

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 9 (33)

С Е Н Т Я Б Р Ъ

1928 г.

Назревшие задачи.

(К итогам Иваново-Вознесенского совещания).

4—6 сентября в Иваново-Вознесенске состоялось губернское партийное совещание по вопросам музыки. Совещание это для нашей музыкальной общественности—событие исключительной важности, по своему значению далеко выходящее за рамки чисто-„местного“, губернского“ явления. Прежде всего, мы приветствуем его как первое партийное совещание по музыке, а вместе с тем, как преддверие аналогичного же всесоюзного совещания. Самый факт созыва данного губернского совещания в таком крупном рабочем центре, как Иваново-Вознесенск—нашем „советском Манчестере“—глубоко симптоматичен и знаменателен. Рост музыкальной самостоятельности, значение, которое приобретает сейчас у нас, в эпоху культурной революции, музыка, а с другой стороны—фактическое положение музыкального дела в провинции, его болезни и недочеты, наличие множества практических, требующих своего разрешения вопросов, необходимость дать четкие, конкретные, авторитетные указания по целому ряду областей работы—вот причины, побудившие АПО Иваново-Вознесенского Губкома созвать это совещание. Повестка дня его была посвящена исключительно практическим вопросам состояния музыкальной работы в губернии. Таким образом, прошедшее совещание ценно для нас и тем, что оно дало яркую картину состояния музыкального дела в нашей провинции.

Центральными пунктами повестки дня совещания были клубный вопрос и вопрос о музтехникуме¹⁾. О тяге и громадном интересе к музыке в рабочих массах, о растущей армии кружковцев-музыкантов говорилось в докладе и прениях по клубному вопросу, но количественный рост работы перегоняет ее качественный рост. Несмотря на ряд достижений и успехов в этой области, положение с клубной музыкальной работой

¹⁾ Подробный отчет см. в этом № журнала.

остается в общем неблагополучным. Болезнь и недостатки здесь—типичны; они—одни и те же везде: это—отсутствие репертуара, неблагоприятные условия работы, невнимательное отношение к ней со стороны клубной администрации, нехватка материальных средств и—самый тяжелый и трудно излечимый недостаток—отсутствие культурных, образованных кружководов. „Дайте музруководителя!“—вот повсеместное требование. Оглашенные на совещании данные о кружководках рисуют действительно тяжелую картину: из 18 кружководов—13 (около 75⁰/₀!) имеют только низшее образование. Специальное образование имеет только 5 человек. Общественное развитие кружководов стоит на очень низкой ступени. Проблема клубного музруководства, подготовка новых и переподготовка старых кружководов становится сейчас для нас кардинальной. Вопрос о руководителях музкружков, естественно, привел совещание к обсуждению состояния нашего профессионального музыкального образования—к вопросу о положении дел в Иваново-Вознесенском музтехникуме. Последний должен давать этих новых потребных нам музруководителей, но он почти совсем не выполняет этого главного для него задания—вот основной тезис, вокруг которого вращались все споры и дебаты. Совещание как по первому, так и по второму вопросу наметило целый ряд конкретных мероприятий, которые помогут изжить существующие недочеты и помогут теснее увязать работу техникума с потребностями и растущими запросами клубного, самодеятельного искусства. Так, лишняя раз получила подтверждение неоднократно уже нами высказывавшаяся мысль о неразрывной функциональной связи и преемственности, которая существует между профессиональным и самодеятельным музыкальным искусством. У нас нет двух искусств, а есть только—два фланга единого музыкального фронта. Этого еще многие не хотят у нас понять. Стремление к „кастовости“, к политике по принципу „моя хата с краю“ все еще сильны и упорны как в среде специалистов-музыкантов, так и среди клубных музработников. Совещание вновь показало насколько беспочвенны и вредны эти стремления и тенденции и насколько реальна и крепка связь этих 2 флангов. Дело не только в том, что клубный вопрос оказался связанным на совещании с вопросом о музтехникуме. Все дебаты, обсуждение всех вопросов совещания переходили с частных на общие вопросы музыки, узко практические вопросы упирались, переросли, оказывались связанными с „высокими“ проблемами современного музыкального искусства. Так, вопрос о клубном репертуаре вырос в вопрос о репертуаре „вообще“, о нашем отношении к старому классическому наследию и современной музыке. Вопрос об опере или рабочих концертах наткнулся на ту же обще-принципиальную проблему. Вопрос о вступительных словах в концертах увязывался с необходимостью социологическо-марксистского анализа музыкальных явлений. Это, в свою очередь, задевало вопрос о положении у нас музыкальной науки и т. д. „Большие“ проблемы, общие вопросы музыкальной идеологии не стояли в повестке дня, не разрешались, да и не могли разрешаться на губернском партсовещании. Их будет разрешать всесоюзное партсовещание по вопросам музыки. Но в том-то и дело, что сейчас после иваново-вознесенского совещания проблемы эти—и в этом громадная важность прошедшего совещания—предстают перед нами с особой остротой и определенностью.

Все эти „большие“ вопросы затрагивались на совещании в той или иной мере почти всеми выступавшими ораторами. Причем характерным здесь было удивительное многообразие точек зрения и отсутствие определенных установленных взглядов на все эти вопросы. В этом отношении провинция оказалась, как и всегда, зеркалом, верно отражающим положение, существующее у нас в центре, где царствует та же спутанность музыкальных понятий, тот же разнобой во мнениях и взглядах на основные вопросы музыкальной политики. Здесь в первую голову отметим, что мы не видим пока какой-либо определенной линии в музыкальной политике у ведающих музыкой правительственных органов. То же может быть

отнесено и к нашим многочисленным музыкальным группировкам, идеологический багаж которых нередко ограничивается несколькими, общего свойства тезисами и лозунгами „митингового“ характера, за которыми у них, зачастую, не скрывается никакого конкретного содержания. Это отсутствие определенной линии, определенной идеологии—до сих пор самым отрицательным образом сказывается во всех областях нашего музыкального искусства: в музыкальной науке, изобилующей массой квази-научных „открытий“ и „откровений“, подчас определенно реакционного свойства, при полном отсутствии, однако, подлинно-марксистской (без ковычек!) научной музыковедческой литературы и засилии „вульгарного“ марксизма (см. почти все „труды“ по истории музыки за последнее время), в нашей критике, благодушной и беспринципной, на положении музыкального образования и просвещения, в нашем концертном деле, опере, и т. д.

Никакой проработки принципиальных идеологических вопросов, никакого желания связать общие тезисы с практической жизнью. Общие проблемы музыкального искусства не ставятся и не обсуждаются. А жизнь каждодневно требует ответов на все эти вопросы, требует ясных слов, конкретных указаний. Музыкальный руководитель клубного кружка хочет знать играть ли ему Скрябина или Моцарта, Прокофьева или Васильева-Буглая. Лектор в рабочем концерте требует марксистских пособий. Но решить все практические вопросы нельзя до того, пока не будут решены кардинальные вопросы музыкальной современности. Обсуждению, глубокой и всесторонней разработке всех этих вопросов мы сейчас отдаем страницы нашего журнала.

И к этой работе мы зовем всю нашу музыкальную общественность.

С Е Н Т Я Б Р Ь.

КУЛЬТУРНЫЙ ПОХОД.

Со 2 сентября по 7 ноября комсомол проводит культурный поход,—поход против болезней и пороков нашего быта, против некультурности, грязи, мещанства, алкоголизма, безграмотности. В этой грандиозной „чистке быта“ не должна быть забыта и музыка, та гнилостная и отравляющая сознание музыка, которая в таком количестве еще засоряет нашу жизнь.

У нас существует серьезная недооценка того разлагающего, вредного влияния, какое несет в себе музыка определенного жанра. Для нас, например, представляется бесспорным, что нельзя успешно бороться с мещанством, не выкорчевывая из нашего быта всех атрибутов, всех специфических спутников мещанской идеологии—и в том числе того специфического песенного репертуара, который так характерен для современного мещанина. Нельзя бороться с алкоголизмом, не изгоняя из обихода песен, „навевающих“ соответствующие настроения или вызывающих—в силу того, что они пелись во время прежних „пьянок“—определенные рефлексy.

Но пить и сквернословить считается предосудительным, а вот петь скабрзные песни (скабрзные не обязательно только по словам, но по интонациям, по оборотам песни)—считается нормальным и естественным. Подобная своеобразная „нечистоплотность“ и распущенность все еще имеет место, к сожалению, в среде нашего комсомола, в среде нашей интеллигенции. Скабрзной музыке, которая заполонила наш нотный рынок, которая в таком огромном количестве преподносится у нас в пивных, кино и т. д. и имеет такое распространение в нашем быту, мы должны объявить серьезную борьбу. Начало этой борьбе нужно положить сейчас—в дни культурного похода. За время, оставшееся до 7 ноября должен быть устроен ряд особых музыкальных „субботников“, посвященных коллективному разучиванию новых песен (здесь может быть использован опыт радио), специальному показу работы музыкальных клубных кружков, курсам любителей на лучший репертуар, популярным концертам. Должна быть проведена кампания по вовлечению новых

членов в музкружки. Музыкальный кружок должен стать источником, центром музыкального просвещения в клубе. Специальная „легкая кавалерия“, состоящая из передовых кружковцев-музыкантов должна за это время произвести обследование состояния муз. работы в клубах и репертуара, который преподносится там. Наконец, должен быть пересмотрен и очищен от „пивной“ музыки эстрадный репертуар, в который должны быть включены вещи из современной и классической литературы. Но вся эта работа, повторяем, может иметь успех лишь тогда, когда в сознание широких кругов нашего общества крепко войдет мысль о вреде и разлагающем влиянии на нашу психику, какое имеют всякого рода „Шахты № 3“, „Цыганочки“, „Авиационные марши“ и пр., и когда будет изжито халатное и „непротилеченческое“ отношение к этим песням-„плевелам“, к этой музыкальной „грязи“, все еще покрывающей наш быт.

ЗА ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ.

Недавно М. Горький писал о том, что „необходимо уделять широкое внимание личной инициативе, направленной в сторону интересов коллектива“. Не только „уделять широкое внимание“, но и всячески будировать эту инициативу,— вот насущнейшая общественная задача.

Со всех концов Союза пишут нам о недостаточной подготовленности и гибкости в работе наших клубных музыкаль-

ных кружководов, о том, что уровень их знаний не отвечает запросам любознательного кружковца-рабочего. Центральные органы, культотделы союзов пытаются восполнить эти квалификационные недостатки периодическим устройством конференций, курсов по переподготовке, заочными консультациями и т. п., но все это в большинстве случаев не оправдывает возлагаемых надежд, не дает желаемых результатов.

Основное препятствие — это вялость, недостаточная инициативность и воля к повышению своей квалификации у музыкальных кружководов. Нужно всяческими усилиями разбудить в клубном музыкальном работнике сознание необходимости совершенствоваться, пополнять свои знания. Указать им на опыт ленинградских и московских школьных музыкальных педагогов, которые, несмотря на значительно меньшую, чем у клубных кружководов, материальную обеспеченность, объединились в кружки при своих Ц. Д. Рабпроса и упорно уже в течение ряда лет работают над обогащением своих знаний. (Об этом см. в № 7—8 „Музыки и Революции“ за 28 г. статью Н. Гродзенской и в этом № заметку о работе Моск. Ц. Д. Работников Просвещения).

Клубные кружководы, выполняющие рядом со школьными работниками великую работу социального воспитания, должны подтянуться и проявить твердую волю к самоусовершенствованию и повышению своей музыкальной и педагогической квалификации.

Исполнитель и произведение.

(К вопросу о современном исполнительском стиле).

I.

Г. Коган.

На пути к созданию эстетики музыкально-исполнительского искусства стоят три большие проблемы, разрешение которых должно лечь в основу будущей теории музыкального исполнения. Первая проблема — проблема психологии исполнения; предмет этой проблемы — отношение исполнителя к слушателю, цель исполнения (художественное воздействие на слушателя), биологическая природа артистического дарования. Вторая проблема — проблема идеологии исполнения; предмет этой проблемы — отношение исполнителя к произведению, содержание исполнения (толкование произведения), стиль артиста. Третья проблема — проблема технологии

исполнения; ее предмет—отношение исполнителя к инструменту, форма исполнения (приемы игры), технические умения („школа“) артиста.

Кардинальным вопросом второй проблемы (рассмотрению которой посвящена эта статья) является вопрос об отношении исполнителя к произведению. Существует два основных типа отношения исполнителя к произведению, две точки зрения на задачу толкования произведения. С одной из этих точек зрения исполнение рассматривается, как акт творческий, а произведение — как посредствующее звено между исполнителем и слушателем; исполнение этого типа характеризуется свободным отношением к авторскому нотному тексту, доходящим (в случае необходимости) до прямых изменений текста. С противоположной точки зрения исполнение представляется актом не-творческим, и художественная личность исполнителя рассматривается лишь, как посредствующее звено между произведением и слушателем; исполнение этого типа характеризуется точностью выполнения авторского текста и резко-отрицательным отношением ко всяким его изменениям. Первая точка зрения представлена в западно-европейской литературе о музыке, главным образом, покойным Ферруччио Бузони¹⁾, вторая — германским композитором и эстетиком Гансом Пфитцнером, известным музыкальным консерватором и реакционером. Точка зрения Пфитцнера получила в последнее время неожиданную поддержку и у нас — в двух статьях Б. П. Юргенсона²⁾ и в резолюции, принятой по докладу того же Б. П. Юргенсона, музыкальной секцией Гос. Академии Художественных Наук.³⁾

II.

С точки зрения Бузони основное отличие музыкального искусства от т. наз. пластических искусств (живопись, архитектура, скульптура) в том, что живописец или скульптор оставляют обществу непосредственное „чувственное воплощение“ своего замысла, в то время, как композитор оставляет лишь „немую нотную запись, которая так же отличается от „чувственно воплощенного“ замысла, как фотографическая карточка от живого человека, как сейсмографическая запись—от землетрясения. То, что мы ошибочно называем „подлинником“ музыкального произведения—авторская нотная запись—есть не более (если не менее), чем его фотография, и притом фотография весьма несовершенная. Ограниченные возможности наших инструментов, сравнительная примитивность и крайняя условность наших средств нотировки, не всегда безупречная „нотировочная“ способность композитора⁴⁾ и т. п. причины делают нотную фотографию крайне неточной. С другой стороны, нотная запись слишком точно фиксирует некоторые детали⁵⁾, создавая совершенно ложную иллюзию, будто эти детали составляют существенную и неотъемлемую часть замысла, чуть ли не самый замысел. Между тем, замена этих деталей другими (того же стиля и характера) так же мало меняет сущность произведения, как различие в костюме или позе не мешает двум фотографическим карточкам одинаково походить на оригинал. Разумеется, среди всех костюмов и

¹⁾ В его работе „Эскиз новой эстетики музык. искусства“ (есть русский перевод).

²⁾ „Дискуссия по вопросам авторского права в муз. кругах Германии“ („Музыка и Революция“, 1927 г. № 12) и „О злоупотреблении свободой интерпретации при исполнении музыкальных и муз.-драматических произведений“ („Музык. Образование“, 1928 г., № 1).

³⁾ 1-го декабря 1927 г. Резолюция перепечатана во второй из названных статей т. Юргенсона.

⁴⁾ „Нотировочная“ способность композитора, т. е. умение его точно записывать нотами свои звуковые замыслы, представляет собою нечто отличное от чисто творческой способности. Не все большие композиторы были большими нотаторами. Лист, напр., или Римский-Корсаков были гораздо лучшими „нотаторами“ чем Шуман, Рахманинов или даже Бетховен.

⁵⁾ Музыка очень часто не терпит чрезмерной определенности. Между тем, наша „нотопись“ совершенно не приспособлена к записи „неопределенных“ замыслов. Следствием этого являются такие коррективы к нотной записи, как *tempo rubato* или попытки некоторых современных композиторов отмечать в нотном тексте только приблизительную высоту отдельных звуков. „Точно записать музыку нельзя. Музыкальное произведение всегда многообразно: оно сегодня одна, а завтра другое, как море“—утверждал, м. пр., Скрябин.

поз имеются такие, которые больше всего соответствуют „стилю“ фотографируемого, лучше всего выявляют характерные особенности последнего. Но, принимая во внимание отмеченные уже несовершенства нашей нотной системы, мы сильно сомневаемся в том, чтобы авторская нотная запись всегда и во всех деталях выбирала наилучшие для авторского замысла „костюм, позу и выражение лица“. Инструментовки Шумана и Шопена, сравнение авторского текста „Кампанеллы“ с листовской ее обработкой, редакционные усовершенствования, внесенные Бузони в изложение даже некоторых пьес Листа свидетельствуют о том наилучшим образом. Сами композиторы, в поисках лучшего „костюма“, часто советуются с исполнителями и неоднократно меняют нотировку своих произведений, как то доказывается многочисленными авторскими редакциями листовских пьес, вторичной авторской обработкой первого концерта Рахманинова, авторскими переложениями для различных инструментов¹⁾ и, наконец, той изменчивостью деталей, которая почти всегда характеризует всякое авторское исполнение от Бетховена до Рахманинова и Скрябина. Естественным выводом из этих положений является признание задачи исполнителя— чисто-творческой задачей и признание принципиальной допустимости изменений авторского нотного текста.

Этой точке зрения резко противостоит точка зрения Пфитцнера и Юргенсона: „Самое досадное недоразумение кроется в том, что за последнее время многие исполнители или интерпретаторы стали причислять свою работу к категории творческой работы. Это само по себе вовсе не облагораживает работу интерпретатора, а представляет собой просто весьма неудачную ее классификацию“. „От интерпретатора,— по мнению Пфитцнера,— требуется вовсе не творческая работа, а лишь вдумчивое проникновение в замыслы автора и искусное их выполнение“. Пфитцнер считает „логически ясным и нормальным“, чтобы „чувственное воплощение“ произведения „стремилось к полному тождеству“ с „немой нотной записью“. Задача исполнителя состоит в том, „чтобы оживить запечатленное автором в его записи, но отнюдь не становиться, сознательно или бессознательно, в противоречие к этой записи“. Исполнение не должно „противоречить музыкальному тексту произведения и тем указаниям, которые сделаны были автором для исполнителей“. Исполнение, выходящее за эти рамки и „противоречащее“ указаниям автора, представляет „непрощенное сотворчество“, „разрушительный произвол“, порождение „злополучной моды перефасонивания чужих произведений“. Исполнители „забывают, что композитор может быть им благодарен только за хорошее, точное исполнение его произведения, а за всякое искажение он будет их проклинать“²⁾.

Итак, под страхом композиторских „проклятий“, исполнитель должен отказаться от „сотворчества“ и творчества и ограничить свою задачу точной репродукцией („воспроизведением“) картины автора. Но поскольку Пфитцнер и Юргенсон не опровергли того положения Бузони, что нотная запись не есть „подлинник“ (а они этого не опровергли и не могли опровергнуть), постольку этот довод разрушает всю их „теорию“: нельзя ведь говорить о репродукции картины там, где нет самой картины, где вместо картины есть только весьма неточная фотографическая копия с нее. А если так, то для исполнителя есть только два пути. Первый путь — дать репродукцию или фотографию с плохой фотографии. Вторым путем — по фотографии написать заново картину, воссоздать живой образ произведения подобно тому, как это делают великие художники и писатели по отношению, напр., к давно умершим людям. Первый путь — путь „академического“ реставрирования произведения, путь „объективного“ звукового фотографирования „немой нотной записи“, искусственного „оживления“ мертвых нотных знаков—это путь

1) Отнюдь не всегда делаемыми исключительно в целях „популяризации“ произведения.

2) Все цитаты взяты из двух вышеупомянутых статей Б. П. Юргенсона.

„вдумчивых“ ремесленников („искусное выполнение“... нот), путь Пфитцнера и Юргенсона. Второй путь,— путь творческий, отличающийся от первого так же, как художественный портрет от фотографической карточки — это путь всех великих исполнителей от Листа и Вагнера до наших дней.

Любопытно, что в той же статье Б. П. Юргенсона содержится, наряду с резкой критикой „творческого“ исполнения, следующее прекрасное определение сущности художественного исполнения: „Художник-интерпретатор так же относится к доверенному ему произведению, как художник-творец—ко вселенной“. Но если это так (а это действительно так и сказано, вдобавок, как нельзя лучше), то не ясно ли, что перед художественным исполнением стоят совсем иные задачи, нежели задача „стремиться к полному тождеству“ с нотной записью? Что задача „художника интерпретатора“ так же далека от „простого воспроизведения“ как задача „художника-творца“—от фотографического копирования „вселенной“? Что упрекать исполнителя за изменения в нотном тексте еще более смешно и нелепо, чем обвинять какого-нибудь Айвазовского в том, что он „неточно“ зарисовал камни и деревья на крымском побережье, Льва Толстого в „произвольной“ трактовке образа Ра-стопчина или Пикассо в „неверности“ его портретов? Просто поразительно, как тов. Юргенсон не видит, что этот тезис разрушает всю его (и так не очень складную) логическую постройку!

III.

Наши отечественные пфитцнеристы не ограничиваются теоретической борьбой против „творческого“ исполнения. Они смело делают практические выводы из своей теории и требуют... чуть ли не судебного преследования за „непрощенное сотворчество“. „Как вы думаете,—спрашивает Б. П. Юргенсон—что случилось бы, если бы какой-нибудь современный художник стал перед подлинником картины Рембрандта и заявив: „Так теперь никто не пишет, я не согласен с этими приемами письма и потому хочу проявить к этому произведению творческое отношение“—нанес бы вслед затем на картину несколько красных или синих штрихов или отрезал бы ножницами от нее кусок? Можно с уверенностью сказать, что он попал бы на скамью подсудимых. А вот если современный режиссер или дирижер проявит совершенно такое же отношение к драматическому или музыкальному произведению, то в награду за это он получит повышение по службе и блестящие критические отзывы в прессе“. И в соответствии с этим пленум музыкальной секции ГАХН принимает резолюцию, в которой требует, „чтобы произведения музыкальные или музыкально-драматические охранялись законом от сознательного искажения и урезывания их при исполнении... Исполнители не вправе вносить в произведение подобные изменения¹⁾, не получив на то разрешения автора, а после его смерти—какого-либо компетентного учреждения научно-художественного характера, уполномоченного охранять цельность художественного замысла автора“.

Страшен сон... и немилостив ГАХН! Отныне всякий исполнитель, желающий „стать в противоречие к авторской записи“, должен будет подать о том особое заявление (в резолюции, к сожалению, не указано—оплаченное ли гербовым сбором и на какую именно сумму)—скажем, в музыкальную секцию ГАХН—по такой примерно форме: „Желая вступить в противоречие с авторской записью такого-то про-

¹⁾ Резолюция поясняет, что „под искажением следует понимать существенное противоречие авторской записи“. Но, во 1-х, степень „существенности“ „противоречия“—вещь крайне спорная, и разграничение между „существенными“ и „несущественными“ противоречиями едва ли возможно во многих случаях. Во 2-х, такое разграничение крайне нелогично с точки зрения аргументации наших пфитцнеристов: ведь человека, портящего картину, посадят „на скамью подсудимых“ независимо от того отрежет ли он от картины большой или маленький кусок. Вообще, попытка установить какие-то принципиальные различия между „существенными“ и „несущественными“ изменениями не выдерживает ни малейшей критики и сильно смахивает на аргументацию той девушки, которая, родив ребенка оправдывалась тем, что ребенок-то—совсем крошечный.

изведения, прошу разрешить мне: а) в тактах 17—21 играть *piano* вместо указанного *forte*, б) в такте 44 сделать *ritenuto*, в) вторую часть играть в темпе $M_m \text{ } \frac{1}{2} = 112$ вместо указанного $M_m \text{ } \frac{1}{2} = 104$ и т. д. На что музыкальная секция ГАХН, даст ответ, что, положим, *piano* вместо *forte* сыграть разрешается, а сделать *ritenuto* воспрещается, в чем и будет выдано просителю соответствующее удостоверение: „Разрешается исполнителю (имя рек) в тактах 17—21 такого-то произведения играть *piano* вместо *forte* вопреки авторскому указанию“. Для наблюдения за выполнением нового закона создана будет, надо думать, особая „музыкальная милиция“ (из членов ГАХН и т. п. почтенных авторитетов), обязанности которой будут состоять в том, чтобы присутствовать на всех концертах и наблюдать за точным выполнением нотного текста. Буде же какого исполнителя уличат в том, что он, не имея соответствующего разрешения, позволил себе сыграть „*allegro*“ в темпе „*presto*“—оный преступник немедленно же, по составлении протокола, будет отправлен в район (при ГАХН'е?), а засим и „на скамью подсудимых“. Тишь да гладь воцарятся на свете. Невозможны станут гениальные исполнения, то бишь дерзкие искажения Листа, Моттля, Бузони и прочих „преступников“, умерших—к сожалению—ненаказанными. Прекратится появление таких несомненных „искажений“ как листовская обработка „Кампанеллы“ или бузониевская Чаконна¹⁾ и т. п. и т. п... До каких воистину чудовищных столпов бюрократизма надо дойти, чтобы додуматься до разрешений на художественное творчество исполнителей!

Но... не так страшен закон... как его малюют наши пфитцнерианцы. Аргументация сих грозных обвинителей основана, главным образом, на приравнении („совершенно такое же отношение“) „разрушительного произвола“ исполнителей к „нанесению красных и синих штрихов“ на картину Рембрандта. Но дело в том, что подобное приравнение основано на самом „разрушительном произволе“... по отношению к элементарнейшим законам логики.

Измазать и изрезать картину Рембрандта—это значит уничтожить, из'ять из общественного пользования подлинник, единственный экземпляр большой культурной ценности. В музыке подобному деянию (уничтожению картины) соответствовало бы только уничтожение или порча подлинного следа работы композитора—авторской рукописи или единственного списка с нее. Самое же плохое и произвольное исполнение никак не может итти в сравнение с подобными действиями, ибо точная запись авторского нотного текста остается столь же неприкосновенной и доступной для общества после этого исполнения, как и до него.²⁾

Даже с точки зрения пфитцнериста исполнение можно сравнивать только с репродукцией картины. Но, как известно, писание и издание плохих неверных репродукций отнюдь не является уголовно-наказуемым деянием. Наши пфитцнеристы возразят, б. м., что закон запрещает вводить публику в обман и выдавать репродукцию картины за оригинал. Но уж одно указание на исполнение произведения является достаточным предупреждением публики о том, что ей придется иметь дело лишь с репродукцией. Кроме того, неужели наши пфитцнеристы серьезно убеждены в том, что точное выполнение текста гарантирует качество репродукции и верную передачу „духа“ произведения, и что композитор будет „благодарен за нехорошее, но точное исполнение его произведения? Или бездарное, но точное исполнение тоже следует приравнять к порче картины и прочим уголовно-наказуемым деяниям?.....³⁾ Но и на самый худой конец для наших исполнителей

1) Так называемые транскрипции представляют собой нотную запись „непрошенного сотворчества“. Нет никаких оснований, разумеется, относиться к ним снисходительнее, нежели к незаписанному „сотворчеству“. Поэтому Пфитцнер вполне последователен в своих выступлениях против всяких транскрипций и обработок.

2) Эти соображения высказывал, между прочим, еще Бузони.

3) Мы, впрочем, не возражаем против имеющегося в резолюции музсекции ГАХН пункта, что „о всех внесенных им изменениях исполнитель обязан предупредить слушателей“.

остаётся ещё одно утешение: на „скамье подсудимых“ они будут сидеть в очень хорошей компании. В доказательство этого мы сошлёмся... на самого т. Юргенсона. „Известно—пишет он—что в области оркестровой музыки одним из первых, кто подал дурной пример свободному обхождению (свободного обхождения? Г. К.) с чужими сочинениями, был Рихард Вагнер, внесший, будучи дирижером, ряд поправок в инструментовку 9-й симфонии Бетховена, заново оркестровавший „Ифигению в Авлиде“ Глюка и вообще не стеснявший свою свободу (своей свободой? Г. К.) при интерпретации чужих сочинений... Примеру его, к сожалению, последовали... его друзья и ученики. (Ганс Бюлов, Вейнгартнер, Мотль), а также многие другие непризнанные (? Г. К.) гении. В области драматической своими подвигами по части искажения старинных шедевров известны, между прочим, за границей Макс Рейнгардт, Гордон Крэйг и др., а у нас, своим искажением Гоголя и Островского, Мейерхольд побил мировой рекорд.“..... Недурно, неправда ли? Оказывается, чуть ли не все лучшие дирижеры и режиссеры повинны в „преступном сотворчестве“. А ведь т. Юргенсон забыл ещё упомянуть не менее „преступных“ Листа, Таузига, Бузони, Падеревского, Годовского, Клемперера и многих, многих других.

Жаль, очень жаль, что тов. Юргенсон не сопоставил с этим списком другого списка и не назвал хоть нескольких исполнителей, столь же высоко-талантливых, но зато абсолютно неповинных в „искажении“ авторского текста.¹⁾ Боимся, что составить такой список было бы гораздо труднее, ибо обычно чем выше, чем талантливее исполнитель, чем ближе он к духу произведения—тем ближе он к преступному „сотворчеству“, тем дальше он от „фотографирования“ нот. О вкусах не спорят. Но мы предпочитаем более или менее „произвольные“ портреты работы Серова или Пикассо—точнейшим фотографиям той же „натуры“ и „преступное“ исполнение Листа и Бузони—безукоризненно бездарному исполнению последователей г. Пфитцнера. Скажи мне, кто твой друг, и я скажу тебе—кто ты. Лучше быть обвиненным, в „уголовщине“ с Бузони, чем получить удостоверение в честности и бездарности, то бишь безукоризненности, от г. Пфитцнера.²⁾

IV.

Мы, быть может, не уделили бы столько внимания разбору теоретических ошибок г. Пфитцнера и пфитцнеристов, если бы эти теоретические ошибки не грозили (как и всякие, впрочем, теоретические ошибки) значительными практическими последствиями.

В своей статье „О театре Мейерхольда“ (газ. „Комсомольская Правда“, 14/IX—28 г.) А. В. Луначарский, защищая право Мейерхольда „переработать сценически величайшие произведения прошлого“, в следующих выражениях характеризует задачи современных интерпретаторов: „Нашему времени надлежит, не отрываясь от культурного прошлого (об этом ведь и спору теперь нет), уметь представить старые ценности либо, по меньшей мере, совершенно освобожденными от буржуазной тины, которая их покрыла, либо если на это хватит сил, обновив их, влив в их могучую кровеносную систему нашу новую, гораздо более красную и активную кровь“.

¹⁾ Можем заверить т. Юргенсона, что в том или ином изменении авторского текста повинны даже очень многие режиссеры и музыкальные исполнители известные своей „академичностью“. Правда, на словах они часто высказываются против таких изменений. Но нас здесь интересуют не слова исполнителей, а исполнительская практика.

²⁾ Наша защита принципиальной допустимости изменений текста ничего, разумеется, не имеет общего с защитой тех изменений текста, которые не являются результатом глубокого изучения текста и стиля автора и продуманного художественно-исполнительского замысла. Изменения текста, возникающие как результат небрежного чтения нот или стремления к художественно-неоправданым „виртуозным“ эффектам—заслуживают, без сомнения, самого сурового критического осуждения (но все же не уголовного преследования), подобно всякой „халтуре“ в области художественного творчества. Любопытно, что именно защитники „творческого“ исполнения проявляют наиболее „бережное“ в этом смысле и наиболее культурное отношение к нотному тексту (Бузони).

Нетрудно видеть, насколько этот взгляд расходится с идеями Пфитцнера и К⁰. Если бы осуществились в полной мере реакционно-бюрократические мечты наших пфитцнерианцев из ГАХН—то ни о каком „обновлении старых ценностей“, разумеется, не могло бы быть и речи. Сужение задач художника-исполнителя до пределов „искусного выполнения“ нотной записи, законодательное запрещение „переработки величайших произведений прошлого“, подчинение художественно-творческой работы интерпретаторов контролю „академического“ учреждения есть целая программа—и очень яркая программа—борьбы музыкальных реакционеров против стремления „нашего времени“ влить в старые произведения „нашу новую, гораздо более красную кровь“. Чрезвычайно знаменательно то обстоятельство, что наши отечественные пфитцнерианцы направляют все свои стрелы в определенную сторону (театр Мейерхольда и т. п. течения), не замечая в то же время (или не желая замечать), что т. наз. „академическое“ исполнение некоторых наших театров и музыкальных исполнителей представляет в тысячу раз худшее и вреднейшее обескровливание и искажение духа многих произведений. Это свидетельствует о том, что дело, по существу, не столько в „искажениях“ и „сотворчестве“ самом по себе (как мы видели, всякое даровитое исполнение не свободно от таких „искажений“), сколько в характере этого „сотворчества“.

Теоретическая борьба по вопросу об отношении исполнителя к произведению представляет идеологическое выражение борьбы различных исполнительских стилей, каждый из которых отвечает вкусам и художественным потребностям определенных социальных слоев нашей советской действительности. Пфитцнерианство на советской почве есть теоретически неудачная и практически реакционная попытка привить нам, вместо критического освещения и усвоения музыкальной культуры прошлого, якобы беспристрастно-„академическое“, а на самом деле реакционно-буржуазное понимание этой культуры.

К сожалению, всего этого не учитывают и не понимают многие наши музыкальные критики. Сознательно или бессознательно, но почти вся наша музыкальная критика стоит на почве пфитцнерианского взгляда на исполнение, как на „воспроизведение“ нотной записи и тем вольно или невольно льет воду на мельницу музыкальной реакции. Наша критика до сих пор оценивает исполнение исключительно с точки зрения того, насколько хорошо или плохо, талантливо или бездарно, технически совершенно или несовершенно передана артистом „нотопись“ автора. При этом не принимается во внимание, что помимо вопроса о талантливости и техническом мастерстве артиста есть еще вопрос о толковании произведения, о стиле исполнения, о художественном направлении артиста, и что этот вопрос имеет в настоящее время едва ли не более актуальное значение, нежели все прочие вопросы. Всякое художественное исполнение имеет свой стиль, которым обуславливается и степень (или характер) эмоциональности исполнения, и технические приемы исполнителя, и прочие отличительные особенности его игры.

„Портрет“ сонаты Бетховена¹⁾ „работы“ Гофмана или Бузони, Крейсlera или Изаи—это все произведения различных исполнительских стилей²⁾. Мы ничего не поймем ни в характере исполнения этих великих артистов, ни в причинах различного эмоционального воздействия их на ту или иную аудиторию, если будем искусственным количественным сравнением размеров их даро-

1) Мы уже говорили, что всякое художественное исполнение есть не „фотография“, а „портрет“ произведения (подобно репинскому портрету Толстого или ибсеновской драме об Юлиане-отступнике), т. е. своеобразное художественное произведение.

2) Как далеко может зайти это стилистическое различие показывает, напр., сравнение мендельсоновской, шумановской и бузониевской обработок баховской чаконны. Любопытно, м. пр., что сохраняющая авторский текст обработка Мендельсона в тысячу раз больше „искажает“ дух оригинала, нежели гораздо более свободная транскрипция Бузони.

вания и технического мастерства подменять качественное различие их исполнительских стилей и анализ социальной природы этих стилей. На примере трактовки симфоний Бетховена Вейнгартнером или Клемперером, чаконны Баха Губерманом или Сигети, сонаты Листа Шнабелем или Петри, наш советский слушатель мог убедиться, насколько важны стилистические различия между исполнителями и насколько бессодержательны всякие попытки дать критический разбор „творчества“ этих исполнителей без учета и яркой характеристики этих различий. Затушевывание нашей критикой стилистических различий между исполнителями и социальной природы этих различий способствует затемнению сознания наших исполнителей и слушателей и тем самым мешает выяснению вопроса о том, какой стиль исполнения наиболее соответствует „нашему времени“ и что мешает, а что содействует развитию этого стиля¹⁾. В нынешней критической тьме все кошки кажутся серыми. Необходимо осветить эту тьму марксистским светом стилистико-социологического анализа, чтобы из массы наших исполнителей суметь выделить тех немногих артистов, у которых, со временем и если мы им поможем, „хватит сил“ обновить старые ценности и „вливать в их могучую кровеносную систему нашу новую, гораздо более красную и активную кровь“.

Л. Н. Толстой о музыке.

(по неопубликованным дневникам)

Печатаемые ниже отрывки о музыке извлечены из неопубликованных дневников и писем Л. Н. Толстого. Представляя большой, чисто „музыкальный“ интерес отрывки эти, вместе с тем, в некоторой своей части чрезвычайно характерны для всего мировоззрения и реакционно-мистических религиозных исканий Толстого. Для большей полноты и в виду ценности, которую они имеют мы печатаем также несколько уже ранее опубликованных отзывов Л. Н. о музыке. Последние в тексте отмечены звездочкой ().*

Р е д.

Музыка есть искусство посредством тройного сочетания звуков в пространстве, времени и силе, воспроизводить в воображении различные состояния души.

(Из Дневника 22 ноября 1853 г.)

Музыка есть стенография чувств. Вот что это значит: быстрая или медленная последовательность звуков, высота, сила их,—все это в речи дополняет слова и смысл их, указывая на те оттенки чувств, которые связаны с частями нашей речи. Музыка же без речи берет эти выражения чувств и оттенков их и соединяет их, и мы получаем игру чувств без того, что вызывает их. От этого так особенно сильно действует музыка, и от этого соединение музыки с словами есть ослабление музыки, есть возвращение назад, выписывание буквами стенографических значков.

(Из Дневника 1905 г. 20 янв.)

Слушая музыку и задавая себе вопрос, почему такая и в таком темпе, вперед как бы определенная последовательность звуков, я подумал, что это оттого, что в искусстве музыки, поэзии, художник открывает завесу будущего, показывает, что должно быть. И мы соглашаемся с ним, потому что видим за художником то, что должно быть или уже есть в будущем. То же—и в высшей степеи—в нравственной проповеди, в пророчестве.

(Из Дневника 1904 г. 2 августа)

Когда бывает, что думал и забыл, о чем думал, но помнишь и знаешь, какого характера были мысли: грустные, унылые, тяжелые, веселые, бодрые,—помнишь даже ход: сначала шло грустно, а потом успокоилось и т. п.,—когда так вспоминаешь, то это совершенно то, что выражает музыка.

(Из Дневника 1897 г. 16 июля). *

¹⁾ Выяснение этого вопроса позволит, м. пр., радикально пересмотреть вопрос о нашем отношении к некоторым музыкально-педагогическим направлениям и к некоторым музыкально-педагогическим учреждениям.

Музыка, как и всякое искусство, но особенно музыка, вызывает желание того, чтобы все, как можно больше людей участвовали в испытываемом наслаждении. Ничто сильнее этого не показывает истинного значения искусства: переносишься в других, хочется чувствовать через других.

(Из Дневника 1910 г. 3 октября).

Была два раза музыка Сибора и Гольденвейзера. В последний раз много думал во время игры, а именно: определял всякую вещь известным чувством, настроением, перенося ее в область словесного искусства, и оказалось, что было: то умиление, то веселость, то страсть, то тревога, то любовь-нежность, то любовь духовная, то торжественность, то грусть и мн. др., но одного не было: не было ничего недоброго — злобы, осуждения, насмешки и т. п. Как бы так художественно писать?

(Из Дневника 1903 г. 5 авг.).

Ни за поэтом, ни за живописцем не бегают так, как за актером, и главное, музыкантом. Музыка производит прямо физическое действие, иногда острое, иногда хроническое.

(Из Дневника 1897 г. 17 февр.). *

Музыка не должна совсем непременно передавать и возбуждать высокое, религиозное, — она даже одна без слов и не может этого делать. Достаточно, если она доставляет радость единения людей в безгрешном чувстве веселья, приятности, умиления или торжественности. Но дело в том, что она тем лучше, чем больше она людей соединяет. И потому нехороша сложная искусственная музыка, и потому хороша простая, помимо их содержания, музыка гимнов евангелистов и псалмов наших молокан и духоборов.

(Из письма к В. Г. и А. К. Чертковым 16 июля 1897 г.).

Искусственная господская музыка, музыка паразитов, чувствуя свое бессилие, свою бессодержательность, прибегает, чтобы заменить настоящий интерес искусственным, то к контрапункту, — фуге, то к опере, то к иллюстрации.

Церковная музыка потому и была хороша, что она была доступна массам. Несомненно хорошо только то, что всем доступно. И потому наверно, чем более доступно, тем лучше.

(Из Дневника 1896 г. 20 дек.). *

Вчера прекрасная музыка, которую я всегда сильно чувствую и всегда упрекаю себя за эту роскошь.

(Из письма А. Л. Толстой 24 апреля 1910 года).

Приводят в доказательство того, что искусство хорошо, то, что оно производит на меня большое впечатление. Да кто ты? На декадентов производят сильное впечатление их произведения. Ты говоришь, что они испорчены. А Бетховен, не производящий впечатления на рабочего человека, производит такое впечатление на тебя только потому, что ты испорчен. Кто же прав? Какая музыка несомненная по своему достоинству? А та, которая производит впечатление и на декадента, и на тебя, и на рабочего человека: простая, понятная, народная музыка.

Какое бы облегчение почувствовали все, запертые в концерте для слушания Бетховена последних сочинений, если бы им заиграли трепака, чардаш и т. п.

(Из Дневника 1896 г. 19 или 20 дек.). *

Читаю историю музыки: из 16-ти глав об искусственной музыке есть одна коротенькая глава о народной музыке, и о ней почти ничего не знают; так что история музыки не есть история того, как зарождалась и распространялась, развивалась настоящая музыка: музыка мелодий, — а история искусственной музыки, т. е. того, как уродовалась настоящая мелодичная музыка.

(Из Дневника 19 или 20 дек. 1896 г.). *

Думаю, что собрание частушек и обработка их хорошее полезное дело. Судя по вашему письму вы сделаете это дело очень хорошо, потому что видно, что любите и уважаете собирательного автора ¹⁾ их.

(Из письма Б. Б. Кабанову 5 октября 1909 г.).

¹⁾ Т. е. народ.

Музыкальные соблазны Толстого.

Д. Заславский.

Мальчик Петя Ростов, брат Николая и Наташи, дремлет ночью, под открытым небом, в партизанском лагере Денисова.

„Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то. „Ожиг, жиг, ожиг, жиг“... свистела натачиваемая сабля, и вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн... Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой... Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы—но лучше и чище, чем скрипки и трубы—каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно-церковное, то в ярко блестящее и победное.

„Ах да, ведь я это во сне“, качнувшись наперед, сказал себе Петя,—„Это у меня в ушах¹⁾. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй, моя музыка! Ну!“

Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн... „Ну, голоса, приставайте!“ приказал Петя. И сначала издалека слышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно¹⁾ было внимать их необычайной красоте.

С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и „вжиг, жиг, жиг“... свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него“. („Война и мир“. Часть восьмая).

Если бы мы не знали биографии Толстого, если бы из всех его произведений был у нас только этот удивительный отрывок о музыке, мы имели бы право говорить о глубокой музыкальной натуре Толстого. Чтобы подслушать музыку в падении капель, в мерном храпе, в ржании коней, чтобы сочетать все эти звуки и волшебным образом преобразить обыкновенную ночь, надо было подлинно иметь музыку „в ушах“, услышать то, чего не слышит обыкновенный человек.

А у Толстого это не случайный и не единственный отрывок. Мы не станем загромождать статью цитатами. Приведем еще только один пример из того же романа. Вспомните сцену во второй части, когда после удачного смотра солдатам Кутузовым полк продолжает поход с песней „Ах, вы сени мои, сени!“

Радостный, бойкий, живой ритм песни подчиняет себе всю действительность, преображает ее—жизнь становится музыкальной. Гусар Жерков разговаривает с Долоховым—в тоне и ритме песни,—„бойкая песня придавала особое значение тону развязной веселости, с которой говорил Жерков, и умышленной холодности ответов Долохова“...

— „Что, правда, австрийцев побили?—спросил Долохов.

— А чорт их знает, говорят.

— Я рад,—отвечал Долохов коротко и ясно, как того требовала песня“.

И дальше не только разговор идет, „как того требует песня“, но и Толстой пишет, повинувшись требованию музыки, которая у него „в ушах“. И ритм песни отчетливо передается во всем...

— „Да что ж, я так...“

— Ну, и я так.

— Прощай.

¹⁾ Курсив мой. Д. З.

— Будь здоров.

— „И высоко и далеко

На родиму сторону...“

Не знаю, есть ли еще где в литературе такая картина всепроникающего, организующего музыкального ритма. И есть ли еще такой писатель, который мог бы так удивительно словами писать музыку. Это доступно было только тому, кто сам чувствовал, ощущал музыку, у кого она была „в ушах“, а не только в отвлеченном представлении. Достаточно сравнить любое описание музыки у Тургенева и у Толстого, чтобы увидеть разницу между чисто литературным, вымышленным и потому безразличным описанием и попыткой передать в слове непосредственно слышимую и даже творимую, настоящую, живую музыку.

* * *

Толстой любил и знал музыку. Это мы знаем из его биографии. Он хорошо играл на рояле, в молодости даже увлекался игрой, проводил по три часа за инструментом, изучал Моцарта, Шумана, Мендельсона. Он не только аккомпанировал девицам Берс, а и руководил их пением. В своей яснополянской школе он сам преподавал пение, ему были известны по крайней мере основные начала музыкальной теории, и его замечания о том, как преподавать музыку крестьянским детям, и теперь не лишены интереса для музыкальных педагогов. У Толстого были свои определенные, крепкие музыкальные вкусы и взгляды, мы коснемся их ниже. Интерес к музыке никогда не остывал в нем. В Ясной Поляне всегда была музыкальная атмосфера, там бывали видные артисты-исполнители и композиторы. Толстой был лично знаком и дружен с Чайковским, с Н. Рубинштейном. Танеев часто гостил в Ясной Поляне и там работал над своими произведениями, которых Толстой, впрочем, не жаловал. Под председательством Толстого Стасов устраивал домашние бурные диспуты на тему об искусстве и музыке. Бирюков рассказывает в первом томе „Биографии“ под 1858 г.: „Толстой много времени отдает также музыке и даже основывает музыкальное общество в Москве с содействием Боткина, Перфильева, Мортье и др. Г-жа Киреевская дает свою залу для концертов, устраиваемых этим обществом. Из этого общества впоследствии образовалась московская консерватория“. (Стр. 169).

Композиторского дарования у Толстого не было. Приписывают ему слабенький вальсик, напечатанный в приложении к воспоминаниям Гольденвейзера „Вблизи Толстого“.

* * *

Толстой любил музыку... Однако, слово „любовь“ совсем не подходит для характеристики отношения Толстого к музыке. „Страшно и радостно“ было Пете Ростову от музыки, и в это „страшно и радостно“ Толстой вложил собственное свое сложное чувство. Музыка была для Толстого больше, чем любовью—она была страстью,—радостной и мучительной. Он никогда не слушал музыку покойно и никогда не писал о музыке покойно. Свидетельства об этом бесчисленны. „Л. Н. очень волновался от музыки“—пишет Гольденвейзер („Вблизи Толстого“, 1, 240). „Я никогда не видел человека, на которого бы музыка так сильно действовала как на Толстого“,—говорит Н. Н. Гусев, личный секретарь Толстого („Два года с Толстым“, 44). В старости Толстой не мог слушать музыку, ему нравившуюся, без слез. Но еще совсем не старый, он громко рыдал в концерте, слушая анданте из D-dur'ного квартета Чайковского.

В рассказе „Альберт“ Делесов, слушая игру талантливого скрипача, „испытывал непривычное чувство. Какой-то холодный круг, то суживаясь, то расширяясь, сжимал его голову. Корни волос становились чувствительны, мороз пробежал вверх по спине, что-то, все выше и выше подступая к горлу, как тоненькими иголками

колото в носу и небе, и слезы незаметно мочили ему щеки". Так — в рассказе. А в действительности, описывая свои впечатления от игры, Толстой тоже говорит о том, что у него „шевелились волосы“ и он не мог сдержать слез.

Я не буду приводить слишком хорошо известного описания действия музыки из „Крейцеровой сонаты“. — „Страшная вещь эта соната, — говорит Позднышев. — И вообще страшная вещь музыка“. Да почему же и мальчику Пете Ростову и Позднышеву одинаково „страшно“ от музыки? Что страшного было в ней для самого Толстого? „Что это такое? — говорит Позднышев:— Я не понимаю. Что такое музыка? что она делает? и зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом. Вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует не возвышающим, не принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом“. Для Позднышева, как и для Толстого, музыка была непонятной, могучей, слепой стихией, была сладким, но страшным чарованием, была непреодолимой страстью, такой же сильной, покоряющей, как страсть половая, как страсть художественного творчества. И была какая-то связь между этими страстями. В „Крейцеровой сонате“ показана связь между половой страстью и музыкальной. А Степан Андреевич Берс, брат Софьи Андреевны, сделал такое удивительное наблюдение: „Л. Н. всегда любил музыку. Он играл только на рояле и преимущественно из серьезной музыки. Он часто садился за рояль перед тем, как работать¹⁾, вероятно для вдохновения.. Я часто замечал, что ощущения, вызываемые в нем музыкой, сопровождались легкой бледностью лица и едва заметной гримасой, выразившей нечто похожее на ужас“. (Бирюков. Биография т. 2, стр. 123).

Пете было „радостно и страшно“...

* * *

Отказываясь от всех страстей после нравственного своего кризиса, Толстой отказался и от музыкальной. Может быть, всего труднее было ему отказаться именно от музыки. Он как-то сказал полшутя: „Если бы вся наша цивилизация полетела к чортовой матери, я не пожалел бы, а музыки мне было бы жаль“ (Гольденвейзер т. 2, с. 9). Но в действительности, зачеркивая всю свою прошлую, „грешную“ жизнь, он и музыки не пожалел. Он осудил свое художественное творчество, дал зарок больше не писать для „богатых“, он осудил половую жизнь и выступил с проповедью безбрачия. Он свел счеты и с музыкой и перечеркнул ее почти целиком. „Крейцера соната“ была одновременно разоблачением брака и музыки. И в современном „цивилизованном“ браке, и в современной „искусственной“ музыке Толстой видел только обман, только разврат, только сатанинское навождение. От всего этого он отрекался. В знаменитой статье „Что такое искусство“ Толстой разрешал существование только нравственно-религиозной музыки, такой музыки, от которой, конечно, не „страшно“, которая не „раздражает“ чудесным и непонятным образом. Он обрекал не только человечество, а и себя на пост в музыке, на такие чувства, которые нисколько не были бы связаны со страстями, которые бы говорили только о смирении, о непротивлении злу, которые не волновали бы ни гневом, ни мстью, ни страстным чувственным экстазом. Произведя строгую выборку в своем репертуаре, Толстой, кроме народных песен, разрешал только некоторые произведения Баха, Гайдна, Моцарта. Все прочее подпадало под отлучение, как музыка „искусственная“, недобрая, греховная, доступная только испорченным людям.

Но отрекшись от своих страстей, Толстой продолжал бороться с ними. Он заклеил свое художественное творчество, а сам упорно и с несомненным наслаждением лепил новые художественные образы. Он не мог победить соблазнов вы-

¹⁾ Курсив мой Д. З.

мысла и стихийно рождал героев „Воскресения“, „Хаджи-Мурата“, „Диавола“, „Отца Сергия“, „Хозяина и работника“. И так же боролся он и не мог одолеть соблазнов музыки. Отрекшись от нее, разоблачив ее греховно-чувственную сущность, он создает апологию цыганской песни в „Живом труппе“, выдает с головой свое увлечение, совсем не остывшее, стихийной страстью цыганского напева. Феде тоже „страшно и радостно“ от этой музыки, и страсть оказывается сильнее всяких моральных правил.

И у себя, в своем домашнем кругу, Толстой слушает музыку совсем не по той религиозно-нравственной программе, какую составил для поучения людям. Он слушает Бетховена, которого осудил за страстность, — слушает и плачет.

* * *

У Толстого были в музыке свои собственные, крепкие вкусы и взгляды. Он любил Гайдна, Баха, Моцарта, Шопена. Он не любил Шумана, Листа, Берлиоза, Брамса, Вагнера. В свои симпатии и антипатии он вносил привычную ему страсть. Он не просто любил, а был влюблен в Моцарта. Он не просто не любил, а ненавидел Вагнера. Известна издевательская расправа, которой он подверг Вагнера в „Что такое искусство“. Он слушал подчас не без удовольствия Чайковского, даже „рыдал при всех“, слушая анданте из D-dur'ного квартета. Но Чайковского не уважал. Он относился к Чайковскому, повидимому, как к Мендельсону. Он говорил: „В искусстве самое главное — сказать что-нибудь новое, свое. Этим отличаются все большие художники. Вот Мендельсон — его музыка прекрасна, но это — как все. А нужно сказать свое. Бетховен — я не люблю его, — но он обладал этим“. (Гольденвейзер т. 1, с. 253).

„Он любил музыку ясную, — вспоминает А. Берс, — любил вечно поющего Моцарта, неаполитанскую народную песенку... Современную музыку с ее драматизмом он не выносил“. („Толстой и о Толстом“, т. 2, с. 129).

Вот некоторые отзывы самого Толстого о композиторах.

„Едва ли не самое для меня ценное свойство Гайдна — его жизнерадостность. А то теперешний какой-нибудь напьется, испортит себе желудок, а потом говорит, что жизнь — зло“. (Гольденвейзер, т. 1, с. 165).

„В Глинке я чувствую, что он был нечистый, чувственный человек. Всегда чувствуешь самого человека в его музыке. Юноша — светлый, непосредственный, Моцарт, наивный Гайдн, суровый, самолюбивый Бетховен — слышны в их музыке“. (там же, 1, 154).

„Шопен, как мне кажется, — выражает именно это „истинное“, религиозное. А какой-нибудь Лист представляет из себя совершенно бессодержательный шум“. (Христо Досев. „Вблизи Ясной Поляны“ с. 65).

Еще о Листе. „Нет, это нехорошая музыка. У Листа отсутствует эта особенность старых мастеров, эта законченность, ясность целого, когда чувствуешь, что так должно, иначе не может быть. А у него все выдуманно, не ясно“. (Гольденвейзер, 1, 210).

Эти вкусы Толстого не случайны. Они совпадают с его вкусом, с его привязанностями в литературе, в философии, в политике. Правильно Толстой говорит: „Всегда чувствуешь человека в его музыке“. В своем музыкальном мировоззрении Толстой раскрывается едва ли не яснее, чем в социально-философском.

Все взгляды Толстого и все вкусы его складывались в первую половину прошлого столетия, складывались в обстановке патриархального помещичьего быта. И только этот быт в его цельности привлекал к себе Толстого. Цельность, ясность, законченность — это характерные черты всего мышления Толстого. Он отшатнулся от родовитого дворянства, отрекся от помещичьей среды, когда почувствовал, что родной ему близкий класс дал трещины, что нет в нем прежней силы. От цель-

ности патриархального дворянства он оттолкнулся непосредственно к цельности патриархального мужицкого двора. Он не заметил, не выносил, не хотел знать всех промежуточных классов. Во всех этих классах не было устойчивости, все они расслаивались, подымались с социальных низов или опускались к низам, все они были какие-то для Толстого не настоящие. Его мышление было всегда метафизическим, он признавал только абсолюты. Или цельные Ростовы, или цельные Платоны Каратаевы — что сверх того, то от лукавого. Драматизм классовой борьбы и социальной революции был ему чужд и враждебен. Он отрицал всю городскую жизнь, диалектически противоречивую, с ее сложными социальными образованиями. Он не терпел дворян, выходящих в буржуазию. Он презирал крестьян, выходящих в пролетарию. Он раздражался вообще всем тем, что снималось со своего векового места и меняло в борьбе положение. Он казнил женщину, которая хотела порвать со своим положением в семье. Он издевался над Пьером Безуховым, который занялся неподходящим для помещика делом. Он не мог заставить себя написать роман о декабристах, которые были какими-то не настоящими, сдвинувшимися с места представителями своего класса. Он воспевал в „Холстомере“ чистую лошадиную кровь, чистую породу, и в людях ему была близка тоже только чистая порода — помещичья или крестьянская, но прежде всего определенная, законченная и социально понятная.

В литературе он любил Пушкина, Тютчева, Фета — ясных и прозрачных поэтов. В религии он избрал простое и примитивное христианство, построенное на гармонии любви, всепрощения, радостной и простой созерцательности. И в музыке он любил ясность, простоту, гармонию. Он не понимал и не принимал драматизма, диссонансов новой музыки. Любопытно, что имена русских композиторов, таких как Мусоргский, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Бородин совсем отсутствуют в его дневниках, в его статьях об искусстве, в воспоминаниях о нем. Ему понравилась, однажды, мазурка Скрябина (Fis-dur. op., 40). Он отозвался о ней снисходительно. Но несмотря на знакомство со Стасовым, не сохранилось следов отношения Толстого к новой русской музыке.

Казалось бы, все просто: с одной стороны, композиторы ясные, жизнерадостные, цельные — такие, которых слушать только радостно. С другой — непонятные, искусственные, испорченные драматизмом, полные противоречий. Но на грани между этими двумя лагерями в музыке, своим и враждебным, находился Бетховен. Его музыка спутывала музыкальные позиции Толстого. Здесь было „страшно и радостно“.

* * *

Можно было бы написать особую и большую статью об отношении Толстого к Бетховену, и это была бы статья об отношении Толстого к революции. Горький очень хорошо сказал об отношении Толстого к богу: „С богом у него очень неопределенные отношения, но иногда они мне напоминают отношения „двух медведей в одной берлоге“. И таковы же были отношения у Толстого к революции и к Бетховену.

О Бетховене Толстой говорил часто и всегда раздражительно. Гольденвейзеру: „А вашего Бетховена я не люблю, в нем много искусственного“. Гусеву: „Бетховен внес в музыку несвойственный ей драматизм. Он еще, с его огромным талантом, справлялся с этим. Но его последователи довели это до уродливости“. Но в разговоре с Чайковским Толстой и талант отрицал: „Он любил отрицать Бетховена и прямо выражал сомнение в его гениальности“ (Бирюков, т. 2, с. 118). Чайковский приходил в отчаяние от намеренно-пристрастных отзывов Толстого о Бетховене. О девятой симфонии Толстой говорил: „Коротенькие отрывки в мире непонятного“. О последних квартетах отзывался как о наборе непонятных звуков... Вообще, он словно вел непрерывно борьбу с Бетховеном. Он старался преодолеть

Бетховена как соблазн, как страсть. И вместе с тем плакал, слушая пятую симфонию, и не мог скрыть своего восхищения от „непонятной“ девятой симфонии, а главное, в „Крейцеровой сонате“ так воспел Бетховена, как не мог бы сделать это самый его восторженный поклонник.

Но таким было и отношение Толстого к революции. И она была для него страшным соблазном. Страсть отрицания и протеста толкала его на бунт, он готов был опрокинуть всю сложную социальную пирамиду, он первый в русской литературе провозгласил жестокую заповедь социалистической революции: кто не трудится, не ест. Он без пощады казнил богатых, издевался над ними. Он выше интеллигенции ставил корявую деревенскую девку единственно за то, что у нее руки мозолистые; он готов был уничтожить все армии и издевался над патриотизмом. В порыве страсти он крикнул на весь мир, что не может молчать, когда на его глазах царское правительство казнит борцов за революцию. И в то же время он ненавидел эту революцию, ненавидел драматизм классовой борьбы и взывал тщетно и бессильно к любви и гармонии человеческих отношений. Он выражал, по слову Ленина, стихию мужицкой революции и в то же время боялся всего, что могло бы действительно сдвинуть в кровавой коллизии существующие устои.

Бетховен, как революция, и притягивал и пугал его: страшно и радостно! Он чувствовал в бетховенской музыке какие-то призывы, на которые откликалась страстная часть его души. И эти призывы были чужды его старой классовой душе, упорно жившей в нем, несмотря на христианство, переломы и нравственные самоистязания. И казня себя за соблазны бетховенской музыки, он высказывал те мысли о музыке, которые сохраняют важное и ценное для нас зерно истины. Он писал об огромном, заражающем действии музыки, и о том, что музыка не может, не должна служить просто развлечению, просто наслаждению имущих классов. Пусть впоследствии Толстой сам рассиропил свои мысли о музыке, как о важном, даже государственном действии, религиозным елеем. С известной поправкой эти мысли остаются верными и для нашего времени.

О новом музыкальном театре ¹⁾.

(К постановке вопроса)

Павел Новицкий.

1.

Жизнь властно и четко поставила на очередь вопрос о судьбах оперного театра. Специалисты и организаторы должны практически подойти к разрешению этой большой проблемы теперь же. Как всегда водится, выступили охранители, академики и реставраторы, чтобы заморозить предполагаемую реформу оперного театра, дискредитировать ее и восстановить прежние неподвижно-величественно-патриархальные формы оперного искусства. В стране Советов реформаторам, новаторам и революционерам в области искусства не сразу обеспечены успех и признание. Надо преодолеть сотни громадных препятствий, чтобы завоевать пядь земли и укрепиться на новых позициях. Причинами такого медленного продвижения в области искусства являются: 1. малая художественная заинтересованность, активность и культурность рабочих масс; 2. застарелый художественный консерватизм партийной интеллигенции, выросшей на патриархальных художественных формах и жанрах и пытающейся привить свои народнические художественные вкусы и симпатии но-

¹⁾ Статьей г. П. Новицкого редакция открывает обсуждение вопроса „Каким должен быть советск. оперный театр“.

вому свежему потребителю искусства; 3. идеологическая юркость и приткось профессиональной художественной интеллигенции, в массе мелкобуржуазной и обывательской, необычайно быстро, эклектически и бездарно приспособляющей новый идеологический и психологический материал к любой художественной форме и любому жанру; 4. неясность и зачаточность классовой пролетарской художественной культуры.

При этих условиях очень легко (на время!) внушить рабочему, что самой монументальной и высокой формой театрального искусства является оперная театральная форма. Очень легко создать настроения культурного благочестия и художественного преклонения именно по отношению к оперному театру со всеми его формальными и жанровыми элементами, воплощающими дух феодальной монархии и патриархальной церковной помпезности. Даже люди, собирающиеся реформировать оперный театр, мечтают о создании величественных ораторий (т. е. музыкальных богослужений) в пролетарском стиле! Думается, что в нашей стране найдется достаточно сил, чтобы побороться с людьми и влияниями, пытающимися связать дух строительской энергии, коллективного мужества и активности, дух пролетарской творческой культуры—средствами патриархального искусства, рассчитанного на угашение всякого подобного духа. Искусство, поражающее воображение неискушенных рабов, усыпляющее их творческую инициативу и самостоятельность в наши дни долго не продержится, несмотря на все старания меценатов и любителей старины.

2.

Вопрос о путях музыкального театра—большой и сложный. Никак его разрешать не собираюсь. Хочу поделиться только несколькими мыслями о тенденциях развития музыкального театра.

Едва ли кто станет отрицать наличие хронического кризиса оперного театра, отмирание оперной театральной формы, как таковой. В руках буржуазии оперная форма потеряла свою монументальную величественность, свое значение и художественный авторитет. Оперная форма распалась. Для конца девятнадцатого века характерно развитие оперетты и музыкальной комедии, с одной стороны, с другой—развитие симфонической музыки. Музыкальный гений индивидуалистической эпохи, преодолевая себя, ушел в симфоническую музыку. Господствующей формой действующего музыкального театра стала оперетта, воплотившая в себе легкомысленное опьянение, бездумность и гибельную беспечность буржуазии и широких кругов мещанства конца века. Оперный театр превратился в академический музей, в учреждение для знатоков, историков и любителей.

Одновременно драматический театр все более привлекал музыку для разрешения ряда своих задач. Опыт нашего театра в течение двух последних десятилетий чрезвычайно характерно обнаруживает эту тенденцию. Для условного символического театра музыка была необходима для выражения таинственных стихийных сил, управляющих человеческой судьбой. Музыка разлита в мире, ее надо уметь постигнуть чутким слухом художника. В музыке наиболее полно выражается и человеческая душа. Поэтому театр Метерлинка и Блока по существу был музыкальным театром. Актеры этого театра должны были получить музыкально-ритмическое воспитание. Движение актера и его дикция были подчинены требованиям музыкальных законов. Слово получило музыкальную полноту. Музыка сопровождала человеческое слово и судьбу, разыгрываемую актерами.

Психологический театр тоже не мог обойтись без музыки. Музыка иллюстрировала, дополняла и сопровождала переживания действующих (или, скорее бездействующих) лиц. Музыка выражала настроения и душевное состояние отдельной человеческой личности. Музыка была психологическим пополнением драматического движения. Поэтому так характерны музыкальные увлечения обоих основа-

телей психологического театра—К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Их студии („оперная“ и „музыкальная“) не являются художественной прихотью этих больших артистов, не являются и поздними опытами над другой театральной формой. Студии для них являются выходом из ограниченности драматического театра, стремлением к художественной полноте театра, попыткой построения нового синтетического театра. Насколько удачны эти попытки, об этом сейчас говорить не будем. Важно, что музыкальное сопровождение или музыкальная иллюстрация в драматическом спектакле не создала необходимой органической целостности и полноты. Пришлось взяться за опыты музыкального театра, за внедрение в область оперного театра принципов и техники театра драматического.

Не мог обойтись без музыки и конструктивистический театр. Музыка ему понадобилась не столько для выражения эмоциональных сил отдельной личности, сколько для сатирически-бытовой характеристики целых общественных классов. Музыка создавала бытовой фон, подчеркивала наиболее характерные и сложные особенности классовой психологии различных общественных группировок. Это были смелые и блестящие опыты, всем памятные до сих пор („Бубус“ и „Ревизор“ в театре В. Э. Мейерхольда). Но все-таки и символический, и психологический, и конструктивистический театры музыкой пользовались как дополнением, иллюстрацией и сопровождением драматического спектакля. Частью действия, органической составной частью спектакля музыка не становилась. Актер был дилетантом или профаном в музыке. Он не был музыкантом. Композитор и музыкант-исполнитель привлекались режиссером для выполнения его режиссерских предначертаний. Самый ложный и глупый вид искусства—мелодекламация—свою индивидуальную форму расширяла в коллективную. Декламация актеров сопровождалась музыкой. В „Горе уму“ Мейерхольда актеры имитировали музыкальную характеристику своей роли—исполняли для настроения концертные номера.

Символический театр умер. Психологический и конструктивистический театры академизировались. Но развитие театрального искусства не прекратилось. Все театры, вышедшие из рабочего или комсомольского клуба, связанные с самодеятельным театром и превращающиеся на наших глазах в профессиональные театры нового типа, не обходятся в построении своих спектаклей без музыки. Если для театров Пролеткульта музыка и танец являются вставными или сопровождающими номерами, то для театров рабочей молодежи (Трам‘ов,—особенно для ленинградского) музыка становится органической частью спектакля, которую выбросить невозможно, не сломавши композиционного построения всего спектакля. Музыка—не бытовой фон, не психологическое дополнение, не эмоциональное углубление, не иллюстрация, не сопровождение, а часть бытового и героического действия. Молодые актеры трам‘ов еще не имеют в полной мере профессиональных навыков и еще не овладели техникой и школой актерской игры, но по своему типу и тенденциям своего художественного роста они являются новыми синтетическими актерами музыкально-драматического театра.

3.

Обращение крупных художников и мастеров театра к формам музыкального театра, все более глубокое использование музыки драматическими режиссерами в построении спектаклей, превращение некоторых драматических театров в театры почти музыкальные (Камерный театр), органическое сращение вокальной и инструментальной музыки с драматическим действием в театрах самодеятельных и в трам‘ах, широкое развитие театров малых форм, основанных на музыке, расширение музыкального воспитания современного актера—все эти явления говорят об одном: о возникновении нового синтетического спектакля и нового синтетического музыкально-драматического театра.

Реакции современного потребителя театрального искусства свидетельствуют о том, что он может быть удовлетворен (может получить наиболее сильные впечатления) только формой синтетического спектакля с пением, пляской, словесным и драматическим действием. Синтетический спектакль, использующий все формы театральной выразительности (вплоть до киноприемов), есть спектакль прежде всего музыкальный, так как наиболее организующим его элементом может и должна быть музыка. Владеть полным вниманием современного зрителя и воздействовать на него с наибольшей силой может только универсальный синтетический актер, получивший музыкальное и драматическое образование и физкультурную тренировку, умеющий петь, играть и танцевать, владеющий в совершенстве своим телом, голосом и выражающий стремления и чувства современного пролетариата.

Делу не помогут никакие попытки привить современному оперному актеру навыки драматического актера (воспитать музыкальную молодежь в принципах Художественного Театра). Делу не помогут никакие попытки обновления старой оперы средствами хотя бы самого передового и новаторского драматического театра. И, конечно, не помогут делу механическое соединение элементов драматического и музыкального спектакля, так называемое музыкальное сопровождение, вставки музыкальных номеров в ткань драматического произведения. Вопрос может стоять только о создании и развитии синтетического музыкально-драматического театра.

4.

Итак, с одной стороны, тенденции развития драматического театра ведут к образованию синтетического музыкального спектакля. С другой стороны, кризис оперного театра требует радикальной реформы существовавших до сих пор музыкально-драматических форм. При этом, так же, как неизбежно введение киноприемов в игру актеров и построение спектакля в драматическом театре, так же закономерно и неизбежно сильнейшее воздействие малых музыкально-театральных форм (мюзик-холла и др.) на современный музыкальный театр. Этого нечего бояться. Охранители спасают не театр, а свои патриархальные вкусы. Можно иметь выдержанное революционное миросозерцание и затхлые реакционные художественные вкусы. Художественное восприятие, воспитанное на старозаветных образцах и классических эстетических нормах, наиболее консервативная и тупая область человеческой психики. В искусстве нашего времени происходит ожесточенная борьба между художественными формами и жанрами, созданными патриархальной техникой, патриархальным бытовым укладом и патриархальной психикой, и художественными формами и жанрами, созданными индустриальной техникой и соответствующими психическому укладу человека городской индустриальной эпохи. Медлительность, величественная неподвижность и статуарное спокойствие патриархальной художественной техники находится в вопиющем противоречии с особенностями художественного восприятия современного потребителя искусства. Как бы ни ярились и ни вопили охранители, все равно — искусством нашего времени является кино, созданное индустриальным гением эпохи и соответствующее особенностям восприятия нового зрителя. Киноприемы и малые театрально-музыкальные формы должны радикально обновить и переделать старые формы музыкального театра. Какие это будут формы, это покажет практика новой режиссуры и нового актера. Эти работники будут проникнуты пафосом индустриальной эпохи, будут применять в своей работе самые усовершенствованные и наиболее целесообразные научные и технические приемы, будут новаторами и изобретателями и будут средствами искусства разрешать задачи (производственные и идеологические) пролетарской революции.

5.

Музыкальному театру нового типа (нового стиля) принадлежит будущее. Человек новой эпохи сможет полностью выразить свою природу и свои стремления, главным образом, в музыке. Музыка, как и лирическая поэзия, не может обмануть. В эпическом искусстве и в драме можно революционной тематикой, современной фабулой и благонадежной риторикой закрыть мешанскую дряблость и наигранную фальшь истинной душевной природы художника и выражаемой им общественной группы. А в музыке нельзя. Подлинность классовой психологии художника с безупречной точностью и полнотой воплощается в музыке.

6.

Как и откуда придет новый музыкальный театр? Из перелицовок старого оперного и исполнительского материала? Из осторожного реформаторства и ученического добродетельного подражания? Нет. Новый музыкальный театр и новая пролетарская музыка не могут быть созданы путем подражания, реставрации и эклектического усвоения старых музыкальных и театральных форм. Молодые музыканты, драматурги и режиссеры, занимающиеся эпигонством, еще не вышли из ученического возраста. Не они выразят эпоху пролетарской революции. Пролетарская музыка и новый музыкальный театр могут быть созданы только путем смелого новаторства и страстных исканий новой художественной выразительности. Только из такого напряженного изобретательского пафоса художников, подлинно преданных делу пролетарской революции и выражающих стремления, чувства и волю индустриального пролетариата, может родиться новое искусство.

Онегинская строфа прекрасна, но она непригодна для выражения эмоционально-интеллектуального мира человека нашей эпохи. Прекрасны менуэты Моцарта, ноктюрны Шопена и оратории Баха. Все эти формы и жанры должны быть изучены и усвоены, но не ради них самих, а для того, чтобы их преодолеть и пойти дальше, для того, чтобы их опыт использовать при построении нового человеческого искусства. Сейчас всякое проявление художественной реакции и художественного мракобесия прикрывается преданностью классическому искусству. Охранители и подражатели — клеветники и вздорные люди. Они — рабы, одинаково чуждые классическому и современному искусству. Следовать духу классиков — значит быть такими же независимыми и смелыми художниками-новаторами, какими были классики для своего времени. Это значит — с наибольшей полнотой выразить истинную сущность (эмоциональную, интеллектуальную и техническую) своей эпохи, т. е. быть максимально современными. Современность предполагает полное овладение техникой своего искусства, полное овладение идеологическим и психологическим материалом революционного класса, строящего современную и будущую жизнь, и проявление величайшей художественной инициативы (новаторской энергии).

Организация исполнительских конкурсов.

(В порядке предложения).

К. Г.

Не подлежит сомнению, что:

- 1) У нас есть много талантливой исполнительской молодежи.
- 2) Эта молодежь с большим трудом пробивает себе дорогу и почти не используется нашими концертными организациями.
- 3) Советская общественность заинтересована в выдвижении этой молодежи и в использовании ее нашими концертными организациями.

Речь при этом идет не только и даже не столько о тех молодых советских исполнителях, которые уже достигли некоторой известности (как Софроницкий, Оборин, Цыганов и др.), сколько о тех даровитых молодых исполнителях (преимущественно, из провинции, а ведь провинция уже дала нам Нейгауза, Горовица, Барера, Каменского, Вронскую, Мильштейна, Ойстраха и мн. др.), которые даже не могут выявить себя из-за того, что у них нет тех денег, которые нужны для того, чтобы дать 2—3 концерта в Москве.

Все эти вопросы могут быть разрешены организацией исполнительских конкурсов. Такие конкурсы желательно устраивать часто, по возможности—периодически, по временам привлекая к участию в них (в целях соревнования) также исполнителей, уже достигших известности. Задания конкурсов могут быть самые различные, напр.: исполнение концертной программы по выбору конкурсанта, исполнение произведений определенного автора (к примеру, перед соответствующим юбилеем), исполнение определенных произведений (к примеру, намеченных ко включению в концертный план Совфила) и т. п. Призы также могут быть различные, напр.: включение в концертный план Совфила на предстоящий сезон, участие в симфоническом концерте под управлением известного дирижера, заграничная командировка с учебной (для совершенствования) или концертной целью и т. п.

Устройство таких конкурсов не представляет особых затруднений и не требует больших затрат, да и те могут быть покрыты допущением платной публики, всегда интересующейся подобными соревнованиями.

Что дадут нам эти конкурсы?

1) Они привлекут внимание советской общественности к достижениям и нуждам нашего исполнительского искусства.

2) Они будут стимулом к развитию и совершенствованию нашей исполнительской молодежи.

3) Они помогут выявлению новых талантов из разных концов СССР.

4) Они позволят беспристрастно и под общественным контролем отбирать лучших молодых исполнителей для приглашения на концерты, послышки за границу и т. п.

5) Они позволят (умелой планировкой конкурсных заданий) оказывать желательное влияние на репертуар наших исполнителей.

6) Они обеспечат нашим концертным организациям безубыточность концертов молодых исполнителей (в виду обычного интереса публики к „призерам“).

Научно-художественная секция ГУС'а, обсуждавшая этот вопрос, отметила в своей резолюции необходимость организации подобных конкурсов.

Слово за Главискусством и Совфилом!

О массовой песне¹⁾.

Н. Брюсова.

„Надо создать массовую песню“. Но массовые песни есть и сейчас, песни, широко распространенные среди рабочих и крестьян, без помощи политпросвета. Мы просто неточно выражаем свои мысли. Слова „массовая песня“ значат для нас гораздо больше, чем просто „песня, широко распространенная в массах“. „Создание массовой песни“—лозунг, призывающий к созданию музыки высшей художественной ценности. Передовому классу человечества должно овладеть не подделкой под культуру, а подлинной культурой,—в то же время высшей простоты и не просто „доступной“ массам, но нужной им в их революционной борьбе, в борьбе за укрепление революционных завоеваний и в новом, завоеванном быте.

¹⁾ В дискуссионном порядке.

Чтобы создать такую музыку, композитор сам должен быть в своем творчестве членом нового общества и строителем нового быта, а перестроить в этом направлении творческое сознание такое же трудное дело, как и построить общественные отношения людей на основах социализма.

По-иному, не так, как обычно оценивалась музыка, оценивают массы свою песню. Изысканность, изощренность, нарочитое творчество, или, наоборот, стилизация, наверное, будут отвергнуты. И не потому, что музыкальное чувство пролетариата не так угончено и изощрено, как чувство прежних ценителей музыки. Просто здоровое чувство требует от искусства целостной связи между содержанием и формой и отвергает все то, где форма использована, как самоцель, где художественное произведение является не выражением действенной, направленной к определенной жизненной цели мысли, а бесцельной „игрой форм“. Структура песни может быть очень простой, но это не значит, что она должна быть условно примитивной, построенной по примитивному трафарету. Наоборот, даже самая привычная условность, незамечаемая музыкальными специалистами, может быть замечена и учтена непривыкшим к этой условности чувством, как насилие над естественно ожидаемым развитием мысли.

Очень строга оценка масс в отношении деталей структуры. Тот факт, что в массовом пении поющие зачастую меняют напев, означает, конечно, не только недочеты в их музыкальном развитии. Видимо, существуют обороты, неприемлемые для массового музыкального сознания. Требования его тоньше и категоричнее, чем требования музыкального сознания у исполнителя-профессионала, с профессиональной покорностью подчиняющегося указаниям автора.

Самые трудные и трудно оформляемые требования связываются с музыкальным содержанием песни. Можно, конечно, просто сказать, что музыка должна быть отражением воли и сознания строящего новую жизнь и новые социальные отношения пролетариата. Но что означает это в переводе на язык, которым определяется формальная структура музыки? И как вообще говорить о связи идеологического содержания с формальной структурой, когда еще нет или почти нет образцов массовой песни, до конца отвечающей предъявленным к ней идеологическим требованиям? Здесь больше, чем где бы то ни было, приходится идти наугад, вполне доверяя только интуитивному чувству потребителей.

Большая армия советских композиторов ищет путей к „созданию массовой песни“. „Ассоциация пролетарских музыкантов“, „Объединение революционных композиторов“, „Производственный коллектив“ при научно-композиторском факультете Московской Консерватории и другие, подобные ему студенческие композиторские коллективы, создававшиеся и создающиеся при Ленинградской Консерватории, в провинции при музыкальных техникумах; кампании за массовую песню, организуемые ЦК ВЛКСМ; работы отдельных композиторов, ставящих эту работу в центр своей композиторской деятельности (как, например, Кастаньский в последние годы своей жизни), или хотя бы попутно откликающихся на зовы современности,—это не малый список. Особенно горячо борется за создание массовой песни молодежь; среди нее есть, действительно, люди с новым творческим сознанием, продукт новых общественных отношений и нового быта. И нельзя сказать, что им ничего не удалось сделать. „Конницу Буденного“ Давиденко поют массовые хоры на демонстрациях. Много песен вошло в постоянный репертуар клубных кружков. Силами кружковцев исполнялся монтаж Производственного коллектива—„Путь к Октябрю“. Конечно, хоры кружковцев—это еще не массовое пение. Конечно, для создания настоящей массовой песни в нашем значении этого слова сделано еще очень мало. Но все-таки борьба и искания идут и ширятся.

Кое-что можно отметить и в прошлом, ценное, хотя бы, ради опыта, если даже он оказался и неудачным. Можно даже проследить историю исканий на пути к созданию настоящей революционной массовой песни.

Всем памятно увлечение крестьянской песней, „воскрешение“ народной песни и народного творчества и сочинение массовых песен по образцу певучей старинной народной песни. Наверное, памятен и период, наоборот, сурового изгнания народной песни из репертуара для массового пения и всего, что приближает к ней из музыкальных оборотов песен, сочиняемых в наши дни. Неверно, конечно, ни то, ни другое увлечение. Невозможно „воскресить“ старинную песню в дни, когда старое отделено такой глубокой гранью от нового. Невозможно строить обороты нового музыкального языка по образцу языка прежней эпохи. Нельзя заставлять городских жителей мыслить образами крестьян. Но это не значит еще, что все, сопрягающееся с содержанием и формальной структурой народной песни, должно изгоняться из современной массовой песни. Когда мы говорим о простоте и в то же время свободе от условного трафарета, четкости и выразительности каждого хода голоса, отсутствии нарочитости и искусственной стилизации, целостной связи между содержанием и формой, то все это именно те черты, которые делают неподражаемо красивой и выразительной старинную народную песню. Основные принципы строения массовой песни во многом, может быть, будут общими с принципами строения народной песни. Но совершенно несходны будут их характеры, и совершенно немыслимо в будущую массовую песню вносить навязчивые, превратившиеся в условно-„народные“, перепевы из старинной песни.

В противовес к стилизации под народную песню, пропагандировалась стилизация под маршевую музыку, с рубленным метром и резкими толчкообразными ходами голосов. Этой резкостью и прямолинейной размеренностью хотели передать революционную решимость и неумолимость. Как и в подражании народной песне, композиторы руководились, по существу, верным чутьем, хотели выразить действительно размах революционной воли и чувства. Но беспомощность их собственной революционной воли заставляла их иногда, вместо широкого размаха, давать мелкие толчки, марш на месте.

Таковыми же противоположностями были, с одной стороны, крайнее упрощенство, до полного растеривания художественной линии и красочности, а с другой стороны — приближение песни к образцам сложной современной музыки, на основании убеждения, что современный человек не может быть чуждым техническим достижениям современности.

По существу верна и эта мысль. Поющая масса состоит из современных людей, никакой стеной от всех достижений современности не отгороженных. Надо не скрывать от них эту современность, а наоборот — приблизить к ним все ее достижения. Но опять-таки глубокой ошибкой было бы на основании простого арифметического расчета времени соединять на одной общей ступени культуры специфические „новейшие художественные достижения“ наших и западно-европейских композиторов с общественным сознанием широких масс Советского Союза. Развитие культуры не идет ровной линией по плоскости. Сложность структуры новейшей музыки, конечно, будет непонятна массам, они, так сказать, „не доросли“ до нее, между нею и возможностями их музыкального сознания много еще не пройденных ступеней. Но будут ли еще они до нее дорастать, идет ли их дорога по тем же ступеням? Вернее, что нет. С другой стороны, ступень их общественного сознания, может быть, даже выше общественного сознания тех, кто творили эти высшие достижения художественной культуры. А можно ли отделить одно от другого? Где-то, на высших ступенях эти два сознания могут встретиться, и там возникнут формы искусства, близкие им обоим. Но многое из того, что теперь кажется высоким достижением этой недоступной неискушенному сознанию музыки, возможно, тогда отомрет. Вернее всего, что останется живым только то, что доступно всем, что не является накипью от излишка, крайней изысканностью от чрезмерно большого выбора.

Будущее, вообще, использует все, что ему ценно из прошлого. И композиторская техника будущего также возьмет все, что ей нужно из техники прошлого, отбросив то, что было только временной накипью. Но сейчас особенно остро ощущается несовместимость современной техники с новой для искусства задачей — стать искусством для масс. Приходится так же, как в политической борьбе, строить свое социалистическое государство в окружении государств с буржуазным, капиталистическим строем. Приходится и на этом участке революционного фронта вести ту же борьбу за верную идеологическую линию и твердую большевистскую установку. Но и здесь, как и на других революционных фронтах, конечная победа предназначена историческим ходом событий передовым и культурно сильнейшим борцам, отстаивающим новый строй жизни и быта.

Работа со струнными кружками в рабочих клубах.

(О репертуаре домрово-балалаечных оркестров).

(Окончание 1).

А. Чагадаев.

Как только кружковцы достаточно твердо усвоили элементарные знания музыкальной грамоты и овладели первоначальной техникой игры на инструменте, тотчас же возникает вопрос о репертуаре, т. е. что именно данный кружок должен исполнять, каковы должны быть его познания в области музыкальной литературы. В большинстве случаев кружководы недостаточно серьезно подходят к этому вопросу, считая, что играть можно все, без разбора, лишь бы оно было легко исполняемо и „нравилось“ публике. Такая постановка вопроса в корне неправильна и породила в свое время ту массу малоценной оркестровой балалаечно-домровой литературы, которая в настоящее время вряд ли может быть рекомендована к исполнению. До сих пор приходится наблюдать, что балалаечно-домровые оркестры по-прежнему пользуются репертуаром старых сборников, составленных преимущественно из пьес „цыганско-ресторанного“ характера и неудачных аранжировок русских народных песен. Объясняется это прежде всего недостаточной музыкальной подготовкой самих кружководов, не умеющих отделить в музыке хорошее от плохого, и затем незначительным количеством вновь выпускаемой для этих кружков литературы, где репертуар подобран более систематизированно и с большим музыкальным вкусом.

Что же прежде всего кружководу надо знать, чтобы репертуар его кружка был действительно художественно ценным и чтобы кружковцы через него получали познания настоящей музыки? Кружковод должен, хотя бы в общих чертах, знать историю музыки. Благодаря этому, он познакомится с жизнью, творчеством выдающихся композиторов всех стран и времен, узнает их наиболее ценные произведения. Конечно, знать эти произведения только по названию недостаточно, надо их прослушать. Для этого кружководу рекомендуется, если возможно, почаще посещать концерты, музыкальные лекции, в домашнем быту просить кого-нибудь проигрывать интересующие его произведения, а по возможности — самому научиться владеть фортепиано. Необходимо следить по газетам и журналам за течением музыкальной жизни как в нашем Союзе, так и за границей. Только таким путем кружковод сможет хоть немного пополнить свои знания в области музыкальной литературы и затем передать их кружку. Кружководу необходимо также, хотя бы элементарным путем, делать

¹⁾ См. „Муз. и Рев.“ №№ 1 и 2 за 1928 г.

самому переложения пьес для кружка с фортепианных партий или с хоровых партитур¹⁾.

Переходя к вопросу о подборе репертуара кружка, надо отметить, что в большинстве случаев кружководы недостаточно твердо и ясно проводят определенную линию в этом деле, и репертуар домрово-балалаечных кружков составлен бессистемно²⁾. Программы выступлений кружка в определенные кампании страдают невыдержанностью репертуара, пьесы, исполняемые в эти дни, не соответствуют духу и цели этих выступлений. Происходит это оттого, что кружковод заранее не разбил свой репертуар на определенные разделы, откуда он смог бы в дальнейшем черпать необходимый ему материал. Репертуар необходимо подразделить на три основных части, а именно: 1) произведения революционного характера, отражающие в музыке события революционной борьбы не только нашего Союза, но и Запада; 2) произведения народного творчества (в данном случае подразумеваются не одни только русские народные песни, но и песни других народов) и 3) произведения композиторов как русских, так и западных. Постараемся в этом кратком очерке дать те необходимые сведения и примеры, на которых кружковод в дальнейшей своей работе мог бы успешно создавать репертуар кружка.

В области музыкальной литературы революционного характера в большинстве случаев приходится сталкиваться с произведениями, написанными для голоса или хора. Таким образом, кружковод должен сам выбирать материал для переложений, который бы звучал на струнных инструментах. Некоторые переложения (незначительная часть) с хоровых партитур или с одной партии в сопровождении ф.-п. звучат в домрово-балалаечном оркестре вполне удачно и не представляют в смысле их технического исполнения особых затруднений.

Что касается репертуара, приурочиваемого к известным революционным событиям и праздникам, то он всем хорошо известен. Это: „Интернационал“ (в до или ре мажор), „Русь-бунтарка“—муз. Никольского, „Вперед“—муз. Черномордикова, „Варшавянка“, „Пролетарская дубинушка“, „Вы жертвою пали“, „Расстрел коммунаров“, „Песнь коммуны“, „Гей, берлинцы“,—муз. Лобачева, „Итальянский рабочий гимн“, „Замучен тяжелой неволей“, „Не плачьте над трупами“—муз. Черепнина, „Смерть Азы“ из сюиты „Пер-Гюнт“—Грига, „Марш Буденного“, „Как родная меня мать провожала“, „Красная армия“, „Мы комсомол“, „Молодая гвардия“, „Красная молодежь“—муз. Васильева-Буглая и др. Все упомянутые пьесы в большинстве оркестрованы и их можно достать в магазинах Музсектора ГИЗ.

Некоторые кружководы развешивают программы, относящиеся к революционным датам, вводя в них совершенно неподходящие пьесы. Рекомендуется строго держаться известных рамок, иначе пропадает цельность выступления. Вполне ясно, что в день Парижской коммуны исполнение плясовых русских песен не вяжется со смыслом празднуемого события, а такие попытки приходилось наблюдать во многих клубах.

Переходя к части репертуара из народного творчества, приходится отметить, что эта богатейшая часть репертуара мало использована. До сих пор кружководы не могут вполне точно отделить настоящую народную песню от псевдо-народных. К числу последних относятся такие „народные песни“ как „Вечер поздно из лесочка“, „Ухарь-купец“, „Коробейники“ и прочие, в которых ясно чувствуется подделка под народные мелодии и слова. Прекрасные песни, в мастерской разработке из сборников Римского-Корсакова, Лядова, Балакирева мало еще проникли в репертуар кружков. Из русских народных песен, специально инструментованных для балалаечно-домрового состава надо отметить исключительно удачные обработки

¹⁾ В помощь кружководу в этой работе Музсектор ГИЗ в скором времени выпускает пособие по инструментовке для оркестра балалаечно-домрового состава.

²⁾ Надо отметить, что в большинстве случаев чисто домровые кружки в смысле репертуара ведут свою работу гораздо более планомерно и систематично.

Н. П. Фомина. Достать их можно из библиотеки государственного оркестра имени Андреева в Ленинграде, часть их выпущена в сборниках ленинградского губполитпросвета. Из означенных пьес можно рекомендовать следующие (в порядке постепенной трудности): 1) „Не одна-то во поле дороженька“, 2) „Как по садику“, 3) „Во городе царевна гуляла“, 4) „Ванюша-ключник“, 5) „На Иванушке чапан“, 6) „Вспомни, вздумай“, 7) „Ай, все кумушки домой“, 8) „Ах, се вечер“, 9) „Я на камушке сижу“, 10) „Заиграй, моя волынка“. Все эти песни сделаны с большим вкусом, знанием оркестровых красок и звучания. В сборниках Римского-Корсакова, Лядова и др. кружковод найдет много ценных песен, легко исполняемых, но изложение их весьма кратко. Они более подходят начинающему кружку. Оркестровать их придется самому кружководу, т. к. готовых инструментовок в продаже пока не имеется. Составляя программу из русских народных песен надо обязательно держаться известных их подразделений. Русские песни бывают—протяжные, бытовые, свадебные, шуточные, хороводные, плясовые. Беря по одному экземпляру из каждого такого раздела, можно составить интересную программу, достаточно ярко показывающую русское народное творчество. Песни народов СССР и песни народов Запада, до сего времени бывшие малоизвестными, ныне, благодаря ряду талантливых обработок, завоевали огромный интерес, и безусловно необходимо в каждой программе давать хотя бы несколько (2—3) образчиков этих песен. Композитором Красевым выпущен ряд песен народов СССР и Запада для балалайки с ф.-п., откуда можно взять для оркестра нескольких вещей. Из них отметим: „Белорусскую песнь“, „Дарвасскую мелодию“, „Песнь казанских татар“, затем „Английский мадригал“ и „Итальянскую мелодию“.

По своей структуре, означенные пьесы должны звучать в балалаечном оркестре, и фортепианное их сопровождение легко раскладывается по инструментам. Недостаток места не позволяет разобрать еще ряд интересных сборников, можно упомянуть их авторов, кружковод же, быть может, сам найдет в них то, что может быть исполнено его кружком. Это—сборники киргизских песен в обработке Затаевича сборники песен народов СССР под редакцией Доливо-Соботницкого и песни в обработке Лобачева.

Подбор пьес для репертуара кружка из произведений композиторов—задача очень трудная. Надо обладать большим знанием музыкальной литературы, музыкальным вкусом, чтобы выбрать ту или другую пьесу, которая бы представляла собой интерес как для играющих ее, так и для слушающих. Произведения композиторов можно разделить на произведения более серьезного характера и общедоступные (небольшие сочинения, романсы и т. д.). Эти общедоступные вещи нужно использовать и включить их в программы выступлений. Конечно, строить свою программу исключительно из произведений классиков очень трудно. Но, с другой стороны—никоим образом не надо основывать свой репертуар на произведениях сомнительного качества. К сожалению, домрово-балалаечные кружки как раз и увлекаются подобными малоценными произведениями. В их репертуаре всегда можно найти различные дешевенькие серенады, вальсы, „интермеццо“ совершенно неизвестных авторов, в то время как те же формы произведений имеются у ряда крупных композиторов и вполне пригодны для исполнения. Перечислить все подходящие произведения крупных композиторов, конечно, невозможно. Постараемся дать наиболее легкие и популярные.

Из пьес русских композиторов наиболее подходящими являются произведения Чайковского: „Осенняя песня“, „Баркарола“, „Песня без слов“, „Юмореска“, вальс из бал. „Спящая красавица“. Последние две вещи требуют хорошей технической подготовки играющих. Из произведений Римского-Корсакова можно играть: „Хоровод“ из оп. „Снегурочка“, свадебный хор и песнь индийского гостя из „Садко“. Последняя вещь требует очень хорошей игры на домрах. Для сильно подвинутого кружка и большого состава можно рекомендовать „Дубинушку“. Вещь, благодарная

в смысле развития технических способностей. Почти все инструменты имеют свои ответственные партии. Из произведений Бородина отметим вполне доступный для любого кружка „Хор поселян“ из оп. „Князь Игорь“. „Гопак“ Мусоргского требует хорошего технического исполнения, над этим произведением следует и стоит поработать. Два пьесы Лядова „Протяжная“ и „Хороводная“ являются ценным вкладом в репертуар кружка, причем первая весьма несложна, вторая же требует большой подготовки. Из произведений Глинки легко исполняется „Марш Черномора“ из оп. „Руслан и Людмила“, другие же его произведения, как то: „Вальс-фантазия“, „Камаринская“ требуют большого состава и сильной техники. Очень хорошим номером программы является „Журавель“ Аренского и его же „Сказка“. Вот приблизительно все то, что можно на первых порах рекомендовать кружководу из области русской музыки.

Переходя к композиторам Запада, мы найдем много ценных произведений у ранних классиков. Таковы, например, „Менуэт“ Рамо, „Гавот“ Глюка, „Сарабанда“ Корелли. Означенные вещи требуют большой отделки в смысле нюансировки, технически же они вполне приемлемы. Моцартовский „Турецкий марш“ является одним из интересных номеров программы, требуется лишь небольшая техническая подготовка домр. Из произведений Шумана отлично звучит „Отчего?“ „Музыкальный момент“ и „Менуэт“ Шуберта—две пьесы, которые необходимо ввести в репертуар. Произведения Грига весьма хорошо звучат в домрово-балалаечных составах. Из них отметим: „Смерть Азы“ из сюиты „Пер Гюнт“ и „Норвежские танцы“ (№№ 2 и 3).

В заключение надо сказать несколько слов о построении программ. Приходилось наблюдать, что выступавшие кружки мешали в своей программе все в кучу. Начинают программу с „Песни без слов“ Чайковского, следом за этим—плясовая русская песня, затем какой-нибудь вальс и т. п. Программа должна быть всегда построена по определенному плану. Если дается вечер русской музыки, то хорошо начать с народного творчества, затем перейти к произведениям русских композиторов, соблюдая хронологию, т. е. начать с Глинки, закончить Чайковским, Аренским, Р.-Корсаковым. То же самое и с западной музыкой. Вот две примерных программы:

Вечер русской музыки: „Не одна-то во поле дороженька“ (протяжная), „Пивна ягода“ (свадебная), „Я на камушке сижу“ (шуточная), „Во пиру была, во беседушке“ (хороводная), „Марш Черномора“—муз. Глинки, „Хор поселян“—муз. Бородина, „Песнь без слов“—муз. Чайковского, „Свадебный хор“ из „Садко“—муз. Римского-Корсакова.

Вечер западной музыки: „Английский мадригал XVI ст.“, „Итальянская песнь“, „Датская мелодия“, „Менуэт“—Рамо, „Музыкальный момент“—Шуберта, „Отчего?“—Шумана, „Норвежский танец“—Грига.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

ПО РАБОЧИМ КЛУБАМ И КРУЖКАМ.

Как мы готовились ко II Музыкальной олимпиаде¹⁾.

II Ленинградская межсоюзная музыкальная олимпиада, происходившая 24-го июня 1928 года, выли-

¹⁾ Придавая большое значение музыкально-массовым празднествам у нас и в целях учета и обмена имеющимся уже у ленинградских товарищей опытом, Ред. помещает настоящую—вторую—статью об олимпиаде, написанную ее непосредственными активными участниками и организаторами.

лась в грандиозный праздник, принявший массовый характер.

5.000 исполнителей—членов клубных музыкальных кружков и почти в десять раз превышавшее их количество слушателей, по преимуществу рабочих, со всех концов города собравшихся на громадный стадион КИМ'а (Остров Декабристов),— вот цифры, красноречиво свидетельствующие и о большой популярности в широких массах такого рода праздников и о крепкой дисциплине, росте музыкального самосознания и культурности наших кружковцев.

Предпосылкой к организации I и II олимпиад служит вся прошлая клубная музыкальная работа

в Ленинграде, в практике которой объединения рабочих хоров и оркестров были частым и постоянным явлением. Среди многих таких объединенных выступлений можно указать, примерно, на одно-два: во время празднования пятилетия клубных самодеятельных музыкальных кружков в 1923 году и в дни десятой годовщины Октября, когда выступал объединенный хор в 1.000 чел., великорусский оркестр в 600 чел., духовой в 400 чел. и неаполитанский в 150 чел.

Теперь, когда идея массовых музыкальных праздников возникшая и получившая осуществление в Ленинграде, стала проникать и в другие крупные города союза, нелишне будет вкратце

ведений хором, совместно с великорусским, духовым или гармонным оркестром, обсуждались затем пленумом всех комиссий для окончательного утверждения.

РУКОВОДИТЕЛИ КРУЖКОВ, состоя на учете в художественной части к/о, вместе с тем, в своей повседневной деятельности тесно связаны с нею, получая в Музо к/о методические указания, музыкальный материал и т. д. Таким образом, заранее выработанная программа была отпечатана (в партитурах, голосовых и оркестровых партиях) к/о и роздана по кружкам с обязательством разучить в определенный срок (1½—2 мес. до первой репетиции).



остановиться на методах и организационных приемах, легших в основу плана по подготовке II олимпиады и коснуться структуры проводившего подготовку аппарата.

Здесь в 1-ю очередь нужно отметить **РОЛЬ МЕТОДИЧЕСКИХ КОМИССИЙ**, работающих при художественной части (Музо) к/о ЛОСПС и состоящих из руководителей-педагогов, по каждому отдельному виду клубной музыкальной работы. В плане подготовки олимпиады комиссии, каждая в отдельности, занимались просмотром и подбором музыкального материала, из которого и были составлены ориентировочные программы, предназначенные для исполнения на II олимпиаде. Программы, особенно в той их части, где дело касалось исполнения произ-

Были созданы два общих собрания руководителей по вопросам подготовки и проведения олимпиады с подразделениями затем по отдельным видам работы на секции. В последних были произведены выборы дирижеров и членов бюро по организации олимпиады.

БЮРО функционировало в течение двух предшествовавших олимпиаде месяцев. Оно занималось разрешением следующих вопросов: а) определение места олимпиады, б) организация репетиций, в) выработка инструкции местам, г) план распределения исполнителей на трибунах, д) определение функций распорядителей (членов бюро) во время праздника, а также и групповых ассистентов дирижеров (из руководителей кружков), е) разработка формы ан-

кеты для кружков и пропусков для кружковцев с правилами поведения на празднике.

Бюро были осмотрены несколько предполагаемых пунктов праздника, но по многим соображениям пришлось остановиться на прошлогодней территории, а именно — о. Декабристов (б. Голодай). В целях улучшения акустики, была придумана система боковых и верхних щитов, что принесло, по сравнению с прошлым годом, некоторое улучшение в отношении концентрации звука. Бюро остановилось на двух репетициях, найдя большее или меньшее их количество нецелесообразным. Репетиции происходили в закрытых помещениях (одна — для хора и по две отдельно для оркестров, другая — для хора совместно с сопровождающими его оркестрами). Кроме того, была проведена на месте олимпиады (о. Декабристов) добавочная ориентировочная репетиция для актива из общего состава исполнителей.

В основу инструкций и анкет была положена исчерпывающая краткость (время и место репетиций, количество по голосам и инструментам кружка, степень его подготовленности).

Все трибуны были разграничены стойками с наименованиями групп, голосов и инструментов, в целях точного и быстрого размещения исполнительской массы по местам. Члены бюро — распорядители должны были на празднике поддерживать непрерывную связь с главным и остальными дирижерами, а также и инструктировать групповых ассистентов, роль которых заключалась, главным образом, в поддержании ритмического равновесия и наблюдении за порядком среди участников.

При составлении программы олимпиады было принципиально решено, что в ней должны быть представлены: а) современная революционная и прославляющая труд песня, б) народная песня и в) произведения, показательные для технических и обще-музыкальных достижений клубных кружков.

В последней части предполагалось, между прочим, отметить двадцатилетие со дня смерти Римского-Корсакова исполнением хоров „Высота ль высота“ из „Садко“ и финала из оп. „Ночь перед рождеством“, но пришлось отказаться от этой мысли, так как хоры эти при исполнении на открытом воздухе были бы явно недоходчивы до массы, в то время как в закрытом помещении, напр., хор из „Садко“ исполнялся объединениями с большим успехом.

Второе отделение программы было предоставлено малым коллективам — неаполитанскому оркестру, оркестру гармонистов и гуслирам, исполнявшим преимущественно народные песни.

По окончании массового концерта были организованы конкурсы музыкантов-любителей на всевозможных народных инструментах с призами Музпреда, присуждаемыми специальной комиссией.

Для декоративного оформления олимпиады Художественной частью к/о был выделен специалист-художник, расцветивший плакатами и эмблемами шествие исполнителей и украсивший трибуны. Шествие должно было произойти по заранее выработанному специалистом-режиссером плану. Участники собирались на двух противоположных сторонах, по бокам стадиона. По сигналу, данному с трибун фанфарами, раскрылись боковые

ворота стадиона, и две колонны (1-я левая: сопрано, тенора, 2-я правая: альты, басы, за ними инструментальные группы всех оркестров) с плакатами, флагами и гирляндами цветов продефилировали перед массой публики, направляясь к трибунам, заполняя сначала центр, а затем и боковые трибуны.

Олимпиада не обошлась, конечно, и без недостатков. К числу последних следует отнести чрезвычайно неблагоприятные акустические условия громадной территории стадиона. Меры, принятые к улучшению их, оказались недостаточными. Непригодность трибун для исполнителей (напр., их прямая линия) также значительно отразилась на звучности, главным образом, великорусского оркестра.

Заключая очерк, особенно хочется отметить сплоченность и организованность ленинградских руководителей музыкальных кружков, их большую, ценную работу по подготовке и проведению II олимпиады.

И. Немцев и чл. м. к. В. Мурачев.

ЖИЗНЬ ШКОЛЫ.

В Ленинградской Консерватории.

В текущем году в Консерваторию принято всего 64 человека по всем специальностям на 100 имеющихся мест. Больше всего принято на фортепианный и вокальный отделы. Буквально единицами пополнились отделы оркестровый, дирижерский, композиторский, музыковедческий, инструкторский и педагогический. Общий уровень подготовленности, в общем, довольно слабый. Достаточно характерно, что из 200 человек, допущенных к экзаменам, по всем предметам выдержало только 6 человек, а у остальных экзаменовавшихся оценка неудовлетворительная в наличии по одному, двум и даже трем предметам. Имелись случаи, когда ухитрились получить неудовлетворительно по всем предметам. Экзаменационные требования в этом году были повышены и их довели почти до установленных вступительной программой. Нужно сказать, что в условиях приема в Консерваторию в этом году впервые были экзамены по общеобразовательным предметам в объеме средней школы. (В прошлом этих экзаменов не было). Кроме того, в этом году не были приняты в Консерваторию малолетки, т. е. не достигшие 17 лет.

При настоящем подборе культурного советского студента, Консерватории, быть может, удастся выйти из той академической скорлупы, в которой она до сих пор находилась, и приблизить свою живую продукцию к действительно советским запросам. Отпала надобность готовить в Консерватории кисейных барышен и светски-симпатичных молодых людей салонного пошиба. Советский музыкальный ВУЗ должен готовить культурного музыканта-исполнителя и педагога — в полном смысле слова общественика.

Опыт приема этого года в еще большей степени подчеркнул сугубую необходимость иметь в Ленин-

граде музрабфак, так как при отсутствии такового рабоче-крестьянской группе будет—при настоящих повышенных требованиях (а они должны быть таковыми)—почти невозможно попасть в Консерваторию. Если же по соображениям финансового порядка открыть рабфак нельзя, то можно силами педагогического персонала и студентов-педагогов, в порядке производственной практики, вести широкую подготовительную работу в Домах Культуры с наиболее даровитыми рабочими кружковцами, имея здесь как бы филиалы Консерватории. Особо важна организация этой работы по вокальной и оркестровой специальностям. Административные и академические органы Консерватории одни с этой работой не справятся, и в ней должны принять деятельное участие Культотдел Облпрофсовета, Облотдел Рабис'а и др. заинтересованные организации. Нужно приблизить Консерваторию, как ВУЗ, к самым широким рабочим массам и только с помощью их сделать это высшее учебное заведение действительно советским, чего до настоящего времени в полной мере — нет. Довольно тратить нужные государству большие деньги на подготовку маменькиных сынков и дочерей. Советскому государству нужны музыканты-общественники, а их могут дать только рабочий класс и трудовое крестьянство. Мы не хотим закрывать дверей Консерватории для талантливой трудовой интеллигенции, но мы хотим, чтобы Консерватория была равно доступна и детям рабочих и крестьян.

Опыт приема нынешнего года настоятельно требует большего внимания, чем было до настоящего времени, к Консерватории, как ВУЗу со стороны советской, партийной и профсоюзной ответственности, и только при их действительной помощи органы и организации Консерватории с этой громадной работой справятся.

Б. Хватский.

Московская Воскресная Рабочая Консерватория.

Это учебное заведение было открыто к 10-й годовщине Октябрьской Революции при Моск. Госуд. Консерватории. ВРК имеет своей целью: 1) повышение уровня музыкальной культуры слушателей, 2) создание музыкально-подготовленного клубного актива, 3) выявление из среды рабочих и крестьян (не отрывая их от производства) музыкально одаренных людей, с тем, чтобы передать их потом, для получения ими профессиональной подготовки, в музтехникумы и музрабфак МГК. Главной же задачей ВРК является подготовка музыканта-массовика, активиста, проводника музыкальной культуры в широкие массы. Срок обучения в ВРК одногодичный. Для будущих клубных работников и для специальной подготовки в техникумы и на рабфак установлен дополнительный одногодичный курс. Педагогами являются, главным образом, студенты МГК, выдвинувшиеся по своей специальности. Учащимся преподается музыкальная грамота, слушание музыки, история музыки и ознакомление с музыкальной литературой.

Создание ВРК—дело своевременное, вполне соответствующее глубоко назревшей потребности рабочих масс в музыкальной культуре. Это видно из того, что на 80 предполагаемых мест в прошлом году было подано 700 заявлений. Из этого числа было принято всего 250 человек. Главная масса слушателей первого набора—рабочие (60% по профессии—металлисты и текстильщики). Членов ВКП(б) и ВЛКСМ—37%. В большинстве своем это—клубный актив, пришедший в ВРК без знания нот и не владея каким-либо инструментом. Были созданы хор (80 чел.), духовой оркестр (50 чел.), домровый оркестр (40 чел.), великорусский (30 чел.). Гармонистов среди принятых оказалось 35 чел., пианистов—12, скрипачей—5. Весенний выпуск уже дал 20 несомненно талантливых музыкантов, частью оставленных при ВРК для прохождения дополнительного курса, частью командированных в музтехникумы и Музо рабфака Искусств; один принят в МГК. Из достижений надо отметить следующие: 1) слушатели научились более или менее разбираться в серьезной музыке, слушать ее и ценить; 2) через ВРК частично осуществляется пролетаризация музтехникумов и Вуза.

В первый год своего существования ВРК пришлось преодолеть много трудностей: не хватало денежных средств, не по всем дисциплинам существовали программы, не сразу наладился административный аппарат, занятия начались поздно (в ноябре), у слушателей не хватало инструментов. Имели место вынужденные пропуски слушателями занятий (партийная и общественная нагрузка). Ко второму учебному году ВРК приступает уже значительно окрепшей организационно и методологически: опыт проделанной годовой работы, с ее ошибками и достижениями, оказался очень ценным. В нынешнем году было подано около 1.000 заявлений, принято до 200 человек. Повысился процент рабочих (до 80%) и состав партийцев и комсомольцев (до 50%).

Альбидум.

Центральный Дом работников просвещения.

(Москва).

Художественная ассоциация при ЦДРП, подразделяясь на 5 основных секций,—изо, живого слова, кино, музо и тео,—ставит себе следующие задачи: а) пропаганду искусства среди просвещенцев, б) углубленную работу по теории и истории искусства, в) разработку методических вопросов художественного воспитания детей и взрослых, г) содействие повышению квалификации работников художественного воспитания.

Что же фактически проделано музсекцией за истекший год, и каков план работ на будущее?

В прошлом сезоне (1927—28 г., зимний период) были организованы кружки под руководством видных специалистов (М. А. Румер—ритмика, М. С. Пекелис—слушание музыки, Г. П. Любимов—кружок домр).

Работа проводилась регулярно в течение всей зимы (по воскресеньям). Самым характерным и

показательным в ней являлось отношение самих слушателей к этой работе.

Вначале как-то странно было видеть, например, группу убежденных сединами товарищей (в большинстве по профессии скрипачей-музыкантов), тщательно добивавшихся на занятиях по домрам хорошего штриха, или другую группу на ритмике—практически изучавшую ритмический рисунок,—но уже через несколько месяцев сказались результаты учебы, и часть товарищей к концу года смогла уже передать свои знания ребятам в школах.

Курс слушания музыки необычайно обогатил муз. багаж слушателей, познакомившихся с лучшими образцами произведений Римского-Корсакова, Бетховена, Листа, Вагнера, Мясковского и др., причем самый подход к восприятию художественных произведений,—интуитивно-аналитический,—для многих казавшийся вначале несколько своеобразным,—привел к тому,—как отмечали сами товарищи на зачетных беседах,—что они начали воспринимать музыку более цельно и углубленно.

В текущем сезоне (1928—29 г.) предполагается продолжать работу этих кружков и намечена организация ряда других, но скудные материальные средства заставляют задуматься над возможностью осуществления этих планов. Общее собрание ассоциации в ближайшее время должно будет сказать по этому поводу свое решающее слово.

Параллельно с кружковыми занятиями в музведется работа и другого порядка. Так, в комиссии по рассмотрению школьно-хорового репертуара в прошлом году целый ряд педагогов продемонстрировал свои собственные сочинения, некоторые из них были одобрены. Был отобран также ряд произведений к революционным датам, ко дню смерти Некрасова (50-летие). Эти сочинения, размноженные удешевленным способом в виде хоровых партий, распространялись среди товарищей по минимальной цене (3—5 коп.). По предложению Главсоцвоса комиссия в данное время работает над созданием „Хрестоматии“, куда должны войти школьные песни, расположенные по степеням трудности. Уже просмотрено свыше 2 тысяч песен, преимущественно из дореволюционного репертуара; все то, что признано художественно ценным и идеологически созвучным нашей эпохе, Хвойдет в „рестоматию“. Крайне желательно чтобы товарищи с мест, имеющие свои произведения или пожелания, присылали бы таковые в комиссию (Леонтьевский пер., 4, ЦДРП, Художественная ассоциация МУЗО). Это необычайно обогатило бы сборник.

В прошлом году был проведен также ряд концертов по специально разработанным программам, включавшим лучшие образцы муз. творчества. Здесь же, в стенах ЦД., начала усиленно пополняться библиотека книгами по искусству и нотами, передаваемыми товарищами с мест в общее пользование.

Из ближайших мероприятий намечено открытие художественного уголка по всем разделам работ ассоциации. В нем каждый просвещенец—не только москвич, но и приезжий—сможет получить справку по интересующему его вопросу в области искусства.

Н. Т.

Редколлегией Музсектора Госиздата за 2-ю половину июля, август и первую половину сентября т. г. одобрены к изданию следующие рукописи: по обще-художественному отделу: Бах-Фейнберг—Концерт для ф.-п. а-мoll, Гладковский—Детская сюита для ф.-п., Глиэр—Уверт. к опере „Шах-Сенем“ для орк., Половинкин—2 №№ из „Сирокко“ для салонного орк., Протопопов—2 ром. на сл. Пушкина, его же—3-я соната для ф.-п., его же—2 романса, Тюлин—3-я Соната для ф.-п., Шапорин—2-я соната для ф.-п.; по отделу художественно-массовой литературы: Арефьев—Норвежск. танец Грига, для духов. орк., Две песни старого подполья, для 2-гол. хора, обр. Шульгина, Илюхин—Два альбома пьес для балалайки, Шуберт—„Противоречие“, для хора с ф.-п.

Гос. Большой Театр Оперы и Балета (ГОТОБ) в текущем сезоне намечает выезды в районные рабочие театры. Спектакли предполагены в Нардоме им. Ленина и в ряде других крупнейших рабочих клубов. Для рабочих и профсоюзных организаций будет дан ряд целевых спектаклей. В репертуар выездных спектаклей войдут как старые, так и новые постановки, причем для них будут изготовлены специальные более простые и „портативные“ декорации. По поводу слухов о возвращении дирижера Голованова в Большой Театр, Нач. Главискусства т. Свиерский заявил, что Голованов в Большом Театре в этом сезоне работать не будет.

Директором Большого Театра взамен т. А. А. Бурдукова назначен т. С. В. Александровский.

Артисты хора ГОТОБ, под управлением дирижера А. Чугунова, организовали новый вокальный ансамбль в количестве 22 человек. В репертуаре ансамбля имеются оперные, народные и революционные хоры.

В Оперном Театре им. К. С. Станиславского в нынешнем сезоне будут даны две новые постановки: „Борис Годунов“ (в первоначальной авторской редакции) и „Пиковая Дама“.

Персимфанс в текущем сезоне организует 2 абонементы по 12 концертов каждый, несколько утренников и около 20 рабочих концертов (с выездами в Коломну, Мытищи, Подольск, Иваново-Вознесенск и Орехово-Зуево). В качестве солистов для абонементных и части рабочих концертов приглашен ряд советских и зарубежных артистов (С. Фейнберг, С. Прокофьев, Р. Казадезюс, Любка Колесса, Ар. Рубинштейн, Сигети, Жак Тибо и др.). Предполагается, по примеру прошлого года, организовать конкурс на лучшего молодого скрипача.

Симфонический оркестр совторгслужащих Мосгуботдела союза предполагает дать в текущем сезоне 5 концертов. Три из них будут посвящены, в связи с юбилеями, творчеству

Римского-Корсакова, Чайковского и Шуберта, один—молодым советским композиторам и один—произведениям Бетховена и Вагнера. Концерты будут происходить в помещении Театра Революции под управлением дирижера Г. Шейдлера. Кроме того, все концерты будут бесплатно повторены в клубах союза. Культотдел Московской организации союза договаривается с союзными симфоническими оркестрами в Ленинграде и Ростове на Дону насчет обмена дирижерскими силами.

Государственная Хоровая Капелла в производственный план нынешнего сезона включила регулярное обслуживание в первую очередь партийных, профессиональных и общественных организаций и клубов в Москве и ближайших крупных рабочих центрах. При капелле организуется студия, которая даст возможность рабочим, обладающим музыкально-вокальными данными, пополнить свои знания.

Ленинград.

По ходатайству Наркомпроса, в Ленинградских Государственных Театрах разрешено перевести на усиленную пенсию целый ряд работников, потерявших свою квалификацию и по болезни.

В оперных театрах приступают к работе художественные советы в обновленном и значительно уменьшенном составе. Для постепенной децентрализации театров и для более широкого привлечения представителей общественности к обсуждению вопросов, связанных с работой театров, — госбалет с нынешнего сезона имеет самостоятельный художественный совет. Отдельный совет имеется также в Малом Оперном Театре.

В этом сезоне вводится для опыта новый метод распределения льготных билетов в оперные театры: через фабзавместкомы будут распределяться, вначале в небольшом количестве, специальные талоны, по которым в любой райкассе можно будет получать билеты на какой угодно день объявленного недельного репертуара, причем скидка будет доведена до 40-45 проц. В этом году будет осуществлена также организация целевых оперных спектаклей.

Управляющим Ленинградским Малым Оперным Театром назначен Н. В. Смолич, его помощником—В. М. Парфенов.

Первое партсовещание по вопросам музыки.

Крупнейший центр текстильной промышленности СССР—так называемый „Советский Манчестер“—сделал прекрасный почин: 4—6 сентября при Иваново-Вознесенском Губкоме ВКП(б) состоялось первое губернское партийное совещание по вопросам музыкального искусства.

Совещанию предшествовала довольно обостренная дискуссия в местной печати о деятельности Иваново-Вознесенского Госуд. Музтехникума. Некоторые работники общественно-культурных учреж-

В текущем сезоне в Ленинградской Гос. Опере возобновляются „Валькирия“ Вагнера, „Орфей“ Глюка и „Юдифь“ Серова.

Первое представление оперы Кшенека „Джонни наигрывает“ предполагается между 15 и 20 октября. Впервые в балете будут применены радио и кино.

В Ленинградском Оперном Театре идет подготовка оперы Рихарда Штрауса „Кавалер роз“. Премьера—в конце октября.

По случаю 35-летия со дня смерти П. И. Чайковского будет возобновлен в переработанном виде балет „Щелкунчик“. Балетмейстер Ф. В. Лопухов уже начал работы по постановке.

В течение сезона предполагается возобновить балет „Павильон Армиды“ Черепнина (отца).

Ленинградская филармония к текущему сезону выпустила 4 вечерних абонемента по 12 концертов в каждом (всего 12 сольных и 36 симфонических). Для участия в концертах приглашено более 30 виднейших советских и зарубежных артистов, в том числе композитор Бела Барток, квартет Хиндемита, О. Клемперер, Артур Рубинштейн, Герман Абендрот, Фриц Буш, Ганс Кнаппертсбуш и др. Сезон открывается 10 октября.

В Ленинградской Государственной Капелле современная западная хоровая музыка будет представлена 2 концертами из произведений Кшенека, Хиндемита, Ратгауза, Бела Бартока и др. Из сочинений для хора с оркестром в репертуар включена героическая поэма А. Ф. Пащенко „Песнь Солденокса“ (на текст Н. Клюева).

В Ленинграде Музтрестом организуется фабрика гармоник. Предполагается в 1929 г. выпустить уже до 15.000 гармоник, а в ближайшие годы довести продукцию фабрики гармоник до 50.000 штук в год.

Музыкальный кружок завода „Красный Треугольник“ готовит к постановке оперу Римского-Корсакова „Снегурочка“.

дений и организаций обвиняли музтехникум в том, что он не занимается общественной деятельностью, отгородился от общественности „китайской стеною“. Руководители же музыкального образования, наоборот, указывали, что музтехникум общественную работу проводит большую, но не встречает должной деловой, моральной и материальной поддержки со стороны соответствующих учреждений и организаций. Для подведения итогов дискуссии и выработки мероприятий по оздоровлению музыкально-учебной

и массовой музыкально-просветительной деятельности губернии АПО Губкома партии и созвал специальное совещание по вопросам музыки.

Докладчик Культотдела ГСПС т. Киселев дал обстоятельный отчет о состоянии и работе музыкально-просветительных организаций профсоюзов. По данным обследования клубной работы за январь—март нынешнего года, в 71 рабочем клубе и 464 красных уголках насчитывается 45 духовых и 54 различных струнных оркестра, 38 хоровых кружков и 2 кружка гармонистов. Всего в рабочих музкружках объединено 3000 человек. Инструментальные кружки состоят преимущественно из молодежи до 22 лет (70%), главным образом мужчин (75—78%). В хоркружках же преобладают женщины (75%), и больше взрослых рабочих. Качество большинства кружков неудовлетворительно. Слаб кадр руководителей музкружков: из 18 кружководов, заполнивших специальную анкету, 5 человек не читают никаких газет, а 8 читают только местную газету „Рабочий Край“, 7—не имеют стажа клубной работы, 13—с низким образованием, только 5 имеют специальное образование. Не ведется среди кружковцев должной воспитательной работы (бывали случаи, когда руководитель являлся на занятия кружка в нетрезвом виде). Скверно обстоит дело с репертуаром (подчас исполняются вальсики, вроде „Оборванных струн“ или марш типа „Под двуглавым орлом“). Нередко кружки перегружаются выступлениями (бывает от 4 до 22 выступлений в месяц, а один духовой оркестр умудрился в течение одного месяца выступить 29 раз!). Не всегда достаточно целесообразно расходуются на музработу профсоюзные средства (иногда клубное выступление обходится в 30—40 руб., хотя музыканты играют на клубных инструментах). Только в одном месте губернии, в Наволокском клубе, вовлечены в хоровую работу дети. До сих пор систематически не учитываются музыкальные запросы рабочих масс. Музыкальные выступления редко сопровождаются пояснительным словом. Еще слаба связь Культотдела с музтехникумом. Некоторые местные парторганизации пренебрежительно относятся к решениям профсоюзов, имеющим целью оздоровление массовой музпросветработы. Наряду с перечисленными недостатками имеются и определенные достижения. Сеть рабочих музкружков неустанно растет. Уже практикуются объединенные выступления нескольких хоров и оркестров (в Иваново-Вознесенске и ряде районов). Клубные хоры местами стремятся быть зачинщиками и проводниками массового пения в клубах и на гуляньях. По губернии проведен ряд музыкальных соревнований оркестров, хоров и т. д. (Родники).

По докладу Культотдела Губпрофсовета развернулись оживленные прения. Совещание в своей резолюции по этому вопросу выдвинуло ряд очередных задач в области массовой музработы. Вот важнейшие из них: установить постоянное методическое руководство этой клубно-музыкальной работой, для чего регулярно созывать при Культотделах ГСПС и Упрофбюро методические совещания руководителей по отдельным отраслям музработы, привлекая к участию клубных руководителей и специалистов из музтехникума; установить при кабинете культработы ГСПС постоянную консуль-

тацию по вопросам музыкально-хоровой работы и создать специальную методическую библиотечку; организовать семинарий и краткосрочные курсы для переподготовки, совместно с музтехникумом, руководителей музкружков; усилить инструкторское отделение музтехникума по всем видам массовой музработы, проводить с участием профсоюзов ком-плектование его выдвигающимися кружковцами и оказать для этого некоторую материальную помощь техникуму; добиваться со всей решительностью разгрузки кружков от чрезмерной постановочной работы, чтобы дать кружковцам возможность усилить работу над повышением своего музыкального, обще-культурного и политического уровня, и увязывать кружковую работу с обще-клубными задачами. Всемерно усилить массовую музыкально-воспитательную работу путем широкого использования концертов, радиовещания, устройства массовых спевков, сыгровок, соревнований, обмена опытом различных музкружков, организации крупных и малых вокальных и инструментальных ансамблей и воспрепятствования платности для кружковцев в клубных кружках. Установить для струнного и хорового кружков не более 4-х выступлений в месяц, причем не более как с одной программой, а для духового оркестра—не более 6 выступлений. Упорядочить деятельность межсоюзного рабочего хора. Организовать плановое обслуживание рабочих клубов Иваново-Вознесенска и уездов силами музтехникума. Произвести проверку („музосвидетельствование“) наличного состава руководителей музкружков. Присвоить руководителю межсоюзного хора права и обязанности губернского инструктора по музыкально-хоровой работе профсоюзов.

Доклад о состоянии и работе Иваново-Вознесенского Гос. Муз. Техникума сделал директор техникума Ф. Э. Цабель, а содоклад—представитель обследовавшей техникум РКИ—т. Шиповский. Музтехникум, возникший из созданной еще в 1910 году музшколы б. Русск. Муз. Об-ва, в годы разрухи и в последующее время вел упорную борьбу за свое существование. В настоящее время в техникуме имеются классы пения, всех инструментов симфонического оркестра и инструкторское отделение. Педагогический персонал насчитывает 24 человека. Учащихся в техникуме 171, из них только 49 рабочих, до 60% служащих, 3% крестьян и 7,2% прочих. Еще хуже обстоит дело с социальным составом в музшколе I ступ. при техникуме: из 103 учащихся—всего 13 рабочих, 76 служащих и 14 проч. Если на подготовительном отделении раб. 49% и служ. 41%, то на первом курсе техникума—29% раб. и 59% служ., на втором 24% раб. и 62%—служ., на третьем—всего 4% раб. и 82 служ., а на четвертом курсе—и того меньше рабочих. Приблизительно такая же картина в музшколе. Таким образом, с орабочиванием музтехникума дело подвигается весьма туго. Стремление к музыке у рабочих есть, но они весьма слабо подготовлены. Половина всех рабочих в музтехникуме учится на духовых инструментах, 8%—на смычковых, 8%—в инструкторском отделении, а по ф.-п. занимаются всего 4%. Характерно, что до сего времени служащие с 60—80-руб. заработком платили за право учения в техникуме 66 рублей в год, а торговцы—90 руб. Учебный план техникум почти вы-

полнил, несколько невыполнен курс теоретических предметов. Помимо учебной работы техникум своими силами устраивал общедоступные симфонические концерты и оперные спектакли (с участием гастролеров) и участвовал в музыкальном обслуживании различных празднеств и общественных кампаний. Среди руководителей музкружков профсоюзов имеются 12 человек, окончивших музтехникум. Но должного руководства и контроля со стороны соответствующих учреждений и организаций музтехникум не встречал.

После всестороннего обсуждения доклада музтехникума, совещание установило, что музтехникуму приходилось работать в крайне ненормальных условиях (отсутствие идейного руководства и поддержки со стороны общественности, отсутствие организационного руководства со стороны органов народного образования и неопределенность порядка подчинения, отсутствие прочной материальной основы). Отсюда и недостатки в работе техникума — известная изолированность техникума, неудовлетворительный социальный состав учащихся, невыполнение учебного плана (отсутствие общеобразовательных предметов), малое количественно и одностороннее качественно инструкторское отделение (отсутствие в нем общественных и клубно-методических дисциплин), не всегда успешное обслуживание силами техникума массовых нужд (что вызывалось невнимательным отношением некоторых общественных организаций), отсутствие целевой установки и учета музыкальных потребностей края. В связи со всем этим, совещание признало необходимым музтехникум реорганизовать, в дальнейшем при комплектовании его производить строгий классовый отбор, при приемных испытаниях рабочим и их детям давать некоторые льготы, пересмотреть существующие разряды платности учащихся техникума и музшколы, расширить инструкторское отделение, установить с 3-го курса техникума обязательную производственную практику для будущих инструкторов, провести на фабриках кампанию за музпросвещение, имеющийся симфонический оркестр (из преподавателей и учащихся) использовать для общедоступных концертов в рабочих аудиториях, в учебной части проработать вопрос об открытии при техникуме класса гармонии, ходатайствовать о предоставлении музтехникуму соответствующего его развертывающейся работе помещения.

Совещание заслушало также информационные сообщения т. Ярополка о музыкальной иллюстрации в кино, т. Мичигина — о деятельности рабочей оперы, т. Шеевича — об организации мастерской для ремонта музыкальных инструментов и т. Родионова — об открывающейся в Иваново-Вознесенске при издательстве „Основа“ нотной торговле. Совещание признало необходимым переqualифицировать всех работающих в губернии кино-иллюстраторов, проработать вопрос о создании специальной кино-музыкальной библиотеки и прокатного пункта для нужд губернии, поставить перед Совкино вопрос об одновременном с фильмами выпуске музыкальных программ для ф.-п. и ансамблевого сопровождения фильм, создать постоянную комиссию для разработки репертуара музиллюстраций. Решено музыкальную ремонтную мастерскую организовать, перед издательством „Основа“ поста-

вить вопрос о систематическом снабжении массовых музорганизаций музметодической литературой. Что касается оперного дела, то совещание высказалось за то, чтобы иметь в Иваново-Вознесенске оперу для рабочих и изыскать все возможности для организации оперных постановок.

Таким образом, партсовещание охватило все основные вопросы музыкальной жизни губернии. Проведение в жизнь его решений, систематическая проверка выполняемости решений и товарищеская совместная работа, безусловно, оздоровят все дело музыкального образования и просвещения в „Советском Манчестере“.

На совещание в качестве представителя нашего журнала был командирован т. Я. Бауман.

Курт Мартэнс.

ПО С. С. С. Р.

Музыкальная жизнь Белоруссии.

Белорусский Гос. Муз. Техникум, начавший свою деятельность в октябре 1924 г. с небольшого музыкально-учебного заведения (в Минске) с классами пения, рояля, скрипки и виолончели¹⁾, развернулся в крупный музыкальный центр. Сейчас в техникуме имеются уже, кроме указанных выше, классов специальные классы всех инструментов симфонического оркестра, теории композиции и народных белорусских инструментов.

Класс теории композиции готовит будущих белорусских теоретиков и композиторов. На программах концертов музтехникума начинают появляться произведения молодых белорусских композиторов (Ковалев, Любан). Силами учащихся класса пения в концертном исполнении было дано несколько опер, среди которых „Русалка“ и „Фауст“ — целиком на белорусском языке. Мало того, в марте и апреле текущего года „Фауст“ был поставлен силами техникума также на сцене Государственного театра. Хор состоял из 50 человек, оркестр — из 36, балет — из 20. Эта постановка имеет крупное историческое значение, как первая оперная постановка на белорусском языке. Трудно передать, какое огромное впечатление она произвела на слушателей. Белорусский язык, благодаря своим фонетическим особенностям, чрезвычайно удобен для пения. Спектакль был дан пять раз и всегда проходил с громадным успехом при переполненном театре. Это был поистине праздник белорусской культуры.

Нельзя не отметить, что в техникуме идет весьма энергичная работа по переводу на белорусский язык как оперной, так и романсной литературы. Кроме „Русалки“ и „Фауста“, имеется уже перевод оперы Рахманинова „Алеко“, переводятся „Севильский цирюльник“ Россини, „Долина“ д'Альбера. Романсов переведено уже до 100.

Оркестровый класс техникума постепенно превращается в постоянный симфонический оркестр. Уже в истекшем 1927/8 уч. году даны были два больших публичных симфонических концерта (дирижеры — Бессмертный и Гитгарц), в которых исполнены были: 1-я Симфония Калинникова, „Торжественная увертюра“ Глазунова, „Прелюды“ Листа, фортепианный концерт Грига (солист — преп. Г. Н.

¹⁾ См. „Муз. и Рев.“ №№ 7/8 за 1927 г.

Петров), скрипичный концерт Глазунова (солист — преп. С. Л. Жив) и др. Класс народных белорусских инструментов, открытый в истекшем учебном году, уже создал целый оркестр, который с успехом выступает публично. Оркестр состоит из 16 цимбал и нескольких жалеек и белорусских лир.

Другим крупным музыкально-учебным заведением в Белоруссии является Могилевская государственная музыкальная школа, имеющая специальные классы пения, рояля, скрипки, виолончели, духовых инструментов, обязательные классы рояля, теории, гармонии, истории музыки, свои большие хоры (детский и полный), свой оркестр (до 36 человек). Школа пользуется громадной популярностью в округе, ибо, помимо чисто учебной работы, она развивает большую культурно-общественную деятельность своими частыми концертами для рабочих масс Могилева. Преподаватели школы принимают участие и в создании белорусской художественной музыки („Белорусская фортепианная фантазия“ Корневской, „Белорусская рапсодия“ для рояля Боркуса, „Белорусская оркестровая фантазия“ Я. Певзнера и др.).

Кроме указанных учебных заведений, мы имеем еще небольшие музтехникумы в Гомеле и Витебске и музыкальные школы в Минске и Бобруйске.

Еще в декабре 1925 года при Главпрофобре БССР состоялось совещание по вопросу о распространении музыкального образования на Белоруси. После всестороннего обсуждения вопроса совещание приняло, между прочим, следующие резолюции:

1. Система музыкального образования должна состояться из трех ступеней учебно-музыкальных учреждений, — музыкальной школы, музыкального техникума и ВУЗ'а.

2. В каждом округе¹⁾ должна быть одна музыкальная школа. В городах Витебске и Могилеве — музыкальные техникумы, а в центре Белоруссии, — в Минске — консерватория, которая состоит из всех трех типов музыкально-учебных учреждений — школы, техникума и вуз'а.

Совещание разработало учебные планы всех типов музыкально-учебных учреждений, которыми последние теперь и руководствуются. Совещание высказало пожелание о расширении и усилении музыкального образования и музыкального воспитания в школах общего образования (семилетках), а также и о том, чтобы в педагогические техникумы, из которых выходят будущие сельские учителя, принимались лица только с хорошим музыкальным слухом. К сожалению, развитие музыкального образования и воспитания в школах Соцвоса и даже в техникумах, в сравнении с дореволюционным временем, почти совершенно еще не двинулось вперед. В этих школах искусство, как и раньше, стоит все еще на последнем месте.

Ю. Дрейзин.

К у р с к.

Курский Музтехникум им. А. В. Луначарского возник в 1921 г. из бывшей музыкальной студии. В настоящее время в нем насчитывается 156 уча-

щихся. Имеются отделения: исполнительское (с классами ф.-п., вокальным, скрипки, виолончели, контрабаса) и инструкторско-педагогическое. При технике имеются музыкальная школа I ступени и недавно организованная школа для взрослых. В 1927 г. техникум провел цикл Бетховенских концертов, в 1928 г. силами учащихся — ряд концертов, посвященных отдельным композиторам. Работа техникума увязывается с музыкально-общественной деятельностью рабочих клубов и Красной Армии. В 1927/28 году дано 34 концерта в связи с различными общественными событиями и кампаниями. Учащиеся старших курсов техникума имеют практику на производстве.

В. Попов.

„Шут“ Прокофьева в Киеве.

В истекшем сезоне в Киевском Академическом Оперном Театре, в удачной постановке М. Г. Диковского, шел балет Прокофьева „Сказка про шута, семерых шутов перешутившего“. Это первая сценическая постановка „Шута“ в СССР. Оркестр под управлением А. И. Орлова прекрасно справился с трудным заданием. Из отдельных исполнителей следует отметить Мерхасину (шутиха) и Бердовского (шут). Молодой художник С. Г. Курочка-Армашевский (студент Киевского Художественного Института) дал интересное сценическое оформление. Постановка эта значительно оживила художественную атмосферу нашей оперной сцены и вызвала у нашей публики живой интерес. Балет предполагается возобновить в текущем сезоне.

Я. Юрмас.

Оренбург.

Великорусский оркестр оренбургской школы II ст. № 1 им. Т. Г. Шевченко существует с 1925 г. и является одним из лучших этого типа оркестров не только в Оренбурге, но и в целом оренбургском крае. Участники оркестра проходят несколько сокращенный курс элементарной теории музыки, изучают приемы игры на музыкальных инструментах. Разучиваемый репертуар состоит из народных и революционных песен (в художественной обработке), отрывков из опер и других произведений русских и иностранных композиторов. Оркестр все время принимает активное участие в различных вечерах и концертах не только у себя в школе, но и вне ее, пользуясь большим успехом у слушателей и широкой известностью в городе. В течение 1927/28 уч. года оркестр провел 24 концертных выступления. Оркестр насчитывает 30 чел. Кроме того, при школе имеется еще младшая подготовительная группа с таким же приблизительно количеством участников, откуда старшая группа пополняет свою ежегодную убыль. Успехи струнного великорусского оркестра побудили школу к изысканию возможностей для организации при школе еще и духового оркестра.

И. Ф.

¹⁾ Вся БССР делится на 10 округов.

Белобережск.

(Брянской губ.).

При Белобережском Детском Городке уже 4 года существует музыкальный кружок. За это время через кружок прошло и получило элементарные сведения о музыке около 120 ребят. Некоторые из них теперь работают в качестве руководителей музыкальных кружков (напр., при Бежецком рабфаке, в Свенской трудколонии и т. д.).

В настоящее время в кружке обучаются 30 воспитанников городка. С начала 1928 г. проведено 66 сыгровок, 9 концертов; кружок участвовал в 12 вечерах самодеятельности, играл в кино, разобрал 31 музыкальное произведение (в том числе вещи Шумана, Моцарта и Глинки). При помощи Брянского Губоно, кружок закупил на 200 рублей музыкальных инструментов. Члены кружка — бывшие беспризорники.

А. К.

ЗА РУБЕЖОМ.

Советская опера в освещении иностранной печати.

(Гастроли Ленинградской Оперной Студии в Зальцбурге).

В центре музыкально-театральных торжеств в Зальцбурге, собравших деятелей искусства и критиков со всех концов света, стояли гастроли Оперной Студии Ленинградской Государственной Консерватории.

Как и следовало ожидать, частью реакционной печати была произведена „шумиха“ принципиального протеста, предварившая, сопровождавшая и заключившая выступление молодого театра. Нашлись и более реальные противники гастролей, повлиявшие на самую организацию проведения спектаклей, оказавшуюся явно недобросовестной. Так, например, режиссеру был послан в Ленинград не тот план театра, „Саламанскую пещеру“ не позволили дать перед железным занавесом, чем безусловно исказили самую идею постановки (освобождение от портала сцены), самые спектакли шли в 11 часов утра в будни, чего не было со спектаклями прочих участников фестивалей.

Тем не менее, как будет видно из приводимых ниже отзывов, вся мало-мальски серьезная критика спектаклей (как музыкальная, так и театральная) сводится к утверждению беспорных достоинств показанных постановок. Антибольшевистские же выпады носят явно „внехудожественный“ характер.

Всего Студией было дано 7 спектаклей — три включили исполнение „Саламанской Пещеры“, небольшой оперы-буфф Б. Паумгартнера, и „Бастьена и Бастьенны“ Моцарта, два были отданы „Каменному Гостю“ Даргомыжского, представленному в сукнах, и два — концертным программам, в первой из которых целиком исполнялся „Кащей Бессмертный“ Римского-Корсакова. Труппу возглавлял — руководитель проф. Б. В. Асафьев, режиссер Э. И. Каплан и два молодых дирижера Студии — С. В. Ельцин и С. М. Пружан. Не в пример другим гастролерам (Венская Королевская Опера, Венская Филармония и др.), Ленинградской Студии пришлось играть с одной-двух репетиций с местным оркестром Моцартеума. Иностранная печать полна многочисленными отзывами о советских гастролерах. Как постановочная сторона (замысел, его реализация, актерская техника, дисциплина ансамблей), так и музыкальная часть, особенно вокальные данные

участников и тонкое и твердое руководство дирижеров, — оценены с лучшей стороны. Восторгаясь партитурами „Каменного Гостя“ и „Кащей“, многие критики сожалеют о том, что не было привезено продуктов советского оперного творчества, а „анархическая“ постановка „Бастьена и Бастьенны“ частично вооружает против себя заядлых моцартианцев, не могущих, однако, не согласиться с безупречной „сохранностью“ стиля музыкального исполнения. Впрочем, уступаю место иностранной критике.

Вот отзывы о постановке „Бастьена и Бастьенны“:

— „Не Миланский „La Scala“, не Нью-Йоркский „Метрополитэн“ явились в этом году сенсацией фестивалей. Наилучшее впечатление произвела прекрасно вышколенная, одаренная ленинградская молодежь. Моцарт с музыкальной стороны представлен прекрасно и совершенно „нетронутым“. Наоборот, контраст музыкального исполнения со сценическим оформлением только ярче подчеркивает впечатление от Моцарта. Когда Моцарт поет, сами русские молчат. Наряду с этим, актер у них стоит в центре театра. Эксперимент, полный экспрессии, приобретает убедительность в твердых руках находчивого режиссера“. („Тагесцейтунг“).

— „Был тревожный момент, когда неминуемым казался скандал. Режиссер вышел и произнес слишком длинный эпилог, полный похвалы „новому времени“. Этот момент застыл и разразился бурными аплодисментами, последовавшими за заключительными словами эпилога: „Славьте Вашего Моцарта“. Рейнгардт стоял в своей ложе и аплодировал“. („Берлинернейцейт“ 14/VIII).

„Зальцбургервахт“ говорит о „захватывающем оплодотворении современного театра гением Моцарта“.

— „Каждый жест (говорит „Зальцбургерфольксблатт“), каждый шаг, каждое мимическое движение — разработано, выучено до деталей. Жутко чувствовать эту подготовку, это техническое совершенство. Слышится новое слово — театр, ставший музыкой. Европа, прислушайся! Театр, как жизнь, умирает вечно, чтобы снова возродиться. Именно это связывает людей с театром. Нет исторического театра, как нет исторической жизни. И требование постоянного моцартовского стиля было бы смертью Моцарту“.

— „Русские осмеливаются в Зальцбурге дать Моцарта. И что же? Дирижер Ельцин великолепно привел к подлинно моцартовскому звучанию оркестр

Моцартеума. С полным правом режиссер спектакля мог заявить (в конферансе), что русские пожелали воспринять Моцарта не как музейный раритет¹⁾, а как автора живого произведения. Их работа — действительно лучшая дань уважения Моцарту“.

Берлинская „Локаль анцейгер“ говорит о том, что „русские гастролы произвели сенсационное впечатление. Новизна представления, естественно, должна была вызвать столько же протестов, сколько и одобрения. Работа сделана с прямо трогательной добросовестностью (говорят о 56 репетициях) и доведена до высшего технического совершенства и цельности впечатления“.

„Нейе Гратцертагеблатт“: „Бастьен и Бастьенна“ поднялись от простой пастушеской идиллии до гротеска. Гений 12-летнего Моцарта сияет нетронутым среди этого сценического фейерверка, еще пожалуй, более яркий благодаря выразительности контраста“.

Наряду с этим, встречаем отрицательный отзыв „Пестер Лойда“ от 7 августа:

„Несомненно, Ленинградская опера потерпела фиаско. Трюки Каплана дали результаты, обратные желаемым. После неудачи „Бастьенны“, „Саламанкская пещера“ не могла уже исправить впечатления“.

Заметим, что отзыв написан лицом, повидимому, не бывшим на спектакле, т. к. „Саламанкская пещера“ шла раньше „Бастьенны“.

Курьезны выпады эмигрантских газет. В рижской „Сегодня вечером“ помещена заметка, озаглавленная „Издательства большевиков над Моцартом“, где, на основе „вестей из Зальцбурга“, предается легкомысленному опротестовыванию и осуждению „оскорбление“, нанесенное большевиками музыкальному миру.

Вот несколько отзывов о „Саламанкской пещере“.

„Дер Таг“ пишет: „Сильнейшее воздействие достигнуто минимальными средствами. Ансамблевые сцены проводятся русскими с исключительной живостью, осмысленностью и блеском. Пластика движений и группировок ни с чем не сравнима. Темп игры достигает танцовально-акробатической виртуозности. Не менее сильно представлены нежно-лирические места (уход роконосца, любовный дуэт). Паумгартнер — скромный директор Моцартеума — благодаря этому спектаклю, выявился, как сильный талант, от которого можно еще многого ожидать“.

Газета „Вельтблатт“: „На этот раз играют подлинны актеры. Движения вытекают из темпа, ритма музыки, а не из чувствительности. В игре ощущаются исключительная тонкость и подготовка. Россия, повидимому, не жалела ни труда, ни денег, чтобы показать себя в лучшем свете, и в этом смысле вечер оказался праздником“.

„Дер Таг“ (Вена) от 10 августа: „Венская либеральная и национальная пресса схватилась по поводу Зальцбурга под советским знаком. И что же получилось? Зал был не полон. Городской Театр выставил саботажников из собственного персонала. Но, несмотря на все, со сцены веял дух высокого профессионализма. Это не был старый оперный театр со статическими положениями и усыпляю-

щими мизансценами. Паумгартнер заблестал, как некий Стравинский. А награда? В ложе около меня встали среди игры две зальцбургские дамы. „Возмутительно!“ раздался их возглас. — „Но, сударыни — хотелось мне им возразить, — ведь речь идет совсем не о Ленине, а о Б. Паумгартнере“.

„Нейе фрейе Прессе“ (Вена, 7 августа) говорит: „Яркая мимическая игра сделала понятной всю пантомиму даже для тех, кто совершенно не знал русского языка. Голосовой материал у всех прекрасный. У них иная, чем у нас, певческая культура. Успех очень большой“.

„Винер Альгемейне Цейтунг“ (7 августа): „Молодость, восторженная в силу уже хотя бы своего возраста, создает совершенно законченный театр — геометрии и вдохновения. В лице Ленинградской Студии мы видим боевой фронт нового русского театра, несмотря на неполную еще возмужалость (все-таки это еще ученическая труппа), воздействующего захватывающе“.

„Винер Журналь“: „Эта маленькая комедия имитирует дух и настроение Commedia dell'arte. Инсценировка полна находчивости и юмора. Русские художники хотели эту маленькую вещицу вынести далеко за пределы сцены, но полиция и пожарное управление им этого не разрешили. Голоса несомненно следует отметить (перечисляются все — Б.Б.). Но совершенно исключительны сила и характер актерской выразительности, обеспечившие опере Паумгартнера лучший прием“.

„Зальцбургер фольксблатт“ от 12 августа помещает отзыв о „Каменном Госте“: „Мы уже видели представления на фоне сукон. Но что мы вряд ли видели до настоящего времени и вряд ли слышали — это выполнение движения на сцене по музыкальному предписанию. Единство музыки и движения (в свое время проповедывавшееся Вагнером) выполнено так, как он и не думал и даже думать не мог“.

„Винер Цейтунг“ сожалеет о том, что „Кащей“ дан только в концертном исполнении, хотя „односторонность впечатления исчезла, благодаря исключительным голосовым данным певцов, которым тонко аккомпанировал моцартеумский оркестр. Последний никогда еще не звучал так тонко и выразительно, как в этом утреннике: музыканты в восторге от обоих русских дирижеров и выполняют все их требования. Какой-то старик, не понявший ни одного слова из русского текста, слушал с закрытыми глазами, улыбаясь. По его заверению, эта опера — лучшее, что он слышал. „Кащей“ показал контрастные возможности этого „взбесившегося“ Ленинградского Оперного Театра. Предыдущие программы, проработанные Капланом, учеником Мейерхольда, несколько напоминающим Таирова, содержат в себе „живой предметный театр“ юмора, неожиданности и конструктивизма“.

На этом закончим список цитат, который можно было бы еще сильно увеличить аналогичными отзывами. По окончании гастролей, артисты Театра Рейнгардта, во главе с Моисси и с Максом Рейнгардтом, чествовали Студию в помещении комнаты Моцарта в Моцартеуме. Этот вечер, описанный в восторженных тонах в „Винер Цейтунг“, — показатель, как высокая профессиональная оценка, данная нашей студией мастерами теа-искусства.

¹⁾ Редкость.

Заграничные гастроли Ленинградской Студии должны послужить ей прочным базисом для дальнейшей работы, до последнего времени находившейся под угрозой „консервирования“ художественно-реакционной группой консерваторских педагогов. Постановки, предававшиеся до сих пор (в ведомственном кругу) осуждениям, апробированы¹⁾ отчетными выступлениями в Зальцбурге. Своевременным и уместным является утверждение молодого оперного консерваторского коллектива, как экспериментального оперного театра.

В. Богданов-Березовский.

Хроника.

В Государственной Опере Unter den Linden в Берлине на предстоящий сезон готовятся: „Египетская Елена“ Штрауса и „Поющий чорт“ Шрекера. „Орфей и Эвридика“ Кшенека, „Андре Шенье“ Джиордано и „Троянцы“ Берлиоза.

В Крель опере в Берлине предположены к постановке в этом году три одноактных оперы Кшенека, „Испанский час“ Равеля, „Царь снимается“ Вейля и новая опера Хиндемита. В дальнейшем готовятся обе мелодрамы Шенберга.

Новая опера Эрманно Вольф-Феррари „Sly“ принята к постановке Дрезденской Государств. Оперой. Кроме Дрездена эта опера пойдет еще на десяти крупнейших сценах Германии.

В Дрездене с большим успехом прошла инсценировка „Макбета“ Верди, сделанная главным режиссером дрезденской оперы Отто Эрардом.

Ближайшей зимой в Лейпциге будет поставлена новая опера Э. д'Альбера „Черная орхидея“.

Бреславльская опера готовит сценическую постановку оратории Генделя „Самсон“ в переработке и инсценировке Герберта Графа.

Дуисбургской оперой принята к постановке в сезоне 1928—29 года опера К. Шимановского „König Roger“.

Рихард Штраус написал на текст Гуго Гофмансала новую двухактную оперу „Arabella“.

Герман Унгер написал музыку к драме Бюхнера „Воццек“.

В городской берлинской опере предположена премьера опера Юлиуса Битнера „Лунная ночь“. Кроме того, в плане новые постановки: „Дон-Карлос“ и „Симон Боканегра“ Верди, затем „Sly“ Вольф-Феррари, „Легенда о Иосифе“ Штрауса, „Царь снимается“ Вейля. К Шубертовским торжествам готовится опера Шуберта: „Женский заговор“ и музыка к „Розамунде“ (балет).

13-го октября 1928 года в дрезденской опере состоится первое представление оперы Вольф-Феррари: „Легенда о разбуженном пастухе“.

¹⁾ Признаны, одобрены.

В первом концерте этого сезона берлинской Volksbühne выступит впервые в Берлине Лейпцигский Симфонический Оркестр без дирижера.

Дариус Мийо написал трехактную оперу по драме Верфеля „Juarez und Maximilian“. Текст драмы переработал Р. С. Гофман.

В Милане, в театре Scala впервые в Италии Георг Шуман исполнил с хором берлинской Singakademie и лучшими немецкими солистами мессу h-moll Баха и ораторию „Израиль в Египте“ Генделя. Концерты имели огромный успех.

Пауль Хиндемит написал новый концерт для чембало, который будет исполнен впервые Алисой Элсер.

Празднества камерной музыки Интернационального Общества Новой Музыки состоялись с 10 по 17 сентября в Сиене. В камерных концертах участвовали: от Германии—Хиндемит и Тиссен, Австрии—Цемлинский и Веберн, Швейцарии—Блюм, Франции—Равель, Италии—Альфано и Томассини. Англии—Бейджем, Америки—Эрнест Блох, Испании—де-Файя, Польши—Мартину и Чехо-Словакии—Хаба; из русских композиторов участвовал С. Прокофьев.

Отто Клемперер ходатайствовал об освобождении его от обязанностей директора берлинской оперы чтобы посвятить себя исключительно музыкальным задачам Generalmusikdirektor'a. Просьба Клемперера удовлетворена, и на его место приглашен дирижер кассельской Оперы Эрнст Легаль.

Исай Добровейн расторгнул свой контракт в Софии, чтобы принять на себя в наступающем сезоне руководство концертами Филармонии в Осло (Норвегия).

С 8 по 15 октября 1928 года в Эссене состоится первый конгресс по хоровому делу. В центре внимания конгресса будет стоять вопрос об отношении государства и города к хоровым объединениям. В программе конгресса следующие доклады: Арнольд Шеринг—История немецкого хорового пения; Макс Фридендер—Хоровое пение и народная песня; Ганс И. Мозер—Грядущие задачи хорового дела в Германии; Лист—Влияние общего экономического положения на работу немецких хоровых объединений и союзов; Т. Мюнгерсдорф—Основание и развитие до настоящего времени государственного объединения смешанных хоров Германии (включая женские и церковные хоры); К. Фезель—Рабочие хоровые объединения в нужде; Фриц Штейн—Государство и хоровое пение.

В Пражском немецком оперном театре в августе текущего года состоялось первое представление двух небольших комических опер: „Арлекин“ Бузони и „Джанни Скикки“ Пуччини, написанных на итальянские сюжеты. Оперы имели значительный успех.

В Берлине основана Академия кино-музыки. Курс обучения охватывает теорию и практику кино-музыкальной иллюстрации. В качестве доцентов до сих пор приглашены Dr. Эрдман, Dr. Бецце и Марк Роланд.

В конце июня текущ. года Ванда Ландовска открыла свой летний сезон в Saint-Leu-la Forêt тремя „Fêtes pastorales“. В большом цикле своих исторических концертов она исполняла клавирную литературу XVI, XVII и XVIII столетий.

Нью-Йоркский дирижер Владимир Савич избран дирижером берлинского симфонического оркестра.

В Париже состоялась лекция-концерт Лазаря Саминского на тему: „Раса и революция в новой музыке“. Л. Саминский в своей лекции выставил положение, что музыкальное творчество древних рас (Кавказа, Палестины) должно обогатить современную музыку.

В качестве иллюстраций Саминский демонстрировал „Газеллы“ Александра Крейна, имсамим гармонизованные грузинские, армянские и еврейские песни (в исполнении Маргариты Бабаян) и сонату молодого филadelphийца Марка Блишштейна (исп. Даниэль Лазарус).

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА.

МУЗЫКАЛЬНО-НАУЧНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ.

Работа по изучению лада в музыкальной секции ГАХН.

В 1927 г. и в первой половине 1928 г. при подсекции музыкальной психологии Музыкальной Секции ГАХН работала группа по исследованию лада под председательством С. Н. Беляевой-Экземплярской и при ближайшем участии Б. Л. Яворского. Как и подсекция музыкальной психологии, в состав которой она входит, группа по исследованию лада стремится объединить психологическое исследование и теорию музыки и связать положения музыкальной теории с непосредственным живым музыкальным восприятием.

Группа по исследованию лада ставит себе целью найти психологические основания ладового оформления, изучая это оформление как в его первоначальных формах, так и в сложных музыкальных произведениях.

Музыкально-теоретическим исследованием руководит Б. Л. Яворский, и таким образом, дальнейшая разработка теории ладового тяготения происходит при участии самого автора теории. Экспериментально-психологические и экспериментально-эстетические работы руководятся С. Н. Беляевой-Экземплярской.

За отчетный период из области музыкально-акустической были заслушаны результаты работ Арс. Аврамова: „48-ступенная и 84-ступенная темперация в применении к изучению лада“. В этом докладе был дан ответ на вопрос о том, какая темперация может удовлетворить требованиям научной точности при исследовании. А. Аврамов считает для научно-экспериментальных целей достаточной 84-ступенную темперацию.

Г. М. Римский-Корсаков, ленинградский исследователь (из ГИИИ) сделал сообщение о своей работе по „Акустическому анализу теории ладового ритма“. Докладчик произвел акустическую расшифровку ладов, устанавливаемых теорией Яворского. Эта расшифровка и перевод на натуральный строй подтвердили и разъяснили некоторые положения теории. Таким путем объяснилась неустойчивость

квинты в мажорном ладу на седьмой ступени, а в минорном на второй ступени. Более сложные лады дают и акустически более сложные числовые соотношения. Для своих объяснений (в частности для объяснения мажорно-минорного лада) докладчик считал возможным привлечь девятнадцатый обертон.

Прения по докладу сосредоточились вокруг вопроса о значении акустических обоснований для теории музыки и в частности—для теории ладового ритма. В то время, как одни (П. Ренчицкий) настаивали на разобщенности этих двух наук и утверждали, что для теории музыки безразличны законы акустики, а важны лишь данные психологии и музыкальной логики, — другие оппоненты указывали на значение согласованных параллельных исследований. Кроме того, были сделаны возражения (Э. Розеновым) относительно допустимости привлечения к объяснению девятнадцатого обертона.

Часть работ группы касалась изысканий в области музыкальной символики и той части музыковедения, которая носит название „музыкальной герменевтики“¹⁾.

Здесь было сделано сообщение С. В. Протопоповым на тему „Инвенция и симфония a-moll И. С. Баха. Тематический материал и принцип музыкального оформления“. С. В. Протопопов находит основу тематического материала инвенции и симфонии a-moll в определенном хорале. При чем каждый мелодический стих этого хорала должен быть принят в качестве музыкального символа. Доклад сопровождался большим количеством музыкальных иллюстраций.

В прениях (при участии профессора К. А. Кузнецова, Э. К. Розенова и В. М. Беляева) был затронут общий вопрос о значении символики и программности в музыке, в частности у Баха, и об их роли в современности.

Доклад М. С. Пекелиса был посвящен музыкальной символике романтиков. На большом количестве примеров докладчик показал наличность некоторой постоянной мелодической формы, которая имеет значение любовного символа, как это может быть установлено путем сопоставления с текстом (примеры были взяты из вокальной литературы).

¹⁾ Наука, стремящаяся установить смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах.

Докладчик дал музыкально-теоретический анализ этой мелодической формы и показал ее эволюцию. Кроме того, докладчик сделал некоторые обобщения относительно характерных ритмических фигур, встречающихся у романтиков.

В прениях было указано на желательность статистической разработки результатов при большом количестве примеров и были намечены некоторые дальнейшие возможности работы в этом направлении.

Б. Л. Яворский обработал (совместно с С. В. Протопоповым) результаты своих работ во время заграничной командировки 1927 года. Б. Л. Яворский установил некоторые общие характеристики художественного произведения (цельность, непрерывность, неделимость) и показал их значение в различных искусствах. Автор находит аналогичность в схемах (конструкции, композиции оформления) музыки, живописи, скульптуры и архитектуры. Специальному анализу был подвергнут принцип „ракурса“¹⁾ перспективности в изобразительных искусствах и аналогичные ему явления в музыке.

Наряду с этим Б. Л. Яворский сделал также ряд обобщений на основе своих наблюдений относительно некоторых социально-психологических особенностей эстетических проявлений в различных странах, характерных признаков музыкального исполнения („анализирующее“ исполнение в Германии), актерской игры и т. д. Следует упомянуть еще доклады Б. Л. Яворского „Интонационная кривая речи“, М. И. Медведевой — „Основы теории ладового ритма“ и В. А. Цукермана — „О применении сложных ладов“. Под сложными ладами В. А. Цукерман понимает все те, которые не подходят под схему мажора и минора. Оба последние доклада вызвали оживленные прения.

В группе по исследованию лада ведется, кроме того, ряд экспериментальных работ. Начало им положено исследованием С. Беляевой-Экземплярской и Б. Яворского „Восприятие ладовых мелодических построений“, напечатанным в трудах ГАХН в первом сборнике психофизической лаборатории издания Academia. Часть этих работ готовится к печати.

С.

РАБОТА И БЫТ МУЗЫКАНТОВ.

К вопросу о тарифе композиторов.

(Ответ т. Нацаренусу).²⁾

Устарелость оснований действующего композиторского тарифа уже весной текущего года побудила Музсектор Госиздата войти с ходатайством о его переработке в ЦК Всерабиса. Этой работой, в настоящее время занята специальная комиссия.

Наши композиторы чрезвычайно заинтересованы работой комиссии Всерабиса. Налицо совершенно противоположные пожелания к предстоящей тарифной реформе. В самом деле, трудно примирить

материальную точку зрения авторов многотиражных массовых произведений с точкой зрения авторов редко исполняемых и печатаемых в незначительном тираже (100—200 экз.) произведений симфонических, сложных камерных ансамблей и т. п. Первые заинтересованы постоянной, на весь срок действия авторского права, оплатой повторных изданий, вторые, — не рассчитывая на повторные выпуски, заинтересованы максимальным единовременным гонораром.

Уже на первом заседании комиссии нами высказывалось пожелание о придании работам комиссии возможно более общественного характера и привлечении к проработке оснований тарифа представителей всех заинтересованных музыкальных организаций. Госиздату казалось затруднительным выступить с законченным проектом ранее общественного обсуждения вопроса и, в результате такового, выявления мнений различных музыкальных группировок. Опубликованное т. Нацаренусом предложение Госиздата является не готовым и проработанным проектом, а записанным в процессе заседания предложением, могущим лишь явиться, за отсутствием пока других предложений, материалом для будущей дискуссии.

Укажем, кстати, на некоторую неточность, допущенную т. Нацаренусом в изложении нашего предложения: п. 8-й нашего предложения, согласно редакции т. Нацаренуса, гласит: „Минимальная оплата художественных произведений..... устанавливается в порядке соглашения“. П. 8-й, согласно редакции т. Нацаренуса, ухушил бы положение композиторов против существующего тарифа Госиздата, предусматривающего определенно фиксированный минимум оплаты небольших сочинений.

Между тем, предложение Госиздата, наоборот, сводилось к увеличению фиксированного и независимого от соглашения сторон минимума оплаты.

Опубликование неофициального и непроработанного в редакционном и практическом отношении нашего предложения, помимо неточностей в передаче его, может привести и к курьезным недоразумениям: п. 7 (см. указанную заметку т. Нацаренуса) гласит: „Произведения, приобретенные у автора лишь для СССР, оплачиваются также в половинном размере“.

Заинтересованные композиторы обращались с запросами, не имеет ли Музсектор в виду сократить оплату произведений, не имеющих распространения за границей. Разумеется, что не это имелось в виду. Все без исключения издаваемые Музсектором произведения приобретаются с правом распространения во всех странах. Но поскольку некоторые авторы не уступают нам своих прав на заграничное распространение, предпочитая связаться с иностранными издательствами, — Музсектор не считает возможным предоставить им равные с остальными авторами условия оплаты.

Повторяем, что наше предложение представляет пока сырой материал, требующий дискуссии и даже в случае проведения в жизнь — проработки в деталях.

Но сейчас уже мы не можем согласиться с некоторыми возражениями т. Нацаренуса, стоящими, как нам представляется, в противоречии с интересами авторов и техникой не только музыкально-издательского, но и всякого издательского дела.

¹⁾ Сокращение пропорций (в живописи).

²⁾ См. журнал „Рабис“ № 38 за 1928 г. — „Что предлагает Госиздат композиторам“.

Уже на заседаниях комиссии т. Нацаренус заявил себя энергичным противником не только тантьемной оплаты композиторов, но и противником всяких повторных оплат, связанных с повторными выпусками сделавшегося популярным сочинения. По мысли т. Нацаренуса, единовременная оплата автору приобретаемого издательством сочинения должна явиться и окончательной. В противном случае, автор, по мысли т. Нацаренуса, должен явиться соиздателем, заинтересованным в прибыли, получаемой от продажи сочинений и не мог бы даже состоять членом профсоюза.

Разумеется, что издательство, существующее не только на хозяйственных, но и на культурных началах, не может руководствоваться при оплате композиторской продукции только ее рыночной ценностью. Музсектор издает огромное количество—большее, чем это позволяют себе самые культурные западные издательства—убыточной литературы.

Но игнорировать рыночную ценность произведения издательству также не приходится, и далеко не только из коммерческих соображений. К счастью, большая рыночная ценность, многотиражность сочинения вовсе не является обязательно, как мыслит т. Нацаренус, позорным клеймом для автора и доказательством низкопробности его творчества, а наоборот, в большинстве случаев, является доказательством положительных качеств его, талантливости автора, овладения массовой аудиторией. Плохой была бы идеология издательства, не учитывающего необходимости охвата массовой аудитории и—как следствие этого—охвата и массового рынка.

О деле издания „легкого жанра“ (фокстроты) мы не говорим. Госиздат не издает легкого жанра, а композиторы этого жанра в подавляющем большинстве самостоятельно издают свои сочинения.

Отказ от повторных гонораров за последующие выпуски произведения, сделавшегося массово-популярным, лишил бы издательство возможности оценить, качество „массовости“ данного произведения. Ибо предвидеть возможность продвижения в массу нового сочинения невозможно. Это известно каждому мало-мальски знакомому с композиторским делом. Ни популярность имени автора, ни степень талантливости выполнения конкретного композиторского задания не могут явиться решающим руководящим показателем. Естественно, что способность данного сочинения „овладеть массой“ выявляется не при первоначальном выпуске сочинения, а значительно позднее, в связи с необходимостью дальнейших повторных выпусков, справедливо и

с идеологической и с хозяйственной стороны оплачиваемых повторными гонорарами.

Существующий тариф композиторов предусматривает повторную оплату всех последующих выпусков сочинения.

Подобная же система повторных гонораров существует и легализована профсоюзной и издательской практикой всех существующих в СССР общелитературных издательств.

Разумеется, что повторная оплата делает автора заинтересованным в продаже его сочинения, но это не дает нам повода называть всех литераторов СССР соиздателями и не лишает их звания членов профсоюза.

Чрезвычайно важно отметить, что ликвидация повторных гонораров за последующие выпуски в корне противоречила бы как существующему закону об авторском праве, так и проекту нового закона, предусматривающему продление срока действия авторского права как при жизни, так и после смерти автора.

Лишение автора дохода от получившего распространение произведения было бы равносильно закабалению автора единовременной оплатой на весь срок действия авторского права.

Мы считаем не обязательной часть наших предложений, указывающих на продажную цену (процент от нее), как на одно из оснований первоначальной и последующих оплат автора. Возможно, что комиссия Рабиса сумеет предложить другой, лучший критерий или единицу оплаты для подсчета гонорара. Но мы считаем существующую оплату музыкальных произведений по подсчету нотных четвертей несовершенной и вызывающей столько же нареканий и юмористических замечаний, как, кажется, в настоящее время ликвидированная система оплаты картин по измерению их площади на квадратные сантиметры. Стоит указать и на „муки“ специального аппарата Музсектора, прodelывающего фантастическую работу по „измерению“ сочинений и подсчету миллионов четвертей.

Этим мы заканчиваем самые общие пожелания по поводу предстоящей реформы.

Не сомневаемся в том, что Рабису, при условиях общественной проработки вопроса и использования опыта издательства, удастся согласовать мнения различных музыкальных группировок и выработать новые основания композиторского тарифа, отвечающие требованиям советской идеологии и издательской техники.

А. Юровский.

НОВОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Литература о музыке.

Подлинный Мусоргский.

М. Мусоргский.—Полное собрание сочинений. Том V. Выпуск 9. Редакция Павла Ламм.—Песни и пляски смерти. (1. Колыбельная. 2. Серенада. 3. Трепак. 4. Полководец). Музсектор Госиздата Universal—Edition A. G. 1928. Цена 3 рубля.

Вслед за полным клавиром „Бориса Годунова“ вышел в свет цикл романсов Мусоргского „Песни и пляски смерти“, до сих пор известный нам лишь в редакции Н. А. Римского-Корсакова („Песни и пляски смерти“ при жизни Мусоргского не были изданы).

Сличение оригинала с редакцией Р.-Корсакова лишний раз подтверждает в какой мере творчество Мусоргского даже принципиально отличалось от творчества его самоотверженного, но совершенно инакомыслящего друга-редактора. Лишь теперь, с выходом „Бориса Годунова“ и „Песен и плясок смерти“, перед нами начинается отчетливо вырисовываться творческий облик Мусоргского. Все предшествовавшие общие разговоры о „реализме“, „правдивости“, „своеобразной сочности“ его произведений начинают облекаться в плоть и кровь конкретных представлений.

„Песни и пляски смерти“, вышедшие теперь — яркое свидетельство величия Мусоргского-психолога. Творя, Мусоргский напряженно искал музыкальные эквиваленты сложных и острых психических ситуаций. Он добивался предельной психологической выразительности. И эта основная направленность творческой деятельности Мусоргского определила пути его собственно-музыкального развития.

Музыкальное сознание Мусоргского не было ограничено пределами мажоро-минора, законами школьной теории. Он создавал свои созвучия и объединял их, руководствуясь соображениями максимальной экспрессивности (характерно, что Мусоргский часто совершенно игнорировал ключевые знаки как показатель определенной ладо-тональности). Мусоргский искал правдивого выражения в музыке и сочетал в своих произведениях вокальные интонации и насыщенные инструментальные сгустки-созвучия, подобно живописцу, накладывающему отдельные красочные мазки. В этих основных принципах своего творчества Мусоргский — антипод Римского-Корсакова, автора классического композиционного мышления, приверженца чистоты голосоведения, ладовой и формальной ясности. И этот контраст с необычайной остротой сказался в „Песнях и плясках смерти“ в редакции Р.-Корсакова. Нет почти ни одного такта, в который не внес бы Р.-Корсаков своих изменений. Особенно сильной переделке подвергся „Полководец“. Наименее тронута „Колыбельная“. Значительнее всего отразилась редакционная работа Р.-Корсакова, по указанным выше причинам, на гармонической стороне „Песен и плясок смерти“.

Так, для примера, в „Трепаке“ первое построение „Лес да поляны, безлюдье кругом“ Р.-Корсаков совершенно изменил. Ему претила ладовая „неясность“ всего отрывка (F—, a—, fis-аккорды), и он, игнорируя намерение Мусоргского изобразить картину туманной, вьюжной ночи, уничтожает гармоническую структуру эпизода, неуверенную интонацию la—do и заменяет это ясным g—moll'ным построением (из двух субдоминант и тоники) и тем придает отрывку определенность и устремленность (тяготение к тонике), противоречащие замыслу Мусоргского. Таких гармонических „подправок“ в отредактированных Р.-Корсаковым „Песнях и плясках смерти“ много: в том же „Трепаке“ („Я тебя, голубчик мой, снежком согрею, вокруг тебя великую игру затею“), в „Полководец“ („И в тишине, внимая вопли и молитвы, довольства гордого полна...“ — хроматическое, неустойчивое сползание при неподвижных интонациях голоса — у Мусоргского — и спокойно-маршевое чередование устойчивых и неустойчивых созвучий — у Р.-Корсакова; „...Пляской

тяжелою...“, затем: „сень гробовую...“, — где Р.-Корсаков считал необходимым смягчить замечательные по характеристике жесткие нисходящие и восходящие гармонии). Затем неизвестной нам особенностью оригинала, „Песен и плясок смерти“ является ритмическое многообразие. И здесь Мусоргский не хочет знать традиционных схем, сковывающих произведение или целиком или в значительных его частях одним размером. Особенно разительно это в „Трепаке“, который мы в редакции Р.-Корсакова знали как почти исключительно двухдольное произведение. Мусоргский придал всей композиции большую широту, сделав основным $\frac{4}{4}$ -й размер. Кроме того, он наглядно воспроизвел внутренний ритм пляски чередованием $\frac{4}{4}$ -ей с $\frac{3}{2}$ -ми.

Другие детали нового издания свидетельствуют о том, с какой тщательностью относился Мусоргский к психологически верному и углубленному истолкованию литературного текста. В этом отношении показательна замечательная сцена выезда смерти на замолкшее поле сражения. Она во многом отличается от редакции Р.-Корсакова. Прежде всего, Мусоргский здесь дает отчетливую драматическую трактовку сцены с помощью словесных указаний, опущенных Р.-Корсаковым. Так: в начале сцены — „И пала ночь...“ у Мусоргского имеется указание о смене характера движения — *Moderato assai* — отсутствующее у Р.-Корсакова. Затем над „И в тишине...“ помечено *Andantino alla marcìa*, оттеняющее сосредоточенное раздумье после жуткого *Grave Marciale*.

Затем, Мусоргским выписаны обстоятельно динамические обозначения, частью опущенные Р.-Корсаковым, а в одном месте даже искаженные: в начале сцены, на словах „Дружины в мраке разошлись“, вместо указанного у Мусоргского *pp* лишь с небольшим динамическим движением в середине фразы, Р.-Корсаков обозначил *crescendo* от *pp* до *f* — „разошлись“ (подобное же искажение допущено Р.-Корсаковым в „Серенаде“ на словах „Ты обольстила меня“, где Мусоргский, изображая жуткую истому смерти-любownika, обозначил *rosso rallentando*, измененное Р.-Корсаковым на *rosso accelerando*).

Кроме того, в многозначительном эпизоде „Полководца“, при словах: „остановилась, улыбнулась...“ имеются у Мусоргского указания „a mezzo voce“ и „dolce“, устранимые Р.-Корсаковым. Отсутствие в редакции Р.-К. этих 2 обозначений и ритмическое ускорение интонации „улыб...“, — которая, будучи исполненной по Мусоргскому с указанием „dolce“, создает впечатление сосредоточенной тихой усмешки, меняет несомненно смысловое значение данного отрывка.

Необходимо еще отметить то, как использует Мусоргский сопровождающий инструмент. Фортепианное изложение оригинала значительно богаче, полновочнее того, что мы знали до сих пор по редакции Р.-Корсакова. Мусоргский много пользуется аккордами широкого расположения, удвоениями, и в целом создает более компактную звучность. Мусоргский учитывает красочность регистровых сочетаний и даже символически их трактует (это также досадно было сглажено Р.-Корсаковым — примерно, в „Трепаке“ — „Я тебе, голубчик...“ или в „Полководец“ — „...сень гробовую...“). При этом он иногда даже игнорирует неудобства фортепианного изло-

жения. Так, в „Полководце“ Мусоргский придает картине сражения характер большей разбросанности и хаотичности, вынося ряд аккордов из рокошущего баса наверх (у Р.-Корсакова все это отнесено к одному регистру).

Не будем продолжать списка разночтений оригинала и редакции Р.-Корсакова, ибо мы отметили основные типы отличий: ладовые, ритмические, интонационные и в области фортепианного изложения. Выразим лишь радость, что мы получили возможность приобщиться к подлинным созданиям Мусоргского и пожелаем скорейшего выхода в свет остальных томов полного собрания его сочинений.

М. Пекелис.

Новый труд по истории музыки.

Ник. Финдейзен.—Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Выпуски 1, 2, 3, 4 и 5. Музсектор Госиздата. 1928. Цена каждого выпуска 1 р. 75 к.

Издание „Очерков“ еще не закончено (вышло пять книг из предполагаемых семи), но вышедших выпусков вполне достаточно, чтобы судить о значении и ценности всего труда.

Свое предисловие к первому выпуску „Очерков“ Н. Финдейзен заключает так: „Помочь отыскать, систематизировать и разобраться в них (исторических материалах нашего музыкального прошлого М. С.) будущим научным работникам и является конечной целью автора“.

Прделанная Н. Финдейзенем многолетняя серьезная и добросовестная работа вполне отвечает его намерениям. При почти полной неразработанности и бедности сведений по истории русской музыки до XIX столетия, попытка автора „Очерков“ связно, в хронологической последовательности и систематически изложить добытые им и проверенные исторические материалы является крайне важной и насущно необходимой.

Ценность этого опыта возрастает благодаря вовлечению Н. Финдейзенем в круг изучаемых фактов и музыкально-бытовых явлений. Автором прделана большая работа по изучению летописных, литературных, живописных памятников и собран богатый материал для характеристики социальной роли музыки в древности, употреблявшихся тогда инструментов, взаимоотношения культового и светского искусства и т. д.

Важны и дополняющие это собрание материалов музыкальные приложения, частью уже напечатанные—в конце I тома,—частично обещанные при последнем выпуске (канты начала XVIII в. и образцы творчества композиторов второй половины XVIII ст.).

Однако „Очерки“ в целом страдают существенным недостатком: почти полным отсутствием исторических обобщений и загроможденностью сырыми материалами.

Ведь понятие—„Очерки“—предполагает более или менее всестороннее исследование отдельных эпизодов истории. В книгах же Н. Финдейзена

преобладают длинные перечни, списки, перечисления имен, произведений, постановок и т. п. Все это—материал, конечно, необходимый для научной работы, но в таком виде в „Очерках“ он представляется мало уместным и утомительным для читателя.

Правда, из-за отсутствия данных по ряду важнейших моментов в истории русского музыкального искусства, а также по причине неисследованности многих имеющихся материалов (музыка XVII и начала XVIII ст.) трудно, а подчас и невозможно воссоздать непрерывную по развитию картину исторического процесса.

Однако, все же сведений для постановки и powerful разрешения некоторых основных проблем истории русской музыки накопилось уже изрядно. В этом убеждают сами „Очерки“ Н. Финдейзена.

Для примера, общая проблема об иноземных—восточных, греко-византийских, а впоследствии западно-европейских—влияниях на русскую музыку. Проблема эта является актуальной и для современных историков социально-экономического развития России и для работников в области музыкально-исторической науки. Как его ответвление встает проблема об особенностях музыкального развития России, оказавшейся недостаточно подготовленной к усвоению высоко развитой иноземной культуры.

Материалы Н. Финдейзена дают разнообразные сведения о влияниях магометанского Востока, музыкального быта византийского двора, городского уклада зап.-евр. средневековья.

Затем обширные музыкально-бытовые сведения, почерпнутые из летописных и других литературных памятников, освещают нам другую проблему: о культовой и светской музыке в русском средневековьи. Финдейзен сообщает интересные сведения о судьбах народного песенного и инструментального творчества, которое существовало наряду с культовой музыкой, о профессиональных служителях этого светского искусства—гусярах, скоморохах, о гонениях, которым они подвергались со стороны духовных властей и светской администрации, об уничтожении „бесовских гудебных сосудов“—музыкальных инструментов, наконец, о проникновении светских элементов в культовый обиход (в Новгороде еще в XIV—XVI вв.). Все эти факты борьбы и взаимопроникновения светского и культового музыкального творчества говорят об аналогичном западно-европейскому процессу развитию русского средневековья.

Таких общих разного охвата проблем возникает, конечно, очень много. В „Очерках“ Н. Финдейзена мы не можем усмотреть попытки их как-то разрешить. Очевидно, разработка этих вопросов—дело будущего. „Очерки“ же мы должны рассматривать как необходимый этап в музыкально-научном исследовании—собирация и систематизации материалов, что, повторяем, сделано Н. Финдейзенем с большой тщательностью, научной добросовестностью и возможной полнотой. Отметим также прекрасное, богато иллюстрированное издание „Очерков“.

М. Самойлов.

„Дедушка Рамо“ или Сказки о пианизме.

Проф. В. Г. Ивановский. Теория пианизма. Опыт научных предпосылок к методике обучения игре на ф.-п. Изд. Киевск. Муз. Предпр. „К. М. П.“. Ц. 2 р.

В некоторых отношениях книга эта безусловно показательна. Так, напр., она показательна для.... грамотности некоторых наших профессоров.

Язык проф. Ивановского представляет комичную смесь выпяченной образности и поражающей безграмотности. Вот некоторые образцы его стиля: „...мы видим из письма Мошелеса из Лондона, где перепробовав и он и Карл Черни все инструменты английской механики, они пришли к заключению...“; „первые клавишины напоминают наш фортепиано: и по точности строя и введя обратный Виржиналям порядок тонов“; „...имея они под рукой не клавишин, а первородный виржиналь“; „XVII столетие было насыщено желанием сделать музыкальный инструмент из первородного клавишкорда“; „Начало фортепианной техники скрыто от нашего аналитического взора в тумане седой старины“; „Бетховен решительно стал на защиту молоточковых фортепиано. Только ему (кому? Бетховену? К. Г.), по мнению Бетховена и может принадлежать будущее“; „Анатомия... рассекает (!! К. Г.) его (наш организм. К. Г.) на системы органов, системы на отдельные органы, последние—на его (чьи? К. Г.) составные элементы. Физиология же учит нас о процессах..., о жизни...“; „Муза сынов Альбиона засыпает“; „Родившись в Англии..., пианизм, для своего дальнейшего развития, перекочевывает во Францию, потом в Германию“; „Бах не любил форму (формы? К. Г.) вариаций, а этой формой упивался Гендель“; „Ни Рамо, ни Скарлатти не умели быть Бахом“; „Та мощь орлиного полета, которая необходима Бетховену“; „Ученик должен смотреть на упражнения за роялем, как на священнодействие“.

Слово „фортепиано“ проф. Ивановский употребляет в мужском роде („ударный“, „усовершенствованный“). Он пишет также: „эволюционизировал“, „поражался ясностью“, „художно-творческих“, „играние гамм“, „базированный“ и т. п. Одна из глав озаглавлена: „Контроверзы (противоречия) в мнениях историков клавишины“.

В том же стиле выдержаны характеристики отдельных композиторов и виртуозов. Так, напр. о Моцарте говорится: „... успех Моцарта нас должен глубоко огорчить. Мы не знаем, как развился бы его талант, если бы его дольше не отрывали от родной почвы, но что он слишком рано подпал влиянию французской и итальянской музыки, это несомненно.... Свой же индивидуальный пианизм он не нашел в той степени, как это должен был сделать такой гениальный композитор-виртуоз. И поэтому, вздохнув глубоко, мы должны пойти дальше“. Еще несколько примеров: „Гайдн, Глюк и Моцарт... оторвались от истории эволюции и—история им жестоко заплатила за это.... даже Моцарт, в огромном большинстве своих сочинений, устарел. В этом грустно признаться, но это так“; „Мы также не можем себе представить Сократа, рассказывающего пошлый анекдот, как И. С. Баха впадшим в неудержимое легкомыслие“; „От певучей кантилены—до легкого вздоха, от нежного укора—до вихря и бури... Вот Листовская динамика пианизма“; „Я не говорю о Венгер-

ских рапсодиях—слабом месте Листа, на что Шопен не был способен“; о Мошелесе: „машинный техник, но уже эволюционированной школы Клементи“; о нем же (в другом месте): „Мошелес, упираясь своими основами в школу Клементи, уходит вширь“. Вообще, проф. Ивановский довольно фамильярно обращается с историческими личностями: „старик Клементи“, „старик фон-Визин“, „дедушка Рамо“. Похоже на то, как будто „дедушка“ Ивановский рассказывает маленьким детям сказки о пианизме. Хотите знать, какие особенности органа не удовлетворяли Бёрда и Булля? „Мне кажется, этим „что-то“ была тяжеловесность, массивность, всегда величественность, всегда серьезность органа. Хотелось и пошутить. Хотелось улыбнуться жизни и природе“. Хотите знать причины падения клавишины? „Глубокий по содержанию, нежный и ласковый в обращении, тихий и интимный в своих беседах, старик не мог поспеть за темпом жизни,—он должен был умереть... И он—умер“. А вот характеристика стиля французских клавишинистов: „Это стиль милых бесед на не слишком серьезные темы“. Вот лирическая поэма о музыке: „Музыка—духовна, музыка—иррациональна, музыка—бесплотна. Нигде так не видно отличие тонических искусств от пластических, как в музыке (!) Нигде, как в музыке, нашел свое воплощение мятежный дух человека“. О книге Ванды Ландовской: „Почтенная поборница клавишинного стиля, естественно, хотела сказать хоть несколько слов о самих инструментах. И что же? Она лишь развела беспомощно руками: кто, мол, там разберет их историков (Глава XV упомянутого сочинения)“. Это совсем похоже на известную „Историю“ сатириконецев: Тогда Наполеон чихнул (1806 г. от Р. Хр.)^{*}.

В духе таких „разговоров о музыке“ автор рассказывает о множестве самых разнообразных предметов: об истории фортепиано, об истории ф.-п. игры, об анатомии рук, о физиологии и психологии ф.-п. игры, о „механике пианизма“, о ф.-п. педагогике и т. д. Обо всем этом сообщаются отрывочные, поверхностные сведения. Изложение необыкновенно многословно и несистематично. Автор то перескакивает с одного предмета на другой, то останавливается для того, чтобы рассказать какой-нибудь анекдот или прочесть молодым пианистам и педагогам какое-либо высокопарное поучение („глупому сыну богатство не в прок“ и т. п.). Вследствие такой непоследовательности, книга изобилует многочисленными повторениями одних и тех же мыслей. Так, напр., на странице 67-й (строки 5-8) говорится: „В середине XIX столетия Лист сходит с эстрады. Шопен умирает.... Наступают сумерки. Пианизм начинает вырождаться“; несколькими строками ниже (строка 30) опять читаем: „После Листа пианизм начинает вырождаться“; еще дальше (строки 52-53 на той же странице) читаем снова: „Пианизм неудержимо падает. Вырождается все то, чем он жил и дышал“; наконец, на следующей странице мы вновь узнаем, что „Пианизм идет вниз“. Точно также одно и то же говорится о Моцарте на стр. 46, 47 и 53-54; о состоянии истории пианизма—на стр. 5, 26, 55; о музыке—на стр. 112, 124.

^{*} Не имея под рукой „Истории“ сатириконецев, передаем (по памяти) только приблизительный характер цитаты.

Многие исторические факты изложены и освещены неверно. Теоретические доводы и выводы недостаточно продуманы. Педагогические советы—по большей части, весьма сомнительной ценности. Чего стоит, напр., такой совет: „Работая над учеником—будущим виртуозом—его профессор никогда не будет терять из виду, что, пианисту больших эстрад всегда нужно иметь чем огоршить. Он иногда ему простит погрешность в логике пианизма, во имя эффекта и блеска“ (стр. 189). Отдельные хорошие мысли тонут в массе подобных поучений.

В изложении ряда вопросов господствует страшная путаница. Есть много недопустимых пробелов. В таблице на стр. 210, среди учеников Листа названы Бендель и Йозеффи, но нет д'Альбера. В перечне литературы по вопросам ф.-п. педагогики для студентов (стр. 195-199) указаны даже библиографические редкости и сочинения второстепенного значения, но нет некоторых нужных и важных работ. В списке „наиболее видных пианистов, с ранних времен и до настоящего дня“ (стр. 77) перечислено 139 имен, в том числе такие, как Мари Бомейдер, Бенетт, Вальтер Бах, Анна Мелинг, Руммель, Вильгельм Терн, Луи Терн и др., но нет других, более известных имен. Кстати, этот список замечателен

еще тем, что он дан... в алфавитном порядке вследствие чего рядом стоят Бертини и Бетховен, Контский и Куперен, Метнер и Мошелес, Зауэр и Скарлатти, и, наконец, „Антон Рубинштейн, Артур Рубинштейн, Николай Рубинштейн“!!

Издание книги изобилует опечатками. На обложке указано, что „рисунки в тексте исполнены В. Д. Бессарабовым“. Мы не знаем какие рисунки исполнены В. Д. Бессарабовым, но мы нашли в книге ряд рисунков и иллюстраций, перепечатанных из других книг (из „Истории фортепиано“ Р. Геника, из „Очерков по методике ф.-п.“ Бариновой и т. д.), без указания источника.

В заключение приведем полностью одну главу из 2-й части книги („Очерк истории пианизма“, озаглавленную „Гайдн“: „Иосиф Гайдн (1732-1809) сделал для пианизма еще меньше (чем Моцарт. К. Г.). Исключая весьма немногие его сочинения (пожалуй, лишь вариаций фа минор), остальные сильно устарели. Поэтому не будем тревожить памяти великого человека, а над ним—пианистом—тоже вздохнем, и тоже пойдем дальше“ (стр. 54).

Мы тоже вздохнем и тоже..... пойдем дальше.

К. Гримих.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

А. Давиденко и Б. Шехтер. „Спартакиада“. Международный марш рабочих физкультурников. Голос с ф.-п. (для концертного исполнения). Слова Н. Асеева. Цена 50 коп.

То же. Одно-или двухголосный хор с ф.-п. (для массового исполнения). Слова Н. Адуева. Цена 15 коп.

Музсектор Госиздата 1928 г., Москва.

Тексты обоих маршей написаны на одну общую тему—прославления рабочей, советской физкультуры и приветствия международному единению рабочих физкультурников. В отношении музыкального содержания оба марша полностью совпадают и почти буквально повторяются, что и позволяет рассматривать их не как два отдельных сочинения, а как одно основное произведение и некий вариант к нему. Разнятся они друг от друга: 1) текстом, 2) деталями изложения и 3) формальным строением (в одном случае более широким, в другом—суженным) Основным произведением, и безусловно более удачным, следует признать, конечно, концертный вариант, как, несомненно, более цельный по замыслу, законченный по выполнению и пропорциональный по форме, да, к тому же, еще и на лучший текст. Массовый же вариант, в первую голову—именно вариант, т. к. на нем с очевидностью сказывается отпечаток „приспособленности“ к „массовым обстоятельствам“ и к тексту. Но в то же время—это весьма сомнительный массовый вариант, ибо он неудовлетворителен со стороны основных условий, существенно необходимых для всякого произведения массового типа, а именно: чистоты формальной структуры, качества текста, яркой образности и доходчивости музыки. Ни в одном из этих отношений марш А. Давиденко и Б. Шехтера в своем массовом

виде не может быть назван удавшимся. Форма в нем явно ущемлена и несимметрична, текст—довольно халтурного качества, блещет перлами „массовой“ фразеологии (вроде стишка: „на рекордсменство мы плевать хотели“ и пр.), а что касается самой музыки, то она, при всей своей несложности, полноте звучности и опрятной фактуре,—все-таки не массовая, т. к. не обладает в должной мере ни нужной художественной простотой, ни заражающей яркостью мелодики, ни характерной выпуклостью и увлекательностью ритма, ни горячностью темперамента,—т. е. качествами, без которых не мыслится ни одно подлинно-массовое музыкальное произведение. Этому еще сильно мешает также и тот присутствующий и данной пьесе налет элегантно вылощенности и казенной холодности, который так свойственен и типичен для тысяч и тысяч официальных маршей „к случаю“.

Как концертная пьеса марш, однако, вполне уместен на клубной эстраде, благодаря светлому и бодрому характеру музыки и хорошей фактуре. Технически марш не труден и доступен любительским силам.

Климентий Корчмарев. „Иван-Солдат“, музыкальное представление в 4-х действиях, либретто Дм. Смолина, украинский перевод Ол. Любовьского. 1) Шествие царя Обалдудя со свитой—для ф.-п. в 2 руки, цена 45 коп.; 2) Причитание Алены—для сопрано с ф.-п., цена 30 коп.; 3) Ария Данылы-Говорилы—для тенора с ф.-п., цена 45 коп.; 4) Скерцо леших—для ф.-п. в 2 руки, цена 45 коп.; 5) Вокализ Неописанной Красоты—для колоратурного сопрано с ф.-п., цена 30 коп.; 6) Ария Ивана-Солдата—для баритона с ф.-п., цена

45 коп.; 7) Шествие кашеевых вельмож—для ф-п. в 2 руки, цена 60 коп. Музсектор Госиздата 1928, Москва.

В качестве сюжета в музыкальном представлении Корчмарева взяты варианты различных народных сказок. Традиционные сюжеты этих сказок, однако, в „Иване-Солдате“ представлены не отвлеченными, по-сказочному обобщенными персонажами, а даны в современном преломлении как социальные маски нашего недавнего прошлого. В основу же музыкального содержания оперы композитором была положена народная песня, преимущественно — песня солдатская, уличная и плясовая. В своем желании максимально приблизиться к массовому восприятию композитор, нередко прибегает к сознательному нарочитому упрощению мысли и средств выражения, к нежелательной примитивизации фактуры и музыкального языка. Так, у него почти отсутствуют в опере сколько-нибудь углубленная тематическая разработка лейтмотивной ткани, широкие формальные построения, моменты полифонического сложения, фактура в общем не достаточно насыщена и бедна в звуковом отношении. Взамен этого композитором применяются в изобилии различные виды гармонической обработки материала, вариационное письмо и прочие однотипные приемы. Эта манера налагает отпечаток однообразия на музыку, приводит к уклону в формальный миниатюризм и обычный оперный шаблон и, как следствие — к некоторому понижению музыкального драматического интереса. Сама музыка Корчмарева по характеру своему — лирическая, с некоторым тяготением к салонности, по стилю еще не самостоятельна и эклектична (больше всего в типе Римского-Корсакова, Стравинского периода „Жар-птицы“ и раннего Скрябина), а по фактуре несколько излишне старомодна. Лучше всего композитор себя чувствует в сфере спокойной лирики и чистой фантастики, моменты же бытовые, ярко-изобразительные, под’емного характера или напряженного драматизма, требующие внутренней силы, темперамента, живописной яркости и броскости красок, драматической хватки, живой динамичности и широты формального охвата, — удаются ему в значительно меньшей степени.

Об этом свидетельствуют и рецензируемые отрывки. Лучшие из них — №№ 2, 3 и 5. № 2 — народная по складу, лирически-теплая песня-причитание Алёны, варьированная весьма элементарно в приемах русской школы; № 3 — широкая по мелодии, щеголеватая ария князя Данилы-Говорилы, имеющая много родственного в своих оборотах с глинкавским Баяном; № 5 — причудливый вокализ Неописанной Красоты, идущий по прямой линии от музыки фантастических царевен Римского-Корсакова, но с заметным привкусом Скрябина. Все эти отрывки удобно и выигрышно написаны для голоса, и, за исключением № 2, вполне возможного и для любительского исполнения, требуют певцов-профессионалов. Далее укажем на № 4 („скерцо леших“), как на недурную ф-п. пьесу, могущую также быть использованной и в качестве педагогического материала. Ария самого Ивана-Солдата (№ 6) — бледна и слишком формальна по содержанию. В ней-то и ощущается недостаток потребных для данного случая героического размаха, эмоциональной силы

и яркости. Из двух шествий (№№ 1 и 7) отдадим предпочтение безусловно второму — „Шествию кашеевых вельмож“, построенному на народной украинской песне. Коренные недостатки его — некоторое однообразие (много повторений одной и той же музыки), слишком примитивная формальная схема и мало-интересная и однообразная гармоническая обработка, — лишают это произведение того художественного значения, какое оно могло бы иметь. Наконец, „Шествие царя Обалдуя“ (№ 1), построенное на теме известной солдатской песни „Во кузнице“, по мысли своей также совсем не плохо. Но, к сожалению, для него на палитре композитора явно недостает красок и изобразительных средств. У Корчмарева этот момент получился грубым и плоским в своей нарочитой упрощенности. №№ 1 и 7 сделаны со стороны ф-п. изложения очень хорошо и звучат превосходно. № 6 (ария) для исполнения трудна и мало благодарна.

В. Нечаев. Ор. 6. Три стихотворения А. Блока для голоса с ф-п.: 1) „Милая девушка“; 2) „Та жизнь прошла“; 3) „Распушилась, раскачнулась“. Музсектор Госиздата — 1928. Москва. Цена 1 р. 20 к.

Стиль вокального письма Нечаева — декламационный, достаточно гибкий и заостренный интонационно, но несколько суховатый и мелкий. Из трех стихотворений интереснее и значительнее два первых, написанные именно этой манерой и являющиеся довольно типичными представителями практикуемой ныне декламационной лирики. В третьем же сделана попытка сообщить вокальной партии бо́льшую мелодическую округлость и широту и таким образом приблизить его по характеру к понятию песни. Однако, несмотря на наличие известных достижений в этом направлении (меньшая „импрессионистичность“ формы, более определенные пропорции и размер, бо́льшая плановость и текучесть голосовой линии), романс, тем не менее, мало удачен, главным образом в смысле просодическом¹⁾. Автор часто грешит несовпадениями логических и метрических акцентов в стихотворном тексте и музыке (напр.: изобилие сильных музыкальных времен и бо́льших длительностей на явно „затактных“ и неударяемых временах стиха, вроде „распушилась“, „раскачнулась“, „молодица“, „отложила“, „задышала“ и т. д.) или же моментами какой-то ритмической суетни, излишней дробности (напр. „и под ветром заметались“, „и проходим примечались“ на стр. 9 и 10), не создающими впечатления стремительного движения, чего желал, очевидно, достигнуть автор, а скорее напоминающими бег на месте. Кроме того, мелодика этого романса по своей природе весьма сомнительно вокальна и по характеру и складу своему бо́льше сродни ф-п. стилю. Сам лиризм Нечаева с внешней стороны мало эмоционален, не заражает взрывчатостью и силой, но несомненно искренен, глубок по внутреннему импульсу, тонок и необыденен. Этими своими качествами он

¹⁾ Просодия — в поэзии — одна из вспомогательных частей учения о стихотворных размерах и построениях (метрики), касающаяся количества слогов и их ударяемости.

говорит о своеобразии и незаурядности музыкального дарования композитора. Ф-п. изложение сделано везде (а особенно в № 3) превосходно. Для исполнения потребен культурный и тонкий вокалист, чуткий к стилю певец-лирик.

В с. Лютш.

Початкова школа гри на скрипці (Начальная школа скрипичной игры), уложив Б. И. Брожа. Издание Музыкального Сектора. Стр. 50. Москва, 1928 г. Цена 2 руб.

Начальная школа Брожа по своему содержанию и форме доведена, к сожалению, до крайних пределов лаконичности и краткости. Кроме самых сжатых сведений о положении скрипки и смычка, не считая нескольких простейших справок по элементарной теории, в книге нет больше никакого текста. В противоположность этому, автор сосредоточил свое внимание на начальных упражнениях, которых довольно много и которые хорошо подобраны.

Музыкально-инструктивная часть школы (упражнения, гаммы, маленькие пьесы), не лишена несомненных достоинств; множество примеров, сделанных для двух исполнителей (ученика и преподавателя), способствует развитию в учащемся ансамблевой сноровки, навыка слушать два голоса и помогает развитию гармонического чутья.

Как школу для самообразования, книгу Брожа следует признать не особенно удачной. Наоборот, как материал к изучению первой позиции игры на скрипке в ее простейшем применении, — книга Брожа может быть рекомендована. Изучение материала, к стати сказать, расширенного мотивами украинских песен Лысенки, Конощенки и некоторых других, должно происходить только под руководством опытного преподавателя. Школа (I тетрадь) издана на русском и украинском языках. Цена руководства несколько высока.

Н. Парфенев, Техника игры на арфе (метод проф. А. И. Слепушкина), стр. 52. Музыкальный Сектор, Москва, 1928. Цена 1 р. 25 к.

Издание маленькой брошюры Н. Г. Парфенова, трактующей о новом методе игры на арфе проф. А. И. Слепушкина (точнее: Вильгельма Поссе—А. И. Слепушкина—М. А. Корчинской), следует признать своевременным. Этим изданием осуществляется, наконец, попытка установить единый метод игры, как более рациональный и естественный.

Не касаясь здесь принципов старой и новой школы, должно обратить внимание на ряд особенностей книги, не ясно объясненных для начинающих арфистов. Система педалей требует наглядной схемы, как представляющей интерес и для композиторов. Автор не указывает способов обозначения их в нотах, что очень важно. Отметим несколько жесткую терминологию в специальных вопросах игры на арфе. В противоположность этому, укажем на тщательный анализ положения рук и пальцев при исполнении технических приемов, составляющих основу новой техники.

Автор книги сделал большое и ценное дело опубликованием метода, заслуживающего всяческого внимания и распространения.

Д. М. Рогаль-Левицкий.

Н. Ф. Финдейзен.



20-го сентября, после операции вырезания почки, в Ленинграде на шестидесятом году жизни скончался известный музыкальный деятель и музыкальный писатель Николай Федорович Финдейзен.

Николай Федорович Финдейзен родился 24 июля 1868 года в Ленинграде. Подробности его биографии пока очень мало известны. Известно только, что общее образование он получил в коммерческом училище и что музыку изучал в Ленинградской, тогда Петербургской, Консерватории у Н. А. Соколова (теория) и у Филиппа (фортепиано), закончив свое музыкальное образование в 1898 г. Около 1890 года он выступил на музыкально-писательском поприще, написав очерк музыкальной деятельности Алексея Николаевича Верстовского. С 1894 года он начал издавать „Русскую Музыкальную Газету“, которая до 1899 года выходила ежемесячно, а после 1899 года — еженедельно и просуществовала до 1918 года. Несмотря на издание журнала и постоянное пребывание в кругу интересов текущей музыкальной жизни, главной специальностью Н. Ф. Финдейзена была русская музыкальная археология и историография. Склонность к историографическим изысканиям нашла свое применение в его последнем труде — „Очерках по истории русской музыки“, в которых изложение, начатое с древнейших времен, доводится до XVIII века включительно.

Кроме научных занятий и редакционно-издательской работы, Н. Ф. Финдейзен отдавал много времени и сил общественно-музыкальной и педагогической

ческой деятельности. Он прочел ряд лекций по истории русской музыки в различных провинциальных городах России. Затем он читал лекции в ряде высших учебных заведений и научно-исследовательских институтов. Он состоял членом общества Любителей древней письменности, почти перед кончиной он отказался от председательствования в комиссии по изучению народной музыки при Русском Географическом Обществе. До самого последнего времени он был хранителем Музея Ленинградской Государственной Филармонии, который им был создан и поддерживался в блестящем состоянии.

Список литературно-музыкальных работ Николая Федоровича очень велик. Сюда относится как ряд музыкально-исторических исследований и ряд опубликований музыкально-исторических документов, так и ряд биографий русских композиторов. Из литературного наследия Н. Ф. Финдейзена, еще не изданного, можно упомянуть пока подготовленные к печати письма В. В. Стасова к нему с обширными воспоминаниями о Стасове, работу о молодом Глинке (кончая поездкой в Италию) на основании новых данных и др.

Вся жизнь Н. Ф. прошла в упорном труде, в неустанной и плодотворной работе. Эта работа заслуживает специального освещения и достойной оценки.

Виктор Беляев.

Наша консультация.

Вопрос: Какими книгами по истории музыки можно пользоваться при чтении популярных лекций о музыке в клубах?

Ответ: Специальных популярных пособий для преподавания истории музыки в клубах—пока еще не существует. Можно пользоваться 3-томным трудом Е. Браудо „Всеобщая история муз.“, а в виде конспекта—книгой Н. Кочетова „Очерк ист. муз.“ (содержит и раздел истории русской музыки), ц. 1 р. 50 к. Книги Л. Сабанеева „Всеобщая ист. муз.“ и „Ист. русской муз.“ изобилуют поверхно-

стыми суждениями и никакого социологического анализа муз. искусства, по существу, не дают.

Вопрос: Существуют ли диапозитивы по истории музыки, с изображениями древних и современных музыкальных инструментов, с портретами композиторов—и откуда такие диапозитивы можно выписать?

Ответ: Таких диапозитивов не имеется. В Музсекторе есть настольные портреты (в рамках, под стеклом, по 60 к.) Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и А. Рубинштейна, а также ряд стенных портретов. Имеется брошюра Зимина „Какие бывают муз. инструменты“, с изображениями инструментов, изд. Музсектора ГИЗ, ц. 35 к.

Вопрос: Какие пособия необходимы для преподавания пения в 1-м и 2-м концентриках школы II ступени и для повышения квалификации преподавателя?

Ответ: Для общего руководства рекомендуем программы ГУС'а, изд. „Раб. Просвещ.“ („Худож. воспит. в школе I и II ст.“), „В помощь педагогу“ Н. Тугаринова и соответствующие статьи в нашем журнале (Бонди, Гродзенской и др.). Для начального теоретического образования: Румер—„Муз. грамота на основе пения“, изд. „Раб. Просв.“. Рекомендуем также „Указатель хоровой литературы“ (вып. I и II) Н. Демьянова.

Вопрос: Имеются ли в продаже сборники нот для скрипки, наподобие „Собрания излюбленных пьес для скрипки с ф-п.“ в облегченной редакции Б. О. Сибора?

Ответ: Имеется библиотека скрипичных пьес разных степеней трудности под ред. проф. Дулова. Пьесы 2-й степ. трудности в этой библиотеке—одинаковой трудности с пьесами в ред. Сибора.

Вопрос: Что необходимо для того, чтобы научиться писать на 4 голоса („разбивать“)?

Ответ: Для этого требуется пройти учение о гармонии. Лучшим пособием по этому предмету для начинающих является „Практический учебник гармонии“ Н. А. Римского-Корсакова, изд. Музсектора, ц. 1 р. 80 к. Учебник Катюара для начального изучения гармонии не подходит.

От редакции.

Помещенные нами в этом № журнала выдержки из дневников Л. Н. Толстого сообщены В. С. Мишиным из материалов юбилейного полного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Печатается с согласия Государственной Редакционной Комиссии и главного редактора юбилейного издания.

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