

О ЧЕТВЕРТИТОНОВОЙ НОТАЦИИ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

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

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

Статья посвящена проблеме четвертитоновой нотации в творчестве русских кубофутуристов – художника Н. Кульбина, композиторов М. Матюшина и А. Лурье, а также их современников – И. Вышнеградского и Г. Штайна. Анализ графических приемов четвертитоновой нотации данных композиторов позволил убедиться в нежелании создать единую универсальную систему четвертитоновой нотации, которая позволила бы легко и свободно записывать четвертитоновую музыку.

Ключевые слова: *четвертитоновая нотация, творчество кубофутуристов.*

QUARTER-TONE NOTATION IN RUSSIAN MUSIC OF THE EARLY 20TH CENTURY

The paper is devoted to quarter-tone notation in works of Russian Cubo-Futurists – artist N. Kulbin, composers M. Matyushin and A. Lurie and their contemporaries – I. Vyshnegradsky and G. Shtayn. The analysis of graphic methods of quarter-tone notation of these composers testifies to the unwillingness to create a unified universal system of quarter-tone notation, which could make it possible to write down quarter-tone music easily.

Key words: *quarter-tone notation, creative work of Cubo-Futurists.*

XX в. – время открытий и свершений, время, когда глобальному обновлению подвергались буквально все сферы науки. Не исключением явилась и русская музыка, оказавшая «мощное воздействие на все стороны европейского музыкального искусства, включая композиторское творчество, искусство, педагогику» [1, с. 11]. По мнению М. Г. Арановского, именно новая русская музыка возникла в качестве «первой волны всеобщего обновления языка искусства, обновления, которым отмечена вся история его развития в XX в.» [1, с. 10].

Поиски в области звука повлекли за собой пересмотр многих вопросов, в том числе и традиционной нотации, которые привели к созданию системы четвертитоновой нотации. Тем самым проблема четвертитоновой нотации является актуальной для музыкальной науки.

Одним из первых, кто обратил внимание на проблему записи, исполнения и слушания «свободной музыки» явился Н. И. Кульбин. В своей статье «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» он сформулировал *теоретические и практические* преимущества свободной музыки.

Система нотации свободной музыки, 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.

Вслед за Н. И. Кульбиным, вопросы нотации освещал в своих публикациях и ху-

дожник, композитор, скрипач-исполнитель М. В. Матюшин. Центральным «объектом» его внимания стали идеи новых делений тона, а также проблема записи и исполнения четвертитоновой музыки на струнных инструментах. Перечисленные идеи послужили основой «Руководства изучения новых делений тона для скрипки» М. Матюшина, которое явилось своего рода «азбукой» для тех, кто желал освоить четвертитоновую систему в игре на скрипке.

В отличие от Н. Кульбина, М. Матюшин предложил свою нотацию четвертитонового письма. Ее главное преимущество заключалось в удобном обозначении новых тонов: «каждая повышенная на четверть тона нота, изображается крючком вверх и каждая пониженная на четверть тона крючком вниз». При этом добавим, что использование диезов и бемолей для четвертей тона композитор исключает, ярким свидетельством тому служит отсутствие знаков как при ключе, так и при четвертитонных нотах. Подобное решение, вероятно, можно объяснить, во-первых, стремлением создать более удобный метод нотации. Во-вторых, причина выбора обозначения крючком, на наш взгляд, обусловлена тем, что при обозначении повышения или понижения на четверть тона одним знаком и двумя исполнитель должен добиваться различного интонирования звуков.

Истоки нотации М. Матюшина следует искать в русском средневековье. «Крюки» Матюшина сочетают в себе две системы записи: одна основывалась на записи квадратных нот, другая на крюковой нотации. Это

позволяет судить о том, что композитор, создавая свое «Руководство», основывался на исконно русской традиции, а не порывал с ней. Более того, на трепетное отношение к традиции европейской скрипичной школы указывает и сходство «Руководства» со скрипичными упражнениями Г. Шрадика. Подобно Шрадику, композитор также выстраивает упражнения по мере увеличения сложности, включая упражнения на разных струнах и в разных позициях.

Если говорить об удобстве нотации, то она действительно удобна во всех отношениях. Во-первых, она удобна для *визуального восприятия*, исполнитель не отягощен случайными знаками; во-вторых, преимущество нотации и в ее *универсальности* – она может использоваться не только для скрипки, но и для других инструментов, перестроенных на четвертитоновую систему. Важно отметить, что после создания «Руководства» композитор стал внедрять свои идеи новых технических возможностей инструмента в практическую деятельность. По свидетельствам многих биографов М. Матюшина, в 1916–1918 гг. музыкант обратился к созданию нового типа скрипки, в основу которого была положена система удвоенного хроматизма. Форму корпуса скрипки он заимствовал у клавиноподобных прямоугольных гуслей, удлиненных в басах и укороченных в дискантах. Как отмечает Ю. Мезерин (заведующий филиалом ГМИСПб «Дом М. Матюшина»), М. Матюшин создал по этому принципу несколько скрипок. Одна из них демонстрировалась на выставке в Музее художественной культуры в 1924 г. [6, с. 18]. Композитор часто играл на своей первой скрипке, но большее предпочтение отдавал и другой «белой» скрипке, сделанной из светлого дерева, не покрашенного лаком. После смерти М. Матюшина скрипка была передана в Музей музыкальных инструментов, где и хранится в настоящее время.

Подобно М. Матюшину, 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 – beccarre*). 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.

Без сомнения, метод нотации А. Лурье отличается сложностью и неудобен для восприятия, так как требует использования большого количества знаков, следствием которых станут технические сложности при записи какого-либо произведения. Более того, данная нотация была создана для специально перестроенного инструмента-рояля с высшим хроматизмом, и не явилась универсальной (как у Матюшина).

Ярким подтверждением применения, как высшего хроматизма, так и четвертитоновой нотации является сочинение А. Лурье – «Прелюдия» *op. 12 № 2* для рояля с высшим хроматизмом. В нотном тексте данного сочинения композитор использовал все четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении и понижении. Как справедливо отмечает Е. Польдяева, данное сочинение было написано автором на листе-вкладыше для предполагаемых иллюстраций в качестве приложения к манифесту. На наш взгляд, в этом произведении, подобно Матюшину, каждое повышение и понижение на четверть тона ассоциировалось у А. Лурье с «новым мироощущением» и стремлением проникнуть в «третье измерение» пространства.

Другим примером использования нового метода нотации можно считать *фортепианный цикл «Формы в воздухе»*, в котором музыкант применил бестактовый принцип нотации. По мнению И. В. Воробьева, бестактовый способ нотации определяется всей природой материала и формы: как ассиметричной ритмикой, фразировкой, так и сонористическим звучанием вертикали, тембровым мышлением. «Одновременно абстрактно-программное название также становится причиной и оправданием метода записи: оно не только усиливает общее впечатление, но и

выявляет эстетическую доминанту цикла, а именно – к стремлению синтеза музыки и живописи, утверждение эстетической самоценности графического ряда в музыкальном произведении» [2, с. 159]. И на самом деле, использование композитором мельчайших градаций динамики и тембра, кластеров, хаотично чередующихся с угловатой и скупой мелодией, нотной записи в виде расчлененных и разновысотных нотных станов – все это подобно кубистическому рисунку Пабло Пикассо. И пианист, как художник, должен постараться донести до слушателя кубистический характер произведения.

Тем самым, в этом цикле композитор попытался передать с помощью музыкальных средств и нотной графики «перевоплощение звуковых форм в пространственные, и наоборот», в результате чего пространственная среда оказалась наделена музыкальными свойствами. Здесь более явно, чем в «Синтезах», происходит «усиление колористического эффекта» [4, с. 69]. Отсутствие указаний темпа и тактовых черт освобождают исполнителя от прежних норм и правил, что дает ему право выбора и полную свободу исполнения. Этот факт лишний раз свидетельствует о стремлении композитора, подобно Скрябину, передать «пафос импровизации» – *tempo rubato* – «ту внутреннюю свободу художественного темперамента, которая позволяет произвольно передвигать тактовую черту внутри музыкального произведения» [5, с. 14].

В 20-е гг. XX в. русским и зарубежным композиторам также пришлось столкнуться с проблемой записи четвертитоновой музыки. И. Вышнеградский, А. Хаба (Чехия), Г. Штайн, И. Малер, В. Меллендорф (Германия), А. Бальони (Италия), подобно русским футуристам, не создали единой системы обозначения четвертей тонов, что вызвало много сложностей и неудобств у исполнителей. Об этом с сожалением писал Г. Штайн: «создание нотного материала должно быть единообразно и музыкантам-исполнителям невозможно переучиваться при каждом сочинении» [7, с. 13].

Тщательно изучив четвертитоновые системы некоторых из указанных композиторов

было обнаружено, что каждый из них избрал для себя определенный принцип обозначения (нотации) четвертитонов (знаками).

Так, И. Вышнеградский в кратких указаниях для композиторов, пишущих в четвертитоновой системе, советовал на начальном этапе применять значки:



При этом для быстрого усвоения четвертей тонов композитор предлагал сначала освоить традиционную полутоновую гамму с «промежутками», а только потом четвертитоновую гамму вверх и вниз [3, с. 106].

Если сравнить систему нотации Вышнеградского с системой обозначений четвертей тонов других зарубежных композиторов, то можно обнаружить некоторое сходство системы нотации И. Вышнеградского и немецкого композитора Г. Штайна. Так, оба музыканта пользуются одинаковыми знаками при повышении звука на четверть тона:

Вышнеградский



Штайн

1)	Повышение.					Понижение.				
	‡	#	##	x		♭	(♭ или b)	♭	♭♭	
	1/4	2/4 = 1/2	3/4	4/4		1/4	2/4 = 1/2	3/4	4/4	

Видимо, такое сходство знаков вновь подтверждает стремление авторов создать единую систему обозначений, отличающуюся удобством и простотой. Кроме того, по мнению Штайна, гармония четвертитоновой музыки также должна обладать простотой, не отягощенной диссонансами. В частности, в своих теоретических пояснениях четвертитонового письма композитор настаивал на том, что «введение четвертей тонов не означает непременно введения новых диссонансов, и что с четвертями тонов можно сочинять музыку даже совершенно свободную от диссонансов» [7, с. 13].

Таким образом, рассмотрев графические приемы четвертитоновой нотации Н. Кульбина, М. Матюшина, А. Лурье, И. Вышнеградского и Г. Штайна становится очевид-

ным, что в работе с четвертитоновыми структурами у данных композиторов не наблюдалось общей направленности, а, напротив, каждый из них придерживался собственных идей. К сожалению, подобная разоб-

щенность мнений привела к нежеланию создать единую универсальную систему четвертитоновой нотации, которая позволила бы легко и свободно записывать четвертитоновую музыку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арановский М. Г.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век. М.: Институт Искусствознания, 1998. С. 7–24.
2. *Воробьев И. В.* У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) // Ритм и форма: сборник статей. СПб.: Изд-во «Союз художников», 2002.
3. *Вышнеградский И. А.* Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польшаевой. М.: Издательский дом «Композитор», 2001. 320 с.
4. *Кульбин Н. И.* Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке, 1909. СПб.: Военная типография. 7 с.
5. *Лурье А. С.* Скрябин и русская музыка // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 141–145.
6. *Мезерин Ю. В.* Михаил Матюшин. 1861–1934. СПб.: ГМИСПб, 2005. 32 с.
7. *Штайн Г.* Четвертитонная музыка // К новым берегам. 1923. № 3. С. 10–15.

REFERENCES

1. *Aranovsky M. G.* Russkoye muzykal'noye iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka // Russkaya muzyka i XX vek. M.: Institut Iskusstvovznaniya, 1998. S. 7–24.
2. *Vorob'yov I. V.* U istokov bestaktovoy notatsii (na primere proizvedeniy A. Lur'ye, A. Mosolova, Yu. Tyulina i P. Ryazanova) // Ritm i forma: sbornik statey. SPb.: Izd-vo «Soyuz khudozhnikov», 2002.
3. *Vyshnegradsky I. A.* Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya // Russkoye muzykal'noye zarubezh'ye v materialakh i dokumentakh. Kn. 2 / sost. i red. A. L. Bretanitskaya, publ. E. G. Pol'dyayevoy. M.: Izdatel'skiy dom «Kompozitor», 2001. 320 s.
4. *Kul'bin N. I.* Svobodnaya muzyka. Primeneniye novoy teorii khudozhestvennogo tvorchestva k muzyke, 1909. SPb.: Voyennaya tipografiya. 7 s.
5. *Lur'ye A. S.* Skryabin i russkaya muzyka // Muzykal'naya akademiya. 1997. N 2. S. 141–145.
6. *Mezerin Yu. V.* Mikhail Matyushin. 1861–1934. SPb.: GMISPB, 2005. 32 s.
7. *Shtayn G.* Chetvertitonnaya muzyka // K novym beregam. 1923. N 3. S. 10–15.