

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 7—8
(19—20)

№ 3
И Ю Л Ь — А В Г У С Т

1927 г.



Оборона страны и новая песня.

Мы переживаем сейчас момент политического обострения. Ряд грозных предвестников указывает нам во много раз увеличившуюся возможность мировых потрясений. Кризис в отношениях между Англией и СССР имеет в основе столкновение двух противоположных систем общественного строя: капиталистическую и социалистическую. Борьба должна решиться в пользу нового, выдвигаемого всем ходом исторического процесса, социалистического строя.

Одним из условий этой победы является необходимость того, чтобы сторонники нового строя (силы его формирующие) смогли противопоставить твердость, упор, крепость, организованность капиталистическому строю (веками складывавшемуся и веками укреплявшемуся). Силы как будто не равны. На одной стороне многовековой опыт, слаженный разветвленный аппарат, цепкая традиция, развитая культура, колоссальное материальное преимущество. На другой — сознание своих прав, понимание исторического момента, глубокая общность интересов, братская солидарность, пролетариата, сила растущего молодого организма, наконец, — преимущества самой социалистической системы (все более и более становящиеся ясными в сознании большинства человечества).

Гигантская борьба требует напряжения всех имеющихся в наличии сил. Каждая, даже самая маленькая и как будто незначительная величина, присоединивши свою силу к коллективному напряжению, будет иметь громадное и, может быть, даже решающее значение. Известно, что колоссальные астрономические цифры составляются из единиц, а всесокрушающей силы ураганы могут быть математически разложены на мельчайшие частицы давления и движения воздуха; из песчинок создаются горы, из отдельных человеческих воле образуются колоссальные колле-

ктивные напряжения, делающие революции и ведущие к возникновению новых общественно-экономических отношений. И поэтому каждая живая единица, в совокупности составляющая живую основу нашей страны, поскольку она прониклась сознанием необходимости утверждения нового строя, должна влиться в поток усилий, увеличив его напор еще и еще, хотя бы прибавлением каждый раз только единицы.

Применение этих сил различно, возможность их использования многогранна. Не только на фронте с винтовкой в руках, но даже в области своей повседневной работы, в своей специальности, проникнувшись общественным интересом, каждый может сделать ценный вклад в общую работу по обороне страны. Инженер, работающий над электрификацией нашей страны, которая должна в корне изменить техническую базу нашей промышленности и тем поставить ее в лучшие условия, чем капиталистические страны, помогает борьбе тем, что вводя новые, иногда даже маленькие, усовершенствования, он улучшает и ускоряет темп работы. Писатель или поэт, живущий не только для личного своего благополучия или услаждения небольшой группочки эстетов, но искренно болеющий за неустройство нашей жизни и стремящийся к скорейшему их изживанию и к полной победе нового строя (единственного, при котором возможно разрешение „проклятых вопросов“), обратит внимание своего читателя на целый ряд общественно-значимых моментов. Он или покажет ему при помощи художественных образов растущие элементы новой жизни, тем ободряя малодушных и сомневающихся; или же сосредоточит центр внимания на опасностях, которые ожидают нас в результате нашего неустройства и пассивности, тем подгоняя отстающих и недостаточно разбирающихся.

Не менее полезен в данный момент волевого напряжения может быть и музыкант—организатор, исполнитель, композитор. Избитой истиной является могучее воздействие музыки на психику слушателя: обращаясь непосредственно к глубинам его подсознательных эмоциональных движений, она организует их и ведет за собою в определенном направлении. Еще древние греки знали силу музыки и умели ее ценить. Общеизвестно античное предание о том, как в ответ на призыв Афин о помощи, Спарта прислала ей не воинов, не оружие, а лучшего своего поэта-певца, Тиртея, справедливо полагая, что хороший агитатор, создающий волевою зарядку сотен солдат, может быть полезнее тысячи воинов, психически ослабленных.

Резко встающие перед нами политические задачи требуют в первую очередь внимания к ним, а в связи с этим и выдвигаются на первый план художественных произведений, связанных с ними.

Наша жизнь, наш быт, наши задачи требуют новой музыки, как требуют они и новой литературы, новой живописи. И это новое должно исходить от того нового основного, чем живет и движется сейчас наш современный человек, т.-е. от главного комплекса его идей и чувств, вокруг которого концентрируются все остальные явления его психики, — стало быть от нового революционного содержания

В нашем быту, в нашей повседневной жизни не хватает художественных отображений новых, порожденных новой эпохой, представлений и чувствований. Наш новый послереволюционный, советский быт недостаточно еще преломился в музыке и не достача этого тяжело ощущается всеми. Наш музыкальный повседневный быт еще в большой мере насыщен пережитками старых, зачастую уродливых, проявлений буржуазной культуры. Нездоровые цветы, выросшие из тины загнившего буржуазного строя, все еще отравляют нашу нравственную атмосферу, в которой зачастую задыхается и калечится наша молодежь, доходящая благодаря этому порою до сильного извращения норм общественного поведения. Еще звучат в большом количестве песни пошло-эротического, слезливо-пассивного и даже прямо хулигански-криминального характера.

Необходимо ввести в русло наших повседневных художественных переживаний новые современные нам образы и ощущения, полные революционного пафоса, гражданского долга, чувства солидарности со всеми угнетенными, чувства к женщине-товарищу, как равноправному борцу за лучшее будущее. Необходимо общими соединенными усилиями интенсивнее развить работу по созданию новых бытовых песен, укрепляющих здоровыми чувствами молодую, неустойчивую психику, и тем внести и свою лепту в развертывающуюся работу по обороне страны.

Это не значит, что не следует пытаться создавать большие музыкальные полотна, создавать монументальные произведения. Они необходимы, и они будут расти и возникать, может-быть, одновременно с укреплением нового быта. Но нужно понять, что базой для будущих монументальных форм должна послужить песня нового быта. Как в результате отдельных набросков, эскизов, группирующихся вокруг одного сюжета, возникает у художника огромное полотно, как из незаметно прибавляющихся отдельных признаков какого-либо животного вида возникает совершенно новый вид (количество переходит в качество), так и песни нового быта, имеющие в себе незаметные еще для глаза особые свойства, характерные для нового революционного времени, в результате создадут новые монументальные формы, выражающие свою эпоху.

Если обратиться к истории, то и там можно найти подтверждение данной мысли. Именно народная песня послужила основой для протестантской церковной музыки, в результате реформы, которую произвел в начале XVI в. по поручению Лютера некий Иоганн Вальтер, „симфонист“ саксонского курфюрста, обработавший „книгу духовных песен“ специально для реформированной церкви и использовавший при этом в больших размерах народные песни. И на основе, с одной стороны, народной песни, с другой—церковных песнопений, выросших из того же корня, возникают грандиозные творения Баха, Генделя, Гайдна, даже Бетховена и других великих мастеров музыки. Известно также, что новая оперная форма выросла из народно-бытовых форм—мистерий, комедия дель'арте, зингшпилей и т.п. Точно также и настоящая революционная музыка, ее высшая и культурная форма, выражающая подлинную сущность нашей революционной эпохи (а не экскурсы поверхностного наблюдателя в область революционных переживаний), может вырасти только на основе нового музыкального быта широких общественных слоев.

Боязнь „опрошенства“, „хвостизма“ должна быть отброшена. Чуткость художника и знание мастера—верная гарантия того, что это не может случиться. И в то же время простота и учет подлинных возможностей проникновения песни в широкие массы может открыть совершенно неожиданно новые горизонты. Нарушение формальных правил ради нарушения, это—бесцельная затея, ни к чему не ведущая; но отступление от общепринятых правил, во имя серьезных общественных требований, чревато важными и глубокими последствиями. Стоит только вспомнить реформу другого лютеровского композитора—д-ра Лукаса Осландера. Первоначально протестантские песнопения были обработаны по всем правилам тогдашнего контрапункта, при чем основная мелодия исполнялась тенором. Осландер переносит главную мелодию из тенора в дискант, при чем делает это вполне сознательно, во имя определенной общественной цели. „Я знаю“, говорит он в своем предисловии: „что это ученым композиторам не понравится; знаю, что это против правил, но если основная мелодия исполняется тенором, то простой человек не может уловить, что это за псалм и не может участвовать в исполнении, а мне важно, чтобы вся община пела с хором“. Перед нами случай „сознательного приспособления музыкальной формы к содержанию, в данном случае к религиозному содержанию, которое в свою очередь является формой социально-экономического движения—случай, может быть, не столь редкий, как это может казаться, но редко попадающийся в такой ясной

форме¹⁾. Итак, данная реформа, сознательное нарушение формальных правил и опрошение формы не только не привели к застою и вырождению музыкального искусства, а, наоборот, дали ему возможность развиться в новом направлении, открыв перед ним новые широкие возможности. Таковы последствия всякого шага, делаемого в интересах общественного большинства, а не ради узких формальных, или эгоистических целей.

Итак, подготовка к обороне страны властно требует от нас песен нового революционного содержания. Наступающий грозный момент открытой борьбы требует от нас своих Тиртеев, своих Руже де-Лилей, своих Дегейтеров. Их до сих пор не было, потому что недостаточна была еще концентрация нашей воли, не было достаточного проникновения общественными интересами, понимания исторического момента. Но сейчас мы все, как один, готовы встать с оружием в руках на защиту наших завоеваний, сейчас мы все ясно видим, где наш настоящий враг. И сейчас эти певцы появятся. Они не могут не появиться.

Композиторы, — все за создание новой революционно-бытовой песни!

Организаторы и исполнители, — все за проведение ее в жизнь!

Это — долг каждого из нас и как гражданина и как музыканта, делающего свой вклад в совершающуюся ныне организацию новой системы высшей формы человеческих взаимоотношений.

Сумерки музыкального творчества.

С. А. Либерзон (Берлин).

От редакции. Считая, что автор данной статьи в своем анализе современного музыкального кризиса остановился на поддороге, не увязав наблюдаемых фактов с моментами социологического порядка, и в своем прогнозе опустил их, редакция все же находит возможным поместить ее, поскольку она является интересным показателем одного из здоровых направлений германской музыкальной общенности.

В недавно появившемся очерке истории музыки известного немецкого критика П. Беккера имеется такая мысль: история музыкального творчества не знает эволюции. Творчество каждой эпохи представляет собой законченное целое, не сравнимое ни с предшествующим, ни с последующим. Для правильной оценки лежащих далеко позади нас эпох у нас не имеется критерия, так как условия психо-акустического восприятия с течением времени меняются. Так напр., музыка средневековья кажется нам стоящей на низшей ступени развития только потому, что мы не в состоянии ее воспринимать в соответствующих для нее психо-акустических условиях. Конечный вывод: нельзя говорить о линиях падения и нарастания в истории музыки. Творчество каждой эпохи вытекает из условий восприятия ее современников и не поддается сравнительному анализу. Мысль парадоксальная, применимая одинаково в области искусства, литературы или науки и везде приводящая к абсурду.

Вне сомнения, условия психо-акустического восприятия со временем меняются. Творчество Палестрины было его современникам ближе, чем нам. Но, воспринимая его музыку иначе, чем люди 16-го столетия, мы в то же время сознаем, что чуждым нам стало в ней лишь то, что вытекало из духа того времени и господствовавших тогда законов композиционной техники. Вечные ценности его искус-

¹⁾ „Искусство и литература в марксистском освещении“ — сборник, составленный Б. Столпнером и П. Юшкевичем, ч. I статья Келлес-Крауз, стр. 284.

ства воспринимаются нами так же глубоко, как и 400 лет тому назад. Короче: вечно-ценное является единственным и непреложным критерием для оценки характера творчества той или иной эпохи. Под этим же углом следует рассматривать и современное музыкальное творчество.

Всемирная война с последующим политико-экономическим кризисом заслонила внимание культурного человечества от коренной ломки, происходившей в искусстве в течение десятилетия 1910—1920 г.г. И когда, очнувшись после кровавого кошмара, стали снова лицом к музыкальной жизни, то оказалось, что в музыкальном творчестве произошел громадный сдвиг. Этот сдвиг, носивший вначале характер полного хаоса, выкристаллизовался в течение пятилетия 1920—1925 гг. в более или менее определенное течение, которое я бы назвал „революционным“ консерватизмом. Творчество модернистов „революционно“ потому, что, нарушив историческую преемственность, оно не оставило камня на камне от господствовавших до него нео-романтизма и импрессионизма. Консервативно же оно потому, что в основе его лежит возвращение к примитиву средневековья. Результаты этого с одной стороны: почти полное уничтожение вертикальной гармонической линии и замена ее горизонтальной (линейный стиль), разрушение тональности и заключенного в ней каданса, гетерофония атонального сложения, освобождение от сонатной формы; с другой—преобладание контрапункта, возвращение к формам доклассической эпохи, стремление к аскетизму музыкальной мысли и ее дематериализация. Эта раздвоенность—стремление создать новое путем возвращения к старому,—характерна для современного творчества. Но не эта особенность, которую можно назвать псевдоклассицизмом, дает право говорить о сумерках этого творчества.

Есть более грозный признак того, что современная музыкальная мысль зашла в тупик. И этот признак состоит в следующем.

Введение двенадцатитонного комплекса, уничтожение взаимоотношений между тоникой, доминантой и вводным тоном и устранение динамики привели к полной аморфности, более,—к стерильности музыкальной мысли.

Девиз модернистов: прочь от лиризма романтиков, прочь от субъективных переживаний, прочь вообще от каких бы то ни было эмоций; музыка должна быть „абсолютной“, т.-е. должна представлять собою лишь явление физическое, а не психическое. Эта идеология явилась следствием стремления во что бы то ни стало отойти от программной музыки, от ее зависимости от литературы. Это же стремление довело, однако, до той крайности, когда музыка перестала вообще что бы то ни было выражать. Таким образом совершенно вытравлен психологический стимул творчества. Оно стало исключительно спекулятивным.*) Но есть ли спекулятивное творчество вообще творчество?

Лучшие произведения Шенберга, Стравинского, Хиндемита ясно указывают на почти полное отсутствие интуиции. Они надуманы и „сделаны“ с большей или меньшей технической сноровкой. Между современным музыкальным творчеством и слушателем стоит в настоящее время непреодолимая стена, которая может пасть лишь при условии, если музыка станет восприниматься не чувством, а рассудком.

Возвращение к приемам и формам музыкальной схоластики средневековья сочеталось со стремлением подчинить музыкальное творчество законам современной механизации. На прошлогоднем Musikfestspiele в Донауэшингене ряд известных композиторов выступил с произведениями для электрического пианино. Публика внимательно выслушала эти произведения; собравшаяся со всех концов Германии пресса их затем обсуждала; и никому не пришла в голову мысль, что музыкальное творчество, выразительницей которого становится механика, перестает быть

*) Спекулятивный—умозрительный.

творчеством, уходя из области искусства в область индустрии. История показывает нам, что музыка создавалась не путем спекулятивных теорий, а мощью великих талантов, которые своей интуицией расширяли и обогащали сокровищницу искусства.

Вся теория музыки сложилась чисто эмпирическим путем на основании анализа произведений великих мастеров. Все же остальные теории всегда относились больше к физике, нежели к музыке—как искусству. Поборник четвертитонной системы Алоиз Хаба и его ученики сочиняют музыку, представляющую собой детский лепет как по содержанию, так и по форме. Между тем музыка некоторых семитических народов (евреи, арабы), и индусов с их 17 и 22 ступенной гаммой содержит в себе ценное народное творчество со всеми особенностями фольклора.

Итак, говорить о сумерках современного творчества не есть признак реакционного пессимизма, не есть признак несочувствия к стремлению молодежи обновить и омолодить искусство.

Всякий музыкант, любящий свое искусство, может только горячо приветствовать все искания, все попытки найти новые пути. Но, при всем сочувствии ко всему молодому, новому и революционному, следует сохранить объективную способность к отличию настоящих достижений от бесплодных исканий. Экспрессионизм был до тех пор плодотворен, пока он разрушал устои изжившего себя романтизма и освобождал музыку от набивших оскомину условностей. Он оказался, однако, мало состоятельным, когда понадобилось создание вечных ценностей.

Как Шенберг, так и Стравинский оказали громадное влияние на молодое поколение. Но творчество обоих не есть музыка будущего, как не есть музыка будущего все, что сочиняется, исполняется, пропагандируется и восхваляется адептами гипермодернизма. Современное искусство с печатью немощи на челе ждет вождя, который силой своей интуиции вознесет его снова на прежнюю высоту.

Пер. Михайловой.

Духовые рабочие оркестры-кружки.

Н. В. Миров.

Оркестры при фабриках и заводах существовали еще и до мировой войны. Богатые купцы-меломаны, помещики, даже пожарные команды весьма нередко имели оркестры. Некоторые из этих оркестров, как например оркестр чаеоторговцев Перловых достигли большого совершенства, соперничая не без успеха с лучшими военными оркестрами. Оркестры эти составлялись обычно из профессиональных музыкантов довольно высокой квалификации, которым при приеме на службу ставилось в условие участие в оркестре за особое вознаграждение. Понятно, что эти оркестры для широких масс были совершенно недоступны, т. к. обслуживали хозяйские свадьбы, именины и родины.

Во время мировой войны, в особенности гражданской, спрос на оркестры чрезвычайно возрос. Почти каждая часть, до лазаретов и госпиталей включительно, стремилась иметь свой оркестр. Труд музыканта оплачивался в то время продовольствием, и нередко были случаи, когда музыкант служил в трех, четырех и более местах.

Война кончилась, началось мирное строительство. Люди, бывшие в Красной Армии, слышавшие все время музыку, принесли и в мирную обстановку неперенное желание иметь оркестры у себя на фабриках, заводах и в учреждениях. Тем

более, что темп нашего строительства, вовлечение широчайших масс в общественную работу, праздники с громадным числом участников, все это требует яркого, сочного музыкального оформления, совершенно немыслимого при отсутствии духовых оркестров. И вот в настоящее время в одной только Москве насчитывается приблизительно около 200—250 оркестров с числом участников свыше 3.000 человек.

Несколько лет тому назад, когда рабочие кружки только начали формироваться, репертуар их ограничивался обычно двумя-тремя маршами и революционными песнями, исполнявшимися к тому же очень плохо. В настоящее время нередки выступления рабочих оркестров по радио, на вечерах-показах уже с серьезным и достаточно подготовленным репертуаром. Общий уровень художественного развития кружков по сравнению с прошлыми годами очень повысился. Достижения в этой работе налицо, иначе немыслимы были бы те массовые объединенные выступления, которые время от времени устраивают губотделы союзов, приурочивая их к кампаниям и празднествам.

Кроме того в духовых кружках есть еще достижение, которое заслуживает быть отмеченным: некоторое количество участников этих кружков, впервые познакомившись с музыкой в кружке, пожелали получить уже специальное образование. Таких кружковцев-выдвиженцев, поступивших в муз. техникумы и даже ВУЗ'ы насчитывается уже около 50 человек. В будущем можно надеяться, что это будет смена нынешним руководителям, при том смена от станка.

Таким образом духовые рабочие кружки представляют собою массу, с которой пора начать считаться.

Так ли это на деле? Обеспечены ли духовые кружки с материальной стороны нотами и инструментами? Правильно ли они используются, правильно ли поставлены у них занятия? Каковы достижения этих кружков? Отвечает ли большинство руководителей своему назначению? Вот вопросы, которые мы хотим поставить и по мере возможности осветить в настоящей статье.

Вопрос с инструментами стоит очень остро. Новых инструментов, как известно в СССР до сего времени не изготовлялось. Инструменты, которыми пользуются кружки, собраны и спаяны из старых частей. Понятно, что они чрезвычайно непрочны: поломка и порча самое обычное дело. Кроме того все они чрезвычайно плохо строят, а от этого страдает конечно и строй всего оркестра. Цена на них слишком высока. Так например, небольшой комплект инструментов (14—16 шт.) стоит 2.500—3.000 рублей. Государственные магазины при этом торгуют дороже частных и ставят условием (например магазин Мосторга) покупку целого комплекта—отдельного инструмента в Мосторге купить нельзя. Организации, купившие комплект инструментов, обычно чрезвычайно скупы в отпуске средств на текущий ремонт. Поэтому кружковцы сплошь и рядом играют на инструментах, которые приносят вред их здоровью. Обо всем этом надлежало бы подумать, кому следует, и организовать производство их у нас в СССР, тем более, что спрос на эти инструменты очень велик.

Что касается нот, то и здесь дело обстоит недостаточно благополучно. Ассортимент изданной литературы для духовых оркестров (главным образом Музсектором) чрезвычайно невелик. Произведения I ст. трудности давно уже переиграны кружками. Остальная литература является слишком трудной и может исполняться только высоко-квалифицированными оркестрами. Как на пример можно указать на следующее. Главполитпросветом составлен сборник с указанием пьес, которые желательно было бы исполнить в 10 летнюю годовщину Октября. В числе этих пьес рекомендованы: „На праздник Коминтерна“ Глиэра и его же „Марш Красной Армии“. Слов нет, это превосходные вещи, но пока их не исполнял еще ни один кружковой оркестр, настолько они трудны для кружковцев. Далее указаны: „Траурный марш“ Потоцкого и еще две или три вещи. Таким

образом легкого материала для демонстраций, для массовых выступлений, просто маршей для прохождения рабочих колон или недостаточно или просто не имеется.

Вопрос о перегрузке в работе духовых оркестров тоже стоит на очереди. Иные оркестры играют почти ежедневно, не исключая и праздников. Не только для занятий, даже для простого отдыха совершенно не остается времени. Используя свои оркестры таким образом, некоторые предприятия и клубы обращают работу кружковцев в тяжелый и изнурительный труд. В особенности требует урегулирования игра духовых оркестров на экскурсиях: играют при отъезде, играют в пути, играют во время пешей прогулки и играют танцы на остановках.

Необходимо также обратить внимание на питание оркестрантов: во время игры силы расходуются значительно и их нужно пополнять пищей, что не всегда встречает отклик со стороны тех организаций, которые используют оркестр.

Все эти несообразности делают очень трудной воспитательную работу среди кружковцев. Ребята таким образом, определенно портятся, у них развиваются халтурные замашки, с которыми бороться очень и очень трудно. Думаем, что этому должен быть положен решительный конец. За это дело должны взяться и ВЦСПС и МГСПС. Так дальше продолжаться не может.

Постановка занятий в духовых кружках носит характер торопливости, спешки, из-за чего зачастую получается недоделанность, и грубость в исполнении. Эта вина тоже должна быть отнесена в большей своей части на правления клубов, которые не учитывая трудности дела, беспрерывно торопят руководителя.

Теперь о руководителях. Руководитель духового оркестра—козел отпущения, бедный Макар, на которого все шишки валятся. Главное обвинение заключается в том, что будто бы квалификация руководителей очень низка, руководитель не слышит будто бы даже фальши в средних голосах и проч.. На самом же деле, большинство руководителей имеет квалификацию вполне достаточную для ведения порученной им работы. С единичными же исключениями борются и общественное мнение, и администрация в лице старших руководителей. Кроме того большинство руководителей усердно пополняет пробелы в своих знаниях. Собрания кружководов, лекции (как по методике, так и по общеобразовательным и вокальным предметам) очень усердно посещаются именно кружковедами-духовиками. Наконец, руководитель, обязанный по колдоговору работать 36 час. в месяц, работает зачастую 100 ч. и больше, и вот об этом-то еще никто не заикнулся. Где же взять времени на самообразование? И тем не менее руководители находят время бывать на собраниях и даже организовали свой собственный кружководческий оркестр. И если при всем этом недостаточно подходящего нотного материала то на плечи руководителя ложится еще одна забота: ему приходится и придумывать, и обрабатывать, и оркестровать, и расписывать партии и исполнять.

Пора наконец отбросить пренебрежение к среднему рядовому руководителю, который по мере сил своих исполняет свою тяжелую работу. Пора прислушаться к его голосу и придти к нему на помощь.

Работа Московских кружководов духовых оркестров.

Секция кружководов-духовиков.

В конце прошлого года из муз.-хор. подсекции Горкома кружководов выделась вначале немногочисленная, а в настоящее время насчитывающая уже свыше 50 активных членов, секция кружководов-духовиков. Попытки создания такой организации начались примерно с 1923—24 гг.. До некоторой степени толчком послужили и бывшие в 1924 году курсы-конференции кружководов при МГСПС. Об-

особенное положение, в которое сразу попали на этих курсах духовики, тогда еще немногочисленные, объединило их и заставило искать выхода. К этому времени, или около того, относится и учреждение по крупным союзам должностей старших инструкторов по духовым оркестрам. Старшим инструкторам, при собирании кружководов на совещания для методических указаний, для проработки планов кампаний, для подготовки массовых объединенных выступлений, пришлось в процессе самой работы стать объединяющим и организующим фактором. Таким образом, еще задолго до возникновения секции руководители духовых оркестров уже были организованы по своим союзам. Оставалось только объединиться в одну общемосковскую организацию. И вот духовики примкнули к муз.-хор. подсекции Горкома кружководов. Но скоро выяснилось, что специальные вопросы, назревшие у духовиков, требуют для своего разрешения создания особой организации.

Как уже говорилось, секция вначале была очень немногочисленна: многие кружководы не знали об ее существовании. Пришлось проделать очень большую, чисто организационную работу—собирать, созывать кружководов, искать помещение, которое и было в конце концов предоставлено Правлением Центрального Клуба Коммунальников на Пушечной, где секция собирается и по-сейчас.

Первые шаги секции были направлены к упорядочению методической работы. Был заслушан ряд докладов, сделанных членами секции. Для детального ознакомления и проработки материалов, заключавшихся в этих докладах, была избрана методическая комиссия. Комиссия, разобравшись в материалах, сделала резюме, сущность которого сводилась к следующим положениям: 1) обучение кружковцев должно вестись коллективно, 2) нотная грамота обязательна в определенных пределах, 3) необходимо приступить к созданию руководств и пособий, пригодных для этих целей, в виду отсутствия таковых в продаже.

Последнее обстоятельство побудило нескольких членов секции предложить собственные руководства. Таковых представлено было два—т. Драпманом и т. Вознесенским. Школа тов. Вознесенского была найдена вполне пригодной. Она была проредактирована по поручению и указаниям комиссии и в таком виде утверждена для направления в печать. Таким образом методические искания секции нашли свое оформление в проработке и редактировании школы тов. Вознесенского. Кстати будет сказать несколько слов об отношениях между секцией духовиков и Музсектором Госиздата. Здесь должен быть полный контакт, т. к. продукция Музсектора потребляется сектором духовиков, следовательно нужно обоюдно принять меры к установлению в работе полной увязки.

Еще более остро стоит вопрос о репертуаре. Острота его заключается не только в чрезвычайном изобилии пьес, которым не должно бы быть места в клубе („Цыганочка“, „Золотые колосья“ и т. п.), но еще и в том, что все, что играют кружки, руководителю приходится переписывать самому. Благодаря тому, что клубы большею частью не оплачивают этого труда, что ноты часто рвут (и таким образом к нагрузке руководителя по преподаванию прибавляется такая же нагрузка по нотописанию), руководителям не остается времени работать над самими собой, как бы они того хотели. Разгрузить от этой работы руководителей и взялась специальная репертуарная комиссия секции.

При составлении списка произведений, которые желательны для переложения, репертуарной комиссии пришлось исходить из трех положений. 1) Духовой оркестр употребляется чаще не для показа своих достижений, а для обслуживания; к этому роду его выступлений следует отнести все демонстрации, экскурсии, а также допущенные в последнее время и танцевальные вечера. 2) Духовой оркестр выступает (сравнительно очень редко) в целях показа; к этому роду его выступлений должны быть отнесены вечера показов, выступления по радио и т. п. 3) Духовой оркестр весьма часто играет во время антрактов, еще чаще эти выступления происходят летом в садах. Эти три рода деятельности духового орке-

стра требуют совершенно различного репертуара. Поэтому комиссия намечает свою работу следующим образом: а) обработка и издание хороших маршей и танцевальных номеров (главное внимание обращается на легкость и удобоисполнимость); б) выбор и переложение произведений, необходимых для обслуживания клубов и садов; в число этих произведений намечаются лучшие номера салонной музыки (напр. вальсы Вальдтейфеля), хорошо сделанные фантазии-попурри из опер и оперетт, идущих в образцовых театрах и пр.; в) подбор произведений классиков в историческом порядке как иностранных, так и русских. Последняя работа должна вестись комиссией очень постепенно, потому что трудность такого подбора совершенно очевидна. Это издание предполагается снабдить соответствующими объяснениями исторического значения композитора и данного произведения. Намеченные произведения будут служить для вечеров слушания музыки, показов, радио—словом для всех тех случаев, когда оркестр выступает на эстраде и клубной сцене наряду с другими кружками. Этим летом комиссия уже начала свою работу: ею был отобран и обработан материал для объединенного выступления всех московских кружков (около 1500 чел.). Материал был составлен с ориентировкой на легкость. Тем не менее удалось поставить в число № № хор опричников из „Царской Невесты“ Римского-Корсакова. Краткость срока задания помешала выбрать и другие номера такого же художественного достоинства. Выбранные произведения были размножены на стеклографе. Этот способ оказался, хотя и дешевым, но мало пригодным. Поэтому сектор поручил двум своим членам, знакомым с этим делом, представить свои соображения по вопросу об организации издательского аппарата при секции.

Чтобы выбранные произведения имели максимальную пригодность и удобоисполнимость, они должны быть проверены в исполнении до издания. Для этой цели был организован оркестр из самих кружководов. При организации долго спорили по вопросу о дирижере. В конце концов остановились на бездирижерном исполнении. Для руководства репетициями была выбрана художественная комиссия.

После первых же репетиций горизонты этого оркестра несколько расширились. Было решено использовать этот оркестр и в целях показа исполнения классической музыки и пропаганды художественного исполнения в духовых кружках, давая возможность кружковцам слышать хорошую игру. Было решено отметить концертом 100-летнюю годовщину Бетховена. Концерт был предназначен для кружковцев духовых оркестров Москвы и состоялся в мае этого года. В программе были: увертюры „Эгмонт“, „Прометей“, анданте из III симфонии и скерцо из IV-й симфонии. Концерт был отмечен прессой, при чем было высказано пожелание о необходимости продолжения концертов этого оркестра.

К затруднениям, какие испытывает секция относятся: кроме отсутствия собственного помещения, еще отсутствие инструментов, (инструменты для оркестра секции предоставлялись Центральным Клубом Коммунальников). Кроме того остро ощущается необходимость иметь свою библиотеку как по музыкально-теоретическим вопросам, так и нотную. Таким образом выяснилось, что для работы секции нужны средства, к изысканию которых и принимаются в настоящее время меры.

Очаги слушания музыки.

Игорь Глебов.

Тема эта обширная и обстоятельная. Здесь я намечу только вкратце те вехи, по которым шла моя мысль, и отмечу существенные точки опоры, следуя которым можно развить тему. Важность и значение ее устанавливается самым фактом социального бытия музыки. Кроме того, строя сейчас вузовский курс истории музыки,

я просто не представляю его себе без прослеживания этапов эволюции музыкального искусства согласно смене мест, учреждений, организаций и характера их (а также состава слушателей), где воспроизводилась музыка. Но и для нашей музыкальной современности тема эта также представляет сугубый интерес. Если в бесконечно более сильной (в отношении богатства, широты и глубины распространения музыкальной культуры) стране, как Германия, Jugendbewegung*) поставили ребром проблему о недостаточности и концертного способа передачи музыки, и домашнего, узко семейственного музицирования (Hausmusik), то нам и подавно давно пора подумать о том, каковы у нас очаги слушания музыки и как они служат делу музыкального развития. Добавлю еще: в нашей стране вопрос усложняется племенным разнообразием и сложностью музыкально-тонических проблем. Ведь как ни как европейская привычная система равномерной температуры с ее тональной базой играет у нас роль организующую—роль грегорианского хора в средние века—и хочет подчинить себе наименские культуры звука. А надо ли это? И если не надо, то как сохранить своеобразие племенных интонаций и вместе с тем рационально организовать „музыкальные языки“, иначе чем через однообразное проведение „элементарной теории“?

Вопрос об очагах слушания всплывает тут сам собою: если музыку „проводит“ в сознание слушателей рояль, результаты культивирования будут одни, хор—другие, хор и великорусские инструменты—третьи. Скажут: „но ведь это составы, средства воспроизведения, а не очаги?“ Да. Но составы и их характер тесно сплетены со свойствами, возможностями, обстановкой, особенностями местной культуры и т. д. вплоть до типа помещения, а также навыков и вкусов воспринимающей среды. Судя по тому, что мне приходилось наблюдать в глухих местах нашей страны, бой местных интонаций с роялем или пианино, как проводником музыки, будет жарким.

Впрочем за роялем и пианино идет еще радио. Восприятие музыки по радио является пока последней стадией эволюции очагов слушания. Это совсем новообразование. Опера вне театральной обстановки, концерт вне сопутствующих ему условий и, наконец, просто дивертисментный „набор“ разнокачественных „номеров“ передаются на сотни- и тысячеверстные расстояния, будоража внимание людей и внушая им самые различные чувства и представления. Итак, от деревенского хора, от пения общины в церкви, где слушатель еще не отделим от исполнителя, от музыки, тесно связанной с окружающим замкнутым бытом и отвечающей на его примитивные запросы—к радио. Таков путь очагов слушания.

Но сперва о самом слушании или восприятии музыки. Оно мыслимо в двояком плане: 1) когда слушатель, сливаясь иногда с исполнителем, в одном лице сочетает музыку с работой, с игрой или с каким-нибудь отвлекающим его от непосредственного наслаждения музыкой состоянием, например—спектаклем; 2) когда слушатель целиком отдает себя потоку музыкальной стихии, и сопереживает музыку „всей душой“ или осмысливает ее или же „вкушает“ и созерцает ее как знаток искусства. В музыке первобытных культур, в так называемой народной песне и в музыке даже развитого быта, в культовом пении, в танцевальной музыке и т. д., и т. д. мы имеем явление незаинтересованности в музыке, как самостоятельном явлении. О народной песне надо, все-таки, сделать оговорку: высоко развитый быт допускает в некоторых стадиях своих слушание песни в художественном плане и интеллектуальную оценку. Но в большей степени восприятие это, все-таки, остается музыкально не обособленным и подчиненным иного порядка интересам (тесная связь с обрядом и с игрой).

Обратимся к художественной эволюции и истории развития центров слушания. Музыкальная эстетика раннего средневековья была пронизана борьбой за подчинение слушателя в церкви смыслу слова. Но в то же время без музыки, окрашивающей

*) Музыкальная организация „Юношеское движение“. Р е д.

далекий от большинства простодушных неопитов философский и поэтический смысл слов, молитв и текстов в чувственный тон, обойтись не представлялось возможным. В итоге оказалось, что чисто музыкальные элементы грегорианского хора произвели вслед за его распространением по Европе колоссальное давление на всю светскую музыкальную практику последующих веков. Таким образом, слушание музыки в первых крупных, мощно организованных центрах европейской художественной культуры (чем являлись тогда церкви и монастыри) было актуальным, несмотря на вековую борьбу за главенство слова. Феодалная культура выдвинула замок, как центр и замковую музыкальную культуру, сыгравшую в дальнейшей эволюции музыки громадную роль^{*)}. До возвышения городов и ренессанса их, как художественных центров, двор сеньора был притягательным очагом для всей артистической средневековой богемы в лице различного оттенка „вагантов“^{**)}. Бродяжничество всяких „сортов“—явление серьезное в средневековьи. И не только в средневековьи: странствующий рыцарь, клирик, студент, менестрель или шпильман (у нас скоморох), подмастерье и лица неведомых профессий передали многие характерные черты своего искусства и своего мировоззрения странствующим и путешествующим людям последующих эпох, вплоть до современных виртуозов. Напоминаю об образе странника и культе странничества в германской поэзии. Нельзя, следовательно, представлять себе замковую музыкальную культуру средневековья как узкий замкнутый круг. Это очаги слушания музыки, впитывавшие самые разнообразные влияния и испытывавшие сложные воздействия. Пожалуй, что в сравнении с высококультурным центром слушания музыки, каким в XVII веке были двор и театр Людовика XIV, особенно в период диктатуры Люлли, средневековый замок пользовался даже большей свободой усвоения различных стилей и характеров музыки, чем придворная среда. Замковая музыкальная культура с возвышением городов и усилением королевской власти расслоилась на дворцовую (придворную) и поместную. Дворцовая культура давала тон культуре резиденций, а культуре крупных поместий (областных художественных центров) подражали мелкие. Круг исполнителей и слушателей постепенно сжимался и „стилизовался“. В свою очередь, город, прикрепляя людей, выдвинул тип профессионала, цехового музыканта, труд которого идет на потребу постепенно усложняющегося городского быта. В практике „прикладной музыки“ растет инструментальная культура, добываясь самостоятельности по мере того, как все увеличивающийся досуг состоятельных горожан содействует росту художественной культуры и выдвигает тип знатока, и лично музицирующего и вкушающего исполняемую артистом музыку. Как можно, однако, предполагать в течение всего средневековья (а у нас и в течение всей крепостной эпохи) между центрами потребления музыки—городами и между поместной и деревенской музыкально игровой и песенной практикой разнообразия большого не было. Обмен был живой и постоянный.

Ренессанс выдвигает различного склада и характера учреждения (академии, *collegia musica* и т. д.), в которых музыкальное начало мало-по-малу утверждает свое самостоятельное бытие. Сословные и профессионально-цеховые установления средневековья вызвали столько „прикладных музык“, сколько было социальных перегородок. Интеллигенция ренессанса уже объединяет людей разного калибра, а принцип свободы исследования и права личности на всестороннее развитие и проявление всех способностей втягивает и музыку в круг интересов широкого и глубокого содержания. Возникает салон. Наряду с придворными капеллами и иными очагами слушания музыки, салон обладает выгодным преимуществом: в нем ценятся ум и талант независимого порядка. В окружении слушателей-индивидуалистов

*) У нас впоследствии эту роль выполняли помещичьи гнезда и крепостная художественная культура. И. Г.

***) „Ваганты“—бродячие певцы, распевавшие на латинском яз. стихи любовного характера. Р е д.

вырастает интеллектуально и музыкант, композитор и исполнитель. В музыку проникает начало концертности, соревнования и виртуозного блеска. Ренессанс возвысил и значение театра,—театра, пронизанного музыкой, потому что она вскоре же завоевала в нем первенствующее положение. Инструментализм перебрался из театра в салон и в первые концертные собрания, которые в XVIII веке, конечно, далеко еще не были демократическими концертными учреждениями современного типа.

Эволюция французского дореволюционного и после-революционного салона тесно связана с эволюцией французской музыки. Революция изменила социальный состав и выдвинула значение политического клуба, а что еще важнее для музыки—значение улицы и площадей, как центров народных собраний. Музыка не сумела вплоть до наших дней достойным образом ответить на запросы столь пространственно обширных очагов. Напомню только об опытах Берлиоза. Послеревolutionный французский салон высших слоев буржуазии и остатков аристократии пережил блестящую эпоху виртуозной культуры, когда в Париже одновременно царили Лист и Шопен среди плеяды остальных, более внешних художников эстрады. Но культура салона не была единственным собирательным стеклом и сферой преломления музыки. Вернее салон являлся такого рода сферой только для избранных кругов, пока сам не выродился во второй половине XIX века в мелко-буржуазные и чиновничьи „мирки“ *). Рядом с ним (театр), над ним (придворный мир) и под ним были иные очаги, культивировавшие музыку. Ярмарочный театр XVIII века, откуда выросла французская комическая опера, бульвар—очаг бульварного романа и оперетты в XIX веке, парижские улицы, из века в век продвигавшие своеобразные песенные интонации. В чисто же музыкальном плане важнейшими очагами стали концертные учреждения, не достигшие, впрочем, во Франции—и это крайне характерно для французской музыкальной культуры—глубины и высоты развития в сравнении с Германией, но весьма быстро демократизировавшиеся. В развитии концертных учреждений важно отметить две стадии: концертно-виртуозную и концертно-симфоническую. В других странах, в Англии, в Италии и главным образом в немецких странах, процесс развертывания очагов слушания музыки был несколько иным, но я не могу в краткой статье долго на этом останавливаться. Скажу только, что разнообразие и разнохарактерность культуры итальянских городов сильно сказались и на музыкальной культуре, но что итальянец-слушатель всегда больше тяготел к театру и площади, как очагам слушания музыки, чем к салону или к еще более интимному кругу—к сфере домашнего музицирования (Hausmusik), столь распространенной в Германии, как наследие давнего культивирования музыки в среде городских музыкантов-профессионалов и просвещенных дилетантов. Область Meistersang'a давно пора перевести из узко-специфического представления только о мейстерзингерах в широчайшую сферу Meisterklang'a.

Наряду с перечисленными вкратце очагами слушания музыки по векам порядка сословного и культурно-содержательного необходимо считаться еще с одним обстоятельством: что каждый большой этнический, политический и социальный центр—каждый крупный европейский город выступает в истории музыки, как сложный организм, производящий и поглощающий (т.-е. слушающий) музыку. Вена и Париж, Лондон и итальянские города, а в более новое время Берлин, Петербург, Москва—все это органически выросшие очаги восприятия музыки. Сословный состав, культурный уровень, вкусы населения, поглощающего и усваивающего музыкальные

*) Добавлю: в эволюции нашего музыкального сознания большое место занимает история русского салона, точнее смена фаз в его развитии: придворно-аристократический круг, в котором вращался сперва Глинка, сменив его впоследствии на интеллигентско-богемно-артистический круг, Кукольника с „братией“—это одна фаза. Даргомыжский и круг его поклонников и поклонниц совсем иная фаза. Деревенская интеллигенция, чиновничий мир, купечество создавали художественные очаги различного характера. Идеологическая окраска (славянофилы и западники) тоже сказывалась на музыкальных вкусах. Белинский, Герцен, Ап. Григорьев, Островский—все это различные типы художественного (а также музыкального) мироощущения. И. Г.

явления—все это существенно важные факторы эволюции нашего искусства. Места слушания музыки, смены различного рода учреждений или общественных собраний, кружков и кругов (даже трансформации семьи и семейно-бытового уклада)—тоже важные опорные пункты в изучении музыки, как социального явления.

Выдвигая в своем курсе истории музыки тему „очаги слушания музыки“, я вижу в ней не отдельную главу только, а один из руководящих принципов построения всего курса наряду с другими основными предпосылками. Но не только в плане историческом, а и в отношении к нашей современности тема эта выступает как сугубо интересная, потому что вид и качество поглощаемой музыки, в сильнейшей мере обуславливаются запросами, идущими от свойства места поглощения. Столь сложное и своеобразное явление в музыке, как транскрипции и аранжировки, объясняется в сущности потребностью „пересадки“ или „прививки“ заинтересовавших те или иные социальные круги произведений в новые условия, и вместе с тем, в иные очаги слушания,—например, из оперы или концертного зала в сферу домашней музыки или на вольный воздух в сады и на бульвары. Интересно, поскольку радио подорвет культуру пересадки местного „облегченного“ воспроизведения малодоступной в отношении исполнительских средств музыки? Годы революции выдвинули у нас тип летучего спектакля и концерта и несколько пошатнули представление об обязательной неподвижности театральных и концертных учреждений, куда собираются слушать музыку. „Музыка сама стала выезжать“, как когда-то ее представители перебрасывались из одного замка или городского центра в другой или в самом городе из „очага в очаг“, передвигая ее к слушателям, а не втягивая слушателей к себе. Недостаточность распространения художественной культуры у нас такова, что идея „летучек“, несмотря на радио, умереть не должна, и передвижные спектакли и концерты могли бы нести музыку в самые глухие углы. Иной вопрос, как все это организовать и как улучшить качество. Но ясно, что академии, т.-е. неподвижные, грузно осевшие в центрах очаги слушания музыки, на чьей обязанности, конечно, лежит забота о культивировании высокого качества продукции, не в состоянии даже с помощью радио обслужить все растущие краевые потребности в музыке художественно-ценной. Поэтому вопрос об очагах слушания музыки на местах становится весьма насущным, являясь важной составной частью музыкального краеведения. Одно время много толковали о том, каковы задачи и методы слушания музыки, как предмета в школе и как курса лекций в клубе. Между тем это вовсе не предмет, а процесс, изучение которого надо начинать с обследования условий потребностей и мест слушания в деревне и в городе. В отношении деревни, например, сам собою напрашивается вопрос: возникла ли и выросла ли потребность в актуальном восприятии музыки как искусства и насколько. От характера собранных указаний зависит многое, и вопросы репертуара в первую очередь. Столь же важно знать, изменились ли в сравнении с дореволюционными привычками и навыками самые места слушания музыки и проводники ее (существенной здесь является проблема распространения инструментализма).

Крайне важным, поэтому, средством в воспитании народного музыкального сознания будет создание в деревнях или в больших сельских центрах самостоятельных очагов слушания музыки как музыки, особенно инструментальной. Быть может, через них удалось бы вызвать к жизни и возродить почти заглохшее искусство крестьянской музыкальной импровизации. Не надо забывать того, что в первобытных музыкальных культурах при неразделенности художественных функций, импровизатор-игрок, и он же композитор, является и самым тонким слушателем-оценщиком с профессиональными навыками, слушателем самого себя. Это вполне естественно: самая малая доля самостоятельного участия в создании или воспроизведении музыки заражает человека актуальным отношением к ней. Так же и

в других искусствах. Очаги слушания музыки на местах, рационально организованные вполне могут заменить школы (до них еще очень далеко) обучения музыке. Да к тому же всякая школа имеет профессиональный оттенок и целевую установку — подготовку работников искусства. Их у нас готовится достаточно много в городских школах, техникумах и консерваториях. Настолько достаточно, что пора заняться проблемой подготовки понятливых культурных слушателей, которых не так уж много и от интеллектуального уровня которых зависит в конце концов прогресс нашей музыки. Как бы ни был высоко образован и подготовлен исполнитель, он невольно снизит качество своего искусства, если запросы аудитории не будут повышаться. Легенду о полном безучастии интеллекта в восприятии музыки и о всеобщей подготовленности к слушанию ее, согласно формуле: „я чувствую, следовательно мне доступна всякая музыка“ — надо оставить. Выход один: через рациональную организацию очагов слушания музыки итти к созданию интеллектуально развитого слушателя. Иначе мы застряем на восприятии не простейших только, а пошлейших звукосочетаний, и борьба с бульваром и мещанством будет лишь донкихотством.

Композиторы до-глинкинской эпохи.

(Заметки, исторические справки, несколько обобщений).

Вас. Яковлев.

Впечатления от широкого развития русской музыки во второй половине прошлого века совершенно заслонили скромные творческие поиски двух-трех поколений, предшествовавших Глинке. Немного имен запоминалось с тем, чтобы охарактеризовать слабость культуры, выучки и художественных достижений у ранних представителей искусства, слагавшегося в новой обстановке, на рубеже XIX в. Передовому в своих стремлениях музыканту, пытавшемуся охватить весь запас цветущего творчества Запада и русских композиторов позднейших эпох, нечего было искать среди детских, провинциальных по замыслу и выполнению образцов сочинительства „просвещенных“ и непросвещенных „дилетантов“ — Алябьева, Верстовского, Варламова и пр., знакомых, но уже не вызывающих особого интереса, композиторских фамилий. А между тем взаимоотношение этой творческой продукции и любительских запросов русских городов (и усадеб) было настолько прочным, что еще два-три десятилетия тому назад в мещанских и купеческих слоях населения с неизменным чувством распевались „Соловьем залетным“ Варламова, „Ласточка“ Гурилева и пр., типичные „романсы“ прошлого времени. Но всего примечательнее то, что исследователи, изучая более пристально, по документальным данным, как процессы авторского развития, так и бытовые условия, их порождавшие и сопровождавшие, приходят к интересным выводам, в некоторых отношениях меняющим привычные взгляды на значение композиторства в до-глинкинскую эпоху. За последнее время такой пересмотр коснулся главным образом музыкальных деятелей XVIII и начала XIX века.

Так одно из спорных имен, каким всегда являлся Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 — 1825 г.), безусловно признаваемый талантливым мастером в области культовой музыки, где его италиянизирующее влияние обнаруживалось в течении всего последующего столетия*), в наши дни выдвигается в качестве

*) Для своего времени его церковные композиции были в некоторой степени „освобождением“ от иноземных традиций. В. Я.

видного представителя оперного искусства в России, весьма характерного для своей эпохи; анализируя партитуры двух его опер „Le Faucon“ и „Le Fils Rival“ современный нам ученый (Б. В. Асафьев) находит в них „сочетание изящного и благородного итальянского стиля (без колоратурных орнаментов) с легкостью и гибкостью мелодики во французском духе“. В числе эпизодов из этих опер привлекают особенное внимание два романса; из них первый по мнению исследователя является одним из наиболее ранних известных образцов сентиментального французского романса, воспринятого в России, другой — „пасторального оттенка“. Каватина из первого акта оперы „Le Fils Rival“ (Сын-соперник) того же автора приводит историка к заключению, что стиль эпохи (в смысле музыкальных выявлений) влиял на все культурные уголки Европы и даже на отдаленной периферии ее, в „варварской“ России, оставляя свои следы, „готовя пришествие Глинки“. Названные номера не единственные, вызывающие серьезную оценку в обзоре оперного творчества Бортнянского. *)

По своей личной судьбе композитор этот представляет довольно счастливое исключение среди музыкантов периода наибольшего расцвета крепостничества, так тяжело отразившегося на многих русских художественных дарованиях. Попав из украинского провинциального захолустья мальчиком в певчие „придворной“ петербургской капеллы он обратил на себя внимание прославленного итальянского композитора Галуппи, который и руководил его музыкальными занятиями во время своего пребывания в России; с отъездом Галуппи Бортнянский получил командировку в Италию, где продолжал дальнейшее обучение у своего же учителя. Пробы в Италии около десяти лет и получив некоторую известность там в качестве оперного композитора, Б. был вызван на родину, стал во главе придворного хора, а затем был назначен директором капеллы в Петербурге, оставаясь крупным чиновником до конца своей жизни, около тридцати лет. Повидимому ему принадлежит одно из первых по времени мест в ряду композиторов, внесших у нас вновь формируемую, городскую музыку настроения сентиментализма. Это направление, надолго сохранившееся преимущественно в мелких лирических произведениях „любителей музыки“ („аматёры“, как называли себя композиторы-дилетанты из дворянского класса), захватившее молодость Глинки, а отчасти перешедшее во второстепенных явлениях искусства и в последующие годы, было преобладающим колоритом эпохи, отражением мечтательно-пассивного отношения к жизни. Выросший на литературной почве (под влиянием распространившейся в конце XVIII века словесной лирики с „чувствительным“ содержанием), уклон этот как нельзя более соответствовал поверхностным и односторонним приемам музыкальной техники, к каким прибегали композиторы, обычно не владевшие надлежащими средствами выразительности, для более глубоких, разнообразных впечатлений и выполнения серьезных художественных задач. В эту волну „мирных“, „жалостных“, тепловатых жизне-ощущений погрузились целые поколения авторов, исполнителей и слушателей из привилегированных классов населения, предрасположенных инерцией своего быта к созерцанию. У того же Бортнянского, а равно и его современника Осипа Антоновича Козловского (1757—1831 г.), как у больших дарований, прошедших довольно значительную европейскую школу, мы находим и иные отражения и возможности; сентиментализм у них проявляется еще как частный случай при наличии более разнохарактерных заданий, вызванных заказом придворных кругов и близких к ним петербургских слоев населения, — здесь следы очарования виртуозным блеском приезжавших мастеров итальянского стиля, авторов опер и кантат: Манфредини, Галуппи, Траэтта, Паэзиелло, Сарти, Чимароза. Гимны и тор-

*) Совпадение, наблюденное исследователем в отношении темы выхода Златогора в „Пиковой даме“ Чайковского и хора в ансамбле из „Le Fils Rival“ Бортнянского могло быть и сознательным заимствованием, т. к. известно, что Чайковский пользовался для сохранения стиля эпохи партитурами опер XVIII в. (см. стр. 259 „Дневников“ П. И. Чайковского, изд. Музсектора Госиздата 1923 г.). В. Я.

жественные полонезы, музыка к трагедиям, реквием, вообще стремление к героике, — все это у Козловского на переломе европейских течений классицизма и предчувствий романтики, но в суженных рамках официозных требований и еще в отрезанном от больших путей западного искусства состоянии*). Козловский в молодости приехав в Россию из Польши, так же как и Бортнянский, сделал большую музыкально-бюрократическую карьеру („директор музыки“ при имп. театрах). Популярность его в обществе, помимо произведений упомянутого типа, поддерживалась т. наз. „российскими песнями“, о которых новейший исследователь (Вс. Прокофьев), просматривавший рукописные сборники этого автора, говорит: „композиторская техника К. по разнообразию использования музыкально-технических средств и приемов выражения, превосходит технику современных ему, известных нам, композиторов, писавших романсы на русские тексты“. Но у Козловского еще нет того характерного подражания народной песне, которое в особо-условной форме городского „романса“ отличает последующую лирику русских дилетантов.

Менее благополучная личная судьба (и в отношении творческого развития) была у старшего современника названных композиторов, а именно у Максима Созонтовича Березовского (1745—1777 г.). Земляк Бортнянского (оба род. в г. Глухове, Черниговской губ.) он, подобно ему, в качестве певчего был определен в петербургскую капеллу и затем отправлен в Италию (Болонью), где после блестящего окончания курса муз. академии вернулся в Россию, но почему-то не встретил того внимания к своему дарованию, как это было с Бортнянским и рано окончил свою жизнь, прервав ее самоубийством. Оставляя в стороне его церковные композиции, в которых историки находят признаки сильного таланта и самостоятельность направления, необходимо отметить тот интерес, который вызывает в настоящее время единственная его опера „Демофонт“, шедшая с успехом в Италии (Ливорно). Вообще творчество Березовского еще подлежит новому рассмотрению, как это сделано и сейчас делается по отношению к ряду других композиторов более ранних периодов.

Творчество всех „до-глинкинцев“ протекало в свете музыкально-театральных запросов, а также в области несложных лирических заданий. Театр выдвинул довольно много популярных композиторских имен, русских и иностранных (писавших на русские тексты) и в ближайшую очередь по времени Михаила Матинского (1750, ум. в в 20-х г.г. XIX в) с его „С.-Петербургским Гостиным Двором“ и Евстигнея Ипатовича Фомина (1761—1800 г.), с его операми „Ямщики на подставе“, „Орфей и Евридика“, „Американцы“ и др. а также с приписывавшейся ему до последнего времени оперой „Мельник, колдун, обманщик и сват“ (текст Аблесимова). Первый из названных авторов, Матинский, был крепостным графа Ягужинского, но благодаря наличию каких-то счастливых обстоятельств получил гимназическое образование, знал языки и впоследствии сделался преподавателем Смольного института (по геометрии, истории, географии); написал несколько либретто к операм, а кроме того музыку и текст „Санкт-Петербургского Гостиного Двора“. Собственно „композиторство“ самого Матинского выразилось в подборе „голосов“ народных песен, подходящих к сценическим положениям, в окончательной же редакции музыка принадлежала более сведущему специалисту, скрипачу Василию Пашкевичу (придворному „камер-музыканту“, автору музыкальных номеров нескольких „опер“ упрощенного типа). Но значение инициативы и работы Матинского не умаляется, т. к. им был прочно внедрен в театральный обиход примитив бытовой оперы, с реальным сюжетом и искусным использованием соответствующих напевов. Но „особенно заслуживает внимания“, говорит Вс. Прокофьев „введение Матинским в свою оперу полностью народного обряда „Девишника“

*) О Бортнянском, Козловском и далее о Матинском и Фомине см. ряд замечательных исследовательских работ в только что вышедшем сборнике ленинградских ученых: „Музыка и музыкальный быт старой России“. Изд. „Academia“ 1927 г.

со всеми его песнями, и, задуманная чисто музыкально, бытовая сцена зазываний купцами покупателей речитативными выкриками. Такого рода внесение в действие оперы национального бытового музыкального материала с характерными его особенностями, в то время, как в „Перерождении“ и даже „Мельнике“ (другие оперы того же периода. Прим. В. Я.) мы имели лишь приспособление народных песен к сочиненным текстам,—составляет большую личную заслугу Матинского перед историей русской оперы“. Очень характерно, что у композиторов, вышедших не из привилегированных классов и не связанных условиями личной жизни с придворными петербургскими кругами, мы наблюдаем известное стремление обосновать музыкальные замыслы на более близких русской жизни литературных сюжетах. Правда, известные формы либерального „народничества“ временно поощрявшиеся Екатериной II, допускали для сцены простонародные и бытовые темы, отчего и становится понятной возможность постановок „Мельника“, „Сбитенщика“ и т. п. пьес, пользовавшихся громким успехом при новизне националистических вкусов, взятых в преломлении данной эпохи. Необходимо однако оговориться, что полноты в обобщении здесь устанавливать не приходится, и если те же Матинский или Фомин чередуют свои влечения в „опере“ к элементам реального и правдоподобного с „тунисскими“*) и общепринятыми на Западе мифологическими интересами, а композитор из крепостных, выдающийся скрипач Иван Хандошкин (1765—1804) свои многочисленные сочинения для скрипки пишет преимущественно на русские мелодии, то одно из популярнейших муз. театральных представлений того же века— „Сбитенщик“ — оказывается написанным приезжим французом (фаготистом Жан Бюлан), и одновременно крепостной же Данило Никитич Кашин (1773—1844) проявляет себя в качестве романсисто-перелазгателя русских песен во вновь возникающем условном обрамлении,—с изменением подлинных тем, чтобы их представить „облагороженными“. Возвращаясь к Фомину приходится отметить, что связанный с его именем „Мельник“, имевший необычайный и общественно-значительный успех, как оказывается, по доказательствам А. В. Фингаина (см. тот же цитируемый сборник „Музыка и музыкальный быт“), не принадлежит авторству этого композитора. Некоторые оперы Фомина (кроме перечисленных у него имеется еще „Золотое яблоко“ и др.) при ближайшем с ними знакомстве обнаруживают большую значительность техники и муз.-сценической разработки, чем это признавалось за ними ранее. Они принадлежат всецело к тому известному роду театральных представлений, процветавшему у нас вплоть до Глинки, в которых несложная куплетно-песенная форма чередуется с разговорами на сцене, дополненная хорами и инструментальными ансамблями. Фомин умеет однако писать арии и дуэты в обще-европейском стиле, увертюры и оркестровые вступления. Последние исследования выдвигают его музыкальную мелодраму „Орфей и Евридика“. Композитор этот был из „простого звания“, получил первоначальное образование в Музыкальных классах Академии Художеств и закончил его в Италии (Болонье), где как мы видели занимались и другие наши музыканты данного периода. В биографии его и сейчас не все ясно; известно, что он числился „академиком“ (повидимому по Болонской академии) и „профессором“; служил при театральной дирекции в Петербурге. Что касается „Мельника“, то вопрос об его авторстве в настоящее время остается открытым. Применение в нем русских мелодий и первые опыты их художественной обработки, хотя и под значительным влиянием итальянских приемов оформления, в связи с занимательным либеральным сюжетом („русский Фигаро“), сделали „Мельника“ надолго выдающимся событием в театральной жизни. „Оперка“ эта просуществовала на сцене в течении почти всего XIX века. Таким образом мы видим, что искание реализма было в какой-то, хотя и в малой степени (соот-

*) В рассматриваемую эпоху были очень распространены мотивы восточные, как в сюжетах („Тунисский Паша“) текст того же Матинского, так и в эпизодах и персонажах (пираты: турецкие, мавританские, тунисские и пр.).

ветственно уровню музыкального понимания) осуществлено на сцене. Иначе обстояло дело в лирических произведениях, широко распространившихся в приобщенных впервые к городской культуре слоях населения. Здесь сентиментализм стал, как мы говорили, основным течением многих десятилетий русской музыкальной жизни. Уже 2-ая половина XVIII века отмечена появлением сборников песен (в настоящее время исследован такой сборник „Между делом безделье“, автором которого является Григорий Николаевич Теплов*) Несомненно и этот сборник имел в списках большое распространение. Конец века и начало нового уже имеет ряд произведений, популярность которых все возрастает и надолго укрепляется. Среди них—романсы упоминавшегося Д. Кашина и разных анонимных и изредка выступавших авторов, печатавших свои вещи в альманахе „Аглая“ (1808—1810 г.) и отдельные, общеизвестные в те и позднейшие годы—Ф. Диц „Стонет сизый голубочек“ (1796 г.) затем того же (1796) года „Ты велишь мне равнодушным быть“ (автор не установлен), Трутовского „Кружка“, Нейкома „Молитва“, Антонолини „Ты возвратился благодатный“, наконец А. Д. Жилина „Малютка, шлем нося, просил“. Несколько лет назад была найдена тетрадь с 21 романсами последнего из названных авторов и ему было посвящено внимательное исследование одесского ученого М. П. Алексеева.**) Современные поиски приводят к выводам об очень широком и более раннем проявлении песенной лирики того городского типа, о котором было уже сказано, и потому дальнейшее утверждение этой технически несложной хотя и любопытной формы в нашем музыкальном быту представляется вполне закономерным и длительно подготовленным.

Известнейшими представителями в последующие периоды такого „романса“ являются: семья Титовых, Алябьев, Гурилев, Варламов и Верстовский.

(Окончание следует)

О значении единого метода преподавания пения.

(Речь, произнесенная на показ. концерте учащихся ГИМН'а).

Проф. I МГУ Ф. Ф. Заседателев.

С тех пор, как существует сольное пение существуют и лица, обучающие пению; и с тех пор, как существуют лица, обучающие пению, существуют приемы обучения пению, методы, школы.

В разные времена требования, предъявляемые к сольному пению, были неодинаковыми. Так, в XVI столетии господствовало колоратурное пение; в XVII веке Флорентийская школа поставила на первое место слово; на протяжении всего XVIII века безраздельно царил колоратура, заполнившая все сцены мира; большая французская опера начала XIX века потребовала от певца широкого драматического звука на диапазоне; Вагнеровская опера середины XIX века потребовала ясности дикции, при чем кантилена отошла на задний план (Sprachgesang).

А раз требования, предъявляемые к сольному пению, были неодинаковыми, то естественно, что и школы пения не были, да и не могли быть, одинаковыми. Беды в том нет. Вся беда в том, что и в каждую отдельную эпоху, при одинаковых требованиях к певцу, школы тоже не были одинаковыми.

*) См. работу Андр. Ник. Римского-Корсакова в книге „Музыка и музыкальный быт старой России“, изд. Academia, 1927.

**) См. „Историю русской музыки“ под ред. проф. К. А. Кузнецова. Москва. Музсектор. 1924 г.

Обыкновенно вокруг какого-либо более или менее выдающегося вокального педагога группировались его ученики и сторонники и образовывали школы пения с определенными методами и приемами преподавания. С увеличением количества поющих, множилось и число педагогов, умножалось и количество приемов и методов постановки голоса. Такому безграничному росту разных приемов способствовало то обстоятельство, что одни педагоги предлагали все новые и новые приемы из-за доброго желания помочь учащемуся, другие предлагали новинки из конкуренции со своими собратьями по ремеслу, чтобы дать что-нибудь новое и свое, третьи, наконец, предлагали новое из изобретательского зуда, доходившего нередко до маниакального помешательства.

Вначале приемы, предлагавшиеся для обучения пению, были более или менее полезными для дела, а затем начали предлагаться способы мало полезные или безразличные и, наконец, когда исчерпан был и этот источник, то — способы заведомо вредные.

Вокальные педагоги работали замкнуто, находились в непримиримой вражде со своими товарищами, обвиняя друг друга в невежестве и порче голосов. Отовсюду неслись вопли, что вокальное искусство падает, что молодые дарования увядают, не успев расцвести. Дело дошло до того, что на одном из съездов французских ларингологов*), где на повестку дня поставлен был вопрос о преподавании пения, профессор Sibilleau имел смелость утверждать, что худшим врагом голоса является вокальный педагог.

А раз это так, то естественно, что передовые вокальные педагоги, у нас и за-границей, давно стремились образовать какой-либо кружок или общество для коллективного и спокойного обсуждения жгучих вопросов вокальной методологии. Я не имею возможности останавливаться на заграничных обществах такого рода, скажу лишь, что в Москве лет 20 тому назад при Московской Консерватории, где тогда существовало общество „Вокально-Теоретическая Библиотека“, как секция ее образовался вокально-методологический кружок. С наступлением мировой войны деятельность этого кружка прервалась, но после Октября возобновилась снова, сначала на Воздвиженке при Пролеткульте, а затем, как секция вокальной методологии Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН).

Секция эта поставила своей задачей рассмотреть все школы пения, до сих пор существовавшие, разобраться в различных предлагавшихся этими школами приемах постановки голоса, по возможности проверить их лабораторно и на учениках; выслушать представителей других школ и прослушать их учеников. Выбрать из всех этих методов все целесообразное, простое и разумное, откинув бесполезные и заведомо ложные и вредные приемы; словом составить единый здоровый метод преподавания пения. Но на это некоторые, как русские, так и заграничные педагоги, возражали, что едва ли такая работа будет продуктивной, если принять в соображение, что при разных устройствах голосового аппарата человека и при различных типах восприятия у каждого данного ученика (типы зрительный, слуховой, моторный и все их комбинации) нельзя найти единого способа подхода к каждому отдельному ученику. Мои товарищи по работе в секции возражали на это, что единый метод они понимают, как единство основных принципов постановки голоса, а не как единство практического подхода к каждому отдельному ученику. И по моему они были совершенно правы — ведь вот и у нас в медицине, мы тоже не устаем повторять каждому начинающему медику, что надо лечить не болезнь, а больного, что различные организмы не одинаково относятся ни к вторгшемуся в организм вредному началу, ни к медикаментам, вводимым в организм, так, например, один переносит грипп на ногах, другой в постели с высокой температурой, а третий погибает от тяжелых осложнений; один безнаказанно переносит огромные

*) Специалисты по горловым болезням.

дозы яда, другой отравляется минимальными дозами иода или хинина; и все же эти обстоятельства нисколько не помешали созданию и процветанию науки общей патологии и фармакологии, трактующей одна о жизнедеятельности больного организма, а другая об общих принципах действия лекарств.

Для того, чтобы выполнить такую работу понадобилось кооптировать в эту секцию физиков, акустиков, ларингологов, физиологов голоса и музыкантов.

Программа, выработанная этой секцией, была такова:

Исходя из того положения, что голосовой аппарат человека удобнее всего, проще всего и правильнее всего сравнивается с органной трубой, с тремя главными составными, ее частями — накачивающим мехом, язычками и резонатором, — чему у человека соответствуют легкие, гортань и наши резонаторы — нос, глотка и носоглотка, секция прежде всего сочла нужным решить вопрос о дыхании в пении, затем о положении гортани и об атаке звука и, наконец, перейти к другим вопросам вокальной методологии.

Что касается дыхания в пении, то оказалось, что одни педагоги и научные работники считают правильным брюшной тип дыхания (Геллат и проч.), иные — грудной (Крыжановский и проч.), третьи — ключичное (Жоаль и проч.), четвертые, — косто-абдоминальное (Кастекс и проч.); наконец, многие считают, что в пении надо пользоваться полным дыханием.

Что касается гортани, то одни говорили, что в пении гортань должна занимать самое низкое положение (Штокгаузен и другие), иные — самое высокое (Карелин и другие), третьи — безразличное (Гутцман и другие), четвертые, что она должна совершать движения вверх или вниз при повышении или понижении тона (Рудольфи), пятые, наконец, что гортань должна совершать противоположные движения, т.-е. понижаться при повышении и повышаться при понижении тона (Барт). Я здесь упоминаю только о более или менее разумных предложениях, так как перечислять все то нелепое и невыполнимое, что предлагалось, не представляется возможным. Скажу для примера, что одним из вокальных педагогов предлагалось певцу, дойдя до известной ноты, перевернуть „гортань“ и затем петь уже на „перевернутой“ гортани.

Что касается атаки звука, то одни, как Гарсиа, предлагали твердую атаку звука, другие мягкую (большинство вокальных педагогов), третьи придыхательную; и, наконец, некоторые — все три атаки, смотря по регистру, твердую при грудном регистре, мягкую при миксте и придыхательную при фальцете (Пульвермахер); твердую атаку упрекали в том, что она является виновницей возникновения певческих узелков, мягкую — в том, что при ней трудно приучиться к точному и тонкому интонированию и яркости звука, а придыхательную — в значительной нецелесообразной трате воздуха.

Что касается резонаторов, то одни считали резонаторами чуть ли не каждую косточку черепа и уже во всяком случае каждую полость его (доктор Левидов и прочие), а другие, наоборот, не считали резонаторами не только придаточных полостей носа, но даже носоглотки и носа (прив. - доц. Работнов).

Что касается вопроса о регистрах, то здесь царил необыкновенная путаница; одни считали, по примеру старых итальянцев, что существует только два регистра: грудной и головной (*voce di pëtto e voce di testa*), другие считали необходимым прибавить к этому еще микст из тех соображений, что непосредственный переход из грудного регистра в головной неприемлем, и его можно употреблять лишь для получения комического эффекта. Третьи утверждали, что кроме головного регистра, существует еще особый регистр „фистула“, и эту фистулу не надо смешивать с головным регистром; а еще иные говорили, что от фистулы и головного регистра надо отличать фальцет, а некоторые путали фальцет с микстом. Если прибавить к этому, что иные, не довольствуясь этими регистрами, предлагали еще новые понятия о регистре контрабаса и регистре свиста и все указывали разные границы

для каждого отдельного регистра, то ясна станет необыкновенная путаница в этом вопросе.

Неясно было также само понятие о вокальном педагоге. Одни считали, что педагогом может быть только такое лицо, кто сам обладает всеми качествами голоса, ибо по их мнению нельзя научить другого делать то, чего сам сделать не в состоянии; а другие считали, что это возможно и указывали на пример Гарсиа отца и Гарсиа сына, из которых первый был гениальным певцом и посредственным педагогом, а второй посредственным певцом и гениальным вокальным педагогом; третьи, наконец, утверждали, что можно быть педагогом лицу, даже не поющему и приводили в пример Стракоша, который, будучи лишь скрипачем и пианистом, дал миру гениальнейших певцов, как Патти, Никита, Нильсон, Сези, Донадио, Келлог и проч.

Большие разногласия встретились и в вопросе об отношении науки к вокальной педагогике. Одни говорили; что наука не имеет и не должна иметь никакого отношения к пению, которое является чистым искусством. Моцарт, говорили они, не имел никакого понятия о музыкальной акустике, и это несколько не помешало ему быть гениальнейшим музыкантом, да и современный пианист, чтобы играть на этом инструменте—вовсе не должен изучать устройства рояля или законов звучания струн,—зачем же все это нужно певцу? А другие говорили, что сравнение певца с пианистом неосновательно, ибо пианисту дается готовый инструмент сложенный и настроенный, на котором сразу можно играть, если умеешь, или учиться, если не умеешь; если неумелым обращением испортишь какую-либо часть, то можно заменить испорченную часть новой; не то с певцом: ему не дается готовый голосовой аппарат, он должен сам выработать его—„поставить голос“, и если от неумелого обращения испортится какая-либо часть, то никакой замены произвести невозможно, она портится один раз и навсегда.

Совершенно не установлено было понятие о „примарном“ тоне, физики понимали его по своему, физиологи по своему, вокальные методологи давали свое толкование, но неодинаковое у разных авторов. Так Ней и Schmidt понимали под примарным тоном тот простой естественный натуральный звук, с которого надо начинать обучение пению, а Bruns Molar называл примарным тоном не тот, с которого надо начинать обучение, а тот идеальный тон, к которому надо стремиться при постановке голоса.

Не выяснен был вопрос, с какой гласной удобнее всего начинать обучение пению: одни говорили, что с „а“, как наиболее индифферентной гласной, занимающей центральное положение, другие, что с „и“, ибо эта гласная скорее всего приучает к пользованию головным резонансом, третьи, что с „о“ и „у“, ибо при этих гласных, которые требуют для их произношения сужения полости рта, в этом суженном пространстве удобнее всего „поймать“ звук, иные указывали на „е“, которое будто бы является лучшей гимнастикой для голосовых связок и, наконец, многие предлагали по разным соображениям всевозможные комбинации из отдельных гласных. Тоже было и с согласными звуками—одни рекомендовали букву „м“, как показывающую путь к маске, другие „д“ и „т“, как указывающие направление звучащей струи воздуха и т. д. и т. д.

Как же секция ответила на все эти вопросы?

Что касается дыхания в пении, то секция признала, что наилучшим способом является смешанное косто-абдоминальное дыхание. Не надо, однако, быть чересчур педантичным, возможно и должно давать в этом отношении известный простор, ибо мы знаем что и в жизни мы никогда не пользуемся исключительно каким-либо одним типом дыхания, он меняется у нас, судя по положению корпуса, по той работе которую выполняет в данное время субъект, наконец, судя по нашему настроению: в радости мы дышим грудным, в горести брюшным дыханием, неодинаково мы дышим даже в тех случаях, когда лжем или говорим правду. В общем

тенору и вообще высоким голосам можно позволить более высокое дыхание, чем баритону и басу. Не надо забирать большого количества воздуха из тех соображений, будто это повышает резонанс, в действительности происходит обратное, излишнее количество воздуха глушит звук. Путь вдыхаемого воздуха во время пения—через рот, а не через нос. Дыхательная гимнастика не является обязательной предпосылкой к обучению пению, наоборот пение является наилучшей дыхательной гимнастикой.

Что касается гортани, то секция признала, что гортань во время пения должна занимать низкое положение, удерживаемое, однако, без всякого напряжения—низкое положение гортани увеличивает полость глотки, являющуюся резонатором. Что касается атаки звука, то секция реабилитировала предложенную когда-то Гарсия твердую атаку, ибо по ее мнению узелки появляются не от плотного смыкания, а от пересмыкания связок; не от *coup de glotte*, а от *coup de larynx*; в пении можно пользоваться и мягкой и твердой атакой, а в исключительных случаях (для отучивания начинающего от пересмыкания связок) и придыхательной.

Что касается резонаторов, то секция признала резонаторами полости глотки, носоглотки, рта и носа, но признать резонаторами придаточные полости носа по соображениям анатомическим и физическим отказалась.

Что касается вопроса о регистрах, то секция признала два главных регистра, грудной и головной; у непоставленного голоса грудной регистр непосредственно переходит в головной, что является неприемлемым для слуха, поэтому у поставленного голоса грудной переходит в микст, представляющий из себя смешение головного и грудного регистров.

Что касается вокального педагога, то секция признала, что педагог не обязан обладать всеми качествами голоса, он должен лишь уметь научить другого и показать ему то, что тот должен сделать. Я считаю, что это, конечно, вполне возможно. Я видел, как старый балетмейстер, уже потерявший эластичность суставов и мышц, делал мало приемлемые для зрения движения, а стоявшая напротив молодая и гибкая балерина повторяла эти движения, но уже совершенно преобразованными—красивыми, гибкими и эластичными. Ведь если бы стать на противоположную точку зрения, то надо было бы, чтобы не только мужчины обучали мужчин, а женщины—женщин, но требовать больше того, чтобы басы обучали басов, тенора—теноров и т. д. Курьезно, что как раз исключительно одаренные певцы, кому искусство это давалось чрезвычайно просто и легко, сами нередко являлись плохими педагогами. Знаменитый Карузо в последние годы своей жизни вздумал взять себе ученика. Юноша здоровый и сильный с прекраснейшими голосовыми данными поступил к нему в обучение, и через 5 мес. работы голос был испорчен окончательно. Карузо был чрезвычайно смущен этой неудачей, и напрасно ближайший друг его доктор Марафиотти утешал его: „милый Энрико“, говорил он: „ты рожден и признан гениальным певцом, зачем же сетовать на судьбу, что она не сделала тебя еще и вокальным педагогом, а быть певцом и педагогом не одно и то же“. Что же касается лиц, совершенно не певших и не поющих, то такие лица могут, конечно, заниматься прохождением партий, но ставить голос они не должны и не могут. Ведь и Стракош не ставил голоса Патти, Нильсон, Никитà и другим, он лишь проходил с ними партии.

Что касается отношения к науке, то секция решила его по принципу „*suum cuique*“ (каждому свое). Вокальная методология делится на часть вокально-физиологическую и вокально-эстетическую; если физиолог голоса не будет вторгаться в мало знакомую ему область вокальной эстетики, ограничивая свою деятельность вокальной физиологией, то он является прекрасным и необходимым консультантом для вокального педагога. Правда, может быть и лучше было бы, если этот консультант обладал таким же прекрасным голосом, каковы у него знания по физиологии, но к сожалению таких случаев еще не было. Меркель и Гельмгольц, оба знаме-

нитые физиологи голоса, правда, пели, но современники утверждают, что когда эти лица говорили о физиологии голоса, то нельзя было утомиться их слушать, но когда они начинали петь, то чрезвычайно трудно было усидеть на месте и не уйти.

Что касается гласных, с каких надо начинать обучение пению, то секция остановилась на гласной „а“, как придающей гортани необходимое ей певческое положение.

Под примарным тоном секция понимает то звучание, которое могло бы лечь в основание голоса во всем его диапазоне, во всех регистрах и на всех гласных. В огромном большинстве случаев это звучание легко отыскивается у начинающих певцов в первой октаве их голоса, спетое средней силой на гласную „а“ при правильном положении языка и рта в форме эллипсиса, что классическими авторами называлось „непринужденной улыбкой“. У сопрано он находится обыкновенно между $fa-si\dot{f}$, у меццо-сопрано и контральто между $re-sol$, у тенора между $fa\sharp-si$ у баритона между $re-sol$ и у баса между $si-mi$.

Когда примарный тон найден, надо упрочить это звучание на всей середине путем простых упражнений в восходящей и нисходящей гамме, мажорном и минорном трезвучии и других сочетаниях из нескольких нот. Все упражнения в начале поются в медленном темпе, чтобы учащийся мог следить за каждым своим звуком, имел время расценить его телесно*) и слухом; при этом требуется отчетливо атаковать каждую гласную, ясно и плавно давать звук и затихать только тогда, когда кончится запас воздуха. Когда середина сделана, надо восходить, но при этом приучать певца по мере восхождения тона прикрывать звук путем затемнения его тембра. Практически это производится путем изменения гласной „а“ примарного тона в „о“ и „у“ путем перестройки резонаторных полостей, при непрременном, однако, условии сохранения характера этой гласной, столь необходимой для правильного певческого положения гортани.

Для выполнения этой работы понадобилось около четырех лет. Когда она была закончена, то, для окончательного утверждения правильности выработанного секцией единого метода обучения пению, при секции основаны были вокальные курсы.

Историческим днем существования секции был созыв Всесоюзного Съезда вокальных педагогов, которому изложены были принципы постановки голоса по единому методу и продемонстрированы учащиеся. Съезд в своей резолюции единогласно признал правильность пути, на который стал ГИМН в деле оздоровления преподавания пения.

*) Под этим я разумею оценку и осознание мышечного чувства в гортани.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ и КРУЖКИ.

Годовой смотр музкружков совторгслужащих.

О неуклонном росте художественных потребностей и — как вывод из этого положения — соответствующем повышении достижений музыкальных и хоровых кружков (очень многочисленных) свидетельствует многодневный отчет кружков, показавший все минусы и плюсы клубной работы и руководства ею по Союзу Совторгслужащих. Интересны организационные моменты этого длительного показа, в такой широкой форме — пока единственного в истекшем году.

Целью просмотра художественных кружков служило выявление и определение степени достижений их за истекший отчетный (1926-27 г.) период, подитоживание работы, обмен опытом и повышение качества дальнейшей работы. Хорошо было в организации просмотра то, что не были выделены лишь лучшие, наиболее сильные кружки, а демонстрировались решительно все музыкальные кружки и ансамбли, как существующие на началах самостоятельности, так и руководимые специальными преподавателями. И большие и малые клубы и, даже, красные уголки представили весь свой музыкальный актив. Достоинство быть отмеченным также то, что идея просмотра и оценки достижений отдельных кружков широко популяризировалась среди всех клубов и месткомов, таким образом притягивая к этому начинанию внимание всех рядовых членов клубов и профсоюза в целом.

Были организованы комиссии по отдельным видам работы, под председательством инструкторов К./О., в составе руководителя и члена Бюро кружков, выбранных на их собраниях, а также представителей К./О. Ц.К. Союза, М.Г.С.П.С. и Горкома Кружководов. Был выработан регламент во времени, позволивший большое количество кружков уложить в сравнительно небольшое время. Так, муз.- и хоркружкам обычного типа и состава было предоставлено по 15 минут, симфоническому оркестру — 30 минут, инсценировкам и другим комплексным формам музыкальной работы — предоставлялось по 40 минут. Отлично задумано было предоставление нескольких минут перед каждым новым выступлением для общей характеристики работы кружка, условий занятий, их продуктивности, выявления недочетов организационного порядка и пр. Сообщения эти делались в большинстве случаев председателями Бюро кружков или руководителями их. Были установлены следующие основные признаки оценки работы выступавших кружков: а) стаж работы, б) качественный рост его по сравнению с прошлым годом, в) условия работы на местах, г) нагрузка, характер ее и материальное снабжение, д) состав

количественный и качественный в момент выступления, е) характер организации кружка (рядовой кружок или коллектив), ж) художественные достижения, з) репертуар, и) формы работы в течение года. В результате просмотра комиссия должна была дать подробную характеристику, мотивированное заключение и конкретные предложения по вопросу дальнейшего улучшения постановки работы каждого кружка. При окончательных выводах принимались во внимание результаты просмотра 1926 года. Вся структура просмотра настолько показательна, что ознакомление с нею широких кругов товарищей, как непосредственно занятых в кружках по другим союзам, так и руководителей и культработников, весьма желательно. Оттого-то мы и остановились на организационных моментах просмотра так подробно.

Демонстрировали свою работу 25 струнных оркестров, 14 духовых оркестров, симфонический, неаполитанский, шумовой и струнный оркестр Промбанка (всего оркестровых единиц — 43). Из ансамблей выступали 2 домровых квартета и 1 секстет. Хоркружков выступало всего 20 и вокальный октет центрального клуба.

Просмотр начался выступлениями струнных кружков. Оба вида кружков, домрового и „великорусского“ состава, выступали попеременно. Значительный перевес и качественный и количественный дали кружки с великорусским составом. Но они же показали и самые слабые стороны в иных кружках: недостаточную культуру, неразборчивость в репертуаре, невоспитанный вкус. Заготхоз милиции показал самодеятельную, но очень четкую работу. Вместе с тем отсутствие квалифицированного руководителя сказалось на игре всех почти кружковцев не по нотам, но по цифровой системе. Отличных результатов добились руководители т. т. Чагадаев, Яковлев и Алексеев С. И. с кружками клубов им. Держинского, Центрального и ВСНХ. Из домровых кружков хороши: оркестр клуба „Красная площадь“ под руководством т. Крылова и оркестр клуба им. Воровского — рук. т. Мисаилов. Остальные в зависимости от условий клубной обстановки, качества инструментов и опытности руководителя показали более или менее удовлетворительные результаты. Домровые ансамбли как в смысле репертуара, так и в отношении техники довольно высоки. Камерность, вызываемая условиями работы — отсутствие большого числа инструментов, — а также, как путь к повышению квалификации кружковцев, путь, знакомящий их с литературой камерного стиля, — явление законное в клубе. Неаполитанский оркестр по звучности интересен, и идея культивирования такого состава наряду с обычными (домрами и балалайками) заслуживает внимания. Зато затея с шумовым оркестром никчемна и, кроме порчи музыкального вкуса кружковцев, никаких иных результатов не достигает.

Пользование эффектами джаз-банда уместно в звуковом оформлении пьес, инсценировок, живых газет. Но как художественная единица, да еще с таким спорным репертуаром, как всякие „попурри“ или пригодные для танц-зала вальсы Вальдгейфеля, шумовой оркестр к музыкальной культуре имеет весьма отдаленное отношение.

Гораздо отраднее факт существования двух оркестров типа симфонического: клубов Госбанка и Промбанка. Второй, состоящий почти исключительно из струнных инструментов, включает в свой репертуар пьесы, явно не рассчитанные на такой состав — („Турецкий марш“ Моцарта), но знакомить аудиторию с „Песней поселян“ („Князь Игорь“ Бородин) или „Интермеццо“ из „Сельский чести“ Масканьи вполне в его средствах и возможностях. Оркестр Госбанка в составе 46 человек обладает почти всеми инструментами (отсутствуют, если не ошибаемся, лишь некоторые деревянные духовые). Играют увертюры („Эгмонт“ Бетховена, „Семирамида“ Россини) отрывки из симфоний (V-ой Чайковского, „Неоконченной“ Шуберта). Руководитель оркестра очень энергичный музыкант т. Банович ведет свой оркестр по правильному пути. Единичные ошибки его (замена недостающих голосов, порученных автором духовым инструментам — струнными и т. п.) вызываются самими формами работы симфонического оркестра в клубе, явления редчайшего пока в нашей культурной жизни.

Из духовых оркестров обращают на себя внимание хорошим подбором репертуара и гладкой игрой кружки Промбанка и клуба им. Сокольникова. В упрек второму поставим лишь безвкусную пьесу Присовского „Грезы“. В общем же, по союзу замечается тяга к художественным пьесам. „Марш Черномора“ Глинки, „Гопак“ Мусоргского, увертюры Зуппе, Бизе — это уже признаки заметного повышения уровня музыкальной культуры среди клубных духовых оркестров. Не обходится, разумеется, дело и без „Каватин“, „Южных небес“ и т. п. наследия военных оркестров старого времени, но и они изживаются постепенно, с появлением на нотном рынке в достаточном количестве хорошей, бодрой, мелодичной музыки из опер, балетов, симфоний и пр. Слабее оркестры клубов „Искра“, Таможни, Мосторга и некоторые другие. Не везде на высоте инструктора; инструменты в общем среднего качества. Большое место всех почти оркестров — строй

Хоровые кружки совторгслужащих пестры по своему составу и достижениям. Есть выдающиеся хорколлективы почти профессионального качества и достоинства: таковы хоры клуба им. Усиевича (т. Шохин), клуба им. Сокольникова (т. Крыжановский), клуба Госбанка (т. Федоров). Репертуар их — в большинстве классические пьесы, хоры из опер: напр. хоры из „Царской невесты“, „Евгения Онегина“; „Цыгане“, Шумана, „Охотничья песня“ Мендельсона; „Жаворонок“ Калининкова и „Летит быстрокрылое время“ Вебера — слишком сантиментальные пьесы, вряд ли найдущие отклик в клубной аудитории (репертуар кружка им. Усиевича). Всякие салонные песни романского склада (вроде Кюи „Воды“ или Анцева „Ива“) мы также не склонны считать активом в репертуаре кружков. Вместе с тем досадно ощутительна недостаточность

современных песен среди исполнявшихся указанными кружками. Те же песни, которые пелись, были исполнены куда хуже, нежели классические № №. На эту сторону лучшим кружкам Совторгслужащих непременно надо обратить внимание.

Из недочетов в отношении остальных кружков, в общем средних по своему качеству, отметим прежде всего: злоупотребления украинским выговором в обильно исполнявшихся украинских песнях. Обращает внимание и плохая гармонизация этих песен („Зозуля“). Серьезная работа видна в кружке Центрального клуба (т. Успенский) — хороши и дикция и осмысленная подача текста. Беда кружка — непропорциональность в отношении хоровых групп. Эта беда более или менее общего порядка для всех, вообще, клубных кружков. Невозможность „выбора“ голосов часто ведет к снижению художественности при передаче, т. к. в иных местах гармония звучит ярче, нежели мелодия. Слаб самостоятельный кружок клуба ОГПУ. Рано еще ему отказываться от руководства. По количеству кружковцев выделяется: кружок клуба „Красная Площадь“ (т. Мурачев) — 45 человек, кл. им. Муравьева — 52 чел. (тот же руководитель), но качественные достижения кружков не выше среднего уровня. В остальных кружках — от 15 до 25 человек. Исключения в ту или иную сторону — редки.

В Союзе совторгслужащих на муз. хор. работу обращено значительное внимание. Этим объясняется сравнительно малое количество жалоб кружковцев, Бюро и руководителей на объективные условия работы. Чаше происходят трения внутрикружкового порядка, естественные при органическом росте как требований кружка, так и его достижений.

Дальнейшие ступени успешного развития музхорработы в союзе должны идти по пути углубления общей музыкальной культуры в среде кружковцев. Пути к этому: активное слушание музыки (начало этому уже положено), изучение элементарных музыкально-теоретических положений, постановка голоса, знакомство с историческими данными. Союз Совторгслужащих имеет пред собой прямой и правильный путь. И первые шаги по этому пути уже сделаны.

Георгий Поляновский.

Метод наглядного инструктажа по массовому пению.

Музыкальная мастерская Поленовского Дома разрабатывает сейчас метод ознакомления широких масс с основами организованного хорового пенья, т. н. метод наглядного инструктажа. Под наглядным инструктажем вообще понимается такой метод показа художественной работы, при котором демонстрируются не только те или иные достижения в этой работе, но и самый рабочий процесс: организация данного вида работы, подготовка к показу, репетиция и т. д. К необходимости метода наглядного инструктажа Дом пришел не сразу, а лишь после того, как учел то обстоятельство, что развитию хорового пенья в деревне и даже иногда в городе в значительной мере мешает часто неправильное представление о хоровой работе. Дело в том, что у многих людей совершенно незнакомых с хоровым пеньем сложилось убеждение, что орга-

низованное пенье может быть только при наличии особенно талантливых певцов, знающих ноты, что между массовым пением общеизвестных песен на демонстрациях и кружковым пением в клубе лежит громадная пропасть, что изучение хоровой грамоты дело очень трудное, доступное лишь немногим особо одаренным людям и т. д. Метод наглядного инструктажа помогает: во-первых, разрушить все такие неправильные представления о хоровом пении и, во-вторых, ознакомить широкие массы с азбучной организацией пенья, как массового, так и кружкового.

Наглядный инструктаж по массовому пению проводится практически так: перед данной аудиторией руководитель инструктажа объясняет кратко, что такое массовое пение, каковы его задачи, как организовать массовое пение, условия, необходимые для этого и т. д. Затем все объясненное демонстрируется на самой аудитории, т. е. тут же, среди слушателей организуется массовое пение, причем руководитель при пользовании тем или иным методом тут же обращает на него внимание аудитории и если задаются те или иные вопросы, то отвечает на них. Для массового пенья брались обычно такие общеизвестные песни как „Смело товарищи в ногу“, „Мы кузнецы“ и т. д.

Наглядный инструктаж по кружковому пению в основном проводился так же, как и по массовому с той лишь разницей, что в качестве иллюстрации брались не общеизвестные песни, а песни совершенно незнакомые аудитории. Большой частью для разучивания брались 2-х голосные песни „Пойду ль я, выйду ль я“, „Конная Буденого“ Давиденко и „Виноград“. После того, как аудитория ознакомилась с основами кружкового пенья, все присутствующие разделялись на 2 группы по голосам (напр. левая часть аудитории — 1-ые голоса, правая — 2-ые голоса); им раздавался напечатанный на отдельных листочках текст песни, и руководитель приступал к разучиванию ее сначала попеременно, то с первым голосом, то со вторым, а потом вместе с обоими голосами. Разучивание песен обычно проходило довольно быстро, напр. песня „Пойду ль я, выйду ль я“ или „Виноград“ выучивалась в 4—6 минут, „Конная Буденого“ в 8 — 10 минут. Через наглядный инструктаж пропущено Домом за 5 месяцев около 2000 человек. Количественный состав аудитории каждый раз колебался от 15 до 400 человек. Что касается качественного состава, то о нем можно судить хотя бы по тому, что через инструктаж, напр., прошли: с'езд заведующих совпартшколами, с'езд избачей, конференция деревенских кружководов, конференция работников губполитпросветов, союз крестьянских писателей, студенты (Моск. Земл. Техникума, Политпросвет. Института, Вхутемаса.) школы крестьянской молодежи, красноармейцы и т. д. Везде наглядный инструктаж по хоровой работе проходил с большим подъемом. Успехом инструктаж в значительной мере обязан умелому подходу к массе руководителя С. В. Клячко, который собственно и разработал метод хорового инструктажа.

Кроме инструктажа по хоровой работе Домом проводился также инструктаж по театральной, живогазетной (рук. Марков), музыкальной (руководитель Дасманов) работам, играм (рук. Шитик)

и танцам (рук. Зеленко). Методом наглядного инструктажа в настоящее время заинтересовались многие учреждения и организации, как в Москве, так и в других городах. Так, напр. руководители т. т. Клячко, Зеленко и Козлов (рук. по играм) 15-го мая были вызваны в Ленинград, где они в Политпросв. Институте им. Крупской с большим успехом провели 2 вечера наглядного инструктажа. Комвуз им. Зиновьева (в Ленинграде), ознакомившись с методом наглядного инструктажа, решил осенью текущего года организовать у себя краткосрочные курсы по хоровой работе и пригласил т. Клячко провести часть занятий на этих курсах.

В начале июня часть инструкторов Дома выехала в Орловскую и Тульскую губернии, для проведения инструктажа в деревнях.

Д. В. А.

Как клуб им. Кухмистерова „экономит“.

Правление клуба им. Кухмистерова М.-Кур. ж. д. ко дню Парижской Коммуны в этом году решило „пополнить“ нашу количественно бедную музыкально-революционную вокальную литературу и издало на свои средства пьесу „Коммуны верные сыны“, для ср. голоса, слова и муз. В. Ледовского. Автор слов и музыки, насколько мне удалось узнать, состоит преподавателем Мос. Ин-та Инж. Транспорта. Не знаю, чем руководствовались правление клуба, издавая эту пьесу, т. е. берясь за дело не своей компетенции?

Пьеса издана большим тиражем, но о распространении ее нечего и говорить. А ведь правление клуба с чьей-то легкой руки да бедовой головы ухлопало на выпуск в свет этой безделушки не одну сотню рублей.

Спрашивается... для чего?!

Общая характеристика пьесы: к вымученным словам, подогнана такого же сорта музыка, с первого же такта (в d-moll) весьма однообразного ритма и крайне банальная по мелодии. Эта „мечтательная“ музыка пришта к словам: „Коммуны верные сыны, мы вспоминаем вас с любовью“ и т. д.(!?)

При теперешней кампании за режим экономии, когда каждая копейка в государстве должна расходоваться особенно бережно и разумно, позволять себе такую „роскошь“, как издание никому не нужной бездарной музыкальной пьесы — непристительно.

А. Копосов.

МУЗЫКА И ДЕРЕВНЯ.

Заседание Коллегии Наркомпроса в Ц.Д.И.Д. им. Поленова.

21 го июля с. г. в Поленовском доме состоялось заседание Коллегии Наркомпроса под председательством А. В. Луначарского. На заседании присутствовали т. т. Яковлева, Мещеряков, Халатов, Пельше и др. Заседание было посвящено докладу заведующего Домом тов. Игнатова о проделанной Домом за два года работе. В качестве иллюстрации к докладу инструкторами Дома были показаны работы в области наглядного инструктажа по театральной

и музыкальной деревенской самодеятельности. Из музыкальных работ Дома Коллегии были показаны самодельный ксилофон и оркестр из самодельных инструментов. После продолжительных прений Коллегией было вынесено следующее постановление: 1) Признать удовлетворительной работу, проделанную для деревни Поленовским Домом и направление взятое им правильным. Особенно подчеркнуть правильность равнения Дома в инструктаже по действительным возможностям деревни. 2) Признать укрепление данного единственного в РСФСР учреждения делом государственной важности. 3) Признать правильной проделанную ГПП и Домом попытку поставить руководство и инструктаж по линии деревенского художественного просвещения через специальное учреждение, а не через обычный аппарат. 4) Считать необходимым дать от имени НКП директиву о выделении в каждой губернии инструктора по постановке художественной работы в деревне 5) Считать необходимым обеспечить Дому в будущем более удовлетворительные материальные условия для развертывания его работы.

МУЗЫКАЛЬНАЯ РАБОТА В ДОМАХ ОТДЫХА.

Д/о им. А. И. Рыкова в Звенигороде.

Через дома отдыха в 1926 г. прошло 500.000 человек по всему С.С.С.Р. и 100.000 человек только по одной Московской губ. *) Широкое поле деятельности для музыканта и музыки и самое благодарное для организации различных музыкальных опытов.... Человек научается отдыхать в д/о, и все, полученные гигиенические и культурные навыки отдыхающий повезет к себе домой, повезет и песню, которая осталась у него в памяти...

Но организация муз. работы в д/о не дошла еще до того уровня, на каком находится дело организации гигиены отдыха, дело развития навыков физкультуры; особенно же в той части муз. работы, которая называется массовой работой.

Муз. работа в д/о делится на три различных группы: 1) массовая работа, 2) вечера самодеятельности и 3) концерты с приглашенными артистами. Главная работа по времени и по месту, это—массовая работа. Поют, играют, водят хоры, пляшут, на ежедневных прогулках, на экскурсиях. И здесь-то мы и видим ту громадную брешь, которая ощущается на этом музыкальном участке. Примеры. Старая незатейливая песня, но с затейливыми словами певца народного горя Некрасова „Коробочка“ поется ныне с припевом:

Цыганочка - ока - ока,
Цыганочка черно-ока
Цыганочка чоорная
Поо-гадай.

Старая песня — „Ухарь купец“ поется с припевом:

Раз, два, три, четыре,
пять, шесть, семь,

*) Цифры сообщены Зав. Домом Отдыха им. Рыкова д-ром Крацовым.

Семь, шесть, пять, четыре
Три - два, (о) дин....

„Вниз по матушке по Волге“ поется со старым бурсацки-семинарским припевом:

„Дунь, плюнь, грянь:
Все левченки, дрянь
Дрянь, дрянь.

Вьученные мною песни из сб. Ковалевой: „Волжская“ и „Шандарба“, показались настолько новыми и захватывающими, так много отдыхающих просили слова переписать... „повезем к себе домой, на фабрику, споем с ребятами“—что буквально мой сборник был в конце истрепан. Этот голод на новую песню ощущается в Моск. губернии, где этот сборник уже издан чуть ли не три года, где эти песни часто исполняются самой Ковалевой, где по радио не раз передавались эти песни.—А что же поют в далекой провинции?

Из плясок большой популярностью пользуется „Цыганочка“, которую „наяривают“ на гармошке, поют, насвистывают с утра до ночи. Самая пляска сопровождается такими пошло-эротическими движениями, которые совершенно не вяжутся с нашей революционной действительностью.

Исполняются конечно и песни серьезные, изданные Музсектором и вошедшие в быт; но в условиях дня отдыха преобладают песни цыганско-кабацкого пошиба. Недосток массовых песен и игр объясняется главным образом, отсутствием подходящих текстов на литературном рынке.

Остальные виды муз. работы в д/о обставлены более благополучно. 1) Вечера самодеятельности проходят живо и организованно, и муз. литературы вполне достаточно для обслуживания названных вечеров. 2) Концерты с приглашенными артистами в нашем доме отдыха мы организовали с тем, чтобы слушатель привык слушать и понимать музыку, поэтому мы начинаем ее с народной песни и заканчиваем более сложным материалом—формами симфонической музыки.. Концерт в память 100-летия со дня смерти Бетховена прошел у нас организованно. Объяснения были обязательны для вечеров-концертов и вечеров самодеятельности.

„Солнце, вода и воздух—твои лучшие друзья“—говорит профилактическая (предупреждающая от болезней) медицина. Мы говорим: К солнцу, воде, и воздуху,—да если бы еще прибавить и здоровую, бодрую песню!..

Д. Васильев-Буглай

С.С.С.Р. НА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ ВО ФРАНКФУРТЕ НА МАЙНЕ.

В июне—июле состоялась международная Музыкальная Выставка во Франкфурте на Майне, имевшая темой „Музыка в жизни народов“, на которую был приглашен и С.С.С.Р. С нашей стороны были представлены редчайшие экземпляры народных музыкальных инструментов, нотные издания (преимущественно педагогические и этнографические), фото-снимки, диаграммы, исследовательские работы нашего музыкального молодняка и т. п. Стремле-

ние ВОКС.*) ориентироваться преимущественно на материалы последних 10 лет, было неправильно истолковано посещавшей публикой как „уничтожение дореволюционной музыки“, отрицание „музыкальных корифеев XIX в.“ в СССР. Чтобы рассеять это неверное представление, ВОКС'у пришлось срочно дослать образцы переизданных Музсектором ГИЗ наших музыкальных классиков: Мусоргского, Чайковского, Даргомыжского и т. д. В Советском павильоне все время толпилось много публики. Кроме перечисленных экспонатов, СССР был представлен и музыкально-исполнительскими силами. Особенно обильна была этнографическая группа, в состав которой входили: Государственный квартет домр (Г. П. Любимов, Кудрявцев, Тэш и Александров), проф. Эриванской консерватории—виртуоз на кеманче, башкирский кураист Юмабай Исимбаев, белорусский цимбалист т. Новицкий и трио украинских kobзарей; из певцов—А. Доливо-Соботницкий, О. В. Ковалева, Ирма Яунзем, Кашубаев (из Казакстана), Тер-Аракелян (Кавказ), Литвиненко и Калиновская (Украина), Александровская (Белоруссия); из танцоров — Гаспарьян (Кавказ) и Бакал (Крым). Современная художественная музыка С.С.С.Р. демонстрировалась Государственным квартетом им. М. Г. К. и пианистом-композитором Сам. Фейнбергом. Музыкальная наука и публицистика были представлены в лице изобретателя Л. Термена с его инструментом „Терменвоксом“, исследователем Арс. Авраамовым и историком-критиком Е. Браудо. Выступления наших артистов ожидалось с напряженным интересом, хотя Выставка вообще была перегружена концертами (отдельные концерты проходили часто перед пустыми залами) и хотя гастролы советской группы отнесены были на вторую (хронологически) половину сезона, когда интерес публики обычно слабеет. И тем не менее эти обстоятельства не помешали успеху советских артистов, выступавших в переполненном Оперном Театре (крупнейшее театральное помещение во Франкфурте) при сплошных овациях. Этнографические персонажи выступали на фоне своей природной обстановки, так как ВОКС'ом были заказаны специальные декорации для каждой народности художнику Лопатинскому. Квартет им. М. Г. К. и пианист Фейнберг выступали тоже с несомненным успехом в Бетховенском концертном зале. На специальных вечерах выступили: Е. Браудо с лекцией на немецком яз.—„Советская музыка за 10 лет“ и Л. Термен с А. Авраамовым со своими достижениями. Демонстрация Терменом своего аппарата расценивается германской прессой, как „настоящее чудо“, а сам Термен аттестуется „гениальным изобретателем“.

МУЗЫКА и НАУКА.

В Г. И. М. Н. 'е.

На одном из заседаний вокально-методологической секции Гос. Инс. Муз. Наук профессором Е. Н. Малютиным был прочитан доклад на тему—гармонический вибратор и его применение к раз-

*) Всесоюзное Общество Культурной Связи с заграницей.

витию и лечению голоса. Доклад сопровождался демонстрацией гармонического вибратора, изобретенного проф. Малютиным и сконструированного по его указанию в Мюнхене. Профессор Малютин с успехом применял этот вибратор при лечении афонии у рабочих на бывшей Прохоровской мануфактуре; в общем этим методом лечения пользовалось около тысячи человек и почти во всех случаях применение гармонического вибратора дало положительные результаты. Докладчик также указал, что посредством него за границей проф. Гиссвейн излечивал больных от заикания. Такие ученые как Руц и Гуцман также применяли в своих работах вибратор Малютина. Пользуясь гармоническим вибратором можно и развивать голос при пении, возбуждая соответственные вибрации прикладыванием слуховой чашки его к груди или лбу и голове ученика. При этом вибрационные волны проникают как в резонаторы голосового аппарата, так и во все части человеческого организма, заставляя их отзываться на издаваемый вибратором тон определенной высоты. Если при этом петь этот тон, то он получает особую звучность и тембр, богатый обертонами. Таким образом становится понятным утверждение многих вокальных методологов, что когда человек хорошо поет, то в пении участвует не только голосовой орган, но и весь организм человека. Таким образом, упражняясь при помощи гармонического вибратора проф. Малютина, певец может, (развивая попутно свой слух и ощущения правильного звучания голоса, полученные при повторных действиях вибратора), быстрее освоиться с манерой ставить звук и уже затем самостоятельно воспроизводить его и таким образом научиться хорошо петь. Действие гармонического вибратора настолько показательно, что голос поющего сразу изменяется к лучшему и получается впечатление, что испытываемое лицо умеет хорошо петь.

Профессор Малютин указал в своем докладе на ряд драматических артистов, которые при внезапной потере голоса прибегали к лечению гармоническим вибратором, и оно всегда сопровождалось восстановлением и даже улучшением звучания голоса. Применение аппарата проф. Малютина может оказать большую услугу в деле преподавания пения. Демонстрация вибратора, который применяли здесь же на себе вокальные педагоги, произвело на них благоприятное впечатление.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ НАРОДОВ СССР.

Музыка в Белоруссии.

Тот нередко наблюдающийся в истории музыки факт, что музыка, как идеологическая надстройка на экономическом фундаменте, связанная с последним длинным рядом промежуточных звеньев, опаздывает в своем развитии в сравнении со многими другими идеологическими надстройками (особенно литературой), довольно ярко проявляется сейчас в Белоруссии. В то время, как возрождение белорусской культуры со времени Октябрьской Революции сделало громадные успехи в области науки, в области литературы, в музыке мы не можем указать

почти ни одного явления, которое можно было бы назвать равнозначущим явлениям из указанных областей. Это грустное явление имеет свои глубокие причины в печальном историческом прошлом Белоруссии, когда, по выражению белорусского поэта Я. Коласа, на Белоруси

Многа вышла трасяніны—
Меч, агонь зьнішчалі край,

З двух бакоў „айцы“ дубінай
Заганялі нас у рай.*)

Только со времени Октябрьской Революции можно говорить о плановом, систематическом насаждении музыкальной культуры на Белоруси. Только со времени создания самостоятельной Белорусской Советской Социалистической Республики началось создание белорусской национальной художественной музыки. Говорю „художественной“, ибо народная музыка в виде народной песни существовала, несмотря на вековые гонения, несмотря на века то полонизации, то руссификации. И когда начался процесс создания национальной белорусской художественной музыки**), тогда сейчас же ясно был осознан тот факт, что эту художественную музыку необходимо строить на фундаменте народной песни. Фундамент этот для многих оказался настоящей Америкой. Оказалось, что белорусская народная песня содержит в себе великое музыкальное богатство в смысле огромного разнообразия высоко поэтических мелодий. Запись народных белорусских песен началась давно, еще с 40-х годов XIX в., но прежде она велась несистематично, случайно и производилась большей частью дилетантами. Скоро выяснилось, что работа над созданием белорусской национальной музыки должна вестись по двум направлениям: должно создавать фундамент, а на этом фундаменте строить здание художественной музыки. Должны были явиться два отдельных самостоятельных учреждения, из которых одно будет работать в первом направлении, а другое во втором. Таким-то образом и произошло, что во главе всей музыкальной жизни и работы на Белоруси в настоящее время стоят два учреждения: музыкальная подсекция Института Белорусской Культуры и Белорусский Гос. Муз. Техникум (оба учреждения в г. Минске).

Музыкальная подсекция Института Белорусской Культуры главным образом и занимается собиранием и изучением народного музыкального творчества. Во главе ее стоят В. А. Селях (председатель) и А. А. Гриневич (секретарь). Последний имеет крупные заслуги в деле собирания народной песни, ибо он всю свою

*) „Много было потрясений,—меч, огонь опустошали край, с двух сторон „отцы“ дубиной загоняли нас в рай“. Я. Колас. „Сымон музыка“ ч.—III.

**) То, что сделано было в этой области на протяжении всего XIX и начала XX веков вплоть до Октябрьской Революции, было крайне незначительно и в количественном и в качественном отношении. Можно указать только на „Белорусскую сюиту“ Роговского и оперу „Залеты“ Кимонт (текст Марцинкевича), как на произведения, имеющие кое-какое значение.

жизнь отдал на это дело и лично записал их более тысячи. В настоящее время в портфеле подсекции имеется записанных песен несколько тысяч. К сожалению, Минск не имеет собственной нотопечатни, а муз. подсекция не имеет достаточно денежных средств, чтобы печатать в Москве или Ленинграде накопленный ею материал, и огромное большинство его лежит в подсекции в рукописном виде. Художественная обработка белорусских песен идет также медленно, по той же причине. В 1923-м году в Москве была создана специальная комиссия с этой целью, в состав которой входили: Прохоров, Ипполитов-Иванов, Оленин, Никольский, Гречанинов, Аладов. Члены этой комиссии гармонизовали и художественно обработали 250 песен, которые, однако, и до сих пор не изданы. Кроме песенной комиссии муз. подсекции И. Б. К. существует „комиссия белорусской музыки“, которая рассматривает новые произведения в этой области. Нужно сознаться, что за два года существования этой комиссии каких-нибудь значительных произведений чрез нее не прошло. Осенью 1926 года при муз. подсекц. ИБК был организован студийный хор (до 60 человек), который по мысли его инициаторов должен быть ядром будущей белорусской государственной капеллы. Организатором хора является В. А. Селях, дирижер хора—А. А. Егоров. Главная цель хора—изучение и образцовое исполнение белорусской народной песни.

Белорусск. Гос. Муз. Техникум основан осенью 1924 года. Его организатором был скрипач, свободный художник А. Л. Бессмертный, который и в настоящее время состоит его директором. Истекшие со времени основания техникума два года были периодом организации со всеми трудностями и недостатками таких периодов. Но этот период успел ясно показать всю жизненную и историческую необходимость техникума. Это проявилось в невероятно быстром росте техникума, постепенно преращающегося в консерваторию. В настоящее время он имеет все классы, кроме арфы и органа, и насчитывает до 250 учащихся. Он соединил в себе лучшие музыкальные силы Белоруссии и привлек выдающиеся силы из других городов (Москвы, Киева). С самого же начала он завоевал себе широкую популярность в Минске, да и во всей Белоруси, и как учебное заведение, и своими ежегодными циклами исторических камерных концертов, и рядом произведений белорусской художественной музыки, написанных работниками техникума. В этом последнем отношении техникум с честью выполняет ту возложенную на него историческую задачу, о которой говорилось выше. До настоящего времени работниками техникума в области белорусской художественной музыки написано следующее: Н. И. Аладов — ф.-п. квинтет С-dur и гармонизация нескольких десятков белорусских песен; А. Я. Фидлон — смычковый квартет; Я. В. Прохоров — гармонизация нескольких десятков песен. Кроме того, Аладов, Прохоров и Т. А. Шнитман написали целый ряд романсов на слова белорусских поэтов. Аладову — принадлежит также и концертная аранжировка белорусского гимна для хора и оркестра. В настоящее время он же работает над созданием первой белорусской оперы („На Купалье“*). Вообще нужно сказать,

что белорусский муз. техникум является на Белоруси настоящим центром музыкальной культуры, как насадитель музыкального просвещения и главнейший очаг создания белорусской художественной музыки.

Кроме белорусского техникума в Минске, в Белоруссии имеются еще музыкальный техникум в Витебске и музыкальная школа в Могилеве. Оба эти учреждения находятся на хозрасчете, но Могилевская музыкальная школа с будущего учебного года переходит на государственное содержание, ибо за 8 лет своего существования (основана в феврале 1919 года) она заявила себя с самой лучшей стороны и в смысле чисто учебном, и в смысле культурно-просветительном среди широких рабочих масс Могилева и его округа. Проектируется открытие нескольких музыкальных школ в ряде окружающих городов Белоруссии

Не малое значение в деле насаждения музыкальной культуры на Белоруси имеет I Белорусский Государственный Театр в Минске. Весьма многие пьесы в нем идут со вставными музыкальными номерами, почему при театре имеется хор (более 30 человек) и оркестр (24 человека). В текущем зимнем сезоне 1926—7 года театр организовал ряд симфонических концертов, для чего оркестр театра пополнялся (до 40 человек) оркестром Еврейского Гос. театра или же лучшими учащимися техникума. Дирижером Гос. театра является Макс Купер. Симфонические концерты привлекают много публики. Программы их до сих пор составлялись исключительно из произведений русских композиторов. Исполнены были: IV, V и VI симфонии Чайковского, I—Калинникова и ряд произведений Римского-Корсакова, Чайковского, Арренского, Глазунова, Мусоргского и др. Нельзя не отметить, что оперу „На Купалье“ композитор Аладов пишет по заказу того же I-го Белорусского Государственного Театра.

За семь лет существования БССР, безотносительно говоря, сделано мало, но сравнительно с прошлым чрезвычайно много. А перспективы музыкальные пред нами очень широкие.

Ю. Дрейзин.

ХРОНИКА.

Композиторы к 10-летию Октябрьской революции.

Народный артист, композитор М. М. Ипполитов-Иванов написал „Гимн-марш“ для смешанного хора с сопровождением симфонического оркестра или духового или ф.-п. Текст его отражает настроения, связанные с достижениями Октябрьской революции и обороной страны.

Композитор Н. А. Рославец написал кантату „Октябрь“ (текст сделан на основе литмонтажа) для 2-х голосов соло, хора и симфонического оркестра.

*) Опера Кимонт „Залеты“ написана в духе старинных „зингшпилей“, где пение чередуется с разговором.

Композитор И. П. Шишов написал „Торжественный марш“ для духового оркестра, специально к празднованию 10-летия, который выходит из печати в издании Музсектора в ближайшее время.

Один из талантливейших питомцев Ленинградской консерватории Д. Шостакович написал симфоническое посвящение „Октябрю“ с заключительным хором на слова Безыменского, посвященное 10-летию. Данное произведение принято Музсектором Госиздата и уже печатается.

3—4 июня состоялось соревнование рабочих струнных кружков г. Москвы, организованное Культотделом МГСПС. В выступлениях участвовало 20 кружков. Жюри состояло из представителей музыкального мира Москвы, МГСПС, Горкома кружководов и печати. Председателем жюри был народный артист М. М. Ипполитов-Иванов. Лучшие достижения показал оркестр Центрального клуба совторгслужащих (40 ч. домры, балалайки и гусли, руковод. т.т. К. С. Алексеев и Яковлев), который объявлен был вне конкурса, благодаря своей почти профессиональной подготовке. Первая премия присуждена была кружку домр „Пролетарская кузница“ (рук. т. Егоров) как чисто рабочему коллективу, при работе в тяжелых условиях достигшему высокого уровня. Вторая премия была разделена поровну между кружками клуба ОГПУ (рук. т. Чагадаев) и клуба им. Воровского (рук. т. Мисаилов). Третья премия разделена поровну между кружками клуба Сельскосоюза (рук. т. Семенов) и клуба железнодорожников им. Октябрьской революции (рук. т. Илюхин).

В сезоне 1927/28 гг. в ГАБТ предположено поставить „Хованщину“ Мусоргского (дирижер В. И. Сук), „Младу“ Римского-Корсакова (дирижер А. М. Пазовский), третья постановка еще не выяснена. Возможна постановка „Орестей“ С. Танеева.

В репертуар Экспериментального театра включена новая постановка „Травиаты“ Верди, режиссерскую работу в которой предположено поручить Вс. Э. Мейерхольду, а дирижирование Н. С. Голованову. Помимо „Травиаты“ намечена к постановке еще одна опера Верди—никогда ранее не ставившаяся на акад. сцене—„Фальстаф“.

В наступающем сезоне дирекцией Ленинградского Ак. Театра Оперы и Балета решено увеличить в три раза число выездных оперных спектаклей в рабочие районы, в виду большого их успеха и прекрасной посещаемости.

Опера Альбана Берга „Воццек“, прошедшая с успехом в Ленинграде включена в репертуар Московского Гос. Экспериментального театра.

С этого сезона во всех театрах, находящихся в ведении Наркомпроса будут учреждены художественно-политические советы, в компетенцию которых войдут: обсуждение и разработка репертуара, привлечение новых авторов, критика и оценка пьес, поступающих от авторов, идеологическое руководство работой существующих при театрах студий, мастерских и пр., работа по организации и воспи-

танию зрителя, общественно-воспитательная работа среди актеров и т. д.

В балетный репертуар Большого театра в предстоящем сезоне включено три новых балетных постановки—„Смерч“ муз. Бера, „Лола“ и „Иосиф Прекрасный“ С. Н. Василенко. Постановщик всех трех балетов—Касьян Голейзовский.

Пленум Бетховенского Комитета признал желательным организацию Всесоюзного Бетховенского Общества, задачей которого явится активное продвижение творчества Бетховена в массы.

Основная работа созывающейся в декабре текущего года Наркомпросом конференции по социологии искусства, с участием специально приглашенных крупных социологов западной Европы, будет протекать в секциях: литературоведческой, пространственного искусства, музыковедческой, театра и кино, в которых будут обсуждаться и прорабатываться принципы социологического метода. Под председательством тов. Новицкого создано оргбюро конференции из представителей Главнауки, Комакадемии, ГАХН'а, Ленинградского Института Истории Искусств и Научно-Исследовательского Института.

На одном из заседаний Бюро Содействия Рабочему Изобретательству при ВСНХ рассматривался недавно изобретенный инженером Тамбовцевым по о ю щ и й и г о в о р я щ и й р о я л ь. Бюро считает, что идея изобретения заслуживает большого внимания и вполне выполнима технически. Собрание считает необходимым запатентовать изобретение Тамбовцева за границей.

Постановлением особой комиссии Наркомпроса, под председательством А. В. Луначарского, отменено постановление жюри конкурса квартетов, и звание первого квартета республики присуждено Московскому квартету им. Страдивариуса.

Президиум Ленинградского совета заслушал доклад т. Экскузовича о работе актеатров. Сезон закончен актеатрами с дефицитом в 200.000 р. Было распродано со скидкой среди ленинградских рабочих 600.000 билетов. В текущем году намечено еще более приблизить актеатры к рабочим. В течение сезона актеатры не менее 12 раз выступят в районах. Президиум совета постановил установить дотацию актеатрам в размере не большем, чем в прошлом году.

Президиум коллегии Наркомпроса постановил войти с ходатайством в Совнарком о разрешении НКП включить в свою смету дотацию Росфилу в сумме 30 тыс. руб. в 1927—28 г. и 20 тыс. руб. в 1928—29 г.

Ленинградский акад. театр оперы и балета готовит к 10-летию Октября постановку „Штурм Перекопа“—оперно-батальное представление в 10 картинах Мокина и Трахтенберга. Эта постановка по своему типу будет приближаться к старым батальным представлениям, следуя, однако, задачам военной пропаганды. Текст разработан на основе под-

линных исторических документов противоврангелевской кампании. Художником приглашен академик А. Шуко. Музыка пишет Ю. А. Шапорин, ставить будут В. Р. Раппапорт и А. Ф. Мокин,

Артист ГАБТ'а В. Е. Дровяников командирован Наркомпросом для усовершенствования в Италию. Артист выезжает из Москвы в первых числах сентября. Дровяников сын деревенского батрака. Музыкальное образование получил в Москве в I Гос. Муз. Техникуме.

Д. Гутман и Г. М. Ярон пишут новую бытовую советскую оперетту под названием „Принимаю в починку“. Оперетта пойдет, по всей вероятности, уже в зимнем сезоне.

Ленинградская Консерватория готовит к 10-летию Октября 2-х актное синтетическое театральное представление на текст „Главной улицы“ Демьяна Бедного.

ЛЕНИНГРАД.

Музыкальная Олимпиада.

13 июля в Ленинграде на огромном стадионе им. КИМ (на о. Голодае) состоялась — впервые в СССР—грандиозная музыкальная рабочая Олимпиада. Число участников в ней доходило до 6000 чел., слушателей было до 50.000.

На 3-х импровизированных эстрадах — обычно трибунах для публики—уместились 3 коллектива—или как их называли — 3 „массива“: народных инструментов, хоровой и духовой.

Сначала отдельно каждый, а потом—вместе, они исполнили большую программу, посвященную народным и революционным песням, а также—произведениям классической литературы. Великорусский коллектив — руководитель В. Киприянов — (в начале—его подвинутая группа)—играл: „Уж по садику, садику“ (орк. Фомина), „Как под яблонькой“ (орк. Коркина) и фантазию из оп. „Кармен“; весь коллектив исполнил „Мы кузнецы“ (орк. Фомина) и „Светит месяц“. Тут же отметим любопытную вещь. На открытом воздухе великорусский оркестр звучал недостаточно громко, но удивительно чисто. Обычного шороха, призывков — при звукоизвлечении—не было слышно. Звук получался как бы „вылушечным“, очищенным, по особому мягким и одновременно звенящим. За великорусским оркестром выступал хор (руководитель т. Немцев), под аккомпанимент группы духового оркестра спевший „Гимн солнцу“ (Чайковский), „Во субботу день ненастный“ (образ. Хмылева), „Канаву“ (образ. Чеснокова), „Песню куницы“ (муз. Туренкова), „Лен“ (Гречанинов) и „Дуню-тонкопряху“.

Духовой „массив“—дирижеры Н. Миккель и Г. Чабан—подвинутая группа — исполнил Торжественный марш из оп. „Риенци“ (Вагнер), увертюру „Рабочий и крестьянин“ (Микос), вальс из „Лебединого озера“ (Чайковский); весь массив в целом—Пляску девушек из оп. Серова „Рогнеда“ и известный фанфарный марш Генриона,

Наконец хор и духовой оркестр исполнили „Эй, ухнем“ Глазунова и „Мы победили“ (муз. Серова). Программу венчал Интернационал, к которому присоединились все присутствующие.

Из исполненного в особенности следует отметить ув. „Кармен“, Фанфарный марш и хоровые номера, вызывавшие неизменный восторг и все сплошь тут же биссировавшиеся. Вообще вся Олимпиада прошла в атмосфере необычайного подъема и праздничности.

По мысли организаторов (Культотдел ЛГСПС) праздник этот должен был „явиться грандиозным смотром наших самодеятельных музыкальных сил“. Эту задачу отчетный праздник выполнил блестяще. Он выявил крупные достижения нашей 10-летней музыкально-клубной работы, наличие у нас прекрасных сил. Он демонстрировал необычайную дисциплинированность, спайку и сознательность всех участвовавших. Потребовавший для себя массу сил, энергии и самоотверженной любви к делу со стороны всех участников—начиная от дирижера и кончая барабанщиком—своим проведением он всецело обязан энтузиазму и любви, подлинной любви к музыке, к песне, живущей в наших пролетарских массах. Это необходимо подчеркнуть. Но он был не только смотром прошлых достижений. Он открывает радужные перспективы на будущее. Мы уже сейчас можем говорить о растущей „низовой“ музыкальной культуре—в частности о подлинной хоровой культуре и мастерстве у нас. При чем зачастую культура, навыки, технические возможности многих наших музыкальных коллективов таковы, что пора уже им—хоровым в первую очередь—браться и за более сложную „большую“ литературу. Этой большой литературы у нас почти нет, и уже в ближайшее время нам грозит репертуарный голод, „ножницы“ между исполнительскими возможностями и репертуарным наличием. Над этим стоит—и пора—крепко призадуматься. Праздник выявил также и некоторые дефекты организации, нашу неопытность в деле устройства подобных массовых выступлений. Это касается главным образом акустической „неустроенности“ праздника. Грандиозному, прекрасному по зрелищности празднику не хватало мощи, яркости звучания. В этом главный ущерб, недостаток Олимпиады. Объясняется он тем, что при организации абсолютно не учли своеобразных акустических условий места выступления—открытый воздух, громадный стадион и т. д. Об этой стороне дела просто, повидимому, забыли. В результате—недостаточная слышимость и ряд акустических „неожиданностей“ и „сюрпризов“, порой курьезного характера. Достаточно указать, что вопреки ожиданиям публики, в начале программы стремившейся попасть как можно ближе к „эстраде“—лучшая слышимость оказалась... в другом конце стадиона—на трибунах с противоположной стороны (это объясняется тем, что как первое препятствие—трибуны эти отражали звуковые волны). Кроме того в день выступления был сильный ветер. Звук относилось; „ловить“ его нужно было не на середине—против исполнителей, а далеко в стороне и т. д. и т. п.

Все эти моменты при организации не учли. К организации подошли несколько упрощенно. В будущем проблема акустики (сюда входят вопросы

усиления, концентрации звука, учета местных акустических условий, инструментовки) при организации подобных празднеств должна быть разрешена в первую голову. Мы неминуемо должны будем прийти к необходимости постройки специальных помещений, эстрад для подобных празднеств. Праздникам, подобным ленинградскому принадлежит у нас самое ближайшее будущее. Музыкальные Олимпиады должны войти в практику нашей массовой музыкальной работы. Они—знаменья времени, они—новые формы нашего грядущего коллективного музыкального искусства.

М. Гринберг.

„Воцдек“

(Ленинградский Академический театр оперы и балета).

Последняя постановка Ленинградского Академического театра оперы и балета—опера „Воцдек“ Альбана Берга—должна быть отмечена как значительное событие в нашей оперной жизни. На фоне мучительного оперного кризиса последних лет, борьбы за современную оперу, оперу социально-значимую, „Воцдек“ должен быть воспринят, как яркое, выдающееся произведение.

Ее автор Альбан Берг, современный венский композитор, ученик Арнольда Шенберга. Его пока единственная опера, написанная на текст Георга Бюхнера, закончена им в 1920 г. Появление ее на сцене сразу же возбудило горячие споры, страстную полемику, зачастую далеко выходящую за рамки „академических“ споров о ценности нового произведения. В нашем журнале уже сообщалось о крупном скандале, сопровождавшем постановку „Воцдека“ в Праге*). Фашисты даже утверждали, что постановка „инспирирована“... Москвой и сделана на „большевистские“ деньги.

Что вызвало к „Воцдеку“ такое отношение со стороны реакции?

Как уже сказано, „Воцдек“ написан на текст одноименной драмы Георга Бюхнера, молодого, мало известного до сих пор, германского поэта 30-х годов прошлого столетия (1813—1836). За свою коротковременную жизнь (23 года) Бюхнер успел стать ярким, последовательным революционером, проповедником социальной революции. Он был деятельным членом знаменитой „Молодой“ Германии—литературного общества, революционно настроенного (к нему был близок в свое время Г. Гейне),—многообещающим ученым, философом и поэтом. Перо поэта Бюхнер отдал делу и пропаганде революции. Его поэтическое наследство—две драмы: „Смерть Дантона“ и найденный в 70-х годах „Воцдек“. „Воцдек“—драма о забытом, униженном и гонимом солдате, больном неврастенике, нищем, материально зависимом от самодур-доктора и кретина-капитана, олицетворяющих собой в драме общественные силы и классы современной Бюхнера в Германии. Одно утешение есть в жизни у „Воцдека“, это—жена его Мари и ребенок; жена

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

„незаконная“ („благословение церкви стóит денег, их нет у бедного человека, а природа требует свое“—говорит Воццек). Но и этой радости лишается Воццек. Его жена изменяет ему, соблазненная блестящим тамбур-мажором*). Обманутый, преследуемый и высмеиваемый, терзаемый ревностью, на грани полного безумия—Воццек убивает Мари, а через некоторое время погибает и сам в болотной трясине. Воццека губит среда, весь социальный строй, в котором царствует тупая военщина, в котором бедному человеку нельзя жить, дышать, любить. Здесь центральный узел, главный смысл драмы. Именно эта социальная значимость драмы Бюхнера и привлекла композитора Берга. Сам он по этому поводу говорит, что цель его была захватить слушателя „социальной проблемой этой оперы, выходящей далеко за пределы личной судьбы Воццека“.

Музыка Берга подтверждает его слова. Чтобы убедиться в этом, достаточно немного познакомиться с этой музыкой, больной, терпкой, не знающей света и улыбки; достаточно вслушаться в острые интонации — характеристики его героев. Каждый из них имеет свои интонации, свой „разговорный“ стиль. Эти характеристики убийственно метки, хлестки, подмечая главное в герое, они сразу „раскрывают“ его. Интонации Воццека—больные, нервно-издерганные линии; наоборот, тамбур-мажор—спокоен, рассудителен, туп. Склонный к апopleksии, страдающий одышкой, разжиревший капитан (этот капитан весь, как будто ожившая карикатура Георга Гросса) „говорит“ высоким фальцетом, захлебываясь, подвизгивая. Строя все эпизоды (их в опере 15) на остром, гибком и лаконичном диалоге, Берг использует для этого все буквально возможности человеческого голоса: от простого пения до пения-говора, пения-декламации, „озвученной речи“ (Sprechstimme—„говорящий голос“,—прием, использованный А. Шенбергом в его „Лунном Пьерро“).

Как на своеобразный метод музыкального оформления „Воццека“ следует указать также, что Берг использует для последнего формы инструментально-симфонической музыки. Так, есть в его опере сцены, построенные по принципу сюиты, пассакальи, рондо; весь II акт — не что иное, как симфония в 5 частях. Состав оркестра в „Воццеке“ четверной, но он не подавляет, не „захлестывает“ сцены, а чутко и гибко реагирует на все перипетии развертывающейся драмы. Он всецело подчинен драматическому развитию, он живет и дышит самой драмой. При этом оркестр у Берга построен по принципу индивидуализации отдельных инструментов и максимального использования выразительных средств каждого из них. В этом смысле клавиш и партитура „Воццека“ говорят о несравненном мастерстве Берга, а вместе с тем и о предельном рационализме его творчества. Со всей силой внутренней страсти, подчиняя свое творчество одной идее, одной тенденции, он дает в своей опере убийственную, звучащую как памфлет, картину капи-

талистического общества. Памфлет Бюхнера, направленный против современного ему общественного строя Германии, творческими усилиями Берга оказывается перенесенным на почву сегодняшней после-военной, после-революционной „демократической“ Германии. Надо ли удивляться, поэтому, действиям фашистской реакции, восставшей против „Воццека“? Надо ли говорить, что именно эта социальная тенденция „Воццека“ делает его особенно ценным?

Ленинградский Оперный Театр осуществил постановку „Воццека“ с большим мастерством. Все в этом спектакле заслуживают самых искренних похвал: и исполнители, и дирижер, и режиссер, и художник. Для оперного певца разучить „Воццека“ дело чрезвычайной трудности, т. к. опера требует от исполнителей также особых драматических навыков и талантов. Павловская, Бочаров, Серебровский, Нежданов, Боссе, Куклин, Тихий — все они, по настоящему, прекрасно справились с задачей. Но особенно из них нужно отметить молодого Серебровского (дублирующего с Бочаровым партию Воццека) и Нежданова (Капитан). Дирижер Дранишников, вынесший на плечах труднейшую работу по подготовке и проведению „Воццека“, лишним раз подтвердил давно сложившееся о нем мнение, как о талантливом, неизменно совершенствующемся, обещающем дирижере. Очень хороша работа режиссера Радлова, в своей постановке давшего сгущенную, яркую экспрессивность „Воццека“. Этой экспрессивности удачно соответствовало и сценическое оформление художника Левина, использовавшего для него систему ограничивающих сцену небольших подвижных площадок (отзвук Мейерхольдовского „Ревизора“). Таковы итоги этого большого спектакля.

В поисках новой, современной оперы мы еще не раз будем обращаться к партитуре Берговского „Воццека“, запечатлевшей творческий труд одного из передовых общественно-чутких художников современного Запада.

М. Гринберг.

ХАРЬКОВ.

Музыкальная жизнь Харькова.

В течение только что закончившегося сезона Харьковская музыкальная жизнь была отмечена сравнительно большим количеством концертов приездных музыкальных сил (большой частью сольных), в то время как местная инициатива, в смысле организации сколько-нибудь значительных публичных выступлений, была сравнительно мало продуктивна. Музыкальную жизнь Харькова в течение сезона питали прежде всего Госопера и Концертное Бюро при ней (Укрфил пребывает еще в процессе организации), а затем местный филиал Музыкального Об-ва им. Леонтовича.

Говоря о деятельности Госоперы, следует прежде всего упомянуть о некоторых отступлениях от предположенного плана ее работы в силу различных технических причин. Так, напр., предполагалось, что в течение сезона Харьков, Киев и Одесса два раза обменяются составами (а значит и репертуаром),

*) Солдатский чин в иностранных армиях начала прошлого века. Нечто вроде старшего музыканта.

тогда как фактически смена состоялась только один раз,—в начале января. Что касается самих постановок, то предполагавшийся план полностью проведен не был. Харьков так и не увидел обещанных „Мейстерзингеров“, равно как и ни одной из предполагавшихся украинских опер („Тарас Бульба“ и „Энеида“). В первую половину сезона были поставлены: „Кармен“, „Аида“, „Снегурочка“, „Лоэнгрин“, „Сказки Гофмана“ и „Пиковая дама“. Вторая половина, более богатая исполнительскими силами, дала: „Князя Игоря“, „Ожерелье Мадонны“, „Салтана“, „Онегина“, „Трильби“, „Садко“, и „Чио-Чио-Сан“. Перевод опер на украинский язык, к сожалению, далеко не всегда отвечал необходимым требованиям, как с литературной стороны, так и со стороны условий, предъявляемых самой музыкой. Недостаточно проявил себя оперный коллектив также и с общественной стороны: за весь сезон был проведен только единственный спектакль („Онегин“) в рабочем районе (Красно-заводский театр), а в „Дне музыки“, организованном филиалом Об-ва им. Леонтовича, Госопера совершенно не принимала участия.

Однако, несмотря на многие недочеты в таком молодом и трудном деле как украинская опера—самый факт ее существования говорит уже сам за себя, причем в активе у нее насчитывается уже до 25 переведенных на украинский язык опер и прошедшее уже некоторую подготовку молодое поколение оперных артистов.

Деятельность Концертного Бюро при Госопере очень быстро после начала сезона пошла в сторону от намеченного плана: была предположена в течение сезона целая серия симфонических концертов при участии дирижеров: Штидри, Клемперера и др., Штидри, действительно, приехал осевью и провел с большим успехом два симфонических концерта, в которых мы услышали III и V-ю симфонии Бетховена. Продиржировал Штидри также одним спектаклем (оп. „Аида“). К сожалению, однако, „симфоническая“ деятельность нашего Бюро на Штидри и закончилась, если не считать случайного концерта в конце декабря, под управлением главного оперного дирижера М. Штеймана, в котором исполнялись II симфония Скрябина и II ф.-п. концерт Листа, сыгранный Э. Петри. Концертное же Бюро об'явило целую серию концертов больших и малых знаменитостей. Это, надо полагать, и легче было устроить, чем симфонические концерты, да и публика ведь очень падка на громкие имена. Нам удалось послушать ряд таких пианистов, как Петри, Жиль-Марше, Игумнов и др., скрипачей Кубелика (билеты брались с бою), Полякина; получили также большое художественное наслаждение от концертов Прокофьева и Метнера,

Концертная деятельность Харьковского филиала о-ва им. Леонтовича выразилась в устройстве всего нескольких концертов камерной музыки при участии струнного квартета им. Леонтовича. Нельзя не отметить большой культурной ценности этих, увы, немногочисленных (всего три в течение сезона) концертов, целью которых является пропаганда произведений современных украинских (в первую очередь) и европейских композиторов. В первом концерте исполнен был квартет Сеныци, примитивный по фактуре, но ярко отражающий в

тематическом материале украинское народное творчество. Современная европейская музыка была представлена квинтетом Хиндемита. В этом же концерте приняли также участие и артисты Госоперы Донец и Стукановская, исполнившие ряд романсов Степового, Сеныци и Лысенки. Во втором из этих концертов исполнялся квартет Л. Лисовского, не претендующий на изысканные гармонические экстравагантности, но выдержанный по форме, полный света и жизнерадостности, и с фактурой, говорящей о солидной композиторской технике автора. Кроме того сыгран был остроумный и прекрасно звучащий квартет Крейсера. В этом же концерте принял также участие пианист проф. Коган, с успехом исполнивший ряд произведений современных европейских композиторов.

Первое отделение программы третьего концерта посвящено было произведениям украинского композитора Б. Новосадского: исполнены были 2 части его квартета d-moll, прелюд для квартета, элегическая песнь для скрипки и два романса „Астры“ и „Неясный образ“, музыкально спетые артистом Госоперы А. Никитиным. Во втором отделении сыграны были: с-mollный квартет Брамса и мало известная, интересная фантазия для струнного квартета английского композитора Гуссенса. Молодой ансамбль им. Леонтовича быстро растет и представляет собой серьезную художественную организацию. Кроме отмеченных трех концертов о-ва им. Леонтовича, был устроен специальный вокальный концерт, посвященный романсам современных украинских, русских и французских композиторов. Исполнителем всей сложной программы концерта явился талантливый молодой артист Госоперы тенор А. Чижко, художественно исполнивший целую серию романсов Сеныци, своих собственных, Прокофьева, Равеля, Дебюсси и Делажя. Все четыре упомянутые концерта сопровождалась вступительным словом.

Нельзя не отметить и такого крупного явления в музыкальной жизни Харькова за истекший сезон, как устройство 25-го и 26-го декабря пр. г. по инициативе и под руководством о-ва им. Леонтовича „Дня музыки“—этого первого на Украине праздника музыкальной культуры, имевшего целью привлечь к ее строительству внимание широких масс. В эти дни силами всех культурно-музыкальных организаций города были проведены по крайней мере в 15 местах (и в округе также) разнообразные концерты с докладами.

Что касается хорового творчества, то в течение сезона проведен ряд концертов (и публичных и в рабочих районах) первой Всеукраинской Капеллой „Думка“, художественно исполнившей целую серию произведений украинских и европейских композиторов и песни народов, населяющих СССР. Местная хоровая организация—капелла „Дух“ (Державн. Украинск. Хор)—дала три публичных концерта и ряд выступлений по клубам. Ведя свою работу в довольно тяжелых материальных условиях, хор этот располагает удовлетворительным вокальным материалом, но его художественная ценность не поднимается пока еще до уровня высокой художественности.

Независимо от деятельности постоянных музыкально-культурных организаций, в течение сезона в Харькове состоялся ряд концертов пианиста Л. Сирота, два концерта квартета им. Глазунова, два — им. Страдивариуса. Из концертов камерных певцов нельзя не отметить единственного концерта Зои Лодий и целого ряда глубоко интересных этнографических концертов Ирмы Яунзем.

В музыкальной жизни Харьковских клубов наибольшего внимания заслуживают проведенные в течение сезона в „Доме просвещения“ проф. Я. Полферовым вечера „слушания музыки“ с докладами и соответствующими музыкальными иллюстрациями, в которых принимали участие преподавательские силы Муз-драминститута. К числу музыкальных организаций, много поработавших в течение сезона для музыкального просвещения масс, необходимо отнести: Гос. квартет им. Вильома, квартет им. Леонтовича, вокальный квартет им. Леонтовича и наконец, оркестр народных инструментов, достигший под руководством преподавателя Муз. Института и Профшколы — Комаренко — довольно высокой квалификации.

Переходя в заключение нашего обзора к празднованию 100-летия со дня смерти Бетховена, необходимо в первую очередь отметить большую работу, проделанную в этом отношении нашим Муз-драм Институту, осуществившим у себя два Бетховенских цикла: симфоний (на двух роялях) и полного цикла квартетов в исполнении Гос. квартета им. Вильома, общественная отзывчивость которого была награждена значительным художественным успехом. Честь устройства первого публичного концерта, посвященного памяти Бетховена, принадлежит тому же ансамблю, сыгравшему с успехом квартет Es-dur № 10, трио B-dur № 4 и редко исполняемую серенаду для скрипки, флейты и альта. На 4-х симфонических концертах памяти Бетховена исполнились III, V, VI симфонии под управл. В. И. Сука и VII и VIII — под управл. М. Штеймана, который аккомпанировал также Боровскому и Сигетти. Заслуженный художественный успех выпал на долю маститого, но юного душою, В. И. Сука, продирижировавшего двумя концертами.

Б. Новосадский.

ПРОВИНЦИЯ.

Краснодар.

Из всей музыкальной жизни г. Краснодара в настоящий момент останавливает на себе особенное внимание деятельность и судьба Кубанского Музыкального Техникума.

Прежде всего, — роль его в Северо-Кавказском Крае весьма значительна: находясь в большом окружном центре, Техникум обслуживает почти всю громадную территорию бывшей Кубано-Черноморской области с населением свыше 2-х миллионов чел., т. к. нигде на этой территории нет не только Музыкального Техникума, но ни Музшколы, ни даже курсов. В связи с этим среди учащихся Техникума имеется около 20% прибывших из районов и ок-

ружных центров Края, несмотря на отсутствие стипендий и общежития.

При Техникуме существует Музыкальная Профшкола (для детей) и 2-х годовичные Хормейстерские курсы. Учащихся всего 535 ч., из них в Техникуме 325 ч., в Музшколе 150 ч. и на Хоркурсах 60 ч. Преподавателей 40 чел.

Техникум имеет 2 отделения: инструкторско-педагогическое, охватывающее около 50% учащихся, и исполнительское. Учебный план Техникума построен на основе учебного плана Главпрофобра с небольшими отступлениями, вызванными гл. о. местными условиями и признанными Главпрофобром. Из них важнейшие: а) в виду отсутствия музыкальных учебных заведений в Кубано-Черноморском районе и ярко выраженной потребности в музыкальном педагоге-энциклопедисте (клубном и школьном работнике) на инстр. - педаг. отд. по специальности музыкального исполнения, учащиеся, помимо специального предмета и методики и практики его преподавания, проходят методику музыкальной грамоты и хороведения, педологию, рефлексологию, систему народного образования и основы социального воспитания (трудовое воспитание); б) имеются специальные группы „музыкального воспитания“, заполненные учащимися Муз. школы, малолетками, где прорабатываются новые методы музыкального воспитания детей и проходят практику учащиеся педагогического отделения; и в) хоровым курсам придан характер разновидностей инстр. - педаг. отд. для обслуживания лиц, не имеющих права (по возрасту и подготовке) на поступление в техникум, но нуждающихся в пополнении теоретических знаний или в приобретении достаточных навыков в хороведении; цель курсов — подготовка хоровых инструкторов для клубов, изб-читален и т. п.

В Техникуме имеются специальности: рояль, сольное пение скрипка, виолончель; обращено особое внимание на оркестровые специальности: духовые-медные, деревянные и контрабас.

Исключительная забота проявляется к постановке музыкально-теоретических предметов, которыми охвачены почти все 100% учащихся. Проработка их постепенно приближается к исследовательско-слуховому методу, как одной из существеннейших задач музыкального образования, поставленных Главпрофобром перед музыкальными учебными заведениями Союза. Посещаемость и заинтересованность учащихся теоретическими предметами (от элементарной теории до анализа форм и инструментовки включительно) почти не оставляют желать лучшего.

История музыки, рассчитанная на трехгодичный курс, и курс введения в искусствоведение имеют резко выраженный практический уклон. Имеются мастерские: оркестровая, оперная, ансамбля и хоровая. Широко поставлены в учебном плане общественно-политические предметы: история классовой борьбы и ВКП(б), политэкономия и исторический материализм.

Весьма значительное место в жизни учебного заведения занимает производственная работа учащихся Техникума. Краснодар, насчитывающий около 150 тысяч жителей, при значительном количестве учебных заведений (3 ВУЗ'а, Рабфак, Раб. Университет, 7 техникумов и т. д.) крайне ограничен

в своих музыкальных возможностях и очень слаб в проявлении муз. инициативы, поэтому Техникум является центром, откуда исходят почти все музыкальные начинания и где сконцентрировалась здоровая активность и муз. исполнительские силы. За истекший 1926/27 уч. год всего преведено 101 концерт и постановка (из них 10—силами преподающих): 46 концертов академического характера и 55 для воинских частей, подшефных, профессиональных и партийных организаций, учебных заведений, Радио-станции, Дома Ученых и др.

В число 46 концертов вошло: 5 симфонических,— 4 Бетховенских и один, посвященный русским композиторам (Калинникову, Римскому-Корсакову, Глазунову, Стравинскому); 3 оперных постановки,— а) „Пиковая Дама“ полностью, с оркестром, б) Отрывки из опер: „Лакмэ“—1 акт, „Кармен“—2-й акт и „Снегурочка“—3-я картина и в) отрывки из оп. „Царская невеста“ и „Вражья сила“; 7 камерных концертов (из них 5 Бетховенских); 3 концерта посвященных Шопену, Листу и др. Значительное место в программах концертов занимали новые русские композиторы: Прокофьев, Стравинский, Метнер, Танеев, Василенко и т. п.

Необходимо особо остановиться на концертах, посвященных столетней годовщине со дня смерти Бетховена. При Техникуме в январе с.г. был организован общегородской Бетховенский Комитет с широким представительством от различных организаций, на заседаниях которого был намечен план концертов в целях популяризации творчества Бетховена среди широких слоев населения города и округа (через радио), а также приняты меры к освещению в печати личности и творчества Бетховена. Всего было проведено Техникумом 15 концертов из произведений Бетховена: 4 симфонических (в том числе IX симфония), 7 камерных (из них 4 в Новороссийске) и 4 фортепианных (преимущественно). На Бетховенские концерты, происходившие в зале Техникума, 50% мест Техникум предоставлял бесплатно Рабочему Университету, ВУЗ'ам, Техникумам и Профсоюзам.

Жизнь и работа учащихся Техникума в области самодеятельности направляется Исполбюро и Профкомом. При Исполбюро существуют Академкомиссия, Культкомиссия и Экономкомиссия, интенсивно работающие на протяжении всего учебного года. Культкомиссия ведет работу по организации концертов общественного значения и направляет работу кружков. Хорошо посещается Уголок Ленина, при котором имеется библиотека, шашки и шахматы, а также Уголки ОСО-Авиахима и МОПР'а. Издается стенгазета. Академсекция широко представляет во всех учебных органах Техникума.

Академические итоги текущего учебного года, подводившиеся с середины апреля по 20 июня непрерывно, указывают на дальнейший рост академической активности учащихся: большое количество „стопроцентных“, сдавших полностью все положенные по курсу зачеты, наличие крайне низкого % учащихся, вызывающих некоторые сомнения в своей будущей профессиональной пригодности.

Окончило Техникум в текущем году 12 ч. (5—инструкт.-пед. и 7—исполнит. отд.). Окончило Музшколу 19 ч. и Хоркурсы 10 ч.

В ноябре минувшего года Техникум был обследован председателем метод. комиссии по художественному образованию Главпрофобра—Н. Я. Брюсовой. В своем заключении по обследованию, Главпрофобр отмечает ряд положительных моментов в жизни Техникума: ясный организационный подход, наличие ценных работников, хорошее оборудование музыкальными инструментами и библиотекой, здание, вполне отвечающее требованиям муз. учебного заведения. По учебному разделу Главпрофобр отмечает удачные попытки проведения новых методов в работе, наличие методической работы преподающих, хорошее внимание к классам коллективного исполнения, хорошую посещаемость учащимися муз.-теоретических предметов и производственную и общественную деятельность Техникума.

В целом Главпрофобр признал работу Техникума не только удовлетворительной, но в некоторых отношениях—ценной.

Обзор структуры и деятельности Кубанского Музыкального Техникума говорит сам за себя. Однако это учебное заведение, которым следует дорожить, находится на краю гибели. Техникум, при нем Музыкальная Профшкола и Хоркурсы существуют на самокупаемости, и ни откуда, ни от Округа, ни от Края, ни от Центра, не получают никакой материальной поддержки. Учащиеся Техникума по своему социальному составу и материальному положению не могут содержать на свои средства учебное заведение. 97% учащихся Техникума отнесены к категории трудящихся (25% рабочих и крестьян, 55%—служащих, 10% лиц инт. труда, 7% кустарей и 3% нетрудовых). Около 85% учащихся являются членами Профсоюзов или детьми членов Профсоюзов. Отсутствие стипендий и общежития закрывает доступ в Техникум крестьянской бедноте и тормозит пролетаризацию состава учащихся. Ставка преподающих за 12 недельных часов видоизменяется в зависимости от разряда, от 29 руб. до 36 руб.

Тормозится все дело и, главное, подрываются силы преподающих, слабеет творческая инициатива и, наконец, просто отпадает желание продолжать работу в Техникуме. Излишне говорить о том, как урезан Техникум в самых неотложных расходах учебного и хозяйственного характера (отопление помещения Техникума в текущем году было прекращено в феврале м-це). Нужна неотложная и заслуженная помощь Техникуму, вполне целесообразная в условиях его большой и серьезной работы, т. к. при отсутствии поддержки мы будем свидетелями развала и гибели одного из ценных Музтехникумов Союза.

Н. Преображенский.

Архангельск.

Хоровая работа в педтехникуме.

Наш хоровой коллектив численностью в 62 человека, организованный путем подбора голосов, в истекшем году, как и в предыдущие годы, довольно широко развернул свою деятельность. Помимо выступлений в стенах педтехникума в революционные праздники и по разным случаям, он сделал целый ряд выступлений вне стен его, напр.: на открытии

Дома Оборона, в Доме Работников Просвещения в пользу подшефной деревни, в городском театре на общестуденческом вечере, там же для городской организации ВЛКСМ и т. д.

В репертуаре, насчитывающем свыше 70 номеров, значатся следующие композиторы: Лобачев („Дружный труд“, „Боевая—Ленинская“, „Даешь Октябрь“ и народные песни: „У ворот девка стоит“, „Посею лебеду на берегу“, „Виноград в саду цветет“, Во лугах и др).

Васильев-Буглай („Марш коммунаров“, „Боевая—Ленинская“, „Что вы, девки, не поете“). Туренков („Песня кузницы“, „Размахнись и приударь“), Белый („Марш пионеров“), Давиденко („Конная Буденного“), Спиваковский („Железное шествие“, „О незабываемом“), Потоцкий („Кузнецы“, „Комсофлотский марш и др.“), Никольский („Гимн Октябрю“, „Вольница и др.“), Преображенский („На смерть Ленина“, „Народный сказ“, и др.), Титов, Алексеев, Рукин, Поздняков, Чесноков („Во субботу“), Лядов, Ипполитов-Иванов („Лес“, „Ночь“), Попов-Платонов („На озере“), Давидовский („Бандура“), Леонтович („Щедровка“, „Гей вы, хлопцы січовые“), Верховинец, Римский-Корсаков, Мусоргский, Верстовский, Концевич и др.

Во 2-й половине года был сделан первый опыт массового хорового пения, в котором принял участие почти весь ученический коллектив педтехникума (130 чел. из 152). Массовое пение было продемонстрировано 1 мая следующей программой: Преображенский — „Первомайский гимн“, Белый — „Марш пионеров“, Давиденко — „Конница Буденного“, Алексеев — „Мы комсомол“ и др. Опыт удался.

Кроме этого, в течение года были прочитаны три доклада: 1-й на тему „Происхождение и значение музыки в марксистском освещении“ (тов. Елисеев—4-го курса), 2-й „Организация хоркружка в общеучебных“ (тов. Корякина—4-го курса) и 3-й „Бетховен, его жизнь и творчество“ (тов. А. М. Кудряшев).

Последний доклад был прочитан на концерте памяти Бетховена, устроенном по инициативе Бюро Хора для слушателей педтехникума и членов Союза Рабпроса.

Работа велась строго по планам, выработанным Бюро Хора на каждый триместр, получившим утверждение в соответствующих инстанциях педтехникума.

Спевки устраивались регулярно 2 раза в неделю. Одна спевка (часовая) была включена в расписание дня, другая (двухчасовая) в вечернее расписание кружковых занятий.

Для занятий пением (спевок и уроков) имеется специальный музыкально-певческий кабинет, не лишенный необходимого оборудования — имеются хороший рояль, пианино, фисгармония, скрипки, библиотечка, состоящая из хоровой литературы, книг по музыке, выписывается журнал „Музыка и революция“. На стенах развешены различные таблицы по теории музыки (большею частью изготовленные от руки), в значительной степени облегчающие усвоение теории.

В общем, условия для развития певческого дела в педтехникуме можно назвать благоприятными. Учащиеся постепенно освобождаются от влияния традиций, унаследованных от старой школы, по которым пение считалось ничемным, необязательным предметом. Тот взгляд, что пение должно быть равноправным предметом в курсе педтехникума, и неуспешность по пению должна повлечь за собой все последствия в смысле свободного перехода с курса на курс, получил признание (за очень небольшим исключением) всей массы учащихся. По крайней мере в этом смысле высказались представители от учащихся на педсовете.

На уроках проходит теория музыки, сольфеджио (материалом большею частью служат мелодии песен), приобретаются певческие навыки, даются методические указания. Все занятия пением, начиная с I-го курса, имеют педагогический уклон. Обращается внимание на практические занятия по управлению хором. Наиболее успевающим учащимся старших курсов даже поручается самостоятельная подготовка детского хора опытной школы к выступлениям на вечерах.

К великому сожалению, очень мало отводится времени на уроки по пению — всего на всего 2 часа в неделю на каждый курс, вследствие чего слушатели лишены возможности ближе познакомиться с игрой на скрипке или клавишном инструменте.

Приходится также пожалеть об отсутствии специальных уроков по пению (за неимением средств) в опытной школе. Невозможно ограничивать педагогический практикум по пению только работой с хоровым детским кружком, являющимся по существу любительской организацией.

Преподавателем пения и руководителем хора состоит тов. Кудряшев, А. М., обслуживающий в то же время и музыкальный техникум в части теоретических дисциплин.

Председатель Бюро Хора — Н. Ярушевич. Член — В. Угрюмов. Секретарь — М. Анциферова.

Тифлис.

Истекший зимне-весенний сезон нужно считать исключительным по обилию хорошей музыки. Бетховенским дням предшествовали концерты Веры Духовской и М. Бихтера, с большим художественным и материальным успехом давших 5 концертов, не считая выступлений в Центр. Рабочем Клубе и в Доме Работпрос; затем — концерты пианиста Л. Сирота, впервые познакомившего нас с „Петрушкой“ Стравинского. Эгон Петри в 4-й или 5-й раз, уже за сравнительно короткое время, приезжает в Тифлис в качестве желанного гостя, которому заранее обеспечен успех. Перед закрытием оперы выступал в качестве гастролера Смирнов, начавший с „Риголетто“ и „Искателей жемчугов“ и кончивший Германом из „Пиковой Дамы“. Гастроли Степановой, Мигая и Смирнова скрасили в общем бледный оперный сезон, лишь изредка вспыхивавший постановками Эйхенвальда („Мазепа“ и „Самсон и Далила“) и выступлениями хорошего местного певца-артиста Сандро Инашвили. И несмотря на это, сезон закончился с дефицитом более 100 т. руб., в связи с чем снят с работы весь административный состав

оперы. Удачная музыкальная полоса закончилась блестящими концертами пианиста А. Боровского и 3 концертами знаменитого скрипача Яна Кубелика, наполовину, по крайней мере, утратившего способность эмоционального воздействия на слушателей и только по прежнему поразившего своей исключительной техникой.

С 18 апреля по 5 мая состоялись гастроли Муз. Студии М. Х. А. Т., с огромным успехом давшей 18 спектаклей. Большой интерес (научный и художественный) представил вечер композитора Мегвинет-Худеси, но о нем в следующий раз.

В. Д.

Томск.

Музыкально-методическая выставка.

В конце сентября 1926 г., по инициативе преподавателя местного Музтехникума А. Игнатъева в г. Томске организовалась музыкально-методическая секция учителей пения в школах I и II ступени.

Целью организации было: 1) выработать общую программу по пению для школ I и II ступени, 2) ввести в школах изучение нотной грамоты и в 3) объединить учителей пения в единый музыкально-методический коллектив, проработав методы преподавания пения в школах. Секция объединила 20 учителей. Заседания секции велись регулярно каждое воскресенье. В результате работы секция: а) установила единую программу по пению для школ I и II ст. г. Томска, б) уже ввела изучение нотной грамоты в школах I ст. с III группы и во всех группах II ст., и самое главное, в) объединила учителей пения в их работе, а через учителей—и хоркружки школ II ступ.

Секция к 1-му мая подготовила для пения на демонстрации школьный хор в 1000 чел., который и пел на площади с участием оркестра, вызвав дружные аплодисменты окружающих, 8-го мая секция устроила первую в Сибири „Выставку по школьному музыкальному образованию“, продемонстрировав перед широкими кругами трудящихся г. Томска в концертном исполнении достижения школьных хоркружков, а также существующую музыкально-методическую литературу и современные инструменты симфонического и великорусского оркестров.

Выставка была открыта только один день—воскресенье 8-го мая в помещении школы II ст. Она занимала 4 комнаты. В первой, на девяти столах и двух витринах помещалась новейшая музыкально-методич. литература по обучению детей пению в школах, числом до 300 экз. книг и сборников нот; во второй комнате находились плакаты, наглядно иллюстрирующие положение, занимаемое школьным пением в комплексе других школьных предметов; в третьей комнате давались объяснения и показывались инструменты симфонического оркестра и, наконец, четвертая комната была занята для демонстрации инструментов великорусского оркестра. В 12 ч. дня и в 8 час. вечера здесь же даны были концерты хоркружков школ II ст. В хоре участвовало 250 человек, кроме того выступали солисты и ансамбли.

Концерты и выставку посетили главным образом работники ОКРОНО, заведующие школами, преподаватели и учащиеся. Посетившая публика, в большинстве родители учащихся, отнеслась к выставке и концертам сдержанно, как к делу совершенно новому, а потому посетили их в сравнительно небольшом количестве. На посетивших концерты и выставка произвели очень хорошее впечатление. ОКРОНО, в лице Профобра и Соцвоста, одобрив работу Секции, всемерно поддерживают ее начинания. Последнее служит залогом расширения и углубления работы Секции в будущем учебном году.

А. И.

ПРАЗДНОВАНИЕ 100-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ БЕТХОВЕНА НА МЕСТАХ.

Тифлис.

Столетие со дня смерти Бетховена было отмечено здесь целым рядом вечеров и концертов, посвященных памяти великого композитора. Организатором „Бетховенской недели“ (26 марта—4 апреля) была специальная комиссия, образованная при Наркомпросе. Часть концертов прошла в театре Госоперы, а часть в Консерватории. Бетховенская неделя открылась 26 марта торжественным заседанием в оперном театре. Вступительное слово сказал проф. Е. Браудо. Затем состоялось выступление московского квартета им. Страдивариуса, сыгравшего 9 и 10 квартеты. Союз Рабис устроил симфонический концерт в Госопере (V и VII симфонии) под управ. народн. артиста И. П. Палиева и заслужен. артиста Столермана и V-й ф.-п. концерт в исполнении профессора Консерватории Тер-Степановой. Несколько Бетховенских вечеров прошли в Консерватории при участии профессоров, преподавателей и учащихся. Торжества завершились исполнением IX симфонии. И это был не только Бетховенский праздник, но и вообще большое музыкальное событие, исключительное по своему значению: Тифлис никогда раньше не слышал IX симфонии. За осуществление этого грандиозного, по нашим средствам, предприятия взялась Консерватория во главе с ее ректором Д. И. Аракчиевым. Дело это после усиленных занятий с молодым консерваторским оркестром и хорами Консерватории и Госоперы, было приведено к благополучному концу. Симфония, под управлением того же И. И. Палиева, и при участии артистов оперы Гильберг, Макашвили, Кумсиашвили и Карцивадзе, прошла удовлетворительно. Если и не все благополучно было по части исполнения, то грандиозность самого произведения, величие и красота его захватили слушателей, переполнивших зрительный зал Госоперы. Особо нужно отметить огромный труд И. Ф. Папиашвили, подготовившего хор для симфонии.

В. Д.

Самара.

По инициативе Самарского Музыкального О-ва при Губполитпросвете была создана комиссия по проведению Бетховенских празднеств в составе предста-

вителей от Губполитпросвета (председатель), Губрабиса, Музыкального О-ва, Упр. Зрелищных Предприятий и б. Музтехникума (преобразованного в Музыкальные курсы). Комиссия работала в течение 2-х месяцев и провела ряд концертов, сосредоточив в своих руках отдельные выступления, связанные с памятью Бетховена. После разъяснительной кампании в местной печати первым музыкальным выступлением в серии Бетховенских концертов было привлечение Госквартета им. Глазунова для исполнения Бетховенской программы.

Капитальным выступлением являлся Бетховенский симфонический концерт 11-го апреля, стоивший в самарских условиях огромного напряжения сил и, несмотря на всевозможные затруднения, с успехом прошедший в Гортеатре. Об'единенным оркестром из оперного состава и лучших местных инструменталистов в составе 47 чел. под управлением главного дирижера оперы Г. С. Рейнард-Шаевича были исполнены: *Marche funebre* из III симфонии, увертюра „Прометей“ и полностью V симфония. В концерте участвовала певица А. А. Коломийцева, исполнившая ряд вокальных произведений Бетховена.

По поручению комиссии Музыкальным О-вом проведен бесплатный камерный концерт для членов профсоюзов в зале Губкома 14-го апреля (трио № 3 и № 4, квартет № 4 и ряд романсов) и в тот же день в Пушкинском доме—концерт б. Музтехникума (III симфония и увертюра „Кориолан“— в исполнении оркестра из преподавателей, любителей и учащихся—и ряд вокальных номеров). Камерный концерт Музыкального О-ва был с успехом повторен по радио. Далее под руководством комиссии проведено 3 закрытых концерта б. Музтехникума (два смешанных и один — исполнение оперы „Фиделио“). Всего за период празднеств проведено 8 концертов, из них 4 ученических. Концерты сопровождались вступительным словом, пояснявшим значение Бетховена для современности.

Отношение к Бетховенским концертам со стороны слушателей—как профсоюзной массы, так и посетителей симфонического концерта в Гортеатре,—было весьма серьезным и сочувственным. Инициатива Музыкального О-ва, всколыхнувшего музыкальный мир и сумевшего об'единить разрозненных, разбросанных по предприятиям города оркестровых работников для проведения симфонического концерта,—попытка не удававшаяся никому в течение ряда лет, — должна быть зачтена в актив О-ва, как увенчавшаяся полным успехом.

О м е г а.

Сталинград.

Сталинградский Музыкальный Техникум еще в начале текущего учебного года решил отметить 100-летнюю годовщину со дня смерти Бетховена. Было решено, чтобы по всем специальным классам,

при проработке учебного материала учащимися,— произведениям Бетховена уделялся „maximum“ внимания. Тогда же было постановлено ознаменовать Бетховенский юбилей устройством 2-х концертов: одного—силами учащихся и другого—силами преподавателей. Главная беда нашего техникума — отсутствие собственного концертного зала. Несмотря на это, хотя и после долгих хлопот, Музтехникуму все же удалось отвоевать на 26-е марта гостеатр. За одно только помещение музтехникуму уплатил из своих скудных средств Управлению Зрелищных Предприятий 130 руб.

Таким образом 26-е марта было отмечено устройством ученического концерта; — программа состояла из ф.-п., скрипичных и вокальных произведений (концерт с-moll, сонаты, хор, квартет и арии из оперы „Фиделио“ и романсы). Концерту предшествовало вступительное слово о значении и творчестве Бетховена. Что касается второго концерта (преподавательского), — то вопрос этот до сих пор висит в воздухе; так как гостеатр сдан оперному коллективу, то на получение его надежда более чем слабая. Вероятно придется ждать окончания оперного сезона или перенести концерт на осень.

В. Л о б а н о в.

Ярославль.

Местный Музтехникум силами учащихся и преподавателей провел симфонический концерт памяти Бетховена, в программу которого вошли:—„Героическая“, „Эгмонт“, скрипичный концерт D-dur и Шотландские песни. Вступительное слово о Бетховене было произнесено проф. Н. Первухиным. Симфоническим коллективом в составе 38 ч. управлял завед. музтехникумом А. Антонов, в качестве солиста выступил преп. техникума Д. Бакланов.

Кроме симфонического концерта в Рабочем клубе „Красный Перекоп“ был организован камерный концерт при участии скрипака Д. Бакланова и пианистки, лауреатки московской консерватории, А. В. Кучеренко. В программе были: Крейцера соната, концерт D-dur, Турецкий марш (в обраб. Ауэра), *adagio* из Патетической сонаты, соната *Apassionata*, Лунная соната, Траурный марш и „Эгмонт“. Рабочая аудитория очень тепло встречала участников концерта.

Д. Б.

Феодосия.

Маленькая Феодосийская Госмузшкола провела Бетховенский юбилейный вечер 2 апреля с. г.—Вечер был очень многолюдный и прошел с успехом. Программа вечера состояла из следующих главных номеров: 1) Доклад завед. школой на тему: „Бетховен и его творчество“. 2) Фортепианные сонаты: G-dur, Es-dur, с-moll, cis-moll и 12 вариаций на русскую тему. 3) Трио ор. 25 № 3. 4) Хор из „Фиделио“.

Зав. школой Гауфлер.

ЗА РУБЕЖОМ.

Письмо из Парижа.

Майский сезон в Париже проходит в музыкальном отношении чрезвычайно оживленно. Существенные события—появление новой оперы Стравинского и исполнение ряда новинок новых французских авторов, преимущественно Кусевицким и Страрамом. Среди этих последних новинок—новая инструментовка Равеля „Картинок с выставки“ Мусоргского, новая симфония молодого композитора Тансмана, который в последнее время начинает сильно подниматься на здешнем композиторском горизонте, новая сюита Русселя, „Карнавал в Эксе“ Дариуса Мило, „Агамемнон“ его же, и т. д. На оперном горизонте за это же время—постановка „Золотого петушка“ в Гранд-Опера и новая опера итальянского композитора Альфано—„Воскресение“—на сюжет романа Толстого. Этим еще далеко не исчерпывается список „событий“.

Начнем со Стравинского. Знаменитый автор меняет свои стили чуть ли не в каждом сочинении. Эта смена стилей и есть его стиль. Он сам объяснял это при нашем свидании тем, что каждое его сочинение есть законченный „мир“, в каждом он ставит новую задачу и разрешает ее. Оставим на совести знаменитого композитора то, насколько уместны его задачи и насколько удачны их разрешения, но Стравинский поистине неутомим в постоянном „самообновлении“. Сейчас музыка Западной Европы переживает период сильнейшим образом выжженным „ложного стыда“ перед „романтикой“, чувствительностью, выразительностью. В музыке допускается все: грубость, резкость, фальшь, прямая некрасивость,—но, боже сохрани, проявить выразительность... Этот стыд и страх перед чувством напоминает тот ложный стыд, который испытывают юноши в переходном возрасте, стыд перед всяким красивым чувством, перед появлением чувства, перед самым существованием его. Сейчас композиторы все стали бояться даже „крещендо“ и „диминуэндо“—ибо, чего доброго, их упрекнут за это в „чувствительности“ и злополучной романтике. Стравинский сам—один из поборников этого „бесчувственного“ направления. Он сам говорит, что он конструктор звуков, что его задачи—чисто звуковые, что ему дела нет до смысла и до значимости звучаний. Эта эстетика в своей сущности глубоко враждебна нашей современной, послереволюционной эстетике, которая апеллирует к значимости, более того,—к социальной значимости музыкального творчества. Музыка—в качестве пустого переливания звуков—мало интересна для нас, но именно эта музыка, музыка—звуковое сооружение, без всякой идеи и смысла—теперь доминирует на европейском горизонте. Даже такие прирожденные „романтики“ как Шимановский, и те сдали свои позиции торжествующему формализму.

Стравинский написал „Эдипа“—оперу-ораторию. Сюжет Софокла, текст на латинском языке—странная и диковатая фантазия композитора, музыка, по заявлению самого автора, ближе всего подходит к раннему... Глинке. Конечно, сходство и близость

с Глинкой существуют главным образом в воображении автора оперы. Глинка умер бы от ужаса, если бы услышал этакую близость. Но действительно, Стравинский делает какие-то быстрые шаги в сторону упрощения и огрубления музыкальной ткани—в этом, очевидно, его текущие музыкальные задачи. И в его новой оратории, с ее первобытной гармонией (впрочем сильно отягченной неожиданными фальшивостями), с ее не менее первобытной инструментовкой, это упрощение проявляется самым сильным образом.

К лучшему ли это упрощение—это, конечно, иной вопрос. Но характерна эта тяга к простоте, обуявшая именно „передовой фланг“ музыкантов. В „Карнавале в Эксе“ Дариуса Мило, мы имеем упрощение, доходящее уже до... садовой музыки. В сущности этот „Карнавал“ ничем не отличается от музыки в кабаре, разве тем, что музыка там—несколько пикантнее и острее. Разлагающийся буржуазный вкус дает в процессе разложения самые разнообразные и часто неожиданные „вкусовые“ ощущения, которые имеют между собою то общее, что все более или менее противны. Новинки Д. Мило вызвали некоторое недоумение, смешанное с негодованием, даже в стане бывших единомышленников этого композитора.

Упрощение, стремление к классицизму, к определенности формы, к отрыву от „утонченных“ настроений—проникает даже новое сочинение Русселя, который все время был близок заветам импрессионизма. Есть что-то в воздухе, заставляющее композиторов прислушиваться и спешно перестраивать свои лиры на более монументальные тоны.

Я хотел сказать несколько слов о симфонии Тансмана, молодого, очень даровитого композитора, которая играет роль центрального события в программе весеннего сезона, после „Эдипа“ Стравинского и ожидаемого балета Прокофьева. Симфония эта написана в строгой форме, напоминающей несколько форму баховских „бранденбургских концертов“, с участием фортепиано в качестве члена ансамбля. Даже и ритмика, неутомимая и какая-то беспрерывная в аллегро и медлительно величественная в анданте, напоминает формы Баха. Это тоже своего рода симптом—возврат к баховским настроениям, уже отмеченный барометром Стравинского. Но и по музыкальному материалу, часто очень свежему, всегда интересному, с острыми оригинальными гармониями и с характерными изгибами мелодии, симфония Тансмана представляет большой интерес. Она инструментована намеренно бесколоритно,—тоже наверное не без „баховских“ индукций, оркестрована „камерно“, однотонно, графично, чтобы тем яснее выявить линию органического симфонизма.

Конечно, постановка „Золотого петушка“ на сцене Гранд-Опера—событие и приятное и важное. Приятное оно потому, что означает еще одно лишнее завоевание русского музыкального искусства, которое уже и без того прочно укрепилось в Париже. Но, несмотря на все приятности, в этой постановке есть несколько больших „но“. Постановка красива, даже импозантна, эстетически слажена хорошо,—с

точки зрения „местного колорита“ грамотно (не даром декоратор А. Бенуа),—но из этой постановки старательно вытравлен весь сатирический, памфлетный элемент. Мы уже привыкли к „Петушку“, как к опере сатире, и нам странно и даже как-то смешновато слушать ее в аспекте детской незлобивой сказочки, и кажется, что как будто и не стоило за таким делом беспокоить такую массу народа, музыкантов и публики.

Зато совсем неважное событие—это новая опера, про которую композитор ее думает, что она написана на сюжет „Воскресения“ Толстого. На самом деле, от „Воскресения“ там решительно ничего не осталось, кроме развесистой клюквы, которая выпирала наглым образом со сцены в виде: то смазных сапогов, поддевки и красной рубахи на выпуск у... Нехлюдова, то в виде кокошника у Катюши, то в странном явлении Симонсона... Ивановича (ей-богу, так). При этом все эти кокошники, поддевки и Симонсоны Ивановичи подносятся на фоне пучинявской кинематографической музыки с нарастаниями и лиризмами, среди которых „наше чуткое ухо“ с изумлением, отнюдь не смешанным с восторгом, уловило... русские напевы, очевидно попавшие для местного колорита. Но публика тем не менее довольна,—тут и „стиль рюсс“, и Леон Толстой и местный колорит, и Катюша все время крестится обеими руками и, вообще, не хватает еще только Крейцеровой сонаты для окончательного убеждения публики в том, что она имеет дело с произведением именно Толстого.

Одновременно в „Трокадеро“ идет „Руслан и Людмила“ в т. н. „концертном исполнении“. Об этом исполнении не стоило бы писать, если бы не чудесное исполнение Н и н ы К о ш и ц, ставшей теперь уже артисткой мирового диапазона. В последнее время, как это ни странно, Г л и н к а и... Ч а й к о в с к и й стали предметом особенной нежности музыкальных эстетов и снобов, свивших себе гнездышко в „Ревю мюзикаль“. Оттого неожиданно мы видим в Стравинском поворот к Глинке, правда на довольно неожиданной почве латинского языка и цзя Эдипа, а музыкальная критика решительно признает, что „кучка устарела“, а истинная музыка — цыганский романс Варламова и Глинка „раннего периода“, покуда он не ударился в кучкизм. Весы моды перекинулись в сторону XVIII века русской музыки. Антикварные эстеты собирают теперь мебель екатерининской эпохи и старые романсы, и сами пытаются писать музыку (правда весьма неудачно) в стиле цыганского романса (небезызвестный в Москве Лурье уже написал много такого рода музыки). „Руслан и Людмила“ прошел в общем несколько скомканно и недостаточно сыгранно (было мало репетиций и вообще весь колорит постановки был очень спешный). Успех исполнения „Руслана“ был все-таки не такой, как у „Садко“ или „Игоря“, — очевидно, что в деле воздействия на французскую широкую публику преимущество еще сохраняется за „кучкой“.

Л. С а б а н е е в.

Новая опера Стравинского „Царь Эдип“.

Как бы ни относиться к Стравинскому, с какой бы точки зрения его не рассматривать, но несомненно, что в настоящий момент—это такое значитель-

ное явление музыкального мирового горизонта, с которым надо так или иначе считаться и, как бы я лично ни относился к его творчеству (а мое отношение в итоге резко отрицательное), но никак не могу выпустить его и его новые произведения из сферы своего внимания.

Нет и не может быть никаких сомнений в историках и в социологической установке этого явления. Стравинский был трансплантирован на западно-европейскую почву еще давно — еще до войны, он являлся „экономическим“ порождением дягилевской балетной антрепризы, и его первые триумфы теснейшим образом связаны с его „дягилевской“ ориентацией. И постом Стравинский остался тем, чем был—композитором изысканного круга, круга музыкальных снобов, законодателем моды для Парижа и, потому, отчасти и для всего мира. Он был все время нов, все время его внимание и работа направлялись на отыскание новых „музыкальных раздражителей“ и он выполнял это задание с изумительным искусством. Его новизна,—не та, что новизна Скрябина, не та даже, что новизна Прокофьева, и совершенно ничего общего не имеет с теми планами новизны, которые сейчас существуют в Советской России и связаны с революцией. Стравинский прежде всего „изобретатель“ музыкально вкусных и поразительных блюд, сочинитель трюков, которые должны на себя обращать внимание (иначе в Западной Европе просто и не заметят — тут без трюка не обойдешься). Это—порождение типичное для современной Европы. Стравинский весь дитя нового времени, дитя послевоенной Европы, с ее жадностью до острого, по нервам бьющего, но в то же время не глубокого, с ее непрменной установкой на „поразительность“, необыкновенность, и с ее, в конечном итоге, необычайным равнодушием к красоте вообще и к музыкальной—в частности.

Каждое его новое сочинение есть музыкальное событие. Каждое есть и для него самого—„новый стиль“.

„Эдип“ заслуживает того, чтобы о нем сказать. Стравинский уже с’ел всех собак на разных „новизнах“—да теперь и не удивишь никакими новизнами. Его новизна теперь—в старомодности. Он поворачивает столь многие годы управлявшийся им музыкальный корабль вспять—в спокойные моря старой или „староподобной“ музыки. Он сам говорит, что поворачивает „к Глинке“.

К Глинке — легко сказать. Конечно, если это и Глинка, то вынутый из гроба и с сильным запахом тлена. Экскурсии в область „возвращения к прошлому“ нередко оканчиваются такими трофеями в виде одного, другого десятка выловленных на музыкальных кладбищах трупиков, которые впрочем для извращенного вкуса Европы могут сойти и за „новизну“. Стравинский, пишущий „под Глинку“—разве это не ново, разве это не событие, ради которого стоит пойти в театр?.. Справедливость требует впрочем указать, что при моем исследовании этого Эдипа, я ничего в нем похожего на Глинку не заметил — все это одно воображение и одна из мастерских ужимок музыкального Калиостро.

Опера написана „на латинский текст“... Это ли не ново? И это опять-таки отзывается „некротан-

тией" или по-просту трупоедством. Впрочем, можно успокоиться—Софокл обработан так, что от него мало что осталось. М. Коктó, сотрудник Стравинского в деле обработки Софокла „под Глинку“—произвел полное опустошение в тексте трагедии: из него остались немногие отдельные фразы, которые поются (это возвращение к старине?)... на разные лады с повторением отдельных слов—„как у Глинки“... Возвращение к старому намечается также и в плане „вампуки“—только теперь это уже не скромная, смешная, гонимая вампука, а вампука гордая и торжествующая, обнаглевшая, которая уже выдает себя за последнее слово новизны. И странное дело—сила авторитета и гипноза: все помирились с этим делом и всем пришлось эта возрожденная вампука по душе.

Разрозненность текста компенсируется участием (как и в другом „царе“—Давиде—Онегера) участием „спикера“ или рассказчика, который словами Коктó, напоминающими пересказ „прочитанного“ учеником начальной школы—изясняет публике сущность трагедии... „Вы сейчас услышите трагедию Софокла... Фивы погибают в чуме. Народ просит Эдипа избавить их... Эдип победил Сфинкса, он обещает...“ Не правда ли несколько „тощо“ для объяснения? Но не надо бояться. В этом то и есть монументальность. Это—лаконизм, драгоценный дар Спарты, который утрачен современностью, но ныне возвращается к нам в облике „Царя Эдипа“.

Хор начинает петь по-латыни. Это не простая латынь, а так сказать „стравинская латынь“. Буква „ц“ произносится как „к“. „Кекиди сенем“, распевает Эдип: „кекиди сенем интривио“. „Тривио, тривио, тривио“ повторяет хор... Хор возглашает „Аудимус, аудимус“. Некультурные парижане думают, что это кричат „отобус“, и в зале смех...

Простые, старые, „родные“ аккорды в миноре... Старый „заслуженный“ уменьшенный септ-аккорд в качестве последнего средства трагической выразительности... Иногда становится смешно... Что с композитором: что это—впадение в старчество, в детство, — или особая форма прогрессивного паралича? Или действительно новое откровение „в старом“? Хор поет слова мольбы к Эдипу... Хор в чистом благородном б-молле, как полагается быть всякому уважающему себя мрачному хору. Эдип поет почему-то в ориентальном или семитическом стиле, с фиоритурами, напоминающими „синагогальные напевы“. Он поет:

Избавлю вас
Вас, вас, избавлю
Я мудрый Эдип,
Мудрый, мудрый, Эдип.
Я вас избавлю...

Эдип—тенор. К сведению читателей надо сказать, что по Стравинскому—действия на сцене не должно быть. Все пребывают как статуи, в скованном виде. Они двигают только головой и руками. Они не двигаются, но их передвигают и спускают в трапы. Это—жуткая галерея мумий, оживших из саркофагов. И есть что-то трупное и „саркофагическое“ во всей концепции оперы-оратории. Я рискую показаться оригинальничавшим, но это правда—именно это трупно-саркофагическое и есть самое удачное в замысле и в осу-

ществлении. Стравинский тут себя вновь нашел, и нашел удачно.

В музыке никак нельзя отрицать ни осуществленной монументальности, ни своеобразного мертвого, какого-то „антимзыкального“ величия. Если эту музыку рассматривать обычными глазами музыканта, то она поражает своей бедностью и убожеством. Точно автор совсем разучился писать складно... Какой-то коснеющий музыкальный язык, какие-то нескладные обороты мелодии и гармонии. Все просто, и именно от того так ясно, как это убого. Лишь если понимать это в „трупном аспекте“, как что-то нарочито мертвое—мертвые люди, мертвый язык, мертвый стиль, мертвые мелодии, паралитическая гармония—то все целое приобретает какой-то жуткий характер, и в этой жуткости есть какая-то впечатляющая сила. Это—впечатление саркофага, распечатанного и вскрытого после тысячелетий, саркофага, обладающего трупным запахом и величием тлена...

В музыке сравнительно (для Стравинского...) очень мало фальшивых нот. Гармонии просты, мелодии не без налета первобытности, иногда даже с пошловатым поворотом... Иокаста поет арию, ну совсем Мейербер, но какой-то паралитический, коснеющий,.. простой аккомпанимент, как в старых романсах, трехчастная форма с ритурнелью... Неожиданная фальшь промелькнет незамеченной,—словно ошиблись при игре... Весь текст арии—незатейлив:

Бойся, бойся, Эдип,
Бойся оракула.
Бойся Эдип,
Бойся оракула.

Потом иначе.

Оракулы лгут,
Лгут оракулы,
Лгут, лгут, лгут,
Оракулы лгут.

Итак, с литературной стороны—„небогато“. Эдип не отстает в литературном „лаконизме“ и так излагает Софокла:

Нет, хочу спросить,
Вопросить хочу,
Хочу, хочу спросить,
Хочу спросить я
Мудрый Эдип, хочу спросить.

Ну чем не „вампука“? Только, что не поют „бежим, бежим“, потому что автор строжайше запретил всем фигурам двигаться с места. Появление Тирезия задумано тоже в монументальных тонах и надо отдать справедливость, тут есть и кое-что интересное в музыке, какой-то замысел грандиозности, широкие гармонии, лапидарно сконструированные. „Спикер“ все время, как назойливый конферансье, „встревает“ со своими скудными комментариями к скудному тексту. „Сейчас вы услышите знаменитый монолог: Божественная голова Иокасты—мертва“. Так говорит спикер, уподобляясь хорошему рекламю.

Но потом оказывается, что монолога так и не „дают“—это было одно обещание. Вестник только успеваешь сказать первую фразу про голову Иокасты,

как, по остроумному объяснению „спикера“ — „Хор прерывает его и не дает ему кончить“ к большому удовольствию и „вестника“ и отчасти слушателей, ибо это способствует скорейшему окончанию оперы. Потом ослепленный Эдип „исчезает“, и хор поет печальные строфы заключающие оперу: „Будь здоров (?), Эдип, тебя мы любили“... И опять классический „б-моль“, скудная гармонизация и скудная мелодическая фраза, как в начале...

Какое же общее впечатление от всего этого? Впечатление разрозненное. Если говорить об одной музыке, и с „музыкальной точки зрения“, то это впечатление — „паралитическое“, картина безусловно клиническая. С другой стороны, так как я не сомневаюсь в добром и даже очень хорошем состоянии здоровья композитора, то очевидно тут надо искать „умысел“ с его стороны, благодаря которому он решил предстать перед нами в облике паралитического Глинки, выкопанного из могилы. Может быть—это именно в общем подходе к трагедии Софокла надо искать этот умысел—в этой нарочитой „архаичности“, в желании передать вековую пыль и тлен тысячелетий.... Для немужиканта, во всяком случае, слушать эту вещь бесконечно более отрадно, чем для музыканта. Я улавливаю тут более поэтичный элемент какого-то „издевательства“ над стариной и „прежним“... Во всяком случае в положении Сфинкса оказался композитор, который предлагает нам эту новую „загадку“, вместе с царем Эдипом; но мы, не столь мудрые, как покойный Эдип,—даже в его новой лаконической редакции—совершенно отказываемся разобраться в этом странном явлении. Опасаюсь я однако, как бы тут загадка не оказалась старой „сфинксовой загадкой“ о существе, ходящем утром на четырех ногах, в полдень на двух и вечером на трех.... Было время и Стравинский ходил на четырех ногах... не настало ли время для него ходьбы уже на трех?.. подпираясь палочкой монументальности и с нежностью взирая на трупы прошлого? Стравинский еще в полном расцвете сил, но теперь время течет так быстро и энергия уходит так стремительно, и нет ничего невероятного в наступлении преждевременной старости, не физической, а той „композиторской старости“, которой, как известно, Россини был охвачен в возрасте всего 30 лет.

Л. Сабанеев.

Новый балет С. Прокофьева.

„Стальные шаги“ — балет С. Прокофьева и Г. Якулова был инсценирован Дягилевым в Париже. Известный музыкальный критик П. Лало пишет в театральной газете „Комедия“ от 4/VI: „действие происходит как-будто в революционной России периода 20 года, поскольку танцует какая-то графиня, одетая в лохмотья. Но почему „Стальные шаги“? Откуда это название? Только конец балета позволяет нам разгадать тайну этого названия. Последнее действие происходит на заводе, и мы видим, как вся жизнь современной России подчинена принципу машинного движения. Замысел балета кажется нам следующим: выразить музыкально и хореографически механизированный труд и властную мощь машины. Но я неуверен в правильности этих выводов. Может быть композитор

и художник имели в виду нечто совершенно другое... Этот спектакль менее всех других постановок русского балета льстит глазам. Великолепие „Шехерзады“ и „Соловья“ в „Стальных шагах“ не повторяется. На голом фоне две возвышенные эстрады. Это тоже как-будто напоминает нам вынужденную экономию, порожденную нуждой народов СССР в годы разрухи и гражданской войны.... Музыка Прокофьева снова подтвердила свой высокий класс. Прокофьев полон жизни, молодости и силы. Его музыка, хотя часто дисгармонична, пленяет своей непосредственностью и полнотой звука. Прокофьев освежает театральную музыку своей поразительной изобретательностью и иронией. Он является большой надеждой грядущей музыки“....

Известный художественный критик Андрей Левинсон в том же номере газеты пишет: „В поисках балетной оригинальности и актуальности Дягилев напал на „Стальные шаги“ — балет нового экзотизма. Это советский балет в двух смыслах: в том смысле, что в нем использована живописность советских нравов и в том, что балет инсценирован на манер советских театральных постановок Мейерхольда и Таирова. Сценарий, плод совместной работы композитора и художника, разделяется на две неравные в художественном отношении и в смысле содержания части. Первая часть носит характер обозрения (1920 г.), а вторая дает апофеоз индустриального труда. Декорация соответствует приемам конструктивистов, введенным впервые Мейерхольдом. В ней совершенно отсутствует элемент чистой декоративности. Вся конструкция является „утилитарной“, поддерживающей движения исполнителей, как аппарат циркового артиста. Во второй части балета дается ряд сильных моментов, изображением символического труда и скованной стальными мышцами машины человеческой энергии“.
(„Информационный Бюллетень Всесоюзного Обва Культсвязи с заграницей“, № 26-27, 8/VII-27)

Наши музыкальные связи с заграницей.

Музыкальное сближение СССР с зарубежными странами крепнет с каждым годом. Его ценность не только в больших „музыкальных кампаниях“, когда музыка СССР одерживает за границей крупные победы, заставляя говорить о себе весь цивилизованный мир (таковы Международный конкурс пианистов, „лето музыки“ во Франкфурте), но и в повседневной работе, которая неуклонно содействует делу музыкального сближения, продвигает за границу информацию о советской музыкальной культуре, демонстрирует ее живых представителей, ее художественные образцы. Содержание этой работы, мало известной широкой публике, становится особенно наглядным при обзоре ее по странам, хотя бы и в беглом информационном очерке.

Дания.—Среди скандинавских стран Дании принадлежит первое место в музыкальном общении с СССР. Пионером этой деятельности является руководитель Датского Музыкального Общества—композитор К. Рийсагер. В настоящее время он подготавливает организацию гастрольной поездки одного из советских пианистов для концертов в Копенгагене. Возможны также выступления в Осло и Стокгольме. Чрезвычайно интересен план К. Рий-

сагера посвятить один из ближайших номеров Датского музыкального журнала и с к л ю ч и т е л ь н о музыке СССР. Эта идея весьма показательна для той степени серьезности, с которой относятся к изучению советского музыкального строительства музыкальные круги Дании.

Бельгия.—С Бельгией работа идет, главным образом, по линии обмена музыкальными изданиями преимущественно периодикой. По существу, эта деятельность имеет громадное значение, превосходно выполняя задачи правильной двухсторонней информации. Руководитель Бельгийского О-ва Сближения с СССР г. Пулэ предполагает в начале ближайшего сезона организовать ряд концертов, из произведений современных советских композиторов. Необходимые нотные материалы высылаются ему ВОКС'ом при посредстве Музыкального Сектора Госиздата.

Польша.—Еще в ноябре 1926 г. был положен почин установлению наших музыкальных связей с Польшей, когда в Варшаву прибыла делегация наших музыкантов, представлявшая СССР на открытии памятника Шопену. В то время, покойным тов. Войковым был устроен в Советском полпредстве прием, собравший музыкантов всех стран, участвовавших на торжестве открытия памятника. Конец января 1927 г. ознаменовался блестящим триумфом в Варшаве советского музыкального молодняка. Молодой московский пианист Лев Оборин получил первый приз на Международном конкурсе им. Шопена. Четвертый приз достался также москвичу—Григорию Гинзбургу. Советские пианисты шли впереди тридцати двух соперников, командированных девятью странами. Этот исключительный успех закреплен продолжительными гастролями Г. Гинзбурга, получившего после конкурса ряд приглашений на концерты в главные города Польши. Параллельно производится систематический обмен музыкальной периодикой. В частности, из Варшавы мы получаем журнал „Музыка“.

Франция.—Во Франции озабочен поддержанием постоянной связи с СССР композитор Д. Мило, неоднократно гастролитовавший у нас в течение последних лет. Он использует регулярно посылаемый ему журнал „Музыка и Революция“ для информации французской прессы о достижениях советской музыки. Большое значение для углубления музыкальных связей СССР с Францией будет иметь разрешение вопроса о нашем участии во Всемирном Театральном Обществе. Преследуя цели международного театрального объединения, Общество это в своих проспектах уделяет известное внимание художественному сближению народов на почве музыки.

Германия.—Этим летом Советский Союз принял активное участие на Международной Музыкальной Выставке во Франкфурте на Майне. Наша музыкальная культура дала ценнейшие экспонаты (ноты, народные инструменты, фото-снимки), а также „живой материал“—этнографических исполнителей и группу культурных музыкантов и теоретиков-исследователей. В настоящее время уже можно подвести итоги. Успех СССР—несомненен. Большой и серьезный успех, поставивший музыку СССР впереди многих других стран, участвовавших в этом

„музыкальном параде“. Огромный интерес, вызванный советскими экспонатами, соединяется с шумным триумфом, выпавшим на долю концертов „советской недели“. Показателем советского успеха служит приглашение многих участников нашей группы для выступлений в других странах. Пребывание на Выставке полпреда СССР т. Крестинского подчеркнуло всю важность этого организованного выхода советской музыкальной культуры на международный смотр. Систематическая музыкальная работа проводится Берлинским Обществом „Друзей Новой России“ в журнале которого помещаются статьи о нашей музыке. Общество организует в Берлине вечера советских музыкантов.

Австрия.—Классический город музыки—Вена поддерживает интенсивную связь с СССР по вопросам музыки. Связь чрезвычайно разносторонняя: общая информация (при посредстве проф. Димитровского), нотное издательство (Универсаль-Эдисон), обмен артистическими силами. Австрийское Общество Сближения с СССР, в работе которого принимают непосредственное участие ректор Венской Консерватории проф. Иосиф Маркс, д-р Пауль Писк и др.—организует ряд исполнительских вечеров, посвященных русской музыке, Укреплению издательских связей много способствовала заграничная поездка зав. Музсектором ГИЗ т. А. Н. Юровского.

В марте 1927 г. Вена была местом празднования Бетховенских торжеств и заседаний Музыкально-Исторического Конгресса. На Венские торжества Советский Союз командировал делегацию музыкальных деятелей. На торжествах в Вене присутствовала также т. О. Д. Каменева—председатель ВОКС, возложившая от имени СССР венок на могилу Бетховена. В настоящее время из Австрии получено интереснейшее предложение о гастрольной поездке за границу полного состава Персимфанса. Это—знаменательный переход от музыкантов „одиночек“ к продвижению за границу ценного советского коллектива.

Чехо-Словакия.—Музыкальные связи с Чехо-Словакией за последний период несколько ослабели. Однако, в связи с 10-летием Октября уполномоченный ВОКС вторично поднимает вопрос о приезде в СССР рабочего хора „Типография“, поездка которого ранней весной 1927 года не могла быть осуществлена по чисто материальным причинам.

Италия.—В прошлом году московские музыканты чествовали итальянского гостя—композитора А. Казелла. По возвращении своем в зап. Европу Казелла поместил ряд содержательных очерков об СССР в итальянской прессе и в настоящее время ведет переговоры с ВОКС и Росфилом по поводу приезда в Италию зимой 1927—28 г. квартета им. Страдивари, который он считает лучшим из известных ему смычковых ансамблей.

Греция.—В маленькой Греции существует большой интерес к русской музыке. Покамест уполномоченный ВОКС в Греции регулярно получает ноты для организации концертов силами местных артистов.

Ближний и Дальний Восток.—В странах особенно чуждых нашему языку и нашим понятиям

об искусстве наиболее верным способом музыкального сближения является живой язык музыки, не даром названный „международным“ языком. Такое именно значение имели в прошлом году концерты скрипача Н. Блиндера (Ангора и др. города), встреченные восторженными отзывами прессы. Этой весной Н. Блиндер выехал в Японию, где выступает с большим успехом в Токио. На банкете, состоявшемся 6 июля 27 г. в присутствии друга СССР — виконта Гото и нашего полпреда г. Довгалевского, в приветствиях указывалось, что концерты советских артистов способствуют поднятию культурно-художественного уровня Японии и укреплению дружественных отношений обеих стран. Выступление нашего скрипача в Японии может способствовать осуществлению давнишнего плана — командировки целой группы молодых японцев-скрипачей для усовершенствования в Московской Консерватории.

Даже самый поверхностный обзор свидетельствует о несомненном развитии наших музыкальных связей с границей. Характерной чертой для них является поступательное движение советской музыки, постепенно увеличивающийся экспорт артистов СССР.

Чрезвычайно важным является также тот постоянно культурный характер, который носят теперь выступления наших исполнителей за рубежом. Это — не обычные концерты, построенные на голом „хозрасчете“. Это — культурная демонстрация советского музыкального искусства, это убедительный показ наших художественных достижений за 10 лет Октября.

С. Богомазов.

Х р о н и к а.

В Париже состоялось недавно первое представление детского балета под названием „Веер Жанны“, музыка которого написана 10 композиторами. Балет состоит из: „Увертюры“ Флорана Шмидта, „Фанфар“ Мориса Равеля, „Марша“ П. Ферру, „Вальса“ Ж. Ибера, „Паванны“ Роллана Манюэля, „Сарабанды“ А. Русселя, „Буррэ“ М. Деланнуа, „Польки“ Дариуса Мило, „Пасторали“ Франсиса Пуленка и „Финала“ Жоржа Орик.

Морис Равель закончил сонату для скрипки и ф.-п. Французская музыкальная пресса называет это произведение одним из лучших проявлений западно-европейской музыкальной мысли за последние годы.

Ассоциация музыкантов города Санта-Барбара (Калифорния) объявила международный конкурс на сочинение струнного квартета. Первая премия — 1000 долларов.

Финский композитор Леэви Мадетойа написал оперу „Остерботтенские обитатели“ из жизни Финляндии середины прошлого века. Опера рисует гнет царского режима и попытки финнов сбросить иго „великого князя Финляндского“. Опера принята к постановке в Стокгольме.

В Дессау (Германия) состоялась премьера нового произведения Яна Сибелиуса — трагической мелодрамы „Скарамуш“.

Игорь Стравинский выступит в будущем сезоне в качестве дирижера своих произведений в нескольких концертах в Голландии.

В Берлине в театре Государственной Оперы состоялась премьера нового балета на музыку „Скифской сюиты“ Сергея Прокофьева. Постановщик Терпис крайне неудачно присочинил к музыке „Сюиты“ некий сюжетец, изображающий борьбу доброго и злого начал (ангелов и херувимов с демонами) из-за человека. Эта абстрактная аллегория оставила слушателей совершенно холодными. Сама же музыка произвела неотразимое впечатление.

В июле месяце состоялись в Вероне (Италия) грандиозные торжественные представления опер „Аида“ Верди и „Весталка“ Спонтини. Торжества происходили в огромном по размерам театре „Арена“, напоминающем римский Колизей. Теперь, после перестройки, давшей возможность увеличить количество слушательских мест на 10.000, это грандиозное сооружение может вмещать уже ровно 30.000 зрителей.

Франкфуртская на Майне консерватория преобразовала имевшийся при ней оркестровый класс в специальную оркестровую школу, с целью расширения и углубления работы по обучению оркестровому делу.

В Америке был недавно продан за 15.400 долларов карандашный манускрипт Вагнеровской оперы „Золото Рейна“.

Существованию знаменитого оперного театра Covent-Garden в Лондоне угрожает серьезная опасность. Дело в том, что городским властям Лондона для расширения одного торгового рынка требуется непременно тот участок земли, на котором стоит этот театр. Английская пресса настоятельно требует вмешательства законодательных властей в эту историю, что бы оградить историческое здание театра от угрожающей ему перспективы быть снесенным.

По сообщениям германской прессы (Deutsche Musiker-Zeitung) некая американская компания грамофонных пластинок назначила очень высокий приз тому композитору, который решится закончить „Неоконченную“ h-moll'ную симфонию Шуберта, Следует дописать скерцо (III часть), почти законченный черновой набросок и даже девять первых тактов партитуры которого хранятся в Шубертовском архиве Венской „Gesellschaft der Musikfreunde“, и сочинить финал (IV ч.). Автор заметки с горечью говорит о том, что вероятно найдутся десятки и сотни жаждущих долларов и рекламы композиторов, которые со спокойным сердцем отважатся на эту антихудожественную спекуляцию в интересах рекламы американской компании грамофонных пластинок.

Игорь Стравинский заканчивает второй фортепианный концерт. Одна из самых крупных французских нотопечательских фирм приобрела этот еще незаконченный концерт, с правом монопольного его распространения.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Примерные программы к X годовщине Октября.

К празднованию X годовщины Октября готовятся уже давно. И клубы, и красные уголки, и организации, и театры хотят чем-либо значительным отметить эту знаменательную дату. Мы хотим прийти на помощь музыкальным и хоровым кружкам рабочих клубов, наметив несколько программ, которые, будучи исполненными целиком, смогут дать то или иное представление о какой-то картине из революционного прошлого. В этом и будет заключаться отличие обычных, ничем не связанных программ выступлений музыкальных и хоровых кружков от предлагаемых цикловых программ.

Очень хорошо будет, если отдельные, даже внутренне связанные, музыкальные №№ будут перемешаны с чтением стихов и отрывков из соответствующих произведений современной и исторической литературы (в любой хрестоматии, чтещедекламаторе таких отрывков можно найти сколько угодно). Тогда получится род музыкально-литературной инсценировки, являющейся шагом к действительной коллективной работе, где самодовлеют все кружки и органически сливаются в стройное целое. Характер мыслимых программ может быть различен. Мы наметим лишь некоторые из них и постараемся разбить их по степеням трудности, отмечая трудные № № буквой „т“, средней трудности „ср. тр.“ и легкие—„л“. Каждая программа по возможности должна включать выступления разнообразных (по исполнительскому составу) коллективов: хора, оркестра, сольных № №, чтения.

Программа I-я. Отражение в песнях революционного движения со времен Великой Французской Революции до Октября. I. Великая Французская Революция: а) „Карманьола“—песня-танец 1793 года; веселая, язвительная песня—насмешка над врагом революции, гармонизация Демьянова. Песня трудна, но ее можно облегчить, исполняя все куплеты на мотив первого (18 коп.), б) „Марсельеза“—гармониз. Калининкова (I-й сборник Пролеткульта), хорошо исполнить песню духовым оркестром. Можно использовать одну из „Песен французской революции“, гармонизованных Слоновым (51 коп.): 1) Революционный гимн Парижа „Народ герой на бранном поле“ (ср. тр.); 2) Походная песня „Нам с пением победа указала дорогу“ (ср. тр.); 3) Сыны Франции—„Царица мира, Франция родная. Все три песни бодрого маршевого характера, изложены трехголосно, не слишком трудно, можно петь их с сопровождением домрового или великорусского оркестра. Хорошо звучат и в сольном исполнении (верхний голос) в сопровождении рояля. Для программы берутся из всего указанного 1—2 песни. Если в клубе духовой оркестр подвигнут, можно рекомендовать увертюру Литольфа „Робеспьер“. Это—музыкальная картина, рисующая эпизоды из эпохи французской революции.

II. Декабристы. Хор Лобачева—„Над вашей памятью кровавой“ (24 к.) Блестящий, эффектный хор, с ликующим, пророческим концом.

Изложение большей частью 2-х гол., иногда 3-х и 4-х гол., местами очень трудное. Совсем легок двухголосный хор Рукина на слова декабриста Рылеева „А и скучно же мне“ (цена 12 коп.). Песню можно исполнять дуэтом и с сопровождением рояля или струнного оркестра. Для сольного исполнения есть две песни, написанные Рославцем—одна на слова Пушкина: „Послание в Сибирь декабристам“ („Во глубине сибирских руд“) и вторая, на слова декабриста Одоевского: „Ответ на послание в Сибирь“—(„Струн вещей пламенные звуки“) цена каждой песни 60 коп. Обе песни очень трудные для исполнения, требуют чуткого уха и большой музыкальной подготовки. Более легки отрывки из оперы Золотарева „Декабристы“ (ария Волконского, ария и романс Рылеева и др.). Из указанных песен выбрать одну.

III. Парижская Коммуна. Песня Лобачева „Мы шли“ (ц. 18 к.) и Красева „Песня коммунара“ (ц. 18 к.) отлично иллюстрируют настроение защитников баррикад Парижской Коммуны. Обе песни средней трудности. Звучат подьемно, нравятся аудитории. Обе с сопр. ф.-п. Подвигнутому духовому оркестру рекомендуем увертюру Пуни: „1871 год“, довольно ярко живописующую картину борьбы Парижской Коммуны.

IV. Народная воля и 70-е годы. „Смело, друзья, не теряйте“—народовольческий гимн (I-й сборн. Пролеткульта), Энгель „Боевой марш“ (12 коп.). Песня „Памяти Добролюбова“, очень популярная в Петровской Академии (в Москве) во второй половине 70-х годов среди студентов. Автор музыки неизвестен. Эта песня имеется в сборнике Музторга „Первый сб. революционных песен“, гарм. Черномордиковым. К циклу народовольческих песен относятся и любимые песни Ильича: „Замучен тяжелой неволей“, песня, посвященная памяти Чернышева. Легко и удобно сделана для хора Шульгиным (12 к.). Подходит по теме и песня „О земле и воле“ (в „Новом Школьном Сборнике“). Взять одну из указанных песен.

V. 9-е Января. 3 песни Лобачева и 2—Васильева-Буглая на эту тему являются достаточным репертуаром, из которого можно взять любую, по выбору. „Вставай, поднимайся, рабочий народ“—песня Лобачева (18 к.). Хор средней трудности, выразительный, декламационного характера. „Не забывайте клятвы“—его же (12 к.). Небольшой, средней трудности хор, с подьемным концом. „День девятый Января“ („Было людям невтерпещ“) муз. его же (18 коп.). Нетрудный, красивый хор, куплетного характера, с подвижной гибкой мелодией. Васильева-Буглая „9-е Января“ (сб. Пролеткульта № 2 и „Новый Школьный Сборник“, представляет собой песню с темой и вариациями. Шутливый и вместе печальный мотив легко разучивается и воспринимается. Рассматривается вся история царского преступления очень выпукло, красочно, просто. На эти же слова С. Потоцким написан великолепный, но очень трудный 8-гол. хор (24 к.). Художественную ценность представляет собою хор Васильева-Буглая (на слова Кириллова) „9-е Января“. Смена голо-

сов соло, хора, дуэтов наталкивает на возможность инсценировки этой песни, премированной на конкурсе произведений, посвященных 1905 году.

VI. 1905 год. Хорошо оттенить русско-японскую войну, сыгравшую не последнюю роль в подготовке революции 1905 года. У Васильева-Буглая есть песня „Кровь и Снег“. Запев баса и припев хора бесхитростно, но сердечно повествуют о тяготах войны и чаяниях солдат. Для баса же с хором, сделана Красиным песня „Революционный гудок“ (60 коп.). Мотив Марсельезы, прорезывающий всю песню, удачно варьирован и звучит убедительно, уместно. Песня нетрудна. Красину же принадлежит прекрасная песня, рисующая казнь героев Черноморского восстания—лейтенанта Шмидта и матросов,—„Стонало море“ (45 коп.), написанная для сред. гол. с ф.-п. Выдержанная в мрачных тонах, она звучит мощно и грозно. „Песня про карательный отряд“ муз. его же (24 коп.), отлично передает картину расправы царских дворянских сынков с непокорными деревнями. Песня хоровая, средн. трудн. Более подробно о том же рассказывается в песне Буглая „О прошлом“ (60 коп.). Главная партия соло баритон; хор подхватывает только коротенький припев; песня несложная широко-напевная, в народном духе. Буглаем же в песне „Красный машинист“ (75 коп.) описан подвиг машиниста Ухтомского, проскочившего с поездом повстанцев сквозь вражьи заставы. Песня трудна, написана для баритона соло, с сопр. ф.-п. Удачно выполнено и драматическое нарастание и подражание ходу поезда. Очень трудны песни Рославца „Смокли залпы“ и „Последнее чудо“. Они под силу лишь хорошо обученному певцу; пригодны для исполнения силами учащих техникумов, консерваторий, муз. школ, выступающих в клубных кружках. Отличным переходом от революции 1905 г. к дальнейшей борьбе является песня Кастальского на слова Безыменского „1905-й год“ (изд. Музторга). Это целая эпопея великих страданий народа, великолепно воплощенных поэтом и иллюстрированных композитором. Для хора пьеса нетрудна, но длинна и требует хорошей проработки. Она может заменить и песню о 9-м Января, т. к. в нее входит рассказ об этом событии, как одно из звеньев революционной цепи. Удачно использованы Кастальским революционные подпольные мотивы.

VII. Ленский расстрел. Это событие обрисовывает песня Красева „Памяти 4-го апреля 1912 г.“ (60 коп.) для баса-соло, хора и ф.-п. Песня ср. тр. в форме колыбельной, мелодична; его же „Жена кормильца мужа ждет“ для выс. гол. и ф.-п. (30 коп.).

VIII. Февраль. Непосредственно этой теме отвечают песни Сергеева „Февраль“ и Красева „17-й год“ „Пришел Февраль, дохнул грозой“. Песня Сергеева „В дыму в огне“ („Новый шк. сборник“ и отд. (12 коп.) дает представление о первых днях Февраля. Простая яркая картинка. Изложение нетрудное; для 2-гол. хора. „17-й год“ Красиным (18 коп.) также может исполняться 2-гол. хором. Живая музыка и крепкие образы делают песню нужной и легко воспринимаемой. В песне есть упоминание о Ленине и июльских днях. О февральской же революции говорится в одном из лучших рево-

люционных хоров Буглая „Микулином ходе“ (36 коп.). Это—труднейший хор, вскрывающий в звуках всю мощь, весь порыв угнетенного царем народа. Сопровождение отлично разрабатывает хоровые темы. (Есть с симфон. орк. в инстр. Н. С. Жильева.).

IX. Октябрь. Песен, посвященных Октябрю, много. Остановимся на некоторых, более полно освещающих именно начало Октября, пафос борьбы и начало мирного строительства. „Набат“ Багредова и „Набат“ Денбского великолепно передают тревожное состояние борцов перед нападением врагов. Уместно ввести в эту хоровую, несложную песню ударные инструменты (тарелки, большой барабан), которые своим гулом и шумом напоминали бы звуки набата. Песня находится в сборнике „Красный Октябрь VII“ 1924 года. Там же помещены: 2-гол. совсем легкая песня, отвечающая теме: Красиным „Октябрьская песня“; и более трудные—Лобачева „Песня победная“, с отличным фугато, создающим огромное впечатление стихийного нарастания; его же „Призыв“—энергичный крепкого настроения хор; „Зорю бейте, барабаны“ Лазарева—четкий, но трудный хор, хорошо для акомпанимента использовать дробь малого барабана; Кастальского „Поезд“ и его же „Тройка“ (Сборник „Красный Октябрь VI“ 1923 г.) дают ощущение движения, хода революции, бега событий, истинного героического пафоса борьбы. Обе песни весьма трудны, требуют сопровождения ударных инструментов, труб и ф.-п. („Поезд“), но эффект производят обе песни большой. Стоит потрудиться над ними. Из легких хоров к „Октябрю“ укажем два хора Васильева-Буглая: „Восьмой Октябрь“ (12 к.);—надо только изменить слова „восьмой“ на „десятый“ в первой строке. Свежая, героическая песня. Второй хор его же „Каждый слаб, но вместе сильны“ (12 коп.) является суровым, чеканным маршем с победным, светлым концом. Необходимо указать еще на два хора Лобачева, прямо отвечающие теме: „Октябрь“ и „Гордись, пролетарий“. „Октябрь“ (24 к.)—хор средней трудности, по смыслу и настроению гимн железных гудков в честь пролетарского праздника; „Гордись, пролетарий“ (30 коп.) требует изменений в тексте („...прошло десять лет...“ и т. д.). Трудный, с частыми удвоениями голосов хор, но отлично звучащий, с хорошим ф.-п. сопр. История Октября излагается кратко, но выразительно. Хор можно считать ударным. Все произв. имеются в отд. издании.

X. Ленин. Из Ленинских песен на первый план поставим песню Кастальского „У гроба“, (45 коп.). Декламация на фоне сложного сопровождения непременно должна быть многоголосной, с разбивкой на сольное и коллективное чтение по голосам (альты, басы, все вместе и т. д.). Две темы—похоронного марша Шопена и „Вы жертвою пали“—переплетаются мастерски и сильно впечатляют. Для исполнения довольно сложен, требует подготовленного кружка. Такой же трудности хор Кастальского „Песня про Ленина“ (60 коп.). В былинном духе, широкая, мощная, большого размаха. На слова Безыменского „Труд, труби“ (Боевая Ленинская) написаны два хора—Васильевым-Буглаем и Лобачевым. Буглаевский хор (сборник „VII Октябрь“) совсем прост, 2-гол. рассчитан на первичные кружки, мелодичен

(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 несколько не нарушило целостности вечера, так как впечатление достигнуто большое. Все исполняемые пьесы сопровождалось 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 ритурнели. Эта тема—мягкая и лирическая,

3-я программа „Революционные песни народов“. Здесь выбор не велик. К песням подлинно-народным можно прибавить наши революционные песни, касающиеся того или иного народа. Для Франции советуем использовать песни, указанные в разделе „Великая Французская Революция“ I-й программы. Прибавить сюда следует песенку „Все вперед“ в гарм. Давиденко, Чемберджи и Шехтера. Из сборника „Боевые песни Запада“, рекомендуем использовать все песни, там их всего 9 (шведские, польские, итальянские, французская и немецкая). Итальянский рабочий гимн есть в двух вариантах: Рукина и Потоцкого. Менее громоздко и более разнообразно звучит обработка Потоцкого. Но и обработка Рукина очень мелодична, красива. Обе—ср. труд. Из песен, посвященных Англии рекомендуем „Британскую Марсельезу“ (18 к.). — хор Васильева Буглая и „Старой Англии уж нет“ Гантшера для одного гол. с ф.-п. (45 к.). Кончить такую программу хорошо песней Лобачева „Э-гей, британцы, даешь Октябрь“ (45 к.). В каждом куплете следует петь призывы к другому народу, например: „Э-гей британцы“, „Э-гей, китайцы“, „Э-гей французы“, „Э-гей индусы“ и т. д. Песня нетрудная, исключительно эффектная, напористая, с огнем.

(Продолжение следует).

Георгий Поляновский.

Леопольд Ауэр. Среди музыкантов. Перевод с английского Н. Явнэ. Издание М. и С. Сабашиковых. 1927. 197 стр.

Ограниченное число мемуаров русских музыкантов и о русской музыкальной жизни заставляет с особым интересом относиться к выходу изданий этого типа. К сожалению, несмотря на крупное артистическое имя автора, чтение книги вызывает большое разочарование. Та часть, которая могла бы быть наиболее интересною—жизненные и музыкальные характеристики русских деятелей, наблюдения над ними Ауэра—или не обладает ни малейшею свежестью новизны (как во взглядах, так и в отношении фактов), или же поражает своею поверхностностью и ничем не оправданным верхоглядством. Передаваемые сведения о крупнейших наших композиторах можно почерпнуть из всего доступного печатного материала; некоторые данные, напр. о Чайковском (по поводу его женитьбы, стр. 106) заведомо неверны. Вообще, большая часть того, что не входило в круг узких личных интересов автора, сообщается на основании самых случайных, непроверенных слухов. Хронология событий

совершенно перепутана (напр. о Кюи, стр. 72, Глазунове, стр. 75 и т. д.). Не говорим о музыкальных взглядах, они были бы любопытны по своей устарелости, если бы имели какое-либо художественно-принципиальное обоснование или живой колорит. Есть еще одна сторона—анекдотическая, довольно обычная в таких мемуарах. Кое-что м. б. сочтено занимательным для характеристики нравов придворно-артистической жизни, но в большей части Ауэр для этого недостаточно талантлив и сильно уступает известному в свое время автору мемуарной беллетристики Фитингофу-Шелю с его „Мировыми знаменитостями“, выдержанными в определенно-анекдотическом плане. Вопреки мнению редактора, предполагаем по отрывкам главу о муз. жизни в Америке интереснее, чем о России в ее уже богатом музыкальном прошлом XIX века. Во всяком случае такие записки нуждаются в комментариях. Примечания составлены недостаточно продуманно. Внешность издания вполне хороша.

Вас. Яковлев.

Почтовый ящик.

П. И. Рябову. Ст. Тума, Рязанской губ. Вопрос поставлен Вами недостаточно определенно: не указана желательная степень умения играть; отвечаем наугад. Желаящий научиться играть „для себя“, даже в 28 лет, при желании сможет этого достичь. В муз. школы, поскольку нам известно, не принимают лиц такого возраста, не знающих нот; но подготовившись частным образом можно поступить в школу.

К. Агринскому. Балашов, Саратов. губ. Присланный материал не подошел. Пишите о местной муз. жизни.

Л. Винокуру. Москва. Музсектором Госиздата предпринято издание полного собрания сочинений А. Н. Скрябина, куда войдут и все его не изданные до настоящего времени произведения.

Д. Пастухову. Саратов. Предлагаемые Вами темы интересны для журнала. Помещение статей будет зависеть от качества их выполнения.

В. Бочкареву. Павлов, Нижегород. губ. Материал получен; пойдет в следующих №. №.

Н. Горюнову. С. Березовка. Ваши произведения переданы на заключение консультанту Об'единения Революционных Композиторов. Предложение Ваше о помощи начинающим композиторам через журнал заслуживает внимания, но практически пока трудно осуществимо. Подумаем.

Ответственный редактор **Л. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.**

„Держи, товарищ, порох сухим!“

Слова Вл. МАЯКОВСКОГО.

Муз. Гр. ЛОБАЧЕВА.

Довольно скоро.

Хор.

Гля - ди, то - ва - рищ,

Ф-п.

f

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for the Chorus (Хор.) in a 2/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign and contains the lyrics "Гля - ди, то - ва - рищ,". The bottom staff is for the piano (Ф-п.) accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

во - ба! Во всю от - крой гла - за! Бри -

Detailed description: This system continues the musical piece. The vocal line (top staff) includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata over the final note. The lyrics are "во - ба! Во всю от - крой гла - за! Бри -". The piano accompaniment (bottom staff) continues with its rhythmic pattern, featuring a long note in the right hand and a moving bass line in the left hand.

тан - цы твер - до - ло - бы - е Рес - пуб - ли - ке гро -

Detailed description: This system concludes the musical piece. The vocal line (top staff) continues with the lyrics "тан - цы твер - до - ло - бы - е Рес - пуб - ли - ке гро -". The piano accompaniment (bottom staff) maintains its rhythmic accompaniment until the end of the system.

зят. Не - будь то - ва - рищ, сле -

пым и глу - хим! Дер - жи, то -

ва - рищ, по - рох су - хим.

2.

За барыней, за Англией,
И шавок лай летит,
Уже у разных Врангелей,
Взыгрался аппетит.
Следи, товарищ,
За лаем лихим.
Держи, товарищ,
Порох сухим!

3.

Мы строим, жнем и сеем.
Наш лозунг: „мир и гладь!“
Но мы себя сумеем
Винтовкой отстоять.
Нас тянут, товарищ,
К войне от сохи—
Держи, товарищ,
Порох сухим!

1. Юбилейная-Октябрьская.

Слова Э. ЛОГУНОВА.

Музыка М. КРАСЕВА.

Скорым, бодрым маршем.

1. Бей в ба_ра_ба_ны,
2. Стройся в ря_ды, пи_о_ -
3. С За_па_да братский при_

Ле_вой! Ле_вой! Ле_вой!

mf Ле_вой! Ле_вой! Гро_мче греми в ба_ра -

бей!
нер!
вет

В тру_бы, рожки тру_би_те!
Будь все_гда ве_сел и храбр.
Шлют нам за_во_ды и се_ла. Да

бан, вым_пел вы_со_ко наш по_днят.

Гром де_ся_ти О_ктя_брей Ми_ру все_му не_си_те!
Ны_нче наш С. С. Р. праздну_ет красныи О_ктябрь!
здравствует В. К. П. Да здравствует Ко_мсо_мол!

Эй, пи_о_не_ры всех стран, сна_ми ша_гай_те се_го_дня!!

1.

Бей в барабаны, бей!
В трубы, рожки трубите!
Гром десяти Октябрей
Миру всему несите!!

2.

Стройся в ряды, пионер!
Будь всегда весел и храбр.
Нынче Эс_Эс_Эс_Эр
Празднует Красный Октябрь!

3.

С запада братский привет
Шлют нам заводы и села:
Дети мы В. К. П.
Смена мы Комсомолу!

4.

Громче греми в барабан,
Вымпел высоко наш поднят.
Эй, пионеры всех стран,
С нами шагайте сегодня!!

В МУЗЫКАЛЬНОМ СЕКТОРЕ ГОСИЗДАТА

имеются в продаже,

между прочими, следующие книги о музыке:

- Абаза-Григорьев, А.** Музыка и техника 1925 г. — р. 30 к.
- Аренский, А.** Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. 1921 г. 1 р. 50 к.
- Сборник задач (1000) для практич. изучения гармонии. 1924 г. 4 р. 08 к.
- Бусслер, Л.** Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах. Пер. с немецк. С. Танеева, 3-е издание. 1925 г. 2 р. 50 к.
- Зимин, П.** Какие бывают музыкальные инструменты 1925 г. — р. 35 к.
- Кастальский, А.** Особенности народно-русской музыкальной системы. 1923 г. 1 р. — к.
- Катуар, Г.** Теоретический курс гармонии. Рекомендуются творческим отделом Госуд. Москов. Консерв., как пособие при прохождении курса специальной гармонии. Часть 1. 1924 г. 1 р. 50 к.
- То же. Часть 2-я. 1925 г. 1 р. 50 к.
- Конюс, Г.** Пособие к практическому изучению гармонии (упражнения за фортепиано), примеры гармонических форм, теоретич. указания и т. п. 3-е изд. 1926 г. 2 р. — к.
- Сборник задач, упражнений и вопросов (1001) по элементарн. теории музыки. 1923 г. 1 р. 50 к.
- Дополнение к сборнику задач 1924 г. — р. 50 к.
- Котов, П.** Система транспозиции и закон изменений случайных знаков. (Транспозиция с листа и чтение транспонирующих инструментов). Труды ГИМН'а 1926 г. — р. 50 к.
- Кочетов, Н.** Очерк истории музыки. Пособие для учащихся в музыкально-учебных заведениях. Изд. 3-е испр. и доп. 1924 г. 1 р. 50 к.
- Ламперти, Ф.** Искусство пения. 1923 г. — р. 75 к.
- Можен, Ж.** и **Мень, В.** Скрипка, альт, виолончель, контрабас и гитара. Смычки, канифоль и струны. Новое полное руководство к устройству струнных музыкальных инструментов. Перев. И. Инякина 1922 г. 1 р. — к.
- Музехольд, А.** Акустика и механика человеческого голосового органа. Перев. с немецк. действ. члена ГИМН'а Э. К. Розенова под редакц. вокально-методологич. секции ГИМН'а. 1925 г. 2 р. — к.
- Потоловский, Н.** Курс элементарной теории музыки в форме упражн. вопросов и ответов. Ч. 1.—Упражнения и вопросы. 1924 г. 1 р. — к.
- То же. Часть 2-я.—Ответы. " 1 р. — к.
- Праут, Э.** Фуга, пер. с англ. Тимашевой-Беринг, под редакц. Г. Конюса с предислов. С. Танеева 1922 г. 2 р. — к.
- Римский-Корсаков, Н.** „Практический учебник гармонии“. 13-е изд. вновь исправл. и дополнен. под редакцией М. О. Штейнберга 1924 г. 1 р. 80 к.

ВСЕ ЗАКАЗЫ И ЗАПРОСЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

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