и музыкально-теоретических учений; по Отделам теории и истории изобразительных искусств, теории и истории театра, теории и истории словесности и по издательству Института „Academia“. 30-го марта состоялось открытое заседание О.Т.И.М. (отдела теории и истории музыки), на котором производилась демонстрация четвертитоновой музыки (произведения Д. Кеннель, Н. Малаховского и Г. Римского-Корсакова) со вступительным словом Г. Римского-Корсакова и торжественное заседание Комитета социологического изучения искусств с докладом Я. А. Назаренко „Проблемы социологии стиля“. 31-го марта на торжественном заседании О. Т. И. М. читались доклады Б. В. Асафьева „Техника композиторов русских опер XVIII в.“ и А. В. Финагина „Новая теория греческих звукорядов“ с демонстрацией, Г. М. Римского-Корсакова „Эволюция звукорядов от античной эпохи до наших дней“. 3-го апреля в Малом зале им. А. К. Глазунова Гос. Консерватории было торжественное собрание Баховского кружка, на котором при участии И. А. Браудо, Ю. И. Эйдлина, Б. А. Струве и струнного ансамбля была исполнена органная музыка (произведения Паумана, Кабезона, Фрескобальди, Жиго, Пахельбеля, Баха, Ц. Франка, Регера и Кушнарева).

0 летней практике студентов-музыкантов.

Сейчас музыкальная школа стремится дать учащемуся некоторую квалификацию. Об этом говорят инструкторско-педагогические отделы, которые, к сожалению, имеются далеко не во всех музыкальных учебных заведениях. Однако достаточно ли этого? Достаточно ли учебы, проходимой только в 4-х стенах школы, но оторванной от производства. Уча-

щиеся получают навыки, но практически в процессе обучения их не применяют

Сейчас близятся летние каникулы, самое удобное время для практической работы: учащиеся инструктора могут работать в клубах, детских домах, на площадках; исполнители могут принимать участие в садовых оркестрах, организоваться в группы по обслуживанию домов культуры, комнат отдыха, экскурсий, обеденных перерывов на фабриках и заводах и т.-д. Работы непочатый край. Есть масса возможностей применения студента-музыканта на практике. Однако над этим вопросом задумываются в большей степени учащиеся, но отнюдь не высшие руководящие органы. Ленгубпрофобр собирает ежегодно сведения о количестве практикантов и... очевидно кладет их под сукно. С другой стороны Губпрофобр ждет оформления практики то ли путем предписания из Главпрофобра, то ли неизвестно еще каким путем.

В общем Профобр не уяснил себе пока еще форм практики и занят „изучением“ их. Как долго будет продолжаться это изучение—неизвестно. Пора бы раскататься Профобру, вылезти из исследовательского футляра и окунуться в ту самую массу, о которой много говорится на конференциях по художественному образованию.

Марианна Шпарбер.

(Член Комиссии по летней практике учащихся при Губотделе Рабис).

Пропаганда Джаз-банд.

С легкой руки Росфила, вывезшего из Европы в прошлом концертном сезоне европейско-негритянский „джаз-банд“,— „нововведение“ это начало популяризоваться в СССР. Увеличилось количество „джаза“ в барах, в театральных представлениях, возникли семейные „джазы“, частично заразились этой эпидемией и клубы.

Но через некоторое время волна увлечения начала падать, „джаз“ не нашел прав гражданства в нашем советском искусстве. Однако, отголоски этой эпидемии еще кое-где остались. Этим „когда“ оказался Ленинград. Недавно в Ленинграде организовался „Первый концертный джаз-банд“, первое выступление которого состоялось в апреле с.г. в зале Гос. Ак. Капеллы.

Вступительное слово говорил композитор И. М. Шиллингер, выдвинувший ряд следующих положений: 1) „Фокстрот и джаз—формула, эквивалентная сознанию современного человека“, 2) „От симфонии к джазу“, 3) „Классики должны быть поставлены дыбом—исполнять их нужно на современный лад“, 4) „Джаз—средство омоложения Европы“, 5) „Джаз конкурирует с вокальной музыкой“. Затем докладчик почему-то сравнил „Джаз-банд“ с То-Рамо (!), заметил, что для „джаза“ более приличной была бы „театрализованная форма доклада“ и объявил,.... что „Мот“ (музыкальная организация труда— джаз во время работы) повышает производительность труда на 30—40%. Этот „обстоятельный“ доклад был прерван криками „довольно“ и докладчик, скомкав конец, в заключение попугал находящихся в зале композиторов „электрификацией музыки“, благодаря которой композиторам будет „нечего делать“...

После докладчика выступил сам „джаз-банд“, акуратно и чистенько исполнивший ряд американских фокстротов среднего и низкого качества, часть которых написана на мелодии Римского-Корсакова, Верди, Гуно и Рубинштейна („классики дыбом“...). Даже русская песня „Эй-ухнем“ была удостоена переделки на фокстрот. Публике было смешно. Но некоторые ушли даже в „восхищении“. „Первый концертный джаз-банд“ имел „успех“.

Мы рассматриваем этот факт, как наступление музыкальной реакции, нашедшей себе место в условиях НЭП'а и считаем необходимым поднять голос против пропаганды подобных экспериментов „омоложения“.

Мариан Коваль.

ПРОВИНЦИЯ.

Празднование 100-летнего юбилея Бетховена на местах.

ТУЛА.

В ознаменование 100 л. годовщины смерти Л. Бетховена Музтехникум устроил большой симфонический концерт, в программу которого входили: 5-ая симфония, уверт. Кориолан, ф.-п. концерт, Шотландские песни. Концерт под управлением преп. В. Ю. Бобель прошел с большим художественным и материальным успехом и усилил интерес к великому композитору. Техникум предполагает в скором времени устроить еще два камерных концерта из произв. Бетховена. Перед концертом было торжественное заседание с докладами о роли и значении Бетховена. Преп. Т-ма В. Н. Преображенский дал яркую характеристику личности, музыкальной деятельности композитора и указал значение музыки Бетховена для нашего времени. В Туле, где обычно равнодушны к вопросам муз. культуры, на этот раз Техникуму удалось немного растопить ледок этого равнодушия.

Бетховенские концерты местный Культ-Отдел Г. С. П. С. предполагает повторить в рабочих клубах Оружейного и Патронного заводов.

В связи с этим концертом необходимо отметить энергию как преподавателей Техникума, так и учащихся, ведущих планомерно уже несколько лет пропаганду музыки устройством лекций-концертов в разрезе исторической последовательности.

В. Птанский.

ЭРИВАНЬ.

Государственная Консерватория дала 4 плановых и 2 повторных концерта, посвященных 100-летию со дня смерти Л. Бетховена. В программу вошли ф.-п. (сонаты, вариации), вокальные и камерные сочинения (сонаты со скрипкой, виолончелью, валторной; трио, квартеты, септет).

В программу симфонического концерта вошли: „Егоица“ (III симфония), увертюра „Эгмонт“, IV ф.-п. концерт (солистка уч. Консерватории Н. Мусинян). Дирижировал народный артист А. Спендиаров и преподаватель Консерватории Оганезов. Все концерты сопровождалась вступительными словами известного историка музыки—бетховениста В. Д. Корганова.

В издании Госиздата Армении вышли книги В. Д. Корганова „Бетховен“, популярное изложение жизни и творчества композитора и художественный альбом. Торжества закончились выступлениями квартета им. Страдивариуса.

К а с и м о в с к и й.

САРАТОВ.

Из общего числа концертов, посвященных 100-летию Бетховена, особенно выделились: 1) Симфонический концерт музыкального техникума под управлением Я. Евдокимова (в программе I и IX симфонии), повторенной дважды в виду огромного успеха и 2) вечер песни Анатолия Доливо, выступившего с крайне редко у нас исполняющимися песнями Бетховена. Хор в 200 чел., участвовавший в исполнении IX симфонии, состоял из объединенных хоровых рабочих кружков и учащихся техникума и благодаря неутомимой энергии того же т. Евдокимова преодолел трудности Бетховенского хорового письма.

В самом музтехникуме состоялся ряд концертов с разнообразными инструментально-вокальными выступлениями как педагогов, так и учащихся. Программы были посвящены 100-летней годовщине композитора, памяти которого была также посвящена организованная в том же музтехникуме юбилейная выставка, на которой экспонировались различные, имеющиеся в городе, портреты Бетховена, первые издания его произведений, снимки с картин, изображающих разные моменты из жизни великого художника звуков.

З.

ЛУГАНСК (Донбасс).

Луганская Музпрофшкола 3-го и 4-го апреля с. г. устроила два больших концерта, посвященных 100-летию со дня смерти Бетховена. 3-го апреля концерт был устроен для студентов ИНО, а 4-го апреля для широких масс. В концерте принимали участие педагоги и учащиеся музпрофшколы. Педагогами тт. Эпштейн (скрипка), Линицким (виолончель), Линицкой (пение), Оловягиной, Бибер, Чудиновой были исполнены следующие произведения: „Крейцера“ соната, 8-я соната и музыка к драме Гете „Эгмонт“, оркестром под управ. Могилевича. Учащимися: Концерты C-dur и c-moll (Тихонова, Бененсон, Иванова и Литвиненко), сонаты 5-я и 12-я (Петрова, Мусатова), Вариации (Пастухова, Монусова), Шотландские песни (Шевердюкова, Ганцон, Трофименко, Юдковская, Юрин) и др. Вступительное слово о творчестве Бетховена и объяснение исполняемых №№ было проведено зав. Музпрофшколой т. Могилевичем. Студенты устроили овацию и престудкома благодарил школу за концерт.

За последние два года школа выросла, и 26 концертов, данных за вышеуказанный срок, на заводах для различных организаций и в стенах музшколы выявили ее вполне удовлетворительную работу. Школа является единственной в Донбассе, имеет 226 учащихся (дети рабочих и служащих местных заводов и учреждений) и достаточно квалифицированный кадр педагогов. Заведывание находится в руках образованного музыкального дея-

теля-теоретика, пользующегося большой популярностью как дирижер и лектор—т. Могилевича. Школой намечены концерты памяти Бетховена на заводе „ОР“ и в районе округа.

П. Б и р ю к о в.

ТОМСК.

Томский Муз. Техникум только что закончил цикл 8 Бетховенских концертов по случаю столетия со дня смерти великого композитора. Было проведено три симфонических концерта (оркестр Музтехникума из 48 ч., под управлением Л. Н. Виссонова: V симфония, увертюра „Эгмонт“ и 5-й ф-п. концерт с оркестром), два камерных—преподавательских, и три—ученических. Концерты посетило около 5000 ч. Концерты предварялись докладами о творчестве Бетховена. Эти концерты создали в Томске Бетховенскую неделю, имея неизменный успех у публики.

АРХАНГЕЛЬСК.

В г. Архангельске в конце марта состоялось торжественное чествование памяти Бетховена, отмеченное циклом концертов и торжественным заседанием в Музтехникуме и в Гортеатре с представителями различных учреждений. 26-го марта в помещении Музтехникума состоялся первый концерт с докладчиком и исполнителями-учащимися; 28-го марта симфонический концерт под управлением заведующего Музтехникумом, П. Хворостухина, с докладом о Бетховене Кудряшева в помещении Гортеатра, и 3-го апреля—камерный концерт в Музтехникуме со вступительным словом А. Гривцова. К юбилейному празднованию была выпущена общая программа, где кроме краткой биографии композитора и сжатого, но четкого разбора этапов его творчества, помещен и ряд отзывов о нем видных музыкантов и мыслителей (Р. Вагнер, А. Рубинштейн, А. Луначарский и др.). В широко-общественном характере чествования, в интересно составленной программе (включены и редко исполняющиеся произведения Бетховена) видна любовная и тщательно работающая рука организаторов. Вообще, среди многих других наших провинциальных городов Архангельск выгодно отличается своей интенсивной музыкальной жизнью и слаженностью работы своих музыкальных руководителей.

БОЛГАРСКИЙ ПЕДТЕХНИКУМ в сел. ПРЕСЛАВЕ (Украина).

26 апр. вечером в нашем учебном заведении торжественно, насколько позволяли силы и средства сельской обстановки, было отпраздновано 100-летие со дня смерти Бетховена. Празднество выразилось в докладе о жизни и значении Бетховена и в концертной программе, которая выполнялась силами учащихся и местного учительства. Материал о Бетховене, помещенный в № 3 журнала „Музыка и Революция“ был весьма ценен и широко нами использован для доклада. Для придания празднеству большей серьезности, был избран президиум, который до конца вечера руководил празднеством. Концертная программа началась гимном Бетховена

(текст которого был изменен и посвящен природе) в хоровом исполнении с сопровождением ф.-п. и струнного оркестра. Затем была исполнена одна из ф.-п. сонат Бетховена и отрывок из его 5 симфонии (на рояле). В программу вечера вошли не только произведения Бетховена, но и других композиторов. Это нисколько не нарушило целостности вечера, так как впечатление достигнуто большое. Все исполняемые пьесы сопровождались объяснениями, а в заключение была заполнена слушателями анкета, в которой единодушно было выражено желание и в будущем устраивать такие же вечера и сообщать в докладах о жизни и деятельности других композиторов, хотя бы и не в связи с их юбилеями.

В настоящее время у нас уже ведется подготовительная работа к празднованию 70-летия со дня смерти Глинки.

Хор нашего педтехникума довольно большой (50 человек) и состоит из женских и мужских голосов. В течение последних лет он развился и настолько окреп технически, что неоднократно выезжал в соседние болгарские колонии для концертных постановок вместе со смычковым оркестром, организованным из учащихся и местных учителей. В этом

году украинским Наркомпросом отпущена субсидия в 750 р. для организации в Преславе передвижной труппы, в состав которой должны войти хор, оркестр, „Синяя блуза“ и драма. Цель труппы—периодические об'езды болгарских колоний Мелитопольского округа с постановками концертных вечеров и спектаклей. Все учащиеся педтехникума единодушно согласились безвозмездно работать в передвижке, а к ним примкнули и некоторые учителя трудшкол.

Хоровой репертуар подготовлен основательно и состоит почти исключительно из национальных народных песен, хотя имеются песни и европейские с подведенным болгарским текстом. Оркестровый репертуар состоит из нескольких пьес в болгарском стиле (восточном).

Вот каков материал передвижки: 15 хоровых песен, 10 оркестровых, 12 №№ „Синей блузы“ и одна драма на болгарском языке в 3-х актах. С 20 мая предполагается первый выезд труппы, которая будет функционировать до конца учебного года и после летних каникул возобновит работу вновь.

Руководитель Добружский.

ЗА РУБЕЖОМ.

Письмо из Парижа.

Четвертый концерт Рахманинова.

Рахманинов после многих лет молчания вновь дает миру плод своего творчества в виде четвертого фортепианного концерта. Интерес к этому произведению, как и следует ожидать—огромный. Он увеличивается от продолжительной творческой паузы, устроенной композитором. Мне, одному из очень немногих, удалось проникнуть в „тайну“ нового произведения знаменитого автора, ибо Рахманинов отличается значительной скрытностью и до публичного исполнения не демонстрирует своих композиций. И я хотел бы поделиться своими впечатлениями от этой музыки с теми, кто в СССР интересуется Рахманиновым. Можно как угодно относиться к творчеству этого автора, но трудно не согласиться с тем, что это один из крупнейших композиторов „вчерашнего дня русского искусства“, и трудно не признать, что сейчас, Рахманинов является одним из немногих, кто продолжает линию Чайковского, которая сейчас, как это ни может показаться странным, обнаруживает признаки возрождения в мировом масштабе.

Новый концерт Рахманинова (г-моль), в общем, не прибавляет существенных черт к уже сложившемуся его композиторскому облику. Трудно и требовать от композитора в 54 года, чтобы он менял свой стиль. Но некоторое „усложнение музыкальной материи“ тут можно наблюдать. Рахманинов не чуждается в новом произведении сложных гармоний диссонирующего характера, заостренной психологии; у него появляются „декоративные“ приемы и новые замыслы в области использования фортепианного колорита вместе с оркестром. Так, в начале коды финала, фортепиано у него выступает

в роли „ударного“ инструмента, исполняющего серию гармоний типично декоративного характера, которых тот же Рахманинов, конечно, не рискнул бы написать ранее. Оркестровка и звучность концерта вообще обращают на себе внимание: это в общем тот же, уже знакомый нам, типично рахманиновский оркестровый колорит, мрачно-торжественный и пышный, сумрачный и мягкий в одно время. Но Рахманинову удалось найти в этой сфере новые звучания, новые краски. Мне не пришлось слышать его с оркестром (первое исполнение его предполагается в ноябре с оркестром Стоковского в Америке), но рассмотрение партитуры обещает очень много интересного в смысле оркестрового колорита. Концерт—в трех частях, как и предыдущие его концерты. В лирико-трагическом колорите первой части можно без труда уловить сходство со вторым (наиболее популярным) концертом того же автора. Это—в сущности та же тема, тот же трагический под'ем, тот же профиль нарастания, те же ритмы—полупохоронные, неизменно мрачные... Но простые трезвучия второго концерта уже разрослись до сложных „септакордов“, и рисунок фигураций фортепиано стал изысканнее, разработаннее. Фортепиано играет очень большую роль и почти все время занято „мелкой техникой“; масса пассажей в его партии характерна для концерта и несколько напоминает старинный стиль фортепианных концертов (Гуммеля, Шопена). В пианистическом отношении—неизменно интересно и удобно, неизменно благодарно для исполнителя, хотя и рассчитано на первоклассную технику и, как всегда у Рахманинова, на широкую руку.

Вторая часть, род небольшого интермеццо, с темой, которая многократно проводится в виде оркестровой ригурнели. Эта тема—мягкая и лирическая,

простая и по мелодии и по гармонизации—напоминает более всего Чайковского, настроение ее—интимное, нежное, почти грустное.

Финал—бравурный и виртуозный, мастерски сделан, необычайно труден для оркестра и для пианиста. Он захватывает своей виртуозной стихией, своими пианистическим темпераментом. Если не считать вышеупомянутых „декоративных“ эффектов фортепиано, то гармонический склад этого Финала, не сложен, да и какой гармонической сложностью можно удивить нашего современника... Пути музыкальной моды неисповедимы... И тут, в Париже, на этой „бирже музыкальных акций“, сейчас уже чувствуется, что дан определенный лозунг к „повышению“ забытого Чайковского. „Сам“ Стравинский уже становится во главе специального общества „реставрации Чайковского“. Модная критика уже записала с рвением статьи на темы о том, что Чайковский и есть настоящая русская музыка и прямой приемник Глинки, а вовсе не „кучка“ и не Римский-Корсаков. Мы накануне того дня, когда эта „биржа“ повысит акции Чайковского. А если Чайковский, то и Рахманинов...

Л. Сабанеев.

Военные марши Бетховена.

Немногим, вероятно, известно, что Бетховен писал, между прочим, и военные марши. Так „Йоркский марш“ пользуется большой популярностью, но мало кто знает, что он был написан Бетховеном первоначально для чешского ополчения. В Бетховенском альманахе 1927 года (Регенсбург) Г. Кинский из Кёльна опубликовал „Гренадерский марш“ F-dur, из которого до сих пор известна была лишь коротенькая заключительная часть. Правда, эта пьеса написана была не для военного оркестра, а для часов с музыкой (Flötenuhr), которые хранятся в бывшем Кёльнском музыкально-историческом музее В. Хейера, перешедшем недавно в Лейпциг. На механическом валике этих часов выгравирована надпись „Гренадерский марш, аранжированный господином Людвигом ван Бетховен“, откуда можно вывести заключение, что марш этот предназначался первоначально для военного оркестра, а для часового механизма был переложен позднее. Музыкальный механизм часов, вышиной в три метра, состоит из 79 флейтовых труб; он был куплен бывшим владельцем музея Павлом де Вит при распродаже обстановки, принадлежавшей семейству князей Шварценберг; известно, между прочим, что с одним из этих князей Бетховен был хорошо знаком. Как большинство вещей, написанных „по случаю“, этот новый марш не является большим откровением, а просто свежей, ритмически четкой музыкой; трио его несколько напоминает одно место из „Волшебной флейты“ Моцарта. Кстати будет напомнить, что у Бетховена имеется еще один военный марш, до сих пор еще не изданный. На одном из списков этой пьесы сделана рукой самого Бетховена надпись: „1810, написано в Бадене для эрцгерцога Антона в 3-й летний месяц“.

Б. Ю

Хроника.

Известная клавесинистка, исполнительница старинной музыки Ванда Ландовска задумала организовать специальный музыкальный центр, который будет посвящен всецело „культу“ музыки XVII и XVIII столетий. Для этой цели она, в саду своего имения Saint-Leu-La-Forêt близ Парижа, выстроила концертный зал где будет читаться специальный курс о стиле и исполнении старинной музыки, и в котором учениками Ландовской будут исполняться неопубликованные еще инструментальные и вокальные композиции старинных мастеров. Торжественное открытие назначено на июнь с. г. Таким образом будет осуществлена попытка создания первой методико-практической школы старинной музыки, благодаря которой безусловно будет открыто немало неизвестных еще нам сокровищ прошлых эпох.

В Шмёлене (Германия), в возрасте 90 лет скончалась Мария Липсиус, известная под псевдонимом „Ла-Мара“, музыкальная писательница, связанная личной дружбой с Ф. Листом, издатель и редактор 8-томной переписки его и автор музыкальных характеристик и прочих произведений, из которых некоторые были переведены на русский язык.

В текущем сезоне на сценах крупнейших оперных театров Германии—Берлин и Гамбург—поставлена „Сорочинская Ярмарка“ Мусоргского, увлечение которым все усиливается в германских музыкальных кругах. В Дрездене готовится к постановке „Хованщина“ под упр. Фрица Буш и под режиссурой Исая Добровейн.

Известный польский композитор Кароль Шимановский назначен на пост директора Варшавской Консерватории.

Новая опера Артура Онеггера, написанная на сюжет „Антигоны“, по одноименной поэме Кокто, готовится к постановке в театре Комической Оперы в Париже. Вместе с „Эдипом“ Игоря Стравинского, эта последняя опера Онеггера является очень характерной для того уклона в „античность“, к которой в данное время прибегают современные композиторы Запада в поисках „больших“ сюжетов.

В Лейпциге, в помещении городского исторического музея открылась „Памятная выставка к 100-летию со дня смерти Бетховена“, организованная архивом фирмы Брейткопф и Гертель по инициативе городского совета Лейпцига.

„Симфонietta“ Лео Яначека, новое его произведение, было исполнено с большим успехом в Нью-Йорке под управлением Отто Клемперера.

В Ульме (Германия) недавно состоялся интересный концерт на механическом рояле, в программе которого кроме репродукций игры известных германских пианистов (Вальтера Гизекинг, Штеккера и др.), исполнявших ф.-п. произведения Дебюсси, Шёнберга, Бартока, Хиндемита и Петирека, игрались пьесы, написанные специально для механического рояля Эрнстом Тох, Павлом Хиндемит и Гербертом Мюнх.

За последние годы в Париже приобрел себе на эстраде кабаре большую популярность музыкальный „клоун“ по прозвищу „Бетов“ (сокращенное французское искажение фамилии Бетховена), пародировавший за фортепиано Вагнера и других композиторов. Каково же было удивление парижской публики, когда объявлена была премьера серьезной оперы, написанной этим „музыкальным

клоуном“, настоящая фамилия которого оказалась Мишель Морис Леви. Опера называется „Le cloître“ (Монастырь), написана на весьма драматическое либретто. Она имела большой и заслуженный успех. Отсутствие средств к жизни заставило, оказывается, молодого композитора прибегнуть к работе в кабаре, давшей ему возможность закончить свою оперу.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

М. Красев. „Загадки“. Самодеятельные массовые игры для семейных вечеров в клубе, для смешанного хора и балалайки. Музсектор, 1927.

Его же „Шахтерские песни“, для запевалы и смешанного хора, слова Горбатова и Аленушкина. Музсектор, 1926.

Семейные вечера в клубе—явление уже плотно вошедшее в новый быт. Музыкальному оформлению этих вечеров клубные работники придают значение первоочередной важности. Но почти нет материала, которым можно было бы пользоваться при проведении их. „Загадки“ М. Красева именно и дают такой материал. Смысл „загадок“ заключается в слиянии зала со сценой: хоркружок, сопровождаемый балалайкой, загадывает загадки, зрители и слушатели—коллективно отгадывают. Недостаточно выпуклы тексты загадок, несколько неясны построения их („Автобус“), употребляемые автором метафоры не всегда убедительны. Загадки в хоровом отношении изложены более или менее сложно. Но зато в смысле мелодики загадки очень милы и выразительны. Частые звукоподражания вполне оправданы текстом. Очень удачно балалаечное сопровождение. Рояль имеется далеко не в каждом (особенно провинциальном) клубе, балалайка же непременный гость семейного вечера. Лучший из №№—„Мятелица“ загадка-песня, заканчивающаяся общим плясом. „Загадки“ Красева—опыт плановой музыкальной организации семейных вечеров. Опыт ценный и требующий дальнейшего экспериментирования в данной, нетронутой еще, области.

Любопытная „производственная“ лирика и в тексте и в музыке „Шахтерских песен“ делает их существенным вкладом в клубно-хоровую литературу. Надоевшие приемы, в виде звукоподражаний производственным процессам, углублены Красевым здесь в сторону лирико-описательную. Почему любит шахтеру его „черное“ поле? Почему дороги ему его кирка и лопата? Как в труде своем он видит исполнение гражданского, „советского“ своего долга? И в тексте (Горбатов) и в музыке все эти мотивы звучат убедительно. Еще более лирична чем первая песня „Эх, ты поле“—песня „Весенняя“. Это—почти романс по построению (но не слезливо-слащавый, а с песенным размахом) и отображает он любовь рабочего к своему, пусть многотрудному, но родному производству. Считаю обе песни весьма удачными и удобно изложенными для хоркружка средней квалификации, доступными для изучения уже в первый год работы.

Г. П.

А. Туренков. „Песня кожевников“, для смешанного хора. Слова Бродского. Музсектор, 1927.

Песни Туренкова охотно принимаются и клубной аудиторией и хоровыми кружками. К этой категории можно отнести и „Песню кожевников“. Залог успеха таких песен кроется в неизменно бодром настроении, простых, легко укладывающихся в сознании кружковцев, ходах, закономерных повторяющихся, схватываемых быстро „на слух“. Песни выигранны, динамичны, построены с соблюдением закона „постепенного нарастания“. Петь ее может любой хоркружок с небольшой подготовкой. Необходимо отметить текстовые недостатки: ничего специфического „кожевнического“, (кроме слов припева: „песнь о коже мы поем“) в этой „песне кожевников“ нет. С таким же успехом можно было петь припев „о руде“, „об угле“, „о железе“ и т. д.

Ю. Карнович. „Кумушки“, fuga для смешанного хора на слова Апухтина. Музсектор, 1927.

Ни сатиры, ни юмора, ни в тексте, ни в музыке. Все эти „допотопные“ фигуры в аксельбантах и эпюлетах: Иван Иванович фан-дер-Флит, поручик Пирогов, тетка Воронцова и т. д. несколько не выигрывают от очень искусного, но скучного изложения „великосветских“ сплетен о них в форме сложной хоровой фуги. Совершенно непонятно, на какого слушателя рассчитан данный хор. Единственно, чем можно оправдать его появление—это гротескное, сатирическое, обличительное описание придворного времяпрепровождения. Но времена Апухтина, когда это было уместно, злободневно, либерально, даже... революционно—миновали давным-давно. А музыкальное изложение не только не подчеркивает эмбрионы сатиры, заложенные в стихотворении, но аккуратным и закономерным проведением тем—сглаживает все намеки на эту „рабскую“ насмешку добродушного поэта-либерала.

Хор сделан хорошо в смысле отчетливости вступлений отдельных голосов, темы ясны и все время ощутимы, но крайне пресны. Сделанные *in modo classico*, они не выявляют свежести классической старины; неприспособленность же текстов к музыке от прозрачных мелодий только выпирает с большей настойчивостью.

А. Пащенко. Сюита из четырех русских песен для смешанного хора (а сарелла), ор. 46. 1) „Люблю я казаченьку“, 2) „Сыр матерый дуб“ (Былина), 3) „В темном лесе“, 4) „Посажу я калинушку“. Партитура. Музсектор ГИЗ'а Москва—1926.

Хоровая сюита из четырех русских песен А. Пащенко — явление примечательное и далеко не заурядное. Она открывает для квалифицированного хорового коллектива неограниченные возможности по „симфонизированию хоровой звучности, по расширению привычных рамок хоровых нюансов, по конкретизированию чисто инструментальных заданий отдельным вокальным группам. Все хоры восьмиголосные. Первая песня „Люблю я казаченьку“ сделана в вариационной форме. На фоне аккомпанирующих басов и теноров сопрано проводят основную тему, подхватываемую затем альтами. Тема постепенно усложняется, не теряя первоначального маршеобразного своего характера. Обилие тончайших динамических оттенков, способствующих конкретному противопоставлению основной темы вариационным ее изменениям очень эффектно и впечатляюще. Первая песня — самостоятельный номер, рисующий живописную картинку бытового характера. 2-ая песня — „Сыр матёрый дуб“ сделана в форме былины. Это лучший номер из всей сюиты. С замечательной простотой, ясностью и эпической законченностью изложена вся песня. Исключительна по мелодическому богатству основная тема с выдержанными нотами сопровождения. Большой драматической силы достигает Пащенко в заключительной фразе песни, построенной на тишайшем повторении темы тенорами, сопровождаемыми фигурацией женского хора с полузакрытыми ртами и педалью басов. Отлично звучит речитатив альтов в средней части хора, описывающей „соколиное гнездышко“. 3-я песня „В темном лесе“. Наименее удачная песня, слишком монотонно излагающая несложную по фактуре и бедную по мелодике тему. Очень трудны хроматические ходы в альтях и тенорах. Украшения, характера тремоло, должны изображать полет воробья — трудно исполнимы и вряд ли создадут нужный эффект. Мастерски сделан и отлично звучит 4-й № сюиты — плясовая песня „Посажу-ль я калинушку“. Разнообразно подается, то ухарски, то лирически, то спокойно-повествовательно задорная тема песни. Очень трудна партия теноров: высоко по тесситуре и требует большой гибкости и легкости голосового материала. Хроматические ходы весьма трудны и требуют большого внимания и точности от исполнителей.

В целом сюита Пащенко — редкое по богатству содержания, мастерству обработки и целостности предполагаемого материала хоровое произведение, расширяющее горизонты хорового исполнения далеко за пределы обычных хоровых звучаний и роднящее хор с симфоническим оркестром.

Георгий Поляновский.

В. Нечаев, Ор. 7. Соната для ф.-п. Музсектор Госиздата 1927.

Одночастная и лаконичная соната эта в основных своих моментах может быть охарактеризована как энергичная, волевого типа музыка, полная стремительного движения, как бы намеренно избегающая всякой условной „красивости“ и, наоборот, всецело тяготеющая к острым, подчас жестким, линиям и сочетаниям. Ее мелодические контуры — раскидистые, с крутыми своенравными изломами. Наоборот, метрико-ритмическое строение аскетически просто: неизменный 2-х дольный метр на

протяжении всей пьесы, никаких сложных ритмических комбинаций. Гармонические средства сонаты — заостренные, „колющие“, порою слагающиеся из политональных сопоставлений (гармонические „пряности“ *ritu mosso* на стр. 15, квинтовые пассажи на стр. 9, „дитональный“ пассаж на стр. 17 перед *meno mosso*). Тональная „установка“ имеется, но зачастую в виде отдаленного тяготения (*a-moll'*ное тяготение побочной темы в экспозиции).

Основные требования ф.-п. фактуры к пианисту — пальцевая беглость, подвижность и меткость в скачках.

В качестве небольшого минуса позволю себе указать на некоторую смешанность естественных пропорций (изрядное запоздание побочной темы) и недостаточно органическое развитие разработки. Несомненные же достоинства сонаты — свежесть и оригинальность мыслей, ясность их изложения и общий здоровый, бодрящий характер музыки.

М. Тиг, Ор. I. Первая соната для ф.-п. Музсектор Госиздата 1927.

Мысль М. Тица серьезна и сосредоточена, чувство глубоко и сильно; основной характер его мрачный, почти трагический: такова вступительная фраза и, особенно, ее позднейшее развитие в виде драматического речитатива (стр. 10, *meno mosso*). Не менее характерны и другие моменты какой-то философской медитации*), напр., в отрывке, предшествующем только что указанному. Спокойная лирическая кантлена почти отсутствует, зато обильны всяческие *tenebroso*, *lugubre*, *con affetto* и т. д. В формальном плане эта однородность основного настроения ведет к отсутствию привычной контрастности сонатных элементов и приближает все сочинение к типу скорее широкой прелюдийной формы и поэмы, нежели сонаты в общепринятом понимании слова. В пианистическом смысле соната требует от исполнителя широкой гармонической хватки и большой звуковой массивности.

Текстуальная редакция при всем своем эффектным и внушительном виде, не всегда удобопонятна; расставленные автором руководящие „вехи“, в виде многочисленных вертикальных и горизонтальных скобок, подчас больше сбивают, нежели помогают делу.

Юлиан Крейн, ор. 7. Соната для ф.-п. Музсектор Госиздата 1926.

Юный автор этой сонаты не был стеснен в своем творчестве теми ограничительными условиями, которые неизбежно ощущает на себе взрослый композитор: он мог не бояться ни заметного сродства с вдохновлявшими его авторами, ни лирико-романтических тяготений, он мог свободно выражать свои чувства привычным музыкальным языком (взрослому непременно подавай „непривычное“). Вот почему основное свойство рецензируемого сочинения — подкупающая непосредственность чувства, и какая-то большая духовность, которая насыщает это сочинение. Правда, довольно ощутим идейный импульс этого творчества: это, конечно, Скрябин, влияние которого заметно и в общем характере музыки, ее завораживающем, экстатическом характере и в гармонической окраске (основные гармонии сонаты идут от *Flammes sombres* и 9-й сонаты), и в приемах построения сонаты, и в ф.-п. фактуре.

*) Размышление.

Несомненно, в дальнейшем молодой композитор сохранит и разовьет эти качества в более самостоятельной манере творчества; для настоящего же времени рецензируемая соната—показатель редкой одаренности ее автора.

Елена Гнесина. „Миниатюры“ для ф.-п. Музсектор Госиздата, 1926.

Педагогическая фортепианная литература прежнего времени была рассчитана главным образом на приобретение технических навыков, на усвоение „школы“, понимаемой в звуковом смысле беглости и ровности в пассажах. Более широкие технические задачи, а также расширение музыкального горизонта учащегося—прежней литературой почти не достигалось. Восполнением этого пробела являются рецензируемые одиннадцать ф.-п. миниатюр Е. Ф. Гнесиной. Это—не „инструктивные“ пьески прежнего трафаретного типа; это прежде всего музыкально-содержательные, изящные сочинения, являющиеся для учащегося как бы преддверием к современному музыкальному мышлению и современному ф.-п. стилю: мы встретим в них элементы современной гармонии, достаточно свежей и в меру острой, и живость модуляционных смен и выпуклые ритмические фигуры, и некоторый звуковой импрессионизм. Все это значительно расширяет музыкальный кругозор учащегося и вводит его в круг идей современности. Из отдельных пьес в смысле художественной и технической законченности хочется отметить № 9—„Колыбельную“ и № 11—„Волчок“. Ф.-п. редакция пьес (аппликатура, нюансы, штрихи, педаль) выполнена отлично.

А. н. Дроздов.

Вас. Яковлев. Сергей Иванович Танеев. Гос. Академия Художественных Наук. 1927.

Тепло, легко, содержательно и доступно написанная книжка со свойственными В. Яковлеву ценными качествами: основательностью, добросовестностью и тщательностью в отношении знания, подбора и распределения материала. Жизненный путь С. И. Танеева, оценки современниками его творчества, его личные взгляды и принципы, наконец, библиографические и хронологические сведения (по данным С. С. Попова)—все в целом изложено свежо и просто. Каждый опыт исследования о нашем великом мастере, все еще недооцененном, следует приветствовать и поощрять. С. И. Танеев усвоил, как никто из его современников, все живое и глубокоценное в наследии Западной полифонии и передал это нашей стране в своих поразительных исследованиях и в своем мудром классически-прекрасном творчестве.

В отношении работы В. Яковлева, я рискнул бы сделать два замечания: мало сказано о последней кантате Танеева (хотелось бы услышать более сильные и веские слова!), а еще досаднее, что автор упустил возможность ярче выявить значение всей работы и идеологической позиции Танеева для современной музыкальной мысли.

В своей работе о Танееве Яковлев ясно утверждает и доказывает, что дело всей жизни Танеева—живое дело, которым питается и насыщена современная московская музыкальная действительность. Тем досаднее звучат заключительные слова книжки, в которых, повидимому, благодаря какой-то случай-

ности, естественный вывод является несколько затемненным, а именно, что творчество Танеева, как „преодоление бессознательного“ и как „утверждение в звуковом искусстве рационального опыта“—„должно оказаться необходимее будущему, чем его современности“.

Игорь Глебов.

Две новых книги о русских критиках.

1. **Владимир Стасов.** Очерк его жизни и деятельности, сост. Влад. Карениным. В двух частях. Изд. „Мысль“ Ленинград. 1927. 727 стр. Ц. 3 р. + 2 р. Тираж 2.000 экз.

2. **В. Г. Каратыгин.** Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. I. Гос. Инст. Ист. Иск.—Изд. Academia. Ленинград. 1927. 262 стр. Ц. 2 р. 50 к. Тираж 2.100 экз.

О Стасове и Каратыгине можно говорить как о действительных выразителях двух музыкальных эпох, сменивших одна другую. Не ими одними, конечно, очерчивался весь круг современных им мыслей о музыке или определялся полный объем требований к старым и новым явлениям искусства. Но оба названные деятеля (они не только писатели) остаются в нашей памяти, как наиболее яркие искатели и истолкователи острых задач своего времени. Позднейшие частные расхождения Стасова со своей же группой композиторов и неприятие Каратыгиным некоторых крупнейших и характерных этапов искусства лишь в малой степени нарушают основную установку. Медленно текущие, подпочвенные явления встречали у обоих или непризнание, или очень условное и позднейшее „полуутверждение“, когда явления эти уже пробивались наружу свежим потоком. Так было с Чайковским, Танеевым у Стасова, с теми же композиторскими именами у Каратыгина, у него же с Рахманиновым, Метнером и наконец с Мясковским. Эти ошибки у обоих не случайны—они вытекают из обостренного отношения к тому, что крепко связано с днями их музыкальной жизни; все же, что в подготовительном периоде кажется буднями культурного строительства, оставало их равнодушными.

В книге В. Каренина использованы в большой мере данные семейного архива и личные наблюдения; деятельность Стасова затронута по всем вопросам искусства и литературы. Однако, в области музыки новых материалов оказалось менее, чем в других областях. В чисто биографическом отношении собрано много ценного и разнообразного; раскрытие обстановки, в которой протекала жизнь С. дано с достаточной наглядностью, придающей цельность тому фундаменту, на котором строилась последующая его научно-литературная деятельность. Многолетнее знакомство В. Каренина с предметом и документальная насыщенность делают книгу обязательным пособием для фактических справок с учетом неизбежной субъективности некоторых выводов и оценок. Итоги исследования лишней раз подтверждают особо выдающуюся художественную зоркость Стасова в вопросах национального искусства (не только русского, а каждого, где есть сила колорита и народного самоутверждения), в области эпоса, драмы, там, где музыка стоит на путях сближения с другими искусствами (опера, „программность“). Приходится пожалеть об отсутствии в обширной работе В. Каренина полной и точной библиографии, а также

ссылок на отзывы: они способствовали бы более полному вскрытию понимания Стасова в разное время.

Составители сборника „В. Г. Каратыгин“ отнеслись к своей задаче чрезвычайно внимательно, объединив в этом издании ряд ценных статей о нем, наиболее интересные для настоящего времени этюды самого критика, избранные рецензии, библиографические и нотографические данные. В результате получился содержательный том, который редакторы полагают в качестве первого выпуска литературных трудов Каратыгина. Статьи Ю. Верховского, В. Шишмарева, Р. Грубера, А. Римского-Корсакова и А. Финагина дают материал и анализ разных сторон жизни и деятельности К. (личность, критик, композитор, ученый). Подведены полновесные итоги, отмечено все, что может установить единство художественного миросозерцания Каратыгина и значительность его критической работы. В смене жизни разных музыкальных поколений характерна роль этого критика 900-х годов, уже принявшего западную культуру в полном объеме и выдвигавшего в своих оценках все технические завоевания новых композиторов, значительно менее останавливаясь на тех конкретных условиях, в которых возникает явление искусства. Будучи общественником по своему темпераменту и практической деятельности Каратыгин в критических анализах не занят, как Стасов, вопросами социальной целесообразности новых движений в музыке, — творческий момент для него ценен сам по себе, хотя разностороннее образование его помогало ему в отдельных случаях правильно устанавливать исторические причины эволюции музыкального искусства. Но ему, как и Стасову, особенно дороги острые переломы, яркие переходы от одного этапа к другому. В книге подробно анализированы методологические искания Каратыгина, являющегося у нас первым по времени писателем, намечавшим рациональные обоснования музыкально-критических оценок.

Вас. Яковлев.

К вопросу „определения“ русских песен во вновь открытом сборнике мелодий, гармонизованных Бетховеном.

В только что вышедшем из печати сборнике „Русская книга о Бетховене“, в издании Муз. Сектора Гос. Изд-ва, помещена статья этнографа-специалиста Вяч. Пасхалова: „Русская тематика в произведениях Бетховена“, в которой воспроизведены мелодии 3-х русских песен из открытого недавно неизданного сборника народных песен, гармонизованных Бетховеном. Сборник этот должен был быть издан заграничной фирмой Брейткопфа и Гертеля ко дню празднования 100-летней годовщины смерти великого композитора. По словам В. Пасхалова, мелодии этих 3-х русских песен были предоставлены ему покойным А. Д. Кастальским, который в свою очередь получил их из-за границы от проф. Риземана на предмет определения.

Переходя, в конце своей статьи, к „определению“ 3-х песен наш этнограф-специалист признается, что „определить“ первую песню ему пока не удалось. Относительно второй он приводит мнение украинского

композитора П. И. Сениця, усматривающего в ней вариант украинск. песни: „Ой на дворі метелица“. В третьей он видит известную песню „Как у наших у ворот“.

Между тем, такое „определение“ 2-й и 3-й песен неверно. В самом деле, мелодии их мы находим в сборнике русских народных песен, собранных Н. Львовым и гармонизованных Ив. Прачем (2-ое изд. 1806 г., переизданное Сувориным в 1896 г.) 2-я запись Бетховена соответствует 77-й песне сборника Прача: „Ах, реченька, реченька“, а 3-я—34-й: „Как пошли наши подружки“.

Любитель.

НЕКРОЛОГ.

В. С. Калинин.

23 февр. скончался профессор М. Г. К. и Ц. Техн. Театр. Иск. Виктор Сергеевич Калинин. Покойный родился в 1870 году, окончил Московское Филармоническое училище в 1891 году. С 1896 года В. С. вел непрерывную педагогическую работу; кроме того он был одним из учредителей Народной Консерват. в Москве принимал участие в работах МУЗО Пролеткульта, был дирижером оркестра в Моск. Художественном театре, членом музыкально-этнографической комиссии при Моск. Университете и т. д. Как композитор покойный известен многочисленными хоровыми композициями, обработками революционных песен и детскими сборниками.



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК.

Сталинград. В. Лобанову. Заметка получена, войдет в следующий №. Пишите дополнительно; документы желательны.

Торбеево. П. Козыреву. Все рукописи (ноты и книги) поступают на рассмотрение Редколлегии Музсектора, которая одобряет или не одобряет их к изданию. С авторами одобренных рукописей заключается договор. Вознаграждение за книги колеблется от 70 до 100 р. (в зависимости от характера материала) за печатный лист, т. е. 16 страниц обычного книжного формата.

т. Медведю. Охватить критически все издаваемое пока трудно. Ваши соображения о характере хоровой литературы приняты к сведению. Вопрос о нотных приложениях разрабатывается, в чем вы можете убедиться из прилагаемой анкеты. Кое в чем с вами не согласны, но подробнее поговорить об этом на страницах журнала невозможно.

Ответственный редактор А. ШУЛЬГИН.

Издатель МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.

Главлит № 86384. Москва, 1927 г.

Тираж 1.500 экз.

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