

МУЗЫКА.

ЕЖЕНЕДЪЛЬНИКЪ.

3 МАРТА.

№ 66.

1912 ГОДА.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

на годъ—5 руб., на 1/2 года—3 руб.
на 1/3 года—2 руб.

Отдѣльный № — 15 коп. (съ пересылкою 20 коп.).

Допускается разерочка: при подпискѣ—3 руб., къ 1-му Юля—2 р.
Тарифъ объявленій: страница—40 руб., 1/2 страницы—25 руб., 1/4 страницы—15 руб., 1/8 страницы—10 руб. Для годовыхъ абонентовъ условия по соглашенію.

РЕДАКЦІЯ и КОНТОРА:

МОСКВА, Остоженка, Савеловскій пер., д. 4, кв. № 3. Телефонъ
Редактора-издателя—210-98.

СОДЕРЖАНІЕ: Музыкальная недѣля.—Музыкальныя бесѣды. I. Объ эволюціи въ творествѣ Деопида Саваньева.—Маленькій фельетонъ. IV. На славномъ посту, As-toll.—Среди печати (Касса Большого театра въ мировомъ судѣ).—Критика.—Хроника.—Лѣтопись провинціи (Екатеринбургъ, Кострома, Ростовъ-на-Дону.—Библиографія, Н. М.—Вацла Ландовска, шаржъ L.—Объявленія.—Фронтиспись М. Добужинскаго; надписи (по Добужинскому) Е. Д.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ БЕСѢДЫ.

I. Объ эволюціи въ творествѣ.

Мнѣ недавно пришлось бесѣдовать съ очень выдающимися музыкантами, которые стояли на совершенно діаметрально-противоположной точкѣ зрѣнія, чѣмъ та, которой придерживаюсь я и кружокъ лицъ аналогичныхъ музыкальных убѣжденій. Вопросъ идетъ о путяхъ музыкальнаго прогресса, и вообще о существованіи этого самого прогресса, какъ такового. Очевидно, этотъ кардинальный пунктъ разногласія совершенно раздѣляетъ оба музыкальныя міросозерцанія.

Есть или нѣтъ музыкальная эволюція? Мои оппоненты стоятъ на той точкѣ зрѣнія, что великія произведенія искусства совершенны, въ томъ смыслѣ, что въ нихъ нашла свое идеальное воплощеніе содержащаяся въ нихъ музыкальная идея. Что путь музыкальной исторіи представляетъ собой не поднимающуюся, хотя и неправильно и съ отступленіями, но все же неуклонную въ общемъ—линію, а образуетъ картину, въ которой нельзя уловить порядка, въ которой моменты гениальныхъ подъемовъ въ лицѣ нѣкоторыхъ великихъ композиторовъ чередуются съ періодами упадка и регресса.

Съ этой точки зрѣнія эволюціи нѣтъ въ томъ смыслѣ, что великія произведенія минувшихъ эпохъ представляютъ собой воплощеніе, эквивалентное той идеѣ, которая ихъ породила. Музыкальная исторія есть рядъ отдѣльныхъ вершинъ или достижений, между которыми существуютъ другія, и менѣе удачныя достижения. Сравнивать же качество отдѣльныхъ вершинъ—нельзя, ибо каждый «въ своемъ родѣ» представляетъ высшее, уникальнѣе.

Полифоническій стиль Баха воплотился въ его произведеніяхъ, высшихъ чѣмъ то ни было въ этомъ родѣ; то же съ Бетховеномъ, съ Вагнеромъ, со всѣми вообще гениальными представителями искусства музыки. Говорить, что изъ двухъ такихъ вершинъ Баха или Бетховена—одна «лучше» другой—это безсмыслица.

Но такъ ли это на самомъ дѣлѣ. Вопросъ этотъ очень важенъ, такъ какъ въ немъ, быть можетъ, кроются разрѣшенія многихъ разномыслий въ музыкальной области. Самы того не замѣчая—лица, исповѣдующія такую усовершенствованную антиэволюціонную теорію, невольно включаютъ въ свою оцѣнку понятіе музыкальнаго стиля и даже болѣе того, ограничиваются одной этой стороной музыкальныхъ сочиненій. Стиль есть самое высшее крайнее проявленіе воплощаемой въ звукахъ идеи. Несомнѣнно, стиль опредѣляется индивидуальностью автора и ее въ свою очередь опредѣляетъ,—но надо рѣшить вопросъ о томъ—всегда ли этотъ стиль, самъ по себѣ, по своей ви́шности можетъ быть очень совершенный—всегда ли онъ вполне точно отображаетъ въ нашемъ физическомъ планѣ вещей ту идею, которая авторомъ положена въ основу сочиненія. Тутъ мы подходимъ къ очень существенному вопросу о сущности тѣхъ самыхъ идей, которыя даютъ начало музыкальному созданію. Есть категория лицъ, къ счастью не очень многочисленная, которая вовсе отрицаетъ существованіе идейнаго вдохновенія въ области музыки. Для нихъ музыка—родъ звуковыхъ арабесокъ и, само собой, мы не можемъ съ этой категоріей лицъ найти какой-нибудь общій разговорный языкъ. Но та категорія, о которой идетъ рѣчь—она признаетъ существованіе идейнаго обоснованія музыкальнаго созданія, но при этомъ принимаетъ за родъ аксіомы положеніе, что качество этихъ идей при ходѣ музыкальной эволюціи не повышается, что онѣ не углубляются и расширя-

ются, равнымъ образомъ и тотъ стиль, въ которомъ эти идеи проявились на физическомъ планѣ — что онъ эквивалентенъ по своему качеству т.-е., правильнѣе, по своему соотвѣтствію съ изображаемымъ—самому существу идеи.

Это неврѣно по существу. Въ основѣ музыки лежитъ прямой и непосредственный языкъ эмоцій, волевыхъ импульсовъ. Но музыкальный матеріалъ не сразу поддаѣлся усиліямъ музыкальныхъ творцовъ, имъ не сразу удалось найти сколько-нибудь эквивалентное звуковое выраженіе своей эмоціи. Произошло это отъ несовершенства музыкальнаго техническаго аппарата у этихъ примитивныхъ авторовъ: они не овладѣли еще матеріаломъ, изъ котораго должны были возсоздавать свои образы, совершенно такъ же, какъ не овладѣваетъ имъ сразу начинающій композиторъ-ученикъ, повторяющій на себѣ исторію всей музыкальной науки. Волевые импульсы, эмоціональныя идеи были несомнѣнно и у современниковъ Амвросіанскихъ гимновъ, но едва ли кто станетъ утверждать, что въ этихъ примитивныхъ попыткахъ музыкальная идея нашла хоть сколько-нибудь эквивалентное отображеніе. Итакъ, даже противники эволюціи, ея отрицатели должны признать существованіе времени, когда музыкальный матеріалъ былъ еще не обработанъ, затѣмъ существованіе времени, когда онъ сталъ обработанъ до извѣстной степени. Эволюція въ промежуткѣ этихъ двухъ состояній должна была быть. Какой же резонъ тому, чтобы она послѣ этого почему-то стала на мѣстѣ и дальнѣйшее овладѣніе музыкальнымъ матеріаломъ прекратилось?

Очевидно резона никакого нѣтъ. Да и прекращенія нѣтъ,—этого не могутъ отрицать, сравнивая хотя бы сложность гармоніи у Вагнера или даже у Баха, несмотря на то, что именно у послѣдняго сложность структуры мѣстами огромная. Матеріалъ расширился, плоскость, на которой проектируются музыкальныя мысли, возрасла во много разъ. Если одновременно съ этимъ въ другихъ областяхъ произошла, можетъ быть, обратная прогрессія, то это ничего не доказываетъ въ смыслѣ существованія эволюціи, — не доказываетъ потому, что разъ достигнутое и пока не превзойденное въ искусствѣ вѣдь не пропадаетъ, а остается, въ ожиданіи того гения, который двинетъ впередъ и эти отрасли музыкальнаго воплощенія. Обратный ходъ возможенъ въ отдѣльныхъ представителяхъ искусства, возможенъ въ

известныхъ отрасляхъ, но общій ходъ сводится къ неуклонному овладѣнiю музыкальной матерiей—въ цѣляхъ достиженiя большей податливости къ выраженiю все болѣе и болѣе глубокихъ или тонкихъ, или широкихъ эмоцiй.

Такимъ образомъ Бахъ достигъ огромной высоты въ мастерствѣ полифонiи. Послѣ него, предположимъ, ни одинъ не принимался до этой высоты полифонiи, но въ рядѣ другихъ областей, въ области выразительности, въ области формы, сказано было новое слово, а полифонiя Баха осталась въ его сочиненiяхъ на той же достигнутой высотѣ, въ ожиданiи того, кто превзойдетъ и эту высоту.

Но пока я затронулъ только одну вышнюю сторону—овладѣнiе музыкальнымъ матеріаломъ. Еще больше разнорѣчiй возбуждастъ другой вопросъ—о эволюцiи самой природы эмоцiй, порождающихъ музыкальныя воплощенiя. Гений—тотъ, кто овладѣлъ своимъ музыкальнымъ матеріаломъ настолько, что его идеи уже находятъ себѣ адекватное воплощенiе. Рядъ фактовъ, уже приводившихся мною въ статьѣ о Метнерѣ, показываетъ, что это далеко не всегда имѣло мѣсто, что во многiя произведенiя авторы ихъ желали вложить гораздо больше содержанiя, чѣмъ успѣли въ этомъ, и теперь, когда болѣе совершенное воплощенiе этихъ же идей уже найдено—намъ ясно, что тѣ произведенiя несовершенны, или, какъ принято говорить, не совсемъ правильно выражаютъ то, что хотѣлъ авторъ. Предшественники и современники Баха хотѣли выразить въ своихъ произведенiяхъ эмоцiи ужаса, страсти, лиризма, трагедiи, но теперь многiя ли изъ нихъ для насъ ясны? Въ огромномъ большинствѣ случаевъ мы видимъ тамъ только просто музыку въ определенномъ стилѣ, который мы можемъ цѣнить, который намъ можетъ нравиться, но который определенныхъ и тѣмъ болѣе именно тѣхъ самыхъ чувствъ, которыя имѣлъ въ виду авторъ, намъ не диктуютъ.

Отсюда, кажущiяся намъ церковными, любовными арiи Генделя, «кофейная» кантата Баха, музыка которой столь мало влечетъ на нашъ взглядъ съ сюжетомъ, отсюда веселенькiй «Плачь Эвридики» у Глюка, отсюда странная суетливость въ демонической сценѣ у статуи Комадора въ «Донъ-Жуанѣ», которой Улыбинъ даже для этого какiя-то «стѣни младенцевъ» и другую романтическую дребедень.

Понятіе объ эволюціи будетъ не полнымъ, если мы не признаемъ эволюціи не только матеріала, но и того идейнаго плана, который проявляется въ этомъ матеріалѣ. Одно другое подталкивается: съ одной стороны эволюціонирующая идея расширяетъ рамки матеріала, съ другой—матеріалъ самъ даетъ возможность развитія идей. Тѣ идеи, которые породили «Тристана и Изольду», были несомнѣнно чужды Бетховену съ его стремившимся къ небесному, но этимъ стремленіемъ лишь подчеркивающимъ свое «земное» происхожденіе—трагизмомъ. Скажутъ—но выше ли эти Вагнеровскія идеи? Несомнѣнно, потому что онѣ при равной глубинѣ и ширинѣ размаха—утонченнѣе, потому что къ земному стремленію—отъ земли—въ немъ прибавилось чувство мистическаго Эроса, великое достиженіе блаженства въ страданіи—экстазъ блаженства любви и смерти. Но идеи Вагнера были больше его музыкальнаго матеріала, несмотря на то, что онъ такъ страшно раздвинулъ границы этого матеріала. Послѣ Вагнера тѣ попытки, которые были сдѣланы въ этой же области раньше, кажутся наивными и безпомощными. Но возможность дальнѣйшаго прогресса не исключена—и вотъ дѣйствительно мы имѣемъ композитора, который именно углубилъ идею и форму воплощенія мистическаго Эроса, хотя въ то же время можетъ быть, оставилъ на прежнемъ уровнѣ другіе эмоціональные элементы, существовавшіе до него.

Трудность видѣнія понятія идейной эволюціи заключается въ томъ, что увеличеніе идейнаго содержанія можно почувствовать, лишь переживъ это увеличеніе. До тѣхъ поръ слушатель воспринимаетъ только внѣшнюю оболочку усложненнаго музыкальнаго матеріала, который можетъ показаться дикимъ, ненужнымъ и даже вреднымъ, до тѣхъ поръ, пока не будетъ осознана породившая этотъ матеріалъ идея. Коль скоро эта идея выясняется сознанію, тотчасъ открывается новая перспектива, тотчасъ постигается органическое соотвѣтствіе идеи и формы воплощенія. Путь музыкальнаго «познанія» носитъ въ себѣ явно выраженные элементы эзотеризма—и непосвященному можно указать этотъ путь, но объяснить конечные результаты нельзя. Онъ долженъ самъ пережить новыя наслоенія новыхъ идей—и пока онъ не пройдетъ музыкальнаго пути познанія—до тѣхъ поръ ему сущность новыхъ музыкальныхъ воплощеній будетъ скрыта за завѣсою непонятныхъ и сложныхъ музыкаль-

ныхъ словъ-формъ, какъ великія истины мірозданія — за символическимъ покровомъ мистическихъ формулъ и изреченій, кажущихся на первый взглядъ и непонятными, и смѣшными, и примитивными.

ЛЕОНИДЪ САХНОВЕВЪ.

МАЛЕНЬКІЙ ФЕЛЪЕТОНЪ.

На славномъ посту.

Въ «Русскомъ Словѣ» съ осени открылся юмористическій отдѣлъ, завѣдывать которымъ приглашенъ г. Сахновскій.

Сначала мы удивились, почему редакція остановила свой выборъ на такомъ почтенномъ лицѣ—директорѣ музыкальнаго русскаго Общества, такъ много постаравшагося для того, чтобы привести его учрежденія въ свой нынѣшній видъ, въ томъ числѣ способствовавшему «закупориванію» симфоническихъ концертовъ.

Но затѣмъ мы увидѣли, что редакція была права, такъ какъ гораздо лучше насъ знала скрытыя способности г. Сахновскаго: онъ оказался несравненнымъ юмористомъ.

Онъ къ тому же глубокій знатокъ самыхъ разнообразныхъ вещей. Ему не чужда литература и музыка, равно какъ и зоологія и медицина, въ которыхъ онъ сильно углубилъ наши познанія о безпозвоночныхъ и млекопитающихъ, а также о перистальтическихъ движеніяхъ пищеваго, происходящихъ отъ особой болѣзни, именуемой «L'ivresse croissante», съ ходомъ теченія которой писатель близко знакомъ.

Не менѣе глубоко изучилъ почтенный директоръ и филологію,—онъ тонкій знатокъ греческихъ словъ: эпилептикъ, эклектикъ и эпигонъ, о значеніи которыхъ, какъ говорятъ, хочетъ написать диссертацию, если только этому не помѣшаютъ перистальтическія явленія.

Онъ же тонкій цѣнитель балета. Въ этой области онъ первый открылъ исключительное дарованіе Никиша, котораго до сихъ поръ несомнѣтельно считали за дирижера. Говорятъ, что Никишъ рѣшилъ послѣдовать совѣту директора музыкальнаго Общества и съ будущаго года начинать брать у него уроки балетнаго искусства.

Литературу, какъ русскую такъ и иностранную, г. Сахновскій очень основательно знаетъ. Любимый его писатель — Барковъ, котораго сочиненія онъ изучилъ досконально. Нѣсколько ниже ставитъ г. Сахновскій другихъ русскихъ поэтовъ, напр. Пушкина. Онъ говоритъ, между прочимъ, что Пушкинъ—поэтъ ужаса (См. «Р. Слово» № 42). Къ сожалѣнію, онъ не приводитъ данныхъ для того, чтобы подтвердить это цѣнное открытіе, хотя мы имѣемъ основаніе предполагать, что произведеніе Пушкина, въ которомъ наиболѣе рѣзко сказался колоритъ «ужаса», это—извѣстное стихотвореніе «Поэтъ».

МУЗЫКАЛЬНЫЕ БЕСЬДЫ.

II. Модернизмъ.

Я говорилъ въ предшествующей статьѣ, что путь эволюціи заключается въ постепенномъ усовершенствованіи музыкальнаго языка, методовъ выраженія, въ постепенномъ утонченіи этого языка, что въ физическомъ смыслѣ проявляется, какъ усложненіе и утонченіе гармоніи, переходъ къ сложнымъ формамъ отъ примитивныхъ. Это—съ одной стороны. Съ другой—путь эволюціи углубляется въ глубины эмоціонализма: расширяется кругъ идей, порождающихъ музыкальные образы и выражаемыхъ звуками. Эти два пути параллельны? По крайней мѣрѣ, въ наиболее выдающихся произведеніяхъ. Во всякомъ случаѣ, нельзя создать большое произведеніе въ смыслѣ его значенія, если одновременно оно не даетъ эволюціи и въ томъ и въ другомъ смыслѣ.

Не надо поэтому думать, что прогрессъ однихъ средствъ даетъ что нибудь ошутительное въ смыслѣ движенія впередъ. Мы подходимъ сейчасъ, затрогивая этотъ вопросъ, къ самому большому мѣсту современныхъ музыкальных теченій. Модернизмъ—это слово стало повсемѣстно распространеннымъ, оно приобрѣло тотъ угрожающе модный отгѣнокъ, который всегда заставляетъ относиться подозрительно и съ опаскою ко всякимъ проявленіямъ тѣхъ понятій, которыя въ это слово включаются. Сейчасъ у насъ, въ мірѣ музыки, время странное: тѣ грани, которыя подъ видомъ «законовъ музыки» долгое время стѣсняли творчество и ставили преграды разнымъ музыкальнымъ возможностямъ,—потеряли всякій кредитъ. Только лѣнивый теперь не пытается ихъ «нарушать» и всячески издѣваться надъ этими, когда-то грозными «кумирами». Самые скромные по даннымъ композиторы, которымъ подъ самую стать было бы писать въ рамкахъ добродѣтельнаго классицизма—непремѣнно желаютъ принести себя въ жертву на алтарь модернизма. У нихъ часто эмоціональнаго содержанія не хватило бы настолько, чтобы безпокоить даже всѣ классическія средства—а они пишутъ тѣми красками, которымъ одно оправданіе—въ глубинѣ и значительности ихъ породившей эмоціи. Само собой разумѣется, весь этотъ модернизмъ—чисто внѣшнее явленіе, ни мало не оправ-

дываемый необходимостью: онъ пришитъ бѣлыми нитками къ музыкальному содержанію и потому, при отсутствіи связи съ содержаніемъ—быстро вырождается въ трафаретъ. Сейчасъ этотъ модернистскій трафаретъ уже почти установился и можно указать его характерные признаки.

Арсеналъ его немногосложенъ. Органичности въ немъ нѣтъ, ибо онъ составленъ изъ обрывковъ, изъ самыхъ разнообразныхъ приемовъ, и не болѣе какъ приемовъ, почерпнутыхъ изъ композиторскихъ арсеналовъ самыхъ различныхъ авторовъ. Обращеніе съ этими средствами никакого труда не составляетъ, и такимъ трафаретомъ овладѣть—задача безъ всякаго сравненія болѣе легкая, чѣмъ овладѣніе солидной техникой классическаго письма.

Нѣтъ ничего удивительнаго поэтому въ томъ, что за послѣдніе годы композиторы модернистскаго лагеря растутъ, какъ грибы осеннею порой, сразу десятками. Растутъ—и всѣ на одно лицо, всѣ безъ индивидуальности, при чемъ эта ихъ «похожесть» другъ на друга гораздо больше и унылѣе, чѣмъ то сходство съ образцами прежней музыки, противъ которой они возставали, такъ энергично и принципиально. Желаніе быть, во что бы то ни стало, модернистомъ, а не выразить то въ звукахъ, что прозвучало повелительнымъ импульсомъ въ глубинѣ духа—вотъ ихъ лейтмотивъ, приводящій къ печальнымъ послѣдствіямъ.

Всякій «принципиальный» модернизмъ въ томъ смыслѣ, какъ желаніе непремѣнно не быть похожимъ на другихъ—есть въ сущности ошибка и органическая нецѣльность. Потому, что на самомъ дѣлѣ всякій крупный талантъ самъ по себѣ, независимо отъ предвзятости своей, будетъ оригиналенъ и откроетъ новые пути. Принципиальный модернистъ—Берлиозъ во всю жизнь не могъ написать сносной музыки, а Шопенъ, никогда не задававшійся ничѣмъ подобнымъ—создалъ эпоху. Создалъ рядъ органически новыхъ и глубочайшихъ настроеній, нашелъ эквивалентный этимъ идеямъ способъ выраженія.

Передо мною сейчасъ лежатъ ряды твореній современныхъ авторовъ, русскихъ и иностранныхъ. Странное и тяжелое впечатлѣніе они производятъ. Впечатлѣніе такое, точно люди сговорились простыя вещи говорить удивительно корявымъ и запутаннымъ языкомъ. Всегда—желаніе изобрѣсти «новые аккорды», именно аккорды, а даже не гармоніи, ибо въ этихъ сочетаніяхъ отсут-

ствуется именно гармонія. И притомъ безъ всякаго соображенія о томъ, къ чему собственно этотъ аккордъ, подойдетъ ли онъ къ мѣсту и, можетъ быть, безъ него было бы лучше. И, къ тому же, если эти произведенія не суть подражанія образцамъ изящнымъ и утонченнымъ, то они часто прямо поражаютъ отсутствіемъ именно вкуса, изящества, очарованія. И на ряду съ этимъ и силы, и внушительности. Въ нѣкоторыхъ же случаяхъ безвкусица въ обращеніи съ звуковымъ матеріаломъ и общая примитивность плана и мыслей заставляютъ предполагать не то шарлатанство низкой пробы, не то просто отсутствіе слуха у композитора, не умѣющаго отличить октаву отъ ноты, какъ это, на примѣръ, наблюдается у пресловутаго Арнольда Шенберга.

Именно въ Германіи путь модернизма, того модернизма о которомъ рѣчь—рыночного продукта, на который спросъ въ настоящій моментъ—путь его идетъ въ сторону, указанную Штраусомъ. Этотъ путь въ своихъ средствахъ склоняется къ массовому употребленію диссонирующихъ сочетаній, при чемъ отличительной особенностью является то, что это употребленіе обусловлено не расширеніемъ понятія консонанса, не утонченіемъ слуха, начинающаго разбираться въ сложныхъ звуковыхъ комплексахъ,—а только вкусомъ къ жесткимъ созвучіямъ. Что это такъ, а не иначе, показываетъ примитивность конструкцій этихъ диссонирующихъ гармоній, ихъ случайность и характерная неповоротливость, въ результатѣ которой изъ нихъ не дѣлается никакого развитія, а разъ сочинившись и появившись, они такъ цѣлкомъ и перебиваются по всему сочиненію. Этимъ путемъ идутъ Корнгольдъ, Шенбергъ и нѣкоторые русскіе поклонники Штрауса. Направленіе это очень примитивно въ своей идейной и эмоціальной сущности, что особенно ясно выражается въ тѣхъ «лирическихъ» эпизодахъ, которыми кишатъ всѣ подобныя сочиненія и въ которыхъ авторы, уже не стѣняясь, предлагаютъ слушателю самую заурядную и трафаретно-поддержанную музыку, обнаруживая, такъ сказать, этимъ свою «истинную природу».

Нѣсколько интереснѣе та вѣтка модернизма, которая ведетъ начало отъ французской школы—отъ Равеля и Дебюсси. Здѣсь, въ тѣхъ образцахъ, которые даны творчествомъ этихъ двухъ крупныхъ композиторовъ, мы имѣемъ какъ разъ случай развитія

понятія консонанса, примѣръ утонченія слуха, научающагося разбираться въ сложныхъ гармоніяхъ, составленныхъ не случайно, а органически создавшихся. Общій тонъ подражателей этого направленія—несравненно изящнѣе, но бѣдность вымысла и тутъ палило. И она получается тѣмъ значительнѣе, что творческій диапазонъ и самихъ прототиповъ—уже далеко не такъ широкъ и въ значительной мѣрѣ область культивируемыхъ ими настроеній и эмоцій этими же прототипами и исчерпана.

А аморфность, расплывчатость и незначительность содержания—качества, имѣющіяся въ зачаткахъ и у прототиповъ, достигаютъ поразительнаго развитія.

Вотъ что я хотѣлъ высказать о стереотипномъ модернизмѣ, который сталъ рыночной цѣнностью, котораго требуютъ и потому приплещаютъ въ той или иной порціи ко всякому, даже самому безобидному по мысли, произведенію. Этотъ модернизмъ—есть послѣдствіе паденія старыхъ принциповъ музыкальнаго искусства, послѣдствіе переоцѣнки музыкальной цѣнности, наступившее одновременно съ эпохой вагнеризма. Въ рукахъ посредственностей, которыхъ всегда много, музыкальный матеріалъ, добытый съ открытіемъ новыхъ горизонтовъ, сталъ обезцѣниваться и обезличиваться. Стало «все позволено» въ искусствѣ и воспользовались этимъ въ самой широкой степени люди безъ творческаго огня, которые забыли, что «все позволено» только гению. Уровень музыкальной культуры отъ этого, конечно, понизился, равно, какъ не нарушился и общій ходъ эволюціи. Разница съ предшествующими эпохами только въ томъ, что теперь тѣ, кто раньше писали капельмейстерскую музыку, люди безъ дарованія и способностей, нарядились въ обманчивый костюмъ носителей новыхъ завѣтовъ искусства. Люди трафарета, раньше составлявшіе одну систему или группу—охранителей—теперь подѣлились на мастерзингеровъ въ тѣсномъ смыслѣ слова—и на безличную массу композиторовъ модернистскаго шаблона. Въ этомъ туалетѣ многимъ, конечно, будетъ труднѣе признать ихъ истинную сущность. Но это только на время.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Леоидъ Сабанѣевъ.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ БЕСѢДЫ.

III. Наука о музыкѣ *).

Когда говорятъ о музыкальной наукѣ, то немедленно представляется что-то вродѣ мейстерзингерства, мрачныя фигуры бездарныхъ кропателей, слиящихся умомъ постичь секреты того, что дается интуиціей. Въ этомъ представленіи есть большая доля исторической правды. Почти за все время существованія музыки, какъ искусства, музыкальная наука неизмѣнно шла на запяткахъ, отставая отъ самого искусства вѣка на два, при чемъ эта отсталось, вдобавокъ, прогрессивно увеличивалась и, наконецъ, въ настоящее время достигла такого состоянія, что въ полномъ смыслѣ слова: музыка — сама по себѣ, а музыкальная наука — сама по себѣ, и между ними прервались даже тѣ слабыя нити, которыя, все таки, съ грѣхомъ пополамъ, связывали ихъ въ былое время, въ эпоху классицизма.

Но это было бы еще ничего, если бы музыкальная наука только отставала отъ вѣка, отъ теченія живого искусства. Бѣда, и главная бѣда была въ томъ, что наука тормозила развитіе искусства, вмѣсто того, чтобы способствовать ему. Она все время рѣшительно и съ апломбомъ протягивала свои прозаическія лапы въ самые сокровенныя тайники живой музыкальной мысли, повелительно диктовала «категорическіе императивы» и желала играть главную руководящую роль. И дѣломъ, своимъ прямымъ дѣломъ она не только не занималась, но, какъ теперь выясняется, даже и не представляла себѣ, въ чемъ собственно состоитъ ея дѣло.

Не представляютъ себѣ этого и наши современные мейстерзингеры—представители музыкальной науки современности.

Это слово—современность, впрочемъ, звучитъ въ примѣненіи къ музыкальнымъ ученымъ самой злой насмѣшкой, такъ какъ никакой связи именно съ современностью у нихъ «не наблюдается», выражаясь оффиціально. Представители нашей музыкальной науки (я говорю не только о русскихъ, но и о всѣхъ вообще) — отличаются исключительной некультурностью общей, исключительнымъ отсутствіемъ чуткости художественной, происхо-

*) См. №№ 66 и 72.

дящей отъ естественнаго отбора бездарныхъ лицъ въ эту категорию «теоретиковъ» и, наконецъ, какъ слѣдствіемъ ихъ всѣхъ этихъ свойствъ—примитивнымъ, самымъ ремесленнымъ отношеніемъ къ своему дѣлу, которое они и понимаютъ только, какъ ремесло, какъ родъ обиходной музыкальной рецептуры, къ сожалѣнію, отличающейся еще полной непримѣнностью на практикѣ.

Историческія причины, на которыя приходится всегда сваливать всякіе дефекты въ ходѣ и въ положеніи вещей, конечно, и тутъ играли немаловажную роль. Музыкальная каста всегда не отличалась чрезмѣрной культурностью, обычно очень немногіе изъ музыкантовъ, да и то только въ прошломъ и въ нынѣшнемъ столѣтіи—хоть сколько-нибудь интересовались общими вопросами своего искусства. Обычно, дѣло ограничивалось только ремесленнымъ умѣніемъ. Хорошо, если это умѣніе сопровождалось талантомъ, но, какъ я уже говорилъ, именно въ теоретики шли люди почти только неталантливые, музыкальные неудачники, которымъ не посчастливилось на болѣе видной и парадной карьерѣ музыканта-исполнителя или композитора. Когда же за музыкальную науку брались люди науки, но не музыканты, то едва ли не получались еще худшіе результаты. Прежде всего, результатомъ такого положенія вещей явилось то, что только теперь, въ XX вѣкѣ, наши теоритики смутно и робко начинаютъ понимать и понимать только то, въ чемъ должна была бы заключиться ихъ задача. Одновременно съ этимъ слабымъ проясненіемъ сознанія наблюдается другое убѣжденіе, на этотъ разъ довольно трагическаго свойства. Убѣжденіе это, уже раздѣляемое многими теоретиками, сводится къ тому, что все, что они дѣлали до сихъ поръ—ни къ чему негодно,—что все это надо бросить и начинать снова.

Въ сущности—музыкальная наука, которую мы привыкли считать почтенною по возрасту и давнымъ давно существующею—на самомъ дѣлѣ только что рождается. Все, что было до сихъ поръ—одно сплошное некультурное недоразумѣніе, музыкальное знахарство, рецептура, въ которой 99% надо выбросить за негодностью, и притомъ рецептура, лишенная всякаго намека на какой бы то ни было синтезъ—основной признакъ «научной» дисциплины.

Постараемся прежде всего выяснить, какія же задачи этой науки; что она изучаетъ и какіе ея методы.

Она имѣетъ объектомъ музыкальное искусство. Это—предметъ изученія, подобно тому, какъ видимая природа составляетъ предметъ изученія естественныхъ наукъ. Было бы, конечно, очень странно и смѣшно, если бы естествоиспытатель началъ бы предписывать «законы» природѣ по собственному разумѣнію или по единичнымъ наблюденіямъ надъ отдѣльными предметами изслѣдованія. Было бы совсѣмъ смѣшно, и навѣрно такой естествоиспытатель былъ бы сочтенъ ненормальнымъ субъектомъ, если бы онъ призналъ всѣ явленія природы, его теоріи не удовлетворяющія, «неправильными». А вѣдь именно такъ обстоитъ дѣло съ музыкальной наукой. Въмѣсто того, чтобы изслѣдовать, систематизировать, анализировать и обобщать,—занились немедленно изысканіемъ и кодификаціей «законовъ», и преданіемъ анаеомѣ всего, что кодексу не удовлетворяетъ. Это не былъ методъ естественныхъ наукъ, а методъ религіозной догматики, свойственный средневѣковому міросозерцанію. Средневѣковье сохранилось въ музыкѣ дольше, чѣмъ гдѣ бы то ни было; самые приемы борьбы и доказательствъ были проникнуты тѣмъ самымъ фанатизмомъ, который такъ характеренъ для религіозныхъ борцовъ, такъ же много борющіеся придавали значенія вѣшнимъ формамъ, и такъ же мало понимали содержаніе того, о чемъ спорили съ остервенѣніемъ.

Если же наука о музыкѣ становится на почву науки естественной, науки, изслѣдующей явленія въ мірѣ музыкальнаго творчества, то сразу задача, цѣли и методы дѣлаются ясными и простыми. Изученіе музыкальныхъ организмовъ—вотъ формулировка этой цѣли; и всѣ инквизиціонно-полицейскія функціи этой науки при такой формулировкѣ немедленно оканчиваютъ свое существованіе. Ничего нельзя предписывать, все можно только изучать, и произведеніе творца въ своей сущности непререкаемо, оно должно быть принимаемо, какъ данное, а не какъ нѣчто такое, что можно оцѣнивать съ точки зрѣнія науки. Оцѣнка—функція вкуса, интуиціи, того, что неопредѣленно именуется музыкальнымъ пониманіемъ. А дѣло науки—изучать данные факты.

Музыкантъ-ученый долженъ быть во всеоружіи изслѣдователя. Онъ долженъ такъ же глубоко знать и природу тѣхъ эле-

ментовъ изъ которыхъ складывается звуковая матерія, какъ и разбираться въ болѣе сложныхъ комплексахъ этой матеріи. Онъ долженъ быть физикомъ и музыкантомъ, чувствующимъ музыку въ ея эмоціональной сферѣ, онъ долженъ имѣть аналитическій умъ и способность къ обобщеніямъ. Увы, до сихъ поръ не только у насъ, но и нигдѣ нѣтъ личности, способной соединить въ себѣ свойства музыкальнаго изслѣдователя. Оттого и музыкальная наука въ сущности стоитъ на мѣстѣ и имѣетъ очень мало надежды сдвинуться со своей мертвой точки.

Изслѣдователю придется соорудить заново все зданіе музыкальной науки. Нѣтъ ни фундамента, ни даже плана. Нѣтъ терминологіи даже, которая могла сколько-нибудь сносно фиксировать въ словѣ множество музыкальныхъ понятій и явленій, мимо которыхъ потому проходятъ, ихъ не замѣчая. Все, что есть, примитивно до крайности и не можетъ удовлетворить изслѣдователя, даже если бы онъ пожелалъ ограничиться областью старинной музыки. Придется все это создавать. Поприще для работы огромное, настолько—что самая огромность задачи способна остановить людей, сколько-нибудь робкихъ и на свои силы не надѣющихся. Но, ничто для меня такъ не несомнѣнно, что именно настоящій моментъ, какъ нельзя болѣе подходитъ для созданія обобщающей музыкально-научной дисциплины. Время назрѣло, время переоцѣнки старыхъ цѣнностей, открытія новыхъ горизонтовъ. Все уже имѣющееся надо привести въ порядокъ, осознать его, а новая наука должна будетъ помочь будущимъ творцамъ въ ихъ поискахъ новаго. Изслѣдуя и осознавая старое, она въ то же время помогаетъ открыванію новыхъ возможностей, которыя безъ нея могли бы быть найдены только ощупью. Въ этомъ отличіе ея отъ старой мейстерзингерской науки, которая запрещала и мѣшала открытію новаго, всячески парализуя творческую энергію авторовъ.

Леонидъ Сабанѣевъ.