

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 10 (34)

О К Т Я Б Р Ъ

1928 г.

6044
10 25 243

Романтика.

А. Луначарский.

В свое время мною предложена была схема, которая пока никем не отвергнута и которая несколько помогает разобраться—в самых общих чертах, конечно,—во взаимозависимости основных направлений в искусстве и литературе и общественных классов, которых они являются выразителями. Схема эта заключается в следующем.

В общей смене социальных укладов каждый данный класс может занимать 4 позиции.

Во-первых, он может быть господствующим классом, полным силы, веры в себя, имеющим перед собою широкие перспективы и выражающим в этом случае, хотя бы в форме хозяйственно - эксплуататорской, интересы всего общества по принципу „все действительное—разумно“. Этот принцип как раз верен для деятельности сочно, ярко себя утверждающей. Раз в каком-нибудь обществе данный класс властвует спокойно и легко охватывает прогрессирующие силы хозяйства своими директивами, это значит, что экономическая действительность данного общества требует именно той власти, которую этот класс осуществляет.

Во-вторых, класс может находиться в состоянии упадка. Это значит, что новые экономические силы уже не укладываются в директивы данного класса, их развитие идет в разрез с его интересами и вместе с тем подрывает основы его власти. Идеологически класс, находящийся в таком положении, должен испытывать тревогу за свое существование. В нем должны развиваться то косно-консервативные, враждебные интересам всего общественного целого направления, то упадочнические, пораженческие.

В-третьих, класс может находиться в состоянии повышения. Это бывает тогда, когда господствующий класс размыт растущими производительными силами, и эти

новые силы начинают выдвигать из глубины другой класс, которому и суждено поднять свои паруса на новый ветер и сделаться, после революционного переворота, новым господином положения.

В четвертых, класс может находиться в состоянии полной подавленности, когда всякие попытки подняться с общественного дна являются безнадежными.

В соответствии с этим и осуществляются различные виды того, что можно назвать классикой и романтикой.

Под классикой я разумею такие идеологические формы, прежде всего художественные (т. к. в искусстве это выражается особенно ясно), в которых форма охватывает содержание, т. е. где мастерство овладело всеми проблемами, которые художник может себе поставить. Само собою разумеется, в пределах классического искусства возможны различные нюансы, о которых в настоящей статье, посвященной анализу романтики, я не буду говорить.

Под романтикой я разумею такие культурные, в особенности художественные формы, в которых форма не охватывает содержания, т. е. мастерство отстает от поставленных жизнью проблем, или форма остается пустой за отсутствием таких питающих проблем. Словом, общее определение романтики заключается для меня в разрыве между художественной формой (мастерством художника) и материалом общественно-психологическим, материалом, к которому это мастерство применяется.

Совершенно очевидно, что классическое искусство возможно лишь в том случае, когда класс находится, с одной стороны, в состоянии некоторой неподвижности или медленного гармонического движения вперед, а с другой стороны, в апогее своей социальной значимости. Вот почему классическое искусство разворачивается исключительно классами господствующими или идеологами таких классов в эпоху их расцвета. Все остальные позиции более или менее заражены романтикой. Так, упадочный класс, вырождающаяся аристократия, перестает верить в себя, теряет понимание растущей действительности. Отсюда начинаются тревоги, переходящие порою в отчаяние. Такой класс начинает терять самую связь с действительностью, начинает в известной степени презирать эту действительность. Будущее кажется ему темным и нежелательным. Поскольку такой класс в отдельных своих индивидуальностях и группах не подпадает под власть полного и разрушающей силы пессимизма, постольку он ищет спасения в мистике, в надежде на потусторонние силы,—одним словом, как я уже сказал однажды, выпираемый действительностью из жизни, он одной ногой шарит себе место за гробом. В значительной мере христианская романтика времени распада античного мира объясняется именно такими явлениями. В особенности христианские аристократические секты, например, гностицизм и параллельные „языческие“ школы неоплатоников и неопифагорийцев и такие религии, как митраизм, являлись результатом этого же процесса. То же самое можно сказать об упадочническом романтизме аристократии в новое время, после того как ей нанесен был беспощадный удар буржуазией. Типичнейшими фигурами такого рода романтизма являются Жозеф де Местр, Шатобриан, Дизраэли, Карлейль и многие другие.

В совершенно ином виде предстоит нам романтизм, когда он является выразителем бурно поднимающегося революционного класса. Здесь содержание оказывается новым. Его еще не удастся полностью выразить. Оно, так сказать, рвет художественные рамки. Мастеру не удастся еще оседлать его. Ведь новые общественные силы еще не оформились и сами еще представляют нечто текучее, как лава, и в сознании отражаются больше, как программы, чем как уже готовые факты. Революционные эпохи создают особенно яркие типы такого рода романтики.

При этом, если революционно-поступательное движение натывается на непреодолимое сопротивление, то в результате боевая, оптимистическая романтика приоб-

ретает характер уныния или бурного отчаяния. В таком случае между романтикой первого и второго типа могут быть даже странные перемины.

Так, например, Гюго в начале своей деятельности был типичным романтиком аристократического упадка, а затем перешел на позиции бурного, воинствующего романтизма. Но и в этот, второй его период от времени до времени проскальзывали очень заметные пессимистические нотки, т. к. та средняя и мелкая республиканская буржуазия, к которой присоединился Гюго, в течение его жизни терпела серьезные поражения. Характерна также и музыка Вагнера, романтика которого была вначале поступательно-революционной, младо-буржуазной, а в конце, выражая собою разочарование различных слоев буржуазии, приобрела характер пессимизма, к которому весьма благосклонно относились и пессимисты аристократического упадка.

Тем не менее, характернейшим признаком романтики поступательно-развивающегося класса является его титанизм, его богоборчество, его жизненная сочность, часто варварская и неуклюжая.

Классы неподвижные или малоподвижные, но находящиеся внизу общественной лестницы, теснимые всякими жизненными горестями и в то же время лишенные надежды на реальное улучшение своего положения, также ударяются в мистицизм или религиозную мечту. Это часто бывает свойственно зародышевым идеологиям и художественным проявлениям народного искусства, искусства угнетенных масс. Это же в высшей степени характерно для мелкой буржуазии, в особенности в момент, когда она умственно просыпается. При свете этого зажегшегося разума она только яснее видит окружающую ее тьму и, быть может, после нескольких судорог протеста, вынуждена бывает признать свое бессилие. На этой почве развивается часто артистизм, который провозглашает искусство „миром иным“ и бежит в него или в разные формы мистики. Чрезвычайно характерные формы такого романтизма являет художественная и в том числе музыкальная продукция германской культурной мелкой буржуазии (во всю эпоху ее унижения, т. е. с конца XVIII века до 50-х—60-х годов прошлого века) и польская романтика, в особенности эпохи ее великанов—Мицкевича, Словацкого, Красинского и др. Однако, почти те же формы пессимистической романтики мы видим и позднее в раздавленной Россией Польше, например, у ее великих писателей недавнего прошлого—Вишпянского, Жеромского.

Все искусства, иногда с некоторою степенью опоздания, отражают каждую данную эпоху, ее характер, причем доминирующей нотой для каждой данной эпохи является тот класс, который накладывает на нее основную печать, будь то класс господствующий или мощно приближающийся к господству и уже теснящий на всех позициях своего еще формально правящего врага.

То же имело место и в музыке. С моей точки зрения нельзя отрицать романтических начал в творчестве Бетховена, но только романтика Бетховена есть романтика воинственно-поступательная. Она питается теми же корнями, какими питалась Французская Революция и те все революционные течения, которые ее окружали или дополняли. Романтика последующих композиторов—Шуберта, еще в большей мере Шумана, и Шопена,—представляла собою переход к романтике уныния и пессимизма. Мощного порыва вперед больше не было. Индивидуальность оказалась предоставленной самой себе. Именно одиночество этой индивидуальности заставляла ее часто искать прибежища и спасения в фольклоре с тем, чтобы найти для себя корни национального, родового порядка. Такой стык с источниками народной поэзии, народной музыки часто придавал индивидуалистической романтике безочарования известную свежесть. Но дальнейший процесс должен был приводить все более и более к художественной изощренности, не поддерживаемой никакими яркими чувствами или опирающейся на разные формы мистики.

Вагнер в первой части своего творчества отражает высокий под'ем революции 1848 года (как Берлиоз отражал во Франции революционные отроги Великой

Французской Революции вместе с Делакруа и другими). О позднейшем Вагнере мы уже говорили, как о романтике упадка. Очень характерно, что Вагнер связывается при этом с Шопенгауэром. Ницше, который был как бы не вполне удавшимся провозвестником входов к новому классицизму, классицизму самоутверждающихся банкократов и вообще крупной буржуазии, вступил в борьбу со своими учителями Шопенгауэром и Вагнером именно потому, что почувствовал в них упадочное и сам хотел это упадочное победить, отчасти нечувствительно для себя самого перейдя на точку зрения господствующей верхушки.

В русской музыке мы имели огромный взлет творчества, совпадающий с развитием буржуазии и с приобретением на этой почве огромного влияния аванпостами мелкой буржуазии, в лучших своих представителях приходившей даже к социалистическому народничеству. Отсюда романтика „могучей кучки“, удачно опиравшейся на фольклор, и жизнерадостная, самоутверждающаяся, подчас зараженная и известным радикализмом опера Римского-Корсакова. Мистическая опера позднейшего Римского-Корсакова знаменует собою тот упадок надежд, то разочарование, которые с наибольшей яркостью проявились в 80-х годах.

Надо признать чрезвычайно характерным, что Скрябин, хотя он и окутывал свои надежды в мистический туман, тем не менее считал свое искусство направленным к перестройке мира и в этом смысле могучим, завоевательным. Еще более характерно,—это вычитает всякий, знакомясь с литературным наследием Скрябина,—что к концу своей жизни Скрябин совершенно отказался от мистической идеи какими-то чисто музыкальными средствами произвести преобразование мира и стал признавать, что такое преобразование является огромной общечеловеческой задачей, в которой мастер-музыкант должен занять только определенное место.

Отмечу еще одно. Чем больше верит в себя данный класс, тем больше склоняется он к реализму; чем меньше верит он в себя, тем больше в его творчестве мистических элементов. Элементы чисто формального характера, т. е. преобладание внешней законченности и конструктивных теоретических и виртуозных проблем над подлинным чувством и мыслью, являются также признаком упадка и свидетельствуют о полной внутренней опустелости класса, который их выдвигает. Для современного искусства характерно как раз отсутствие серьезных переживаний. В основе такого искусства лежит чрезвычайная бессодержательность и вместе с тем подчас очень бойкое и даже как бы нагло развязное веселье культуры склоняющейся к своему упадку буржуазии. Мистицизм легко сочетается со всякими джазбандо-футуристическими мотивами, т. к. ему, очень могучему в своих средствах и очень ничтожному в своем культурном содержании, свойственно стремиться к такому типу виртуозности, которая должна ослепить общество, закружить его и отвлечь от постановки серьезных проблем. На большее типичное буржуазное искусство в настоящее время неспособно.

Пролетариат внесет сильную романтико-реалистическую струю во все искусство. Романтическую, поскольку он полон стремлений и не является еще классом законченным, так что могучее содержание его культуры не может еще найти себе соответственных рамок; реалистическую постольку, поскольку, как отметил еще Плеханов, класс, намеревающийся строить здесь, на земле, и проникнутый глубокой верой в такое строительство, теснейшим образом связан с действительностью, как она есть.

Вот те несколько общих мыслей, которые могут помочь уяснению явлений романтики в искусстве, в частности романтики музыкальной. С положением П. Н. Сакулина о том, что слово „романтика“ должно означать некоторую недоопределенную полосу в искусстве и что нельзя подводить под один термин относительно большое разнообразие явлений я никак не могу согласиться. Вся квалификация покоится на определенной иерархии понятий. Мы можем поэтому установить прежде всего понятие романтики вообще, потом конкретное проявление ее в отдельные эпохи и в этих эпохах создать особое определение для отдельных течений, групп и даже произведений.

Франц Шуберт

(1828—1928).

М. Пекелис.

100-летие со дня смерти Шуберта—культурно-историческая дата. До самого последнего времени признание Шуберта ограничивалось восторгами по поводу небольшой крупицы его песенного творчества да одного-двух инструментальных произведений. Незнание обильного наследия Шуберта, исторических материалов, связанных с его жизнью и творчеством в значительной мере искажало перспективу на деятельность этого замечательного композитора. Наш долг—отвести Шуберту то место, какое он по праву может занять в культурно-и музыкально-историческом процессе. Постараемся, насколько позволяют размеры журнальной статьи, осветить основные проблемы, возникающие в связи с личностью и творчеством Шуберта.

Для этого придется, прежде всего, напомнить читателю некоторые общеизвестные факты из истории Германии.

I.

Германия и Австрия в конце XVIII и в начале XIX столетий развивались под прямым или косвенным влиянием Великой Французской Революции, ее идей и событий. Революция во Франции, по существу, была завершительным этапом в борьбе буржуазии за общественно-политическую власть. В течение всего XVIII века создавалась, выковывалась буржуазная идеология выдвинутыми молодым, творческого класса. Его революционные, индивидуалистические, демократические тенденции нашли себе отражение в произведениях Дидро, Мерсье, Руссо, в таких общественных явлениях, как план народного образования Кондорсе и пр. Все эти разнообразные идеологические влияния проникают в раздробленную, лишенную общественно-политической жизни феодальную Германию курфюрстов, где немногочисленная интеллигенция живет отвлеченными философско-эстетическими интересами, и здесь оказывают свое воздействие. Уже Лессинг поднимает свой голос на защиту свободного, индивидуалистического искусства и требует от художника реалистического отображения жизни. В произведениях Гёте и Шиллера рождаются общественные и революционные тенденции. Но свершается Французская Революция, приносит с собой огромные потрясения и завершается наполеоновской эпохой с кровавыми европейскими войнами. Германия и Австрия, непосредственно захваченные событиями, подвергаются военным нашествиям и политическим преобразованиям, которые до основы потрясают их затхлый, застойный покой. Все эти события приносят пользу германским странам, дают толчок к государственному объединению и бурному социально-экономическому росту. Социальный сдвиг, окончательное



Предполагаемый портрет молодого Шуберта (1813 г.).

торжество буржуазии оказывает свое решающее влияние. В Австрии растет слой буржуазии, повышается его социальный удельный вес, бюргерская интеллигенция выделяет значительное количество крупных деятелей. Широко развивается, возникшее еще в конце XVIII столетия, движение по народному образованию, просвещению широких масс. Вместо характерного для ушедшего века тяготения бюргерства к феодальной аристократии, придворной знати, оно замыкается теперь в своем тесном кругу. Буржуазия осознает свою самоценность, как общественной единицы. Однако, ее естественное развитие встречает на своем пути препятствия. Военные невзгоды, хищнические стремления возникшей французской империи построить свое экономическое благосостояние на подавлении других стран разрушают в немецкой буржуазии теплившиеся надежды на революционную Францию. Эта политика империи, направленная к угнетению и зажиму, способствует росту национального самосознания немецкого бюргерства. Его интеллигенция снова уходит от действительности в мир философских размышлений и художественных вымыслов, но уже по-иному, чем это было в феодальной Германии. Здоровый, молодой класс даже в плодах своего воображения, в фантастике сохраняет чувство реальности и жизненности. Он идеализирует свой быт, интимность и мещанский уют семейной обстановки. Этот быт, возникающие в нем личные переживания и человеческие отношения становятся законным объектом художественного творчества. Интерес к быту, к природе вызывает широкое распространение в искусстве (в особенности в музыке) программных и изобразительных принципов.

То, что развивающаяся буржуазия осознала себя, как самоценный класс и вышла из под опеки феодального дворянства, способствовало также выработке нового социального типа художника, композитора, первым законченным представителем которого нужно считать Шуберта.

II.

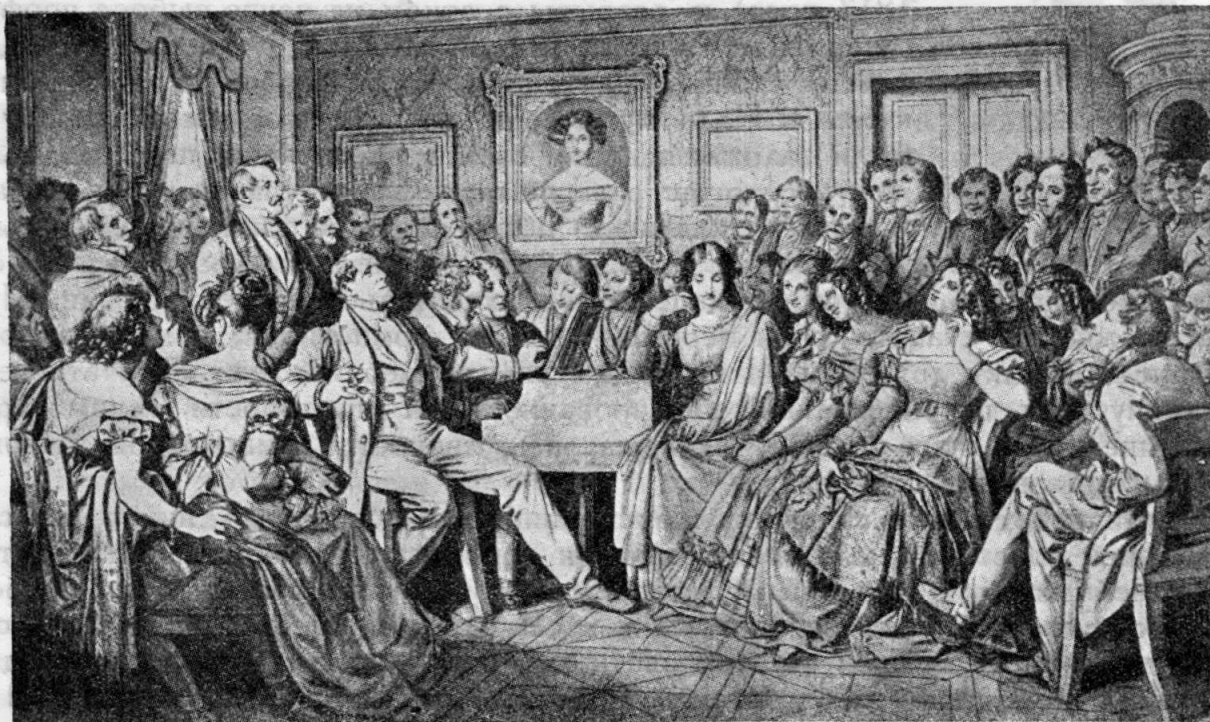
Шуберт является, именно, окончательно сформировавшимся художественным деятелем нового социального типа.

В XVIII веке музыкант находился в полной зависимости от феодальной аристократии, великокняжеских и придворных кругов. Композитор мог найти единственное применение своему искусству в качестве составной декоративной части условного, регламентированного быта дворянства. Чтобы не умереть от голода ему представлялась лишь одна возможность—идти в услужение ко двору какого-нибудь аристократа и украшать его быт как в интимной обстановке, так и при торжественных празднествах.

К концу XVIII столетия, с развитием и усилением роли буржуазии, городского демократического слоя нарождается и дает о себе знать новый слушатель, новая демократическая аудитория. У нее, как было отмечено выше, свои потребности, свой быт, свои интересы и вкусы, мысли и чувства. Композитор, вышедший из этой среды, начинает чувствовать бóльшую близость к взрастившей его среде, начинает сознавать связь между своим искусством и психологией, потребностями этой демократической аудитории. Однако и количественно, и по уровню своего художественного развития эта аудитория еще не может служить единственным социальным (и материальным) базисом для творчества композитора. А потому он сохраняет прочные бытовые и художественные связи с дворянскими, аристократическими кругами. Бетховен, этот яркий светоч в грядущее, композитор уже определенно индивидуалистического направления, однако, и в своем творчестве еще отдает дань условностям дворянского быта, и на протяжении всей своей жизни в большей или меньшей мере зависит от аристократической среды.

Но особенно ярким представителем этого переходного социального типа композитора является К. М. Вебер. Почти вся жизнь Вебера протекла в службе

при курфюрстских дворах Германии. Но творчество его, созвучное современной ему демократической среде, находило в ней большое сочувствие и признание. Это сознавал и сам Вебер. Все свободное от придворной службы время он заполнял концертными поездками по разным городам Германии, выступая с большим и почти неизменным успехом на городских эстрадах в качестве пианиста и изредка даже в качестве певца под собственный аккомпанимент на гитаре. Его песни и вокальные ансамбли пользовались широким распространением и любовью, а первая постановка „Фрейшюца“ в Берлине в 1821 году была встречена шумными приветствиями и студенческой демонстрацией. Однако, несмотря на все это, Вебер, отчасти чувствуя еще недостаточность художественных потребностей широкой аудитории, но главным образом будучи крепко связанным с феодальными тради-



Музыкальный вечер с участием Шуберта.

циями, страстно всю жизнь искал успеха своей музыке при княжеских дворах. Для этого он с необычайным старанием пишет музыку по разным поводам и случаям придворной жизни, но его усилия — перешибить влияние итальянского искусства — оказываются безуспешными. И переписка Вебера с друзьями, относящаяся к последним годам его жизни, времени его службы при дрезденском дворе, полна жалоб и горьких чувств по поводу судьбы немецкой музыки (ибо решение ее он видит лишь в аристократической, придворной среде). Уже за три месяца до смерти, после первого представления „Фрейшюца“ в Лондоне, он с горечью пишет своей жене: „Скажи Лютихау (интендант королевской оперы в Дрездене. М. П.), что меня почитает весь мир, за исключением моего короля¹⁾“.

От этой раздвоенности социальных устремлений Вебера уже совершенно свободен его младший современник, представитель следующего поколения — Шуберт.

¹⁾ Dr. Julius Kapp. Weber.—Eine Biographie. 1922.—Здесь кстати вспомнить о „Коте-Муре“, произведении одного из значительнейших романтиков — Гофмана, в котором изображена судьба, гениального музыканта Крейсlera, не встречающего сочувствия и понимания в придворных кругах куда он попадает.



Шуберт и его друг Купельвизер на прогулке.

Шуберт родился в учительской семье (в 1797 году), поднявшейся из народных низов на гребне могучего просветительного движения, которое, как было уже сказано, возникло в Австрии в конце XVIII в. Широкие мероприятия по развитию народного образования призывали к учительской работе массу новых людей. Среди них был отец Шуберта, а впоследствии и его сыновья. Большая семья Шубертов, как большинство тогдашних бюргерских семей, была домовита, патриархальна и внутренне крепко спаяна. И Шуберт, как он впоследствии сам писал, был „привязан к семье чувством глубокой любви“. И годы учения в королевском конвикте—певческой капелле (с конца 1808 года по октябрь 1813 года), и разрывы с отцом на почве выбора профессии (отец хотел, чтобы сын продолжал учительские традиции семьи) лишь подчеркнули его глубокую привязанность к семье. Надо сказать, помимо всего в семье для Шуберта были заложены незабываемые впечатления первых музыкальных восторгов: развившаяся к началу века т. н. „домашняя музыка“ (Hausmusik) нашла широкое применение в музыкальной семье Шубертов. К семейным отношениям присоединилась еще связь с учителями — Гольцером, Сальери, с капеллой Лихтентальской церкви, где Шуберт имел возможность ставить свои первые большие композиции, с музицирующими и любящими музыку друзьями. И на всех этих отношениях лежала печать некоторой замкнутости, патриархальной изолированности и интимности. Таким образом, под влиянием всех этих условий складывалась личность композитора. Какова же была его социальная установка?

В отличие от своих старших современников, Шуберт уже никак не связан с феодальной аристократией. Более того, он всячески избегает каких бы то ни было служебных оков, ибо они могут связать, обусловить, стеснить его свободное творчество. Его интересы сосредоточены в семейной, дружеской кружковой среде. Значительную часть музыки он сочиняет для семейного квартета, впоследствии выросшего в домашний любительский оркестр, для музицирующих друзей (как Тереза Гроб и ее брат), для знакомой капеллы Лихтенталя с солистами-друзьями; он импровизирует танцы для семейных и приятельских вечеринок. Среди его произведений есть и написанные „на случай“, но вы не встретите здесь коронационных кантат или торжественных месс, написанных для придворной службы. Шуберт сочиняет кантату к именинам отца, симфонию D-dur в честь директора конвикта Иносанца Ланга, кантату к именинам Андреаса Зилера, мессу к празднованию столетия родной Лихтентальской церкви, ряд небольших произведений к 50-летию юбилею своего учителя Сальери и т. д. Таким образом, та демократическая интеллигентская и бюргерская аудитория, к которой обращался и Вебер, не придававший ей, однако, серьезного, решающего значения в искусстве, для Шуберта уже становится главным и единственным потребителем его творчества. К ней он обращается, для нее он пишет и у нее ищет признания своим созданиям.

Так в Шуберте мы видим представителя того типа „независимого“, вольного художника, который превыше всего ставит свободу¹⁾ творчества и тем самым обрекает себя на богемную жизнь, полную случайностей и необеспеченности. Это тот тип, который получил распространение несколько позднее и является чрезвычайно характерным для структуры свободно конкурирующего буржуазного общества, с его идеей призрачной свободы и независимости.

¹⁾ 8-го сентября 1818 г. Шуберт писал своему другу Шоберу: „Наивысшее удовлетворение художника в том, что он предоставлен самому себе“.

Однако, эта определенная социальная установка Шуберта обусловила трагичность его жизненного пути. Ведь при жизни композитор был оценен лишь тесным кругом друзей-любителей, и напечатания удостоилась лишь незначительная часть его произведений.

Современная Шуберту бюргерская интеллигенция, к тому же малочисленная, не была еще достаточно организована для потребления произведений музыкального искусства (слабо развитая концертная жизнь и т. п.). Буржуазия как класс, как масса переживала период первоначального усвоения культурных ценностей и не была готова к восприятию тонкого и сложного искусства, подобного шубертовскому.

Отсюда обреченность Шуберта на непонимание современным ему обществом. И сознание безысходности, отсутствия поддержки, некой даже ненужности своего творчества протянулось черной нитью через всю жизнь Шуберта. Немногочисленные, дошедшие до нас письма и отрывки из его дневников красноречиво об этом свидетельствуют. „Человек подобен мячу, которым играют случай и страсть—эта мысль мне кажется чрезвычайно верной“, пишет композитор в дневнике 1816 года¹⁾, а в 1824 году он записывает: „Никто не понимает горя другого и никому недоступна радость другого! Люди всегда думают, что идут друг к другу, а идут всегда только рядом. О, мучение тому, кто это постиг!“¹⁾.

Каким же представляется психологический облик Шуберта-творца, так крепко спаянного в своих бытовых и художественных интересах с бюргерской мещанской и интеллигентской средой?

III.

...„Миновало то счастливое время, когда каждая вещь нам казалась необычайно привлекательной, а осталось то фатальное познание убогой действительности, которую я—благодарение богу—пытаюсь, насколько это возможно, приукрасить своей фантазией“ (из письма к брату)¹⁾. Шуберт жил вне реального общественного движения, приукрашивая действительность силою своего воображения. Ему чуждо напряжение строительной, созидательной воли. Действенная энергия, преодолевающая препятствия, борющаяся и достигающая—отсутствует в творчестве Шуберта. Она характерна для творящего „иную“ жизнь Бетховена, личность же Шуберта полна энергии поглощения, запечатления явлений жизни. Этот процесс окрашен яркой и свежей эмоциональностью, свойственной представителю молодого, восходящего класса. В созданиях этого пылкого, активного наблюдателя нет той строгости и некоторой суровости эмоций, которая характерна для действительного, борющегося Бетховена. Шуберт поглощен жадным, лихорадочным впитыванием впечатлений и их художественным претворением. Через край плещет его горячее чувство, отзывающееся на многообразии жизни. Творческая продукция Шуберта сказочно, беспримерно велика. Так, в одном 1815 году—самый плодотворный год (18-летним юношей)—Шуберт сочиняет четыре оперы-зингшпиля, 144 песни, две симфонии, две мессы и несколько мелких церковных и хоровых композиций, струнный квартет, две фортепианных сонаты и небольшое число фортепианных пьес!

Лиризм, существовавший и до Шуберта вырастает в его творчестве в огромную, всеобъемлющую стихию. Благодаря этому центр тяжести перенесен с инструментальных композиций на вокальные, песни. Лиризм в качестве камерного, интимного начала проникает во все виды музыкального творчества и наполняет глубоко личными чувствованиями даже большие, симфонического масштаба, произведения.

¹⁾ Franz Schubert's Briefe und Schriften herausgegeben von O. E. Deutsch. 1922. S. S. 11, 47, 52.

Здесь в полной мере вскрывают себя индивидуалистические тенденции буржуазии. Непосредственное, индивидуальное претворение композитором своих жизненных впечатлений может быть как бы единственным и не нуждающимся в оправдании содержанием искусства. ... „Я никогда не подвергну мои сердечные движения (*Herzensgefühle*) расчету и политическим комбинациям; так, как это во мне, так я это и отдаю во вне, и на этом точка“, пишет с решительностью Шуберт в письме 1818 года¹).

Эта непосредственность художественной исповеди Шуберта связана с основным, крайне важным свойством его творчества, о котором не всегда достаточно отчетливо говорят, характеризуя созданное Шубертом.

Дело в том, что Шуберт, вместе с поэтами, текстами которых он пользовался для своих песен, питал глубокий интерес к фантастическому нереальному, к необычным, причудливым положениям. С ними он разделял участь оторванного от широкого потока жизни и замкнутого в кругу личных, семейных и дружеских интересов творца. Также, как и поэты-романтики Шуберт, полный утихомирной и интимной настроенности, тянулся к природе, прелести ее едва уловимых смен и оттенков, созерцанию ее „таинственных и величавых“ явлений. И он пытался найти исход своим творческим силам в стороне от неприглядной действительности, в плодах своего воображения²).

Однако, питаясь поэзией романтиков, Шуберт часто, вопреки некоторым из них, насыщал свои песни (как и остальные свои композиции) сильным жизненным током, реальным ощущением действительности. Жажда наблюдателя, подслушивающего жизнь природы и пытающегося звукописать ее в своих композициях, любознательность психолога, претворяющего в своем творчестве разнообразные оттенки человеческих чувств и переживаний и интонации, сопровождающие их излияние,— всё это крепко связывает его творчество с землей, с реальным восприятием жизни. Об этом свидетельствует и „народничество“ Шуберта, его близость народному музыкальному творчеству как в песне, так и в инструментальной музыке. Этот реализм, правдивость заставляют обратиться Шуберта к программно-изобразительным принципам в музыке. Особенно отчетливо это видно на песнях. Композитор ищет звуковые символы водной стихии— моря беспокойного, грозного, рокошущего, утихомирного; мечтательного течения вечерней реки, журчания ручья и др. (*Der Taucher*, *Auf der Donau*, *Die Forelle*, из *Оссиановых песен—Cronnan, Gruppe aus dem Tartarus, Meeres Stille, Liebesbotschaft, Schiffers Scheidelied, Der Schiffer* и др.); топота бегущего коня (*Erlkönig*), жужжания веретена (*Gretchen am Spinnrade*), стука жерновов (*Das Wandern*), всплеска весел о воду (*Die Stadt*), лая собак (*Im Dorfe*) и многих явлений природы и быта. Но его не удовлетворяет простая звукопись, голое звукоподражание. Шуберт проникновенно характеризует целые картины (призрачно освещенное луной поле сражения в *Оссиановой Lodas Gespenst*, картина мрачной ночи в *Оссиановой песне Die Nacht*); он воссоздает несколькими музыкальными штрихами облик действующего лица (дочь короля в „*Der Taucher*“), живописует психологически осмысленные, выразительные жест и движение (откидывание плаща и восхождение на скалу в „*Der Taucher*“, падение листьев в „*Letzte Hoffnung*“). Наконец, замечательно „омузыкаливает“ бытовые интонации человеческой речи, как вскрики младенца в „*Erlkönig*“, стоны в морской пучине в „*Der Taucher*“, жалобы нежной фиалки в *Blumen-Ballade „Viola“*, возгласы отчаяния и страха в „*Doppelgänger*“.

¹) Franz Schubert's Briefe und Schriften. S. 25.

²) Как характерно то словословие фантазии, которое оставил нам Шуберт в своем дневнике 1824 года: „О, фантазия! ты высочайшее сокровище человека, ты неисчерпаемый источник, из которого пьют как художник, так и ученый! О, не покидай нас, хотя ты еще не признана и не почитаема некоторыми. Только ты предоохранишь нас от так называемого прозрения, от безобразного костяка, лишённого мяса и крови“.—

Fr. Schubert's Briefe und Schriften. S.S. 47—48.

Эти особенности творчества Шуберта делают его необыкновенно жизненным и впечатляющим и безусловно в них, а не только и не столько в „красоте“ мелодического изобретения, притягательная сила для нас его созданий.

IV.

Теперь я хочу остановиться на нескольких, наиболее существенных стилистических признаках Шубертовского музыкального наследия, которые возникли в результате отмеченного выше социально-психологического сдвига.

Общепризнанным является значение Шуберта в области гармонии. Здесь Шуберт своеобразно и значительно раздвинул выразительные возможности, являясь в этой сфере предшественником реформаторов—Шопена и Листа.

Еще Дамс в своей книге о Шуберте неоднократно указывает, что особенностью музыкального стиля Шуберта, того, что отличает его от предыдущих поколений композиторов, является колористичность, красочность гармонического языка. Это общее наблюдение совершенно справедливо, так как преобладание лирического, эмоционального начала в творчестве Шуберта выдвинуло в музыкальной форме на одно из первых мест подчеркнуто, чувственно-воздействующее сочетание тональных комплексов. Однако, общее свое замечание Дамс не подкрепляет объективными данными изучения, поскольку это и не входило в его задачу биографа¹⁾. Если же мы обратимся к сопоставлению ладо-тональностей у Шуберта, то можем проследить некую причинную связь между типами сопоставлений и основным выразительным свойством Шубертовских гармоний—их колоризмом.

В отношении гармонического языка, его развития в XIX веке мы можем наметить некую общую линию. Гегемония мажора и минора, установившаяся в музыкальном творчестве со второй половины XVIII столетия, в XIX веке постепенно начинает терять свою исключительную силу. Психологическое усложнение художественных заданий выдвигает потребность в усложнении ладовой структуры. Размыкается круг исключительного преобладания натуральных видов мажора и минора, которые обогащаются гармоническими звуками ладов (полный, гармонический виды), а затем в музыкальном творчестве появляются все более отчетливые признаки более сложных ладов (увеличенного, уменьшенного и др.) у Шопена, Листа и пр. авторов.

И вот, уже у Шуберта мы наблюдаем усложнение ладовой структуры путем включения новых тональных соотношений²⁾. Эти соотношения и вызывают яркие красочные впечатления, не исчерпывая собой, конечно, всех колористических приемов Шуберта, но являясь их значительной составной частью.

Эти колористические сопоставления, как еще отметил и М. Бауэр, отнюдь не самодовлеюще-формальны, а всегда полны выразительного смысла и в вокальных произведениях тесно сплетены с литературным текстом. Здесь они характеризуют смещение психологических плоскостей, смену зрительных образов, переход от повествования к размышлению, воспоминанию, и т. д.

¹⁾ Немецкие исследователи творчества Шуберта Кёльч (H. Költzsch.-Fr. Schubert in seinen Klavier-sonaten. 1927), в особенности Бауэр (M. Bauer.—Die Lieder Franz Schuberts B. I. 1915) дали очень интересные, уже непосредственные наблюдения и обобщения по поводу музыкального языка Шуберта. Однако, они не затрагивают вопроса об общих эволюционных закономерностях.

²⁾ Речь идет о тональных соотношениях, которые основаны на гармонических видах мажора и минора. (Понятия „гармонических видов“ даны по теории ладового ритма Б. Л. Яворского. По этой теории в мажоре, как и в миноре, два гармонических звука—так, в C-dur звуки dis и as). Родственными, например, гармоническому мажору являются такие ладо-тональности, тоники которых включают какой-нибудь гармонический звук исходного мажора и представляют его ладовые созвучия. Таким образом, C-dur'у родственны c-moll, E-dur, f-moll, As-dur, as-moll и другие более сложные ладо-тональности.

Наиболее частым и характерным для Шуберта (в особенности позднего) является сопоставление т. н. одноименных мажора и минора. Для примера: в песне „Die junge Nonne“ молодая монахиня, в грозу, вспоминая о своей бурной молодости (f-moll), торжественно сравнивает ее с душевным покоем в настоящем (F-dur); или в песне „Der Wegweiser“ повествование в g-moll сменяется раздумьем в G-dur с тем, чтобы снова уступить место повествованию обреченного—в g-moll. Таких случаев у Шуберта очень много, и мы не будем загромождать ими статью, отослав читателя к любому тому песен композитора.

Сопоследованием одноименных ладов, конечно, не исчерпываются такие „гармонические“ сопоставления. Приведем еще один тип этих сопоставлений, особенно интересно представленный в творчестве молодого Шуберта. Это—сопоставление в мажоре с тональностью на так называемой обычно „шестой пониженной ступени“ (C-As). Приведу яркий пример, свидетельствующий о глубокой поэтической осмысленности этих сопоставлений В балладе „Der Taucher“, после третьего приглашения короля, Шуберт изображает тяжкое безмолвие толпы в C-dur на неподвижном органе пункте на с, с тем, чтобы внезапный выход из толпы „нежного и смелого“ юноши дать в столь же внезапном As-dur'e, который в сопоставлении с C-dur'ом как нельзя лучше иллюстрирует Шиллеровскую характеристику благородного юноши—„sanft und keck“.

И таких образцов много в творчестве Шуберта. Некоторые из них приведены и в книге Бауэра.

К подобным колористическим сопоставлениям ладотональностей необходимо присоединить символику тональностей у Шуберта. И в этой области Шуберт является великим предшественником Листа, Вагнера. Какой-нибудь E-dur, широко использованный Шубертом, как тональность характеризующая светлое, идиллическое начало, тихую радость, благостный покой в природе заставляет вспомнить о „Зигфриде“ Вагнера, о романсах „Лорелея“, „O, komm im Traum“ и многих других произведениях Листа.

Интересный и чрезвычайно показательной для общей характеристики шубертовского творчества является также область ритма. Здесь ярко сказалось здоровое, по существу крепкое и реальное ощущение жизни у Шуберта. Разнообразные марши—военные, характеристические, похоронные, героические, венгерские, детский¹⁾—не исчерпывают всей сферы собранного, активного, организованного движения в его музыке. Интерес к венгерской народной музыке преломился в творчестве Шуберта рядом замечательных, ярких и упругих по своему ритмическому строению композиций в венгерском стиле. Наконец, ряд симфонических и 4-ручных фортепианных произведений („Lebenssturme“, вторая и четвертая части большой C-dur'ной симфонии и т. д.) дополняют в творчестве Шуберта картину бодрого, кованого маршевого движения.

С другой стороны, область танцевальной музыки Шуберта еще более углубляет намеченные черты в его характеристике. Вальс, этот бытовой танец утвердившейся буржуазии, танец, носящий на себе печать интимности, естественности и простоты, и отсутствия регламентированности танцев XVIII века, — художественно утверждён именно Шубертом. Вальс получил исключительно изящное и разнообразное преломление в творчестве Шуберта (мы знаем, что большинство этих произведений создавалось в тесной связи с бытом, импровизационно на вечеринках, в дружеской или семейной обстановке). Композитор отдал дань и предтечам вальса—грубоватым, народным танцам—Ländler, Deutscher, — утончив и приблизив их к салонному вальсу. И здесь, в области танцевальной музыки Шуберт является непосредственным предшественником корифеев „художественного“ танца Шопена, Листа, Брамса.

¹⁾ В этом их изобилии, между прочим, нельзя не видеть влияния эпохи, насыщенной военными событиями и военными ритмами.

В заключение—несколько слов о форме, как целом у Шуберта. Следуя своему основному творческому принципу—вольно претворять в музыкальной композиции свои жизненные наблюдения, чувства и переживания, Шуберт вначале словно „тре-тирует“ форму со стороны ее архитектоники. Для него смысл последней встает лишь в связи с рядом воспроизводимых поэтических образов. Особенно резко это бросается в глаза при изучении его песен. Его балладные композиции, Оссиановы песни (*durchkomponierte Lieder*), заключая в себе много интереснейших выразительных и изобразительных находок, в отношении формы, как целого, представляют безоглядное следование за литературным текстом, даже без желания строить как-то композицию в целом¹). В менее очевидной форме этот подход соблюден и в инструментальных произведениях, все же как-то скрепленных традиционными схемами. И вот, от этой „бесформенности“, после периода бурного накопления новых средств выразительности, Шуберт приходит к шедеврам своих последних вокальных циклов, в которых он с исключительным лаконизмом и формальной стройностью использует выразительные богатства, добытые в предшествующий период. Аналогичный процесс мы наблюдаем и в инструментальных сочинениях лишь с той разницей, что инструментальное творчество Шуберта развивалось по двум направлениям: с одной стороны—создания малой, импрессионистической формы (*Impromptu*, *Moment musical* и др.), а с другой—больших, циклопических композиций, типа *C-dur*-ной симфонии, четырехручных—фантазии *f-moll*, *Grand duo* и др.

В последних Шуберт словно нащупывает еще новые пути некоего „лирического симфонизма“, наполнения грандиозных оркестровых форм эмоциональным содержанием, лишенным, однако, элемента борьбы, волевого устремления. Но об этом процессе говорить трудно, ибо он был прерван трагической, преждевременной кончиной композитора.

Затронув в своей статье три основных проблемы Шуберта, мы хотели выяснить в общих чертах то—и общее, и собственно-музыкальное—значение, какое сохранил для нас Шуберт. Двигаясь в трех направлениях, определяя социальный тип Шуберта-композитора, в связи с этим его психологический и творческий облик и, наконец, осознавая привнесенные им в музыкальное искусство новые выразительные средства, мы тем самым приближаемся к более справедливой оценке творческого дела гениального вэнца, игнорируемого до последних лет в большей части его музыкального наследия.

Песня Шуберта.

Н. Брюсова.

„Песня“ — заманчивое слово, и многие называли и называют свои вокальные произведения песнями. Но очень немногие из них по праву называется песней.

„Певец“ песни должен быть и музыкантом и поэтом, но сочиняет он не стихи, а „песню“.

Песня прежде всего—музыкальное произведение, задуманное в музыкальном ритме, в звуках, ритмически чередующихся во времени. Даже стихи, названные поэтом „песней“, и они—в какой-то мере—музыка, а не только поэзия. И в то же время песня—простая словесная речь, музыка, вся целиком влитая в образы слов. Раздельного впечатления от музыки и слова не может быть в песне, из нее ни слова, ни звука не выкинешь. И нельзя называть „песней“ музыку, соединенную

¹) Я не рассматриваю здесь строфических песен, как менее характерных для творческой эволюции Шуберта.

со словами, как бы ни была она прекрасна, если это соединение двух видов искусства—слова, иллюстрированные музыкой, музыка, дополненная словами—а не одно, нераздельное произведение искусства.

Песни Шуберта для нас—образцы подлинной „песни“. „Шуберт—творец немецкой песни“. „У Шуберта нет равных в песенном творчестве, продолжатели не превзошли его“. „Шуберт в своих песнях умел совершенно слить слово с напевом“. Это—то, что говорится во всех книгах о Шуберте. Но как совершилось это чудо слияния? Ведь Шуберт, за самыми редкими исключениями, писал песни не на свои слова, писал на слова многих поэтов, и больших, и малых по своему месту в истории поэзии. Как мог он найти эту непосредственную близость к слову, которое не он сам создал? И ведь песни Шуберта—не песни народного певца, с интонациями свободно-выразительной разговорной речи, одnogолосная мелодия или простые подголоски. Шуберт писал в условном стиле и формах своего времени. Его мелодии так часто метрически равномерны, построены по звукам аккорда, условно „гармонически“ оформлены. Фортепианное сопровождение почти всегда дано тоже в условно-элементарном гармоническом „фигурационном“ изложении.

И в то же время историки, писавшие книги о Шуберте, правы: он, действительно, один из очень немногих, нашел это слияние музыки и слова, действительно был создателем „песни“. Шуберт сам, может быть, и не догадывался о чуде, которое он совершал в своей песне. Различия в строении мысли музыкальной и мысли поэтической для него не существовало, вероятно, просто потому, что он все вокруг себя воспринимал музыкальным слухом. Слова стихов звучали для него уже как песня. Образы слов приходили к нему не в их видимом облике, а в ритме выразительных звуков.

Шуберт во всем доверчиво относился к жизни, принимал ее такой, какой она давалась ему. Стал школьным учителем, когда это показалось необходимым, легко принимал помощь друзей, радовался и печалился радостями и печалью обыкновенной, заурядной жизни. Но вся эта просто принимаемая жизнь находила у него глубокое и выразительно яркое отражение. Он умел видеть эту обычную человеческую жизнь со всех ее сторон—от безраздумного веселья до глубоко трагических переживаний.

Так же просто и доверчиво подходил Шуберт и к формам искусства. Для его доверчивого слуха поэзия была не чужим, а своим, близким искусством, той же музыкой. Но он умел услышать в музыке стиха то, чего, может быть, не слышал сам его создатель. А если и слышал, то не открыл своим слушателям.

В песнях Шуберта есть мелодии, звучащие просто, как выразительная декламация,—такие, как в песнях „Лесной царь“, „Девушка и смерть“, „Двойник“; интонации повествовательной речи („Кто скачет, кто мчится под хладною мглой...“), интонации голоса, трепещущего от страха („Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?“—„Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул!“, голос девушки в „Девушке и смерти“), интонации сдержанной и интонации прорывающейся в ярких звуках страсти („Двойник“), интонации ласково нежной и в то же время страшной и непреклонной воли (голос смерти в „Девушке и смерти“). Но есть у Шуберта среди множества его песен мелодии и вовсе не похожие на интонации речи,—таков, например, почти весь цикл „Прекрасная мельничиха“. А все-таки можно уверенно сказать, что все 600 с лишком песен Шуберта звучат теми мелодиями, которые извлечены из напевности самих слов. Так эти слова не были бы, может быть, произнесены при обычном чтении стихов; но в каком-то другом, менее обычном, специфически музыкальном чтении совсем просто и естественно было бы произнести их именно так, в таком метрическом складе, с такими подъемами и падениями, напряжениями и разрешениями голоса.

И не мелодия только отражает выразительность слов. Шуберт не был бы самим собой, если бы для него, видящего во всем цельность и ясность, мелодия

певца звучала отдельно от музыки в ее целом. И в инструментальной партии его песен также нет ничего другого, как только отражение естественной звучности слов и образов. Сами прочитанные вслух слова так, конечно, не звучали бы. Но если внимательно вслушаться в отзвуки тех впечатлений, которые они оставляют, то эти отзвуки, при том же специфически музыкальном чтении и специфически музыкальном его восприятии, могли бы прозвучать именно так.

Шуберт вслушивался в эти отзвуки образных впечатлений с самым глубоким вниманием. Выразительность их всегда своеобразна. Повторяя как будто сходные „гармонические“ и „ритмические“ фигурации, Шуберт никогда не повторяет одной окаменело-условной схемы изложения. Небольшие характерные метрические и звуковые черты, которыми отличается у него каждое изложение, каждый раз передают совершенно своеобразный, нигде больше не повторенный характер выражения вот именно этого образа, именно этих слов. Вспомните мучительно-торопливый скок коня в „Лесном царе“, мягкий и веселый плеск воды в „Форели“, спокойно-безнадежный отголосок колокола в „Молодой монахини“. Даже там, где эти инструментальные отзвуки слов должны отражать почти одни и те же образы,—например, в песнях о „Прекрасной мельничихе“,—каждый из них отмечен своими особыми, тонко своеобразными чертами. Совсем по-разному плещется вода, например, в веселом „Скитании“ (в обычном переводе „Движеньи“) и в „Мельнике и ручье“. И даже отзвук этого плеска при печальных словах мельника совсем иной, чем при светлом журчаньи слов ручья.

Но все эти отзвуки Шуберт не сам сочинил, а подслушал в словах поэта. Можно было бы сказать, что Шуберт сам ничего не прибавил к словам. Он просто только раскрыл их музыкальное содержание, раскрыл так, как сам он их слышал,—а слышал он их только в этом музыкальном их выражении. И после того, как раскрылось это музыкальное содержание слов, оно стало неотъемлемым от них. Трудно человеку, знающему „Лесного царя“, „Гретхен у прялки“ и „Ночную песнь странника“ Шуберта, представить себе эти слова Гете без интонаций песни. Также трудно слушать и инструментальные переложения песен Шуберта, например, Листа, мысленно не добавляя слов к музыке.

Но сам Гете, например, не оценил музыкального изображения своего „Лесного царя“. Значит, Гете воспринимал свою балладу как-то иначе, чем воспринимал ее Шуберт, или, может быть, не хотел, чтобы к ней было добавлено то, что добавил Шуберт.

Сказанное раньше, что Шуберт ничего не добавлял к словам стихов, конечно, не вполне точно. Да, он только выявлял музыкальное содержание поэзии. Но ведь каждое искусство видит в художественном замысле свое, особое содержание, то, чего нельзя увидеть при другом взгляде на него, в другом искусстве. Шуберт в своем музыкальном изложении добавлял к словам только то, что в них скрыто таилось. Но ведь музыкальному выражению доступны глубоко спрятанные ощущения, не поддающиеся выражению в словах. А Шуберт был очень внимательным созерцателем человеческих ощущений; и силой музыкального выражения для выявления их он владел в высшей доступной его времени мере.

Музыка Шуберта поражает своей простотой. Но эта простота выражения заключает в себе иногда очень большую, сразу, может быть, не улавливаемую сложность содержания. Шуберт излагает мысль в кажущихся совершенно простыми движениях мелодии. Но иногда развитие интонаций, от почти полной неподвижности до напряженнейшего подема („Двойник“) дает, при кажущейся сдержанности в использовании средств выражения, образцы такой сложности и звуковой динамической напряженности, каким нет, может быть, равных во всей музыке всех времен, до наших дней.

Созвучия у Шуберта тоже, как будто всегда крайне просты. А в то же время сочетание их (в том же „Двойнике“) дает в результате иногда сложнейшие ладо-

вые построения те, „новые лады“, открытие которых несправедливо приписывается нашему времени.

Шуберт писал свои песни чаще всего в простой куплетной схеме, в простых схемах рондо. Простая повторность этих схем, такая же, как в народных песнях, видимо, вполне отвечала простому строению мысли, драматическое развитие замысла спокойно уместилось в этой спокойной периодичности. Но в то же время в эти простые схемы вкладывалась необычайная, яркая динамичность. Чуть заметными штрихами меняются очертания строфических повторений, и эти чуть заметные штрихи придают, там, где Шуберт хочет этого, новой строфе совершенно новый ладовый и ритмический облик.

Этими сдержанно и скромно использованными средствами музыкальной выразительности Шуберт умел раскрыть содержание поэтического замысла с такой глубиной, какой не могли достичь самые проникновенные слова поэта. Может быть, именно эта сторона музыки Шуберта и могла казаться чуждой некоторым из его великих современников-поэтов. Он слишком явно открывал содержание мысли, слишком откровенным являлось оно слушателю. Слова всегда что-то оставляют скрытым. Многие надо сквозь них смутно угадывать. В музыке все покровы снимаются, и ухо слышит глубоко спрятанную правду чувства.

Образная поэтическая и безобразная музыкальная мысль всегда останутся двумя различными путями, по которым идет художественная мысль. Шуберт, конечно, был ярким представителем мысли музыкальной. Но музыка его сумела вместить в себя и область другого искусства, как бы перевоплотить его в своем материале. Перевоплощающей силой Шуберта была чистая музыкальность его мышления, заставлявшая его во всем слышать музыку, и глубоко-непосредственная способность с полной доверчивостью подходить ко всем явлениям жизни, во всем видеть близкое, ничего не считать для себя чужим. Эти свойства Шуберта и совершили „чудо перевоплощения“, простое, как все естественные чудеса жизни.

Хотя бы никогда больше в истории музыки не повторилось этого чуда, песни Шуберта все равно навсегда останутся знаком того, что музыкальное начало есть во всем. Умеющий слышать музыку—услышит ее проникновенное содержание в звуках самых простых слов, в событиях простой обыденной жизни.

Музыкальная жизнь Вены.

(Впечатления)

Игорь Глебов.

Чтобы охватить художественно-музыкальную жизнь Вены в полном ее объеме, необходимо быть здесь в разгар сезона, в середине зимы. Но и лето имеет свои преимущества в том отношении, что именно летом и ранней осенью—как теперь—можно хорошо ознакомиться, если не с „вершинами“ музыкального искусства, то с его наглядными проявлениями в быту города и, особенно, в ближайших пригородах и окрестностях Вены. Любой вечер (а воскресный в особенности) доставляет наблюдателю много интересного в этом отношении. Венцы попрежнему любят увеселять себя музыкой—разумею здесь музыку, рассчитанную на массового слушателя. Они умеют создавать себе музыкальные удовольствия по всякому поводу и, притом, из незначительного, казалось бы, материала, то есть из простейших вокальных и инструментальных средств. Так, например, теперь в Пратере, после грандиозного „праздника певцов“ (Sänger-Fest), происходившего здесь летом и воочию подтвердившего колоссальное обобществляющее значение музыки и в особенности песни, осталось еще обширное деревянное помещение (Sänger-Halle), вмещающее до ста

тысяч человек, ибо одних певцов-исполнителей было на празднике до сорока тысяч. Помещение это, с громадной эстрадой и нескончаемыми рядами скамеек для слушателей, к моему удивлению в обычное воскресенье было полно публики, с упоением внимавшей обыденнейшему концерту духового оркестра. Программа состояла, конечно, из любимейших популярных пьес. Впрочем, в Вене и вокруг нее на каждом шагу легко убедиться, что традиции Ланнера, Шуберта и Штраусов еще не изжиты. И если в шикарных и даже средней руки ресторанах и кафе преобладает джаз-банд, то в сущности эта музыка—для иностранцев. Стоит только очутиться среди подлинной демократической венской публики, как сразу же легко почувствовать, что джаз не может победить венского вальса и всяческих любимых песенок. В таких кругах решительно преобладает местная Schrammel-Musik. Это маленькие ансамбли (квартеты или трио), то с почтенной серьезностью (когда ансамбль составляется из пожилых солидных музыкантов), то с юношеским увлечением и задором (если в ансамбле сидят люди молодые), исполняющие венские танцы и популярные разнородные пьески. В ансамбль входят две (или одна) скрипки, хроматическая гармоника и гитара. В первый раз, когда я услышал эту музыку издали, в саду, в одном из бетховенских пригородов Вены, я не мог понять, что за звучности до меня доносятся. Оказалось, что я попал на больших искусников, своего рода виртуозов-импровизаторов. Их искусство давало себя знать не только в ловком приспособлении излюбленных вальсов для их трио (скрипка обычно в высоком регистре, гитара служит аккомпанирующим инструментом, гармонист „заведует“ восполнением гармонических голосов и изобретает орнаменты), но, главным образом, в красочности исполнения и в гибкости ритмики в пределах простейшего напева. Гармоника допускает хроматические гаммы в быстром темпе (почти глиссандо). В соединении ее с гитарой получаются самые неожиданные звуковые сочетания—особенно привлекательные на вольном воздухе. Область Schrammel-Musik—область специфически венская как в отношении характера исполнения, так и в отношении литературы. Литература эта довольно обширна (имеется специальное издательство), но для иностранцев все же узка, в силу преобладания местно-венского репертуара. Однако, мне кажется, что практичность ансамблей Schrammel-Musik, их общедоступность и, в то же время, свежесть звучности могут служить достаточными стимулами для пересадки их на чуждую им почву, в сферу хотя бы нашей бытовой музыки,—тем более, что самые принципы композиции и игры усваиваются довольно легко. Schrammel-Musik, конечно, не новость. Название свое она получила от венского же композитора Шраммеля (род. в 1850), в семидесятых-восьмидесятых годах развившего свою деятельность в области указанных ансамблей. Будучи не новостью сама по себе, эта музыка живет сейчас в Вене полной жизнью, и надо посмотреть на слушателей ее, чтобы понять как и что она собой представляет, и почему так важно обращать побольше внимания на область бытовой музыки—область непосредственного удовлетворения потребности городского обывателя в музыке.

Переходя в другие, „высокие слои музыкального искусства“, я должен наперед сказать, что многого мне не пришлось еще слышать и видеть. Правда, венская опера уже открылась, но о концертах еще рано думать. Жаль. Здесь есть рабочий хор с сильным репертуаром, о котором говорят много хорошего. Этот хор находится в ведении превосходного музыканта и даровитого композитора—Веберна, ученика Шенберга. Необходимо сказать, что, будучи в Вене, наглядно, на каждом шагу, скоро же убеждаешься как культурно-организационно и творчески-осознанно крепка и сильна здесь школа Шенберга или, вернее, руководящая группа шенбергианцев, заключающая в себе и композиторов и теоретиков и практиков музыкальных деятелей. Указанный хор исполняет крупные вещи ораториального характера как классиков, так и современников (Кодали, Шенберг). Гордостью Вены являются ее оба оркестра—симфонический и филармонический (он же и оперный) и ее струнные ансамбли. От звучности оркестра филармоников можно придти в восторженное состояние и простить им



Дом, в котором родился Шуберт.
В настоящее время в нем помещается
Шубертовский музей.

этого оркестра, когда массовые интонации инструментов становятся в *pianissimo* словно бы „сотканными“ из идеально чистых и выравненных сочетаний тонов, не теряя, однако, своей упругости. Не знаю, каковы теперь берлинские и парижские оркестры в опере, но то, чем в данном отношении владеет Вена, представляется мне первоклассным.

В отношении воспитания слуха — наличие в городе такого оркестра является ценнейшим фактором. Что же касается воспитания вкуса публики, то тут, несомненно, довлеют симпатии к прочному, славному прошлому, за счет современности. Правда, в объявленном репертуаре симфонических концертов фигурирует симфония Шостаковича. Но из этого еще нельзя делать никаких заключений в пользу поворота вкусов к новой музыке.

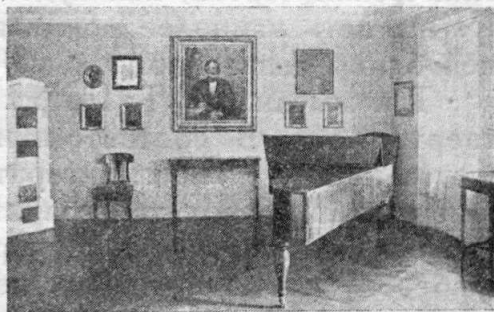
Здесь Вена верна себе. Она чтит своих классиков. О, если бы она их чтила при жизни так же, как теперь ухаживает за ними после давней их смерти — им жилось бы много лучше. В самом деле, сейчас можно даже говорить о в некотором роде официальном „культе усопших“ композиторов. Впрочем, он начался давно. Как известно, тело Моцарта было похоронено в общей могиле, но зато теперь на великолепно прибранном Central-Friedhof над его несуществующими останками стоит трогательно-сентиментальный памятник, а позади полукругом расположены памятники Бетховену, Шуберту, Глюку, Брамсу, Гуго Вольфу, а подальше еще Ланнеру, Штраусам и т. д. Бетховена и Шуберта привезли сюда с другого кладбища. Еще в 1863 году, до перенесения их костей на Central-Friedhof, их гробы были вскрыты, и „содержимое“ подробно описано. Я с любопытством читал подробные, добросовестно составленные протоколы вскрытия и вспоминал об египетском культе мертвых. Но как бы там ни было „центральное кладбище“ содержит изумительно парадно. Чистоте таких „жилищ“ можно позавидовать, и особенно досадно за чтимых музыкантов, что они не могут насладиться таким бережным уходом!

В смысле вкуса памятник Бетховену проще и художественнее остальных. Но чтобы почувствовать Бетховена и еще больше Шуберта, как *genius loci*,¹⁾ надо, конечно, походить в пригородах Вены — в Гейлигенштадте, в Нусдорфе, Гринцинге, посетить Каленберг и Кобенуль, подышать чудесным воздухом Wiener-Wald'a и мягких холмов и горных склонов, усеянных виноградниками и фруктовыми садами. Так легко и ясно до сих пор ощущается здесь присутствие стимулов, из которых рождалась шубертовская мелодия и росло и созревало бетховенское глубокое чувство природы. В здешних пригородных кабачках все еще дает себя знать непринужденная жизнерадостность венской песни, и моцартовская искрящаяся веселость живет бок-о-бок с грубоватой бетховенской шуткой! Но венцем из венцев все-таки оказывается Шуберт, и его-то лирику легче всего почувствовать среди этой ласковой природы, в уютных, старинных, маленьких, увитых зеленью домишках, в улицах — узких и причудливых — всех этих пригородных местечек, в говоре и песнях посе-

¹⁾ местного гения.

тителей мелких кафе, в особенности теперь, когда уже пошло в ход молодое (heurriger) вино!

В самой Вене уже гораздо труднее схватить облик былой музыкальной Вены — Вены эпохи композиторов-классиков. Музеи Гайдна и Шуберта не дают непосредственного ощущения близости к этим людям. Я бы сказал, что у нас в этом отношении гораздо более чутко умеют воссоздавать атмосферу и обстановку, в которых протекала жизнь ценимого страной деятеля. Здесь преобладает суховатая деловитость и рядом — какая-то чуждая нам, „сувенирная“ сентиментальность. Но к счастью в Вене избегают показа тех, рассчитанных на любознательных американцев, реликвий, которыми щеголяет Зальцбург (череп Моцарта и венками отмеченное в углу комнаты место его рождения!). Музей Шуберта помещается в доме, где он родился. В окружающем квартале (Wien XIX, Nussdorfer-Strasse) еще много уголков старой Вены с маленькими двухэтажными домами характерной архитектуры, с типичными, запутанными двориками и лестницами, мелкими лавченками, с цветами на окнах, с шарманками, песнями под гитару — под вечер, с добродушно настроенными обывателями и редкими автомобилями! Сюда еще почти не проник граммофон, и не режет ушей радио музыка. Джаза нет и в помине! Музей Гайдна помещается в квартире, где он скончался. Посетители редко навещают этот скромный дом на тихой Haydn-Gasse, лежащей по соседству с одной из оживленнейших улиц Вены. Здесь Гайдн создал свои знаменитые две оратории („Сотворение мира“ и „Времена года“), здесь его посещали выдающиеся музыканты той эпохи (юный Вебер в их числе). Лично для меня в этом маленьком музее, среди вещей наиболее близко напоминающих о великом мастере инструментальной музыки, фортепиано Гайдна представляется наиболее ценным свидетелем прошлого. Специального дома-музея, посвященного Бетховену в Вене нет. Неприятное чувство испытал я, когда проходя по Schwarzspanier-Gasse, наткнулся между двух кафе на небольшую памятную доску, вделанную в стену, с надписью, что на этом месте стоял снесенный в 1904-м году дом, в котором жил и скончался Бетховен. Конечно, „рост современного европейского города требует, чтобы старинные постройки уступали место большим доходным домам и т. д. и т. д.“ — с этими доводами нельзя не согласиться. Но с другой стороны, право же досадно, что время и люди не пощадили последнего жилища Бетховена, если принять во внимание, сколько всякой дряни в разных областях жизни оставляет прошлое в наследство своим потомкам! К счастью, в упомянутых мною пригородах Вены сохранилось в целости несколько домов (конечно, их облик, а не квартиры), в которых жил непоседливый композитор. И не надо быть мечтательным романтиком, чтобы уступить в своих переживаниях место чувству глубокого преклонения перед Бетховеном, когда на стене маленького дома на одной из живописных улиц Гейлигенштадта читаешь надпись о том, что здесь Бетховен написал свое Гейлигенштадское завещание. Иначе говоря, здесь великий музыкант пережил глубокий душевный кризис (наступление глухоты), из которого он вышел столь сильным и в котором закалилась его воля. Я назвал выше эти венские пригороды и окрестности бетховенскими. Для музыканта это своего рода Рим. Но в сущности, стены домов, эти вещественные реликвии, не мешая воспоминаниям, дают не много в сравнении с общим обликом местности и природой, как я уже говорил, и добавлю еще — с некоторыми чертами старинного быта, которые еще здесь можно наблюдать и которые не заглушены еще сутолокой большого города. Впрочем, Вена и сейчас еще замечательна тем, что в ней город, пригород и деревня связаны друг с другом, „модулируют“ друг в друга с необычайной постепенностью и органичностью, чему особенно способ-



Одна из комнат Шубертовского музея.

ствуется масса зелени и цветов в городе и окружающие его горные склоны. Природа в ее непосредственной близости и данности еще не исчезла из Вены, а современные средства передвижения еще усугубляют связь шикарнейшей Kärtner-Strasse с окружающими город во множестве маленькими участками огородов и цветников. Город дисциплинирует пригородные местности, внося на все большие и большие расстояния вокруг себя свое благоустройство и свое строительство. Обратное из пригородов доносится в Вену еще полусельские жизнеощущения и всегда напоминают жителям города об их неразрывной связи с окружающей природой и бытом. В венской музыке эта связь всегда чувствовалась и в недавнее время вновь с большой силой и очевидностью проявилась в симфонизме Малера. В отношении своем к этому композитору венцы тоже оказались верны себе: легкомысленно отвернувшись от него при его жизни, они теперь с ревностью культивируют его музыку и чтут его память.

Романтизм и русские композиторы.

Историко-культурные заметки.

Вас. Яковлев.

Нынешнее наше воспоминание о Шуберте снова, как это было с памятью о Бетховене, Листе, Григе, приводит к мыслям о связующих звеньях в музыкальной культуре, об источниках творческой работы русских композиторов, о смене эпох в искусстве, о приемлемости и неприемлемости для нас различных художественных традиций. Одна из таких исторических тем — „о романтизме“.

В главном романтические течения достаточно ясны; и особенно в музыке, в ее историческом прошлом. Возьмем конкретную обстановку, в которой родилось наше искусство XIX века; она вся насыщена романтизмом. Неудача декабристов и разгром либеральной части русской интеллигенции 20-х годов приводят к упадку общественности, а затем к внутреннему постепенному накоплению новых сил — подготовка идет путем усвоения современной эпохе идей Запада, именно: одно из течений, возникшее в Германии и перенесенное к нам, преимущественно разрабатывает вопросы искусства и литературы, другое, выделившееся несколько позднее, придает этому же течению окраску политическую, под влиянием социальных идей французских писателей. Образовываются известные в истории русской общественности кружки. В первой, ранней группе здесь нам существенно важно выделить имя В. Ф. Одоевского. Во второй — светила политической мысли: из знаменитого кружка рано умершего Станкевича выходят Белинский, Бакунин, Герцен, Грановский.

Владимир Одоевский — мыслитель в искусстве, музыкант и автор „Русских ночей“: в этом его собрании философских повестей образы Баха и Бетховена даны в типических чертах, как художников, утверждающих высокое значение искусства. „Музыка есть наиболее романтическое из всех искусств, — можно даже сказать, что в ней одной дышит романтизм, потому что она имеет своим предметом бесконечное“. Так мыслил Э. Т. Гофман — известный немецкий писатель-музыкант первой четверти века. В соответствии с таким взглядом, прочно укоренившимся у большинства наших ранних литературных и общественных романтиков, теме о музыке и музыкантах отводится значительное место. Крупнейшие явления музыкальной Германии занимают умы. Моцарт, Бетховен, а за ними — Шуберт. Как и у Гоголя „Арабесок“ и этюда об укр. песне ¹⁾, музыка в романтической окраске и обстановке

¹⁾ В „Арабесках“ („Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?“ восклицает Гоголь). У него же см. этюд „О малороссийских песнях“ и „Петербургские записки“.

у Одоевского встречается в характерных для умонастроения эпохи страничках. В одном из его рассказов, напечатанных в „Альманахе на 1838 г.“, впавший в меланхолию молодой человек попадает в квартиру гробовщика; хозяин понимает душевное состояние посетителя и просит свою Энхен спеть что-нибудь. Она под аккомпанимент фортепиано „прекрасным чистым голосом запела известную (курсив наш) Шубертову арию „Das Glöcklein“. Это пение в обстановке „какого-то недоконченного кладбища составляло одно из тех мгновений, которые редко встречаются в жизни, которые ловит живописец, которые надолго остаются в душе поэта и светятся для него посреди мрака ежедневной жизни“. В материалах культуры того времени мы постоянно находим напоминания о германских композиторах, в том числе о Шуберте: в переписке Белинского, Станкевича, в документах о Бакунине, у Герцена. Всем памятна мягкая ирония Герцена в „Былом и Думах“, когда он, характеризуя первоначальное знакомство с философией и искусством того круга молодежи начала 30-х годов, из которого он сам вышел,—пишет: „Знание Гете, особенно второй части Фауста (оттого ли, что она хуже первой, или оттого, что труднее ее), было столько же обязательно, как иметь платье. Философия музыки была на первом плане. Разумеется об Россини и не говорили, к Моцарту были снисходительны, хотя и находили его детским и бедным, зато производили философские следствия над каждым аккордом Бетховена и очень уважали Шуберта (курсив наш), не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские темы для них“. (Здесь подразумеваются такие романсы, как „Атлас“ и пр.).

Все это—бытовые источники нашего романтизма в искусстве, то окружение, которым пользовались и музыканты. Вл. Одоевский—большая умственная сила, ученый исследователь и деятель, хотя и отброшенный декабрьскими событиями и режимом эпохи от активного участия в жизни. Московский литератор Ш., заезжавший в 1838 г. в Петербург, сообщает в частном письме про петербургскую литературу, что „вся она на диване Одоевского“. Здесь раньше, чем где бы то ни было становились известны все литературные и художественные новинки; многое читалось авторами в рукописи, Глинка приносит сюда свои только что набросанные романсы.

Отношение Глинки к романтизму общеизвестно. Известно следующее его собственное признание: „в молодости я был парень романтического устройства и любил поплакать слезами умиления“; но эти слова относятся к сентиментальному, слезливочувствительному направлению, а отнюдь не к „романтизму“. Именно последний дал Глинке повод, импульс и силы выйти из оков сентиментальной изнеженности, в сетях которой надолго запутались его предшественники. Здесь соединительная линия музыкального творчества, чисто художественных влияний—с элементами бытовых воздействий. Для музыканта его времени, лишенного соответствующей профессиональной обстановки, обще-культурная среда имела немаловажное значение; интересы этой среды, хотя и в тесных рамках литературной и художественной кружковщины, сосредоточивались не только на Бетховене, Шуберте, создавая им, подобно вкусам эпохи, легендарный ореол, но и на существе всего романтизма, его источниках и задачах. И Глинка, живя в такой атмосфере и испытывая обще-европейские музыкальные влияния, потому и осознал пути своего искусства. Многосложность и бурность новых течений отразилась и на этом скромном, но трезвом по мыслям человеке. Все же для его времени и в особенности для ближайших преемников паразителен был художественно-общественный эффект его творчества.

Не будем задерживаться на подробностях, на всех соединительных точках, отмечающих сближение в творческих задачах и приемах наших больших композиторов прошлого с европейским романтизмом; это завело бы нас слишком далеко. Предпочитаем указать на „романтическое“ в русском музыкальном искусстве и на внешние моменты сближения, остановиться на некоторых заметных вехах общего

пути.—Глинка взял у романтизма то, что спасало его от ничтожества музыкального провинциализма, характерного для его русских современников-композиторов: смелость музыкальной мысли и безусловное право художника на утверждение новых начал, в том числе и народности. Это, несомненно, было укреплено бытовыми источниками, возникавшими из литературных и идейных течений, ярким представителем которых мы называли Одоевского. В процессе же дальнейшего художественного развития Глинки недостаточная оценка им романтика-Листа мало что меняет в общем значении для него всего течения; во-первых, как известно, Лист ко времени встречи с Глинкой еще совершенно не обрисовался как композитор, во-вторых, „демонические“ приемы выступлений Листа, унаследованные им от Паганини, мало импонировали Глинке. Кроме того, в области фортепиано Глинка был отчасти консервативен, и новшества Листа, относившиеся в то время больше к технике исполнения, вполне естественно лежали вне глинкинских интересов. Иное дело—встречи с Берлиозом. Вспомним письмо Глинки к Кукольнику (Париж, 1845 г.): „Изучение музыки Берлиоза и парижской публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решился обогатить свой репертуар несколькими, и если силы позволят, многими концертными пьесами для оркестра, под именем *Fantaisies pittoresques*. Мне кажется, что можно соединить требование искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные (т. е. доходящие) знатокам и простой публике...“ Последствиями таких намерений явились, как известно, „Арагонская хата“, „Ночь в Мадриде“, „Камаринская“; последнее обстоятельство создало связующие нити с творческой работой глинкинских преемников. В данном случае не самая музыка Берлиоза, а его идеи сблизилась с мыслями русского композитора.

Для Балакирева большая часть художественных задач вытекала из глинкинского наследия. От Глинки он взял самостоятельность отношения к европейскому движению, выбирая из него то, что казалось наиболее прогрессивным для нас. Не всегда это было так на самом деле, тем не менее, все, имеющее хотя бы тень или намек на сентиментальное и шаблонное, усердно отметалось, с каким именем оно бы ни связывалось, будь то не только Мендельсон, но и Шопен, а иногда даже и Бетховен. Легко увидеть здесь романтическую природу художника. Рассказ Римского-Корсакова об их молодом кружке говорит в сущности о принципиальном равнодушии к сколько-нибудь сложившимся формам, постоянном тяготении к их ломке, во имя новой характерности, утверждаемой композитором. В отношении же более ранних романтиков—Шуберта и Шумана—интерес у кружка проявляется уже в самые первые годы деятельности (письмо В. Стасова к Балакиреву 1858 г. посылающего ему „два полных списка сочинений Шуберта и Шумана, по годам и по числам. Кроме того,—пишет Стасов дальше—что эти листики будут висеть у вас над головой, как шпоры,—потому что в самом деле, чорт знает, откуда эти народы брали время и расположение духа,—вам также любопытно будет узнать имена многих их произведений, о которых вы вовсе никогда не слыхали“). Если вспомнить о несомненном родстве шумановских гармоний с глинкинскими (вне зависимости от личных влияний), а отсюда последующий шуманизм Балакирева в соединении с его же листианством, то общеизвестное нео-романтическое течение, установленное Балакиревым у нас, получает исторически-последовательное обоснование, притом опять-таки укрепленное идейными источниками. Мы видели, какое существенное место занимала музыка в литературном и философско-эстетическом романтизме: Герцен и Белинский в кругу главнейших умственных интересов молодых Балакирева и В. Стасова; их идеями питалась музыкальная молодежь 60-х годов. Идеи эти давали силы для борьбы с косным обществом и внедрения в него во что бы то ни стало новых начал искусства.

Мы миновали Даргомыжского—это не случайно. Для Даргомыжского и в музыкальном и в общекультурном отношении характерны французские тяготения.

Здесь скорее можно говорить о влияниях французского романтического театра и художественной литературы, чем об общих идеях романтизма, в частности—музыкального. Ко времени же „Каменного Гостя“ непосредственную связь Даргомыжского с указанными течениями можно считать и вовсе нарушенной. Тем не менее, романтизм Даргомыжского, имея специфические особенности, мог бы послужить темой для отдельного этюда.

Вся школа балакиревцев по своим идеям могла быть вполне названа неоромантической. Все признаваемые ими композиторы-неоромантики входят в постоянный круг интересов кучкистов, воздействуя и художественными задачами и частными техническими приемами. Однако, в самом осуществлении форм искусства приходится, конечно, очень и очень разграничивать творчество каждого из балакиревцев. Наибольшую связь в этом отношении, наибольшую, так сказать, „правоверность“ обнаруживает Балакирев. С Шуманом, Листом, Берлиозом его взаимоотношения достаточно отчетливы. Мягкий шуманизм Кюи первого периода (и единственного, о котором вообще приходится говорить) имеет весьма относительное значение в общем ходе музыкальных событий. Бородин по типу музыкального мышления более подходит к понятию „классика“; „поэзность“ его не влечет, ломка форм не занимает, и только одаренность и вкус к зрительным образам и весь характер его „народничества“, явно романтического оттенка, сближают его с рассматриваемыми нами общим течением. В „классическом“ облике представляется нам и „объективный“ романтизм Р.-Корсакова, прошедшего сложный путь самостоятельной переработки разнообразных воздействий и сохранившего удивительную ясность и чистоту музыкальной мысли, с какими бы течениями он ни сталкивался и какие бы новшества он ни усваивал. Это—„классик на почве романтизма“, вышедший из эпохи борьбы и натиска на сознательное строительство, тогда как последний из „пятерки“—Мусоргский является „реалистом на почве романтизма“. Вполне убедительным и показательным кажется нам факт интереса молодого Мусоргского к сюжету „Ганса Исландца“ Гюго и „Саламбо“ Флобера. В этом сказались романтические черты его натуры. Уродливо-мрачная повесть Гюго могла задеть Мусоргского (ему было тогда 17 лет) обрисовкой грубых противоречий жизни, подчеркнута выраженными французским писателем; это жестокое средневековое поражение воображение мальчика, будущего мастера контрастов. Флобер вышел, как известно, тоже из романтизма: его обостренный интерес к нравственным уродствам жизни, его тщательное наблюдение над тяжелыми несовершенствами окружающей действительности, его путь от романтизма к реализму не есть ли в известных отношениях литературная аналогия Мусоргскому? Не „пластичность“ образов, как думает Стасов, а вернее контрастность приемов Флобера могла быть скрытой причиной влечения Мусоргского. Таким образом, романтизм Мусоргского является совершенно обособленным, сближая его, как и Флобера, с искусством Гоголя и Достоевского. Необходимо тут же отметить, что бытовой романтизм в старых формах ко времени Мусоргского уже совершенно изжил себя; он может, однако, считаться возрожденным в форме „народничества“, к чему полностью, насколько это было возможно для творца-музыканта, и примкнул автор „Бориса“.

Чайковский, несомненно, питался подобными же, хотя несравненно более „эстетски“ выраженными, народническими тенденциями в своих первых двух симфониях и „Вакуле“, но его сила оказалась совсем в ином, и его романтизм ярко обозначился как последнее проявление старой „мировой скорби“. По типу же творчества он, как и Корсаков, скорее является классиком, стремящимся утвердить формы, а не нарушить их. Его же личный романтизм идет от „Дон-Жуана“ Моцарта, полюбившегося ему с детства—эта постоянная непримиренность с действительностью и разочарованность от тщетных надежд охватить все радости бытия. Но от музыкальных романтиков он все же взял для иных случаев и формы, и програмность, и

оркестр. Для Чайковского существенно также (как и для Глинки) его отталкивание от собственных сентиментальных настроений, во имя более живого и деятельного романтизма.

Для дальнейшего характерно отметить, что после всего пройденного нашими композиторами пути романтизма XIX века „последний из романтиков“ (в качестве уже эпигона) Лядов оказался во власти одного из самых ранних—Шопена. С последнего же начал и Скрябин. И если Глазунов вместе с Танеевым является как бы основателем нашего классицизма, то в Скрябине—новый взрыв „романтического“, опять в плане утверждения художником своей воли над жизнью и стремления разрушить старые формы во имя нового сознания. Здесь же лежат и корни его листианства и вагнеризма. Таким образом, „романтическое“ до самого последнего времени влияло на мысль, чувство, технику художника.

Эти беглые, слишком беглые, заметки музыкального наблюдателя в плане культурной истории только слегка отмечают некоторые исторические предпосылки нашего „романтизма“. Течение это к нашему времени как бы изжило себя, но оно сохранило некоторый жизнеполезный остаток в подлинности своего пафоса, в стремлении вобрать в себя коллективное народное творчество и—на высших ступенях—в активном отношении к действительности.

Еще о путях создания массовой песни¹⁾.

А. Курелла

Чем объяснить те трудности, которые, очевидно, лежат на пути создания массовой песни в наши дни?

Мне кажется, что одна из причин кроется в неправильных методах, какими обыкновенно пытаются разрешить эту задачу поэты и композиторы. Под „массовой“ песней подразумевается какой-то особенный, „а priori“ определенный жанр. Этот „жанр“ пытаются уловить поэты и композиторы. Когда им кажется, что они этот жанр правильно уловили, они пускают в ход текст с музыкой во всевозможных изданиях.

Но в действительности никогда не было и не бывает готовых массовых песен. Массовая песня—явление социального порядка. Массовыми („народными“) могут становиться песни самого разнообразного происхождения: такие песни, при сочинении которых автору и не снилось об их захвате массами, часто „пролетят“ страну с одного конца до другого в течение нескольких месяцев, в то время, как другие песни, сочиненные автором специально для масс, могут оставаться совершенно не массовыми, несмотря на все меры широкого распространения.

Мне, конечно, не придет в голову отрицать существование некоторых критериев априорного характера. Но их подробный анализ выходит из рамок данной статьи, так как задача последней указать на ряд организационных мероприятий, могущих способствовать созданию действительно массовой песни.

Первая мера касается условия самой творческой работы поэтов и композиторов. Обычная в настоящее время практика, при которой поэт и композитор работают совершенно изолированно друг от друга, причем началом, исходной точкой является обычно слово, готовый стих—не может дать положительных результатов. Если вы возьмете песни, которые стали массовыми, то увидите, что это как раз те, у которых текст и музыка особенно однородны—от ритма до идеологического содержания. Такая однородность не может быть достигнута тогда, когда композитор выбирает по своему усмотрению готовые стихотворения чуждого ему поэта и „изобретает“ к ним мотив. Равным образом, поэт, сочиняющий текст под готовую уже

¹⁾ В порядке дискуссии.

мелодию, редко „попадает в точку“. Необходимо тесное и непосредственное творческое „содружество“ поэта и композитора, как оно имеет место у эстрадников. Необходимо создать особенную среду для работы над массовой песней. Я мыслю себе периодические товарищеские встречи близких к музыке поэтов и интересующихся литературой музыкантов. Эти встречи не должны замыкаться в узкий круг специалистов, а должны быть связаны с низовой музыкальной жизнью клубов, чтобы избежать создания какой-то особой лирико-музыкальной кружковщины. Такие рабочие коллективы могут в течение некоторого времени совместной работы создать большое число претендующих на место в рядах массовой музыки песен.

Наличие большого количества свежих песен, могущих быть пущенными в ход, является вообще предпосылкой для возникновения массовой песни. Настоящая массовая песня всегда выбирается массой из большого числа ходячих песен. Сочинители массовых песен должны заранее знать, что в этой области процент брака очень велик, и должны отказаться от слишком больших авторских претензий. Они получают полное возмещение за потери от брака в серии тех удачных песен, которые хорошо подхватятся массами и пронесутся по всей стране. Весь вопрос в том, как способствовать этому процессу выбора и одобрения со стороны масс.

Я хочу здесь привести опыт двух западных стран, где эта проблема решается по старым народным традициям.

Первый опыт касается неаполитанского праздника „Piedigrotta“: это настоящий праздник песни. Ко дню праздника все „народные поэты“ и композиторы готовят ежегодно свои лучшие вещи. В день „Piedigrotta“ они их демонстрируют открыто перед огромной аудиторией, которая является настоящим жюри этого своеобразного конкурса. Жюри в узком смысле слова дает свои заключения на основании суждения, непосредственно и часто весьма страстно выраженного массой. Избранные таким образом „лучшие“ песни немедленно распространяются по всей стране и становятся массовыми в широчайшем смысле слова.

У нас сейчас заканчивается разбор материалов, полученных по конкурсу ЦК ВЛКСМ на лучшую песню. Не было ли бы желательно вынести работу жюри в широкую аудиторию целого ряда массовых вечеров в больших клубах? И нельзя ли ввести такие открытые массовые конкурсы вообще в обиход и приурочить их ежегодно к определенному дню, к одному из наших пролетарских праздников (скажем, к Первому мая)? Мне кажется, что от этого могут только выиграть и праздник и массовая песня.

Но одного этого мало. Нужно не только позволить массам идти к песне, чтобы ее судить, но нужно еще вести песню к ним. Кажется, что для этого радио — самый верный и к тому же самый простой путь. Но это не так. Во-первых — радио, к сожалению, еще не так внедрилось в быт, чтобы при помощи его можно было наверняка проникнуть в широкие массы. Во-вторых — по радио можно передать песню, но нельзя получить представления о том, как она воспринимается. В третьих — отсутствие живого человека, подчеркивающего ритм движениями и содержание мимикой, значительно затрудняет восприятие песни слушателем.

Мое предложение по этому поводу может показаться немного „антикварным“, романтическим, тем более когда я его противопоставляю радио. Но эта идея взята опять-таки из опыта западных стран, на этот раз из жизни столицы мира искусства — Парижа. Идя по улицам этого большого современного города, вы часто наталкиваетесь — на тротуарах, скверах или бульварах — на большие сборища людей, спокойно стоящих в бурном потоке уличного движения. Люди эти очень заняты чем-то происходящим в середине круга. Вы подходите и видите: в середине — певец и маленький оркестр: гармошка, скрипка, кларнет, барабан. Стоящие в круге люди держат в руках листки с нотами и текстом и поют под аккомпанимент

оркестра и под руководством певца. С внимательнейшими лицами они учат последнюю массовую песню. Эти уличные оркестры, выступающие по целым дням, во всех частях города, работают для некоторых „импрессарио“ массовой песни. Через них импрессарио, —какой-нибудь хозяин кабака, где-то в предместьи— проверяет, в какой мере новые песни—„ходки“, ибо это чувствуется немедленно в отношении к ним массы слушателей и покупателей нот. Но одновременно эти оркестры прекрасно окупают себя продажей текста и нот распространяемых песен.

Почему нам не ввести эту замечательную и простую форму распространения и массовой проверки песен? Такие группы, созданные на основе самокупаемости из безработных исполнителей, об'езжающие предместья и фабричные районы, во время обеденного перерыва, и другие части города в самое подходящее время— могли бы прекрасно дополнить работу предлагаемых рабочих коллективов из поэтов и композиторов, а также ускорить процесс выбора, одобрения и распространения удачных массовых песен.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

Итоги летней клубно-музыкальной работы.

Массовая музыкальная работа московских профсоюзов этим летом почти целиком строилась по линии обслуживания культбаз, летних клубных садов, площадок, массовых экскурсий и гуляний. Работа наиболее слабых кружков, как обычно в летний период, была свернута. Продолжали работу только наиболее окрепшие, в известной мере квалифицированные клубно-музыкальные коллективы. Так было по большинству союзов.

В подобной перестройке рядов есть, несомненно, свои минусы: небольшие союзы при таком положении совсем почти лишились самостоятельных сил для обслуживания как союзных, так и межсоюзных летних мероприятий. Крупные же союзы, при громадных масштабах своей массовой работы, остались с ограниченным количеством музыкальных коллективов, которые оказались вынужденными, к тому же, согласовывать свою работу со сроками отпусков членов коллективов и руководителей и всего лета не использовали. Вследствие этого, летний клубно-музыкальный сезон широко развернуться не мог, обнаружив значительные недочеты в работе (большая перегрузка выступлениями некоторых коллективов, случайный характер некоторых выступлений, срыв программ или сниженная качественность их).

Все эти недочеты (к ним надо добавить отсутствие удобных площадок-эстрад для выступлений и плохую погоду нынешнего лета) сказались уже при проведении первого широко задуманного массового гулянья в начале июня—Дня обороны, сорванного, к сожалению, ненастной погодой. Массовые

праздники-гулянья, на которых, наряду с коллективами эстрады и малых сценических форм, были использованы и духовые оркестры, были проведены также на Ленинских горах и Октябрьском поле в день открытия Всесоюзной Спартакиады. 16 августа был проведен карнавал на Москве-реке. Здесь также были использованы, главным образом, духовые оркестры, затем хоры, коллективы гармонистов, плясунов и пр. Однако, опыт выступления на баржах, абсолютно для этого неприиспособленных, оказался неудачным.

Парк Культуры и Отдыха, открытый только 12-го августа, стал центральным местом для выступлений клубно-музыкальных и эстрадных коллективов по обслуживанию рабочих и служащих Москвы. С самого дня открытия до 16 сентября включительно, эстрады Парка по воскресным дням служили местом выступления хоров, оркестров и пр. сил клубной самостоятельности. Особенно широко был обслужен МЮД 2-го сентября, когда выступления клубных коллективов были сосредоточены на 4-х площадках территории Парка и Нескучного сада. В этот день в музвыступлениях приняли участие союзы совторгслужащих, текстильщиков, коммунальщиков, пищевиков, строителей и химиков. Здесь нельзя не отметить абсолютной неприиспособленности площадок Парка Культуры и Отдыха для музыкального исполнения.

По отдельным союзам музыкальная работа летом проходила, в общем, довольно вяло. Наиболее интенсивно и организационно четко развернулась работа по союзу совторгслужащих. Здесь заслуживает быть отмеченной поездка шумового ритмического оркестра кл. им. Сокольников (рук. т. Артамонов) в Ленинград, по Волге— в Кострому, Рыбинск—и в Иваново-Вознесенск. Эта поездка, организованная ЦК и Мосгуботделом

ССТС, имела целью коллективное использование отпуска и пропаганду идеи шумовых оркестров. Оркестр провел с большим художественным успехом довольно значительное количество концертов, а также широкую консультацию по вопросам организации подобного типа клубных коллективов. Основной базой летней работы совторгслужащих в Москве был Центральный летний клуб. Хоровые кружки Красно-Пресненского района и отдельные количественно слабые кружки других районов были прикреплены к Центр. летнему клубу и образовали Об'единенный хор с постоянным составом в 60 чел. Хор этот, обслужив полностью летнюю базу, сумел в отчетном заключительном вечере (14 го сентября) дать под руководством г. В. Успенского серьезную и сложную программу („Русь-матушка“—Гречанинова, „Мы рать большую соберем“—Глинки-Калинникова, „Сват и жених“—Направника и хоры Кюи, Мусоргского и др.). Наиболее крепкие хоры (Красн. уголка Госбанка, Наркомфина и др.) вели учебную работу, обслуживая, по мере сил, свои местные предприятия. Симфонический оркестр при губ. отделе союза провел 3 больших симфонических концерта (один под упр. Шейдлера и два под упр. Полонского). Кроме того, 3 раза в неделю на эстраде Центр. летнего клуба выступал специально выделенный из состава оркестра небольшой ансамбль. Успехи летней работы совторгслужащих всецело обусловлены правильным методом организационного построения работы—об'единением мелких, готовых расплыться музыкальных сил на центральной площадке союза.

Летняя работа по союзу металлистов велась в плане обслуживания культбаз союза и дома отдыха в Болшеве. При строгом учете и согласовании сроков отпусков, удалось более или менее планомерно провести лишь некоторую часть работы. Главная тяжесть по обслуживанию баз легла на духовые оркестры разных клубов и хоровой коллектив Раб. Дворца им. Загорского. Другие коллективы—хоровые и домровые—ограничились одним или двумя выступлениями.

По союзу рабпроса клубные коллективы (симфонический оркестр при ЦД и хор) были использованы, главным образом, для обслуживания Домов просвещения 6 районов Москвы, прикрепленных на лето к детским летним колониям в подмосковных местностях, и для массовых экскурсий и летних конференций курсов просвещенцев. Особо надо отметить поездку в Горки в совхоз, где при аудитории в 3.500 чел. просвещенцев, местных крестьян и совхозовцев, хор и оркестр исполнили интересную программу, составленную их оперных отрывков (из „Сорочинской ярмарки“ Мусоргского, „Евгения Онегина“ Чайковского и пр.). 13-го и 21-го июля в Москве для губкурсов по поднятию квалификации учителей и курсов по профпросвещению были организованы два симфонических концерта, на которых были исполнены произведения Бизе, Глинки, Свендсена, Шумана, Прокофьева и др.

Приблизительно в том же направлении шла работа и в других союзах—у текстильщиков, пищевиков, коммунальщиков, кожевников, сельхозлесрабочих, печатников и др. Наиболее широко и разносторонне были проведены массовые гулянья по союзу текстильщиков на Ленинских горах

и в Парке Культуры и Отдыха, где значительное участие приняли и музыкальные коллективы союза. Наиболее активное участие в летней работе по перечисленным союзам принимали коллективы, отмеченные на межсоюзных соревнованиях по клубно-музыкальной работе, происходивших в мае нынешнего года.

Подводя итоги, необходимо еще раз подчеркнуть следующее:

1. Практикующаяся ныне система построения летней клубно-музыкальной работы требует пересмотра, ибо применение методов зимней работы летом ведет к чрезмерной перегрузке духовых оркестров, почти полному бездействию струнных оркестров и частичному распылению хоровых коллективов.

2. Основным принципом построения летней клубно-музыкальной работы должна быть концентрация всех имеющихся музыкальных сил под единым руководством, по-районно или по-союзно, на крупных летних площадках, в центральных базах и пр.

3. В условиях летней работы на воздухе необходимо оборудование специальных, отвечающих акустическим и проч. требованиям, площадок-эстрад. К/о. союзов должны об этом заблаговременно позаботиться.

Н. Демьянов.

Московский профсоюзный рабочий хор.

При к/о МГСПС организован показательный рабочий хор. Из 600 подавших заявления в хор при МГСПС было отобрано около 200 человек, наличный состав хора—немногим больше 150. Это весьма внушительная цифра для постоянной хоровой организации, построенной на добровольных началах.

Коллегиальное начало руководства, принятое в хоре МГСПС, хороший подбор работников (Н. Демьянов—репертуар, Шохин и Хлебников—теоретические занятия и сольфеджио, Щедрин—аккомпанимент) должны обеспечить хору правильное развитие.

Опасение некоторых тт., что создание показательного хора угрожает развалом малых кружков—может быть и не лишены основания. Но на то и щука в море, чтоб карась не дремал. Существование показательной единицы с образцовой постановкой дела подтянет армию кружководов. С другой стороны, следует указать кружковцам, переходящим из своих кружков в центральные хоры, на необходимость активной связи их с выросшими их низовыми ячейками. Тогда опасность развала клубных кружков будет сведена к минимуму.

Состав хора МГСПС интересен во многих отношениях. Прежде всего удивляет процент рабочих в хоре—их 45%, в то время, как служащих—55%. Это указывает на необходимость усиления рабочей части хора, хотя бы за счет „служилой“ ее части. Низкую, сравнительно, посещаемость (65—70%) необходимо довести до нормы, приурочив дни и часы занятий к возможностям кружковцев.

В хоре есть небольшое партийное ядро—14 человек, комсомольская группа состоит из 17 человек.

Возрастной состав хора показателен: до 20 лет—29 человек, с 20 до 30 лет—81 человек, свыше 30 лет—55 человек. Такая заинтересованность со стороны взрослой части рабочих и служащих обязывает к особой внимательности при проведении занятий.

Возражать против принципа отбора (голос, слух, нотная грамотность) не приходится, поскольку речь идет о показательном коллективе.

16/X в Октябрьском доме МГСПС состоялся просмотр работы хора за краткий период времени его существования (4 месяца). Из достижений необходимо, прежде всего, отметить хорошую хорошую звучность и прекрасное дыхание у хора. Правда, есть еще досадная склонность к небольшому детонированию, естественная на первых порах, нет четкости в дикции,—но все это недочеты исправимые в процессе работы. Репертуар подобран нужный и ценный. Трактовка песен, в общем, правильна и интересна (дирижер т. Демьянов).

Молодому коллективу следует пожелать дальнейшего роста, расширения и углубления своей работы.

Георгий Поляновский.

К предстоящему празднованию XI годовщины Октябрьской революции культотдел МГСПС выпустил специальный репертуарный указатель музыкальных произведений для клубных хоров и оркестров. Для обмена опытом музработы союзов, культотдел МГСПС организует межсоюзные переброски лучших клубно-музыкальных коллективов. Выпускается специальная сводная афиша, в которой указаны хоры и оркестры (струнные, духовые, гармонистов, неаполитанские), намеченные к переброске.

* * *

Губотдел союза кожевников организовал центральный хор. Состав хора—около 60 человек. Руководитель—т. Давиденко. Основное ядро составили два слившихся клубных хоркружка. Пополнение новыми силами продолжается. Работает хор при губотделе союза.

Культотдел союза деревообделочников также решил организовать центральный хор.

* * *

Союз коммунальников провел ряд совещаний руководителей музыкальных коллективов для специальной проработки репертуарного годового плана по каждому виду работы. В результате совещаний каждый хор и оркестр (струнный и духовой) имеет на осенне-зимний период свой твердый репертуарный список музыкальных произведений, утвержденный к/о союза и согласованный с к/о МГСПС.

* * *

Культотдел союза текстильщиков решил провести собрания членов музыкальных кружков с постановкой специальных докладов по каждому виду музыкальной работы. Первый доклад т. Демьянова для хоровиков на тему „Перспективы хоровой работы“ уже состоялся 13-го октября.

* * *

Культсекретариат Мосрайкома союза металлистов организует для клубных хорколлективов и оркестров ежемесячные лекции по музыкальному искусству. По плану этой работы, первая лекция посвящается Шуберту, вторая—Чайковскому, третья—Римскому-Корсакову, четвертая—Балакиреву, Бородину и Мусоргскому и пятая—современным композиторам (русским и западным). Лекции будут проводиться музыкальной иллюстрацией, которую, наряду с артистами-профессионалами, частично будут выполнять лучшие клубные музколлективы металлистов.

МУЗЫКА В ДЕРЕВНЕ.

Музыкальная работа инструкторивной передвижки Поленовского Дома.

Этим летом совершила поездку по Тверской губ. инструкторивная передвижка Поленовского Дома, организованная последним совместно с Управлением Гос. Цирками.

Прежде чем говорить о музыкальной работе, проделанной передвижкой, хочется сказать об общем ее характере, так как цели и задачи этой передвижки во многом отличаются от задач, ставившихся перед ранее ездившими в деревню передвижками. Дело в том, что все, ранее посылавшиеся в адрес деревни театральные или концертные передвижки имели задачей только показать деревне образцы той или иной художественной работы города. Поэтому такие передвижки и организовались обычным порядком: выбиралась та или иная подходящая для деревни пьеса или составлялась концертная программа, набирался кадр исполнителей—обычно из актеров или певцов-профессионалов,—затем пьеса или программа репетовывалась в городе, и передвижка выезжала на места. Если передвижка преследовала политико-просветительные цели, то пьесе или концерту предшествовало вступительное слово. Поленовский Дом, организуя свою передвижку, подошел к делу совершенно иначе. В основу передвижки был поставлен наглядный и живой инструктаж по всем видам массовой художественной работы. Иначе говоря, передвижка должна была не только показать образцы художественной работы, но и на живом примере продемонстрировать, каким образом ту же самую программу могут выполнять деревенские самостоятельные кружки. Соответственно этому, программа составлялась таким образом, чтобы 1) она была понятна деревне, 2) легко воспринималась ею, 3) могла быть повторена самостоятельными кружками в деревенских условиях. Вместе с наглядным инструктажем участники передвижки должны были проводить занятия по всем видам художественной работы (театральной, музыкальной, изобразительной, танцам, играм, петрушке и т. п.) на тут же организованных после показа краткосрочных курсах, созывать конференции деревенских художественных кружков, а также собрать возможно более полный материал о деревенской художественной работе в Тверской губ. Так как передвижка должна была охватывать все виды художественной работы и в то же время быть по возможности не громоздкой для пе-

реездов, каждому участнику передвижки приходилось так или иначе участвовать во всех видах наглядного инструктажа. Кроме того, каждый участник передвижки, для того, чтобы он мог проводить упомянутые курсы и конференции, должен был быть не только исполнителем, но и инструктором-политпросветчиком.

Передвижка была составлена частью из специальных инструкторов, которые подготовлены Домом для этой цели и которые в прошлом году уже ездили в инструкторивной же передвижке по Тульской губ.¹⁾, а частью из студентов Поленовского Дома (при Доме существуют 3-хгодичные курсы губернских инструкторов по массовой художественной работе). Для последних работа в передвижке являлась практическими занятиями по руководству массовой художественной самодеятельностью. В своей музыкальной части передвижка состояла из следующих видов наглядного и живого инструктажа: по массовому пению, по хоровому (кружковому) и сольному пению, по оркестру самодельных инструментов и гармонике (баян и венки). Те же исполнители (хор, оркестр, гармоника) участвовали и в музыкальном оформлении игр, танцев и петрушки. В программу живого инструктажа по массовому пению входили массовые песни, которые неоднократно были уже испробованы на самых различных категориях слушателей Поленовского Дома¹⁾. Эти вещи: „Конная Буденного“ Давиденко, „Пойду ль я, выйду ль я“, „Виноград в саду цветет“, „Лейся, лейся удалая“ Вас.-Буглая, „Октябрьская“.

Инструктаж по хоровому кружковому пению состоял в том, что перед слушателями демонстрировалась на живом примере (исполнитель—хор, составленный из участников передвижки) хоровые вещи для начинающего самодеятельного кружка (позже эти вещи прорабатывались с деревенским хор-кружком). Для инструктажа по хоровому пению были взяты следующие вещи: „Ходила младшенька“, „Долой неграмотность“ Клячко, „Труд, труби“ Васильева-Буглая, „Шандарба“ и „Волжская“ (из сб. Ковалевой), „Надо снова быть готовым“ А. Сергеева, „Призыв весны“ Гречанинова, „1-е Мая“ Красева, „Советский часовой“ Васильева-Буглая, „Селяни девушки яровой хмель“ обр. Лобачева.

В программу по сольному пению входили: „Оседлаю коня“ Варламова; „Лихорадушка“ Даргомыжского; „Полюбила я на печаль свою“ Рахманинова; „Баллада“ Рубинштейна; „Песня Садко“ Р.-Корсакова; „Пролетарская-колыбельная“ Анцева, „Продьяка“ Корчмарева; дуэт „Ванька-Танька“ и трио—„Ночевала тучка“ и „На севере диком“ Даргомыжского.

Как хоровое, так и сольное пение шло под аккомпанемент гармоника. Оркестр самодельных инструментов состоял из самодельного ксилофона, бутылки, 2-х самодельных металлофонов и самодельного барабана. В оркестровую программу входили: „Интернационал“, „Мы кузнецы“, „Русская“, „Выйду ль я на реченьку“ и записанные А. Голицыным „Частушки“ Псковской губ. (оркестр и сольное пение). Перед исполнением проводился инструктаж по изготовлению самодельных инструментов (позже инструменты эти изготовлялись деревенским

кружком под руководством инструктора). Семинарские занятия велись во всех пунктах по следующему плану: 1. Вступительная беседа о воспитательном значении музыки; 2. Задачи Поленовского Дома; 3. Организация муз. кружков и работа руководителя; 4. Самодельные инструменты; 5. Практические работы по развитию чувства ритма и музыкальной памяти, по инструктивному разучиванию пьес и игре на самодельных инструментах. Передвижка посетила следующие места: с. Емельяново, с. Степурино, с. Кунганово Высоковской вол., с. Медное, с. Кузнецово, Корчево, с. Ильинское и г. Лихославль.

Кроме того, вся программа была показана губернским политпросветработникам и рабочим организациям г. Твери.

В. Дасманов.

ЖИЗНЬ ШКОЛЫ.

Консерваторское студенчество и производство.

О состоянии учебного дела в музыкальных ВУЗ'ах.

Наряду с большими достижениями в области реформы высшего музыкального образования в РСФСР, следует отметить ряд ненормальностей в жизни наших консерваторий. Вся установка учебной жизни консерватории и ее учебные планы и программы построены на производственных началах. Но с практическим осуществлением производственной линии дело обстоит очень плохо. Консерватории, и в частности МГК, до сего времени не имеют никакой связи с нашими производственными предприятиями—Большим театром, Совфилом, Персимфансом и другими оперными и симфоническими объединениями ни в Москве, ни в провинции. Производственная практика студентов консерватории выпадает вообще на долю редких счастливых случаев и носит односторонний, случайный и поэтому крайне неудовлетворительный характер. В массе студенты не получают производственной практики.

В Московской Государственной Консерватории имеется три факультета: научно-композиторский (67 чел.), инструкторско-педагогический (170 чел.) и исполнительский—с отделениями: клавишных инструментов (208 чел.), оркестровых инструментов (170 чел.) и дирижерским (21 чел.). Наиболее подвинутые и талантливые студенты научно-композиторского ф-та объединены в производственно-композиторский коллектив (27 чел.). Многие произведения участников этого коллектива уже изданы Музсектором Госиздата. Если считать работу производственно-композиторского коллектива за производственную практику, то и тогда необходимо констатировать, что вся остальная часть студенчества этого факультета не имеет никакой практики. Еще хуже обстоит дело с производственной практикой студентов педфака МГК: из 170 чел. только около 30 имеют педагогическую практику внутри ВУЗ'а (в Опытно-показательной музшколе при педфаке). Педагогам должна быть

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

непрерывно предоставлена практика в музшколах и техникумах Москвы и провинции.

Катастрофически обстоит дело с производственной практикой студентов исполнительского факультета. Местами такой практики для студентов исполнительского факультета (певцов, дирижеров, скрипачей и других специальностей на струнных, деревянных и медных инструментах) являются наши оперные театры, студии и симфонические оркестры. Но ни одна из этих организаций до сих пор не допускает студентов МГК на практику, несмотря на все старания со стороны консерватории и Главпрофобра. Особенно неприступной крепостью для практикантов является Большой театр.

Небезынтересно отметить один любопытный пример, характерный для этого неприступного „храма искусства“. Полтора года тому назад в результате переговоров с дирекцией Большого театра, консерватория направила туда по наряду Наркомтруда несколько студентов на практику. Но практикантов прислали обратно. На запрос консерватории дирекция театра прислала бумажку, в которой сообщала, что, мол, они не против молодежи, а дело у них настолько солидное и ответственное, что студенты-практиканты по своей неопытности могут им испортить спектакль. Примерно через три месяца Большой театр объявил конкурс в свой оркестр, и те же студенты, которых не приняли на практику, блестяще выдержали конкурс и теперь работают в оркестре, как артисты. Спрашивается, почему таких студентов, которые по своей квалификации могли пройти через конкурс и занять места ответственных артистов, не допустили (и до сих пор не допускают) в театр как практикантов? Что это — недоверие к молодежи или нежелание связываться со студентами? Вероятно — и то, и другое.

Органам, регулирующим производственную практику, надлежит принять энергичные меры для изжития подобного отношения к вуз'овской молодежи. Вопрос этот — очень серьезный и волнует все студенчество консерватории. Для того, чтобы каждый студент по окончании консерватории имел бы требуемую квалификацию, он должен непременно получить навыки практической работы в течение определенного количества времени в одном из оперных или симфонических (вернее, и в том и другом) коллективах. Если же обеспечить все студенчество производственной практикой вне ВУЗ'а окажется почему-либо невозможным, то необходимо отпустить средства для организации при консерваториях постоянно действующих оперных студий и симфонических оркестров и устройства систематических публичных концертов и оперных спектаклей для широких масс рабочих, красноармейцев, учащейся молодежи и т. д. При таких условиях студенты консерватории получили бы столь необходимую производственную практику и некоторый репертуарный багаж. Если производственная практика в том или другом виде не будет студентам дана, то консерватория, конечно, не сможет выпускать из своих стен специалистов-музыкантов должной квалификации.

Другой, не менее больной вопрос, это — учет и распределение оканчивающих консерватории. Само собою разумеется, что при отсутствии учета потреб-

ного стране количества работников по художественной части не может быть и речи о регулировании количества студентов художественных учебных заведений. Мы наблюдаем колоссальное перепроизводство музыкантов одной специальности и недостаток музыкантов другой специальности. Напр.: в провинции не могут быть сформированы симфонические оркестры за отсутствием музыкантов-духовиков, в то время как пианистов черезчур много.

Отсутствие перспектив дальнейшей работы по окончании учебы, вызывает среди студентов консерватории нездоровые явления: отвлечение от изучения музыкально-теоретических и других дисциплин, входящих в учебный план. Многие студенты не без основания недоумевают, какой смысл, тратить время на изучение многочисленных теоретических дисциплин (по выражению студентов — „мертвый капитал“), когда эти знания нигде в жизнь применить не удастся? По окончании консерватории многие попадают в салонные оркестры, в кино-театры и даже в пивные, т. е. в те места, где они играли еще до поступления в консерваторию. Немногим счастливицам удается поступить в оперу или большой симфонический оркестр — и то только благодаря редко устраиваемым конкурсам.

Главпрофобр, Главискусство, ЦК Рабис и другие заинтересованные организации должны наладить учет потребного стране количества музыкантов различных специальностей и в соответствии с этим регулировать состав слушателей музыкальных ВУЗ'ов. Отсутствие же учета в этой области влечет за собой нерациональную трату государственных средств, отпускаемых на подготовку спецов-музыкантов высокой квалификации.

В. Баллод.

ТЕАТРЫ.

„Оле из Нордланда“

М. М. Ипполитова-Иванова
(2-й ГОТОБ—9 октября 1928 г.).

Реорганизующийся б. Экспериментальный театр показал свою первую в этом сезоне новую постановку — оперу Ипполитова-Иванова „Оле из Нордланда“. В свое время (в 1916/17 г.г.) она была поставлена на сцене Большого театра, но особого успеха не имела и вскоре была снята с репертуара. Не знаем, следует ли рассматривать теперешнее ее возобновление, как начало новой художественной эры в государственных оперных театрах и своеобразную попытку „освежения“ их репертуара. Если — да, то надо сознаться, что попытка эта не из удачных. Гора родила мышь. „Оле“ ни в какой мере не принадлежит ни к произведениям „несправедливо забытым“ и поэтому заслуживающим быть возобновленными в наших условиях, ни к лучшему из созданного почтенным композитором в этой области. Художественная и идеологическая ценность „Оле“ слишком ничтожна, чтобы претендовать на какую-либо значительность и рассчитывать на длительный успех у публики. Существеннейший недостаток „Оле из Нордланда“ это почти полное отсутствие того, что в просторечьи именуется сюжетом и, как

следствие этого—какой бы то ни было динамики действия. Немудрящая историйка о том, как Оле и Герда любили друг друга и как помешал их счастью злой ревнивец Иоганн—историйка, которая совершенно легко могла бы быть уложена в два акта, (включая в них весь требуемый оперным ритуалом ассортимент баллад, дуэтов, хоров, танцев, свадеб, проводов, встреч и пр.), растянута на целых четыре. Правда, акты сами по себе не длинные, но абсолютно бездейственны и протекают либо в изображении мелких бытовых сцен, либо в скучных разговорах. На слушателя они навевают сонную дрему и почти никак не воспринимаются. Словесная часть оперы также в высшей степени неинтересна, да к тому же необычайно шаблонна.

Музыка оперы, по сравнению с либретто, стоит на большей высоте. Но тем не менее она недостаточно ярка по краскам и слишком уж безразлично-спокойна по эмоциям, чтобы увлечь слушателя и искупить собой отсутствие сюжета и грехи текста. К тому же она и не оригинальна по стилю. Все время в ней слышны то отзвуки Чайковского (основа всей музыкальной ткани), то Грига (для сохранения „местного“ норвежского колорита), то Бизэ и Массне (частью в манере построения разговорно-речитативных сцен, главным же образом—в инструментровке и гармонических деталях), а иногда даже Вагнера (в частности „Лоэнгрин“—в иных мелодико-гармонических оборотах и звуковым колорите В-dur'ного хора подруг в 3-м акте). В отношении фактуры и инструментровки опера выполнена с обычными присущими Ипполитову-Иванову изяществом и простотой, но без блеска и захвата. В общем, опера впечатления после себя не оставляет ни малейшего.

Лучшее место оперы—третий акт весьма характерен для лирической индивидуальности автора полным отсутствием действия. Он так и воспринимается целиком, как непритязательная семейно-бытовая картинка лирического содержания. Остальное все гораздо слабее, не исключая даже и довольно интересно задуманного ноктюрна (антракта к 4-му действию). Общее мирное благозвучие спокойно текущей музыки не нарушается ничем даже в минуты самой жестокой „поножовщины“ в неожиданно кровавом и по-веристски остром финале оперы.

Вот все, что скажешь об „Оле“.

Спрашивается, кому и зачем нужна в наше время эта сладенькая водичка, эта вялая и бестемпературная лирическая канитель? На какого слушателя рассчитан театром этот спектакль, какие цели он преследует?

Совершенно очевидно, что постановка данной оперы никоим образом не в состоянии способствовать разрешению репертуарного кризиса в оперном театре. Оперы типа „Оле“ не открывают собой никаких перспектив, никуда не зовут и ни к чему не приводят, как их не выворачивай и как их не омолаживай. „Оле“ ни с какой стороны не достижение.

Единственно, что могло бы придать спектаклю некоторый интерес—это вокальное исполнение, так как опера Ипполитова-Иванова типично мелодическая и рассчитана на пение высокого качества. Так оно и было раньше, когда весь интерес спектакля концентрировался на прекрасных певцах (Нежда-

новой и Держинской в партии Герды и Дыгасе—Оле). Но в нынешнем спектакле нет и этого. Из всех участников на более высоком уровне находилось только исполнение одной Жуконской—Герды. Помимо хороших вокальных и сценических данных, у нее нашлась также и доля известного артистизма. Опытный Савранский (Иоганн) сделал максимум возможного, чтобы быть вполне „добросовестным“ оперным злодеем, но не его в том вина, что сопутствующая ему музыка у композитора совершенно лишена минимальной хотя бы характерности; бледна и незаметна Ставровская—в скучной партии Марты, слаб Ханаяев—Оле, поющий свою партию по-ученически, технически неотделанно и нечисто по интонации. Молодому певцу нельзя отказать в наличии хорошего вокального материала и крепких верхов, но пока его исполнению еще явно не хватает вокальной школы, технической законченности и общей культурности. „Оле“ ему петь пока еще рано. Хороший голос у Торчинского (первый сторож).

Сценическая постановка Нардова не блещет никакими достоинствами и вполне заурядна, хотя и не свободна от претензий на многозначительность (напр., мимическая иллюстрация к ноктюрну) и на „идеологичность“ (напр., особо подчеркнутая деталь во 2-м акте, когда рыбаки несут свой улов „частнику“ Иоганну). Хоры звучат не всегда уверенно и не везде чисто. Оркестром управлял сам автор. Оформление художника Сапегина, в общем грубоватое и безвкусное, порою совсем неуместно сбивается на гротеск. На всем спектакле лежит печать спешки.

В заключение приходится квалифицировать данный спектакль—вслед за прошлогодними неудачными постановками „Лакмэ“, „Пиковой дамы“ и „Хованщины“,—как определенный шаг „снова вспять“.

Атмосфера творческого застоя, полная художественная немощь, резкое падение исполнительской культуры, сумерки скучных и беспросветных оперных будней, увь, попржежнему царствуют в стенах нашего оперного театра. Нужно ли говорить, что все это неизмеримо далеко от того, чем должен быть наш современный советский оперный театр.

W.

КОНЦЕРТЫ.

Первый концерт Персимфанса и Сигети.

„Гвоздем“ программы 1-го Симфонического концерта 2-го абонемента Персимфанса (Б. зал М.Г.К. 8/Х) был новый, впервые исполняемый скрипичный концерт Казеллы. Поскольку возможно судить по одному прослушанию, концерт безусловно талантлив и мастерски сделан, но не везде достаточно содержателен по музыке; последнее особенно относится к финальному рондо. Наибольшее впечатление произвела 1-я часть концерта, в которой есть много свежих и ярких моментов, отличающихся необычной для Казеллы эмоциональной теплотой.

Действительным „гвоздем“ концерта явился, однако, не столько концерт Казеллы, сколько „Дон-Жуан“ Штрауса, гениальная музыка которого была прекрасно, с большим воодушевлением передана Персимфансом, чего нельзя сказать о героической

симфонии Бетховена, прозвучавшей на этот раз скудно, грубовато и не всегда четко.

Солоистом концерта был Жозеф Сигети, выступавший накануне в собственном виолинабенде (Б. зал М.Г.К. 7/X) с интересно составленной программой (Тартини—соната a-moll, Trilles du diable, Бах—партита E-dur, Бетховен—соната A-dur, Филипп Лазар—3 танца, Дебюсси—„Девушка с льняными волосами“, Паганини—Caprice g-moll и Тартини-Крейслер—вариации). В обоих концертах Сигети играл большим. Несмотря на это, исполнение его стояло на обычной для этого замечательного скрипача ступени художественного и технического совершенства. Особенной похвалы заслуживает во всех отношениях превосходнейшая интерпретация E-dur'ной партиты Баха. Менее убедительной была, быть может, передача Бетховена (соната A-dur, ор. 30), драматическая насыщенность которого несколько сглаживалась и тускнела в „моцартовской“ передаче Сигети.

К. Г р и м и х.

Концерт Софила в Ц. Д. Красной Армии.

(30/IX)

Данный концерт, начавший серию 16-ти предположенных Софилом к устройству в Ц.Д. Красной Армии рабочих симфонических концертов, предназначался для молодежи. Музыкальная сторона находилась в руках энергичного и опытного музыканта — дирижера Чернецкого.

Первое отделение концерта, отданное Чайковскому, включало элегию и вальс из струнной серенады и отлично звучавший в обработке Глазунова — торжественный марш Чайковского. Романсы и арию Чайковского исполнил ленинградский певец — тенор Чаров.

Наилучше прозвучал торжественный марш Чайковского. Хорошо спаянный оркестр из красноармейцев и военнообязанных музыкантов, нередко высокой квалификации, вполне справился также и со второй половиной программы (Вагнер — ув. к оп. „Риенци“ и Лист — вторая венгерская рапсодия). Менее удалась молодому коллективу струнная серенада Чайковского. Дальнейшая работа оркестра под руководством преданного своему делу Чернецкого — обещает много хорошего.

Г е о р г и й П о л я н о в с к и й.

Ряд рецензий о концертах не вошел за недостатком места и будет помещен в ближайшем №.

Х Р О Н И К А.

Редколлегией Музсектора Госиздата за 2-ю половину сентября и первую половину октября т. г. одобрены к изданию следующие рукописи: по **общеевропейскому отделу**: Белый — Лирич. сонатина для ф.-п.; Блажевич — 5-й концерт для корнета или трубы; Егго же — 12 этюдов для корнета или трубы; Брож — Начальная школа скрип. игры; Васильев-Буглай — „Клен“ для гол. и ф.-п.;

Его же — „Вечер“ д. сопр. и хора; Гантшер — „26“ д. гол. и ф.-п.; Демин — Фокстрот д. ф.-п.; Жак — 3 прелюдии для ф.-п.; В. Золотарев — 5-й стр. квартет; Кузнецов — Обработки для трио (ф.-п., скр. и виолон.); Шопен-Глазунов — Вальс и Этюд, Аренский — „Ночь в Египте“, Р. Корсаков — „Шехерезада“, Мусоргский — Вступл. к „Хованшине“, Дриго — Анданте из „Эсмеральды“, отр. из „Очарованного леса“, Черепнин — „Жалоба Армиды“, Ребиков — Миниатюрный вальс, Викт. Калинин — 2 миниатюры; Мосолов — „Туркменские ночи“ (2 пьесы д. ф.-п.), „Завод“ (Ор. 19 д. оркестра); Нечаев — 5 романсов на слова Блока (Ор. 13 и 14); Сапожников — „Козел“ Мусоргского для хора и ф.-п.; Фельдман — 2 еврейские мелодии д. скр. и ф.-п.; по **отделу худож.-массовой литературы**: А. Александров — Сборник 3-х детских песен („В путь дорогу“), „Летчики“; К. Алексеев — Школа для великорусского орк., 2-й Сборник пьес для великорусского орк.; Вас.-Буглай — 3 песни д. детского хора („Эй, ребята, веселей“, „Кто труд любит — мастерит“, „Бродит сон“); Коваль — „Ой, ты синий вечер“; Новосельский — Сборник для 2-хрядной гармоники (Шуберт — Мельник, Чайковский — Неаполитанская песенка, Бетховен — Немецкий вальс, Пуни — Русская из бал. „Конек Горбунок“); Производственный Коллектив М. Г. К. (Белый, Давиденко, Чемберджи) 1. Баллада о комсомольском бою д. 2-х гол. и хора, 2. Комсомольская д. гол. и ф.-п., 3. Частушки д. гол. и ф.-п.; Степанов и Лицвинко — „Почта“ и „Подъем духа“ Шуберта, пер. д. хора; Тэш и Любимова — 3-й сборник для домр. оркестра; Улыбин — Сборник для духов. оркестра („Проводы масленицы“, Вальс Дриго, Турецкий марш Моцарта, Военный марш); Чагадаев — Сборник д. великорусского оркестра; Фельдман — Еврейская песня д. ф.-п.

В субботу 13 октября в Театрально-музыкальном отделе Главискусства был заслушан доклад т. А. Н. Юровского об итогах и перспективах деятельности Музсектора Госиздата.

В Софиле.

10-го февраля 1928 г. Совнарком РСФСР постановил организовать союзный концертно-производственный орган — Акц. О-во „Советская Филармония“ (СОФИЛ).

Основными задачами Софила является: 1) постепенная концентрация в единых руках всей государственной деятельности по музыкальному просвещению пролетариата и широких трудящихся масс, проводимой путем концертов, лекций, конкурсов, диспутов и т. п.; 2) организация музыкально-исполнительских сил (содействие повышению качества исполнения и исполняемого; помощь выявлению и развитию молодых советских дарований — исполнителей и композиторов); 3) осуществление культурного общения с заграницей, посредством приглашения лучших иностранных артистов в СССР и вывоза советских исполнителей для пропаганды советского музыкального творчества и исполнительства.

Центральному Концертному Бюро Наркомпроса в новом составе (председатель — В. Н. Чайванов, члены — Б. Б. Красин и Н. А. Малько) поручено

организовать Софил, а также подготовить и провести концертный сезон 1928—29 г. Осуществляемый ныне Софилом художественно-производственный план в разрезе академических концертов, рабочего цикла, по выдвижению молодых дарований, вечеров культурного отдыха и развлечения и т. п. был проработан совместно с представителями партийных, профсоюзных и общественных организаций. В настоящее время почти уже сконструирован Художественно-Политический Совет Софила, в него входят следующие лица: Ф. А. Ротштейн, Л. Л. Оболенский, Ю. М. Славинский, А. Н. Юровский, К. Н. Игумнов, Н. С. Жилев, К. С. Сараджев, Л. В. Шульгин, Н. И. Демьянов и др., от нашего журнала в него входит т. М. М. Гринберг. Уже достигнуто предварительное соглашение с основными пайщиками Софила (Наркомпрос РСФСР, Наркомпрос Грузии, Музтрест ВСНХ, Управление Госцирками и др.); установлена согласованность в работе с Укрфилом, Ленинградская Филармония выступает уже как составная часть Софила; положено начало взаимобмену артистическими силами с заграницей (от СССР за границу едет С. Е. Фейнберг, взамен из Германии — Дрезденский Квартет). С начала сезона по 15-е октября Софилом проведено 16 концертов по Москве и провинции.

В текущем сезоне Софилом проводятся 3 абонемента из цикла академических концертов, по 8 концертов в каждом (5 симфон. и 3 сольн.). 1-й абонемент включает выступления дирижеров—Ансерме (Париж), Голованова, Клемперера (Берлин), Малько (Ленинград), Нар. Арт. Сук; квартета Амар-Хиндемит (Франкфурт н/Майне), пианиста Арт. Рубинштейн (Париж); солиста Ленинградск. Гос. оперы Рейзен (бас). 2-й абонемент:—дирижеров—Ансерме, Голованова, Клемперера, Сараджева, Нар. Арт. Сук; пианистов—Кл. Аррау (Куба), получившего 1-ю премию на Международном Конкурсе пианистов в Женеве, проф. Игумнова, скрипача—Брон. Губерман (Берлин). 3-й абонемент:—дирижеров—Ансерме, Нар. Арт. Глазунова, Клемперера, Малько, Нар. Арт. Сук; скрипача Брон. Губермана; пианистов—Арт. Рубинштейн и Оборина.

В плане рабочего цикла Софилом в течение сезона в Центр. Доме Красной Армии им. М. В. Фрунзе будет проведено при участии известных солистов 16 симфонических концертов (состоялось уже 2). Кроме того, Софилом начато планомерное обслуживание рабочих клубов концертами более простого типа (смешанные, сольные, вечера чтения, культурного отдыха и развлечения и т. п.); предполагается провести их свыше 500.

Музыка в дни Октябрьских торжеств.

Музыкальные организации Москвы начали уже подготовку к проведению Октябрьских торжеств. Персимфанс намечает устроить 8 ноября в клубе им. Кухмистерова совместно с МК комсомола большой концерт, предназначенный исключительно для рабочих организаций.

Московская государственная консерватория устраивает в дни торжеств, по примеру прошлых лет, специальный концерт для рабочих с разнообразной программой. С этой целью

консерватория объединяет свои силы с крупнейшими музыкальными техникумами: им. Скрябина, Рубинштейна, Гнесиных и др.

Ассоциация современной музыки, как оказывается, вовсе лишена возможности организовать какие бы то ни было выступления или концерты в дни Октябрьских торжеств, так как до сих пор еще неизвестны формы работы Ассоциации в текущем сезоне.

ГОТОВ I (б. Б. Театр) отмечает Октябрьскую годовщину торжественным заседанием и специальным концертом с разнообразной программой. Среди других №№ предположены к исполнению „Симфонический монумент“ Гнесина и „Комсомолия“ Рославца

В ГОТОВ'е II (б. Экспериментальный) состоится закрытый спектакль для рабочих организаций.

Софил готовится специальный экстренный концерт, в программу которого будет включен монтаж Производственного коллектива студентов МГК—„Путь Октября“.

К 100-летию со дня смерти Шуберта.

Московские музыкальные организации готовятся к ознаменованию 100-летия со дня смерти Франца Шуберта. Персимфанс организует с этой целью 3 и 10 декабря два симфонических концерта. В них будет исполнена, между прочим, премированная на международном Шубертовском конкурсе „Симфония“ Аттерберга.

Софил ознаменует Шубертовский юбилей специальным симфоническим концертом под управлением Отто Клемперера. Юбилею был также посвящен специальный вечер песни Зои Лодий, который состоялся в Малом зале консерватории. Кроме того, организуется вечер в зале им. Моцарта, с участием Московского трио (Пинке, Шор и Крейн). Ряд вечеров, посвященных памяти великого композитора, намечается также в рабочих клубах Москвы и провинции.

Госквартет им. Стравинского (Симский, Бондаренко, Гамбург, Кубацкий) предполагает в текущем сезоне дать 150 концертов, в том числе 30 бесплатных. Выступления намечены в Москве, Ленинграде, Харькове, Казани, Одессе, Киеве и Днепропетровске. В репертуаре квартета—Гайди, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Мендельсон, Брамс, Григ, Бородин, Глазунов, Танеев, Чайковский, Равель, Дебюсси, Мило, Онеггер, Респиги, Хиндемит, Казелла, Мосолов, Мелких, Гамбург, Нечаев, Старокадомский, Шебалин, Штрейхер, Шенберг, Стравинский, Жирак и Кодали. Особое внимание квартет намерен уделить обслуживанию рабочих клубов. Весной 1929 г. предполагается концертная поездка по Германии и Италии.

РАДИО.

Что слышно по радио

(с трубками на ушах).

Зимний радио-сезон уже начался и принес целый ряд новшеств. Прежде всего—в области построения радио-программ: раньше давались трехчасовые концерты по однородной программе, которая

по истечении второго часа изрядно приедалась своим однообразием. Теперь, учтя это, стали конструировать вечернюю художественную передачу из трех разнородных, предназначенных для разных аудиторий программ, длящихся приблизительно по часу каждая.

Кроме этой реформы самого принципа передач, внесено много нового и в их содержание. Устранены длинные музыкальные пояснения, а вместо них организованы регулярные музыкально-воспитательные передачи, предусмотрена передача ряда произведений современных композиторов, которые раньше в радио-передачах игнорировались, организован большой симфонический оркестр, специально обслуживающий радио-станцию и т. д. Намечен также ряд открытых, т. е. исполняемых в концертном зале, радио-концертов.

* * *

Плохо обстоит дело с трансляцией за границы. Уже проведено несколько опытов на станции им. Коминтерна, а также МГСПС, но с музыкальной стороны эти опыты обставлены были из рук вон плохо. Выделенная приемная станция почему-то всё время перестраивалась на разные передающие станции, и слушатели получали крошку из самых разнообразных фрагментов музыки. Здесь были и оперы („Сказки Гофмана“ и опера „Шопен“), и квартет Шуберта в хорошем исполнении (к сожалению, лишь две неполных части) и „Кавказские эскизы“ Ипполитова-Иванова, и неизбежная танцевальная музыка, передававшаяся в великолепном исполнении из Лейпцига. Всё это было бы неплохо в отдельности, но поданное кусочками, подряд — не оставило никакого впечатления. Кстати, передававшаяся из Каттовиц (Польша) опера „Шопен“ представляет собою монтаж из всех произведений композитора, самым невообразимым образом перемешанных и подогнанных к сентиментальному либретто, заключающему в себе биографию Шопена. Все это проделано одним итальянским капельмейстером и очевидно удовлетворяет невзыскательных соотечественников Шопена.

С технической стороны трансляции за границы были вполне удовлетворительными, и если бы была взята установка на цельные художественные трансляции заграничных концертов, мы смогли бы регулярно слушать в отличном исполнении западные музыкальные новинки.

* * *

О „легкой“ музыке. Конечно, иногда ее передавать надо, ибо у слушателя есть потребность в музыкальном отдыхе. Но совершенно бесспорно, что такую музыку надо давать с большим отбором и, само собой разумеется, в наилучшем исполнении. В этом отношении у нас далеко не благополучно. Радиоузел НКПТ несколько раз передавал так называемый „АМА-Джаз“, игравший мажорные пошлости в неряшливом исполнении, явно подражавшем наихудшим образцам западных кабацких оркестров. Станция МГСПС обрашается с „легкими“ передачами внимательнее и иногда дает интересные образцы этого жанра, но надо сказать, что и здесь случаются промахи. Например, передают „Попурри из украинских песен“, целиком составленное из капельмейстерской безграмотной „мало-

российщины“ и т. д. К „легким“ передачам надо относиться с особенным вниманием и поднять их на должную высоту.

Климентий Корчмарев.

ПО СССР. ЛЕНИНГРАД.

Обзор музыкальной жизни.

Музыкальная жизнь Ленинграда постепенно входит в „сезонные“ нормы. Филармония, стесненная дефицитом летнего периода (неудачная сдача театра Сада Отдыха, непосещаемость летних симфонических концертов), напряженно готовилась все это время к сезону, открывшемуся 10 октября. Из музыкальных событий отметим: открытие сезона Академической Капеллы концертом памяти П. И. Чайковского, открытие Домов Культуры и возобновление концертной деятельности Общества камерной музыки.

* * *

Концерт Аккапеллы, посвященный памяти Чайковского, лишь в очень малой степени состоял из его произведений. Отсутствие у композитора светских хоровых сочинений побудило Капеллу обратиться к переложению для хора не-хоровых композиций (транскрипция М. Г. Климова сцены из 1 акта оп. „Евгений Онегин“). Но и при этой крайней мере, для пополнения программы пришлось использовать ряд замечательных хоров С. И. Танеева — преемника и любимого ученика Чайковского, а также несколько произведений предшественника последнего в области песенной лирики — М. И. Глинки. Вся программа была исполнена с редким для коллективного исполнения мастерством и тонкой детализировкой. Все изумляет в этом идеальном „вокальном оркестре“ — и общность дыхания, и ритмическая дисциплинированность, и овладение тайной хоровой инструментовки, богатой неожиданными тембрами, и четкость динамического плана, и, особенно, выразительность коллективной дикции.

Концерты Капеллы, постепенно, но решительно отходящей от твердынь духовного репертуара, должны быть брошены в самую гущу народной массы: хоровое дело в СССР — основная работа по линии музыкальной самодеятельности. И рабочие хоры должны знать хор Аккапеллы и учиться на его достижениях. Между тем (не говоря уже о поездке по СССР, осуществить которую было бы гораздо нужнее, нежели прошлогоднюю поездку за границу), Капеллу недостаточно знают даже ленинградские рабочие хоры, и не существует еще живой, практической связи между их производственной жизнью. В отчетной программе особенно выделались по исполнению „Венецианская ночь“ и „Ночной смотр“ Глинки в переложении А. А. Егорова, а также упомянутая сцена из „Евгения Онегина“, вызвавшая вполне заслуженные овации.

* * *

Помимо выездных спектаклей Государственной Оперы („Хованщина“, „Евгений

Онегин“, „Дубровский“), в Домах Культуры осуществлен интересный опыт проведения сольного фортепианного концерта. Начало тому положил А. Д. Каменский, давший программу из фортепианных сочинений Чайковского, Мусоргского, Стравинского и Прокофьева. Вопреки всяким ожиданиям, концерт (прошедший при переполненном зале) был воспринят слушателями прекрасно. Интересным освежением пианистического репертуара явилось включение в программу серии пьес Чайковского—„Времена года“, имевших исключительный успех у публики. С неменьшим энтузиазмом слушались и современные композиторы: Стравинский („Регтайм“) и Прокофьев („Сказки старой бабушки“, марш из оп. „Любовь к трем апельсинам“).

* * *

Из концертов Общества камерной музыки нам довелось слышать Clavierabend А. В. Зейлигера и концерт вновь сформированного струнного квартета в составе В. И. Шера, А. С. Авсон (1-я и 2-я скрипки), И. Г. Левитина (альт), и П. О. Брика (виолончель).

Зейлигер представляет собою тип „романтического“ пианиста, постепенно вытесняемый пианистами „конструктивистской“, урбанистической складки. Своим отличным техническим аппаратом Зейлигер владеет вполне свободно, равно удачно используя его в произведениях самой разнообразной пианистической фактуры (Шопен, Лист, Прокофьев).

Новый квартет порадовал мало. Общая звучность его далеко не „квартетна“: расслоение тембров и отсутствие общего ритмического пульса придают исполнению характер случайного ансамбля, несмотря на то, что составляющие его члены в отдельности являются превосходными музыкантами. К тому же, резко ощущается „типовое“ различие участников: Шер—скрипач-солист, Брик—прекрасный оркестровый виолончелист. Концерт украсило выступление молодого баса—Б. М. Фрейдкова, обладающего исключительно богатым по силе, окраске и гибкости голосовым материалом.

Наряду с этим надлежит отметить интенсивную шефскую работу О-ва. С момента открытия ОКМ обслужило силами своих членов-исполнителей 13 выездных и 22 бесплатных концерта. Еженедельно по субботам силами членов О-ва бесплатно обслуживается концертный радио-час для красноармейской газеты „Красная звезда“. Совместно с Союзом обслуживается концертами детвора школьного и дошкольного возраста (воскресные утренники). В организации их принимает участие художественная студия им. Лилиной. Для дошкольников практикуются театрализованные игры, для школьников разработано 3 концертных цикла (Шубертовский, из произведений Чайковского и посвященный русской музыке в целом).

* * *

На оперном участке пока не было ничего примечательного. Заслуживают, однако, некоторого внимания „будничные“ спектакли—более показательные для „удельного веса“ театров, нежели парадные премьеры.

В Большом оперном театре (б. Мариинском) положение мало отрадное. При сильном во-

кальном составе, пополненном молодежью с превосходными данными (напр., Преображенская),—театр не имеет крепкого и надежного оркестра. Ряд „проходных“ спектаклей за это время („Пиковая Дама“, „Аида“) выказал крайнюю недисциплинированность и „разброд“ оркестровых групп, никак не „собираемых“ дирижерской палочкой.

Зато на большой высоте оркестр Малого оперного театра (б. Михайловского), где, в свою очередь, ощутительна нехватка в хороших вокалистах. В настоящее время труппа Малого театра отделилась и „самоопределилась“, как и весь художественный и административный организм театра, от общего Управления Гос. Театрами. Происходит укомплектование труппы, требующее особенной разборчивости и осторожности в виду труднейшего производственного плана, намеченного театром.

Работы над „Джонни“ Кшенека ведутся интенсивно и обещают незаурядный спектакль.

* * *

Госфил открыл сезон симфоническим концертом из произведений Чайковского под управлением Н. А. Малько (3-я симфония, концерт для скрипки с орк. и Серенада для струнного оркестра).

Чрезвычайно отрадное впечатление оставило исполнение 3-й симфонии, незаслуженно забытой в наших концертных репертуарах. 35-летняя годовщина смерти Чайковского—отличный предлог для давно назревшей „ревизии“ всего творчества композитора, продуцируемого до сих пор чрезвычайно односторонне.

В. Богданов-Березовский.

Летний симфонический сезон в Киеве.

По налаженности летних симфонических концертов Киев занимает в течение десятков лет одно из первых мест в СССР; в настоящее же время концерты в Пролетарском (б. „Купеческом“) саду значительно превосходят по качеству оркестра, дирижеров и солистов все остальные подобные предприятия в других городах. Для киевского пролетариата Пролетарский сад является исключительным по ценности местом культурного отдыха.

В сезоне 1928 г., несмотря на дурную погоду, была проведена значительная работа. Из крупных симфонических произведений прошлого было исполнено: 5-я симфония Бетховена, 4-я, 5-я и 6-я симфонии Чайковского, симфония Брамса D-dur, фантастическая симфония Берлиоза, 2-я симфония Скрябина; из произведений современных—Pacific Онегера, увертюра на украинские темы и часть симфонии Лятошинского, симфония Ревуцкого, симфоническая поэма на украинскую тему Альшванга и др.

Следует также отметить концерт из произведений молодых киевских композиторов (Таранов, Грудин, Шипович и др.). Из иногородних солистов выступали: скрипач М. Полякин (Нью-Йорк), пианисты Г. Нейгауз и А. Альшванг (Москва); из местных—пианисты С. Барер, Луфер, Альперин, певица Скибицкая и др. Главным дирижером, взамен ушедшего в середине сезона Валерия Бердяева, был приглашен Павлов-Арбенин—исполнитель большого темперамента, но небезукоризненного вкуса (в особен-

ности этим грешили его вступительные слова к некоторым концертам). Заметно выдвинулся молодой дирижер Л. Брагинский простотой, спокойствием и серьезным отношением к исполняемым сочинениям.

Настоящий обзор будет не полон, если не коснуться отрицательных сторон организации симфонических концертов Пролетарского сада. Дело ценное и нужное, но руководится оно плохо. Каждый год оно переходит в новые руки. В этом году концерты держала опера, руководившаяся исключительно материальной стороной дела. Художественный совет существовал лишь на бумаге; все вопросы (приглашения и проч.) разрешались лично администратором оперы; исполнение новых произведений тормозилось; афиши печатались безграмотно и пр. Нужно думать, что в следующем году организация концертов уйдет к украинской филармонии, которая поставит во главе этого дела знающих лиц, проведет кампанию по распространению льготных абонементов на предприятиях, введет обязательное объяснительное слово к каждой вещи и тем самым превратит летние симфонические концерты в настоящее культурно-просветительное предприятие для широких пролетарских масс Киева.

Д. Г.

Нижний-Новгород.

Еще в октябре 1927 года в Нижнем-Новгороде был организован коллектив работников искусства (оперно-концертный ансамбль—„Оперконанс“) для обслуживания городских и районных клубов концертами и оперными постановками. С самого начала своего существования „Оперконанс“ развил активную деятельность. За время с ноября прошлого по март нынешнего года коллективом проведено 100 различных концертов и 10 оперных спектаклей. Концерты и спектакли происходили, главным образом, в рабочих клубах в Н.-Новгороде, Богородске, Арзамасе и др. и сопровождались пояснительным словом лектора. В январе коллективу было предоставлено помещение в музыкальном техникуме, и это значительно повысило его работоспособность. Коллектив живо откликался также на все темы дня. Так, концерты указанного периода приурочивались к юбилею Красной Армии, Некрасовским дням, юбилею М. Горького и др. общественно-политическим праздникам.

Бочкарев.

Богородск.

Первая уездная музыкальная олимпиада.

Культотдел Богородского Упрофбюро организовал 9 сентября музыкальный праздник, названный организаторами „музыкальной олимпиадой“. Основной задачей праздника было привлечение широких масс к музыкальной работе союзов и внедрение музыки в рабочий быт. Проведен праздник был в г. Богородске на стадионе У.П.Б. при участии 500 различных исполнителей. Программа состояла из двух отделений.

В первом отделении участвовали отдельные клубные коллективы и сольные исполнители. В нем выступили два духовых оркестра: ф-ки им. Рудзутака

(рук. т. Обуховский), исполнивший „Попурри“ и „Камаринскую“ (авторы не указаны), и ф-ки Глуховской М-ры в составе 30 чел. (рук. т. Егоров), исполнивший увертюру „Торжество революции“—Сауля, „Кавказские эскизы“—Ипполитова-Иванова и попури из оп. „Кармен“—Бизе. Кроме того, великорусский оркестр в составе 60 чел. при Старо-Павловской ф-ке (рук. т. Медведев) исполнил „Итальянский гимн рабочих“, русскую песню в обработке Насонова и „Веселый кузнец“—Реттера. Среди сольных выступлений были и вокальные (соло, дуэты, трио), и инструментальные номера (соло на мандолине, балалайке, домре, баяне), и, наконец, квартет духовых инструментов (ф-ки им. т. Рудзутака). Пестрый репертуар этих выступлений включал Шуберта („Серенада“), Чайковского (дуэт из „Евгения Онегина“), Брамса („Венгерский танец“—соло на домре), Венявского („Мазурка“—соло на мандолине), и даже Ю. Хайта („Шахматы“). Квартет духовых инструментов исполнил „Хор охотников“—Мюллера, польку „Четыре друга“ (?!) и Фест-марш. Включение произведений Хайта и пр. подобных вещей в программу чрезвычайно снизило ценность сольных выступлений.

Второе отделение было отведено для объединенных массовых выступлений хора и духового оркестра. Объединенный хор в количестве 150 чел. под упр. т. Тарилова исполнил „На штыки“—Шведова, „Не цветочек в поле вянет“—Чеснокова, „За реченькой яр-хмель“—Гречанинова, „Было у тещеньки семеро зятьев“ и др. Объединенный духовой оркестр в составе 150 чел. под управлением т. Страдмана исполнил марш „Триумф“—Николаева, „Пляску женщин“ из оп. „Рогнеда“—Серова и „Красный букет“—Богорада.

Закончена была программа совместным выступлением объединенного хора и духовых оркестров ф-к Глуховской и Ленской под общим управлением т. Страдмана. Этот массовый коллектив в составе 200 чел. исполнил „Эй, ухнем“—Глазунова и „Интернационал“.

Н. Д.

—Харьков. Укрфил пригласил на концертную работу в течение сезона 1928—29 г. из Москвы пианистов Арн. Альшванга, Гр. Когана, Сам. Фейнберга, из Ленинграда—пианистку Юдину, дирижеров Гаука и Малько, из-за границы—целый ряд крупных артистов (дирижеров Унгера, Савича, скрипача Френкеля, квартет Амар-Хиндемит, пианистов Задору, Аррау, Любку Колессу и др.). В сентябре состоялись в важнейших городах Украины концерты Петри и Сигети.

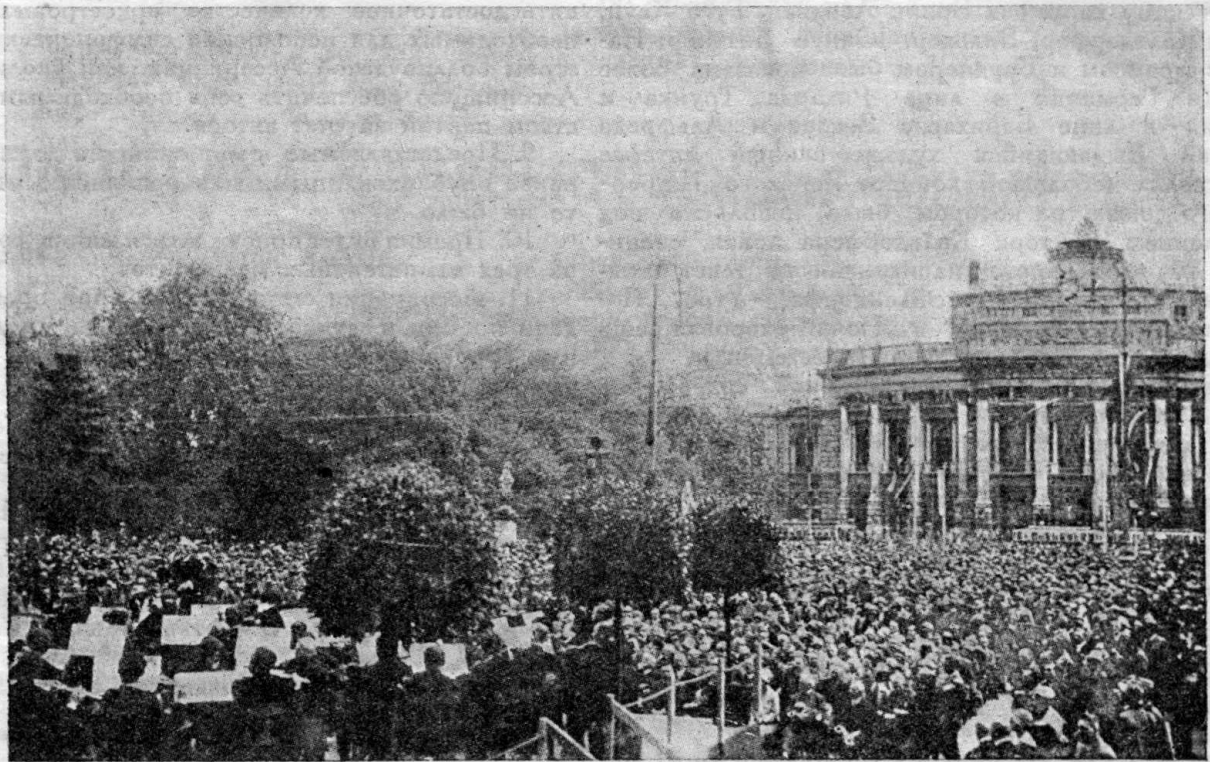
Д.

—Одесса. В конце октября нынешнего года Одесский музыкальный коллектив справляет шестилетие своей деятельности. В 1922 г., в начале своей работы коллектив насчитывал всего 6 человек. За шесть лет он вырос до 65 человек, обучил около 300 человек и провел 72 бесплатных концерта. В этом году состоялся второй выпуск по классам скрипки и фортепиано.

В настоящее время работают классы скрипки, виолончели, фортепиано, сольного и хорового пения, теории и сольфеджио. Среди учащихся много рабочих железнодорожников, трамвайщиков и др.

Б. З.

ЗА РУБЕЖОМ.



Открытие Шубертовских торжеств в Вене. Филармонический оркестр под управлением дирижера Шальк исполняет С-dur'ную симфонию Шуберта.

Шубертовские торжества в Вене.

(От нашего корреспондента).

Чтобы сразу было ясно, необходимо оговориться, что речь идет в данном случае не столько о художественном, сколько, в гораздо большей мере, о политическом и хозяйственном событии.

Если мысленно окинуть взором творчество Франца Шуберта, его спокойный—вне всякой официальности—жизненный путь, то какой вопиющий контраст получается между всей обстановкой, всей атмосферой, в которой расцветала его музыка и той пышной помпезной торжественностью, шумом которой деятельная современность пробует загладить „вину“ прошлых поколений, не оценивших в должной мере своего гениального современника! Какая пустота по поводу календарного юбилея, за организацией которого нетрудно усмотреть настоящие побудительные причины всего Шубертовского ликования—пропаганду идеи об'единения Германии и Австрии!

Исключительно яркий успех получили торжества, или вернее, организованная общинным управлением Вены их первая часть, благодаря тому, что они совпали с празднованием десятой годовщины немецкого певческого союза, привлечшим в Вену сотни тысяч людей. Со всех частей света, даже из Америки, Африки, Австралии, но главным образом, конечно, из Германии прибыли мужские певческие капеллы.

При финансовой поддержке муниципалитета, на так называемом „Лугу Иезуитов“ в Пратере были воздвигнуты колоссальные деревянные трибуны, 182 метров длины и 110 метров ширины и имевшие в окружности 7000 кв. метров.

На подмостках, ступенями поднимавшихся на высоту 6-ти метров, одновременно находилось 40.000 певцов, которыми дирижировали со специально выстроенной башни. В задней и боковых стенах подмостков для участников были устроены специальные широкие проходы. Занятие певцами своих мест и освобождение подмостков, благодаря остроумной организации, осуществлялись в течение не более 10 минут. Отдельные группы участвующих, расположенные по голосам, собирались вне трибун в заранее назначенных пунктах. Через громкоговоритель каждой отдельной группе распорядители сигнализировали о моменте выхода на подмости.

Все это приводится нами только как иллюстрация внешних размеров торжеств. Если же мы посмотрим на их художественное содержание, то увидим, что по сравнению с затраченными средствами оно было незначительным.

Камерная музыка Шуберта (исполнители—знаменитый квартет Розе, квартеты Буксбаум, Готтсман и Колиш) была представлена в большом количестве. Исполнения лучшими австрийскими оркестровыми коллективами „неоконченной“ симфонии и большой С-dur'ной симфонии, различные хоры Шуберта и песни, обработанные для хора, дополняли программу, а также церковная музыка,

лучшим моментом которой было исполнение Es-dur-ной мессы.

Понятно, что наряду с Шубертом была представлена вся имеющаяся значительная литература по мужскому хору, как Эрвин Лендвай, Гуго Каун, Регер, Кельдорфер, Зильхер, Юлиус Биттнер. Наряду с Брамсом и Брукнером была показана более молодая Германия в лице Рихарда Трунка и Венгрия—в лице Бернхарда Зеклес и Альфреда Сендрай. Выдающийся художественный интерес представлял небольшой концерт Венского Шубертовского союза, на котором была исполнена под управлением Виктора Кальдорфера новая, специально для этого союза написанная на текст четырех стихотворений Жозефа Эйхендорфа, — „Утро“, „Полуденный отдых“, „Вечер“ и „Ночь“—хоровая вещь Рихарда Штрауса, — „Сутки“ („Tageszeiten“)

Этим исчерпывалось музыкальное содержание праздника. Надо надеяться, что в ноябре празднование столетия со дня смерти Шуберта пройдет менее помпезно, но зато более художественно содержательно.

Альфред Розенцвейг.

Хроника.

1000 долларов за 15-минутную симфонию.

Голливудская Ассоциация (Hollywood Bowl Association) объявила конкурс на сочинение 15-минутной симфонии. Условия конкурса следующие:

1. Сочинение должно быть написано в форме сюиты для полного симфонического оркестра и требовать для своего исполнения не более 15 минут. Сюита может быть написана в старинной классической форме—серия танцев—или она может носить характер программной музыки: серии номеров, написанных в танцевальных ритмах.

2. Конкурс — международный (интернациональный), в нем могут участвовать композиторы всех национальностей.

3. Рукопись должна представлять собой только оркестровую (дирижерскую) партитуру для симфонического оркестра, а не переложение для фортепиано. Оркестровые же партии должны быть представлены в жюри только тем автором, который получит премию.

4. Все рукописи должны быть отправлены по адресу (Hollywood Bowl Association, Suite 214, 7046 Hollywood Boulevard, Hollywood, California). Срок представления рукописей—1-е февраля 1929 г.

5. Все рукописи должны быть анонимны и помечены девизом или словом; к рукописи должен быть приложен запечатанный, снабженный тем же девизом или словом, конверт, в котором находятся полное имя и адрес композитора. Все рукописи остаются собственностью авторов, за которыми сохраняются права исполнения в будущем.

6. Все рукописи должны быть отправлены заказным порядком, и каждая должна быть снабжена достаточным количеством марок для возвращения ее в почтовое отделение по указанию отправителя.

7. Голливудская Ассоциация и жюри не принимают на себя никакой ответственности за утерю

или повреждение рукописи в пути, но все возможные меры сохранности и безопасности будут приняты.

8. Автор, получивший премию, должен представить достаточное количество оркестровых партий, необходимых для исполнения симфоническим оркестром Голливудской Ассоциации, или уполномочить Ассоциацию обеспечить себя необходимым количеством партий за счет автора.

9. Представляемые сочинения не должны быть ранее опубликованными или исполненными где бы то ни было.

10. Премия будет присуждаться жюри, состоящим из трех компетентных музыкантов.

11. Ассоциация оставляет за собой право невыдачи премии, в случае если ни одно из представленных сочинений не будет, по мнению жюри, заслуживать ее.

В оперном театре Ганновера (Германия) в нынешнем сезоне намечено впервые дать оперы: „Менандра“ Гуго Кауна, „Sly“ Вольфа-Феррари, „Египетская Елена“ Рих. Штрауса, „Протагонист“ и „Der Zar lässt sich photographieren“ Курта Вейля, „Мадонна Империя“ Альфано и „Дон Карлос“ Верди. В новой постановке пойдут: „Пророк“ Мейербера, „Мертвые глаза“ д'Альбера, „Летучий Голландец“ Вагнера, „Аида“ Верди, „Ундина“ Лорцинга и „Боккачио“ Зуппэ.

Опера Кшенека „Джонни наигрывает“ до сих пор уже выдержала около 500 постановок. В Лейпциге она шла 27 раз, в Берлине и Гамбурге—по 25 раз, в Вене—20 раз. В нынешнем сезоне (кроме Ленинграда, Москвы и Харькова, где она пойдет впервые на русском языке) эта опера снова назначена к постановке в уже указанных и ряде других германских городов—Дрездене, Штутгарте и др., в Гельсингфорсе—на финском языке, в Антверпене—на фламандском, в Нью-Йорке—на английском.

Опера Стравинского „Царь Эдип“ прошла с большим успехом в Вене, Берлине, Майнце и Дюссельдорфе. Теперь она назначена к постановке во Франкфурте, Висбадене, Дармштадте, Нюрнберге, Магдебурге, Будапеште, Аграме и Лайбахе.

Знаменитый Венский струнный квартет Колиша в нынешнем сезоне совершает турне по крупнейшим городам Австрии, Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Дании и др. Предположено дать 120 концертов. Произведения Шуберта, Бетховена и Моцарта квартет исполняет наизусть. Композитор Альбан Берг передал квартету Колиша монопольное право на исполнение своей „Лирической Сюиты“.

Лондонское радио в текущем сезоне намерено широко пропагандировать современную музыку. В предстоящих программах радио-передач намечены: „Царь Эдип“ Стравинского, симфонический концерт под управлением Ансермэ при участии Прокофьева, продолжение цикла произведений Арнольда Шенберга, концерт из произведений Бела Бартока в авторском исполнении, концерт русской музыки под управлением приглашаемого из Ленинграда Н. Малько и др.

В Фаенце (Италия) в доме художника Муссини, найден ящик, наполненный неизвестными до сих пор произведениями Джозеппе Сартти, друга Моцарта и учителя Керубини.

В Париже, по случаю столетия со дня смерти Франца Шуберта будет поставлена еще неиздан-

ная опера покойного композитора „Саламанкские друзья“.

Во Франкфурте на Майне (Германия) состоялось первое собрание „Международного Общества Музыковедения“, основанного в 1927 году.

ПОДГОТОВКА К ШУБЕРТОВСКОМУ ЮБИЛЕЮ.

Шуберт в рабочем клубе.

Шуберт для нас не только автор превосходных песен и „неоконченной“ симфонии, но и значительное культурно-историческое явление, и содержание этого явления интересно вскрыть перед рабочим слушателем устройством вечера Шуберта в клубе. Ввиду характерности и показательности Шуберта для определенного этапа в общественном развитии Западной Европы, такой вечер-концерт должен носить просветительный характер. Хотя произведения для концертной программы должны, конечно, быть подобраны по принципу их интереса для непосредственного слушания в рабочей аудитории, однако, при подготовке этого вечера нужно иметь в виду и выделение определенных черт в творчестве Шуберта, характеризующих особенности эпохи. Для этого необходимо помнить следующее:

1. Шуберт, композитор начала XIX века, т. н. эпохи раннего романтизма, является представителем нового, пришедшего с Французской Революцией класса буржуазии, в ту пору класса молодого и творческого.

2. В отличие от Бетховена—мужественного, полного воли к борьбе и героическому строительству, Шуберт—лирик; он замкнут в своем тесном кругу, превозносит свой мещанский, бюргерский быт, приукрашивает темные стороны окружающей жизни своей фантазией. Такая интимная жизненная установка рождает большую любовь к природе, склонность к размышлению и созерцательности.

3. Все эти черты психологического облика Шуберта мы можем проследить и в его творчестве, близком по своему характеру народному музыкальному творчеству.

4. Преобладание лирического начала у Шуберта выдвигает на первое место—песню. Правдивость музыкального выражения вызывает разнообразные программно-изобразительные приемы творчества.

5. Для своих творческих замыслов Шуберт ищет наиболее соответствующую им сжатую, небольшую форму. Так, на протяжении всей своей жизни он выковывает тип своей лаконичной, глубоко-выразительной песни, создает инструментальную миниатюру (фортепианные пьесы) и т. д.

Для составления программы концерта мы можем порекомендовать следующие произведения Шуберта:

Из песен—„Лесной царь“, „Приют“, „В путь“, „Мельник и ручей“, „Почта“, „Седая голова“, „Шарманщик“, „Двойник“, „Гретхен у прялки“, „Путник“, „Форель“, „Смерть и девушка“, „Утренняя серенада“, „Пловец“ ор. 21 № 2.

Из хоровых произведений—оригинальные шубертские для мужского и смешанного

хоров: „Противоречие“ (см. приложение к № 9 „Музыки и Революции“ за т. г.) и переложение сольных песен: „На мельнице“ и „У моря“.

Из инструментальных композиций: для фортепиано в 2 руки—музыкальные моменты f-moll (№№ 2 и 5), Scherzo B-dur; в 4 руки—военные марши ор. 51, характеристические марши ор. 121; для скрипки и ф. п.—соната a-moll, а также „Пчелка“; четырехручные переложения оркестровых произведений: увертюра к „Розамунде“, h-moll—ная симфония и отдельные части C-dur—ной симфонии.

Здесь же можно указать имеющийся материал для самостоятельного участия клубных кружков в Шубертском вечере: переложения для оркестра народных инструментов (в сборнике Чагадаева) балета из „Розамунды“ и фортепианного менюэта, а также переложенные для балалайки соло Н. Лукавихиным „Музыкальный момент f-moll“ (4-й сборник Музсектора) и Вальс A-dur („Музыка для всех“, июль), а также транскрипция „Музыкального момента f-moll“ для мандолины и гитары Н. Розова („Музыка для всех“, июль).

Биографические сведения о Шуберте можно почерпнуть в статье, помещенной в по существу устаревшей книге Ла-Мара „Музыкально-характеристические этюды“, т. I, в „Истории музыки“ Сакетти (изд. „Шиповник“) и в соответствующих главах Всеобщих историй музыки Наумана и Браудо.

М. П.

Шуберт в трудовой школе.

Приближается столетие со дня смерти Шуберта. Весь культурный мир отметит это событие. Как отметить этот момент в трудовой школе? Есть двоякая возможность осуществить эту задачу. Первая—провести эту работу внутри данной школы педагогом школы. Другая—организация концерта с вступительным словом для объединенных школ района или города. Подготовка в школе, где дети основательно проработали бы материал в обычных учебных условиях, а затем посещение концерта, на котором присутствовали бы и другие школьники—такое соединение было бы идеально, но не многие школы у нас могут себе позволить такую роскошь.

Как педагогу начать эту работу в самой школе? Начать (можно уже со второй группы)—с рассказа о Шуберте. Чем группа моложе, тем уже должен быть объем сведений, даваемых детям. Главное внимание нужно обратить на описание условий, в которых провел композитор детство, юность; отметить трудности и нужду, которые ему приходилось преодолевать; рассказать о дружбе с Фогелем, о встречах Ш. с Бетховеном—эти данные будут

детям интересны. Не приходится говорить, что все сведения должны сообщаться в очень живой и образной форме. Язык старого учебника истории музыки оставит детей равнодушными. После знакомства с личностью композитора желательно в классе детям что-нибудь спеть или сыграть. Если педагог сам этого сделать не может, очень желательно привлечь к этому других педагогов, родителей-музыкантов, учащихся музтехникумов и т. д. Наконец, необходимо с детьми пропеть что-нибудь. Этот момент активного участия самих ребят имеет огромное значение. Что же можно петь с детьми в школе? Во-первых, „Мельник“. Эта песня трудная для хора, но она близка нам по содержанию, имеется во многих сборниках. „Полевая роза“, исполненная несколько медленнее, с осторожно введенным в 2—3-х местах двухголосием,

может быть с успехом спета детьми. Очень нравится детям „Шарманщик“. В этой песне нет трудностей, за исключением последних тактов недоступных детям по музыке и по тексту. Здесь можно сделать купюру, с 49 такта перейти на 58. Что можно спеть из Шуберта детям? Здесь выбор песен достаточно: „Лесной царь“, „Приют“, „Куда“, „Форель“, „Бодрость“, „Баркарола“, „Почта“, уже названные „Мельник“, „Полевая роза“, „Шарманщик“. Сыграть можно *Moment musical f-moll*, „Военный марш“, танцы из балета „Розамунда“, наконец, неоконченную симфонию и из симфонии *C-dur*—первую и последнюю части. Пособиями для педагога могут служить хорошо известные книжки Саккетти, Ла-Мара, Браудо. К юбилею Госиздат выпускает также новые книги о Шуберте.

Н. Г.

НОВОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Литература о музыке.

Шуберт — в новейших исследованиях.

(Библиографический очерк).

Литература о Шуберте продолжает оставаться сравнительно малочисленной. Причина—в том, что самое творчество Шуберта, громадное количественно, многообразное по составу, далеко не вскрыло себя в живой, исполнительской практике. Достаточно указать, например, на его песни, которые сравнительно недавно у нас, по инициативе Олениной-д'Альгейм—стали предлагаться слушателям в менее затасканном, „запетом“ наборе. Уже во время мировой войны появился 1-й том замечательного исследования Морица Бауера „Песни Шуберта“¹⁾. Дальше этого 1 тома издание не пошло, а оно было рассчитано на 4 тома; взамен невышедших трех томов Бауер дал лишь один, хотя и очень ценный, этюд о песнях Шуберта на слова близкого композитору и сильно на него повлиявшего поэта Майргофера²⁾. Столь же плохо и даже еще хуже обстоит с исследованиями других областей творчества Шуберта: до совсем недавнего прошлого знание Шуберта, как фортепианного композитора не шло дальше его „экспромтов“ и „музыкальных моментов“, а ф.-п. сонаты игнорировались,—не говоря уже о его 4-ручных ф.-п. произведениях. Заслуга молодого шубертианца Ганса Кельча в том, что он в своей недавней работе „Франц Шуберт в его клавирных сонатах“³⁾ заполнил данный, столь существенный пробел в изучении творчества Шуберта.

В последующих библиографических заметках, не претендуя на полноту, отметим некоторые из новейших работ о Шуберте и его творчестве.

1) M. Bauer. Die Lieder Franz Schuberts. Bd. 1. 1915. Книга Felix Günther. Das Schubertsche Lied, 1928, судя по беглому просмотру, не заменяет невышедших томов Бауера.

2) M. Bauer. Joh. Mayrhofer, Zf. M., V, 2.

3) H. Költzsch. Franz Schubert in seinen Klavier-sonaten. 1927.

Альфред Орель. Франц Шуберт¹⁾. Автор—один из лучших учеников венского музыковеда Гвидо Адлера. Свежесть в использовании материалов, оригинальность оценок, тонкость мимоходом брошенных замечаний характеризуют работу молодого австрийского исследователя. Особенно ценными представляются замечания автора относительно творчества Шуберта—в частности о значении Шуберта для танца. Почти случайно, можно сказать, в клавирную музыку Шуберта вклиниваются танцы: ведь для них, в сущности, совершенно безразлично, написаны ли они для клавира, или для скрипок и контрабаса (любимый в то время состав для танцевальной музыки) или, как в „5 немецких танцах 1813 года для струнных и 2-х валторн“. Это—и не собственно фортепианная и не собственно оркестровая музыка, а в общем смысле—танцевальная музыка. Все новые и новые формы народной (танцевальной) музыки усваиваются художественной музыкой. Из эпохи позднего XVII и раннего XVIII вв., отмеченной развитием инструментальной танцевальной сюиты, для искусства нового времени оказался сохраненным лишь менуэт—быть может, именно потому, что он был последним по очереди среди проникших в область художественной музыки танцев; внутри венского классицизма менуэт находит свою предельную художественную обработку. Но уже внутри этой же классической школы намечается стремление использовать новые формы народно-танцевального искусства. Так, Иосиф Гайдн пишет в 1785 году „12 новых немецких танцев“, а им предшествовали „17 немецких“; Моцарт пишет в 1787 году целый ряд циклов подобных „немецких“; Бетховен идет тем же путем в своих „12 немецких“ (1795), вслед за которыми следуют в 1802 году „6 деревенских танцев для 2-х скрипок и контрабаса“, а в 1819 году „11 Медлингских (Медлинг—венское предместье) танцев“. Но наряду с этими „немецкими“, названные авторы сочиняют множество менуэтов, контрдансы, экосезы—танцы „для общества“.

1) A. Orel. Fr. Schubert. 1928.

У Шуберта, напротив, „немецкий“ и „вальс“ — на первом плане. Оба эти танца — вне сомнения народного происхождения и к концу XVIII столетия начинают проникать в салоны. Но Шуберт писал их не для больших торжеств, а для развлечения в кругу друзей, для танцевальных вечеринок. Для мастеров „высокого стиля“, как Моцарт и Бетховен, определяющими факторами при сочинении „немецких“ были твердо установленные ритмические фигуры и конкретные мелодические признаки, наряду с простой, зачастую стереотипной гармонией. Но для Шуберта эта музыка был его родной стихией. И Шуберт, по своему, стилизовал „немецкий“: этот танец уже утрачивает у него грубоватость „лэндлера“, — переводится, так сказать, на венский диалект, не лишаясь, однако, при этом свойств здорового народного духа. Здесь — высшая ступень „немецкого“; у того же Шуберта намечается и переход этого танца в „вальс“; Иосиф Ланнер делает дальнейший шаг и указывает путь, по которому вальс будет эволюционировать до конца XIX века. Нельзя не присоединиться к этой интересной мысли: в ее основе лежит тот бесспорный тезис, что „в начале музыки — ритм“ и, следовательно, каждый новый стиль характеризуется новыми, свежими ритмическими и танцевальными формулами. На отношении Шуберта к танцу прекрасно видно, что его эпоха — эпоха крупного сдвига в быту и в искусстве.

Крайне ценными нужно также признать соображения Альфреда Ореля о вокальных ансамблях Шуберта. В июньской книжке английского журнала „Доминанта“ известный английский музыкант-критик Эдуард Дент, отыскивая истоки творчества Шуберта, указал (наряду с военными оркестрами, шарманкой), также и на мужские вокальные ансамбли, — музыку „низшего разряда“, как выражается Дент¹⁾. Тут все неверно: прежде всего, как узнаем из этюда Ореля, мужские вокальные фереины в Австрии и в особенности в Вене получили свое развитие долгое время спустя после смерти Шуберта (так что ни о каком музыкально-бытовом „фоне“ здесь говорить не приходится); далее — если у Шуберта в области мужских вокальных ансамблей были предшественники, то это был Вебер, а вовсе не какой-либо второразрядный композитор. Шубертовские мужские квартеты исполняются, порою, хоровыми массами. Но такой метод, как указывает Орель, неправилен: это — область искусства ансамбля солистов. Характерно, что, наприм., в знаменитом вокальном квартете „Деревушка“ (1822) сопровождение поручается клавиру или гитаре: ясно, что в данном случае не имеются в виду мощные звучности хора. Отметим здесь, кстати, что гитара была очень распространена в эпоху Шуберта; Шуберт играл на ней и сочинял для нее — в том числе танцы, в виде дуэта с флейтой или скрипкой (они теперь изданы в коллекции „Старо-венской гитарной музыки“ под ред. Иосифа Зута)²⁾; сохранилась — и не одна — гитара, которую выдают за инструмент, принадлежащий Шуберту (об этом см. Сборник статей под

редакцией Отто Дейча „Интимный Шуберт“)³⁾. Этот интерес к гитаре обуславливался, очевидно, тем что гитара с ее портативностью, с ее „интимным“ тембром пришлась по вкусу всем тогдашним тесным содружествам, сообществам — литературным, художественным, музыкальным (Шуберт был активнейшим их участником), выросавшим как грибы в золотые десятилетия романтизма („до-мартовские дни“).

Кобальд, Карл. Франц Шуберт и его время²⁾.

Названное сочинение — первая, широко задуманная и, в целом, удачно выполненная попытка взять композитора и его творчество не как изолированное явление „психической жизни“, а как составную часть эпохи, быта, человеческого „окружения“. Мы говорим „в целом удачная попытка“, ибо нельзя не отметить, что у автора есть тенденция приукрашивать „доброе, старое время“, приукрашивать настолько, что читатель невольно задает себе вопрос, каким же образом в эпоху общего „благодушия и прекраснотушия“, „стиля бидермейер“³⁾ на долю Шуберта выпала столь жестокая судьба, о которой сам же автор рассказывает с беспристрастием и полнотой. Попытаемся же, с помощью книги Кобальда, хотя и не всегда следуя ее выводам, определить социологический фон жизни и творчества Шуберта. Не забудем, прежде всего, что Шуберт умер в 1828 г., и потому мы лишены возможности судить о том, какую позицию занял бы Шуберт к 48 году, когда оказалось нарушенным внешнее единство общественных сил „эпохи бидермейер“, когда раскол затронул даже отдельные семьи и когда, например, Иоган Штраус — старший играл в одном кафе „Марш Радецкого“, а Иоган Штраус — младший — в другом кафе, на другом конце города выступал с „Песнями баррикад“ и „Революционным маршем“.

Эпоха Шуберта рисуется, как время, когда немецкое общество после десятилетий (целых двух) военных бедствий и лишений получило возможность вздохнуть и вспомнить про мирные условия бытия. Эта эпоха, по мнению Кобальда, не могла не дать картины под’ема, усиленного биения „пульса жизни“, прорыва долго сдерживаемых эмоций, яркого проявления творческих сил. Если нужно доказательство правдивости такой характеристики — возьмите Шуберта, возьмите общий гигантский размах его творчества на расстоянии немногих лет. Самый характер этого творчества, какое-то „захлебывание“ от богатства внутренних сил — говорит о том же: жизнь, пригнувшаяся долу под тяжестью военных условий, снова выпрямляется.

Общий характер художественной жизни Вены эпохи Шуберта был весьма интенсивен. Книга Кобальда рисует нам картину расцвета венских театров „в предместьях“, особенно в Леопольдштадте и Иозефштадте. Здесь процветает „народная сцена“, и дирекция театра в Иозефштадте обращается в 1822 г. с печатным призывом к драматургам „стре-

1) Ed. J. Dent. The Style of Schubert. The Dominant. June 1928.

2) Alt-Wiener Gitarremusik Hrsg. v. Jos. Zuth (1920).

1) „Der intime Schubert“, Red. v. Otto E. Deutsch, 1926.

2) K. Kobald. Fr. Schubert und seine Zeit. 1928.

3) „Стиль бидермейер“, букв. „стиль простодуш- ных“ относятся 20-е и 30-е годы.

миться понять жизнь и страду (Treiben) низших и средних сословий"; здесь развивается яркое дарование Фердинанда Раймунда, чьи музыкальные комедии, с бытовыми и сказочными сюжетами, дали выход „радости бытия“.

Засуну я солнце за шляпу,

Начну метать звезды—будто в кости играя... поется в одной из песенок Раймунда.

В том же самом театре, при его открытии, исполняется также увертюра на „Освящение дома“, которую написал по специальному заказу не кто иной, как Бетховен: здесь наряду с песенкой и танцем народного „зингшпиля“ (комедия с музыкой) и „высшее“ искусство—не в загоне.

Знаменателен подъем в области изобразительных искусств. Кобальд совершенно правильно подчеркивает, что именно в кругу художников-романтиков развивается бытовая реализм, обостряется интерес к „жанру“, к уловлению „маленькой жизни“. И эти крупные или менее крупные живописцы, литографы—одновременно страстные музыканты. Музыка оказывается цементом, который скрепляет воедино отдельные отрасли искусства и вместе с тем придает некоторый общий тон кружкам, содружествам всей этой разношерстной артистической братии.

Откуда тяга к этой „кружковщине“—к „кучкизму“, если позволительно так выразиться? Причина именно в том состоянии раздробленности, „атомизма“, в которое европейское общество пришло после критических десятилетий на смене двух веков (восемнадцатого и девятнадцатого). Здесь корень „Шубертиад“, собраний „канвасеров“,—как они порою, в шутку, назывались: у Шуберта был обычай, когда он находил в своем кругу новичка, задавать вопрос: „Kann er was?“—„Может ли он что-нибудь?“. Отсюда, по созвучию „канвасеры“. Про собрания друзей Шуберта—как и про содружество вокруг Глинки—нередко говорилось нелестное: был тут элемент „веселья“, переходившего порою за грани должного. Но из-за этих грехов и грешков нередко забывается огромная заслуга таких содружеств. В одном из писем к своему другу Шоберу (30/XI—1823) композитор писал про то, что в их общество протискиваются нежелательные элементы, „заурядные чиновники и студенты“, с их „заурядными разговорами“: „я готов уйти прочь от наших чтений“ (Lesungen). Характерное слово: „чтения“. Действительно, тут процветали не только танцы. Это был—сборный пункт, где представители разных отраслей искусства как бы обменивались плодами своего творчества, при чем, зачастую, стихи, песни, зарисовки—тут же на месте и создавались. Не забудем, что здесь издавались и рукописные „газеты“. Неудивительно, что полиция Меттерниха совала сюда нос. Некоторые из кружков, с почтенным в смысле продолжительности прошлым—распускались. Порою дело доходило до более крутых мер, и поэт Зенн, член Шубертиады, подвергся обыску, аресту и высылке в Тироль (где его в 1830 году посетил художник Швинд, и дивился его „огненным резким речам“) ¹⁾. Здесь господствует общность

„шляп, ботинок, галстуков, костюмов и всего прочего, что приходилось по плечу“. В чьем кармане „касса“, у кого в распоряжении лишняя копейка—тот и платит.

Лучшее доказательство необычайной глубины впечатлений от соприкосновения с „Шубертиадами“ и в особенности с их законным центром,—самим Шубертом—это долгая благодарная память о них у их участников. В этом отношении поучителен пример художника Швинда, хранившего всю жизнь дорогие ему образы дружеских встреч, в годы юности. Много лет спустя, в 60-е годы он носился с мыслью найти мецената, который позволил бы художнику разукрасить зал в своем доме фресками на тексты Шубертовских песен. Этот проект не осуществился; сохранились, однако, эскизы Швинда, и мы имеем теперь в прекрасной репродукции—в монографии Отто Вейгмана—наброски Швинда для Шубертовской комнаты ¹⁾. Крайне любопытно, что Швинд, руководимый верным инстинктом, собирался одну из стен целиком отдать фрескам на Гетевские песни, а другую—тоже целиком—на песни на тексты Майргофера. Мы теперь, на расстоянии, видим, какую огромную роль, в более раннюю эпоху, для творчества Шуберта играло соприкосновение с Гете, а в зрелые годы—с Майргофером. Первый оформил „жизненные импульсы“ Шуберта, а второй придал его творчеству философский уклон.

Последнее обстоятельство—почти неожиданно. Но это так. Шуберт дожил все же до 31 года, а в этом возрасте уже позволительно иметь не только одну „непосредственность“, а и элемент „рефлексии“. Мы имеем сейчас в прекрасном и недорогом издании под редакцией известного шубертоведа Отто Дейтча „Письма и лит. манускрипты“ Франца Шуберта ²⁾. И те и другие очень любопытны. Особенно любопытна их „философская“ сторона, выраженная порою в поэтической форме. (Шуберт не был чужд писанию стихов). В чем же философия Шуберта? Для Шуберта нет иной жизни, кроме нашей непосредственно данной жизни; но вместе с тем он верит в „возвращаемость единичного существования“.

Он говорит в своей „Мольбе“ (8/V—1823):

„Посмотри, поверженный во прах
Во власти неслышанной скорби,
Лежит мученический итог моей жизни,
Близкий к вечному концу.
Умертви все это, умертви меня самого.
Повергни в Лету
И пусть чистая, сильная жизнь
Снова расцветет...“

На этом закончим наш краткий библиографический обзор.

К. Кузнецов.

¹⁾ Otto Weigmann. Schwinds Entwürfe für ein Schubert-Zimmer. 1925.

²⁾ Fr. Schuberts Briefe und Schriften. Hrsg. von Otto E. Deutsch. 1922.

¹⁾ По этому поводу см. детали в голландском журнале „Музыка“ (De Muziek), 1928 г., № 10: Писк—Шуберт и политика.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Указатель музыкально-вокальной литературы ко дню XI годовщины Октября.

Подробный указатель Октябрьской литературы, разбитый на разнообразные программы, помещен в №№ 7-8 и 9 „Музыки и Революции“ за прошлый, 1927, год. К 11-й годовщине, помимо уже известных ¹⁾ вышли из печати пока следующие произведения:

М. Раухвергер. „Праздник наш“ (Октябрьская-пионерская) для одногласного детского хора с ф.-п. Слова А. Барто. Музсектор Госиздата. Москва, 1928 г. Цена 15 к.

Содержание текста: прославление Октября, как лучшего из праздников, и пожелание, чтобы и для ребят всего мира Октябрь был бы таковым. Музыка веселая, бодрая. Мелодически и ритмически хор вполне доступен для детей. Есть опечатка: на странице 3, в предпоследней строке, в ф.-п. сопровождении, в левой руке, после 1-й четверти пропущен скрипичный ключ.

И. Парусинов. Ор. 13. „Октябрь“. Слова Шкулева. Смешанный хор с сопровождением ф.-п. Музсектор Госиздата. 1928 г. Москва. Цена 35 коп.

Содержание текста: Октябрь, пронесшийся шквалом, смел на своем пути все призраки прошлого и „выковал могуче серп и молот“. Технически хор доступен только хорошо тренированным профессиональным коллективам. Музыка изобразительно-декоративного характера. Середина—фугато, трудная по интонации (хроматизм), конец—призыв с фанфарообразными построением хоровой мелодии. Аккомпанимент сложен, но не труден.

Производственный Коллектив при Моск. Гос. Консерватории. „Путь Октября“. Музыкальное действие в 3-х звеньях для хора и солистов с уч. ф.-п. (органа), трубы, гармоники и ансамбля ударных. Музсектор Госиздата. Москва, 1928 г. Цена 1-го звена 2 р., 2-го звена 4 р. 50 к., 3-го звена 4 р.

Ввиду своей значительности, это произведение заслуживает специального рассмотрения и оценки. Некоторые части его вышли уже ранее в свет отдельными №№, как то: „Буревестник“ Зары Левиной, „Как пошла наша ребятка“ Н. Чемберджи, „Двадцать шесть“ В. Белого, „Завод“ М. Ковалю, „Прощальная Ленинская“ Г. Брука и „Конница Буденного“ А. Давиденко.

В. Л.

Александр Крейн. — Ленину. — Траурная ода. Ор. 40. Переложение для фортепиано в 2 руки Н. Жилиева. Музсектор Госиздата. 1928. Цена 1 р.

„Траурная ода“ включает в себе характерные для творческого облика А. Крейна, одного из значительных композиторов нашей современности, черты: психологическую, эмоциональную насыщенность и остроту гармонического языка.

Замысел „Оды“, торжественно-печальной поэмы, углублен и сложен. Интонации причитания гебра-

¹⁾ О новинках художественно-массовой литературы, см. отд. нотографии в каждом № нашего журнала.

истического характера на ритме „содрогания“, (напоминающем траурный марш из „Гибели богов“), медленно поднимаясь сплетаются с нисходящими печальными ходами струнных и деревянных и обрывками победного Интернационала, который доходит до своего яркого самоутверждения (си-мажор), лишь на мгновение, перед концом, омрачаясь напоминанием о смерти (Adagissimo — „Вы жертвою пали“).

Написанная для большого оркестра и хора „Траурная ода“, как было уже отмечено, сложна в гармоническом отношении и изобилует характеризующими основную идею произведения контрапунктическими сплетениями.

Эти особенности „Оды“ делают трудной и сложной задачу переложения ее для фортепиано.

Н. Жилиев справился с этой задачей в общем удовлетворительно. Все наиболее значительное в партитуре сохранено и в переложении. Более того, Жилиев пытался даже передать местами группировку и характер оркестровой звучности (так, перенесением из правой руки в левую сохраняется в конце „Оды“ оркестровое распределение фигуры „Интернационала“ между трубами и валторнами—с одной и тромбонами и тубой—с другой стороны).

Однако, при всем этом сложная партитура „Траурной Оды“ оказалась мало-благодарной для фортепианной транскрипции: переложение получилось перегруженным и громоздким по изложению и может быть доступно лишь весьма квалифицированному пианисту.

— и с.

Н. Мясковский. ор. 22. „Венок поблекший“. Музыка к восьми стихотворениям А. Дельвига для голоса с ф.-п. Музсектор Госиздата—1926 г., Москва.

Тетрадь I. 1) „К чему на памятном листке“; 2) „Что ты, пастушка, приуныла“; 3) „Любовь“; 4) „Близость любовников“ Цена 1 р. 65 к.

Тетрадь II. 5) „Жаворонок“; 6) „Нет, я не ваш“; 7) „Песня“; 8) „Осенняя картина“; Цена 1 р. 95 к.

Романсовое творчество Мясковского весьма интересно и своеобразно по своему характеру и направлению и, пожалуй, не менее богато и значительно, чем его творчество в области крупных музыкальных форм—симфонии и сонаты. В данном его вокальном опусе вполне ясно ощущается несомненная преемственность его от песен опуса 1-го на тексты Е. Боратынского („Размышления“). Это сказывается не столько в некоей единой линии вкусовых тяготений автора к текстам поэтов одной эпохи, одной культуры и даже формально принадлежащих к одной группе (т. наз. „Пушкинской плеяде“) и в общности композиторских приемов, сколько именно на чертах родства стилей и общности внутренних граней, не нарушаемых даже внешним формальным различием обоих опусов. „Размышления“—это первый опус, первый юношеский опыт в области интимно-лирического вокального жанра; рецензируемый же опус—недавний продукт творчества Мясковского, уже законченного мастера и зрелого художника, прошедшего нелегкий и многосложный творческий путь. В данном случае

характерно, однако, некое внутреннее противоречие в характере музыки обоих вокальных циклов. Музыка „Размышлений“, напитанная соками интеллектуальной рассудочности и пессимистической меланхолии поэзии Е. Боратынского, — звучит все-таки необычайно светло, почти радостно. Ей в противоположность — зрелая и выкристаллизованная уже стиля музыка opus'a 22, написанного на тексты „простого певца“ — А. Дельвига, скромная и нежно-сентиментальная муза которого любила воспевать идиллические картины „сладкой тишины“ и „тихой жизни“, — у Мясковского сурова, мучительно-пессимистична, отрешенна и скорбно-разочарована. В этом смысле у поэта с композитором нет контакта да и не может его быть, ибо несхожесть и неравноценность их художественных индивидуальностей слишком очевидна. Мясковский, с его углубленностью философа, замкнутостью, сложностью противоречий и опытом человека позднейшей эпохи и иной культуры, совершенно покрывает и подавляет собой „детски ясную“ (определение Пушкина) и цельную в своей „безмятежной созерцательности“ личность Дельвига, как поэта. Моменты известного их сближения и некоторого равновесия — редки. Более всего удовлетворяют в этом смысле №№ 2 и 5, — вообще наиболее светлые по колориту и общему настроению моменты всего опуса. Но и в них, у автора наряду с определенной тягой к душевному просветлению, стремлением выйти из собственной и привычной ему углубленности во внутрь себя и как-то приблизиться к жизненному „мажору“, — чувствуется скованность и нерешительность. Вероятно, от этого в них и чувствуется подернутость флером грусти даже в наиболее светлые моменты. Общее впечатление таково, что, в сущности, Дельвиг и его поэзия — это только предлог. Это тот берег, от которого оттолкнулся художник, чтобы уйти в просторы открытого моря свободного творчества, где можно отдалиться своим мыслям и даже забыть о существовании берега, от которого только что отчалил. Идеи и эмоциональное содержание поэзии Дельвига, преломленное сквозь призму личного мировосприятия Мясковского и творчески им переработанное, доходит до нас в измененном несколько сгущенном виде. Композитор заставил его поэтические тексты жить лихорадочно повышенной жизнью, биться усиленным им не свойственным пульсом, местами обобщил их до значения символов. Это приводит в результате к иным, чем можно было этого ожидать от них, выводам и обязывает уже к иному подходу и восприятию их. Так, например: „Любовь“ (№ 3) — у Дельвига стихотворение уныло-разочарованного характера, — заостряется Мясковским до некоторого тяжелого и душливого кошмара; созданные поэтом в манере классической элегии картины осенней природы (№ 8) — у композитора приобретают необычайно мрачный колорит и заканчиваются сильным взрывом патетического отчаяния; текст сентиментальный — „Близость любовников“ (№ 4) — носит в музыке оттенок несколько „жестокое“ лирического пафоса и т. д..

Тем не менее, необычайно трудно находить в этом произведении недостатки и отдавать предпочтение какому-либо из восьми романсов, ибо все они одинаково хороши и закончены и, каждый по

своему — полны смысла и значения. И если не становится непременно на точку зрения необходимости стилистического ассонанса¹⁾, и не сужать рамок неизбежной внутренней зависимости одного от другого — поэта и музыканта, — то следует признать „Венок поблекший“ одним из наиболее удачных вокальных циклов Мясковского и одним из самых интересных произведений нашей вокальной художественной литературы. В нем счастливо сочетаются все характерные особенности стиля Мясковского: максимальная уплотненность и насыщенность музыкальной ткани, совершенство фактуры, наличие взрывчатых эмоциональных моментов, глубина и серьезность мысли.

Выдержанный и своеобразный вокальный стиль соединяет в себе декламационность в духе Даргомыжского — Мусоргского и мягкость линий и несколько повышенную эмоциональность манеры Чайковского с интересными оригинальными приемами. Все это, вместе взятое, создает впечатление большой силы и необычайной цельности, которая свидетельствует о состоянии полной зрелости художественного дарования и является типичной для произведений, завершающих известный период в художественной жизни их творца, за которыми начинается уже новая фаза развития, новая творческая грань.

Как и все произведения Мясковского, „Венок поблекший“ предъявляет к исполнителю почти предельные требования художественной тонкости и одухотворенной культурности.

В. с. Лютш.

М. Ипполитов-Иванов. Романтическая баллада для скрипки и фортепиано A-dur. Op. 20. Издание Музсектора Госиздата. М. 1928. Ц 1 р.

„Романтическая баллада“ Ипполитова-Иванова — произведение очень несложное по фактуре и непритязательное по содержанию.

Простенькая, хотя и не лишенная стандартной „приятности“ мелодия, гармонизованная (именно „гармонизованная“) по всем правилам довоенных учебников гармонии, вполне грамотное, но примитивное техническое изложение (в особенности это относится к партии ф.-п., трактованной в допотопно-„аккомпанирующем“ стиле); казенное „rit-mosso“ и „appassionato“ в середине со столь же условно-романтическим „успокоением“ к концу — таков стиль этой „романтической“, а вернее — банально-сентиментальной баллады.

Вряд ли имело смысл вызывать из забвения этот давно умерший для нас стиль, чтобы познакомить нас со столь „ординарным“ его образцом.

К. Г р и м и х.

Г. Брук. „Ручной лебедь“ — для запевалы и смешанного хора (без фортепиано). Слова В. Казина. Цена 10 коп.

Общее впечатление от песни не совсем благоприятно. Надуманная мелодия, некоторая ладовая претенциозность, малоудобная тессitura (особенно для сопрано, отчасти для альтов — слишком низкая), общая бледность и монотонность. Самое слабое место песни — запутанные, невразумительные в своей туманной обработке слова. В целом — расплывчатое

¹⁾ Созвучания.

впечатление от песни, вытекающее из неопределенности настроения и замысла.

А. Копосов. „Красногвардейская“, для смешанного хора (без фортепиано). Слова А. Блока. Цена 10 коп.

Удачнейший, крепкий, запоминающийся хоровой номер. Здесь все на месте. Слова отлично вяжутся с мелодией. Уместны непрерывные нарастания, всегда имеющие кульминационные и опорные пункты. Очень гладко и логично голосоведение. Умело употреблены унисоны—они эффектны и поставлены автором не одиноко, но в хорошо вяжущемся с ними гармоническом окружении соседних фраз. Песня звучит широко, даже величаво, несмотря на нарочитую грубость слов. Картины грандиозной войны не овульгаризованы музыкально, а художественно подчеркнуты с нужной простотой и суровой безыскусственностью. Можно только порадоваться появлению такого удачного хора среди новинок клубной хоровой литературы.

А. Даргомыжский. „Как пришел муж из-под горок“. Переложение для смешанного хора с фортепиано И. Лицвенко. Цена 15 коп.

Отличное приобретение для клубного хора. Сделано с полным знанием возможностей и потребностей клубного хорколлектива. Устарелое содержание песни непременно должно быть оговариваемо в объяснительном слове. Заслуживает быть отмеченной бережливость, с какой автор обработки подошел к оригиналу. Песня, несомненно, войдет в клубный обиход. Юмористическое содержание, подвижность мелодической линии, легкость разучивания и восприятия служат залогом успеха.

Георгий Поляновский.

Дитрих Букстехуде. — Прелюдия и фуга *fis-moll* для органа. Свободное переложение для ф.-п. Леонида Николаева. Издание Музсектора Госиздата М. 1928. Цена 1 руб.

Рецензируемая пьеса представляет, насколько нам известно, вторую печатную обработку *fis-moll*-ной прелюдии и фуги Букстехуде для ф.-п. (первая была издана до революции и принадлежит перу Г. Н. Беклемишева). Настоящая обработка заслуживает большого внимания не только по качеству музыки оригинала—одного из лучших произведений немецкой органной литературы до-баховского периода, но и по качеству ф.-п. обработки. Обработка Л. В. Николаева сделана с громадным художественным вкусом и тактом. В пианистическом смысле эта обработка придерживается новейших принципов ф.-п-ной транскрипции органной пьесы и представляет превосходное подражание приемам лучших современных транскрипторов (Бузони, Годовский). Если в некоторых отношениях эта транскрипция уступает транскрипциям гениального Бузони, если пианистическая редакция отдельных мест несколько спорна в смысле удобства изложения, то все же в целом пианистическая обработка сделана мастерски и почти не оставляет желать лучшего. Для пианиста она представляет большой интерес и может многому его научить. Нет сомнения, что разбираемая обработка представляет ценный вклад в концертный и высший педагогический репертуар, в которых она, надо думать, быстро займет заслуженное ею почетное место.

В. Грудин. Три парадокса. Ор. 9 (для ф.-п.). Издание Музсектора Госиздата. М. 1928. Ц. 75 коп.

Юлиан Крейн. 8 прелюдий. Ор. 5 (для ф.-п.). Издание Музсектора Госиздата. М. 1928. Ц. 1 р. 25 коп.

М. Газен. Соната № 1 для ф.-п. Ор. 10. Издание Музсектора Госиздата. М. 1928. Ц. 2 р. 10 коп.

Самый талантливый из рецензируемых авторов—Юлиан Крейн. Его сочинения, относящиеся формально к области „детского творчества“ (Ю. Крейну в настоящее время 15 лет; разбираемые прелюдии написаны им в 10—11-летнем возрасте), временами просто поражают остротой и тонкостью ладового замысла автора (см., напр., последние 2 прелюдии). Что же касается содержания его музыки, то оно пока менее значительно и, естественно, менее самостоятельно. Есть, однако, все основания надеяться, что этот недостаток будет изживаться одновременно с ростом творческой личности автора.

Что касается произведений Газена и Грудина, то они написаны серьезно и со знанием дела, но мало возвышаются над уровнем добропорядочного сочинения общих мест.

А. Борхман. Соната для скрипки с фортепиано *F-dur*, ор. 8. Издание Музсектора Госиздата М. 1928. Ц. 5 р.

Ценность всякого музыкального произведения определяется, во 1-х, даровитостью автора, во 2-х, характером (содержанием) его музыки, в 3-х, уровнем его технического мастерства.

Композиторская одаренность А. Борхмана—вне сомнения. Он обладает значительным мелодическим даром, прекрасным чувством формы. В сонате есть моменты очень хорошие и впечатляющие по музыке (напр., эпизод *Andante assai* в финале). На всей сонате в целом лежит подкупающая печать искренности и даровитости.

Технические средства автора не отличаются особой сложностью, но также стоят на достаточной высоте. Оформлена соната убедительно (в обычной трехчастной форме), скрипичная партия изложена прекрасно. К сожалению, самый характер музыки несколько снижает ценность рецензируемого произведения. Беда не в том, что соната написана без всяких претензий на новаторство, а в том, что музыкальное содержание сонаты, формальное мышление автора, большинство его гармонических оборотов мало индивидуальны и подчас попросту банальны. В сонате слишком много отзвуков русских музыкальных „богов“ довоенного периода—Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Метнера, даже Аренского; местами чувствуется также влияние Грига. Иногда эти отзвуки становятся слишком уж похожими на оригинал (ср., напр., стр. 11, такты 1—4 с арией Любавы Буслаевны из „Садко“). В этом—в том, чтобы сбиться на путь (пусть даровитого и искреннего) повторения чужих и старых мыслей, на путь салонных банальностей—главная опасность для дальнейшего развития композитора. Будем надеяться, что минет его чаша сия, сохранившая уже немало крупных дарований.

Цена сонаты несколько высока (соответственно большому ее объему). Будет жаль, если это помешает

распространению сонаты, имеющей все же ряд несомненных достоинств.

„Музыка — масам“. Місячник масової музичної роботи. Орган Відділу Мистецтв УПОНКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК АКСМУ та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик. (ВУТОРМ) Харків 1928 р. №№ 1—8. Ц. № 30 коп.

Украинская музыкальная культура — ниже и беднее русской. И в области композиции, и в области исполнительства, и в области музыкальной педагогики, и музыкальной науки Украина количественно и качественно уступает достижениям русской музыкальной культуры. Но наряду с этим, украинская музыкальная культура имеет два громадных преимущества перед русской — преимущества, таящие в себе залог быстрого и успешного роста украинской культуры и даже — весьма возможно — грядущей ее „победы“ в соревновании с русской музыкой.

Во-первых, русская музыкальная культура оторвалась от масс. Формальные достижения нашей композиторской и исполнительской „верхушки“ чужды и непонятны массам, точно так же, как музыкальные вкусы и интересы масс пока далеки от верхов нашего музыкального мира. Наоборот, украинская музыкальная культура — это культура массовая. Украинские композиторы говорят на музыкальном языке, близком, понятном и доступном массам. Существующие на Украине (вплоть до самых глухих углов) многочисленные хоровые объединения питаются плодами творчества лучших современных украинских композиторов и являются прекрасной базой (пусть подчас и не очень высоко квалифицированной) для развития мощной национальной (типа германской) хоровой культуры.

Во-вторых, в русской музыкальной культуре очень часто „мертвый хватает живого“. Над русской музыкой тяготеет сильнейший гнет старых (дореволюционных) традиций, старых учреждений, старых имен — гнет, замедляющий, искажающий и уродующий ее дальнейшее развитие. Наоборот, украинская музыкальная культура, как культура молодая, не знает этого губительного гипноза устарелой прак-

тики и старых теорий. Поэтому она быстро и легко рвет с наносными, искусственно прививавшимися ей традициями, и сразу становится на современные передовые позиции.

Все эти особенности ярко отразились в рецензируемом журнале. „Музыка масам“ — едва ли не первый за все время революции подлинно-массовый журнал, умеющий прощупать и удовлетворить настоящие музыкальные потребности масс, связанный одновременно с руководящими органами пролетарской общественности (Наркомпрос, ВЦСПС, ВЛКСМ) и с самыми глухими уголками Украины, умеющий связать музыкально-просветительную работу с работой общественной и поставить музыку на службу делу культурной революции.

К сожалению, местами журнал приобретает не вполне выдержанный характер (некоторые рецензии о книгах, кое-какие шарады и анекдоты). Чем скорее освободится „Музыка — масам“ от этих недостатков, тем лучше будет для этого прекрасного, во многих отношениях образцового массового музыкального журнала.

К. Г р и м и х.

„Искусство в школе“ — ежемес. орган Главсоцвоса по вопросам худ. воспитания (на год — 3 р. 50 к.; отд. № — 35 к.).

Сравнительно молодой журнал „Искусство в школе“, в своем стремлении сплотить работников художественных дисциплин в общеобразовательной школе I и II ступени, отстаивая улучшение условий работы и давая методические дополнения к программам ГУС'а по отдельным отраслям, является несомненно ценным пособием в деле художественного воспитания.

Для каждого, кто интересуется воспитанием подрастающего поколения, этот журнал должен стать настольным, ибо в нем он найдет ответы на вопросы как научного характера, так и чисто практического. Участие в нем любого работника с мест с сообщениями о достигнутых результатах в области художественного воспитания делает этот журнал действительно массовым.

Н. Т.

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

Главлит А—23636. Москва, 1928 г.

Тираж 2.000 экз.

Нотопечать Госиздата, Колпачный пер., 13. Телефон 11-85.