

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 5—6
(29—30)

МАЙ—ИЮНЬ

1928 г.

Н. А. Римский-Корсаков.

(К 20-летию со дня кончины).

Игорь Глебов.

Дать сейчас исчерпывающую характеристику творчества и жизнедеятельности Николая Андреевича Римского-Корсакова непомерно трудно. Изучение его музыки, строго говоря, не подвинулось вперед. Личность его—все еще так непосредственно близка поколению людей, его знавших, что едва ли представляется возможным об'ективно-обстоятельное и осторожное, холодное и бесстрастное познание ее вне неизбежной пристрастной окраски воспоминаний. В отношении в высшей степени сурово-прямолинейной и ясной личности Н. А. всякое пристрастие всегда, впрочем, будет красиво односторонним, без всякого перегиба в сторону похвал, а просто и невольно, в силу симпатий, вызываемых самим об'ектом. В основном, симпатии эти во многом обусловлены наиболее существенной стороной жизнедеятельности Р.-Корсакова: его значение художника-организатора в лучшем смысле слова. Эта сторона, доминируя и выделяясь, позволяет охарактеризовать весь его творческий путь, как стремление дисциплинировать себя самого и все вокруг. Такое стремление влечет его к непрестанной работе над самоусовершенствованием, как художника, но отнюдь не в узко-индивидуалистическом плане, а при постоянном осознании своей общественно-культурной ответственности—как вождя школы. И это же стремление делает всю жизнь Р.-Корсакова величественной „поэмой труда“.

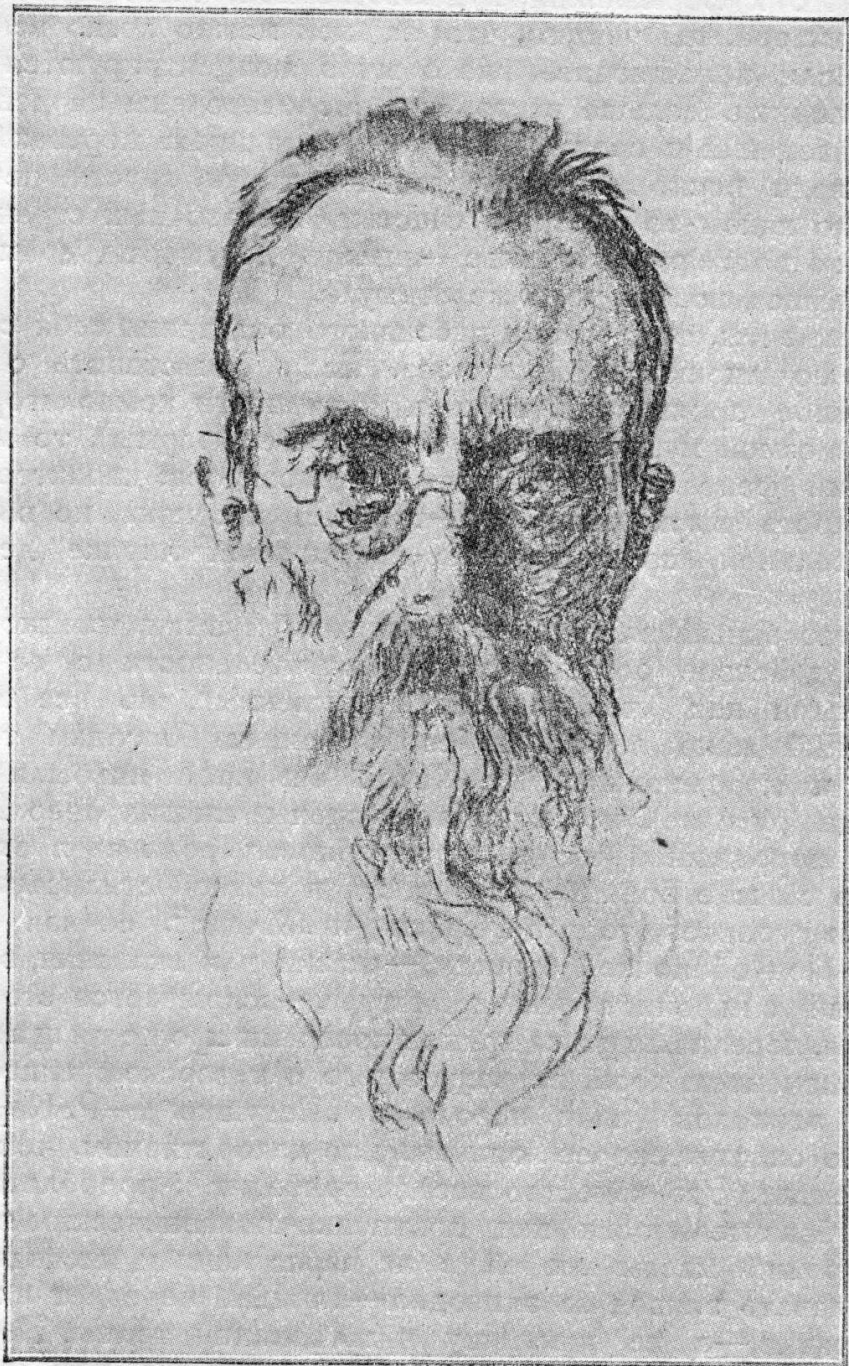
К такой роли Р.-Корсаков был подготовлен своим историческим положением. Выступив на композиторское поприще в разгаре борьбы за юные тогда лозунги балакиревского кружка и, начав, как и все его соратники, с бурного романтиче-

ского утверждения „нового“ и „крайнего“ в искусстве—он первый из пяти сочленов кружка пронизательно почувствовал ценность иного контрастного тезиса: „новое“ и „крайнее“ может жить в дальнейшем, если только все завоеванное найдет рационально обоснованные и строго систематизированные средства выражения. Иначе говоря, наибольшая степень усвоения и повсеместного распространения всего впервые открытого творческим воображением (хотя бы эти открытия всецело отвечали своим содержанием своей эпохе) зависит в такой же мере от значительности достигнутого, как и от технического умения облечь замыслы в устойчивые и прочные, оправданные рассудком, композиции. В какой мере здесь образуется громадное расстояние между мастерством и бекмессерством¹⁾, этого я здесь касаться не буду, так как речь идет о живом явлении, а не о проблеме преодоления академизма с его соблазнами рутины и успокоения на чем-либо усвоенном раз навсегда. Скажу только, что в Р.-Корсакове эта двойственность исторически неизбежного положения между все более и более уходящим для него в прошлое романтическим лозунгом балакиревского кружка и между все сильнее и сильнее укреплявшимся чувством необходимости закрепить все завоеванное именно в академически образцовых формах,—безусловно была. И не только была, но стала стимулом, заставлявшим эволюционировать его творчество в двух направлениях: никогда не застывать и всюду жадно ко всему прислушиваться, а вместе с тем никогда не позволять себе бесконтрольно уступать своей собственной фантазии. Отсюда в Р.-Корсакове можно с одинаковым интересом наблюдать постоянное движение вперед, рядом с постоянной оглядкой на усвоенную раз навсегда систему мышления и методы обработки материала. Перед нами встает одновременно пытливый художник, боящийся всего уродливого, но не крайнего,—и суровый педагог-рационалист (в отношении самого себя в той же мере, как и в отношении своих учеников), глубоко преданный идее прогресса лишь на почве постепенного усвоения—без скачков и несвоевременных поползновений—технического опыта и испытанных уже приемов. Старческая мудрость и любопытство юноши, строгая критика всего, что недисциплинировано с помощью правил рационального голосоведения и желание не отставать от новых идей в музыкальном творчестве, но так, чтобы все, что на ощущение кажется дерзким и смелым—на самом деле было бы последовательно выведенным из своего же прежнего опыта. Словом, постоянное отрицание романтически крайнего при постоянном же стремлении идти вперед. Так сказались на всей деятельности Р.-Корсакова лозунги и достижения балакиревского кружка, рожденные интенсивным общественным подъемом, и так боролись они с органически выросшим в нем чувством долга перед всей русской культурой—чувством долга художника-организатора, которому надлежало сохранить, закрепить и передать будущим поколениям все, что было национально-и универсально-ценного в творчестве „пяти“.

В подобного рода двойственности нельзя, конечно, усмотреть никакого обывательского двоедушия или слабохарактерного „между“. Р.-Корсаков — пример прямолинейности и принципиальности. Не о двойственности жизнеповедения идет речь, но о глубоко-жизненном противоречии—диалектически понятном,—которое являлось постоянным истоком внутренней борьбы и непреходящим волнующим импульсом в творчестве композитора, педагога и музыкального деятеля, каким до конца своих дней оставался Р.-Корсаков. Понятно, поэтому, что в отношении его нельзя говорить о застылости, об остановке композиторского развития, об инертности и т. п. Можно спорить, в какой мере долговечны и жизненны выработанные им методы художественного воспитания, художественной политики (разумею его роль вождя школы) и его педагогические приемы, а также—и главное—принципы,

¹⁾ Бекмессер—глава цеха мастеров пения из оперы „Мейстерзингеры“ Р. Вагнера. Его имя стало нарицательным для обозначения узко-ремесленного подхода к искусству. Р е д.

вкусы, приемы, навыки и вообще весь опыт сочинения музыки. Но зато ни в каком случае нельзя отрицать поразительного факта непрерывного становления—самоусовершенствования и развития дарования и творческого самосознания Р.-Корсакова от первых до последних шагов его. В этом смысле ранние пронизательные опыты „Садко“ и „Псковитянка“ подают руку „Китежу“ и „Золотому петушку“—последним великолепным созданиям мастера. Мы имеем здесь редкий пример



сочетания „вечной молодости“ стремлений и прочных завоеваний, жажды новизны и упорства в отношении систематизации каждого своего очередного опыта. Понятно, почему Р.-Корсаков органически не мог окаменеть в своих замыслах: он так гибко овладел природой музыкального материала (в пределах, свойственных его слуху), что был в состоянии даже на старости лет вскрывать в нем новые возможности.

Таково исторически понятное положение всей жизнедеятельности Р.-Корсакова, если рассматривать ее в плане чисто музыкальной эволюции. Труднее

вскрыть и объяснить причины также непрерывавшейся эволюции его творчества с точки зрения эмоционального содержания и характера. Сохраняя закваску юных лет своих, Р.-Корсаков последовательно и чутко отвечал на запросы все новых и новых эпох и поколений.

Взглянем на смысл основных тенденций в сюжетах Р.-Корсакова. Этих основных направлений не так уж много при всей видимой пестроте интересов. Отнеся пестроту их к формальной, художественной, чисто музыкальной заинтересованности композитора, мы увидим, что за ней можно легко вскрыть существенное содержание, если понаблюдать, где обычно концентрируются наиболее интенсивные лучи его лирики. Больше всего, они сосредоточены на девичьих и женских образах его произведений и среди них—на страдальцах: жертвах гнета, непонимания, насилия. Отсюда психологические мотивы тоски, грусти, печали. Отсюда же рождается мечта о каком-то далеком счастье, о сказочных странах, об освободителе-герое. Самопожертвование—вплоть до смерти, до полного отказа от своей личности—вывод все из того же стимула.

Итак, мотив мечты, томления и пассивного отдавания себя составляет весьма существенную долю лирики Р.-Корсакова. Если сопоставить с ним совершенно ему противоположное проявление воли и активности композитора в организации и в строительстве самой музыки (ее материала и ее формы), то мы наталкиваемся на любопытнейший феномен обратимости композитора: характер высказывания—активный, а сущность высказываемого—глубоко пассивна, но выявляется в задушевной и пленительной, проникновенно-застенчивой лирике девичества и женственности.

Второй существенный элемент корсаковской музыки, именно—жанр, выступает как противодействие романтической мечтательности с ее пассивными настроениями, ценными как „человеческие документы“, но все же уводящими от жизни. Корсаковский жанр вырос из свойственных 60 годам тенденций изучать родную старину и деревенский быт. Какой бы иной ни была современная нам деревня (и города русские), но жанровые сцены многих опер Р.-Корсакова еще носят отпечаток породившей их действительности, если не в отношении глубоко характерном, то в смысле бойкой красочности и меткой стилизации жестов и пляса (Масляница в „Снегурочке“, торг в „Садко“ и „Младе“, сочная колядка в „Ночи под рождество“). Под оболочкой былины,—сказки или сказания, в чем сказывается скорее программный симфонист, чем драматург,—вскрывается столь привлекающая композитора живая, переливающаяся яркими красками и суетящаяся действительность. Но за исключением хора, возвещающего о татарском нашествии в „Китеже“, и еще немногих эпизодов (плач народа в „Петушке“),—Р.-Корсаков воплощает жанровые сцены в охвате скорее описательно-декоративном, чем в драматически-напряженном развитии. Это качество всегда приводит к преобладанию картинности и эффектной изобразительности над драматико-симфоническим воплощением эмоциональных состояний массы людей в их нарастании и ниспадании. Р.-Корсаков больше склонен давать эпизод за эпизодом—каждый передает видимое выражение отдельного состояния,—а не динамику чувствований толпы. Верно и ярко схватывая основное настроение, он скорее орнаментирует его, чем развивает.

Итак, жанр Р.-Корсакова—это органически присущий его творчеству уклон к изображению быта и людей в противовес субъективным лирическим монологам отдельных персонажей. Среди симфонических его произведений такие вещи, как „Испанское Каприччио“, „Светлый праздник“, последняя часть „Шехеразады“—в сущности своей—являются столь же жанровыми сценами, как хоровые эпизоды в его операх. Описательность и изобразительность присущи в равной мере и тем, и другим. Следовательно, тут мы имеем стимулированное общественным подъемом 60-х годов и сохранившееся надолго стремление к симфонизированию жизнеощущений и эмоций людских масс, но в то же время невозможность воплотить это

в динамическом плане—в развитии—в силу все большего и большего отхода русской действительности от актуальной общественной жизни. „Толпа“ прошлой России жила только в особо дозволенных случаях (базар, торг, ярмарка, площадь в праздник, балаганы или какие-либо народные гулянья—вот и все) и не столько действовала, сколько двигалась с места на место, пребывая в некоем „угарном“ праздничном состоянии. Это и отразилось на русской музыке как в симфониях, так и в операх.

Третий существенный элемент в творчестве Р.-Корсакова—его чувство природы и способность создавать музыкальные пейзажи (описание явлений природы в чередовании своеобразных звуко-символов). Опять же и здесь преобладает изобразительная статика, и, скажем, гроза в „Псковитянке“ значительно уступает застывшему очарованию леса в „Китеже“ или атмосфере летней весенней ночи в „Майской ночи“ и зимнему безмолвию чудесного вступления к „Ночи под рождество“. Великолепно, по своему колориту и чуткой настроженности, симфоническое вступление к „Снегурочке“, где изобразительность уже переходит в динамику весеннего пробуждения.

Все три перечисленных элемента (природа, людской быт и людское чувство), несмотря на статичность их воплощения, рождают в корсаковской музыке ценнейшие качества: красоту окружающей нас природы и жизни и стремление сохранить в звуках все, что нам дорого. Оттого-то Р.-Корсаков всегда искал фактуры и формы, целесообразно и рационально схватывавших его мысли, и оттого он не мог динамически в глубоко эмоциональных концепциях раскрывать интенсивную борьбу чувствований в их непрестанном изменении и претворении. Его тоже влекла жизнь, но больше в ее видимых и осязаемых проявлениях, и он стремился зафиксировать „постоянное“ в них.

Стремление к постоянству нашло полный отклик в фактуре Р.-Корсакова. Его музыке свойственны более, чем сонатно-симфоническое развитие, вариантность и вариационность: сопоставление, перемещение и орнаментирование нескольких основных излюбленных им мелодических и ритмических попевок и формул, чаще и почти всецело присущих его ткани, чем интенсивный рост и вскрытие динамических свойств данного материала. Так называемая школа Р.-Корсакова, в лице современных нам ее представителей, напрасно стремилась схематизировать все ценные факторы его творчества и свести их к устаревшим тезисам учебника, вместо того, чтобы вскрыть живое содержание и все то, что формирует музыку. Возможно, что проявляющие сейчас себя в нашей жизни тенденции к строительству прочных и устойчивых форм быта вновь найдут в музыке Р.-Корсакова, при свойственном ей стремлении к постоянству принципов оформления и к подчеркиванию в содержании ценности сохранения явлений и верности раз взятому пути,—близкие с ней точки соприкосновения,—за вычетом, конечно, всех моментов пассивности и безвольного страдания и сострадания. Это уж будут не ученики-подражатели (вольные и невольные), выросшие в атмосфере преклонения перед личностью и жизнедеятельностью мастера, а те новые люди, кто по-новому почувствуют природу и любят новый быт.

Мне остается еще сказать несколько слов о значении Р.-Корсакова, как композитора, претворившего современные ему западно-европейские влияния—с одной стороны, и обогатившего городскую культурную музыку элементами русской деревенской, главным образом, песенной культуры—с другой. И в том, и в другом случае перед нами сильная творческая индивидуальность, по-своему оценившая и ассимилировавшая берлиозовские и листовские идеи программной симфонии, колорит берлиозовского оркестра и гармоническое мышление Листа. Иначе, чем другие, современные ему русские композиторы, Р.-Корсаков воспринял лирику Шумана. Влияние Вагнера не следует преувеличивать. Лейтмотивизм Р.-Корсакова иного порядка, оркестровка—тоже иного склада. Тематическое же воздействие

Вагнера приходится признать формально-навязчивым и вредным: оно положило досадный отпечаток на многие корсаковские звуко-образы, особенно в „Китеже“. Что же касается связи творчества Р.-Корсакова с Глинкой, то вопрос этот очень сложный и трудный. Хотя Мусоргский и назвал его „Глинкой эстетики“, но все же видеть в нем продолжателя Глинки трудно. В приемах—да, но в существе, в содержании, в размахе творчества—нет. Думаю, что основное объяснение этому надо искать в глубоком отличии Глинкинского мелоса от мелоса Корсаковского—в широкой и привольной, чисто вокальной природе и полноте дыхания первого, и в инструментально-орнаментальной качественности другого. Р.-Корсаков мыслил всегда оркестрово. В сущности, и народный песенный мелос он инструментализировал и, в сильной мере разложив его на мелкие попежки, наигрыши, отыгрыши, интерлюдийные элементы и т. п., выработал изумительно своеобразный тип оркестрового сопровождения в виде узорчатой ткани или резьбы с богатейшим орнаментом (виртуозно это выполнено в „Сказке о царе Салтане“). В конце концов, Р.-Корсаков довольно гибко овладел стилистическими признаками народного песенного языка во всех его ответвлениях. Но, конечно, это далеко не свободное от некоторого однообразия и городской приглуженности овладение отнюдь не является навеки установленным образцом подлинного русского стиля в противовес как бы псевдо-русскому стилю его предшественников. Народнические стилизации Р.-Корсакова—в такой же мере порождение его эпохи, как в свое время были первые опыты инструментализации и перевода деревенской песни на городской лад. Я говорю о принципе, а не о размере и размахе дарования и таланта.

В заключение возвращаюсь к одной из исходных точек статьи. Я сказал, что Р.-Корсаков не исчерпал себя в одном централизованном порыве, а шел за сменой времен и поколений. Действительно, еще среди неостывших стремлений шестидесятилетия и в атмосфере зародившегося героического народничества, он отходит в область лирической повести и сказки („Майская ночь“ и „Снегурочка“). Далее следуют полу-эпические, полу-жанровые: „Млада“ и „Ночь перед рождением“. „Садко“—воплощение идеи государственности в путанной идеологии и противоборстве индивидуалиста-искателя приключений и купеческой общины. Окружающая русская государственность, конечно, не могла дать опоры замыслу, и пробуждение индивидуализма прозвучало лишь как предчувствие. „Царская невеста“—возвращение к историко-бытовой опере, как и „Садко“ воплощает ощущения гнета и тщетности усилий найти выход. В „Кашее“ чувство гнета доведено до степени кошмарного состояния: благополучный финал воспринимается как досадный привесок. Гнет звучит и в „Сервилии“ и в „Пане воеводе“. Как ни различны ситуации, но основной тонус всех этих сюжетов—издевательство над личностью—проникает их насквозь. Даже в орнаментально-стилизованной забавной „Сказке о царе Салтане“ слышатся искренние ощущения неволи и гнета в жалобе и причитаниях осужденной царицы и сочувствующего ей народа. Я забежал вперед, назвав „Пана воеводу“, где, как и в „Царской невесте“, композитор в условиях бытовой драмы вскрывает свою любимую идею неизбежности страдания и гибели любящей личности под гнетом деспотизма, неволи или трагического совпадения неблагоприятных условий. В „Китеже“ Р.-Корсаков, вольно или невольно, но отозвался на охватившие русское общество стремления к религиозному мироощущению. И здесь—идея пассивной жертвы собою. Но построение метафизического „святого града“ не увенчивает этого колоссального по размаху замысла и выполнения сказания: драма все же завершается раньше, в момент бегства охваченного безумием Гришки от Февронии в лесу. Наконец, в последней своей опере Р.-Корсаков высмеял без трагической иронии и в полном соответствии с революционными настроениями русской интеллигенции, старый порядок в его наиглупейших и нелепейших проявлениях: „Золотой петушок“—отнюдь не наивно-смехотворное, но страшное и глубоко-обличительное произведение, в котором композитор не по-

щадил ни того, что он раньше добродушно стилизовал, ни того, перед чем преклонялся (трагедия девичества): Шемаханская царица уже не желает знать страданий, она сама умеет жестоко мстить и издеваться. И она оказалась жизненнее Февронии.

В этом кратком и сжатом заключительном обзоре я коснулся только оперных произведений Р.-Корсакова, как наиболее отчетливо выражающих эволюцию его замыслов. В них основной целью остается воплощение гнета и стремление освобождения, то, что на пороге первой революции и вскоре после нее мучительно испытывал русский индивидуализм, уходя то в мистицизм, то в преклонение перед идеализированной родной стариной, то в поэтизацию деревни и ее искусства. В конце концов, в творчестве победил злобный смех и зазвучали суровые, мрачные предчувствия („страшно, братики“) на пороге великих событий. Но за шесть лет до них смерть прервала жизнь великого музыканта и положила предел поэме труда, самоусовершенствования и культурной работы. Оттого-то творчество Р.-Корсакова живо не бунтарством и взрывчатостью, а пронизывающей его дисциплиной работы и идеей организаторства.

На верном пути.

(Работа с гармонистами в Москве).

Л. Гуревич.

Задача оказалась не простой. Когда около 1¹/₂ года назад мы выдвигали лозунг „Гармонь на службу комсомолу“, то далеко не достаточно видели, какое сложное и разнообразное дело затеваем.

Задача была ясна и казалась простой: использовать в культурно-и политико-просветительной работе самый любимый музыкальный инструмент—гармонь, привлечь гармонистов к организации разумного досуга и развлечений. Но стоило взяться серьезно за выполнение этой задачи, как перед нами вырос длинный ряд задач, связанных с основной.

Оказалось, что гармонисты не знают нот и музыкальной грамоты, играют по слуху и в массе своей (за немногими исключениями) не обладают достаточной техникой игры; что репертуар их скуден и плох и неоткуда его брать—нет учебников и пособий; что гармонистам негде и не у кого учиться игре; что гармоники и дóроги, и плохи по качеству, и что их очень мало на рынке и не хватает для удовлетворения спроса. Оказалось, что специалисты-музыканты никогда гармонью не занимались и не знают ее, а многие из них чрезвычайно предубеждены против гармоники. Все это, вместе взятое, выросло в довольно трудное дело.

Проверка опытом. Работа с гармоникой началась с проведения конкурсов на лучшего гармониста. У нас не было никакого опыта в их организации, мы иногда не знали и очень элементарных вещей, и приходилось учиться в процессе работы.

Несмотря на это, и I Московский Конкурс (ноябрь—декабрь 1926 г.), и другие вслед за ним прошедшие, были проведены с громадным успехом. Гармонисты горячо откликнулись на призыв комсомола. Конкурсы охватили в 1927 г. около 30000 чел. гармонистов. Еще больший отклик нашли мы среди трудящихся. Помещения, в которых происходили конкурсы, переполнялись до отказа, в клубы приходили люди, никогда раньше в них и не заглядывавшие, и все с затаенным дыханием слушали гармонь. Успех превысил все ожидания и целиком подтвердил правильность нашей линии на использование гармоники.

Первый опыт четко выявил положение с гармонью и стоящие конкретные задачи. Еще перед проведением I конкурса при МК была создана Комиссия по работе с гармонистами, которая и взялась за закрепление начатого конкурсами дела.

Привлечение специалистов и любителей. Среди музыкантов специалистов по гармонике никогда не было. Все музыкальные учебные заведения готовили специалистов по скрипке, роялю, арфе и т. д., и народным музыкальным инструментам там не было места. Поэтому, с одной стороны, музыканты не знали гармонике, с другой — гармонисты не имели музыкального образования. Такое положение определило нашу линию в привлечении специалистов к работе с гармонью.

Нам нужно изучить и усовершенствовать гармоники, установить методику обучения и создать репертуар. Ни музыканты, ни гармонисты самостоятельно, отдельно друг от друга этого сделать не могут. Здесь нужно соединение знаний (специалисты-музыканты) и опыта (специалисты-гармонисты). Поэтому во все специальные комиссии, секции и т. д., создаваемые при МК, Гос. Институте Муз. Наук (ГИМН'е) и др., наравне с гармонистами, включались и специалисты по другим отраслям музыки.

Как были привлечены в эти группы специалисты? (Этот вопрос особенно интересен для Союза, так как опыта использования специалистов у нас еще немного). Многие гармонисты-профессионалы давно толкались во все двери, желая окультурить гармонь, и когда комсомол взялся за гармонь, они с радостью пришли к нам на помощь. Конечно, здесь не обошлось без личных передраг, конфликтов, не все пришедшие к нам были лучшими; но все же большинство лучших мы объединили, и с этой стороны дело было сравнительно более легким.

Гораздо сложнее обстояло дело с музыкантами. Незнание ими гармонике породило предубеждение к ней. Неудивительно, поэтому, что музыканты, услышав, вместо ожидавшегося пиликанья, мастерскую игру лучших профессионалов и любителей, были поражены. Многие прямо заявляли, что никогда не предполагали, что на гармонике возможно хорошее исполнение серьезной музыки. Лучшие из музыкантов, наиболее общественные, действительно желавшие повысить уровень музыкального развития трудящихся, заинтересовались гармонью: например, народные артисты республики — М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов, В. Э. Мейерхольд, заслуж. артист проф. Л. М. Цейтлин, ныне покойный проф. Кастальский, композитор Васильев-Буглай и мн. др.

Всего привлечено в Москве к постоянной работе около 25 гармонистов и 20 музыкантов. И те, и другие работают совершенно безвозмездно в порядке добровольной общественной работы. Сюда не входят тт., выполняющие эпизодические, временные работы. В результате объединения музыкантов и гармонистов, сейчас несколько музыкантов серьезно изучили гармонь — и стали специалистами и в этой области.

Наряду с привлечением квалифицированных специалистов, особое внимание мы уделили привлечению выявившихся на конкурсах гармонистов-любителей. Так, напр., в комиссию по работе с гармонистами входят 4 комсомольца-гармониста, в методкомиссию трое и т. д. Именно, любители-гармонисты являются сейчас организаторами кружков и курсов, добиваясь их создания и организуя их работу.

Опыт показал, что среди любителей есть разные прослойки, по-разному относящиеся к общественной работе, которых, поэтому, по-разному надо использовать. Прежде всего, резко выделяется небольшая категория — гармонисты не только любящие игру на гармонике, но считающие гармонь своей основной профессией, желающие работать над улучшением ее качества, большим распространением и использованием. Значительная часть гармонистов этой категории превращается из любителей в профессионалов, уходя с заводов. Иные из работников комсомола считают это нездоровым уклоном, но на самом деле, что нездорового и вредного в том, что любитель-гармонист избирает себе профессию, наиболее подходящую к его способностям? Гармонисты этой категории обычно очень талантливы в музыкальном отношении, подымаясь значительно выше среднего уровня. Из таких ребят выходят общественники-профессионалы, близкие нам

(многие из них—члены партии и комсомола) и вносящие здоровый дух в профессиональную среду. Они особенно рьяно „грызут гранит науки“, жадно глотая каждый новый урок. Они чрезвычайно интересуются нашей работой с гармоникой и активно в ней участвуют.

Вторая категория—это основная масса гармонистов-любителей. Они любят гармонию, хотят хорошо и правильно играть, хотят участвовать в общественной работе. Они являются помощниками ячейки в организации досуга молодежи, выступая на вечерах, собраниях, демонстрациях и т. д. Характерен ответ гармониста-столяра, члена ВКП(б), на вопрос: „почему он учится на курсах“ (курсы платные). Он ответил: „потому что я люблю гармонию, и учусь для того, чтобы хорошо играть и правильно, чтобы свои знания затем передать другим, незнающим“.

Третья категория—небольшая прослойка (в значительной части из взрослых), интересующаяся не общественной работой, а только гармоникой, как формой своего отдыха. „В жизни изюминка—отдых, в труде изюминки нет, в отдыхе—изюминка в музыке, а физкультурой не занимаюсь“, пишет кустарь портной 28 лет.

Нами широко вовлечены в работу первые две категории, активно работающие одни на курсах, в комиссиях при МК и в других организациях, другие—у себя—на предприятиях, в клубах. Отметим, что во многих ячейках плохо поставлено использование любителей: гармонистов лишь таскают играть на собраниях, но их не объединяют вокруг ячейки, не помогают им повышать свою квалификацию, не интересуются насущными вопросами гармонистов. Ясно, что таким путем долго использовать гармонию нельзя. Гармонисты видят чисто эксплуататорский подход к себе и, естественно, с ним не согласны. Но стоит только ячейке не только провести конкурс, но и закрепить его созданием кружка, как гармонисты чрезвычайно горячо откликаются и идут навстречу всем начинаниям ячейки.

Учеба гармонистов. Почти все гармонисты играют по слуху. По нотам играют лишь единицы. Из участников I конкурса, т. е. лучших гармонистов, ноты знало лишь $1\frac{1}{2}\%$. Мы выдвинули лозунг: „гармонист, не знающий нот,—то же, что писатель, не знающий грамоты“. Этот лозунг был поддержан самими гармонистами. Еще во время проведения I конкурса стихийно начали возникать при клубах кружки гармонистов, и за короткое время число их перевалило за полсотни. Сейчас по московской губернии работает около 100 кружков, охватывающих, примерно, 1500 чел.

Кружки—наиболее массовая, первичная форма учебы. Наряду с ними, созданы, целиком по инициативе комсомола и при непосредственном его участии, платные курсы гармоник на 100 чел. (сначала на 50 чел., а затем они выросли) при Красно-Пресненском Музыкальном техникуме и бесплатные курсы на 20 чел.—при Воскресной Рабочей Консерватории. Подготавливается открытие в новом учебном году курсов, по типу Кр.-Пресни, в Замоскворецком и Баумановском районах. Срок обучения на курсах 2-х годичный с упором на музыкальную грамоту и теорию. Подготавливается открытие (при одном из музыкальных техникумов) класса гармоник с 7-летним обучением, для подготовки высококвалифицированных солистов. Тогда солисты-гармонисты будут подготавливаться так же, как солисты-пианисты, скрипачи и проч.

Основная беда кружков—отсутствие хороших кружководов. Обычно кружками руководят старые профессионалы-гармонисты. Они не имеют никаких педагогических навыков, музыкальные знания у них ограничены, культурный уровень также очень невысок. Учитывая это, мы выдвинули предложение о создании при Красно-Пресненском Музыкальном техникуме специального класса с 4-летним обучением, для подготовки инструкторов-кружководов. После долгих боев, прошлой осенью класс на 25 чел. был открыт. Теперь предполагается расширение класса до 40 чел. Между прочим, в этом классе учится ряд лучших, премированных гармонистов: Осипов, Рожков, Отделенов и др.

Но первый выпуск класса будет лишь через три года, а кружководы нужны сейчас. Поэтому была выдвинута одним товарищем-любителем очень интересная мысль об использовании кружководов-струнников, духовиков, хоровиков. Музыкальные и педагогические знания у них есть и если они изучат гармонику, то мы быстро получим кадр квалифицированных кружководов. Кружководы эту мысль поддержали, в результате сейчас работает трехмесячный семинарий, и к июню будет 40 хороших кружководов-гармонистов, культурных и опытных.

В этом году кружки работали без разработанных программ. Каждый преподаватель руководил по своему. Иначе и не могло быть, так как совершенно не было опыта; но сейчас, на основе опыта этого года, разрабатываются программы и методические пособия для кружков. Этим делом занята специально созданная при МК методическая комиссия по гармонике под председательством Нар. артиста М. М. Ипполитова-Иванова.

Кроме программ, Комиссия составила „Музыкальную азбуку гармониста“ в ближайшие дни выходящую из печати. Под редакцией комиссии, на-днях выходит из печати „Школа для 2-х рядной гармоник“, написанная известным композитором Васильевым-Буглаем.

Комиссией подготавливается в большом количестве репертуар для двухрядок и баянов к кампаниям, летней работе и т. д. К разработке и созданию репертуара привлечен ряд композиторов, музыкантов и гармонистов. В издаваемый репертуар входят классические произведения, народные песни, революционная музыка, а также несколько произведений молодых композиторов-гармонистов.

Дело учебы гармонистов очень сложно и, главное, совершенно ново. Поэтому трудно сразу создать нужные формы и методы. Сейчас мы их нашли, и с осени 28 г. учеба развернется еще шире и глубже. Уже первый год дал большие результаты—число знающих ноты на 2-м конкурсе составило около 80% или в 5 раз больше прошлого года. Гармонисты сами тянутся к знаниям, сами чувствуют необходимость учебы. Есть несколько кружков, существующих исключительно на средства ребят, так как клубы часто не отпускают средств на оплату руководителей. Это показывает, что гармонисты хотят стать хорошими музыкантами.

Усовершенствование гармоник. Если на изучение и улучшение скрипки, рояля и т. п. инструментов были затрачены миллионы рублей, и работа велась в течение сотен лет, то гармонию никогда никто серьезно не занимался.

Гармонь за короткий срок (100 лет) прошла громадный путь от игрушки, издававшей один аккорд, до громадного баяна, позволяющего исполнять любые произведения. Двухрядка—это отмирающий инструмент. Ее вытесняет, а во многих местах уже вытеснил баян. (Этот процесс пока тормозится высокой ценой баянов). Но его в свою очередь вытесняет баян с выборными басам, освобожденный от готовых аккордов левой руки, наиболее совершенный пока тип инструмента.

Мы имеем чрезвычайное разнообразие типов гармоник. По некоторым сведениям, существует свыше 150 типов, с самой разнообразной конструкцией, клавиатурой и т. д. Но никто не может доказать: почему нужен тот, а не иной металл для механики, то, а не иное дерево для корпуса, каков должен быть диапазон, тембр и т. д., а между тем в гармонике много недостатков. Нужно тщательно изучить историю развития гармоник и проанализировать ее, изучить существующие системы, использовать достижения в области инструментостроения вообще.

Узнав, что имеется специальный Госуд. Институт Музыкальной науки (ГИМН), занимающийся инструментостроением, мы обратились туда с предложением заняться изучением и усовершенствованием гармоник. Преодолев ряд затруднений, мы добились принятия наших предложений. При ГИМН'е сейчас существуют: лаборатория по гармонике, секция по изучению гармоник и методологическая комиссия, изучающая методику игры. В скором времени выходит из печати 1-й том „Трудов секции“, посвященный главным образом истории развития гармоник.

ГИМН при непосредственном участии МК проводит в мае 1-ю Всесоюзную Выставку гармоник и конкурс на лучшую сольную и оркестровую гармонику. По имеющимся сейчас уже сведениям на выставке будет свыше 200 экспонатов (советских и иностранных), при чем некоторые из них явятся чрезвычайно оригинальными и интересными. На выставке будут участвовать и гармоники, изготовленные Лабораторией ГИМН'а. Во время выставки организуется ряд лекций диспутов и концертов.

После выставки—первой не только в СССР, но и в мире—ГИМН, тщательно изучив ее итоги, займется установлением стандарта гармоник.

Производство гармоник. В области производства гармоник царит полный хаос. Существующее кустарное производство (Тула, Череповец, Вятка) далеко не удовлетворяет спроса. Качество производимых гармоник скверное, а цены вздуты до безобразия. Накидки на нормальную себестоимость достигают 150—200⁰/₀. Рынок почти на 90⁰/₀ находится в руках частных, получающих громадные прибыли (напр., Говоров, Соколов, Головин, Авилов и мн. др.).

Мы обратились во Всекопромсоюз с предложением кооперирования кустарей и освобождения их от частника. Кое-что уже здесь сделано: есть несколько артелей, но они не делают погоды на рынке. Выход не только в организации кустарей. Необходимо создать массовое фабричное производство гармоник. В Германии, Австрии, Италии, Англии, Америке и др. странах давно существуют громадные фабрики гармоник, работающие по конвейеру и пр.; на иных фабриках занято свыше 5.000 чел. По этому пути нужно пойти и нам. Соответствующее предложение мы послали в ВСНХ и МУЗТРЕСТ, получили поддержку—и в результате в контрольные цифры на 28—29 г. включается постройка фабрики гармоник.

Ни одна из существующих сейчас госорганизаций не в состоянии сама в отдельности урегулировать рынок сбыта. Нужно объединение всех госорганизаций. Мы выдвинули предложение о создании гос. акц. о-ва по сбыту музыкальных инструментов, созвали спец. совещание, и это предложение сейчас проводится в жизнь Губпланом.

Использование гармоник. Конкурсы прокатились громадной волной по всему Союзу. Около 30.000 чел. участвовало в 2.500 конкурсах за 1927 г. Теперь во многих местах проходят вторые конкурсы. Таким образом, конкурсы становятся регулярными и входят в круг комсомольской работы.

Именно конкурсы дают мощный толчок использованию гармоник в культ-и политпросветработе. В результате конкурсов, возникают кружки, гармонисты привлекаются в клубы, избы-читальни. Пожалуй, нет такой массовой формы культ-работы, где бы теперь с громадным успехом не использовалась гармонь. Из 4.000 участников 2 моск. конкурса свыше 75⁰/₀ участвуют в культ- и политпросветработе по месту своей работы, обслуживая собрания, вечера, кино и т. д.

На многих собраниях, митингах, почти на всех вечерах, демонстрациях, гармонь стала неизменным спутником. В демонстрации МЮД в Москве участвовало около 300 гармонистов с гармониками. Свыше 400 гармонистов вышло с гармониками на демонстрацию в 10-ю годовщину Октября. Они шли в рядах, организуя песни, придавая еще большую красочность и яркость демонстрации.

В ряде полков Кр. Армии создаются оркестры гармонистов, разучиваются под гармонь песни; гармонь в Кр. Армии—лучший организатор досуга. В одной волости Орехово-Зуевского уезда гармонисты за три месяца провели свыше 75 комсомольских вечеринок, вытеснив посиделки, с пьянкой и целованьем. Этот пример характерен для очень многих деревенских ячеек.

Широко раскинулась сеть оркестров. Большим успехом пользуется оркестр под управлением Л. М. Бановича, состоящий из 25 профессионалов и исполняющий очень сложный репертуар (напр., 5 симфония Бетховена). Есть 5 или 6 оркестров

из любителей. Дело развития оркестров тормозится отсутствием специальных оркестровых гармоник, но на Выставке гармоник будет демонстрироваться 6—7 типов оркестровых гармоник.

При проведении разных кампаний (перевыборы советов, завкомов, распространение займов и т. д.) гармонисты играют чрезвычайно активную роль, исполняя специальные частушки, прохватывая в них недостатки и отрицательные стороны и пропагандируя положительные.

Создание общества. Работа с гармоникой переросла рамки комсомола. В использовании гармонистов заинтересованы не только мы, но и профсоюзы, политпросветы, Кр. Армия и т. д. Без активного самостоятельного участия самих гармонистов и любителей проводить и расширять работу с гармонью нельзя. Нужно привлечь всех интересующихся гармонью, создав для этого соответствующую организационную форму. Такой формой является добровольное общество друзей гармоник.

XIV Губс'езд ВЛКСМ постановил такое общество создать. МК разработал подробный проект устава и созывает организационное собрание общества. Вопрос о задачах и методах работы общества, а также руководства им требует специальной статьи в ближайшее время, и поэтому здесь мы останавливаться на этом не будем. Отметим, что идея создания общества встретила полную поддержку всех гармонистов и многих музыкантов.

На верном пути. Подводя итоги первых полутора лет работы, мы можем сказать, что взялись за нужное и верное дело, правильно нащупали интересы гармонистов и сумеем найти формы для удовлетворения запросов гармонистов и использования их в нашей работе.

Комсомол, взявшись за казалось бы небольшое дело, сумел вырастить большое движение, привлекая и объединяя вокруг себя специалистов и любителей. Задача была ясной, оказалась не простой, но мы на верном пути.

Наше концертное сегодня.

С. Корев.

I.

Каждой осенью, перед началом нового музыкального сезона, на нашем концертном небосклоне начинают рождаться пышные лучи ярких, блестящих надежд, в которых совершенно тонут и растворяются еле заметные черные точки вероятных трудностей, угроз и опасений. Перспективы кажутся великолепными,— по крайней мере, если судить по производственным планам концертных организаций.

К середине сезона наступает привычное разочарование. В концертных аудиториях примелькались все те же знакомые лица, что и в прошлом и позапрошлом годах. Расширения аудитории за счет рабочих не видно. Два-три куцых выезда в рабочий район—это означает осуществление лозунга „приближение искусства к широчайшим массам пролетариата и крестьянства“. Что касается концертных программ, то и здесь по большей части „знакомые все лица“. Сравнительно узкий круг классических произведений повторяется из года в год. Отбор репертуара строится не на основании каких-то общественных или художественных принципов и соображений, а случайно, бесплано, бессистемно, часто—исходя из наличного репертуара данного исполнителя. Никогда всерьез не ставился вопрос о целесобразной пропорции между репертуаром классическим и современным, советским и иностранным. В некотором количестве исполняются и современные композиторы, но их современность выражается либо в хронологии, либо в технических и фор-

мальных особенностях их творчества, при чем и здесь нет ни намека на целесообразный отбор по признакам направления, вследствие чего нам часто преподносятся такие технические и формальные „утонченности“, что от них на расстоянии выстрела несет упадочничеством и гнилью. А то, что в наши дни пишутся действительно советские произведения, которые — плохо ли, хорошо ли — стремятся к насыщению музыкального творчества идеями и содержанием подлинной революционной современности, об этом мы узнаем больше из газетного и журнального петита, чем из своего непосредственного опыта: эти произведения почти не исполняются.

Конец сезона подводит яркую черту под этими безотрадными фактами. Постепенно разочарование начинает делаться почти всеобщим. Рабочие организации недовольны: им обещали систему плановых выездов в районы—но где они? Советские композиторы не удовлетворены: они рассчитывали, что их произведения будут, наконец, исполняться достаточно широко—надежды не оправдались. Известную степень удовлетворения чувствует лишь „средняя“ концертная публика, из музыкантов и „любителей музыки“, по своему составу в большей части мелко-буржуазная и средне-интеллигентская, обладающая некоторым музыкальным развитием. Этой части публики доставляют удовольствие блеск, виртуозность, мастерство и формальная законченность—независимо от идейного содержания. Это—несколько переродившаяся в сторону „советизации“, но в общем—старая публика концертных аудиторий, в свое время заполнявшая концерты Никиша, Кусевицкого, Зилоти. Удовлетворяя потребности этого слушателя, наши концертные организации иногда действительно преподносят нам произведения и выступления музыкальных мастеров, интересные с виртуозической и художественной стороны. Отдельные достижения в этой области безусловно имеются. Но это достоинство начинает превращаться в нуль, когда курс на виртуозность и технически-формальную законченность становится единственной положительной программой концертной политики. К сожалению, этот факт почти всегда замалчивается нашей музыкальной критикой, которая часто в итоговых статьях в конце сезонов касается исключительно этой внешне-формальной стороны прошедших концертов и приходит, поэтому, к весьма оптимистическим выводам.

Нарисованная картина концертного дела с небольшими отклонениями характерна для каждого из сезонов со времени введения НЭП'а. В ближайшем будущем трудно ожидать революционных переворотов в этой области. Однако, мы все же рассчитываем, что ближайшие сезоны, хотя бы эволюционным путем, пойдут по линии обслуживания нового, низового советского слушателя, по линии выдвижения молодых советских исполнителей. Но для ускорения этого процесса необходимо наши недочеты не замалчивать, а, наоборот, выявлять, ставить со всей остротой и подвергать тщательному анализу.

С этой предпосылкой мы приступаем к конкретизации сказанного по данным истекающего концертного сезона—1927-1928 гг.

II.

Первое—курс на советскую музыку. Этот принцип в наши дни так же своевременен и так же осуществим, как 3-4 года тому назад менее определенный, более общий курс на новую музыку. (Менее определенный, более общий—так как „новая“ музыка не однородна, в ней надо различать направления и оттенки различного характера и ценности. Наряду с композиторами и произведениями, знаменующими технический и формальный прогресс, художественные достижения, расширение арсенала изобразительных средств музыки и т. д.,—в современной западной музыке очень сильны течения, характеризующие декаданс, регресс, упадочничество, вырождение буржуазной культуры и искусства). Тогда это было—против течения и против кассы. Станным это теперь кажется, но первой советской кон-

цертной организации, провозгласившей лозунг „за современную музыку“—Персимфансу—еще в 1925 году пришлось выдержать на этом фронте большую и внутреннюю, и внешнюю борьбу. Внутреннюю—потому, что консерватизм участников ансамбля мешал проведению этого лозунга и вызывал некоторые разногласия и трения внутри коллектива. Внешнюю—потому, что публика, привыкшая боготворить классиков и туго воспринимавшая всякое новое веяние в музыке, просто не посещала концертов с современной программой, обрекая коллектив на прогорание. Персимфанс не побоялся пойти против течения и одержал победу, большую культурную победу. Ему удалось повести слушателя за собой, оказать положительное влияние на его вкус, заставить понять и оценить новую музыку.

Сейчас этого недостаточно. Вместо неопределенной „современной“ музыки, мы берем принципиальный курс на советскую музыку. Она конкретно существует в ряде произведений, она растет с каждым днем, но—увы—она почти скрывается от советского слушателя. А между тем ее широкое приобщение к низовой рабочей аудитории абсолютно необходимо для обеих сторон. Дальнейшее развитие советской музыки жизненно требует широкой публичной эстрады, равно как и рост культурно-музыкального уровня рабочего класса возможен при условии его воспитания и на современных советских музыкальных произведениях.

Что же показал истекший музыкально-концертный сезон в этой области? Увы—чрезвычайно мало. В Ленинграде—„Джебелла“ и „Большевики“—Дешеева, „Симфонический монумент“—Гнесина, симфоническое посвящение „Октябрю“—Шостаковича. В Москве—два однотипных произведения Шилингера, (Октябрьские симфонические рапсодии)¹⁾, „Октябрю“—Шостаковича, „Октябрь“—Рославца, сюита „Сталь“—Мосолова.

Во всей провинции РСФСР—ничего. (Речь идет, разумеется, о большой концертной музыке; ряд массовых произведений, исполнявшихся в кружках клубов и изб-читален, в расчет не берется: о них речь особо). Ничего выдающегося, если судить по источникам прессы, в союзных республиках.

Концерты революционной музыки в Ленинграде и Москве прошли с определенно большим успехом. Особенно ценным был концерт 4 декабря 1927 г. в Москве, организованный Ассоциацией Современной Музыки (Шостакович, Рославец, Мосолов, Половинкин). Но ни одно из исполнявшихся революционных произведений повторено не было. Ни одно из них рабочему слушателю показано не было. Курс на советскую музыку, но сделано лишь несколько—очень немного—шагов.

Второе—курс на широкого массового слушателя. Как обстоит дело здесь? Лучше—в Ленинграде. Госфил еще с начала сезона приступил к широкому распространению абонементов среди рабочих, но этим не ограничился. По договору с Управлением Домов Культуры, организован 12-тиконцертный „выездной абонемент“ Филармонического оркестра в рабочие окраины. После ряда случайных и эпизодических выездов в районы, впервые в это дело внесена струя плановости и системы.

В Москве—очень ценно начинание МГСПС по организации в центре (в Колонном Зале Дома Союзов) ряда специальных концертов для рабочих с бесплатным распределением билетов через профсоюзы. Кроме того, от времени до времени осуществляются эпизодические выезды Персимфанса в рабочие районы. (Между прочим, в начале года Персимфансу была обещана тридцатитысячная субсидия правительства; был разработан конкретный план систематического обслуживания рабочих; но субсидия была отнята). Наиболее ценным шагом Персимфанса надо считать выезд его в полном составе в Орехово-Зуево с двумя концертами, что было подлинным праздником рабочего населения.

¹⁾ В оценке октябрьских произведений Шилингера точка зрения редакции вполне совпадает с точкой зрения объединения Революц. Композиторов и Муз. Деятелей, выраженной в „протесте“, помещаемом ниже. Р е д,

Но, разумеется, эта, в полном смысле слова, капля в море едва ли может всерьез называться „обслуживанием рабочего слушателя“. Действительно, что могут означать полтора—два десятка концертов для центров, где рабочее население насчитывает сотни тысяч? При более или менее плановом подходе это в лучшем случае могло бы расцениваться как начало. Но сейчас и этого нет.

Что же касается положения дела в провинции, то о нем лучше умолчим. За редким единичным исключением (Ростов, Воронеж и др.), здесь пустое место, круглый нуль в области концертного обслуживания рабочих.

Третье—курс на выдвижение молодого советского исполнителя. Неоднократно на страницах советской печати подвергался всяческому обсуждению вопрос о целесообразности и количестве приглашений зарубежных гастролеров. Но мы все же продолжаем быть чрезвычайно расточительными по части иностранных приглашений. Никакие пропорции здесь не соблюдаются. Каждый год убеждает нас в том, что мы сами обладаем достаточно большим богатством исполнительских сил. Очень невелики наши достижения и в текущем году. Есть, правда, один интересный опыт.

Если в прошлом сезоне был праздник на улице молодых советских пианистов (премирование Оборина и Гинзбурга на Варшавском международном конкурсе), то в этом году внимание завоевали наши молодые скрипачи. Почин использования молодого артиста, еще даже не закончившего своего образования, принадлежит Персимфансу, выпустившему скрипача Фишмана в ответственной программе солистом на одном из своих концертов. Далее, Персимфанс в конце сезона расширил это начинание интересным опытом: он объявил конкурс на лучшего исполнителя сюиты Танеева (скрипка с оркестром). Премия — исполнение этой сюиты на двух очередных концертах. Участвовать в конкурсе вызвалось пять молодых скрипачей—консерваторцев. Выбрать наилучшего оказалось чрезвычайно трудно. Жюри, констатируя перевес на стороне скрипача Затуловского, все же рекомендовало и остальных четырех к широкому использованию (Фишман, Габриэлян, Калиновский, Фурер).

Далее, в конце сезона был организован симфонический концерт под управлением молодого консерватора-выпускника Л. Гинзбурга, показавшего себя с хорошей стороны в трудной концертной программе.

Вот и все значительное, что можно отметить в текущем сезоне по части выдвижения музыкального исполнительского молодняка. Целый ряд уже ранее выдвинувшихся молодых артистов у нас далеко не достаточно используется, что, разумеется, тормозит и дальнейший рост выдвигательства.

Четвертое — и самое болезненное место концертного дела — плановость работы. Она отсутствует совершенно. На концертном рынке — полнейшая анархия: провинция в полном смысле слова музыкально голодает, в то время когда столицы иногда бывают перенасыщены. Последовательность программ и концертов случайна и не оправдана никакими — ни техническими, ни художественными — соображениями. Нередко программы дублируются двумя различными концертными организациями — с ущербом, конечно, для обеих. Все это и приводит, наконец, к безобразнейшей хозяйственной конкуренции на концертном рынке, совершенно недопустимой в советских условиях. Таковы результаты нашей бесплановости, бессистемности на одном из важнейших участков художественного строительства.

К сожалению, этим важнейшим вопросам наши концертные организации уделяют значительно меньше внимания, чем следовало бы. Этот комплекс вопросов занимает в концертной работе несравненно меньше места, чем вопросы обслуживания „обычной“, т. е. мелко-буржуазной и средне-интеллигентской концертной аудитории.

Приступим к рассмотрению этого раздела концертной работы, охватившей, главным образом только Москву и Ленинград и почти никак не отразившейся на провинции.

III.

В истекшем сезоне значительно расширила свою концертную деятельность Ассоциация Современной Музыки. Ее концерты, очень немногочисленные (и в Москве, и в Ленинграде) были посвящены по преимуществу произведениям, отражающим последнее слово музыкального новаторства. Это полностью отвечает задачам и программе Ассоциации. За очень редким исключением, она почти не дает места в своих концертах композиторам-эпигонам музыкальной формы и техники. Кроме Октябрьского концерта, о котором речь была уже выше, Ассоциация показала ряд новых произведений западных и русских композиторов. Из них необходимо отметить чрезвычайно любопытные по материалу и по композиции отрывки из балета „La Giara“ Казелла, фортепианный концерт с оркестром Хиндемита, „Пульчинеллу“ Стравинского, „Chant de joie“ Онеггера, ряд новых произведений Равеля, Дебюсси, Бела Бартока, Русселя, Половинкина („Телескоп“), Попова (септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса), Мило (II сюита из музыки к „Протею“), а также возобновление III симфонии Мясковского, не исполнявшейся с 1915 года. Эти произведения в общей совокупности дают нашему слушателю (правда, главным образом—квалифицированному слушателю) известное представление о формальных достижениях и о характере современного музыкального творчества, главным образом, композиторов Западной Европы.

Ряд интереснейших новинок и старых произведений, впервые исполняющихся в СССР, показал Персимфанс в своих абонементных концертах. Особый интерес вызвала к себе исполненная по манускрипту десятая симфония Мясковского. Далее: „Сюита 1920 г.“—Стравинского и „Сюита 1923 г.“—Бартока, „Concerto Grosso“—Корелли, Серенада для четырех оркестров—Моцарта, „Ночь в садах Испании“ и танцы из балета „Треуголка“—Мануэль-де-Фалья—вот несколько пестрая, но интересная программа Персимфансовских концертов.

Большинство исполнявшихся в Москве новинок слушала и Ленинградская публика в концертах Лен-Госфилла. Здесь, кроме того, необходимо выделить интереснейший цикл из произведений Онеггера (в исполнении автора), а также произведения Ленинградской композиторской молодежи (Шостакович, Животов—сюита для большого оркестра, написанная в 1927 г. и др.).

Концертное Бюро УГАТ'а центр своего внимания перенесло не на исполнение новых музыкальных произведений (хотя и в его концертах мы услышали ряд интересных новинок, как Симфония Кшенека, Симфония Шостаковича и др.), а на показ лучших исполнителей СССР и запада, при чем необходимо отметить чрезвычайно ярко выраженный „западнический“ уклон.

Мы услышали ряд интересных западных исполнителей. Дирижеры—Герман Шерхен, Ансермэ, Фрид и др.; пианисты—Итурби, Петри, Карло Цекки (по приглашению Персимфанса), Барер (по приглашению Ассоциации Современной Музыки); певцы—С. Радамский и Р. Хейс (оба показали весьма высокий уровень вокальной культуры и артистичности), ряд камерных концертов, организованных консерваторией, ряд других исполнителей. В музыкальной жизни Ленинграда одним из наиболее интересных музыкальных моментов можно считать приезд струнного квартета Амар-Хиндемита (Ликко-Амар, Вальтер Каспар, Пауль Хиндемита и Мориц Франк), показавшего исключительно высокую степень камерного искусства.

В провинции, в противоположность пестрой концертной жизни в столицах, мертвый штиль, лишь изредка нарушаемый приездом какого-либо пышного гастролера. Если судить по местной прессе, провинцию во второй половине сезона больше всего волновали выступления Л. Я. Липковской, когда-то очень популярной певицы, сохранившей и сейчас богатые вокальные и исполнительские данные. Кое-где—гастроли Московских, Ленинградских и иностранных артистов и маленьких ансамблей. К сожалению, ни плановости, ни особых культурно-воспитательных

достоинств в этих выступлениях почти нет. Ими движут исключительно интересы кассы.

Такова в беглых штрихах, в общих контурах картина нашей концертной жизни на этом—обозначим условно—„европейском“ участке музыкального фронта.

Мы старались как можно более кратко суммировать эту, по-преимуществу, западническую часть музыкально-концертных выступлений истекшего сезона. Не это нас интересует в первую очередь, т. к. не количеством приезжающих иностранных артистов и наших старых музыкантов и не степенью их виртуозности и мастерства измеряется движение вперед советской музыкальной культуры. Кроме того, о каждом наиболее интересном концертном выступлении своевременно писалось и в общей, и в музыкальной прессе. По своему существу, по своей природе истекший музыкально-гастрольный сезон мало чем отличался от ближайших предыдущих.

IV.

Но ведь это—не важнейший участок нашего музыкального фронта! Необходимо ведь насытить музыкальное творчество нашей страны идеями и содержанием Октябрьской эпохи; необходимо сделать искусство доступным миллионным массам пролетариата и крестьянства; необходимо бороться за нового советского музыканта, за новую советскую музыку,—и много, много еще задач, подлинно советских задач стоят перед нами в области культурно-музыкального строительства. Почему же этим задачам уделяется меньше внимания, меньше забот, чем более чуждому и далекому от нас участку музыкального фронта—деятельности иностранных гастролеров и подражающих им наших „западников“? Почему столько внимания мастерам техники и формы, безусловно полезным для нашего культурного роста, нужным и интересным, но не в такой же—в самом деле—пропорции?

Ответ ясен и прост: нет достаточно четкой музыкальной политики, нет необходимого твердого руководства.

Перспективы?

Не хотим быть пророками, но опасаемся, что в мутной анархической стихии нашего концертного моря некоторое время еще поплавать придется. Но „берега“ уже близки,—они все четче вырисовываются в виде организующихся сейчас: Главискусства, которое должно стать центром художественной политики, и Совфила, который должен стать центром музыкально-концертной практики.

Как скоро на этих „новых берегах“ укрепятся твердые советские позиции—покажет будущее. Но за это надо бороться.

Кризис современного пианизма.

А. Алмазова.

Вопросы методики фортепианной игры, поднятые около 25 лет назад на Западе, у нас только в течение последних лет прошли через массовое сознание педагогов и выявились в более или менее ценных руководствах, лекциях и системах преподавания. Процесс их теоретической и практической разработки и усвоения двигался крайне медленно и слишком уж долгое время был достоянием отдельных лиц, не умевших или мало хотевших проведения и внедрения его в глубь и ширь педагогического состава.

Все повышающиеся требования слушателей и композиторов принудили пианистическую технику выйти из области механизации и интуиции на путь разносторонней осознанности. Наука в лице физиологов, врачей, психофизиологов

и физиков (Дюбуа-Реймон, Фишер, Штейнгаузен и др.) своими работами сразу повернула воспитание пианизма на другой путь.

Каковы же основные вехи этого пути?

Во-первых, были детально выяснены законы физической структуры пианистического аппарата, и пальцы потеряли значение обособленного ударного механизма, могущего успешно развиваться и совершенствоваться (как думали раньше) путем механических ударных упражнений, в зависимости от количества затраченного времени и силы. Взаимоотношение их с психикой, подсознательно ощущаемое еще Шуманом и Шопеном (их советы ученикам), теперь научно подтверждаются психофизиологами.

Правильное понимание необходимости в основе свободы руки и тела пианиста, до которого доходили и раньше некоторые музыканты интуитивно, получило научное обоснование и послужило фундаментом для создания школы естественной и весовой игры с ее различными уклонами.

Наконец, физики обратили внимание на законы звука, механизм фортепиано и их соотношение (Гельмгольд, Миллер и др.), но сделано в этой области еще немного.

Помощь и подкрепление пианизму шли с разных сторон и, несомненно, содействовали в некотором отношении поднятию общего уровня музыкального исполнения, и пианизм как бы облагородился наукой.

Несмотря на это, все так же недостижимо стоят вершины прежних корифеев пианизма. Центр тяжести у массового музыканта сосредоточился на большей осознанности исполнения методических приемов, выработанных различными системами.

Усиленная рационализация современных приемов фортепианной техники, стремящаяся к возможному максимуму технического совершенства и красоте, я бы сказала—„отвлеченного звучания“, становится самодовлеющей. Масса работы, знаний и опыта оказываются затраченными на производство какого-то кастрированного искусства, в лучшем случае дающего фортепианных мастеров. Основа музыки, ее глубокое творческое эмоциональное начало, требующее для своего выявления многообразной и многогранной нюансировки и, собственно говоря, бесконечно разнообразной скалы звучания, в зависимости от индивидуальных особенностей композитора и исполнителя,—сведена к применению нескольких правил, считающихся каждым направлением незыблемыми, а звук рассматривается нами уже как одно только из технических достижений. Пианизм, как отображенное творчество, немыслим без интуиции (чуткий пианист всегда слышит характер и нюанс звука до его взятия и по интуиции дает его нужным способом). Возьмем современного музыканта. Его воспитание всегда начинается и идет под лозунгом усвоения и внедрения в его музыкально-пианистическую индивидуальность тех или иных методико-пианистических приемов; с них он начинает свое знакомство с искусством музыки и на протяжении многих лет он занимается усовершенствованием и проведением их через свой музыкальный репертуар. Из психофизиологии мы знаем, что все, воспринимаемое нашими чувствами, имеет характер центростремительный, т. е. идет от периферии (снаружи) к центральному аппарату (головному мозгу). Все же наши двигательные акты имеют, наоборот, характер центробежный, т. е. идут от центра (головного мозга) к периферии (оконечностям).

Музыкальные восприятия пианиста, попадая через слух в главный центр слуховых образов (в головном мозгу), идут оттуда центробежным путем к рукам, и здесь они встречают руку, привыкшую к нескольким заученным движениям и определенному так сказать штампованному звучанию. Таким образом, у нашего пианиста образуется ряд привходящих, нежелательных, условных рефлексов, благодаря которым он будет отвечать на каждую звуковую картину привычным движением и привычным, часто совсем несоответствующим, звучанием. Неужели непонятно, что это закрывает путь к художественному развитию, пониманию и выявлению и является

одной из главных (если не самой главной) причин падения пианизма? Уходя с концерта, чаще всего уносишь чувство неудовлетворенности художественной интерпретацией и недостаточной использованностью инструмента. Пока, за редким исключением, инструмент идет выше исполнителя, и вздохнуть о задержке в его эволюции мне кажется преждевременным.

Все вышесказанное не означает, что педагоги не должны знакомить ученика с принципами системы весовой игры, но указанными ею приемами не только не исчерпывается еще весь музыкальный „символ веры“, но даже и не они должны стоять на первом плане работы.

Нельзя все собираемые ценности относить в резерв технических возможностей. Нельзя с эмоциональных переживаний сползть на „звучание“. Когда на первом плане работы стоит не творческое проникновение композицией, а ее методикотехническая разработка, пианист слушает в отдельности звучание пассажей, аккордов, кантилены соответственно их именно приемам, и при относительном однообразии этих приемов получается, с одной стороны, безотносительное однообразие исполнения, его нивелировка и, я бы сказала, бедность, а с другой—даже хорошо звучащие детали режут ухо своей оторванностью от творческого целого, и у чуткого слушателя, в лучшем случае, кроме недоумения, не остается ничего.

Мы допреподавались до того, что по собственному признанию: „имеем массу учащихся и ничтожное число хорошо играющих на фортепиано“ (см. Штейнгаузен—Прокофьев, стр. 27). Если мы обратимся к книге Штейнгаузена, как раз очень характерной и оказавшей, как мне кажется, значительное влияние и на наших музыкантов,—мы найдем там, наряду с правильными и полезными мыслями врача-физиолога, много ошибочного, определенно вредного и тормозящего (несмотря на все разговоры о художественной стороне искусства) развитие в музыканте именно художника.

Во всех его взглядах на законы строения и движения нервно-мышечного аппарата пианизма ясно виден специалист-физиолог, но ошибаются те, которые предполагают в нем высокую музыкально-художественную чуткость, дающую право на безапелляционное решение вопросов, касающихся творческой стороны фортепианной музыки.

Его подход к фортепиано, как инструменту бедному, чисто механическому, не допускающему индивидуального оформления звука, на мой взгляд, свидетельствует о непонимании законов творчества этого „изображения бесконечной реальности Я в пределах конечного“. Звук каждого инструмента, являясь материалом для создания гениальных произведений, не мог звучать неоформленным индивидуально для самого композитора, прежде всего, и слабы те музыканты, которые не слышат у каждого композитора его индивидуальных оформлений звука. Совершенство воспроизведения музыкальных произведений пианистом всегда находилось в прямой пропорциональной зависимости от совершенства понимания их и способности интуитивного проникновения в другую личность и ее творчество. Первой задачей каждого пианиста и педагога должно быть возможно более глубокое и широкое знакомство с музыкальной литературой; изучение исполняемого автора, исторической преемственности и индивидуального выявления его творческой личности; характера ритма и звука изучаемого произведения в целом и деталях и исключительно внимательное отношение ко всем имеющимся указаниям автора. Кроме того, понимание подхода к инструменту самого автора. Ясно, что для Баха, Бетховена, Листа, Шумана звучал он разное. Только при таком отношении и пианист, и педагог могут подойти к проникновению в творческий замысел и, так сказать, к содружеству с творчеством композитора. Только у этого источника и зарождается интуиция. Не какие-либо усовершенствования, а фортепианная музыкальная литература в своем прошлом и настоящем, лучшее доказательство неисчерпаемого богатства и развития языка нашего инструмента. Гениальные композиторы своими произведениями и ука-

занятиями достаточно ясно объяснили нам, как должен, а, следовательно, и может говорить - звучать инструмент — язык их произведений (отрицать это — значит не понимать психологии творчества). Они-то понимали все его богатства и красочность и точно также понимали его их гениальные исполнители.

Мне кажется что проявления нашей постановки музыкального воспитания уже настолько ярки (при всех новых системах методики), что пора обратить на это внимание и пора перестать многообещающе говорить о весе плеча и т. п. и безотнositельной (хотя бы и красивой) звучности, а продумывать, какого ритма и характера звука требует каждый композитор, а у каждого композитора еще и каждое его произведение, а в каждом произведении еще и каждая фраза. Вот эти постигнутые, продуманные и прочувствованные звучания и проводить через указанные, а часто и неуказанные приемы.

Может ли музыкальное произведение, исполненное высоко художественно, быть плохо исполненным технически? Нет. Может ли быть оно блестяще исполненным чисто технически и плохо в художественном отношении? Может. Отсюда ясно, что из чего вытекает, что чему подчиняется и кто кого ведет. До тех пор, пока соотношение это обязательно для музыканта, он будет идти вперед как художник и как техник, и этот принцип должен быть положен в основу музыкальной педагогики с первых шагов обучения.

Роль интуиции в педагогике громадна, и над ее развитием у ученика приходится неустанно работать.

При таком подходе получается уже не только методическая, но и большая художественная осознанность, помогающая и невыразимо облегчающая ученику его работу и успеваемость и делающая ее более полноценной. Не надо забывать, что мастерство (в своей сущности далекое от искусства и имеющее свою скалу творчества) не может и не должно его подменивать.

Слова, брошенные в мир поэтом:

„Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель.
Вечно носились они над землею, незримые оку;
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных есть в нем сочетаний и слова и света“...

преобразовались в понятие о „константах“¹⁾, положенных в основу психофизической системы филологов Рутца—Сиверса, работая с которыми германские экспериментальные психологические институты выявили присутствие их при творчестве произведений изобразительных и музыкальных искусств и вообще во всем, что творит человек. Музыкальные константы представляют собою именно такое индивидуальное оформление ритма, мелодии и тембра звука, обязательные для творчества каждого композитора. Их надо чувствовать и выявлять, как основную ценность гениального творчества, а не абстрагированные звучания и собственные образы и фантазии.

Пауль Хиндемит.

А. Веприк.

Послевоенная Германия ненавидит Бетховена и Вагнера. От Бетховена пошло все зло,—от него вошло в музыку страдание, призыв к борьбе, воля к победе. Нет, разумеется, недостатка в издевках над „квартсекст-аккордом, искупающим весь мир“, которыми так называемая передовая музыкальная общественность оплевывает творчество Бетховена и Вагнера.

¹⁾ „Константы“—постоянные величины (свойства), присущие каждому творческому произведению.

Следует с самого начала оговориться, что, говоря о послевоенной Германии, я имею в виду только верхнюю прослойку музыкантов, ту, которая пытается „делать погоду“.

Из многочисленных группировок Германии особого внимания заслуживает та из них, которая связана с юношеским движением. Во главе этого течения стоят трое: Хиндемит, Иедэ и Мерсман.

Один из руководящих немецких критиков в разговоре со мною высказал мысль, что непомерное раздувание немцами Хиндемита вызвано, главным образом, желанием иметь своего композитора - арийца, в противовес Шенбергу-семицу. Несомненно, что при существующем в Германии положении, при невероятном анти-семитизме арийство Хиндемита во многом ему помогает. Но все же упомянутый выше критик допускает ошибку. Он упрощает существующее положение вещей, усматривая центр тяжести в противопоставлении арийства семитству. Наоборот, противопоставление Хиндемита, как типа композитора, Шенбергу — выразителю другого типа — представляется мне правильным. Шенберг корнями связан с довоенной Германией, Хиндемит — немыслим вне войны и послевоенных событий.

Хиндемит, в противовес Шенбергу, является выразителем той буржуазной прослойки, которая все же в результате войны кое-чему научилась. Хиндемит, прежде всего, учитывает, что рвать с массами невыгодно: наоборот, он ищет этой связи, он старается во что бы то ни стало ее осуществить. Желание это выливается иногда в формы, неприемлемые с нашей точки зрения. Так, на Франкфуртской выставке „Музыка в жизни народов“ Хиндемит, пользующийся большим именем в Германии, исполнял функции, средние между приманкой и приказчиком, демонстрируя механические музыкальные инструменты. Он, по своему, искренен. Сам он пишет для механических инструментов. Механические инструменты для него — еще один мостик, через который он хочет проникнуть в массы.

В этом, разумеется, есть некоторая доля наивности. Если музыка Хиндемита, несмотря на бешеную рекламу, проводимую издателями, совместно с прессой и концертными организациями, не дает еще желанного эффекта, если она далека еще от внедрения в массы, то не виной ли тому высокие требования, предъявляемые к исполнителю творчеством Хиндемита? И не достаточно ли исключить посредника (исполнителя), чтобы творчество композитора вошло в сознание масс? Отсюда и желание использовать механические инструменты в роли пропагандистов современной музыки. Это, понятно, весьма наивно, ибо причиной непроникновения музыки Хиндемита в массы, являются не столько технические трудности исполнения, сколько самое существо этой музыки.

Но, пожалуй, сам-то Хиндемит не так уж наивен. Он пытается непосредственно апеллировать к подрастающему поколению. На это он тратит много энергии и сил и с большим мужеством проводит свою линию. Показательны в этом отношении издаваемые фирмой Шотта (B. Schotts Söhne) — под редакцией Хиндемита, Иедэ и Мерсмана — сборники „Das Neue Werk“. Взять хотя бы четвертый выпуск этого журнала. Он целиком посвящен Хиндемиту. Даны его 9 пьес



в первой позиции для начинающих (ор. 44 № 1), 8 канонов в первой позиции для начинающих (ор. 44 № 2), 8 пьес в первой позиции для подвинутых (ор. 44 № 3) и 5 пьес в первой позиции для подвинутых (ор. 44 № 4) ¹⁾

Если Хиндемит обращается к широкому кругу начинающих, главным образом, по линии профобразования, то его друг и единомышленник Фриц Иедэ проводит огромную работу, расчищая путь Хиндемиту. Иедэ проводит свою работу на хоровом пении. Поскольку участие в хоре не требует специальных навыков, как того требует игра на струнных инструментах, естественно, круг, который он пытается захватить, значительно более широк (см. его прекрасно подобранные каноны).

Чего они хотят? Они хотят пробудить в человеке радость осознания чистой музыкальной конструкции. Этим выполняется подлинный социальный заказ. Трудно сомневаться в субъективной честности Хиндемита. Он уверен, что зло началось Бетховеном и кончилось Вагнером, а он, Хиндемит, возвращает музыке ее подлинное значение. Но объективно Хиндемит является выразителем определенной классовой прослойки, чье классовое сознание не допускает призывов к протесту и начисто отвергает волю к борьбе. Вот почему эмоционально насыщенные Бетховен и Вагнер им ненавистны.

Эмоций протеста, борьбы и воли к победе они не могут принять, ибо эти эмоции противоречат их классовому сознанию, их социальной природе. Кого призывать к восстанию, к борьбе, к победе? Пролетариат?

Утверждение, что с Бахом кончилась подлинная, конструктивная музыка,— понятно, неверно. Ни одно произведение искусства не мыслимо вне конструкции. И если они ненавидят Бетховена и Вагнера, то отнюдь не за отсутствие конструктивного начала, — это бессмыслица, — а ненавидят их за то, что за этой конструкцией скрывается, — за идеологию. Мерсман разъяснил мне, как надо понимать их лозунг: „назад к Баху“. Оказывается, и Бах не безгрешен. Его *Nohe Messe*, *Mathäus - Passion*, — не тот Бах, который нужен. Величайшее произведение Баха, открывшееся только нашей эпохе, — это „*Kunst der Fuge*“ („Искусство фуги“). Наиболее сухое, графическое сочинение Баха превозносится только потому, что там выпирает рассудочный элемент, чистая музыкальная конструкция. И лейпцигское исполнение баховского „Искусства фуги“ ²⁾ (летом 1927 г.) преподносится, как событие огромной, исключительной важности, имевшее в прошлом только один прецедент: исполнение Мендельсоном *Mathäus-Passion* Баха. Говорить, что аэмоциональность (отказ от эмоциональности) является достижением музыкальной культуры вообще, это значит замазывать существо дела. На примере Хиндемита очень ярко усматривается социальная природа этого течения и та классовая прослойка, на которую это течение опирается. К чести Хиндемита надо сказать, что он сам это определенно и откровенно раскрывает. Так, упомянутая выше серия „*Das Neue Werk*“, выходящая под его, Иедэ и Мерсмана редакцией, имеет характерный подзаголовок: „Новая ансамблевая музыка для юношества и дома“. О юношестве речь еще впереди, а апелляция через „домашнюю музыку“ к средней зажиточной буржуазии, к массе мещанства наглядно показывает, что Хиндемит и не помышляет открещиваться от той социальной прослойки, которая его выдвинула.

Отказ от эмоциональности, как выполнение подлинного социального заказа, не мог не отразиться на средствах творчества самого Хиндемита. Хиндемит пришел к линейности ³⁾. Но современная линейность опять-таки не является „крупным

¹⁾ Paul Hindemith, op. 44, Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel für Schülerorchester usw. (Пауль Хиндемит. Школа инструментального ансамбля для ученических оркестров и т. д.).

²⁾ Произведение это неудобно исполнимо. Для того, чтобы оно прозвучало, пришлось его оркестровать. Я подчеркиваю этот момент, ибо он противоречит всей установке группы Хиндемита.

³⁾ Под линейностью подразумевается метод музыкального творчества, при котором доминирующее значение приобретает ведение линий отдельных голосов. Р е д.

достижением музыкальной культуры вообще". Хиндемит пришел к линейности, потому что она дает наибольшие конструктивные возможности.

В то же время линейность может сослужить службу фигового листка, своего рода ложно-идеологического оружия.—Лозунги вроде „назад к Баху“, через юношеское движение — к новой музыке ассоциируются с линейностью. и тем самым затемняют значение современной линейности, как явления выросшего на базе аэмоциональности. Этим я не хочу сказать, что контрапунктическое мышление в основе своей реакционно. Достаточно упомянуть, что творчество Вагнера в значительной степени линейно. Но принцип линейности современных композиторов, как метод сочинения отвлеченно-конструктивной, аэмоциональной музыки, честно служит классу буржуазии.

Линейность нужна Хиндемиту еще по одной причине. Через нее он хочет связаться с юношеством. Юношеское движение—*Igendbewegung*—в Германии (движение опять-таки чисто буржуазное) фактор огромного значения, прекрасно учтенный Хиндемитом. Характерные для немецкого юношества странствия (*Das Wandern*) вызвали к жизни новые песни. Художественная ценность этих песен весьма проблематична. Но не в этом дело. Важно то, что голос по природе линейен. Это прекрасно учел Хиндемит, пытающийся через линейность соприкоснуться со всей массой „перелетных птиц“—так в Германии называется странствующее юношество—*Wandervogel*.

Талантлив ли Хиндемит? Разумеется, Хиндемит — крупное дарование. Иначе о нем и говорить не стоило бы. Он сумел по-новому подойти к использованию возможностей инструментов, он сумел раскрыть их природу¹⁾. Несомненно, центр тяжести творчества Хиндемита — в естественном выполнении инструментами их функций. Но и здесь целый ряд грозных признаков сигнализирует опасность. Его музыка скатывается к музицированию самих инструментов. Над всем буржуазным искусством и над всеми средствами этого искусства тяготеет проклятие—то же проклятие разложения, которое тяготеет над всем буржуазным классом. Та самая линейность, которая привела Вагнера к насыщенной эмоциональности, в эпоху упадка буржуазии превращается в средство отвлеченного конструктивизма. Линейность превращается в механическое соединение ряда голосов вне учета их общего ладового смысла. Начинается окончательный распад музыкальной ткани. Осознание природы инструментов—осознание, совершенно необходимое композитору, ибо через инструмент познается слушателем музыкальное произведение, перерождается в самопроизвольное музицирование инструментов.

Уже в квартете Хиндемита ор. 16 отдельные места говорят о надвигающейся опасности. Так, вторая скрипка в последней части свыше 50 тактов играет одну и ту же фигуру. Хиндемит ее не выписывает, ограничиваясь следующим, весьма характерным примечанием: „*Ohne Rücksicht auf Takt und Dynamik der anderen Instrumente stets dieselbe Figur wiederholen*“²⁾. Отсюда один только шаг к ремаркам вроде „*Die Bratsche spielt was sie will*“³⁾.

Мне лично доподлинно известны случаи, когда списывали „прямо с природы“: заставят флейтиста сыграть какой-нибудь фокус, то же самое сделают с гобоистом, кларнетистом, фаготистом и валторнистом, приладят одно к другому—и в результате квинтет, раскрывающий природу инструментов. Нужны ли муки творчества, когда все это можно сделать и легче и проще? А происходит это оттого, что сказать нечего. И пусть господа идеологи аэмоциональной музыки не жалуются, что им не удалось увлечь за собой всю массу своей прослойки.

¹⁾ За исключением фортепиано: раскрыть значение ф.-п. Хиндемиту не удалось.

²⁾ „Постоянно повторять одну и ту же фигуру, не обращая внимания на темповые и динамические обозначения в партиях остальных инструментов“.

³⁾ „Альтист играет то, что ему вздумается“.

Кастрировав музыку, лишив ее эмоциональности, они лишили ее, вместе с тем, ее организующего начала и социальной значимости. Кому нужна такая музыка? Нужна ли она самой буржуазии?

Я позволю себе привести несколько строк из письма одного из наиболее активных берлинских работников — композитора, принимающего близкое участие в работах берлинской секции Интернационального Общества Современной Музыки. В письме от 22 марта с/г. он пишет:

„В связи с общим кризисом музыки, а главное—с кризисом публики, Интернациональное Общество (Современной Музыки) находится в стадии разложения, рано или поздно отдельные местные группы в Германии перестанут существовать. Например, берлинская группа влечет жалкое существование: без денег, без публики. Из 180 платящих членов приходит на концерт 15 человек. Программы приходится строить по принципу приманки: особенными атракционными приемами“...

И это в Берлине, в самом центре мировой музыкальной жизни!

Историк музыки о музыкальной современности ¹⁾

К. Кузнецов.

Словом „кризис“ обычно злоупотребляют. Но не должно показаться злоупотреблением, если его применить к современной музыкальной действительности.

Музыкальная современность явно находится „на перепутьи“. Это — здоровое явление, ибо еще совсем недавно „на музыкальном фронте“ все казалось благополучно, скрытая за языком своих, на первый взгляд отвлеченных формул музыка не торопилась давать творческий отчет перед коренным образом изменившимися условиями жизни. Повторялись сложившиеся музыкальные формулы, порою слегка модернизированные. Но наши композиторы, по сути дела, оставались академичными. Уже в творчестве Скрябина имеются все признаки конца того беспримерного по богатству и значительности музыкально-исторического отрезка времени, который начинается с „могучей кучки“ и Чайковского и простирается до раннего XX века. Мало того, еще при жизни указанных великих музыкантов, их место постепенно начали занимать эпигоны, которые не пробивали новых путей, а только питались наследием, доставшимся им от предшествовавшей напряженной музыкально-творческой поры. Это явление вполне закономерно: художественное творчество так же, как органическая природа, нуждается в том, чтобы „ходить под паром“.

Немцы после своего „золотого“ века музыки (от Глюка до Вагнера) еще раньше нас стали отдыхать и „нагуливать“ силы. На смену гигантам пошли более или менее значительные дарования, а наряду с ними—фигуры совсем уж эпигонального значения. И характерно, что раньше признания добивались героической, десятилетиями длившейся борьбой. Творчество эпигонов в такой борьбе не нуждается: оно идет уже проторенными путями, апеллирует к уже определившимся художественным вкусам и взглядам. Зато этот без борьбы дающийся успех оказывается и весьма непрочным.

Одним словом, всякая музыкальная культура, в том числе и наша, после подема должна была пережить явные моменты упадка, моменты существования „в кредит“, за счет старых сбережений, накоплений. В музыке мы пережили приблизительно то же самое, что и в экономике: донашивали старый инвентарь, дорабатывали старые запасы сырья.

¹⁾ В основу настоящей статьи положена лекция, прочитанная автором в Московской Гос. Консерватории 4-го марта 1928 г.

Один из виднейших современных германских критиков Генрих Штробель выступил недавно на страницах берлинской газеты „Курьер“ со статьей под заглавием „Молодая Россия“. Автор недоумевает, почему „страна, которая, переживши столь радикальный переворот, создала нечто новое в области театральной режиссуры и в области кино,—в музыке не переступает граней общепринятого“. Мы ответим Штробелю, что причина именно в том, что мы несколько позже стали „гулять под паром“, нежели Германия: она тоже пережила после Вагнера свой период „академизма“, от которого как будто начинает только теперь освобождаться. Мы тоже стоим перед вступлением в новую творческую эру. Подрастает поколение молодых композиторов, среди которых есть ряд талантов.

В периоды кризисов всегда появляется усиленный спрос на музыкальное руководство. Стремятся получить ответ на вопросы: „куда итти?“, „за кем итти?“. В этом отношении музыкальное прошлое выгодно отличается от современности. Была эпоха Глинки. Музыкальная критическая профессия тогда почти отсутствовала, но все же сквозь восторженное преклонение таких лиц, как Мельгунов, Кукольник—и до публики докатывалась струя свежей творческой художественной мысли. Была эпоха „кучкистов“. Образ Стасова, это—целая эпоха в творческом руководстве. Чайковского поддерживал критик Ларош, хотя и не с таким энтузиазмом, как это делал Стасов в отношении „могучих“. Была эпоха Скрябина, а рядом с ним фигура его пропагандиста Сабанеева. Где наша современная „творческая“ критика? Не случайно сейчас (особенно среди молодежи, которая жадно ищет ответа на проблемы музыкального пути) чувствуется почти враждебность по адресу нашей музыкальной критики: последняя преподносит формально-рецензентские отписки или образчики крайней эклектичности. Нельзя одним духом уверять читателей в свежести залежалого „академического“ (в дурном смысле) товара, а заодно жадно хвататься за последний крик музыкальной моды. Если еще прибавить, что все это пишется бесцветно (ибо без подлинного внутреннего горения), а очень часто—просто не очень грамотно, то неудивительно, что мы в области музыкальной критики чувствуем себя по-сиротски.

Впрочем, и на Западе с музыкальной критикой дело обстоит не очень блестяще. Неудивительно, что при таких условиях о себе довольно часто „литературно“ заявляют сами композиторы, напр., Казелла, Малипiero, Дариус Мило. Так, впрочем, было и раньше: Вебер, Шуман, а позже Вагнер—сражались за свое искусство в речах, статьях, брошюрах.

Но наряду с кризисом современной музыкальной критики, мы наблюдаем расцвет музыкальной науки. Этот расцвет одновременно заявляет об умирании „вкусовой“ критики. Назрела потребность в „предметности“, в подлинно-научном анализе музыкального произведения, в разборе его формальных особенностей, его исторических корней и социологических связей. Такой критике принадлежит будущее, и она уже нарождается—не в рецензентских излияниях, а в методических, систематических и научно-объективных исследованиях. Знаменательно, что в лучшем немецком журнале, посвященном современной музыке („Мелос“), музыкальная критика носит групповой характер, то есть ряд виднейших критиков совместно обсуждает, взаимно корректирует свои мнения и суждения, чтобы затем вынести общий, коллективный приговор, за общей подписью.

Прямо-таки потрясающая картина расцвета музыкальной науки, в современной Германии. Достаточно сказать, что в зимнем семестре 1927-1928 г. в университетах и высших технических школах имелось около 250 музыкальных курсов, стилистических разборов, исторических обследований, теоретических анализов. Отдельные музыкальные школы, отдельные формы музыкального творчества, отдельные творческие образы,—прошлые и современные,—все это находит себе широкое отражение в этой огромной программе, не имеющей ничего себе равного ни в одной из стран Европы и Америки. Поражает размах музыкально-издатель-

ской деятельности в той же Германии. Германское Музыкальное Общество приступило к изданию музыкальных произведений французского композитора XIV века Гийома де Машо, представителя фландрской школы XV века Иоганна Окегема и испанского лютниста XVI века Дона Люиса Милана. По германской же (включая и Австрию) инициативе, осенью 1927 года образовалось „Международное Общество Музыкальных Изысканий“¹⁾. Для современной германской музыки характерен повышенный интерес к искусству средневековья. Тем самым наука как бы подкрепляет историческим фундаментом поворот к контрапунктическим, а заодно и к архаически-примитивным формам музыкального мышления. Выдающуюся роль играет фрейбургский профессор Вилибальд Гурлитт, по чьей инициативе были организованы длившиеся несколько дней исполнения ранней монодии и полифонии в Карлсруе и в Гамбурге (аналогичные исполнения имели место и в Вене во время Бетховенских торжеств в 1927 году).

Недавно в Италии приступили к устройству „Исторического Института Итальянской Музыки“. Цель этого учреждения—издание монументов итальянской музыки до 1800-го года. Об основании названного Института музыкальные журналы Италии трубят уже не первый год, но пока что на итальянском издательском рынке преобладают издания популярного, а не научного исследовательского характера. Чисто научные же издания той же итальянской музыки мы продолжаем иметь в превосходных изданиях германской фирмы Брейткопф и Гертель (наприм., полученные в Московской Консерватории сборники лютневой музыки XVI века под редакцией итальянского исследователя Килесотти). Предпринятое итальянским композитором Франческо Малипиеро издание мадригалов Монтеверди (XVII столетие) перешло в собственность австрийской издательской фирмы „Универсаль-Эдицион“. Все это доказывает, что итальянский рынок явно не может соперничать с немецким. Нужно очень пожалеть, что совсем не уделяется внимания изучению русского музыкального средневековья. Мы восстанавливаем и поддерживаем памятники древнего зодчества, но почти игнорируем памятники древней музыки. А между тем, здесь раскрылись бы широкие и неожиданные перспективы для истории народного творчества—не только русского, но и восточного.

Менее блестящую картину представляет собой состояние музыкально-теоретической науки. В этом отношении пальму первенства следует отдать нашей музыкальной теории, которая выдвинула ряд оригинальных учений—в особенности учение о музыкальной тектонике проф. Конюса, учение о ладовом ритме Б. Л. Яворского, учение о музыкальном биометризме, которое скорее наметил, нежели довел до конца Л. Л. Сабанев²⁾. Необходимо отметить акустические, а равно и эстетико-психологические исследования, которые ведутся как в Гос. Акад. Худ. Наук, так и в Гос. Инст. Муз. Науки. На Западе, однако, явно преобладает тип исследований историко-стилистического характера. Можно упрекнуть русскую теоретическую науку в том, что она делает свои построения в широко-обобщенной форме. На Западе, наоборот, главные познавательные усилия направлены в сторону конкретно-стилистического анализа отдельного произведения, отдельного композитора, отдельной эпохи.

В наших условиях понятен интерес к социологии музыки. Ждут молниеносных успехов, но их нет и не может быть. Нельзя довольствоваться общими фразами, вроде утверждения о связях между цеховым строем и стилем полифонии, о параллелизме между ростом преобладания верхнего голоса и системой общественно-экономического индивидуализма. Подобные сопоставления еще не делают настоящей науки. Сама музыкальная наука лишь после войны обнаруживает бы-

¹⁾ Подробности см. в № 4 журнала „Музыка и Революция“, стр. 38.

²⁾ Недавно Сабанев опубликовал в американском журнале „Pro Musica“ (VI, 2) статью под заглавием „Биометрический метод в его применении к вопросу о стилистической критике.“

стрый поступательный рост. Не только анализ музыкальных стилей, но и самое их хронологическое разграничение являются еще предметом споров, нуждаются в существенных коррективах. Все это затрудняет развитие социологии музыки. А специальных задач перед этой наукой стоит много: социальная роль музыкантов, их группировки и расслоения, формы правового урегулирования музыкальной профессии, формы музыкального образования (история музыкальной школы в ее общественной структуре), концертное дело и его исторические пути, музыкально-общественная трибуна—музыкальная критика, музыкальная пропаганда и т. п. Несмотря на все трудности, и у нас, и за границей успехи здесь вполне осязательны. При этом весьма знаменательно, что музыкально-социологические работы данного типа оказываются очень полезными в своих выводах и для социологии всего искусства, и для общей социологической науки. Так, анализируя переписку Моцарта и дневники одного из покровителей музыкантов XVIII века, графа фон Бентгейм-Штейнфурта,¹⁾ мы видим, что аристократическое общество имело двойника в лице виртуозов и остальной музыкантской братии. Сопоставление между общественными и музыкальными формами оказывается более легким и убедительным именно при посредстве обследования только что намеченной сферы музыкально-социологических явлений. Так, в концертирующем стиле позднего XVII и раннего XVIII столетий можно увидеть отражение не только структуры узко-музыкальной профессии, но и более широких общественных сил.

Но неправильный подход к музыкальной социологии может принести существенный вред. Нередко приходится встречать не критическое отвертывание от Запада, ибо искусство Запада, мол, буржуазно. Искусство значительное, сильное всегда отражает творческие силы общества—не только уже выкристаллизовавшиеся, но и выкристаллизовывающиеся. Доменико Скарлатти обучал музыке испанских принцесс, делал вежливые „кадансы“ соблюдал „этикет“, а реально толкал музыкальное мышление века вперед и отдаленно, через Клементи, протягивал руку Бетховену. И от современного западного искусства нельзя отписаться ссылкой на буржуазный режим. Нам нужны тамошние музыкальные достижения—не меньше, чем достижения в узко-технической или организационной области.

Предсказать пути ближайшего музыкального развития—значит превзойти компетенцию историка. Но некоторые попытки прогноза можно сделать. Мало видов на будущее у производимых иногда опытов радикально изменить систему музыкального мышления. Так, „четвертитонников“, т. е. сторонников звукоряда из четвертей тонов, постигал неуспех и на греческой почве (они „желчь поднимают“) в эпоху Аристоксена, и на итальянской—в конце XVI века. Последний пример особенно любопытен. Старые церковные тональности пытались заменить четвертитонными ступенями (не только ими, конечно), а незаметно родился мажор-минор. Так и в наши дни победят не попытки искусственного дробления ступеней.

Нашему времени свойственен рост интереса к „народному примитивизму“. Здесь сплелись многообразные моменты. На одной стороне здесь как бы средство музыкального омоложения, и нельзя отрицать всего значения такого припадания к первоисточнику свежих сил. Еще до войны Дебюсси увлекался (хотя и неблагодарно ворчал) русской музыкой ради ее примитивной силы и свежести, а вовсе, разумеется, не потому, что ценил ее специфический национальный характер. Такой элемент „омоложения“ скрывается и в современных увлечениях иными музыкально-народными „примитивами“. На это явление следует смотреть, пожалуй, как на преходящее и скорее показывающее слабость, а не силу современных музыкальных исканий. Сила, в конце концов, появится не в результате односторонних прививок, а в результате того, что к музыкальному искусству вплотную приобщатся жизненно еще не использовавшие себя в области музыки общественные

¹⁾ „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, Oktober 1923.

группы. С другой стороны, в наблюдающемся сейчас усиленном интересе к музыкальному этнографизму нужно видеть стремление дать выход повсеместному уклону в сторону „национального самоопределения“, в сторону „национального лица“. Национальное самоопределение влечет за собой и желание высказаться в сфере музыкально-художественного творчества. Здесь одна из причин современных увлечений—и на Западе, и у нас—народной песенной, танцевально-инструментальной музыкой. Но чтобы не выродиться в регистрационные, гармонизационные опыты, такое „народничество“ должно сопровождаться энергичным и последовательно-проводимым музыкальным воспитанием. Иначе это окажется повторением старого романтического идеала, который „со стороны“ любовался оригинальностью народно-примитивного искусства, а за этим идеалом стояло осознанное или неосознанное стремление „консервировать“ эту оригинальность и заодно охранять примитивность быта, ее породившую.

Берлин, как музыкальный центр.

Р. Фабер (Берлин).

По количеству превосходных оркестров, выдающихся хоров, первоклассных камерных ансамблей, по обилию концертных зал, музыкально-научных учреждений, музыкально-учебных заведений, по интенсивности и широкой разветвленности музыкальной жизни во всех ее многогранных проявлениях, Берлин является одним из самых выдающихся и значительных музыкальных центров Европы.

Правда, музыкальную гегемонию этот город приобрел сравнительно недавно, и, когда другие европейские города— как например, Париж—были центром знаменитой школы композиторов, Берлин вообще еще не существовал. В то время когда музыканты и учащая молодежь из всей Европы стремились в Рим, Венецию и Неаполь, чтобы там усовершенствоваться и закончить свое музыкальное образование, Берлин в музыкальном отношении находился еще на уровне глухой провинции—почти рыбацкого поселка. Когда, однако, в конце прошлого века Берлин стал невероятно быстро развиваться, начало возрастать и его музыкальное значение, и в начале XX века он окончательно закрепил за собою репутацию европейского музыкального центра.

Конечно, одно наличие большого количества выдающихся музыкантов и музыкальных учреждений не делает еще из города серьезного музыкального центра. Для Берлина, например, не то важно, что в нем имеется три оперных театра—два государственных и один городской, —вмещающих ежевечерне до 6-7 тысяч слушателей, не то значительно, что кроме трех оперных имеется еще два постоянных симфонических оркестра во главе с филармоническим—этой красотой и гордостью оркестров вообще—а важно то, что весь склад музыкальной жизни свидетельствует о высоком культурном уровне, несмотря даже на то, что иногда в последний и врываются диссонансы рекламы, торгашества и шумихи, к сожалению неизбежные при нынешнем положении вещей в Германии, с ее неудачными потугами к американизации во что бы то ни стало.

Репертуар оперных театров не только очень обширен (до 60—70 опер в каждом театре), но и крайне разнообразен: от Глюка и Керубини до Кшенека и Альбана Берга. Неограничен и репертуар существующего скоро полвека Филармонического оркестра, во главе с самым выдающимся представителем дирижеров—Фуртвенглером (наследником Арт. Никиша). Этим оркестром дирижируют еже-сезонно почти все лучшие немецкие, а также и многие иностранные дирижеры.

Другой симфонический ансамбль—Берлинский Симфонический оркестр—количественно (в нем свыше 60 постоянных участников, в то время как в филармоническом их 92) и качественно значительно уступает первому, к которому по квалификации может быть приравнен оркестр Государственной оперы, дающий также в сезоне несколько десятков симфонических концертов. Но основная специальность последнего—опера и здесь он как в старых, так и в новых произведениях просто незаменим. По числу участников оркестр Государственной оперы самый большой в Германии; его постоянными главными дирижерами являются Отто Клемперер, Эрих Клейбер—оба хорошо знакомые по выступлениям в СССР.—и маститый, особенно выдающийся в операх романских композиторов—Лео Блех.

Хорошими, хотя и не исключительно выдающимися качествами отличался издавна оркестр Городской оперы, поднятый теперь высокоталантливым Бруно Вальтером, до уровня, которого ни один из его предшественников не достигал.

Помимо этих оркестров имеется в Берлине еще множество любительских (из служащих и рабочих государственных и частных промышленных предприятий, врачей, студентов и т. д.), которые от поры до времени дают собственные концерты. Следует отдать справедливость этим оркестрам, что уровень их часто не ниже уровня провинциальных профессиональных ансамблей. Общий высокий уровень берлинской музыкальной культуры положил печать и на этих любительских объединениях.

Очень часто эти оркестры выступают совместно с хорами, так как там, где имеются любители-инструменталисты, всегда находятся и любители-хористы. Всего в Берлине несколько сот смешанных, мужских, женских и детских хоров, но постоянно и периодически выступает каждосезонно от 30 до 50 певческих объединений. Среди последних рабочие хоры занимают выдающееся положение.

Самым старым хором является хор Зингакадеми („Певческой Академии“), исполняющий ежегодно крупнейшие произведения Баха и других классиков. Хотя хор этот и специализировался на больших произведениях классической хоровой литературы, он не чужд и новой музыки так, как нет в Берлине музыкального объединения, так или иначе не приносящего дань современным композиторам. Почти по тому же пути идет хор „Хохшуде фюр музик“ (в сущности это не что иное как государственная консерватория), составленный из бывш. участников когда-то знаменитого „Филармонического Хора“ и учащихся гос. консерватории. Первым хором управляет Георг Шуман, вторым—Зигфрид Окс, оба—музыканты выдающихся дарований и классификации. Следует еще отметить очень пестрый по своему социальному составу хор Бруно Киттеля—ближайшего сотрудника Филармонического оркестра. Здесь нет возможности остановиться на всех хорах, достойных упоминания, но хотелось бы отметить, что кроме Гос. Хора („Штаатс унд Доом-Хор“), в котором партии женских голосов исполняются мальчиками, и хоров оперных театров, во всех хорах—в том числе и грандиозном „Народном Хоре“ („Фолькс-Хор“)—все участники состоят из любителей и не только не получают никакого гонорара, но сами еще вносят свою лепту на наем помещений для спевков, на ноты, концертный фонд и т. д.

Очень большую роль играют в музыкальной жизни Берлина камерные ансамбли всех видов как заезжие со всего мира, так и местные. Уровень их редко бывает средний, большею же частью высокий и даже выдающийся. Для примера назовем квартет Клинглера и трио Леонида Крейцера, Григория Пятигорского и Иосифа Вольфсталя. Весьма характерным для условий берлинской музыкальной жизни обстоятельством является хорошая посещаемость камерных концертов.

Вообще, берлинская концертная публика весьма пестра и далеко не так легко поддается разбору и характеристике, как например, публика оперная, представляющая едва ли не в каждом ярусе свой особый, социально определенный тип. Количество более или менее регулярно посещающей концерты

публики определено специалистами примерно в 40.000 человек; из них около четвертой части составляют рабочие. Такое же приблизительно соотношение наблюдается у оперной публики, постоянный кадр которой определяется в 60.000 человек.

Одним из ценнейших, но все еще недостаточно оцененных явлений музыкальной жизни Берлина являются органные концерты. Среди весьма многочисленных органистов имеется несколько десятков так наз. концертных органистов, выдающихся знатоков своего инструмента. Наивысшего совершенства и мастерства достиг органист Вальтер Фишер, своим светским восприятием и истолкованием органной музыки окончательно опровергший басню о скучном Бахе, о пресной органной музыке, якобы являющейся лишь принадлежностью церкви и т. п.

Музыкально-учебная и музыкально-научная жизнь Берлина возглавляется музыкальным отделом министерства наук, искусств и народного просвещения, музыкальной секцией Академии Искусств, членом которой состоит, м. пр. А. К. Глазунов; основанной в 1869 г. и возглавлявшейся почти сорок лет подряд Иосифом Иоахимом „Хохшуде фюр музик“, теперь объединившей преподавателей самых различных художественных принципов и идеалов; Академией школьной (и церковной) музыки, музыкально-историческим и теоретическим семинариями при университете, архивом звуков проф. Вильг. Дегена (при университете) и т. д. Среди бесчисленного множества частных консерваторий выделяется консерватория Штерна, уже при открытии своем в 1850 г. явившаяся серьезной соперницей знаменитой тогда лейпцигской консерватории и несколько других серьезных частных музыкально-учебных заведений. К отрицательным явлениям нужно причислить множество частных школ, носящих громкие названия, но не удовлетворяющих даже самых скромных требований. Владельцы этих школ преследуют лишь узко-торгашеские цели, и их ничуть не волнует, что ими ежегодно губятся сотни не осознавших себя и идущих впотьмах юных дарований. Германское правительство начало несколько лет тому назад борьбу с этими „школами“, но, не решившись пойти дальше паллиативов, так и не побороло в корне этого зла.

Самым примечательным музыкально-научным учреждением является музыкальный отдел Гос. библиотеки, все еще, несмотря на свои неисчислимы богатства, недостаточно известный как самим берлинским музыкантам, так и их иногородним и иностранным коллегам. Следует, впрочем, заметить, что русский отдел этой библиотеки оставляет желать многого. При библиотеке имеется превосходный читальный зал, вдоль стен которого расставлены на полках для всеобщего пользования основные труды музыкально-энциклопедической литературы, биографии, теоретические труды и партитуры как старых, так и новых симфонических и оперных произведений. Рядом с этой музыкальной библиотекой, из которой почти все книги и ноты выдаются на дом, несколько блекнут другие: музыкальная народная библиотека при обществе композиторов и т. п.

Богатый всякого рода музеями Берлин имеет также и Музей Музыкальных Инструментов, существующий с 1888 и дающий наглядный обзор развития музыкальных инструментов с начала XVI по XX в. Теснота и отсутствие просторных помещений сильно умаляет практическое значение этого интересного начинания. Небольшой, но содержательный музей музыкально-исторических реликвий находится также при музее имени Лессинга.

К области музыкально-научной относятся и некоторые журналы из числа 30 музыкально-периодических изданий, выпускаемых в Берлине. Достаточно указать, что здесь редактируются лучшие немецкие музыкальные журналы, как „Мелос“, „Музыка“ (Ди Музик) и др. Большинство музыкальных журналов является, однако, органами обществ музыкантов-профессионалов. Но все же они почти все, так или иначе, отражают на своих страницах музыкальную жизнь Берлина. Поэтому почти во всяком журнале имеются критики, рецензенты, также как и во

всех газетах, причем количество их колеблется от 2 до 10. Всего в Берлине проживает свыше 100 критиков, и случается, что на оперные премьеры рассылаются приглашения и представителям иногородней и иностранной печати. Тогда количество рассылаемых прессе билетов доходит до нескольких сот.

Такая армия критиков необходима в городе, насчитывающем несколько десятков концертных зал. Правда, за последнее время ежевечерне бывает в среднем 6—7 концертов, в то время как прежде их бывало 10—12. Среди концертных зал имеется 5 с органами, эстрадами для хора и т. п.

Тут мы уже тесно соприкасаемся с широко разветвленной музыкальной промышленностью Берлина, к которой следует отнести в первую очередь концертные агентства, числом около 15, торгашески и деспотически управляющих концертной жизнью и переправляющих исполнителей из города в город, как товар. К музыкальной промышленности относятся кроме того около 15 издательств, из которых только немногие уделяют главное внимание содержательной музыке, неисчислимое множество фабрик музыкальных инструментов всякого рода и иные музыкально-коммерческие предприятия, к которым следует причислить и многие музыкальные школы.

Мы уже говорили, что Берлин не имеет богатого музыкально-исторического прошлого. Никогда этот город не отличался обилием музыкально-творческих сил. Среди выдающихся композиторов находятся лишь немногие, так или иначе связанные с Берлином. К ним относится Мендельсон, создавший здесь в 1829 году культ Баха, который дает себя чувствовать и поныне, далее—авторы комических опер Лортцинг и Николаи, музыкальный оракул Гете—Цельтер и когда-то всполошивший музыкальный мир, ныне—почти забытый Мейербер, придавший в свое время, вместе с Мендельсоном особый блеск музыкальной жизни Берлина. Из композиторов нового времени следует упомянуть Ф. Бузони, нашедшего здесь, подобно своему соотечественнику Спонтини вторую родину, но на творчество всех этих композиторов Берлин не оказывал глубокого или решающего значения или влияния. Исполнительское начало всегда преобладало в Берлине над творческим.

Столь богатый всякого рода безвкусными памятниками правителям и полководцам Берлин очень беден памятниками музыкантам. Скромный памятник классической триаде: Гайдну—Моцарту—Бетховену, такой же—Лортцингу, претенциозный—Рихарду Вагнеру, наконец, несколько бюстов Баха, Глинки и др.—вот и все, что остается отметить в этой области. Ни один из этих памятников не претендует на серьезное художественное значение, ни один из них не дает и отдаленного представления о характере музыки изображенных композиторов—поскольку скульптура вообще в состоянии это сделать,—и потому никто к этим памятникам серьезно не относится и мало кто об их существовании знает.

Таков в нескольких словах внутренний и внешний облик Берлина, как музыкального центра.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

Московские межсоюзные соревнования музыкальных рабочих кружков.

8 дней—с 7 по 17 мая—происходили конкурсные межсоюзные соревнования клубных музыкальных кружков, организованные Культотделом МГСПС. Участвовало в соревнованиях 74 музыкальных коллектива (22—народных инструментов, 29—хоровых,

шие достижения, наиболее высокий художественный уровень показали оркестры народных инструментов и хоровики. Эти достижения касаются и самой техники исполнения (многие кружки демонстрировали совершенно блестящую технику), и репертуара (Бетховен, Шуберт, Шуман, Григ, Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский, Вагнер, Прокофьев, Скрябин все больше становятся „любимыми“ авторами), и, наконец, художественной обработки, вкуса и отделки исполнения.



Дух. оркестр ф-ки „Пролетарская Победа“ (ст. Мытищи, Сев. ж. д.): один из трех, получивших на межсоюзном конкурсе музкружков первый приз.

23 духовых), представлявших 16 московских профсоюзов, занявших первое место на посоюзных испытаниях или выдвинутых на конкурс специально культотделами союзов.

Задание конкурса было не только выделить и премировать лучшие кружки, но и дать, по возможности исчерпывающе, полную картину клубно-музыкальной работы, отметить достижения и вскрыть недостатки этой работы. В целом, картина работы получилась довольно пестрая: наряду с серьезными и солидными достижениями, конкурс выявил целый ряд слабых, отстающих, „незащищенных“ участков клубного музыкального фронта.

Из 3 основных групп—народных инструментов среди них, главным образом, были представлены домровые кружки), хоровой и духовой—наиболь-

Техника, репертуар, художественность исполнения—эти 3 слагаемых в сумме своей дают культуру. И мы сейчас можем со всей определенностью и правом говорить уже о выросшей и растущей нашей низовой музыкальной культуре—о хоровой, народно-инструментальной культуре. При чем особенно важно отметить, что речь в данном случае идет не об 1, 3, 5 лучших особо подвинутых кружках, а в известной мере уже о массовой культуре, о сравнительно высоком уровне среднего кружка, что особенно ценно. Показательно в этом смысле, что из всей массы выступавших кружков „выделялись“ скорее не какие-либо исключительные по достижениям кружки, а, наоборот,—скверные, слабые коллективы, детонировавшие или исполнявшие заскорузлый, дрянной репертуар, или продуциро-

вавшие эстрадные приемы исполнения. И потому-то такие горячие споры вызвали в жюри выборы „лучших“ — оказалось слишком много претендентов. И несмотря на то, что каждое из 3 первых мест было поделено между 3, 4 и даже 5 кружками, остался еще ряд кружков, вполне заслуживающих быть отмеченными. Все это говорит о большом росте, о достижениях, о жизненности и важности проводимой работы.

Вместе с тем, целый ряд признаков говорит о том, что во многом работа эта „перерастает“ свои собственные рамки. Существующие формы, самый тип деятельности музкружка, обычный репертуар становятся все более и более тесными для подвинутых кружков. „Головную“, авангардную группу музкружков эти формы работы, в широком смысле слова, не удовлетворяют. Отсюда поиски и блуждания, ряд интересных опытов, зачастую великолепные находки. Эти поиски нашли свое отражение и в конкурсе. Хоркружок железнодорожников клуба имени Кухмистерова (руководитель тов. Мухин), кроме обычной программы, показал свою оперную постановку рахманиновского „Алеко“. Как интереснейший и ценнейший эксперимент, жюри конкурса отметило работу домрового оркестра клуба имени Воровского (совторгслужащих, руководитель тов. Мисаилов), пополнившего свой состав духовой группой и исполнявшего „Неоконченную симфонию“ Шуберта. Совершенно бесспорно, что в таком сочетании 2 групп оркестров лежит один из путей к созданию рабочего симфонического оркестра. Нельзя было без волнения слушать, с какой тщательной проработкой, с какой зрелой музыкальностью и пластичностью исполнялась эта шубертовская симфония!

Наряду с великолепной работой домрового коллектива клуба имени Воровского, надо отметить также прекрасную работу, высокий уровень техники, художественные достижения таких коллективов, как домровый оркестр клуба фабрики № 2 Москвошвей (руков. П. Алексеев), раб. дворца „Пролетарская Кузница“ (руков. тов. Егоров), красного уголка „Рабочей Газеты“ (руков. тов. Семенов), Об'единенного Клуба Швейников (руков. тов. Павлов), клуба „Авиоприбор“ (металлистов, руков. тов. Каверин), домр.: красный уголок Сельского союза (рук. т. Семенов), клуб I Образц. типографии (рук. т. Фелов), домр-балал. труд-коммуны ОГПУ (рук. т. Чагадаев), хоры — клуб им. т. Сокольникова (рук. т. Крыжановский), а по хору, кроме коллектива клуба имени Кухмистерова, — раб. дворца „Пролетарская Кузница“ (руков. тов. Степанов), клуба Всес. Текст. Синд. (совторгслужащих, руков. тов. Давиденко), Об'единенного Клуба Швейников (руков. тов. Поляновский), Центрального Клуба Рабпрос (руков. тов. Мухин), клуба „Красная Пресня“ (металлистов, руков. тов. Кутузов). По духовым оркестрам лучшее впечатление оставили: коллектив клуба „Красный Луч“ (металлистов, руков. тов. Улыбин), клуба завода „Красный Факел“ (металлистов, руков. тов. Шведов), клуба фабрики имени Свердлова (Моск. у., руков. тов. Доршнер), клуба имени Коминтерна (медсантруд, руков. тов. Наркевич), клуба фабрики Гознак 2-ой (руков. тов. Блажевич), клуба имени Октябрьской Революции (Каз. ж. д., руков. тов. Ростка), Центрального Клуба Коммунальников (ру-

ководитель тов. Мещеряков), клуба имени Воровского (совторгслужащих, руков. тов. Дементьев).

Важно отметить то бесспорно облагораживающее влияние, какое оказывает хороший репертуар на исполнение кружка: наилучшими исполнителями в большинстве оказывались именно кружки, игравшие ценный репертуар. Таким образом, здесь устанавливается законная диалектическая взаимосвязь и взаимовлияние: подвинутые кружки берутся за художественно ценный музыкальный материал, и этот материал, в свою очередь, двигает вперед, облагораживает, повышает уровень работы этих кружков. В некоторых случаях следует отметить даже некоторый „перегиб палки“ в отношении ответственности исполнения: в отдельных кружках наблюдается нежелательный уклон в „камерность“, в излишнюю интимную изысканность, увлечение „тихими“ звучностями (злоупотребление пианиссимо) и т. д. Самое замечательное во всем этом то, как слушают классическую музыку. Мы наблюдали за настроениями слушателей: художественный репертуар и самое „изысканное“ исполнение — как бы длинна ни была исполняемая вещь (Симфония Шуберта, например) — публика неизменно слушает с напряженнейшим вниманием, буквально затаив дыхание, и награждает исполнителя громовыми аплодисментами. Если так играют, так слушают, — значит, это отвечает определенным глубоким запросам и „душевным потребностям“. Животрепещущая важность и ценность прошедшего конкурса и заключается в том, что он фиксировал громадный рост музыкальных потребностей и возможностей не только кружковца-участника, но и рядового рабочего слушателя.

Все же, вместе взятое, говорит о том, что в существующих условиях музыкальный кружок в клубе перестает быть простым клубным развлечением и „развлекателем“, перестает быть только „школой музыкального самообразования“ для небольшой группы участников-кружковцев, что он становится культурной силой, фактором крупнейшего культурно-просветительного значения. Музыкальный кружок превращается сейчас в один из важнейших каналов, важнейших проводников культурного воспитания масс, становясь, таким образом, немаловажным звеном культурной революции.

Это, в свою очередь, предъявляет повышенные требования, ставит новые задачи перед всей клубной музыкальной работой. В свете этих повышенных требований необходимо отметить и ряд недочетов, ряд препятствий, ряд слабых сторон этой работы, вскрытых конкурсом.

Первое, что здесь надо отметить, это недостаточную численность, малый процент вовлеченных в музкружки и значительную текучесть составов музкружков. На тысячное предприятие иногда бывает 1 кружок в 10—20 человек. Это — далеко не достаточно. Должна быть проведена кампания по вовлечению новых членов в музыкальные кружки. Мы должны стремиться к тому, чтобы музыкальная работа стала подлинно массовой. Попутно должны быть выяснены причины текучести кружков.

Второй недостаток—кризис руководства. „Дайте руководителей!“—вопят повсеместно. Имеющиеся руководители в своем подавляющем большинстве не имеют достаточного специального образования. Низкий общий и музыкальный уровень кружководов зачастую является препятствием к движению кружка вперед. И, наоборот, там, где сталкиваешься с руководителем новой формации, культурно развитым, хорошо „оборудованным“,—там работа дает резкое улучшение, резкий скачок вперед. Нашим музыкальным учебным заведениям—ВУЗ'ам техникумам, школам—необходимо обратить самое серьезное внимание на подготовку педагогов-руководителей по всем отраслям клубно-музыкальной работы, при чем руководителей—высокой квалификации, широкого художественного кругозора, технически зрелых. Вместе с тем, нужно серьезно озаботиться переподготовкой—длительной и серьезной, рассчитанной на несколько лет, а не какой-нибудь „месячной“—уже имеющихся старых кружководов. Для них должны быть организованы специальные курсы по переподготовке и повышению квалификации, по ознакомлению с музыкальной литературой, по инструментальной и вокальной технике, по слушанию и истории музыки, по теории композиции, инструментовке, в частности—по хоровой инструментовке, дикции (дикция хромает повсеместно, решительно у всех хоркружков) и т. д. Необходимо еще большее усиление инструктажа, консультации, еще более внимательное и деятельное наблюдение за музыкальной работой на местах. Наконец, нужно улучшить общее положение и условия работы музыкальных кружков в клубе. Условия эти в большинстве случаев, к сожалению, слишком еще ненормальны: кружкам не дают денег на инструменты, на ноты, не отводят подходящих помещений для занятий (некоторые умудряются примоститься и заниматься на лестнице), загружают кружки выступлениями и т. д. У многих клубов и даже культотделов союзов нет еще настоящего осознания всей культурной важности и значения клубно-музыкальной работы—и с этим-то злом зачастую бывает труднее бороться, чем с отсутствием репертуара или косностью кружководов. Если в Москве, центре всей культурной жизни, кружки могут „перебрасываться“ из комнаты в комнату и „выбрасываться“ на лестницу, не получая денег, гоняться по „кампаниям“,—то можно себе представить, что делается в провинции. Все это относится к различным видам музыкальной работы, но в особенно скверных условиях находятся духовые оркестры. Вообще „духовики“—наиболее уязвимый и отсталый во всех отношениях участок музклубработы. Для этого, увы, есть много „оснований“. Помимо всех отмеченных общих всем недостатков, сказывающихся среди духовиков с особой остротой, здесь примешиваются особые условия работы духового оркестра. Духовой оркестр в клубе—это своего рода „музыкант за все“. Стоит дукружку только сорганизоваться и немножечко научиться играть, как его сейчас же начинают „использовывать“ для обслуживания всех клубных и не клубных кампаний, вечеров, всех дат красного календаря и т. д. Духовой оркестр должен играть на всех октябринах, похоронах, летом он играет в рабочих садах, зимой он „выступает“ на катках. Конечно, при таком

положении вещей о планомерной художественной работе говорить трудно. Оздоровление работы духовых оркестров—важная насущная проблема.

Основной организационный недостаток мы видим в том отсутствии определенного критерия оценки „лучших“. Необходимо было бы также, чтобы все выступавшие коллективы были сгруппированы по своим союзам—на каждый день должны были назначаться коллективы одного, в крайнем случае 2 союзов. В каждом таком „дне металлистов“, „дне печатников“, „дне совторгслужащих“ и пр. должны были быть подразделения по специальностям, по степени подвинутости, по стажу, по количеству лет работы. Или, наоборот, коллективы всех союзов вместе группировались бы только „по стажу“—работающие 5 лет и более, работающие 3 года, 1 год, 6 месяцев. Тогда можно было бы избежать той сутолоки и пестроты, какие царили на состязаниях, и нареканий, которые зачастую вполне заслуженно делались по поводу проведения конкурса. Все эти недочеты должны быть организаторами конкурса учтены.

Эти „недочеты техники“, однако, не должны заслонять для нас большой и важной работы, проделанной на конкурсе, и тех громадных достижений в нашем клубном музыкальном искусстве, которые мы с радостью на этом конкурсе констатировали.

М. Гринберг.

Результаты соревнований.

Места коллективов, участвовавших в межсоюзных соревнованиях по клубно-музыкальной работе, определены следующим образом:

1. По коллективам народных инструментов: первое место—раб. дворец „Пролет. Кузница“ (металлисты, руководитель т. Егоров), клуб им. Воровского (совторгслужащие, рук. т. Мисаилов), красный уголок Сельскосоюза (сельхозлес, т. Семенов), кл. ф-ки № 2 Москвошвей (швейники, т. П. Н. Алексеев); второе место—кр. уг. „Рабочей Газеты“ (печатники, т. Семенов), об'един. кл. швейников (т. Павлов), кл. им. Коминтерна (деревообделочники, т. Тэш), кл. трудкоммуны ОГПУ (совторгслуж., т. Чагадаев); третье место—кл. зав. „Авиоприбор“ (металл., т. Каверин), кл. кр.-пресненского трампарка (коммунальщики, рук. т. Супронович), кл. им. Окт. револ. М.-Каз. ж. д. (т. Илюхин).

2. По хоровым коллективам: первое место: раб. дворец „Пролет. Кузница“ (металл., т. Степанов), кл. „Кр. Пресня“ (металл., т. Кутузов), кл. Трехгорной Мануфактуры (текстильщики, т. М. Лазарев), центр. кл. рабпрос (т. Мухин), об'един. кл. швейников (т. Г. А. Поляновский); второе место: кл. ф-ки Гознак № 2 (печатники, т. Аносов), кл. им. Кухмистерова (жел.-дор., т. Мухин), кл. ВТС (совторгслуж., т. Давиденко); третье место: кл. им. К. Маркса, Мытищи (металл., т. Васильев-Буглай), 1 ситценабивной ф-ки (текстильщики, т. Давиденко), кр. уг. Госбанка (совторгслуж., т. Федоров).

3. По духовым оркестрам. первое место: кл. „Красный Луч“ (металл., т. Улыбин), кл. ф-ки „Пролетарск. Победа“ (текстиль., т. Кацари), кл. им. Коминтерна (медсантруд, т. Наркевич); второе место: кл. ф-ки им. Свердлова (текстиль., т. Дорш-

нер), кл. ф-ки Гознак № 2 (печатники, тт. Блажевич, Виноградов), кл. им. Окт. револ. М.-Каз. ж. д. (т. Ростик), кл. им. Воровского (совторгслуж., т. Дементьев); третье место: кл. зав. „Красный Факел“ (металл., т. Шведов). центр. кл. коммунальников (т. Мещеряков).

(„П р а в д а.“).

Отчетный концерт швейников.

(Б. Аудитория Политехнического Музея, 26/V—1928 г.).

В очередном концерте союза швейников участвовали Центральный Рабочий Хор и домровые оркестры ф-ки № 2 и Об'единенного Клуба. Программа концерта, разнообразная по содержанию и характеру исполнения, потребовала, несомненно, много энергии, времени и художественного чутья. Хор *a capella* (под управлением Г. А. Поляновского) исполнил: „Карманьола“ Конюса-Демьянова, „За Днестром“ Шехтера, „Набат“ Багрецова, „Поют петухи“ Леонтовича, „Соседка“ Верекивского, „Ах, ты, степь“ Триодина, „Ходила младшенька“ Свешникова, „Горы“ Александра и „Сыр матерый дуб“ (из сюиты № 2) и „Посажу-ль я калинушку“ (из сюиты № 4) Пащенко. Оркестр (под управлением П. Н. Алексеева и Л. С. Павлова) сыграл: „Норвежская песня“ Свендсена, „Гавот“ Глюка, Терцет из оперы „Риенци“ Вагнера, „Турецкий марш“ Моцарта, „От села до села“ Фомина и Хоровод из оперы „Снегурочка“ Р.-Корсакова. А оркестр и хор (под упр. Г. А. Поляновского) исполнили: „Походная песня“ Мегюль-Свешникова, „Гляди, товарищи, в оба“ Лобачева и „Интернационал“.

Музыкальные коллективы швейников и их руководители на этом очередном музыкальном показе со взятою на себя задачей справились вполне успешно,—если не считать не всегда стройное и выразительное оркестровое исполнение. Профсоюзная аудитория, переполнившая зал, восторженно принимала исполнявшиеся произведения, так что ряд вещей („Турецкий марш“, „Гляди, товарищи, в оба“, „Соседка“ и „Ходила младшенька“) пришлось повторить. Особенно радовал удивительно дружный, четкий и гибкий хор исполнивший сверх программы, по настоятельной просьбе слушателей, „Канаву“ П. Г. Чеснокова. Это лишний раз подтвердило хорошую постановку музыкально-воспитательной работы в союзе швейников.

Курт Мартэнс.

МУЗТЕХНИКУМЫ И ШКОЛЫ.

Без пяти минут рабфак.

О чем говорят?

О склоке в Большом театре. О кино-панаме. О спекуляции с театральными и концертными билетами. Да мало ли о чем.

Любят у нас раздувать все плохое. В своих языках обеими руками копать. А вот отмечать отрадные будничные факты—не принято.

А по-моему, это-то и нужно. Будни и нужно освещать, чтобы они зажались праздничными огнями.

Мы вот сейчас и погрузимся в музыкальные будни. Пойдем на музыкальный рабфак, о котором никто ничего не говорит, о существовании которого мало кто слышал. Как же: есть такой. При Вхутемасе, у Мясницких Ворот. Существует и делает без шума свое культурное будничное дело.

О нем так мало знают, что в нынешнем году на прием явилось всего на всего 88 человек. А вакансий было 66. И из пришедших 88-ми пришлось 32 человека забраковать, потому что они оказались без всякой подготовки и без всякого понимания того, куда и зачем они пришли. Итак, на 66 вакансий принято 56. Недобор в десять человек. И это в то время, когда все студии, полустудии, недостудии, перестудии ломаются от перебора. Все рвутся к искусству вообще и к музыке—в частности.

Рабфак этот возник, по мысли Консерваторской ячейки, еще в 1923 году. Пять лет существует при Вхутемасе. И о существовании его знают даже не все московские музыкальные деятели. А в провинции... Я спрашивал учеников из провинции. Большинство—случайно узнали. А узнав не постеснялись расстоянием: приехали и из Белоруссии, и с Украины, и с Кавказа, и из Татарии, и из Мордовии, и из Сибири, а один кореец—даже за 12 тысяч верст. Был на Корейском полуострове и вот сейчас здесь,—учится и переуспевае даже.

Для провинции страшно важно знать, что такое Музыкальный Рабфак. Для того, чтобы приезжали. И главное—для того, чтобы не приезжали: пусть приезжают только те, кто уверен в своих способностях, силах и знает, чего от них требует приемный экзамен. Пусть не приезжают, не тратят времени и денег те, которые едут по наслышке: не спросясь броду, суются в воду. И тонут.

Много таких утонуло. Из принятых в 1923 году 25 человек ни один не окончил рабфака,—так слабы были в качественном отношении. А нагрузка в рабфаке жесткая: 42 часа общеобразовательных и 9 музыкальных, итого 51 час в неделю. Больше чем восьмичасовой рабочий день—кроме тех часов, которые нужны на приготовление к экзаменам и приобретение техники, домашние упражнения. Тогда на рабфак смотрели, как на подготовителя к клубному руководству. На следующий год был введен исполнительский уклон. Стало еще труднее. Приняли 22 человек. И „вычистили“ 40%. В 1925 г. поступило 56, в 1926—60, в 1927 г.—30. А сейчас из 203 уцелело 102 человека. Так основателен отсев.

С 1925 г. определилась структура. Три уклона: 1) инструкторско-педагогический, 2) исполнительский (вокальные и духовые) и 3) музыкально-теоретический. Прием введен жестокий. По скрипке и роялю нужна подготовка (даже инвенции Баха требуют). Принимаются лица не моложе 18 лет. Курс 4-х годичный. Цель—передача в Консерваторию без экзамена.

—У нас программы к консерваторским притерты,—образно и красноречиво выразился заведующий в беседе со мной.

А когда я вместо „уклоны“ сказал факультеты, он меня поправил:—„Именно, уклоны“.

Оказалось, я неточно называю учреждение, о котором идет речь, Музыкальным Рабфаком. Это еще не Рабфак. Это без пяти минут Рабфак, потому что руководящие органы уже дали согласие на превращение его в самостоятельный Музыкальный Рабфак. А пока это—Музо Рабфака при Вхутемасе.

Весь Рабфак делится на Изо, Тео, Лито и Музо. Вот почему этой статейке дано такое название.

Итак, программы „притерты к консерваторским“. Общие предметы—музыкальная грамота, гармония, слушание музыки, ритмика, хоровое пение, симфонический оркестр. Специальные: для инструкторов—методика хорового пения, управление хором и оркестром, методика музыкальной грамоты, методика русских народных инструментов; для теоретиков—инструментовка и чтение партитуры. Для всех дополнительно—фортепиано.

Преподавательский состав весь—по рекомендации Консерватории. Из 31 преподавателя 16 преподают и в Консерватории.

Имеется духовой оркестр в 12 человек, симфонический в 30, хор в 62 человека и квартет. „Притертый“ квартет, слаженный.

По составу: москвичей не больше 15%, 85% провинциалов. И из нацменьшинств много. 60% партийных и комсомольцев. 54 человека рабочих, 48 крестьян. Исключительная особенность: ни один из учеников не начал учиться музыке в детстве.

Разговорился с одним учеником.

—Я с „Амо“. Токарем был. По 7 разряду, уж 160 рублей получал. Еще на заводе вдруг к скрипке потянуло. Не могу и не могу. Товарищи отдыхают, а я как от станка оторвусь—к скрипке. Тут и отдых мой. И дело мое—самое задушевное. Мечтал:—„Эх, кабы только на хлеб деньги были, всего бы себя скрипке отдал“. И вдруг случайно слышу от товарища:—„Брось трепаться. Есть такое место, где учить будут даром. Да еще деньги дадут. И квартиру дадут. И инструмент хороший купят. И ноты даром. И струны даром“. Адрес дал. И вот я, здесь. Все правда. Профессор меня здесь выслушал, способным признал. И говорит: „У нас тут шутки шутить не будут. Пойдете ли вы на жертву—всего себя музыке отдать? Нагрузка здесь такая, что завод оставить придется. Есть ли вам расчет вместо 160 рублей зарплаты 25 целковых стипендии получить? Лучше быть хорошим токарем, чем плохим скрипачем“.—На все, говорю, жертвы пойду. Только бы приняли.—И вот три года здесь. Вместо 8 часов физического труда сразу получил 12, а то и больше, умственного. Туго приходилось. Оторопь брала. Кабы не профессор, и смалодушничал бы. А он одобрит, одобрит—и откуда только силы возьмутся. Не раскаивался, не раскаиваюсь. В особенности теперь, когда мне скрипку купили. 160 заплатили. Витачек. По скрипке я уже на 4-м курсе. В консерваторию готов. А по предметам на втором.

Разговорился с другим учеником. О быте больше.

—Из Башкирии я. По командировке Башкирского Областного Комитета Комсомола. По теории музыки пошел. Очень доволен, что сюда попал. Трудно, конечно. А учат хорошо. И живем дружно. Сжились все. Каждый получает стипендию—25 рублей. Хватает в обрез. На дворе столовка своя,

32 к. обед,—10 руб. в месяц. Завтраки и чай—8 руб. На дом отдыха в Геленджик обязательный вычет—1 рубль. За общежитие—2 р. 50 к. Стирка 2 рубля, членские взносы—40 коп. Остальное—папиросы, театр, кино. Общежитие у нас на Лубянке. Тесновато, конечно, но по-московскому сносно. Комнат двадцать—и в каждой рояль или пианино. Инструментами из Музпреда обеспечены по общим предметам на 100%, по специальным—процентов на 75. Так же, как деньги, и время в обрез. С семи утра уже игра на рояле. В 9 начинаются общие занятия до половины третьего, потом обед и бежишь в Консерваторию: у нас аудиторий не хватает, так там для нас на известные часы помещение отведено. Упражняешься или уроки берешь по специальности. Затем собрания да заседания,—все мы общественную работу несем. Потом дополнительные уроки, до 7—8 вечера. Вечером—иногда на концерт, иногда в театр. Нам присылают 80 билетов в неделю, так что не всякую неделю приходится каждому билет. А с оперой совсем плохо: на 102 человека присылают 2 билета в неделю. Значит, даром в оперу за год попадешь один раз. А опера необходима и певцам, и теоретикам, и всем прочим учащимся. Напишите-ка об этом. Ведь для нас театр—школа. Я вон в Башкирии ничего не видел, тянет в оперу ужасно.

Познакомился и с корейцем. Кимом его зовут. Тип корейский. А говорит по-русски без акцента. Диктовку пишет, говорят, лучше многих русских.

Познакомился с общежитием. Высокие, светлые комнаты. По 5—6 человек. В одних комнатах почище, в других—погрязнее. „Теперь везде чистота будет: завели бытовую комиссию. Она будет следить, чтобы убрали сами“.

В каждой комнате, куда я заглядывал, кто-нибудь сидит за роялем. Остальные читают. Рояль использован на 100%.

И ночью бы играли, если бы не бытовая комиссия.

Н. Георгиевич.

В Госуд. Муз. Техникуме им. Скрябина.

Последние годы были в жизни техникума периодом быстрого роста и углубления его художественной и академической работы. Уже в прошлом учебном году техникум достиг уровня мощного учреждения с большим кадром учащихся, солидными преподавательским составом и большими достижениями в области работы. Особенно показательной была постановка Бетховенского концерта в Б. Зале МГК с участием оркестра и хора (под упр. К. С. Сараджева), а также солистов. Концерт этот был заметным явлением в общей концертной жизни Москвы.

Отчетный учебный год отмечен в жизни техникума не столько ростом его внешней мощности (606 учащихся в техникуме, 250—в школе I ст., 110—на курсах общего муз. образования для взрослых, 70 ч. педагогического персонала), сколько рядом перемен и улучшений в его учебной и художественной практике. Главный плечо текущего года—уточнение учебного плана, пополнение его недостававшими ранее предметами и взятый за последнее время курс на точное соблюдение учащи-

мися всех требований учебного плана. В настоящее время техникум имеет все отделы, п/отделы, специальности и обязательные музыкальные и общеобразовательные классы, требуемые учебными планами ГУС'а. В частности, полностью представлены все классы оркестровых инструментов, включая все духовые и арфу. В отчетном году организованы недостававшие ранее общеобразовательные классы, а также класс ритмики для муз. школы I ст. Полностью представлены общемузыкальные дисциплины, в числе их—курсы ознакомления с симфонической литературой и прохождения камерной вокальной литературы (ведомые А. А. Шеншиным). Широко поставлены классы музыкальных коллективов: симфонический оркестр (К. С. Сараджев, С. П. Цвейфель), духовой оркестр (М. П. Адамов, замещенный ныне С. П. Цвейфелем), квартетный класс (А. К. Метнер), хор взрослых учащихся (А. И. Александров), детский хор (В. А. Островский), класс инструментального ансамбля (Е. С. Стариков) и вокального ансамбля (В. А. Островский). Большим плюсом учебной жизни является организация оперных занятий (дирижеры К. С. Сараджев и С. И. Цвейфель, концертмейстер—П. Д. Микулин, сценический руководитель—М. Н. Барышев). К постановке предположены отрывки из опер: „Фауст“—Гуно, „Евгений Онегин“ и „Пиковая Дама“—Чайковского и „Царь Салтан“—Римского-Корсакова.

Концертная практика учащихся разделяется на 2 основных русла: 1) концерты общественно-производственного характера и 2) учебно-академические концерты. Последние, в свою очередь, разделяются на очередные зачетные вечера в стенах техникума и на академически-показательные концерты для широкой аудитории (в Мал. и Б. Зале МГК и др. помещениях). Общественно-производственные концерты за истекший учебный год достигли внушительной цифры 40 (из них 11 приходится на октябрьский цикл). Очередные зачетные вечера происходят, как правило, 2 раза в неделю и являются одним из видов учета работы учащихся. Показательных вечеров состоялось три: 1-ый—в октябре 1927 г. в зале 1-го Совкино, с участием симфонического и духового оркестров, хора и солистов—был посвящен 10-летию Октябрьской революции. В программе вечера были: „Гимн труду“—Ипполитова-Иванова, 2 части Симфонии Кастальского—на производственные темы, номера из революционного репертуара для духового оркестра и соло. Следующий показательный концерт состоялся в феврале тек. года в М. Зале МГК и был посвящен исполнению ансамблей, квартетов и трио, (квартеты Бетховена, Глазунова, Раделя), а также сольных номеров оркестровых инструментов (струнных и духовых). В 3 показательном концерте (11/IV в Мал. Зале МГК) были представлены ф.-п. классы и, отчасти, классы смычковых инструментов (соч. Баха, Бетховена, Витали, Гайдна, Генделя, Шопена, Листа, Брамса, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева). В дальнейшем—вечер вокальных классов (Зал им. Моцарта 26/IV), вечер учащихся муз. школы I ст. (3/V там же), симфонический концерт и постановка оперных отрывков.

Из других важных фактов академической жизни отметим усиленную методическую работу, исходящую от Москпрофобра и проходящую при ближайшем

участии педагогов техникума (выработка программ и репертуара, составление методических предпосылок к ним). Необходимо отметить также большое и деятельное участие ученических организаций (академическая комиссия, старостат) в учебной жизни техникума.

Не будем обходить молчанием некоторых дефектов и нужд учебной жизни, еще не получивших своего разрешения. К числу их надо отнести, во-первых, недостаточно строгую планомерность концертно-показательной работы техникума (в начале учебного года не было составлено твердого концертно-производственного плана) и недостаточно твердую предварительную проработку учебного репертуара коллективов (хора, оркестра и т. д.), во-вторых—отсутствие точной нормировки общественно-производственной практики учащихся (в отчетном году наблюдалась явная перегрузка этой работой, существенно затруднявшая нормальное течение академической жизни), в третьих—неудовлетворительные условия помещения и недостаток муз. инвентаря (в особенности у духового оркестра) и, наконец, еще недостаточную налаженность учебной дисциплины в смысле посещения коллективных занятий. Изжитие указанных недостатков составляет, несомненно, ближайшую задачу администрации техникума.

А.

Концерты I Моск. Гос. Музтехникума.

Показательные ученические концерты многочисленных наших музыкальных школ и техникумов являются всегда отражением внутренней жизни этих учебных заведений, мерилом, определяющим направление, характер и интенсивность проводимой в них академической, учебной работы. Перед нами лежат программы 4 показательных концертов I Госуд. Музыкального Техникума. В них „зафиксирован“ опыт и достижения работы техникума за истекший учебный год. Работа эта представлена по нескольким „разделам“: хору, камерному пению, в меньшей мере—пению оперному и фортепиано.

Одним из существенно-важных среди этих „разделов“ является в техникуме массовая работа по хору (рук. С. Протопопов). Как ценный момент, здесь следует отметить, что по правилам I техникума—в хоре участвуют не только специалисты-вокалисты, но без исключения все учащиеся техникума. Подобная система организации, не говоря уже о ценности ее чисто-педагогической, дала возможность за несколько лет составить дисциплинированный, несколько неровный по составу (нехватка теноров), но чуткий и гибкий хор с большими и чисто-техническими и художественными возможностями. Доказательство тому—исполнение труднейших хоров Танеева: „Звезды“, „Прометей“ à capella, превосходное исполнение в последнем концерте целого акта (первого) из „Руслана“, октябрьское выступление в Большом Зале Консерватории.

Другой важной отраслью деятельности техникума является работа по вокально-камерному исполнению. И здесь определенное ударение и четкое разделение на „камерное“ и „оперное“ пение являются важнейшей принадлежностью именно I техникума.

В большинстве наших учебных заведений такого разделения не существует—у нас готовят певцов „вообще“, без разграничения по специальностям. В отношении расширения и обновления камерного певческого репертуара (кроме обычного классического репертуара—в концертах исполнялись произведения нашей композиторской молодежи, — Г. Попов, Шебалин, Оборин и др.,—Сказки Протопопова, обработки старинных испанских песен, французские „овернские песни“ и т. д.) и повышения исполнительской культуры техникум за этот год показал определенное и весьма значительное движение вперед. Но насколько велики достижения техникума по камерному пению, настолько сравнительно мало ощутимы результаты по оперному пению (концертное исполнение I акта „Руслана“ в части относящейся к „солистам“—в общем было довольно слабым).

Наконец, растущие успехи и прогресс мы можем отметить по пианистической линии техникума (по преимуществу фортепианного класса проф. Б. Яворского)—успехи как в чисто-техническом отношении—овладения инструментом, так и в художественном—овладения исполняемым материалом.

В целом, демонстрировались результаты интенсивнейшей и плодотворной работы одного из наших лучших московских музтехникумов.

— ф а.

Показательный концерт Красно-Пресненского Музтехникума.

Музыкальный техникум имени Красной Пресни вырос из школы общего музыкального образования при бывшем университете Шанявского. Но в условиях дореволюционного времени эта школа не могла получить надлежащего развития. Революция, пробудив к культурной жизни широкие трудовые массы, выдвинула требование на музыкальных руководителей при рабочих клубах, избах-читальнях и т. д., и школа общего музыкального образования, постепенно расширяясь и углубляя свои задачи, превратилась в музыкально-инструкторский техникум.

В настоящее время в состав слушателей техникума принимается рабочая и крестьянская молодежь, занятая днем на производстве, вследствие чего работа в техникуме происходит в вечерние часы. И нужны огромная энергия и любовь к делу со стороны учащихся, чтобы одолеть двойную нагрузку,—тем более, что многим из них приходится посещать классы общеобразовательных предметов при техникуме. Техникум уделяет большое внимание агитационной музыке, а также различным видам коллективного исполнения музыкальных произведений—хору, оркестру и всякого рода ансамблям. С текущего учебного года в техникуме организованы классы струнного ансамбля, гармоник и духового оркестра.

В воскресенье 27 мая в Центральном Доме Красной Армии состоялся открытый отчетно-показательный концерт учащихся этого техникума. Программа состояла из трех больших отделений. В I отделении необходимо отметить ритмические упражнения учащихся младшего и старшего возрастов (класс Н. С. Кизевальтер), которые имели большой и вполне заслуженный успех.

Прекрасное впечатление оставил детский хор класса Н. Н. Дорн. Задорно и бодро прозвучали: „Марш пионеров“ Корчмарева (под управлением ученика Неволлина), „Ай, ду-ду“ А. Гречанинова и „1-ое Мая“ М. Красева (под управлением Н. Н. Дорн). Последняя вещь несколько проиграла от неуместного и не совсем удачного фортепианного сопровождения (у композитора песня написана без сопровождения).

Во II отделении яркое впечатление оставил духовой оркестр класса П. Н. Алексеева (около 40 человек). Особенно четко и убедительно сыграны—„Турецкий марш“ Моцарта (под управлением оканчивающей техникум ученицы Иржавской) и „Гавот“ Люлли (под управлением П. Н. Алексеева). Из вокалистов отметим ученика Кольцова, обладающего хорошим вокальным материалом. Ученица Луговская (класс А. А. Дмитриевой) изящно и чисто сыграла на фортепиано сонату соль-мажор Моцарта. Зато 2-ая вещь, сыгранная ею, „Красная молодежь“ Васильева-Буглая прозвучала странно. Да и не мудроно: эта вещь написана композитором для хора (!), и исполнять одно фортепианное сопровождение,—по меньшей мере нехудожественно. Конечно, винить в этом приходится не ученицу Луговскую. Танцем советских матросов из балета „Красный мак“, несколько вяло исполненным дуэтом гармоник (ученики Осипов и Отделенов), закончилось II отделение концерта.

В III отделении самым интересным было выступление хора учащихся старших групп (около 50 человек) класса Г. А. Дмитриевского. Хор обладает большой четкостью в дикции и чутким восприятием дирижерских указаний. Лучшими номерами были: „К Октябрьской Революции“ Г. Лобачева (дирижер ученик Лезжев) и начало 3-го акта из оперы „Снегурочка“ Римского-Корсакова (под управлением Г. А. Дмитриевского).

Из учеников-скрипачей выделялся мягким, теплым тоном и хорошей музыкальностью Савицкий (класс пр. Цейтлина), исполнивший сонату Генделя.

Заключительным номером было выступление духового оркестра класса Г. М. Козолупова. „Кавказские эскизы“ Ипполитова-Иванова, исполненные им, прозвучали отлично.

Итоги отчетного концерта, безусловно, положительные. И основная задача техникума имени Красной Пресни—создать музыканта-инструктора-общественника—нам кажется, разрешается успешно.

К.

ВЫСТАВКИ.

Выставка гармоник.

В воскресенье 13 мая в помещении оперной студии им. Станиславского открылась, по инициативе МК ВЛКСМ и при непосредственном участии ГИМН'а, первая Всесоюзная выставка гармоник. Само открытие выставки, а также и первые два дня прошли не при полном собрании экспонатов. Лишь только в настоящее время она развернулась во всю свою ширь. Заняты два зала, один из них—исключительно экспонатами заграничного производства.

Каких только гармоник здесь нет! Начиная с трехклавишных миниатюр, которые можно держать незаметно в одной руке, однорядных немецких, двухрядных венских, касимовских поповок, русских десятиклавишек, елецких хроматических и кончая грандиозными хроматическими гармониями „Баянами“ в 5 и 6 октав как нашего, так и заграничного производства. Имеются гармоники и с чрезвычайно курьезными названиями, вроде „Смоленской немки“, „Вятской итальянки“ и т. п. Превосходно исполнена, показательна и очень ценна научно-исследовательская работа ГИМН'а, обрисовывающая на семи иллюстрированных схемах историю происхождения и развития гармоники. Особый интерес на выставке представляет уголок старинных гармоник: различных ливенских, саратовских, елецких, ливенок, сибирских фесовых, владимирских фист, хромок и др.

Довольно веское слово сказали различные конструкции оркестровых гармоник разных мастеров, к чему собственно и должно бы быть главное тяготение в гармонном мире. Произведенный в лаборатории оркестровой гармоники ГИМН'а опыт с голосовой пластинкой и пищиком без лайки дал блестящие результаты. У инструмента получился превосходный тембр, который при желании может быть всегда изменен. Кроме того, разумно сделанное фортепианное расположение клавиатуры дает возможность без особой трудности играть на инструменте всякому, немного знакомому с фортепиано. Коснувшись этого опыта и вопроса о производстве гармоник, нужно сказать, что при выработке инструментов у нас в СССР центром внимания служат сила и красота звука инструмента, в то время как заграничные гармоники блещут изумительной внешней отделкой, во многом уступая нашему производству в звуковом отношении.

Ненормальным явлением кажется то обстоятельство, что на выставке нет экспонатов нашего производства от крупных торговых музыкальных предприятий, как Музпред, ГУМ, Мосторг и др. Слабо представлено производство кустарных артелей. Выставленные экспонаты являются принадлежностью, главным образом, одиночек-кустарей и частных продавцов, которые, как видно, больше интересуются этим делом, чем наши музыкальные госпредприятия.

Самым слабым местом выставки и вообще большим недостатком всего гармонного искусства является литература для этого инструмента, которая наполняет не одну из витрин выставки. Здесь дело обстоит неважно. Польки, марши, вальсы, различные „трепаки“ и другая низкопробная литература старых изданий, в самом безграмотном переложении, преобладает над несколькими современными революционными песнями и одним или двумя самоучителями. Общее впечатление от выставки чрезвычайно хорошее, что подтверждается отзывами посетителей выставки.

Хорошо поставлено дело и с демонстрацией звуковых данных имеющихся на выставке экспонатов. Почти ежедневно в вечернее время (с 6 часов) проводятся различные концерты—как профессиональными силами, так и учащимися наших музыкальных техникумов.

К предстоящему конкурсу на лучшую гармонику, который начнется с 1 июня, предполагается большой наплыв как сольных, так и оркестровых гармоник наиболее выдающихся мастеров этого дела. В состав жюри конкурса входят: народный артист республики М. Ипполитов-Иванов, Р. Глиэр, Н. Брюсова, Василенко, А. Рождественский.

Александр Мартинсен.

Можно трогать.

(Выставка самодельных муз. инструментов).

Первое, что бросается в глаза на выставке самодельных музыкальных инструментов Центральной Детской Технической Сельско-Хозяйственной Станции при Наркомпросе, это надписи на стенах—„Можно трогать“.

Можно трогать руками, не то что на других выставках, где—„Руками трогать воспрещается“. Да как же не трогать? Нельзя не трогать! Необходимо взять в руки и убедиться, как звучат „ревельские кильки“, „зернистая икра“, „осетрина в маринаде“, „бычки в томате“. Ведь, это все новоизобретенные музыкальные инструменты. Изобретены они в Твери автором книжечки „Гудочек“ т. Адамовичем. Под Тверью у него имеется целая мастерская.

Дети, в особенности пионерские отряды часто обращаются на станцию с вопросом:—Как самому сделать дешевую балалайку? Покупные—дороги.

Вот почему в большинстве отрядов, кроме необходимого барабана и горна, нет ничего. (Кстати о горне: в заграничных комсомольских организациях горн всюду заменен флейтой, которая гораздо легче, музыкальнее и хорошо считается с барабаном). На вопросы детей станция ответила устройством выставки, на которой показано, как можно самим ребятам делать шумовые инструменты за 10—15 копеек, а струнные за 25—50 копеек. И таким образом выполнила большой социальный заказ. Пионеротряды Наркоминдела, Мосселькредсоюза, Транспорта, ГПУ и др. выставили здесь свои достижения, показали, как можно „переворужиться“ инструментально, израсходовав на изготовление инструментов для целого оркестра на 10—12 человек всего 5 рублей.

Для глухих провинциальных углов особенно полезно было бы поближе ознакомиться с этими достижениями и рецептами изготовления ценных вещей из ненужного барахла. Из пустых банок от консервов и липового полена можно делать разнообразные „гудочки“—струнные инструменты вроде балалайки. В деку вделывается жестянка, натягиваются струны. Резонирует на выставке хорошо и круглая жестянка, на которой красуется надпись—„Икра зернистая“, и четырехугольная—„Осетрина в маринаде“, и овальная—„Бычки в томате“. Разнообразие форм и тембров получается изумительное. Если к такому оркестру „из консервов“ прибавить парочку-другую струнных же, изготовленных из фанерных ящиков разных калибров и форматов—богатство звуков увеличивается. Из ящиков получают балалайки, домры, гитароиды, мандолиновидные инструменты.

и даже контрабас. Интересный звук дает инструмент, где резонатором является бычий или рыбий пузырь. Из брусочков соснового или елового дерева, положенных на канаты, легко самому сделать ксилофон. Уж очень просто настраивать..... рубанком. Струганул,—и звук повысился.... Струганул,—еще выше... Пока не дойдет до нужного тона. Из пустых бутылок от „Боржома“, если их на веревочках повесить за горлышко внутри рамы, сколоченной из палок, получается тоже ударный инструмент вроде ксилофона, но совсем другого тембра. И его настраивать легко: подливать в бутылку воды, пока не получишь тона. Легко достигается хроматическая гамма, так что получается нечто вроде бутылочного пианино. Ударяют деревянными палочками или молоточками. Прекрасный бубен выходит из решета, внутри которого привязано несколько грошевых колокольчиков и бубенчиков. Если проволочный каркас от старого абажура посадить на палку и обвешать бубенчиками, получается бунчук. Из обломка толстой матрасной проволоки, закаленной на примусе, получается триангель (треугольник) приятного тона. Из трубки от старой никелевой кровати можно сделать джаз-флейту, — только сбоку дырочку просверлите, а внутрь подвижной шомпол из проволоки или деревянной палочки вставьте. В магазине флексотон 8 рублей стоит, а вы за 50 копеек (если побывали на выставке) из бросовой стальной полоски и еще каких-то „барахинок“ можете изготовить. Про трещетки из ящичка с горохом, камушками или гвоздями про ложки, из деревяшек выдолбленные, про кастаньеты из скрепленных особым образом ложек, про кряхтелки, сопелки, свистелки, дудочки разные и говорить нечего,—за грош получается полное приданое для шумового оркестра.

Но нужно, чтобы юные музлюбители сами побывали на выставке и сами потрогали. А для тех, которые живут в провинции, необходимо немедленно издать брошюру с рисунками и в ней подробно описать, как и из чего можно извлекать звуки, делать музыку. Гармония разлита во всем мире. Все вещи таят в себе звуки. Даже барахло. Надо только уметь их оттуда извлечь. В этом направлении изобретательность ребенка может пойти гораздо дальше тех образцов, которые здесь экспонируются. Надо было только дать толчок. И вот выставка или брошюра этот заряд изобретательности дадут. Дело большое и полезное.

Но у каждого дела есть н о... И это н о весьма кислого свойства. Можно несомненно благое начинание превратить в дело бесполезное и даже вредное, калечащее слух ребятам. На выставке есть две дудочки, сфабрикованные мальчуганами по заказу станции. Со мной выставку посетил лучший в СССР виртуоз на подобных деревянных дудочках т. Р и к (сотрудник „Комсомольской Правды“). Он попробовал играть на них. Они оказались настолько неправильно построенными, что неприятно было слушать: вместо секунды, напр., дают целую терцию. Неправильно звучит и ксилофон,—как расстроенный столетний клавиесин. А между тем, если бы мальчики работали под руководством музыканта со слухом—эти инструменты могли бы получиться безукоризненными. Вообще станция должна принять

меры, чтобы при изготовлении пионерами инструментов непременно находился музыкальный руководитель, доводящий чистоту звукоряда до точки.

Синкопа.

РАДИО - МУЗЫКА.

Музыка в эфире.

(С трубками на ушах).

Радио-музыка слушается такой обширной аудиторией, что все звучащее по радио имеет гораздо большее общественное значение, чем напр. камерные концерты. Между тем, не в пример последним, нигде не помещаются рецензии или обзоры радио-музыкальных передач, даже в специальных печатных радио-журналах и радио-газетах. Интереснейшие письма слушателей, получаемые в большом количестве радио-станциями, не публикуются, а печатаются лишь казенные статьи самих радио-музыкальных руководителей. Начиная с настоящего номера, редакция предполагает регулярно освещать недостатки и достоинства наших радио-программ, способы их исполнения и преподнесения аудитории.

Прежде всего следует остановиться на музыкальных номерах в радио-газетах: рабочей, крестьянской, красноармейской и особенно утренней. Судя по письмам слушателей из деревень, цехов и красных уголков, коллективы рабочих слушателей предпочитают газеты всем другим передачам. Между тем, музыкального руководства этими передачами нет. Почти всегда дается либо трио деревянных духовых, либо оркестр из 5—7 музыкантов, выручаемый ф-п. Репертуар оркестра в подавляющем большинстве — салонно-ресторанные пьески (чаще всего танцевальные), которые только и инструментовались до сих пор для такого состава оркестра. Выступает иногда в утренних газетах домровый оркестр, но он играет плохо и не может идти в сравнение, напр., с великорусским оркестром, участвовавшим в „рабочем полдне“, транслировавшемся 11/V из Ленинграда. Вокальные номера в газетах, в общем, лучше чем инструментальные, но и здесь есть досадные просмотры. Несколько раз выпускали эстрадных певцов: Эльгу Покрасс на „Коминтерне“, Русланову на МГСПС и Панкову в Ленинграде. Их репертуар и способы исполнения никак не вяжутся с нашим представлением о радиовещании.

Несколько раз в минувшем сезоне были произведены опыты трансляций заграничных концертов, преимущественно из Берлина. Надо сознаться, что такие передачи имеют большое художественное значение, ибо таким образом наши слушатели знакомятся с произведениями, которые у нас не исполняются. Например, программа симфонического концерта, транслированного через ст. им. Попова (675 м.) была составлена так: 1) увертюра к опере—Пфицнера, 2) фортепианный концерт с оркестром—Пфицнера и 3) Симфония Шумана. Дирижировал автор первых двух произведений—Пфицнер. Другой концерт состоял специально из танцевальной музыки русских композиторов: Глазунова, Мусоргского, Бородина, Кюи, Чайковского и Даргомыжского, отлично исполненных симфоническим орке-

стром. Технически передачи были проведены очень хорошо.

В последнее время, по радио, через станцию имени Коминтерна началась работа по музыкальному инструктированию. Прежде всего надо упомянуть о живом инструктаже по разучиванию массовых песен, проводимом представителем Ц. Дома Искусства Деревни им. Поленова тов. Клячко. Чувствуется опыт и умение подойти к массам. Такие передачи, кроме того, очень полезны как один из способов внедрения новых массовых песен в народную гущу. Аналогичную работу с детьми ведет т. Поляновский, в воскресные передачи разучивая с ними песенки Раухвергера, Красева, Лобачева и др. Надо думать, что эти опыты, проводимые очень хорошо, помогут наконец детям нашего Советского Союза усвоить более свежие песенки.

К этой же отрасли работы надо причислить эпизодические лекции музыкально-инструктивного характера. Например, в начале апреля т. Бугославский по радио дал обзор всей первомайской литературы, что, конечно, помогло провинциальным кружкам подготовиться к празднику. Надо бы такие нотографические обзоры устраивать почаще. Хорошо бы также давать методические доклады и уроки лучших специалистов клубно-кружкового дела.

Климентий Корчмарев.

ОБЪЕДИН. РЕВОЛ. КОМПОЗ. И МУЗ. ДЕЯТЕЛЕЙ (ОРК и МД).

Наш протест.

Ознакомление Запада с художественными достижениями СССР—несомненно, ответственная задача. Тем более ответственен выбор для этой цели произведений, ставящих себе целью отобразить революционную действительность нашей страны. Но в то время, как над произведениями изобразительного и театрального искусства, вывозимыми за границу, существует государственный и общественный контроль, в области музыки таковой, к сожалению, отсутствует.

В данный момент перед нами встал вопрос о допустимости посылки Ассоциацией Современной музыки—для исполнения на международном Музыкальном Фестивале Интернационального О-ва Современной Музыки в Сиенне (Италия) летом текущего года—симфонической рапсодии „Октябрь“ ленинградского композитора Шиллингера. Эта рапсодия, исполнявшаяся в Октябрьских концертах Персимфанса в Москве, вызвала ряд отрицательных отзывов в московской прессе („Известия“—26/XI—27 г., „Музыка и Революция“—1927 г. № 12, „Музыкальное Образование“—№ 3-4, 1927 г., „Вечерняя Москва“—24/XI—27 г., „Комсомольская Правда“) как произведение, снижающее и вульгаризирующее идею Октября. Если замыслом автора, по его собственным словам, было: „дать в ярких насыщенных образах музыкальное выражение нашей эпохи“ (журнал „Персимфанс“ № 3-4, 1927 г.), то это ему совершенно не удалось. Рапсодия „Октябрь“, будучи построена на материале „революционных“ („Вы жертвою пали“, „Интернационал“, „Смело, товарищи“ и др.) и „бытовых“ („Алеша-ша“,

„Цыпленок жареный“, „Фокс-Трот“, Бостон) „песен эпохи Октябрьской революции“, подает те и другие в таком плане гротеска и издевки, что оставляет слушателя в недоумении или в сомнении относительно идеологической объективности автора, давшего довольно-таки двусмысленную характеристику „отдельных моментов десятилетия Октября“. Нечего и говорить, что в произведении этом (в котором, как в калейдоскопе, мелькают около 2-х десятков тем) совершенно отсутствует ярко выраженная музыкально-революционная идея, которая была бы противопоставлена „мещанским“ эпизодам, поднесенным с таким „вкусом“, что они производят впечатление настоящего смакования.

Поэтому возникает вопрос, допустима ли демонстрация за границей этого двусмысленного „Октября“ в качестве первого революционного музыкального произведения, вывозимого за границу. Тем более удивителен выбор АСМ, что наряду с „Октябрем“ Шиллингера у нас имеется ряд выдающихся произведений, посвященных нашей революции, напр.: „Симфонический монумент“ Гнесина, „Траурная Ода“ А. Крейна, „Октябрь“ Шостаковича, которые серьезно и искренно пытаются разрешить задачу создания революционной музыки.

Оставляя в стороне разбор мотивов, заставивших АСМ сделать данный выбор, мы считаем своим долгом обратить общественное внимание на данный факт, публично заявить свой протест против демонстрации рапсодии „Октябрь“ Шиллингера за границей и поставить перед советской общественностью вопрос (для предупреждения подобных случаев в дальнейшем) об организации идеологического контроля со стороны государственных и общественных органов в области музыкально-творческого „экспорта“.

Объединение Революционных Композиторов и Музыкальных Деятелей.

Пересмотр ставок композиторов. Применяющиеся в настоящее время ставки оплаты композиторского труда, установленные еще в 1921 г., устарели—и не только в отношении низкого уровня, но и самого принципа расценки. На одном из последних заседаний ОРКиМД было постановлено добиваться пересмотра и повышения композиторских ставок. Эта инициатива встретила поддержку в ЦК Союза Рабис и у руководителей Музсектора. В настоящее время уже разрабатывается проект новых ставок оплаты композиторского труда. По окончании этой подготовительной работы будет созвана паритетная комиссия, которая примет в окончательном виде новые нормы оплаты композиторов. Окончание работ этой комиссии предполагается к осени.

Местком композиторов. По инициативе ОРКиМД, в ЦК Союза Рабис поднят вопрос о создании Месткома Композиторов. До настоящего времени профессиональные и бытовые нужды композиторов находятся в полном пренебрежении, что проистекает из полной неорганизованности этой группы работников.

Работа ряда существующих идеологически-художественных организаций музыкантов до сих пор

совершенно не затрагивала профессиональных интересов композиторов. Лишь в последнее время ОРКиМД вплотную подошел к этим вопросам. Председатель ЦК Рабис тов. Славинский весьма сочувственно отнесся к мысли о создании Месткома Композиторов, и надо думать, что в ближайшее время вопрос перейдет в стадию осуществления. Местком должен будет заниматься улучшением материально-правового положения композиторов и борьбой с нарушениями их художественных интересов (напр., перепечатки без уведомления автора, искажения произведений при театральных и концертных исполнениях и т. п.).

ЛЕТНЯЯ МУЗРАБОТА.

Оркестр и Оргэстр.

Восемь верст в длину имеет территория Парка Культуры и Отдыха (территория Выставки плюс Нескучный Сад, плюс Воробьевы Горы, плюс Москва-река). И все эти восемь верст будут пронизаны музыкой. Восемь звучащих верст!..

А программа действительно всеобъемлющая. От симфонии до гармошки...

Музыка будет и в большом театре на пять тысяч зрителей, где вместо длинных драм и комедий программа будет из часовых мелодрам, феерий, гротесков, обзрений, в которых музыка не может не играть большой роли.

Музыка будет и на открытом воздухе. Во-первых—симфония в Нескучном Саду. По праздникам—днем. По будням—вечером. Без симфонии уже нельзя. Сами рабочие требуют настоящей музыки. (Оркестр будет составлен из тех „персимфанцев“, которые на лето не уехали и из молодого оркестра Консерватории).

Другое нововведение—громадный (в 500—600 человек) сводный оркестр из профсоюзных оркестров. Он будет поручен первоклассному дирижеру. Это начинание имеет для музыкантов-выдвиженцев из рабочей среды громадное воспитательное значение.

Кроме того, будут духовые оркестры, струнные оркестры, оркестры народностей, шумовые оркестры, гармониисты и рожечники. Цирк и кино, конечно, будут иметь свое музыкальное, тоже оркестровое, сопровождение.

Кроме оркестра будет оргэстр: этим новым словечком в Парке Культуры называется Организованная Эстрада. Программы вечера тяжелы для летней публики, пришедшей отдохнуть и порадоваться. Организованность будет в ином: в очищении репертуара от пошлятины, в опоре на мастерство артистов, в музыкальных номерах и в том оформлении, которое должен дать разнообразным номерам ответственный работник эстрады—конферансье.

По мысли режиссера Л. М. Прозоровского, оригинальный и интересный вид будет придан вечерам песни и пляски. Режиссер хочет освежить их введением момента эволюции. Сперва будет демонстрироваться песня в ее старом виде: так, как она идет ну, скажем, в подмосковном селе. Будет перенесен подлинный деревенский хоровод, идущий без вся-

кого режиссера, без музыкального сопровождения, без обработки композитором. Словом—человеческий документ. Потом этот же сырой материал будет показан в обработанном виде,—организованном. Слушатели смогут сравнить. Смогут оценить работу композитора над сырьем.

Впервые в Парке предполагаются массовые танцы. Будут выбраны здоровые. Балетмейстер стоит на высокой площадке и показывает приемы, пользуясь рупором. Нечего и говорить, что музыкантам не мало работы будет и здесь. Массовые зрелища, в которые будут вовлекаться сами зрители в качестве участников в маршировках, процессиях, играх, хоровом пении и ритмических движениях, конечно, тоже не мыслимы без музыки.

На территории Парка будут, кроме того, разбросаны открытые эстрады, на которых будут состязаться следующие художественные коллективы: „Синяя Блуза“ МГСПС, „Смычка“ МСПО, „Театр масок“ им. Мчеделова, „Театр Санпросвета“, „Авангард“ НКФ, „Красный Петрушка“ Губполитпросвета, Хор им. Пятницкого, Театр Нацменьшинств, Джаз-банд войсковых частей и клубов, Великоорский оркестр под упр. Алексеева, Симфонический оркестр гармониистов под упр. Бановича, „Живое кино“, Клубные коллективы, Хореографические жанры и пр. Предполагается устройство нескольких грандиозных карнавалов: Карнавал народностей, Карнавал Текстильщиков, Карнавал Профсоюзов.

Из этого перечисления главных видов увеселений и развлечений видно, какую всеобщую мобилизацию всех музыкальных сил придется объявить, чтобы насытить их звуками.

Гость.

К О Н Ц Е Р Т Ы.

V Симфоническое собрание Ассод. Со- врем. Музыки.

(Большой Зал МГК, 29/IV-28),

Программа концерта содержала две интересные новинки двух современных русских композиторов—IX Симфонию Н. Я. Мясковского и „Телескоп II“ Л. А. Половинкина. Оба произведения исполнялись в 1-й раз по рукописям.

IX Симфония Мясковского существенно отличается по своему стилю и манере как от предшествующих ей VI, VII и VIII симфоний, так и от создавшейся одновременно с ней X симфонии, в этом сезоне уже исполнявшейся Персимфансом. Пожалуй, больше всего точек внешнего сближения, можно найти в ней с V симфонией, но по существу своего стиля и доминирующему эмоциональному тону они безусловно глубоко различны. Если в стиле V симфонии сильны традиции петербургской школы, в частности Глазунова, то IX симфония являет нам Мясковского как сторонника симфонизма в манере композиторов московской школы—Чайковского и С. Танеева. Было бы, однако, крайне ошибочным выводить отсюда следствие, что симфонизм Мясковского—это только некая „собирательная“ единица. Это не так: Мясковский—величина вполне самостоятельная, творчески сильная и глубоко индивидуальная.

Симфония — четырехчастна, ясно очерчена и определена в своих структурных линиях. Отступление от традиционного симфонического плана представляют собой две первые части симфонии, из которых в сонатной форме написана 2-я часть — скерцо, обычно трех-частная по форме, а в широко развитой трех-частной форме — 1-я часть, обычно излагаемая как сонатное аллегро. Любопытно то, что, несмотря на такое отклонение от канонов, каждая из этих частей ощущается и воспринимается слушателем в соответствии с ее прямым назначением. Основное настроение симфонии спокойное, мечтательное, с оттенком светлой грусти, изредка омрачаемой сдержанной ноткой затаенной скорби. Характерно в музыке симфонии отсутствие драматической борьбы, несколько болезненного психологического обострения, пафоса страдания, вообще свойственных стилю музыки Мясковского. Думается, что в силу преобладания мелодически-напевного начала и непосредственности своего эмоционального плана — IX симфония станет доступной пониманию широкой массы публики.

Авторский замысел и содержание второй новинки концерта („Телескопа II“ Л. Половинкина) — произведения, по видимому, программного — не могли дойти до сознания слушавших, и так и остались тайной для всех, потому что никак не были освещены и пояснены — ни в каком-либо вступительном слове, ни в специальных программах. Произведение это, с одной стороны, — наличие отдельных интересно звучащих и неплохо задуманных моментов преимущественно в области оркестрового звучания, определенно говорящих об имеющемся у композитора вкусе к тонкой и несколько заостренной манере инструментовки, хорошая композиторская техника и изобретательность в этой области, с другой стороны — бледность и недостаточная рельефность самого тематического материала, сравнительная бледность тематической разработки, явное преобладание в палитре автора приемов внешней изобразительности над стихией внутренней эмоциональности и известная пестрота музыкального мышления, обнаруживающаяся в довольно сильно заметных отзвуках Стравинского, Прокофьева и „Шестерки“ (особенно же Онеггера и его „Пасифика“).

Очень большую долю этого малоудовлетворительного впечатления от произведения Половинкина следует, конечно, отнести за счет дирижерского исполнения (К. С. Сараджев), бывшего на этот раз на редкость неудачным, невыразительным, а подчас и вовсе небрежным. Иногда казалось, что дирижер просто прочитывает партитуру с листа. Оркестровое звучание в силу этого также, конечно, было неотделано, неслажено и грязновато. Но симфония Мясковского, если и проиграла от такого исполнения, то все-таки благодаря простоте и ясности своей фактуры, строгой четкости формальной концепции и высоким качествам своей музыки, она произвела, несмотря ни на что, значительное впечатление. Напротив, „Телескоп“ Половинкина, требующий в первую очередь внешнего блеска исполнения, технико-виртуозной отделки и яркой и ровной звучности оркестра, поблек и выцвел и не имел уже возможности говорить сам за себя, ибо дирижер ему в этом не помог никак. Будем надеяться, что этот исполнительский ляпсус только случайное яв-

ление в концертах А.С.М. и в деятельности дирижера Сараджева.

Сolistкой выступала артистка ГАБТ'а Е. А. Степанова, музыкально и вполне культурно спевшая с оркестром две „Александрийских песни“ Ан. Александрова (в инструментовке автора) и на бис ряд романсов Александрова, Шеншина и Василенко с ф.-п. Оркестровое сопровождение песен Александрова было чрезмерно громким и маловыразительным, а к тому же звучало весьма нечисто („Солнце, солнце“).

В с. Лю т ш.

VI симфоническое собрание Ассоц. Современ. Музыки.

(6/V, Б. Зал М. Г. К.)

Концерт этот, как и ряд предыдущих симфонических собраний этой же организации, свидетельствует об отходе ее от прежней ориентировки на чистую современность. Ориентировка на широкую публику неизбежно требует некоторого расширения программных заданий. Хорошо уже то, что расширение это использовано для постановки недостаточно известных и недостаточно „прочувствованных“ у нас симфонистов, в данном случае — Листа и Брамса. Творчество последнего особенно не близко и „не раскрыто“ пока еще для нашего слушателя. Тем более желательны уразумение и распространение здоровых, художественно-воспитывающих начал, заложенных в этом творчестве.

Надо сказать, что исполнение Вл. Савичем с-*moll'*ной симфонии Брамса не особенно способствовало „доходчивости“ этого произведения до массы слушателей. Самодовлеюще-музыкальная, пластическая красота этого произведения, очевидно, не вполне отвечает основным особенностям этого талантливого дирижера, наиболее тяготеющего к моментам эмоциональным и декоративным. Вот почему большая часть симфонии не оставила рельефного впечатления, за исключением последней части с ее выпуклой мажорной темой, явно навеянной Бетховенской „девятой“.

Зато вполне ярко и убедительно раскрылось дарование В. Савича во II отделении программы и, особенно, в исполнении ее основного номера — Симфон. поэмы О. Респиги „Пинии Рима“. Произведение это (из 4 связанных друг с другом разнохарактерных картин) является образцом творчества бодрого, свежего и образного. Его гармонические элементы, основанные главным образом на политональных, точнее — битональных сопоставлениях, интересны и остры без претензии на хаотические крайности, мелодика свежа, с некоторым упором на народные и старинные элементы, оркестровая красочность — разнообразная и яркая. Основной стиль поэмы импрессионистически-изобразительный, декоративный, с частичным уклоном к музыкальному натурализму (последняя часть и особенно трюковой эпизод соловьиного пения, осуществляемого с помощью граммофона, в III части).

Наиболее яркое впечатление производит I часть (игры детей) остроумными гармоническими и колористическими элементами — особенно памятна E-dur'

ная гармония с прорезывающим ее трубным F— (отдельные корни этого стиля можно найти в I картине „Кармен“), а также последняя часть с ее жутким вступлением и ослепительным фанфарным финалом. Произведение проведено было В. Савичем с мастерской выпуклостью и громадным подъемом.

104-й „Сонет Петрарки“ Листа, художественно продекламированный Н. Г. Райским, после привычного лаконизма ф.-п. изложения показался несколько растянутым и однообразным.

Темпераментное и яркое исполнение Штраусовского „Дон-Жуана“ также было плюсом талантливого дирижера, имевшего у публики большой, единодушный успех.

VII симфоническое собрание Ассод. Со- врем. Музыки.

(27/V, Б. Зал М. Г. К.).

Концерт этот еще полнее, чем предыдущий, раскрыл яркое дирижерское дарование В. Савича. Этому способствовала программа, составленная из пьес динамически насыщенных, декоративных и красочных (Лист, Респики, Прокофьев). В этой стихии ярких образов и чувств В. Савич был властным создателем. Под его взмахом зыбкая оркестровая „материя“ делалась пластичной, как глина под стеклом¹⁾ ваятеля. Основным свойством Савича, как дирижера, является крепкая, сосредоточенная воля, рельефность и яркость музыкальных намерений. Жест его, властный и максимально выразительный, свободен как от лишней детализации, так и от трафаретной позы. С одинаковой легкостью вызывает он из недр оркестровой стихии как тончайшие звуковые дуновения, так и „ураганный огонь“.

Прекрасно были проведены Листовские „Прелюдии“ с их красивым пафосом и мастерской трансформацией основных 2-х тем. Наиболее законченно исполнены были: первое (e-dur'ное) проведение певучей темы (в валторнах, позднее—в деревянных и струнных), батальный эпизод, предзаключительная маршеобразная вариация и финальное проведение главной темы с его разгулом „медной стихии“. Менее удачно было исполнение пасторального эпизода с его переключкой деревянных (она вообще трудно удается).

Сопоставление двух родственных по замыслу поэм О. Респики „Фонтаны Рима“ и „Пинии Рима“ дало отчетливую характеристику этого автора, как блестящего колориста, художника с ярким и полным музыкальным мироощущением, с острым музыкальным вкусом. Обе поэмы дают необычайно полное, насыщенное ощущение бытия. Из 2-х поэм—„Пинии Рима“, как позднейшая, богаче и интереснее. В общем итоге наиболее ценными показались следующие части: „Фонтаны виллы Медичи“, „Пинии виллы Боргезе“ и „Пинии на дороге Аппия“ (последняя совершенно изумительна по достигаемой в ней мощи звучания).

Исполненные фрагменты из балета Прокофьева „Стальной скок“ совершенно неожиданно успеха

не имели; чувствовалось, как будто, некоторое разочарование. Причин, думается, несколько: невыгодно влияло соседство ярких вещей Респики, вредила оторванность от сценической обстановки; возможно, неудачен был подбор отрывков; и, наконец, возможно, наступила некоторая реакция против крайностей „прокофьеизма“. Отрывки остроумны обычным Прокофьевским остроумием (может быть, несколько более обычного), но все же чувствуется некоторая замкнутость мысли, некоторая „самоповторяемость“.

Весь концерт в целом оставил на редкость яркое и полное впечатление.

А. н. Дроздов.

10-й симфонический концерт УГАТ.

9-я Симфония Бетховена—Оскар Фрид—это сочетание для нас не новое. Оно заставляет мысленно обратиться к нашему сравнительно недавнему прошлому, к периоду 1922—23 годов. На нашей концертной эстраде появился заграничный гость Оскар Фрид—первый музыкант, решившийся приехать в Советскую Россию. И поэтому „симпатические нити“ особого порядка связывают Фрида с нашей аудиторией. Фрид в свои приезды тогда становился для нас буквально героем дня. А другим героем был старик Бетховен—впервые тогда, в условиях революционной действительности, зазвучавший для нас по-новому, по-особенному,—в циклах своих симфоний представший во всем своем истинном величии художника-революционера, гражданина и борца и сразу ставший особенно близким, „созвучным“, своим. Исполнительские качества Фрида, несомненно, способствовали этому новому „раскрытию“ Бетховена в громадной мере. Его пламенный темперамент, не знающая „сантиментов“ и „тонких изломов“ грубоватая мужественность, исполинские масштабы исполнительских концепций, наконец, его большая культура, его дирижерская „властность“—все эти черты Фрида были чрезвычайно уместны, в исполнении Бетховена, необыкновенно импонировали, увлекали, захватывали нашего слушателя, вполне „совпадая“ с его потребностями и желаниями. В значительной мере все эти качества Фрида сохранили для нас свою ценность, свое действительное значение и поныне. Но сейчас все больше чувствуешь, что только этих свойств для нас недостаточно. Мы ждем, мы ищем сейчас в искусстве вообще—и в музыке в особенности—более многообразного, всестороннего и полного отражения восприятия жизни, мы требуем сейчас большей психологической углубленности и детализации исполнительского замысла, большей тонкости художественной отделки, большей остроты и разнообразия ритмического „расцвета“ исполняемого. Этого всего зачастую нехватает Фриду. И потому-то, несмотря на все крупнейшие достоинства Фрида, как дирижера, как исполнителя Бетховена, его отчетный концерт оставил у нас некоторую неудовлетворенность. Этому способствовали также чрезвычайно неряшливое, безразличное исполнение оркестра, отсутствие живого контакта между дирижером и оркестром, малочисленность и, в связи с этим, недостаточная звучность хора.

¹⁾ Стэк—инструмент скульптора.

Дирижер Стефан Штрассер.

В течение этого сезона дважды приезжал к нам в Москву иностранный дирижер Стефан Штрассер, выступавший в концертах АСМ (всего таких концертов под управлением Штрассера состоялось четыре—2 в декабре и 2—в апреле). Программы его концертов, обычно несколько излишне смешанного и пестрого характера, всегда привлекали, однако, своей свежестью и незаигранностью. Наряду с произведениями, более или менее известными у нас,—они включали в большом числе ряд интереснейших, совершенно незнакомых нам классических и современных вещей.

Так, в концертах Штрассера мы впервые услышали из классиков: Моцартовский концертный квартет для гобоя, кларнета, фагота и валторны с оркестром, незаслуженно забытую чудесную 6-ю C-dur'ную („малую“) симфонию Шуберта; из современных: Бартока—„2 портрета: Идеал и карикатура“ и 2-ю сюиту, Мило—2-ю сюиту из музыки к „Протею“, Казеллы—симфоническую сюиту из балета „La giara“, Хиндемита—ф-ный концерт, прекрасно исполненный пианистом И. Рабиновичем, Мясковского—замечательную 3-ю симфонию, неисполнявшуюся почему-то у нас с 1915 года, Равеля—Хореографическую поэму—„Вальс“, Онеггера—„Песню к радости“ и др. Изобилие новых вещей делало концерты Штрассера чрезвычайно интересными.

Вместе с тем, как дирижер, Штрассер представлял для нас и некий особый, специфический интерес. Вообще говоря, Штрассер—типичный средний хороший западно-европейский дирижер. Исполнение его носит на себе следы солидной музыкальной культуры и хорошего вкуса, оно всегда корректно и выдержано по стилю. Но, вместе с тем, оно лишено той печати индивидуально-личного, что определяет, как неповторимое, лицо каждого большого художника. В этой последней черте Штрассера есть, в известной мере, свои положительные стороны: эта некая „безликость“ Штрассера позволяет ему иметь в своем репертуаре и с большой долей „объективности“ и „беспристрастия“, и бесспорным знанием дела „излагать“ перед аудиторией произведения разных стилей, эпох и содержания. В этом смысле Штрассер—безотносительно к его московским концертам—полезный и нужный работник.

И вот таких-то „работников дирижерского пульта“, в меру талантливых, просвещенных, со стажем и опытом, с „наметанными“ рукой и глазом, обладающих большой начитанностью и „наслушанностью“,—вот таких столь необходимых нам работников у нас почти что нет. Культурная революция, стучающаяся в дверь, и выросшие потребности и запросы масс требуют от нас громадного числа технических проводников этой революции, целой армии средних музыкальных работников. Штрассер, как тип дирижера, и является, на наш взгляд, в значительной степени идеалом такого необходимого нам культурного „музыкального работника на местах“.

М. Гринберг.

2-й цикл симфонических концертов оркестра Консерватории.

(Большой Зал М. Г. К.,—11/III, 1/IV, 30/IV и 13/V—28).

Молодой коллектив оркестра студентов М. Г. К. во 2-м цикле концертов (счетом 4) снова показал все прежние хорошие качества своей игры. Впрочем, чувствовалась безусловная усталость этого еще неокрепшего молодого организма, для которого пока непосильна слишком большая рабочая нагрузка.

Наибольший интерес имели программы 2-го и 3-го концертов, включавшие в себя ряд крупных новинок.

Новинки, исполнявшиеся во 2-м концерте, отданном композиторам московской школы, имели большой успех. „Из песен Осiana“ ор. 56 М. М. Ипполитова-Иванова—програмное симфоническое произведение в трех частях, написанное в обычной, близкой традициям „кучки“, манере этого композитора, прекрасное по оркестровой звучности, ясное по фактуре и довольно яркое по тематике (не без сильных этнографических влияний). Из трех частей лучшая—первая, широко разработанная и не лишенная тематико-ритмической динамики и драматического нарастания. Китайская сюита из оп. „Сын Солнца“ ор. 60 С. Н. Василенко—задуманная и выполненная композитором вполне убедительно и весьма колоритно сценическая музыка на основе своеобразно стилизованного этнографического материала. Полуновинка, уже игравшаяся один раз в этом сезоне на специальном органном вечере—Прелюдия для струнного оркестра, арфы, трубы и органа, ор. 24. А. Ф. Гедике—произведение, несколько растянутое, но очень свежее по музыке—отражающее своеобразную и симпатичную, чуждую всякой ходульности и теплую в своей романтической взволнованности творческую индивидуальность своего автора. В остальном программа этого концерта дополнялась чудесным C-dur'ным антрактом из оп. „Орестей“ С. Танеева (кстати, почему бы ГАБТ'у не вспомнить о существовании этой оперы?) и романсами С. Н. Василенко (из них—два неизданных), спетыми артисткой ГАБТ'а Е. А. Степановой.

Задание 3-го концерта—2-я симфония Скрябина и фрагменты из оперы Прокофьева „Любовь к 3-м апельсинам“ и из балета Игоря Стравинского „Жар-птица“,—выполненное добросовестно и с большим увлечением, все-таки обнаружило недостаточную еще подготовку коллектива для исполнения сложных по музыкальному языку и трудных по фактуре современных произведений.

Остальные два концерта содержали в себе произведения Грига, (1-й концерт, солист—А. Б. Гольденвейзер), А. Лядова, А. К. Глазунова и М. Мусоргского. Приятно было появление в программе давно не исполнявшихся хоров Мусоргского, особенно „Взятие Иерихона“ на (4-ом концерте, посвященном памяти одного из учредителей Русского Муз. Об-ва Дм. В. Стасова, по случаю 100-летия со дня его рождения).

Тремя первыми концертами дирижировал Н. С. Голованов, последний—провел экспромтом К. С. Сараджев.

Вс. Лютш.

Квартет Моск. Гос. Консерватории.

В истекающем сезоне среди московских камерных ансамблей особенно выделился, интенсивностью своей работы, молодой квартет им. Московской Консерватории (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский). Квартет дал целый ряд концертов, в том числе и целый Бетховенский цикл из 5-ти вечеров, на которых были исполнены все квартеты Бетховена. Исполнение этого цикла показало значительный рост квартета, хотя дух и стиль многих (более сложных) Бетховенских квартетов был схвачен и передан квартетом не вполне удовлетворительно. Лучше удались квартету другие авторы—в особенности современные, входившие в программу последнего концерта (Малый Зал МГК 20/IV). В программе этого концерта наибольший интерес представляли 3 квартетные пьесы Стравинского и фортепианный квинтет В. Ширинского, фортепианная партия которого с блеском была передана Л. Обориным. Квинтет Ширинского—даровитое и интересное, но не вполне зрелое произведение. Программа дополнялась квартетным „Концертом“ Казеллы, примитивистская экстравагантность которого разительно скоро выдыхается, и хорошо известным квартетом Дебюсси. При исполнении всех этих произведений, за исключением лишь менее удачно сыгранного квартета Дебюсси, квартет МГК обнаружил все свои достоинства—художественную серьезность замыслов, яркую одаренность отдельных участников ансамбля. Недостаточные подчас по глубине и законченности интерпретации ансамбля—это недостатки, устранимые лишь многими годами совместной работы. Уже сейчас квартет МГК является одним из лучших камерных ансамблей СССР.

К. Г р и м и х.

Концерт Ж. Сигети

(Большой Зал МГК 22/IV)

Главный интерес отчетного концерта Сигети сосредоточился на впервые исполненной им новой сонате Равеля для скрипки и фортепиано, написанной в 1923—27 гг. Весьма эффектная с точки зрения скрипичного изложения, эта соната обнаруживает заметное и не вполне для нее выгодное влияние франко-американского музыкального „Лефа“. Исполнение этой сонаты, равно как и других номеров программы (сонаты Генделя и Баха и мелкие пьесы), было, по обыкновению, образцовым—как в смысле скрипично-технической, так и художественной передачи. Вдобавок, несколько необычная для Сигети темпераментная яркость, отличающая уже несколько последних его выступлений в Москве, свидетельствует о продолжающемся росте этого замечательного скрипача, непрерывно продолжающего обогащать свой репертуар новыми произведениями и свою игру—новыми достижениями.

К. Г р и м и х.

Концерт органиста Н. Я. Выгодского.

(Большой зал МГК 15/V).

Орган—один из самых богатых по своим возможностям музыкальных инструментов. Тем не менее,

искусство органного исполнения очень мало распространено у нас, и нам крайне редко приходится слышать игру на органе и те прекрасные образцы богатой органной литературы, которые в значительной мере остаются еще неизвестными нашей публике. Тем приятнее отметить концерт Выгодского, молодого советского органиста (питомец Моск. Консерватории, ученик проф. Гедике). Обширная и интересная программа концерта, наряду с такими классическими образцами органной литературы, как *fis-moll*’ная прелюдия и фуга Букстегуде, *g-moll*’ная фантазия и фуга Баха, великолепная фантазия и фуга Листа на тему „ВАСН“ и пр., включала также органные произведения XX века (Регера, Оннегера), среди которых особенно выделились 2 пьесы, Ор. 58 Регера (*Benedictus* и *токатта*). Кроме того, в программу вошел ряд искусно сделанных Выгодским органных переложений (ария Баха, фрагменты из симфонического дифирамба Гнесина „Врубель“, прелюдия Дебюсси „Девушка с льняными волосами“) и несколько вокальных номеров с сопровождением органа (Баха, Листа, Вольфа и Форе), музыкально спетых Н. Г. Райским. Как исполнитель, Выгодский показал себя мастером, вполне владеющим техникой своего инструмента, и вдумчивым, поэтичным художником.

К. Г р и м и х.

Концерты вокалистов.

Вечер песни Мирры Марголиной (зал Моцарта, 29/III) явился, по сравнению с прошлогодним ее концертом, несомненным шагом вперед. Певица вдумчиво и серьезно проработала программу (Шуберт, Шуман, Брамс—в I-м отд., Чайковский и Василенко—во II-м) и добилась вполне ощутимых результатов: общий замысел исполнения стал более четок, ритмический рисунок гибче, дикция яснее, а вся трактовка в целом свободнее и увереннее. Лучшей частью программы были романсы Чайковского.

Несколько бледное впечатление оставил вечер певицы П. М. Вебер (зал Моцарта, 24/III), что отчасти можно отнести за счет программы (немецкая песня—Вебер, Франц, Мендельсон, Брамс, Вольф и Р. Штраус), не везде одинаково интересной и художественно ценной (напр., сантиментально-салонные песни Франца или же пошловатые, „лирические излияния“ Р. Штрауса и пр.), а отчасти—за счет самой исполнительницы. При всех имеющихся налицо крупных достоинствах (музыкальность, легкость вокализации и техническая отделанность), пение Вебер лишено темперамента и как-то расплывчато в отношении трактовки. К лучшим достижениям в отчетном концерте отнесем „Песенку феи“ Вебера, „На пруду“ и „Песня колдуньи“ Мендельсона и „Верность любви“ Брамса.

Постепенно совершенствуется технически и начинает уже приобретать самостоятельный, исполнительский стиль Иоанна Поляновская-Гейбтман (зал Моцарта, 7/IV). Имевшая ранее место в ее пении невзрачность в данном концерте ощущалась значительно менее и уступила место более крепкой (и эмоционально—более организованной) исполнительской манере. Особенно показа-

тельным в этом смысле было II-ое отд. программы (Равель, Дебюсси и де-Фалья). В 1-ом отделении исполнялись песни Шумана.

Сгущенность драматических красок, известные сухость и вычурность лирического контура характерны для исполнительского облика Ольги Соболевской (зал Моцарта, 8/IV)—певицы, несомненно, способной, культурной и музыкальной. Поэтому наиболее удачно в ее программе вышли „Судьба“ и „Вчера мы встретились“ Рахманинова, где первое место занимает драматически-декламационный момент. Ни прозрачность и графическая строгость лирики Корсакова, ни бестелесная экзотика Дзегеленка, ни насыщенный гебраический пафос газелл Ал. Крейна, ни тонкий ажур „Березки“ Александрова не нашли в исполнительском воплощении Соболевской соответственного стилистического эквивалента, хотя и были в общем спеты музыкально, красиво и звучно.

Впечатление большой свежести оставило детское утро Веры Духовской и М. Бихтера (Малый зал М. Г. К. 16/IV). Хорошо подобранная и разнообразная программа (детские песенки Ан. Александрова, Гречанинова, Ю. Вейсберг, Лобачева, Лядова, Кюи, Чайковского, Мусоргского, Рамм, Рубинштейна и Стравинского), живость и легкость исполнения (на этот раз более искреннего и простого),—имели вполне заслуженный успех у детской аудитории. Интересной новинкой явилась серия песен Ан. Александрова—живых, образных и близких детскому пониманию и в то же время строго художественных. Хорошо прозвучали песенки Лобачева („Иванушка-дурачек“ и „Гуси“), Гречанинова („Доктор Козыава“), Лядова („Михайла Кортома“) и Стравинского („Ворона“ и „Тилим-бом“).

Молодая певица Людмила Вдовина (зал Моцарта, 18/IV) выступила в первый раз на камерной эстраде с несколько пестрой, но весьма ответственной программой из произведений Шуберта, Шумана, Брамса и Р. Штрауса (1-ое отд.), Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Танеева (2-ое отд.). Налицо неоспоримые исполнительские способности (общая музыкальность, темперамент и пр.) и хорошие вокальные данные (низкое меццо-сопрано, несколько глуховатого и не вполне свежего тембра), которые, однако, недостаточно технически выработаны и отделаны (чрезмерное сгущение нижнего регистра при жидко звучащих, а иногда крикливых верхах; глубокая и неясная дикция, короткое дыхание). Певица еще слишком неподготовлена для камерного исполнения и в отношении уровня художественной культуры, и вкуса. В некоторых отношениях певица, думается, стоит прямо на ложном пути: грубейшие натуралистические штрихи—вплоть до изображения пьяной икоты в „Гопаке“ Мусоргского, или подчеркнутая „темпераментность“ и густой эмоционализм, переходящие нередко в слезливость („Песня Маргариты“—Шуберта, „Для берегов отчизны дальней“—Бородина), излишняя драматизация („Фальшивая нота“—Бородина и „Я затеплю свечу“—Даргомыжского и пр.). Лучшими номерами концерта были „Ода Сафо“—Брамса и „По над Доном“—Мусоргского.

Вечер французской песни.

(Зал ГАХН, 26/III).

Организованный Научно-Показательной Частью Исторической Подсекции Музыкальной Секции ГАХН 2-й исполнительский вечер, посвященный французской песне XIX и XX вв., заслуживает большого внимания. Программа—из песен Гуно, Ц. Франка, Бизе, Дюпарка, Б. Годара, Дебюсси, Равеля, Ибера, Деланнуа, Орика, Мило и двух романсов современных русских авторов, написанных на подлинные тексты французских поэтов—П. Ковалева (Верлэн) и Ан. Александрова (Реми де-Гурмон) и на $\frac{3}{4}$ состоявшая из произведений исполняемых у нас в первые,— конечно, предъявляла к исполнителям очень высокие требования не только музыкально- и вокально-технического, но также и культурно-художественного порядка. Тем отраднее было, что оба исполнителя—певица В. С. Кузнецова и пианист Б. Л. Жилинский—оказались на должной высоте и осуществили свое ответственное задание с большим художественным тактом и тонким вкусом. Изящная простота и безыскусственность лирической индивидуальности одной и несколько сдержанный пианизм другого, гармонически соединенные в одно целое, дали в результате требуемый в данном случае характер исполнения в тонах исторической объективности. Вершиной исполнения были: „Ninon“ Франка, „Тихое море“ Бизе (один из наиболее приятных моментов всего вечера), „Le balcon“ Дебюсси, превосходная в своей суровой сдержанности „Первая любовь“ Орика и „Les feuilles mortes“ Ан. Александрова.

Концерту предшествовала небольшая вступительная лекция проф. К. А. Кузнецова, выпухло охарактеризовавшего основные черты французской песенности—„традиционность“ и „программность“—и в кратких словах проследившего главные этапы ее развития от начала прошлого века до наших дней. Им же давался и попутный комментарий к каждому исполнявшемуся номеру. Весьма желательно было бы показать подобные концерты более широкой слушательской (например, ученической) массе, вынеся их из стен ГАХН в какое-нибудь более обширное помещение.

В с. Лютш.

Чем солисты ГАБТ'а угостили комсомол.

В субботу 5 мая транслировалось торжественное открытие 8-го всесоюзного с'езда комсомола. Приобретение Бухарина и делегатов Коминтерна, а также вручение комсомолу ордена Красного Знамени создало в зале огромный под'ем. За официальной частью последовал концерт, организованный Большим Театром. Первым номером артист Норцов исполнил арию Елецкого „Я вас люблю...“, очевидно стремясь выразить свою любовь к Комсомолу?! За ним артистка Матова спела молитву Аиды, которая, может быть, по мнению руководителей программы, должна была изображать благоволение небес к с'езду (?!). Затем вышел артист Юдин, который, точно желая подчеркнуть, что прежние нравы театра уходят безвозвратно, спел арию Ленского:

„Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?...“. Чтобы не утомлять читателей, скажу кратко: ни одной современной пьесы исполнено не было. Как будто нарочно выбирались произведения, меньше всего подходившие к торжественной обстановке с'езда, вроде ариозо „Смейся паяц“, спетого Микишей. И все это передавалось как столичный образ организации с'ездов, через самую мощную радио-станцию Советского Союза!

К о н д е н с а т о р.

Т Е А Т Р Ы.

ГАБТ на переломе.

Как уже сообщалось на страницах общей и художественной прессы, для обследования положения в Гос. Акад. Большом Театре были созданы специальные профсоюзная и правительственная комиссии. Вслед за итогами работ профсоюзной комиссии, опубликованными еще в первой половине мая, в начале июня в руководящей печати помещено постановление и правительственной комиссии.

Обследование установило с полной определенностью, что шум, поднятый прессой вокруг ГАБТ'а и его дирижера Голованова — не случайность, что советский оперный театр переживает глубокий внутренний художественно-идеологический кризис. Внешними выразителями этого кризиса являются: неумение удовлетворять запросы массового зрителя, неимение соответствующего эпохе оперного репертуара, „отсутствие преемственности между старыми театральными мастерами и вступающими в театр новыми, молодыми силами“, отсутствие органической спайки между отдельными частями оперного театра, „ставка преимущественно на признанные таланты и крупные силы и игнорирование артистических коллективов в целом“, „оторванность театра от советской общественности“, „старые театральные методы, старая бытовая обстановка и старые традиции, мешающие театру идти по новому пути и толкающие его назад, к прошлому“. Одним словом: „Большой театр сумел сохранить ценности, созданные в прошлом, но он не сумел сохраненное культурное достояние приобщить к новым требованиям“.

Отсюда и все ненормальности в ГАБТ'е, которые непосредственно и вызвали скандал: срыв плановой работы, бесхозяйственность, захват рядом старых антиобщественных артистов „диктатуры“ в Художественном Совете, подсиживание, затирание „неудобных“ и т. п. Положение ухудшалось еще тем, что со стороны надлежащих учреждений и организаций (Наркомпрос, профсоюз, печать и др.) не было достаточного руководства оперным театром.

На основании итогов обследования ГАБТ'а, Наркомпросу предложено:

а) „Поставить своей ближайшей задачей установление конкретных мероприятий, направленных к разрешению кризиса Большого театра, привлекая для этого соответствующие общественные организации и сведущих лиц, зарекомендовавших себя перед советской общественностью своей художественной работой.“

б) Провести в жизнь коренную реорганизацию управления Большим театром на началах, которые отвечали бы задачам реконструкции театра и обеспечивали бы необходимое идеологическое руководство“.

В основу этой реорганизации ГАБТ'а должны быть положены принципы сугубой общественности („служить не чистому искусству ради искусства, а делу культурной революции и происходящей в стране работе по социалистическому строительству“) и систематической, плановой, художественно-воспитательной работы. Необходимы: поднятие трудовой дисциплины, повышенное внимание молодых работников искусства к своему производству, усиление работы производственного совещания, ликвидация цеховой замкнутости отдельных групп артистов. Личный состав руководящих работников ГАБТ'а, в соответствии с результатами и характером обследуемой деятельности Художественного Совета, должен быть тщательно пересмотрен.

В отношении дирижера Голованова правительственная комиссия признала, что он „чужд общественности, груб, не умеет подходить к использованию молодых сил, отдает известную роль кумовству и, наконец, не намечает путей к обновлению Большого театра“. Отдавая должное таланту и квалификации Голованова, комиссия, однако, высказалась против работы этого дирижера в ГАБТ'е при существующих ненормальных условиях.

К у р т М а р т э н с.

Х Р О Н И К А.

Редколлегией Музсектора Госиздата за 2-ю половину апреля и май т. г. одобрены к изданию следующие рукописи: по обще-художественному отделу — Айсберг „Соната-фантазия“ для ф-п.; его же „Еврейское капричио“ для ф-п. с орк.; В. Д. Васильев Переложения для 2-х ф-п. в 4 р.: Букстехуде—Токката ф-дур № 1 и № 2; Р.-Корсаков—Сеча при Керженце; А. Веприк „3 народных пляски“ для ф-п.; Ю. Вейсберг „2 песни“ для голоса и ф-п.; Гамбург 2-й напев для альты; Гедике, ор. 37 „Четыре песни“ для гол. скр., влч. и ф-п.; его же, ор. 38, то же; Ан. Дроздов, „Трио для скр., влч. и ф-п.“; А. Егоров, „Газиза“ и „Бура-бей“ для хора; Животов, „Ноннет“ — фрагменты; Кабалевский. Четыре прелюдии для ф-п.; В. Кочетов. Концертино для фл. и 2-х скрипок; его же. Пьеса для влч. и ф-п.; Г. Лобачев. 12 марийских песен для детей (гол. с ф-п.; Мильнер. Вокальная сюита „Мать и дитя“ для гол. и ф-п.; Мосолов. 2 романа („Мой голос для тебя“ и „Цветок засохший“); Нечаев. Соната для скр. и ф-п.; Ленин. Пять русских песен с балалайкой; Реченский. „Горный ветер“ романс; В. Ширинский. Фортепианный квинтет; О. Эйгес, ор. 6. Три пьесы для ф-п.; М. Юдин. „Скифы“ для хора.

По агит-просветительному отделу: Алексеев. Пьесы для „великорусского“ оркестра: Аренский — Сказка, Бородин — В Средней Азии, Григ — Свадебный день, Григ — Пляска Анистры; В. Дасманов. Первая стенная таблица по муз. грамоте; Каркин. „Сюита на русские темы“ (для великорусского оркестра); его же, „Муз.“

картина на русск. свадебную песню Шумели ветры по чистым полям" (для великорус. оркестра); М. К р а с е в, „Барабанчик"—сборник пионерских 1 и 2 гол. песен (Ленинский марш, Нынешняя пионерская, К укреплению Советского Союза, Барабанчик, Английская пионерская, В лагере, Будь здоров, Московские ребята, Марш международный); М. Л е в и н. Спутник кино-иллюстратора (сборник худож. пьес для ф-п.); М и л ь н е р. „Кипит работа трудная" для смеш. хора; Р а у х в е р г е р. „От весны до весны" (9 детских песен для 1 г. с ф-п.); Р ю т о в. „Молотьба" для муж. хора; С и б р а в а. „Вальс-бостон Глиэра" из бал. „Красный мак" для салон. оркестра; С. Т э ш и Н. Л ю б и м о в а. Репертуар оркестра 4-х струн. домр—сборник 2-й (Г л ю к—Г а в о т. М о ц а р т—Немецкий танец, Б е т х о в е н—Скерцо, М е н д е л ь с о н—Б а р т о л ь д и—Траурный марш, Ш о п е н—Мазурка, С е р о в—Хор одалисок из оп. „Юдифь, Ч а й к о в с к и й—Гулял Андрей, Л ю б и м о в—Ой, кума, кума, Л о б а ч е в—Красный марш); У с п е н с к и й. 4 сборника для 7-струн. гитары (Шуберт—Муз. мгновение, Калининков—Грустная песенка, Шопен—Прелюдии № 7 и № 20, Люлли—Гавот, Рахманинов—Полька, Таррег—Гавот, Пессар—Андалузка, Бах—Бурре, Бах—Прелюдия № 2, Бах—Сарабанда, Бетховен—Менуэт, Григ—Вальсы, ор. 12 и 38, Венявский—Мазурка, Глюк—Гавот, Бах—Куранта, Бах—Жига, Шуберт—Военный марш, Сизов—Вальс из оп. „Принц Турандот", Тейке—Марш „Старые друзья", „Восточный танец", Моцарт—Рондо, Гайдн—Менуэт, Григ—Листок из альбома).

По педагогическому отделу: К р а с е в. „Весной", сборник мал. пьес для ф-п. (На заре, Воробушки, В поле, Ночь).

Книги—„Письма Ф. Шопена" под общей ред. А. Б. Гольденвейзера.

Результаты Шубертовского конкурса по СССР.

Из 43 сочинений, представленных по Советскому Союзу на конкурс имени Франца Шуберта, первая премия (750 долларов) присуждена симфонии до-минор Чернова Михаила Михайловича, вторая премия (250 долларов)—„Легенде" К а л а ф а т и Василия Павловича. Почетный отзыв дан „Рондо" М е р в о л ь ф а Рудольфа Ивановича. Авторы 2-х первых произведений—профессора Ленинградской Гос. Консерватории.

Указанные сочинения отправляются в Вену на Международный конкурс 10 зон, одной из которых является СССР. Представителем от нашей зоны в Вену выделен А. К. Г л а з у н о в.

Новый состав жюри Шубертовского конкурса. В виду болезни П р и б и к а И., выделенного Украинной в жюри Шубертовского конкурса, его место Наркомпросом УССР предоставлено В е р е к и в с к о м у М. И. Таким образом, нынешний состав Шубертовского конкурса жюри следующий: Г л а з у н о в А. К., Ш т е й н б е р г М. И., Г л и э р. Р. М., М я с к о в с к и й Н. Я. и В е р е к и в с к и й М. И. В состав же почетного комитета входят: Л у н а ч а р с к и й А. В., И г у м н о в К. Н., К о г а н П. С., О с с о в с к и й А. В. и С п е н д и а р о в А. А.

Организация Главискусства. Согласно постановлению Совнаркома РСФСР, при Наркомпросе создается единый орган по организационному и идеологическому руководству всеми вопросами искусства и литературы—Главискусство. В настоящее время особая комиссия уже разрабатывает проект положения об этом учреждении. Начальником Главискусства назначен член коллегии Наркомпроса т. С в и д е р с к и й А. И.

Переквалификация артистов. Первые итоги переквалификации артистического состава, состоящего на учете Ленинградского Областного Отделения Центропосредрабиса, дали значительные результаты. Сняты с учета по вокальному жанру около 30 проц., в большинстве—так называемых „исполнительниц цыганских песен и романсов", именно тех из них, которые пытаются прикрыть отсутствие голоса и школы „надрывом" и подвываниями с явно кабацким налетом. По разговорному и балетному жанру снято около 60 проц. Наислабейшими „рассказчицами" оказались те, которые никакой литературой, даже газетами не интересуются. Хореографическая продукция эстрады весьма бедна, и кроме характерных, псевдоэтнографических танцев и физкультурных номеров ничего более доброкачественного предложить новому зрителю пока не может.

Первая татарская опера. В Казани в Гостеатре, а также в рабочих районах в нынешнем сезоне поставлена первая татарская опера под названием „Сания". Сюжет оперы любовно-драматический, показывающий старый быт татар. Авторами оперы являются: народный певец Азис-Аль-Мухамедов и Султах Габаша. Гармонизация и инструментовка оперы сделаны Виноградовым. Мелодика оперы, построенная на народных примитивах, чрезвычайно интересна и свежа, но, к сожалению, у гармонизатора этот материал не нашел должного оформления. Исполнялась „Сания" силами артистов казанских театров, а также татарской молодежи, совершенствующейся в музыкальных учебных заведениях Москвы.

Те же авторы пишут новую оперу такого же типа под названием „Рабочий", первая часть которой уже исполнялась.

Ликвидация грузинской оперы. Правительство Грузии, в силу больших дефицитов по оперному театру, постановило на будущий сезон оперного дела не организовать. Взамен оперы предполагается создать Музыкально-Оперную Студию при Консерватории, предоставив ей помещение оперного театра.

ЛЕНИНГРАД.

Обзор музыкальной жизни.

Из посетивших нас за истекший месяц иностранных артистов в центре внимания—скрипач А д о л ь ф Б у ш, выступивший в нескольких камерных собраниях совместно с пианистом Р у д о л ь ф о м С е р к и н ы м, а также в симфонических концертах (концерты Моцарта и Регера). Глубокая культура, культура звука, штриха, формы исполнения, ансамблевых соотношений—вот основное, что покоряет в Буше, этом типично германском, по своим заветам и вкусам, художнике. Его исключительная техника никогда не становится предметом самодовлеющего

виртуозного показа, служа стройному целому общего художественного задания. В таком же равновесии с прочими факторами исполнения находится и его сильный, лирически окрашенный, темперамент.

Яркой противоположностью Бушу явился Жозеф Сигети, чьи выступления прошли при совершенно необузданных проявлениях восторга и восхищения. Бриозная техника, изысканная манера игры, любованье звуком и увлечение деталями— вот отличительные свойства этого, характерного образца гальского артиста. Сигети играл в собственном Violinabend'e (вечер скрипки)—с А. Каменским и в симфонических концертах (концерты Брамса, Моцарта, Прокофьева)—под упр. Малько и Гаука.

Имели хороший успех выступления Московского квартета имени Страдивариуса (в составе—Б. Симского, П. Бондаренко, Г. Гамбурга и В. Кубацкого), выказавшие как индивидуальное мастерство его участников, так и отличную спаянность ансамбля—интонационную, динамическую, ритмическую. Среди исполненного интерес новизны представили квартеты двух московских композиторов—А. Мосолова и Д. Мелких.

Симфонические собрания прошли преимущественно под управлением местных дирижеров. Постановка двух капитальнейших и чрезвычайно редко исполняемых произведений—2-ой симфонии Рахманинова и с-молл'ной симфонии Танеева—были осуществлены А. В. Гауком, за последний год выросшим в крупного симфонического дирижера. Обе симфонии (особенно Танеева) воскресили в памяти незаслуженно забытые у нас традиции славянской музыкальной культуры, поучительные даже при оценке их, как произведений прошлого, и были встречены с интересом и даже энтузиазмом.

На театральном фронте надлежит отметить новую постановку „Снегурочки“ в Ак. малом и народное рождение новой оперно-театральной организации—передвижного рабочего „Театра комической оперы“, показавшего пока что всего одну работу („Виндзорские проказницы“ Николаи), но имевшего определенный успех у рабочей и профсоюзной аудитории и единодушно приветственно встреченного печатью.

„Снегурочка“ в Ак. малом—спектакль камерный как в отношении звуковых пропорций, так и в отношении мизансцен. Вращающаяся площадка придает динамику „сквозному“ темпу спектакля, быть может и вовсе чуждую самой „природе“ произведения. Музыкальная часть (дирижер—С. А. Самосуд) проработана с тщательностью и со вкусом. Чрезвычайно ярко, рельефно очерчены оркестровые характеристики персонажей—Снегурочки, Купавы, Берендея, Леля. Интересна манера хорового интонирования, приближающая оперную речь к деревенскому говору (проводы масляницы). Из исполнителей по образности передачи выделяется Бобыль (Засецкий), далее—Купава (Кузнецова), Снегурочка (Горская). В голосовом отношении радует Берендей (Балашев). Однако, несмотря на отличную проработку и слаженность всех элементов музыкальной части, спектакль в целом определенно неудачен. Губит его художник—Бобышев, поразительно безвкусно оформивший декоративную, осветительную и костюмную части. Русский лубок, опереточная „электрофеерия“, внеэтнографические моменты „условной доисторической эпохи“, дешевый модернизм—таковы разно-

образные, не вяжущиеся друг с другом средства оформления. Спектакль не имел настоящего успеха у публики.

В. Богданов-Березовский.

ПО СССР.

Харьковский округ.

Конкурс рабочих музыкально-хоровых кружков.

Харьковский Округной Совет Профессиональных Союзов, в лице своего Культотдела, организовал общественный просмотр музыкально-хоровых кружков рабочих клубов г. Харькова и его округа.

Конкурсы были проведены в праздничные нерабочие дни в театре Госуд. Драмы г. Харькова: 26 марта выступали рабочие хоры, 2 апреля—духовые оркестры, а 9 апреля—оркестры народных инструментов. Конкурсная комиссия состояла из представителей партийных, советских, профессиональных и музыкальных организаций и прессы. Выступавшие докладчики—старосты кружков знакомили аудиторию не только с историей кружков, но и сообщали о репертуаре и общих условиях работы, обрисовывающих настоящее положение кружка. В докладах отмечались досадные тормозы в работе, а именно: текучесть состава кружков, летние перерывы, отсутствие удобного помещения для работы (особенно тяжело приходится духовым оркестрам), частые смены руководителей, отсутствие литературы для кружков (главным образом, для духовых оркестров и оркестров народных инструментов), недостаточное количество часов для работы, малое количество музыкальных инструментов (струнных и духовых) и неудовлетворительное их состояние, перегрузка частыми выступлениями и отсутствие студийной работы кружков.

Выступило 13 рабочих хоров с числом участников от 25 до 50 человек в каждом. „Производственный“ стаж хоров—от 1 года до 7-ми лет. Социальный состав их: рабочие, служащие и их дети, в возрасте от 15 лет до 40 лет. Количественно и качественно в хоровых партиях перевес был на стороне женских голосов, благодаря чему получалась некоторая неровность и неуравновешенность звучности хоров. Дирижеры хоров не блещут музыкально-теоретической подготовкой, что было видно по дирижерским приемам, по отделке партий хора, нюансам и, отчасти, репертуару. Репертуар хоров состоит из украинских народных песен в лучших обработках (Лисенко, Леонтович, Козицкий и др.), революционных произведений современных украинских композиторов, произведений классиков и отрывков из опер. Метод разучивания, главным образом, слуховой: в день конкурсных выступлений все хоры пели без нот, на память. Конкурсным номером для всех хоров была „Пісня Кузні“—Толстякова. Кроме того, каждый хор, по своему личному выбору, пел еще два номера. Несмотря на ряд недостатков (слабая дикция, неудовлетворительный ритм, не всегда удачная нюансировка), результаты конкурса-просмотра в общем удовлетворительны,—что нужно отнести за счет энергии кружковцев и трудолюбия их руководителей. 1-й приз (портрет

украинского композитора Леонтовича в дорогой раме) получил хор Клуба „Металлист“ (руков. т. Спицевский, состав 50 чел.) — за подбор голосов, большой репертуар, хорошую звучность и отделку, хорошую дисциплину и большую общественно-полезную работу. 2-ю премию поделили: хор Государ. Электр. завода (50 чел., руков. т. Житников) — за художественное исполнение, хорошую дикцию, ровную звучность и дисциплину — и хор клуба „К. Маркса“ (Павловка, около Харькова, состав 25 чел., руков. т. Бутовский) — за исключительное художественное исполнение при наличии „сырого“ материала. 3-ю премию получил хор Союза Народного Питания (по-украински „Нархарч“, 40 чел., руков. т. Кунидин) — за исключительно бодрое и живое исполнение, которое временами захватывало аудиторию. 4-ю премию получил хор клуба „Красный Трамвайщик“ (40 чел.) и 5-ую — Клуб им. Петровского (стекольный завод ст. Мерефы).

В конкурсе принимало участие 8 рабочих дуо-вых оркестров, с численностью от 18 до 35 чел. в каждом и со стажем от 2 до 5 лет. Социальный состав: молодежь от станков, в большинстве своем — комсомольцы. Укомплектовка оркестров не всего удовлетворительная: почти везде деревянные группы слабы в количественном отношении. Дирижеры оркестров, профессионалы и выдвиженцы из кружковцев, в общем, справляются с работой. В репертуаре преобладает „садовая музыка“, главным образом марши, вальсы и небольшой процент революционных произведений, классиков и отрывков из опер. Техника игры и исполнение произведений вполне удовлетворительны, а некоторые оркестры по своей сыгранности напоминали профессиональные. Конкурсным номером был „Хор поселян“ из оперы „Князь Игорь“. Первый приз — портрет Глазунова — получил оркестр клуба „Рабочий“ Южных ж. д. (руководитель тов. Мирошниченко) — за хороший репертуар, хорошую сыгранность и нюансировку, хорошую укомплектовку оркестра и дисциплину. 2-ю премию получил оркестр клуба „Химиков“ села Буды, а 3-ю премию — оркестр завода „Серп и Молот“.

Третьим был конкурс оркестров народных инструментов, в котором приняло участие 6 оркестров г. Харькова, с численностью от 14 до 35 чел. в каждом, с подготовкой от 1 года до 4-х лет. Состав оркестров — домровый, с небольшим количеством балалаек. Участники оркестров — рабочая молодежь от станков, ученики школ и небольшое количество взрослых. В репертуаре: народные украинские и русские песни (не всегда в хорошей обработке и оркестровке), революционные произведения, попури из опер и др. Дирижеры оркестров безусловно нуждаются в музыкальной переподготовке, в противном случае их работа будет сведена на нет. Техника игры, нюансировка оставляют желать много лучшего.

Конкурсным номером был „Танец лебедей“ из балета „Лебединое озеро“ Чайковского, который некоторые дирижеры быстрым темпом превратили в какой-то галоп. 1-ю премию — портрет Чайковского в дорогой раме — получил оркестр клуба „Красный Милиционер“ (состав 14 чел., рук. тов. Калинин) — за художественное исполнение, хороший репертуар, дисциплину, строй, технику. 2-ю премию

разделили: оркестр клуба „Металлист“ (руков. тов. Гайдамака) и оркестр клуба „Рабочий“ Южн. ж. д. (руков. тов. Иозефович). 3-я премия досталась оркестру клуба „К. Маркса“ (Павловка, руков. тов. Орленко).

Александр Перунов.

Одесский Муздрамин.

Одесские Муз.-Драм. Учебн. Заведения (Муздрамин им. Бетховена) имеют довольно долгую историю: истоки ее восходят к 60-ым годам прошлого столетия. Начало было положено Об-вом Изыщн. Искусств с Муз. курсами при них. В 1886 г. их место занимают Муз. Классы (Отд. ИРМО), а в 1897 г. — Муз. Училище, преобразованное в 1913 г. в Консерваторию. При Соввласти также имеет место неоднократное преобразование учреждения. В настоящий момент в состав Муздрамина входят: Муздраминститут, Муздрамтехникум, Музпрофшкола и Музтрудшкола. Институт имеет своей основной задачей подготовку организаторов в области искусства (композ., дириж., режис., педаг., клубн., инструктор. и пр.). Он делится на 3 факультета: композиторско-дирижерский, инструкторско-педагогический и инструкторско-режиссерский. Техникум должен дать законченных исполнителей по всем отраслям. Он распадается на 5 отделов: оркестровый, вокальный (с оперн. класс.), фортепианный, балетный, и драматический. (укр., русск. и евр.) Подготовку мастеров (аккомпаниаторы, исполнители менее высокой квалификации и — в будущем — настройщики) берет на себя Музпрофшкола. Учебным заведением совершенно иного типа является существующая пока только в Одессе Музтрудшкола. Цель ее дать детям трудового населения, наряду с общим образованием и социальным воспитанием, также и подготовку к работе по линии профессионального изучения искусства.

Обращаясь к итогам проделанной за последние годы работы, мы можем отметить немало крупных достижений. На первом месте — оркестровый класс под руководством ректора проф. Г. А. Столярова. Пожалуй, ни в одном из городов Украины при муз.-учебн. заведениях нет такого огромного, спаянного и вполне сыгравшегося оркестра. Не говоря уже о многочисленных показательных концертах в стенах Муздрамина и вне их (напр., бетховенские торжества с исполнением 9-ой симф. и пр.), оркестр этот совершил (летом 1925 г.) поездку по городам: Херсон, Николаев и Зиновьевск, посетив ряд крупнейших заводов, фабрик и сел и дав возможность провинциальной гуще впервые познакомиться с симфонической музыкой.

Дирижерский факультет Института успел выпустить молодого дирижера-женщину Елену Сенкевич, в минувшем сезоне дебютировавшую в нашем оперном театре („Риголетто“).

Питомцем Муздрамина является юный композитор Вл. Фемилиди, чьи творческие способности были продемонстрированы в вечерах его камерной музыки и в симфоническом концерте (дир. проф. Столяров), посвященном Октябрю. К группе наиболее талантливых молодых композиторов надо отнести также студентов Данькевича, Фоменко, Гладштейна (романсы, квартеты, ф.-п. произведения).

Оперный класс—в руках заслуж. артиста И. В. Прибика и засл. арт. В. А. Селявина. Не раз уже на суд публики ими представлялась работа над целыми оперными постановками: „Онегин“, „Царская невеста“, „Свадьба Фигаро“. Некоторые из воспитанников этого класса уже зарекомендовали себя на оперной сцене (бар. Гришко, м.-с. Голятовская).

Отличных руководителей имеет балетный класс в лице Преснякова и Яковлевой, подготовивших значительный кадр молодых артистов. Постановки „Коппелии“, „Арлекинады“, „Тщетной предосторожности“ и разных мелких сцен обнаружили положительные результаты этой школы.

Огромное место в жизни Муздрамина занимает бесконечная вереница показов работы отдельных его классов—ансамблевых, инструментальных, вокальных. Одно время ансамбль пр. Столярского даже довольно активно пропагандировал в рабочих аудиториях камерную музыку и иногда привлекался к участию в концертах Одесского Филарм. Об-ва. Такую же роль в концертах Об-ва им. Леонтовича играл ансамбль пр. Пермана.

Для полноты картины деятельности Муздрамина необходимо упомянуть о классе драматического искусства, недавно перешедшем в руки режиссера русской драмы Я. А. Варшавского. Показательная постановка „Игры интересов“ знаменует начало периода серьезного подхода к делу, занимавшему доколе очень отдаленный и незначительный участок в работе Муздрамина.

Обращаясь к преподавательскому составу Муздрамина, мы вынуждены констатировать значительные пробелы в кадрах руководителей. Меньше всего это относится, конечно, к оперному и оркестровому классам, работа которых дала очень солидные результаты. Обширный контингент преподавателей ф.-п. включает в себя ряд таких опытных педагогов, как пр. А. М. Немировский, Дронсейко, Старкова, Чегодаева, Левицкая, Подрайская и др. Но все же Муздрамин недостаточно обеспечен высококвалифицированным составом этой группы воспитателей. А тут еще недавно им понесена тяжелая утрата со смертью пр. Левенштейна. Классы таких ценных педагогов, как пр. Перман и Столярский, служат рассадниками скрипичной культуры, но и их сил явно недостаточно для поднятия Муздрамина на надлежащую высоту в этой области.

К сожалению, за Муздрамином не сохранилась былая гегемония Консерватории в отношении продуцирования камерной музыки преподавательскими силами. Так, в течение ряда последних лет нет возможности создать квартет, потому что всего на всего имеется один только прекрасный альтист пр. Перман. Недостаточно сильно представлены сейчас и вокальный класс и другие группы преподавательского персонала. Конечно, в значительной мере виною в этом является отсутствие надлежащей материальной поддержки. Преподавательский персонал обеспечен материально очень слабо. Невелика и поддержка пролетарскому студенчеству. Муздрамин субсидируется значительно слабее учебно-музыкальных учреждений других городов Украины, несмотря на огромные итоги его деятельности за последние годы. Одесса всегда была поставщиком выдающихся музыкальных талантов. Достаточно упомянуть имена скрипачей М. Эльмана, П. Коханского, Н. Блиндера,

Н. Мильштейна, пианистов Телемака Ламбрино, И. Шварца, певца Мигая.

И. Шумский.

Тифлис.

(Итоги сезона).

Закрывшийся 15 апреля оперный сезон был в общем таким же безрадостным, как и прошлогодний (запетый репертуар, постановочный штамп, ничем не оправдываемая неряшливость, какая-то недоделанность во всем). Впрочем, были и светлые пятна, а именно—новые постановки режиссера Гречнева и постановки новых грузинских опер. „Севильский цирюльник“, „Фауст“, „Евгений Онегин“, освобожденные от штампа и провинциализма, выгодно выделались, как достаточно яркие оперные спектакли, в которых жизнь и движение масс заменили обычную оперную сценическую мертвечину. Особо нужно выделить постановку оперы Пашенко „Орлиный бунт“, в которой тому же Гречневу удалось достигнуть совершенно необычайной у нас динамики в массовых сценах.

Три постановки новых оригинальных грузинских опер („Лейла“ Виктора Долидзе, „Жизнь—радость“ Д. И. Аракчиева и „Латавра“ Зах. Палиашвили) вызвали и в местной печати и в публике много толков, в общем не в их пользу. Отмечалась не только их революционно-общественная малозначимость, но и их музыкальное худосочие. Огульно не признавать за ними никаких достоинств нельзя. Особенно это касается оперы Аракчиева „Жизнь—радость“, первой грузинской комической оперы („Кето и Коте“ Долидзе в счет не идет, как опера больше относящаяся к легкому музыкальному водевилю). Аракчиеву удалось проложить путь к этому новому пока для грузинской музыки виду. Если в музыке „Жизнь—радость“ не везде выдержан грузинский стиль, то стиль и характер музыкальной комедии, отточенный, заостренный, с лаконичностью форм (пожалуй, даже с чрезмерной лаконичностью) автору удалось отлично. Кроме того, Аракчиевым создан впервые своеобразный грузинский речитатив, выдержанный в рамках живой грузинской речи.

В опере Долидзе „Лейла“ (возобновлена после пятилетнего перерыва), опере, по мысли автора, сугубо-драматической, чувствуется иной раз техническая беспомощность автора, не лишенного композиторского дарования и мелодической изобретательности, но не брезгающего и дилетантизмом в явный ущерб художественной ценности своих произведений. „Лейла“, однако, благодаря своей сценичности, успех у публики имела.

Последняя (третья по счету) опера Зах. Палиашвили „Латавра“, появление которой ожидалось с большим интересом, оказалась значительно слабее его первой оперы „Абесалом и Этери“. Главный ее минус—сугубая надуманность и деланность, нарочитое сгущение красок, какая-то гармоническая однотонность (особенно неприятно поражающая в такой большой партитуре). При этом, много перепевов из „Абесалома“.

В общем новые грузинские оперы едва выдержали по три-четыре представления, не окупив даже

издержек по их постановке (особенно „Латавра“, поставленная прекрасно и стоившая 12.000 руб.).

Положение сезона до некоторой степени спасли гастролеры — сначала Фатма Мухтарова, затем премьеры Большого Московского театра — Барсова и Головин, — а в самом конце сезона — Липковская, с участием которых, при полных почти сборах, с большим успехом (в отношении Мухтаровой успех этот даже не совсем понятен) прошли оп. „Северный дирижёр“, „Травиата“, „Риголето“, „Лакме“, „Демон“, „Евг. Онегин“ и „Мадам Беттерфлей“. Наибольший успех выпал на долю Головина (взявшего, что называется, публику своим, исключительной красоты и звучности, голосом) и Липковской.

С концертами дело обстоит несравненно лучше. Истекший сезон можно назвать рекордным в смысле больших концертов заезжих знаменитостей: Лео Сирота, Эгон Петри, А. Боровский, Мирон Полякин, Вера Духовская и М. Бихтер, Ирма Яунзем, Липковская, Нежданова — один за другим дали ряд концертов, на которые публика шла охотно. В рабочих клубах были концерты только Духовской и Ирмы Яунзем. Особенно понравилась последняя с ее исключительной способностью передавать народные песни с их характерными особенностями и на языке данного народа. Вообще, тяга у рабочих к хорошей музыке есть, но питают ее в этом отношении у нас очень слабо.

Почти нет совсем хоровых коллективов, к которым клубные руководители относятся с совершенно непонятным равнодушием. Недавно наладился „вокальный квартет имени Бородина“, но пока трудно сказать, во что выльется его работа.

В и к. Д а н.

Ростов Ярославский.

Древний город Ростов, богатый своими историческими памятниками и интересными достопримечательностями, оказался очень бедным в своем современном культурном развитии. Особенно это ощутимо в отношении музыки. Устройство каких-либо музыкальных концертов или вечеров, устраиваемых иногда заезжими артистами, редкое явление и представляет собой целое событие.

На фоне этой серой общественной жизни, ярким лучем явился организованный недавно при местном клубе „VI Октябрь“ Союза Совторгслужащих хоровой кружок, под руководством случайно поселившегося здесь оперного артиста А. Ф. Куликовского, сумевшего составить весьма хороший хор, численностью до 50 человек, в состав которого вошли лучшие местные хоровые силы из членов союза. В течение сравнительно небольшого промежутка времени (3 месяца) деятельность этого хорового кружка выразилась в целом ряде заслуженно-успешных выступлений в местном клубе и других культурных учреждениях. Хоровой репертуар кружка по своей художественности резко отличается от репертуаров обычных провинциальных клубных хоров. В программе его имеются: а) из революционных музыкальных пьес: „Стройся в шеренги“, „К горнам“ и „Мы шли“ (ко дню Парижской Коммуны) — Лобачева, „Кузнецы“ — Потоцкого, „Реквием“ — Череп-

нина, „Гимн Первому Мая“ — Кастальского и др. и б) из обще-художественной музыкальной литературы: Хор поселян из оперы „Князь Игорь“ — Бородина, „Закувала та сива зозуля“ — Нищенского, Хор спутников князя из оперы „Демон“ — Рубинштейна, „Ах, ты время времячко“ — Варламова, „Призыв весны“ — Гречанинова и др. В стадии подготовки находится: Сцена Ярославны с девушками из оп. „Кн. Игорь“ — Бородина, Хор и пляска из оп. „Евгений Онегин“ — Чайковского, „Ковыль“ — Сахановского, „Дубинушка“ — Чеснокова и др.

Не преследуя никаких материальных выгод, хоровой кружок ставит своей задачей внедрение особенно интересных музыкальных произведений в рабочую среду, постепенное ознакомление рабочей массы с произведениями классической и современной музыки, для чего предполагает обслуживать своими выступлениями кроме своего местного клуба, рабочие районы и ближайшие сельские избы-читальни и народные дома.

Нельзя не отметить хорошую посещаемость, внимательность и должную дисциплину участников хора, а также внимательное отношение правления клуба к работе кружка, способствующее его успеху (представление приличного помещения для репетиций).

А з о в.

Оперные постановки в Томском Музтехникуме.

Томский Государственный Музыкальный Техникум имеет свой симфонический оркестр до 50 чел., прекрасный хор в 60 чел. и широко развитое дело в оперном классе. За истекший учебный год Музтехникум своими силами поставил в Городском Театре оперы: „Борис Годунов“ Мусоргского (два раза), „Фауст“ Гуно (два раза) и 1-го июня „Русалку“ Даргомыжского.

Партии солистов исполняют учащиеся оперного класса. Руководит оперным классом преп. М. Т. Каменский. Хором и оркестром дирижирует Завед. Музтехникумом Л. Н. Виссонов. В оркестре, помимо учащихся, принимают участие и преподаватели. Постановки Музтехникумом опер посещаются публикою очень охотно, и молодые артисты встречаются неизменно бурными аплодисментами.

Оркестр Музтехникума мог бы регулярно выступать с симфоническими концертами, но, к сожалению, это связано с расходами, а местный Горсовет пока не выражает желания создать, хотя бы на летний сезон, для города симфонический оркестр и тем предоставить учащимся старейшего в Сибири музыкального Техникума не только производственную практику, но и некоторый заработок. Всему мешает недостаток средств. Оркестр Музтехникума теперь настолько окреп, что не без успеха мог бы провести сезонную работу, играя, напр., в Городском саду.

А. И.

Иваново-Вознесенск.

„О том, как загружены постановочной работой наши художественные кружки (обслуживание различных кампаний, семейных вечеров и т. п.), говорят следующие цифры, сообщенные на послед-

ней губконференции по художественной работе клубов: так, в клубе Родниковской м-ры драмкружок в среднем выступал в месяц 11 раз, а коллектив „Синей Блузы 12 раз, духовой оркестр 27 раз. Хоровые кружки клубов Большой Иваново-Вознесенской и Новой Иваново-Вознесенской мануфактур, Родниковской фабрики и др. выступали по 12 и более раз“.

„В хоровой работе необходимо отметить ненадежность массового пения и то, что эта работа значительно лучше поставлена в уездах, чем в губернском центре: в некоторых местах, как, на-

пример, в Родниках, хоровая работа поставлена довольно высоко, в репертуаре клубного хора имеется до 80 вещей, из них почти все—новинки, изданные Музсектором. Хоровое пение пользуется большой симпатией рабочих, что было особенно показательным на конкурсе певцов, устроенном Родниковским клубом. На большой Дмитровской мануфактуре летом 1927 г. своими силами была разучена опера Артемовского „Запорожец за Дунаем“, которую ставили в своем клубе и на сценах других Ивановских клубов.“

(Журнал „Клуб“, Апрель 1928 г.)

ЗА РУБЕЖОМ.

Письмо из Берлина.

(Итоги концертного сезона).

Закончившийся в начале мая концертный сезон оказался необыкновенно интенсивным и был едва ли не самым оживленным за последнее десятилетие. Всего в Берлине было дано около 2000 концертов, что за семь месяцев сезона составляет около 300 в месяц и в среднем около 10 в день.

Не следует, конечно, удивляться, что среди концертантов по количеству на первом месте стоят пианисты. Их продефилировала здесь целая армия—по приблизительным подсчетам около 800. Среди такого удручающего обилия было много дарований трехстепенных, никому ничего не говорящих и выступающих или со скуки (пресловутые скучающие „музыкальные“ девицы), или же для того, чтобы их имя появилось на страницах берлинских газет и журналов (благо, рецензенты и критики перегружены и уделяют каждому концертанту в среднем 5—10 минут), и они могли бы затем, заменив все неприятное в отзыве многоточием, „блистать“ в провинции. Но среди этого множества есть пианисты редкой даровитости. Достаточно назвать такие имена, как: Боровский, Браиловский, Гизекинг, Горовиц, Зауэр, Ламонд, Орлов, Пембауэр, Петри, Шнабель и др. Самым большим злом этих концертов являются до удручающего заигранные программы. Невольным посетителям концертов—критикам—приходится иногда слушать одно и то же произведение до пяти раз в неделю, а иногда и десятки раз за сезон. Из всей едва обозримой мировой фортепианной литературы до посетителей концертов доходит лишь ничтожная частица.

На втором месте (опять-таки по количеству) стоят симфонические концерты: их было около 250. Один только Вильгельм Фуртвенглер (по глубине толкования и мастерству исполнения, несомненно, величайший дирижер Германии) дирижировал здесь 20 раз, Бруно Вальтер—12, Отто Клемперер—10 и т. д. Кроме того, наезжало много дирижеров из провинции, и каждый давал по 2—3 концерта. Все они в значительно меньшей степени, чем пианисты, заслуживают упрека в невнимании к новинкам, так как большинство из них включают в программы своих концертов произведения современных или же незаслуженно забытых старых композиторов. В общем, уровень симфонических концертов довольно

высок, и среди дирижеров не наблюдается той беспомощности и глубокого дилетантства, которые часто так неприятно поражают у певцов и певиц.

Кризис вокального искусства (крайняя малочисленность хороших теноров) так остер, что концертные агенты, эти всевластные правители, не устают „создавать“ одного Карузо за другим, неизменно с одним и тем же результатом—полным фиаско. Несмотря на это, певцы в концертной жизни Берлина стоят на третьем месте. Величайшим вокалистом, выступавшим в этом сезоне в Берлине, нужно признать действительно неувядаемого семидесятилетнего Маттиа Баттистини.

Почетное место отводится (и уделяется чуткое внимание) камерным ансамблям—от 2 до 14 участников. Здесь нет шумихи и сенсации, и сама музыка говорит за себя. Назвать все квартеты и трио, а также и другие ансамбли нет никакой возможности.

Остается еще сказать несколько слов об инструментальных солистах—скрипачах, виолончелистах и др. Скрипачей было представлено значительно больше, нежели виолончелистов. Но в этом сезоне выступали почти только старые, давнишние знакомые: Буш, Вечей, Губерман (давний 10 концертов), Крейслер, Марто, Печников, Пшигода, Сигети, Шмуллер, Эльман и др. Виолончелистов было обидно мало. Всех затмил Пабло Казальс, не выступавший в Берлине десять лет и с тех пор ставший недостижимым. Сильно выдвинулся, в особенности в этом сезоне, Григорий Пятигорский.

Хоровые концерты почти не дали новинок, но старое, давно знакомое представало большей частью в очень старательном исполнении.

По-прежнему малым успехом пользовались органые концерты, должно быть, потому, что находятся они вне сферы действия и воздействия рекламы, шумихи и сенсации, искусственно создаваемых концертными агентствами. Особенно следует здесь выделить выступления Вальтера Фишера, а из не-немцев—Дюпрэ.

Недостатки в этом сезоне были те же, что и прежде: отсутствие планомерности, согласованности, системы. Каждое агентство работало по собственному почину, не считаясь с другими. Отсюда—совпадение программ, повторение неоднократно исполнявшегося, безыдейность и нередко—преобладание антихудожественных начал над художественными.

Р. Фабер.

Хроника.

Персимфанс и оркестр без дирижера в Лейпциге. В г. Лейпциге (Германия) 30-го сего апреля состоялся концерт „Лейпцигского симфонического оркестра“, выступившего 1-й раз без дирижера. Программа была составлена из произведений Бетховена, а именно: увертюры „Эгмонт“, скрипичного концерта и 3-й симфонии. Сведения о предполагавшемся этом концерте были получены ЦК Рабиса и сообщены им Персимфансу, который ко дню концерта отправил в Лейпциг приветственную телеграмму следующего содержания: „Персимфанс, Первый симфонический Ансамбль в Москве, оркестр без дирижера в составе 90 человек, горячо приветствует своих лейпцигских коллег в день их первого самостоятельного выступления. Это выступление доказывает историческую современность симфонического исполнения без дирижера, основанного на высокой культуре артистов оркестра. Шесть лет нашей работы убедили нас в правильности этой идеи. Надеюсь на установление постоянной дружеской связи, желаем много бодрости, энергии, больших художественных достижений“. В ответ была получена следующая телеграмма: „Лейпцигский симфонический оркестр с большой радостью благодарит за сердечные пожелания. Живой успех и сознание духовной связи с товарищами по идее, вдохновляют в дальнейших стремлениях на начатом пути“.

Музыкальные массовые состязания в Англии. Ежегодно, в продолжение 24 лет, в Англии почти во всех городах весной проводятся музыкальные праздники-состязания, носящие массовый характер.

В апреле закончились состязания нынешней весны. Английская пресса отмечает их, как особенно грандиозные по количеству участников и ценные по художественному уровню исполнения. В Лондоне число соревнователей достигло 13 тысяч человек. В провинциальном городке Богноре в состязании участвовало 80 хоров, в Бристоле—150 кружков с 6 тысячами членов, в Гастингсе—164 кружка, в Лафборо—свыше 500 кружков, в Винчестере—одних хоркружков свыше 60 и т. д.

Все соревнователи строго разделяются на категории, например: хоры из больших деревень и хоры из малых деревень, хоры городского типа, также разделенные на мужские, женские и смешанные. Отдельно состязались детские хоры. Кроме кружков, в соревнованиях участвовали также солисты-певцы, пианисты и инструменталисты, тоже разделенные на возрастные категории. Принимали в некоторых городах участие также и квартеты—вокальные (однотипные и смешанные) и инструментальные. Победителям соревнований выдавались дипломы или медали. Состязания завершились четырьмя концертами в Центральном Вестминстерском Зале, проведенными силами победителей.

К. К.

Новое в деле радиопередачи. Как известно, с самого начала своего существования радио-концерты пользуются для передачи музыкальных номеров граммофонными пластинками, при чем слушатели почти не замечают этого обстоятельства, — настолько непосредственно, сильно и чисто

передается тон. Главным недостатком подобных передач являлся до сих пор небольшой размер передаваемых пьес: граммофонная пластинка не в состоянии вместить в себя более крупные, продолжительные по времени исполнения произведения. Это обстоятельство не давало возможности воспроизводить посредством граммофона такие большие вокальные или инструментальные произведения, как целые оперы, симфонии и т. п.

В настоящее время изобретение франкфуртца Зендера открывает широкие перспективы в этом направлении. Он заменил граммофонную пластинку „говорящей фильмой“ и размножает эту последнюю. Говорящая фильма представляет собою ленту, несколько более широкую, чем обычная кино-фильма. Главная ее поверхность отводится для с'емки картины, а остающаяся неиспользованная узкая полоска точно фиксирует вокальное и инструментальное исполнение в виде бесконечного ряда тесно друг к другу прилегающих параллельных темных полосок. При проектировании подобной фильмы зрительная ее часть передается, как обычно, на экран, а в звуковой — световые колебания превращаются, при помощи аппарата, называемого статофоном, в звуковые волны. Разрезав такую фильму вдоль, можно при желании исполнять отдельно как кинематографическую часть, так и музыкальную. Музыкальная фильма может быть передаваема по радио, для чего перед статофоном ставится микрофон. Длина подобной фильмы беспредельна и допускает исполнение длинейших произведений.

Наибольшими техническими затруднениями, которые еще надлежит преодолеть для безупречного исполнения произведений с очень большим составом исполнителей, являются, с одной стороны, недостатки существующих систем громкоговорителей, далеко еще не удовлетворяющие предъявляемых к ним в настоящем случае требований, а с другой—трудность целесообразного и равномерного расположения всех исполнителей при записи для получения надлежащего акустического эффекта.

Найдены новые рукописи Дебюсси. Среди манускриптов Клода Дебюсси найдена неизданная и совершенно неизвестная партитура „Оды к Франции“. Это произведение написано на стихи Луи Лалуа во время войны и впервые было исполнено по случаю десятой годовщины со дня смерти Дебюсси 26 марта тек. года. Тогда же были исполнены три других произведения покойного композитора, написанные еще в юношеский период его творчества (между 1882—83 г. г.) и также еще неизданные: „Триумф Вакха“ для оркестра, „Invocations“ (Призывы) для мужских голосов и „Привет весне“ для женских голосов и оркестра.

32 народных песни Брамса. Германский профессор Макс Фридендер опубликовал сборник тридцати двух до сих пор неизданных народных песен Брамса. Рукописи песен подарены дочерьми Клары Шуман Берлинской Библиотеке.

Музыкальные показы в Голландии. В июне месяце текущего года в г. Шевенингене состоится большая Нидерландская музыкальная выставка. В конце же лета будет широко организуемое международное хоровое состязание-празднество, при чем особое приглашение послано английским хорам.

Экспериментальные оперы в Италии. В Риме уже готов и на днях открывается Экспериментальный театр. Идея этого театра заключается в постановке 4-х актов из различных опер в один вечер. Это делается с той целью, чтобы дать возможность выступать большому числу артистической молодежи, занимающейся у наиболее опытных руководителей. Каждый акт будет исполняться новым составом. Такой же театр готовится к открытию и в Милане. Английский журнал „Мьюзикл Таймс“ пишет, что этому примеру последует и Англия.

„Золотой петушок“ в Англии. В репертуар Ливерпульского Оперного Театра, наряду с наиболее популярными операми мирового репертуара, включена опера „Золотой петушок“ Римского-Корсакова.

„Эдип“ Стравинского в Берлине. В Берлине в Госуд. опере недавно состоялось первое исполнение оперы Стравинского „Царь Эдип“ под управлением Отто Клемперера и режиссурой Эвальда Дюельберга. Известный критик Адольф Вейсман пишет в журн. „Мьюзикл Таймс“ об этой опере и ее постановке следующее: „К несчастью для произведения публика имеет явно выраженное стремление к эмоциям—и это оказалось фатальным для успеха произведения в Берлине. Хотя это и было одним из интересных вечеров в Госопере, он не смог наполнить театра. Второе представление „Эдипа“ должно идти перед пустыми креслами,—если, конечно, иметь в виду платящую публику. Неэмоциональная, хотя и интересная, форма ведет публику из театра“. Наряду с этим критик отмечает отличные постановку и исполнение.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

К. Алексеев. „Сборник пьес для великорусского оркестра“. Ц. 1 р. 25 к. Три пьесы, составляющие сборник: „Норвежский танец“ № 2 Грига, „Скерцино“ Шумана и „Менуэт“ К. Алексеева неравноценны по содержанию. Лучший № сборника и по музыке и по инструментовке—„Норвежский танец“. Очень ясно, без лишних удвоений, с большим тактом сделанная аранжировка. Прелестная музыка уже давно популярна в клубах, благодаря обилию форм, в коих преподносится этот танец: хореографический №, радио, духовой и домровый составы довольно часто используют данную музыку, как ценный и вполне доступный художественный материал. „Скерцино“ Шумана—пьеса, требующая большой гибкости от оркестра, умения ориентироваться в сложном метре. Без предельной четкости—скерцино потеряет всю свою ценность. „Менуэт“ Алексеева проигрывает от соседства с Григом и Шуманом. Простая мелодия неожиданно получает сложную контрапунктическую разработку, над которой придется много поработать кружкам.

Д. Васильев-Буглай. „Похоронный марш“ для ф-но. Ц. 40 к. Проникновенная, полная скорби первая тема противопоставляется общеизвестной мелодии похоронного марша „Вы жертвою пали“. Фортепианное изложение не слишком сложно, стиль оркестральный, звучность насыщенная, форма достаточно стройна; характер всей пьесы выдержан в суровых, строгих тонах, без тени сусальности, сентиментальности. Образец содержательной и вместе простой, ясной музыки, одинаково понятной искусному музыканту и любому человеку, способному глубоко чувствовать. Пьеса пригодна для концертного исполнения и как программный номер на траурных вечерах, вечерах воспоминаний и т. п.

В. Н. Алексеев. „Гаммы и арпеджи для скрипки“. Ц. 2 р. 75 к. Методически правильное

ценное систематическим изложением законов овладения скрипичной техникой, руководство. От простейших упражнений постепенно, без ощутимых скачков, составитель ведет обучающегося к преодолению основ техники скрипичной игры—гамм и арпеджий. Интересен опыт ритмизации самого процесса их изучения, основными приемами коего служат: сопоставление размеров и скоростей движений, мелодическая разработка материала, разнообразие штрихов. Составителю удалось действительно претворить технический материал ежедневной работы музыканта в средство художественного воспитания. Разнообразие приемов подачи привычного материала успешно может противостоять строго академической манере преподавания гамм и арпеджий нотами равной длительности, что сушит упражнения и делает их казенными, быстро надоедающими. Ценно в руководстве также введение, знакомящее учащегося с принципами построения самой системы такого обучения.

Б. О. Брож. „Начальная школа скрипичной игры“. Ц. 2 р. Составленная по полутонной системе проф. Шевчика, эта школа имеет основным своим достоинством ознакомление ученика с первых шагов занятий с полноценной мелодикой народной песни (в данной школе за основу взяты народные украинские напевы). В противовес малоценным мелодиям других школ, составитель правильно сделал акцент на народной песне, и это явится значительным побудителем и для ученика, и для учителя, т. к. самое начало занятий делает приятным и полезным. Удачно подобраны мелодии к каждому данному упражнению. Краткие сведения теоретического свойства и практические указания сделаны составителем во введении к школе. Школа изложена на русском и украинском языках.

М. Красев. „Первомайский пионерский марш“, для двухголосного хора. Слова В. Гарлицкого. Цена 10 коп.

Легкое двухголосие, без сопровождения. Четкий ритм, упругая мелодия. Бодро звучит затакт. Несколько трафаретны слова. Песня хорошо звучит под ногу. Последние четыре такта рекомендуем не петь (слова „Раз, два, Раз, два Три, четыре Раз“), а произносить говорком, всем коллективом.

Г. Лобачев. З д р а в с т в у й, М а й. Для смешанного хора. Слова И. Клионовского. Цена 20 коп. Частое *divisi* голосов, обилие хроматических ходов, неустойчивость тональности средней части делает данный, довольно интересный по музыке хор доступным изучению лишь хорошо подготовленными, хорошо вытреннированными хорами. Слова выпуклы, мелодия в достаточной мере гибка и отображает смысл слов. Нужна ясная осмысленная фразировка при исполнении песни. Помимо злободневного „майского“ интереса, песня пригодится и в повседневном клубном быту.

Г. Черешнев. К м е ч у! Для мужского хора. Слова Щеголева. Укр. текст Любовского. Ц. 15 к.

Компактна хоровая звучность. Бодрый, энергичный ритм. Часто меняющиеся двухдольный и трехдольный размеры сообщают песне нужную динамику. Мелодически песня мало оригинальна. Гармоническая обработка без претензий, проста. Голоса изложены в удобной тесситуре. Два текста, русский и украинский, являются равнозначными по содержанию, но не тождественными. Сильнее сделан украинский текст. Полезная песня к обще-революционным праздникам, применима и в средствах среднего хора: в красноармейских, рабочих клубах.

А. Парусинов. О к т я б р ь. Соч. 13. Слова Шкулева. Смешанный хор с сопровождением ф.-п. Партитура. Цена 35 коп.

Очень трудное с замысловатой хоровой орнаментикой произведение. Пригодно к исполнению только профессиональными и притом большими, с хорошим вокальным составом — коллективами. Композитор старается живописать звуками. Внешние эффекты ему лучше удаются, нежели внутреннее нарастание, эмоциональная насыщенность недостаточная. Обилие хроматизмов утомляет слух. Однообразие приемов письма заставит дирижера давать очень контрастные оттенки, без которых хор потеряет много в живости и непосредственности воздействия. Отмечаем трудность аккомпаниента, требующего от пианиста полного владения инструментом. Самое сильное место в хоре — маленькое фугато в средней части на слова „Метались в страхе“.

„Красное знамя“ (Революционная песня). Для смешанного хора. Цена 15 коп.

Прекрасные подьемные слова и простая искренняя мелодия сделали эту песню широко популярной в клубах. Это — подлинно массовая песня, с огромным количеством вариантов на разные моменты мелодии. Очень назрела надобность в издании стабилизированного напева ее, с простой логичной гармонизацией. В данном виде песня вполне пригодна к изучению ее клубным кружком любого состава и стажа. Простое четырехголосие легко укладывается в сознании. Гармонии чрезвычайно легки и логически обоснованы.

Р. Глиэр. О р. 13. Сюита: 1. Весна, 2. Лето, 3. Осень, 4. Зима. Для женского двухголосного хора с сопровождением ф.-п. Партитура. Ц. 1 р.

Свежестью и, вместе с тем, зрелым мастерством веет от этих чудесных песен, весьма кстати переизданных. Все четыре песни уместны к исполнению в детских концертах. Нетрудные вокально, они под силу и детскому двухголосному школьному хору. Чрезвычайно живописный, богато украшающий песни, аккомпанимент прост по своей структуре. Отличные слова: Пушкин, Майков, Плещеев. Почти неизменные стихи легко и свободно укладываются в музыкальную форму. Округлость, нежность мелодий вполне объясняют заслуженную популярность всех четырех песен.

Д. Блок. „Кино-иллюстрации“. Альбом для ф.-п. Предисловие С. Бугославского. Цена 3 р.

Кино-иллюстраторы слишком часто пользуются дешевой „салонной“ продукцией для изображения того или иного кадра картины. Учитывая то обстоятельство, что массовый зритель сплошь и рядом свое музыкальное воспитание получает в кино, нельзя не приветствовать попытки Д. Блок — притти на помощь кино-иллюстратору предложением ему вполне художественных произведений, с точным указанием, когда данную пьесу полезно использовать, сколько минут и даже секунд она продолжается. Правда, на первых порах, есть и ошибки. К ним мы относим №№ 9, 10, 11 и 14 в альбоме — скверные пьески дешевых композиторов, полные тривиальности и приемов, претящих хорошему вкусу. Они оговорены в предисловии, как имеющие чисто служебное значение „иллюстративно-музыкальные эпизоды“. Думается, что при тщательном просмотре пьес тех же авторов (Шопен, Чайковский, особенно Григ), что составляет истинную ценность сборника, — можно было бы и ко всем нужным эпизодам подобрать соответствующую по построению, нетрудную и вполне доброкачественную музыку.

Георгий Поляновский.

Борис Лятошинский, ор. 7. Трио для скрипки, виолончели и ф.-п.

Трехчастное трио не может быть отнесено к произведениям злободневной музыкальной современности. Тем не менее, у автора есть свое лицо и своя манера, хотя и не вполне сложившаяся. Она менее индивидуальна в 1 ч. с ее порхающими фигурациями и позднейшей драматической декламацией в ф.-п. Более оригинальный материал встречаем во II части, интересной гармонически и мелодически. Еще интереснее порывисто драматический финал. Изложение всех партий — вполне в средствах инструментов.

Александр Крейн, ор. 26. „Роза и крест“ (А. Блок), симфонические фрагменты для большого оркестра. Переложение для ф.-п. в 4 руки Н. Жильева.

Все 5 фрагментов выдержаны в мрачных и зловещих тонах. Гармония остро и энергически звучащая; есть отдаленный упор на Скрябина (эпохи 7-ой сонаты), но без его изнеженности; наоборот — много мужественности; еще характернее — битональные, металлические комплексы. Мелодика по преимуществу фанфарного строения. Моментов

эмоционально-светлых мало, пожалуй, черезчур мало даже и по этому сюжету. Общее впечатление—музыка хорошего вкуса и хорошей культуры, удачно передающая основное настроение пьесы. Наиболее „впечатляющим“ представляется мне отрывок IV—Океан.

Музыкальная хрестоматия. Выпуск III. Отрывки из произведений Дж. Россини и Дж. Верди в легком переложении для ф.-п. (для ритмических движений, ударного оркестра и слушания). Составили Н. Жияев и Н. Метлов. Музсектор Госиздата. Москва 1928. Цена 1 р. 75 к.

Судя по заглавию и предисловию, настоящее издание преследует двоякую цель: ближайшую—дать подходящий материал для ритмических упражнений, вытеснив им кустарную импровизацию, и более широкую—способствовать расширению музыкальной эрудиции широкой массы по части оперной и симфонической литературы. Эта задача имеет существенную важность в ряду мероприятий по муз-просвещению масс, и поэтому нельзя не приветствовать появление настоящего сборника. Ф.-п. изложение, рассчитанное на самые скромные исполнительские средства, выполнено вполне хорошо и доступно. Хрестоматия, несомненно, полезна для муз-инструктора, кружководца и т. д.

Ф. Мендельсон-Бартольди. Ор. 26. Увертюра „Гебриды“ (Фингалова пещера). Переложение для ф.-п. Н. Жияева. Музсектор Госиздата. 1928. Ц. 1 р. 75 к.

Переложение сделано почти в концертной ф.-п. манере (своего рода *partition du piano*, впервые примененная Листом); оно полно отражает оркестровое письмо Мендельсона и большею частью хорошо лежит в ф.-п. средствах. Кое-где только нахожу чрезмерно раскидистый характер и неизбежную „смятенность“ ф.-п. изложения (напр., конец 15 и 16 стр.). Переложение может служить подспорьем для музыкальных иллюстраций к докладу о Мендельсоне, но исполнитель потребует солидный.

Б. Антюфеев. Монолог для альты с сопровождением ф.-п. Музсектор Госиздата. 1928. Ц. 1 р. 75 к.

Сочинение выдержано в мрачном, сосредоточенном тоне. Динамические контуры выпуклы, рельефны; встречаются моменты большого эмоционального подъема. Гармоническая основа (сумрачной трагической окраски) родственна Скрябинским гармониям „мистериального периода“. Партия альты лишена чисто виртуозных задач: она лежит главным образом в плане выразительной фразы и эмоционально насыщенного речитатива. Сочинение интересное и, думается, благодарное для исполнителя; интерес его усугубляется бедностью альтовой литературы.

Ф. Таль. Дуэт для 2-х скрипок. Музсектор Госиздата. 1928. Ц. 1 р.

Сочинение построено в форме темы с вариациями. Вариации несколько однообразны тонально, но достаточно разнообразны и интересны по характеру. Особенно удачны 2 вариации имитационного стиля (I и III), певучая, искренняя VI (*Andante*) и блестящий финал. Сочинение должно звучать хорошо, и появление его несколько обновит дуэтный репертуар скрипачей.

А. Д.

К. Кюнер. Школа этюдов для пианиста. Тетрадь I. Москва. 1928. Ц. 1 р. 50 к.

Первая тетрадь „школы“ Кюнера (нижняя элементарная ступень) составлена из популярных этюдов Черни, F. le Courprey, Lemoine'a, Бертини, Краузе, Теодора Кирхнера, самого Кюнера и др., подобранных сообразно определенным техническим заданиям и разнообразных по степени трудности: среди 42 №№ школы есть этюды и совсем легонькие и требующие уже солидной технической сноровки учащегося. Материал этот распределен, однако, не везде педагогически рационально. Так—вслед за „первоначальными“ этюдами-упражнениями следует сразу ряд трудных, а затем опять—целая серия сравнительно легких (№№ 14, 16, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 27). При некоторой соответствующей перепланировке материала „школа“ Кюнера будет вполне отвечать своему заданию.

А. Бородин. Море (баллада)—переложение для смешанного хора с фортепиано Вик. Калининкова. Партитура. Москва. 1928. Ц. 1 р.

Нужно всячески приветствовать попытку использования для хора лучших произведений нашего сольного вокального репертуара. Сейчас, когда нужна в больших хоровых произведениях начинает ощущаться особенно остро,—такая попытка особенно ценна. Конечно, не все в этом сольном репертуаре „годится“ и может быть использовано для хора. В этом отношении выбор Бородина и в частности его могучей, драматически-напряженной баллады „Море“ чрезвычайно удачен. Что касается самого переложения,—то оно сделано культурным, знающим музыкантом, сделано с мастерством, певчески-удобно и должно прекрасно звучать в хоре. Конечно, для исполнения „Моря“—хор должен быть и музыкально и технически солидно подвинут.

Рид.

А. Н. Александров. „Дуда“. Детские песенки Тетради I и II. 1928. Ц. по 1 руб.

2 тетради „Дуды“ заключают в себе 10 оригинальных детских песенок на русские народные тексты (в редакции Я. Мексина) для 1 голоса с аккомпаниментом ф.-п. Песни предназначены как для исполнения самими детьми под руководством педагога, так и для слушания в детских концертах в исполнении взрослых. За некоторым исключением, песенки все легонькие, сделаны с большим вкусом и доступны для дошкольного возраста. Некоторые из песен имеют несколько вариантов ф.-п. сопровождения: более трудный и более легкий—для первоначального разучивания с детьми. В 1-й тетрадке песни по темам носят смешанный характер („Жук“, „Сова“, „Я по садику гуляла“ и др.), во 2-й, за исключением последней песни,—посвящены зиме.

М. Румер и Н. Метлов. „На летней площадке“. 30 песен и ритмических игр с методическими указаниями. 1928. Ц. 75 к.

Сборник ставит себе целью оказать теоретическую и практическую помощь руководителю детской площадки в его музыкальной работе с ребятами дошкольного и младшего школьного возраста. В соответствии с этим, сборник распределен на 4 отдела-главы: I и II главы дают педагогу необходимые краткие методические указания о выборе способа разучивания песенного материала с детьми, о рас-

пределении музыкальной работы в общем повседневном укладе жизни площадки, указания к проведению песен-игр с малышами (3—4 летками), среднего и старшего возрастов. III глава дает практический нотный песенный материал и описание игр. Из различных существующих сборников здесь собраны песни маршевые, трудовые, бытовые, плясовые, игровые, про животных, о природе. В заключение дана общая библиография по вопросам: о работе в детском саду и на площадке, о дошкольной работе в деревне, а также специальная ното- и библиография по проведению ритмических игр. Рецензируемый сборник—во всех отношениях ценное и нужное педагогу подспорье.

Н. Тугаринов. В помощь педагогу, ведущему музыкальную работу с детьми в трудовой школе. Ориентировочный справочник. 1928. Ц. 70 к.

Работа музыканта-педагога в школе, в которую входит сейчас не только хоровое пение, но и ритмика, и слушание музыки, и организация оркестра и т. п., требует от руководителя огромной предварительной подготовки к занятиям, знакомства и обращения со значительным количеством литературы—и специально-музыкальной и обще-методической. „Справочник“ Тугаринова пытается затронуть решительно все вопросы, с какими педагогу-музыканту приходится сталкиваться, и дать в каждой отрасли работы методический совет, указание литературы по различным степеням трудности. Так, один из разделов содержит указатель 67 сборников и отдельных изданий по хору с соответствующими небольшими аннотациями. Следующий библиографический раздел дает образцы репертуара по степеням трудности, соответствующим 7 годам учебы, репертуар ко дням революционных событий, временам года. Есть раздел „Труд и музыка“. Кроме того, здесь же помещена литература для домра и балалаек. Далее идет литература для слушания музыки (вокальная и инструментальная) для разных возрастов применительно к различным темам и заданиям. Большой отдел посвящен русской песне (оригинальная песня и стилизация) в произведениях и обработке русских композиторов и практическим замечаниям по организации концертов для детей, а также образцам материалов для этих концертов. Специальный раздел „Справочника“ посвящен библиографии по общим вопросам музыкально-художественного образования и воспитания. В качестве „Приложения“ дан список учреждений, ведущих музыкальную работу или ведающих ею в плане художественного воспитания и образования (Москва, Ленинград, отчасти провинция), и приведены различные распоряжения правительства РСФСР, постановления НКП, ЦК Рабиса и др.

Таким образом, в „Справочнике“ собрано все, с чем приходится сталкиваться в повседневной практической музыкальной работе. Благодаря этому, рецензируемая работа Тугаринова является, несомненно, настольной книжкой каждого музыканта-работника в нашей трудовой школе.

— ф а.

„Десять лет симфонической музыки (1917—1927)“. Юбилейный Сборник. Издание Государственной Академической Филармонии. Ленинград, 1928. Ц. 2 р. 50 к.

Настоящий сборник, выпущенный Ленинградской Академической Филармонией к 10-летию Октябрьской революции, является, вместе с тем, своего рода „отчетом“ Филармонии в проделанной ею работе. Сборник рассказывает обстоятельно в статьях П. Кристи и Я. Гессена всю историю возникновения Филармонии (она создана в 1921 г.) из прежнего Государственного Симфонического оркестра (в свое время 6. придворного оркестра) и дает интереснейший подробный очерк деятельности Филармонии за 7 лет существования. Исторические очерки предваряются в сборнике общей статьей теперешнего директора Филармонии Н. Малько („Задачи Филармонии“) и замечательной статьей „О симфонизме“ Иг. Глебова. Ценная статья Н. Малкова трактует вопрос „о будущем концертного дела в СССР“. Совершенно исключительный интерес для музыканта и исследователя представляют приложения к сборнику: перечень всех программ симфонических концертов Филармонии, состоявшихся за период 1921—1927 гг. (за 6 лет таких концертов было дано 388—интересно эту цифру сопоставить со следующими данными: Рус. Муз. Общество за 50 (1) лет устроило 501 симфоническое собрание, А. Зилоти за 10 лет дал 128 концертов, С. Кусевицкий ежегодно давал 8—10 симфонических концертов) и алфавитный указатель авторов и исполненных за это время произведений.

Сборник „Десять лет“ запечатлел новый опыт музыкальной работы одной из лучших наших концертных организаций. Этот опыт должен быть учтен, всесторонне изучен и использован создающейся у нас сейчас Советской Филармонией.

М. Гринберг.

„Die Musik“ Ежемесячный журнал. Берлин. (Март 1928). Содержит в себе статьи: Германа Шерхен „Анализ Большой фуги ор. 133 Бетховена“; Иос. Вершинг „Церковные органы эпохи барокко“; В. Каль „Ново-немцы и камерная музыка“; В. Витт „Генрих Ибсен и музыка. К 100-летию со дня его рождения“; Ганс Шарн „Ритмическая гимнастика или виртуозная техника при преподавании музыки.“

НЕКРОЛОГ.

Памяти Александра Афанасьевича Спендиарова.

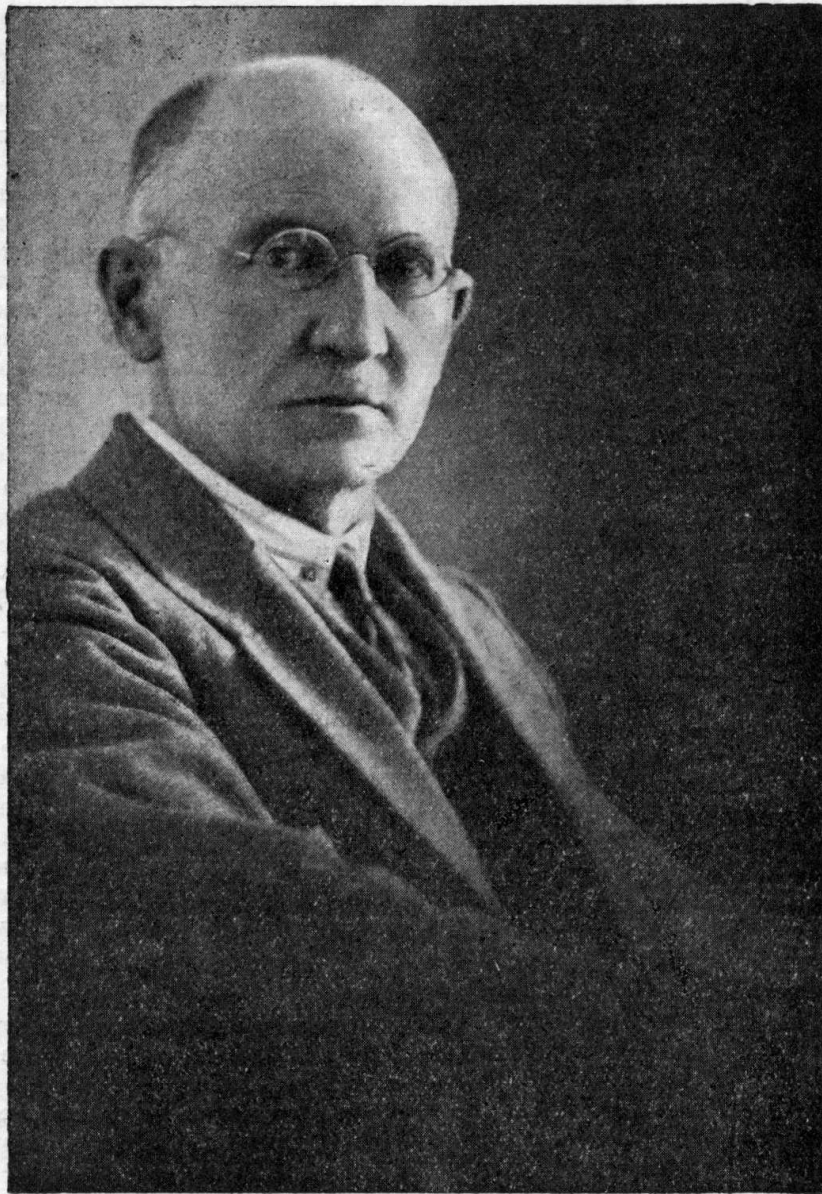
Как громом поразила телеграмма Армянского Народного Комиссариата Просвещения, извещавшая о смерти Народного Артиста, композитора и профессора Эриванской Государственной Консерватории

Александра Афанасьевича Спендиарова. Только что концертировавший в Москве с выдающимся успехом А. А. Спендиаров простудился по пути в Эривань и скончался от кру-

позного воспаления легких в 2 часа дня 7 мая 1928 г.

Александр Афанасьевич Спендиаров родился в местечке Каховка (на Днепре) Таврической губернии 20 октября ст. ст. 1871 года. Большую склонность к музыке он обнаружил уже в пятилетнем возрасте. Родители его с девяти лет начали серьезно учить его игре на ф-п., а несколько позднее — и на скрипке. Композицией же Спендиаров начал заниматься с Н. С. Кленовским, будучи уже студентом Московского Университета.

По окончании высшего учебного заведения, Ал. Аф. Спендиаров переехал в Ленинград и частным образом у Н. А. Римского-Корсакова, прошел полный курс теории композиции. 5/18 июня 1901 года. Спендиаров впервые дебютировал в Павловских Симфонических концертах со своей „Концертной Увертюрой“, ор. 4. После этого, всецело отдавшись композиции, Спендиаров написал ряд произведений, из которых некоторые („Ветка Палестины“, „Рыбак и Фея“, ряд пьес для оркестра и романсов для голоса и фортепиано) пользовались большим успехом, а другие („Крымские эскизы“, „Три пальмы“) — получили известность и за границей. В этих последних сочинениях Спендиаров проявил весьма тонкое чутье и природный вкус к восточной музыке, которую мог близко наблюдать, живя постоянно в Крыму. Здесь же он глубоко полюбил народную музыку русского Востока, изучению которой отдавал все свои силы. Он обогатил музыку национальностей выдающимися образцами, как „Хайтарма“, ор. 14, „Татарская песня“, ор. 17, „Четыре Восточных песни“, ор. 22, вторая серия „Крымских эскизов“, ор. 23 и Песни и пляски крымских татар“, ор. 29.



За время мировой войны и первых лет революции Спендиаров всецело отдался тщательному изучению армянской народной песни, выдающимся знатоком которой он считается не только самими армянами, но и русскими этнографами и исследователями. Плодами этих работ явились — „Армянская героическая песнь“ („Песнь армянского дружинника“), ор. 24, — произведение, сурово преследовавшееся прежней цензурой, как вредное и явно

революционное сочинение, возбуждающее национальные чувства армянского народа, и „Прелюдия и танец на армянские песни“, ор. 29¹⁾.

Но художественный кругозор Спендиарова далеко не ограничивался обработкой только татарских и армянских народных напевов. Он очень любил и прекрасно знал и русские, и еврейские песни. В этом стиле им написаны: марш „Разудалые бойцы“ (позднее переименованный в Марш на казачьи песни) на мотивы казачьих военных песен, ор. 26, „Сюита на украинские темы“ — для смешанного хора и оркестра, ор. 28 и „Этюд на еврейские темы“²⁾, исполненный несколько лет тому назад в концерте в Большом театре под управлением автора. Наконец, и к революции Спендиаров не оста-

вался безразличным — им была написана кантата-гимн „Слався, первый Майский день“, для смешанного хора и большого симфонического оркестра.

¹⁾ Это произведение, еще не напечатанное, поименовано Спендиаровым в полном списке его сочинений в письме к автору настоящих строк от 25 августа 1924 года.

²⁾ Позднее эти два сочинения были исключены автором из списка, так как Спендиаров предполагал подвергнуть сюиту и этюд некоторой переработке.

Осенью 1924 года правительство Армении предложило Спендиарову переехать в Эривань и стать во главе всей музыкальной жизни страны. Здесь покойный композитор развернул широкую общественную работу, став во главе Художественного Совета Консерватории и сделавшись профессором оркестрового класса и председателем Музыкального Сектора Государственного Издательства Армении. Кроме того А. А. Спендиаров принял на себя руководство музыкально-этнографическими и исследовательскими комиссиями при Научном Институте и являлся постоянным дирижером местных симфонических собраний. Своим авторитетом и личным обаянием он привлек к работе наиболее выдающихся музыкальных деятелей и тем самым стал подлинным вдохновителем и руководителем современной музыкальной жизни Армении.

За этот период деятельности на почве своей свободной родине Спендиаров написал немало выдающихся произведений. К числу этих последних относятся: прелестная армянская песня „К возлюбленной“, „Эриванские этюды“ и большая четырехактная опера „Алмаст“ на сюжет поэмы Ованеса Туманяна. В этом произведении рисуется борьба армянского народного вождя Татула с персидским завоевателем шахом Надиром, победившим Татула благодаря измене жены последнего — Алмаст, именем которой и названа вся опера. В этих произведениях Спендиаров показал свое огромное мастерство в использовании армянских, персидских и арабских напевов — как в отношении тематической разработки, гармонизации и особенно инструменталки, так и в отношении построения больших художественных форм.

Значение А. А. Спендиарова в истории армянской художественной музыки весьма велико. В его лице Армения потеряла самого выдающегося национального композитора, чья техника, опыт и эрудиция стояли на высоте самых строгих современных требований. Его художественный вкус и такт были во многом примером для молодого поколения армянских композиторов, сплотившихся вокруг этого большого художника, никогда не отказывавшего им в своем совете и самой широкой поддержке. Будучи во главе всего современного музыкального движения Армении, он был авторитетом и единст-

венным лицом, имевшим право называться главою и создателем новой армянской музыкальной школы. В лице А. А. Спендиарова не только музыкальная Армения, но и другие республики СССР потеряли большого мастера, артиста и художника, оставившего по себе яркий след на пути пышного расцвета музыки народов Советского Союза.

Д. М. Рогаль-Левицкий.

Почтовый ящик.

Зыкову, А. М. Ростов-Ярославский. Охотно будем помещать заметки о муз. жизни вашего края, но не чаще 1—2 раз в год. Если же Ваши наблюдения не будут ограничиваться только чертою города, а перекинутся и на окружающие местности (села, деревни, ближайшие городки), то — чаще.

Галкину Ив. Енакиеву, Донбасс. В майский № Ваша заметка не могла быть помещена, так как у нас выходит двойной номер (май—июнь). Вообще такие заметки лучше присылать после, а не до вынесения заключения экспертной комиссии. Ваше особое мнение можете всегда оговорить. Будем ждать дополнительного материала о заключении.

Христиансен, А. Л. Покровск АССР Н. П. Просимый адрес посылаем открыткой. Со всеми вопросами и за всеми советами и разъяснениями можете обращаться в редакцию. Хотя при редакции пока еще и нет консультационного бюро, но при ней постоянно работает ряд различных специалистов, у которых редакция и наводит необходимые справки.

Максимову, А. Лодейное поле. Заметка и карточка пойдут в следующем №.

Гайдамака, М. Севастополь. Материал получен. Используем.

Горюнову, Белый. Ваши сообщения используем, объединив материал в следующем №. Отзыв об оп. „Вечорницы“ (отрицательный) имеется в № 2 нашего журнала, стр. 29.

Посланы письма: Ленинград—Богданову-Березовскому В. М., Ашхабад—Иванову Р. А., Ташкент—Павловской Б. М., Ленинград—Асафьеву Б. В., Киприянову В. П., Киев—Масютину Юр., Харьков—Перунову А. А.

НОВИНКИ АГИТАЦИОННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Для голоса с ф.-п.

Корчмарев, К. — „Иван-Солдат“, муз. представл. в 4 д., либретто Д. Смолина, украинск. текст Ол. Любовського.

1. „Прочитания Алены“ (для сопрано). 1-я степень трудн. Цена 30 к.

2. Ария Данилы-Говорилы (для тенора). 1-я степень трудн. Цена 45 к.

Для хора.

Г. Черешнев. — К мечу! для смешанного хора с ф.-п., слова Щеголева, украинский текст Любовського. 2-я степень трудн. Цена 20 к.

— То же, для 4-голосн. мужского хора без ф.-п. 2-я степень трудн. Цена 15 к.

Красное знамя (революц. песня) для смешанного хора. 2-я степень трудн. Цена 15 к.

Детские.

Ан. Александров. — Дуда, 10 детских песен на русские народные тексты (в редакции Я. Мексина) для 1-го голоса с ф.-п.

Тетрадь I.—1. Как без дудки, без дуды.

2. Сова. 3. Жук. 4. Я по садику гуляла.

5. А кто у нас умный. Цена 1 р.

Тетрадь II.—6. Уж ты зимушка. 7. Как на тоненький ледок. 8. По льду, по Волге.

9. Как у нашего двора. 10. Пошел я в лес.

Цена 1 р.

В общем, все содержание сборника по степени трудности предполагает значительное

музыкально-техническое развитие ребят. Некоторые песни даны также и в облегченных вариантах.

Бабаджан, Т.—5 ритмических игр с предметами и состязанием. Муз. М. Раухвергера, слова А. Барто.

Предисловие и описание игр. Содержание игр: 1. Ложки и яйца. 2. Обручи. 3. Флажки. 4. Метание мячей в обручи. 5. Борьба. Цена 60 коп.

Для ф.-п. в 2 руки.

Н. Жилаев, Н. Метлов.—Музыкальная хрестоматия, выпуск IV. Отрывки из произведений Дж. Мейербера и Ж. Бизе в легком переложении для ф.-п. Для ритмич. движений, ударного оркестра.

Цена 1 р. 75 к.

Для духового оркестра.

Верди, Дж.—Финал 2-го акта из оп. „Аида“, перелож. для духов. орк. И. Ф. Улыбина. Партитура. 1-я степень трудн. Цена 50 к.

— То же. Голоса. Цена 1 р.

Римский-Корсаков, Н.—Интермеццо и хор опричников из оперы „Царская невеста“, перелож. для духов. орк. И. Ф. Улыбина. Партитура. 2-я степень трудн. Цена 50 к.

— То же. Голоса. Цена 1 р.

А. Гречанинов.—2 русские песни, перелож. для духов. орк. И. Ф. Улыбина. Партитура. 1-я степень трудн. Цена 40 к.

— То же. Голоса. Цена 1 р. 25 к.

Для оркестра русских народн. инструментов.

Сборник пьес в инструментовке А. Чагадаева, часть 8-я.

Содержание: 1. Марш „На штыки“. 2. Песня казанских татар (обраб. Красева). 3. Белорусская пляска (обраб. Красева). 4. Шуберт—отрывок из муз. к „Розамунде“. 5. Шуберт.—Менуэт. 6. Ернефельд.—Колыбельная. 7. Чайковский.—Песня без слов. 2-я и 3-я степень трудн. Цена 1 р. 75 к.

В ПЕЧАТИ.

Для голоса с ф.-п.

Корчмарев, К.—Отрывки из оперы „Иван Солдат“, (украинский текст Ол. Любовського).

1. Вокализ Неописанной Красоты (колоратурн. сопрано). 3-я степ. трудн.

2. Ария Ивана (баритон). 1-я степ. трудн.

Красев, М., Лобачев, Г.—Четыре колыбельные для среднего голоса. 1. Индусская. 2. Негритянская. 3. Китайская. 4. Русская.

Орлов, С.—Батрацкая песня, для баритона или баса, слова Д. Бедного (украинский текст Ол. Любовського).

Для хора.

Анцев, М.—40 мелодических упражнений в 2-голосных канонах с текстом. Систематич. руководство для развития слуха и музыкальности в связи с хоровой работой. 1-я степень трудности.

Брук, Г.—Ручной лебедь, для запевалы и смешанного хора без ф.-п., слова Казина. 2-я степень трудн.

Копосов, А.—Красногвардейская, для смешанного хора без ф.-п., слова А. Блока. 2-я степень трудн.

Россини, Дж.—Клевета (ария из оп. „Севильский цирюльник“), перелож. для смешанного хора с ф.-п. А. Степанова. 3-я степень трудн.

Для ф.-п. в 2 руки.

Корчмарев, К.—Отрывки из оп. „Иван-Солдат“:

- | | | |
|------------------------------|---------------|--------------|
| 1. Шествие царя Обалдуя. | } 3-я степень | |
| 2. Скерцо леших. | | } трудности. |
| 3. Шествие Кащеевых вельмож. | | |

Для духового оркестра.

Тейке.—Старые друзья, марш, инструм. А. Чеснокова. Голоса.

Халатов, С.—Два красноармейских марша:

- | | |
|-------------------------|---------------|
| 1. К победе. Партитура. | } 2-я степень |
| 2. Призыв. Партитура. | |

Для оркестра из 4-струнных допр.

Лобачев, Г.—„Металлист“, марш. Партитура. 2-я степень трудн.

Для балалайки.

4-й сборник пьес, перелож. Н. Лукавихин по нотной и цифровой системам. Содержание: 1. Римский-Корсаков—Колыбельная из оп. „Садко“. 2. Венявский—2-я мазурка. 3. Рахманинов—Итальянская полька. 4. Шуберт—Музыкальный момент. 5. Моцарт—Турецкий марш. 6. Русская хороводная (Воронежской губ.) для 2-х балалаек.

Ответственный редактор **Л. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА**

Главлит № А-12574. Москва, 1928 г.

Тираж 2.000 экз.

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