

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

М. Гнесин

ИЗ МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

M. Gnesin

FROM MUSIC AND CRITIC HERITAGE

Статья посвящена краткому обзору публицистической деятельности Михаила Гнесина. Представлены также тексты четырех его статей, написанных в 1916 году для газеты «Ростовская речь»: «Оленина-д'Альгейм», «Мистерия человечества и история музыки», «Императорское русское музыкальное общество», «А. С. Аренский». Первые три из них ранее не включались в список опубликованных работ композитора.

Ключевые слова: М. Гнесин, Ростовская речь, Оленина-д'Альгейм, А. Аренский, А. Скрябин, ИРМО.

The article is devoted to the brief survey journalistic work of Michael Gnesin and publication of four his article for daily «Rostov Speech» in 1916: «Olenina-d'Algeim», «The Russian Imperial Society of Music», «The mystery of humanity and history of music», «A. Arenskiy».

Key words: M. Gnesin, Rostov Speech, Olenina-d'Algeim, A. Arenskiy, A. Skryabin, I.R.M.O.

Забытые слова Михаила Гнесина из «Ростовской речи»

Михаил Фабианович Гнесин – одна из ярких личностей музыкальной культуры России первой половины XX века. Его знают как композитора и педагога, воспитавшего немало именитых музыкантов, как активного общественного деятеля, литератора и яркого пропагандиста идей своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, особенно в области развития музыкального образования в провинциальных городах России. Помимо этого, Гнесин занимался научной деятельностью. Свою первую теоретическую работу он написал еще в годы обучения в Петербургской консерватории. Прочитанный им доклад «О пластическом начале в музыкальном творческом воображении» (1902) имел большой резонанс среди его сокурсников и учителей¹. Лучшими достижениями научно-теоретической деятельности композитора стали «Начальный курс практической композиции» [4] и очерки «О русском симфонизме» [6].

¹ Работа получила высокую оценку Н. А. Римского-Корсакова и педагога Гнесина по эстетике Л. А. Сакетти. На данный момент считается утерянной.

Еще одну сферу творческой деятельности Михаила Фабиановича составляла музыкальная публицистика. Его мнение ценили, к нему прислушивались. В связи с этим, его критическое наследие, безусловно, представляют большую ценность. Однако его изучение сопряжено с немалыми трудностями. Лишь часть работ была издана при его жизни; до сих пор не существует даже полного списка статей композитора [7]. Колоссальная часть статей, лекций, заметок никогда не издавалась и хранится в рукописном виде в РГАЛИ (Ф. 2954. Оп. 1). Некоторые недавно опубликованные работы Гнесина о сотрудничестве с Мейерхольдом можно найти в списке, составленном Е. Борисовой для «Гнесинского исторического сборника» [3]. Другие статьи сохранились только на страницах ростовской прессы 1910-х годов, сведения о них в личных архивах композитора отсутствуют. Таким образом, для современного музыковедения литературное наследие Гнесина – пространство неосвоенное, его изучение на сегодняшний день – актуальная и нерешенная проблема.

Судя по тем работам композитора, которые на данный момент нам известны, Гнесина-публициста привлекали самые разные темы и жанры. Он писал анонсы к предстоящим концертам, информационные заметки о музыкантах, рецензии. В своих откликах на прошедшие концерты не только оценивал выступление музыкантов, но и знакомил читателей с историей создания звучавших произведений, рассказывал о других исполнениях этих же сочинений, которые ему когда-либо приходилось слышать. Как музыкант, занимавшийся собиранием и изучением фольклора разных народов, уделял немало внимания в своих статьях и этой теме. Писал воспоминания о старших современниках, попутно анализируя и оценивая их творчество, касаясь непростых вопросов истории музыкальной культуры, фольклористики. Некоторые публицистические работы Гнесина связаны с творчеством его учителя Н. А. Римского-Корсакова.

В связи со спецификой журналистской деятельности, Гнесину приходилось писать быстро, укладываясь в сжатые сроки, многие его работы носят характер, близкий импровизационному, стиль изложения наполнен элементами живой разговорной речи. Для самого композитора статьи часто становились «трибуной», отсюда – полемический тон высказываний. Едва ли не в каждой статье содержатся страстные высказывания о необходимости доступного музыкального образования народа, горячим приверженцем которого он был.

Первым городом, где Гнесин активно стал выступать на страницах местной прессы как пропагандист русского искусства, был Ростов-на-Дону – город его детства, куда композитор вернулся после окончания консерватории, движимый идеей «окультуривания» русской глубинки. За десять лет пребывания в Ростове (1910–1920) в газетах и журналах регулярно публиковались его материалы, посвященные художественной жизни города.

К сожалению, многие издания донских газет за 1910-е годы по причине бурных событий прошлого столетия в Ростове не сохранились. Среди доступных комплектов предреволюционных лет, хранящихся в фондах Донской государственной публичной библиотеки, полностью имеется только подшивка газеты «Ростовская речь» за 1916 год, когда Гнесин состоял в штате газеты «Ростовская речь»², вел рубрику «Театр

² Эта общественно-политическая и литературная газета стала выходить с 1915 года. В ней освещались, преимущественно, вопросы, связанные с экономикой и финансами, сельским хозяйством, торговлей, промышленностью. Газета видела свою задачу в «обслуживании потребностей» огромного региона – Донской области, Кубани и Северного Кавказа. Имя Гнесина упоминается в списке сотрудников газеты за 1916 год. Но в газетах 1917 года его фамилия уже отсутствует.

и музыка». За этот год Гнесиным было опубликовано 14 статей. В основном, они освещали культурные события Ростова: симфонические концерты ИРМО, спектакли Товарищества артистов русской оперы, выступление сказительницы Кривопольновой и гастроль Олениной-д'Альгейм (о личности и творчестве певицы композитор написал четыре статьи). Но текущей музыкальной жизнью тематика статей не ограничивалась. Три наиболее крупные из всех публикаций 1916 года представляют собой монографические очерки о композиторах М. Мусоргском, А. Скрябине и А. Аренском.

Ниже вниманию читателей предлагают избранные статьи музыканта, найденные нами в газете «Ростовская речь». Три из них не указаны ни в одном из известных на сегодняшний день списков публикаций Гнесина. Статья «Императорское русское музыкальное общество» рассказывает о концерте Ростовского отделения ИРМО, посвященном 50-летию со дня рождения А. К. Глазунова. В ней автор дает оценку не только игре исполнителей, но и творчеству композитора в целом, рассуждает о его значении для русской музыкальной культуры.

«Оленина-д'Альгейм» – своего рода анонс концерта именитой певицы, который должен был состояться в день публикации статьи, вечером 14 февраля 1916 года. Автор стремится донести до читателя значимость приезда в город артистки, горячо пропагандирующей русскую музыку за рубежом. Как и предыдущая, статья эта подписана инициалами «М. Г.», но есть основания с уверенностью считать ее автором Гнесина. В 1916 году среди редакционной коллегии было два человека, кому могли бы подходить эти инициалы: М. Ф. Гнесин и некто М. М. Гутман. Последний, скорее всего, не писал о музыке: в известном словаре Г. Бернандта и И. Ямпольского «Кто писал о музыке» [2] его фамилия вообще не встречается. Тематика же статей и их стилистика с определенностью указывают на авторство Гнесина.

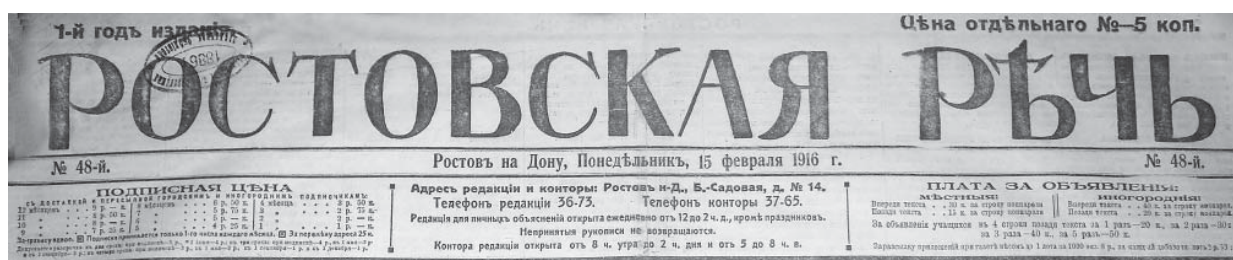
Статья «А. С. Аренский», опубликованная в том же выпуске газеты, была написана к десятилетию со дня смерти композитора. Автор не пытается преувеличить заслуг Аренского как композитора, но не замалчивает и достоинств его музыки, полемизируя с иными, чрезмерно строгими точками зрения. Статья числится в списке опубликованных работ Гнесина. Ссылки на нее можно найти в литературе об Аренском. Но так как эта работа впоследствии не переиздавалась, а источников по творчеству композитора крайне мало, ее публикация сегодня представляется вполне целесообразной.

Публикация «Мистерия человечества и история музыки. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине» от 13 марта относится к числу тех работ Гнесина, в которых композитор целенаправленно рассказывает о музыкантах и их творениях. Желание написать о загадочной Мистерии и ее авторе, вероятно, возникло у Михаила Фабиановича по нескольким причинам: во-первых, приближалась годовщина смерти Скрябина, во-вторых, идея создания мистерии была близка и самому Гнесину, о чем сохранились его записи в дневниках³. Михаил Фабианович был лично

³ Более подробно эта тема раскрывается в статье Р. Архиповой [1].

знаком с композитором и в своих дневниках оставил воспоминания об этой удивительной личности, которая была своего рода идолом для молодого поколения, которому принадлежал и сам Гнесин. Восстанавливая по памяти исполнение Скрябиным эскизов Мистерии на одном из домашних вечеров, авторские комментарии, Гнесин излагает свой взгляд на развитие музыкального искусства, не отрицая при этом право Скрябина на его представление о мире музыки.

За отдельными исключениями орфография и пунктуация оригинала приведены в соответствие с современными нормами правописания.



ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО⁴

Шестое музыкальное собрание Ростовского отделения И.Р.М.О., состоявшееся в среду 10 числа, было посвящено произведениям А. К. Глазунова.

Пожалуй, в качестве юбилейного (недавно исполнилось 50 лет со дня рождения прославленного нашего композитора) оно по самой своей программе было недостаточно убедительно и чересчур скромно.

Глазунов был представлен в означенном концерте как автор небольшого количества мелких вещей, притом по преимуществу «этнографически» и «исторически» окрашенных.

Юношеские «Novelettes» для струнного квартета содержат в себе следующие пьесы: «Испанскую», «Восточную», «В старом стиле», «Вальс», «Венгерскую». Далее следовали фортепианные вариации на финскую тему, элегия для альта, «Песнь трубадура» и «Испанская серенада».

⁴ Русское музыкальное общество (РМО; с 1868 года Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) — российское музыкально-просветительское общество, действовало со второй половины XIX века до начала XX века. ИРМО ставило целью сделать серьезную музыку доступной широкой публике и способствовать распространению музыкального образования. Общество находилось под покровительством императорской фамилии. Августейшими председателями были великая княгиня Елена Павловна, великие князья Константин Николаевич, Константин Константинович и др. В Ростове-на-Дону отделение РМО было открыто в 1896 году по инициативе Матвея Леонтьевича Пресмана — пианиста, музыкально-общественного деятеля, ученика Н. С. Зверева и близкого друга С. В. Рахманинова.

Конечно, это подлинные глазуновские сочинения. Но ведь главной особенностью его творческой индивидуальности является «культ чистой формы». Именно этим он и отличается от предшественников, которых так увлекало художественное воплощение этнографических и исторических черт. Сонатные формы в камерном и симфоническом роде, вот — область, в которой создано все лучшее у Глазунова. По силе воображения, необходимого для сооружения чистых музыкальных форм и по способности к логическому музыкальному мышлению, ни один из наших композиторов не может быть приравнен к Глазунову; зато у Глазунова нет той остроты самой мысли, которая и из мелкой формы может создать произведение великой ценности.

Наиболее крупное из того, что было исполнено в концерте, — Тема с вариациями для фортепиано ор. 72. Глазуновские вариации, пожалуй, лучшее из его фортепианных произведений. Грубоватая по колориту тема вариаций (финская народная) — своеобразна в своей угловатости и привлекает серьезностью и простотой. В оркестровой «Финской фантазии» того же автора эта тема снова и по-новому разрабатывается Глазуновым.

Фортепианные вариации очень разнообразны, и тема в них, словно приспособляясь к различным одеждам, в которые рядит ее автор, временами освещается со стороны совершенно неожиданной. В последних вариациях тема эта сталкивается с русской народной темой, очень яркой по своему ритмическому устройству и отдающей чем-то зловещим (быть может, с тех пор, как при помощи этой же народной темы Римский-Корсаков так выразительно воплотил ужасы «Кашеева» царства).

ОЛЕНИНА-Д'АЛЬГЕЙМ⁸

Соединение это дает возможность разорвать круг, который представляет собою всегда форма вариаций, с блеском закончить сочинение.

Разнообразие фортепианного изложения в этом произведении Глазунова и известная степень оркестровости в красках прикрывают здесь неполную самобытность в фортепианном стиле автора, ярче сказывающуюся в других произведениях. Вот это качество, соединяясь здесь с всегда присущей Глазунову серьезностью и интересностью, и делает его «Тему с вариациями» ор. 72 лучшим из его сочинений для фортепиано.

К числу различных заслуг Глазунова относят закрепление стиля русской школы в произведениях самых различных родов. В действительности, Глазунов, сам не будучи очень ярко окрашенным национальным композитором, насытил, однако, крупинками русского национального стиля огромное количество самых разнообразных музыкальных форм.

В связи с этим, по выражению одного столичного любителя музыки, в глазуновском творчестве можно встретить образцы **великого, глубоко интересно-го, превосходного, просто красивого и, наконец, «добротного» — русского, удобоваримого.**

Существует такой инструмент — нужно и для него написать неплохую вещь. Чем культура страны выше, тем больше становятся такого рода произведения. На первых порах приходится, конечно, благодарить композиторов за то, что они не оставляют без внимания альт, валторну и другие редко появляющиеся на эстраде инструменты. Приблизительно такой «добротной» вещью является исполненная в прошлом концерте «Элегия» для альтя.

Две исполненные пьесы для виолончели: «Песнь Трубадура» и «Испанская серенада» — относятся к более выдающимся глазуновским сочинениям. Особенно привлекательна первая с мелодическими и гармоническими оборотами в средневековом стиле.

Нельзя не отметить превосходное исполнение средней части «Испанской серенады». Певучесть и густое полнозвучие исполнения в уместно замедленном темпе как-то скрыло чрезмерную «серенадность» этого отрывка.

Вся программа концерта была исполнена хорошо. И квартет, и исполнители-солисты: г-жа Высотская⁵ и г.г. Аверино⁶ и Стернад⁷ — были приветствуемы публикой, почему-то на этот раз упорно принимавшейся за аплодисменты посреди пьесы. Беда с композиторами! Думаешь — окончилась вещь, а оказывается: нет, так только передышка!

М. Г.

Ростовская речь. — 1916. — 12 февраля. — N 45.

⁵ Сведения об этом исполнителе найти не удалось.

⁶ Аверино Николай Константинович (1872–1948) — скрипач, альтист, дирижер, педагог; соученик Рахманинова по Московской консерватории, его многолетний друг.

⁷ Алоиз Стернад (?–1931) — виолончелист, впоследствии преподавал в Парижской консерватории.

Сегодня концерт М. А. Олениной-д'Альгейм. По случаю «университетского вопроса»⁹ одной из главных тем для разговоров у нас является в настоящее время определение Ростова со стороны его культурности или некультурности.

Быть может, одним из самых ярких показателей нашей «отсталости» следует признать то, что здесь еще ни разу не слушали Оленину д'Альгейм и даже саму фамилию ее и в разговоре и в печати то и дело путают с популярными в провинции бр. Адельгейма-

⁸ Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869–1970) — русская камерная певица (меццо-сопрано). Ученица Ю. Ф. Платоновой, А. Н. Молас и М. Бланшете. Была выдающейся исполнительницей и пропагандисткой вокального творчества композиторов «Новой русской музыкальной школы», особенно Мусоргского. Композиторы высоко ценили ее талант, ей посвящали романсы. Ж. Массне, услышав молодую певицу, предсказал ей блестящее будущее. В 1896 дебютировала в Париже и Брюсселе. Здесь же вместе с мужем П. д'Альгеймом, французским писателем и критиком, автором книги о Мусоргском (1896), организовала цикл лекций-концертов, посвященных автору «Бориса Годунова» (ей аккомпанировал ученик Ф. Листа И. Ферстер). Мастерство артистки отметил бывший на одном из ее концертов в Париже К. Дебюсси (1901). В 1908 совместно с мужем организовала в Москве «Дом песни» с целью пропаганды камерной вокальной музыки. Затем подобное общество было открыто ею в Париже, где она проводила концерты русской классической и народной музыки, а также вечера с участием А. Белого и В. Брюсова. «Оленина-д'Альгейм обладала гибким, ровным во всех регистрах голосом широкого диапазона, певческой культурой, артистичностью. Безупречная вокальная техника, игра тембров (от мягкого, «ласкающего» до «металлического»), тонкая фразировка позволяли певице создавать незабываемые вокальные миниатюры. «Она вскрикивала, шептала, изгибалась, жестикулировала; ее оригинальное русалочье лицо как зеркало отражало основные тоны передаваемого настроения... Оттого тот, кто только слышал, но не видел г-жу д'Альгейм, не мог получить полного, настоящего представления о передаче артистки» (Ю. Энгель). Вокальное мастерство Олениной, ее особое внимание к интонированию текста было близко и М. Гнесину, для которого, как известно, слово в вокальной музыке имело определяющее значение. Вероятно, поэтому он с большой заинтересованностью отнесся к приезду певицы в Ростов.

⁹ Возможно, «университетский вопрос», о котором говорит Гнесин, был связан с эвакуацией из-за войны в Ростов в 1916 году Варшавского университета — одного из крупнейших и самых престижных университетов Польши, основанного в 1816 году Александром I. До этого в городе не было ни одного научно-учебного заведения, ни одного человека с ученой степенью и званием (попытки открыть медицинский университет предпринимались в 1910 году, но правительство ответило на ходатайство отказом). С переездом Варшавского университета здесь сразу оказался большой коллектив ученых, что, конечно, сыграло колоссальную роль в развитии образования и науки в Ростове.

ми¹⁰; то, чем музыкальная Россия живет и волнуется уже чуть ли не двадцать лет, еще совсем не изведено нами; уже новые музыкальные течения надвигаются и грозятся подорвать значение тех художественных идей, под знаком которых протекает уже так долго и так плодотворно подвижническая деятельность высокоодаренной исполнительницы; а мы все еще только лишь понаслышке знаем об Олениной-д'Альгейм, да еще рассуждаем: достаточно ли силен ее голос, можно ли сравнить ее, скажем, с Збруевой¹¹ или Неждановой.

Но, как в других отношениях, так и здесь не исключительно мы одни в этом повинны.

Оленина-д'Альгейм недавно стала появляться на провинциальных эстрадах. Начала же она свою деятельность, главным образом, посвященную пропаганде творчества Мусорского, в Париже.

По ее стопам, лет десять спустя, Дягилев повез в Париж «Бориса Годунова» Мусорского.

Бесконечно своеобразное и полное творческого воодушевления исполнение Олениной вместе с воодушевленными статьями и рефератами о Мусорском французского художественного деятеля барона Пьера д'Альгейма (мужа певицы) создали почву для успеха «Бориса Годунова».

В Париже возник культ Мусорского. Наше великосветское общество, находящееся в постоянном духовном подчинении у парижан, заразилось этим новым музыкальным явлением; запел Мусорского Шаляпин, и уже несколько позабытый у себя на родине великий композитор сделался, таким образом, через посредство Парижа любимым и популярным в своем отечестве.

Изложенная здесь схематическая судьба посмертных успехов Мусорского не делает, разумеется, чести нашей родине. И ведь это не единичный случай:

¹⁰ Братья Адельгеймы – Роберт Львович (1860–1934) и Рафаил Львович (1861–1938) – актеры российского театра. Они разработали оригинальную методику обучения актерскому мастерству, основанную на дыхательных упражнениях, развитии так называемого длинного дыхания. Технику дыхания они считали не вспомогательной, а одной из главных дисциплин актерской профессии, предвосхитив тем самым некоторые направления развития актерского искусства в XX веке. В российском театре братьев Адельгейм нередко называли йогами.

¹¹ Выбор Гнесина для сравнения не случайно пал именно на этих певиц. Евгения Ивановна Збруева (1867–1936) – русская певица (контральто), дочь композитора П. П. Булахова. Ее имя сейчас менее известно, чем имя Антонины Васильевны Неждановой, о заслугах и таланте которой сегодня напоминать не приходится, но в начале XX века Збруева была известной и почитаемой артисткой. Свое музыкальное образование она получила в Московской консерватории. В 1905–1918 выступала на сцене Мариинского театра, где была первой и главной исполнительницей партий Марфы в опере «Хованщина» и Солохи в опере Чайковского «Черевички».

такова же была судьба Бланки¹², Даргомыжского и других наших великих людей.

За истекшее столетие мы не продвинулись вперед в отношении интереса к творчеству наших великих людей и по-прежнему нуждаемся в том, чтобы посторонние указывали нам на имеющиеся у нас ценности.

Наш молодой народ, с его недостаточно ярким интересом к творчеству Олениной, к Художественному или к театру Мейерхольда, к опере, к поэзии и к живописи, отражает всю нашу страну, способную рождать великое, но не умеющую радоваться своим детям и лелеять их, скорее наоборот – испуганно отворачивающуюся от них.

Если бы нам представлялось, что и дальше все будет обстоять по-прежнему, то, право, не хотелось бы и делать что-либо для своей родины. Но нам верится, что в дальнейшем наша художественная жизнь наладится по-иному.

Помочь этому должны мы же, художники.

Нужно в Париж – эту чудесную лабораторию искусства, презреть легкие лавры у утонченных жителей столицы и насаждать великое искусство по городам и селам своей страны, чтобы свои понимали своих и радовались им.

Будем надеяться, что наша мысль не является чуждой и М. А. Олениной-д'Альгейм, чья плодотворная музыкальная деятельность протекала до сих пор иначе, и что посещение ею Ростова и других городов не является простой случайностью в жизни этой убежденной и призванной служительницы искусства.

М. Г.

Р. С. Не будем рассказывать слушателям сегодняшнего концерта о том, что предстоит им услышать, но позволим себе хоть отчасти ознакомить читателей с теми мыслями о творчестве композитора (в частности, Мусорского) и исполнителя, которые так характеризуют Оленину-д'Альгейм как художественного деятеля, и которые были выражены в напечатанной на французском языке и недавно переведенной книжке: «Заветы Мусорского»¹³.

«Исполнитель – это живая книга. От него самого зависит, где и как ее прочтут. От него зависит навести мысль чтеца на мысль автора, от него зависит манерой держать себя умерить громкие проявления, которые не идут к одиночеству, вниманию и сосредоточенности, и внушить уважение легкомысленным; от него зависит достойно передать мысль автора,

¹² Информацию об этом композиторе найти не удалось.

¹³ «Заветы Мусорского» («Le legs de Moussorgski») – книга, написанная Олениной-д'Альгейм, была издана в 1908 году в Париже. На русском языке опубликована в Москве в 1910 году.

проникаясь ею настолько, чтобы свет, преломляясь на открытой странице, осветил присутствующих».

«Вот прекрасное мерило для нужного настроения тому, кто хочет передавать сочинение правдиво, а не передавать чувства в области ему чуждой».

Скажите внутри себя свою скорбь, кричите о ней для себя и, отдавшись ей, — пойте о ней для других».

«Если ваше исполнение выходит вульгарным, то это значит, что вы искажаете внешность произведения, потому что ваш внутренний мир не подготовлен к передаче такого рода. А такая подготовка необходима; она трудна и продолжительна, но в себе самой найдет награду. Трудность в том, что лихорадочная внешняя жизнь заглушила в нас то чувство, что поет внутри нас и в минуты возбуждения у нормального человека рвется наружу».

«Мусорский, затерявшийся в шумной, как и он, беспорядочной, дезорганизованной толпе, — продукт современной цивилизации, сделал нечеловеческое усилие уйти от нее и вернуться к правде: вот почему — интерпретация его дает свободу. Если, слившись с его творениями, вы безвозвратно отвернулись от всех искусственных формул, от мелких фальшивых притворных чувств, вы можете с более ясным сознанием своего долга отдаться интерпретации и других настоящих художников».

М. Г.

Ростовская речь. — 1916. — 14 февраля. — N 47.

А. С. АРЕНСКИЙ

(к десятилетию со дня смерти,
истекшему 12 февраля 1916 г.)

«Будь добр, черкни два слова: как здоровье Аренского? Где он, видал ли ты его? Что он делает? Мне ужасно, ужасно его жаль. Так бы хотелось написать ему теплое, ласковое письмо». Это — выдержка из недавно обнаруженного письма А. К. Лядова к А. И. Зилоти, помеченного 10 августа 1905 года.

Несколько месяцев спустя Н. А. Римский-Корсаков заносит в свою суровую «Летопись» следующие слова: «Смерть унесла А. С. Аренского. Мой бывший ученик, по окончании Петербургской консерватории вступив в Московскую профессором, прожил в Москве много лет. По всем свидетельствам, жизнь его протекала безалаберно среди вина и картежной игры, но композиторская деятельность была довольно плодотворна. Одно время он был жертвою психической болезни, прошедшей, по-видимому, бесследно. Кутежи, игра в карты, расстроенное такой жизнью здоровье, в конце концов, скоротечная чахотка, умирание в Ницце и, наконец, смерть в Финляндии. В молодости Аренский не избегал некоторого моего влияния, впоследствии влияния Чайковского. Забыт он будет скоро...»

Вероятно, каждый, сопоставив эти два композиторских отклика на умирание и преждевременную кончину Аренского, не воздержится от напрашивающихся умозаключений относительно умильной доброты Лядова и странного какого-то жестокосердия Римского-Корсакова по отношению к своему ученику. Но постараемся подняться над нашими первыми ощущениями, чтобы разобраться в подлинности отношения к Аренскому, поскольку оно сквозит в каждом из приведенных откликов на приближающийся и совершившийся момент кончины Аренского.

Лядов — старший и более одаренный товарищ Аренского, товарищ и по искусству и, быть может, по времяпрепровождению. Римский-Корсаков — учитель каждого из них, учитель целого ряда композиторских поколений, насадитель музыкальной культуры в России. Во всех своих высказываниях об искусстве и его представителях Лядов — художник в тесном и узком смысле этого слова. «Жизнь» представляется ему исключительно лишь достойной презрения, и забвение жизни в искусстве или даже не в искусстве совпадает для него с представлением о настоящей жизни. Он не верит ни в какие истины о жизни, не признает никакого долга человека или даже художника. Он не убивает в себе человеческих ощущений, но и копыя ломать за «человечность» не станет. К погибающему Аренскому он испытывает жалость товарища и приятеля. Аренским-композитором он, по-видимому, мало интересуется.

Римский-Корсаков не менее чем Лядов — художник. Как и все художники, он, разумеется, верует в то, что искусство выше жизни. Но он не только лишь тонкий и прекрасный художник, как Лядов; он — великий художник. Поэтому вера в превосходство искусства над жизнью горит в нем с большей мощностью, проявляясь не в безразличии к художникам и их жизни, а в повышенной требовательности к ним, и в первую очередь к самому себе.

Многие осуждали Римского-Корсакова за чрезмерный ригоризм и «толстовщину» в отношении к жизни артистов. Но надо понимать, что его интересовала совсем не добродетель музыкантов, а лишь их преданность своему делу, серьезность в разрешении принятых ими на себя высших задач.

Римский-Корсаков — пламенный жрец, строитель великого здания. Его ученики для него — помощники и преемники в великом деле. Каждый камень, заложенный ими, у него на счету. Их доблесть и их удача — предмет его гордости и ликования, их нерадение и промахи — предмет его досады и гнева.

Я лично помню высказанную однажды при нас, учениках, мысль Римского-Корсакова о том, что «композитора надо строго судить: он сам принимает на себя свое дело. Никогда никого нельзя заста-

вить сделаться композитором, как можно, например, заставить торговать или сделаться даже учителем, медиком».

Вспомним о том, что Римский-Корсаков, не ограничиваясь одним лишь раздражением против бездеятельности Бородина, нерадения пьянствовавшего Мусорского, щадя гибнущие ценности в искусстве, считал своим долгом приводить в порядок недоконченные их сочинения, из лоскутков и обрывков создавая целые произведения (как, например, знаменитую «Ночь на Лысой горе») и все же подписывая их именами Мусорского или Бородина, и мы должны будем признать право Римского-Корсакова на раздражения и жестокословные высказывания по адресу «нерадивых» своих сверстников и учеников по искусству. И если Лядов со всем своим презрением к «человеческому» мог «по-человечески» жалеть гибнущего, по всему судя, мало чтимого им художника, то Римский-Корсаков в своем «священном гневе» поднимался над человеческой жалостью и не скорбел над участью неоправдавшихся ожиданий музыкантов. При всем личном несовпадении иной раз с ощущением Римского-Корсакова, трудно бывает не преклониться перед непреклонностью души этого великого человека. И все же в отношении же А. С. Аренского приходится признать Римского-Корсакова несправедливым.

Антон Степанович Аренский юношей поступил в консерваторию по классу композиции, произвел там немалое впечатление своей исключительно богатой внешне музыкальной одаренностью. Музыкальная «наука» давалась ему удивительно легко. Передают, что большая часть работ, написанных им в консерваторский период, сочинялась им тут же на уроке, в то время как профессор просматривал работы его товарищей; и, тем не менее, затем оказывалось, что экспромтом написанное сочинение Аренского значительно превосходит качеством работы его товарищей, также людей даровитых и подолгу дома работавших над своими «задачами».

Помимо блестящих качеств самого «сочинительского аппарата», в Аренском ощущалась лирическая настроенность, сквозила подлинная интеллигентность, наконец, к году окончания консерватории у Аренского уже имелся ряд сочинений для начинающего музыканта достаточно выдающихся (значительная часть оперы «Сон на Волге» была написана Аренским уже тогда).

Все это давало достаточные основания Н. А. Римскому-Корсакову провидеть в своем ученике композитора большой величины. Действительность разочаровала Римского-Корсакова в Аренском. В отношении музыкально-психическом Аренский как-то совсем не подвинулся со времени окончания консерватории, лиризм его оказался довольно узким, и несомненная интеллигентность Аренского как-то не приводила его

(за немногими исключениями) к каким-либо интеллектуально ценным задачам в искусстве. Склонность к «богемной» жизни также сказывалась на его творчестве: работы его носили на себе печать постоянной спешки, утрачивая, таким образом, интересность для музыкантов. Отдельные слабые моменты, почти неизбежные в сочинении, при такой спешной обработке у Аренского, более чем у других композиторов, как бы обнажались в своей слабости.

Нельзя, конечно, не пожалеть о всех *неблагоприятных условиях* жизни Аренского, помешавших ему сделаться действительно крупным мастером и исчерпать его богатые композиторские данные. Но не всем же быть великими в искусстве!

Нельзя требовать от художника, чтобы он при наличии таких-то и таких-то элементов дарования во что бы то ни стало добился значительности.

«Целое больше суммы его частей», как выразился однажды Владимир Соловьев. Предвидение значительности чьего-либо творчества, в конце концов, мыслимо только лишь как предчувствие. Наталкиваемся ли мы здесь на чью-либо предназначенность или непредназначенность к созданию великого, или же в ошибочности наших предсказаний о чьей-либо творческой будущности играет роль недостаточное у нас внимание к характеру творческой воли, у данного художника — это другой вопрос. Но, несомненно, что крупная абсолютная величина способностей не обеспечивает еще значительности творчества, и обратно: значительность творчества может опираться и на сравнительно не очень крупные специфически музыкальные или какие-либо иные способности. Из этого следует, что музыканту не может быть поставлена в вину недостаточная значительность его творчества или узость, если самый талант его приносит свои плоды.

Основным недостатком Аренского как композитора считают недостаточную самостоятельность. Всего сильнее воздействовало на Аренского творчество Чайковского и влияние это сказывается как в построении целых музыкальных построений, так и нередких заимствованиях детального характера, что продолжалось до самого конца деятельности Аренского. Однако как всегда в искусстве то, что было прекрасного в музыке Аренского: очень красивые и свежаватые гармонии, изящные и изящно изложенные мысли, искреннее повествование о своем несильном, но поэтическом «упоении» любовью и природой и нежные элегии — все это достаточно своеобразно у Аренского.

[Аренский обладал даровитостью]¹⁴, способной влиять на более молодых композиторов. Очень за-

¹⁴ Часть текста пострадала, так как края газетной подшивки были обрезаны, вероятно, в ходе переплетных работ. Предлагаем наиболее вероятные варианты реконструкции утраченных фрагментов.

метно это влияние в романсах Рахманинова, его ученика с более счастливой композиторской судьбой. Рахманинов, правда, мог противопоставить влиянию Аренского более яркие собственные черты, чем те, которые противопоставлял Аренский мощному влиянию на него Чайковского. Но, право же, кроме очаровательной «Сирени», особняком стоящей у Рахманинова во всем его вокальном творчестве, нет ничего, чтобы равнялось и по чистой музыкальной ценности, и по непосредственной поэзии с такими романсами Аренского, как «Не зажигай огня», «Разбитая ваза», «В полусне», несмотря на малую их глубину и салонную сладковатость.

Очень велико влияние Аренского также на вокальную музыку Глиэра и многих других менее значительных музыкантов. Самыми выдающимися произведениями Аренского являются: очень красивое и прочувствованное Трио (ор. 32)¹⁵, имеющее европейскую известность, вступление к опере «Наль и Дамаянти»¹⁶, многие его романсы (наряду с упомянутыми выше), некоторые фортепианные сочинения и детские песни. Из произведений для фортепиано нельзя не отметить ценные по своему замыслу «Essaisur des rythmes oubliés»¹⁷ — небольшие пьесы, вдохновленные стихотворными размерами древнегреческими и персидскими. Особенно хороши здесь «Ионики», «Поэны» и «Сари».

Аренским оставлено несколько музыкально-теоретических трудов. Из них представляет безусловную ценность популярное «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки». Аренский писал в самых разнообразных формах. Он сочинял и симфонии, и оперы, и балеты, и кантаты, камерные произведения пьесы для фортепиано, скрипки, виолончели, романсы, мелодекламации (очень красивые «Нимфы» на сюжет тургеневского произведения в прозе), дуэты, светские хоры и духовно-музыкальные сочинения и, однако, никогда не задавался задачами, превосходящими границы его музыкальной или духовной одаренности.

[Как отметил] Римский-Корсаков в своей «Летописи», — «он ближе всего подходит к А. Г. Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему, хотя в инструментовке, как сын более нового времени, превосходит Антона Григо-

рьевича». Следующее далее жестокое предсказание Римского-Корсакова относительно того, что «забыт он будет скоро», по-видимому, до известной степени осуществляется.

Еще так недавно его сочинения имели для публики обаяние даже незаслуженно крупное. Теперь же, кроме того, очень часто исполняющегося известного его Трио и нескольких фортепианных пьес, сочинения Аренского почти совсем не исполняются. Даже романсы его (вместе, впрочем, с романсами Чайковского) все реже стали появляться в программах концертов. Однако, если даже он и будет скоро забыт, то надо думать, о нем еще неоднократно будут вспоминать. Он не создал ничего великого, но создал много красивого и милого. И это милое у Аренского действительно мило, а не только лишь желает казаться таковым.

У Аренского совсем отсутствует характерная для наших современников уместность и связанная с нею способность говорить о наиболее сложном и глубоком в искусстве при наличии минимальных внутренних и даже внешних музыкальных данных.

Конечно, достойны хвалы те, кто не «зарывает таланта в землю» и извлекает из способностей своих больше, чем возможно из них извлечь.

Но гораздо привлекательней в художнике сознание границ собственного дарования, при котором только и возможна искренность творчества, проявляющаяся у настоящего художника в соответствии между целями и художественными средствами.

М. Ф. Гнесин

Ростовская речь. — 1916. — 14 февраля. — N 47.

¹⁵ Трио d-moll, ор. 32 (1894).

¹⁶ Опера «Наль и Дамаянти» (1903) по мотивам одной из частей большой «Индийской поэмы» Махабхарата в переводе В. А. Жуковского. Премьера состоялась в Москве в Большом театре (1904).

¹⁷ «Опыты с забытыми ритмами», ор. 28 (1893). Содержание: 1. Логаэды; 2. Пеоны; 3. Ионики; 4. Сари; 5. Алкейская строфа; 6. Сапфическая строфа. Неудивительно, что Гнесину понравился этот эксперимент Аренского, ведь сам он, как известно, сам питал особую склонность ко всему, что связано с древнегреческим искусством.

**МИСТЕРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ**
(из воспоминаний об А. Н. Скрябине)

Несколько лет назад, за границей, в небольшом кругу музыкантов А. Н. Скрябин проигрывал отрывки из своей Мистерии¹⁸, произведения, которое

¹⁸ Благодаря недавно опубликованным воспоминаниям М. Гнесина о Скрябине, удалось с большой долей достоверности установить время описываемого вечера: – Берлин, февраль 1911–1912 годы. Гнесин писал: «После концерта отправились дружной компанией в кафе. Были: Скрябин, Крейцер, Юлия Вейсберг, Шмуллер, Вл. Метцль, философ-гегельянец И. Ильин с супругой... и я...»

За скромным ужином шла крайне одушевленная беседа. Кто-то задал Скрябину вопрос о Мистерии. Еще не осып от концертного воодушевления, чувствуя себя в кругу друзей, он стал рассказывать, постепенно все более опьяняясь дорогими ему фантазиями: смены рас, мировые катаклизмы и торжественная гибель нынешнего человечества под звуки скрябинской музыки. Подробно излагалось, что будет происходить в каждый из шести или, вероятно, из семи дней этой Мистерии гибели (и возрождения?) человеческого рода. Все слушали, конечно, различно относясь к содержанию того, о чем он говорил, но, кажется, равно полные симпатии к пророческому полудшепотом необычайно одаренному музыканту. Помню, Ильин наклонился к соседу и сказал: „Однако, какой ужасающий вздор!“. А Скрябин все говорил, говорил... „В такой-то день человечество будет вспоминать лучшее, что происходило на его историческом пути, а в такой-то...“ – не помню уж, что еще будет.

„В пятый день начнутся всеобщие объятия“... „Александр Николаевич! Я боюсь, что все съедутся только к пятому дню“, – воскликнул остроумный Шмуллер, страстный почитатель Скрябина и его любимец, несмотря на частые скептические замечания. „Ах, вы меня не так поняли: ведь это будут объятия не в физическом плане. Ведь это все будет уже в астральном плане!“ – „А... в астральном?! Ну, тогда вовсе никто не придет“, – восклицает Шмуллер. Но Скрябин, не сердясь на него, продолжает рассказывать». Гнесин вспоминает, как Скрябин наигрывал ему лично отрывки из Мистерии в те же дни в Берлине: «Он сыграл мне много поистине прекрасной, чарующей музыки. Все это он связывал с будущей Мистерией (я уже был посвящен в эти замыслы Скрябина). <...> Как всегда, он спрашивал после каждой вещи: „Что вы здесь чувствуете?“. Когда я сказал как-то о совсем новых гармониях в одном из отрывков, он как бы поправил меня: „новые ощущения“. Этот термин ему ближе. Одна из пьес, сыгранных им тогда, была особенно удивительна. Она, безусловно, осталась незаписанной. Это была как бы история музыки под скрябинским углом зрения, воплощенная в музыкальном произведении. Начался этот довольно значительный фрагмент музыкой, близкой к Моцарту, хотя и „шопенизированной“. Дальше музыка приобретала некоторые бетховенские черты. Позже появились диссонансы вагнеро-листовского склада. Музыка все более „отравлялась“ или, по мнению Скрябина, просветлялась, пока не появились, наконец, торжествующие гармонии самого Скрябина (с ундецим- и терцдецимаккордами).

Это странное и все же органичное и убедительное произведение должно было, по словам Скрябина, исполняться в тот же день Мистерии, когда человечество, перед тем, как погибнуть, должно было погрузиться в воспоминания о лучшем, что было в его истории» [4, 63–64, 61–62].

должно было явиться венцом его жизни и его творчества, и к которому он готовил себя едва ли не в течении все своей сознательной жизни. Он рассказывал нам общий план произведения и сопровождал разъяснениями каждый из исполненных отрывков.

Волею судьбы Мистерия оказалась неосуществленной. Тем интереснее, надо полагать, читателям ознакомиться с особенностями того недосозданного творения, бесконечно удивительного и вводящего нас, как и все творчество Скрябина, в самую сердцевину современной музыкальной жизни с ее чисто музыкальными и духовными исканиями, брожениями и идейными уклонами.

Я хотел в данном случае остановиться всего лишь только на одном моменте Мистерии, звуками рассказывающем всю историю музыкального искусства, какую она представлялась Скрябину, и какой должны были ее себе рисовать все участники Мистерии – исполнители и они же – слушатели, одним словом, «посвященные».

Если память моя не фантазирует, то отдел этот начинался с воспроизведения **одноголосных импровизаций**¹⁹ в восточном роде, сложных и исполненных мелодической роскоши и разнообразия. Дальнейшее я помню достаточно ясно: мелодии эти постепенно упрощались и оформлялись, и вместе с этим упрощением стали возникать **добавочные голоса**.

Мы присутствовали затем при зарождении настоящей четырехголосной гармонии, а сами мелодии все продолжали упрощаться, принимая строгие очертания темы моцартовского типа. До грубости **ясный мотив**, скованный такой же до грубости ясной гармонией, **царил** довольно долго.

Но вот началось **усложнение гармонии**: стали появляться призвуки, сначала не очень резкие, но все же как бы отравляющие постепенно трудом и временем добытую цельность и ясность. Призвуки эти, диссонирующие и одновременно прекрасные, все более заставляли отвлекаться от самого мотива, и, наконец, он как-то совсем потонул в ядовитом очаровании новой гармонии, все продолжавшей усложняться.

Настало **царство гармонии**, скрябинской гармонии, новой, бесконечно сложной и роскошной. И вот уже сама гармония рождает новые мелодии, выросшие из гармонии, и мы вдруг узнаем в этих мелодиях те самые чарующие и сложные мелодии, которые распевали на заре культуры народы мудрого Востока, в своем творческом вдохновении как бы провидевшие все богатейшие музыкальные возможности.

Божественная «истина» музыки точно дана была человечеству сразу. Но, не умея охватить ее, оно от нее отказалось, или утеряло ее, уцепившись в самое

¹⁹ Все встречающиеся в тексте выделения жирным шрифтом принадлежат Гнесину.

простое и понятное. Но путем тысячелетней упорной творческой работы над этим простым человечество пришло, наконец, к познанию истины, и истина эта оказалась той самой, которая когда-то свыше была дарована человечеству.

Но теперь люди уже не утратят ее больше, потому что она — их собственная, добытая усилиями их многовековой творческой мысли.

Такова — одна из тех величественно-философских картин, которые грезилась Скрябину как части его Мистерии человечества.

Конечно, построение это не безукоризненно точно исторически, ибо утонченная и затейливая восточная песня — не единственный исток человеческого музыкального творчества. Роскошной и полубесформенной индо-арабской песне может быть противопоставлена более древняя строгая и простая индокитайская песня, имевшая гораздо большее значение в истории музыки. Безусловно, умиленное преклонение Скрябина перед утонченностью востока носит черты **личной радости скитальца, нашедшего своих духовных предков**, и где — в той самой Индии, которая почитается колыбелью человечества. Но и оговорившись относительно субъективной окраски в скрябинском построении, нельзя не признать его и величественным, и глубокомысленным, и совершенно правильно освещающим различные моменты музыкальной жизни человечества.

Нужно ли говорить о том, какая сила творческого дарования, и какая зрелость мастерства потребны для того, чтоб такая сказка о музыкальном искусстве была одновременно музыкой, и чарующей музыкой!

В истории музыки есть немало явлений загадочных, ключом к которым могут явиться лишь исследования в **психологии человечества**. Исторические изыскания не помогут нам разгадать эти явления. Так, если бы мы даже с точностью знали, каков был характер музыкального взаимовлияния востока и запада в средние века — произошел ли, например, европейский **руреб (предок виолончели)** от арабского **рераба**²⁰ в эпоху крестовых походов, или, наоборот, рераб был заимствован из Европы во времена исламистских вторжений, — мы все равно не могли бы понять, **почему** взаимообмен инструментами не сказался на самой музыке одних и других народов: почему пышная музыкальная фантазия арабов не соблазнилась возникшей на западе гармонией, как бы довольствуясь своим роскошным одноголосием, и почему из всего проникшего к христианам от семи-

²⁰ Вероятно, Гнесин говорит о турецком народном струнном инструменте (разновидность народной скрипки), который имеет различные названия в зависимости от местности и формы. Где-то его называли рабаб, где-то рубаб, кеманча и др. Есть сведения, что одна из разновидностей этого инструмента была распространена в южных провинциях Испании как народный инструмент.

тов музыкального материала лишь самое простое и относительно грубое привилось на западе и принесло здесь, зато, столь обильные плоды.

Исследование же творческих процессов в музыке дает нам возможность разобраться в этих явлениях. Дело в том, что музыкальное творчество, являясь одним из видов построения форм, нуждается как бы **в понуждении** в виде имеющихся налицо залежей строительного материала. Простота и даже грубость в устройстве народной песни, являющейся таким материалом в руках композитора, — в данном случае не только не есть недостаток, но наоборот, отсутствие простоты и грубости как бы обрекает народную песню на бесплодие: ведь не построишь здание из перламутровых раковин или из перьев райской птицы — нужен камень, дерево, словом, нечто крепкое и **устойчивое**. Индо-арабская мелодия, представляющая собой очаровательную связь звуков, удаленных друг от друга на мельчайшие мыслимые расстояния, не годится в качестве строительного музыкального материала.

Это — точно затейливые украшения, прикрывающие здание. Фантазия рисует какие-то чудовищные сооружения, которые могли бы носить на себе подобные украшения. Но по одним украшениям немислимо конструировать сами сооружения, ибо они могли бы быть и такими, и иными, и еще какими-нибудь. Множество различных возможностей мешает творческой сосредоточенности: **творчество нуждается в ограничениях**. Вот чем объясняется бесплодие индо-арабского музыкального пения.

Иная судьба греческих (и древнееврейских) мелодий. Материал народной песни у этих народов гораздо менее изощрен; мелодия представляет собой набор тонов и полутонов, систематически перебираемых и сопоставляемых в том или ином порядке.

Здесь еще нет ясного ощущения тяготеющих друг к другу различных ступеней «гаммы»; это бесконечно плодотворное (по его ограничительному значению) музыкальное ощущение выработалось лишь в эпоху так называемой «новой истории». Но здесь есть условные ограничения, все же толкающие воображение определенным образом: «ионийский» лад должен иметь такое-то сопоставление тонов с полутонами, а «эолийский» совсем друге, а «лидийский» совсем новое.

При том различия эти настолько ясны, что даже и не очень тонкий слух безошибочно в них разбирается: ведь даже полутона, как расстояние между двумя звуками, есть величина значительно более грубая и крупная, чем трети и четверти тона у арабов и персов.

Древнегреческая и древнееврейская мелодии и составили основу европейского культурного музыкального творчества. Однако в том виде, в котором они дошли до европейцев, они были все же слишком сложны, чтобы оплодотворять творческие музыкаль-

ные стремления европейцев. Надо было лишить их того **ритмического** очарования, которым наделил их древний религиозный культ, обслуживаемый одновременно и поэзией, и музыкой, и пляской.

Творчество в искусстве шествует по путям, кажущимся совершенно случайными. Поводом к возникновению какой-либо новой формы, например, в музыке оказываются явления совершенно внемузыкальные, и сочинителями новых музыкальных форм сплошь да рядом бывают совсем не музыканты. Поэтому-то поступательные шаги в музыкальном искусстве всегда связываются с **упрощением** существующих форм в каком-нибудь отношении; таким путем приобретается размах для нового усложнения и обогащения искусства.

Какие-то средневековые владетельные князья утомляются от бесконечных богослужений и просят епископов о сокращении числа молитв. Духовенство, желая услужить представителям светской власти и не имея возможности пойти им навстречу, идет на компромисс забавнейшего свойства: в церквях затевается одновременное исполнение нескольких различных молитв, и отсюда возникает **многоголосная музыка контрапунктического стиля**, т. е. музыка, представляющая собою многоголосное сочетание из нескольких одновременно звучащих мелодий.

Ясно, что при столь служебном значении музыки, **ритм** каждой из мелодий становится совершенно не существенным. Но, конечно, о служебном значении музыки здесь возможно говорить только применительно к самым зачаткам контрапунктической музыки. Как только музыка этого рода сделалась полем для творческой композиторской деятельности, как только гений приложил сюда свою руку, и стали возникать новые, не существовавшие до сих пор формы, все позабыли о том, что какой-то забавный случай мог послужить поводом к их возникновению. Лишь через пятьсот лет историки, копаясь в архи-

вах, наткнулись на эту «легенду» о начале контрапункта и поведали ее нам.

И право же мы, музыканты, скорее склонны верить, что и князья, и епископы, и вся история средневековья только для того и существовали, для того и вызваны были к жизни, что б помочь музыкантам осуществить предназначенные к существованию музыкальные формы, чем мы поверим, что благодаря такому-то и такому-то случаю возникли (а могли и не возникнуть) такие-то музыкальные формы. Но, во всяком случае, **существенно новое** в музыке всегда возникало не как усложнение предшествовавших форм, а как нечто неожиданное, нередко исходящее совсем не от музыкантов, и в связи с этим являющее черты упрощения и огрубения по отношению к предшествовавшему.

И история контрапункта есть история упрощения мелодий, ценой этого **упрощения** приобретающей способность к **одновременному существованию с другими мелодиями**. Сколько-нибудь подробное изложение исторических судеб музыкального искусства: дальнейшее усложнение контрапункта, возникновение теории аккордов, история форм — все это показалось бы читателю скучноватым.

Скажу лишь, что музыка от средних веков до нашего времени, если пытаться схематизировать историю, развивалась именно так, как об этом звуками рассказал Скрябин в своем гениальном эскизе к Мистерии.

Но мы не коснулись здесь еще одной скрябинской идеи — об «астральном теле» звука, идее, опять-таки **музыкально** выраженной в Мистерии и представляющей, быть может, наиболее ценный момент в этом удивительном творении.

Этой идее, отражающей теософические идеи Скрябина, будет посвящен особый очерк²¹, также относящийся к недовершенной скрябинской Мистерии.

М. Ф. Гнесин

Ростовская речь. — 1916. — 13 марта. — N 74.

Вступительная статья и комментарии

Г. Козевой

Introductory article and comments of

G. Kozeva

²¹ Подобный очерк обнаружить не удалось.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архипова Р.* Идея «великого синтеза» в философской концепции М. Ф. Гнесина // *Философия и музыка: Сб. тр.* – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – Вып. 163. – С. 65–83.
2. *Бернандт Г., Ямпольский И.* Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: В 4-х т. М.: Советский композитор, 1971.
3. *Борисова Е.* Краткий обзор литературы, посвященной М. Ф. Гнесину // *Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных. Записки Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной* – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 94–103.
4. *Гнесин М.* Воспоминания о Скрябине / Подготовка к печати и примечания М. К. Михайлова; публ. Г. А. Некрасовой // *Памяти Михаила Кесаревича Михайлова. Сб. материалов и ст. к 100-летию со дня рождения (1904–2004).* – СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2005. – С. 55–79.
5. *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. – М.: Музгиз, 1941.
6. *Гнесин М.* О русском симфонизме // *Советская музыка.* 1948. № 6; 1949. № 3; 1950. № 12.
7. *Гнесин М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Р. В. Глезер. – М.: Сов. композитор, 1961.