



КОНСОНАНСЪ И ДИССОНАНСЪ

Борисъ Шлецеръ



РЕДИ всѣхъ другихъ искусствъ музыка — самое популярное, наиболѣе любимое всѣми; въ жизни общества нашего, послѣ литературы, музыка занимаетъ первое мѣсто; музыку почти всѣ, если не понимаютъ, то, во всякомъ случаѣ, чувствуютъ, и рѣдки люди, способные повторить опредѣленіе Теофиля Готье: *le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits*. Въ то-же время, велѣдъ за Шопенгауэромъ и Ницше, новая философія отводитъ музыкѣ особую, первенствующую роль.

Но странное явленіе! — Не смотря на почетное положеніе и на популярность музыки, ея психологія и философія ея еще очень мало разработаны. Конечно, книгъ по теоріи музыки — много чрезвычайно; но онѣ, по большей части, носятъ узко-спеціальный характеръ практическихъ руководствъ. И слишкомъ недостаточно такихъ сочиненій, которыя занимались бы вопросами болѣе общаго, философскаго значенія: о сущности музыки, о развитіи ея въ связи съ другими искусствами и съ развитіемъ общей культуры, о психологическомъ значеніи законовъ ея и формъ. Слишкомъ мало, сравнительно, такихъ сочиненій на Западѣ; а въ Россіи, мнѣ кажется, почти нѣтъ. Недостатокъ философской рефлексіи о музыкѣ — у насъ поражаетъ. Скажу даже больше, рефлексіи у насъ боятся, и если признаютъ необходимость ея для ученаго, для теоретика, то видятъ въ ней какую то опасность для музыкальнаго творчества; точно обѣ дѣятельности эти стоятъ въ непримиримомъ антагонизмѣ. Вѣдь еще недавно, будто сговорившись, большинство критиковъ горько упрекало одного композитора въ томъ, что онъ убиваетъ свой талантъ излишнимъ философствованіемъ.

Однако, несомнѣнно, прошло теперь время тѣхъ композиторовъ, что творили непосредственно, наивно, какъ поютъ птицы небесныя. Съ другой стороны немногочисленны и тѣ, творчество которыхъ достаточно окрѣпло, чтобы жить въ свѣтѣ сознанія. Отсюда тотъ кризисъ, который переживаетъ въ настоящее время искусство музыки.

Въ этомъ краткомъ очеркѣ я не собираюсь, конечно, дать цѣльной системы философіи музыки, но я хотѣлъ бы на частномъ примѣрѣ — изслѣдованіи диссонанса — показать, какое значеніе для развитія искусства и какой интересъ могла бы представить полная разработка теоріи музыки въ свѣтѣ психологіи и философіи.

Отличія виѣшнія новой музыки отъ старой, классической и романтической, можно свести къ тремъ главнымъ: во-первыхъ — свобода формы, во-вторыхъ — ритмическое многообразіе и въ третьихъ — обиліе диссонансирующихъ сочетаній.

Эта послѣдняя черта характеризуетъ, миѣ кажется, новую музыку; она прежде всего обращаетъ на себя вниманіе, при сравненіи настоящаго съ эпохой классиковъ и даже романтиковъ. Въ своихъ исканіяхъ новыхъ средствъ выраженія, музыканты обратились, прежде всего, къ развитію гармоніи и достигли блестящихъ результатовъ введеніемъ цѣлаго ряда новыхъ, диссонирующихъ сочетаній. Не останавливаясь, однако, музыка, продолжаетъ развиваться и дальше въ томъ-же направленіи съ быстротою поразительною: еще недавно, вѣдь, гармоніи Вагнера казались многимъ слишкомъ сложными, изощренными. Но явились художники въ Россіи, въ Германіи, во Франціи, въ культъ возведшіе диссонансъ, и — сталъ классическимъ Вагнеръ. Роль консонанса становится все ничтожнѣе: въ сочиненіяхъ новѣйшихъ композиторовъ онъ употребляется уже рѣдко; создаются даже произведенія, въ которыхъ не найти ни одного консонирующаго аккорда. Диссонансъ теперь царствуетъ всевластно. Дальнѣйшее развитіе гармоніи въ будущемъ, очевидно, пойдетъ не отъ консонирующихъ сочетаній къ диссонирующимъ, но въ предѣлахъ послѣднихъ — отъ болѣе простыхъ къ болѣе сложнымъ. Вотъ факты. Предъ ними естественно возникаетъ вопросъ: каково психологическое значеніе этой эволюціи? Вѣдь если музыка является наиболѣе адекватнымъ выраженіемъ нашихъ переживаній, то, конечно, можно найти для всѣхъ формъ ея и законовъ обоснованіе въ духовной жизни отдѣльныхъ личностей, эпохъ и народовъ. И здѣсь приходится искать причины того, что музыкальное искусство развилось именно въ томъ, а не иномъ направленіи, — причины возникновенія тѣхъ именно, а не другихъ формъ. Характерныя черты въ ритмѣ, въ формѣ и гармоніи, къ которымъ свелъ я выше отличія новой музыки отъ классической, получаютъ значеніе и смыслъ свой лишь тогда, когда раскрыты будутъ тѣ явленія жизни духа, выраженіемъ которыхъ онѣ служатъ.

Но прежде, чѣмъ произвести субъективный анализъ, необходимо совершить хотя бы краткій анализъ объективный, вспомнить то, чему насъ учитъ акустика: физическія условія возникновенія звуковыхъ ощущеній.

Теорія музыки опредѣляетъ консонансъ и диссонансъ какъ интервалы, производящіе: первый — впечатлѣніе покоя, согласія; второй — несогласія, движенія. Физика доказываетъ ясно, что разница между двумя основными видами аккордовъ обусловлена различными отношеніями, въ которыя вступаютъ между собою звуковыя волны. Какъ извѣстно, Гельмгольцъ первый указалъ на физическую причину диссонанса; онъ нашелъ эту причину въ перебояхъ, какіе производятъ между собою обертоны двухъ тоновъ, число колебаній которыхъ не кратно. Отсюда слѣдуетъ, что диссонансъ правило, консонансъ-же — только исключеніе. Дѣйствительно, если разсмотримъ числа, выражающія отношенія между колебаніями основныхъ тоновъ гаммы: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48 — ясно становится, что совершенныхъ консонансовъ только два: униссонъ и октава. Всѣ остальные интервалы, строго говоря, диссонируютъ; но одни въ большей, а другіе въ меньшей степени, согласно правилу, что

совпаденіе обертоновъ тѣмъ менѣе совершенно, чѣмъ больше становится число, выражающее отношеніе колебаній. Какъ показываютъ теорія и опытъ, интервалы въ порядкѣ ихъ увеличивающагося диссонировающаго значенія можно расположить слѣдующимъ образомъ: квинта, секста, кварта, терція, септима и секунда. Но лишь опытное изслѣдованіе вскрываетъ дѣйствительный характеръ первыхъ четырехъ интерваловъ; для слуха-же они не диссонируютъ, но звучатъ согласно: переборъ здѣсь — слишкомъ незначительны, а потому — не чувствительны, и теорія музыки причислила вполне правильно, со своей точки зрѣнія, интервалы эти къ консонансамъ. Что касается аккордовъ, то, само собою разумѣется, совершенныхъ консонансовъ между ними быть не можетъ, такъ какъ составляющіе ихъ три или болѣе тона непременно диссонируютъ, — въ большей или меньшей степени. Теорія музыки, слѣдуя и здѣсь непосредственнымъ указаніямъ слуха, подмѣчающаго лишь ярко выраженный диссонансъ, выдѣлила группу аккордовъ и отнесла ихъ къ консонансамъ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что различіе здѣсь лишь количественное, только въ степени, но не въ качествѣ, и зависитъ всецѣло отъ способности слуха ощущать переборъ лишь тогда, когда они становятся достаточно часты.

При нормальныхъ условіяхъ слушатель не различаетъ отдѣльныхъ біеній, вызванныхъ переборами двухъ тоновъ; но эти біенія, сливаясь вмѣстѣ, придаютъ сложному тону характеръ раздражающій, какого-то несогласія, борьбы: одинъ тонъ перебивая другой, мѣшаетъ ему развиваться. Напротивъ, въ томъ случаѣ, когда біеній нѣтъ совсѣмъ, или они очень незначительны, аккордъ производитъ впечатлѣніе согласія; два или три звука, составляющіе его, развиваются гармонично, другъ другу не мѣшая, сочетаясь вмѣстѣ. Въ музыкальномъ опредѣленіи обоихъ родовъ сочетаній основнымъ признакомъ, очевидно, служитъ свойство ихъ производить впечатлѣніе гармоничное или дисгармоничное, т. е. согласія или несогласія. Этимъ свойствомъ и воспользовалось музыкальное искусство, чтобы выразить черезъ посредство консонировающихъ и диссонировающихъ аккордовъ душевныя состоянія успокоенія, разрѣшенія и съ другой стороны — движенія, перехода.

Мы такъ къ этому привыкли, что намъ кажется само собою разумѣющейся, вполне ясной эта ассоціація, лежащая въ основѣ музыки. Надъ нею вовсе не задумываются. Она явилась, однако, лишь какъ результатъ долгаго процесса развитія. Передача состояній покоя черезъ сочетанія тоновъ, вызывающія пріятное чувство согласія, была возможна только путемъ установленія тѣсной связи между этими двумя переживаніями, путемъ ихъ отождествленія. То же можно сказать о передачѣ состояній движенія, перехода — сочетаніями вызывающими раздражающее, непріятное чувство несогласія. Но установленіе этой тѣсной связи является слѣдствіемъ того для сознанія основного психическаго факта, что всякое стремленіе, переходъ, борьба, противорѣчіе сопровождаются чувствомъ страданія и напротивъ — достиженіе, успокоеніе, разрѣшеніе вызываютъ наслажденіе, радость.

Для обычнаго сознанія вся жизнь духа есть непрестанная смѣна стремленій и успокоеній въ удовлетвореніи. Цѣль, идеаль, — всегда покой, разрѣшеніе, удовлетвореніе; средствомъ же, напротивъ, является хотѣніе, борьба, напряженіе. Смѣна эта находитъ непосредственное воплощеніе свое въ музыкальной смѣнѣ диссолирующихъ и консонирующихъ аккордовъ, которая, въ свою очередь, вновь всегда можетъ вызвать первую—ибо цѣль диссолирующихъ сочетаній производитъ въ слушательѣ состояніе напряженія, требующаго удовлетворенія, состояніе подобное тому, какое жило въ музыкантѣ. Консонансъ удовлетворяетъ напряженіе, разрѣшая томленіе, возбуждая то спокойное настроеніе, выразителемъ котораго онъ явился, но очищенное отъ всякихъ случайныхъ, субъективныхъ примѣсей. Консонансъ есть цѣль, которой хочетъ всякая система диссонансовъ; онъ—тотъ идеаль согласія и покоя, котораго ищетъ напряженный ихъ разладъ. Диссонансъ — стремленіе къ равновѣсію, средство достиженія гармоніи, переходъ отъ одной цѣли къ другой. И всякая музыкальная пьеса — является исключеніемъ и достиженіемъ удовлетворенія черезъ сложныя системы диссолирующихъ сочетаній путемъ разрѣшенія напряженія. Музыкальное произведеніе, такимъ образомъ, отображеніе нашего идеала жизни, какимъ онъ представлялся и представляется еще сознанію: ибо въ царствѣ звуковъ, въ противоположность дѣйствительности, гдѣ — вѣчный голодъ и жажда, всякое напряженіе разрѣшается и всякое стремленіе достигаетъ удовлетворенія — мажоръ, или, смирясь, потухаетъ — миноръ. Разнообразные ритмы, которыми пользуется современная музыка, * еще ярче обнаруживаютъ характерныя свойства аккордовъ: порывистый, скачущій, неровный ритмъ подчеркиваетъ напряженную стремительность диссолирующихъ системъ, и, напротивъ, мѣшаетъ развитію спокойныхъ, удовлетворенныхъ настроеній консонирующихъ сочетаній: настроенія эти получаютъ полное свое развитіе только при плавныхъ, правильныхъ ритмахъ.

Теперь намъ станетъ болѣе ясной та роль, какую играетъ въ современной музыкѣ диссонансъ. Въ самомъ дѣлѣ, сравнительно съ прошлымъ, онъ не только употребляется чаще, но перемѣнилось и его значеніе. Прежде — онъ былъ средствомъ, переходомъ, теперь онъ становится самоцѣлью. Однимъ изъ виѣшнихъ признаковъ этой перемѣны служитъ паденіе того значенія, которое раньше имѣла въ музыкѣ каденція. Каждое изъ произведеній классической эпохи можно раздѣлить на рядъ отдѣльныхъ небольшихъ періодовъ, которые заканчиваются непременно болѣе или менѣе развитой каденціей, служащей заключеніемъ музыкальной фразы; своими гармоническими сочетаніями каденція разрѣшаетъ напряженіе, вызванное цѣлью диссолирующихъ аккордовъ. Теперь же каденція большей частью употребляется только для заключенія болѣе длинныхъ періодовъ; но многія произведенія новой музыки совершенно безъ нея обходятся, даже въ самомъ концѣ пьесы.

* Психологіей ритма я надѣюсь заняться въ одномъ изъ слѣдующихъ очерковъ.

Вторымъ характернымъ признакомъ служитъ то отношеніе, которое теперь установилось между диссонирующими и консонирующими системами. Послѣднія составляютъ какъ бы основу, остовъ всякаго произведенія классической эпохи: возьмемъ ли мы симфонію Гайдна, или Моцарта, или Бетховена — всегда мы найдемъ, что онѣ состоятъ изъ отдѣльныхъ фразъ, построенныхъ на консонирующихъ аккордахъ и изъ отдѣльныхъ системъ диссонирующихъ сочетаній, которыя служатъ переходомъ отъ одной консонирующей фразы къ другой. Я не хочу сказать, что среди послѣднихъ не встрѣчается отдѣльныхъ диссонансовъ... Они есть, но носятъ характеръ переходящій, случайный. Доминируетъ извѣстный консонансъ, и музыкальная фраза какъ бы служитъ его расширеніемъ и развитіемъ. Въ переводѣ на языкъ психологіи можно опредѣлить всякое произведеніе классической эпохи, какъ систему удовлетворенныхъ, спокойныхъ переживаній, связанныхъ между собою переходными состояніями движенія. За напряженіемъ слѣдуетъ разрѣшеніе и успокоеніе... Затѣмъ вновь напряженіе и вновь разрѣшеніе... Такъ, въ правильной ритмической послѣдовательности, чередуясь до конца. Конечъ же всегда — успокоеніе, не въ смыслѣ пустоты, отсутствія опредѣленнаго переживанія, но какъ такое чувство, въ которомъ нѣтъ томленія, желанія иного, борьбы, стремленія къ перемѣнѣ.

Въ классическихъ произведеніяхъ, проникнутыхъ духомъ печали и страданія, отношенія между диссонансами и консонансами не мѣняются. Здѣсь также господствуетъ консонансъ, но минорный: къ нему приходятъ, ему подчиняются диссонирующіе аккорды. За взрывомъ тоски и страданія всегда слѣдуетъ разрѣшеніе, успокоеніе. Но не въ удовлетвореніи стремленія, не въ достиженіи, а въ подавленіи желанія, въ усмиреніи его. И это такъ же вполне соотвѣтствуетъ идеалу, выработанному сознаніемъ. Будучи не въ состояніи достигнуть цѣли, удовлетворить свое хотѣніе, человѣкъ старается отказаться отъ желаній, старается умертвить ихъ и въ этомъ находитъ искомый покой. Удовлетвореніе или отказъ — до сихъ поръ сознаніе наше кромѣ этихъ двухъ путей другого не знало.

Выросшая изъ старой, новая техника искусства совершенно измѣнила, постепенно конечно, существовавшія прежде отношенія между консонирующими и диссонирующими аккордами. Постепенно диссонирующія системы заняли въ музыкѣ то господствующее положеніе, которое раньше занимали консонансы: роль первыхъ изъ подчиненной обратилась въ самостоятельную: теперь уже эти системы не служатъ подготовкой и средствомъ перехода отъ одного расширеннаго консонанса къ другому, но, сами по себѣ, въ расширенномъ видѣ, диссонирующія фразы составляютъ основу произведеній молодыхъ композиторовъ. Въ этой основѣ мѣстами лишь вкраплены консонансы, отдѣльными аккордами или фразами. Только въ самомъ концѣ пьесы находимъ мы иногда болѣе или менѣе развитую каденцію, и

консонансъ на мгновение пріобрѣтаетъ прежнее значеніе. Но нельзя не видѣть въ этомъ пріемѣ лишь небрежность или уступку школьнымъ традиціямъ, ибо, даже съ формальной стороны, такіа заключенія совершенно не вяжутся съ диссонирующимъ характеромъ всего произведенія.

Если перевести вышесказанное на языкъ психологін, то можно опредѣлить всякое типичное произведеніе современной музыки, какъ систему движеній, лишь мгновениями успокоивающихся. Настроенія удовлетворенія, достиженія, покоя являются лишь рѣдкими моментами среди игры томленій, влеченій, желаній, порывовъ, — какъ острова среди океана, то нѣжно, мягко ласкающагося, то бурнаго, но вѣчно подвижнаго. Отсюда истомленный, неустойчивый, безпокойный, порывистый характеръ всей новой музыки, которой одинаково чуждо какъ наивное довольство достиженія, такъ и смиреніе умерщвленнаго желанія. Тотъ фактъ, что мы можемъ наслаждаться этимъ искусствомъ, не ясно ли говоритъ о глубокой перемѣнѣ въ пропшедней за послѣднее столѣтіе въ человѣческомъ духѣ?

Среди большой публики, а такъ же и профессиональныхъ музыкантовъ, новая музыка въ лицѣ даже ея лучшихъ представителей, часто вызываетъ чувство недоумѣнія, раздраженія, непріязни. То оригинальное, что выработала она, особенно въ области гармоніи, подвергается рѣзкому осужденію. Это понятно: современная музыка предъявляетъ къ слушателямъ громадныя требованія. Нѣсколько лѣтъ назадъ нѣкій московскій критикъ, послѣ исполненія симфоніи одного изъ молодыхъ нашихъ композиторовъ, писалъ, что истерзанный слухъ его отдохнулъ лишь тогда, когда, послѣ окончанія симфоніи, скрипачи, настраивая свои инструменты, взяли чистую квинту. Безъ сомнѣнія, въ этихъ словахъ онъ выразилъ очень ярко и мѣтко тѣ чувства, которыя во многихъ вызываютъ произведенія модернистовъ.

Принято большей частью объяснять состояніе этого утомленія и раздраженія фізіологическими причинами: не привыкшее еще къ нѣкоторымъ звуковымъ сочетаніямъ и послѣдованіямъ, ухо не умѣетъ въ нихъ разобраться, уловить ихъ связь, объединить въ одну систему; среди необычныхъ для него, рѣзкихъ диссонансовъ слухъ тщетно пытается уловить главныя темы, основныя мысли пьесы, теряясь въ хаосѣ звуковъ. Но такое объясненіе, со ссылкой на фізіологію слуха, мнѣ кажется поверхностнымъ, недостаточнымъ; кромѣ того оно приводитъ къ противорѣчію, но объ этомъ дальше. Дѣйствительно, для оцѣнки музыки извѣстный уровень слуха необходимъ, но причины отрицательнаго отношенія большинства къ современному искусству кроются, я думаю, не въ недостаточной изощренности слуха у большой публики, но въ ея психологін; психическое развитіе обуславливаетъ отношеніе слуха къ звукамъ. Иначе говоря: не потому люди не способны отзываться на сложныя гармоніи новой музыки, что слухъ не воспринимаетъ этихъ гармоній, но слухъ не можетъ ихъ воспринять, когда человѣкъ не въ состояніи отзываться

на нихъ. Мы, въ сущности, хорошо слышимъ лишь то, что хотимъ слышать, что правится намъ, что отвѣчаетъ стремленіямъ и потребностямъ нашего духа.

Чтобы почувствовать и понять сложныя красоты новой музыки и наслаждаться ими, необходимо напряженіе не слуха только, не вниманія, но всѣхъ душевныхъ силъ. Надо, перешагнувъ черезъ нормальное сознаніе, возвыситься до радости свободного дѣйствія. Насколько раньше музыка отвѣчала идеалу нормального сознанія, удовлетворяя всякое стремленіе, послѣ бури давая покой, настолько же теперь она противорѣчитъ этому идеалу, возбуждая въ насъ одну игру желаній, не удовлетворенныхъ никогда.

Въ этомъ именно совершенномъ соответствіи съ нашими нормальными, до сихъ поръ, идеалами — объясненіе того свѣтлаго впечатлѣнія ясности, легкости, простоты, законченности, какое производитъ классическая музыка. Понятны очарованіе и прелесть, которыя она сохраняетъ для современнаго человѣка. Психическая эволюція идетъ впередъ очень медленно и въ то время, какъ небольшая группа людей, болѣе или менѣе сознательно, развила въ себѣ другой идеалъ жизни, громадное большинство еще не далеко ушло отъ той ступени развитія, на которой стояло сто лѣтъ назадъ.

Теперь миѣ остается лишь отмѣтить тотъ психическій процессъ ‚дизгармонизаціи‘, если можно такъ выразиться, благодаря которому въ настоящее время диссонансъ всевластно царствуетъ въ музыкѣ. Я замѣтилъ выше, что физиологическая теорія, которая отводитъ въ воспріятіи музыки первое и главное мѣсто слуху и ставитъ нашу оцѣнку произведенія въ зависимость, главнымъ образомъ, отъ качества слуха, оставляя въ тѣни психическіе процессы, что эта теорія приводитъ къ противорѣчію. Дѣйствительно, съ этой точки зрѣнія, вся эволюція музыкальнаго искусства является необъяснимой. Въдъ а ргіогі уже можно утверждать, что слухъ нашъ, въ общемъ, не только не уступаетъ слуху нашихъ предковъ, но превосходитъ его, въ тонкости и изощренности; и факты показываютъ, что нашему воспріятію стали доступны такіе нюансы въ качествѣ звука, которыхъ раньше даже не представляли себѣ. Въ будущемъ, конечно, эта способность различенія должна еще усилиться. Но если слухъ играетъ главную роль въ оцѣнкѣ нашей музыки, то какимъ образомъ развитіе его могло повести къ преобладанію диссонанса?.. Въдъ это развитіе должно бы было постепенно раскрывать передъ нами диссоцирующій характеръ всѣхъ почти интерваловъ! Если дизгармоничный, рѣзкій характеръ интервала септимы или секунды былъ доступенъ слуху и прежде, то слухъ теперь долженъ былъ бы различить, что дизгармонично звучать и секста, и терція, и квинта. Иначе говоря, число аккордовъ, которые мы называемъ диссоцирующими, должно было бы увеличиться, число консонирующихъ — уменьшиться. Однако, этого нѣтъ. Наоборотъ — извѣстно, что было время, когда терція считалась диссонансомъ, но теперь ее причисляютъ къ консонансамъ...

Въ данномъ случаѣ теорія послѣдовала лишь за практикой; но послѣдняя въ настоящее время вновь шагнула далеко впередъ: если-бы теорія пришлось принять и оправдать все то, что дѣлаютъ молодые композиторы, она должна была бы признать, что диссонансовъ уже нѣтъ вовсе, ибо новая музыка употребляетъ всѣ старые диссонансы, какъ не требующіе разрѣшенія консонансы.

Очевидно, слѣдовательно, что, въ то время какъ благодаря развитію слуха дѣйствительный характеръ звуковыхъ сочетаній постепенно раскрывается передъ нами, въ насъ происходитъ процессъ психической ассимиляціи и догармонизаціи, благодаря которому душевное движеніе, вызванное диссонансомъ, не теряя ему присущаго динамическаго характера, входитъ какъ элементъ въ болѣе сложное, но гармоничное переживаніе. Мы находимъ особое, новое удовлетвореніе въ сочетаніяхъ, вызывающихъ въ насъ впечатлѣніе несогласія, борьбы, напряженія, ибо этимъ напряженіемъ мы именно и наслаждаемся! Когда современный композиторъ оставляетъ не разрѣшенной систему сложныхъ диссонансовъ, то это происходитъ, конечно, не оттого, что мы стали менѣе чутки къ диссонансирующему характеру этихъ аккордовъ; напротивъ, мы слышимъ ихъ болѣе диссонансирующими чѣмъ раньше, но именно поэтому ими наслаждаемся. Мы не нуждаемся больше въ разрѣшеніи напряженія, ибо вносимъ гармонію въ самое напряженіе, въ движеніе и разладъ, и другой гармоніи, въ которой успокоилось-бы это стремленіе, мы уже не ищемъ.

Итакъ, тотъ процессъ развитія и усложненія гармоніи, который привелъ къ полному торжеству диссонанса и преобразилъ совершенно музыкальное искусство, обусловленъ глубокимъ перерожденіемъ человѣческаго духа. Признаковъ этого перерожденія чрезвычайно много. Одинъ изъ нихъ — тотъ путь, которому въ своемъ развитіи слѣдуетъ музыка. Лишь нѣкоторые изъ насъ относятся къ происходящей перемѣнѣ сознательно; большинство-же — не знаетъ о ней, хотя медленно она въ нихъ совершается, но подъ порогомъ сознанія.

Перерожденіе это — освобожденіе дѣйствія отъ власти цѣли, которая одна лишь до сихъ поръ обладала цѣлностью и значеніемъ для сознанія и осмысливала дѣйствіе, — освобожденіе влеченій нашихъ, желаній, хотѣній, всей жизни духа, которая становится цѣлью, значительной и прекрасной сама по себѣ, которая становится самой себѣ цѣлью. На смѣну идеаламъ удовлетвореннаго стремленія или отреченія отъ него рождается новый идеалъ самой себѣ довѣвающей дѣятельности, напряженія, вѣчнаго полета цѣлями играющаго.

Моей задачей было только указать на тѣ явленія жизни духа, которыя обусловили диссонансирующий характеръ новой музыки. Болѣе детальное изслѣдованіе этихъ явленій сейчасъ было бы, конечно, неумѣстно, такъ какъ выходило бы изъ спеціальной области психологіи музыки.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	СТР.
Бар. П. П. Врангель — ,Вермееръ Дельфтскій‘	5
J. Meier-Graefe — ,Гюставъ Курбэ‘	12
Кн. Сергѣй Волконскій — ,Въ защиту актерской техники‘	23
Сергѣй Маковскій — ,Выставка Новаго Общества‘	38
Пинокентій Анненскій — ,Посмертныя стихотворенія‘	49
Б. Шлецеръ — ,Консонансъ и диссонансъ‘	54

ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА:

Swastica — ,Польская хроника‘	62
Евгеній Браудо — ,Недѣля Рихарда Штрауса въ Мюнхенѣ‘	65
Евгеній Браудо — ,Wagner-Festspiele‘	71
Я. Тугендхольдъ — ,Письмо изъ Парижа‘	73
M. Calvocoressi — ,Музыка въ Парижѣ‘	77
P. E. — ,Rossica‘	80

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ФОТОТИПИИ:

Вермееръ Дельфтскій — Голова дѣвушки; М. Врубель — Богатырь.

АВТОТИПИИ:

Вермееръ Дельфтскій — Мастерская художника, Письмо, Стаканъ вина, Урокъ музыки, Читающая, Географъ, Читающая, Пейзажъ, Женскій портретъ, Въ комнатахъ, Ожерелье, У спинета, Молодая дѣвушка, Молодая дѣвушка, Кружевница, Веселое общество, Стаканъ вина.

Гюставъ Курбэ — Женщина съ цвѣткомъ, Этюдъ, Женщина съ зеркаломъ, Этюдъ, Лежащая женщина, Марина, Волна, Оврагъ, Бой оленей, Похороны въ Орнаиѣ, Портретъ г. Брюазъ, Раненый, Человѣкъ въ кожаномъ поясѣ, Похороны въ Орнаиѣ (фрагм.), Счастливые любовники, Мастерская, Днемъ въ Орнаиѣ, Бодлеръ, Женщины на лугу, Портретъ съ собакой, Каменщики, Портретъ г-жи Крокъ, Борцы.

О. Шарлеманъ — Ростовъ подъ Аустерлицемъ, Финалъ Аустерлица; О. Делла-Воссъ-Кардовская — Тилло, Маленькая женщина; М. Сарьянъ — Лѣто, Зной; Гр. В. Комаровскій — Головы апостоловъ; К. Богаевскій — Воспоминаніе объ Италіи, Облако, Киммерійская область; А. Яспискій — Ночь; Л. Шервудъ — Проектъ памятника Петру I; П. Петровъ — Павильонъ розъ; Д. Кардовскій — Балъ у Ростовыхъ; А. Срединъ — На полотняномъ заводѣ; Тропининъ — Портретъ Загоскина, Читающій мальчикъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Г. Курбэ — на стр. 13, 14, 15, 19 и 20; В. Левицкаго — на стр. 39, 46.

Фронтисписъ и виньетки на стр. 11, 22, 37, 48 — съ гравюръ Абрагама Босса (1610 — 1678), изъ коллекціи А. В. Буняковскаго.

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.