

**ЧЕТВЕРТИТОНОВАЯ МУЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАТЕГОРИЙ  
«МЫСЛИМОЕ» И «ЗВУЧАЩЕЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ 1910-Х ГОДОВ Н. КУЛЬБИНА  
И А. ЛУРЬЕ**

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки  
Астраханской государственной консерватории (Академии)*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н. Н. Калиниченко*

*Настоящая статья посвящена проблеме четвертитоновой музыки в теоретических публикациях Н. И. Кульбина и музыкальном творчестве А. Лурье, которая рассматривается автором с позиции отражения категорий «мыслимое» и «звучащее». В частности, основу «мыслимого» у Кульбина составило теоретическое обоснование четвертей тонов, «звучащее» – практическое осуществление идеи четвертитоновой музыки, которое рассматривалось Кульбиным с точки зрения записи, исполнения и слушания. В творчестве А. С. Лурье «мыслимое» явилось отражением образного содержания четвертитонового сочинения, «звучащее» нашло свое воплощение в нотации высшего хроматизма.*

***Ключевое слово:** Четвертитоновая музыка.*

*V. Ishmeyerova*

**QUARTER-TONE MUSIC AS A REFLECTION OF THE CATEGORIES  
“IMAGINABLE” AND “SOUNDING” IN CREATIVE WORKS OF N. KULBIN  
AND A. LOURIE IN THE 1910S**

*The paper is devoted to the problem of quarter-tone music in theoretical publications of N. Kulbin and music of A. Lourie, which is considered by the author through*

*the reflection of the categories “imaginable” and “sounding”. In particular, the basis of Kulbin’s “imaginable” is the theoretical justification of tone quarters and his “sounding” is formed by practical realisation of the quarter-tone music idea, which was viewed by Kulbin in terms of recording, performing and listening. In A. Lourié’s creation the “imaginable” was a reflection of the figurative content of a quarter-tone piece; the “sounding” was embodied in notation of higher chromaticism.*

**Key words:** quarter-tone music.

В начале XX в. в связи с возникновением понятия «**новая музыка**» переосмысливались главные музыкальные категории: звук, звуковысотная система, пространство и время и другие. Подобная смысловая трансформация привела к зарождению **идеи «освобождения звука»**. В связи с этим, по мнению исследователей Е. Г. Польдяевой и Т. А. Старостиной в музыкальном искусстве 10-х годов существовало несколько тенденций «новой музыки» [4, с. 598]. Среди многих выделим новую сонорность и преобразование прежней темперированной системы, которые способствовали значительной «деформации» звука как такового. С одной стороны, звук отождествлялся со звуками природы – всевозможными шумами окружающей среды (Л. Руссо, Н. И. Кульбин). С другой, звук рассматривался как физическое явление, состоящее из отдельных частиц – «звуковых атомов», что впоследствии привело к возникновению **идеи четвертитоновой музыки и ультрахроматизма** (И. А. Вышнеградский, Н. И. Кульбин, М. В. Матюшин, Г. Штайн, А. Хаба и другие).

Учитывая, что многие музыканты и композиторы особое внимание уделяли замыслу и звучанию четвертитонового сочинения, на наш взгляд, весьма уместно говорить о существовании музыкально-эстетических категорий «мыслимое» и «звучащее». «Мыслимое», на наш взгляд, заключает в себе теоретические основы, «звучащее» – практические. Если «мыслимое» отражает замысел произведения, его образное содержание, средства музыкальной выразительности, форму, то «звучащее» – звучание и исполнение\*. Тем самым, «мыслимое» представляет собой процесс, становление чего-либо, «звучащее» – уже полученный результат.

Поскольку Н. И. Кульбин не оставил музыкальных четвертитоновых композиций, в

настоящей статье автор попытался выявить категории «мыслимое» и «звучащее» на основании его рассуждений в статье «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке». Обосновать наличие данных категорий в музыкальном творчестве А. С. Лурье позволил анализ образного содержания «Прелюдии» op. 12 № 2 для рояля с высшим хроматизмом.

Новое понимание звука привело к возникновению идеи **ультрахроматизма и четвертитоники**, ставшей одной из главных составляющих «мыслимого» в четвертитоновом сочинении. Важно отметить, что впервые к четвертитоновости обратились зарубежные композиторы в начале XX в. Еще в 1906 г. первые четвертитоновые композиции опубликовал Г. Штайн. По его собственному признанию он «очень гордился этим “первым опытом введения четвертей тонов в музыкальную практику” и не подозревал, что дело касалось лишь попытки их возрождения» [5, с. 12].

Художник и отец русского футуризма **Н. И. Кульбин** один из первых в России предложил теоретическое обоснование четвертитоновой музыки. Считая «музыку природы» главным параметром свободной музыки, он явился открывателем нетемперированной музыки и в статье «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» сформулировал **идеи четвертитоновой музыки и «омузыкализации среды»**. По его мнению, «музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц – свободна в выборе звуков». Любой художник, пишущий в стиле свободной музыки не должен быть «ограничен тонами и полутонами». «Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков»\*\* [2, с. 3–4].

Свободная музыка должна основываться на таких же законах, как и «музыка природы». Рассуждая о свободной музыке, художник сделал интересный вывод: музыка насыщена свободой вдохновения, выражающаяся в достоверном изображении композитором субъективных переживаний и эмоций. В цитируемой работе Кульбин предложил *теоретические и практические* возможности свободной музыки, Основу теоретического осуществления четвертей тонов («мыслимое») составили новые преимущества свободной музыки, главным качеством которой явилось образование необычных сочетаний звуков, гармоний, аккордов, диссонансов с их разрешениями и мелодиями. Подобные тесные сочетания звуков в гамме, художник называет «тесными диссонансами», наделенными особыми свойствами в отличие от обыкновенных диссонансов. Вследствие этого выбор подобных сочетаний аккордов позволяет увеличить роль лирических образов и изобразительность музыки.

Практическое осуществление идей реализуется в «звучащем» т.е. рассматривается Кульбиным с точки зрения записи, исполнения и прослушивания. По убеждению автора, различать четверти тонов способен любой человек, тогда как восьмые части тонов распознают далеко не все. Но именно восьмые части тонов и должны производить наиболее сильное впечатление на слушателя.

*Исполнение* свободной музыки может сопровождаться пением и игрой на струнных инструментах (контрабасе, виолончели) без всяких изменений и настроек. Сложнее с клавишными и народными инструментами. Гитаре, цитре, балалайке необходимы добавочные лады, а рояль потребует перестройки, которая повлечет за собой уменьшение количества октав и изменение рисунка клавиатуры. Автор советует установить два этажа струн и двойную клавиатуру. Тем самым и прежняя система музыкального строя, и механика инструмента, и традиционное понимание музыкального слуха нуждаются в коренном пересмотре и изменении.

Что же касается *записи* свободной музыки, то нотная система, по мнению Кульбина,

должна остаться прежней. На начальном этапе автор советует записывать импровизации свободных нот на грампластинках или на бумаге в виде рисунка с линиями, направленными вверх и вниз.

К «мыслимому» и «звучащему» в своем творчестве обращался и А. Лурье, называвший «свободную музыку» **высшим хроматизмом**. Его статья «К музыке высшего хроматизма» содержит обоснование четвертитоновой системы, которая объявляется «началом новой органической эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм» [3, с. 81]. А. Лурье предложил свой «проект записи высшего хроматизма», позволяющий не разрушать нотный стан и прежние гармонические концепции. Новый знак в виде цифры – «4» (quartiese) – повышает звук на 1/4 тона, «4» в перевернутом виде (quart' moll) – понижает звук на 1/4 тона. Каждый из этих знаков уничтожается полубекаром (demi – bescarre). Все знаки сохраняют свою силу по отношению к хроматизму 1/2 тонов. Высший хроматизм, по мнению композитора, **требует четыре обозначения одной и той же ступени** в равномерном повышении и понижении.

Без сомнения, метод нотации А. Лурье отличается сложностью. Во-первых, он неудобен для восприятия: использование большого количества знаков приведет к техническим сложностям при записи какого-либо произведения. Во-вторых, данная нотация не была универсальной, она предназначалась для специально перестроенного рояля с высшим хроматизмом. Для этого инструмента А. Лурье написал «Прелюдию» op. 12 № 2, в нотном тексте которого использовал все четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении и понижении. На наш взгляд, каждое повышение и понижение на четверть тона ассоциировалось у музыканта с «новым мироощущением» и стремлением проникнуть в «третье измерение» пространства.

Как думается, претворение композитором пространственной выразительности особенно повлияло и на образный мир сочинения, который стал ярким воплощением «мыслимого». На наш взгляд в данном произведе-

нии А. С. Лурье отразил музыкальную образность «мира вне человека» (Л. П. Казанцева), представленную главным образом предметно-изобразительными образами. Согласно Л. П. Казанцевой, музыкальные образы этого типа характеризуются свойствами материального мира: легкостью и тяжестью, плотностью и прозрачностью, блеском и матовостью и многими другими [1, с. 132]. В частности, в «Прелюдии» также уместно говорить о наличии предметно-изобразительных образов, обладающих свойствами материального мира: легкостью и воздушностью, прозрачностью и целостностью. В этом убеждает частое использование восходящих интонаций-взлетов, основанных на «высшем хроматизме» (повышениях на четверть тона); спокойная динамика, представленная динамическими оттенками в виде *piano*; краткие *crescendo* и *diminuendo*, прерывающиеся замедлениями и растворениями на *p*. Все это, безусловно, создает впечатление полётности

и невесомости в воздушном пространстве к чему и стремился композитор.

Таким образом, творчество Н. Кульбина и А. Лурье является ярким примером воплощения понятия «новая музыка», нашедшего свое выражение в «мыслимом» и «звучащем» четвертитоновой музыки. Идеи ультрахроматизма или свободной музыки и «музыки природы» Н. Кульбина, идеи высшего хроматизма А. Лурье оказали огромное влияние на последующее развитие как отечественного, так и зарубежного музыкального искусства. Идеи высшего хроматизма послужили основой многих четвертитоновых композиций И. Вышнеградского, А. Хаба, Э. Денисова, А. Шнитке и других. Более того, подобные идеи повлекли за собой формирование конструктивного способа мышления, выражающегося главным образом в чётко продуманном конструировании как теоретического («мыслимого»), так и практического («звучащего») осуществления «свободной музыки».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Данные категории, на наш взгляд, применимы к любой музыке.

\*\* Напомним, что подобные идеи были близки футуристам Л. Руссоло, М. Матюшину и А. Лурье, которые при конструировании шумовых и новых инструментов также обращали внимание на возможность различного деления тона на четверти и трети тонов.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. – Астрахань.: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
2. Кульбин Н. А. Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке, 1909. СПб.: Военная типография. 7 с.
3. Лурье А. С. К музыке высшего хроматизма // Стрелец. 1915. №1. С. 81–83.
4. Польшаева Е. Г., Старостина Т. А. Звуковые открытия русского авангарда // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М.: Госинститут искусствознания, 1997. С. 598–602.
5. Штайн Г. Четвертитоновая музыка // К новым берегам. 1923. № 3. С. 10–15.

#### SPISOK LITERATURY

1. Kazantseva L. P. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya: Ucheb. posobiye. Astrakhan': IPTs «Fakel» ООО «Astrakhan'gazprom», 2001. 368 s.
2. Kul'bin N. A. Svobodnaya muzyka. Primeneniye novoy teorii khudozhestvennogo tvorchestva k muzyke, 1909. SPb.: Voyennaya tipografiya. 7 s.
3. Lur'e A. S. K muzyke vysshego khromatizma // Strelets. 1915. N 1. S. 81–83.
4. Pol'dyayeva E. G., Starostina T. A. Zvukovye otkrytiya russkogo avangarda // Russkaya muzyka i XX vek. Russkoye muzykal'noye iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka. M.: Gos. institut iskusstvovznaniya, 1997. S. 598–602.
5. Shtayn G. Chetvertitonovaya muzyka // K novym beregam. 1923. N 3. S. 10–15.