

1930

ПРОЛЕТАРСКИЙ МУЗЫКАНТ

128754/1

1

ОРГАН
АССОЦИАЦИИ
ПРОЛЕТАРСКИХ МУЗЫКАНТОВ

30

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

Содержание

Статьи:

Передовая: Оппортунизм под прикрытием „левой“ фразы	1
М. Коваль.—Ленин в музыке	9
Д. Житомирский.—„Прорыв“ (к постановке во II ГОТОВ'е)	13
А. Шавердян.—„Машинист Гопкинс“ Макса Бранда	17
Музыкальная наука	25
Г. Краснуха.—„К вопросу о корнях формализма в музыкальной науке“.	
Музыкальная педагогика	26
Г. Коган.—„Современные проблемы теории пианизма“.	
В музыкальных учреждениях и организациях	31
В. Белый, А. Давиденко, М. Коваль, Б. Шехтер.—Позорный документ (письмо в редакцию). За оздоровление авторских обществ (заявление группы композиторов).	
Концерты	34
К. Ш.—Бетховен в исполнении Нейгауза. К. Грими х.—Концерты пианистов.	
По СССР	35
В. Кильчевский.—В Ленинграде. Гр. Ф.—В томском музтехникуме.	
Хроника	37
В Ассоциации пролетарских музыкантов	38
Б. Штейнпресс.—Инструктивное письмо № 1 (отделениям и кружкам друзей ВАПМ). Б.—Композиторская секция. И. Назарочкина.—В методической секции. Д.—ВАПМ на электрозаводе. В. Борисов.—В Украинской АПМ. И. Н.—Кружок друзей ВАПМ в Курске.	
Нотография и библиография	42
Б. Штейнпресс.—Музыкальная литература для балалайки. С. Бугославский.—Оркестротека.	
Письмо в редакцию	44
Г. Э. Конюс.	

В виду недостатка места, статьи и материалы, касающиеся конференции по теории ладового ритма (состоявшейся в феврале с. г.), будут помещены в № 2.

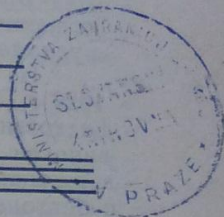
Ry 1330/1430

1930

№ 1 (9)

ПРОЛЕТАРСКИЙ МУЗЫКАНТ

128454



Оппортунизм под прикрытием „левой“ фразы

„Мы чересчур большие „ниспровергатели“ в живописи. Красивое нужно сохранить, взяв его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно „старо“? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться, только потому, что „это ново“? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной манере, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры,—но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим „на высоте современной культуры“. Я же имею смелость заявить себя „варваром“. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости“. (Ильич об искусстве. Воспоминания Клары Цеткин).

„Потом, уж в Сибири, знала я, что Ильич, не меньше моего читал классиков, не только читал, но и перечитывал не раз, Тургенева, например. Я привезла с собою в Сибирь Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Владимир Ильич положил их около своей кровати, рядом с Гегелем, и перечитывал их по вечерам вновь и вновь. Больше всего он любил Пушкина“. „Новое искусство казалось Ильичу чужим, непонятным. Однажды, нас позвали в Кремле на концерт, устроенный для красноармейцев. Ильича провели в первые ряды. Артистка Гзовская декламировала Маяковского: „Наш бог-бег, сердце—наш барабан“, и наступала прямо на Ильича, а он сидел немного растерянный от неожиданности, недоумевающий, и облегченно вздохнул, когда Гзовскую сменил какой-то артист, читавший „Злоумышленника“ Чехова. (Н. К. Крупская. „Что нравилось Ильичу из художественной литературы“).

С самых первых дней своего существования Ассоциации нашей пришлось вступить в борьбу с своеобразным „нигилизмом“ на музыкальном фронте, отрицавшим необходимость усвоения наследства прошлого, относившимся к нему, как к чему-то абсолютно вредному, враждебному, отрицавшим необходимость для нового пролетарского музыканта прохождения углубленной учебы, приобретения необходимых технических навыков.

7 (05)

29/1

Вот несколько характерных положений, относящихся к тому времени, которые мы брали под обстрел:

„Мы решительно не интересуемся тем, что не дает нам элемента свежести, новизны, сдвига, переворота, революции в звуковом плане“ — читали мы в программной статье первого номера журнала „Музыкальная культура“, редактировавшегося Н. Рославцем. „Старые гении пусть себе сияют — никакие силы не помешают им сиять, покуда „им сияется“, т.е. постольку, поскольку существует среда, их воспринимающая“.

Как видим, вместо ленинского активно-критического усвоения и переработки массой (именно массой, а не кучкой интеллигентов) наследства прошлого, журнал пропагандировал пассивное, высокомерно-барское, насмешливое к ней отношение: „сияйте, покуда вам сияется, мертвые иконы“.

Впоследствии это положение было развито в „стройную“ систему взглядов, касающихся не только теоретических, но и сугубо практических вопросов нашей музыкальной жизни.

На диспуте „О музыкальной критике и концертной политике“ в марте 1926 г. Н. Рославец открыто упрекал Росфил в том, что он пропагандирует Бетховена. Росфил, безобразный, бюрократический Росфил, оказывается, был виновен не в том, что он не обслуживал концертами масс, не в том, что он не знакомил массы с Бетховеном, а в том, что провел два или три раза концерты с бетховенской программой в Большом зале консерватории.

Тот же самый Рославец в довольно обстоятельной статье „Назад к Бетховену“ („Рабис“), жалуясь на, якобы, существующие гонения на „левую русскую“ и „левую иностранную“ музыку, указывал, что реакция в музыке исходит, якобы, от групп, провозглашающих Бетховена близким нашему времени.

Совершенно излишним является доказывать всю буржуазность этих взглядов. Сумму этих взглядов питали и определяли: декадентствующая буржуазия, гонящийся за модой обыватель и мало-культурная, грубая неповская буржуазия. Недаром одновременно нам приходилось читать циничную расшифровку приведенных положений Рославца более откровенными и развязными кликушами декадентствующей буржуазии, вроде Вадима Шершеневича, признававшегося: „Я с радостью променяю всего Моцарта на час джаз-банда или на одну сонату итальянца-новатора“.

Поэтому, целиком и полностью принимая на себя „обвинения“ в „исповедывании“ лозунга „критического усвоения и переработки наследства прошлого“, Ассоциация наша отвечала:

„Пролетариат сейчас единственный класс, который выносит на себе целиком и полностью всю тяжесть борьбы за старую культуру. Именно в этом вопросе сшибается он (и еще долго будет сшибаться) с современными буржуазными и мелко-буржуазными направлениями в искусстве, которые, из-за упадочности своей, уже не могут осуществить преемственности в отношении наследства прошлого, на деле отвергают его и стремятся заразить этим пролетариат“.

(Музыка и Октябрь № 3).

Однако, „ужасно-левые ниспровергатели“ шли дальше.

В своей опубликованной автобиографии, самоуверенно рекламируя себя, как „революционного“, „советского“ деятеля-„марксиста“ и „пролетарского композитора“, все тот же Рославец, „между прочим“, предлагал решительно порвать с теми знаниями и техническими навыками, которые дает музыкальная школа, объявляя их не нужными в практической музыкальной работе.

„Освободившись, наконец, от тисков школы“, — писал он в упомянутой автобиографии — „и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы. Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались ненужными в моей практической работе“.

Подобные взгляды, пытающиеся путем „левой“ фразы скрыть свою реакционную сущность, имели первое время некоторый успех. Отрицание наследства прошлого, „конструктивизм“ в творчестве, всем этим одно время сильно была увлечена молодежь. Более того: когда Ассоциация наша вступила в борьбу с подобным „левым“ фразерством, Художественный Отдел Главнауки, призванный руководить художественными организациями и учреждениями, осудил эту позицию Ассоциации. Признав ценность Ассоциации, ряд крупных достижений в ее работе, Художественный Отдел одновременно отмечал:

„Крупнейшая програмная и тактическая ошибка АПМ заключается в одностороннем и излишне нетерпимом подходе к явлениям музыкальной современной России и музыкального новаторства, в недооценке достижений европейской и русской музыки последних десятилетий и в переоценке классической музыки“.

Ассоциация наша, как и следовало ожидать, отвела это обвинение. В резолюции пленума ВАПМ от 28 октября 1928 г. мы читаем:

„Пленум не считает „крупнейшей програмной и тактической ошибкой“ линию Ассоциации по отношению к упадочной современной музыке и целиком и полностью подтверждает правильность позиции Ассоциации в этом вопросе.

Взгляд ВАПМ на современное буржуазное музыкальное творчество, как на учебы пролетарских композиторов прежде всего у классиков и пропаганды лучшего из музыкального классического наследия в массах—составляет одну из наиболее существенных частей идеологической платформы ВАПМ.

Пленум не считает поэтому нужным пересмотр соответствующих параграфов платформы Ассоциации (см. § 6, 7, 8, 9, 12, 17) и ее практической работы по осуществлению этих положений.

Пленум считает также ошибкой внесение в официальные резолюции х/о ГПП и ГНК упомянутых выше пунктов, находящихся в явном противоречии с мнением по этим вопросам Ленина, искусствоведов-марксистов (Плеханов, Луначарский и др.) и всей основной линии партии“.

И действительно, впоследствии Главискусство это обвинение с Ассоциации сняло. В постановлении Главискусства от 9 марта 1929 г. мы читаем:

„Анализ идеологической платформы Ассоциации, а также ее конкретная деятельность, по мнению Главискусства, не дают никаких оснований обвинять ее в нетерпимом и некритическом отрицании явлений музыкальной современности и в переоценке классического наследия.

Главискусство считает, что непримиримая борьба Ассоциации с влиянием на нашу молодежь со стороны упадочной буржуазной музыки, а также пропаганда Ассоциацией лозунгов необходимости учебы в первую очередь у близких нам композиторов прошлого (Бетховен, Мусоргский)—является особенно ценным в ее деятельности“.

Но не только, или, вернее, не столько в победах по административной линии заключались успехи Ассоциации: основное было в том, что „левое“ фразерство было на голову разгромлено как в теоретических, принципиальных спорах, так и самой жизнью, практикой музыкальной работы в музыкальной школе, в рабочих клубах.

Однако, естественно, течение это не было и не могло быть уничтожено, и ныне—благодаря целому ряду обстоятельств, о которых ниже—оно оживает и пытается вновь, хотя и не выступая уже в прежнем примитивно-обнаженном виде, а прикрываясь „марксизмом“ и „диалектикой“,—протащить прежние идеи.

Перед нами несколько характерных документов:

- 1) Два письма о работе на радиостанции ВЦСПС.
- 2) Предложения, принятые для проведения в жизнь отделом искусств Радиоцентра, и тезисы доклада о ВАПМ, который должен был быть прочитан по радио, но был снят распоряжением отдела искусств Радиоцентра.

3) Тезисы (очевидно проект тезисов) декларации всероссийского общества современной музыки.

Начнем с первого.

В письмах о работе на радиостанции ВЦСПС мы находим много чрезвычайно интересного. Оказывается, за последнее время „сходящего с исторической сцены“ Рославца, окончательно затмевает по части пустозвонных формулировок новая восходящая звезда „левого“ фразерства—тов. Блюм (Садко). Вообразив себя почему-то сведущим в музыкальных вопросах (уж не на основании ли своей крайней любви к „хорошим фокстротам“, о чем он так долго распространялся на партсоветах по вопросам музыки), тов. Блюм, как об этом пишут нам, поражает мир неслыханными открытиями, совсем в духе его знаменитого выступления на партийном совещании по вопросам театра в мае 1927 г.

Оказывается, ко всей старой музыке нужно относиться, как к музейной древности, она чужда нам по своей идеологии и не имеет для нас никакого действительного значения. Бетховен характеризуется как „отживший старик“, и вообще рекомендуется „бросить разговоры о его созвучности нашему времени“; Мусоргский—это „достоевщина“ (а однажды тов. Блюм дал более точную формулировку: „Мусоргский—феодал“), и выделять его из старой музыки нельзя. Впрочем, эта „ужасная“ блюмовская „левизна“ не мешает ему запихивать в программы музыкальных радиопередач по 4 фокстрота.

Пролетарских композиторов Блюм „признает“ (как мы глубоко благодарны вам за это, тов. Блюм!), но нравятся ему лишь те немногочисленные произведения пролетарских композиторов, в которых так или иначе отразились влияния упадочного буржуазного творчества. Лучшее из написанного пролетарскими композиторами это, по мнению Блюма, явно эстетское произведение „Сунгарийский друг“. Почему? Потому, что „там много импрессионизма и француз“—отвечает тов. Блюм. Французы вообще у него в почете. Утонченный, салонный, архи-буржуазный Дебюсси—вот у кого должны учиться и кому должны подражать пролетарские композиторы, поучает тов. Блюм. Но так как Ассоциация не следует его мудрым советам, то ее платформа и практика объявляются „глубоко-реакционными“. Так обстоит дело на радиостанции ВЦСПС.

Во втором интересном документе, „Предложения, принятые для проведения в жизнь отделом искусств Радиоцентра“, мы читаем: „§ 5. Давать больше новой советской музыки, вместо старой, дореволюционной“. Обе части предложения, как первая положительная, так и вторая отрицательная—неправильны. Противопоставлять музыку „старую“, сочиненную до революции, музыке „новой“, сочиненной и сочиняемой уже в Советском Союзе после революции—неправильно и вредно. Такой механический, хронологический подход к истории, в данном случае к истории музыки, должен быть совершенно чужд марксисту-музыканту. Противопоставлять можно и должно пролетарское и примыкающее к нему попутническое музыкальное творчество, а так же определенную часть народной песни и близкое, наиболее ценное из наследия прошлого—другому, нам враждебному и чуждому, а именно: музыке современной упадочной буржуазии, хотя бы она сочинялась после революции и композиторами, живущими в советском союзе (фокстротчина, экзотика, „урбанизм“, различные формально-„левые“ течения), и той части музыкального наследия, которая не имеет для нас никакой воспитательной ценности (мистика, религиозность, эротика, сентиментальность, слащавость, салонность).

Для чего же отделу искусств понадобилась в данном случае беспринципная хронологическая установка? Все для того же: чтобы протащить под названием „новой“ советской музыки, не дифференцируя ее по классовому признаку, творчество враждебных нам композиторов (что на практике и делается), попытавшись одновременно перекрыть это—наружно кажущимся ужасно „левым“, но, по существу, опять же реакционным—отрицанием „старой, дореволюционной“ музыки, т. е. всего наследия прошлого.

Позиция отдела искусств в этом вопросе не случайна, а является результатом определенной системы. Это подтверждается многочисленными фактами и особенно одним, имевшим место в самое последнее время: запрещением (единоличным распоряжением зав. отделом искусств, Логиновым) прочтения по радио доклада „Ассоциация Пролетарских Музыкантов и ее задачи“, доклада, являющегося первым из серии подобных же, о чем предварительно было договорено с Радиоцентром. Что же такого было в тезисах доклада, что возмутило „заведующего искусством“ и дало повод к запрещению доклада? Третий и четвертый тезисы его, излагающие платформу Ассоциации и гласящие:

„3. Взгляды ВАПМ на современную буржуазную музыку, как на музыку, в основном, упадочную (Стравинский, Прокофьев)“.

„4. Критическое усвоение и использование музыкального наследства революционной буржуазии (Бетховен, Мусоргский)“.

После такого решительного и демонстративного выпада против ВАПМ мы в праве потребовать от Логинова запретившего доклад, публичного объяснения своих поступков. Мы просим его поэтому ответить нам на следующие вопросы:

1. Считает ли он идеологию современной буржуазии, а вместе с ней искусство и музыку современной буржуазии, в основном, упадочными и если нет, то было бы интересно узнать, как увязывает он этот момент с коммунистическим пониманием эпохи „войн и революций“, с коммунистическим пониманием тезиса „загнивающий капитализм“?

2. Известны ли Логинову взгляды на искусство современной буржуазии Ленина, Плеханова, Воровского, Меринга, Луначарского, разделяет ли он эти взгляды и если нет, то что он, Логинов, может противопоставить этим взглядам?

3. Известны ли Логинову резолюция первой Всероссийской Музыкальной Конференции по докладу Луначарского, выработанная на основе решений партсовета по вопросам музыки при АППО ЦК (§ 2), и резолюция о радиовещании (§ 7)? Мы были бы очень признательны, если бы получили ответы на наши вопросы, для чего с удовольствием предоставим страницы нашего журнала¹⁾.

Последний интересующий нас документ—тезисы декларации Всероссийского Общества Современной Музыки, обсуждаемые в настоящее время Обществом. В будущем мы коснемся этой декларации и подробно осветим вопрос со всех точек зрения, а именно: что заставило общество на 7-м году своего существования принять официальную декларацию, была ли таковая раньше и чем разнится новая декларация от старой. Здесь же мы коснемся только тех пунктов декларации, в которых опять-таки „левое“ фразерство призвано скрыть самые махровые оппортунистические тенденции.

Первый вопрос, на который пытаются ответить тезисы, это—отношение к наследству прошлого. Оставляя за народной и культурной музыкой предыдущих поколений „огромное педагогически-музейное значение“, первый тезис констатирует, что основной путь лежит через „современную музыку“. Что же такое современная музыка? Прямого, четкого ответа на этот вопрос тезисы не дают. Правда, третий тезис констатирует наличие одного характерного свойства у современной музыки, свойства чрезвычайно интересного и знаменательного (о чем ниже), но формулировки, ясного ответа все же нет. Это

¹⁾ Помимо указания на неправильность позиции Логинова в этом принципиальном теоретическом вопросе, обращаем также внимание Радиоцентра на самый факт запрещения доклада, являющегося популяризацией идеологической платформы Ассоциации Пролетарских Музыкантов. Ассоциация эта неоднократно характеризовалась в резолюциях правительственных и партийных учреждений, как наиболее близкая пролетариату организация. Не являются ли поэтому действия Логинова прямым нарушением § 15 резолюции ЦК ВКП (б) „О политике партии в области художественной литературы“ (безусловно относящегося так же ко всем видам искусства), гласящего: „Партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные (а так же в музыкальные. Ред.) дела“? И не думает ли Радиоцентр, в связи с этим, о проведении в жизнь второй части этого §, т. е. „о тщательном подборе лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати“ (и музыки. Ред.)?

6

чрезвычайно важно. Уклоняясь от ясного ответа, авторы декларации оставляют за собой право вносить в понятие „современной музыки“ любое и, конечно, прежде всего то содержание, которое до сего времени вкладывалось в него всюду и везде (начиная от его автора, т.е. Лондонского Интернационального Общества современной музыки), понятие буржуазного искусства. Если это не так, зачем же понадобилось классовое понятие „пролетарская музыка“ вместо „беспартийным“ понятием буржуазным, хотя внешне и тезисов никогда не дадут заменить по существу буржуазного ответа.

„современная музыка“? На этот вопрос авторы тезисов издают пред- нам мало-мальски вразумительного ответа. „Общество исходит из пред- Не даром третий тезис открыто заявляет, что „Общество прежде всего лишенном

Не даром творить музыку, как искусство, ставления о современной музыке, идеологической монолитности". Итак, искусство — понятие внеклассовое и, по определению третьего тезиса, может обладать, «наряду с упадочными и гнилыми элементами», так же элементами здоровыми, созвучными пафосу нашего строя, действующим в данную эпоху. Оно отображает не психику социально-классового человека, а непосредственно культуру — точный слепок со всех социальных сил, действующих в данную эпоху. Оно отображает не психику социально-классового человека, а непосредственно культуру — точный слепок со всех социальных сил, действующих в данную эпоху. Оно отображает не психику социально-классового человека, а непосредственно культуру — точный слепок со всех социальных сил, действующих в данную эпоху. Оно отображает не психику социально-классового человека, а непосредственно культуру — точный слепок со всех социальных сил, действующих в данную эпоху.

Самый махровый оппортунизм и самый махровый идеологический трюк — это, конечно, понимание взаимоотношений базиса и надстройки, упрощенство, механистическое понимание культуры. И опять-таки характерный момент: для того, чтобы притящить нас к махрово-буржуазной идеологии, к меньшевизму, понадобилось вначале «ужасно-левое», «ниспровергательство» по отношению к старой культуре, наследству прошлого, сдвинутого в архив, музей. Что же конкретно ценного видит «современничество» в нынешней, «современной музыке»? Какие ее элементы конкурируют и противопоставляются хотя бы музыкальному наследству революционной буржуазии? Об этом говорят пункты 6 и 7: «...в современной культурной музыке Обществу представ...

«При слушании „Пасифика“ (музыка Онеггера. Ред.) у передового рабочего возникает представление о бастующих на Западе транспортниках, о значении транспорта в индустриализации СССР, а бывшему акционеру Николаевской ж. д. эта музыка напомнит о сегодняшней диктатуре пролетариата».

Трудно себе представить что-либо несуразнее этого анализа. „Пасифик“ Онеггера — типично буржуазное произведение. Тема его — натуралистическое изображение, натуралистическая передача „бега локомотива для скорых товарных поездов, с вагонами грузом в 300 тонн, со скоростью 120 верст в час, ночью“... Онеггер разворачивает эту картину в мистическом плане. Стремительно летящая чужинная масса — живущее и дышащее чудовище, какое-то божество, буквально гипнотизирующее человека. „Я всегда страстно любил локомотивы. Для меня это живые существа, и я их люблю, как другие любят женщин или лошадей“ — пошло, но, в общем, правильно определил свое отношение к машине сам Онеггер. В основе его „Пасифика“ лежит, таким образом, идея гипнотизирующей силы машины (капиталистического общества! — простодушные граждане авторы тезисов!) и власти ее над человеком (рабочим! — наивные младенцы!).

Совершенно непонятно почему при слушании этого урбанистического произведения с явно выраженной буржуазной идеей у рабочего-слушателя должно возникнуть представление „о бастующих на Западе транспортниках“? И почему совершенно непонятно и в некотором роде даже „сверхестественно“. Еще менее понятно, каким образом авторы тезисов улавливают свой анализ „Пасифика“ с фактом настоящей организации пропаганды его на Западе именно буржуазными концертными организациями и успехом этого произведения именно у буржуазии, несмотря на, якобы, напоминание этим произведением „о диктатуре пролетариата“.

Важно также остановиться на проведении между современной урбанистической индустриализацией и

В самом деле: суть капиталистического развития, капиталистического «прогресса» состоит в том, что техника, машина, капиталистические производственные отношения приобретают все большую власть над огромным большинством людей, и именно эта идея проводится в буржуазной урбанистической музыке и в частности в «Пасифике». Не то у нас: наше строительство, наша индустриализация, наши остатки капитализма и, что самое главное, выкорчевывает последние капиталистические производственные отношения, утверждает новые социальные отношения, рождает и восстанавливает новые социалистические производственные отношения человека. Это последнее — суть нашей индустриализации. Партия неоднократно подчеркивала, что например, наша рационализация отнюдь не должна выливаться в одно лишь голое увеличение техники, в одно лишь усиление интенсивности труда (все это характерно для капиталистической рационализации), но обязательно должна сопровождаться улучшением условий труда рабочего, улучшением его культурного быта.

Таким образом автор тезисов — член он партии, или нет, нам неизвестно, — заражен самой отвратительной меньшевистской буржуазной идеологией. Только глазами буржуа он оценивает нашу индустриализацию, не замечая в ней главного: ее социалистического характера. Впрочем, меньшевистский взгляд на нашу эко-
номику, в связи с этим меньшевистская оценка нашей революции и задач, стоящих перед ней, всегда был свойственен „левому“ оппортунизму. Н. Рославцев, зыкальная культура“, желая доказать, что нам рано говорить о пролетарской му-
зыке, что у нас в России еще не было буржуазной музыки, что она рождается у нас
в настоящее время и достойна поддержки, подкреплял все эти положения ссы-
лками на утверждение, у нас, якобы, государственного капитализма с „капитали-
стическими принципами хозяйства“. („Музыкальная культура“ № 3
стр. 181 и 182).

Некто „диалектик“ в том же журнале, развивая одним и тем же языком те же мысли, шел еще дальше. Для доказательства того, что о пролетарской музыке говорить нельзя, что буржуазная музыка представляет прогрессивное явление, утверждалось, что революция столкнула русского рабочего с классом, „находящимся еще в процессе развития“. Наша буржуазия была, оказывается, в 17-м году еще передовой прогрессивной силой, и ее искусство было заострено не против революции и рабочего класса, а против феодализма.

„Наше искусство“ — писал „диалектик“, „выражало эмоции, которые следует определить, как классовые внушения русской буржуазии периода ее

роста и оформления в борьбе с пережитками помещичьего крепостничества и бюрократизма".

Россия, по чисто меньшевистской концепции, берется изолированно от общего мирового экономического и культурного развития, в России, оказывается, буржуазия еще не изжила "своих основ". "Русская музыка непосредственно пред- революционных годов дала нам Скрябина, певца мистического индивидуализма". "Искусство всех стран" переживало в это время период "наибольшего расцвета". Следовательно, и анархии в производственной организации "Искусство всех стран" переживало в это время период "наибольшего расцвета". Все это конкурренции и, следовательно, и анархии в производственной организации общества. До того изживания своих собственных идеологических основ. . . . России, отсталой стране, было еще далеко". Все это говорит для того, чтобы доказать, что пролетарское государство должно поддерживать буржуазные идеологии, буржуазное искусство. Оно "передовое", оно "прогрессивное". "Октябрь пресек развертывание буржуазной культуры у нас, но все недоделанное, незрелое, несовершенное, подгонять".

Для наглядности приводится пример, прямо-таки блестящий перлами оппортунизма. Так, например, "могилишком капитализма" оказывается не рабочий класс, как о том думали раньше, но... сами упадочники. Они только тем и заняты, что подготавливают социализм, уваживают поля для новой социалистической культуры и искусства. Вот послушайте "диалектика": "На Западе, разлагающаяся культура приближающегося к падению класса родит собственных могилщиков, мастеров упадка; цвет, звук, форма попадают под нож хирурга, в реторту химика, искусство раз'ято, форма разложена, анализом убито содержание, скепсисом раз'единены самые стимулы творчества". Подобно рождению макдональдсовского конструктивного социализма, мирно, "само собой" произойдет рождение и появление "цветов новой культуры", ибо, согласно нарисованной "диалектикой" (какой неудачный псевдоним) картины, "победившему пролетариату достанется чистое поле, обильно уваженное, на котором он волен будет взращивать цветы культуры новой".

Однако, "не то у нас. В экономически отсталой стране отстало и развитие культурного творчества буржуазии". Поэтому нужно не содействовать рождению нового пролетарского искусства, но помогать упадочникам. "Работа разложения буржуазной вещной культуры еще не проделана, ей нужно еще овладеть, затем начать работу разрушения и лишь потом придет черед создания нового". (Все цитаты взяты из статьи "Диалектика" "О реакционном и прогрессивном в музыке", напечатанной в № 1 "Музыкальной культуры").

Итак, пристрастие к современной буржуазной музыке, не может являться случайным моментом. Оно всегда связано с меньшевистским буржуазным пониманием законов развития общества и сущностью социальной революции. Протаскивание современной буржуазной музыки в наших условиях и навязывание ее пролетарскому государству не проходит даром. Это неминуемо вскрывает меньшевистскую буржуазную оценку нашей революции и стоящих перед ней задач, а также меньшевистскую оценку нашей экономики, приравнивание ее к обычному капиталистическому развитию.

Меньшевизм этот выглядит крайне "левым" и "ниспровергающим устои". Это только внешность, за которой таится самая реакционная сущность.

Неустанно вскрывать это и разоблачать оппортунизм, прикрывающийся "левой" фразой—боевая задача всякого пролетарского музыканта!

Ленин в музыке

Мариан Коваль

Тема эта всколыхнула некоторых музыкальных критиков в шестую годовщину со дня смерти Ленина.

Произведя статистику музыкальных произведений, посвященных Ленину, критики сильно беспокоились малым количеством таких произведений и от скудных фразами: "Пора уже научиться направлять композиторов в должное русло и стимулировать создание произведений, которые смогли бы достойно отразить память о вожде мирового пролетариата", критики эти все же не по- трудились внимательно проанализировать имеющуюся музыкальную литературу и серьезно подумать—как же Ленин должен отображаться в музыке.

Количественно музыкальная литература, посвященная Ленину, не так уж мала, но с качеством и содержанием ее дело обстоит значительно хуже.

Тема о Ленине очень сложна для художественного воплощения, и, как в каждом трудном ответственном моменте социального характера, на проработке этой темы композиторами очень резко выявились их "сердцевины", степень их родства с психикой рабочего класса.

Постараемся разобрать "подходы" к этой теме у различных композиторов.

Через несколько дней после смерти Ильича некий музыкант, Я. Полферов написал и издал сюиту из 5 пьес для декламации с фортепиано: "Ленин — наше бессмертие".

Сочинение это характерно для творчества спекулянтов от музыки: пошлая дребедень импровизационного характера, с плоскими аккордами и арпеджио.

Случайно с импровизированные арпеджио вдруг прерываются "Интернационалом", с примитивнейшей дилетантской гармонизацией.

Часть музыкального материала "Сюиты", очевидно, натаскана из сочинений, ранее написанных, но "не увидевших свет" (на что есть даже некоторые указания автора в нотах).

Принцип сочинения—только бы скорее написать, схватить "момент".

Характерен следующий момент: каждая крохотная часть этой сюиты посвящается по очереди... Зиновьеву, Луначарскому, Каменеву, Крупской и Троцкому...

Есть еще целый ряд сочинений, посвященных Ленину, подобных сочинению Полферова, авторов, так же ревностно следящих за "моментом" и старательно его использующих (Юр. Милютин, Покрасс, Мирон Левин и др.)¹⁾.

Очевидно мало еще у нас нетерпимости к подобной вреднейшей макулатуре, если она имеет возможность печататься и исполняться.

Следующая группа произведений памяти Ленина отличается другой особенностью, очень характерной для большого круга мало одаренных мелко буржуазных композиторов.

Стиль этих произведений можно обозначить характерным лаконическим словом—мещанство. Мещанское творчество, не имея глубины, серьезных твор-

¹⁾ Пошлые "цыганские" романсы Покраса и Левина, к сожалению, имеют место и на "большой" эстраде. Так, у артиста Готоба Козловского хватило "смелости" выступить с этими произведениями на торжественном вечере памяти Ленина в Большом театре (21 января 1930 г.).

ческих мыслей, тщательно избегая трудностей преодоления музыкального материала, многим нравится именно этой легкостью, внешней красотой и внешним благополучием.

Помимо возмутительно пошлых текстов в такой музыке бросается в глаза именно эта внешняя «красивость» безвольных, однообразно хныкающих мелодий, ослабленных гармоний.

Что выражает эта музыка — радость, горе, борьбу, призыв, суровое воспоминание?

— Ничего. В ней есть только подражание колыбельным ритмам в дряблом, бесхарактерном преломлении. В таком стиле написана «Колыбельная» М. Лазарева и ряд других произведений, еще более безличных и серых.

Из серии произведений такого порядка можно выделить лишь сочинение М. Красева «Снежинки», на текст Д. Бедного. В этом сочинении разорванным и неравноценным в отдельных его частях, наряду с элементами, характерными для указанного стиля, есть моменты искренней и простой грусти, которая сказывается в выразительной мелодии.

В серию мещанского творчества можно включить несколько песен памяти Ленина, выражающих внешнее благополучие, казенный оптимизм. Песни эти — крикливые, формальные, без единой живой мысли. Такой характер носят произведения композиторов Касьянова, Лобачева, Титова, Васильева-Буглая.

Произведения эти никак нельзя признать содействующими росту пролетарской музыкальной культуры. Если Ленин когда-то протестовал против «трескотни» у некоторой части газетных работников, то этот справедливый протест может быть в еще большей мере перенесен на музыку.

Особенно нужно отметить стиль рафинированного мещанства. Произведения такого сорта создаются в кабинетах людей, искусственных в «модернистических», импрессионистских звучаниях (увы, эти «модерны» со времени Скрябина уже сильно устарели). Скорбь, радость, лиризм, борьба, движение, — все черты здоровой психики уничтожаются в этих произведениях в потоке невыразительных, тепличных звучаний. И такие композиторы пытаются брать за огромные социальные темы, как смерть Ленина, пытаются свою духовную немощь соединить с изображением массы, провожающей в могилу своего вождя.

К наиболее характерным произведениям такого стиля следует отнести «Пять дней и пять ночей» В. Рамм. Удивительно, сколько острых, «сильно действующих» средств привлекает автор, чтобы убедить слушателя в значительности своих творческих намерений. На протяжении фразы из восьми тактов мы можем найти и «*molto tranquillo*», и «*molto cantabile*», и «*espressivo*», и «*dolcissimo*», и «*perdendosi*», словом, целый арсенал изысканнейших чувств. А между тем характер изображаемой темы требует здесь лишь одного — простоты.

Наконец, в музыкальной литературе, посвященной Ленину, мы находим и явно-враждебное пролетариату (хотел этого автор, или не хотел, это не имеет значения) произведение. Это хор с оркестром, 1924 год — «композитора Мосолова».

Произведение это было исполнено в шестую годовщину смерти Ленина по радио. В эфир на весь СССР «вещалось» следующее: в течение получаса многократно повторялось несколько музыкальных кусков, насыщенных настроениями метерлинковских «ужасов»; эти музыкальные куски иногда сопровождались нелепыми вампучными выкриками хора, например: «шаг-шаг-шаг»; «шаг-шаг-шаг». По простоте в получаса такой музыки у фаготов в нижнем регистре вдруг появилась шутовски-поданная мелодия песни «*Ça ira*», которая была развита в оркестре. Это должно было означать, что «Ленин умер, но ленинизм живет»... К сожалению, в виду отсутствия нот, мы лишены сейчас возможности более подробно разобрать это произведение, но одно совершенно ясно: это — музыка классового врага.

Особняком стоят в ленинской музыкальной литературе «Песня про Ленина» и «У гроба» А. Кастальского. Первое произведение написано для хора с сопровождением оркестра домр и кларнета. И по тексту и по музыке вещь эта носит народнический характер — подражание русским былинно-гулярьским песням.

Хотя после смерти А. Кастальского прошло уже более трех лет, творчество его, оставившее заметный след в русской музыке, не получило хотя бы минимальной критической оценки и разбора. Нам кажется совершенно неправильной мысль Вяч. Пасхалова, когда, он сравнивая Кастальского с Мусоргским, «культивировал» стилизацию первого от второго только в том, что автор «Бориса Годунова» «планомерная концентрация народно-песенных элементов», у Кастальского же музыкального выражения¹⁾.

Отличие Кастальского от Мусоргского в том, что Мусоргский активно претворял «народно-песенные элементы» в глубочайшие социальные образы, Кастальский же идеализировал «устои» крестьянской культуры и безоговорочно следовал им. Против такой идеализации ленинизм борется более уже тридцати лет. Поэтому отнести «песню про Ленина» Кастальского к числу художественных произведений о Ленине, правильно отражающих, тему — невозможно.

Особенно резко выявился ложный подход Кастальского в его произведении «У гроба» (декламация и хор с оркестром). Взяв материалом для этого пали, и траурного марша Шопена, Кастальский активно творчески их не пренебрегает, а лишь стремится к натуральному их воспроизведению и соединению. Следуя творческим принципам Кастальского, неминуемо прилечь к соданию произведений, к которым очень подходит цитата из рассказа М. Горького «Читатель»:

— «Ты, как луна, чужим светом светишь, свет твой печально-тускл, он много плодит теней, но слабо освещает и не греет никого».

Теперь перейдем к произведениям, характерным для композиторов интеллигентско-попутнического склада. Эти сочинения: «Траурная ода» А. Крейна, «Когда умирает вождь» и «Ленину» Б. Шехтера и «Про Ленина» А. Давиденко.

Здесь нужно оговориться. Если «Траурная ода» остается характерной для творчества А. Крейна и сейчас, то произведения Шехтера и Давиденко характеризуют лицо этих композиторов в самом начале их творческо-общественной деятельности. С момента написания этих произведений прошло уже несколько лет, и Шехтер и Давиденко прошли большой путь перевоспитания своей психики.

Нам кажется интересным остановиться более подробно на этой группе произведений.

Особенностью интеллигентско-попутнического мышления является то, что попутчик, в основе своей, не активная, а созерцательная фигура. Если же попутчик и активен, то его психика все же далеко отстоит от психики масс. Попутчик идет за массой, около массы, но не в массе.

Он не может быть выразителем психики масс, однако в своем желании идти с массой, создает искренние и интересные произведения, которые могут быть приемлемы для пролетариата.

«Траурная ода» Крейна и произведения Шехтера и Давиденко, посвященные Ленину, очень характерны именно для такого рода творчества.

¹⁾ «Музыкальное образование», 1927 г., № 3—4.

«Траурная ода» Крейна начинается сильными скорбными аккордами, которые затем в различном виде варьируются на протяжении всего произведения. Эти гармонии соединяются со скорбной мелодией ориентального характера.

Все это является как бы преддверием к основному содержанию первой части «Оды»: торжественная скорбь перед мавзолеем Ленина, звуки курантов, сперва с неопределенной скользящей мелодией, затем с мелодией, переходящей в отрывки из «Интернационала».

После развития темы «Интернационала» музыка снова приходит к первоначальному аккордам и мелодии, звучащим сначала «tutti», а затем постепенно снижающимся в звучности.

Вторая часть, менее интересная, чем первая, опять начинается разработкой отрывков «Интернационала», которые затем вливаются в исполнение «Интернационала», почти целиком. Это сопровождается оркестровыми взлетами в стиле Вагнера («Полет валькирий»).

Заканчивается «Ода» отрывками из песни «Вы жертвою пали». Таково содержание «Траурной оды» Крейна. Нужно еще отметить совершенно неудачное и ненужное введение импрессионистическими тембрами, благодаря чрезмерному увлечению автора импрессионистическими тембрами. Основное, что кроется в этом произведении — это созерцательность, совершенно не активное восприятие явления, в индивидуальном его преломлении, однако, достаточно искреннее и выразительное.

В вокальных произведениях Б. Шехтера («Когда умирает вождь» и «Ленину») значительно меньше созерцательности. Это скорее сосредоточенное пение, переходящее во вдохновенную песнь. В этих произведениях музыкальные средства не распылены и, не отличаясь большим разнообразием, умело использованы автором для воплощения своего замысла и убедительно воздействуют на слушателя.

Но вот что интересно: поговаривают Шехтер о каком-то очень для него притягательном, волнующем его, но совершенно абстрактном образе. Шехтер не видит живого Ленина и живой массы. Для него Ленин — величественный образ, но лишенный какой-либо конкретности. Это в некоторых местах обуславливает мало-содержательный пафос, особенно характерный для заключительных моментов указанных произведений.

Повторяем, что это уже прошлое Шехтера, но прошлое показательное и поучительное.

Не менее показательное произведение А. Давиденко «Про Ленина». Произведение это написано в форме интонационной разговорной речи («плаката») без аккомпанимента. Давиденко не случайно избрал для своего произведения стихотворение А. Крученых. Крученых в этом стихотворении не знает, как оценить Ленина, много громких слов находит для характеристики Ленина, но все эти слова кажутся ему недостаточными. «Нет. Нет... И еще не так...» — восклицает Крученых, расписываясь в своем смятении и бессилии. Для Давиденко, тогда еще совсем не оформившегося идеологически и творчески, это стихотворение было лучшим материалом для музыкального произведения о Ленине. Давиденко также мечется, ищет подходящие интонации для слов о Ленине, но создает их неопределенными, невыразительными, ложными и скучными.

Если сам автор не верит в определенность своего замысла, то кого же он может убедить этим произведением?

Растерянное творчество всегда приводит к печальным результатам. И прежде, чем окончательно расстаться с этой растерянностью, анархизмом и смятением, Давиденко пришлось серьезно подружиться с рабочей массой, поработать с ней,

понять ее психику и заговорить языком масс. Путь Давиденко — интереснейший путь от мелко-буржуазного попутчика к пролетарскому художнику-борцу.

Как мы видим, ни одно произведение не может быть образцом того, что нам нужно, ни одно произведение не ставит должным образом проблему воплощения в музыке образа Ленина.

Как же должен быть отображен в музыке Ленин? Ответ может быть только один: — так, как понимает и чувствует Ленина масса.

Я вспоминаю момент, когда я узнал о смерти Ленина. Это было в Ленинграде, в одной из военных школ.

Через по случаю годовщины январских событий 1905 г. Публика собралась, но доклад почему-то не начинался. Затем подошел к сцене секретарь парт'ячейки и прочел телефонограмму о смерти Ленина.

Все буквально застыли от неожиданного удара. Говорить мало кто мог. Сильное волнение и спазмы в горле путали мысли ораторов. Через полчаса собрание собралось, и спазмы в горле путали мысли темноту с необыкновенным осознанием того, что совершилось страшное событие, требующее максимального напряжения сил и воли каждого человека.

И тогда я понял, что такое Ленин для массы: — прежде всего человек, которому беззаветно доверяешь, чувствуешь на себе колоссальное влияние его, любишь и ставишь его примером, и затем, человек, имя которого организует, идеи которого глубоко западают в сознание каждого пролетария, являясь огромным рычагом творчества и движения масс. И вот, мне кажется, в этих первых, в плане простой песни о Ленине, — родном, близком, большом человеке — вожде. Во-вторых, в плане крупного симфонического и хоровых форм, которые выражали бы Ленина в движении масс.

Все это возможно лишь при одном условии — если композитор поймет, почувствует психику рабочей массы и сольется с ней в ее борьбе за коммунистическое общество.

„Прорыв“

(К постановке во II ГОТОб'е)

Д. Житомирский

Советская опера еще не создана. В процессе ее создания решающим моментом, как и в прочих областях пролетарского художественного творчества, явится переход на новую советскую тематику и овладение новым творческим методом, соответствующим художественному мировоззрению пролетариата. Только овладение методом и сможет обеспечить органическое (в смысле единства содержания и формы) воплощение советской тематики.

В борьбе за новый творческий метод советская опера все время отстает и неизбежно в течение ряда лет будет отставать от смежных ей видов театрального искусства; причиной этому, с одной стороны — специфическая косность (своего рода «сопротивление материала»), присущая сложной условно-синтетической форме оперы, рутинная и штамповая веками отложившиеся на каждом оперном приеме с другой стороны — относительная молодость и незрелость пролетарских музыкально-творческих кадров.



„Прорыв“. Сцена офицерского кутежа (II акт, II карт.)

Советская опера будет революционной не только по своему содержанию, но и по форме. Однако, форма эта так же, как и обуславливающее ее содержание не будет выдумана, „высосана из пальца“, а возникнет на основе критического усвоения и преодоления наиболее близких нам образцов старой оперной культуры. Попытки обойти эту преемственность и революционизировать оперные формы путем механического внедрения в нее отдельных формальных приемов, взятых часто на-прокат из реакционных произведений современной буржуазной Европы, способны лишь оттянуть и дискредитировать создание советской оперы. И наоборот, всякая попытка правильным путем искать решения этой проблемы (даже если поиски не увенчались полным успехом) должна быть расценена, как относительно ценный этап на пути к созданию советской оперы.

К попыткам последнего рода можно отнести оперу С. И. Потоцкого „Прорыв“. Несмотря на ряд крупных недостатков всей композиции в целом (об этом ниже), в этой опере есть несомненно ценные моменты именно в смысле выработки творческого метода. Автор, изображая современный эпизод (из эпохи гражданской войны), проявил искреннее стремление к реалистической передаче людей и событий, к теплоте и эмоциональной насыщенности музыки, отбирая для этого музыкальные средства, родственные наиболее близким нам композиторам прошлого (как, например, Мусоргскому, отчасти Бородину). Благодаря этим свойствам, „Прорыв“ сможет сыграть положительную роль на советской оперной сцене.

Однако, если „Прорыв“ способен в известной степени показать какими путями должна развиваться советская опера, то в то же время он учит и обратному: какой не должна быть советская опера. На ошибках „Прорыва“ можно многому научиться, а потому нужно их осознать и отыскать их причины.

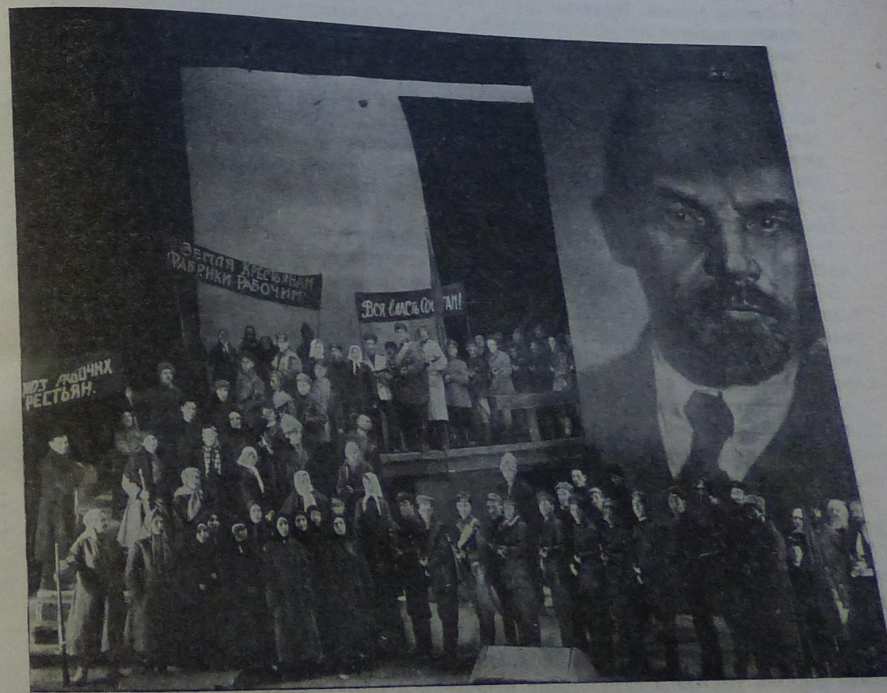
Сценарий „Прорыва“ прежде всего несколько схематичен: события показаны упрощенно, поверхностно, и развиваются они без особых противоречий и напряжений, будучи как бы подобраны по известному стандарту. В пьесе отсутствует внутренняя динамическая линия, являющаяся обыкновенно стержнем драматического произведения и соподчиняющая отдельные эпизоды. Действие здесь скорее чередуется, чем развивается.

Либретто не лишено некоторой фальши. Так, например, основная фигура пьесы, большевик Федор Кленов склонен к резонерству и напыщенности: на допросе у белогвардейцев, в ответ на издевательские замечания офицеров Кленов провозглашает: „И час ваш пробьет! И суд над вами настанет! И страшная ждет вас расправа! Растет, растет дыхание новой жизни! Жизнь идет! Она вас всех сметет!“

В другом месте, в тревожной обстановке партизанского лагеря, ночью, стоя с товарищем на посту, он декламирует: „...под тяжким игом капитала, за корку хлеба гибнем мы; мы все рабы! Но день пришел, желанный день борьбы! Наш враг был побежден, но не смирился он“... и т. д.

Несколько фальшива также романтика белогвардейца Андрея („Жестокая тоска теснится в грудь мою! Я помню все, как сон, я плачу о былом!“)—момент переставки поминать о том, что мечтатель этот, поющий у залитого луной помещичьего окна длинную арию—деникинский офицер, избивающий и расстреливающий крестьян, и начинаешь думать: не то Ленский, не то Герман.

Либретто не отличается подлинной художественностью и не дает, в общем, живых, законченных человеческих образов. Разумеется, композитор целиком и полностью отвечает за пьесу и текст, на которые он затрачивает свои творческие усилия. Малейший разрыв между содержанием и формой (т. е. нарушение одного из основных условий художественного произведения) в тексте неизбежно влечет за собой такой же разрыв и в музыке. Выбор пьесы и текста является для композитора такой же существенной частью творческой работы, как и сама музыкальная композиция.



„Прорыв“. Финальная сцена.

Выше было отмечено, как положительное явление в музыке „Прорыва“, стремление к живой, эмоциональной передаче человеческих настроений. Этот по существу правильный, творческий принцип оправдал себя лишь в тех местах „Прорыва“, где самый драматургический замысел хоть сколько-нибудь выражался в правдоподобных человеческих настроениях (так, например, „Колыбельная“ и „Та-нец“ старухи во II акте, стелания крестьян в IV акте, массовая песня казаков в том же акте). В некоторых же частях оперы правильный по существу принцип обратился в свою противоположность, благодаря тому, что автор не почувствовал лжи и фальши замысла. Таковы, например, многие арии Федора Кленова, в полном соответствии с текстом напоминающие псевдо-революционную музыкальную литературу.

Таким же характером, в известной степени, отличаются и другие герои „Прорыва“. Дешевы и неубедительны также „переживания“ помещичьей семьи; эта сцена (первая картина III акта), в которой композитор всеми средствами пытается заразить слушателя трагедией разоренного „дворянского гнезда“, принимается с естественным чувством недоверия и иронии; особенно трагикомична фигура старика-помещика, бормочущего что-то о цветах, о смерти и подзвучивающего на мельника из „Русалки“.

Я указал также, в качестве положительного явления на то, что в музыке „Прорыва“ заметно преобладающее влияние относительно близких нам композиторов прошлого. На учебу у таких композиторов и основана несомненно преемственность советской, пролетарской оперы от оперы старой.

В этом смысле Потоцкий нащупал правильный путь. Однако, и здесь имеются срывы. Причины их в том, что композитор, предпочитая, повидимому, линию наименьшего сопротивления, часто подменяет метод критического усвоения и преодоления старой культуры простым подражанием и любованием ею.

Примерами чистого подражания могут служить в „Прорыве“ хор крестьян из I акта („Муженек ты мой, мил Федотушка“) — подражание *cis-moll*-ному хору из „Князя Игоря“; реплики крестьянского хора в III акте („Ай-да, Федюшка“) — подражание второму *cis-moll*-ному хору (на 5 четвертей) из „Игоря“; монолог пьяного хорунжего (II акт) — песне Варлаама из „Бориса Годунова“¹⁾; вступление в первой картине III акта — хору приживалок из „Пиковой дамы“. Таких примеров можно привести немало.

Моменты некритического любования старыми образцами сказываются здесь особенно в изображении крестьянской массы.

Мусоргский, а отчасти и Бородин, показывая в своих операх вместо слащавых приукрашенных „пейзажей“, забитый темный „народ“ старой Руси — поступали прогрессивно, ибо осуществляли принцип художественной правды. Однако, буквальное перенесение этих „народных“ образов на современную крестьянскую массу влечет за собой как раз уклонение от этого принципа.

В „Прорыве“ этим отличается, например, хор крестьян из начала 2-й картины III акта („Ночь осенняя на земле лежит“): музыка здесь довольно интересна, но чрезвычайно статична и никак не способна убедить, что крестьяне эти — красные партизаны, которые готовятся через несколько часов вступить в бой и что драться они будут не „со злым татаринком“, „за святу-Русь“, а с деникинскими казаками и за советскую власть.

Зато совсем по-современному звучит в последнем акте хор — массовая песня казаков. Это, пожалуй, лучшее место во всей музыке „Прорыва“; это также лишнее доказательство той большой роли, какую сыграет в пролетарской музыке массовая песня.

В отношении постановки и исполнения „Прорыва“ очевидны вполне добросовестная работа театра и стремление освежить осовременить оперное действие.

¹⁾ В этом месте подражание заметно не в мелодии, а в характере сопровождения.

Кое-где это освежение уладось. Так, например, интересны и динамичны сцены офицерского кутежа (II акт, 2-я картина) и отступления казаков на мосту (IV акт).

Однако, крепка еще оперная рутинка в других местах оперы, напр., в сцене допроса (II акт), в сцене помещичьей „трагедии“ (III акт, 2-я картина). Очень статичны и скучны также массовые сцены партизан, особенно сцена с винтовками (III акт, 2-я картина). Впрочем, как я упоминал выше, эти сцены порочны в самой своей основе, и вряд ли их можно спасти постановочными средствами.

Все указанные мной недостатки „Прорыва“ (на которых я счел необходимым подробно остановиться именно потому, что они могут многому научить пролетарского композитора) не могут иметь, однако, решающего значения при окончательной оценке этой оперы. Совершенно такими же „детскими“ болезнями мешало им добиться впоследствии советские пьесы наших художественных побед.

„Прорыв“ является, несомненно, первой оперой, показывая которую ГОТОб вступает на правильный путь, делает нужное, полезное дело.

„Машинист Гопкинс“ Макса Бранда

Александр Шавердян

1

За последние годы на пестром фоне музыкальной жизни Запада вырисовывается новое явление. Группа буржуазных композиторов берет на себя заботу для массового обслуживания рабочего класса: создаются „трудовые“ песни которых — рабочие. Эта новая музыка имеет уже своих теоретиков, которые не удовлетворяясь фигурными листочками, „чистого искусства“, искусства для вчерашнего дня, — стремятся более или менее последовательно проводить новую теорию искусства организующего, целе устремленного и общественно-значимого. Не в пример теоретикам, откровенно игнорирующим пролетариат и его культурные запросы, идеологи нового течения помышляют об искусстве „всеобщем“, ищут путей к осуществлению культурного контакта. Не надо классовых боев, да здравствует мир в искусстве!

Для наших „западников“, с неизменной готовностью приветствующих все „новое и свежее“ в музыке и одновременно не оставляющих забот о соблюдении социологической непорочности, такая теория должна представляться чрезвычайно соблазнительной. Еще в 1927 г. литературный глашатай „современников“ В. Беляев пророчески предвещал „возможность благотворных взаимных влияний в деле будущего прогресса мирового музыкального искусства“, влияний, которые будут оказываться, с одной стороны, „современной русской музыкой, не революционной формально, но революционизирующей по существу“, а с другой — „музыкой европейского Запада, не революционной по существу, но революционной формально“¹⁾.

Приходится констатировать, что и часть рабочих музыкальных организаций Запада готова признать, якобы, „революционное“ значение новой буржуазной школы, готова в ее словах и делах искать предпосылки пролетарской музыки²⁾.

¹⁾ См. „Современная музыка“ временник АСМ. Москва, 1927 г. № 24, стр. 24, стр. 29. В. Беляев „Десять лет русской симфонической музыки“.

²⁾ См. об этом в статье Ю. Келдыша „Музыка быта“ в Германии. („Пролетарский Музыкант“ 1929 г., № 5).

Пуччини и Шрекера. Этим приемом пользуется Бранд для лирических эпизодов. Если в первой, «шенбергской» манере довольно трудно за суровой жесткостью заумного языка определить истинные размеры дарования Бранда, то «пуччинизм» губит композитора, приводя его к банальностям и обнаруживая дурной музыкальный вкус (см. пример 5 и 6). Вторая из приводимых нами иллюстраций, вполне соответствует моменту. Пошлейший дуэт, распеваемый в параллельных терциях, вполне соответствует моменту. Все богатства оркестра, голоса и слов обречены для обрисовки тех «красивых» переживаний, которые выпадают на долю счастливого буржуа, уединившегося со своей подругой после фокстротирования. Загрязненные гармонии болезненно усугубляют эротический характер музыки.

Однако «пуччинизмы» и эротика не спасают еще положения. Лавры Кшенека буржуазного слуха это должно звучать слишком мотивировки вводить джаз и фокстрот. Бранд и вынуждают его без всякой мотивировки вводить джаз с большим увлечением, отнюдь не в плане сатиры; не вина автора, если его малая одаренность не позволила подняться выше самых тривиальных и пошлых образцов этого искусства (пример 7).

Мы не будем останавливаться на случайных отголосках иных влияний, в изобилии разбросанных по страницам оперы. Отметим лишь, что все многочисленные влияния композитор не сумел синтезировать, вследствие чего получилось смешение стилей и неорганичная, разорванная музыкальная ткань. Подобная музыкальная беспринципность ни в коей мере не искупается технической своровкой, которой Бранд достиг в подражаниях различным «веяниям» эпохи. По своему беззастенчивому, захватническому эклектизму Бранд очень близко примыкает к Кшенеку. Мы уже отмечали их пренебрежение к мотивировке положения и текстового материала: детектив, трюки, пренебрежение к мотивировке положений. Еще более роднит обоих композиторов их музыкальный эклектизм, откровенный и возведенный в какой-то стилистический принцип. Но более даровитый Кшенек сумел найти «свое слово» в подаче чужого материала в плане гротеска; он ставит знакомых нам больших и маленьких музыкантов (Вагнера, Пуччини и др.) вверх ногами. Делает он это с таким озорством и самоуверенностью, что ввел в заблуждение ряд критиков, попытавшихся приписать композитору социальную сатиру—заблуждение, опровергнутое печатно самим Кшенеком.

Менее одаренный и находчивый Бранд не справляется с подавляющим его материалом и предстает перед слушателем безоглядным, скучным эклектиком. Музыкальный гротеск применен Брандом в своей опере только однажды, для усугубления и без того безотрадного впечатления от рабочей массы, развлекающейся в кабаке Bondy.

V

Опера Бранда принадлежит к тому сознательному, целеустремленному и пытающемуся организовать общественное сознание искусству, о котором мы говорили в начале статьи. Бранд не только «играет»—он агитирует. «Пролетарский» сюжет не только своеобразная экзотика, не только попытка автора хоть в чем-нибудь проявить свою оригинальность и сказать свое слово. «Машинист Гопкинс»—сознательная враждебная клевета на пролетариат, метод его борьбы, его психику и творческие силы. С другой стороны, опера является гимном бездушному машинизму, индустрии, великой, аэмоциональной силе. И рядом—опозитизированные уголки той «культурной» жизни, которой служат машины и послушные рабочие, которая характеризуется половой разнужданностью и душным миром маленьких чувств и устремлений.

С точки зрения теоретиков типа Беляева (см. его вышеуказанную статью), опера Бранда является находкой: стоя на высоте «формально-революционных» достижений, Бранд пытается (все признаки налицо) быть «революционером по

Пример № 1
Schnell.

Хор машин.

fff

cresc. ed accelerando

fff

Пример № 2

Хор рабочих.

fff

Пример № 3

Bill.

ff

Пример № 4

ff

Пример № 5
(d = 56)

Viol. Ich will, dass al le mich be wun - dern.

Piano. *pp*

Пример № 6

Viol. du, — nur — du bist ich und ich bin — du

Bell. du, — nur — du bist ich und ich bin — du

ff

ritardando

molto esp.

mp

mp

и т. д.

Пример № 7

ff

p esp.

дальше

и т. д.

существо". Нужны ли после этого классовые бои в искусстве, не разумнее ли "приобщать" революционный пролетариат к "революционному" искусству Запада?

Наши театральные и концертные организации часто оказываются теоретически недостаточно подготовленными для отвода этих звучных, но нечленораздельных речей; часто еще в план работы наших театров включается чуждый материал, являющийся открытой агитацией против задач культурной революции¹⁾.

Организации, стоящие на страже принципиальной четкости работы театров, должны усилить свою бдительность, должны выковать настоящее оружие для борьбы с чуждыми влияниями, пытающимися замедлить и без того отстающие темпы самоутверждения советской оперы.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА

К вопросу о корнях формализма
в музыкальном искусстве

(В порядке обсуждения)

Формалистские выкладки многих ленинградских композиторов и консерваторской профессуры, пытающихся опереться на данные точных и естественных наук, приобретают некоторую материалистическую видимость, чем сбивают с толку студенческую молодежь, не владеющую еще в достаточной мере оружием диалектического материализма.

Формалисты говорят, — на вопрос, какие элементы музыкального формообразования соответствуют той или иной идеологии, ответить нельзя, поэтому "правильнее" сначала обратиться к изучению "специфических" законов музыкального развития и лишь потом установить моменты совпадения (или расхождения), о каковом они сейчас, конечно, не говорят. с законами общественного развития. Таково первое положение формалистов, стремящихся создать "объективную" науку о музыке. Вполне логично, с точки зрения формальной логики, которую они все проповедают, оправдать свою "объективность" объективностью, якобы, исследуемого ими материала, стоящего по их мнению вне общественных отношений; ведь чувство радости или горя — говорят они — одинаково присуще крестьянину и помещику, капиталисту и пролетарию. Весьма полезно для этой цели установить "специфические" законы музыки, независимые от общих законов общественного движения и только в некоторых моментах совпадающие с ними. Во всяком случае, их "независимость" дает ту свободу действия, в которой так нуждается формализм, отрывающий музыку от социального базиса, и столь же необходимую "свободу воли" для композитора-формалиста.

Обеспечив себе таким образом "свободу" действия, формалисты приступают к изучению специ-

фических законов музыкального развития. Если в продолжение четырех тактов музыки — рассуждают они — по несколько раз в каждом такте гармония меняется, то у слушателя создается напряженное состояние; если же вслед за этими четырьмя тактами последует музыка с более медленным течением гармоний — создается успокоение. То же самое можно проследить и проделать относительно других элементов фактуры — мелодии, ритма и т. д. При переводе этого нового положения на язык обобщений, получается, что определенные раздражения вызывают те или иные ощущения, чувства, эмоции. Из этого правильного положения делается, однако, тот неправильный вывод, что именно это взаимоотношение: раздражение — рефлекс, и является первичным фактором музыкального формообразования. Из этого следует, что композитор прежде всего должен уметь использовать звуковой материал, комбинируя его и преподнося слушателю в наиболее "выгодной" в смысле физического воздействия форме. "Композиционная технология", таким образом, приобретает значение самоцели.

На всем этом надо остановиться подробнее. Прежде всего здесь бросается в глаза стремление формалистов обосновать свою "теорию" данными положительной науки, данными рефлексологии, как части естествознания, причем это делается таким образом, что законы естествознания механически переносятся в качестве "специфических" законов в музыкальное искусство. Надо отдать справедливость, формалисты правы, когда говорят о "специфичности", но... они лишь "слышали звон". Подобно механистам они проводят ошибочное понимание основной задачи музыковедения, как задачи сведения сложного к простому, в данном случае сведения музыки к законам рефлексологии. Отсюда вполне логично представить, что музыкальное произведение есть простая сумма звуковых, ритмических, динамических и пр. "воздействий" на пси-

¹⁾ Постановку оперы Кшенека "Джонни" в двух наших театрах необходимо признать большим идеологическим прорывом еще недостаточно окрепшего музыкального фронта. Опера "Гопкинс" была исключена из репертуара театра им. Станиславского постановлением Худ. - политического Совета. Однако, по имеющимся сведениям, эта опера принята к постановке в Ленинградском оперном театре с частичными изменениями, которые, очевидно, будут подчеркивать ее "революционность по существу".

каким он был в начале XX века. Поэтому теоретически нецелесообразно, а практически вредно чрезмерно фиксировать внимание именно на истинности или ложности теории пианизма. Нам нужна не столько эта проблема, сколько методология «новой» школы, на этой проблеме. Методология «новой» школы, критика двигательных рецептов «старой» школы; критика критика ее методологических принципов; не столько критика Брейтгауза с точки зрения учения этой школы, сколько критика Брейтгауза с точки зрения Штейнгауза с точки зрения Штейнгауза, сколько критика обоих их с точки зрения Брейтгауза, сколько критика современной науки и современного пианизма.

VII

Есть противоречия и противоречия. Когда Гр. Прокофьев на стр. 33 своей книги пишет: «Никто не оспаривает огромных трудностей игры на ф-п.», а несколькими строками ниже сообщает, что «читая несколько книг по теории игры на ф-п. неизбежно наталкиваешься приблизительно на такую постановку вопроса: «игра на ф-п. не так уж трудна» — то таковое противоречие, не принося никакой пользы читателю, свидетельствует лишь о недостаточной способности автора к логическому мышлению. Но бывают и другие противоречия — весьма плодотворные, выражаемые замечательными мыслителями. Такие противоречивые системы выдвигаются обычно на стыке между старым и новым, когда нащупан уже новый принцип, но не найден еще пути его конкретизации. Чем глубже и прозорливее в таких случаях мыслитель, тем ярче формулирует он новый принцип — тем острее сказывается в его системе противоречие между новыми и старыми истинами, тем скорее происходит после него разрыв со старыми догмами и переход к новым методам исследования. Такими — по слову Гегеля¹⁾, — ведущими вперед — противоречиями были в истории пианизма: на стыке между «механической» и «физиологической» школой — система Лешеттского, на грани между школами анатомо-физиологической и современной — учение Штейнгауза.

Читатель помнит, что Штейнгаузену в 3-й главе его книги удалось правильно формулировать роль сознания в ф-п. игре и тем самым нащупать новые проблемы теории пианизма. В свете этой новой точки зрения естественно должны были отодвинуться на задний план «двигательные» проблемы, стоявшие в центре внимания анатомо-физиологической школы, и подвергнуться критическому пересмотру некоторые основные принципы этой школы (рационализация упражнения посредством осознания «правильных» движений). Сам Штейнгаузен оказался не в состоянии произвести этот пересмотр и окончательно порвать с устаревшими взглядами. Поэтому его система в конечном итоге привела к пресловутому противоречию: нельзя учить движениям — можно научить движениям. Из этого противоречия возможны два выхода. Один выход состоит в том, чтобы зачеркнуть первую часть противоречия: этот (избранный Штейнгаузен и Прокофьевым) путь ведет назад к основным ошибкам анатомо-физиологической школы. Другой выход состоит в том, чтобы зачеркнуть вторую

¹⁾ Философское учение которого, кстати сказать, само было гениальным образом подобного противоречия между методом и системой.

часть противоречия: этот путь ведет вперед к разрыву как с «механической», так и с «анатомо-физиологической» школой, к созданию новой «психотехнической» школы, выдвигающей в качестве основной проблемы теории пианизма проблему анализа и рационализации сознательной части работы пианиста.

Было бы преждевременно утверждать, что такая школа уже создана. Но, несомненно, такая школа находится уже в процессе созидания и, что особенно ценно, к ее созиданию подходят с двух сторон: с одной стороны — ученые, подтверждающие концы с концами основные положения Штейнгауза и развивающие основные положения (современные неврологи, психологи, рефлексологи)²⁾; с другой стороны — крупнейшие современные пиантоз, нащупывающие практические пути к рационализации сознательной работы пианиста (Бузони, отчасти Годовский). Такое согласие тенденций науки и практики, ученых и виртуозов наблюдается впервые в истории пианизма: старая школа была учением практиков, шедшим вразрез с данными науки, анатомо-физиологическая школа — учением теоретиков, отвергавшимся практиками. Поэтому, не предвещая вопроса о будущем нарождающейся школы, нужно все же сказать, что это согласие должно быть рассматриваемо, как чрезвычайно благоприятный симптом.

Мы отнюдь не собираемся давать здесь систематическое изложение взглядов этого нового — нарождающегося — направления. Подобное изложение было бы несколько преждевременным и, кроме того, выходило бы за рамки нашей (и так сильно разросшейся) статьи³⁾. Но путем сравнительного сопоставления с основными положениями «механической» и «анатомо-физиологической» школы — мы можем установить хотя бы руководящие принципы «психотехнического» направления.

В полном согласии с анатомо-физиологической школой, «психотехническая» школа считает необходимым строить ф-п. педагогику на базе науки, а не личного авторитета учителя, как это имело место в старой школе⁴⁾. Но в отличие от анатомо-физиологической школы «психотехническая» школа полагает, что психология и рефлексология, на которые до сих пор обращалось очень мало внимания теоретиками пианизма, могут дать больше плодотворных отправных точек для построения практически ценной теории пианизма, нежели анатомия и физиология костно-мышечного аппарата, значение и данные которых несколько переоценивались анатомо-физиологической школой.

В полном согласии с последней, психотехническая школа рассматривает способ занятий, применявшийся старой школой (чисто «механическое»

¹⁾ Этот термин употреблен здесь в весьма условном смысле — за неимением лучшего.

²⁾ По этой линии идет и Гр. Прокофьев в 5-й и 6-й главах своей книги.

³⁾ В другом месте мы предполагаем в скором времени дать очерк пианистических принципов Ф. Бузони — виднейшего представителя этого направления.

⁴⁾ «Психотехническая» школа отнюдь не склонна, однако, обесценивать роль личного опыта и дарования учителя, поскольку фортепианно-педагогическая работа есть искусство, хотя бы и подлежащее научному обоснованию.

VIII

упражнение), как чрезвычайно иррациональный и устаревший путь технической работы¹⁾. Психотехническая школа, как и анатомо-физиологическая, полагает, что вмешательство сознания в процесс упражнения может в огромной степени усложнить и облегчить достижение желаемых результатов²⁾. Но в отличие от анатомо-физиологической школы психотехническая школа держится того взгляда, что вмешательство сознания может принести пользу не тогда, когда результатом его явится «ясное» представление о внутренней форме движения, а только тогда, когда оно приведет к ясному и целесообразно расчлененному представлению о цели движения. В связи с этим, проблема технически целесообразной рационализации наших звуковых и звукодвижительных (термин Гр. Прокофьева) представлений поднимается в глазах психотехнической школы на уровне центральной проблемы современной теории пианизма³⁾.

Наконец, также в согласии с анатомо-физиологической школой психотехническая школа считает вредными предрассудками настойчивое стремление к фиксации, выключение больших мышц, изолирование пальцевой игры и другие двигательные «рецепты» старой школы. Но в отличие от анатомо-физиологической школы психотехническая школа признает частую необходимость и целесообразность (наряду с использованием больших мышц) и т. наз. пальцевой игры. Вообще же говоря психотехническая школа не придает всему вопросу о «движениях» того первостепенного значения, какое придавала ему анатомо-физиологическая школа и склонна отнести к числу вредных предрассудков всякое стремление навязать пианисту ту или иную «единую» форму движения⁴⁾.

Таковы основные позиции «психотехнической» школы, в принципиальном отношении представляющие несомненный шаг вперед по сравнению с учениями механической и анатомо-физиологической школы. Что же до более подробного и критического освещения принципов этого направления — в частности, чрезвычайно любопытных приемов технической рационализации наших звукодвижительных представлений, применяемых школой Бузони, — то мы вынуждены отложить это до другого раза.

¹⁾ «Обходный путь» — по справедливому замечанию Гр. Прокофьева.

²⁾ Однако, «психотехническая» школа не думает, конечно, что осознание может заменить упражнение.

³⁾ Над решением этой именно проблемы особенно много и плодотворно поработал Ф. Бузони. Нотный и словесный текст его произведений (I том «Wohlt. Clavier» Баха, «Klavier-Ubung», транскрипции сочинений Баха и Листа) заключает богатейший материал, касающийся конкретных способов такой рационализации. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, укажу только, что приводимое Гр. Прокофьевым (стр. 79 его книги, примечание) указание Петри заключает в себе — для пианиста, умеющего думать — ключ к одному из основных приемов Бузони.

⁴⁾ Из чего отнюдь не следует, что «психотехническая» школа не учитывает той пользы, которую может принести научно-физиологическое изучение пианистических движений.

«Психотехническое» направление пока что не играет еще сколько-нибудь значительной роли в теории и практике советской фортепианной педагогики. Руководящая роль в последней принадлежит в первую очередь другим направлениям, представляющим «лианистическое» отражение существующих у нас общественно-музыкальных группировок.

Старая школа процветает там, где практика фортепианной педагогики сосредоточена в руках т. н. «правой» профессуры. Иначе говоря, старая школа играет до сих пор преобладающую роль в большинстве наших музыкально-учебных заведений, хотя представители ее и возмущаются (но обыкновенно этой группировки) от «теоретических» выступлений. Совпадая с правой профессурой персонально, старая школа представляет и принципиальную аналогию с идеологией этой группировки. Педагогическая практика педагогов «старой» школы отличается авторитарностью, догматизмом, антинаучностью, культа обветшалых традиций, что позволяет целиком применять к советским представителям этой школы ту характеристику, которую дает платформа ВАПМ всей правой группировке наших музыкантов: «исторически окончательно изжившее себя направление», «мертвое эпигонство и ретроградство, ничего не способное дать живой развивающейся музыкальной культуре»¹⁾.

Наоборот, «сравнительно значительную силу представляет из себя т. н. группировка «современников», отражающая идеологию «переломной» в свое время части молодой русской буржуазии и буржуазной интеллигенции, отстаивающей принципы современного уподобного буржуазного искусства и формализма»²⁾. Представителями этой группировки в области различных разновидностей «анатомо-физиологического» направления. Как и вся «современническая» группировка, это направление проявляет большую теоретическую активность и оказывает значительное влияние на известную часть учащихся. Наибольших же практических успехов этому направлению удалось добиться в тех ленинградских учреждениях, которые являются главными очагами «современничества» и формализма; наоборот, в Москве представители этого направления сосредоточены, главным образом, вне консерватории (которая продолжает еще оставаться цитаделью «старой школы») — в ГИМН-е и других учреждениях.

Тесная связь «ленинградской школы» пианизма с ленинградскими же «современниками» и формалистами хорошо известна³⁾. Точно также не случайно и то обстоятельство, что лидер московского штейнгаузенианства, Гр. Прокофьев стоит, вместе с тем, во главе «кружка современной музыки», а в своей книге занимает совершенно антимарксистскую позицию по некоторым эстетическим (проблема стиля) и историческим (проблема смены клавиатуры фортепиано) вопросам. Одно естественно

¹⁾ Идеологическая платформа ВАПМ, § 12а.

²⁾ Там же, § 12б.

³⁾ Очень показательна в этом отношении чрезвычайно интересная книга М. Друскина «Новая ф-п. музыка» (изд. «Тритон», Лгр. 1928 г., с предисловием Игоря Глебова).

Итак, Н. Рославцев действовал почти безоси-
зочно, обращаясь за помощью в бюро компози-
торских секций Молдинки и Драмсоюза.

После заслушания заявления Рославца, а также
заключения специально выделенной комиссии, нами
был заведен протест против разбора «дела» Росла-
вца пленумом в виду: а) полного отсутствия у пле-
нума объективных материалов, связанных с обви-
нением Рославца; б) неправомерности параллельного
расследования по чистке следования, на которое по-
мощи комиссии по чистке следования не было.

Следствия никого не уполномочивала. Достаточно
было бы обратиться к следствию, чтобы узнать

Считая блицельным свое присутствие на этом "историческом" обсуждении, сопровождавшемся гнусными выпадами ряда выступавших против Ассоциации пролетарских музыкантов, подав письменно особое мнение о неправомерности самой постановки вопроса перед Пленумом, мы покинули заседание. Этим самым мы выражали протест против попытки, под видом "реабилитации" Роставца, поднять фронтон музыкальных вредителей и рвачей — Хайтов, совместно с Мессамами и т. п., ведущих за собой политически инертную группу бюро секций, — выступить с дискредитацией идеологической линии Ассоциации пролетарских музыкантов, несущей всю тяжесть борьбы против буржуазной идеологии в музыке, лишь недавно проявившей активное участие в реализации запрета т. н. "легко-жанровой" продукции гр-н Хай- и им подобных.

⁴⁾ Кстати, комиссией по чистке аппарата Наркомпроса Н. Рославец вычищен по 3 категории.

"Порицание" это, вынесенное от имени "композиторской общественности" имеет целью противопоставить немногочисленной группе пролетарских композиторов—членов Модпика всю остальную массу композиторов. Мы уверены, что этот номер не удастся. Мы убеждены, что вся советская часть композиторских секций Модпика и Драмсоюза не даст ввести себя в заблуждение темным элементам, пытающимся при помощи клеветы и демагогии использовать марку "композиторской общественности" для своих грязных целей.

Присоединяются к письму следующие товарищи—члены Модпика и Драмсоюза: Л. Шулгин, Буглай, К. Корчмарев, А. Сергеев, С. Корев, А. Веприк, З. Левина, Г. Поляновский, В. Клеменс.

То, что произошло недавно в связи с кампанией по объединению композиторских секций Модлика и Демидова и избрано было общим

Весь этот конгломерат "творческих направлений" имеет возможность влиять на судьбы композиторских секций авторских обществ, добиваясь в некоторых случаях большинства при выборах руководящих органов.

В последнее время кампания, предпринятая печатью, Ассоциацией Пролетарских Музыкантов, Музсектором и др. общественными организациями против так наз. "легкого жанра", сплотила творцов "цыганщины" и "фокстротчины" в борьбе за свое дальнейшее существование. Еще до общего собрания композиторов, избравшего единое бюро, идеологи "цыганщины", опираясь на композиторское "бюро" секции, во главе с ответственным секре-

В этом собрании обеих композиторских секций 20-й идеологическая борьба приняла чрезвычайно резкие формы. По первому вопросу, о временном бюро единой секции, лишь с большим трудом, после бурных прений с "фокстротчиками" и "болатом", удалось изменить пункт, гласивший том, что во временном бюро должны быть представлены "все (!) творческие направления и жанры". Было принято предложение группы членов ВАПМ о лишении права быть представленными в бюро "фокстротчиков", "церковников" и "дыгачников". По второму вопросу, о декларации единой секции, предложенной Мессманом, также произошло "сражение". Ряд товарищей справедливо возражала против принятия за основу этой декларации, ввиду ее крайней политической беспринципности, замаскированности в ней вопросов классовой борьбы в муз. сфере, искусства, а также политической безграмотности. Достаточно привести следующую цитату из декларации, чтобы понять сущность последней: "Стоя на платформе классовой борьбы (!), единая секция строит свои отношения к музыке, к музыкантам, к композиторам с учетом того, что обострение этой борьбы происходит фактически не столько (!) внутри музыкального творчества, сколько около (!) музыкальной жизни". Декларация была принята за основу большинством голосов против группы членов ВАПМ, поддержанных значительной частью собрания, со-вестно подавших особое мнение по поводу принятия декларации.

Доводя до сведения Совета по делам искусства и ЦК Рабис о всем вышеизложенном, просим принять следующие меры к оздоровлению единой

4) Позднее о выходе из состава бюро заявили т.т. Крейн, Корчмарев и др.

Члены Молдпика и Драмсоюза:

Алексеев, С., Белый, В., Буглай, Д.,
Волков, В., Венрик, А., Выгодский, Н., Евсе-
еви, С., Зирягин, В., Иванов-Борейский, М.,
Коваль, М., Книппер, Л., Корев, С., Кор-
марев, К., Крейн, А., Кочетов, В., Ком-
панец, З., Лазарев, М., Милютин, Ю.,
Левина, З., Сергеев, А., Сло-
дяновский, Г., Сергеев, А., Сло-
нов, Н., Черемушин, Н., Чемберджи, Н.,
Шехтер, В., Шехалин, В., Шишов, И.,
Шохин, А., Эшпай, Я.

Бетховен в исполнении Нейгауза

Бетховен в исполнении

Вечер Бетховенских сонат в исполнении пианиста Нейгауза явился известным фоновым событием на общем довольно безрадостном фоне нашей концертной жизни последнего времени. Чисто эстетической уклон большинства наших исполнителей (по пристрастию к салонности или музейной старине (по пристрастию французской) XVII века связан с резким падением интереса к классической музыкальной культуре, в частности, к творчеству Бетховена. Вдумчивой, углубленной работы над бетховенским творчеством, стремления найти соответствующий его идейному содержанию стиль исполнения — у наших исполнителей нет. Особенно нужно это подчеркнуть в отношении исполнительской молодежи, формирующейся на наших глазах. Между тем, только путем глубокого и органичного преодоления всего классического музыкального наследия можно достигнуть той внутренней дисциплинированности и организованности художественного мышления, которая часто отсутствует у нашего музыкального молодняка, воспитанного на романтических, шопеновских традициях или на „современничестве“.

Поэтому такой факт, как концерт одного из наших выдающихся художников-исполнителей, посвященный целиком произведениям Бетховена, заслуживает быть всячески приветствуемым.

Всякий стиль исполнения, разумеется, связан с определенной художественной культурой. Трактовка Бетховена у современных исполнителей отражает так же черты известных музыкальных направлений нашего времени. Здесь можно отметить две наиболее характерные линии. Среди слышанных нами в последние годы западно-европейских буржуазных пианистов эти линии были ярко представлены Цеки и Шнабелем. Если Цеки выявляет в бетховенских произведениях, главным образом, моменты конструктивного порядка, то Шнабель дает их, наоборот, в экспрессионистском плане, в стиле выразительного повествования с очень произвольными, порой даже почти импровизационным

характером. И та и другая трактовка в одинаковой мере неприменима для нас, ибо они лишают творчество Бетховена как раз основного; его действительности и цельности эмоционально-волевого содержания, в одном случае, придавая ему черты безвольной созерцательности, в другом — подменяя внутреннюю напряженность внешней конструктивной устойчивостью формы.

Найгаузу не примакает в исполнении Бетховена ни к одному из этих направлений. Он стремится к своему независимым путем, найти самостоятельную стилистику, свой стиль истолкования бетховенского творчества, вольным достоинством Найгауза, как артиста, является то, что, обладая прекрасными внешними пиаанистическими данными (техника, звук), он умеет всегда подчинить общему художественному замыслу. Художник безусловно преобладает в Найгаузе над пианистом виртуозом. Можно даже иногда сделать ему упрек в том, что он в интересах общего исполнительского плана позволяет себе до некоторой степени пренебрегать звуковой отделкой частей. Найгаузу вообще свойственна большая широта размаха. Его сильный и яркий темперамент воплощается в широких линиях и смелых контрастах. Вместе с тем, его эмоциональность имеет достаточно-определенную волевою опору, и это предохраняет его от распыляемости выражения и утраты чувства формы, свойственных большинству пианистов-виртуозов.

Но при всем этом нужно признать, что Нейгауз еще не вполне овладел бетховенским стилем, кое-где у него чувствуется некоторая неясность и неуверенность исполнителя романтических традиций, представителем романтических традиций в исполнении, он переносит многое из них и в трактовку Бетховена. Поэтому наиболее удаются ему те из произведений Бетховена, которые сами обнаруживают известную близость к романтическим настроениям. Лучшее всего, с неподдельной и глубокой проникновенностью, была исполнена Нейгаузом соната d-moll, op. 31, с ее эмоциональной взволнованностью и некоторой импровизационной свободой. Наименее удалась ему классически-ясная и простая D-dur'ная соната op. 10, в которую был внесен совершенно ей несвойственный элемент шопеновской утонченности. Здесь Нейгауз взял кое-что от толкования Бетховена другим пианистом — Игумновым. Эта трактовка — своеобразная и по своему, может быть, законченная — несомненно, все же, снижает идейное содержание творческих замыслов Бетховена. Для Нейгауза это — случайный момент, явившийся, повидимому, просто результатом недостаточного овладения последовательным исполнительским замыслом.

За счет этой же причины следует отнести и отдельные дефекты в исполнении сонаты „Appassionata“ и сонаты c-moll op. 111. Внутренняя волевая напряженность временами заменялась у Нейгауза простым механическим форсированием звучности или темпов. Благодаря этому впечатление от первых частей обеих названных сонат было несколько разорванное и непоследовательное. Нейгаузу не всегда хватало той сдержанности и сконцентрированности художественных средств, которые необходимы при исполнении бетховенских произведений.

Нужно оговориться, однако, что эти критические замечания нельзя в полной мере отнести только к Нейгаузу. У нас вообще отсутствует стиль исполнения, который соответствовал бы идей

ному смыслу бетховенского творчества. Вопрос правильного толкования Бетховена есть вопрос определенной исполнительской культуры. Несомненная заслуга Нейгауза в том, что он обнаружил большую и глубокую работу в поисках стиля толкования бетховенской музыки и ряд бесспорных достижений на этом пути.

Концерты пианистов.

Александр Боровский интересное всего много в произведениях некоторых современных авторов — шения в особенности, Прокофьева (выделим замечательно в закон яркое исполнение 5-го сарказма, и в нескольких техни- ниста. чески-звуковых „коньках“, отделанных им с боль- З шой тщательностью (марш из „Афинских развалин“ более случая Бетховена-Рубинштейна, „Повет шмеля“ Р. Кор- того сакова-Штримера). Почти все остальные произве- Но е дения его значительного репертуара (в том числе ный арти Бах и Бетховен, которым он уделяет значительное стру др место в своих программах) не представляют в его напе, над исполнении большого интереса. Нельзя назвать в то ч Боровского „формалистом“ по устремлениям: на- что пр против, его интерпретация проникала явным стрем- Н лением к психологической содержательности. Но в Н чем более глубокомысленный характер старается пр и придать своей игре этот пианист, тем больше обна- что пр руживается элементарность его художественного пр и мышления, тем яснее становится, что ему, в сущ- Н ности, нечего сказать. Это—исполнение артиста, Н н стремящегося (быть может, по привычке) к содер- с жательности, но лишнего внутреннего содержа- с жания (или потерявшего его). От того игра Боров- ского большей частью либо претенциозна и манерна, либо формальна и скучна. темперамент

У Боровского, несомненно, есть темперамент, ко-
гда-то издающийся иногда хорошим симфонический раз-
ветом от отдельных произведений („Баба-Яга“ Мусор-
ского). Но большей частью его темперамент оказы-
вается не в общей концепции произведения, а в по-
добно другому, весьма близкому Боровскому
стилю, артисту — скрипачу Полянку. В появле-
нии в некоторые моменты исполнения разубожистого
„шишка“, несколько „ресторанного пошиба“ (2-я рап-
содия Листа). В смысле красок игра Боровского
либо бедна, либо грязна, что особенно неприятно
проявляется при исполнении им произведений Баха.
Правда, у Боровского есть и незаурядные виртуоз-
ные достоинства (мощь и ровность звука, большая
выдержка, четкий ритм и т. д.), но они не искупают
общей бесцельности художественной личности этого
бледного эпигона отживших музыкальных традиций
Боровского. Боровского Лев О

Гораздо интереснее Боровского Лев Оборин. За блестящим и многообещающим началом слов его артистической карьеры (непосредственно вслед за окончанием консерватории) последовал период неровных и менее удачных выступлений—вероятно, на вполне естественное отражение артистического роста, художественных исканий, неоформившихся стремлений. В настоящее время, он, повидимому, уже выходит или вышел из этого периода. По крайней мере, отчетный концерт показал Оборина достигнувшим уже известной зрелости и законченности, выросшим в тонкого артиста и блестящего мастера фортепианной виртуозности. Его владение инструментом (как узко "техническое", так и звуковое), его исполнение вариаций Шуберта-Таузига, пьес Дебюсси, Альбениза и др. не уступало гастролро-

нашим у нас западно-европейским пианистам, а, быть может, и превосходило многих из них.

Но мы не слышали о нем ни от западных, ни от европейских писанин. Оборотом, просто вы-
рос, он вырос в известном направлении. У него
неопределенных возможностей, он превращается
(или превращается) в артиста определенного стана.
Этот стиль характеризуется подражанием современ-
ным западно-европейским писанинам, стремлением
догнать их и перестать их, на пути к их идеалам.
На этом пути Обороны не удалось достигнуть
ничего; но это удалось ему лишь на пред-
ельных многообещающего советского артиста
в законченного буржуазно-салонного пи-
санина.

Это привело нас к очень серьезным вопросам более общего порядка. Путь развития Оборина не случаен: по той же линии пошло развитие и другого молодого нашего пианиста — Ю. Брюшкова. Не если в артистической карьере последнего салонный «уклон» определился с самого начала, то начало артистической деятельности Оборина подавало и другим надежды. Как же могло случиться, что эти надежды не получили развития и что из своего «периода исканий» Оборин выходит сложившимся в направлении того же уклона? Очевидно, было что-то, оказывавшее сильное воздействие в этом направлении на развитие наших аспирантов (Оборин и Брюшков — аспиранты Московской консерватории). Но очевидно также и то, что ни консерватория, ни печать, ни вся наша общественность в целом не сумели противопоставить этому воздействию достаточно энергичного противодействия.

К этому необходимо отнестись со всей серьезностью, учтя ту огромную ответственность за надлежащее воспитание нашей музыкальной смены, которая лежит не только на нашем музыкальном вузе, но и на всей музыкальной общественности. Уверены ли мы, что подобные явления не будут более иметь места? Что мы делаем для этого? Что мы делаем, в частности, наша печать, увлекающаяся до сих пор (мы имеем в виду музыкальные отделы наших газет) преимущественно «знатными иностранцами» и уделяющая растущему советскому молодняку лишь редкие, краткие, случайные, ничего не говорящие заметки? Предполагает ли она, накопив, перейти к регулярному освещению талантов, боты нашего артистического молодняка и к систематическому воздействию на направление этой работы?

Пример Оборина — тревожный сигнал. Правда, Оборин молод, и путь его развития, быть может, еще не завершен. Быть может (хотелось бы надеяться), этот даровитый артист найдет в себе силы сломать достигнутое им мастерство и пойти искать его вновь на другом пути. Наша задача — помочь ему в этом и, в особенности, поменьше помогать нашим молодым талантам пойти по путям, чуждым советской общественности.

К. Гримих

К. Г р и м и х

По СССР
В Ленинграде

В январе месяце с. г. Облпрофсоветом и Об-
комом комсомола была созвана общегородская кон-
ференция молодежи по вопросам художественного
образования и воспитания.

Одной из важнейших заслуг конференции является четкая постановка проблемы классовой дифференциации в искусстве и в частности среди молодежи. О своеобразности этого свидетелствует состояние ленинградской музыкальной деятельности.

Проблема образования музыкальной школы в Ленинграде до сих пор еще не вышла из стадии кустарничества. Надежда на „самотек“—доминирует. Кроме отдельных ценных начинаний (курсы для подготовки рабочих при центр. муз. техникуме) сдвига нет.

В практике руководства есть часто необдуманные, политически ошибочные шаги. Укажу, как на пример, на попытку создания комитета современной музыки при Г. И. И. Искусств. В то время, когда Ленинград не может еще дать кадра марксистски выдержанного музыкального молодняка—попытка создания официального центра с главной опорой на „современников“—музыковедов была бы явно неверной. Здесь сказались, вообще характерное пока для Ленинграда, непонимание роли „современничества“, как, объективно, антипролетарского направления.

Правда, линия позже на конференции мы имели выступления с указанием, что комитет современной музыки не будет создан.

По вопросу пропаганды пролетарского творчества, мы тоже вынуждены констатировать отсутствия верной установки, вплоть до проявления хвостистого подхода. Например, газ. „Смена“ № 12 (1921) 15/1, в статье „Революционная смена искусства“ пишет: „Ассоциация пролетарских музыкантов пробовала проводить в клубе им. Анисимова вечер новой революционной музыки, но аудитория вечер достаточно невнимательно к этому потянулась. Правда, в клубе им. Герцена вечер прошел лучше“. Прежде всего фактические справки: АПМ такого вечера не проводила. О том же как исполняются произведения пролетарских композиторов, говорит следующий факт. Вещь Ковалев „За окном стучится ветер“ была спета частью на октаву ниже, чем написано, частью в должной tessiture. Ясно, что при такой халтурной постановке дела пропаганды пролетарского музыкального творчества может дать только отрицательные результаты.

Нужно отметить, как сугубо вредное явление, отставание музыкальной школы в борьбе за кадры. Идеологического руководства музыкальной школой со стороны органов Профобра, по существу, нет. Изучения марксистского искусствознания в школе нет.

Нужно отметить и некоторый сдвиг в положительную сторону на ленинградском музыкальном фронте. Что с нашей точки зрения имеет наибольшее значение, это тяготение музыкальной молодежи, лучшей ее части, к ВАПМ'у, и установление тесного контакта у ленинградского отделения ВАПМ с комсомольскими организациями.

Обращаясь к конкретным решениям музыкальной секции конференции, отметим объявление решительной борьбы халтуре, цыганщине, фокстроту и т. д. в клубах, аполитичности и узкому профессионализму в самодельной работе.

Далее, конференцией намечено создание муз. агитпропбригад, как „звена в строительстве музыкального театра рабочей молодежи (Муздрам) и резерва для выдвижения молодежи в музыкальную школу“.

Конференция выработала ряд практических мер к образованию музыкальной школы, как то: музыкальный раб. фак, выдвижение из муз. агитпропбригад, художественные советы с участием рабочей общественности при школах и т. д.

Конференция оценила и зафиксировала в резолюции деятельность ВАПМ'а как бесспорно положительное явление в борьбе за новые пути пролетарского музыкального творчества, в борьбе за гегемонию пролетариата в этом участке. „Все больше роль приобретает в этом смысле ВАПМ, шую роль приобретает в этом смысле ВАПМ, стоящий на четком классовом пути“ (в вопросе о создании нового репертуара).

Итак, перелом есть, задачи осознаны, дело за успешной реализацией решений конференции.

В. Кильчевский

В Томском музтехникуме

Перед нами пачка вырезок из томской газеты „Красное Знамя“,—заметок, говоривших о борьбе музтехникума за оздоровление состава учащихся и бюрократическом отношении к этому делу местных организаций. Серия заметок открывается корреспондентской с бодрым заголовком „Шахтер-респондентский в бодрым заголовком“. В настоящей годе профком ученик музтехникума. Первая мера — чистка от горячо взялся за дело. Первая мера — чистка от чуждого элемента (весной 1929 г. было удалено из техникума свыше 50 человек Г. Ф.). Вторая — вербовка в ряды слушателей техникума рабочих. Член вербовочной комиссии, вернувшийся из Анжеро-Судженского каменноугольного района, рассказывает: „шахтеры с большим вниманием отнеслись к расклеенным нами объявлениям о приеме рабочих в музтехникум. 29 шахтеров извлекли желание стать оркестрантами-духовниками, 6 — скрипачами, 26 — инструкторами-педагогами, 8 — баянистами, 5 — певцами и 9 — пианистами. Надо добиться сумм на возможно большее число стипендий и оборудовать общежитие. Одному профкому с этим делом справиться трудно. Нужна помощь профессиональных организаций. Шахтер—слушатель музтехникума, это мечта, которая два года назад казалась несбыточной“.

Однако, вскоре после появления этой заметки можно было убедиться, что „мечта“ не так близка к осуществлению. Достаточно перечислить заголовки в № 221 „Кр. Знамени“: „Требуем срочно дать возможность горнякам учиться в музтехникуме“. „Горсовет и комиссия окрисполкома не позаботились проверить свои решения о предоставлении общежитий музтехникуму“. „Горняцкая организация бьют тревогу“. „Горняцкая молодежь музтехникума поставлена в безобразные бытовые условия“. Посланный редакцией корреспондент с возмущением повествует о безобразнейших условиях, в которых живут ребята. Очерк делает понятным тревожный тон телеграммы анжерского райкома ВКП и рудкома ВСГ, категорически требующей „принятия срочных мер для создания нормальных условий“.

Лишь после приезда в Томск анжерской рабочей делегации добились помещения под общежитие. В нем разместили исключительно мужскую часть (40 человек), оставив учащихся-женщин попрежнему жить в классах. Стипендиями из 90 приехавших обеспечено было только сорок, в результате несколько горняков уехало обратно. Из 40 стипендий

30 выделены Сибпо, 3—окрделом союза рабис, да сами преподаватели выделены 3 стипендии. Остальных стипендиатов коллектив музтехникума решил взять на свое содержание за счет постановок спектаклей, концертов и т. п.

Тяжелые условия существования, отсутствие воспитательной работы со стороны комсомольской ячейки, слабое руководство парт'ячейки, способствовали тому, что часть учеников была охвачена упадочническими настроениями, началось пьянство, хулиганство, классы пустовали, был случай покушения на самоубийство. Лишь в середине декабря вопрос о болезненных явлениях в музтехникуме был поставлен на собрании ячейки ВЛКСМ и перенесено бюро ячейки. Ему предстоит искоренить болезненные настроения в ячейке и развернуть политико-воспитательную работу среди всей учащейся молодежи. Обстановка в музтехникуме должна быть решительно оздоровлена.

Г. р. Ф.

ХРОНИКА

★ В результате работ специальной авторитетной комиссии, созданной для определения возможности постановки оперы Зикса „Овод“—постановлено эту оперу отклонить, как неактуальную по содержанию и неудовлетворительную по музыке.

★ Художественно-Политический Совет ГОТОБа рассмотрел либретто и музыку оперы Спендиарова „Алмаш“. Постановлено музыку признать весьма ценной и безусловно заслуживающей показа; что же касается либретто (С. Парнок, по повести Ованеса Туманяна)—признано необходимым произвести в нем ряд изменений, чтобы лишить его оттенков шовинизма и идеологических искажений по линии советской национальной политики.

★ Состоялось объединенное заседание К. О. ВЦСПС и Главлитисства по вопросу об организации Всероссийского соревнования по музыкальной самодельности.

★ Оргбюро по созову Всероссийского Совещания по вопросам музыкального театра приняло следующую повестку дня этого совещания:

1. Состояние и основные проблемы советского музыкального театра.

а) Доклад Главлитисства

б) Сообщения всех оперных театров Республики.

2. Вопросы репертуара советского музыкального театра.

а) Доклады тт. Гандурина и Сергеева.

б) Содоклад о создании советской оперы—представителя Художественно - Политического Совета Моск. муз. театров.

3. Современная интерпретация музыкального спектакля.

а) Доклад тов. Керженцева

б) Содоклад тт. Мейерхольда, Немировича-Данченко, Смолина и Таирова.

4. О кадрах для оперного производства. Доклад тт. Боярского или Пшибышевского. Во время этого совещания провести конференцию национальных композиторов.

На совещании будут приглашены представители всех музыкальных театров РСФСР и Союзных Республик, все областные и окружные ОНО и заши и общества и ряд композиторов, артистов и др. работников, которые будут желательны, как участники совещания.

★ На совещании музыкальных вузов и музтехникумов при Худож. Отд. Главлитисства от 8 и 9 февраля с. г. были заслушаны и обсуждены информации прокторов по учебной части Московской и Ленинградской консерваторий, учебной части музрабфака и ВРК и доклад о рационализации учебных планов музтехникумов.

В результате работ этого совещания постановлено:

1. Слелать разъяснение техникумам, что техникум является учебным заведением законченного типа, выпускающим работников средней квалификации.

2. Для пролетаризации состава учащихся организовать при каждом техникуме подготовительные рабочие курсы.

3. Окончательное утверждение переработанных учебных планов оставить за ГПФ.

4. Добиваться включения в учебные планы школ Главлитисства муз. предметов и проведения их в жизнь.

5. Не позднее июня созвать конференцию представителей техникумов для окончательного утверждения учебного плана.

6. Признать правильную реорганизацию техникумов в смысле расширения инструкторско-педагогического отделения.

7. Срок обучения в техникумах в основном оставить 4-годовалый и лишь по некоторым специальностям перейти на 3-годовалый срок.

8. В корне изменить соотношение учащихся по специальностям, строя это соотношение на основе потребности на местах в массовых муз. работниках.

★ Музсектором Гиза был проведен закрытый конкурс на походный марш. К участию в конкурсе было привлечено 25 композиторов по персональному приглашению и по назначению музсекторов союзных республик из числа наиболее выдающихся советских композиторских сил. 1-я премия была объявлена в размере 500 р., 2-я—300 р. Было получено 16 маршей. Из них жюри не нашло возможным ни одному маршу присудить первую премию. Вторая премия была разделена между двумя авторами: В. Бельм и С. Васильенко. Рекомендованы к изданию были марши А. Тер-Гевондяна („Анзат“) и Овчаренко („Червонна Украина“). Все премированные и рекомендованные к изданию марши были прослушаны в исполнении оркестра.

В Ассоциации пролетарских музыкантов

Инструктивное письмо № 1

(Всем отделениям ВАПМ и кружкам „друзей ВАПМ“)

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

После некоторого перерыва пролетарское музыкальное движение в провинции вновь начало оформляться и расширяться в связи с выходом в свет органа Всесоюзной Ассоциации Пролетарских Музыкантов — „Пролетарский музыкант“. В ряде городов образовались отделения и кружки ВАПМ и группы „друзей ВАПМ“. Все время продолжают поступать запросы в Совет ВАПМ относительно организаций местных отделений.

В целях систематического инструктирования местных организаций Совет ВАПМ будет регулярно помещать в журнале инструктивные письма и другие материалы по организационным и методическим вопросам.

Настоящее первое письмо посвящено вопросам организации кружков и отделений ВАПМ на местах, содержанию и форме их работы.

Если ряд музыкантов-профессионалов, учащихся техникумов или кружковцев сознает необходимость вхождения в ВАПМ — организуется „кружок друзей ВАПМ“ (хотя бы из 3 чел.). По мере выявления действительной идейной близости состава кружка пролетарской Ассоциации и активного проведения идей ВАПМ в музыкальной работе, Совет Ассоциации, с которым кружок устанавливает постоянную письменную связь, утверждает „кружок друзей“, как ячейку ВАПМ. В более крупные музыкальные центры Совет в более крупных случаях командировывает члена Совета для установления непосредственной связи и проведения докладов о состоянии музыкальной работы и задачах Ассоциации.

Кружки Ассоциации могут быть организованы как при музыкальном учреждении (напр., при муз. техникуме), или при клубе, так и вне связи с учреждением. Форсировать рост членов кружков не следует; нужно принимать только проверенных на работе товарищей и бороться с проникновением социально и идеологически чуждых элементов.

Если в городе организуются несколько кружков, то они объединяются и избирают единое бюро. „Кружки друзей“ могут работать самостоятельно под руководством местного отделения. Там, где нет кружков, музыканты-одиночки устанавливают непосредственную связь с Советом ВАПМ. Анкеты членов, протоколы и отчеты о работе кружков и секций регулярно присылаются в Совет ВАПМ.

Первоочередная задача всех организаций ВАПМ — внутренняя идеологически-воспитательная работа. Каждый пролетарский музыкант должен быть в курсе идеологической борьбы на музыкальном фронте, разбираться в различных классовых направлениях в музыке, уметь по-марксистски оценивать вопросы музыкальной современности и иметь правильную установку в вопросах строи-

тельства пролетарской музыкальной культуры. Нужно бороться с наплевательским отношением некоторых товарищей к идеологическому воспитанию, как к чему-то отвлеченному, непрактическому, второстепенному. Нужно помнить, что без идеологической работы организация ВАПМ не сможет стать действительно пролетарской Ассоциацией и неизбежно скатится на путь оппортунизма и демагогии.

Как вести идеологически-воспитательную работу? Прежде всего нужно проработать идеологическую платформу Ассоциации (приложение к № 1 журнала „Пролетарский музыкант“ за 1929 г.). Затем следует проработать все важнейшие статьи в журнале „Пролетарский музыкант“, который вообще должен служить основным руководящим материалом для работы. Это даст возможность изучать общие теоретические вопросы на актуальнейших проблемах музыкальной современности и практических задачах нашей работы, находящихся свое отражение в журнале. Проработку можно вести либо путем чтения и обсуждения статей, либо путем самостоятельных докладов на основе материалов журнала, — с одной стороны, и местных данных по тому или иному вопросу, — с другой стороны. Например, вопрос о концертной работе в рабочей аудитории должен быть обсужден на основе данных о состоянии этой работы в вашем городе и положений, высказанных в статье по этому вопросу в журнале „Пролетарский музыкант“ № 2 (статья тов. Лебединского). Точно также в докладе об общественных группировках нужно затронуть вопрос о различных течениях музыкантов в вашем городе. Следует обсудить вопросы: „Что такое ВАПМ“, „Новые задачи музыкантов в период индустриализации и социалистического переустройства деревни“, „Пролетарская массовая песня“, „О современности“, „Псевдореволюционная музыка“, „О старой культуре“, „О пролетарской музыке“, „Чем вредна цыганщина и легкая музыка“ и т. п.

При обсуждении творческих вопросов рекомендуется знакомиться с музыкальными произведениями. Одновременно необходимо ставить и более общие теоретические вопросы марксистской социологии, увязывая их опять-таки с конкретными задачами. Нужно ознакомиться с высказываниями Ленина об искусстве (см. воспоминания Клары Цеткин) и пролетарской культуре (речь на III съезде Комсомола), статьями Плеханова об искусстве, некоторыми работами Луначарского по социологии музыки и пр. При обсуждении, напр., вопроса о „современности“ следует использовать материал из Ленина, статью Плеханова „Искусство и общественная жизнь“, статью Луначарского в 4-м номере нашего журнала и его же статью о Бетховене (сборник „Вопросы социологии музыки“). Каждый член кружка должен также прочесть статью С. Крыловой и Л. Лебединского „Упадочничество в музыке“ (журнал „На литературном посту“ № 1 и 3 за 1927 г.).

Проработка всех этих вопросов, разумеется, должна идти последовательно. Соборания не следует

устраивать слишком часто. Ряд частных вопросов можно вынести на отдельные секции (о них ниже). Все высказывания, прения, невыясненные вопросы необходимо фиксировать в протоколах или дневниках, которые должны посылаться в Совет ВАПМ. На вопросы Совет будет регулярно отвечать.

Вся практическая деятельность кружка должна проходить под углом зрения проведения в жизнь идей Ассоциации.

С самого начала кружок должен взять правильную установку на работу в рабочих массах. Не в техникуме, не в узком кружке должна проходить основная деятельность кружка, а непосредственно в клубах, среди массы кружковцев и слушателей музыки. Связь с рабочим музыкальным движением — обязательное условие для каждого кружка Ассоциации Пролетарских Музыкантов.

Главное внимание нужно обратить на борьбу с халтурой, упадочничеством, пошлятиной и цыганщиной в клубах, музыкальных и хоровых кружках, в концертах. Нужно поднимать активность рабочих слоев, соприкасающихся с музыкой, на борьбу с этими отрицательными явлениями, организовать выявление их мнения о концертах, об оперных постановках, о выступлениях музкружков, выдвигать муз. раб-ков и т. д.

Нужно добиться перестройки всех местных муз. учреждений (концертная организация, оркестры, опера, музтехникумы и школы и т. п.), направив их работу на обслуживание запросов рабочих масс.

Если кружок (или отделение) не однороден и состоит из музыкантов разных специальностей (исполнители, кружководы, педагоги, соавторы, композиторы и т. д.), то этот кружок со временем, после длительной внутренней работы, разделяется на секции или группы. В этих секциях прорабатываются вопросы практической работы. Секция кружководов, напр., стремится оздоровить репертуар клубных кружков, пропагандировать пролетарских композиторов, композиторов-популярных и лучшие образцы старой, наиболее близкой нам, музыки (Бетховен, Шуберт, Мусоргский и некоторые произведения других композиторов), бороться с упадочной и „легкой“ музыкой, повышать культуру исполнителя и т. д. Секция исполнителей организует концерты в рабочих клубах, изучает и пропагандирует указанных выше композиторов, борется с халтурой и цыганщиной, прорабатывает программы концертов, устраивает коллективные обсуждения исполнения каждого участника концерта (до и после концерта), занимается вопросами о состоянии концертной работы в городе, изучает слушателя и т. п. Секция композиторов (вместе с теоретиками) изучает пролетарскую музыку, творческие принципы Ассоциации, устраивает прослушивание сочинений своих членов (часть произведений присылает для отзыва в Научно-композиторскую секцию ВАПМ) и т. д. Секция педагогов ставит вопросы методического характера, борется за пролетаризацию состава учащихся и всей учебной жизни музшкол и техникумов, подчинение их работы задачам культурной революции, проведение производственной практики и т. д. Группа соавторов занимается вопросами музыкальной работы в общеобразовательных школах и дошкольных учреждениях. В зависимости от состава и условий работы можно некоторые секции слить (напр., пе-

дагогов музшкол и соавторов) или устраивать по отдельным вопросам совместные собрания.

В работу секций следует принимать не только членов АПМ. Все секции должны проводить свою работу в соответствии с положениями, выданными в журнале „Пролетарский музыкант“. Как мы указали, ряд частных вопросов идеологического порядка можно разбирать не на общих собраниях кружка или отделения, а в соответствующих секциях.

Секциями (а также кружкам и отделениям разных городов) предлагается заключить договоры по социалистическому соревнованию на поднятие качества работы.

Как на особую и важную задачу всех местных организаций, Совет ВАПМ указывает на необходимость широкого распространения журнала „Пролетарский музыкант“. Распространение журнала — распространение пролетарского влияния на массу музыкантов. Подписывайтесь сами и полисывая других на журнал „Пролетарский музыкант“, каждый член кружка АПМ содействует борьбе за пролетарскую музыкальную культуру.

Работу местных организаций редакция будет освещать в журнале, привлекая к сотрудничеству активных членов кружка.

Корреспонденцию в Совет ВАПМ адресовать:

Москва, ул. Герцена, д. № 13, ВАПМ.

По поручению Совета ВАПМ:
Б. Штейнпресс

Композиторская секция

Приближение тематики творчества композиторов ВАПМ к психике и быту рабочего в кругу его повседневных интересов — становится сейчас насущнейшей задачей.

Задача эта назрела не только в плане музыки, связанной со словом (здесь у композиторов ВАПМ есть целый ряд достижений), но и в плане развернутой чистой эмоции, в форме симфонии, реалистической пролетарской симфонии.

Коваль в одной из последних своих работ, в музыке к пьесе Фурмановой по повести Дм. Фурманова „Чапаев“ (к постановке ее в театре МОСПС), подошел к разрешению этой важнейшей задачи пролетарского композитора. В массовой песне, глубокой и простой, взятая эпоха жизни, радости, горя, борьбы и трагической гибели Чапаева и его соратников-чапаевцев.

В обрисовке персонажей „белых“ Коваль без тенденции внешней характеристики „разложения“, серьезно и глубоко подошел к теме: „мелодраматичности“ офицерства, „надрыв гитарный“, без надежды психики гибнущего класса даны им со всей полнотой художественной правды. „Чапаев“ по-новому вводит массовую песню в план театральной музыки, и в план симфонической характеристики действия. Музыка в „Чапаеве“ живет не как подсобный элемент сценической выразительности, но как фактор, органически слитый с выявлением психики действующих массовых персонажей. В этом большая убедительность, единство и сила его „Чапаева“.

Значительным начинанием является серия творческих обработок народных и революционных песен Шехтера (5 вокальных квартетов, 3 хора на

еврейские народные темы, «песни каторги и ссылки», 4 песни французской революции, «Боевая песня»), которые, несомненно, занимают не случайное место в его творчестве. Обработки Шехтера обнаруживают черты присущего ему стилю музыкального выражения, и их смело можно рассматривать, как значительный творческий сдвиг в сторону большей формальной ясности и раскрепощения психики Шехтера от груза «наследия тяжкого» в его прежних сочинениях.

Белый, Давиденко, Чемберджи продемонстрировали три походных марша Красной армии. В решении проблемы походного красноармейского марша все три композитора не нашли нужного подтекста. Марши их не вполне отвечают заданию (легкость, здоровой эмоциональной зарядки в противовес, здоровой эмоциональной зарядки в противовес, здоровой эмоциональной зарядки в противовес).

Марш Белого, стилистически идущий от традиции классического марша, стоит относительно ближе к поставленной задаче, нежели марши Давиденко и Чемберджи—но элементы «классицизма», взятые им в несколько академическом плане и не смело им развернутые, не дают полномерно-развитого музыкального организма.

Марш Давиденко грешит другими недостатками, его несобранная, тяжеловесная тематика и фактура, делают его мало соответствующим духу обычной песенной, массовой стихии автора.

Интересны в его марше средние разработочные эпизоды (ритмические и гармонические «перебои»), вносящие элемент большой свежести. Но это не спасает марш в целом.

Марш Чемберджи, лишенный какой-либо творческой идеи звучит серым трафаретом. «Танец востания» Чемберджи для симфонического оркестра—опыт хореографической картины, подчиненной опыту развитию музыкального содержания. В основу этого танца положены содержательные, эмоционально-насыщенные музыкальные мысли. В оркестровой звучности танца Чемберджи, отдавая дань увлечения внешними оркестровыми эффектами, подчас разрывает логику музыкального развития (в разработке). В общем же, танец—цельное содержательное сочинение, намечающее серьезные пути для большой хореографической работы Чемберджи.

Б.

В методической секции

В настоящее время группа товарищей из клубной секции прорабатывает методы борьбы с легким жанром в рабочих клубах, школах и т. д. По окончании этой работы Методсекция проведет ряд концертов-диспутов о легком жанре, давая в противовес такого рода произведениям, действующим расслабляюще на волю и чувства рабочего слушателя, развращающих его,—музыку здоровую, эмоционально-насыщенную, которая даст стимул к повышению культурного музыкального уровня слушателя, а не к снижению его.

Работа по отбору литературы для деревни основной своей целью так же имеет борьбу с так называемым легким жанром. Деревня, хотя и в меньшей степени, нежели город, но все же заражена теми же «Кирпичиками», «Шахтой № 3» и т. д. и поэтому Методсекция считает, что в колхозы и

совхозы мы должны понести такую музыку (конечно, в соответствующей интерпретации), которая помогла бы нам отвлечь деревенского слушателя от «жестких романсов» и воспитать его на образцах наиболее близкого нам прошлого и нашего пролетарского музыкального творчества.

Вопрос о методах практической работы трудно разрешить без опыта Методсекции, поэтому Методсекция, разрешив разрешение этого важнейшего в настоящий момент вопроса, решила, в целях наиболее правильного подхода к выработке методов деревенской работы, предпринять ряд выездов в колхозы для ознакомления с их производственными и бытовыми условиями.

Методы музработы в общеобразовательных школах разрабатываются соответствующей группой товарищей, которая в самом непродолжительном времени представит свою работу на обсуждение Методсекции.

Кроме того, на последних заседаниях Методсекции заслушала и обсудила доклады тов. Н. Я. Брюция: 1) О профессиональном образовании и союзов; 2) О системе музыкального воспитания, просвещения и образования, и вынесла постановления по ранее заслушанным докладам: о массовой музработе и о муз. работе в школах Соцвсеса и дошкольных учреждениях.

И. Назарочкина.

ВАПМ на Электростанции.

С февраля 1930 г. ВАПМ приступила к проведению музыкальной работы на Электростанции ГЭТ. Основная цель этой работы — создание рабочего музыкального актива, который бы смог оказывать воздействие на явления нашей музыкальной жизни.

Работа началась с проведения небольших концертов по цехам во время обеденного перерыва. Таких концертов состоялось уже 10. Программы из произведений композиторов — членов ВАПМ исполнялись силами небольших концертных групп (2 солиста, хоровой ансамбль и пианист). Перед каждым произведением давались короткие пояснения, а по окончании концертов в некоторых цехах было организовано обсуждение прослушанного.

Выступавшие рабочие отмечали, что услышанная ими музыка верно отражает революционное содержание и резко отличается от той халтуры, которая им обычно преподносится под видом революционной музыки; некоторые тов. высказывали пожелание, чтобы побольше сочиняли и исполняли бодрых массовых песен.

В конце марта на Электростанции будет проведена общезаводская муз. конференция, на которой будут широко обсуждены и подытожены проводимые концерты. В дальнейшем предполагается кроме концертов систематическая работа с музыкальным активом (кружки, экскурсии в концерты и театры и т. п.); этот же актив должен будет выделить группу для участия в музработе в кружке при массовом муз. листке. «За пролетарскую музыку» (приложение к «Пролетарскому музыканту»).

Концерты на Электростанции организуются ВАПМ совместно с Музсектором Гиза.

Д.

В украинской АПМ

Начало существования Ассоциации Пролетарских Музыкантов Украины было положено диспутом в Харькове в доме литературы им. Блажикного (см. № 6 «Прола. Муз.»). Диспут этот завершился собой длительный процесс дифференциации классовых сил на музыкальном фронте Украины и поставил перед пролетарскими музыкальным авангардом очевидную необходимость объединения для борьбы с явлениями классово-враждебной пролетариату идеологии в музыке, для расчистки путей и выявления пролетарского творчества, для творческой работы по созданию пролетарской музыки, как средства классовой борьбы пролетариата и социалистического строительства.

Более 60% состава АПМУ — комсомольцы и партия. Вокруг АПМУ сгруппировались также ряд товарищей, работа которых или еще недостаточно выявлена, или в прошлом не соответствовала идеологическому установке Ассоциации. Этим товарищам предложено посещать собрания АПМУ с тем, чтобы по истечении известного срока поставить вопрос о принятии их в члены АПМУ.

На одном из собраний АПМУ Харьковская Окружная рабоче-крестьянская капелла в лице ее худ. руководителя т. Соболя и директора, рабочего партия т. Крамаренко поставила вопрос об установлении тесного контакта между АПМУ и капеллой, а также об идеологическом руководстве АПМУ в капелле в отношении выбора репертуара. Во 2-й гос. муз. профшколе организован кружок друзей АПМУ, занятый в настоящее время проработкой теоретических вопросов платформы АПМУ. Намечаются исполнители, сознательно пропагандирующие творчество членов АПМУ. Таким образом в своей работе Ассоциация может уже опираться на—хотя и незначительные в количественном отношении кадры пролетарских настроенных музыкальных сил.

Всю работу АПМУ за истекшие 3 1/2 месяца (от 16/X—29 г. по 1/II—30 г.) можно разбить на три направления: 1) теоретическая проработка вопросов идеологического порядка, 2) творческая работа, 3) освещение принципиальной точки зрения и выступления по ряду отдельных вопросов.

Естественно, что проведенная работа имела целый ряд трудностей. Во-первых, относительная слабость АПМУ на музыкальном фронте Украины; во-вторых, общая для всех членов АПМУ недостаточная теоретическая подготовка по вопросам марксизма; в третьих, отсутствие плановости в работе; в четвертых, затруднения материального порядка, как отсутствие помещения, денег и т. д.; и, наконец, в пятых, враждебное отношение со стороны лиц и организаций, оказывающих значительное влияние на музыкальную политику Украины, проводящих национальные шовинистические тенденции и всячески противодействующих пролетарским силам, разоблачающим их классовую сущность. Кроме того, недостаточная активность некоторых членов АПМУ, очевидно не совсем ясно представляющих себе то воинствующее положение, которое сейчас в условиях классовой борьбы должна занимать каждая пролетарская организация—все это так или иначе влияло на работу Ассоциации.

За истекший период было проведено свыше 15 собраний. Несколько собраний было посвящено проработке идеологической платформы: обсуждались такие моменты, как национальный вопрос,

мелко-буржуазное приспособленчество в музыке, музыка и классы. Все эти вопросы, конечно, не были еще проработаны исчерпывающим образом. Творческие собрания за это время были только два. Это объясняется тем, что на первое время все силы АПМУ бросила на организационную работу Били и «Уже зоря», Богданова—«Як упав же він з коня», Дашевского—«Прелюдия» для фп., Борисова—«Мелодия и танец» для домры и балалайки, план и идея симфонической сюиты. Автору «На майдані»—песни, рисующей эпизод революционной борьбы на селе, было предложено исправить некоторые недочеты в отношении формы сочинения, романс «Уже зоря» был признан с текстовой стороны мало актуальным.

«Як упав же він з коня» — песня об одном из героических эпизодов гражданской войны. Очень искреннее эмоциональное произведение, удачно сочетающее в себе глубину содержания, доступность к широкому пониманию и страстность. Остальные сочинения также были признаны отвечающими творческим задачам АПМУ. В настоящее время творческая секция работает над музыкой к постановке ТРАМА «Войновничі дні».

За истекший период Ассоциация выступила с принципиальной точкой зрения по целому ряду вопросов музыкальной политики на Украине, творчества украинских композиторов и т. д. По этим вопросам были даны статьи в газете «Вісті» от 1/XII—29 г. «До утверждения пролетарского музыкального фронта» и журнале «Пролетарский Музыкант» № 6 за 1929 г. («Музыкальное творчество Украины»); АПМУ выступила с разоблачением так наз. «марксоилов», людей, прикрывающихся марксизмом, но в действительности проводящих буржуазное влияние в области музыки. На страницах прессы это выразилось в статьях в газете «Комсомолец Украины» от 12/1—30 г. («Спрощена діалектика») и 30/1—30 («Марксоіли в музиці»).

АПМУ подвергло решительной критике анти-пролетарскую линию, которую проводит Укрфил в своей концертной политике. Членами АПМУ был поставлен вопрос о недопустимости пропаганды по радио фокстротной музыки. Решительный отпор был дан московскому хору цыган Полякова. После общественного просмотра, устроенного по инициативе АПМУ, хору было запрещено выступать в Харькове и вообще в пределах Украины. В газете «Комсомолец Украины» в статье «Проти циганщини» была разоблачена беспощадностью классовая сущность «кафежантантажной идеологии», проводником которой является цыганщина.

Таким образом первый период деятельности АПМУ можно рассматривать как подготовительный период расчистки некоторого участка музыкального фронта, что в дальнейшем даст возможность АПМУ твердо укрепиться на своих позициях и вести планомерную работу по осуществлению поставленных задач. В настоящее время перед АПМУ стоят следующие задачи: 1) завоевание авторитета среди рабочих-крестьянских масс, 2) борьба за новые кадры, 3) борьба против искажения вопросов пролетарской музыки в национальных условиях, 4) разоблачение при способленческой идеологии «справа» и «слева», 5) стимулирование и идеологическое направление творчества, 6) вопросы музыкального воспитания, педагогики и т. д.

кино их именно требует), дать более расчлененную описательную характеристику частей. Нельзя также игнорировать интересы музыкальных пояснителей в рабочих клубах, на радио. Для них нужно было бы углубить пояснения со стороны историко-стиля, психологической и музыкальной структуры и стиля пьес, — конечно, без многословия. В этом отношении редакционная работа выполнена не достаточно удовлетворительно.

Отбор репертуара по разделам — увертюры, фантазии, полуритмы и отрывки из опер, концертная музыка, финская и камерная музыка, балетная музыка, танцы, марши — достаточно разнообразны, не грешит повторством, «легким» вкусом (в новом издании следовало бы лишь вычеркнуть «Пробуждение весны» Баха — не из семьи «великих», Брамса — «Русскую Песню» Германа). Правда, репертуар из западных композиторов, вероятно, в силу зависимости количества образцов. Нужно было увеличить количество русских авторов, дать лучшие из обработок народных музыки (украинской, армянской, грузинской, немецкой и др.), дать хорошие инструментовки немецкой и др.), дать хорошие инструментовки массовых пролетарских песен как СССР, так и зарубежных, дать хорошие образцы плавовой музыки, которая сейчас всецело находится во власти плохих аранжировок для духовых оркестров.

Сергей Бугославский

★ Редколлегия Музсектора Гиза за январь и февраль с.г. рекомендованы к напечатанию следующие произведения. По общедуховственному отделу: Газенпуд — «Ноктюрн» (д. ф.-п.); Гедике — концерт для валторны с орк.; Глиэр — «Танец советских матросов» (д. орк.); Он же — II №№ из балета «Красный мак»; Егорьев и Новоспасский — переложения: «Ночь печальная», «Не пой, красавица», «У моего окна» Рахманинова (д. голоса и трио); М. Иорданский — две пентатонные песни; В. Л. Крюков — переложения: Аренский «Basso ostinato», Черепнин «Египет» (д. салонного орк.), Вейрик «Три пляски» (д. трио); Ю. Мейтус — «На Днепрострое» (д. орк.); Роталь Левинский — «Островок» Рахманинова (для голоса и ф.-п.). По педагогическому отделу: Вебер — Гольденвейзер — концертштук (д. 2-х ф.-п.); Соколов — муз. хрестоматия из хор. оперной литературы (пособие по гарм., сольфедж.). По отделу художественно-массовой литературы: М. Левин — «Варенька» (быт. песня); В. Фере — «Песня о полове» (смеш. хор); В. Ласов — «Кубанская песня»; Виноградов — «Комсомольская песенная»; Иорданский — «Походная песня»; Чаплыгин — «Безбожная капуста» (частушки); Чемберджи — «Ленинская пионерская»; Милютин — «Винтовочка» (красноарм. частушки); Рукин — «Приют Шуберта» (д. хора); Коваль — «Качка» (гол. и ф.-п.); Сб. Полновск. дома — к весенней посевной кампании; Вейсберг — «Марш пионеров» (д. детского 1-гол. хора). Для духового оркестра: Иванов — Радкевич — Шуберт «Военный марш»; Кузнецов — «Прелюдия» и «Мазурка» из бал.

12 февраля 1930 г.
Москва.

Георгий Конюс

Издатель МУЗСЕКТОР ГИЗА

Ответст. редактор Сарра КРЫЛОВА

Галлит А-57927.

Тираж 2000 экз.

Нотопечатня Гиза. Москва, Колпачный пер., 13. Тел. 2-01-77. Зак. 071.

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ ВО ВСЕ МАГАЗИНЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА ГОСИЗДАТА
МОСКВА, Центр, Неглинная улица, д. 14; Кузнецкий мост, 6; ул. Герцена, 13;
Тверская, 51; Арбат, 4, и во все отделения Госиздата в провинции и Ленинграде.

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ВАЛАСЕК, Р. Соч. 6. Этюд	1 20
ГЛИЭР, Р. «Красный мак»	45
№ 19. Американский танец	30
№ 23. Варнация А-дур	30
№ 26. " с ксилофоном	45
№ 27. " 4-х солистов	30
№ 28. " Г-дур	45
№ 32. Экцентрический танец	45
№ 33. Танец китайских генералов	30
№ 34. Танец с барабанчиком	1 —
ЖАК, А. Соч. 3. Три прелюдии	1 50
МЯСОВСКИЙ, Н. Пожелтевшие страницы	1 50

ДЛЯ ОРКЕСТРА

МЯСОВСКИЙ, Н. Соч. 30. 10-я симфония	10 —
Партитура	30 —
Голоса	30 —

ОРКЕСТРОТЕКА

Библиотека избранных оркестровых пьес для кино, клубов, радио, школ и эстрады.

БЕТХОВЕН. Адажио из патетич. сонаты	1 50
БОРОДИН. А. У монастыря (Из Сюиты)	1 50
ВАГНЕР. «Валькирия». Любовная песня Зигмунда	1 50
— Нюрнбергские мастерзингеры. Песня Вальтера	1 50
ВЕБЕР. Волшебный стрелок. Увертюра	2 50
ГЕНДЕЛЬ. Ларго и ДЖИОРДАНИ. Ария	1 50
ГЛИЭР, Р. Красный мак. Вальс-бостон	2 —
ГОССЕК. Гавот	1 50
ГРИГ. Соч. 43 № 6. Весной	1 50
ЗУППЕ. «Франц Шуберт». Увертюра	2 —
КРЕЙСЛЕР. Муки любви	1 75
— Радость любви	1 75
ЛОБАЧЕВ, ГР. «Красный марш»	1 50
МОЦАРТ. Свадьба Фигаро. Увертюра	2 —
ОФФЕНБАХ. Орфей в аду	2 20
РАФФ. Ор. 85 № 3. Каватина	1 50
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Золотой петушок. Вступление и свадебное шествие	2 50
РУБИНШТЕЙН. Соч. 82 № 1. Русская и трепак	2 50
ЧАЙКОВСКИЙ. Соч. 19 № 4. Ноктюрн	1 75
— Анданте кантабиле ор. 11 из 1-го квартета	1 50
ШУБЕРТ. Соч. 94 № 3. Музыкальное мгновение	1 25

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

НЕБОЛЬСИН, В. Поема для скрипки с ф.-п. — 75

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ГАЗЕН, М. Соч. 14. Два романа. 1. В лесу. № 2. Три ключа. Гол. и ф.-п.	— 60
КОВАЛЬ, М. Цикл. Дальние песни, т. I. № 1. Комсомолка из поэзии вотяков, № 2. В море, № 3. Осел высок. Гол. и ф.-п.	— 90
НЕЧАЕВ, В. Соч. 13. Пять стихотворений А. Блока. Голос с ф.-п.	1 —

КНИГИ ПО МУЗЫКЕ

ВОЙКУ, ИОН. Построение естественной системы скрипичной игры. Техника левой руки	2 25
ГЛЕБОВ, И. А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829—1929)	2 50
РАВИНОВИЧ. Краткий курс музыкальной акустики	3 50
ТАНЕЕВ, С. Учение о каноне, подгот. к печати В. Беляевым	5 50
ШОПЕН. «Письма», пер. Анны Гольденвейзер	5 50
ФИНДЕЙЗЕН, Н. Камерная музыка Чайковского	75
ШЕРМАН, В. Что нужно знать поступающему в музыкальную школу	40

НОВИНКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

БОГУСЛАВСКИЙ, К. «Тоска вдовы». Выс. гол. с ф.-п.	— 30
КОВАЛЬ, М. За морями, за горами. Массов. песни	— 05
— Памяти Ленина. Тенор с ф.-п.	— 30
— " " Бас или баритон с ф.-п.	— 30
КОПОСОВ, А. «Песня о льне». 3-голосн. женск. хор	— 12
КОРЧАМАРЕВ, КЛ. «Крестьянская». Выс. гол. с ф.-п.	— 60
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. Соч. 43 № 1. Звонче жаворонка пеня. Для смеш. хора с ф.-п. Перелож. Лишвинко	— 24
ЧЕМБЕРДЖИ, Н. Божий старец. Гол. с ф.-п.	— 60

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

ЛЯДОВ, А. «Протяжная». Партитура	— 30
РУБИНШТЕЙН. «Свадебное шествие» из оп. «Фераморс». Партитура	1 —
ШИШОВ, И. Траурное звучание. Памяти Ленина. Партитура	— 25

мно их именно требует, дать более расчлененную описательную характеристику частей. Нельзя также игнорировать интересы музыкальных пояснителей в рабочих клубах, на радио. Для них нужно было бы углубить пояснения со стороны историко-этнологической и музыкальной структуры и стиля песен — конечно, без многословия. В этом отношении редакционная работа выполнена не достаточно удовлетворительно.

Отбор репертуара по разделам — увертюры, фантазии, полурри и отрывки из опер, концертная симфония, балетная музыка, финишная и камерная музыка, не грешит тавтологией — достаточно разнообразен, не грешит повторством, «легким» вкусом (в новом издании следовало бы лишь вычеркнуть «Пробуждение весны» Баха — не из семьи «великих» Бахов — и «Русскую трагедию» Германа). Правда, репертуар в целом трагичен. Нужно бы увеличить количество русских авторов, дать лучшие из обработок народных музыки (украинской, армянской, грузинской, немецкой и др.), дать хорошие инструментальные, массовые пролетарские песни как СССР, так и зарубежных, дать хорошие образцы плясовой музыки, которую сейчас всецело находится во власти плохих арранжировок для духовых оркестров.

Сергей Бугославский

★ Редколлегия Музсектора Гиза за январь и февраль с. г. рекомендовала к напечатанию следующие произведения. По общехудожественному отделу: Газенпуд — «Ноктюрн» (д. ф. п.); Гелике — концерт для валторны с орк.; Глиэр — «Танец советских матросов» (д. орк.); Он же — II № № из балета «Красный мак»; Егорьев и Новоспаский — переложения: «Ночь печальная», «Не пой, красавица», «У моего окна» Рахманинова (д. голоса и трио); М. Иорданский — две пентатонные песни; В. Л. Крюков — переложения: Аренский «Vasso ostinato», Черепнин «Египет» (д. салонного орк.), Веприк «Три пляски», (д. трио); Ю. Мейтус — «На Днепрострое» (д. орк.); Рогов Л. Левинский — «Островок» Рахманинова (д. голоса и ф. п.). По педагогическому отделу: Вебер-Гольденвейзер — концертштук (д. 2-х ф. п.); Гольденвейзер — сборник пьес (д. ф. п.); Соколов — муз. хрестоматия из хор. оперной литературы (пособие по гарм., сольфедж.). По отделу художественно-массовой литературы: М. Левин — «Варенька» (быт. песня); В. Фере — «Песня о посевах» (смеш. хор); В. Власов — «Кубанская песня»; Виноградов — «Комсомольская песенная»; Иорданский — «Походная песня»; Чаплыгин — «Безбожная капуста» (частушки); Чемберджи — «Ленинская пионерская»; Милютин — «Винтовочка» (красноарм. частушки); Руксин — «Приют Шуберта» (д. хора); Коваль — «Качка» (гол. и ф. п.); Сб. Поленовск. дома — к весенней посевной кампании; Вейсберг — «Марш пионеров» (д. детского 1-гол. хора). Для духового оркестра: Иванов-Радкевич — Шуберт «Военный марш»; Кузнецов — «Прелюдия» и «Мазурка» из бал.

«Копелля»; Аронов — «Ускудара» Глиэра; Шведов — Шопен мазурка № 10 и «Листок из альбома»; Григ; Блажевич — военные марши; «Колоний» и «Дубинушка»; В. Я. и Мирон — «Дубинушка»; Р. Корсакова; А. Ф. и С. В. — «Песня» из еврейск. эскизов Крейна; Ребикова; Габер — «Эстония» и «Траурный марш» Ребикова; Габер — «Эстония» и «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бетховена и «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина. Для неаполитанского оркестра: Зубарев — «Менуэт» из II симфонии Гайдна, Вальс из «Лебединого озера», «Рассвет» Леопольда, «Полонез» Бома и «Танцы» Каппеллирских невест; В. И. деховский — «Интернационал», «Итальянский рабочий гимн», «Ночь» Рубинштейна, «Людские» (№ № 1 и 2), «Марш Черномора» из «Руслана» и «Людские» Глинки; Фиде — «Интермеццо» Визе; П. Чельский — «Смерть Азы» Грига, вальс «Елка»; Ребикова и «Испанские танцы» (№ № 1 и 2) Мошковского; Шкляревский — «Египетский балет» Людвиги; Разин — «Менуэт» Падеревского и «Танец советских моряков» Глиэра; Власов — «В санях» галоп Эйленберга. Для великорусского оркестра: Новицкий — «В народном тоне» и «В горах» Грига. Для оркестра домр: Любимов — «Сайраса» (киргизская Затаевича); Музафаров — «Бурм-бай» (башкирская) и «Эрбет» (татарская); Александров — «Завистаи козаченьки» Глиэра; Тэш — «Зайрай, моя волюшка»; Соловьев — «Девки по лугу гуляя» Рубинштейна и «Марш Баха»; К. Алексеев — «Купальница» Гречанинова; Воронин — «Не были ветры» Балакирева.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Согласно постановления Правления Московской государственной консерватории, из трех параллельно в ней преподающихся систем демонстрации «музыкальной формы»:

А. — Традиционной (пр. Л. А. Половинкин)
В. — Ладового ритма (пр. Н. Я. Брюсова)
С. — Метротектонической (пр. Г. Э. Коносов) — две первые объявлены обязательными, а третья — факультативной.

Будучи лично убежден, что научно-педагогические интересы дела требовали обратного решения, т. е. объявления метротектонического метода обязательным, а двух с ним параллельно ведущих — факультативными, — вызываю тт. Брюсова и Половинкина на публичный соревновательный сеанс демонстрации трех конкурирующих методов на одних и тех же (по выбору жюри) музыкальных произведениях.

Три различных подхода к одной и той же цели (сделать ясной форму музыкального целого), последовательно сопоставленные в порядке состязания на одних и тех же образцах литературы, смогут наглядно для всех выявить, которому из подходов должно быть по справедливости дано предпочтение.

Георгий Коносов

12 февраля 1930 г.
Москва.

Ответст. редактор Сарра КРЫЛОВА

Издатель МУЗСЕКТОР ГИЗА

Галлит А-57927.

Тираж 2000 экз.

Нотопечатня Гиза. Москва, Колпачный пер., 13. Тел. 2-01-77. Зак. 071.

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ ВО ВСЕ МАГАЗИНЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА ГОСИЗДАТА
МОСКВА, Центр, Неглинная улица, д. 14; Кузнецкий мост, 6; ул. Герцена, 13;
Тверская, 51; Арбат, 4, и во все отделения Госиздата в провинции и Ленинграде.

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ВАЛАСЕК, Р. Соч. 6. Этюд	1 20
ГЛИЭР, Р. «Красный мак»:	
№ 19. Американский танец	45
№ 23. Вариация А-дур	30
№ 26. " с ксилофоном	45
№ 27. " 4-х солисток	30
№ 28. " Г-дур	45
№ 32. Экспрессионистический танец	45
№ 33. Танец китайских генералов	45
№ 34. Танец с барабаником	80
ЖАК, А. Соч. 3. Три прелюдии	1 —
МЯСОВСКИЙ, Н. Пожелтевшие страницы	1 50

ДЛЯ ОРКЕСТРА

МЯСОВСКИЙ, Н. Соч. 30. 10-я симфония.	
Партитура	10 —
Голоса	30 —

ОРКЕСТРОТЕКА

Библиотека избранных оркестровых пьес для кино, клубов, радио, школ и эстрады.

БЕТХОВЕН. Адажио из патетич. сонаты	1 50
БОРОДИН. А. У монастыря (Из Сюжеты)	1 50
ВАГНЕР. «Валькирия». Любвиная песня Зигмунда	1 50
— Нюрнбергские мейстерзингеры. Песня Вальтера	1 50
ВЕБЕР. Волшебный стрелок. Увертюра	1 50
МОЦАРТ. Свадьба Фигаро. Увертюра	2 —
ГЛИЭР, Р. Красный мак. Вальс-бостон	1 50
ГОССЕК. Гавот	1 50
ГРИГ. Соч. 43 № 6. Весной	2 —
ЗУППЕ. «Франц Шуберт». Увертюра	1 75
КРЕЙСЛЕР. Муки любви	1 75
— Радость любви	1 50
ЛОБАЧЕВ, ГР. «Красный марш»	2 —
МОЦАРТ. Свадьба Фигаро. Увертюра	2 20
ОФФЕНБАХ. Орфей в аду	1 50
РАФФ. Ор. 85 № 3. Каватина	2 50
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Золотой петушок. Вступление и свадебное шествие	2 50
РУБИНШТЕЙН. Соч. 82 № 1. Русская и трепак	2 50
ЧАЙКОВСКИЙ. Соч. 19 № 4. Ноктюрн	1 75
— Анданте кантабильно ор. 11 из 1-го квартета	1 50
ШУБЕРТ. Соч. 94 № 3. Музыкальное мгновение	1 25

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

НЕБОЛЬСИН, В. Поема для скрипки с ф. п. — 75

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ГАЗЕН, М. Соч. 14. Два романа. 1. В лесу. № 2. Три ключа. Гол. и ф. п.	60
КОВАЛЬ, М. Цикл. Дальние песни. Т. I № 1. Комсомолка из поэзии поэтов, № 2. В море, № 3. Осел высок. Гол. и ф. п.	90
НЕЧАЕВ, В. Соч. 13. Пять стихотворений А. Блока. Голос с ф. п.	1 —

КНИГИ ПО МУЗЫКЕ

ВОЙКУ, ИОН. Построение естественной системы скрипичной игры. Техника левой руки	2 25
ГЛЕБОВ, И. А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829—1929)	2 50
РАБИНОВИЧ. Краткий курс музыкальной акустики	3 50
ТАНЕЕВ, С. Учение о каноне, подготовл. к печати В. Беляевым	5 50
ШОПЕН. «Письма», пер. Анны Гольденвейзер	5 50
ФИНДЕЙЗЕН, Н. Камерная музыка Чайковского	75
ШЕРМАН, В. Что нужно знать поступающему в музыкальную школу	40

НОВИНКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

БОГУСЛАВСКИЙ, К. «Тоска вдовы». Выс. гол. с ф. п.	30
КОВАЛЬ, М. За морями, за горами. Массов. песня	05
— Памяти Ленина. Тенор с ф. п.	30
— " " Бас или баритон с ф. п.	30
КОПОСОВ, А. «Песня о льне». 3-голосн. женск. хор	12
КОРЧМАРЕВ, КЛ. «Крестьянская». Выс. гол. с ф. п.	60
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. Соч. 43 № 1. Звонче жаворонка пенье. Для смеш. хора с ф. п. Перелож. Лишвино	24
ЧЕМБЕРДЖИ, Н. Божий старец. Гол. с ф. п. — 60	

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

ЛЯДОВ, А. «Протяжная». Партитура	30
РУБИНШТЕЙН. «Свадебное шествие» из оп. «Фераморс». Партитура	1 —
ШИШОВ, И. Траурное звучание. Памяти Ленина. Партитура	25