

М

В 42524

КНИГИ ПО МУЗЫКЕ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ИГОРЯ ГЛЕВОВА

3227

ПАУЛЬ БЕККЕР

СИМФОНΙΑ

ОТ

БЕТХОВЕНА ДО МАЛЕРА

Музыкальная библиотека
Ленинградского
С. И. Соловьевского

КООП. ИЗД. "ТРИТОН" ЛЕНИНГРАД
1926

может исходить только от произведения органически спаянного, в противном случае воспринимающая музыка масса останется вне поля воздействия. Потому что, если искусственного эстетическими миражами слушателя можно увлечь хитросплетенной схемой, остротой отдельных звучаний, или же заинтересовать художественной обработкой материала „вкусными“ деталями до такой степени, что он не заметит „пустот“ и перерывов звучащего тока, „просто ему до этого не будет дела“, то массовый слушатель (а на него и должна излучать симфония свое воздействие), воспринимая все движение слухом, и только слухом, вне теоретизирования и эстетского любования, — чутко почувствует малейший провал в звуковом напряжении, и это тем скорее, чем длительнее произведение, если только оно не организовано планомерно. Внимание будет ослаблено, отвлечено, воздействие прервано и обобщающая сила не проявится.

Факт воздействия симфонии на массу (то, чем обусловлена эволюция симфонии, как вида) вызывается сменами различной степени напряжения звучащего тока, и потому проблемы симфонизма тесно связаны с исследованием внутренних и внешне данных импульсов музыкального движения. А через это образуется связь симфонизма с проблемой мелоса и, дальше, с проблемой тематизма.

Здесь моя вступительная статья должна окончиться, потому что иначе она невольно перейдет в подробное раскрытие понятия симфонизма в связи со всеми намеченными здесь темами, т. е. в самостоятельное, давно намеченное, исследование.

Игорь Глебов.

Весна 1923 г.



Симфония от Бетховена до Малера.

Эта небольшая работа представляет собою доклад, прочитанный мною в 1918 году во Франкфуртском „Союзе деятелей нового искусства“.

Если в будущем наступят времена, более благоприятные для нормальной работы, я надеюсь затронутую здесь тему выполнить в более широком объеме. Покамест я решил опубликовать настоящий доклад (образующий как бы дополнение к моей книге „Музыкальная жизнь Германии“), как первую попытку применения социологического метода исследования в области, казавшейся до ныне доступной лишь эстетической оценке. Читателям представится одновременно случай испытать пригодность этого метода на практическом материале. Тем же, кто не знаком с моей книгой, будет дан повод ознакомиться с изложенным там обоснованием выдвигаемого метода наблюдения и способа суждения, которые здесь, естественно, я мог лишь наметить. Избрав темой моего сегодняшнего доклада „Развитие понятия симфонии от Бетховена до Малера“, я не руководствовался при этом целью предложить очерк исторического развития, подкрепив его возможно большим количеством единичных фактов. Для такой попытки,

если бы я не пожелал ограничиться сухим перечислением имен и дат, рамки отдельного доклада оказались бы слишком тесными. История симфонии, начиная с Бетховена и кончая Малером, охватывает промежуток времени свыше ста лет: первая симфония Бетховена была исполнена впервые в 1800 г., последняя симфония Малера — вскоре после его смерти, в 1911 г. За этот период появляются именно в области симфонического творчества, как в Германии, так и за ее пределами, такое количество выдающихся композиторов симфонистов, что оказалось бы абсолютно немыслимым сказать о каждом из них в пределах избранного нами объема изложения что либо более или менее исчерпывающее.

В мою задачу отнюдь не входит характеристика симфоний того или иного композитора, равно как и перечисление имен всех, связанных с историей симфонии. Мне хотелось обратить ваше внимание, минуя отдельные личности, на *образование родового понятия* интересующего нас явления, на законы, влияющие на это развитие и предопределяющие его протекание. Данная личность должна останавливать наше внимание лишь постольку, поскольку она сыграла определяющую роль в конституировании этого родового понятия. Тем самым, я, разумеется, не собираюсь умалять значение личного начала. Мне представляется, однако, что наш обыкновенный способ художественного наблюдения слишком зависит от наблюдения над той или иной единичной личностью. Именно потому, в большинстве случаев, из нашего кругозора ускользает взаимозависимость этих личностей между собой и условия роста и формирования таких „родовых организмов“ в их целом, в то время как отдельная личность, как бы она ни казалась са-

мостоятельной, явится в таком случае лишь входящей в это целое составным звеном.

Итак, если мы попробуем дать себе отчет в развитии симфонии, как родового понятия, окажется необходимым сперва спросить: *в чем находят свое выражение, собственно говоря, родовые признаки симфонии? Короче, что такое симфония?*

Обычный ответ очень несложен. Симфония—это написанное в так называемой сонатной форме произведение для оркестра. В соответствии со схемой, установленной „венской школой“ и превратившейся в своего рода норму, она являет, чаще всего, пример четырех-частного построения. Первая часть, вообще говоря, написана в той же сонатной форме-схеме, в финале обычно применяется форма рондо или вариации. Что касается двух средних частей, то одна из них представляет собою Adagio или Andante, другая, со времени Бетховена,—скерцо; порядок их меняется, хотя, собственно говоря, последование адажио-скерцо соответствует условиям своего возникновения. Это, конечно, лишь самые общие основные положения. Случается, что количество частей увеличено, как, например, у Берлиоза и Малера, или изменен порядок следования их, как в „Патетической симфонии“ Чайковского (где адажио находится в заключении); случается, что это количество стягивается, уменьшается до трех, как хотя-бы в Листовской симфонии „Фауст“.

Однако, это все исключения, обусловленные в каждом данном случае особым характером самого произведения. В общем сохраняется четырехчастный тип в связи с указанным распределением частей. Даже наиболее яркое, на первый взгляд, исключение, одночастная симфоническая поэма, допускает, в боль-

шинстве случаев, сведение к соответствующему схематическому построению.

Нетрудно заметить, что во всем изложенном, собственно говоря, ничего не сказано о *сущности* симфонии в ее родовом понятии. Если вы узнаете, что симфония—это по большей части четырехчастное произведение для оркестра, отдельные части которого следуют друг за другом в том или ином последовании, то тем самым, вы будете иметь, в лучшем случае, описание чисто внешних признаков, описание с целью чисто аналитической регистрации, лишенное малейшей жизненной ценности. Для нашей цели такое обозначение внешней видимости и внешнего построения далеко недостаточны. Если мы желаем уяснить себе с полной ясностью самую сущность этого родового понятия симфонии и более глубокие условия ее возникновения и наличествования, то нам придется искать *внутренние, сокровенные устои*, ее обуславливающие, те потребности, которые вызвали ее к жизни, те цели и воздействия, к которым она стремится. В таком случае мы скоро заметим, что то, чему мы имели обыкновение приписывать значение особых типичных родовых признаков, далеко не играет в действительности столь заметной роли, но является лишь материалом—средством, к которому прибегает искусство для того, чтобы проявить во вне некую внутреннюю значимость—творческую идею, сделать ее доступной для восприятия внешнего мира.

Вот пример: пятая симфония Бетховена С-moll. Назвать ее сонатой для оркестра—значит не сказать ровно ничего! Даже если мы попытаемся исследовать все тематическое построение этого произведения, вплоть до самых мельчайших деталей, все же и эта работа, несмотря на тот интерес, который она

представляла бы для нашего интеллекта, не в состоянии, хотя бы в малейшей степени, снабдить нас ключом к постижению сущности и своеобразия изучаемого произведения.

Идя таким путем, мы не достигнем цели. Попытаемся поэтому задать себе другой вопрос. Почему, собственно, написал Бетховен эту „сонату“ именно для оркестра? Почему не для струнного квартета или не для рояля? Сыграл ли здесь роль лишь мимолетный каприз настроения или жажда разнообразия во что бы то ни стало! Вряд ли вам неизвестно, что любую симфонию можно воспроизвести на рояли в 2 или 4 руки, что это не редко и производится „для себя“ или в тесном кругу знакомых. Но вам, равным образом, должно быть известно, что впечатление от такого воспроизведения не может даже в слабой степени сравниться с таковым при исполнении в оригинальном виде, что эти явления относятся друг к другу примерно так же, как гравюра карманного формата большой стенной живописи к этой последней.

В чем же объяснение этого? Частично, повидимому, в том, что репродукция лишена многообразия красочного (тембрового) воздействия, на которое рассчитана всякая симфония: ибо однородный по существу фортепианный звук не обладает способностью возбуждать звуковой красочности, присущей оркестру. Но достаточно ли такое объяснение, указывает ли оно, вообще говоря, основную причину? Представим себе, например, картину в роде „Иенских студентов“ Годлера находящейся в комнате, размер стен которой совершенно равен формату картины: мы не смогли бы любоваться ею в этих условиях. Несоответствие между величиной

картины и помещением заставило бы нас покинуть комнату. Теперь вообразим себе, что мы имели бы возможность заставить прозвучать С-moll-ную симфонию Бетховена во всеоружии ее оркестровой звучности в той самой комнате, где она была сыграна на рояли: мощь звучаний стала бы, естественно, невыносима.

Если же уменьшить эту полноту звучания искусственным путем, то тем самым наносится ущерб своеобразию произведения.

Теперь не трудно понять, почему воспроизведение на рояли нас не удовлетворяет полностью: данный звуковой язык рассчитан на оркестровую мощь. Если эта последняя отсутствует, то сила исполнения—соответственно воздействия—является ослабленной. Таким образом, не однородность пианистической звучности, в противоположность оркестровой красочности, служит главным основанием ослабленности впечатления, но недостаточная мощность единичного инструмента в противоположность многочисленному оркестровому организму. А богатство оркестровых тембров должно рассматриваться лишь в качестве сопровождающего условия, особенно в применении к Бетховенскому оркестру, где красочность находится еще всецело в зависимости от заданий общей концепции.

Все это, конечно, на первый взгляд—азбучные истины, ни для кого не представляющие интереса новизны. Указание на то, что оркестр звучит громче рояля ни с какой стороны не является откровением. Но если вдуматься глубже, то окажется, что тут, как и вообще при художественном созерцании, исследование таких кажущихся самоочевидностей может повести к уразумению своеобразных законов образования, присущих той или

иной художественной *разновидности*, в то время, как „несамоочевидное“, необычное характеризует в некотором роде *личный* момент в творчестве и не может приниматься во внимание для осознания родовых понятий.

Я спросил выше: почему Бетховен написал то произведение в сонатной форме, которое мы зовем С moll'ной симфонией для оркестра, а не для рояля или для струнного квартета? Теперь ответ ясен: самая концепция всего произведения, способ запечатления его идеи, смена музыкальных мыслей сделали с самого начала немислимым приурочивание его к роялю или струнному квартету, настойчиво требовали обращения к звуковой речи оркестра, дабы достигнуть своего предельного выявления, которое оказалось бы возможным лишь при содействии оркестрового богатства средств звуковой выразительности.

Я поставлю дальнейший вопрос: как об'яснить то обстоятельство, что Бетховен ощутил в себе *потребность* такого конструирования музыкальных мыслей, которые предполагали столь мощное звуковое облачение? Что заставило его, выражаясь грубо, сочинять так „громко“? Разве только его необыкновенная гениальность? Моцарт ведь не ниже его и тем не менее удовлетворялся значительно более умеренными звуковыми возможностями. Быть может, здесь играет роль удовольствие от экспериментирования над вновь изобретенными инструментами? И это об'яснение не может быть принято в расчет, ибо, если не считать усиление медных духовых и случайного привлечения тромбонов, Бетховенский симфонический оркестр соответствует по внешности Гайдновскому, и только способ употребления инструментов куда более исчерпывает их

технические возможности. Подлинная причина, заставившая Бетховена прибегнуть для выявления своих мыслей к столь громоздкому организму, как его симфонический оркестр, может быть выражена следующим образом: он хотел говорить посредством своей инструментальной музыки с массами. Поэтому он уже заранее комбинировал свои мысли таким образом, облакал их в такую форму, что они уже по самой своей акустической природе предопределяли об'ем помещения и тем самым размер воспринимающей аудитории.

Мне бы хотелось, чтобы мои слова не были истолкованы в том смысле, будто Бетховен задался целью составить произведения для количества примерно 800--1000 слушателей, рассчитал, как велико должно быть соответствующее помещение, насколько сильны должны оказаться соответствующие звуковые средства и, в конце концов, решил сочинить симфонию в расчете на тот или иной строго определенный состав инструментов, а затем уже стал подбирать подходящие музыкальные темы и идеи.

Конечно, творческий процесс протекает иначе. Но не забудьте, что последующее художественное созерцание идет по пути, обратному тому, который совершает творящий художник — этот последний исходит от дающей первичный толчок творческому процессу первопричины, обязанной художественной впечатлительности, и стремится к действительности, в то время, как мы, осязающие пока лишь это воздействие художественной данности, движемся ощупью шаг за шагом назад, чтобы нащупать в конечном итоге эту сокровенную первопричину.

Обоснование и предпосылки симфонического творчества, как я только что попытался доказать, кор-

нятся в потребности художника обращаться к массовой аудитории, в принудительно действующем стремлении к общению с широкими кругами слушателей. Как осуществляет эта потребность, это принудительное стремление, свою власть над творящим художником — это своего рода тайна, исследование коей, даже если оно и возможно, не входит в тему этой статьи. Зато мы в данный момент можем вполне уверенно ответить на вопрос, поставленный нами вначале: на вопрос о сущности симфонии в родовом смысле этого понятия. Я отверг обычное объяснение, определяющее симфонию, как произведение, написанное в сонатной форме для оркестра, ибо считаю такое определение далеко недостаточным и поверхностным.

Я предлагаю взамен другое, как результат вышеизложенных рассуждений: симфоническая музыка в ее родовом понятии предоставляет творцу ее возможность общения посредством инструментального технического аппарата с обширным кругом слушателей. Творец создает общую концепцию своего произведения, исходя из представления этой массовой аудитории, и оно же руководит им при заполнении деталей. Таким образом, он творит не только то, что можно прочесть в самой партитуре, но создает в своем воображении одновременно идеальную картину долженствующего быть заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы.

Эти воображаемые образы-картины пространства, заполняемого воспринимающей массой, отнюдь не являются лишь косвенным следствием самого акта композиции, но суть элементы, активно соучаствующие в творческом процессе. Лишь то особое представле-

ние о будущей аудитории, которое возникает в каждом данном случае в композиторском воображении, определяет оформление произведения, подобно тому, как во время беседы двух лиц между собой свойственный ей тон и особенности ее протекания представляют собой неизменно результат некоего взаимодействия данных индивидуальностей.

Мне пришлось заставить читателей последовать за собой по пути, преисполненному, повидимому, всеческого теоретизирования, но у меня не было иного исхода, поскольку задача заключалась в указании намеченной мной точки зрения по отношению к исследуемой теме. В переживаемое время настолько доминирует обыкновение рассматривать художественные данности сами по себе, вне связи с той окружающей средой, для которой они исключительно и были задуманы, что мне представляется настоятельно необходимым, путем более широко задуманного изложения, направить ваше внимание от единичного художественного произведения на его органическую ^{симф. муз.} связь с окружающим миром.

Именно в „словесных“ искусствах, театре и музыке эта обрамляющая сфера являет собой непосредственно, активно соучаствующую сторону художественного произведения, следовательно образует с ним неделимое сочетание. Вы увидите в дальнейшем, что такое наблюдение художественной данности во всей ее полноте, иными словами принимая во внимание присущее ей назначение, цель ее воздействия, приводит к значительно более плодотворным выводам, нежели обычный метод расчленения партитурной видимости путем технического анализа.

Выше мы признали, что цель симфонической музыки в ее родовом понятии заключается в том,

чтобы быть „инструментальной“ посредницей между композитором и обширным контингентом слушателей. Итак, симфония в отношении основных предпосылок своего существования представляет собой явление значительнейшей массовой заинтересованности, а исполнение симфонии равнозначно народному музыкальному собранию, где проявляет себя в жизненных, действительных формах некое *общее*, имеющее массовый характер, чувствование, находящее себе выражение в музыкальном звучании.

Говоря о „народном собрании“, я должен непременно добавить, что это обозначение применимо, лишь начиная с Бетховенской симфонии. Симфонии предшественников Бетховена предполагают во всяком случае еще очень небольшой круг слушателей, так как здесь, в противоположность сплывающей вокруг себя все слои слушателей Бетховенской симфонии, следует говорить лишь о собрании определенных, наперечет известных любителей.

Такой подход дает нам сразу же возможность провести элементарное различие между Бетховеном и его предшественниками. Бетховен изменяет назначение симфонии (в ее родовом понятии) именно в том отношении, что переступает границу этого замкнутого кружка, развлечение которого и было до него единственной целью симфонической музыки, превращает ее в объект восприятия и обсуждения совершенно свежих, остававшихся до того чуждыми, отличных как по численности, так и по составу, народных масс. Та музыкально-техническая схема, которая положена Бетховеном в основу своих симфоний, унаследована им в самых главных очертаниях от своих предшественников. Объяснение знаменательного переворота, произведенного появлением

Бетховенских симфоний, открывающих собой подлинно новую музыкальную эру, коренится в том, что он — позволю себе прибегнуть к яркому способу выражения — создал не новый род музыки, но *новую аудиторию слушателей*. Концепция Бетховенской симфонии рассчитана на абсолютно новые круги воспринимающих масс. И все музыкальные отличия Бетховенской симфонии от предшествующих, взятые и в более узком смысле, обнаруживаются и поддаются объяснению лишь в том случае, если их рассматривать, как вытекающее из представления такой новой аудитории, которая лежит в основе всего замысла.

Мысленное представление „идеальной“ и новой широкой аудитории слушателей, для которой Бетховен творил и которая давала ему возможность мощного размаха мыслей и фантазий, явилось дальнейшим развитием стремительного, зажигающего движения, приведшего от великой французской революции к освободительным войнам германского народа. Развитием именно в том направлении, как это рисовал себе Бетховенский гений.

Мы это испытываем всякий раз снова, когда переживаем в себе освобождающее и возвышающее могучее воздействие Бетховенских симфоний, ибо в такие минуты мы сами обращаемся в предносившуюся Бетховену воспринимающую массу, в ту объединенную толпу слушателей, с которой он беседует. И именно в этом *объединяющем массовом переживании*, а не в так называемой чисто музыкальной прелести той или иной темы, заключено все обаяние и вся значительность его искусства. Существуют композиторы второго и третьего ранга, изобретавшие гораздо более красивые мелодии и темы в собственном,

узко-музыкальном смысле понятия. Однако, критерий при исследовании крупных симфонических произведений должен базироваться не на профессиональном определении „красоты“ фактуры или тематического изобретения, не на каком либо свойстве того, что обычно обозначается, как „произведение искусства“ в тесном смысле слова. Он должен обратиться к выяснению своеобразной особенности и мощности воздействий, влияющих на образование комплекса обществующих чувствований, следовательно на то свойство художественного произведения, которое образует из хаотической, неорганизованной толпы слушателей, определенно индивидуализированную цельностную аудиторию, проявляющую себя в моменты слушания и художественного переживания, как некое неделимое и охваченное равными впечатлениями, устремляющимися к единой общей цели, единство.

И лишь путем осознания этой *обществующей* функции художественного произведения могут быть определены его значение и ценность. Таким образом, я считаю высшим качеством симфонического произведения присущую ему силу общественно-массового воздействия. Здесь намечается аналогия с конечными целями религии, которая равным образом стремится к организации и возвышению единичных личностей в некое единое „содружество“. И эта общественно-действенная функция художественного произведения и должна лежать в основе подхода и выработки масштаба, обуславливающих возможность строго критической исторической оценки.

Если бы мы захотели, однако, целиком осознать роль, сыгранную Бетховенской симфонией в момент наступления нового столетия, то нам недостаточно

будет указать на то, что она организовала человечество для восприятия новой художественной формы, дала возможность почувствовать себя неким единством в отношении художественных чувствований и переживаний. Бетховенская симфония была в то же время первой и единственной художественно-музыкальной формой, вообще допускавшей образование такого единства (воспринимающей аудитории).

В прежние времена этой же цели служили мессы, „страсти“ (Passionen), оратории.

Но общественное значение этих последних начало осознаваться лишь в период их упадка—параллельно с угасанием религиозного чувства, объединявшего некогда широкие слои населения. Бетховен, далеко раздвинув границы воздействия симфонии, рассчитанной до него на тесный круг любителей, создал тем самым новый музыкальный центр, объединивший вокруг себя художественно восприимчивые массы. Он указал им новую возможность общения, повлекшую за собой, в свою очередь, рост и развитие их духовных способностей.

Человечеству, охваченному вихрями новых идей, было дано посредством музыки удобное средство объединиться под знаком этих новых лозунгов. Тем самым Бетховен открыл в музыке свойство быть искусством, идущим навстречу любым течениям современности, в самом широком смысле слова. Он не ограничил ее роль увеселениями немногих избранных, но поставил ее в центре общего сознания, сделал ее объединяющим пунктом всего духовно возвышенного, выказал способность музыки удовлетворить потребностям тех, кто тяготел к художественной символизации нового общественного самосознания. Таким образом Бетховенская симфония стала мощно-

культурным благом, по меньшей мере сравнявшись в этом отношении с творениями находившейся тогда на вершине своего расцвета германской литературы (в то время как произведения изобразительного искусства оставались еще всецело под гнетом старых преданий), но значительно превысив ее в смысле силы воздействия, особенно воздействия международного. Я вкратце суммирую все вышесказанное: симфония является для художника способом общения при помощи средств инструментальной музыки с широкими кругами воспринимающих масс. Художник, создавая замысел симфонии, наряду с этим создает и идеальное представление активно содействующей ему аудитории.

Итак, симфония является общественно организующим „видом“ музыки большого стиля, притом единственной современной представительницей большого стиля в музыке—если не считать оперу. Заслугой Бетховена явилось завоевание в этом отношении сферы инструментальной музыки, он сделал ее доступной для оплодотворения зернами новых идей и их выражения, а этим доказал свойственную ей в высшей степени общественно-организующую функцию.

Та точка зрения, с которой мы теперь станем наблюдать все дальнейшее, примыкающее к Бетховену, развитие симфонической музыки, станет ясной, если мы поставим вопрос: *каким образом* последующая эпоха распорядилась вложенной Бетховеном в родовое понятие симфонии обобществляющей функцией и умножила ли она ее в дальнейшем?

Рассмотрим главных представителей симфонического творчества после Бетховенской эпохи. Во Франции—Берлиоз и следующая за ним группа композиторов

528199

торов „программного“ направления вплоть до Сен-Санса, Цезаря Франка и молодой французской школы! В России молодая русская школа, начиная с Глинки постепенно развертывающая свои силы и насчитывающая в своих рядах дарование Чайковского и более национальных, но и менее одаренных Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова и др. ¹.

Далее мы можем проследить в средней и нижней Германии линию Мендельсона, Шумана, Брамса, от которой затем отделяется боковая ветвь скандинавской музыки: датчанин Нильс Гаде, норвежец Григ; молодая шведская группа композиторов а в самое последнее время и английская линия во главе с Эдвардом Эльгаром. Наконец, мы имеем австрийскую линию композиторов: Шуберта, Брукнера, Малера.

Я здесь перечислил лишь имена всем известные, да и среди них лишь важнейшие. Я не стремлюсь к исчерпывающей полноте, но хочу обратить ваше внимание на одно основное различие всех перечисленных по отношению к Бетховену.

Вы видите, что с завершением Бетховенского творчества, которое служит для всех этих композиторов общей основой, наступает распад, протекающий по определенному принципу, а именно—распад на национальные группы. Я бы мог привести лишь одно явление, относящееся к этому времени, но не укладывающееся в строгие рамки национальной класси-

¹ Нельзя не отметить в данном случае некоторую произвольность в оценке наиболее выдающихся русских композиторов, равно как и неточность определения момента возникновения „молодой русской школы“; и то и другое повидимому, следует приписать недостаточному знакомству немецкого критика и ученого с историей и достижениями русской музыки XIX века.

Прим. перев.

фикации: это Франц Лист. Но Лист интернационален не в смысле гения, перешагнувшего, подобно Бетховену, в своем творческом парении все грани национальных особенностей восприятия. Лист — космополит. Поразительная приспособленность, в связи с исключительным чутьем и гибкостью дарования, позволили ему оплотворить свой венгерский, выросший и акклиматизировавшийся во Франции, организм, элементами культуры германского духа. Благодаря этому он становится посредником между глубоко разнствующими национальными культурами, но и ему не удается объединить и примирить их под одной кровлей идеалов интернациональной культуры. Указание на национальное обособление в развитии симфонического творчества конечно не исключает возможности идейного обмена и взаимных влияний между такими отдельными национальными группами. Мы знаем, что, например, появление гениального Берлиоза вызвало горячее одобрение в Германии и явилось благотворным стимулом, но все же и тогда не удалось перекинуть мост над пропастью национальной розни.

Вообще, взаимный обмен между отдельными странами проявлялся неизменно и при том в очень оживленной форме, так что отнюдь нельзя утверждать, что такое обособление возникло в результате сознательной, намеренной национальной отграниченности, как это имеет место в данное время, когда оно вызывается внешними обстоятельствами.

Однако, если такого внешнего принуждения тогда не наблюдалось, то как объяснить это национализирование исследуемого вида художественного творчества?

Я сказал, уже что Бетховен в своих симфониях в художественной форме символизировал плоды

нового идеального массового самосознания, и что воздействие его симфонического творчества опирается на обусловленную этим возможность проявления обобществляющей силы.

То, что Бетховен смог наделить свои симфонии проявлением обобществляющей силы и тем самым превратить их в проводников нового и идеального общественного самосознания—это вытекало из природы его гения, его личности. Это заслуга, принадлежащая исключительно ему одному, и на этом основаны то восхищение и тот почет, которые оказывают Бетховену, как одному из величайших творческих гениев всех времен. Не забудем, однако, тех предпосылок, которые сделали вообще возможным подобный факт, тех условий следовательно, благодаря которым даже такому гению, как Бетховену, представилась вообще осуществимой установка такой новой идеальной точки зрения на основах массового самосознания. Условия эти, совершенно независимо от всяких личных усилий, были продиктованы *временем* и современниками.

Если мы должны быть благодарны за то, что Бетховен их осознал и выявил в художественной форме, то при этом не следует забывать и того, что творчество его было обусловлено *сверхличной* силой. Мы считаем теперь идею нравственной свободы одной из основных, если не *основной* идеей Бетховенского творчества. Мы восхищаемся теперь тем, как Бетховен претворяет эту идею свободы в своих творениях, всякий раз в новом преломлении, восхищаемся вплоть до того, что совокупность его творческих достижений рисуется нам в виде подлинного (апофеоза) идеи свободы. Достижениями этими и грандиозной, обработкой этой идеи обязаны мы его гению

и его искусству. Но тот факт, что Бетховен избрал эту идею в качестве руководящей на протяжении самых существенных, самых жизненных своих произведений, и что он в своем искусстве дал нам такие глубокие достижения в этой области—факт этот мы уже не можем более рассматривать, как его индивидуальную заслугу.

Вне бурно вспыхнувшего в связи с французской революцией и охватившего всю Европу могучего движения в области всей средне-европейской духовной культуры; без Канта и Фихте, без Шиллера, Гете, Лессинга, без Штейна и Гумбольдта; вне всего круга деятелей эпохи освободительных войн; короче, вне всей связи с событиями и личностями, господствовавшими в Европе в период времени с 1789 по 1815—Бетховен был бы немислим, равно как и обратно, каждый из перечисленных использовал бы часть Бетховенского вклада для выполнения своих личных заданий. Лишь наличие всех этих лиц и событий дало возможность Бетховену, теперь уже силою своего собственного гения, возвыситься до представления о новой идеальной массе слушателей в том виде, как оно лежит в основе его творений.

Только существование этих, вполне независимых от его личности предпосылок, дало Бетховену возможность наделить свои симфонии той особой обобществляющей силой, которую они излучают вплоть до нашего времени.

Вы видите, как тесно связано с общей историей всей духовной культуры эпохи даже такое, казалось бы, далекое от хода повседневной жизни искусство, как музыка.

Теперь вы уясните себе также и то, почему дальнейшее развитие симфонии должно было пове-

сти к национальному обособлению. Идеи, господствовавшие в современную Бетховену эпоху, были *идеи всечеловеческие*. Они, правда, преломлялись в каждой стране по-разному, в соответствии с различиями национального темперамента и бытовых особенностей. Но они неизменно стремились выступить из рамок чисто „национального“, лелея идеал всечеловеческого братства, как мы это и находим в заключительном отделе девятой симфонии. Идеал этот — теперь мы можем сказать идеальный мираж — оказался неосуществленным. Мы отклонились бы слишком в сторону общеисторических рассуждений, если бы захотели подробнее исследовать, почему этот мираж не смог быть проведен в жизнь. Нам представляется достаточным установить, что развитие культурного уровня человечества в ту эпоху, каким бы значительным ни казалось оно в отношении тех или иных чисто духовных запросов, проявило свою полную незрелость и неприспособленность при столкновении с миром конкретной действительности.

Мы позволим себе даже сказать, что свойственное эпохе одностороннее преобладание идеальных интересов имело следствием пренебрежение к реальным потребностям, так что исключительное, но все же одностороннее, развитие духовной культуры того времени повлекло за собой унижение и полный паралич *практической* способности действия. Силы были распределены неравномерно. В то время, как усилия больших дарований были обращены в сторону идеалистических помыслов, практическая и политическая повседневная деятельность оказалась вваленной на плечи маленьких рядовых людишек, которые из всех сил цеплялись за существующее.

А это существующее явилось в ту эпоху в сильнейшей, для нас теперь непостижимой, степени отражением прошлого и находилось в смертельном противоречии с высокопарящими идеалами духовных устремлений. Столкновение не могло не произойти. Оно последовало в тот момент, когда идеалистическое движение, повидимому, могло бы рассчитывать на признание и действительную поддержку — по окончании освободительных войн, возникших при его помощи. Было бы ошибочным приписать беспощадное и насильственное подавление этого идеалистического движения только кознями и происками. Эти последние не достигли бы цели, если бы оно пустило крепкие корни в *действительность*. Но оно опередило эту последнюю на много лет и десятилетий.

Отсутствовало сознание, что осуществление поставленных всенародных идеалов могло бы наступить лишь после осознания и закрепления идеальных чаяний каждой отдельной народности, что, следовательно, всечеловеческое может быть достигнуто лишь в том случае, если исходить ~~не~~ из отдельного индивидуума, но из ясно осознавшего свои задачи, внутренне созревшего и внешне замкнутого понятия *нации*. Одностороннее и чрезмерное напряжение, не встретившее поддержки и опоры в политической и практической жизни, повлекло катастрофическое крушение великого идеалистического порыва. Из разочарования, вызванного этим крушением, возникло *романтическое* направление. Место рассеявшихся идеальных мечтаний об освобождении всего человечества и братстве народов заняли теперь попытки нащупать сперва почву для объединения в более тесном кругу — национального организма.

Теперь вам ясно, почему и по сей день девятая симфония рисуется нам каким-то *заключительным этапом*, продолжение заветов которого пока не под силу никому. Девятая симфония в своей внутренней сущности базируется на предпосылке общечеловеческого братства, тогда как идеалом следующих за Бетховеном поколений является объединение не в мировом масштабе, но лишь в пределах отдельных национальностей.

И если мы пожелаем охватить деятельность всех послебетховенских композиторов - симфонистов, исходя из единой широко-руководящей точки зрения, мы должны будем сказать: эта деятельность стремится, в конечном итоге к тому, чтобы создать *такую* симфонию, обобществляющая сила которой будет в состоянии объединить вокруг себя *всю нацию*. Из этого разграничения вы можете заключить, что все столь обычные разговоры о преемниках Бетховена, в качестве каковых указывают то на Берлиоза, то на Брамса или Брукнера, в сущности лишены всякого обоснования.

Не существует преемника Бетховена в смысле продолжателя его творческих заветов. Бетховен был общечеловеческим явлением, и созданное им имеет цену для всего человечества. Послебетховенское время отказалось от этого идеала. Все композиторы после Бетховена, не только немцы, суть национальные явления; созданное ими обладает значимостью лишь в пределах своей нации. Оно коренится в специфической для данной нации сфере восприятий и представлений, оно пытается выразить в музыкальной форме присущий нации своеобразный способ чувствования. Чем в большей степени это удается, тем ближе подходит композитор к идеалу

национальной симфонии. Достигнуть его композитор сможет, конечно, только тогда, если развитие национальности в единую *национальную личность* достигло таких результатов, что все мыслимые для композитора в качестве материала особенности чувствований имеются в наличности уже как-бы в очищенном, готовом к художественному оформлению виде. Когда развитие данной нации достигнет таких пределов, лишь тогда возникнет необходимость в появлении творческого *гения*, который сможет претворить эти созревшие *идеи* своего народа и своего века в адекватную художественно-просветленную форму, подобно тому, как Бетховен сконцентрировал в своем творчестве общечеловеческие идеалы своего времени и тем самым сделал их доступными восприятию и осознанию всех тех, кто объединен общей с художником национальной точкой зрения.

В настоящем исследовании я позволю себе отказаться от рассмотрения симфонической музыки *не* германского происхождения. Но принцип развития тот же для всех стран и народов.

Он ведет повсюду к постепенному осознанию, все большему оттенению и, в конечном итоге, концентрированному *выявлению национального образа чувствований*, иными словами, к *художественному символизированию нации, как единого общественного организма*.

Таков лишь самый принцип; выполнение его, конечно, протекает различно. Прежде всего, в зависимости от общего состояния данной национальной культуры, степени областной и местной раздробленности. В зависимости, далее, от того, насколько данная нация допускает возможность художественно-

об'единительных тенденций на основе симфонического художественного творчества. У романских народов, например, предрасположенность к этому выражена только в очень незначительной степени.

Вы видите, что хотя бы такой одаренный в музыкальном отношении народ, как итальянцы, не внес в область новой симфонической музыки никакого более или менее ценного вклада. Там роль об'единяющего центра по-прежнему осталась за театром.

Там превалирует наслаждение от созерцания зрительных образов игры и комбинирования не только мыслей и чувств, но и, главным образом, жестов и мимики, абстрактный же мир звуковых представлений, излучаемый симфонической музыкой, нисколько не привлекает итальянца. И у французов способ восприятия так тесно связан с миром представимого, что даже признавая значение симфонической музыки, они облегчают деятельность своей фантазии (интеллекта) хотя бы при помощи „программности“. Наиболее значителен вклад французов в симфоническую музыку именно в области программной музыки: вспомним „Фантастическую симфонию“ и „Гарольда“ Берлиоза или хотя бы его „Осуждение Фауста“ и „Ромео и Джульетту“ причудливо сочетавших элементы оперы и симфонии. Из среды равным образом весьма одаренных славянских народностей следует, правда, отметить выдающиеся достижения в области симфонизма чехов, во главе с Сметаной и Дворжаком, и русских во главе с Чайковским и Римским-Корсаковым, но и тут преобладают моменты „программности“.

Кроме того эти композиторы, в общем, находятся под западно-европейским влиянием, и нацио-

нальный элемент в их произведениях, в соответствии с общим уровнем их национальной культуры, развит еще не в такой мере, чтоб стать господствующим, диктующим законы оформления, принципом.

Наконец, северо-германские композиторы, датчане, норвежцы, шведы, а также англичане, всецело еще находятся в зависимости от германской школы. Вы видите, что мы не совершаем большой несправедливости, уклоняясь здесь от рассмотрения симфонистов не германского происхождения, ибо все вышеупомянутые национальные течения представляют лишь ответвления от единого главного ствола¹⁾. При этом, конечно, нельзя отрицать наличия интенсивного взаимобмена,—не только внутри таких побочных течений, но и между ними и самой германской симфонической музыкой.

Я указал уже на воздействие французской симфонической школы во главе с демоническим явлением Берлиоза на музыкальную жизнь Германии. Однако, все такие влияния, действительно, имевшие в разное время место, весьма часто переоцениваются. Строго говоря, они ограничиваются воздействиями преимущественно внешнего порядка, которые, будучи охотно использованы германскими симфонистами внутренне перерабатываются в духе, совершенно чуждом оригиналу и испытывают процесс дальнейшего развития.

¹⁾ П. Беккер не учитывает, очевидно, несомненной возможности наличия и симфонизма совершенного особого типа, каким является, например, статический симфонизм Бородина, мыслимый лишь как продукт иной—в данном случае славянской—музыкальной культуры.

Прим. перев

Итак, бросим взгляд на германских симфонистов послебетховенского времени. В качестве характерной для эпохи цели я указал на стремление создать *такую* симфонию, обобществляющая сила которой оказалась бы в состоянии объединить вокруг себя всю нацию. В качестве средства выполнения — постепенное осознание, все усиливающееся оттенение и концентрация, в конечном итоге, в единое художественное целое национального образа чувствований, т.-е. художественное символизирование нации, как единого связного общественного организма. И таков, действительно, тот путь, которым шло развитие германской симфонии.

Мы позволим себе добавить, что она единственная среди всех прочих национальных течений, преследовала с непоколебимым упорством эту задачу, и в конце концов, после долгих поисков, достигла поставленной себе цели. Конечно, не внешний повод и не личный каприз заставил Малера посвятить свою восьмую симфонию германской нации... В этом поступке обнаружилось глубокое убеждение художника, который был, повидимому, далек от всяческих соображений, нами здесь изложенных, и тем не менее ощутил внутреннюю необходимость определить ту воспринимающую массу, для которой создано его произведение — не из акта любезности или бесцельной лести, но исходя из требования, продиктованного внутренним чувством: такой воспринимающей массой, понятие которой я в этой своей статье конструирую, и которая одна может стать в отношении данного произведения желанным и чаемым резонатором — будет лишь германская нация в ее целом.

Понадобилось много времени, пока, наконец, художник осмелился написать на своем творении эти

слова, подкрепляемые и оправдываемые внутренним убеждением.

Никто из симфонистов до Малера не решился бы на такой шаг, хотя не следует, конечно, забывать, что все, сделанное предшественниками Малера, явилось необходимой предпосылкой, обусловившей возможность достижений последнего.

Подобно тому, как Бетховен охватил в своем творчестве юго-западную, мангеймскую, северо-германскую, гамбургскую и венскую школы, мы можем наблюдать и происшедший в творчестве Малера синтез достижений средне и северогерманской группы (Мендельсон, Шуман, Брамс), австрийский (Шуберт-Брукнер) и ново-германской, опирающейся в области инструментальной музыки на Листа и возглавляемой Рихардом Штраусом.

Необходимость такого синтеза настойчиво ощущалась, он *должен был* совершиться, поскольку композитор желал установить посредством своего творения связь со своим национальным организмом в его целом, а не только, подобно своим предшественникам, с отдельной его частью, выделившейся вследствие ли более высокого уровня развития, или более узкого национального чувства. Этим я не хочу сказать, что работа этих предшественников должна рассматриваться лишь как подготовительный этап к творчеству Малера. „Подготовительной“ она является с точки зрения развития всего родового понятия симфонии.

Разсмотренная же сама себе, она образует опять таки некое замкнутое художественное целое, которому присуща не только относительная значимость (как отдельному звену всего эволюционного ряда), но и абсолютная — с точки зрения

соответственного слоя воспринимающих масс. Но это все же лишь некий частичный слой, лишь отрезок целого, отмеченный специфическими особенностями восприятия и уровнем требований. Взглянем на то, как образовались эти слои воспринимающих масс, по каким признакам они группировались и, наконец, как стало возможным их объединение.

Я отметила выше, что романтическое движение, определившееся в первой четверти 19-го века и сохранившее, хотя и в ослабленной степени, свое влияние вплоть до наших дней, явилось непосредственным результатом крушения идеалистического мирозерцания. Основная, наиболее характерная черта романтизма — уход от действительности, которая в таком случае начинает восприниматься, как лишенная по самой природе своего поэтического начала, как неэстетическая, недостойная служить материалом художественного оформления, ни с какой стороны для этой цели непригодная. Романтизм об'ят страстным томлением, устремляющим его — куда, этого он и сам точно не осознает, но во всяком случае прочь от всяческой реальности в некий мир, во всех отношениях противоположный фактически нас окружающему. В этом уязвимая сторона романтизма, доводящая его подчас до вырождения в истеричность: он боится действительности и потому отрекается от нее. Здесь именно скрыта глубокая противоположность между романтическим и идеалистическим мирозерцанием: это последнее, поскольку оно с надеждой и доверием смотрит в будущее, обращено также и в сторону действительности, между тем, как романтизм уже изверился и в настоящем, и в будущем, его сокро-

венные помыслы устремлены на поиски забвения. И это забвение он находит путем бегства в далекие страны, в давние времена, рассматриваемые им сперва вполне произвольно в соответствии лишь с собственными помыслами, и оформляемые согласно заданиям его фантастических грез. Правда, принужденный, в конце концов, повиноваться неизменно действующему закону эволюции, романтизм не может ограничиться столь смутными поисками забвения. Обусловленный вначале фантастическими мечтаниями интерес к дальним странам и древним временам преобразуется постепенно в более близкое и точное знание о них и таким образом вносит свежую струю не только в изучение истории и землеведения, но и способствует оживлению всех вообще научно-познавательных стремлений. Мы знаем из истории литературы, что знакомство наше с поэтическим творчеством всех времен и народов, равно как и более точное знание о древнейшей германской поэзии, а в связи с этим и языковедение и изучение германских сказок и преданий (сэг) — все это достижения, которыми мы обязаны романтизму. Так обстоит дело не только в литературе, но и во всех прочих областях культуры, в том числе и в музыке. В пробуждении интереса к творениям И. Себастьяна Баха и вообще ко всей старинной музыке, равно как и в деле оживления нашей народной музыки — вспомним о Брамсе — мы должны быть благодарны нашим романтикам. Два побуждения заставляют меня убедительно просить обратить ваше внимание, как на общий характер романтического движения так и на его стремление к научности. Прежде всего, мне хотелось бы указать на описываемый им „круговорот“. Романтизм начинается под флагом бегства от

конкретно наличествующей современности. Однако, эволюционируя мало-по-малу в сторону точного исследования овевяной первоначально туманом фантастических грез и мечтаний далекой старины, он постепенно сбрасывает с себя фантастический покров, наводит на путь тщательного наблюдения, собирания фактов и предуготовляет, таким образом, кружным путем, через изучение прошлого, более правильное постижение законов, обусловивших протекание современного нам хода жизни. В момент, когда происходит примирение романтиков с современностью, когда, следовательно, возникшему в результате романтических мечтаний вглядыванию во временную и пространственную даль, подводятся итог—в этот момент все романтическое движение возвращается к своему исходному пункту. Тот, кто шаг за шагом совершает этот путь, исцеляется от романтического устремления к прошлому и снова готов к восприятию и проработке тех проблем, которые предлагает современная ему действительность. Он не только не станет их избегать или находить лишними всяческой привлекательности он будет искать и требовать их, ибо он знает, что здесь обретет он нужную ему работу. Я просил бы вас запомнить эти выводы, так как мне кажется, что мы сегодня стоим на том месте, где происходит скрещение исходного и конечного этапа романтического движения.

Второе побуждение, заставившее меня отметить научно-познавательное стремление романтизма, коренилось в необходимости обратить ваше внимание на то, что романтизм для осуществления поставленных себе целей неизбежно нуждался в известном образовательном цензе, что, следовательно, сама возможность участия в движении связывалась с требованием на-

личия определенного запаса эрудиции (Bildungsbesitz). Правда, и идеалистическое движение мыслимо лишь по достижении известного культурного уровня. Но проблемы, поставленные на очередь идеалистическим направлением обладали свойством так глубоко вреяться в людские сердца и умы, такой общезначимостью, что по крайней мере в самых общих своих очертаниях, они доступны были осознанию каждого. В противоположность этому, романтизм облюбовал ряд самостоятельных областей „специализации“. В виду того, что одновременно с этим в течение всего 19-го столетия совершался процесс расслоения воспринимающих масс, который вел к постоянному и весьма значительному усилению именно низших слоев слушателей, вполне понятным становится распадение воспринимающей аудитории на отдельные слои в соответствии с культурным и образовательным уровнем каждого при чем именно самый *нижний* круг слушателей оставался чужд воздействию искусства. Таким образом, романтизм, по крайней мере в своей большей части, постепенно вырождался в искусство исключительно образованных слоев населения. Воссоединение этих разрозненных кругов и слоев могло удасться лишь тому, кто сумел бы объединить специфические предпосылки „научности“ и специального образования, свойственные романтическому искусству, стоя на широкой единой точке зрения общей национальной культуры. До подобной точки зрения смог бы возвыситься, однако, лишь такой художник, который, находясь у истока романтического движения и тем не менее принадлежа еще ему всем своим существом, прочувствовал бы в себе все этапы его развития, глубоко усвоил и миро-боязнь и пессимизм, присущие романтизму, но пре-

одолеет все фазисы этого движения и обретет бы ту формулу, которая возвещала о наступлении новой, приемлющей живую современность, эпохи являлся бы вестником творческой любви: „*Yeni, creator spiritus*“. Продолжая фиксировать в сознании этот, покамест, кульминационный пункт развития симфонической музыки обратимся к рассмотрению в отдельности упомянутых выше трех главных ее линий: *средне-германской, ново-германской* — и — *австрийской*. Сперва нам надлежит остановиться на первой, *средне-германской*, во главе с Мендельсоном, Шуманом и Брамсом. Правда, старейшей следует признать австрийскую линию, во главе с Францем Шубертом, современником Бетховена. Но в то же время она последняя из всех трех фактически проявила себя. Вы знаете, что Роберт Шуман лишь в 1838 году, во время случайного проезда через Вену, „открыл“ большую *C-Dur*'ную симфонию Шуберта, а *h-moll*'ная симфония была найдена еще позже, в 1865 году. Но даже и после нахождения этих двух наиболее значительных симфоний Шуберта, потребовалось еще не мало времени, чтобы Шуберта признали подлинным „настоящим“ симфонистом, и в обоих поименованных произведениях, особенно в *C-Dur*'ной симфонии, увидели нечто большее, чем только неудачные симфонические попытки гениального композитора песен. Пока такой взгляд прокладывал себе дорогу, самая юная из всех трех школ, северо-германская, достигла полного расцвета, а средне-германская широко распространилась и завладела всей германской концертной жизнью. Она, следовательно, прежде других достигнув фактического признания, явилась первой, принявшей бетховенское наследие и распространившей его далеко вширь.

Если мы теперь, исходя из девятой симфонии Бетховена, бросим взгляд на совокупность симфонических достижений Мендельсона ли, Шумана ли, Брамса ли — я намеренно перечисляю лишь крупнейшие и наиболее типичные имена этой группы — мы, в сущности, должны попросту испугаться того поистине не поддающегося описанию сужения круга чувствований и интересов, которое нам бросается в глаза в первый момент. Получается контраст примерно такого же порядка, как если бы вы из просторного высокого торжественного зала, откуда открывается вашему взгляду необъятная ширь героического ландшафта, перешли бы сразу в хорошо, но с налетом „мещанственности“ убранную комнату с видом на тесные переулки и крыши домов. Слов нет, помещение это вызовет в нас очень приятное чувство, оно обставлено с большой любовью, с тонким вкусом и чутьем к подлинному, неназойливому. Вы не найдете там ни следа фальши, никакой напыщенной и велеречивой эlegantности, но только то, что действительно с внутренней необходимостью вытекает из требований убранства помещения, причем выполнение этого произведено с исключительной искусностью, но при всем том вам постепенно станет несколько тесно и душно, вам захочется более крупных соотношений и масштаба, менее стесненного кругозора. Я знаю, что многим такое утверждение, особенно в отношении Брамса, покажется неприемлемым, необоснованным и чересчур резким¹. Ведь Брамс в настоящее время пользуется

¹) Следует иметь в виду отношение к Брамсу в современной Германии.

Прим. Перев.

общенародным признанием—правильнее будет в этом случае сказать: популярностью—в такой степени, какой в свое время удостаивался только Мендельсон, и необходимо предположить, что это чрезмерно высокая оценка Брамса, как симфониста, уступит через некоторое время место другому, более спокойному отношению, как мы это видим и на примере Мендельсона. При этом мне хорошо известно, что такой музыкант, как Бюлов, называя первую симфонию Брамса „десятой“, помещал ее не после девятой Бетховенской, но между второй и третьей его симфониями, т.-е. даже *перед* героической—подробность, которую теперь по большей части забывают. Между тем мне лично даже и такое распределение мест представляется ошибочным. Я вообще не вижу между Бетховеном и Брамсом-симфонистом никакой общей почвы для сравнения. Свойственная Брамсу интимность и глубокая задумчивость, строго созерцательный его характер, чуждый всяческой активности, наконец, весь его душевный облик, полный стремления к самоуглублению—сразу же отрезали ему возможность выступить в роли симфониста крупного стиля и предопределили его творческое развитие в области камерной музыки. К этой же сфере принадлежат и его симфонии. Если судить по заложенному в них *кругозору* мыслей и чувствований, окажется, что симфонии Брамса безусловно *вращаются* в сфере камерной музыки, их можно точнее определить, как результаты отважной попытки расширить узкий, предначертанный самым естеством камерной музыки, круг ее воздействия и приблизить ее в этом отношении к симфоническому роду. Но в результате такой попытки могло получиться лишь некоторое приближение, не более того, ибо опреде-

ляющем для симфонического произведения моментом является тот факт, что его концепция обуславливается представлением многочисленной *воспринимающей* массы, к которой она и будет обращаться, что следовательно уже в самый момент своего зачатия в творческом духе композитора она мыслится им, как некая *монументальность*. Вот этого-то именно и *нельзя* сказать в отношении Брамсовских симфоний. Они или сразу же являют вид подлинной камерной музыки в переложении для оркестра (как это имеет место во многих средних частях) или, в лучшем случае, производят впечатление попытки „монументализирования“ камерной музыки, попытки, которая заслуживает конечно, всяческого уважения с точки зрения обновления старого симфонического стиля и поисков нового, но в конечном итоге все же не может достигнуть поставленной цели, потому что симфонический стиль получается не путем расширения камерного, но вырастает из совершенно другого, собственного и вполне специфического корня. Мне хотелось бы оттенить здесь то что я отнюдь не изрекаю оценочных суждений о Брамсе, как музыканте, но делаю лишь попытку охарактеризовать его симфонии под углом зрения соответственного общего родового понятия. То, что верно в отношении Брамса, как наиболее близкого нам и по времени и по духовной общности представителя средне-германской школы, то в еще большей степени можно применить к обоим его предшественникам, Мендельсону и Шуману. Правда, их симфонии *нельзя*, пожалуй, охарактеризовать, подобно тому, как мы поступили с Брамсовскими, как произведения „монументализированной“ камерной музыки, ибо если отвлечься от широко задуманной *Sinfonischer* сим-

фонни Шумана, у остальных совершенно не заметно в противоположность Брамсовским, какого бы то ни было стремления к монументальности. Взамен этого мы в них встречаем вполне естественно проступающую боязнь такой монументальности, стремление „уменьшить“, приуменьшить симфонический стиль, так сказать, его „омещанить“. Необходимой предпосылкой их творчества является наличие благодушной, „буржуазной“, образованной и духовно активной аудитории. Та общая почва, которую они находят между собой и своей аудиторией — это объединенные общностью интересов круги литературного романтизма. Правда, на первый взгляд в творчестве Мендельсона играют некоторую роль и впечатления, вызываемые картинами природы; достаточно вспомнить его шотландскую или итальянскую симфонии, не говоря уже об увертюрах. Но и Мендельсоновские картины природы возникли не из первичного непосредственного чувства природы, но должны были предварительно пройти сквозь литературно-поэтизирующую зону чувствований. Сходным, хотя и в другом роде, представляется нам положение Шумана, на музыкальный облик которого накладывает характернейший отпечаток его литературное влечение. Вопрос не в том, знаем ли мы и насколько все поэтические заголовки его произведений, как это имеет место по отношению к его „весенней симфонии“. Дело идет здесь о распознавании специфического для каждого музыканта способа образования представлений и чувствований. Необходимой же предпосылкой и того и другого были, как для Шумана, так и для Мендельсона и всего его круга друзей, литературно-поэтические влияния. Это же утверждение имеет

силу и для Брамса, корни душевной жизни которого лежат в областях, подвластных литературному романтизму, откуда путем своеобразного углубления в сферы религиозной мистики, они все снова получают свое питание. Тем самым строго определялось и представление о воспринимающем их произведении *составе слушателей*, играющее роль в созревании концепции любого произведения. Этот круг слушателей мыслился не в образе всего человечества в его целом, он не охватывал даже и всей нации. Рассматриваемая группа композиторов обращалась в своих произведениях к определенным, связанным общностью литературных интересов, отдельным слоям нации, к которым, правда, может быть причислена большая часть интеллигенции, но куда не входила подавляющая своей численностью масса способных к восприятию музыки широких кругов населения. Эти последние считали такую музыку — особенно это относится к Шуману и Брамсу — слишком сложной для усвоения. При чем тут же необходимо заметить, что приведенное возражение никогда не может быть направлено против самой музыки, ибо в ней, как в таковой, вообще не может мыслиться ничего, что требовалось бы „понять“, возражение это относится исключительно к тем симфоническим душевным предпосылкам немусыкального порядка, с которыми связано восприятие такой музыки.

То, что перечисленные музыканты действительно имели ввиду лишь ограниченный круг слушателей, ясно также и из музыкально-технической фактуры их творений. Вы не найдете в них ни малейшего признака, который позволил бы вам заключить о наличии хотя бы внешней попытки привлечь к восприятию широкие круги населения. Несмотря

на прогрессе современного инструментального аппарата заметно не только стремление удержаться на уровне Бетховенского оркестра, но и значительное потускнение и ослабление силы красочности Бетховенской оркестровки, что достигается у Брамса, преобладанием хитросплетенного тематического голосоведения и общей сложностью музыкальной ткани, у Шумана — вследствие афористической манеры письма, у Мендельсона — в результате игривой, граничащей с шаловливостью, легкости распределения звуковых красок, представляющей особенно резкий контраст в сравнении с могучими бросками Бетховенской кисти. Предупреждаю, что и это указание на ограниченность комплекса чисто внешних средств воздействия не следует толковать в смысле упрека или порицания — нам надлежит усмотреть в сказанном лишь новое свойство творчества рассматриваемых композиторов, находящееся в органическом соответствии с отмеченными выше свойствами этих симфонистов *литературно-романтического* порядка. Существенно иначе обстоит дело с симфонистами „программного“ направления, образующими, под предводительством Листа и духовным влиянием заветов Берлиоза и Вагнера *новогерманскую* школу. Здесь с самого начала господствует стремление к охвату возможно большего поля воздействия. Подобное стремление определяет как эстетический характер этого рода музыки в ее целом, так и подробности музыкально-технической фактуры в частности. В музыкальном отношении знаменательно здесь прежде всего — в противоположность рассмотренной выше школе — сознательное расширение оркестрового аппарата, обогащение его новыми инструментами, усиление и развитие уже

имевшихся и наличие и обусловленное тем самым, значительное чисто внешнее расширение „пространственной“ сферы воздействия. Этому направлению таким образом, уже с момента его возникновения присуща *типа к монументальности*. Теперь спрашивается однако, соответствует ли этому стремлению к внешней монументальности также и внутренняя полнота, которая могла бы его „оправдать“ в глубоком смысле слова, т. е. в состоянии ли творцы этого направления, в соответствии с сильнейшим напряжением средств выразительности, заговорить на понятном для всех языке об вещах общезначимых и сделать, таким образом, шаг от ограниченного предпосылками определенного уровня образования „кружкового“ искусства к общедоступному всенародному искусству. Средством для этой цели была избрана „программа“. Программа, в противоположность общему и отвлеченному способу мышления „поэтизирующих“ симфонистов романтического направления, представляла, казалось бы преимущества в том отношении, что не ставила каких-либо требований специальных познаний, но открывала немедленно доступ к любому произведению для каждого желающего. Без сомнения, это было демократизирующее направление, которое, повидимому, упростило различие классов воспринимающей массы и сделало возможным распространение воздействия симфонической музыки далеко вширь. Дело в том, однако, что, как я отметил уже выше, при рассмотрении группы средне-германских симфонистов, решающую роль играет не наличие или отсутствие поэтических заголовков и названий, но специфическая для каждого композитора манера представления и чувствования. А эта последняя и у художников ново-гер-

манской школы, подобно тому, как мы это видели на примере Мендельсона, Шумана и Брамса, являлась внутренне-связанной с требованием вполне определенных, строго ограниченных в общественном отношении образовательных предпосылок. В согласии с этим определился и соответственный подбор программных сюжетов, а эти последние не могли стать более доступными для общего понимания только потому, что восприятие их пытались облегчить путем заголовков и вводных программных разъяснений. Программа не могла оказать помощи там, где с самого же начала отсутствовало неперемное условие—согласованность чувствований. Нельзя все же отрицать, что новогерманское программное направление, тем не менее, именно благодаря наличию „программы“, успело пробудить „резонирующую“ способность широких кругов населения. Но равным образом нельзя отрицать и того, что оно в своих новейших произведениях доказало слабую способность программного принципа к дальнейшему развитию и ограниченность как его средств, так и его воздействия. Оказывается, что по мере того, как это программное направление пытается выкристаллизоваться в новый род симфонической музыки, в нем начинают все большую роль играть чисто внешние моменты.

Чтобы замаскировать этот недостаток, художники данного направления начали пользоваться в возрастающей степени способом психологической изобразительности, т. е. средством, которое смогло бы восполнить недостаток глубины внутреннего содержания и полноту вложенных эмоций путем внешней характеристики объективно подмеченных внешних их проявлений и, таким образом, непрерывно доставляло бы

сопереживающему вниманию воспринимающего разнообразную смену воздействий. Но в результате такой тенденции в этот новый род симфонической музыки прокрадывается струйка „измельчания“, стоящая в противоречии как с его основной тягой к монументальности, так и со связанным с ней стремлением к ширине воздействия. Вряд ли приходится напоминать очевидную истину о том, что и средства монументального искусства, по самому существу его, должны обладать также свойством монументальности. В противном случае возникнет противоречие между силой воздействия и средствами, ее обуславливающими, что вызовет впечатление только внешней, надуманной, дутой монументальности. Вы, пожалуй, реже всего получите это впечатление при восприятии творений Листа, ибо хотя свойственные ему риторические жесты без сомнения носят декоративный характер, но, несмотря на это, на них лежит печать убедительной, естественной непринужденности. Правда, и у Листа сфера его „представления“ ограничена определенными интересами, возвышающимися над общим уровнем. Но в пределах этой сферы, благодаря самому способу выявления и оформления основной темы всей своей жизни и творчества—*прояснение жизненного пути художника*—он достигал эффекта глубоких и возвышенных воздействий. Чем более, однако, программная музыка в своем развитии удалялась от Листа, тем слабее и поверхностней становилась связь этого направления с подлинно человеческим, тем скуднее оказывалось количество вносимых им эмоциональных ценностей за счет усиления тяги к внешним эффектам. Это усиление внешнего могущества на ряду с внутренним обеднением отчетливее всего проступает в бросающемся в глаза и бога-

том следствиями позднейшем явлении этой школы: в *Рихарде Штраусе*. Вы видите здесь блестящий взлет—вплоть до „Жизни героя“ и „Symphonia Domestica“—дарования, в котором хотя и замечаются явные признаки упадочности, но которое обеспечивает себе мгновенное действие увлекательностью темперамента, ослепительным разворачиванием таланта и умелой постановкой жизненных вопросов. Наконец, вы видите далее, после того как вместе с „Symphonia Domestica“ была исчерпана последняя возможность установить хотя бы видимость некоей общности чувствований между художником и воспринимающей массой, что этот композитор не боится низводить себя до уровня развлекающего иллюстратора, которому разве только остается увеселять публику остроумными выходками.

Вы видите: „музыка для образованных“ романтиков изжила себя, равно как и поэтизирующая, и программная музыка. Первая приводит в конечном итоге к самоуглублению и примиренной созерцательности, которая по самому существу своему чужда, более того—прямо противоположна сущности симфонического стиля; вторая приводит к внешности и поверхностности, к фальшивой, неискренней монументальности, лишенной внутреннего обоснования симфонического стиля и вырождающейся в „развлекающую музыку“, положенную на современный оркестр. Но как достигнуть той общности чувствований, которая бы избежала опасностей; как чрезмерной углубленности, так и излишней поверхностности; которая там и тут спасает действенные силы от одностороннего развития и приводит их в конце концов к единой цели?

Вне нашего рассмотрения осталась еще одна группа симфонистов: австрийские композиторы Шу-

берт и Брукнер. И они—романтики, но существенно иного порядка, нежели среднегерманская и новогерманская школы. Обе последние группы исповедуют романтизм, ярко окрашенный интеллектуалистическими тенденциями, разветвляющийся на течения: поэтизирующее у представителей среднегерманской школы и программное у представителей новогерманской школы. Австрийская школа абсолютно чужда такой интеллектуальной окраски. Ее романтизм основывается не на смешении литературных или программных идей и музыкальных чувствований. Она исповедует чистый романтизм, без каких бы то ни было интеллектуальных предпосылок. Она базируется исключительно на глубоко развитом повышенном чутье природы и родины. Это—романтизм чистейшей чувственной радости, при чем это следует понимать не так, будто он способен лишь к веселым мыслям и чувствам, но что он обладает свойством переплавлять все стремящиеся к оформлению идеи непосредственно в музыку, вместо того чтобы их сперва проводить через горнило какой либо „литературной“ или „программной“ функции своего интеллекта. Вы усвоите себе то различие, на котором я здесь ставлю упор, лучше всего в том случае, если вспомните то, что мною говорилось выше по поводу живописующей способности Мендельсона. Мендельсон рисует очень тонкими и нежными штрихами какой-нибудь данный ландшафт или определенную сценку, разворачивающуюся на лоне природы. Шуберт, а в еще большей степени Брукнер, не хотят ничего знать о конкретном воплощении в звуках данной сцены и ландшафта. Вы не найдете у них чувства природы примененным к какому-либо определенному предмету. Вы ощутите в них подлинное „постижение“ природы,

находящее свое непосредственное выражение в музыке. Даже если случится привхождение известных, местных или национальных элементов, как мы это встречаем подчас у Шуберта, оно лишено всяческого побочного интеллектуального привкуса, но облечено в свободную от литературно-программных реминисценций музыкальной настроенности.

Если я здесь приписываю непосредственному чувству природы значение важнейшего и специфического признака австрийских романтиков, то я разумею понятие „природы“ не только в узком смысле ландшафтности. Такое понимание соответствовало бы лишь частично характеру брукнеровского творчества, а шубертовскому—только в самой незначительной степени. Я скорее имею здесь в виду природу в широком космическом смысле, т. е. способность непосредственного схватывания всех душевных процессов в их первичной, естественной, натуральной значимости, во всей их стихийной, могучей действительности и выявления их без всякой примеси рефлексии. Словом, я разумею здесь то, что Шиллер называет мирозерцанием „наивного“ художника в противоположность мирозерцанию художника „сентиментального“. Вот в этом обретении вновь такого наивного мирозерцания заключается неизмеримая заслуга австрийских симфонистов. И здесь первый шаг вперед сделан после-бетховенским временем от Бетховена, или скажем лучше, во избежание недоразумений в истолковании этой фразы: первый шаг от Бетховена в направлении утверждения самостоятельности. Бетховен был величайшим „сентиментальным“ композитором всего нового времени. Все дальнейшее развитие симфонической музыки в Германии, находившееся в руках средне и

новогерманской школы, протекало целиком под лозунгом сентиментального художественного мирозерцания. Все литературно-поэтизирующие и программные направления вытекали из стремления проложить новые пути и открыть новые возможности для проявления сентиментального критического воззрения. Пути эти с естественной необходимостью влекли художника к уединенной, обособленной от единого целого, общественно-культурной организации. И вот, в связи с установкой новой, „наивной“ точки зрения на искусство, которое направляло взгляд прочь от критического созерцания отдельных в сторону натурального космического свершения и избрало отражение именно этого процесса объектом музыкального становления—перед музыкой открылось не только новое, ей одной принадлежащее поле деятельности; тем самым были заложены основы искусства, с громадным радиусом воздействия, не связанного ни с какими предпосылками профессиональной эрудиции, искусства, для всех доступного и понятного. Искусство это отличалось, разумеется, специфически немецкими чертами и тем самым ограничивалось рамками национальности, ибо как раз способность космического прочувствования явлений, абстрагирования их от внешних сопровождающих признаков и сведения к естественным чувственным значимостям, следует признать специфическо-немецкой, несвойственной ни романским, ни славянским народам.

Выступлением на арену симфонической музыки австрийской школы было положено начало возрождению того рода немецкой симфонии, которая ставит своей целью соблюдение изложенных требований, симфонии, которая оказалась в состоянии

при помощи заключенных в ней эмоциональных ценностей распространить свое воздействие за пределы замкнутой кружковой аудитории и объединить, пользуясь заложенной в ней обобщающей силой, вокруг себя всю нацию... Я хочу обратить здесь ваше внимание на то, что тому, повидимому, случайному обстоятельству, по воле которого симфонии Шуберта так поздно увидели свет, присуще быть может некоторое символическое значение. Мы можем пожалуй согласиться с тем, что в эпоху их возникновения никто еще не знал в точности, как творить, исходя из таких необычных и трудно улавливаемых предпосылок. Ибо Шумановское крылатое слово о „божественных длинотах“ достаточно ясно показывает, что именно даже такой глубокий, гениальный ценитель, как Шуман, обожал в творчестве Шуберта, и что он при всем своем восхищении считал „трудным“ для восприятия. В настоящее время мы не находим в фактуре ни Шубертовской, ни Брукнеровской симфонии ровно ничего, что могло бы оказаться в противоречии с органическими законами этого нового типа симфонии. Размеры этих симфоний соответствуют тому широкому основанию, на котором они покоятся. Они обусловлены тяготением к монументальности, которая в них так же действительно проявляет себя, как и в произведениях ново-германской школы, но коренится,—в противоположность этой последней—не в стремлении к усилению и умножению *внешних элементов* структуры, но вытекает в качестве необходимого следствия из внутренних законов оформления данного произведения. В согласии с этим вы найдете хотя бы у Брукнера такую лапидарность пластики тематических образований и планировки, какой не дости-

гал ни один из симфонистов со времени Бетховена, и одновременно с этим должны будете признать наличие какого-то совершенно нового мироощущения, послужившего исходным пунктом для творчества. Вы найдете одновременно и усиление инструментального аппарата, в котором использованы все средства современной техники, но не для того, однако, чтобы погрязнуть во внешних мелочах и деталях, а для максимального выявления *основной монументальной идеи*. Словом, вы вновь обрываете в этих симфониях ту глубину дыхания, ту ширину кругозора, далеко выходящего из рамок всего мелочного, которая даст вам возможность как бы покинуть душную комнату и атмосферу средне-германской музыки, спертый, перегретый воздух зал и гостиных ново-германской школы и испытать вновь, после долгого перерыва, приятные ощущения, связанные с пребыванием на лоне великой, девственной природы. И если у Шуберта эти „естественные“ впечатления менее стихийны, чем у Брукнера, если у первого мы осязаем дуновение более нежной—мы позволим себе сказать—очищенной атмосферы, присущей миру высшего порядка, чем это имеет место у Брукнера, ближе стоящего к первобытному хаосу, то это различие не в способе, а только в степени его применения и *личном уровне культуры*.

Ибо одного все же нельзя забывать: как бы высоко мы ни ценили освобождение от оков *интеллектуализированного* способа представления и сведение его к космическому жизнесоизерцанию, как бы мы упорно ни продолжали настаивать на том, что только при таком положении вещей мыслимо осуществление нового, подлинного симфонического

стиля—мы отнюдь не смеем отрицать, что полное изгнание из пределов творчества интеллектуального момента было бы крупной потерей. Здесь таится опасность уклонения в сторону *исключительно* чувственной *односторонности*, которая в конечном счете должна будет привести к полнейшей духовной скудости и монотонности, если не к совершенно примитивному мирозерцанию, стоящему в противоречии к завоеваниям нашей всеобщей культуры. Мы отрицаем за интеллектом роль *оформляющего* или *властвующего* в процессе оформления, принципа, но мы не можем обойтись без его *действенной* силы, оплодотворяющей, упорядочивающей и повышающей течение творческого процесса. Лишенное интеллекта „естественное“ искусство, подобное Брукнеровскому, может нас, правда, увлечь и возвысить посредством свойственных ему чистоты и мощи воздействия, но оно никогда не сможет нас *заполнить целиком*. Стремящиеся к интеллектуальной деятельности элементы нашего существа, временно замирающие, рано или поздно снова заявят о себе и потребуют удовлетворения, которого *такое* искусство им дать *не* сможет. И подобно тому, как это происходит с каждым из нас в отдельности, также обстоит дело и с массами. Они тоже не получат длительного удовлетворения от такого чисто „наивного“ искусства, они в лучшем случае—как это и имеет место именно в данный момент—будут метаться из стороны в сторону, от богатой глубокими переживаниями, но мало воздействующей на наш интеллект, симфонии Брукнера, к бедному чувствами, но остро приправленному интеллектуализмом симфонизму Штрауса—и в конце концов, найдут, пожалуй, лучшее убежище от противобор-

ствующих, чрезмерно резких противоположностей, в замкнутой самоуглубленности и поэтической резиньции Брамсовской музыке.

Но австрийская школа указывает нам еще на одно имя—Густава Малера. В оценке его произведений покамест еще не достигнуто единогласия, о них с горячим упорством высказываются самые противоположные суждения. Есть люди, для которых Малер, как композитор, стоит вообще вне всякого спора, которые с соболезнующей усмешкой относятся ко всякому, пытающемуся доказать, что Малер заслуживает серьезного к себе отношения в области музыкального творчества. Главным аргументом в устах этих людей является ссылка на свойственную его творчеству банальность и отсутствие оригинальности замысла. Не входя здесь в капитальное обсуждение затронутого вопроса по существу, я все же хотел бы заметить, что это возражение вытекает исключительно из *превратного воспитания*, как следствия восприятия творений средней и новой германской школ. Я указал уже при характеристике Бетховенской симфонии, что и в эпоху Бетховена имелись наверно композиторы второго и третьего ранга, которые изобретали много более красивые и оригинальные темы, нежели сам Бетховен. Я сказал: критерий значительности симфонического произведения определяется *не* „красивостью“ фактуры или тематического изобретения, определяемого согласно установленным профессиональным схемам, но той особой способностью и той степенью силы, посредством которых данное произведение объединяет вокруг себя воспринимающие массы на основе *общности* вызываемых *чувствований*. Тема симфонического произведения, следо-

вательно, не должна в первую голову отличаться оригинальностью—и темы Бетховенских симфоний отнюдь не наделены этим качеством—она должна быть легко воспринимаемой и убедительной, должна обладать *обобществляющей* силой. Но так как музыкальные критики, исходя из совершенно превратного представления сущности симфонического произведения, не в состоянии оценить это главное назначение симфонической темы, они порицают, руководствуясь профессиональными соображениями, в Малеровском тематизме именно то, что действительно является одним из его главных достоинств: его *народный* характер, введение которого в „цеховую“ симфонию строго на строго запрещается вследствие якобы присущей ему банальности. Наряду с такими противниками—по недоразумению или нежеланию проникнуться сказанным — есть и другие, которые, хотя и осознают стремление Малера, но при этом, с сожалением полагают, что ему не достает творческого дарования для выполнения поставленной себе цели. Для рассмотрения этого возражения потребовался бы детальный разбор Малеровских симфоний, но и независимо от этого следует здесь же указать, что произведения Малера, где бы и когда бы они ни исполнялись, неизменно сопровождаются—при условии достаточно удовлетворительного исполнения—не только шумным успехом, но оставляют глубокий и длительный отзвук, а это обстоятельство отнюдь не является, казалось бы, показателем творческой скудости. Конечно Малер—явление трагическое. Но мне кажется, что трагичность его была заложена не в несоответствии намерений и воплощения, но в глубоко врезавшемся противоречии между возвещающей

миру любовь миссией художника и отказывающейся в любви человеческой судьбой—противоречии, с захватывающей силой высказавшемся в „Песни о мире“. Впрочем, я не стану здесь вдаваться в полемику „за“ и „против“ Малера. Мне хотелось только, поскольку я это считал своей обязанностью, указать на существующее и по сей час различие мнений. То, что я сам не разделяю этих соображений, вы усматриваете уже из самой постановки моей темы и ее развития. Я считаю Малера явлением, замыкающим круг симфонистов-романтиков, их об'емлющим, первым, кому удалось после Бетховена снова воздвигнуть симфоническое произведение в освященном духом Бетховена родовом понятии этого слова, хотя и исходя из совершенно иначе сложившегося положения вещей. Малер выходит из группы австрийских симфонистов. У нее заимствует он и „космическое чувство природы и жизни“, которое дает духовную основу всему его творчеству и с неослабным под'емом проводится им вплоть до провозглашения своей 8-ой симфонии заветов всеоб'емлющей любви. Таким образом, он, с одной стороны, возводит свои монументальные симфонические построения, пользуясь теми же положениями, которые легли в основу Брукнеровского творчества, с другой стороны, в самом *выполнении* своих замыслов, он далеко превосходит Брукнера, ибо включает в свои произведения также и все жизнеспособные элементы, вкрапленные в поэтизирующее мирозерцание средне-германской и в „программный“ образ мышления ново-германской школы. Тем самым он возвышается до создания такого симфонического типа, который об'единяет в себе стихию и *чувствования интеллекта*, заставляя их взаимооплодо-

творять друг друга и повышать свою действенность. Тем самым он устраняет и то расслоение, которое возникло из деления воспринимающих масс в отношении их образовательного уровня, и делает симфоническое произведение, согласно с определенными требованиями, снова доступными *каждому* кто вообще в состоянии принимать участие в современной культурной жизни Германии. Если при жизни Малера раздавалось много порицающих голосов, не умолкнувших и по сей день, то причина этого явления коренится, по моему мнению, в том, что *та* масса, *та* нация, к которой он обращался, в его время еще не успела сформироваться; она только провиделась им, благодаря присущему его гению дару прозрения. Мы ведь только сейчас в результате событий последних лет можем составить себе правильное представление о том, чем в сущности должна быть национальная культура. В соответствии с этим мы теперь постепенно начинаем осознавать всю культурную значительность симфонического творчества Малера. Вы найдете у Малера следы влияний, восходящих к Шуберту, Брукнеру, Шуману, Брамсу, Берлиозу, Листу, Штраусу, но вместе с тем вы не сможете найти и двух тактов в любом побочном голосе его симфонии без того, чтобы сразу же не сказать: *это* Малер, и это только и *может быть* у Малера. Вы находите у него волынку и мотивы народных масс и наряду с этим высочайшие, чуждые всего земного, художественные достижения—органически синтезированными, вы находите в симфониях Малера *весь мир*. Малер является одним из тех великих *эклектиков* синтезирующего типа, которые создаются природой в качестве суммирующих, заклю-

чающих данный этап развития явлений, в противоположность великим, началополагающим явлениям. *возбудителям*, в роде Листа. Малер заканчивает собой развитие типа симфонии „романтической“, но он заключает эту главу общего развития симфонического „вида“ не в унылом отречении от мира и в скорби над собственной участью, как Палестрина Пфитцнера; он заключает ее в забвении собственной участи, считая ее делом второстепенной важности, и в провозглашении закона всеобъемлющей любви. Поэтому, творчество Малера составляет достояние *не прошлого*, от которого мы отворачиваем наш взор, но *того будущего*, к которому мы устремляемся. В качестве последнего, высшего достижения *романтического* мирозерцания, симфонический вклад Малера является для нас одновременно и залогом зарождения и исходным пунктом нового этапа в развитии музыкального искусства, смысл и значение которого в действительном проявлении могучей обобществляющей силы.

