

Четвертитоновый завет

В начале XX века важной приметой музыкальной атмосферы Петербурга была открытость новациям и экспериментам в искусстве; «ветры перемен» проникали и в Консерваторию, вовлекая профессоров и студентов в процесс поиска новых идей и направлений. Обновление привычных средств музыкальной выразительности коснулось и композиций для ансамбля двух фортепиано. В этой области ярко проявился один из самых радикальных феноменов музыкального искусства XX века — отказ от законов темперации, микрохроматика.

Еще в 1907 году Ф. Бузони опубликовал статью «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», где назвал тональную систему «скудным карманым изданием великой энциклопедии»¹ и, апеллируя к неевропейским традициям микроинтервалики, возвестил: «Третьетон... уже стучится в ворота, а мы все еще пропускаем мимо ушей его послание»². Трудно предположить, что Бузони знал о микроинтервальных «Трех пьесах» (1903) Чарльза Айвза для не существовавшего еще тогда инструментария. Это сочинение будет переработано и издано в 1923 году в версии для двух фортепиано, одно из которых должно быть настроено на четверть тона ниже. Айвз был первым, кто предпринял расширение интервально-звукового пространства ансамбля двух фортепиано. Значение этого шага трудно переоценить.

Напомним, что в начале XX столетия четвертитоновая система звучания как один из новых параметров музыкального языка использовалась многими композиторами. Четвертитоновую шкалу использовали в своих сочинениях и Ч. Айвз, и А. Лурье, и Н. Обухов. Но если для Айвза, например, «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано (1923) были лишь этапом разработки микроинтервальной системы в собственном творчестве, то русские композиторы — Н. Обухов, И. Вышнеградский, Г. Римский-Корсаков — ставили задачу более универсальную. Они задумывались над созданием инструментария (или ансамбля инструментов), пригодного для реализации музыкальных идей вне привычных законов темперации, для утверждения максимально расширенного звукового континуума.

Наиболее перспективным для подобных экспериментов инструментом, точнее сочетанием инструментов, оказался ансамбль двух фортепиано, одно из которых должно быть настроено на четверть тона ниже — так, чтобы при совмещении двух темперированных настроек достигался эффект расщепленного тона, максимально расширенного звучания. Это значит, что в данном случае инструментальный состав (фортепианный ансамбль) — и самый жанр фортепианного дуэта — становится выразителем и представителем нового музыкального языка.

Идеи, как известно, носятся в воздухе. Независимо от статьи Бузони и композиций Айвза, в Ленинградской консерватории экспериментами с ансамблем двух раз-

¹ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 29.

² Там же. С. 28.

нонастроенных фортепиано в 1925 году начал заниматься Г.М. Римский-Корсаков³. Его композиторские опыты не были направлены в сторону исполнительства и, строго говоря, не имеют отношения к тому, что мы называем «сочинением для ансамбля двух фортепиано». Сдвоенное фортепиано становится выразителем нового языка, утрачивая при этом значение жанровых признаков фортепианного ансамбля. Георгий Михайлович был акустиком, и его интересовало в первую очередь звуковое пространство, образуемое с помощью двух разнонастроенных фортепиано: в традиционном строе и на четверть тона ниже. Специально для этих опытов в консерватории был оборудован класс, и студенты могли апробировать свои экспериментальные сочинения под наблюдением и при участии профессора.

Если рассматривать развитие жанра в историческом ракурсе, этот путь оказывается тупиковым: при использовании микротонального (ультрахроматического) ансамбля нивелируется значение исполнительской трактовки — важны лишь акустические возможности такого состава; кроме того, представить себе подобный ансамбль в концертной обстановке было трудно. Очевидно, что фортепианный ансамбль, в котором инструмент одного из исполнителей настроен на четверть (!) тона ниже, т. е. звучит «фальшиво», не может претендовать на длительное внимание слушателей, даже заинтересованных новаторскими идеями композитора. И причина здесь, по-видимому, не столько в принятых эстетических нормах, сколько в физической природе нашего слуха, не приученного к звучанию расщепленного тона на нетемперированных инструментах.

Но тембровое богатство фортепианного звука, возможность динамической градации и техники параллельных динамических линий, достижимые именно в условиях фортепианного ансамбля, позволяют нашему слуху не только привыкнуть к ультрахроматическому звучанию разнонастроенных роялей, но и почувствовать его *экзотическую* красоту.

Опыты по моделированию нового звукового пространства Г. Римский-Корсаков начал в 1925 году. Сочинял пьесы четвертитонового строя для особо настроенных 2-х фортепиано, арфы, фисгармонии, 2-х валторн разного строя (1925 – 1932). Для двух эмиритонов (изобретатели А.В. Римский-Корсаков, А.А. Иванов), 2-х кларнетов, фагота, скрипки, альты и виолончели был написан *Октет* (1932) и, впоследствии, ряд пьес в четвертитоновом строе для эмиритона и фортепиано. В собрании Кабинета рукописей РИИИ сохранился автограф *Поэмы* для четвертитонового ансамбля: два рояля in C и *Cet*, двухмануальная фисгармония и арфа с основным строем. Характер этого торжественного (*Maestoso*) колористически изысканного произведения близок гармоническому языку медленных частей скрябинских сонат. Спустя почти тридцать лет, когда опыты с микроинтерваликой опять стали возможны, композитор написал *Сюиту для двух фортепиано* (1955), которая также осталась неизданной. Период второй половины пятидесятых годов был отмечен

³ Георгий Михайлович Римский-Корсаков (1901 - 1965), внук Н.А. Римского-Корсакова. Закончив аспирантуру ИИИ, в 1929 году защитил диссертацию «Эволюция музыкальных звукорядов». Три статьи Г. Римского-Корсакова, опубликованные в журнале *De musica* в 1925, 1926 и 1927 годах («Обоснование четвертитоновой системы», «Расшифровка “световой строки” скрябинского *Прометей*», третья представляет собой теоретическую разработку курса акустики, и состоит сплошь из математических формул и таблиц) остались его основными работами, представляющими ту область научных интересов композитора, которой он занимался всю жизнь. В 1927 году в журнале *Le Monde Musical* И. Вышнеградский поместил статью о Г. Римском-Корсакове и его Кружке четвертитоновой музыки, в которой цитирует основные положения теории Корсакова, называя его одним из ведущих композиторов-новаторов.

оживленной перепиской с признанным «классиком» ультрахроматизма – композитором русского зарубежья, проживавшим во Франции, Иваном Вышнеградским⁴. Он был известен сочинениями для ансамбля двух, трех, четырех фортепиано, настроенными с разницей в четверть тона. Творчество обоих композиторов было направлено на поиск максимальной шкалы звучания – *всезвучия*, и являет собой два пути ультрахроматизма в музыке.

В квартире Римского-Корсакова стояли рояль и пианино, настроенные с разницей в четверть тона; он много работал на дому, т.к. в разгар борьбы с «формализмом» его лаборатория в консерватории закрылась, а четвертитоновые сочинения оказались под запретом. Именно в домашних концертах звучали четвертитоновые сочинения хозяина дома и присылаемые Вышнеградским пьесы для двух фортепиано. Эти музыкальные вечера были единственной возможностью познакомить узкий круг музыкантов-энтузиастов, друзей



**Г. Римский-Корсаков
ведет занятия**

композитора с миром ультрахроматики, занимавшим заметное место в европейском музыкальном контексте. Вот красноречивый отклик Вышнеградского на письмо Г. Римского-Корсакова: «Мне было очень приятно узнать, что Вы, в домашнем кругу, исполняли мои прелюдии. Я живо представляю себе такой домашний концерт из Ваших и моих сочинений. Увы, здесь в Париже я не могу осуществить нечто подобное, т. к. не хватает двух роялей...»⁵.

В 1965 году Г.М. Римский-Корсаков с энтузиазмом готовился к докладу о четвертитоновой музыке в Библиотеке филармонии; также планировалось исполнение его сочинений. К сожалению, утрачен архив Кружка четвертитоновой музыки, которым руководил Г. Римский-Корсаков, а сохранившиеся романсы, этюды и прелюдии ничем не выдают поиски иных звуковых систем. Музыкальным дневником Г. Римского-Корсакова считаются 24 прелюдии для фортепиано (1924 – 1955), написанные в традиционном строе, в стилистике русской романтической миниатюры. По наблюдениям современников, в музыке Г. Римского-Корсакова часто слышались «скрябинизмы», но – с присущей ему душевной ясностью и легкостью. Четвертитоновые пьесы также имеют мягкий, переливчатый характер. Несколько сочинений, которые были Георгием Михайловичем посланы Вышнеградскому, судя по письмам, вызвали явное удивление последнего, настолько их музыкальный материал не соответствовал образу единственного оставшегося в России хранителя «четвертитонового завета».

⁴ Являясь «музыкальным внуком» Н.А. Римского-Корсакова, Вышнеградский довольно рано оказался под влиянием *вселенной* Скрябина, его неповторимого гармонического языка, его теософско-мистических идей, в том числе идеи *космизма*, отличающей одно из основных, идеалистических, направлений русской мысли начала века. Космизм как трансцендентальная философская система реализовался в творчестве Вышнеградского стремлением к «космичности» музыкальной материи – одновременности звучания всего пространства, т. е. *всезвучию*. Доказательству объективности этого пространства, расширению привычных представлений о законах температуры, времени, гармонии посвящены все его искания в области композиторского творчества и в области музыкознания.

⁵ Письмо Вышнеградского. Апрель, 1965 год // Отдел рукописей РНБ, фонд Г.М. Римского-Корсакова.