

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

## ИНОГОРОДНИЕ ЗАКАЗЫ

на сумму до 5 руб.

**ИСПОЛНЯЮТСЯ С НАЛОЖЕННЫМ  
ПЛАТЕЖОМ БЕЗ ЗАДАТКА.**

При заказах на более крупную сумму следует прилагать задаток.

Заказы до „востребования“ (то есть без указания **ПОДРОБНОГО** адреса заказчика) исполняются только по получении денег.

Если заказчиком послано требование письмом, задаток же к этому заказу отдельно переводом, то следует обязательно сообщать в письме о высылке и сумме задатка, а на переводе указывать дату отправки требования.

Каталоги изданий Музсектора по отделам (худож.-массовой литературы, книг по музыке, инструментальный, для народных инструментов, фортепианный, вокальный) высылаются по требованию **БЕСПЛАТНО.**

**Пересылка производится за счет заказчиков по существующему почтовому тарифу.**

Мелочь до 1 рубля принимается почтовыми марками.

**ПОДРОБНЫЙ АДРЕС** с указанием почтового пункта, **ИМЯ** и **ФАМИЛИЮ** заказчика

следует писать в требованиях

**ЯСНО** и **ОТЧЕТЛИВО**

**ВСЕ ЗАКАЗЫ** и **ЗАПРОСЫ** НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

Москва, Центр, Неглинная ул., 14,

**МУЗСЕКТОРУ ГОСИЗДАТА.**

**ВСЕ** издания нот бывших нотоиздательств в России (Юргенсон, Гутхейль, Циммерман, Бессель, Давингофф, Российск. Музык. Изд-во и друг.

сосредоточены **ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО** на складе

## МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА

Ассортимент нот на складе Музыкального сектора беспрерывно и широко пополняется как постоянным печатанием **новостей**, так и перепечатыванием распространенных прежних изданий, благодаря чему на складе и в магазинах Музсектора всегда имеется громадный выбор

## НОТ

педагогической, художественной, агитационно-просветительной литературы, музыкально-теоретических сочинений, музыкальных учебников и пособий по всем отраслям музыкального искусства.

**Всем оптовым покупателям и торговцам**  
**значительная скидка.**

## МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА

Москва, Центр, Неглинная ул., 14.

**Оптово-розничный распределитель в Москве:**  
Неглинная ул., 14, тел. 3-69-31.

**Розничные магазины в Москве:** 1) Кузнецкий Мост, 6, тел. 2-17-07; 2) Неглинная ул., 14, тел. 3-69-31; 3) Улица Герцена, 13, тел. 2-64-95.

**Ленинград:** Проспект 25 Октября, дом № 56.

**В провинции:** во всех отделениях Государственного Издательства РСФСР.

Всем Губоно, Губпроснабам, кооперативам и другим учреждениям и лицам, желающим при своих торгостоях открыть и отделения нототорговли, Музсектор пойдет навстречу и немедленно даст ответ на запросы по этому поводу.

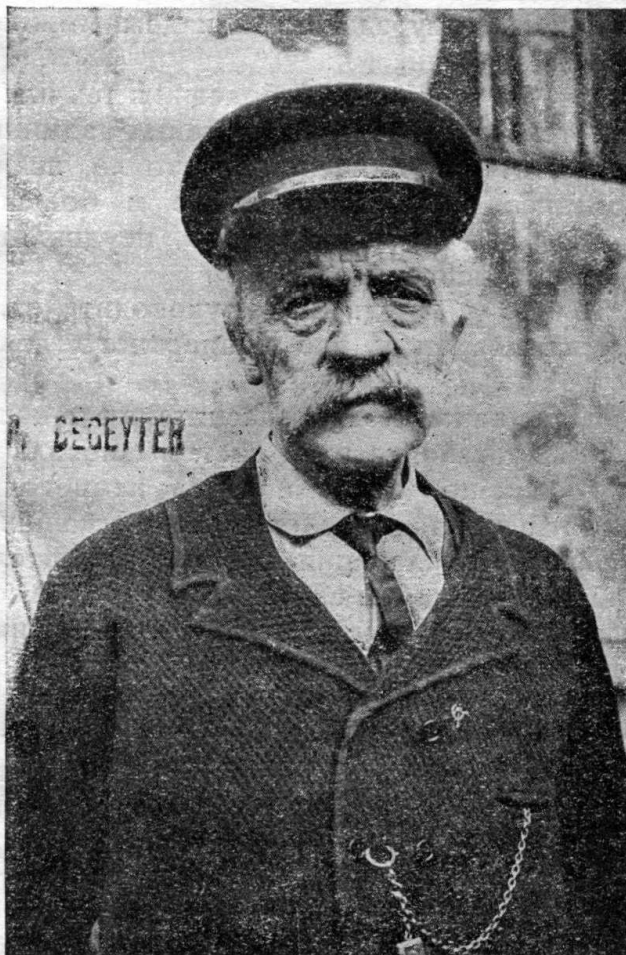
# МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 7—8  
(31—32)

ИЮЛЬ—АВГУСТ

1928 г.

78  
M-90.  
5873  
P. 219/3



ПЬЕР ДЕГЕЙТЕР

(к пребыванию в СССР).

АВТОР

„ИНТЕРНАЦИОНАЛА“

*P. Degeyter Paris*

## Концертное дело—звено культурной революции.

Наступающий музыкальный сезон, без сомнения, должен будет стать переломным для ряда областей нашего музыкального искусства. Организация Главискусства, знаменующая собой усиление руководства со стороны партии делами искусства, преобразование ГАБТ'а, организация Совфила, реформа радиовещания—все эти новые факторы, новые мероприятия позволяют рассчитывать, что в этом году будут изжиты неустроенность и ненормальности нашего музыкального быта, будут излечены язвы, столь резко обнажившиеся в конце прошлого музыкального сезона.

Но чтобы реорганизация и реформы были максимально успешны и достигли цели, в первую голову должен быть всесторонне учтен опыт и ошибки прошлого, должны быть вскрыты и исследованы все причины приведшие к столь жестоким кризисам. Одновременно должны быть тщательно продискутированы все предположения на будущее, все поставленные на очередь мероприятия по обновлению нашей музыкально-общественной жизни.

Разразившиеся кризисы, как это обычно бывает, назрели не „вдруг“, не случайно. В частности, в концертном деле из хронического кризиса мы не выходили фактически все последние годы. Концертное дело неизменно хирело, раз'едаемое внутренними недугами. Все попытки „подновить“, „подлечить“, исправить отдельные недочеты оказывались подпорками к ветхому зданию, ненадежными паллиативами, не затрагивающими самого существа болезни.

Напрасно мы искали бы причин этой болезни в тех или других мелких ошибках, недосмотрах, просчетах тех или других непутевых администраторов. Ведь даже в Ленинграде, где дело в этом отношении обстояло значительно благополучнее чем в Москве,—за последнее время все больше и больше приходится слышать жалоб, все больше проскальзывает недовольства, неудовлетворенности концертной работой—внешне весьма интенсивной.

Значит, дело не только в неудачных руководителях, а в самом принципе руководства, в самой организации у нас концертного дела. Перед нами именно кризис целой системы.

Чем в сущности была, на кого была рассчитана эта наша старая концертная система? Прежде всего, сама установка этой системы носила сугубо-интеллигентский характер. Концертами до сих пор обслуживались немногочисленные кадры интеллигенции, незначительная верхняя прослойка совслужащих и отчасти нэпманская публика. Несмотря на пышные декларации, рабочий слушатель не попадал в концертные залы, а т. наз. рабочие концерты скомпрометировали себя самым определенным образом. 10—20 концертов, 5—10 выступлений „знатных иностранцев“, с более или менее звучными фамилиями, и нескольких наших „местных“ корифеев—вот, собственно, все, что обычно составляло „содержание“ наших т. наз. концертных сезонов.

Достаточно сопоставить подобную концертную „деятельность“ с важнейшими задачами искусства в эпоху культурной революции, с гигантски-выросшим за эти годы спросом, с огромной жадой и тягой к культуре, к науке, искусству, музыке в рабочих массах Союза, чтобы ощутить всю нежизненность, всю обреченность и нелепость старой концертной политики. Надо ли удивляться, что стоявшая совершенно в стороне от жизни, игнорировавшая запросы и задачи текущего дня наша концертная система все эти годы фактически „гнила на корню“, медленно и верно разлагаясь.

Так продолжаться дальше не может и не должно. Старая система концертного дела должна быть сломана, должна быть построена совершенно новая, базирующаяся на иных основаниях, ставящая себе новые задачи концертная организация.

Концертное дело должно стать одним из проводников, одним из звеньев культурной революции—вот основной тезис, который должен лечь краеугольным камнем всей новой концертной политики. Этот тезис,

в сущности, определяет собой все задачи, стоящие перед будущей концертной организацией.

Новая система обуславливает прежде всего значительное увеличение слушательского базиса, расширение „сферы влияния“ новой концертной организации. Из узко-интеллигентской, рассчитанной на 2—3 тысячную аудиторию—она должна превратиться ныне в обслуживающую миллионную рабочую массу. Этот курс на массу должен быть твердым и неуклонным. Все обычные „сомнения“, все „разумные“ доводы против, все „соображения“ вроде того, что рабочая масса „не доросла“, что она не интересуется музыкой, что ей подавай только „Кирпичики“ и „Шахту № 3“—должны быть самым решительным образом отвергнуты. Самое скверное, и постыдное в этих „доводах“, в этом покровительственном взгляде „сверху вниз“ на рабочую массу, это то, что не считаются, не хотят видеть и знать, что эта самая рабочая масса по своему музыкально-культурному уровню, а в связи с этим—по своим музыкально-художественным запросам—отнюдь не однородна.

Наряду с существованием в рабочей среде слоев, музыкальный вкус и потребности которых вполне удовлетворяются еще „цыганской“ макулатурой (мы вовсе не собираемся отрицать и закрывать на это глаза—вообще в данном случае менее всего полезно было бы для дела упрощать и вульгаризировать вопрос) мы наблюдаем за эти годы громадный рост передовых кадров общественно-культурных и музыкально подвинутых рабочих—тот кто хоть раз присутствовал на массовых музыкальных олимпиадах, на конкурсах, кто видел новую рабфаковскую молодежь мог в последнем воочию убедиться! Вот эти многочисленные передовые рабочие кадры (о других мы скажем ниже), наш значительный клубный актив, вузовская и рабфаковская молодежь должны быть привлечены к самому непосредственному участию, к действительному влиянию на судьбы нашего профессионального искусства, к работе наших концертных организаций. Мы, собственно, здесь должны стать на тот путь, по которому уже несколько лет идет наш театр. Еще совсем недавно положение на нашем театральном фронте в значительной мере напоминало нынешнее положение вещей в концертной области. Боязнь и неумение связаться с рабочей массой, отсутствие современного созвучного репертуара создавали картину, казалось, безысходного кризиса. И только решительный поворот в сторону организованного рабочего зрителя помог вывести театр из художественного и материального тупика. Ныне весь этот театральный опыт должен быть перенесен на музыкальную почву. Расширенная „рабочая полоса“, коллективное посещение концертов, предварительная совместная подготовка и последующий обмен мнениями по поводу прослушанного, создание при концертных организациях художественных советов с привлечением в них представителей передовой рабочей общественности, музкоры,— все это должно крепко войти в нашу концертную практику. Новая аудитория даст новое содержание, новые жизненные соки нашей концертной работе, определит ее новый масштаб (просто количественно концерты должны неизмеримо возрасти—что в частности должно повлиять на изживание безработицы среди музыкантов). Новый свежий слушатель потребует нового репертуара, и так же как в театре „спрос“ усилит „предложение“, создаст стимул для работы наших композиторов. Новый слушатель неизбежно гораздо острее поставит вопрос и о новом, отвечающем его запросам, современном исполнителе, что в свою очередь будет означать в первую голову выдвижение нашей исполнительской молодежи. Таким образом, в двух основных областях музыкального искусства—творчестве и исполнительстве—„демократизация“ нашей концертной системы должна принести несомненные положительные результаты.

Наряду со всей этой работой, наряду с борьбой за новый репертуар, за новую советскую музыку, за новый современный тип исполнителя—должна вестись концертная работа в широких рабочих массах, менее музыкально подвинутых, не вовлеченных еще в круг музыкально-культурных интересов. Эта работа по вовле-

чению в сферу музыки новых рабочих кадров—не менее важна, чем первая и должна прочно войти в орбиту деятельности наших концертных организаций.

Деятельность эта не должна ограничиваться только столицами—Москвой и Ленинградом. Обслуживание провинции, в частности смычка с нашими нацреспубликами, творчество и исполнительство которых нам почти неизвестно,—важнейшая для нас проблема. Этому фронту должно быть уделено серьезное внимание и силы. Связь с провинцией должна осуществляться двояким образом: наряду с организацией концертов с участием передвижных концертных групп, оркестров и отдельных артистов из центра—нужно использовать и выявлять имеющиеся на местах силы, нужно помогать талантливой молодежи—а ее ведь у нас так много!—пробивать себе дорогу. Здесь большую положительную роль могут сыграть всякого рода всесоюзные соревнования, музыкальные конкурсы и т. д. Для организации концертов на местах должны быть привлечены ОНО, культотделы Губпрофсоветов, а в будущем „Общества друзей музыки“—идея таких обществ сейчас живо дебатруется в музыкальных кругах Москвы.

Мы не касались еще вопроса о влиянии и связи новой концертной работы с низовым клубным музыкальным искусством. Уже одно приближение концертного дела к новому слушателю не может не оказать самого благотворного влияния на развитие самодеятельного музыкального искусства. Вместе с тем, конечно, именно в концертной практике лозунг „сжимания ножниц“ и сращивания, взаимопроникновения искусства профессионального и клубного может и должен претворяться в жизнь.

Таковы общие предпосылки, из которых должны исходить при построении своей работы наши концертные организации. Мы прекрасно знаем, что на пути к осуществлению намечаемой здесь программы стоят серьезные препятствия. Пожалуй, самым значительным из них является целый ряд предрассудков, укоренившихся привычек, вкусов и косность традиций, оставшихся нам в наследство от старой, еще дореволюционной концертной практики. И потому тем настоятельнее мы предостерегаем от опасности и соблазнов подмены в этом огромном деле коренных, решительных преобразований по существу—мелкими, ничего не разрешающими „поправочками“ и полумерами.

Реформа нашего концертного дела явится, несомненно, только началом оздоровления остальных областей нашего музыкального быта и окажет огромное влияние на всю нашу музыкальную жизнь. И не только музыкальную. По-новому построенная концертная работа должна сыграть не маловажную роль и в новом бытостроительстве. Наряду с театром, книгой, радио, кино—концерт, вообще музыка должна проникнуть в жизнь, должна стать культурной потребностью рабочего.

В этом—залог преуспевания и расцвета у нас концертного дела. В этом—путь к осуществлению задач, стоящих перед советским музыкальным искусством.

## **„Борис Годунов“ и его „редакции“ в свете социологической проблемы.<sup>1)</sup>**

*(К выходу в свет полного клавира „Бориса Годунова“ Мусоргского).*

**Игорь Глебов.**

Чем вызываются обработки и редакции некоторых музыкальных произведений? Только ли их технической незрелостью? Ведь мы можем наблюдать нередко, что „бытуют“ вовсе не причисанными произведения далеко не безупречные в техниче-

<sup>1)</sup> Эта статья предполагает в читателе знакомство с предисловием П. А. Ламма к новому изданию клавира „Бориса Годунова“ (Музсектор Госиздата) и с моим сборником статей „К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского“ (там же).

ском отношении. Мне кажется, что переработки вызываются прежде всего инстинктивным желанием перенесения какой-либо что-то говорящей людям музыки в разные плоскости звучания, чтобы ее можно было исполнять и слышать в самых различных условиях (и помещениях). Этим желанием вызываются всевозможные клавираусцуги и им же обусловлены многочисленные переложения любимых „музык“, как например—„Песни без слов“ Чайковского или „Ravane pour une infante defunte“ Равеля и т. п. Можно сказать, что здесь перед нами факт распространения пьесы в пределах создавшей ее эпохи, вызванный интенсивной эмоциональной потребностью воспринимать удачно зафиксированные композитором соотношения звуков. Другой вид обработок, когда одна эпоха за другой приспособляет какое-либо произведение к новым изменившимся условиям (иные вкусы, иные слуховые навыки, иные технические возможности, наконец, иные люди). Очевидно, если произведение приравнивают к другой среде и к другому времени—значит хотят, чтобы оно продолжало жить, значит и в произведении имеются какие-то живучие ростки, которые заставляют людей за ними ухаживать и поддерживать в них жизненную энергию. Здесь перед нами уже не простая пересадка сочинения в новую плоскость звучания, а скорее что-то вроде прививки оставляемому в той сфере, для какой оно предназначалось (театр, концерт), произведению элементов новой культуры. Конечно, и тут могут быть различные методы. Например, „Тамбурин“ Рамо и „Тамбурин“—Рамо-Годовского или „Этюды“ Шопена и „Этюды“ Шопена-Годовского, сонаты Баха для одной скрипки и они же с сопровождением, написанным разными авторами в разное время—все такие случаи свидетельствуют о живучести одной и той же музыки, но в разных оболочках, на протяжении веков и поколений, при некоторых изменениях самой музыки. Впрочем, это скорее нарастания вокруг основной музыкальной идеи, чем изменения направления идеи. Но во всех подобных случаях есть и нечто общее, очень существенное: здесь дело идет о транскрипциях произведений давно понятых, принятых, усвоенных, привычных. Иначе говоря, их любят и желают всегда иметь при себе даже в несколько измененном наряде. Им дают даже не только новый наряд, но и новые питательные элементы, новые силы. Во всяком случае, на старом фундаменте в данном случае надстраиваются иногда, быть может, и лишние этажи, но самого фундамента, равно как и старых стен, никто не трогает.

Совсем иное получается, когда происходит приспособление музыки, опередившей свое время, к пониманию поколений, чуждых как идеям и общественным настроениям, породившим эту музыку, так и самым звуко сочетаниям. Иначе говоря, произведение такого рода не прорастает в будущее и не обрастает новыми побегами, а наоборот: его рост и жизненную силу люди обуздывают или укрощают, чтобы пользоваться ими лишь в пределах своего понимания и своих вкусов. Если две рядом стоящие эпохи или поколения людей ярко и резко контрастны друг другу, то художественные произведения из числа непримиримых—из числа тех, которые выражают самое главное и самое жизненное своей эпохи, никогда не будут созвучными другой эпохе. Они непременно должны перескочить через одно-два поколения и начать жить снова, разумеется, если вскормившие их идеи и эмоции к тому времени не потеряют своей ценности и своего воздействия.

После всех этих предварительных изъяснений можно перейти к обсуждению „случая“ с творчеством Мусоргского—случая, когда музыка наиболее сильного и смелого выразителя одной из ярких эпох русской общественности не прививается в свое время, требует приспособления к пониманию окружающей среды и, наконец, воскресает в своем подлинном облике только через несколько поколений в эпоху колоссальной перестройки всей жизни, всего государства. Возникает, однако, естественный вопрос: если музыка Мусоргского выражала подлинное живое содержание своей эпохи, то почему эта эпоха не приняла ее вполне и почему потребовались годы усвоения? Конечно, здесь необходимо уточнить положение дела. Всякая музы-

ка какой-либо эпохи ее выражает, но не всякая бывает близка всем современникам. Социологический метод изучения музыки прежде всего требует, чтобы любая данная эпоха была бы взята в вертикальном разрезе, разложена на несколько общественных слоев или пластов, соответствующих классовому делению общества,— пластов, каждому из которых близка своя музыка. Музыка города и деревни—два довольно резко очерченных слоя. В городе: уличный фольклор, музыка увеселительная, музыка обывательская и музыка высших слоев интеллигенции.

Разрезая эпоху вертикально и вглядываясь в различные в социальном отношении слои, приходится с очень большой осторожностью расчленять стимулированные данным обществом музыкальные произведения на выражающие и не выражающие свое время. Почувствовать ценность современной музыки дается далеко не всем, и, кроме того, еще труднее в этой современной музыке различить произведения, которым суждена жизнь в будущем или, как принято говорить, которые опередили свое время. Опередили—это значит, что в процессе художественного отбора они переходят от поколения к поколению, и каждое последующее поколение находит в них что-то ценное для себя. Опередили—это значит, что вызвавшие их причины довлеют не только данному моменту данной эпохи, но действуют и вдалеке. Таким образом, живут долгой жизнью не те произведения, которые только выражали свою эпоху—этого мало,—но те, которые в своей эпохе были отражением ее максимально жизненных и содержательных волевых устремлений, мыслей и эмоций, хотя бы эти все стимулирующие искусство факторы были сосредоточены в идеях и поступках небольшого круга людей и лишь постепенно были бы усвоены большинством.

Если проследить все изложенное на „жизнеописании“ оперы „Борис Годунов“ Мусоргского, то не станет ли вся проблема ее редактирования более ясной и более объективно анализируемой? Факт совершенно поразительный—это „надорванный“ или „компромисный“ рост данного художественного организма. Первоначальная концепция оперы оказывается настолько неприемлемой для среды, в которой она зародилась, что сам же композитор по каким-то не вполне еще выясненным причинам видоизменяет в ней многое и сжимает ее путем урезок существенно важных для развития действия моментов (народная сцена в конце первой картины пролога, рассказ Пимена об угличском убийстве и сцена у Василия блаженного). Но инстинктивно Мусоргский хватается за предложенную проф. Никольским мысль о сцене под Кромами и присочинением ее выпрямляет первоидею, не вернув, однако, измененной концепции ее существенных, только что указанных звеньев. Итак, к моменту своего первого представления опера была не вполне той, какой была задумана. И все-таки, вызвав сочувствие у немногочисленных чутких людей, она прожила недолго. Восемьдесятые годы ее доконали.

Римский-Корсаков, сам выросший в эпоху, породившую Мусоргского, но инстинктивно направивший свое творчество в русло другого времени, не мог не чувствовать права „Бориса Годунова“ на жизнь. Он и любил и ненавидел это произведение, <sup>1)</sup> что вполне понятно. Любил, поскольку, повторяю, он сам принадлежал эпохе „Бориса“. Ненавидел потому, что его исторически оправданное дело должно было вызвать в нем антагонизм в отношении Мусоргского.

Идея сохранения „Бориса“ путем „технического переустройства“ всей ткани и всей концепции естественно могла возникнуть именно у Римского-Корсакова, как композитора-организатора, которому надлежало рационально суммировать все, что было революционным путем высказано в творческих исканиях „могучей кучки“ или

<sup>1)</sup> „Знаете, продолжал Н. А.,—я лично это произведение одновременно и боготворю, и ненавижу.. боготворю за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, а ненавижу за недоделанность, гармоническую шероховатость, а местами—полную музыкальную несуразность“ (В. Ястребцев. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. (Вып. I, стр. 47—48 Петроград 1917).

кружка Балакирева. Неверно, что „кружковцы“ не хотели учиться. Они искали таких способов усвоения техники, при которых выразительность их музыки, их находки, их идеи не обезличивались бы общими схемами, все нивелирующими правилами и приемами обработки. Эпоха, в которой они действовали (60-е и начало 70-х годов) требовала дела. Вся страна была охвачена деловым подъемом и быстрым стремлением реформироваться. Революционность музыкальной деятельности кружка сказывалась в трех основных творческих лозунгах: идти вслед передовым композиторам Западной Европы, не подражая им, а участь у них; искать способов проявления народнических тенденций с помощью материала, заимствованного из народной песни (а у Мусоргского — и из народной речи); бороться с консервативными и схоластическими направлениями в музыке и с лирически-пассивными или с художественной точки зрения обыденными и пошлыми интонациями. Но самой крепкой, сильной и жизненной идеей творчества балакиревского кружка была идея общественной значимости искусства и — от нее — направленность музыки (и особенно оперных и симфонически-програмных сюжетов) не на исключительно субъективные ощущения и эмоции, а на массы, на народность, на жизнь во-вне, а не в себе, на драматические коллизии исторического или героико-общественного (или государственного) содержания и характера. Наконец, на народный быт и народную общинную жизнь. Вот из таких существенных мотивов возникает концепция „Бориса Годунова“ (прибавим и „Князя Игоря“). Борис — „царь хороших намерений“. Но поскольку он царь — он носитель гнета, ибо весь государственный порядок, главой которого он является, основан на гнете. Борис естественно гибнет, хотя личное злодейство его остается недоказанным. Великий (социальный) драматический мотив здесь осложняется психологической драмой — убийца и его совесть — в которой большую роль играет присущая и русской литературе и театральной музыке интеллигентская жалость к преступнику, стремление его оправдать и вызвать к нему сочувствие, как к невинной жертве сложившихся обстоятельств. Наличие усложняющего социально направленную драму (народ и государство) психологического мотива давало возможность перевести всю концепцию оперы из одного направления в другое — из коллизии социальной в коллизию личную, душевную. Это и было выполнено в середине 90-х годов Римским-Корсаковым вполне последовательным перенесением сцены смерти Бориса в конец оперы. <sup>1)</sup> Окончательно закрепило такую трактовку выдающееся художественное исполнение Шаляпиным партии Бориса в плане трагедии совести убийцы ребенка.

По существу говоря, в этом одностороннем претворении концепции Мусоргского приходится видеть полную победу русского психологического романа. С другой стороны, эпоха расцвета мир-искуснического художественного направления вместе с нарастающей „влюбленностью“ в русское прошлое, в свою очередь, акцентировала в „Борисе“ моменты п о к а з а красоты царственного московского быта, пышно стилизовав в опере все, что только поддавалось стилизации, особенно, конечно, сцену коронации. Весьма скромное и официальное славословие Бориса у Мусоргского (в подлинной версии) превратилось теперь в декоративно-красочную помпезную сцену, для чего Римскому-Корсакову пришлось добавить вставки уже из своей музыки. Так создавалась парижская постановка „Бориса Годунова“. В таком же роде было и возобновление „Бориса“ в Петербурге. Рядом с психологически утонченной трактовкой Шаляпиным главной роли возникло, как окружение его центральной фигуры, стилизованное живописное претворение московской Руси. И никто не чувствовал вопиющего противоречия между Борисом по Шаляпину — современным человеком, интеллигентным преступником чуть ли не типа Расколь-

<sup>1)</sup> Из дальнейшего изложения будет видно, что, идя от основной редакции 1874 самого Мусоргского, Римский-Корсаков вполне последовательно округлил ее в сторону доминирования мотивов политической и личной авантюры, чем, конечно, приуменьшалось социальное значение всей концепции, как трагедии не лиц, а всего государственного порядка.



никова, которого следовало бы судить судом присяжных, понимающих толк в психологическом анализе,— и указанной стилизацией. Таким образом, в первое десятилетие XX века опера „Борис Годунов“ Мусоргского, академически выложенная Римским-Корсаковым, была приспособлена к новым веяниям. То, что являлось в ней главным для композитора в первоначальной концепции и продолжало оставаться таковым в окончательной редакции самого Мусоргского — драма народа в развале московского царизма,— теперь ушло на задний план. Сцена под Кромами стала абсолютно ненужной и ее нередко вовсе пропускали. В сущности, в таком „Борисе“ воспринимались как драматически ценные только Шаляпинские сцены, а остальные являлись досадным привеском—так и смотрела на них скучающая абонементная публика Мариинского театра.

Всмотримся теперь еще раз в судьбы „Бориса Годунова“ на протяжении от начала 70-х годов XIX века до начала второго десятилетия XX века, прежде чем продвинуться дальше. Опера эта возникает в еще неостывшей атмосфере великого общественного под'ема в самом конце 60-х годов. Еще не ушла из памяти трагедия николаевского царизма, уже нарождался новый конфликт между царизмом и народолюбцами. Параллельно росли национальные и народнические тенденции, а неизжитые еще славянофильские идеи влекли к любовному изучению старины и прошлого родного быта. В то же время начинался расцвет русского психологического романа, и Достоевским уж была твердо поставлена проблема вины и оправдания, преступления и „совестного“ искупления его. Народ-хозяин славянофилов и народ-мученик народников вошел в русскую оперу. Музыкально это сказалось на превращении пассивного оперного хора в живую толпу, а у Мусоргского, кроме того,—в попытке создать оперное действие, в котором бы главную роль играли социально-значимые движущие силы, а не любовная интрига и в котором бы народ являлся активным участником.<sup>1)</sup> Эта мысль в конце концов выкристаллизовалась у него в идею народной музыкальной драмы („Хованщина“). Мусоргского интересовали те эпохи русской истории, когда гнет вызывал бунт, и царство начинало шататься. Иначе говоря, он стремился выразить пробуждение своей воли (пусть в формах дикого своеволия) в массах и передать в музыке динамику толпы. Сократив свою первоначальную концепцию до такой степени, что участие народа в действии стало непоследовательным, и выделилась личная драма Бориса, Мусоргский инстинктивно должен был ухватиться за совет Никольского и вставить сцену под Кромами. Но такой внезапно вспыхивавший бунт ничего не объяснял, потому что до этой сцены народ был показан в виде пассивно страдающей и даже полуравнодушной массы. Мусоргскому, носившему в сознании своем и конец пролога, и драматический рассказ Пимена, и сцену у Василия блаженного, могло казаться, что дело не изменилось, и что смелая по реализму и новизне сцена бунта под Кромами суммирует все. Но на самом деле, в концепции оперы раскрылась щель и образовалось два течения: одно—угнетенный (в прологе) и внезапно взбесившийся народ (Кромы), другое—личная драма Бориса. Последняя стала доминировать, а драма народа выскользнула из действия, что и доказано было всей дальнейшей историей редакций и постановок оперы.

Конечно, психологизм, присущий шаляпинской трактовке, действительно находит свое оправдание в музыке „Бориса“, так как в Мусоргском-композиторе пламенный народник всегда боролся с чутким психологом-индивидуалистом, вовсе не чуждым „достоевщины“ (так, в „Хованщине“ народная драма оказалась остро сплетенной со сложной эмоциональной трагедией женской души). Но доминирование и подчеркивание личного психологизма явно указывало на полное забвение другого главного действующего фактора в концепции оперы—народной трагедии. Рядом

<sup>1)</sup> Заметим, что идеализации народа у Мусоргского нигде нет, наоборот, он не щадя показывает самые отрицательные и антиобщественные, слепые стихийные проявления бунтарства неосознавшей себя народной воли.

с этим новые эстетические тенденции в сторону примата мир-искуснического лозунга—красота в былом, последние попытки национального возрождения под эгидой гибнувшего царизма, тоже искавшего в любви к прошлому точки опоры для себя,—восполнили оперу Мусоргского тем, что сообщили декоративную, вовсе не свойственную искусству Мусоргского, пышность ее историческим и бытовым сценам.

Таким образом, когда политическая и общественная реакция 80-х и 90-х годов окончательно уничтожила „завоевания“ 60-х годов и когда интерес ко всему личному подавил чувство общности, опера Мусоргского приняла характерный облик 90-х годов.

Надо было совершиться революции, чтобы оценка „Бориса Годунова“ и всего дела Мусоргского приняла новое направление. Оказалось, что только при возвращении к первоначальной концепции оперы, народ перестает быть пассивным страдальцем и внезапным бунтарем. В этой первоначальной концепции личная гибель Бориса действительно была всецело подготовлена растущей ненавистью и активным недовольством народа, и после конфликта в сцене перед собором Василия блаженного смерть царя вытекала, как неизбежный исход. В основной же редакции Мусоргского Борис гибнет под гнетом мук совести, и государство разваливается среди бунта и накануне новой политической авантюры (Кромы). В переделке Римского-Корсакова отход от первоначальной концепции сказался еще сильнее, и сцена под Кромами, вставленная непосредственно после польских сцен, еще дальше отодвигала от сцены в терему (галлюцинация) момент смерти Бориса. Будучи ничем не мотивированной—эта сцена (Кромы) скорее являлась завершением авантюры Григория-Дмитрия, чем развитием конфликта: народ и царизм<sup>1)</sup>.

При оценке социальной значимости первоначальной концепции оперы и последовательно по времени неотделимой от нее редакции 1874 г. надо забыть про существование корсаковской редакции. Надо вскрыть независимо от нее причины неустойчивости Мусоргского, сделанных им сокращений и, якобы, легкого и ничем не мотивированного отказа от первого замысла в пользу вставки польских сцен и сочинения сцены под Кромами. Мусоргский, как чуткий художник, испытывал ряд воздействий извне и внутренних душевных потрясений. Общественный под'ем 60-х годов не получил своего естественного развития в дальнейшей политической обстановке. Сам Мусоргский не пошел по линии революционного народничества, а остановился на первой стадии романтического народничества. Романтизм идеологии не помешал, однако, Мусоргскому стремиться к реализму в изображении народной жизни и народного характера. Мусоргский шел в своем творчестве от глубокого сочувствия горю народному, сочувствия глубоко правдивого, но без тени лести народу. Вместе с тем было бы неправдой утверждать, что в мировоззрении Мусоргского вовсе отсутствовали элементы дворянской национальной патриотической идеологии, смешанной с художественно-романтическими симпатиями к родной старине. Концепция „Бориса Годунова“ рождается в эпоху социального кризиса и перелома. Общественный под'ем 60-х годов сообщает музыке Мусоргского уклон к воплощению динамики толпы и воли масс. Как народника-романтика его интригуют проявления бунтарства и политической авантюры. Как русского интеллигента, склонного к психологическому анализу—трагедия совести царя-убийцы. И вот мы видим в концепциях „Бориса“ три параллельных драматических мотива: 1) социальный конфликт между народом и московским царизмом, 2) романтико-политическая авантюра Григория-Дмитрия и 3) психологически углубленная личная драма царя Бориса, в которой уже есть нечто от преступления Раскольникова (убийство во имя высшего блага). Противоборство данных трех тенденций создало редакцию 1874 г., но уже с заметным затемнением первого мотива—социальной вражды. Этот мотив, слегка

<sup>1)</sup> Скажу больше, и основная концепция Мусоргского с Кромами, но зато без сцены у Василия блаженного, и редакция Р.-Корсакова превращают роль народа в нечто бессмысленно-отрицательное (воля к анархизму и рабские инстинкты).

появившись в начале первой картины пролога, потом исчезал до внезапного бунта под Кромами в самом конце оперы<sup>1)</sup>. Кромы стали „привеском“, что и почувствовал Римский-Корсаков и переместил эту сцену. Теперь же оказалось, что, если целиком восстановленной первоначальной концепции „Бориса Годунова“ сохранить все-таки сцену под Кромами, как заключение всей оперы (согласно основной авторской редакции 1874), то эта сцена не только совершенно теряет свою случайность и характер внезапно, ни с того ни с сего, вспыхнувшего бунта, но выступает, как естественное продолжение и полное завершение всей первоначальной концепции. Она вырастает как заключительное звено в цепи растущего народного недовольства от всего пролога через рассказ Пимена об угличском деле к сцене у Василия блаженного. Бунт вспыхивает как неизбежный страшный финал всей драмы, и вся концепция в целом получает гениально осмысленный и в высшей степени художественно-социально оправданный вид.

Таким образом жизнь оперы Мусоргского вступила в новую фазу благодаря тому, что в стране произошел коренной переворот, последствием которого явилось изменение направления интересов искусства в смысле провиденного Мусоргским, но до конца не осуществленного перемещения центра внимания на социальные проблемы. Тогда в его время главнейшей из социальных проблем был народ, его жизнь, его страдания. Мусоргский чутко к ней подошел. Оттолкнувшись от Карамзина и Пушкина, он создал свою концепцию драмы, усилив в ней значение народной массы, как активного бунтарского элемента и выявив в музыке, как главное—динамику толпы. Тем самым он вышел за пределы возможного в ту эпоху понимания, вышел настолько, что даже близкие ему люди—Стасов и друзья-композиторы—не пожалели о сокращении в опере драматургически самых существенных сцен и, наоборот, содействовали включению польского акта (чтобы был женский элемент и разнообразие!).

Для современности редакция „Бориса“ Римского-Корсакова—при всей ее формальной ценности—уже история, тогда как в подлинном „Борисе“ звучат живые еще и активные для нашей эпохи интонации и, главное, дано гениальное музыкальное претворение динамики толпы и трагически заостренный конфликт между нарастающей волей к бунту московского люда и гнетом властвующего царизма.

Римский-Корсаков естественно следовал вкусу своему и вкусам своей эпохи, своему пониманию музыкального театра, своей технике и, наконец, характерной для русской интеллигенции склонности к подчеркиванию элементов психологического романа в опере. Его редакции сочинений Мусоргского способствовали продвижению музыки Мусоргского до нашей эпохи и распространению ее (точно также, как тому же содействовали исполнение Шаляпина, Олениной д'Альгейм и работы Каратыгина)—и потому их великое историческое значение несомненно. Нашей эпохе никакие „вспомогательные средства“ для понимания сурового и терпкого языка Мусоргского не нужны, а что касается его техники, то именно его техника вполне достаточно выражает главное и существенное в его музыке (динамика хора—блестяща, бытовой язык и эмоциональная лирика—интенсивно выразительны) и вовсе не требует перевода ее в технику Римского-Корсакова, Равеля, Стравинского и т. д. Какая-то всеобщая, а вернее абстрактная музыкальная техника существует только в учебниках, а живая прикладная техника искусства всегда субъективна у всех больших мастеров (я имею в виду не характерные для той или иной эпохи преходящие ремесленные навыки, а технику, определяющую язык и стиль музыки). Выражая с силой и яркостью в своей музыке то, что в на-

<sup>1)</sup> Римский-Корсаков в своей редакции одновременно с акцентом на личности Бориса логически усилил еще второй мотив политической авантюры Григория-Дмитрия, придав блеск польским сценам и присоединив к ним сцену под Кромами. Сглаживая динамику толпы (первый драматический мотив), он естественно должен был строить действие на противоборстве второго и третьего мотивов.

чала 70-х годов можно было только предвидеть—волю масс—и выражая так, что все последующие поколения не могли его опередить, Мусоргский, конечно, был великим мастером. Наша эпоха, признавая в Мусоргском композитора-выразителя воли масс, следует в этом естественному внушению своего же завоеванного революцией сознания. В социальной жизни музыки Мусоргского редакция Римского-Корсакова выступает как исторически последовательный, но уже минувший факт преходящего приспособления.

## Н. А. Римский-Корсаков в общении со своими учениками.

(К 20-летию со дня смерти).

Мих. Гнесин.

В данных воспоминаниях мне хотелось бы, цитируя по памяти различные мысли, высказывавшиеся Р.-Корсаковым на уроках и при других встречах, кратко обрисовать впечатление, которое производил он на учеников, и характер оказываемого им влияния в смысле отношения, во-первых, к искусству и педагогике, во-вторых—к профессиональным и общественным обязанностям; припомнить также отдельные его замечания, касающиеся собственно композиции, оркестровки или вскрывающие его отношение к новейшим в те времена формам музыки и поэзии. Естественным образом, я буду избегать здесь всех тех моментов, которые связаны с личными отношениями и—даже имея, быть может, немалый интерес—уместны были бы только в личных биографических воспоминаниях.

Несмотря на всеми отмечаемую внешнюю „суровость“ Николая Андреевича, несмотря на „чиновную“ аккуратность его в исполнении своих обязанностей (Р.-Корсаков никогда не пропускал уроков и не опаздывал), он даже внешним своим обликом всегда вносил значительное оживление в твердо сложившийся унылый консерваторский быт. Необычайно высокий и прямой, с сильным грубоватым басовым голосом, он был виден и слышен издалека. Худое его лицо с двойной парой очков, на расстоянии казавшееся неизменно суровым, вблизи поражало резкой и быстрой сменой выражения. Чаще всего серьезное и задумчивое, изобличающее вблизи прозрачную голубизну его глаз, оно вдруг становилось улыбающимся, смеющимся, полным юмора, иногда загоралось гневным воодушевлением. Под влиянием разговора по тем или иным вопросам искусства, художественной или общественной жизни, оно вообще необыкновенно одушевлялось. Морщины и складки то сглаживались, то сильно подчеркивались, играя большую роль в резкой мимике его лица. Интонация его голоса также была богата соответственными его настроению оттенками, но голос всегда оставался довольно сильным, как бы постоянно выдавая его присутствие.

Однажды, войдя в первый раз после летнего перерыва в здание консерватории и раздеваясь внизу, я услышал доносившийся с третьего этажа из рекреационного зала его голос. Николай Андреевич рассказывал что-то про лес и про кукушек, и сразу стало как-то приятно приступать к занятиям под влиянием этих воодушевленных упоминаний о природе, раздававшихся в мрачноватом здании консерватории. Впрочем, такого рода впечатления были не частыми. Н. А. менее всего желал казаться поэтически настроенным. Если большинство артистов склонно подчеркивать свою вдохновенность, свои героические и поэтические настроения и несколько рисоваться ими, то Н. А. скорее, наоборот, склонен был заботиться о том, чтобы эти переживания, сопутствующие творчеству, не бросались никому в глаза. Быть

может, этому причиной была несомненная его застенчивость; быть может, чувство „стиля“ играло здесь свою роль. Он считал, повидимому, что не к лицу ему, седому старику, с двойной парой очков и грубоватым голосом, иметь вдохновенный вид. Особенно ярко это проскальзывало, когда ему доводилось напевать исполнявшиеся на уроке произведения очень поэтического содержания. Он почти никогда не говорил с нами о своих сочинениях и не приводил из них примеров, но однажды, вынужденный учениками, должен был по какому-то поводу пропеть отрывок из партии Волховы-царевны. Это пение было нарочито лишено оттенков, а глаза при этом как бы иронизировали над крайней поэтичностью исполняемой музыки—все для того, чтобы окружающие никак не могли бы объединить в своем представлении его, поющего, с героиней его произведения, а исполняющую музыку—с ним самим, находящимся среди нас. В нетворческие минуты и на людях он желал иметь вид совершенно отрезвленного от творчества. То, что недалекие люди, видя его будничным и прозаичным, с особой охотой и убедительностью станут судачить о нем, как о композиторе „холодном“, невдохновенном, повидимому, ни в какой степени его не волновало. Он вообще не любил всего, что связывалось для него с представлением о „вывеске артистизма“ и чуждался „артистической богемы“, за эффектной внешностью, „сверхчеловеческой“ настроенностью или позой подозревая и провидя нередко действительно присущую „богеме“ творческую непроизводительность, безответственность и всякого рода „упадочность“. В гораздо большей степени, чем в занятиях с нами по композиции, Р.-К. оказывал на нас „давление“ именно этими своими свойствами. И мне думается, что влияние его в этом отношении надо признать необыкновенно ценным. Пусть некоторые из нас, нервные (как это часто бывает в среде артистов), берегущие крылья своего воодушевления, преувеличенно-трепетно переживавшие в юности свою художественную настроенность,—и страдали иной раз от его зоркого взгляда и скептических замечаний, но он знал, чего он добивался: в своем питомнике он не ценил цветов махровых и великолепных в своем бесплодии. Он желал воспитать предельно-возможную для каждого из нас сосредоточенность и силу сопротивления, стремясь привить эти свойства даже наиболее изнеженным. И большинство учащихся под его влиянием укреплялось. Кому эта учебная обстановка была не под силу, те, действительно, уходили, жалуясь на „подавление индивидуальности“.

Драгоценной чертой Р.-К. в отношении к работам учащихся было полное отсутствие равнодушия. Р.-К. очень старался быть возможно более сдержанным и объективным в оценке работ, но по существу отношение его всегда было страстным. И право же, несмотря на то, что порой он бывал способен чересчур жестоко отозваться о работе, иной же раз—перехвалить то, что уж очень приходилось ему по вкусу,—именно такой его подход к делу, насыщенный страстностью и убежденностью, давал учащимся несравненно больше, чем либеральное равнодушие многих других руководителей. Более всего Р.-К. стремился достигнуть у учащегося „складности“ музыкального мышления. Точное следование в построении музыкального произведения тем или другим классическим образцам занимало его мало. Вся терминологию в области форм он считал совершенно условной. Он не считал даже нужным проходить с нами классические „5 форм рондо“, утверждая, что „ни одно сочинение не подходит ни под одну из этих форм“, что „этих форм или тысячи—или только одна“. Разумеется, критикуя работу под углом зрения „складности“, он не мог быть всегда абсолютно объективным. Например, быстрые тональные смены (как в сочинениях Регера) вызывали нередко в нем, особо ценившем „гармоническую перспективу“, впечатление необоснованных резкостей. Но зрелость и серьезность работы нередко способны бывали побеждать его вкусовые неприятия. Он в таких случаях, насторожившись, прислушивался и говорил: „Нет, это очень хорошо“,—как бы споря со своим первым впечатлением. Как в жизни, так и на занятиях с учениками, Р.-К. старался не подчеркивать того расстояния, которое

лежало между ним и окружающими. Он терпимо относился к совершенно наивным композиторским попыткам учеников, и только уж очень низкопробные композиции вызывали с его стороны юмористическую отповедь (впрочем, такие случаи были редки).

Характер занятий Р.-К. по оркестровке и те требования, которые ставил он учащимся, достаточно ясны из обнародованных посмертно его „основ оркестровки“. Там же мы находим и замечательные основные мысли об оркестре и пленительные определения свойств и возможностей отдельных инструментов.

Многому мы учились и слушая совместно с Р.-Корсаковым оркестровую музыку на репетициях симфонических концертов. Помню одно его замечание по поводу одного большого произведения со всевозможными изобразительными заданиями: „Все играют, всем даны и одни и другие фигуры, казалось бы, все это должно производить впечатление, а как раз поэтому ничего и не получается: тут достаточно было бы только нескольких выразительных штрихов“.

„А, кстати, как вы думаете, какое сложение более типично для оркестрового стиля—такое ли, когда много разнородных движений быстро сменяют друг друга, или когда выдерживаются более или менее длительно однородные пласты?—Ну, конечно же, второй случай более типичен для оркестровой музыки, хотя могло бы казаться и наоборот“.

По поводу текстов к нашим романсам, на уроках иной раз заговаривали о современной поэзии (о символистах). И Н. А. замечал: „У современных поэтов нет достаточно точного наблюдения природы. Между тем, по моему убеждению, даже и самое фантастическое в искусстве удастся лишь тогда, когда оно корнями имеет нормальные земные ощущения“.

Свое строгое отношение к композиторам—своим ученикам и не ученикам—Н. А. обосновывал своеобразно:

„Художника надо строго судить. Другие могут сослаться на то, что жизнь заставила их сделаться тем-то и тем-то, чем они совсем не хотели быть. Но кто же может заставить или станет вас заставлять делаться художником?“.

В связи с разговором о том, что в разные времена он сам различно относился к композиции и педагогике, Н. А. сказал однажды следующее: „Есть, действительно, люди, которые смолodu зарубили себе что-нибудь и так и ходят с этим всю жизнь (уж я не знаю, хорошо это или плохо), но о себе скажу правду: что думал 25 лет назад, так теперь как-раз наоборот думаю“.

Николай Андреевич с живым интересом относился к новым попыткам в области музыкального анализа.

Но особенно живым и неустанным был его интерес к новым явлениям в живой новой музыке. Не все ему нравилось, от многого хотелось ему отгородиться, но он невольно впитывал в себя и по-своему претворял то, что имело для него непосредственное обаяние в этом новом. Я помню, как на одном из „Вечеров современной музыки“, где исполнялись сочинения Равеля и др. молодых тогда композиторов (это было в сезон 1907—1908 г.), во время перерыва к Н. А. подошли руководители кружка и стали его допрашивать, как ему понравилась прослушанная музыка. Н. А. как-то замялся, а затем сказал: „Что касается принципа пользования диссонансами на правах консонансов, то мне это не по душе, впрочем—дальше он, говорят, добавил полушутя—надо скорей домой уходить, а то, ведь, привыкнешь—и, не дай бог, совсем понравится“.

На одном из уроков за несколько лет до того он сыграл нам несколько утонченных отрывков из недавно обнародованных сочинений (кажется, Дебюсси) и обратился к нам с вопросом: какое эта музыка производит на нас впечатление (его лицо при этом выражало живейший интерес) и, не дожидаясь наших суждений, сам стал говорить: „Это музыка талантливая, очень талантливая и искренняя. Но в ней есть черты несомненной болезненности. Ведь, в какой среде зарождается это новое искусство?—В мистически-развратных кругах парижской богемы, где

разные актеры и дамы в масках встречаются на таинственных собраниях и там публично сов.....". Далее, оглядев класс и убедившись, что единственная „дама“ в классе Юлия Вейсберг отсутствует, закончил свою мысль: „Здесь не может не быть следов болезненности“. Еще через несколько минут он вскочил с места и с совершенно юношеским энтузиазмом воскликнул: „А как бесконечно интересно, что будет дальше с искусством! Увы, мне едва ли даже десять лет будет дано еще следить за ним“. Это было всего лишь года за четыре до смерти Римского-Корсакова.

„Не дорожу я этим своим успехом“, говорил он нам по поводу чьей-то информации о первой постановке „Снегурочки“ в Париже. „Кто его знает, как это все там устроено. Ведь, пресса-то вся, небось, подкупная, а публика—вся во фраках. Вы думаете, эти господа чем-нибудь искренно интересуются? Да они и читать-то ничего не читают, кроме фельетонов. Одна радость, что все до одного (по Гоголю) говорят по французски“. В числе различных мелких черт богемного быта, Р.-Корсаков не любил привычки артистов целоваться при повседневных встречах. Я помню, как однажды высокоценимый Корсаковым артист, но типичный представитель богемы, знаменитый Вержбилович, при встрече попытался облобызаться с ним. Николай Андреевич сумел увернуться от поцелуя, но зато необыкновенно крепко и проникновенно пожал ему руку. Но видел я также (и, кажется, не один раз), как горячо приветствовал и целовал Н. А. Сергея Ивановича Танеева, когда тот, приезжая в Петербург, заходил в консерваторию повидаться с Корсаковым. Любо было смотреть на эти встречи, столько проявлялось здесь с обеих сторон уважения и симпатий. Кстати, к занятиям по контрапункту в Московской консерватории, в классе у Танеева, Н. А. относился как к чему-то недостижимо серьезному и значительному, высказывая при этом, впрочем, удивление, что эта школа почему-то совершенно не дает композиторов-контрапунктистов. „Быть может, это все им так надоедает еще во время пребывания в консерватории, что когда дело доходит до собственных композиций, они уж и думать не хотят о контрапункте“.

Пленительны бывали также встречи Н. А. с В. Стасовым, когда они, оба огромные, седые, длиннородые, пожимали приветливо друг другу руки. Думалось, глядя на них:

„Бойцы вспоминают минувшие дни  
„И битвы, где вместе рубились они“.

Помню также одно замечание Р.-Корсакова, касающееся педагогических приемов: „Не нужно рассказывать ученикам все до тонкостей. Пусть они и сами до чего-нибудь доискиваются“.

Совершенно особое значение приобрело влияние Р.-Корсакова на учащихся в 1905 г. Здесь я постараюсь лишь очень кратко рассказать те сцены из этой эпохи, которые непосредственно связаны с Р.-Корсаковым и которые, собственно говоря, достойны воспроизведения со всеми подробностями. Первоначально это влияние было взаимным. Позже, когда все взаимоотношения совершенно выяснились, когда революционные группы учащихся почти совершенно лишились сочувствующих из среды профессуры, роль и влияние Р.-Корсакова приобрели исключительное значение. При мне, на лестнице проф. Л. А. Саккетти, вначале очень сочувственно отнесшийся к волнениям в среде учащихся, рассказал Николаю Андреевичу о том, что произошло накануне: как солдат-вольнослушатель консерватории хвалился своим участием в расстреле рабочих 9 января, какое это вызвало впечатление в среде присутствовавших, как он сам, проф. Саккетти отказался читать лекцию по эстетике в присутствии этого солдата и какое боевое настроение создалось среди учащихся, требовавших немедленного увольнения солдата. Н. А. заявил:

„Я этот вопрос подниму на Совете“

— „Но, к вашему сведению, директор <sup>1)</sup> этого не желает“.

— „Я мог бы об этом не знать“.

С этого момента началось участие Р.-К. в событиях 1905 г., поскольку они отразились в жизни музыкантов. Первоначально Р.-Корсаков считал лишь нерациональным противиться совершенно справедливому требованию учащихся, клонившемуся к удалению „мерзавца“. Когда же он убедился в том, что администрация боится занять „политическую позицию“, что она на Совете лживо излагает ход событий и готовит репрессию по отношению к возмущенным и волнуемым группам учащихся, он как бы перестал считаться с администрацией и, все дальше и дальше отходя от большинства в Совете профессуры, постепенно совсем об'единился с молодежью в совместной борьбе за лучшие условия жизни для искусства, принимая и все политические лозунги, под знаком которых проходила в дальнейшем борьба. „Я—человек труда,—говорил он,—и забастовки мне непривлекательны, но если в этом проявляются в данный момент те устремления, которым я крайне сочувствую, то противиться я не стану“. В „согласительной комиссии“, образованной после „незаконно“ состоявшейся огромной сходки учащихся, на которой стараниями А. Н. Дроздова, прошедшего в Сорбонне семинарий под руководством Ленина, а также исключенного из университета за революционность Ф. Павловского <sup>2)</sup>, были проведены постановления студенческой большевистской фракции, Р.-Корсаков почти по всем пунктам горячо и шумно соглашался с нами. На одном из подобных же совещаний позже, когда администрация совместно с представителями дирекции б. императорского русского общества, вынесла представителям сходки нелепейшую резолюцию, согласно которой дальнейшие сходки нам разрешались, но книги с адресами учащихся решено было нам не выдавать, потому что она будто бы являлась частной собственностью помощницы инспектора, Р.-Корсаков и А. К. Глазунов повернулись лицом к стене, устремив взоры в какие-то географические карты, желая этим показать нам, что они здесь в меньшинстве и к вынесению резолюции не причастны. Еще немного погодя, Н. А. достал письменное постановление сходки, скрепленное подписями президиума учащихся, просмотрел все пункты, приписал—„Все это легко можно было бы провести в жизнь, если бы консерватория была автономной“—и подписался под постановлением. Естественно, что с этого момента для властей Р.-К. сделался не только лишь профессором, сочувствующим освободительному движению среди учащихся, но и как бы одним из его руководителей. Видя опору в таком прославленном и пользующемся влиянием деятеле искусства, учащиеся устремили на него все взоры. Когда во время демонстрации перед зданием консерватории показались вдруг переходящие через площадь огромные фигуры Р.-К. и Глазунова, вся масса учащихся, теснимая конными городскими, рванулась к ним. Через несколько минут они вышли из здания консерватории взволнованные и как бы униженные: последняя попытка воздействия на администрацию силой авторитета мировой славы не удалась. На их заявление о том, что если не прекратятся репрессии по отношению к учащимся, они уйдут из консерватории, им ответили: „Поступайте как вам угодно“. Дальше последовали аресты, высылки, но мы успели еще осуществить прославившуюся в истории революции 1905 года постановку оперы „Кашей бессмертной“. История этой постановки отчасти уже рассказана в различных воспоминаниях и еще ждет подробного описания. В данном случае достаточно будет лишь сказать, что период подготовки к этому спектаклю и сама постановка еще бесконечно сблизили учащихся с Р.-К. и Глазуновым. Мы увидели как „сухой старик в застегнутом наглухо сюртуке“ (по определению С. Дурылина в брошюре, посвященной

<sup>1)</sup> Август Рудольфович Бернгард.

<sup>2)</sup> Впоследствии известный артист Моск. Большого театра.



„Китежу“) превратился в пылкого юношу, вовлеченного в борьбу. Памятны все эти репетиции, когда мы группой в 70—80 человек, гонимые полицией, переходили по улицам из одного здания в другое вместе с нашими руководителями. Наконец, генеральная репетиция, на которой взволнованный Н. А. сообщил нам о том, что он официально уволен из консерватории, и что наглый правитель дел петербургской дирекции ИРМО, обрадовавшись возможности принять участие в его увольнении, расписался на бумаге во весь лист. Припоминается подготовка к концертному отделению с „революционной“ программой, когда Р.-К. перерабатывал для нас хор из „Псковитянки“ и, наконец, спектакль: появление депутаций от всех групп, входивших в революционный Союз союзов, Стасов, забрасывающий цветами Н. А., борьба за спиной у Р.-К. между учащимися и городскими, пытавшимися опустить железный занавес, наконец падение этого занавеса чуть ли не на голову Р.-К-у и т. д. Для В. Стасова день этот был днем настоящего его торжества—это было осуществлением идей, которые он пропагандировал на протяжении всей жизни. Великий композитор, притом представитель руководимой им „могучей кучки“, создал произведение, продиктованное, несомненно, революционной мыслью, притом произведение „революционное“ и по приемам композиционного оформления. И вот это-то произведение исполнялось силами забастовавшего студенчества, в разгар революции, а тут же в зале—и революционно-настроенные толпы, и Союз союзов, и городские... После спектакля, на квартире Юлии Вейсберг пили чай и беседовали несколько часов, и Н. А.,—такой обычно необщительный и сдержанный,—как бы согретый и расцветший в событиях последних дней, без конца рассказывал нам о различных своих переживаниях в связи с общественной жизнью прошлого, о своих столкновениях с цензурой и т. д. Позже, когда консерваторией была уже завоевана автономия и когда выяснилось, что в Совете, под воздействием политической реакции 1906 г., уже почти совсем не осталось сторонников у революционной группы учащихся, Р.-К. снова показал пример последовательного радикализма в своем отношении к незаглохшему еще движению (см. замечательное по яркости обращение к Художественному Совету в приложениях к 3-му изданию „Летописи“). Мы знаем, что ни участие в событиях 1905 года, ни огромная волна общественного внимания к личности и деятельности Р.-К. в эти годы не дали ему конечного удовлетворения. Его смущали и стесняли и приветствия, и особый успех его произведений, которые выслушивались тогда публикой стоя, и, уж конечно, попытки оказания ему помощи, как уволенному со службы<sup>1)</sup>, представлялись ему нелепыми. „Да слышали ли эти маляры и металлисты до сегодняшнего дня хоть один звук из того, что мною сочинено?“—говорил он после постановки „Кашея“. Насколько горячо вовлекся он в общественное движение, настолько же неохотно принимал заслуженные им лавры. И в этой сдержанности, в этом нежелании побочными путями увеличивать свою славу художника были все те же, уже известные нам черты величия его личности, влияние которой, помимо черт гениального творца и вдумчивого учителя, коренилось в энтузиазме и серьезности, соединенных с чистой побуждений и необычайной простотой.

## Музыкальный Париж.

(От нашего корреспондента).

**Робер Каби.**

(„Humanité“).

Попытаюсь дать вам, на основании музыкальных событий этого года, характеристику различных форм музыкальной жизни Парижа и некоторое понятие об отношении к ним парижской публики (только парижской, так как это единственный го-

<sup>1)</sup> До Н. А. дошли сведения, что среди крестьян, кажется Влад. губ., делались сборы в его пользу.

род в нашей централизованной стране, в котором бьется интенсивный музыкальный пульс. В наших крупных провинциальных городах концертная жизнь слаба и бесцветна). В Париже имеет громадный успех музыка легкого жанра. Вы встретите там множество мюзик-холлов с джазбандом, играющим в антрактах, большой оркестр в каждом кинематографе; широко распространены модные шансонетки и злободневные песенки. В перерывах между работой служащие, модистки и рабочие не слишком отдаленных от центра предприятий охотно теснятся вокруг уличных певцов и в залах граммофонных концертов (с двух-копеечной платой за вход). Со времени войны огромный успех имеет оперетта как старая, которая когда-то очаровывала довоенную публику и теперь составляет репертуар (кроме странствующих трупп провинциальных театров) театра „Trianon Lyrique“, так и идущая под флагом „современной“, начиная с „Фи-Фи“ и кончая „Роз-Мари“, которая собирает в течение всего этого года переполненные залы в театре „Могадор“. Эта музыка пользуется любовью всех классов населения.

\* \* \*

Поднявшись ступенью выше, мы найдем два оперных театра, пользующихся во Франции большой популярностью, которая по отношению к первому из них носит до известной степени характер священной традиции. Это—„Большая опера“ („Academie nationale de musique“) и „Комическая опера“. Эти два единственные в Париже казенные оперные театры имеют свою абонементную публику, которая в Большой опере состоит преимущественно из представителей традиционной аристократии и верхов буржуазии, а в „Комической опере“—в значительной мере из представителей зажиточной и более культурной части мелкой буржуазии (они ходят на спектакли „во фраке“). Театры эти посещает также и случайная публика: богатые туристы—американцы и англичане—и провинциалы, совершающие паломничество в Париж. Рабочий ходит туда весьма редко, по случаю какого-нибудь большого семейного торжества, с целью приобщиться к красотам столь недостижимым, что их ни понимать, ни трогать не полагается! Молодые меломаны посещают их изредка, в дни интересных премьер или возобновлений, сидя бок-о-бок со старыми завсегдатаями, музыкальная культура которых имеет более „оседлый“ характер. Сверх того, в „Комической опере“ имеется еще небольшая группа неимущей публики, которая чтобы достать место за 100 су<sup>1)</sup> не прочь простоять часа три в очереди, закусывая тут же на тротуаре. Группа эта знает артистов и любит их.

„Большая опера“ в этом году не поставила ничего интересного и зарабатывает денежки на „Фаусте“, „Травиате“, „Сигурде“ и „Лоэнгрине“. Ничего нового. Никакая свежая струя не оживляет этого пыльного, чопорного и позолоченного казенного театра. Плохие хоры, два-три отличных певца, старые костюмы, медленно сменяющиеся декорации и, наконец, посредственный оркестр—вот все, чем он может похвастать.

„Комическая опера“ дала у себя два интересных спектакля: первый состоял из трех опер „Le Retable“, „L'amour sorcier“ и „La vie brève“ Мануэля де Фалья, который одинаково очаровывает и богачей и самых требовательных меломанов, и пролетарскую публику. На втором спектакле был поставлен „Бедный матрос“ Дариуса Мийо, коротенькая и прекрасная народная баллада, отмеченная новизной стиля, свежестью и непосредственностью. Вещь эта, хотя и несколько ошеломила широкую публику, которая привыкла к музыке „Тоска“, „Вертера“, „Лакме“ и тому подобной тягучей канители, но все же растрогала ее, тогда как старые завсегдатаи—черствыи буржуа—тупо ухмылялись. Новый непретенциозный балет молодого композитора Ланфан—„Эволюция“ также имел заслуженный успех.

1) 100 су—около 40 коп.

\* \* \*

Перейдем теперь к большим еженедельным концертам. Это концерты Колонн, Ламурё, Падлу и консерватории (последние имеют свою специальную абонементную публику, среди которой преобладают старые жрецы искусства, дамы-меломанки и музыканты-профессионалы, и этой-то публике пришлось проглотить такой номер, как „Pacific № 231“ Онеггера!). Исполнения в этих субботних и воскресных убежищах проходят только гладко, несмотря даже на таких выдающихся дирижеров, как А. Вольф. В программах—неизменные Бетховен, Вагнер, два или три шедевра Берлиоза, Шуберт, Дюка, Шабрие, Бородин, Римский-Корсаков, изредка Моцарт и Гендель, гладко причесанные псевдо-представители современной школы— вот и все, и всегда одно и то же. В публике—завсегдатаи из буржуа, а на дешевых местах—воскресные меломаны, студенты, ученики музыкальных школ и случайно забредшие в этот неведомый для них край—фланеры парижских бульваров. Как бы то ни было, но все же именно здесь много людей проходит свой „курс слушания музыки“, и этого рода публика с каждым годом растет. Однажды сосед мой в концерте, рабочий-часовщик, самоучка в слушании музыки, обратил мое внимание на то, что „в свое время в этих концертах, бывало, все посетители знали друг друга в лицо“. Интересные новинки (премьеры) исполняются здесь очень редко. Публика здесь мало-восприимчива и привыкла аплодировать всему без разбора.

Концерты Падлу отличаются среди остальных, пожалуй, наибольшим оживлением и способны порою вызывать восторги аудитории. Это можно было наблюдать в этом году, например, при исполнениях „Carnaval d'Aix“ Мийо, „Шута“ Прокофьева, американской музыки и пр.

\* \* \*

Сольные концерты... За исключением выступлений виртуозов с мировой известностью, играющих всегда в больших залах и привлекающих почти исключительно великосветскую публику, в сольных концертах вы не встретите иной публики, кроме старых музыкантов-профессионалов, музыкальных критиков и, наконец, друзей артиста.

\* \* \*

Существуют, наконец, еще экстренные концерты. Они организуются либо ловкими импрессарио, с кричащей рекламой,—частенько под флагом благотворительности,—либо предпринимаются иностранными дирижерами и даже целыми оркестрами. Чаще всего именно здесь и можно услышать наиболее интересную музыку. Публика на этих концертах самая разнообразная: снобы, великосветская знать, представители наиболее культурной части средней буржуазии встречаются тут более или менее регулярно, наряду с весьма юными и весьма скромными посетителями, полными энтузиазма, искренними любителями музыки, разбирающимися в музыкальных стилях и направлениях. Вся эта публика собиралась до сих пор в стенах „зала Плейеля“—огромного и роскошного концертного зала, представляющего собою капиталистическое предприятие (к сожалению, он недавно уничтожен пожаром). В большом количестве здесь можно было встретить также иностранцев: англичан, американцев, русских эмигрантов. Этот сорт публики приходит аплодировать в концертах Шенберга, Менгельберга, Фуртвенглера, Кусевицкого, Онеггера, Стравинского, Роттердамских и Антверпенских хоровых капелл; эта публика посещает спектакли Венской Оперы, давшей в этом сезоне ряд превосходных представлений (но, увы, по недоступным ценам!), достигавших порою высокого мастерства (в особенности „Фиделио“) и, наконец, она же присутствовала в концертах Моцартовского цикла в „Champs Elisées“ под управлением Бруно Вальтера.

Из современных русских музыкантов наибольшей популярностью и всеобщими симпатиями (в том числе и здешних музыкальных кругов) пользуется Сергей Прокофьев. Из старых русских композиторов выше всего ставят у нас Мусоргского и Бородина, хотя сочинения их нам, в сущности, мало знакомы. (Я не говорю о Стравинском, о котором в Париже составилось мнение, что это—самый поразительный современный музыкальный гений). Что касается советских композиторов, то о них у нас не имеют никакого представления, несмотря на то, что Мийо, а затем Онеггер, вернувшись из СССР, указали нам несколько заинтересовавших их имен. В концерте из произведений советской музыки в Париже чувствуется положительная необходимость.

\* \* \*

У нас в Париже ныне отсутствует напряженная атмосфера борьбы музыкальных идей и направлений. Среди публики почти все теперь уразумели, что те композиторы, которых буржуазная критика еще недавно выставляла за их смелость какими-то страшилищами, на самом деле оказались блестящими и талантливыми музыкантами. Среди них Онеггер, благодаря своему „Царю Давиду“ и „Pacific“, пользуется у нас наибольшей известностью и признанием. Только в этом году удалось нам услышать его „Юдифь“, которая по музыкальным достоинствам своим, пожалуй, выше „Давида“. Вокруг Мийо больше всего группируется горячая молодежь. У нас только теперь начинают понимать его поразительную силу, безграничную плодovitость и техническую гибкость, соединенную с легкостью и великолепием вдохновения. Первое исполнение, в июне, Антверпенской хоровой капеллой „Caecilia d'Anvers“ в Париже финала его „Эвменид“, представляющего собой колоссальный гимн миру и радости, потрясли нашу публику почти до слез. Эта 3-я часть „Орестейи“ (1923) представляет собой, пожалуй, наиболее монументальное произведение французской музыки.<sup>1)</sup>

Если бы Эрик Сати был еще жив, он, может быть, сказал бы свое „последнее слово“, внес бы в концертные залы снова беспорядок, и оживляющую сумятицу. Но, увы! немного времени прошло после брошенной им последней бомбы („Relâche“)—обращения к публике, столь потрясающего и вместе с тем полного такой нежности,—а ныне этот таинственный поэт (он был членом коммунистической партии), этот „блудный сын“ музыки, писавший самым прекрасным и самым чистым языком,—совсем забыт французской публикой. Его последние ученики—Жакоб, слишком исполненный юношеской развязности, Согэ, юноша весьма одаренный, оба большие мудрецы,—в этом году ничем себя не проявили.

Из членов былой „Шестерки“ Ж. Орик превратился в фабриканта сценической музыки, а Пуленк,—этот одинокий буржуа,—продолжает писать прелестную камерную музыку.

Мне хочется отметить здесь еще двух наших новых молодых композиторов: Деланнуа, произведение которого „Грушевое дерево бедности“ („Poirier de la misère“) поставлено было в прошлом году на сцене „Комической оперы“, и Жубер. Укажу наконец еще на самое последнее явление на нашем музыкальном горизонте—на Ива Дотена, курьезного, странного и, я думаю, единственного у нас последователя Шенберга.

Париж все еще продолжает увлекаться американской музыкой. Вьенер и Дусе играющие на двух фортепиано, все еще пользуются повсюду неподдельным успехом, то же можно сказать и о выставочных джазбандах. Парижане продолжают с безудержным восторгом смаковать последние произведения Стравинского, в особенности его последнее творение „Аполлон“,—произведение насыщенное, спокойное и лучезарное; оно отличается чрезвычайной чистотой стиля и поразительной величавостью, но мало понятно публике.

<sup>1)</sup> Редакция не разделяет мнения автора по поводу творчества Мийо.

Граммфон распространен особенно среди буржуа, которые в состоянии покупать новые аппараты и подновлять свой репертуар пластинок. Радио хотя и не совершенствуется, но имеет огромное число слушателей среди пролетариев...

А вместе с тем дирижеру В. Страраму, который дает в год 16 интересных оркестровых концертов из классической и современной музыки, часто приходилось играть при пустых трехфранковых<sup>1)</sup> местах....

А вместе с тем оперные театры и концертные учреждения жалуются на недостаток денег и субсидий, и авангард музыкантов вынужден часто прибегать к помощи меценатов.... И в это же время многие из наших музыкантов-исполнителей настолько недисциплинированы, что будучи перегружены работой, а может быть из-за погони за более крупным гонораром, проявляют недостаток артистической порядочности: так например, в вечер премьеры „Бедного матроса“ в „Комической опере“ 17 оркестрантов, члены профсоюза, не пришли без предупреждения на спектакль, разрушив этим плоды работы нескольких репетиций и рискуя сорвать премьеру...

Таково состояние музыки и ее публики в Париже в 1928 году.

(Перев. Б. Ю.)

## За художественную, массовую песню<sup>2)</sup>.

(К конкурсу на массовую песню).

Л. Шульгин.

Вопрос о массовой песне гораздо сложнее и серьезнее, чем это может показаться на первый взгляд. Недостаточно создать и размножить какую-то новую, хорошую песню, которая соответствовала бы новому советскому быту. Необходимо еще эту новую песню продвинуть в массы и закрепить путем организованного, правильного усвоения ее.

Стремясь произвести учет сложившейся к данному моменту обстановки и вскрыть тенденции ее развития, мы констатируем, что с того момента, как впервые всплыл и был поставлен нами на обсуждение вопрос о массовой песне<sup>3)</sup>, т. е. за прошедшие 2 года, окружающие нас условия заметно изменились. На фоне продолжающейся организации первичных музыкальных ячеек и концентрации рабочих музыкальных сил (временные и постоянные об'единенные хоры и оркестры в ряде профсоюзов: швейников, сотворгслужащих, металлистов, печатников и др.; моск. межсоюзный рабочий хор в 150 ч. и т. п.) бросается в глаза рост сознательного, критического отношения рабочих музыкальных коллективов к самой технике работы, к репертуару, к достижениям. Этот рост особенно ярко сказался на ряде прошедших соревнований и конкурсов (Ленинградская и Харьковская олимпиады, Московские соревнования, конкурсы кружков в Киеве, Тамбове, Костроме и др.). Организуется систематическое посещение целыми коллективами концертов и оперных театров. Тяга рабочих-выдвиженцев к углублению музыкальных знаний выливается в организационно-законченную форму (Моск. музык. рабфак, Рабочие консерватории в Москве и Киеве и т. п.). Словом, ощутимо для всякого обнаруживается тот факт, что выросли передовые музыкальные рабочие кадры, которые способны уже самостоятельно тянуть за собой остальную рабочую массу, влиять на нее и руководить ею. С другой стороны, мы имеем в своем распоряжении

1) Франк—около 8 коп.

2) Статьей т. Л. Шульгина редакция открывает обсуждение актуального вопроса о массовой песне. Ждем откликов читателей.

3) См. журнал „Музыка и Революция“ № 2 за 1926 г., Л. Шульгин. „Массовая песня“.

такое могучее средство массового и планомерного распространения песни, как радио. За последнее время был проведен целый ряд довольно удачных (о чем свидетельствуют письменные отклики слушателей) опытов разучивания по радио массовых песен.

Таким образом, в настоящее время мы имеем новые условия, новые средства, которые дают нам возможность повысить свои требования к массовой песне, сделать упор в сторону ее большей оригинальности, свежести, художественности, настаивать на более серьезном подходе к разучиванию массового песенного материала.

Все это необходимо учесть участникам „Конкурса на создание массовой песни“, проводимого сейчас ЦК и МК ВЛКСМ, к/о ВЦСПС, ГПП и Музсектором Гиз'а. Конкурс ставит себе целью заострить общественное внимание на вопросах музыкально-массовой работы и интенсифицировать творчество композиторов в данном направлении. Вместе с тем, конкурс этот уже сам по себе показателен, как переломный момент в самом отношении к этой работе. Не меньшим показателем происходящего перелома является и создание при отделе Художественно-массовой музыкальной литературы (в который реорганизован бывший Агитац.-Просветительный отдел Музсектора) Художественного Совета из представителей советской общественности, для большего углубления и расширения работы по обслуживанию муз. потребностей масс.

Итак, при наличии данных условий, можем ли мы держать курс в создании массовой песни на образцы, подобные „Цыганочке“ или „Кирпичикам?“ Этот вопрос, поставленный в настоящие дни, звучит, может быть, странно, но, к сожалению, он все еще актуален. По крайней мере, некоторые представители комсомола прямо говорят: „Нам нужна песня, вроде „Кирпичиков“, только отражающая быт молодежи“. Тот, кто так ставит вопрос, конечно, не учитывает ни новой обстановки, ни взаимодействия разных факторов музыкальной жизни, ни сложности и важности процесса музыкального развития, как одного из ответвлений общего культурного под'ема. Разве могут хоть в какой бы то ни было степени соответствовать здоровой психике революционного пролетариата песни, сохраняющие обороты сексуального „цыганского жанра“, мотивы, монотонные, „как напев людоеда“ или песни, взятые из специфически-обывательского репертуара (напр., „Кирпичики“ поются на мелодию вальса „Две собачки“ Бейлезона)? Политика насаждения подобных песен, какими бы архи-революционными словами они ни украшались, будет при настоящих условиях политикой „хвостизма“. Ибо сейчас назрел момент перехода на следующую, более высокую ступень музыкально-культурного развития, и мы должны употребить сейчас все усилия для подтягивания отстающих масс к тому уровню, которого достигли уже ее передовые слои.

Наши молодые композиторы, выросшие и воспитанные в условиях напряженной общественной жизни и вооруженные высшими техническими достижениями музыкального искусства, хотят творить для массы, отобразить явления революционной эпохи. Но будут ли они понятны, будут ли они нужны, если масса будет пребывать по прежнему в младенческом состоянии по отношению к музыке? И не углубится ли снова тот разрыв между музыкальными „верхами“ и „низами“, который достался нам в наследство от старого режима и который так еще медленно изживается с помощью первых музыкальных выдвиженцев? Эти вопросы имеют серьезное значение в общей перспективе нашего культурного развития. Наше мнение не является надуманным. Оно подтверждается голосами и тех рабочих, которые уже прикоснулись к источнику музыкальной культуры, узнали его. Мы имеем бесконечные примеры того, как живо откликаются рабочие организации на предложения о переустройстве быта: по вопросу о борьбе с алкоголизмом, хулиганством, за улучшение качества продукции и т. д. И по данному вопросу—именно об улучшении репертуара, поднятии художественности его, борьбе с музыкальной пошлостью,—мы

имеем определенный отклик со стороны рабочей массы, с особенной силой выившийся на последних конкурсах музыкальных кружков Москвы, Костромы и др.

Но если мы не можем потворствовать дурному вкусу, невежеству и недостаточному музыкальному развитию, то, с другой стороны, мы не можем и не считаться со сложившимися в течение многих лет навыками. Поэтому борясь за повышенный тип массовой песни, мы считаем необходимым временно допускать в быту и песню-примитив, допускать пока сожительство этих двух типов песни. Мерами административного воздействия „Цыганочки“ и подобных ей песен не изгнать. Добиться ее уничтожения можно только путем систематического повышения культурного уровня масс, вместе с тем настойчиво продвигая взамен мещанской, пошлой песни—песню художественную. Только поставив эти песни в условия единоборства, конкуренции, заставив лучшую песню естественным образом победить исключительно в силу ее качественного превосходства, мы достигнем подлинно-культурного эффекта.

Теперь перейдем к вопросу о восприятии, качестве воспроизведения песни и ее усвоении. Этому вопросу мы придаем исключительное значение, так как от него во многом зависит и прочность закрепления песни в быту. До сих пор этим вопросом никто у нас не занимался, и, может быть, именно потому нам приходится наталкиваться на целый ряд еще не изжитых недоразумений с массовой песней. Можем ли мы, например, относиться безразлично к тому, что художественная песня, предоставленная самой себе, подвергается таким изменениям и переделкам, которые снижают ее художественную ценность? Ведь, этим вся работа художника-композитора сводится к нулю. Примеров таких переделок можно привести сколько угодно. Вспомним, как был у нас искажен и испорчен знаменитый гимн французской революции „Марсельеза“. Характернейшие места песни совсем выпускались, а оставшиеся подгонялись к шаблону. Для примера приведу только одно место, как оно у нас пелось:



У всех еще, наверное, в памяти пение „Интернационала“ в первые годы революции, когда поющая масса упорно стремилась в припеве сразу перейти на конец, выпуская переход к повторению припева, чем и вносила дезорганизацию в общее коллективное пение. То же самое происходит и теперь с новыми художественными песнями. Совсем недавно нам пришлось услышать, как неудачно-измененно пелась какой-то красноармейской частью на улице „Конная Буденного“ Давиденко. Приведу только одно место из запева, как оно исполнялось:



От такого воспроизведения своей песни композитор наверняка отрекся бы.

Хотим ли мы такой изуродованной песни и такого внедрения песни в быт? Конечно, нет! Одним созданием песен нам ограничиться нельзя, а придется активно вмешаться и в повседневный музыкальный быт широчайших масс. Необходимо вмешаться в хаотическую жизнь муз. „низов“, воздействовать и на неорганизованного потребителя. А именно эта работа (если не считать кампаний по гармонике), к сожалению, у нас еще не проводится.

Взять хотя бы пение на наших демонстрациях. Не говоря уже об отсутствии здесь новых песен (о чем мы скажем ниже), даже те песни, которые поголовно все

знают, напр., „Проводы“, поются как попало—нестройно и нескладно. Это показывает, что даже и такое, казалось бы, простое действие, как массовое пение требует организации и серьезного руководства. Вообще, качество исполнения является одним из важнейших моментов самого существа песни, ее живым бьющимся сердцем, которое может быть больным или здоровым. Только нормально, стройно бьющийся пульс песни и дает по настоящему живую песню, способную действовать и заражать. Песня скверно исполненная, т. е. показанная дряблой, разбитой, отталкивает и, даже разученная, быстро погибает. Наоборот, песня, хорошо, организованно показанная, привлекает, легко и охотно запоминается и долго живет...

Во взглядах на массовую песню до сего времени существует разноречивость. Единого мнения, созданного с помощью коллективного, проверенного опыта и исследования,—какую песню считать массовой, какую хорошей, какую рекомендовать для повсеместного разучивания,—такого организованного мнения у нас еще нет. Нам думается, что назрел момент именно такого планомерного, систематического воздействия на музыкально-бытовую жизнь масс. Если бы каждый рабочий хор, каждый рабочий оркестр, каждый школьный хор разучил бы отобранную песню, и масса услышала бы ее (да не один раз) и в клубе и на улице и дома, да еще в хорошем, стройном, правильном исполнении, то можно быть уверенным, что такая песня привилась бы. А если к этому еще прибавить помощь радио, когда каждый, сидя у себя дома с трубками на ушах, услышал бы сначала текст песни, несколько раз повторенный (и слушателем записанный), затем музыкальное исполнение ее, частями и в целом виде,—вот только при всех этих условиях можно ожидать, что музыкальное оформление демонстраций станет достойным их великого содержания.

Положение массовой песни сейчас в известной мере, аналогично тому, в каком еще недавно была гармоника. Ведь всем памятно время, когда гармоника вызывала к себе со стороны музыкантов и вообще культурных людей презрительное отношение. Руководители клубов смотрели на гармонику, как на явление зазорное. Ей отводилось место только на пьянке, в пивной. А сейчас? Созданы специальные школы гармонистов, отделения в техникумах; Госуд. Институт Муз. Науки очень серьезно изучает различные конструкции гармоник с целью усовершенствования их. Конкурсы гармонистов вводятся в систему и повторяются регулярно. В результате повысился интерес к музыкальной учебе, к лучшему репертуару, вообще к музыке.

То же самое происходит и с песней в быту. Предоставленное самому себе, искусство самодеятельного пения зачастую вырождается, порою взращивая ядовитые песенные цветы. Очевидно и для борьбы с массовой музыкальной отсталостью, извращениями и пошлостью нужны такого же рода мероприятия, какие были проведены в отношении гармоники: следует обратить на песню сугубое общественное внимание, подвергнуть ее тщательному изучению, а для этого—провести ряд конкурсов на лучшего самодеятельного певца и на лучшую бытовую песню. Каждая деревня, каждое село имеет своего певуна, обладающего обширным репертуаром. Каждая фабрика, каждый завод имеет излюбленных певцов. Вот этих-то необходимо всколыхнуть! Вот в них-то возбудить тягу к лучшей новой песне! Вот для таких-то устраивать публичные соревнования, вызвав таким образом интерес (и у них и у окружающей массы) к технике исполнения, к лучшему репертуару.

Здоровая художественная песня нам нужна не менее, чем здоровая пища и здоровый воздух. И за ее создание, за ее отбор, за ее внедрение мы должны вести непрекращающуюся, энергичную пропаганду словом и делом.



## Заметки о музыкальной работе в трудшколах.

Н. Гродзенская.

Музыкальное воспитание школьников в нашей республике находится, в общем, в плачевном состоянии. Это очевидно для всякого, кто этим вопросом хоть сколько-нибудь интересуется. Поэтому успех этого дела, имеющиеся в отдельных местах достижения, условия в которых протекает работа, могут быть интересны многим педагогам-музыкантам.

В ленинградских школах музыка завоевала себе как будто прочное, определенное положение. Дети, в общем, относятся к занятиям с достаточным интересом. Все школьники изучают нотную грамоту, знакомятся время от времени с творчеством крупнейших композиторов. Школьные хоры настолько подвинуты, что без всякой трудности, без длительной подготовки можно организовать объединенный хор, районный или общегородской, исполняющий довольно сложную программу. Дети с огромной охотой посещают устраиваемые для них концерты. За последние годы состоялось также несколько массовых выступлений школьников. В прошлом году всеми школами проработана была достаточно серьезно тема „Бетховен“, в нынешнем году — „Римский-Корсаков“. С осени 1928 года начнется работа по подготовке к Шубертовским торжествам.

Чем объяснить такое (относительное, конечно) благополучие в отношении музыки в ленинградских школах?

Во-первых, музыке отведены в школьной табели твердые определенные часы. Первые 5 лет обучения имеют по 2 часа в неделю, 6-я и 7-я группы — по 1 часу. В 8-х и 9-х группах совсем нет музыкальных занятий. Желающие могут заниматься в хоровых кружках II ступени. Надо оговорить, что не совсем гладко обстоит дело в первых группах. Здесь занятия должны вестись классными руководителями, которые обычно не подготовлены к ним. Поэтому в половине, примерно, первых групп, ведут занятия приглашенные специалисты, в половине — классные руководители-комплексники.

При таких условиях, когда каждый педагог располагает определенным временем для работы с данной группой — можно строить программу, составлять производственный план, спокойно вести систематическую, нормальную работу. Только при таких условиях дети могут получать общее музыкальное развитие, могут приобретать необходимые навыки. Это так ясно, что, казалось бы, не требует особых доказательств. Да и программа ГУС'а отводит в достаточном количестве часы на музыку в школе. Но что происходит в действительности?

В провинции картина очень пестрая. В одних городах дают часы на музыку, в других нет. В одной школе музыка есть, в другой нет. Отчасти это зависит от того, что не хватает педагогических сил, а отчасти от того, что заведующие ОНО или школами считают, что без музыки, как предмета второстепенного, можно обойтись. Таким положением вещей и вызвана, очевидно, недавняя инструкция Наркомпроса всем заведующим Облоно и Окроно, которой предлагается обратить серьезное внимание на художественное воспитание в трудшколах.

Грустную картину представляют собой московские школы. В одних школах уделяется 1 час в неделю на группу, в других — 1 час в неделю на 2 группы, наконец, 1 час в неделю на 3 группы. Если не ошибаюсь, имеются школы где дается 1—2 часа на целую ступень. При этом количество часов часто меняется, больше в сторону сокращения, чем увеличения. Где уж тут говорить о проведении в жизнь программ ГУС'а! При такой пестроте нельзя сообща работать над программами, потому что каждая программа рассчитана на определенный бюджет времени. Трудно выработать и общие методы работы, потому что работать с обычным классом, с нормальным количеством детей — это одно, а работать с группой в 200 человек — сов-

сем другое дело. При таком положении трудно говорить о музыке, как о школьном предмете. Это скорее дополнительные занятия. Педагоги не могут себя чувствовать основными работниками школы, а неуверенность в завтрашнем дне создает угнетенное, несколько нервное состояние, что вряд ли благоприятствует продуктивной работе.

Чем же объяснить такое тяжелое положение музыки в московских школах? Ответ дается такой: из-за жилищного кризиса школы работают в 2 и 3 смены, и невозможно уложить всю учебную таблицу в предоставленное время. Это—единственный убедительный аргумент, и его усиленно выдвигают все те, от которых такое положение вещей так или иначе зависит. Но и эти товарищи не отрицают того, что это касается только части школ—и притом меньшей части, в большинстве же школ просто „так заведено“.

Приходится удивляться московским педагогам, которые упорно, несмотря ни на что, объединившись при ЦД Рабпроса, работают над программами, которые когда-нибудь удастся осуществить, над репертуаром, над повышением собственной квалификации.

Итак, первым необходимым условием нормальной музыкальной работы в школе являются твердо установленные часы школьной таблицы. Пусть это будет один час в неделю на группу, но этот час должен быть неприкосновенен. Педагог, строя план работы должен быть уверен, что этот час останется за музыкой. Иначе работа будет в значительной степени впустую.

Теперь перейду к другому вопросу, разрешение которого до некоторой степени обусловило успешность работы в ленинградских школах. Это—вопрос о педагогическом составе.

Часто приходится слышать, что старые педагоги, так назыв. „регенты“, не могут справиться с новой задачей широкого музыкального воспитания детей. Это узкие специалисты - хоровики. Нужна смена, нужно готовить новые кадры молодых педагогов.

Конечно, подготовка новых педагогов есть наша ударная задача, но опыт ленинградских школ показал, что и работа старых педагогов - „регентов“ в школе крайне необходима. В общем строительстве музыкальной педагогики в школе нужны и старые и молодые педагоги и пока они друг друга заменить не могут. Постараюсь это мотивировать.

Не говоря о ценности хоровой культуры вообще, о значении хорового пения, как фактора социального воспитания, необходимо помнить, что мы выдвигаем хоровое пение в школе, как основной вид работы с детьми, потому что здесь ребята могут активно принять участие в музыкальном искусстве. И вот у самих ребят есть потребность совершенствовать свое искусство пения, им нравится, когда хор хорошо поет и они ценят педагога, который сумеет хор хорошо поставить. И наоборот: педагог, который не сумел организовать хора, не сумел добиться должного исполнения—их не удовлетворяет, хотя бы у него были другие крупные достоинства. Большинство же старых педагогов - „регентов“ прекрасно знают хоровое дело и часто являются в этой области большими мастерами.

Молодежь, кончающая техникумы и ВУЗ'ы, слабо подготовлена для ведения занятий с хором (вообще с подготовкой новых муз. педагогов у нас дело обстоит не совсем благополучно, и на это следует обратить серьезное внимание). И получается так, что молодые педагоги посещая занятия старших товарищей, слушая хоры на всяких выступлениях, принимая участие в массовых выступлениях, учатся у специалистов - хоровиков, подтягиваются и стараются равняться по лучшим хорам, которые обычно ведут „старики“. Молодые педагоги приходят в школу с более или менее широкой подготовкой в вопросах музыки, знакомые с новой музыкой, владеющие инструментом (что далеко не всегда мы встречаем у старых хоровиков), с более строгими требованиями в выборе репертуара. У них—небольшой опыт, но зато большое желание работать, найти новые, свежие пути.

Конечно, в смысле повышения общего музыкального уровня детей, молодые педагоги могут дать школьникам больше. Но в этом отношении старые педагоги ревниво следят за работой младших товарищей и многие стараются не отставать. Мои наблюдения показали, что совместная работа тех и других в общегородском масштабе и даже в отдельных школах (во многих школах Ленинграда с большим количеством групп имеются по 2—3 педагога) обоюдно очень полезна.

Кстати должна сказать, что в течение 10 лет ленинградские педагоги почти непрерывно работают в кружках переподготовки, главным образом—при Центральном Доме Рабпроса. Ряд теоретических курсов, цикл по истории музыки, по истории новой и новейшей музыки, длинный ряд лекций на разнообразнейшие темы обще-педагогического характера и из области музыки—был прослушан педагогами. Хор, состоящий из педагогов трудшкол работает уж несколько лет и дал ряд выступлений.

Большинство педагогов поняло, что новая школа ставит новые требования; быть только хоровиком нельзя,—нужно быть педагогом, нужно быть музыкантом, для этого должна быть проделана над собой большая, серьезная работа.

Конечно, среди педагогов имеются такие узкие ограниченные люди, которые не понимают и не хотят понимать, что сейчас нужны и новое содержание и новые методы работы. Они игнорируют новые задачи школы, новые запросы ребят. Такие педагоги оказываются, в конце концов, за бортом школы, за бортом жизни. Процесс замены безнадежно-отсталых педагогов свежими силами идет, пожалуй, слишком медленно, но все-таки идет.

Таким образом, правильное использование педагогических сил, четкое выяснение того, чего именно не достает данному педагогу и чему он может научиться у другого, создание атмосферы взаимного доверия—важный момент в правильной организации музыкальной работы среди школьников.

О других условиях, необходимых для успешной работы, но, к сожалению, не осуществленных еще в полной мере в Ленинграде, в другой раз.

## **Всесоюзные клубные музыкальные соревнования.**

(В порядке предложения).

**С. Корев.**

Наша художественная общественность сравнительно мало знает о масштабах развернутой и непрерывно растущей широчайшей сети нашей массовой музыкальной самодеятельности. Во всяком случае, по этой линии у нас существует определенная недооценка.

По самым скромным подсчетам (к сожалению, точная статистика хромает здесь на все четыре ноги) мы имеем в нашей стране около 20 000 музыкальных ячеек (в городе и деревне): хоровых и инструментальных кружков. Принимая во внимание, что в этих кружках занято не менее 200 тысяч участников и что состав этот в подавляющем большинстве—рабочий и крестьянский, мы можем констатировать наличие огромного советского музыкального актива, влияние которого на нашу художественную жизнь, в частности по линии воспитания нового слушателя, может быть огромно.

Вся система нашей музыкальной самодеятельности, таким образом, является прочной и здоровой базой, твердым фундаментом для дальнейшего строительства новой музыкальной культуры. К сожалению, руководство центра не всегда поспевает за бурным ростом нашей массовой самодеятельности. И, пожалуй, это систематическое отставание руководства со стороны центра—единственный крупный тормоз

на пути дальнейшего развития массовой музыкальной самодеятельности. Мы вступили уже в такую стадию роста, когда движение вперед ощупью, кустарно, без достаточной переварки имеющихся достижений, без ясных перспектив и четкого, гибкого руководства—уже невозможно.

В этих условиях, естественно, следует стремиться к таким методам этого руководства, которые не ограничивались бы общими и отдельными указаниями, методической и иной рецептурой, но стимулировали дальнейшее внутреннее развитие, опираясь на уже имеющийся органический рост, уже накопленный художественный опыт, его выявление, переварку, взаимообмен.

Мы считаем, что в этой плоскости одним из лучших методов являются клубно-художественные соревнования. На основании опыта крупных городов мы можем достаточно твердо предполагать, что наши руководящие художественные центры добились бы огромных результатов в деле развития клубно-художественной работы, если бы взяли на себя организацию и проведение всесоюзных соревнований художественных кружков, подходя к этому делу именно с точки зрения руководства работой, а не только демонстрации ее достижений.

Действительно, не нужно обладать слишком смелой фантазией, чтобы представить себе, какой большой скачок в качестве работы будет сделан, если вся работа в течение зимнего периода по всей стране пройдет под знаком подготовки к соревнованиям, сначала городским и губернским, затем районным, республиканским, всесоюзным. Конечно, никакие руководящие директивы никогда не смогли бы оказать столь значительного влияния на развитие этой работы.

Далее, знаем ли мы лучший способ привлечения к этому участку художественной культуры широкого общественного внимания? А ведь наша общественность еще далеко не охватила и не оценивает всей значимости массового музыкального движения.

И, наконец, есть ли у нас лучшая возможность широчайшего учета опыта в центре и взаимообмена им на периферии? А ведь это—наибольшая гарантия дальнейшего здорового развития.

Вот почему мы думаем, что вопрос о проведении всесоюзных соревнований должен стать в центре внимания руководящих художественных органов в течение ближайшего оперативного года.

Мы представляем себе такую схему соревнований и подготовки к ним. Состязания идут по трем линиям: хор, струнный оркестр, духовой оркестр. Вся зима, примерно, до конца февраля 1929 г. проходит в подготовке к соревнованиям на местах. Март-апрель—городские и губернские соревнования, май—районные (район объединяет 6—7 губерний и собирает на состязания по два-три лучших кружка каждой губернии), июнь—республиканские и всесоюзные состязания.

В Москве во главе всей этой системы становится центральная комиссия из представителей Главискусства, Агитпропа ЦК ВКП(б), ЦК ВЛКСМ, Культотдела ВЦСПС, ПУР'а (военные кружки), ЦК Рабис, редакций центральных газет и художественной прессы. Эта комиссия с первых же дней подготовки инструктирует места, прорабатывает принципы и детали предстоящих соревнований, следит за ходом подготовки и публикует об этом в прессе. В губерниях создаются аналогичные губкомиссии из представителей ОНО, губкомов, профсоветов, местных редакций и т. д.

Мы считаем важным отметить, что для успеха этого значительнейшего мероприятия необходимо, чтобы вся подготовительная работа проходила в порядке большой общественной кампании, непрерывно стимулировалась общественностью и прессой и ими же контролировалась. Наконец, необходимо, чтобы эти соревнования были подлинно всесоюзными, чтобы в них участвовали не только крупные коллективы больших центров, но и самые маленькие музыкальные ячейки заброшенных и далеких окраин.

Тогда—не сомневаемся—результаты широко оправдают затраченные силы и средства.

Разумеется, музыкальные соревнования,—это одна из широких форм руководства, не исключая, и даже, наоборот, предполагающая усиление общеидеологического и методического руководства. Весьма вероятно, что если наши центральные художественные органы поставят всесоюзные соревнования в центр своего производственного плана на будущий оперативный год, то попутно придется разработать целый план дополнительных общих и методических пособий, а может быть, даже выпустить в процессе подготовки несколько специальных бюллетеней всесоюзных соревнований.

Последнее—финансовый вопрос. По нашим предположениям, при одном условии эта сторона не встретит серьезных затруднений: если будут предоставлены максимально льготные или бесплатные возможности проезда по железным дорогам участникам всесоюзных соревнований (как это имеет место в отношении спортивных соревнований). Опыт ряда городов, в частности—конкурсы гармонистов, показывают, что устроенные публично соревнования, даже при самой минимальной плате за вход, окупают организационные расходы. Что же касается содержания (гл. образом питания) приезжающих участников соревнований в центре и в районах то, полагаем, этот сравнительно небольшой расход не будет слишком обременителен, тем более, что он будет разделен между несколькими организациями (Наркомпрос, ВЦСПС, ПУР и др.).

Такова, вкратце, схема нашего предложения. Дальнейших шагов ждем от Главискусства РСФСР.

## **Н. Г. Чернышевский и его эстетические воззрения.**

(1828—25 июля—1928).

Д. О. Заславский.

Столетие со дня рождения Николая Гавриловича Чернышевского было отмечено всей советской печатью. Можно сказать с полной определенностью, что только с торжеством марксистской мысли в литературе было по-настоящему оценено и признано значение самого выдающегося из русских писателей-народников.

Чернышевский был выдающимся русским мыслителем, ученым, революционером. Царское правительство не ошибалось в определении его роли, когда, в страхе перед революцией, видело в нем главного вождя и руководителя этой только зарождавшейся революции. Правительство не только заточило Чернышевского в тюрьму, не только отрезало возможность для Чернышевского какой бы то ни было литературной деятельности. Оно в течение всей жизни Чернышевского и долго после его смерти запрещало упоминать его имя в литературе. Оно боялось тени этого могучего человека. И временно оно успело. Чернышевский был вождем революционной интеллигенции 60-х, 70-х и отчасти 80-х годов. Но после краха „Народной Воли“, либерально-буржуазная интеллигенция, хороня всякие революционные настроения и развенчивая движение 60-х годов, пришла на помощь правительству в замалчивании имени Чернышевского. Он действительно был забыт новыми поколениями. К нему относились насмешливо-почтительно, еще зная по имени, но не заглядывая в его книги.

Марксизму принадлежит заслуга восстановления Чернышевского в значении, которое он имеет в истории русского социалистического движения. После книги Плеханова о Чернышевском отпал целый ряд либерально-буржуазных предрассудков об „узости“ Чернышевского, об его философской примитивности. Маркс

недаром выделил фигуру Чернышевского из ряда других русских писателей. Он видел в Чернышевском человека, который идет своими путями к той же цели, к которой шел он сам.

Чернышевский был главным идеологом движения 60-х годов. Это—не полное определение литературной физиономии Чернышевского, но в этом—основные ее черты. „Шестидесятые годы“—это прежде всего окончательная ликвидация дворянского периода в литературе и общественной жизни. На сцену выступил разночинец, т. е. представитель той части мелкой буржуазии, которая близко была связана, по своему социальному положению, с крестьянством и городским пролетариатом. Но ни крестьянство, ни пролетариат не выделили еще тогда своей сколько-нибудь оформленной группы, которая могла бы говорить от своего имени и формулировать свои интересы. Это делал от их имени разночинец-интеллигент. Его положительная программа была смутна. Он заимствовал ее у западных социалистов-утопистов. Но его критика была сильна и разрушительна. Он ниспровергал все авторитеты прежнего периода во имя решительной борьбы за новый и справедливый строй. Известна полемика между Герценом и Чернышевским. Кто решился бы посягнуть на авторитет знаменитого писателя-эмигранта, окруженного ореолом революции? Чернышевский, это сделал и вскрыл за блестящим именем элементы либерализма, политической слабости и оппортунизма.

На борьбу с философским идеализмом, прикрывавшим политическую реакцию, Чернышевский выступил под знаменем философского материализма. Борьба имела революционный характер. Энциклопедист по своей натуре, Чернышевский не оставил ни одной почти области без радикальной переоценки ценностей. В общественной науке это означало, что на первый план выходят народные массы с их материальными запросами. В политической экономии—критический пересмотр теорий буржуазных экономистов, признание за трудом единственного источника народного богатства и разоблачение тайн капиталистического накопления. В литературе—решительная борьба с безыдейным и реакционным писательством, требование отражения в литературе народного быта, служение интересам трудящихся,—„мужику“. В поэзии и искусстве—беспощадная борьба с „искусством для искусства“, или с „чистым искусством“. Отделяя, в согласии с философским учением, „форму“ от „содержания“, Чернышевский первостепенное и решающее значение придавал содержанию, видя в форме только средство. Это отвечало построению материализма 60-х годов, чуждого идее диалектического развития. И перед искусством, как перед политикой, перед наукой, перед литературой,—Чернышевский ставил задачу, прежде всего, служения народу, отображения народной жизни. Не красивый вымысел и не любование красивыми звучаниями слов, а жизненная правда, художественный реализм—вот что должно было быть содержанием искусства. В условиях 60-х гг., под влиянием механического материализма, реализм в действительности подменялся натурализмом, фотографическим копированием природы, тенденциозной публицистикой. Но тогда это имело революционный характер, приходя на смену изжившему себя классицизму и академизму, аристократическому сюсюканью в литературе и художественной мертвечине в искусстве. При всех крайностях, в материализме и народничестве 60-х годов была свежая сильная струя, знаменовавшая приход новых классов, полных жизненной энергии, готовых бороться за свое место во всех областях жизни, в литературе и искусстве в том числе. Чернышевский творил огромное историческое дело, расчищая поле для пролетарской идеологии, для марксизма. Он во многом предвосхитил марксизм и пробивался изо всех сил навстречу пролетарскому движению, уже обозначившемуся на Западе.

Чернышевский не может, конечно, отвечать за своих учеников и последователей, немало извративших теоретические заветы учителя. Когда вышла книга Чернышевского об искусстве „Эстетические отношения искусства к действительности“, Писарев объявил, что Чернышевским упразднена эстетика, и приветствовал

это упразднение. Чернышевский категорически против этого возражал. Он боролся не с эстетикой, а с эстетством, со всякой фальшью и мертвечиной в искусстве. Он формулировал так основное свое положение об искусстве: „Прекрасное есть жизнь“. Он требовал от искусства приближения к жизни и полагал, что самое высокое и совершенное искусство будет все же ниже жизни. Слабое место его теории было в том, что „жизнь“ представлялась ему некоторым абсолютным понятием. Он противопоставлял „естественное“ — „искусственному“, не видя того, что самое понятие естественности, жизни, природы меняется в зависимости от того, какой общественный класс создает эти понятия. Сам он стоял на точке зрения „народничества“, не различая в „народе“ отдельных социальных классов и групп. Однако, его точка зрения была несравненно выше, чем старые идеалистические позиции, на защите которых стояли признанные столпы литературы — такие, как Тургенев, Толстой, видевшие в Чернышевском грубого семинариста-революционера, или, по тогдашнему, „нигилиста“.

Производя переворот во всех областях литературы и искусства, Чернышевский заглянул и в музыку. Он только заглянул: его биография не говорит о знакомстве Чернышевского с музыкой или об его любви к ней. Но создав свою теорию и схему, он применил их и к музыке. Ей посвящены три страницы в его диссертации об искусстве. Построение скорее архитектурно-логическое, чем основанное на опыте и знакомстве с музыкой, сказывается в этих беглых страницах. В согласии со своей теорией Чернышевский первое место отводит народной песне. Это наиболее приближающееся к жизни выражение прекрасного. Это — „естественное“. К нему приближается та „искусственная“ вокальная музыка, которая ставит своей целью отразить „естественное“ и которая может претендовать на звание искусства лишь в той мере, в какой она близка к жизни. На третьем месте — инструментальная музыка; „первоначальное и существенное значение которой — служить аккомпаниментом для пения“. Музыкальный вкус самого Чернышевского выразился в такой фразе: „Несмотря на всю искусственность нашего вкуса, на изысканное пристрастие ко всем трудностям и хитростям блестящей техники, все продолжают отдавать пению предпочтение пред инструментальной музыкой: едва начинается пение, мы перестаем обращать внимание на оркестр“.

Из всего того немногого, что сказано Чернышевским о музыке, заслуживает быть отмеченным его положение о народной песне, как источнике музыкального художественного творчества. Эти слова могут звучать теперь трюизмом. Шестьдесят слишком лет назад, в пору увлечения оперной итальянщиной и виртуозной техникой заезжих примадонн, это было новым и смелым словом. Это было лозунгом революции в музыкальном искусстве.

Не в этих отдельных словах Чернышевского его значение в истории русской музыки. Если бы Чернышевский и совсем ничего не сказал о музыке, историк русского искусства не мог бы пройти молча мимо этого имени. Когда мы говорим об огромном влиянии, какое имела на это искусство эпоха 60-х годов, мы говорим фактически о влиянии в первую очередь Чернышевского. На его статьях воспитывалось то поколение, которое и в области музыки призвано было произвести революцию. Основные взгляды Чернышевского на значение „правды“ в искусстве, его проповедь сближения искусства с жизнью, его указания на народную поэзию и песню, как на источник подлинного искусства — это все легло в основу новой русской школы в музыке. Балакирев, Мусоргский, Бородин — все они питались идейными родниками, заключенными в литературе 60-х годов. Все они прямо или косвенно находились под влиянием Чернышевского.

Задачу приложения эстетической теории Чернышевского к музыке взял на себя и с успехом выполнил В. В. Стасов. В. Каренин в своей биографии Стасова <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Влад. Каренин. — Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности ч. I и II „Мысль“ Ленинград. 1927.

указывает на полное согласие Стасова с основными положениями „Эстетических отношений искусства к действительности“. В той же книге находим указание на увлечение некоторых музыкантов 60-х годов социалистическими взглядами, которые проповедывал Чернышевский. Композитор Ладыженский, приятель Бородина, под влиянием „Что делать“, устроил в тверском своем имении коммуну. Бородин бывал там и, по словам Каренина, рассказывал „курьезные вещи, рисующие жизнь интеллигентов 60-х годов, начитавшихся „Что делать“ Чернышевского“.

Любопытнейшие сведения о подобной же „коммуне“, организованной Мусоргским сообщает В. В. Стасов<sup>1)</sup>: „Осенью 1863 г., воротясь из деревни, он поселился вместе с несколькими молодыми товарищами на общей квартире, которую они для шутки называли „коммуной“, быть может, из подражания той теории совместного житья, которую проповедывал знаменитый в то время роман „Что делать“: У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате, куда никто из прочих товарищей не смел вступать без специального всякий раз дозволения, и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из оперы. Таких маленьких товарищеских „сожитий“ было тогда не мало в Петербурге, а может быть, и в остальной России“. В эти годы жизни в „коммуне“, по свидетельству Стасова, у Мусоргского „укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее и дурное“, которому он уже никогда впоследствии не изменял. Во многих местах текста его романсов, и, в особенности, в либретто оперы „Борис Годунов“ ясны следы юношеского горячего благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского „сожития“ с друзьями 1863—66 гг.“<sup>1)</sup>. Сам Стасов оставался шестидесятником до конца дней своих, хотя и разукрасил свое народничество славянофильским узором.

Многое во взглядах Чернышевского устарело. Многие так прочно вошло в нашу жизнь, что кажется всегда существовавшим, и мы не стараемся доискиваться до первоисточников общепризнанных положений. Но Чернышевский принадлежит все же не архиву истории. Во многом он еще наш современник. Он предтеча социалистического искусства, и часто в современных спорах о роли искусства, об его социальном назначении, о новых формах, о необходимости связи искусства с революцией слышатся отклики тех споров, которые вел Чернышевский с поборниками „чистого искусства“. Знамя художественного реализма развеивается до сих пор над искусством, советская музыка продолжает лучшие традиции „могучей кучки“, а знамя это установлено и традиции эти заложены впервые Н. Г. Чернышевским.

## Дмитрий Васильевич Стасов, как музыкальный деятель.

Влад. Каренин.

Дмитрий Васильевич Стасов (род. в 1828 г., ум. 1918), столетие со дня рождения которого праздновалось в этом году, не был ни профессиональным музыкантом, ни музыкальным критиком, как брат его Владимир Васильевич, но тем не менее, он сыграл видную роль в истории русской музыки и истории музыкальной культуры в России.

<sup>1)</sup> В. В. Стасов. Статьи о М. Мусоргском и его произведениях. Музыкальный Сектор Гиз'а. 1922 г.



Д. В. рос и воспитывался в непосредственной близости к искусству. Его отец В. П. Стасов, известный архитектор александровской и николаевской эпох, широко общался с художественным и литературным миром своего времени. Обе сестры Д. В. прекрасно рисовали и написали портреты всей семьи. Старшая из них Софья, была отличной пианисткой, а брат Владимир, будущий знаменитый художественный критик, играл на фортепиано почти виртуозно и мечтал даже о карьере композитора. Старик Стасов любил музыку, и в его доме по воскресеньям исполнялись квартеты. Дмитрий Васильевич в ранней юности, по собственному желанию, учился пению, а затем, после первоначальных уроков у Фольвейлера и Григоровского, обучался фортепианной игре у Герке и Гензельта. Д. В. и брат его Владимир стремились узнавать все, что только было возможно из музыкальной литературы и переиграли в две и четыре руки на фортепиано все, что можно было найти в Петербурге по части классической музыки.

Окончив, училище Правоведения, Дмитрий Васильевич поступил на службу в Сенат. Хотя он и вел светский образ жизни, его постоянно тянуло к музыке. Он старался сблизиться с музыкальным миром: аккомпанировал певицам и певцам любителям—Билибиной, Бартеневой, Шиловской, сестрам Буниным и В. П. Опочинину; играл со своим сослуживцем Н. И. Стояновским скрипичные сонаты Бетховена, а с А. Н. Марковичем—виолончельные вещи. Бывая у мецената Бесценного, Дмитрий Васильевич познакомился со многими знаменитыми итальянскими певцами: Ангри, Лаблашем и др. и не раз аккомпанировал им.

Осенью 1851 г. однокашник Дмитрия Васильевича по училищу В. П. Энгельгардт познакомил его с Глинкой. Глинка оценил музыкальную образованность и способности Д. В. Стасова. Впоследствии, во время последнего пребывания Глинки в Петербурге, у него устраивались постоянные музыкальные собрания. Участниками и организаторами этих вечеров являлись, главным образом, В. П. Энгельгардт и Д. В. Стасов, а участниками в 8-ручной игре на фортепиано—А. Серов и Сантис. Неприспособленный к жизни Глинка нуждался постоянно в заботах и попечениях. Сблизившись с Дмитрием Васильевичем, он нашел в нем заботливого и любящего человека и стал поручать ему все свои дела, не предпринимая ничего без совета своего преданного молодого друга. Помощь Дмитрия Васильевича композитору не ограничивалась чисто житейскими делами. По его настоянию Глинка стал собирать и приводить в порядок все свои сочинения, разбросанные по разным местам и издателям, некоторые заново инструментовал, напр., „Вальс фантазию“, а „Aufforderung zum Tanz“ Вебера наинструментовал в оригинальной тональности и посвятил Д. В. Все свои приведенные в порядок сочинения Глинка передал на хранение Дмитрию Васильевичу, которому мы обязаны тем, что они уцелели и в последствии могли быть изданы. По настоянию и по плану Д. В. Стасова, Глинка стал писать свои „Записки“, отданные на хранение тому же Дмитрию Васильевичу. По инициативе Д. В. была списана с оркестровых голосов партитура „Руслана“ (автографная рукопись оперы сгорела при пожаре театра, и полной партитуры ее не существовало), и Глинка сам ее просмотрел и исправил. Наконец, по указанию Д. В., сестра Глинки—Л. И. Шестакова предприняла в 1877 г. издание партитур обеих опер Глинки.

Через Глинку Д. В. познакомился с Даргомыжским, Балакиревым и А. Ф. Львовым, а у Даргомыжского—с Мусоргским и Кюи, впоследствии—с Бородиным и Римским-Корсаковым, позднее—с А. Лядовым и Глазуновым. Все эти композиторы постоянно бывали в доме Д. В. и исполняли там свои произведения. Дружеские отношения Д. В. с Балакиревым и Кюи продолжались свыше 50 лет, но ближе всех из этой группы музыкантов к Д. В. был Мусоргский, а затем Бородин. Мусоргский постоянно бывал в доме Д. В. Стасова, где его не только ценили как гениального музыканта, но и взрослые и все дети видели в нем самого близкого человека.

С Бородиным, кроме музыки, связывала Д. В. совместная их работа на пользу высшего женского образования. Д. В. и его жена П. С. Стасова устраивали в пользу недостаточных курсисток концерты, с участием крупнейших музыкальных сил, в том числе Мусоргского, как аккомпаниатора и Римского-Корсакова, как дирижера хора.

Была еще одна сторона деятельности Дмитрия Васильевича, о которой мало известно и которая сыграла важную роль в судьбах русской музыки и русских композиторов. Это были те судебные процессы, которые ему, как адвокату, пришлось вести за русских композиторов и за их произведения. Таких процессов было 4. В первом из этих процессов—с издателем Стелловским—за наследие Глинки, по поручению его сестры Л. И. Шестаковой, благодаря Д. В. Стасову, было установлено понятие о правах и не правах издателей, различие собственника движимого имущества и собственника права издания, которое вовсе не включает понятия о приобретении права над автографами или вообще материальными рукописями, и было установлено, что условие, подобное заключенному Шестаковой со Стелловским, не есть „купля и продажа“ предметов вещественных, а лишь—передача за деньги права издания произведений. В процессе Даргомыжского с тем же Стелловским за авторские права на оперу „Русалка“ было установлено разграничение этого права от права композиторов на проспективную плату, на распоряжение постановкой своего произведения, на разрешение и запрещение его. Процесс издателя сочинений П. Чайковского против директора придворной певческой капеллы Бахметьева и московского обер-полицмейстера Козлова, также выигранный Д. В. Стасовым, привел к уничтожению произвола директоров придворной капеллы в деле печатания музыкальных произведений. В четвертом процессе—издателя Бесселя с театральной дирекцией, отказывавшейся после смерти Чайковского платить проспективную плату за оперу „Опричник“, Д. В. Стасов опять-таки отстоял права авторов. Все эти процессы, в конце-концов, послужили прецедентом к пересмотру закона об авторском праве музыкантов и оперных композиторов, и в 1882 г. были установлены новые нормы авторского права.

Но Д. В. Стасов был не только любителем музыки, другом русских композиторов и защитником их прав, но и человеком общественной складки и потому много содействовал распространению музыкальной культуры в широких кругах. Он явился участником и инициатором целого ряда музыкальных объединений и предприятий. Д. В. Стасов был ближайшим помощником А. Ф. Львова по организации концертов и составлению программ так называемого „Концертного Общества“. Но эти концерты и два ежегодных концерта Филармонического Общества были мало доступны для широких кругов, поэтому, когда инспектор Петербургского Университета Фитцтум организовал так называемые „Университетские концерты“, Д. В. вложил и в это дело много энергии и труда.

Сближение Д. В. Стасова с А. Г. Рубинштейном и В. А. Кологривовым привело к организации планомерной концертной деятельности. Так зародилось „Русское Музыкальное Общество“. К трем организаторам примкнули еще два: Матв. Ю. Вьельгорский и Д. В. Каншин. Д. В. Стасов написал и первый устав Общества, и осенью 1859 года оно блестяще начало свою деятельность, а через полгода открыло под руководством Н. Г. Рубинштейна свое „Московское Отделение“. В Петербурге учредители были избраны первыми директорами и разделили между собою работу: А. Г. Рубинштейн взял на себя руководство всей музыкальной частью Общества, Д. В. Каншин вел счетоводство, а Д. В. Стасову было поручено составление программ и отчетов, при чем оба они с Рубинштейном особенно заботились о включении в программы мало еще известных тогда в России произведений Шумана и трех последних симфоний Бетховена, редко до тех пор исполнявшихся. При Обществе были организованы курсы бесплатного обучения хоровому пению и теории музыки, а вскоре учреждена и первая в России Консерватория—Петер-

бургская. Дмитрий Васильевич является также автором первого устава Консерватории.

Работая на пользу русского музыкального общества Д. В. Стасов помогал также и учрежденной Балакиревым и Ломакиным „Бесплатной Музыкальной Школе“, ставшей представительницей прогрессивных музыкальных течений. И хотя по отношению к ней Русское Музыкальное Общество вскоре заняло почти враждебную позицию,—в первые годы существования этого Общества Д. В. старался включать в его программы произведения так называемой „могучей кучки“.

Таким образом, Дмитрий Васильевич Стасов, друг Глинки и всей русской музыки, друг и помощник А. Рубинштейна, а потому—и всей западной музыкальной культуры в России, один из основателей первой русской Консерватории, являлся одним из организаторов у нас профессионального музыкального образования и активным деятелем по развитию музыкальной культуры в России, память о котором должна быть дорога всякому русскому музыканту и каждому русскому человеку.

# ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

## ПО РАБОЧИМ КЛУБАМ И КРУЖКАМ.

### Вторая Ленинградская межсоюзная музыкальная олимпиада.

Ленинградский Областной Совет Профессиональных Союзов (ЛОСПС), организовавший уже вторую межсоюзную музыкальную олимпиаду, внедряет в наш быт прекрасный обычай—ежегодно проводить рабочий музыкальный праздник. Чтобы убедиться в громадном общественно-воспитательном значении такого праздника, стоит лишь представить себе ликующее, радостное движение с раннего утра 24 июня: 3—4 тысячи кружковцев-исполнителей, с инструментами, нотами и знаменами и непрерывный праздничный „поток“ со всех окраин Ленинграда рабочих слушателей, которые 30-тысячной массой заполнили трибуны и большую часть громадного поля стадиона ЛОСПС им. КИМ'а на Острове Декабристов. Целью и задачей музыкальной олимпиады были показ итогов годовых достижений клубной самодеятельности, а также сплочение вокруг клубно-музыкального актива неорганизованных одиночек любителей-музыкантов из профсоюзной массы. Выброшенный лозунг: „Все любители музыканты—идите на музыкальную олимпиаду профсоюзов!“, разнообразная программа по различным видам концертно-эстрадного исполнения, вплоть до форм массового гуляния (выступления в плане конкурса музыкантов-любителей, игры, танцы, карусели и разные аттракционы)—могут служить примером организационно правильного и методически ценного построения и проведения подобных массовых музыкальных празднеств.

Праздник начался парадом участников олимпиады. После сигнала группы пионеров на малых барабанах и звучных фанфар, Объединенный духовой оркестр Пролетарского завода и Судостроительной верфи (дир. т. Миккель) заиграл марш „Воздушный флот“ Тейке. Под звуки марша, с двух сторон из боковых ворот стадиона появились со знаменами своих организаций, с профсоюзными эмблемами, с инструментами стройные ряды исполнителей, занявших места на специальных трибунах.

Программу концерта начал великорусский оркестр (около 750 человек) под упр. Столбова. К сожалению, оркестр был размещен на левом фланге трибун, и его звучание не могло равномерно распространяться по всей площади поля. Здесь была несомненно допущена организационная ошибка организаторов, правда, всецело зависевших от условий мало приспособленного для подобных мероприятий места выступления. Нам представляется все же, что правильнее было бы дать оркестру, по своей природе не обладающему достаточной звучностью, центр трибун, где расположился хор. Плохая звучность оркестра во многом зависела и от мало

удачного подбора репертуара. Пьесы, исполненные технически в общем удовлетворительно и дружно,—„Страна ль моя родимая“, Интермеццо, из „Царской невесты“ Римского-Корсакова и Украинская песня „Закувала“,—по своему настроению и музыкальной структуре мало подходили для массового исполнения на воздухе. Песня „Вдоль по Питерской“ в орк. Каркина и, отчасти, „Полянка“ в орк. Привалова, отличающиеся четкой и яркой ритмикой, прозвучали гораздо лучше.

Наиболее сильное впечатление оставил Объединенный массовый хор (около 2-х тысяч чел.) под талантливым управлением И. В. Немцова. Исполнение хора совместно,—раньше с духовым оркестром союза сотворгслужащих („Гимн Труд“ Ипполитова-Иванова), потом с объединенным великорусским оркестром (Боевые песни Запада: „Мы первые из первых“ и „Мы в лад шагаем“ в гарм. Мурачева), отличалось слаженностью, ритмической гибкостью и яркой динамичностью. Интересным оказался и опыт совместного выступления хора с оркестром гармонистов (60 чел.) Удача такого объединенного выступления всецело зависела от правильного выбора репертуара („Гармонь“ муз. П. Рукина и „Во селе, селе Покровском“ обр. Шилова). Во многом удачно было и самостоятельное выступление хора. Особенно впечатляюще прозвучали „Помни Ильича“—мелодия сербской песни, „Ленты мой, лен“ М. Красева и „Буденный“ Хмелева. Здесь, однако, необходимо отметить нецелесообразность использования при таком массовом хоровом исполнении аккомпанимента рояля. Объединенный хор ленинградских профсоюзов обладает достаточным умением и чуткостью, чтобы петь и без поддержки рояля, лишь мешавшего общей хоровой звучности. Значительно меньшим успехом, чем хор, пользовался объединенный духовой оркестр (до 700 человек) под упр. т. Сыченко, занявший правую сторону трибун. Причины—однообразие звучности и ритмики, загруженность программы мало-художественными или утомительными произведениями (Увертюра—вернее, полурри—на революционные темы В. Гуревич, „Цыганский танец Дриго и др.). Даже „Военный марш“ Шуберта при таком исполнении потерял свой интерес. Для духового оркестра при массовых выступлениях надо выбирать произведения компактные по звучности, небольшие и в достаточной мере художественно интересные.

Кульминационным пунктом олимпиады был, несомненно, „Интернационал“, исполненный всеми участвовавшими коллективами. „Интернационалом“ открывался и заканчивался концерт. Исполнение это под воодушевленной и умелой рукой т. Немцова, который сумел вовлечь в пение и тысячи слушателей, потрясло своей мощью и внутренним подъемом. Раздачей жетонов в память 2-й олимпиады ее участникам закончилась первая половина праздника

Вторая часть праздника носила уже характер настоящего „гулянья“. Слушатели и исполнители смешались, делясь своими впечатлениями и радуясь успеху. На трибунах, вместе с приготовившимися к выступлению малыми коллективами, расположилась и масса слушателей. Одновременно с концертной программой на центральных трибунах, развернулись в разных частях поля на отдельных эстрадах живые газеты, группируя вокруг себя толпы слушателей.

Из малых коллективов особого внимания заслуживает выступление объединенного хора гусляров зав. „Кр. Треугольник“, „Кр. Химик“ и ф-ки „Равенство“ (текстильщиков). Этот коллектив (рук. т. Голосов), очень музыкально исполнил популярные народные песни.

Хорошее достижение также—оркестр гармонистов Центрального клуба союза пищевиков (60 баянистов). Впервые приходится слышать технически грамотную игру клубного оркестра баянов. В этом—большая заслуга руководителя т. Клейнард. Только самому исполнению был придан неприятный остро эстрадный „пошиб“.

Кроме указанных коллективов, выступал еще неаполитанский оркестр (150-200 чел., под упр. т. Шкляревского), давший очень пестрый и мало интересный репертуар.

Конкурсом музыкантов-любителей, массовыми играми и танцами закончился этот прекрасный музыкальный праздник, своим блестящим успехом всецело обязанный энергии, товарищеской спайке всех его участников, энтузиазмом и любовью к своей работе руководителей и самих кружковцев.

Н. Демьянов

## Курсы переподготовки руководителей художественных коллективов.

Повышение квалификации руководителей клубно-художественных коллективов—одна из задач культурно-просветительной работы в настоящее время. К разрешению ее ряд центров и мест периферии нашего Союза уже приступает. Поэтому не безынтересны результаты опыта, сделанного в этом направлении культотделом Моск. Губ. Совета Проф. Союзов.

Организованные к/о МГСПС, совместно с Мосгубрабисом и Горкомом кружководов, трехмесячные курсы переподготовки (с февраля по май с. г.) охватили руководителей всех видов клубно-художественной работы (драм-муз-изо-фото). Курсы были разделены на отдельные секции, работавшие самостоятельно в плане своей специальности. И только по вопросам обще-воспитательного и идеологического значения все секции объединялись, составляя пленум (общие занятия). В плане общих занятий были прослушаны лекции о марксистском понимании искусства, по методике художественного просвещения и об основах рефлексологии.

Во главе общего руководства курсами стоял совет, составленный из представителей к/о МГСПС Мосгубрабис, Горкома кружководов, заведующего и

секретаря курсов, а также председателей бюро секций и представителей от слушателей.

Музыкальная секция подразделялась на 3 подсекции: хоровую, народных инструментов и духовых инструментов.

Бюро секции, созданное в помощь административному аппарату курсов, состояло из 5-ти человек: председателя (по назначению), секретаря и представителей курсантов от каждой п/секции (по выбору). Каждая п/секция выделяла из себя регистратора для контроля за посещением занятий. Учебный план музыкальной секции распался на два раздела: общие занятия—40 часов и подсекционные занятия—42 часа. По первому разделу были прослушаны следующие дисциплины: „Общий обзор теоретических дисциплин музыки“ (24 ч.), „Слушание музыки“, в связи с историей музыки и формальным анализом произведений (12 час.) и „Художественное просвещение в клубе“ (4 часа). В подсекциях прослушаны: „Методика хорового пения“ (как специальная дисциплина), „Методика обучения игре на инструментах“ (духовых и струнных), „Методы работы по музыкальной грамоте“ (с хоркружком, с оркестром), „Методы и формы работы с клубным музколлективом“ (хором, струнным оркестром) и „Принципы и практические приемы аранжировки“ (для духовых и струнных оркестров). Кроме того, по каждой подсекции были проведены экскурсии в музеи, клубы (на вечера постановок) и музыкальные фабрики.

Слушатели курсов подразделялись на действительных (те, которые по своей основной профессии являются кружковцами) и вольнослушателей (не имеющие квалификации кружковца). Общий состав музсекции—159 чел.: хор. п/с.—44 ч., струн. п/с.—51 ч. и дух. п/с.—64 чел. По окончании курсов всем действительным слушателям, посетившим не менее 75% всех лекций, были выданы соответствующие свидетельства. Руководителям из уездов обязательный % посещаемости был снижен до 65%. В результате курсы окончили 117 руководителей музколлективов Москвы и губернии.

Н.

## Показательный рабочий хор.

Согласно постановления Президиума Московского Губпрофсовета, Культотдел МГСПС организовал большой Московский Профсоюзный Рабочий Хор. В состав хора вошли 150 лучших голосов, отобранных из числа более 330 членов московских профорганизаций (рабочих и служащих), подавших заявления о приеме в показательный хор. Состав хора, который начал свою работу 14 июня тек. года, предполагается довести до 250—300 человек. В качестве ответственного дирижера хора к/о МГСПС назначил тов. Демьянова, Н. И. Для руководства групповыми занятиями по музыкальной грамоте, постановке голоса и разучиванию партий отдельных голосов, привлечены педагоги-хоровики гг. Щедрин, Е. М. (из союза Metallистов), Хлебников, Б. И. (железнодорожники) и Шохин, Л. А. (коммунальщики).

Н.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КРАСНОЙ АРМИИ.

### Музыкальная работа в Центральном Доме Красной Армии им. М. В. Фрунзе и ее ближайшие перспективы.

Не подлежит сомнению огромное значение музыкальной культуры в общей системе боевого воспитания красноармейца. Обостряя чувство ритма, столь важное и необходимое в военном деле, музыка вместе с тем поднимает дух и тем самым усиливает боевую способность как всей армии, так и каждого красноармейца в отдельности.

Кроме того, музыкальное развитие, повышая общий уровень культуры красноармейцев через них поднимает и общую культурность многих миллионов других трудящихся нашего рабоче-крестьянского Союза.

И, конечно, совершенно необходимо, чтобы это развитие шло по правильному пути, чтобы в работе использовались лучшие художественные образцы нашей музыкальной литературы. Вот почему Центральный Дом им. М. В. Фрунзе, являясь центром и источником культуры, во всех разнообразных ее проявлениях, для широкой массы красноармейцев обращает самое серьезное внимание на процветание музыкального искусства в своих стенах. Организация и проведение всех мероприятий в музыкально-просветительной работе ЦД возложены на специально образованный музыкальный сектор. При ЦД сформированы и работают сейчас две крупных оркестровых единицы: военный симфонический оркестр им. Осо-авиахима СССР в составе 75 чел. и образцовый духовой — в составе 55 чел.

В состав симфонического оркестра входят военнослужащие из числа квалифицированных музыкантов, призванных на действительную военную службу.

За короткий срок существования (4 месяца) симфоническим оркестром было дано в ЦД 18 концертов, кроме того оркестр давал концерты в Кремле при многочисленной аудитории курсантов, красноармейцев и комполитсостава, а также в Октябрьском лагере — в клубе „Красная Кузница“. Программы концертов тщательно подбирались применительно к составу аудитории и сопровождались популярными объяснениями лектора. Образцовый духовой оркестр, кроме обслуживания ЦД во всех официальных торжественных случаях, выступает также в концертных отделениях, исполняя симфоническую программу.

I. Для дальнейшего осуществления плана работы музыкального сектора при ЦДКА организуется специальная вокально-инструментальная студия. Руководителями ее приглашены опытные музыкальные педагоги.

Путем самой широкой агитации среди членов ЦДКА, особенно среди молодой смены, музыкальный сектор намерен привлечь к участию в студии самые широкие массы музыкально-одаренных кр-цев.

Самые занятия в студии осуществляются в форме организации ряда музыкальных кружков: 1) хорового, 2) сольного пения, куда направля-

ются лица из хорового кружка, обнаружившие в процессе занятий в нем достаточный голосовой материал и способности, 3) изучения игры на фортепиано, скрипке и виолончели, 4) игры на домрах и великорусских инструментах, 5) кружка гармонистов, 6) кружка изучения истории музыки. Члены всех кружков в порядке обязательного предмета слушают курс музыкальной грамоты. В кружке изучения истории музыки проводятся специальные курсы по различным ее отделам, напр. курс истории развития военной музыки, истории оперы, симфонии, камерно-вокальной, камерно-инструментальной музыки и т. п., все курсы ведутся в современном марксистском освещении и непосредственно на музыкальных образцах, при чем иллюстраторами могут выступать как преподаватели студии, так и сами кружковцы, из числа наиболее подвинутых.

Кроме того, намечены вечера слушания музыки на определенную тему с лектором и исполнителями из числа самих кружковцев, а также и приглашенных артистических сил. Далее, с кружковцами будут проводиться беседы на различного рода музыкальные темы, исходным пунктом которых будут являться музыкальные события текущего дня.

Как высшую ступень своих музыкально-исполнительских достижений, студия намечает постановку силами кружковцев какой-либо идеологически и музыкально ценной оперы, в то же время доступной для них.

Наконец, студия организует для кружковцев ряд музыкальных экскурсий с предварительной проработкой соответствующих тем.

II. В целях выявления достижений массовой работы кружковцев, в ЦД будут проводиться публичные выступления: а) объединенных хоров воинских частей и кружковцев, б) объединенных хоров балалаечников и домристов, в) гармонистов; предполагаются также оперные постановки. III. Кроме того, при ЦД организуются, 1) конкурсы военных оркестров: а) на лучшее исполнение служебно-строев. репертуара, б) на лучшее исполнение концертного репертуара, 2) конкурс военных песенников на лучшее исполнение маршевых походных песен. IV. Для выработки и пополнения служебно-строевого репертуара объявляется конкурс на сочинение лучших маршей, а также конкурс на лучшие маршевые походные песни.

V. Организуется специальный кабинет-выставка по военно-музыкальному делу, где военные капельмейстеры могли бы получать все необходимые им справки и консультацию по различным отраслям своей специальности.

VI. Для подготовки инструкторов хорового пения в воинских частях, при ЦД организуются краткосрочные курсы, куда будут направляться красноармейцы из числа запевал, обладающих хорошим слухом. Окончившие курсы будут распределяться по воинским частям для обучения красноармейцев маршевым песням.

VII. Симфонический оркестр ЦДКА им. Осоавиахима СССР предполагает в течение предстоящего 1928/29 г. провести 24 симфонических концерта для кр-цев и членов ЦДКА, по 2 концерта на каждый м-ц, при чем, один концерт будет заключать

в себе программу строго художественную, но более общедоступного содержания, а другой в строго выдержанном духе, соответственно очередным политическим праздникам.

## Конкурс военных оркестров.

Среди ряда конкурсов, проведенных за последнее время, следует отметить, как новое явление, конкурс военных оркестров в Центральном Доме Красной армии им. М. В. Фрунзе на лучшее исполнение концертного репертуара. Конкурс этот, прежде всего, интересен тем, что в нем военные оркестры выступили в роли, в какой до сего времени, к сожалению, они не пользовались достаточным вниманием, а именно—в роли серьезных концертных оркестров.

В конкурсе, состоявшемся 31-го мая с. г., приняло участие до 20 оркестров Московского гарнизона. В состав жюри (почетным председателем жюри был избран Зам. Пред. РВС СССР т. С. С. Каменев), под председательством командира московской пролетарской дивизии т. Михайловского, вошли: народный артист М. М. Ипполитов-Иванов, Ф. Ф. Эккерт, В. М. Блажевич, из ЦК Всерабис Липаев, инспектор военных оркестров РККА—С. А. Чернецкий представитель ПУР'а и др.

Оркестры, на 90% состоящие из молодых музыкантов, выявили отличные достижения. Особенный интерес представляли оркестры Московской Пехотной школы им. т. т. Ашенбреннера и Уншлихта, 3-го танкового полка и Московской артшколы, состоящие преимущественно из молодых воспитанников, набранных из детдомов и за короткий срок обучения (около 1½ лет) достигших возможности исполнять сложный серьезный репертуар, например: Римский-Корсаков—„Дубинушка“, Скрябин—Этюд оп. 2, Лядов—„Русские песни“, Прокофьев—марш из оп. „Любовь к трем апельсинам“ и др.

Из числа участников награждены призами и почетными отзывами следующие капельмейстеры: т. т. Николаевский—Школа ВПШ, Ривчун—Моск. Пех. Школа, Агапкин—Школа ТОГПУ, Бураковский—ЦДКА, Козолупов—1 стр. полк, Белов—2 стр. полк, Ростик—Моск. артшкола, Певзнер—автомобатальон и Никаноров—3 танковый полк.

Особенно следует отметить оркестр Школы ВПШ, под управлением т. Николаевского, блестяще сыгравший „Прелюдии“ Листа и „Итальянское каприччио“—Чайковского.

Исполнявшийся на конкурсе репертуар (Чайковский—„Итальянское каприччио“, Лист—„Прелюды“, Сен-Санс—„Пляска смерти“, Вебер—„Оберон“ и „Волшебный стрелок“, Скрябин—Этюд оп. 2, Римский-Корсаков—„Дубинушка“ и целый ряд произведений Чайковского, Прокофьева, Ипполитова-Иванова, Вагнера и др.) показал какое серьезное значение могут иметь военные духовые оркестры, как проводники лучших классических и современных музыкальных произведений в широкие массы трудящихся. Этим самым было блестяще опровергнуто распространенное предвзятое мнение, что военным оркестрам недоступно исполнение крупных

произведений. Как уже было отмечено, даже малочисленные по составу оркестры, состоящие из учеников, отлично справлялись с этой задачей.

Первый конкурс военных оркестров на исполнение концертного репертуара должен произвести сдвиг в военно-оркестровом деле и направить военные оркестры на серьезную культурно-просветительную работу.

Между прочим, прекрасный почин ЦДКА уже нашел отклик и вызвал подражания: к концу лагерного сбора во всех гарнизонах всех округов, где сосредоточено несколько оркестров, также назначены конкурсы военных оркестров, в первую очередь—на исполнение служебно-строевого репертуара.

С. Чернецкий.

## Вечер памяти Шуберта.

(Ц.Д.К.А., 9 июня 1928 г.).

В связи с предстоящим в ноябре тек. года столетием со дня смерти Франца Шуберта, первый вечер смычки между Красной Армией и рабочими печати, устроенный Ц.Д.К.А. совместно с Домом Печати, был целиком посвящен шубертовскому творчеству.

В содержательном вступительном слове тов. А. В. Луначарский дал обстоятельный анализ творчества композитора и указал место, какое он занимает в истории музыкального искусства.

В концертном отделении проф. М.Г.К. Нейгауз (ф.-п.), Цыганов (скрипка) и Кубацкий (виолончель) мастерски исполнили два шубертовских трио, а артисты ГОТОБ'а Держинская и Козловский—ряд песен. Наибольшим успехом пользовались: „Серенада“, „Форель“ и „В путь“.

Курт Мартэнс.

## ПО КОНЦЕРТАМ.

### Симфонические концерты для рабочих.

Программа 13-го рабочего концерта к/о МГСПС (Большой Зал М.Г.К., 22/V) имела своей целью познакомить рабочего слушателя с творчеством современной композиторской молодежи, объединенной в „Производительный Коллектив студентов М.Г.К.“. Основываясь на прочной базе консерваторской школы, коллектив стремится отразить в своих сочинениях новую революционную действительность и выразить это музыкальным языком, созвучным нашему времени, могущим впечатляюще воздействовать на массы. Исполнялись произведения различных типов, симфонические (I отд.), камерные (II отд.) и хоровые (III отд.). Наибольший музыкальный интерес представляло I отделение, включившее в себя два крупных симфонических произведения: „Симфоническую поэму“ Ор. 3 Б. Шехтера,—благородную, эмоционально-насыщенную, полную еще отзвуков Скрябина и Вагнера, сжатую по форме и хорошо, но местами грузновато, звучащую в оркестре,—и симфоническую поэму „1917 год“ Н. Чемберджи,—произведение широко задуманное, но не вполне еще зрелое, фрагментарное и пестрое по стилю, свидетельствующее о недостаточном пока еще опыте автора в об-

ласти создания крупных музыкальных форм. Помимо этого, в 1-м отделении певицей О. Татариновой весьма бледно были спеты 2 романса для голоса с оркестром В. Фере на слова С. Есенина („Сыплется черемуха снегом“ и „Тальяночка“), несколько суховатые, но в целом безусловно приятные по музыке и хорошо инструментованные. Нужно, впрочем, заранее оговориться, что высказывать какое-либо категорическое суждение об упомянутых произведениях было бы с нашей стороны крайне опрометчивым, т. к. игрались они совсем еще зеленым, слабым и неопытным оркестром (младшим составом оркестрового класса проф. К. С. Сараджева), которому пока еще совсем не под силу исполнять сложные по фактуре современные произведения. Управлял им весьма деятельно молодой дирижер Б. Э. Хайкин, но и он не сумел добиться сколько-нибудь удовлетворительных результатов.

Во 2-м отделении новинками оказались „Поэма“ для альта с ф.-п. В. Белого (исполнители М. Тэриан и автор) и „Перс с коврами“ и „Колыбайка ослику“ — (текст Вас. Каменского) для голоса, флейты, английского рожка и фагота С. Рязова (исполнители — студенты Понтрягин, Юрцев, Славинский и Городилов). Большой интерес представляла последняя новинка, — „Поэма“ Белого, повидимому, еще очень раннее произведение автора, бледноватое, расплывчатое и не дающее представления о теперешнем состоянии его интересной композиторской индивидуальности. Оба отрывка Рязова несомненно талантливы, сделаны тонко, звучат остро и затейливо. В остальном программа 2 отд. состояла из известных публике и уже изданных сочинений А. Давиденко, М. Ковалева и Б. Шехтера в исполнении артистов ГОТОба Норцова и Люминарского и студентов М. Г. К. Архангельской, Леонтьевой, Выгодского, Левинсон и др.

Наиболее шумный успех выпал на долю 3-го отд. — хорового. Главное место здесь должно быть отдано хорам А. Давиденко „Рабочий май“ и „Улица волнуется“, являющимися, несомненно, лучшими среди того, что было вообще написано за последнее время в этой области как в отношении качества формы и совершенства хоровой фактуры, так и в смысле эмоциональной зарядки. Исполнила эти трудные хоры, равно как и всю остальную программу („Буревестник“ З. Левиной, „За Днепром“ Б. Шехтера и неизбежную и излюбленную „Конную Буденного“ того же Давиденко) Гос. Ак. Хоровая Капелла под упр. проф. А. В. Александрова, исполнила в целом гладко, но грубовато и мало выразительно. Многие из указанных произведений нам доводилось слышать в несравненно более высоком качестве исполнении рабочими хоровыми кружками. В будущем эти кружки, несомненно, следовало бы привлекать к участию в подобных рабочих концертах.

15-й концерт — ценное, но, к сожалению, совершенно одинокое явление среди нашего бесконцертного лета, — был проведен вновь организовавшимся оркестровым коллективом под управлением народного артиста В. И. Сук. Программа концерта, серьезная и выдержанная (1 отд. — Римский-Корсаков — Увертюра к оп. „Майская ночь“ и Сюита из

„Сказки о царе Салтане“; II отд. — Свендсен — Норвежская рапсодия № 3“ и вступление к „Мейстерзингерам“ Вагнера) была прекрасно воспринята аудиторией. Мастерски проведенному концерту В. И. Сук была устроена шумная овация. Солистом выступил артист А. М. Лабинский. Попутные объяснения к программе давал Г. П. Любимов.

## Пэкса.

„Пэкса“ — Первый Экспериментальный Камерный Сочетательный Ансамбль — молодая организация, культивирующая и проводящая в жизнь идею камерного симфонизма. Два выступления этого Ансамбля в истекшем сезоне следует признать заслуживающими безусловно большего внимания, чем то, которое было им оказано.

Ценность Пэкса для нас заключается не только в занимательности его экспериментаторства, обогащающего и обновляющего область тембровых сочетаний и звуковых колоритов в оркестре, но и в том, что его работа — хороший почин, могущий при дальнейшем своем развитии иметь определенное музыкальное общественное значение.

Камерный симфонизм, завоевывающий себе на Западе широкое признание и породивший там уже целую специальную отрасль музыкального творчества, у нас находится пока еще в зачаточном состоянии, и не только не получил еще „прав на существование“, но почти не нашел еще отклика даже в среде наших передовых музыкантов, а в некоторой части музыкальной общественности встречает и прямой отпор, как якобы явно „буржуазная затея“. Наш творческий актив в этой области пока еще ничтожен количественно и насчитывает всего лишь несколько произведений, более или менее подходящих под тип сочинений такого рода. Не может быть поэтом, конечно, ничего удивительного в том, что первоначальная репертуарная линия Пэкса выразилась в исполнении аранжировок, главным образом, ф.-п. сочинений различных авторов для камерно-симфонического состава. Неизбежность этого направления подтверждается тем более еще тем обстоятельством, что сами принципы камерного симфонизма, практика его оформления и приемы инструментовки, слишком необычные и специфические, находятся еще в стадии первоначального изучения, а практические работы носят сугубо экспериментальный характер. Выступления Пэкса — безусловно интересные, но творчески еще неоформившиеся опыты, не могущие пока претендовать на самостоятельное художественное значение.

Теперь несколько слов о самых концертах. Первый из них, посвященный творчеству Сергея Прокофьева, явил собой пример нежелательного уклона во внешнюю звуковую эквилибристику, явно в ущерб внутреннему содержанию музыки, — и с этой стороны скорее разочаровал, чем понравился. Основной его идеей было слишком мало прикрытое желание бить на эффект, а отсюда — и неизбежный скат в плоскость „джаза“, с его трескотней и разгулом ударных. От музыки Прокофьева, от тонкого и глубоко своеобразного лиризма его „Мимолетностей“ и от психологической заостренности „Сарказмов“ не



осталось почти ничего, получилась какая-то сплошная погремущка, веселая, занятая, но скоро приедающаяся. Экспериментаторский пыл молодых инструменталистов коллектива (Паппе, Дедюкин, Рогаль-Левицкий), не поспеяв на всякого рода звуковые „эффекты“, завел их в некоторый тупик, выбраться из которого они, как показало их 2-е выступление, все-таки сумели. Работа, показанная во 2-ом концерте, программа которого была отдана классикам (Доменико Скарлатти, Иог. Себ. Бах, Моцарт и Бетховен),—оставила несравненно более отрадное впечатление и оказалась вполне серьезной, выполненной с хорошим пониманием стиля и чувством меры.

Вполне на высоте оказались инструменталки Дм. Рогаль-Левицкого („Сицилиана“ и прелюдия D-dur Баха) и А. Г. Паппе („Каприччио на отъезд любимого брата“ Баха), сделанные со вкусом и без претенциозных излишеств. У Паппе только кажется нам сомнительной манера поручать ф-п. в полифоническом сложении самостоятельную голосовую линию наравне со струнными и духовыми. Это просто не звучит. Приятны инструменталки В. Н. Кочетова (Adagio и менуэт Ариости — исполнит. В. В. Борисовский; соната Дом. Скарлатти и песни Моцарта и Бетховена—испол. И. С. Козловский),—строгие и вполне выдержанные по замыслу (за исключением досадного и совершенно неожиданного всплеска челести в Adagio Ариости, абсолютно чуждого и противоречащего стилю всей звучности), но не достаточно яркие по выполнению. Инструменталка фуги d-moll Баха (из „Kunst der Fuge“), сделанная А. Сибрава, звучна, но ординарна и грузновата.

Общее впечатление от двух концертов Пэкса вполне благоприятное, несмотря на ошибки первого выступления. Дальнейшая его работа должна быть направлена не только в сторону любопытного экспериментирования (неизбежная фаза в подготовительной работе коллектива), но, главным образом, в сторону общественной, к развитию и укреплению дела камерного симфонизма. Тут-то и должна сказаться жизнеспособность его принципиальной установки. В условиях нашей культурной действительности подобные ансамбли могли бы вполне пригодиться и сыграть не малую роль, как один из способов художественной пропаганды и проводников художественной музыкальной литературы в массы. Поменьше только изысканности и нарочитости, побольше строгой продуманности и чуткой самокритики. В этом залог верного развития ансамбля и будущего его успеха.

Вс. Лютш.

## МУЗ. ЭСТРАДА.

### О музыкальной эстраде.

При главреперткоме состоялось совещание, посвященное вопросам музыкальной эстрады. Член ГРК тов. Пикель в своем докладе подчеркнул, что музыкально-эстрадный жанр эмоционально острее, нежели более плоский, мелкий сатирически-разговорный жанр, и захватывает слушателя глубже. Поэтому болезни и извращения на этом участке художественного фронта причиняют особенно большой вред, и для оздоровления его необходимы осо-

бенно дружные и напряженные усилия советской общественности. К сожалению, все виды советской эстрадной музыки носят на себе печать упадочничества и художественного худосочия.

В мещанской песне — пошлейшая тематика (о любви „до гроба“ и т. п.), нищенство мысли, содержания и формы. Экзотическая песня (о любви белых к черным, бронзовым и т. д.) пишется в стиле салонной музыки и подчас отдает порнографией. Часто этот жанр стараются протащить под флагом революционной музыки („негр из Коминтерна“). Так называемые детские песни слышь и рядом пишутся вовсе не для детей, так как часто превращаются в сальные анекдоты, и идут на потребу классово чуждого нам обывателя, нэпмана. Каторжная песня часто поднимает уголовного преступника на пьедестал героя. Родилась эта песня отнюдь не среди политических, а в бандах и притонах. Особенно характерны в этом отношении разбойничьи песни, которые нередко превращаются в „рыцарские“. Знаменательно, что этот жанр потребляется тем же обывателем весьма охотно. „Ямщикская“ и ложно-народная песня, частью допускаемая к исполнению, тоже неприемлема по существу. Шансонетка, скопированная со старой, всегда легкомысленна, бравурна. Показательно, что в Ленинграде до сих пор поется особенно похабная песенка „Полотер“. Шансонетка проникает в революционную песню, на что указывал уже т. Бухарин. Революционный текст не всегда требует бравурного, каскадного темпа. Революционный, вернее—ложно-революционный жанр тоже часто не только не дает ничего нового, но даже определенно повторяет пошлое старье (революционизированный „Ухарь-купец“, воспевающий, по сути, Гришку Распутина, „Сердце в партию тянет“, изд. МОНО, „В лохмотьях сердце“). Это—ложно-революционный репертуар, конечно, совершенно недопустимый в деле музыкального воспитания. Наши „Кирпичики“, „Шахта № 3“ и им подобные вещи также заставляют призадуматься. Уличная песня (когда-то жанр Наталии Загорской)—о проститутках, о любви с карболкой („Ну, брось!“), сплошь и рядом говорят о „кокаинных“ и т. п. упадочнических настроениях. Цыганская песня, несмотря на различные наслоения, все же излюбленный и популярный жанр. Спрос на него растет, а культура этого рода эстрадной музыки падает. Подлинную цыганскую песню мы целиком приветствуем—там много бодрости. Приемлема также цыганская пляска, удивительно целомудренная, резко отличающаяся от современного салонного танца. Мы также не против ромansa, суть которого можно выразить формулой „он—она“. Но имеется целый ряд неприятных наслоений, сомнительных подражаний, которые совершенно неприемлемы, так как рассчитаны на кабак и пишутся в угоду пресытившейся публики. Мы—за здоровую, бодрую—хотя бы и „натуральную“ тематику цыганского ромansa. Издательское дело в области музыкальной эстрады, тоже не всегда на высоте, особенно в провинции. Иногда разрешенную вещь автор не в состоянии издать. Или такой факт: Дм. Покрасс на совещании отказывался от своего „Ну, брось!“, но в провинции продолжают издавать эту вещь. Репертуар музыкальной эстрады засорен

всякого рода низкопробной макулатурой. В ГРК зафиксировано около 1.000 вещей, которые подлежат запрещению и изъятию из репертуара.

Оживленные прения по докладу т. Пикеля, в которых выступали композиторы эстрадного жанра, авторы текстов, работники репертуарных учреждений и др., подтвердили безотрадную картину советской музыкальной эстрады. Специальной комиссии поручено разработать мероприятия по оздоровлению этой стороны музыкальной деятельности.

Курт Мартэнс.

## ХРОНИКА.

**Редколлегией Музсектора Госиздата** за 2-ю половину июня т. г. одобрены к изданию следующие рукописи: по обще-художественному отделу: Г. Брук—„Зори“ для гол. с ф.-п., С. Василенко—„Китайская сюита“ для оркестра; М. Гнесин—Соната для виолонч. и ф.-п. Ор. 7, Его же—Соната для скр. и ф.-п. Ор. 43, Его же—„Песня странствующего рыцаря“ для стр. квартета и арфы Ор. 28; Его же—„На высях“ для гол. и ф.-п. Ор. 38; „Крымские песни“ (15), гарм. Лобачевым, записан. Кончевским; Н. Рославец—„Октябрь“, кантата для хора, солистов и орк.; Г. Теплов—2 Прелюдии для ф.-п.; В. Фере—„Завод“ д. хора и ф.-п.; Его же—6 детских пьес для ф.-п.; Е. Чубыкин—Прелюд и колыбельная для 4-х виолонч.; В. Шебалин—Струнное трио. Ор. 4; Его же—3 песни: „О корове“, „О лисице“, „О собаке“; И. Шишов—„Раненый лебедь“ для гол. с ф.-п. О. Эйгес—„Ноктюрн“ для ф.-п. Ор. 9; Ю. Энгель—„Сюита“ для вокального квинтета, 2 танца для ф.-п., „Дин-Дон“ и „Развод“, дуэт для гол. с ф.-п.; „Весенняя песня“ вок. квинтет с ф.-п., 2 №№ из „Гадибука“.

По агит.-просвет. отделу: Агафшин—Новое о гитаре; Московская Ассоциация Ритмистов—„Ритмические игры и пляски“ (под ред. Н. Александровой и М. Румер); Г. Поляновский—„Кубики“, „В теплое времячко“, „Солдатики“, „Октябренок“, „Солнце ляжет спать“ для гол. с ф.-п.; „Пролетарские песни Америки“ (обр. К. Корчмарева), Производ. коллектив композ. М. Г. К. „Путь Октября“; Ю. Энгель—„Детская“, „Дождик“, „Кошка и мышка“, „Чудеса“, „Пастух играет“, „Лошадка“, „Зернышко“, д. гол. и ф.-п.

По педагогическому отделу: Н. Александрова—Сборник материалов для записей по ритмике; К. Мострас—Семь этюдов д. скрипки; Черни—Избранные этюды, Прелюдии и фуги из Ор. 822 (ред. аспир. М. Г. К. Г. и Я. Гинзбург).

### Реорганизация агитотдела Музсектора

Для приближения музыкально-издательского дела к массовому потребителю, обеспечения нужного репертуара для широкой музыкально-просветительной деятельности и усиления методического руководства этой работой—Агитационно-просветительный отдел Музсектора Госиздата реорганизован в Отдел художественно-массовой литературы. Задачей нового Отдела является „обслуживание исключительно потребностей самодеятельного искусства (рабочие музыкальные кружки, музработы в деревне, Красной Армии, пионер-отрядах, трудо-

вых школах и т. д.)“. В соответствии с этими задачами, вся работа Отдела художественно-массовой литературы распадается на три раздела: 1) раздел оркестровой литературы и популярных музыкальных брошюр, 2) раздел хоровой и вообще вокальной, и камерной литературы, и 3) раздел музыкальной литературы для деревни и Красной Армии.

Будут также издаваться популярные исторические, биографические, научные и методические пособия, брошюры по отдельным вопросам массовой музыкально-просветительной работы и различные справочники. Таким образом, указанные 3 раздела обнимают все отрасли и виды массовой музработы. Каждый отдел возглавляется специальным редактором. Кроме того, при Отделе художественно-массовой литературы организуется, под председательством заведующего Музсектором, художественный совет из представителей: Главискусства, Агитпропа ЦК ВКП (б), ЦК ВЛКСМ, Главсоцвоса, ЦК Союза Рабис, МК ВЛКСМ, Горкома кружководов, Горкома эстрады, Красной Армии, Центр. Дома Крест. Искусства им. Поленова, Произв. Коллектива при Моск. Гос. Консерватории, Ассоциации Пролет. Музыкантов, Объединения Революц. Композиторов и Музыкальных Деятелей (ОРКиМД) и Музсектора. Для согласования работы Отдела с общими задачами и деятельностью Музсектора, художественный совет выделяет своего представителя в редколлегию Музсектора. Совет приступит к работе с сентября текущего года.

В текущем сезоне в Большом Театре намечены следующие новые оперные постановки: „Сын Солнца“—С. Василенко, „Овод“—Зика, „Тупейный художник“—Шишова, „Мейстерзингеры“—Вагнера и „Принцесса Турандот“—Пуччини. Из новых постановок в балете намечены: „Футболист“—Оранского, „Щелкунчик“ и балетная инсценировка симфонической фантазии „Буря“—Чайковского (в связи с 35-летием со дня смерти композитора).

Во 2-м Госуд. опер. Театре (быв. Экспериментальном) предположены к постановке: „Нос“—Шостаковича, „Воццек“—Альбана Берга, „Джонни“—Кшенека (режисс. В. И. Немирович-Данченко), „Водовоз“—Керубини и „Оле из Нордланда“—Ипполитова-Иванова.

В качестве дирижеров приглашены: Л. П. Штейнберг и Павлов-Арбенин, ведутся переговоры с И. Добровейном.

В организующееся по постановлению Совнаркома Акц. Об-во „Совфил“ (Советская филармония) войдут НКПросы союзных Республик и ряд других организаций и учреждений. НКП РСФСР, которому поручена организационная работа по созданию нового Об-ва, образовал комиссию, разрабатывающую проект устава „Совфила“. В „Совфил“, по постановлению Коллегии НКП, войдут Ленинградская Филармония со всем оборудованием (инструментарий, биб-ка, летн. сад отдыха и здание). Предварительная подготовка к концертному сезону поручена новому составу Центр. Концертн. Бюро (Чайванов, Красин, Малько), который в настоящее время прорабатывает производственный план предстоящего концертного сезона.

## Автор „Интернационала“ в Москве.

Пьер Дегейтер, автор „Интернационала“, этим летом посетил СССР.

Москва ему оказала горячий прием. Он присутствовал на VI Конгрессе Коминтерна, на массовых демонстрациях московского пролетариата.

„...Я очень тронут“, — пишет П. Дегейтер, — „тем исключительно теплым приемом, который был оказан мне, являющемуся всего лишь Вашим единомышленником в борьбе за лучшую жизнь. Я счастлив, сознавая, что нахожусь в стране Великой Революции, стране, победившей феодализм и рабство и сделавшей рабочих хозяевами своей судьбы“.

### Из автобиографии П. Дегейтера и истории „Интернационала“.

„...Я учился в консерватории г. Лилля на севере Франции и усердно занимался музыкой. Особенную страсть питал я всю жизнь к пению и, обладая недурным голосом, всегда состоял членом нескольких больших хоровых обществ.

По предложению нескольких товарищей, я принял участие в организации хорового кружка под названием „Лира рабочих“, и там меня единогласно выбрали дирижером. Это был социалистический кружок, и Густав Делори был его секретарем (позднее Делори сделался мэром г. Лилля). Вскоре после организации кружка, он появился у нас на репетиции и сказал мне, передавая сборник стихотворений: „Это — стихи недавно умершего Потье. Посмотри-ка, не найдешь ли там чего-нибудь пригодного для нас. У нас совсем нет революционных песен. Ты сумеешь это устроить“. Вернувшись домой, я сейчас же взялся за книгу и по странной случайности открыл ее на „Интернационале“. Он показался мне великолепным для хора, но неудобным для пения, так как в нем было 8—9 куплетов. На другое же утро я сочинил и записал начерно музыку куплетов, а на следующий день мне удалось присочинить к ней хороший припев. Готовую песню я отнес к Делори. Он весьма одобрил мое сочинение и сказал, что придется отпечатать его в количестве не менее 6 000 экземпляров для продажи на празднике газетчиков, которые намеревались дать большой концерт. Таким образом, в следующий вторник мне пришлось впервые исполнить публично „Интернационал“ — это было 23 июня 1888 года. С тех пор он сделался нашей любимой песней, исполняемой при каждом выступлении, куда бы мы ни отправлялись...

Я стал известным на своей родине — в Бельгии. Больше всего содействовали популяризации „Интернационала“ Делори и его коллега Анри Гескер, который пел в моем хоре. Они распространяли его на всех конгрессах, продавая и исполняя его в свою пользу, а мне предоставляли довольствоваться одной славой.

В 1902 г. Клеман запросил Делори, кто написал музыку „Интернационала“. Делори ответил, что автор уже умер. Около этого времени я работал резчиком по дереву, в Париже. На этой работе я повредил себе руку, и, благодаря этому случаю,

мое имя попало в газету. Через некоторое время, в конце 1903 г., меня пригласил к себе редактор газеты „Petite République“ и в беседе со мной, между прочим, спросил, не родственник ли мне автор „Интернационала“ и не могу ли я привести его к ним в редакцию. Я рассмеялся и сказал, что автор — не кто иной, как я сам. Тогда Ришар созвал в комнату всех своих сотрудников, меня поздравляли, и все мы пили шампанское. Затем меня направили к адвокату для взыскания вознаграждения за увечье. Адвокат предложил мне начать также процесс против нотоиздательницы — вдовы Айар в Париже, которой Делори имел наглость продать право издания „Интернационала“ с портретом моего брата Адольфа на обложке.

Делори, надо сказать, еще с 1893 г. начал против меня интриговать и старался мне всячески вредить у нас на родине. Раз меня по его проискам чуть не арестовали перед задуманным мною публичным исполнением „Интернационала“ в Рубэ, и только протесты знавших меня расстроили его клеветнические козни. Когда же он узнал о предпринятом мною процессе, то клеветам и лжи не стало конца. При чем он продолжал утверждать, что автором „Интернационала“ является мой брат Адольф.

Начался ряд процессов (первый в 1909 году). Результат, благодаря влиянию Делори и жесвидетельству моего брата, был для меня отрицательный. Так дело шло до 1913 г. К тому времени я собрал в Лилле и Париже 120 подписей протеста против ложных утверждений Делори; назначено было новое судебное расследование в Лилле на октябрь 1914 г., но помешала война. Брат мой попал в Лилле к немцам и, опасаясь за свою жизнь, написал мне 27 апреля 1915 г. покаянное письмо, в котором признается, что никогда в жизни никакой музыки не сочинял, а „Интернационал“ и подавно. Он оправдывается, что подписал бумагу, подsunутую ему мэром города Делори, из опасения, в случае отказа, лишиться заработка. Письмо это дошло до меня через родных только в 1917 г., а сам брат мой умер 15 февраля 1916 года.

В 1920 году Делори имел дерзость поставить моему брату памятник, как автору „Интернационала“.

Письмо брата было мною представлено в суд и, наконец, 23 ноября 1922 г. состоялось решение высшей судебной инстанции, которым интриги Делори и его приспешников были разоблачены и я окончательно признан автором музыки „Интернационала“. Делори явился в суд уже больным, отказался от своих претензий и вскоре умер.

К удивлению моему, преемник Делори на должности мэра, Салангри, задумал во время своих выборов, с целью саморекламы, устроить перед памятником чествование 12-й годовщины со дня мнимой смерти автора „Интернационала“. Мне пришлось вмешаться и послать местному префекту официальное требование запретить торжество, основываясь на том, что я жив, и подкрепляя свое заявление постановлением суда в мою пользу. Префект запретил манифестацию.

Вот в нескольких словах, какие перипетии пришлось испытать мне, как автору „Интернационала“

## II. Дегейтер в Музсекторе Гиз'а

10 августа автор „Интернационала“ был на вечере Музсектора ГИЗ'а. Вот что он пишет в полученном нами письме по поводу этого праздника:

„...Я Де Гейтер Пьер автор „Интернационала“ имел счастливую возможность присутствовать на товарищеском вечере, устроенном в мою честь в Музыкальном Секторе Государственного Издательства.

Когда я приехал, меня встретил весь персонал учреждения... Две молодых девушки поднесли мне великолепный букет. Группа молодых оркестрантов<sup>1)</sup> приветствовала меня „Интернационалом“ в превосходном исполнении... После этого молодой оратор—позже я узнал, что он пианист,—прочел программу вечера. Я слушал молодую певицу... Потом пела черкешенка в национальном костюме. Затем армянин играл на своем инструменте (род мандолины), а один из его товарищей, обладающий прекрасным голосом, пел на родном языке. Им изо всех сил аплодировали и заставили несколько раз биссировать. После этого прекрасно пел под аккомпанимент фортепиано молодой русский... От присутствовавших на празднике молодых композиторов я получил их сочинения. Вечер кончился „Интернационалом“, исполненным оркестром и хором всех присутствовавших. Одним словом, я был на великолепном вечере и никогда не забуду оказанной мне на нем сердечной встречи“...

## Армянский музыкальный коллектив.

В начале 1926 года начал свою работу при Доме Культуры Сов. Армении (ДКСА) Армянский Музыкальный Коллектив. Коллектив преследует задачу содействия развитию музыкальной культуры Армении и ознакомления общественности СССР с армянской музыкой и ее культурными достижениями. В коллектив входят окончившие ВУЗ музыканты-армяне и обучающиеся в консерватории и техникумах будущие работники Армении. Всего в коллективе 25 членов, по специальности—педагоги, исполнители и 1 дирижер.

За время своей деятельности коллектив устроил ряд интересных по содержанию концертов—вечер армянской песни, хоровой концерт из произведений Комитаса, квартетные вечера и проч. При коллективе существует издательство, которое выполняет задания Музыкального издательства ГИЗ'а Армении совместно с ДКСА. До сего времени им изданы: симфоническая партитура Ал. Спендиарова „Эриванские этюды“, то же—в переложении Г. Будагова для фортепиано, „Четыре песни“ А. Тер-Гевондяна для оркестра (партитура), персидские мелодии Н. Тигранова (для ф-но), „Ванские народные песни“, собранные и записанные Сп. Ме-

<sup>1)</sup> Оркестр народных инструментов Трудкоммуну ОГПУ, под упр. т. Чагадаева.

ликяном и Гардашян, песни „Змрухти“ („Изумруд“) — 8 песен Романоса Меликян, и др.

На будущий сезон коллектив предполагает развить широкую концертную работу.

## ПО СССР.

## ЛЕНИНГРАД.

### Обзор музыкальной жизни.

Акопера закрыла сезон постановкой оперы Мейербера „Гугеноты“—выбор столь же мало оправдываемый со стороны музыкальной, как и со сценически-театральной,—в особенности же, если принять во внимание, что условием ее реализации было перенесение на будущий сезон „Кавалера Роз“ Р. Штрауса. Спектаклю придана пышная декоративная форма, в чем надо видеть продолжение репертуарной линии большого исторического жанра, покинутой акоперой с постановки „Бала-Маскарада“ Верди. Лучшее в новой постановке—макеты акад. Шуко. Что касается чисто-исполнительской стороны, то потребных для мейерберовского письма голосов и вокальной техники у многих не оказалось, к тому же далеко не благополучным нужно считать и распределение партий. Так, например, непонятным представляется вручение Ку к л и ну—певцу с резким по тембру, характеристическим тенором—лирически насыщенной партии Рауля, или же молодой артистке Преображенской, зарекомендовавшей себя за этот сезон, как отличное меццо-сопрано,—чрезвычайно высокой тесситурой партии пажа. В силу этого, вокальная часть спектакля (исключение Д е р ж и н с к а я—Валентина, П о п о в а—королева, С л и в и н с к и й—граф Невер) была далеко не на высоте. Зато отлично проработанной оказалась оркестровая его часть, в чем безусловная заслуга молодого дебютанта—дирижера В. У л ь р и х а (выдвиженец из концертмейстеров), с тактом и большой техникой прошедшего оперу (отметим уравновешенность ансамблей). В конечном счете, „Гугеноты“ нельзя занести в актив музыкального сезона, единственным вкладом в который со стороны Акоперы нужно считать только „Бориса Годунова“ в оригинальной редакции Мусоргского.

\* \* \*

Большое оживление в музыкально-театральный сезон внесла постановка Оперной Студией при Ленинградской Консерватории оперы современного немецкого композитора Паумгартнера „Саламанская пещера“ (режиссер Э. Каплан). Сама по себе опера не представляет собою никакой новой вехи в эволюции оперной формы. Ее письмо—это вокальный и инструментальный штраусовский стиль („Саломея“ „Электра“). Партии трудны, моментами концертно-виртуозны, требуют больших голосовых данных и настоящей техники пения, но, вместе с тем—вокально-благодарны. Оркестр пышен, декоративен, экспрессионистичен. Любопытны в опере некоторые

технические детали письма, вроде воскрешения речитатива под аккорды рояля, то и дело разрывающего симфоническую ткань. Наибольший интерес и значимость отчетной постановки—в режиссерской работе молодого талантливого постановщика Э. Каплана. Основное в ней—уничтожение глушащей завесы оркестра между певцом и зрительным залом,—сценическая площадка выдвинута далеко вперед, и действие идет перед спущенным железным занавесом.

Молодые исполнители выказали себя благодарным и гибким в руках своего руководителя материалом. Относится это, главным образом, к покоющим характерные партии—Чесноккову (Панкрассио), Ильменской (Христина), Ивашкевичу (Реконсе) и Боровскому (Николас). Хорошо в столь необычных условиях, справился со своей задачей дирижер С. В. Ельцин.

По приглашению из-за границы оперная студия выступала на Моцартовских торжествах в Зальцбурге. В репертуаре, помимо этой последней постановки, еще три работы—„Бастьен и Бастьенна“ В. А. Моцарта, „Каменный Гость“ Даргомыжского (обе постановки Э. О. Каплана) и „Кашей Бессмертный“ Римского-Корсакова в концертном исполнении. Художественным руководителем поездки является Б. В. Асафьев. Труппу составляют 20 студентов консерватории. С ними поехали два дирижера—С. В. Ельцин и С. М. Пружан, а также машинист сцены оперной студии—Минаяев. Особым успехом пользовались—„Бастьен и Бастьенна“ и „Кашей Бессмертный“ в концертном исполнении.

\* \* \*

Не менее интересна, хотя менее закончена, другая работа Каплана „Фиделио“ Бетховена, представленная им к весеннему смотру самодеятельных кружков силами союза коммунальников. В этом спектакле, целиком обслуженном рабочими кружками (сольная и хоровая группы, физкультурники, духовой и симфонический оркестры) примечательна самая идея его построения, выявляющая отношение коммунальников к произведению Бетховена и к заложенному в нем социальному смыслу. Для этого из произведений Бетховена (увертюра „Леонора № 3“, романс „Сурок“, фрагменты первого действия) смонтирован пролог. Вообще говоря, вставки и купюры обильны, но не нарушают цельности общего музыкального и сценического построения. Интересна переложенная на 4 голоса „Блоха“, исполненная квартетом вагеновожатых (стражники за игрою в карты). Экран служит связью между представляемой эпохой и современностью. В начале он возглашает: „Коммунальники играют „Фиделио“ Бетховена“. В конце второй части появляется титр: „Дальше по пьесе король освобождает заключенных. Это противоречит нашему классовому сознанию и мы сбрасываем маски“. И актеры-рабочие сбрасывают костюмы, на музыку увертюры „Леонора № 3“, заключая спектакль физкультурной группой. Конечно, наиболее уязвимой частью постановки было музыкальное исполнение, особенно же оркестровое: оркестру союза в настоящем его состоянии совершенно непосильна еще подобная работа.

\* \* \*

Концертный филармонический сезон закончился выступлениями Отто Клемперера, давшего две программы: Бетховенскую (1-я и 3-ья симфонии и „Эгмонт“) и смешанную (6-я симфония Чайковского и 5-я симфония Бетховена). В Бетховене Клемперер достиг совершенно исключительных вершин исполнительского чутья и мастерского владения оркестром. Его толкование „Эгмонта“ доставило глубоко волнующие, неповторимые моменты художественной радости. Цельно и по строго обдуманному плану были исполнены 3 и 5 симфонии. Слабее попытка Клемперера подойти к русскому звукотворчеству (6-я симфония Чайковского). Здесь налицо те же внешние средства передачи: пластичная, динамическая линия, продуманный общий план, чуткое, тончайшее распределение светотени, оркестрового „дыхания“,—словом, со стороны мастера исполнения все было на обычной для Клемперера высоте. Однако, не хватало главного—контакта исполнителя с творческой психологией композитора. Так и остался нескрытым глубокий трагизм классического произведения Чайковского, слишком субъективного и, видимо, чуждого дирижеру по духу.

\* \* \*

За этот сезон значительно укрепилось и развило свою концертную деятельность Общество Камерной Музыки (бывш. КДКМ). Этому способствовал новый курс на выделение наиболее одаренных исполнительских кадров из молодежи и привлечение ряда иногородних артистов. К числу последних относится группа музыкантов-армян, давшая ряд показательных концертов, посвященных армяно-персидской музыке. Армяне имели исключительный успех в наших музыкальных кругах. Их искусство, равно поражающее как со стороны исполнительско-виртуозной, так и фактурой самого музыкального материала, демонстрировалось, помимо открытых концертов „ОКМ“,—в консерватории, в Институте Истории Искусств и в Домах Культуры. Построение преимущественно на началах импровизации, эта музыка, творчески содержательная, поражает своей богатейшей самобытной культурой мелоса, своей исключительно тонкой ритмической расцветкой, необычайным тембрально-колористическим разнообразием (из инструментов следует отметить кеманчу, тар, зурну, дудук, саламур и доол). Все выступавшие исполнители—А. Оганезашвили, Бала Милекян, Г. Еганян, А. Багаманян, Г. Шулаверци—законченные зрелые артисты. Из них—Оганезашвили в прошлом году с большим успехом выступал на Международной выставке во Франкфурте-на-Майне.

В. Богданов-Березовский.

Ленинградская Филармония разработала в основном план концертов в предстоящем (28-29 гг.) сезоне (7 абонементов по 12 конц.). Центральное место в этом плане займет исполнение „Орфея“ Монтеверди, гениальной итальянской оперы XVII в. Предполагается отметить 35-летие со дня смерти Чайковского.

Общественной работой Филармонии явятся рабочие концерты: 6 выездных—в Дома Культуры

6—для Комсомола, 2—для Обл. Профсоветов (Октябрьский и в день смерти Ленина). К исполнению в течение сезона намечены произведения следующих авторов: М. Штейнберга, В. Щербачева (Симфонietta), А. Пашенко, Ю. Шапорина, Игоря Стравинского („Царь Эдип“, „Мавра“, „Апполон Мусагет“ и др.), С. Прокофьева („Огненный ангел“ и 2-я симф.), Н. Мяковского (9-я симфония), Д. Шостаковича (Сюита из оп. „Нос“), Н. Стрельникова, А. Берга, Шенберга, Галя, Э. Кшенека („Попурри“), Д. Мийо („Юношеские песни“), М. Равеля, М. де-Файя и Малера („Песни земли“). В числе исполнителей—дирижеры—Абендрот, Буш, Клемперер и др.; пианист и композитор Барток, пианист А. Рубинштейн и др.

Из советских артистов приглашены: Н. Малько, (9 концертов) пианисты: Шварц, Каменский, Позняковская и Юдина и др. В концертном исполнении будут даны отдельные акты Вагнеровских драм „Тристан и Изольда“.

В репертуар Ленинградского Акад. Театра оперы и балета на предстоящий сезон включены (по производственному плану, представленному на утверждение Главискусства) следующие оперы: „Игрок“—С. Прокофьева, „Кавалер роз“—Р. Штрауса, „Отелло“—Верди, „Евгений Онегин“—Чайковского (в нов. пост.); условно приняты: „Антигона“—Онеггера, „Чародейка“ и „Воевода“—Чайковского.

Композитор Ю. А. Шапорин закончил оперу „Декабристы“ (текст А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева).

„Сын солнца“, опера С. Н. Василенко, признана Художественным Советом Ленинградской Акад. оперы неподходящей для постановок в виду ее крупных идеологических недочетов.

Р.К.И. приступила к обследованию Ленинградских Госактеатров.

А. К. Глазунов согласился закончить партитуру оперы „Алмаст“ покойного композитора А. Спендиарова.

Гос. Инст. Истории Искусств организована экскурсия в район реки Мезени (под руководством проф. К. Романова) для собирания всех видов крестьянского искусства.

Комитет по организации международной выставки в Кельне прислал в Ленинградское Отд. ВОКС'а приглашение живой газете „Стройка“ и хору гусляров „Кр. Треугольника“ выступить на выставке в 8 гарант. спектаклях.

## Украинская Филармония (УКРФИЛ).

(Перед концертным сезоном на Украине).

Концертную работу в течение последних двух лет вело на Украине так называемое Концертное Бюро, существовавшее сперва при объединении оперных театров, а потом отошедшее в ведение Наркомпроса. Работа Концертбюро при некото-

рых ее положительных результатах была построена на неправильных началах и не дала нужного эффекта.

Ряд „уклонов“ в работе, разрыв с общественным мнением, постройка концертного плана исключительно на заграничных артистических „звездах“, пренебрежение местными силами и молодежью, обслуживание только центров (Харьков, Одесса, Киев) и полное игнорирование периферии, нежелание обслуживать рабочую среду, наконец, недочеты организационного порядка, расшатанное хозяйство и невыполнение взятых Бюро обязательств перед абонентами концертов, привели к тому, что работа Концертного Бюро вызвала сильное недовольство всех слоев общественности и была Наркомпросом приостановлена. Задачи ведения концертной работы были возложены на вновь организованную „Украинскую Филармонию“ (Акционерное О-во с преимущ. гос. капиталом).

„Укрфил, согласно второго пункта своего устава имеет заданием: а) организовать концертную деятельность, привлекая украинские, союзные и заграничные артистические силы и организации, б) организовывать показательные концерты и показы украинской музыки в Союзе и за границей, основывать свои оркестры, хоры и др. в) организовывать лекции, диспуты, конкурсы на все темы, касающиеся музыкального искусства, г) организовывать музыкально-научно-исследовательскую и музыкально-этнографическую работы и нужные вспомогательные учреждения для них; д) вести нотно-издательскую и литературно-издательскую работу по музыкальным вопросам, е) организовывать нотные библиотеки, нотные хранилища, ж) основывать музыкальные студии и курсы, помогать материально наимущим ученикам музыкально-учебных заведений, з) организовывать и поддерживать разные вспомогательные учреждения—фабрики, мастерские для производства и ремонта музыкальных инструментов, заводы для производства струн, издательство нотное и литературное по вопросам музыкального искусства, и) открывать представительства, агентства, конторы и магазины, филиалы, склады и иные торговые и вспомогательно-производственные предприятия, а также принимать на себя представительства“.

Таким образом Укрфил должен вести музыкально-производственную работу в широких масштабах, стать одним из центров строительства музыкальной культуры на Украине, имея под собой твердую материальную базу в организованной им музыкально-промышленной и музыкально-торговой деятельности. Наличие в числе его основателей таких организаций, как Наркомпрос, ВУТОРМ (Всеукраинское Общество революционных музыкантов), УТОДИК (Украинское Общество драматургов и композиторов), ВУФКУ, Радиопередача, Окрисполкомов: Харьковского, Киевского и Одесского, гарантирует правильную линию в работе Укрфила.

Ныне работа Укрфила разворачивается по двум линиям: по организации производства муз. инструментов (включая производство укр. национальных инструментов—бандур) и налаживания торговой сети, и организации концертного сезона на территории Украины.

Методы новой организации концертной работы отличаются от тех, которые лежали в основе деятельности концертного Бюро.

Организационные „заповеди“ Укрфила таковы:

1. Концертная работа Укрфила будет строиться в первую очередь на украинских и союзных артистических силах, что, с одной стороны, даст мощную и сравнительно недорогую артистическую базу, а с другой,—будет стимулировать рост союзной артистической культуры. Иностраный „импорт“, конечно, займет нужное место, но не будет служить основной базой. Особое внимание будет обращено на приглашение из-за границы украинских исполнителей (чего ни Концертное Бюро, ни Росфил до сего времени не делали), как, напр., Любка Колесса, Барвинский, Бережницкий, Менцинский, Рудницкий и др.

2. Широко развертываемая сеть концертов, охватит не только главные центры Украины, но и целый ряд промышленных центров и окружающих городов. Кроме показательных абонементных концертов, особое внимание Укрфил обратит на обслуживание клубной рабочей аудитории. Здесь в основу работы будут положены принципы музыкального воспитания масс (серии музыкально-просветительных концертов-лекций).

3. Возрождая симфоническую музыку, широко ставя музыкально просветительную работу среди масс, Укрфил в основу концертной политики кладет принцип ознакомления общественности с новыми достижениями музыкального творчества как Украины и Союза, так и Европы, а также выдвижения молодых исполнительских сил. Для этой цели при ближайшем участии ВУТОРМ'а в систему абонементных циклов будет введен т. н. „авторский цикл“, программы которого будут посвящены музыкальным новостям, выступлению авторов-исполнителей и молодежи.

4. Вместе с тем Укрфил организует „экспорт“ в Союз и за границу украинских исполнительских сил и организаций, работе которых до сего времени обслуживающие Украину концертные организации, и свои и русские, совершенно не уделяли никакого внимания.

Для проведения этого плана в жизнь Укрфил разбил Украину на четыре района: Харьковский, Киевский, Одесский и Днепропетровский (Донбасс), во главе которых стоят уполномоченные, выдвинутые из лиц, пользующихся музыкально-общественным авторитетом.

Помимо переговоров с отдельными исполнителями (часть переговоров ведется через „Совфил“, с которым Укрфил установил взаимоотношения), Укрфил деятельно связывается с передвижными исполнительскими организациями, как напр., „Думка“, квартеты им. Леонтовича, Вильома, вокальный квартет, капеллы бандуристов и др.

Для организации серьезной базы для пропаганды симфонической музыки Укрфил организует в Харькове собственный, постоянный симфонический оркестр, а также приступает к созданию образцовой капеллы кобзарей, во главе с руководителем „кобзарского движения“ проф. Гнатом Хоткевичем.

Основная задача Укрфила—упорядочить концертную работу на Украине. Реорганизация кон-

цертного рынка на принципах точного учета и точного распределения художественных сил, суровый отбор ценных явлений и внедрение музыкальной культуры в массы—вот основные организационные и идеологические черты намеченного плана работ Укрфила.

П. Козичкий.

## Музыкальная жизнь в Свердловске

Музыкальная действительность столицы Урала не вполне соответствует той репутации „музыкального центра“, которая утвердилась за этим городом. Музыкально-художественная работа Свердловска протекает по трем отдельным направлениям, до сих пор еще не объединенным общим планом. Вследствие этого, в музыкальной работе города наблюдаются не только перебои, но и известные принципиальные расхождения, которые живо обсуждаются на страницах местной областной прессы.

Оперный театр имени А. В. Луначарского, в виду почти полного отсутствия других музыкальных развлечений посещается публикой очень охотно (по абонементам). Репертуар его стоит в прямой зависимости от музыкальных возможностей театра. Оркестр (в составе сорока шести исполнителей) под управлением заслуженного артиста Республики И. О. Палицына, из-за недостатка некоторых редких духовых инструментов и малочисленности смычковой группы, избегает играть оперы с большим составом (тройным или четверным). „Кармен“, „Фауст“, „Аида“, „Дубровский“, „Евгений Онегин“, „Нерон“, даже „Четыре Деспота“ и „Принцесса Турандот“ являются постоянным репертуаром театра. Произведения Римского-Корсакова и Вагнера (не говоря уже о произведениях современных авторов) ставятся очень редко. Ансамбль, руководимый большим и энергичным музыкантом И. О. Палицыным, достиг уже довольно большой сыгранности, часто страдающей, правда, из-за некоторого несоответствия оркестровых групп.

Помимо театрально-оперной работы, тот же оркестр, под именем организует ежегодные циклы классической музыки (в прошлом году—цикл Бетховена, в текущем—Чайковского, в связи с предстоящим 35-летием со дня смерти). Кроме того, почти ежедневно оркестр играет „общедоступную“ программу в павильонах общественных садов. Работа ансамбля протекает только в летние месяцы, зимой симфонических концертов не бывает.

В области музыкальной науки, в частности—по музыкальной этнографии, никто из местных музыкантов не работает. Среди ответственных работников татаро-башкирской общественности проводят интересную работу по записи песен и сказаний ханского периода секретарь газеты „Сабан эм Чукеч“ („Плуг и молот“) Мазит Уразмухаметов и преподаватель словесности Шигаб Абайдуллин. В ближайшем будущем предполагается организация постоянной научной музыкально-этнографической комиссии, которая будет объединять и направлять всю работу по записи песен и сказаний.

Уральский Областной Музыкальный Техникум, в котором (по свидетельству

местной газеты) идеологический и политический перелом произошел только в начале текущего года, до сих пор был далеко не на высоте. С назначением нового заведующего (коммуниста), свердловская общественность надеется, что это учреждение будет более связано с рабочей массой. Кроме того, жизнь техникума стала значительно интенсивнее после приглашения И. О. Палицына руководителем оркестрового и оперного классов. Два концерта, устроенные силами учащих, заключали в своей программе первую симфонию Калинникова, неоконченную симфонию Шуберта, „Камаринскую“ Глинки, первую сюиту „Пер-Гюнт“ Грига, струнную серенаду Чайковского (среднюю часть). Кроме того, оркестр сопровождал солистам—пианисту, тромбонисту и певцам. Силами учащих же были даны и некоторые отрывки из опер—русских и иностранных. Во всем остальном структура техникума ничем не отличается от установленного типа,—если не считать, что с текущего сезона введен класс художественного аккомпанимента, а с осени предполагается (под давлением прессы и соответствующих отделов Совета Профессиональных Союзов) открыть отделение народных инструментов и углубить работу инструкторско-педагогического отдела, сильно его орабочив. „Орабочиванье“, впрочем, будет проведено как реформа и в плане всего техникума.

Что же касается клубной работы, то она развернута еще относительно слабо. Наиболее успешной оказалась организация музыкально-художественной работы в клубе железнодорожников имени Вайнера, в котором функционируют три кружка—оперный, хоровой и инструментальный (духовой и народный). В этом же направлении развертывает работу и клуб торгово-промышленных служащих, где начали работу симфонический, хоровой и великорусский кружки. Все же остальные рабочие клубы

(а их очень много), ссылаясь на слабый инструктаж и отсутствие связи с техникумом, почти не ведут музыкально-просветительной работы. Всеми этими вопросами и устранением существующих недостатков должен серьезно заняться объединенный культурно-просветительный отдел при Уральском Областном Совете Профессиональных Союзов, которому поручено все идеологическое руководство клубно-просветительной работой города.

Д. М. Роголь-Левицкий.

## Хоркружок Железнодорожников ст. Лодейное Поле,

(Мурманской жел. дороги).

Хоровой кружок на ст. Лодейное Поле существует с апреля 1924 года и состоит из 60 человек рабочих, служащих и их детей. Репертуар хорового кружка состоит из 150—170 номеров современной революционной и русской музыки (изданий Госиздата и Ленинградского Губпрофсовета).

Хоркружок за время своего существования имел около 70 выступлений, включая в программу: хоровые, сольные номера, мелодекламацию, хоровую ритмо-декламацию и участвуя в инсценировках в дни красного календаря. Несколько раз хор выезжал с концертами в Ленинград, Ораниенбаум, Петрозаводск и на другие станции дороги. 50% хора—истинные любители своего дела и поют бесценно в хоре пятый год. Не имея, за недостатком помещения, своей постоянной комнаты с музыкальным инструментом, хоркружок не мог расширить своей работы, но с мая—июня месяца наметил в план своей работы постоянные занятия по теории музыки, постановке голоса и другим предметам.

П.

## ЗА РУБЕЖОМ.

### Советская музыка за рубежом.

(Концерт в Чехословакии).

Пути проникновения советской музыки за границу чрезвычайно разнообразны. Иностранная пресса, использующая посылаемую ей информацию; нотная продукция СССР, постепенно завоевывающая заграничный рынок (этому, между прочим, в значительной степени способствует договоренность Музсектора ГИЗ с известной фирмой „Universal-Edition“); заграничные выставки (во Франкфурте на Майне в 1927 г. и др.), обслуживающие массового посетителя в течение длительного времени; наконец, советские артисты, гастролы которых удается организовать за границей—в частности наш музыкальный молодежь (им иностранцы особенно интересуются)—вот наиболее актуальные проводники нашей музыки за границей.

Помимо этого есть еще одна форма музыкальной связи с заграничной, которая для нас должна быть особенно интересна. Мы имеем в виду устройство за

рубежом концертов и вечеров, посвященных русской музыке. Такие концерты интересны нам не только со стороны чисто музыкальной пропаганды. Их устройство обычно осуществляется через дружественные круги зарубежной общественности, через Общества Сближения с СССР. Таким образом, они демонстрируют организационную активность наших друзей—иностранцев.

За последние три года концерты советской музыки проходили в разных странах. Особенно энергично в этом отношении Германское Общество Друзей Новой России. Оно устроило ряд вечеров, на которых не только исполнялись произведения современных советских композиторов, но и были использованы советские артисты, проездом находившиеся в Берлине: выступали там С. Е. Фейнберг, В. В. Борисовский и др. Аналогичные вечера происходили также в Австрии (Вена), в Чехословакии (Прага), во Франции (Париж). Совсем недавно был вечер нашей музыки в Рабочем Доме—в Финляндии (Гельсингфорс), на



котором выступала певица Ольга Рамих, исполнявшая образцы русских народных песен.

Последний концерт состоялся в г. Брно (Чехословакия) 7-го мая. Он был устроен Объединением моравских членов Общества Сближения с Новой Россией. Вечер вел профессор брнонской консерватории Л. Кундера (пианист), который выступил с большим докладом о современной музыке СССР. Дав в начале обзор советской музыкальной педагогики, он перешел к характеристике современных группировок и течений в русской музыке. По мнению докладчика, русскую музыку можно разделить на три основные группы: в первую входят композиторы, которые остались верны старым формам (Глазунов, Гнесин), во вторую — вожди современной русской музыки (Мясковский, Фейнберг, Мелких). К третьей относятся композиторы, в своем творчестве близкие современной западно-европейской музыке и усвоившие ее технику.<sup>1)</sup>

Интересно отношение докладчика к проблеме пролетарской музыки. Л. Кундера указал на трудности, которые стоят перед пролетарской музыкой, перед необходимостью выразить в музыке определенную идею, если не идеологию. Он резко высказался против революционной халтуры и разделения музыки на агитационную и художественную. Как пример плохой пролетарской музыки, он сыграл „Жалобный марш“ Маркевича на смерть Ленина, как пример подлинного революционного творчества он исполнил заключительные страницы из „Симфонического Монумента“ М. Ф. Гнесина.

В концерте приняли участие профессора Шквор и Вавра и композитор Капрал. Ими было исполнено: первая часть из трио Гречанинова — как пример сильно сентиментальной довоенной музыки — соната для рояля Д. Мелких, композиции Черепнина и др.

Вечер прошел с большим успехом. Положительные рецензии были помещены на страницах „Ровность“, „Лидове Новина“ и „Нове Руско“.

Этот концерт продолжает собою серию тех заграничных выступлений, которые, знакомя иностранца с советской музыкой, через нее приобщают широкие круги зарубежной общественности к советской культуре в целом.

С. Богомазов.

## Нравы Парижской консерватории

Известный французский музыкальный критик Генрих Малерб на страницах газеты „Le Temps“ (11-го и 18-го июля 1928 г.) дает обзор весенних публичных конкурсных выступлений учащихся Парижской Национальной Консерватории Музыки и Декламации. Выступления эти он характеризует, как: „небольшое домашнее развлечение“, „отдаленная провинция“. Недочеты, обнаруженные на конкурсе, по мнению Г. Малерба, вытекают из всего быта консерватории и общей постановки ее дела.

1) Данное „подразделение“ наших композиторов свидетельствует о том, что докладчик имеет несколько смутное представление о течениях и направлениях в современном советском музыкальном искусстве.

Ред.

Прежде всего, преподаватели консерватории дают платные уроки учащимся своих классов, плата довольно высокая и для бедных совершенно недоступна. Эти же преподаватели состоят членами жюри по присуждению наград, а равно и по приему в консерваторию — и зачастую туда принимаются лица, готовившиеся под руководством членов жюри, а неимущие остаются за бортом. Очень часто также учащиеся выступают на конкурсе с произведениями своих учителей, не всегда беспристрастных судей. Малерб утверждает, что при присуждении наград выступавшим на конкурсе весной 1928 г. производилась совершенно несправедливая оценка.

В общем хорошо поставлены классы струнных и духовых инструментов, — в особенности этих последних — выпускающие почти безукоризненных учеников. Однако, на конкурсе по виолончели Малерб был неприятно изумлен, услышав Анданте и финал из а-молл'ного концерта Шумана для виолончели и оркестра — без требуемого оркестрового сопровождения.

Наибольшего осуждения заслуживают вокальные классы, показавшие во многих случаях полную неподготовленность учащихся как в области камерного, так и в области оперного (опера и оперетта) пения. Отмечая наличие большого количества хороших голосов, критик констатирует, что уменьем петь эти молодые таланты, однако, не обладают: у многих плохо поставлен голос, неправильное дыхание, плохая декламация. Сценических навыков у них также нет: постоянно опущенные руки, смешные позы, утрировка страстности. Замечается, прежде всего, стремление произвести эффект, вследствие чего страдает художественное исполнение, страдает стиль.

Что касается репертуара, то выбор его далеко не удачен: часто исполняются нехудожественные произведения или произведения преподавателей. На конкурсе по камерному пению выступали исключительно с театральным репертуаром, романсы — которым в первую голову следовало отвести место — совершенно отсутствовали.

Малерб подчеркивает также, что перестают просто интересоваться консерваторией. Директор ее не присутствовал уже на нескольких конкурсных выступлениях, на которых он должен был председательствовать. По мнению критика, консерватория падает со дня на день, и требуются большие и продолжительные усилия и коренные реформы, чтобы вытравить из нее пристрастие, рутину и дать место свежей струе нового, отвечающего духу времени, преподавания.

Z.

## Первый конгресс по радио-музыке.

Этот конгресс состоялся по инициативе германского „Центрального Института воспитания и обучения“ в г. Геттингене (Германия). Прежде всего, должен быть отмечен доклад композитора Макса Буттинга о существе музыки, предназначенной для радио. Докладчик высказался против упрощенного решения вопроса путем передачи по радио любой, уже готовой музыки, первоначально для радио не предназначавшейся. Романтически-экспрессивная музыка, которая, нуждается в непосредственной („ощущаемой“, как выразился Бут-

тинг) близости исполнителя, не есть музыка для радио. Немногое в наличной музыкальной литературе подходит для радио. Задача современности в области радио-музыки — создание музыки, подчиненной логике „чистого слухового ощущения“, — музыки, в которой притупление звука, пока еще неизбежное вследствие несовершенной техники радио-передачи, сводится к минимуму.

Содокладчиком на тему „О вокальной музыке по радио“ был д-р Гейнц. Он также утверждал возможность музыки, не нуждающейся в „зрительном содействии“. По мнению Гейнца, более чем проблематична возможность передачи по радио музыки свыше, чем двухголосной. При чем певец должен быть так воспитан, чтобы, не забывая об акустических задачах, одновременно суметь преодолеть „инертность слушателя на расстоянии“. Другой содокладчик Альфред Сцендрей коснулся темы „Об инструментальной музыке по радио“. В наши дни уже достигли совершенства в смысле передачи звучности деревянных духовых. Не плохо обстоит дело и со струнными, а равно с трубами и тромбонами, — если только звук извлекается мягко. Но зато пасынками радио являются валторны и ударные. Особенно серьезен вопрос в отношении валторн: обычный с эпохи Вагнера состав в четыре и более валторн „утощает партитуру“ и делает ее „чуждой для радио“. Моцартовский оркестр звучит превосходно. В „романтической“ литературе, наоборот, нужно делать корректуры.

В свою очередь, критик Франк Варшауер доказал, что „зрительный“ момент не играет в музыке никакой роли. Его отсутствие в радио является даже преимуществом, ибо тем самым решается проблема „обособления вещи от исполнителя“, — создается известная объективность. В своем выступлении директор одного из берлинских театров Гегеман пытался доказать, что и чисто акустическими средствами возможно воссоздать зрительные образы, хотя бы путем лейтмотивов. Опера должна для целей радио специально перерабатываться. В своем докладе „О музыкальном образовании с помощью радио“ проф. Мерсман предостерегал против излишнего увлечения педагогикой и подчеркнул, что учебно-воспитательную работу следует проводить так, чтобы слушатель не оставался пассивным а проявлял активность. Проф. Гонигсгейм говорил о громадной социально-организующей силе радио.

На конгрессе был сделан также ряд сообщений по технике радио. При Берлинской Высшей Школе Музыки существует опытная радио-станция, и каждый ученик может научиться „муницировать согласно требованиям радио“. Один из директоров этой станции проф. Шюнеман, играющий вообще видную роль в музыкальной педагогике Берлина, продемонстрировал опыт обучения и даже дирижирования на расстоянии.

К. К-ов.

### Камерная музыка в Германии.

С 13 по 15 июля в Баден-Бадене (Германия) происходило очередное празднество „Немецкой камерной музыки“. Одной из задач празднества было

воскрешение формы, кантаты, преобразованной на современный лад и написанной на близкие нашему времени тексты.

Исполнены были кантаты: Эрнста Ротерса на текст „Путевые письма артиста Рингельнаца“, Гуго Германа на текст „Песен виселицы“ Моргенштерна; Дариуса Мийо „Возвращение блудного сына“ на текст Андре Жид. Была исполнена также камерная оратория Иосифа М. Хауэра „Превращения“ на текст стихотворений Хельдерлина. Представителями органной композиции были: Ганс Хумперт, Филипп Ярнах, Эрнест Пенпинг и Фиделио Финке. Музыкально драматические произведения, написанные специально для Баден-Бадена, заполнили целый вечер. Исполнены были: „Саул“ драма в одном акте Лернет-Холенна, музыка Германа Рейтера; „Tuba mirum“, вевиль Эрнста Фалькнера, музыка Густава Кнейпа; „В десять минут“ — текст и музыка 20-летнего ученика Шенберга — Вальтера Гроноста; „Герой“, камерная опера в 3 картинках Александра Мосолова.

### Хроника.

**Результаты Шубертовского конкурса.** По Международному Конкурсу имени Франца Шуберта первые премии по 10 зонам Конкурса получили следующие сочинения: СССР — Симфония Чернова, Германия — Симфония Г. Вунш, Скандинавия — Симфония К. Аттерберга, Англия — а) „Пакс вобискум“ Джонсон и б) Окончание симфонии Шуберта Фр. Меррик, Франция — Окончание симфонии Шуберта Г. Ридер и Г. Гиллемото, Польша — Краткая симфония Марека, Португалия — Симфоническая поэма Ламберт, Испания — „Шубертиана“ Эспла, Австрия — Симфония Фр. Шмидт и С.А.С.Ш. — „Карма“ Обиэль.

Мировая премия присуждена „Симфонии“ Аттерберга, а мировой почетный отзыв „Краткой симфонии“ Марека.

Три новые оперы Э. Кшенека („Диктатор“, „Честь нации“ и „Скрытое царство“), поставленные в Висбадене в Гос. Театре в один вечер привлекли внимание прессы.

Ф. Шреккер (автор „Дальнего звона“) заканчивает оперу (на собств. либретто) „Поющий чорт“, которая будет поставлена в Берлине в Гос. опере.

В последнем симфоническом концерте (в Париже) в июне т. г. под упр. Кусевидского были исполнены: „Огненный ангел“ С. Прокофьева (2-й акт), Симфония Вл. Дукельского (автор балета „Флора и Зефир“), музыка к „Псковитянке“ Римского-Корсакова и „Картинки с выставки“ Мусоргского в оркестровке Равеля.

В третьем концерте Кусевидского (в июне т. г.) были впервые исполнены произведения Русселя (концерт для ф. п. с оркестром) и Карпантье („Небоскребы“).

В своем новом произведении „Металлические розы“ А. Оннегер применил динафон — инструмент, изобретенный Рене Бертраном.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА.

## МУЗЫКАЛЬНО-НАУЧНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ.

### Музыковедение в Социологическом Разделе ГАХН

Работа Социологического Раздела ГАХН по линии музыки велась в 1927-28 академич. году в комиссии по социологическому изучению искусств под руководством Г. М. Когана. Заслушан и подвергнут обсуждению ряд работ на различные темы.

Вопросам возникновения и эволюции школ вокальной педагогики с социологической точки зрения посвящен был доклад Д. Л. Аспелунда: „Упадок вокального искусства и старая итальянская школа“. Докладчик указал, что социологический метод воплощает наше представление о „старой итальянской школе“ в ее культурном и социальном окружении. Опыт характеристики ее с использованием данных из смежных наук (физиология), с учетом современного состояния музыки и моментов этнографического и социального порядка и был представлен в докладе. При обсуждении доклада Л. И. Аксельрод выдвинула вопрос о значении социологического метода для оценки художественного произведения, А. А. Авраамов высказывался о соотношении между социологическим и формальным анализом.

В докладе Е. Б. Вилковира: „Формализм в музыке и марксистская методология“ была сделана попытка подвергнуть критике (с точки зрения диалектического материализма) книгу законченнойшего представителя формальной позиции в музыке—Э. Ганслика („О музыкально-прекрасном“). К положительным сторонам теории Ганслика докладчик относит опровержение метафизического взгляда на изобразительные и выразительные свойства музыки, к недочетам—неправомерное противопоставление эстетической и эмоциональной точек зрения и незаконное отгораживание музыкальных переживаний от переживаний иного порядка.

В докладе А. А. Альшванга („Социальные корни античного учения о метаболе“) рассматривался расцвет метаболы в античном мире (максимальный для одноголосной музыкальной культуры), как результат необычайно быстрого развития торгового строя в древней Греции. После распада римской империи наблюдается вырождение античной модуляции вследствие ненужности ее в новом феодальном строе. Новое появление модуляций в европейском мире (в итальянских торговых республиках эпохи „возрождения“) обусловлено рождением торгового класса.

В обсуждении (при участии А. А. Аврамова, Г. М. Когана, А. А. Федорова-Давыдова и др.) была отмечена ценность исследования модуляционного письма, как разрыва со старым установленным звуковым мирозерцанием, но наряду с этим и ряд методологических недочетов (невозможность изучения искусства вне его социальной функции, условность метода психологических аналогий).

Вопросам русской музыки посвящена была работа М. С. Пекелиса: „Автобиографические черты в музыкально-драматической концепции „Хованщины“

Мусоргского и их социальные основы“. Отличия в первоначальном замысле концепции „Хованщины“ от ее последней редакции заключаются в смещении центра тяжести с Досифея, князей Хованского и Голицына на Марфу. Автобиографический смысл этого смещения—в трагическом значении образа Марфы, построенного на антитезе страстной воли к жизни и вынужденного отрешения от нее. В обсуждении работы участвовали В. М. Беляев, П. А. Ламм, В. В. Яковлев и др., уточнявшие ее историческую, документальную часть.

Наконец, вопросу о принципах нового стиля исполнения посвящен был доклад Антона Углова: „Музыкальное исполнение и современность“. Целевой установкой при конструировании современного стиля игры является ориентация на классовую психологию. По мнению А. Углова, исполнитель, сохраняя безусловную верность нотописи, обязан выразить художественные свойства произведения в том виде, который наиболее соответствует психологии современного слушателя, отсюда—необходимость динамической модификации (повышение общей звучности за счет моментов средней силы) и ритмической модификации (сокращение задержаний в пользу периодов ускоренного движения). Моменты, ведущие к сентиментальности, должны естественно отступить на задний план, уступая место бодрому оптимизму и активности. Доклад этот вызвал оживленное обсуждение (при участии Э. К. Розенова, Г. Э. Конюса, П. Н. Ренчицкого и др.), в котором указывалось, что новая аудитория требует уточнения ответов, толкового, выразительного, а не чисто виртуозного исполнения. Если нет соответствия между исполнительской формой и авторской нотной записью—исполнение не может дойти до слушателей, как художественное произведение.

В будущем академическом году комиссия посвятит свою годовую работу общей теме: намечен вопрос о стиле Бетховена и его социологической обусловленности.

Д. Усов.

### В Государственном Ученом Совете.

В музыкальной комиссии научно-художественной секции ГУС'а был заслушан доклад Г. М. Когана „О положении музыкальных исполнителей“.

В своем докладе Г. М. Коган обратил внимание ГУС'а на то, что исполнительское искусство СССР находится в исключительно тяжелых условиях, мешающих использовать таящиеся в нем громадные культурные и экономические возможности. Концертные организации почти совершенно не приглашают молодых артистов и ничего не предпринимают для того, чтобы помочь выявлению и продвижению даровитых, но не достигших еще известности исполнителей. Попрежнему почти не практикуются концертные командировки наших исполнителей за границу, несмотря на то, что советские исполнители (Горовиц и др.) пользуются там громадным успехом как художественным, так и материальным, вследствие чего такие командировки могли бы

в известной мере уравновесить то количество иностранной валюты, которое мы затрачиваем на заграничных концертантов.

Самостоятельные концертные выступления связаны с такими расходами, что даже малоинтенсивная концертная деятельность нередко требует от концертанта почти героических лишений, длительного отказывания себе в самом необходимом. Это не мешает, однако, соответствующим органам приравнять таких концертантов к лицам свободной профессии в смысле ставок квартплаты, обложения подоходным налогом и т. п. Вследствие этого дело доходит до таких анекдотов, что молодые исполнители принуждены в иных случаях скрывать свою концертную деятельность, не концерттировать в своем городе и даже... просить не печатать о них рецензий.

В то время, как профессионалы всех других специальностей (врачи, инженеры и т. д.) имеют множество своих журналов, исполнители не имеют ни одного печатного органа, который достаточно подробно и серьезно освещал бы вопросы стилистики и техники исполнительского искусства (в историческом, теоретическом и критическом разрезе). Музыкальные журналы уделяют слишком мало места этим вопросам. В газетах музыкально-критические отделы оставляют желать многого. Освещаются почти исключительно выступления известных уже артистов. Рецензии пишутся большей частью в самых общих выражениях и совершенно не дают серьезного критического разбора толкования и приемов исполнителя. Вдобавок, почти во всех газетах, не исключая даже некоторых столичных, музыкальные отделы находятся в руках некомпетентных людей, что породило уже и продолжает порождать анекдотические рецензии, развращающие действующие на художественное сознание читателя-слушателя и тяжело отражающиеся на морально-психическом состоянии и артистической карьере молодых исполнителей.

Исполнителям, в особенности пианистам, приходится играть (дома и на концертах) на совершенно негодных инструментах, так как старые инструменты изнашивались, получение новых из-за границы запрещено, а у нас они не производятся. Крайне затруднено получение заграничных нот, обходящихся чрезвычайно дорого, так как в отношении таможенных ставок ноты приравнены... к предметам роскоши.

По докладу Г. М. Когана научно-художественная секция ГУС'а приняла резолюцию, в которой отмечает необходимость обращения правительственными органами (в первую очередь Наркомпросом и его главками) большего внимания на положение исполнителей. К числу необходимых мероприятий ГУС, между прочим, относит: 1) изменение жилищно-правовых условий исполнителей: предоставление им права на дополнительную площадь (комнату) наравне с художниками и писателями, освобождение от налогов, повышенных ставок квартплаты и т. п.; 2) облегчение выписки инструментов и нот из-за границы; 3) создание (наравне с аспирантурой по научной и педагогической линии) аспирантуры по исполнительской линии, могущей обеспечить материально-культурные предпосылки, необходимые для художественного совершенствования (подготовки

к концертной деятельности); 4) посылку наиболее одаренных молодых исполнителей за границу на длительные сроки для совершенствования; 5) создание специального журнала или специальных отделов в музыкальных журналах, посвященных теории и практике исполнительского искусства; 6) увеличение и улучшение газетных музыкально-критических отделов—в частности, более требовательное отношение к выбору рецензентов, уделение большего внимания регулярному освещению концертной деятельности молодых советских исполнителей.

Особо важное значение придает резолюция организации периодических конкурсов исполнителей. Такие конкурсы с разными призами (напр., включение в концертный план предстоящего сезона, посылка за границу и т. п.) будут значительным стимулом для художественного совершенствования молодых исполнителей, послужат основанием для более справедливого отбора приглашаемых исполнителей и сделают концерты молодых исполнителей гораздо более прибыльными (в виду обычного интереса публики к „призерам“). Кроме того, такие конкурсы могут иметь специальные задания (исполнение определенных программ, авторов, произведений), что позволит также оказать регулирующее влияние на репертуар наших исполнителей в желательном для Наркомпроса направлении.

## МАТЕРИАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА.

### Новое в области строения и изучения фортепиано.

**Электромагнитное фортепиано.** Современное фортепиано во многих отношениях превосходит все существующие музыкальные инструменты. Однако, наряду со всеми известными достоинствами оно имеет и некоторые существенные дефекты. Крупнейшим из этих дефектов является краткость фортепианного звука и невозможность последующего (после удара) влияния на него. Этот дефект хорошо сознавался всеми пианистами и композиторами с самого момента изобретения „молоточкового клавицимбала“, но до сих пор все попытки устранить этот дефект оставались безуспешными. Ныне Ганс Шюманн в журнале „Die Musik“ сообщает об удачных попытках преодоления этого недостатка с помощью электричества. Эти попытки привели в настоящее время к построению двух типов электромагнитного фортепиано с непрерывно колеблющимися струнами—французской модели (фабрики Гаво) и более поздней немецкой модели (мюнхенской фабрики „Объединенной Баварской Всеобщей Телефонной Компании“). Имея много точек соприкосновения, эти две модели отличаются, главным образом, тем, что во французской модели электромагнит действует непосредственно на струну, а в немецкой модели—на молоточек. Г. Шюманн считает немецкую модель („электромолоточковое фортепиано“) более удачной, дающей более богатый обертонами и более красивый (напоминающий струнные смычковые инструменты) звук. Согласно сообщению журнала, электромагнитное фортепиано не только дает возможность удлинения фортепиан-

ного звука и последующего влияния на него (индивидуальное туше), но и безгранично обогащает динамический диапазон и тембровые возможности фортепианного звука.

**Клавишные инструменты с 72 ступенной темперацией.** Германская музыкальная мысль упорно ищет средств освежения нашего музыкального языка в попытках замены 12-ти ступенной темперации иной—более тонкой и многоступенной темперацией. Среди искателей новой темперации существует два направления. Одно из них—известное направление „четвертитонников“, во главе которого стоит Алоиз Хаба. Другое направление, во главе которого стоял покойный Ферруччио Бузони—пионер борьбы за новую темперацию,—считало более целесообразным разделить на трети и шестые части тонов: Бузони считал, как сообщает в журнале „Die Musik“ Георг Шюнеманн, трети тонов более характерными и интересными, нежели четверти, ибо трети тонов—подобно триолям в метре—вносят в систему темперации совершенно новый принцип. Идеи Хаба получили свое осуществление в построенном для него (в 1922 г.) четвертитонном рояле (с двумя клавиатурами) и (позже) в четвертитонной фисгармонии Йёрга Магера. Идеи Бузони не получили своего осуществления при жизни великого артиста. Только в самые последние годы жизни Бузони фортепианная фирма Шидмайер приступила, с помощью Г. Шюнеманна и других друзей Бузони, к постройке третитонного инструмента. Бузони, бывший в это время уже смертельно больным, живо интересовался постройкой инструмента, набросал проект клавиатуры и делал множество указаний строителям, но не дожидаясь окончания постройки, сильно задержавшейся из-за встретившихся в работе различных затруднений. Лишь в самое недавнее время закончилось изготовление этого инструмента, и ныне он помещен в Берлинской Высшей Музыкальной школе.

По описанию Шюнеманна, этот инструмент—фисгармония с двумя клавиатурами, отстоящими друг от друга (по настройке) на полутон и настро-

енными каждая по третям тонов. Каждая мануаль, по совету Бузони, расположением черных и белых клавиш напоминает обычную фортепианную клавиатуру с тем лишь отличием, что клавишам этим соответствуют, разумеется, совершенно иные звуки: Это отличие, равно как и обусловленное им значительное увеличение расстояний между клавишами, соответствующими определенным интервалам, создает значительные технические трудности при игре на третитонной фисгармонии. Но, если верить уверению Шюнеманна, эти трудности искупаются своеобразной красочной и яркой звучностью нового инструмента.

**Новый „клавидимбал“.** Как сообщает д-р К. Вейдле (в журнале „Die Musik“) штуттгартская фортепианная фабрика Шидмайер построила (для оперного театра) рояль, обладающий возможностью подражать серебристой звучности старинных „сembali“. Для этой цели служит особая система резиновых пластинок, вдвигающихся по желанию между струнами и молоточками. Во всем остальном,—в том числе в строении педалей и клавиатуры, в способе удара и во внешнем виде—этот инструмент ничем не отличается от обычных роялей. По замечанию д-ра Вейдле, этот инструмент несколько не претендует на „автентичную“ реставрацию звучности старинного клавидимбала и имеет целью исключительно попытку обогащения звуковых возможностей современного фортепиано.

**Новая книга по истории фортепиано.** К своему 75-летию юбилею знаменитая фортепианная фирма Бехштейн выпустила богато иллюстрированную книгу, которую журнал „Die Musik“ рекомендует, как одну из лучших книг по истории фортепиано и концерта. Книга эта содержит, между прочим, множество неопубликованных писем Листа, Вагнера, Бюлова, Бузони и других знаменитых музыкантов, а также ряд любопытных снимков, иллюстрирующих эволюцию внешнего вида фортепиано за последние 75 лет.

К. Г р и м и х.

## НОВОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

### Литература о музыке.

#### „Нос“—опера Д. Шостаковича

Казалось бы, что может быть менее сценичным и современным, чем „Нос“—анекдотическая и фантастическая повесть Гоголя—во многом исполненная потусторонней „гофманщины“ и скудная элементами действия? Однако, выбор ее Шостаковичем в качестве оперного сюжета отнюдь не случаен. Не фантастика сюжета и, еще менее того, историко-бытописательная сторона привлекли Шостаковича к гоголевскому „Носу“. Анекдотичность содержания, ряд необычайных, до трагизма вскрывающих смешное и жалкое в обывательской психологии положений, полное отсутствие лирического момента и яркий язык, выразительно-разговорный, не побуждающий к вокальной кантилене,—таковы, думается нам, привлекшие Шостаковича особенности этой повести,

на редкость совпадающие с природными и творческими свойствами самого композитора.

Внешними, формальными „возбудителями“ этого произведения были театральные впечатления: в драматическом театре—Мейрхольдовские постановки, особенно „Ревизор“, в области оперы—„Волшебник А. Берга в постановке Ленингр. Акаперы и, в особенности, зингшпиль Э. Кшенека „Прыжок через тень“ в постановке Лен. Малого оперн. театра. Во многом, что касается вокального и инструментального письма, „Нос“ должен рассматриваться именно, как „ответ“ на „Прыжок“ Кшенека.

В наше время опера переживает кризис, обусловленный разладом между эволюцией собственно музыкальной ее части и отсталостью части музыкально-драматической. Будучи, как и всякое сценическое представление, прежде всего театром,

современная опера страдает оторванностью от современных достижений драматического театра, за последнее десятилетие столь расширившего свои завоевания.

Шостакович учел это. В его опере нет никаких специфицирующих самое понятие об опере „вампкизов“. Настолько даже, что многие, конечно, и не признают его произведение за оперу. В ней отсутствует кантиленное пение, она динамична, смела и выразительна по сценическому построению. Она кинематографична: сцены и антракты, не являя собою дивертисмента, но будучи в отдельности совершенно законченными, чередуются, сменяются, как кадры.

С момента возникновения идеи „Носа“, Шостакович стал усердно посещать театры—всякие: оперные, драматические, опереточные, кинотеатры. Много помогло ему также умение использовать знание и советы других. Так, несомненно, громадное влияние на работу и на судьбу „Носа“ оказал Вс. Э. Мейерхольд, в театре которого Шостакович проработал два месяца—как раз месяцы работы над окончанием I акта и над набросками II акта оперы. Поддержка Мейерхольда, надо полагать, конечно, главная, и многое в опере, безусловно, подсказано и оплодотворено этим замечательным мастером театра. В текстовой части, целиком сохраняющей подлинный язык Гоголя, ничем не растворенный, кроме маленькой вставки—песни Ивана, лакея Ковалева, написанной на слова песни Смердякова из „Братьев Карамазовых“ Достоевского: „Непобедимой силой прикован я к милой. Господи помилуй ее и меня, ее и меня, ее и меня“ и т. д.,—композитору содействовал Е. Н. Замятин. Текст третьего акта чрезвычайно искусно смонтирован из самых различных произведений Гоголя („Мертвые души“, „Женитьба“, „Тарас Бульба“, „Старосветские помещики“, „Записки сумасшедшего“, „Ночь перед Рождеством“ и мног. др.). Работа эта проделана совместно А. Г. Прейсом и Г. Е. Иониным.

Скудость повести Гоголя элементами действия повлекла за собою расчетливое „стопроцентное“ обыгрывание композитором каждой сцены. Здесь нельзя все же умолчать о значительном (против обычного) расширении концертно-музыкального начала—обилии антрактовой музыки и собственно музыкальных мимических сцен.

Эти сцены-антракты заслуживают того, чтобы о них сказать особо. Вслед за увертюрой, на которой ведется коротенький диалог между бредущим Ковалевым и бредущим Иваном Яковлевичем, сценой в циркульне, когда в хлебе Иван Яковлевич находит нос, и последующей сценой на набережной (попытка Ивана Яковлевича избавиться от носа), музыкальную ткань внезапно разрывает шумовой антракт, написанный для одних только неточно интонирующих инструментов (triangolo, tamburino, castagnetti, tambour, китайский барабан, 3 piatti, cassa, tam-tam).

Тембр и ритм—вот единственные два слагаемых этой музыки. Канонические наложения, многообразие динамических градаций—все это схвачено в цельной и четкой форме. Особенно впечатляющи всхлипы тарелок, кастаньет и бубен на педали (pp) маленького барабана и разрастающееся tutti заключения. Вторая замечательная антрактовая музыка (№ 9) связует во 2-ом действии большую сцену в газетной

экспедиции с последующей—на квартире Ковалева. Это—расширенное фугато, построенное на стремительной по динамическому взлету и громадной по диапазону теме, проводимой то в прямом, то в обратном (clarinetto piccolo и flauto piccolo) движении. К антрактовой музыке должен быть отнесен также бравурный галоп перед последней сценой 1-го действия, изображающий, как Ковалев скачет на извозчике к полицмейстеру.

Музыкальная тематика оперы—не вокальная, а исключительно инструментальная. Интонирует ли инструмент или человеческий голос—все фразы, все темы—короткого дыхания. Отличительный и доминирующий прием фактуры—имитационное письмо. Каноны, фугато, имитации—прямые, в обращении, в увеличении, в уменьшении—такова прозрачная оркестровая ткань произведения. В силу этого, музыка антиорганна—она совершенно лишена гармонического „цемента“ и потому абсолютно не укладывается в ф.-п. переложение. Так она и писалась—сразу на партитуру (притом почти без черновиков). Позднейшие же попытки составить „рабочий клавир“ для театра до настоящего времени не увенчались успехом.

Когда в начале статьи, я говорил о том, что возбудителем „Носа“ с формальной стороны в значительной мере явился кшенековский „Прыжок через тень“, я имел в виду, главным образом, именно специфическую особенность инструментального письма в этой опере. В самом деле, основной принцип его в обеих операх чрезвычайно схож: индивидуализация оркестровых голосов, отсутствие традиционных оркестровых групп, „полифоническая“ инструментовка. В „Носе“—по одному представителю каждого типового инструмента. Основной состав оркестра оперы:—одна флейта, с заменой флейтой пикколо и альтовой,—одна гобой, с заменой английским рожком,—одна кларнет, с заменой маленьким (in Es) и басовым кларнетом,—одна фагот, с заменой контрафаготом,—одна труба, заменяемая корнет-а-пистоном,—одна валторна,—одна бас-тромбон; громадная ударная группа: треугольник, бубны, кастаньеты, маленький барабан, китайский барабан, 3 пары тарелок, большой барабан, там-там, трещетка, две арфы, рояль, ксилофон, колокольчики,—флексотон,—балалайки и домры,—скрипки: первые (6—8 пультов), вторые (5—8 пультов),—альты (4—6 пультов),—виолончели (4—6 пультов),—контрабасы (3—5 пультов), с перестройкой нижней струны с mi на do.

Музыка „Носа“ блестяще изобразительна: бритые Ковалева—контрабасы скребут ostinat'ную фразу



пробуждение Ковалева, когда он зевает и вместе с ним, потягиваясь на glissando, зевают тромбон и скрипка соло, аккомпанимент песни Ивана (флексотон и балалайки), появление грозного призрака квартального под пародийное интонирование медью гимна „Гром победы раздавайся“,—такие бесчисленные детали встречаешь на каждой странице партитуры. Они формируют самую ткань произведения.

Не менее своеобразно вокальное письмо „Носа“. Как уже говорилось, в нем отсутствует пение, как

такое—вокальная кантилена. Вся вокальная часть оперы написана речитативом—то мелодическим, напевным, то даже не интонируемым (ритмизованная речь), то, наконец, просто разговорной речью. Все это свободно переходит одно в другое, ставя новые, в первую очередь, актерские задания перед певцом-исполнителем. Осмысленное слово, выразительность произносимого ставятся здесь на первый план, требуя от актера исключительной проработки дикции. Гоголевский язык обязывает к тончайшей нюансировке интонаций, к подчас нарочитому искажению ударений (что тонко схвачено ритмикой музыкальной фразы) и к „смакованию“ отдельных словечек и выражений. В этом отношении замечательно ехидное резонерство чиновника газетной экспедиции. Инструментальное же „окружение“ певца, все построенное на принципах имитационно-подвижной конструктивной фактуры является чрезвычайно зыбкой и изменчивой „опорой“. Это еще более усложняет задачу исполнителя. Но, несмотря на отсутствие широкого пения, письмо „Носа“ требует от вокальных исполнителей также и полного мастерского владения своим певческим аппаратом, т. к. техника фразы приобретает моментами чисто виртуозную сложность. Да и все „средства“ передачи необычайны: квартальный—партия тенора-альтино, Нос—партия тенора, поющего все время с зажатым носом, Ковалев—баритон-колоратура, пение на одних согласных (слигванные, мелодические фразы), — все это далеко не обычные положения и приемы.

Вот несколько примеров из партии Ковалева:

а)



Со-гла - си тесь!

б)



где! где

в)



брр брр брр брр

г)



(Крякает, с закрытым ртом).

Необходимо также упомянуть о больших ансамблях оперы: о хоре, вокализирующем в сцене в Исаакиевском соборе (заключительная сцена первого действия), об октете басов (дворники и лакеи, дающие объявления в газетной экспедиции). Эти восемь басов поют пунктированными—отделенными

друг от друга паузами—словами и составляют восьмиголосный канон, дублируемый унисонной поддержкой оркестра.

К наиболее интересным ансамблям принадлежат также массовые сцены 3 акта: дефилирующие путешественники и провожающие (своего рода дивертисмент) и сцена поимки и избияния Носа, „Тарантелла“ толпы в „Интермедии“ (молва о Носе), квартет письма, одновременно отправляемого и читаемого. В этом квартете любопытно уклонение в стиль дилетантского романса, мимолетно роднящее „Нос“ с „Маврой“ Иг. Стравинского.

Такова общая характеристика нового произведения Шостаковича, обещающего быть значительным и интересным вкладом в современную оперную литературу.

„Нос“ включен Ленинградским Малым оперным (б. Михайловским) театром в репертуар предстоящего сезона.

В. Богданов-Березовский.

**Письма А. П. Бородина.** — Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. С предисловием и примечаниями С. А. Дианина. Выпуск первый (1857—1871). Государственное издательство. Музыкальный сектор. Москва, 1927—1928. Стр. 420. Ц. 3 р. 50 к.

Выпуском научно проверенного издания писем Бородина Музсектор восполнил важный пробел в русской музыкальной историографии. До сих пор этот материал не был полностью известен не только широкому читательскому кругу, но и весьма немногим исследователям творчества гениального автора „Игоря“. Между тем, интерес к обаятельной личности Александра Порфирьевича Бородина с каждым годом растет.

Первое собрание писем А. П. Бородина (в числе 104) было опубликовано Стасовым вскоре после кончины Бородина. Затем, в течение трех десятилетий, появилось еще несколько мало-значительных публикаций бородинских писем, из коих самое обширное собрание было обнаружено покойным ленинградским критиком Г. Тимофеевым в „Современнике“ за 1912 год.

Редактор нового издания писем С. А. Дианин, сын профессора А. П. Дианина, известного химика, ученика и наследника Бородина обладал особенно ценными источниками для такой публикации, в виде архива своего отца. В этом архиве сохранилось до тысячи (!) документов, связанных с жизнью Бородина и более 250 (!) неопубликованных писем самого композитора. Новое издание писем будет состоять из трех отдельных выпусков. Как известно, Бородин принадлежал к числу наиболее блестящих представителей русского эпистолярного стиля. Меткость, образность его литературного письма, чрезвычайная острота наблюдений и характеристик делают его письма одним из замечательнейших собраний жизненных документов большого человека. Разносторонний деятель науки и искусства Бородин вращался в кругу самых выдающихся людей своего времени, много путешествовал, и письма его представляют интерес не только музыкальный, но и общекультурный. Правда, при желании охватить в издании безусловно все сохранившиеся письма и записки Бородина читателю приходится

иногда разбираться в тине житейских мелочей, интересных, пожалуй, только для специального исследователя жизненных судеб Бородина. Разобраться в этом сложном сплетении житейских фактов помогает образцово составленный комментарий С. А. Дианина, использовавшего ряд устных семейных преданий, разъясняющих тот или другой факт в жизни Бородина. В таком виде издание в смысле фактической полноты не оставляет желать большего.

Первый выпуск писем обнимает подготовительный период музыкального и научного творчества Бородина. Это — годы учения, первого этапа его профессорской и композиторской деятельности, период вхождения в творческую зрелость, устройства не совсем счастливой семейной жизни. Для музы-

канта наиболее интересны письма Бородина, характеризующие его отношения к „могучей кучке“, особенно — Римскому-Корсакову и Балакиреву. Очень важно, например, письмо, посвященное характеристике начала деятельности Корсакова в качестве преподавателя консерватории, живо дополняющее „Летопись моей музыкальной жизни“ последнего. Очень существенны некоторые опорные пункты, даваемые Бородиным для датировки его ранних произведений. Но настоящий, брызжущий избытком творческих сил и юмором Бородин — еще впереди, в его письмах, относящихся к концу семидесятых и началу восьмидесятых годов, когда его житейская мудрость и знание людей развернулись шире и глубже.

До.

## НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

**В. Белый,** ор. 2. Две фуги для фортепиано, 1928. Ц. 90 к.

Две фуги Белого — молодого композитора, члена Производственного Композиторского Коллектива при Моск. Гос. Консерватории, — свидетельство большого знания, чутья и свободного владения стилем и композиционной техникой фуги. Оба произведения — не очень значительны по содержанию, но сделаны с несомненным мастерством, в „классическом духе“, но без слепого схоластического подражания Баху, звучат свежо и искренно. Для исполнения обе — особенно вторая — представляют значительные технические трудности.

**А. Веприк,** ор. 5. Вторая соната для фортепиано. 1928. Ц. 1 р. 80 к.

Веприк — молодой, сравнительно недавно начавший печататься, еврейский композитор. Следуя канонам и традициям „национальной еврейской музыкальной школы“, он в своем творчестве — в частности, в данной сонате, — использует в качестве тематического материала национальные еврейские мелодии. Но на этом, собственно, и кончается „еврейское“ в сонате Веприка, ибо все мышление, все приемы и способы трактовки и разработки тематического материала в ней совершенно „интернациональны“. Соната сделана мастерски по форме, цельна и интересна по своему фортепианному стилю, вся развертывается в едином действенном напористом движении. Для исполнения она представляет значительные технические трудности, но „пофортепианному“ удобна и „благодарна“. В целом, 2-я соната Веприка — произведение ценное, заслуживающее несомненного внимания наших исполнителей — пианистов.

-фа.

**К. Эйгес.** Соч. 7. Горные вершины. Смешанный хор с сопровождением оркестра. Переложение для хора с фортепиано Вс. Васильева. Текст Гёте-Лермонтова. Цена 25 коп.

Музыка этого хора, легко и с удовольствием воспринимается любым слушателем. Голосоведение безупречно, встречаются свежие гармонические приемы. Подвижность каждого голоса обоснована. Форте-

пианное сопровождение несколько громоздко. Хор доступен лишь профессиональным или хорошо тренированным профсоюзным коллективам. Наличие известной доли сентиментальности — не назойливо, не лишено художественной меры и упрека автору не вызывает.

**Дж. Верди.** — Финал 2-го акта из оперы „Аида“. Цена 50 коп.

**Н. Римский-Корсаков** — Интермеццо и хор опричников из оперы „Царская невеста“. Цена 50 коп.

**А. Гречанинов** — Две русские песни: „У ворот, ворот широких“ и „Нападай, белый снег“. Цена 40 коп.

Все три тетради в переложении для духового оркестра И. Ф. Улыбина. Партитура и голоса.

Вышеперечисленные тетради являются, очевидно, началом широко задуманного Музсектором издания „Репертуара для клубных духовых оркестров“. Следует отметить удачный подбор репертуара, сразу вводящего кружковца в сферу хорошей музыки — от народных песен в мастерской обработке к вполне художественным пьесам классической литературы.

Оркестровки И. Ф. Улыбина вполне отвечают своему назначению, хотя и предполагают наличие в клубном оркестре валторн (трех инструментов), что, по нашему мнению, является пока недостатком даже для огромного большинства столичных клубных духовых оркестров. Правда, без особого ущерба, партии валторн могут быть и исключены, так как их в партитуре дублируют многие другие инструменты. Желательно было бы издание подобных партитур в двух вариантах: более сложной и облегченной, с указанием, в сложной — какие удвоения без ущерба для цельности впечатления могут быть упрощены, или какие инструменты могут заменить редко встречаемые в клубной практике, но обозначенные в партитуре инструменты (в данном случае, валторны).

В общем — отличный почин, который должен положить начало созданию подлинно-художественной литературы для духовых оркестров, столь им необходимой.

Георгий Поляновский.



**Ю. Карнович.** Второй квартет для 2-х скр., альты и виолончели, d-moll. Партитура. Музсектор Госиздата. 1928. Ц. 1 р.

Достоинства данного произведения—в серьезности и целостности его музыкальной мысли, в самостоятельности ее (нет заметных влияний, подражательности), в хорошем чувстве квартетной звучности и музыкальной формы. Наряду с этим надо отметить, как недостатки, какую-то скованность, замкнутость музыкальной фантазии и технических приемов. Это сказывается в однообразии эмоционального оттенка произведения, почти не выходящего из рамок унылой ламентации,<sup>1)</sup> в ограниченности метрико-ритмической структуры, в отсутствии пассажей и разнообразных технических приемов. Все это придает квартету несколько суховатый характер, не исключая, впрочем, интереса к нему, как к серьезному камерному произведению.

**Ан. Александров.** Ор. 32. Классическая сюита для малого оркестра. Партитура. Музсектор Госиздата. 1928. Цена 3 р. 50 к.

Это—изящная, легко исполняемая и легко воспринимаемая музыка; стиль ее выдержан частью в генделевской манере, в большинстве же случаев—в манере старо-французской и старо-итальянской школы (Люлли, Ф. Куперена, Рамо, Вивальди). Отлично звучит бодрая B-dur'ная интродукция генделевского стиля (струнный состав с эпизодическим появлением деревянных). Ее сменяет миниатюрный менуэт для струнного состава. Выдается по изяществу № 3—Quasi Gavotta—в старо-французском стиле (g-moll, G-dur)—с более острой гармонией и более сложной инструментовкой (полный состав малого оркестра, campanelli, triangolo). Далее идет ария—наиболее сложный № по изложению и по внутреннему содержанию—и наивно грациозная ариэтта. Следующий краткий похоронный марш—наименее удачный №: его музыка бледна и натянута. Финал возвращает нас к бодрой музыке вступления, трактуемой с большей помпезностью и блеском. Сюита может служить прекрасным сопровождением сценического зрелища соответствующей эпохи, но имеет и вполне самостоятельный музыкальный интерес.

**А. Оленин.** Ор. 28. Луговые заигрыши. 4 пьесы для скрипки с ф.-п. 1928. Цена 2 р. 70 к.

Об аналогичных пьесах А. Оленина (для другого состава инструментов) уже писалось на страницах нашего журнала. Настоящий сборник может подтвердить данную раньше оценку творчества Оленина: отличное знание народно-песенного склада, стильная гармонизация, умелое употребление специфически-народного контрапункта, прекрасное изложение ф.-п. партии, в которой так и чувствуется звучность старинных инструментов. Вместе с тем подтверждаются и общие выводы: некоторая фрагментарность и однотипность музыки; чувствуется тяга (неосуществленная пока) к более широкой форме оркестрового или сольно-рапсодического произведения с оркестровым сопровождением.

<sup>1)</sup> Жалобы.

**Александр Абрамский.** Соната в четырех частях для ф.-п. 1928. Цена 2 р. 25 к.

Музыкальное мирозерцание автора тяготеет к смутным, темным звукообразованиям, тонально неопределенным гармониям, хаотическим ритмам. Конечно, и самое „дерзкое“ мышление имеет право на внимание, если есть в нем достаточно устойчивые координаты, достаточно кристаллизованные элементы. Этой необходимой кристаллизации мы не находим в сонате Абрамского, почему она представляется каким-то сплошным „опытным полем“, хождение по которому, вдобавок, крайне затруднительно благодаря исключительному неудобству ф.-п. изложения. Затрудняет также отсутствие метрических обозначений. К плюсам автора надо отнести известную серьезность и незаурядность его мысли, но в целом произведение—недостаточно зрело и недостаточно фортепианно.

**Иосиф Шиллингер.** Ор. 14. Эксцентриада. Три пьесы для ф.-п. 1928. Цена 1 р. 50 к.

Произведение это в некоторых отношениях противоположно охарактеризованному в предыдущем отзыве: музыка „Эксцентриады“ ритмически четка, остра по гармонии и довольно хорошо пригнана к техническим возможностям ф.-п., но напрасно мы стали бы искать в ней какого-либо внутреннего содержания или мысли; все исчерпывается трюками и внешними эффектами. Это—образец специфически „эпатирующей“<sup>1)</sup> музыки, легко скользящей по музыкальному сознанию и не оставляющей в нем заметных следов.

**Климентий Корчмарев.** 12 легких пьес на народные темы для скрипки с акк. ф.-п. (может исполняться также на мандолине или 4-х струнной домре), под ред. скрипача-педагога В. Н. Алексева. Т. I и II. 1928. Цена тетради—1 р. 25 к.

Построение педагогического репертуара на народно-песенном материале—явление своеобразное и желательное. В этом смысле надо приветствовать настоящий сборник, выполненный грамотно и серьезно. Использованный песенный материал—не равноценного музыкального качества. Интереснее русский, еврейский, испанский материал, бледнее—немецкая, датская, финская мелодии. Ф.-п. сопровождение—везде правильно и музыкально, но, порою, несколько формально и суховато: хотелось бы больше колоритности и характерных национальных штрихов. А.

**Гуго Вольф.** „Итальянские песни“. Музсектор Госиздата. М. 1927 г. Стр. 51. Ц. 2 р. 25 к.

Начинание Музсектора в деле ознакомления русских исполнителей с музыкой Вольфа, давно уже приобретшего заслуженную популярность за границей, надо всячески приветствовать. Первый выпуск посвящен его сборнику „Итальянские песни“, из которого редактор П. Ламм выбрал около половины для русского издания (24 из 46) и расположил их, сообразуясь с примерными указаниями автора, в порядке диалога мужского и женского голосов. Издание выполнено очень тщательно и является, безусловно, ценным вкладом в нашу переводную вокальную литературу. Особенным плюсом этого

<sup>1)</sup> поражающей воображение

издания является то, что, наконец, у нас обращено внимание на качество перевода, к которому, помимо его поэтических достоинств, предъявлен новый ряд требований, связанных с музыкальным текстом. Во-первых, перевод эквиритмичен подлиннику, и поэтому на все 24 песни нет ни одной пунктировки в вокальной партии, что, при обилии в немецком языке односложных слов, представляет для переводчика огромные трудности (в данном случае трудности усугублены весьма свободным обращением со стихом со стороны самого Вольфа). Во-вторых, он очень точен не только в передаче общего смысла стихотворения, но и в деталях, вплоть до точного совпадения однозначущих слов в соответствующем малом отрезке мелодии, а это очень существенно при декламационном характере многих мелодических оборотов. В-третьих, перевод сделан с большим чутьем поэтического стиля подлинника и тем самым органически сливается с музыкой.

Как переводчик, С. Заяицкий, так и редактор, П. Ламм, проявили в данном случае пристальное внимание, большую вдумчивость и весьма бережное отношение и к словесному, и к музыкальному текстам. Надо надеяться, что Музсектор не оставит своего начинания и со временем даст не выборку только, а полные собрания песен и Вольфа, и других западных композиторов.

### А. Ш.

**А. Станчанский.** Ноктюрн для ф-п. Ц. 60 коп. **Его же** 5 прелюдий для ф-п. Ц. 75 коп. **С. Майкапар.** Маленькая сюита (7 миниатюр средней трудности для ф-п. ор. 30). Ц. 1 р. **Зара Левиной.** Соната для ф-п. Ц. 1 р. 20 к. **Б. Шехтера.** 2-я соната для ф-п., ор. 5. Ц. 1 р. 50 к. (Издания Музсектора Госиздата).

Продолжающееся (под редакцией А. Н. Александрова и Н. С. Жилева) посмертное издание произведений А. Станчинского (1888—1914) с каждым новымopus'ом все более убедительно свидетельствует о том, какое громадное дарование погубило в этом безвременно скончавшемся композиторе. Даже такие ранние (1907 г.) и подражательные произведения, как ноктюрн (очень сильно напоминающий ранниеopus'ы Скрыбина), поражают местами свежестью и оригинальностью письма. Особенно яркостью отличаются 3-я (b-moll) и 5-я (C-dur) прелюдии, первая из которых представляет замечательное фортепианное претворение образов „Трепака“ Мусоргского.

Миниатюры Майкапара предназначены для педагогических целей. Несамостоятельные по стилю (безраздельное влияние Шумана и Чайковского), не всегда достаточно выдержанные в художественном отношении (салонно-сентиментальный налет в 4-й D-dur'ной песне), они все же обладают рядом несомненных педагогических достоинств, обычных у этого автора. Особенно удачна последняя d-moll'ная пьеса (Alla Giga), превосходно-схватенный старинный стиль которой, к сожалению, значительно обесценивается совершенно лишними заключительными четырьмя аккордами в слащаво-мендельсовском духе.

Две одночастные сонаты молодых московских композиторов З. Левиной и Б. Шехтера — свидетельствуют о несомненной даровитости обоих авто-

ров и о значительном уже владении техникой письма. В фортепианном отношении обе сонаты сделаны удобно и достаточно интересно. Что же касается музыкального содержания, то обе сонаты позволяют судить скорее о художественных идеалах их авторов (образцом для Шехтера служили, очевидно, сонаты Метнера, для Левиной — Скрыбина, в частности его 3-я соната), чем об их самостоятельной творческой физиономии. Впрочем, этот недостаток почти неизбежен у молодых композиторов и потому пока не таит в себе ничего угрожающего их дальнейшему развитию.

**А. Скрыбин.** Канон для фортепиано (Посмертное издание). Издание Музсектора Госиздата. Москва. 1928. Ц. 45 коп.

Параллельно с переизданием всех опубликованных сочинений Скрыбина Музсектор предпринял издание неопубликованных его произведений под редакцией комиссии в составе А. Н. Александрова, А. Б. Гольденвейзера, А. А. Ефременкова, Н. С. Жилева, Н. Я. Мясковского, Л. Л. Сабанеева, и А. Б. Хесина. Это, представляющее громадный интерес, издание, начато в настоящее время выпуском в свет маленького d-moll'ного канона, написанного Скрыбиным в детском возрасте (в 1883-84 гг.).

Это произведение любопытно, главным образом, тем, что стиль его чрезвычайно далек от „скрябинизма“ и крайне напоминает мелкие пьесы Аренского (салонный сентиментализм, гармоническая трактовка полифонического задания; особенно показательны в этом отношении такты 5—8). Это в известной мере подкрепляет точку зрения тех иностранных исследователей (французский историк Ландормэ и др.), которые склонны вести творческую генеалогию Скрыбина в большей мере от Чайковского, нежели непосредственно от Шопена и Листа, как это принято в русской литературе. Чисто художественная ценность канона вряд ли возвышается над средним уровнем „педагогических“ пьес Аренского, Гречанинова и т. п.; поэтому можно, пожалуй, согласиться с мнением редактирующей издание комиссии, что в настоящее время канон представляет исключительно биографический интерес.

**А. В. Александров.** Соната для скрипки и фортепиано. Издание Музсектора Госиздата. Москва. 1928. Ц. 2 р. 75 к.

Одночастная скрипичная соната А. В. Александрова (посвященная скрипачу Цыганову) не отличается, на наш взгляд, ни особенной яркостью мысли, ни достаточной убедительностью построения. Замысел сонаты и некоторые приемы письма автора носят заметные следы чужих влияний — в частности, Грига (значительно, впрочем, модернизированного).

Однако, наряду с этими недостатками, соната имеет и несомненные достоинства: к числу их относятся значительная свежесть и техническая умелость письма и очень удачно и благодарно сделанная партия скрипки.

Принимая во внимание эти достоинства, а также чрезвычайную бедность русской скрипично-сонатной литературы, можно предполагать, что эта соната встретит хороший прием у наших скрипачей.

К. Г р и м и х.

**В. Шебалин.** Ор. 5. „Подорожник“. Три стихотворения А. Ахматовой для голоса с ф.-п. 1) „Я спросила у кукушки“; 2) „Сразу стало тихо в доме“; 3) „Я окошка не завесила“. Музсектор Госиздата—1928. Москва. Цена 1 р. 20 к.

Для общего стиля музыки этого интересного вокального сочинения характерны два основных направления, в существе своем различных, но, тем не менее, прекрасно уживающихся вместе и в сочетании своем дающих вполне осязательный художественный результат. С одной стороны, это—глубоко впитанные влияния стиля французов (главным образом, импрессионистов), а с другой—родственная близость традиционным особенностям стиля русской музыки (здесь более всего чувствуется влияние Мусоргского и Мясковского). От первых у композитора—подробности внешнего рисунка, отточенность фактуры, капризные изломы мелодического контура, стремление к изысканной остроте (но отнюдь не резкости) звуковых колоритов и общая утонченность и нервно-обостренная рассудочность его музыкального мышления; от второй—мягкость и непосредственная теплота лирического чувства; тяготение к эмоциональному насыщению и психологическому углублению звучаний, к песенной плавности и мелодической округлости. В остроте этих стилистических противоречий и в то же время в органичности их слияния автор находит верный путь для раскрытия своей собственной богатой лирической индивидуальности, пока еще не вполне окрепшей и моментами несколько еще заслоняемой более сильными стилистическими наслоениями.

Чрезмерная изысканность форм выражения и некоторая разорванность стилистической линии—это пока основной недостаток рецензируемого сочинения, своею талантливостью и незаурядностью в общем заслуживающего большого внимания. Для исполнения романсы безусловно не легки.

**А. Чишко.** Ор. 9 № 2. „Песнь о розе“ для голоса с ф.-п. Слова С. Рубановича. Музсектор Госиздата—1927. Москва. Цена 45 коп.

Салонное по стилю, ординарное по фактуре и совсем незначительное и пресное (несмотря на явное стремление автора говорить современным муз. языком) по музыке сочинение, на претенциозный текст Рубановича, в общем мало чем отличающееся от массы второсортных лирических романсов, в изобилии издававшихся в дореволюционное время. Относительные его достоинства—удобность для голоса, проработанность декламационной стороны, мелодическая и гармоническая „миловидность“ и общая грамотность. Совсем непонятно, почему композитором почти нигде не проставлены тактовые черты, несмотря на то, что метрическое строение романса везде абсолютно ясно и вполне устойчиво.

**Н. Чапыгин.** „Топи да болота“ для среднего голоса с ф.-п. Слова С. Есенина. Музсектор Госиздата. 1927. Москва. Цена 45 коп.

Свежее, приятное сочинение,—технически несложное, но в то же время вполне художественное,—которое можно рекомендовать для концертного репертуара не только певцам, но и учащейся молодежи. Некоторая наивная схематичность строения средней части—к тому же, не вполне вяжущейся по своему тематическому материалу и стилю изложения,

с обрамляющими ее заунывными наигрышами вступления и заключения—искупается свежестью светлого и задумчивого лиризма, пронизывающего все произведение. Привлекательна в нем также и скромная простота фактуры и бережная чуткость к поэтическому тексту.

**Вяч. Паскалов.** „Севрюк“ украинская былина для голоса с оркестром. Переложение для голоса с ф.-п. Текст народный. Музсектор Госиздата. 1928. Москва. Цена 75 коп.

Положенная в основу произведения подлинная украинская народная тема, будучи сама оставлена без изменений, подверглась со стороны автора только соответственному гармоническому оформлению, сделанному в стиле и манере, приближающихся к излюбленной русскими композиторами форме вариаций. Гармонизация со стороны технической выполнена вполне добросовестно и с полным знанием дела, но ей часто не хватает живописной образности и убедительной яркости, что не лишает, однако, все произведение в целом известного художественного интереса.

**В. Фере.** Ор. 7. Два стихотворения С. Есенина: 1) „Корова“ и 2) „Песня о собаке“ для голоса с ф.-п. Музсектор Госиздата. 1928. Москва. Цена 1 р.

Фактура обоих романсов слишком сложна, нарочита и запутана по сравнению с простыми по мысли и непосредственными в своем лиризме текстами Есенина. Это—основной недостаток данного произведения, являющийся причиной общей его стилистической невыдержанности. Тяжеловесная рассудочность, холодная абстракция, а местами явная надуманность муз. мышления (напр., на стр. 6, со слов „Скоро на гречневый свес“ до резко звучащего битонального эпизода в начале стр. 7, или *parlando* на стр. 10, заключающееся 7 аккордами-ударами,—по числу положенных в мешок щенят, по одному щенку на аккорд и др.) приводят в результате к наличию в произведении каких-то „пустых“ моментов, осознанных только сухо-формально, но никак не заполненных психологически (напр., *Roco più mosso* на стр. 5), или претендующих на весьма примитивную внешнюю изобразительность (напр., *Roco più mosso* на стр. 10 в № 2). Тем более, однако, хочется констатировать, что молодой автор несомненно талантлив, о чем свидетельствуют многие моменты его произведения, задуманные весьма интересно и выполненные вполне ярко (в первую очередь укажем на заключение № 2,—своеобразную тоскливую собачью песню—и на начало его, с интересными несовпадениями тактовых делений в голосе и ф.-п. сопровождении—следствие хорошей продуманности и верной „декламационной хватки“; начало № 1 до *Roco più mosso* и т. д.). По ним можно судить об имеющихся у автора в потенции возможностях. Ф.-п. сопровождение, несмотря на всю свою нагроможденность, не трудно и вполне удобно. В отношении декламации есть кое-где дефекты (напр., самое начало № 1, с весьма сомнительно расставленными знаками препинания). Как и большинство современных вокальных произведений, оба стихотворения Фере исполнителски весьма не легки.

**С. Василенко.** Ор. 51. „Индусские песни“ для высокого голоса, скрипки и ф.-п. 1) „Когда ты велишь мне петь“—цена 50 коп.; 2) „Колыбельная“—цена 50 коп.; 3) „Я прошу тебя“—цена 35 коп.; 4) „Импровизатор“—цена 50 коп.; 5) „Малабарская любовная песня“—цена 50 коп.; и 6) „Ты в небе снов моих“—цена 65 коп. Музсектор Госиздата—1928. Москва.

Написанные композитором частью на тексты Рабиндраната Тагора (№№ 1, 3 и 6), частью же на собственные (не вполне удавшиеся литературно и явно подражающие манере индусского поэта)—„Индусские песни“ не стремятся к воссозданию полноты и точности музыкально-этнографического стиля. Новые песни следует считать естественным продолжением и развитием той линии романсово-песенной экзотики, которая была первоначально дана автором в его „Маорийских песнях“ и впоследствии утверждена в „Экзотической Сюите“. Существенной для данного сочинения является наблюдающаяся у композитора тенденция к заметному упрощению фактуры, к большей сдержанности и меньшей изысканности в выборе выразительных средств. Вместе с тем интересно отметить то явное предпочтение, которое отдается им вокально-песенному началу, в сравнении с несомненно „инструментальной“ манерой построения мелодико-декламационного рисунка в его предыдущих сочинениях. Из общего количества песен (шесть) лучшие—№№ 1, 4 и 5 (последний—в сравнительно редко попадающемся размере 7/8). Для исполнения песни довольно трудны и доступны в полной мере только опытному вокалисту. Несомненный дефект издания—отсутствие вкладных листов с отдельно напечатанной скрипичной партией.

**Его же.** Ор. 495. „Китайская мелодия“ для голоса и ф.-п. Музсектор Госиздата—1928. Москва. Цена 45 коп.

Внешне простой и не претендующий на особую содержательность вокальный „пустычок“, стилизованный под некую китайскую колыбельную. Со второго куплета к голосу присоединяется, в виде канонобразно имитирующего спутника, скрипка *ad libitum*. В целом произведение страдает излишними длиннотами, малой выпуклостью мелодического материала, однообразием гармонического фона (последовательно выдержанный пентатонный звукоряд) и утомляющей мерностью ритма. Нельзя не отметить также банальности и художественной незначительности стихотворного текста М. Гернгросс. Технически произведение не трудно, но требует от исполнителя культурности и стилистической тонкости. Почему-то и к этому изданию не приложен листок с партией скрипки.

**М. Инполитов-Иванов.** Ор. 60. Пять японских стихотворений для голоса с ф.-п. Музсектор Госиздата—1928. Москва. Цена 1 р. 25 к.

Изящные и скромные по фактуре вокальные миниатюры на лирические тексты неизвестных японских поэтов (в русском переводе А. Глускиной). За исключением № 5 и отчасти № 4 (в части ф.-п. сопровождении) они лишены всякого этнографического привкуса, свободны и от какого бы то ни было уклона в стилизацию в духе народной песенной тематики и написаны в обычной, несколько старомодной романсово-песенной манере композитора,

тонки по отделке и в своем стиле выдержаны до конца. Благодаря ясности мелодики, простоте (иногда даже примитивности) формального построения, легкости и естественности декламации, общей технической несложности, и, конечно, благодаря своей несомненной вокальности, это сочинение, вероятно, найдет широкое распространение и будет использовано как для камерного исполнения, так и в целях педагогических.

Вс. Лютш.

**Игорь Глебов.**—К восстановлению „Бориса Годунова“ Мусоргского. Сборник статей. Госиздат. Музсектор. Москва. 1928 г. Ц. 80 к.

Переиздание Музсектором Госиздата полного клавираусдуга „Бориса“ в подлиннике со всеми вариантами всех первоначальных редакций открыло совершенно новую картину. Спала та завеса, которая в течение ряда десятилетий покрывала творчество Мусоргского; открылись совершенно неизвестные нам замечательные страницы; обнаружилась совершенно новая концепция великого произведения. И вот эта масса впечатлений, это резкое различие между привычной для слуха редакцией Римского-Корсакова и подлинными музыкальными и драматическими замыслами композитора, должна произвести целый переворот во взглядах на творчество Мусоргского вообще, и „Бориса“ в частности. Но, как это и обычно бывает в музыкальном искусстве (да и во всех областях общественной жизни)—появление чего-либо нового, непривычного вызывает противодействие известной части консервативно настроенных кругов, не умеющих или не желающих отказаться от привычных восприятий, традиций, прочно укоренившихся вкусов и взглядов. Новому явлению—будь то музыкальное произведение или научная теория—приходится выдерживать борьбу и множество испытаний пока оно не завоеует всеобщего признания.

В борьбе, разгоревшейся вокруг подлинного „Бориса Годунова“ Мусоргского, Игорь Глебов выступает определенным и решительным сторонником прогрессивной точки зрения. Четыре статьи, вошедшие в рецензируемую книгу, с различных сторон освещают данный вопрос. Здесь нет надобности излагать содержание этих статей. Проблема эта так велика и интересна, что ее надо обсуждать широко и во всем объеме. Книгу эту должен прочесть каждый музыкант, хотя немного связанный с интересами нашей музыкальной жизни и музыкальной современности.

Два момента нужно отметить в связи с выходом новой книги:

1) Игорь Глебов, вообще один из лучших наших музыкальных критиков, часто в прежних работах пользовался приемами только формального анализа, не касаясь анализа социологического. В новой работе центр тяжести—именно в сопоставлении этих двух методов. Чисто музыкальные явления здесь освещаются при помощи социологического анализа.

2) Автор является, как мы знаем, большим знатоком и апологетом как Мусоргского, так и Римского-Корсакова. Поэтому отпадает соображение (которое иногда приходится слышать) о какой бы то ни было тенденциозности в подходе к оценке редакторской работы Римского-Корсакова.

Книга написана простым, понятным языком, чем приятно отличается от многих предшествовавших работ Глебова, зачастую излишне перегруженных в стилистическом отношении.

Все вышесказанное заставляет считать рецензируемую книгу ценным вкладом в нашу не слишком еще богатую музыкально-критическую литературу и актуальным орудием пропаганды в борьбе, результатом которой подлинный „Борис Годунов“ и подлинный Мусоргский завоюют всеобщее признание.

Н. Выгодский.

**В. Успенский и В. Беляев.**—Туркменская музыка. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общей редакцией В. Беляева. С одной картой, 33 иллюстрациями и многочисленными нотными примерами в тексте. Изд. Нар. Комисс. по Просвещ. Туркменской Соц. Сов. Респ., печатаемое Муз. Сект. Гос. Изд. 380 стр. Ц. 10 р.

Большой и серьезный труд о музыке одной из наших окраинных среднеазиатских республик, до сих пор оставшейся неисследованной. Он состоит из собранных В. А. Успенским 115 пьес туркменской музыки для дутары, туйдюка (туркменской флейты), дилли туйдюка, гыджака (струнного смыч-

кового инструмента) и для пения с сопровождением дутары, а также—двух статей В. М. Беляева и В. А. Успенского. Среди пьес туркменской музыки встречаются замечательные образцы восточного народно-музыкального творчества. Статья В. А. Успенского „Моя музыкально-этнографическая экспедиция в Туркменистан в 1925—26 году“ содержит в себе богатый и хорошо разработанный комментарий к его собранию туркменской музыки. Другая статья В. М. Беляева (главная во всем сборнике) посвящена весьма тщательному теоретическому исследованию туркменской музыки (лады, звукоряды, каденции, секвенции, модуляции, формальное строение пьес и т. д.), описанию значения музыки в быту туркмен, связи ее с туркменской поэзией и т. д., и устанавливает историческую ценность туркменской музыки, являющейся, по мнению В. М. Беляева, не чем иным, как сохранившейся до наших дней почти в неприкосновенном виде музыкой IX—XI веков нашей эры, бывшей в то время во всеобщем распространении как в Европе, так и в странах культурного Востока. Совместный труд В. М. Беляева и В. А. Успенского является первой обстоятельной работой в области исследования музыки национальных окраин СССР.

Н.

### Почтовый ящик.

**Всеv. Чешихину,** Нижний Новгород.—Все полученные от вас материалы переданы в редакцию Музсектора.

**Зав. Астраханским Музтехникумом.**—Перепечатку вырезок из газет о преподавательнице руководного вами учебного заведения С. Г. Домерщиковой редакция считает излишней. Пришлите заметку об учебной и общественной деятельности музтехникума.

**А. Я. Лурье,** Киев.—Ваша статья „Музыка и революция“ не подошла.

**Ф. М. Кадичеву,** Тамбов.—Ваши оперу и симфонию можете прислать.

**А. А. Перунову,** Мариуполь.—**Б. Б. Зекелю** и **В. А. Фемелиди.**—Одесса, **Ю. Горюнову**—г. Белый, Смол. губ., **Г. Болычевцеву**—С. Нижний Теремуж, Курск. губ., **Юрмасу**—Киев, **А. Скрягину**—Саратов и другим сотрудникам и читателям журнала, приславшим в редакцию материалы и письма.—По всем интересующим вас вопросам и о непринятых редакцией материалах ответим письмами.

**Культотделам профсоюзов.**—Присылайте заметки и др. материалы о деятельности музкружков.

### ОТ РЕДАКЦИИ

1. При редакции журнала „Музыка и Революция“ открыта постоянная **письменная консультация** по всем вопросам, касающимся клубной музыкальной самодеятельной работы. Запросы адресовать: „Редакция М. и Р.“, отдел „консультация“. На ответы необходимо прилагать марки.

2. Все рукописи, присылаемые в Редакцию, должны быть четко написаны, по возможности—на машинке или чернилами на одной стороне листа; рукописи меньше печатного листа не возвращаются редакцией, если даже на пересылку присланы марки.

3. Прием в редакции ежедневно с 10—1; ответственный редактор принимает по понедельникам, средам и пятницам от 1—3 ч.

Ответственный редактор **М. М. ГРИНБЕРГ.** Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.**

**Новинки агитационно-просветительного  
отдела Музсектора Госиздата.**

**Для голоса с ф.-п.**

- А. Давиденко и Б. Шехтер**—Спартакиада, для баритона или баса с ф.-п. Цена 15 к.
- М. Красев, Г. Лобачев**—Четыре колыбельные для среднего голоса: 1. Индусская. 2. Негритянская. 3. Китайская. 4. Русская. Слова А. Барто. 2-я степень трудн. Цена 1 р.
- Орлов, С.**—Батрацкая песня, для баритона или баса, слова Д. Бедного (украинский текст Ол. Любовского). 2 степ. трудн. Цена 45 к.

**Для хора.**

- М. Анцев**—40 мелодических упражнений в 2-голосных канонах с текстом. Систематич. руководство для развития слуха и музыкальности в связи с хоровой работой. 1 степ. трудн. Цена 40 к.
- Г. Брук**—„Ручной лебедь“, для запевалы и смешанного хора без ф.-п., слова Казина. 2 степень трудн. Цена 10 к.
- А. Давиденко и Б. Шехтер**—Спартакиада, для смешанного хора с ф.-п., Цена 50 к.
- А. Даргомыжский**—Как пришел муж из под горок, перелож. для смешанн. хора с ф.-п. И. Лицвинко. 2 степень трудн. Цена 15 к.
- А. Копосов**—Красногвардейская, для смешанн. хора без ф.-п., слова А. Блока. 2 степень трудн. Цена 10 к.
- Дж. Россини**—Клевета (ария из оп. „Севильский Цирюльник“), перелож. для смешанн. хора с ф.-п. А. Степанова, (украинск. текст Ол. Любовского). 3 степень трудн. Цена 40 к.

**Находится в печати:**

**Для хора.**

- Песенник.** Для массов. хоров. исполн. (28 №№).
- Произв. коллектив М. Г. К.** „Путь Октября“ (муз. монтаж в 3-х звеньях д. хора и солистов с сопр. ф.-п. и др. INSTR).

- М. Мусоргский**—Гопак, перелож. для смешанн. хора с ф.-п. И. Лицвинко (украинск. текст Ол. Любовского). 3 степень трудн. Цена 40 к.

**Детские.**

- Г. Лобачев**—Таусень, 10 детских песен для 1, 2 и 3 голосов с ф.-п., текст народный. Цена 50 к.

**Для ф.-п. в 2 руки.**

- Н. Александрова, М. Румер, Е. Конорова**—Ритмические игры и пляски, подробное описание с приложением музыкальных сопровождений для проведения с молодежью в клубах, кружках и на экскурсиях. Цена 1 р. 25 к.
- К. Корчмарев**—Шествие Обалдуя из оп. „Иван Солдат“. Цена 45 к.

**Для духового оркестра.**

- С. Халатов**—Марш „К победе“, партитура. Цена 50 к.
- Тейке**—Марш „Старые друзья“, INSTR. А. Чеснокова. Голоса. Цена 1 р.

**Для балалайки соло.**

- 4-й сборник пьес** по нотной и цифровой системам, составл. Н. Лукавихиним. Содержание: 1) Н. Римский-Корсаков—Колыбельная из оп. „Садко“, 2) Г. Венявский—2-я мазурка, 3) С. Рахманинов—Итальянская полька, 4) Ф. Шуберт—Музыкальный момент, 5) В. А. Моцарт—Турецкий марш, 6) Русская хороводная (для 2-х балалаек) Цена 80 к.
- М. Красев**—Сборник отрывков из русских опер, по нотной системе. 10 пьес. Цена 40 к.

**Для дух. оркестра.**

- С. Халатов.** „Призыв“ марш, партитура.

**Для оркестра 4-х струн. домр.**

- С. Тэш и Н. Любимова.**  
1-й сборник пьес (9 пьес).  
2-й сборник пьес (9 пьес).