

ЛЕОНИД САБАНЕЕВ

ЕВРЕЙСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА
В МУЗЫКЕ

"ATICOT"
Antiquarian Booksellers
20, Sheinkin Str.
Tel Aviv
1970



PRINTED IN ISRAEL

ЛЕОНИД САБАНЕЕВ

ЕВРЕЙСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА
В МУЗЫКЕ

Изд. О-ва ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ
МОСКВА—1924

Отпечатано в 3-й типо-
графии и слов. „Красная
Пресса“ „Мосполиграф“.
М-дан Грузинская ул.,
Октябрьский пер., дом 57.
Мосгублит 1960. Тир. 3000

ЕВРЕЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА В МУЗЫКЕ

I.

Национальные линии развития музыки всегда обладают некоторым общим сходством — у всех рас, у всех наций мы наблюдаем как бы одну схему развития музыкально-художественного сознания. Обычно, мы имеем долгую, исчезающую в глубине веков эпоху бытовой музыки, которая может представляться в аспекте религиозной, ритуальной, или „народной“ — и характеризуется своей склонностью к консерватизму, к сохранению типа, своей малой, тугой изменчивостью, соответствующей такой же малой изменчивости этнографического типа нации. Эпоха народно-бытовой музыки обыкновенно не сохраняет нам имен авторов, творцов этой музыки, — они исчезают в общем организме нации — их творения подвергаются нивелирующей переработке, которая выправливает индивидуальность композитора и сохраняет лишь общенациональные черты, так сказать — расовый тип музыки. А после этой бесконечно длинной, неопределенно долгой эпохи, в некоторый момент жизни нации начинается ее, как бы „художественное цветение“ — выход нацию на арену творчества культурных художественных форм, период, всегда соответствующий образованию многочисленной и мощной национальной интеллигенции.

Это наступление художественного цветения у разных наций наступает в разные моменты. Не надо думать, что вообще этот этап проходит в зави-

симости от „древности“ нации — тут имеют влияние какие-то иные условия, очевидно социологического порядка. Мы видим, что русская нация — одна из наиболее молодых в культурной жизни — выступила на арену творчества национально-художественной музыки ранее, напр., Норвежской, более древней по культуре, а одна из древнейших наций — еврейская выступает на эту арену только на наших днях, только после ряда тысячелетий своего существования и своей старой культурной жизни приобщается к художественному претворению своей национальной музыкальной сущности.

В эту эру художественного музыкального цветения нации или расы — обычно впервые народный дух останавливается с каким-то особым чувством и на своей бытовой, древней музыке. До этой эры цветения она не замечается, она как-то сама по себе живет, сама собою разумеется, она бывает и любима, как часть своего организма, но любима бессознательной полуфизиологической любовью, как человек любит свое тело. В момент же цветения нации человек впервые замечает, что его бытовая родная музыка прекрасна, что она таинственно соответствует его духовному типу, что она отражает стиль души нации, стиль ее чувствований, ее эмоций, ее исторического бытия. И одновременно получается непреодолимая уверенность в том, что истинное творчество музыки всегда и во всех случаях национально.

Нация может давать и до того времени явления культурных приобщений отдельных своих представителей к творчеству музыки, она может давать даже замечательные и гениальные явления в этом роде. Так было и с еврейством в музыкальных явлениях Мендельсона, Мейербергера, Рубинштейна. Но это творчество, еще не озаренное национальным сознанием обычно бывает абстрактно и холодно. Настоящая музыкальная жизнь нации начинается только с этого момента сознания себя, как самодовлеющей отдельности среди других наций, со своим типом чувствований и эмоций и со своей музыкой.

II.

Пробуждение национального сознания в музыкальном искусстве всегда совпадает с рождением национальной интеллигенции. Народная масса обычно живет в сфере бытового искусства, будь оно светское или церковное, — культурная музыка создается в интеллигентской группе. Всякий раз, когда рождается интеллигенция в данном народе, мы имеем в истории эпоху национализма, взрыв музыкально-национальных чувств и романтические настроения, соответствующие этому подъему. Так последовательно переживали национальные подъемы и романтические эры в музыке — немцы (Вебер, Шуман, Шуберт) — венгерцы (Лист), поляки (Шопен), русские (кучкисты), норвежцы (Григ) и т. д. В настоящее время ясно, что всякий раз это связывалось с рождением больших масс интеллигенции в среде данных национальностей. Теперь очередь докатилась и до еврейства, которое как раз в последние годы XIX века выковало мощную интеллигенцию.

Не случайно, что главная масса национальных направлений еврейства в музыке возникла именно на почве русской. Во-первых мы имели тут наибольшую количественно массу еврейского населения¹⁾ и соответственно наибольшую продукцию интеллигенции. Во-вторых, именно, тут, в связи с определенно гонимым положением еврейства в царскую эпоху, особенно имели шансы обостриться национальные чувства, столь часто питающиеся национальной скорбью и сознанием гонимости родного племени. Еврейская интеллигенция рождалась вместе и одновременно с русской, и часто вдохновляла и последнюю в революционных идеях и в развитии общественных идеалов. То особенное положение, которое имело место в России в прежних условиях — способствовало тому, что массы еврейства с особенной силой устремлялись в интеллигентные „свободные“

¹⁾ Почти 70% всего еврейства

профессии и умножали кадры той группы, которая способствует наступлению национально-художественного сознания. Гонимый из всех сфер занятий, русский еврей вынужден был делаться „интеллигентом“, а гонимость и сознание этой гонимости увеличивали романтическую предрасположенность к национальному сознанию. Таким образом то, что было социальным злом для еврейства, что отличало еврейскую массу в русских пределах от еврейства нейтрализованного среди общей массы населения в иных странах—это самое, подобно тому, как в свое время в Польше—способствовало наиболее яркому и пышному расцвету национального романтизма и его сферы выражения—музыки. Древние слезы еврейского народа обратились в жемчужины музыкального гения.

Музыкальный еврейский национализм создавался преимущественно на русской почве—но раз создавшись он уже отразился во всех странах, где рассеяны представители этой древнейшей расы. Подобно тому, как процесс кристаллизации в растворе,—начавшись—захватывает непременно весь раствор, так и то „насыщенное“ состояние, которое переживало еврейство в России—начавши кристаллизоваться в музыкально-национальный кристалл—немедленно дало аналогичные явления по всему земному шару. Нет сомнения, что в ускорении и в формовке этого процесса играло роль и только-что свершившееся в России и в русской музыке пробуждение национализма, и тот большой интерес, который проявили к музыке еврейства лучшие представители русской национальной культуры—которые и стали впервые пытаться претворить еврейские формы мелоса в художественно-культурные одеяния (Глинка, Мусоргский, Балакирев, Серов и др.).

Несомненно, что большую роль играло в зарождении еврейского музыкального движения в России и то огромное значение, которое в русской музыкальной жизни возымели евреи. Если и вообще русская интеллигенция в сильной мере пополнялась представителями еврейства—то в области музыки—это было особенно сильно заметно. Природная музыкаль-

ность нации, ее постоянное стремление к культуре, ее тяга к „свободным профессиям“, отчасти вызванная гонениями на евреев и запретом им деятельности в иных сферах—наконец, тот факт, что самая русская музыкальная культура была в значительной мере обязана своим созданием Рубинштейну по происхождению еврею—все это как бы благословляло евреев на музыкальное развитие именно в России. И мы видим действительно, что подавляющая масса исполнителей, выдвинувшихся в русской среде—относится к евреюству. Исполнительская арена была преимущественно культивируема евреями уже к рубежу XX века, и очень естественно, что немедленно после того родилась и тяга к созданию национального творчества у нации, обладавшей всеми шансами к тому, чтобы и в этой области занять высокое положение.

III.

Как всегда бывает в истории национального художественного развития, первая стадия осознания народного мелоса бывает предварительной. Еще не окрепшее национальное сознание само не знает хорошо, где, так сказать, хранятся подлинные сокровища национальной музыки, что именно есть подлинное в национальном духе, отраженном в музыке. Всякая нация в течении своей исторической жизни подвергается массе многообразных влияний, она окружена другими народами, среди них живет, ее бытовая музыка впитывает в себя с той или иной степенью жадности, зависящей от свойств нации—все эти посторонние влияния. И, наслоясь, они так или иначе деформируют музыкальный лик нации. Народное творчество само по себе еще не есть чистый продукт,—его надо еще подвергнуть какому-то процессу очищения от примесей, чтобы потом судить о его художественном значении. Совершенно подобное явление имело место, напр., в России, в истории русской национальной музыкальной школы, когда русская песня, чтобы дойти

до сознания в своем чистом виде, должна была пройти стадии италянизированных и европеизированных представлений о ней. В еще большей степени и с большей сложностью аналогичное явление представляется в еврейской музыке.

Еврейская бытовая музыка подвергалась большим искажениям, большим и разнообразнейшим влияниям, чем какая-бы то ни было иная национальная бытовая музыка. Евреи, рассеянные по всему миру жили среди разнообразнейших народов, в их музыку попали элементы всех этих наций, оригинально преломившись в их собственной эмоциональности. Тут мы видим и влияния общего (в сущности германского) европеизма, с его склонностью к квадратным, симметричным построениям, к ориентации на „мажор и минор“. Тут мы видим и влияния украинской и польской музыки, в атмосферу которой долгое время было погружено русское и галицийское еврейство. Тут мы находим и венгерские влияния, и сильное, древнее влияние, исходившее от иранских и кавказских ориентальных народов, далее,—от арабов—семитических племен передней Азии. Еврейство все время жило среди иных наций, природная гибкость психики еврея побуждала его многое ассимилировать и многое впитывать из той культурной и эмоциональной среды, в которую он бывал тысячелетиями погружен. С первого раза могло бы показаться даже невероятным, как могла сохраниться при таких условиях какая-бы то ни было национальная физиономия у еврейской музыки, как она не исчезла в течении многих веков, нивелированная влияниями окружающих народностей. Но дело в том, что национальная физиономия теснейшим образом связана с общим бытовым и религиозно-этическим укладом, с этнографически и типом нации. Пока нация сохраняет свою обособленность, свою национальную целостность, в частности пока, у нея есть единство религиозного, сознания, единство быта, пока она обладает единством языка—у нея есть достаточно способов сопротивления нивелирующему влиянию окружающей ат-

мосферы. Жизнь нации теснейшим образом связана с этими элементами. Мы знаем, что еврейство сохранило свой облик и свое единство на протяжении своей многотысячелетней истории. И это уже одно служит подтверждением того, что и национальный дух должен сохраниться в каких-то очертаниях и в музыке нации, несмотря на скрещивающиеся влияния других народов.

Покуда человек всецело погружен в национально-бытовую атмосферу — он сам не замечает стилиа своей национальности, точнее — ее не сознает. Чтобы получить это сознание, ему надо как-то отойти в сторону от самого быта надо посмотреть на него со стороны, как на нечто внешнее — тогда только он уже способен к художественному претворению. Только тогда можно и объективно судить о том, в каком случае мы имеем чистый национальный продукт духа народа, а когда суррогаты или продукт с примесями. Мало быть евреем, чтобы судить точно и постигать еврейский национальный дух в музыке — надо еще как-то отойти от быта, как в свое время отошли и русские кучкисты, надо, чтобы этот быт, эти краски стали до известной степени прошлым. И мы видим, действительно, что еврейский религиозный мелос, который есть квинт-эссенция еврейского музыкального духа — как раз постигается в тот момент и теми классами еврейского общества, где уже живая традиция религии начинает угасать — в интеллигенции, уже опорвавшейся от типичного народного быта и религиозных верований.

Но, хотя нация сохранила свою цельность и неприкосновенность в своих мировых скипаниях — все-таки ее народный мелос в известной степени подвергся искажениям от соседей, от среды в которую было исконно погружено еврейство. Народная национальная мелодика евреев не дается нам в виде чистого продукта, а как бы в виде руды, где взор исследователя и понимающего музыканта-еврея должен уметь отыскать настоящее золото основного национального духа. Подобно тому, как евреи в своем языке в пече-

нии мировой истории уклонились от древних прототипов и создали проникнутый европейскими влияниями полунемецкий жаргон⁴, так же и музыка даже религиозного характера, в итоге всех влияний, стала чем-то вроде музыкально-еврейского жаргона, в котором природные черты нации и ее характерная эмоциональность заслонены чуждыми наслоениями.

Эти наслоения полуевропейских и европейских влияний чрезвычайно мощны и сильны. Даже музыка ритуала, а не только музыка быта в своем постепенном искажении древнего, подлинного лика, дошла до прямых явлений почти полной германизации, она вобрала в себя влияния католической и лютеранской музыкальных культур⁵). Бытовая музыка русского еврейства впитала в себя смешанные венгерско-польские и украинские влияния. Музыка ближе к востоку и югу получила и определенные черты ориентализма „иранского типа“ — к числу признаков этого же ориентализма надо отнести и знаменитую, считающуюся обычно характерной для еврейской музыки — ладовую структуру с увеличенной секундой. Огромна и тяжела была задача очищения всех этих примесей, угадания того подлинно национального, что хранится за всеми этими геологическими и историческими наслоениями. И здесь работа была несравненно труднее, чем, напр., в русской музыке, в которой была жива еще первобытная традиция народной песни, которая сама представляла почти чистое явление, не искаженное инородными влияниями. Такой чистой песни, таких рафинированных национальных напевов и в таком количестве еврейская музыка не могла сохранить, и надо было все это возродить. Для этого надо было быть не только научным исследователем, не только собирателем⁶ народного творчества, но и художником угадывателем, при этом художником, который сам полон национального духа, который сам творит по тем же основным национальным зако-

⁴) Текова, напр., синагогальная музыка Зульцера, Левандовского и др.

нам, по которым творило еще архаическое еврейство.

Всякое подлинно национальное творчество и начинается именно с этого возрождения, с этого творчества „по национальным законам“, диктованным яркостью национального типа в самом творце музыки. До этого возрождения народного источника творчества в интеллигентном и культурном национальном творце мы можем иметь только чисто научное исследование народного творчества, но не органическое продолжение этой линии творчества уже в культурном облике.

IV.

По более новым исследованиям, произведенным в области еврейского народного мелоса — наиболее подлинны образцы народного еврейского духа, воплощенные в музыкальную форму — надлежит искать в древних напевах, которые сохранились в ритуальном обиходе путем традиции и преемственности. Эти храмовые напевы и мелодии, по которым читается традиционно священное писание — или пропы — наиболее чистое, что дается действительностью в смысле верности подлинному еврейскому музыкальному духу. Причины, почему это именно так — ясны: именно в традиционной области культа проникновение чуждых еврейскому созерцанию инородных влияний было, конечно, наиболее затруднено, еврейская нация свято оберегала музыкальные моменты своего культа и в этой области не склонна была к заимствованиям. Особенно это относится к наиболее традиционным моментам культа — к каким надо отнести распевы священных текстов. Характерным для религиозных мелодий древнего типа надо признать их богатейший мелодический орнамент, в котором более ярко, чем в каких бы то ни было „увеличенных секундах“, сказывается дух еврейского востока, но не заимствованный, а подлинный. Эта мелодическая орнаментика, насыщенная и острая, пронизана специфической ритмикой, в кото-

рой надо искать корень той особенной страстной экстатической эмоции, которой проникнуты эти псалмы религиозного гения евреев. В этой ритмике можно видеть спроектирование „речитатива“, — спроектирование легко объясняемое самой функцией этих мелодий — они не закованы в симметричные формы, это почти что непосредственный звуковой отзвук речевых интонаций, полных напряженной эмоции. Эта речитативная, пышная и насыщенная орнаментика — которую неизменно мы встречаем в религиозных мелодиях евреев всех стран, начиная с крайнего Востока и до крайнего Запада — и должна быть признана за самое характерное в еврейском мелосе религиозного типа.

Этот мелос существенно гомофоничен — однополосен. Еврей, как и большинство древних ориентальных культур (включительно и до эллинистической и, эллинистической), органически чужды многоголосию которое, как теперь выясняется, напротив, было заложено в самых корнях народной музыки арийцев Европы (славян, кельтов). То, что теряется в многоголосии и в его красках, напротив, покрывается — иногда с избытком — упомянутой выше богатейшей орнаментикой мелоса, эмоциональная действительность которой была настолько велика, что повидимому не оставалась в свое время без влияния даже на храмовую музыку христианских культов в ту эру, когда многоголосие в европейской музыке не развилось еще¹⁾.

Народ, центр жизни и исторической миссии которого была религия, которую он сумел пронести чрез тысячелетия — конечно, не мог не обнаружить и в своих бытовых, светских напевах некоторой родственности с тем, что дают нам религиозные мелодии. Характерные черты еврейского мелоса, каким мы его знаем по религиозным тропам и храмовым напевам, сказываются и в народно-бытовой музыке, хотя в несколько измененных формах. В этих светских мелодиях мы

¹⁾ К числу этих гебранистических влияний, возможно, надо отнести и орнаментировку мелодий христианского хора — так называемую „любящую“.

уже обычно имеем разные степени наслоений инородных влияний, при чем эти влияния были сильнее в тех местах, где евреи, по тем или иным причинам, жили менее замкнуто, более соприкасались с бытом остальных национальностей. Общий аффектированный эмоциональный тон, мелодическая орнаментика, страстность напева, какая-то специфическая напряженность мелодического профиля— вот характерные свойства еврейского мелоса как народного, так и религиозного, проявляющиеся в той или иной степени от полной чистоты до крайней засоренности инородными влияниями. Эта напряженность, эта крайняя экспрессивность и преобладающее в бытовых песнях и напевах мрачное или тоскливое эмоциональное настроение— более характерны для еврейского мелоса, чем внешние ладовые признаки. Что касается до этих последних, то надо признать за вероятное то, что наиболее древние напевы евреев построены преимущественно в архаических пятиступенных ладах; более поздние, как и у других народов— строго диатоничны, и только самые поздние и, очевидно, уже подвергшиеся влиянию арабско-иранской культуры—являют нам как бы „характерный“ еврейский, а на самом деле обычный ориентальный (ирано-арабский, он же кавказский) лад с увеличенной секундой. Не в ладовом строении мелодии специфичность и национальная особенность еврейского мелоса, а в его мелодической орнаментации и в проникающей его эмоции, которую можно, конечно чрезвычайно приблизительно, охарактеризовать, как патетическую, аффектированную, динамическую. Именно этими характеристиками еврейский мелос отличается как от архитектурного спокойствия арийских народных и храмовых напевов, так и от восточной неги ирано-арабской музыки, проникнутой полной „пассивностью“ настроения. Эти черты, поскольку они встречаются и в народной музыке, и в танце и, в мелодиях, носящих определенные черты иных влияний—являются типовыми чертами еврейства в музыке. В наиболее чистой форме они встречаются в храмовых религиозных напе-

вах — и то обстоятельство, что эти черты в религиозной музыке общи самым далеким между собою географически группам евреев, что они встречаются в религиозной музыке евреев всех решительно стран, позволяют сказать с уверенностью, что именно тут надлежит искать опору для подлинного еврейского музыкального стиля.

Тропальный характер мелодии, ее органическая „гомophonность“, пышно развитая, богатая орнаментика мелодии, речитативный, мензурованный характер распределения мелодического профиля, насыщенная, страстная и всегда динамическая эмоция, проникающая эпит творения — вот общий тип еврейского мелоса. В бытовой мелодии мы видим серию и последовательные этапы запушевания этих исконных черт, проникновение европейского „минора“ или азиатской гаммы и одновременное мензурование мелодии на четкие ритмы арийского характера.

V.

Белика и огромна заслуга тех работников, которые впервые заинтересовались проблемой еврейского мелоса и пожелали собрать воедино разрозненные остатки творчества этой древнейшей из наций. Это коллекционирование, это собиране музыкально-этнографического материала было первым этапом осознания природы еврейской музыки. В сущности, эта первичная и необходимая задача — научное собиране остатков и памятников еврейского национального творчества — совершенно отлична от последующей и художественно более важной задачи — конструирования большого национального искусства. Последнее базируется на первом и им предваряется. Опять-таки в деле исполнения этой первой задачи наибольшая работа была произведена русскими евреями. Интересно, что едва ли не первый импульс к собиранию еврейской мелодии и первый толчок к нахождению в ней художественных красот был дан ком-

позиторами русской национальной школы (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков), — большими ценителями „спецификума“ мелодии каждой нации, — от своей собственной и до всяких иных. Это поощрение великих композиторов, несомненно, оказало огромное влияние, ободряя начало и продолжение этой трудной работы.

Самая работа была выполняема многими. Среди пионеров этого рода деятельности надлежит с благодарностью отметить имена З. Кисельгофа, Ю. Энгеля, Лео Винца (Берлин), работы этнографической экспедиции бар. Гор. Гинсбурга, а также различные, уже не систематические записи, в разное время произведенные различными любителями народно-еврейского мелоса. Эта работа носила существенно черноту и о ней характер, и область собирания не ограничена была никакими модусами оценки с точки зрения ценности собираемого в национально-характерном смысле. Все подвергалось собиранию, а самый момент художественной оценки наступал уже позднее.

Естественным является в этой стадии стремление придать еврейской национальной музыкальной сокровищнице „культурный“ колорит в виде опытов гармонизации песен. Это — та же самая стадия, которую в свое время проходило и русское и норвежское национальное искусство. Привычка интеллигента еврея слышать музыку „гармонизованную“ заставляла его стремиться гармонизовать и свои родные мелодии, хотя такого рода гармонизация неминуемо должна была вносить несколько нивелирующий европеизирующий характер, особенно в начальных стадиях, когда еще самый основной тип музыки евреев не был осознан самими евреями-собираателями. Многие ошибочно принимали бытовую музыку, со следами всяческих влияний, за подлинный лик еврейского народного мелоса. Бывали случаи, когда собиратели и гармонизаторы нарочно изменяли первичный диатонический контекст мелодии на „ориентализированный“, с характерной еврейской увеличенной секундой, которая считалась непременным достоянием подлинно-

еврейской мелодии. Этот период соби­рательства и популяризации в виде гармонических обработок многим напоминал искания русской народной музыки до того момента, когда, наконец, всевозможные наслоения ита­льянизма и всякого иного европеизма были, на­конец, преодолены. Деятели на этом поприще были еврейские музыканты русской культуры и школы, обычно ученики школы Римского-Корсакова и Лядова. Тот европеизм, в который, естественно, впадали эти обработки, был на первых порах неизбежен и неминуем. Природный гомофонизм еврейского напева и органическое отсутствие в нем элемента потенциального многоголосия (в противоположность русским мелодиям) сильнее­шим образом затруднял задачу гармонизации и придания им культурного полифонического облика. — В большинстве случаев получалась гармонизация либо в общем европейском (немецком) вкусе, либо просто натянутости и разрыв стилия. Впрочем, все-таки, в итоге эта борьба между организмом народной песни и вписыванием ее в европейские формы имела хороший результат, — она дала возможность творчески проникнуть в сущность мелоса еврейской нации. То тут, то там уже и в этот период стали возникать самостоятельные и относительно ценные творческие попытки. Эта деятельность — гармоническая обработка и культуризация еврейской мелодии — привлекла особенно много активных сил музыкантов. Здесь прежде всего должны быть названы Юлий Энгель и Эфраим Шкляр. Ю. Д. Энгель, ученик Танеева и Ипполитова — Иванова, по справедливости должен почитаться зачинателем всего движения. Уже в 1900 году он выступает в Москве с докладом о еврейской народной песне и демонстрирует образцы собственных первых обработок. Он долгие годы ведет работу в специальной области еврейской музыки в форме записей песен, научного их обследования, гармонизаций, творческой переработки, пропаганды в статьях и концертах, наконец, в последние годы окончательно и всецело отдается еврейской музыке. Некоторые из обработанных им, а также собственных

его песен приобрели заслуженную популярность. Из произведений Ю. Энгеля, написанных в последнее время, должна быть отмечена музыка к пьесе „Галибук“, производящая в обстановке спектакля (театр „Габима“ в Москве) сильное впечатление. Эфраим Шкляр почти в те же годы появляется на еврейском музыкальном горизонте. Поощряемый и руководимый Балакиревым и Римским — Корсаковым, он создает свои первые песни, не лишённые яркости. Позже на этот же путь вступает Л. Саминский, С. Розовский, И. Ахрон М. Мильнер, М. Гнесин, А. Житомирский, П. Львов, А. Цейтлин, М. Шалыт, Г. Копыт, И. Каплан и другие. Появляющиеся все в большем количестве журнальные статьи об еврейской музыке, критические и полемические (Энгель, Саминский, Гнесин), непрерывно растущая концертная пропаганда (Д. Шор и др.) все более содействуют уяснению особенностей еврейского мелоса и привлекают всеобщее внимание к еврейской песне. В Палестине в этот же период начинает свою музыкально-этнографическую и исследовательскую деятельность собиратель еврейских песен Цеви Идельсон. Из этой среды гармонизаторов, обработчиков и пропагандистов, в сущности, выросла и творческая национальная школа еврейства в музыке. Материал еврейского мелоса в этих опытах был преодолён и осознан, и стал намечаться путь к тому, чтобы в рамки развитого в европейских формах искусства уложить максимум типично национального еврейского мелодического и ритмического элемента. Деятельность собирателей и обработчиков еврейской песни была организована кружком „Общества еврейской народной музыки“, возникшим в Петербурге (Ленинграде) в 1908 году и вскоре распространившим свою деятельность путем открытия отделений в разных городах. Московское отделение было организовано в 1913 г. (председатель Д. Шор) затем последовало открытие крупных отделений в Киеве, Харькове и распространение деятельности О-ва на ряд других городов. За сравнительно

краткий срок была проделана огромная собирательская и исследовательская (в пределах мелких форм — отчасти и творческая) работа и уже это одно показывало, насколько в сознании интеллигентного еврейства окрепла идея национальной музыки, насколько своевременно было созревание того художественного плода, который окреп и сформировался только в самые последние годы.

VI.

Следующим этапом было, естественно, создание художественной музыки по образу и подобию еврейского национально-музыкального лика, каким он нам является в древних храмовых напевах и в других проявлениях характерного еврейского типа в музыке. Эта стадия должна быть совершенно аналогична появлению Шопена в Польше, появлению Глинки и Мусоргского в России, появлению Грига в норвежской музыке. И тут и там мы имели „предтечу“ — в виде собирателей мелодий, тщательных и старательных работников, которые так помогли уяснению лика музыки и сознанию ее характерных и национально наиболее ценных черт. В среде особо культурных представителей еврейской музыки, в среде музыкантов с особенно тонким и развитым вкусом стало скоро совершенно ясно, что еврейская бытовая песня с наслоениями арийского и иранского типа, с явственной европеизацией стиля — так же относится к величественной в своей могучей орнаментальности храмовой мелодии и вытекающему из нее как следствие ожидаемому новому искусству евреев, как созданный на галицийско-германской почве „жаргон“ относится к монументальному и могучему древне-еврейскому языку. Это творческое направление не задавалось по существу этнографическим вопросом о детальной точности мелоса, хотя оно не отказывалось и от использования подлинных напевов. Но центр тяжести, естественно, переходил в проблему творчества

музыки по образу и подобию подлинно-еврейской. Для этого творчества мало было уже быть тщательным собирателем и глубоким знатоком стиля,—для этого необходимо было специфическое вдохновение, умение и склонность создавать художественные организмы, которые в своей цельности отражали бы ту же музыкальную идею еврейства, как отражали ее древние синагогальные напевы.

В сущности такого «рабского» следования архаическим ладам, точного копирования профиля мелодии путь не могло и не должно было быть. Композитор национального направления должен стать фокусом творчества, исходящего из тех же очертаний еврейской национальной сущности, какая была в свое время отображена в храмовых напевах. Но это был уже композитор, взирающий на музыку с высоты современности, композитор на уровне современной техники и современных способов музыкального выражения. Как Глинка и Мусоргский не были архаическими анахронизмами в музыке, а напротив — примыкали к самым передовым течениям — как совершенно такими же новаторами в свое время являлись и Лист, и Шопен, и Григ — так и еврейская национальная школа явилась дочерью музыкальной современности, той, которая диктовала в это время последние слова музыкальному миру.

Сохранение максимума еврейского типа музыки в условиях пользования всеми ресурсами, добытыми музыкой Европы — вот была задача, формулированная в техническом плане. Эта задача возникла так же стихийно и естественно, как и возник весь вообще интерес еврейства к своей музыке. Еврей музыкант, который уже долго и с достоинством нес звание исполнителя, захотел быть композитором.

Это уже не была композиция того стиля, к которому прибегали бывшие композиторы евреи, коих было не так мало. Европейская музыкальная культура имеет в себе немало еврейских звеньев, к числу кото-

рых относились и такие корифеи и гиганты, как Мендельсон, Мейербер, Бизе, Рубинштейн. Но те все исходили из европейской культуры, чаще всего хотели больше всего казаться европейцами, а не евреями, и лишь в порядке специфической «остроты» или эстетической приправы устремлялись изредка к национальным чертам. Но странное дело — национальная природа и стихия мстила этим опавшим от лона родной культуры, этим равнодушным к своей нации: и из произведений упомянутых авторов едва ли не те только сохранили жизненность и аромат свежести, на которых более или менее определенно лежали шени еврейского мелоса.

Новые еврейские композиторы большею частью не сразу нашли свой национальный лик. Они начинали «просто», как композиторы. Значительная часть их принадлежала к крайним «левым» в свое время течениям. Эта школа зародилась в России и опять-таки, как и все еврейское движение в музыке, это вовсе не было случайностью. Хотя теперь еврейский национализм уже объемлет в музыкальной сфере не одну русскую область, — а распространился на Запад и в Новый свет, но все же нельзя отрицать того, что такие явления культуры еврейского мелоса, как например попытки в этом отношении Раделя — скорее относятся к тому типу «эстетского отношения» к этому вопросу, к которому относились и гебраизмы Глинки и русской школы: просто, — развитой эстетически вкус восторгался специфической красотой еврейских мелодий и пытался дать на них художественный и современный отклик. Но отсюда еще далеко до настоящего подлинного национализма в музыке. Оттого фигуры русских евреев-композиторов надо считать в этом смысле несравненно характернее и значительнее.

Это направление возникло на рубеже XX века и дало ощутительные результаты к эпохе войны. Оно связано с именами Александра Крейна, Михаила Гнесина, Иосифа Ахрона, М. Мильнера, А. Самилевского С. Розовского, и из более молодых

даровитого А. Велрика¹⁾. В некоторой степени к этому же направлению, как некие периферические фигуры, в творчество которых частично просачиваются национальные черты, — относятся Гр. Крейн, А. Житомирский, А. Штрейхер, и И. Айсберг и ряд других, более впоростепенных. Сюда же, к явлениям периферическим, которые несомненно каким-то образом связаны с духом пробуждающегося в музыке еврейства, но эту связь не ставя в центр своего творчества, надо отнести яркое и сильное творчество Сам. Фейнберга, гебраистические черты в музыке которого скорее усматриваются после тщательного анализа, нежели сразу действуют в непосредственном впечатлении.

Первоначальное творчество Александра Крейна лишено было национальных черт. Выступая на композиторское поприще, — этот автор примыкал сначала к Григу, к Скрябину, несколько позднее его увлек богатейший гармонический мир французских импрессионистов — Равеля и Дебюсси. А. Крейн уже стал видной фигурой среди русских композиторов-модернистов, ранее, чем он проявил свой лик еврейского национального творца. Едва ли не случайность была причиной его приобщения к этому делу. Его первый опыт в национальном еврейском духе, написанные на заказ «Еврейские эскизы» для струнного квартета с кларнетом — еще вращались в смысле композиции в стиле той области «гармонизованных народных мелодий», к которым относились и более ранние попытки Энгеля, Львова и прочих гармонизаторов. Правда, А. Крейн выступил на эту гармонизаторскую арену с несколько большим арсеналом гармонических средств, но всетаки общий тип композиции тут еще прежний, равным образом и тип гармонизируемой мелодии — бытовой, тот самый, в котором национальный лик еврейского мелоса как-то еще за-

¹⁾ Им написаны в последние время две сонаты для ф.-п., «Песни об умерших» для албты и ф.-п., «Эскизы» для ф.-п. и «Героическая поэма» для оркестра.

темнен инородными влияниями, исходящими из разных источников. Как бы то ни было именно эти «Эскизы» были тем толчком, который вывел творчество А. Крейна из его первичного состояния национальной нейтральности и заставил его заинтересоваться проблемой еврейской мелодики. И верный инстинкт подсказал ему прототипы этого мелоса в синагогальных древних напевах с их причудливой мелодической орнаментацией и речитативной ритмикой. То же самое, и почти в это же время случилось и с Мих. Гнесиным, тоже обернувшимся к исканию прототипов своего национального духа в музыке отдаленных эпох и в сохранившихся древнейших памятниках храмового пения.

Как бы то ни было, но уже в «Саломее», несмотря на то, что путь еще не определенного национального подхода, Ал. Крейн уже нащупывает подлинные очертания преображенного, — «окультурненного», еврейского мелоса. В оркестровой картине, написанной по принципам симфонизма Скрябина, А. Крейн дает уже местами настоящий новый мелос, с типичными для еврейской мелодики орнаментальными украшениями профиля, придающими музыке характер высшей напряженности и динамической страстности. Дальнейшие этапы пути Ал. Крейна представляют его превосходная кантата «Каддиш» и его фортепианная соната, которая, несмотря на внешний европеизм форм, сохраняет подлую значимость национального произведения, а также его замечательные серии романсов и песни, на слова русских и еврейских поэтов (Бальмонта, Бялика, А. Эфроса и др.), которые как бы готовят путь созревания его творчества.

Национальный мелос, полный эмоциональной насыщенности и напряженно звучащей орнаментальности, вместе с соответствующим этому мелосу и допеле неизвестным гармоническим окружением, — был найден им впервые в этих песнях, едва ли не лучшие из которых — его «газэллы» на слова А. Эфроса. Речитативный характер мелодики, ее

освобождение от мензуральных тисков метрической упорядоченности — тут начинает крепнуть. Одновременно выясняется и основной, свойственный Ал. Крейну эмоциональный тон, в котором он воспринимает еврейскую национальную идею. Это — страстность (но не прагмизм), насыщенность эмоции, которая при всем том существенно остается чуждой мистике. Эмоциональный план А. Крейна, как это характерно для одной из многообразных слагающих духовного лица еврейства — не мистический, а чувственный, эротический, земной. Он любит эту страстную и горячую землю, исполненную искушений и борьбы плоти с духом. Но его симпатии на стороне плоти. А. Крейн — не религиозный мыслитель, а энтузиаст, его древние еврейские первообразы — не грозные и мрачные пророки, а тот дух еврейства, который в постоянных соблазнах окружений, увлекаем был кровавыми и чувственными культами оргиастического востока. Страстной неудовлетворенностью веет от его музыки и он не ищет успокоения, желая прожить жизнь страстной и горячей загадкой, чуждой потусторонних исканий и даже самой религиозной веры.

Как бы ни оценивать его творчество детально ясно, что вообще оно представляет значительное явление не только на еврейском, но и на общем горизонте. Это именно то, что можно наименовать рождением еврейства в музыкальном мире. Пусть это — еще не полное рождение, творчество Ал. Крейна не захватывает всей полноты еврейского духа, но едва ли не самое характерное и горячее он взял на свою долю, — страстность и динамизм эмоции.

Каким-то чудесным образом гармонический мир А. Крейна, этого законного потомка французских импрессионистов и Скрябина, оказался в гармонии с орнаментикой синагогальных мотивов. Именно потому, что гармония импрессионистов была гармония «прежде всего гармоническая», как сказал Р. Роллан про Дебюсси, — именно это позволило ему примирить красочный мир этой гармонии с органическим апо-

лифонизмом музыки еврейства, с тем фактом, что полифония в европейском смысле чужда нации. Гармонии А. Крейна своими импрессионистическими и часто насыщено-пряными, роскошными одеяниями как бы подчеркивают и обрамляют орнаментальность мелодий, нередко приобретающих характерный аккордовый тип строения — это не полифонизация, а скорее тембризация мелодии гармоническими одеяниями.

Конечно, тут не может быть и речи о точном соблюдении какой-нибудь «гаммы» или «лады». Ал. Крейн чужд такого «научного» подхода к творчеству. Раз осознав свой национальный лик, он творит мелодии и музыку так, как творили его предки, органически, не думая о каноне. Мелодический профиль у А. Крейна извилист, причудлив, его мелодия часто представляется то в орнаментированном диатоническом, то в прямо хроматическом облике, и этот органически выросший из древних ладов «крейновский лад» как бы синтезируется в излюбленном им типе гармонии, тоже насыщенных, многозвучных, с острой эмоциональной характеристикой. Музыка А. Крейна обладает всеми симптомами и шансами дальнейшего усложнения. Это мир развивающийся и усложняющийся, что стоит в связи с основным чувственным тоном его творческой мысли.

Михаил Гнесин представляет иную картину. В этом музыканте, напротив, как бы отразился лик еврейства в его пророческом аспекте, в скрытой экстапичности и суровости внешних форм. В нем нет яркости, чувственности, но есть глубина. Как и Ал. Крейн, Гнесин начинал модернистическим композитором, отчасти следовавшим течениям возникшим на развалинах национально-русской кучки, отчасти довольно самобытным, но лишенным в те времена всякого „национального оттенка“.

Его имя, как и имя А. Крейна, было уже известно в кругу композиторов ранее, чем он создал необходимость крещения в „националистических“ водах.

Принимая как бы принципиальное участие в дея-

тельности „общества еврейской музыки,“ „отзываясь в статьях и лекциях на вопросы, связанные с судьбами еврейской песни, проявляя в своей музыкально-просветительной работе заметные народнические устремления, неустанно пропагандируя „могучую кучку“, он сформировал личное свое творчество и провел большую часть своего творческого пути, тем не менее вдали от каких-либо национальных влияний.

Неудерживый модернист, искатель новых путей, со все усложняющейся утонченной манерой письма, он пребывает в длительном состоянии двойственности; пока, наконец, в его творчестве не обозначается перелом, который можно обозначить как „опрозрачнение стиля“ в связи с начинающимся определенным уклоном в сторону еврейской песенности.

Внимательный взгляд, правда, может и в сочинениях первой эпохи Гнесина (романсы, виолончельная соната, „Червь — победитель“, превосходная музыка к „Розе и Кресту“ Блока, „Врубель и проч.) найти некоторые, очевидно, интуитивно найденные, слагающие национального подхода к музыкальному материалу, какие-то неуловимые штрихи в мелодическом профиле. Это — по видимому, были еще явления из сферы подсознательного. Но потом это подсознательное пробивается наружу и становится осознанным. Он путешествует в Палестину на родину еврейской нации, чтобы прикосновением к родной земле, подобно древнему Антею освежить творческие родники. И с этой поры то, что было бессознательным в его творчестве, это внутреннее горение, скрытый, как бы плетущий экстазм, суровая и строгая линия мелоса, монументально упрощенные формы гармоний — все это приобретает характер найденного национального лика. Процесс этот заканчивается и начинает давать плоды как раз в 1917 году — в год революции. Но Гнесин — не А. Крейн. У него доминирует момент внутреннего созерцания, запертой внутри экстазичности, иногда в его музыке сквозит какая-то мудрость, суровость пророческого пафоса, звуки которой слышались уже со страниц „песни Гаэтана“.

Если А. Крейн — мятущийся и экзальтированный сын народа, вечного искателя в своей истории, вечно раздираемого борьбой напряженных страстей с исконным скептицизмом религии, если он — спраспный и блудный сын великой нации, — один из тех, кто отразил психику предков, изменявших Иегове ради чувственного оргазма Ваалов, то в Гнесине мы видим возрождение подлинно пророческого пафоса, напряженное, но монументальное величие, какую-то, если хотите, „священность“ настроения, которая не хочет признать, правда, определенные очертания, не воплощается в такую же сюжетность, но быть может в этой недоволренности и есть мудрость художника.

Уже определенно становится он на эту дорогу в романах, часть которых написана на еврейский текст. В этих вещах чувствуется потомок каббалистов, мудрый рабби, поэтически настроенный „книжник“, в котором, быть может, иногда непобежденная „опрошением“ ученость, мудрость заставляет менее непосредственно относиться к музыкальной стихии, воспринимать ее несколько символично. Еще более национально-народен он в своей последней работе — в опере „Юность Авраама“, которая должна стать, по видимому, опытом создания еврейской оперы, „большого стиля“ — несколько ораториальной по тону. Прототипы такой оперы, оратории, уже заложены в единственно национальных и потому наиболее жизненных творениях Ант. Рубинштейна, в его „Маккавеях“, „Вавилонском столпотворении“ — отсюда это стремление к монументальности и простоте формы, к величю выражения, к известной лапидарности музыкальной архитектуры.

На ряду с ними должен быть назван чрезвычайно даровитый композитор Михаил Мильнер. В противоположность Крейну и Гнесину, ему не приходилось отыскивать забытую пропинуку к песням своего народа, возвращаясь к нему. Сын народа, ни в чем не порвавший с ним связи, он весь полон народной песенной стихии и отзвуков народного быта. Несколько грубоватый, наивный „черноземный“, он

медленно овладевает сложным аппаратом европейской музыкальной техники. Неровный в смысле стиля, не всегда удовлетворяющий со стороны разрешения конструкторно-музыкальных заданий, он зато обладает особенно сильным чувством народности и полнотой непосредственности в своей прогнательной лирике, в полных юмора жанровых сценах, в сильных и выразительных хорах. Кроме довольно значительного количества произведений в мелких формах, успевших уже приобрести крупную популярность, им написаны сюита „Асмодей“ и опера „Небеса пылают“ (первое осознано-еврейское произведение в оперной форме). Не приходится отрицать некоторого влияния на этого композитора Мусоргского, с которым у него есть несомненное внутреннее родство.

Из других композиторов, начавших свою деятельность в еврейском национальном духе в предвудущий период, работают, ставя себе все более крупные и серьезные задания: Соломон Розовский, — автор симфонической поэмы „Хасиды“ и оды на смерть Л. Переца, Лазарь Саминский и Иосиф Ахрон. Многие из новейших произведений этих авторов, находящихся теперь за границей, известны нам, впрочем, почти исключительно по названиям.

Л. Саминский, который проводит в настоящее время музыкальную национальную культуру еврейства в Соединенных Штатах не очень давно закончил четырех-актный балет — хореодрому „Плач Рахили“, по имеющимся отзывам, крупное и яркое произведение.

Много поработавший в области еврейской музыкальной этнографии и крепко спаянный с миром еврейства, вообще, Саминский, тем не менее, не является до настоящего момента исключительно национальным композитором по своим заданиям. Однако, влияние народных музыкальных примитивов все более начинает сказываться в самых разнообразных его произведениях, включая и его исполнения модернизма симфонии. Это же относится в значительной мере и к И. Ахрону. Этот композитор, зрелый и крупный в своем музыкальном мастерстве, начавший свою

деятельность в период существования „Общества еврейской народной музыки“ непрерывно продвигался вперед двумя путями: одновременно работал он над еврейским песенным материалом, обогащая еврейский концертный репертуар блестящими и своеобразными сочинениями, по преимуществу в мелких формах, и сочинял крупные произведения, не имеющие связи с еврейской напевностью. В последнее время пути эти начинают сближаться. Специально еврейские сочинения Ахрона спановятся все более серьезными, углубленными и технически значительными; произведения же проникнутые общеевропейскими (при том новаторскими) тенденциями все чаще (особенно, последняя скрипичная соната) окрашиваются в тона национально-народной музыки. Ближайший к Максу Регеру по типу своего полифонического музыкального мышления, соприкасающийся с С. Прокофьевым в своей склонности к гротеску—И. Ахрон всего легче национально проявляется, отражая в музыкальном творчестве присутствующую еврейскому народу склонность к острому и.

Из композиторов Запада к этой же группе можем быть отнесен имеющий значительную известность в Европе и Америке Эрнест Блох. Этот автор всего более родственный по технике французской школе импрессионистов и в силу этого не избежавший заметных влияний русской „могучей кучки“, во многих своих произведениях музыкально проявляет свое еврейское происхождение и национальную осознанность.

У всех них замечаются определенные черты общности, которые напоминают таковые же общие черты, отличавшие в свое время представителей русской национальной школы и вполне объяснимые общими побудительными источниками их творчества, почерпнутыми из народного мелоса. Как всегда, националисты и народники в музыке появляются не изолированно, не в одиночку, а группами, появляются же эти группы в тот момент, когда созревает для этого национальное сознание. А что оно созрело у еврейской нации в нашу эпоху — это несомненно. Это доказываются аналогиями из области всех других искусств.

в которых теперь, именно, замечается подобное же рождение национального гения

Творчество этой группы композиторов, которые создают монументальное еврейское искусство, сопровождается иным проявлением творчества, которое также продиктовано национальным ренессансом. Это — область прикладного музыкального творчества, вызванного развитием еврейского театра национального типа. Национальный еврейский театр, само собою разумеется, ставит несколько иные условия для музыканта, чем свободная творческая деятельность камерного или симфонического композитора. Можно сказать, что тут, — в театре, доминируют моменты бытовые над моментами культовыми и соответственно тому музыкант получает некоторый наклон к тому стилю, который является как результат некоторого соглашения между требованиями художественного национального инстинкта и несколько европеизованной средой театрального слушателя. Театральную музыку для еврейских театров сочиняют теперь многие авторы, при чем некоторые из них — упомянутые нами выше выдающиеся еврейские художники звука: А. Крейн, Ахрон, Розовский, Саминский, Энгель и Гнесин. Иногда эта музыка представляет собою как бы развитие линии опытов „гармонизации“ напевов, но как бы приспособленных к театральному плану, иногда она возвышается почти до уровня настоящего национального стиля в опытах А. Крейна или Ахрона, некоторые из которых заслуживают того, чтобы фигурировать на ряду с их другими произведениями в национальном стиле.

Периферические композиторы, только отчасти примыкающие к национальной школе, довольно многочисленны. Они образуют как бы питательную среду, из которой формируются национальные музыкальные организмы. Многие из них находятся, в сущности, на пути к переходу окончательно в лагерь националистов. Так, в творчестве Григория Крейна, брата А. Крейна наблюдается иногда, на ряду с наследственными чертами от французских импрессионистов — определенно гевраистические черты мелоса, иногда странно род-

ственные таковым же в Ал. Крейне. Есть вероятность, что этот крупный и вдумчивый композитор со временем умножит собою кадры авторов национальной школы. Даровитый Сам. Фейнберг, который стоит до сих пор в стороне от национального русла, все же, повидимому, обнаруживает некоторые черты, роднящие его с националистами, и есть вероятность, что эти черты будут умножаться. Эти черты национализма могут высказываться вовсе не в грубых формах заимствования народного мотива или в композиции по образу и подобию народной музыки, — они могут проявиться в более тонких чертах творчества в основном подходе к звуковому материалу, в преобладающем эмоциональном настроении. Как мы должны признать германским композитором Брамса или Вагнера, как мы признаем русским Чайковского, несмотря на то, что он чуждался прямых подобию народным мелодиям, как мы принуждены считать в известном смысле и Скрябина, этого кажущегося интернационалиста — возможным только на русской почве, так мы должны признать, что в контурах творчества Гр. Крейна или в стремительном, невоздержанном, эмоциональном порыве Фейнберга, имеются именно те психологические черты характера нации, которые, формируя эмоцию, в итоге формируют органически и некоторый неуловимый национальный привкус в музыке. Раз уже найдя себя, еврейская нация будет продолжать идти по национальному руслу музыки, и, создавая ярко национальные произведения в стиле Крейновского „Каддиша“ или произведений Гнесина, Милнера и др., одновременно неминуемо создаст явления, хотя проникнутые национальным духом, но более завуалированными, как бы скрытыми за общеевропейскими линиями стиля. В этом смысле раз свершившийся в нации акт познания своего лица неуничтожаем — найденные и уже воплощенные черты национального гения принуждены будут вечно воплощаться, более или менее ясно высказываемые — в том грядущем ряде произведений, который, мы надеемся, подарит миру еврейский творческий гений.

Для развития этого гения мы имеем все данные. Природною музыкальностью евреи превyšают в сред-

нем все нации, количество евреев музыкантов значительно больше, чем в других национальностях. Архистический темперамент нации, ее колоссальная способность к исполнительскому музыкальному ремеслу, дружное и стихийное пробуждение интереса к созданию национального творчества, примеры бывших ранее гениальных фигур на поприще композиции (Мейербер, Рубинштейн, Галеви, Мендельсон, Бизе), — все это ободряет для будущего. И надо сказать, по правде, что те начала, которые уже заложены сейчас в национальной музыке, позволяют сказать, что во всяком случае часть надежд уже оправдана, еврейская нация уже обогатила мировую музыкальную литературу свежей и яркой оригинальной струей вдохновения. Народ, создавший великие религии мира, народ — богоносец, народ — революционер, трагически рассеянный по лицу земли, тысячелетиями несущий в себе свою вековую скорбь, народ, переживший унижения, гонения, в них испытанный, как в огневом крещении, в них закаливший свой дух и пронесший его, этот свой национальный дух, сквозь века неприкосновенным, — этот народ не может не обладать психикой наиболее приспособленной к тому, чтобы воплощать в звучащем мире свою сущность. Еврейская нация всегда была певуча, всегда в звуках высказывала она потрясавшие ее скорби, гнев и соблазны. И теперь, когда эта нация уже выделила из себя интеллектуальные слои, теперь, она не только может, она должна сказать свое музыкальное мировое слово. Мы, как слишком современные, не знаем истинных размеров значения указанных и рассмотренных нами творческих музыкальных сил еврейства — историческая перспектива для нас еще не раскрылась. Но мы имеем право предполагать, что расцвет и расцвет музыкальной культуры уже свершается. Та группа, которая ныне действует, которая появилась сразу и как бы внезапно, которая имеет так много общих, внешним образом, черт с создавшей русскую национальную школу — „могучей кучкой“ — эта группа имеет много шансов сама быть именно „могучей кучкой“ еврейства.
