

Н. А. ГУРЕНКО

Уральская государственная консерватория
им. М.П. МусоргскогоИВАН ВЫШНЕГРАДСКИЙ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МИКРОХРОМАТИКИУДК
781.6:781.22

Одной из характерных примет искусства авангарда 10-х — 20-х годов XX века явилось открытие нового измерения — пространства «микро», что по-своему проявилось в разных видах искусства. Поэты, пытаясь достичь наибольшей выразительности, использовали «разрушенные» слова, полуслова и их причудливые сочетания; живописцы, увлечённые процессом атомизации, разрушали перспективу, обращаясь к абстрактному беспредметничеству. В музыке эта тенденция нашла выражение в идее микрохроматики. Мысль о перераспределении звукового пространства увлекала многих композиторов и теоретиков авангарда: А. Авраамова, А. Лурье, Н. Кульбина, М. Матюшина, Н. Обухова, а на Западе — Ф. Бузони, Й. Магера, А. Хабу и др. Однако наиболее последовательно идею микрохроматики разрабатывал в своём творчестве И. Вышнеградский (1893–1979) — композитор, теоретик и философ музыки, художник-акварелист. Микрохроматика стала своего рода стержнем, объединяющим его теоретические воззрения и практику композиторской деятельности. Микрохроматика в творчестве И. Вышнеградского рассматривается автором статьи и как объект теоретического осмысления (теоретические работы композитора), и как идея, нашедшая воплощение непосредственно в его сочинениях¹.

МИКРОХРОМАТИКА КАК ПРЕДМЕТ
ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ
И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

В период с 1923 по 1972 г. Вышнеградский написал более двадцати статей, так или иначе связанных с проблемой ультрахроматизма². Наиболее часто в теоретических работах композитора встречается термин «континуум». Идею «континуума» Вышнеградский распространял на звуковысотную (микрохроматика) и ритмическую (ритмическая микрохроматика) организацию своих сочинений, а также пытался воплотить её средствами живописи. Рисуя пастелью, экспериментировав с цветом,

Вышнеградский создавал «свето-мозаики» и цветовые шкалы, он также придумал «цветовую нотацию» из шести основных тонов: 1/2 тона — красный, 1/12 — оранжевый, 1/6 — жёлтый, 1/4 — зелёный, 1/3 — синий, 5/12 — фиолетовый.

Достижение «континуума» Вышнеградский связывал с пробуждением «космического сознания», — состоянием, которое он испытал дважды — осенью 1916 и 1918 гг. Эта формулировка («космическое сознание») близка высказыванию Освальда Шпенглера о «бесконечной музыке безграничного космического пространства». То есть, свою идею Вышнеградский понимал, с одной стороны, широко — в философско-религиозном смысле (в этом отношении показательно, что одна из его работ — «О Христовом синтезе», 1940, имеет подзаголовок «Пришествие космического сознания с точки зрения христианского богословия»). В узком, конкретном смысле «континуум» означает для композитора открытие слышания *пространства между звуками*, в чём он видит себя последователем Скрябина: «Я в некотором смысле "знал", что у Скрябина было это слышание. Об этом "свидетельствует" его музыка последнего периода, её необъяснимый специфический характер ... Это внутреннее слышание "пространства между звуками" тесно связано у меня с творческим вдохновением и сопровождается состоянием экзальтации»³. Подобно тому, как в физике «структура пространственно-временного континуума детерминирована распределением плотности вещества и излучения во Вселенной»⁴, интервальные соотношения внутри микрохроматического звукоряда определяют его приближенность к континууму. Интервальной единицей при этом могут выступать: четвертитон, а также 1/3, 1/6, 1/12 тона (их использует И. Вышнеградский в своём творчестве) и другие.

Понимание «континуума» как заполненного пространства между звуками наиболее близко его толкованию в математике⁵, поскольку представ-

ляет собой последовательность, аналогичную ряду действительных чисел. Если рассмотреть эти числовые соотношения с математической точки зрения, то они оказываются далеки от мельчайших, «предельных» делений. Подобные дробления тона, на первый взгляд, создают только иллюзию континуальности. Однако необходимо учитывать ещё один параметр, подающийся выявлению определённых градаций и имеющий известные границы, — слуховое восприятие. Именно с позиции «слышимое — неслышимое» свойства звукоряда могут быть оценены как континуальные. Четвертитон оказывается пограничным интервалом на пути к континууму. По словам Ю. Холопова, «наш слух и как бы "берёт" четвертитоны (около 50 центов), и в то же время, не владеет ими», и мы их слышим как «окраску того же звука, а не новую ступень»⁶. Эффект приближения к континууму даёт сопряжение убывания дробной последовательности, начинающейся с четвертитона, с движением в сторону «неслышимого». «Непрерывное» как новое качество музыкальной материи приводит и к изменению оценки воспринимаемого, поэтому в области микрохроматики звуки чаще получают сонорную, а не ступеневую трактовку.

Идеей «континуума» во многом обусловлено представление Вышнеградского о *раскрепощении* музыкальной материи, и своего рода средством его достижения выступает сам «континуум». Данной проблеме композитор посвятил работы с характерными названиями: «Раскрепощение звука» (1923) и «Раскрепощение ритма» (1923).

В работе «Раскрепощение звука» Вышнеградский обосновывает необходимость утверждения микрохроматики взамен исчерпавшей себя 12-ступенной темперации. Подразделяя все существующие системы строев на открытые и закрытые, он подчёркивает бесперспективность первых, которые, по его словам, есть «возвращение к природе» и «шаг назад». Вместе с тем все закрытые системы проходят определённый путь развития: введение в практику, осознание самостоятельности и достижение абсолютного равноправия элементов системы, а затем исчерпание средств и ощущение замкнутости.

Первоначально любая закрытая система обладает богатыми возможностями. Так, 12-ступенная темперация давала возможности для свободного модулирования, но постепенно, по мысли Вышнеградского, баланс между свободой и ограниченностью нарушается и приводит к ощущению того, что «расширение кругозора композитора бы-

ло в то же время его сужением, так как вместо перспективы бесконечного ряда тональностей, мы имели ограниченное их число — всего 12, связанных в круг»⁷. В качестве «завершителей» и «абсолютных утвердителей» 12-ступенной равномерно-темперированной системы, согласно мнению Вышнеградского, выступают Н. Обухов и А. Шёнберг. Свою же задачу композитор видит в том, чтобы «раскрепостить музыкальное искусство от двенадцатизвучности». Трактовка «континуального» как «раскрепощённого» наиболее ярко выражает пафос открытия выпущенного на свободу из тисков 12-ступенной темперации звука. В этом отношении «континуальный» — значит, «непрерывный, неограниченный в своей свободе».

В работе «Раскрепощение ритма», — с характерным эпиграфом из Ф. Ницше: «Вставляйте. Убьём духа тяжести», — Вышнеградский ведёт речь о необходимости освобождения другой координаты музыки — длительности.

И наконец, к термину «континуум» И. Вышнеградский прибегает, пытаясь решить проблему типологии микрохроматики. В «Учебнике четвертитоновой гармонии» (1933) он ещё не даёт чётких установок на этот счёт. Однако пишет об искусственных четвертитоновых шкалах («точных», «полуточных» и «неточных» — неправильных), которые напоминают симметричные модусы и указывают на звукоряд как способ организации музыкального материала, а также о возможном смешении тонального и атонального принципов. При этом смысл атональности Вышнеградский видит в радикальном изменении музыкального материала, что в итоге означает исчезновение всех «центральных тяготений».

В работе «Закон всезвучия. Диалектическая философия музыкального искусства»⁸, явившейся результатом многолетних теоретических исканий композитора, не только формулируется типологическая проблема, но и предпринимается попытка её решить. Пользуясь терминами «весомое» и «невесомое» звучание, композитор рассматривает в качестве типов звуковысотной организации тональность, атональность и «континуум». Отправной точкой его рассуждений является мысль о *тяжести* как о способности одного объекта, обладающего большей массой, притягивать другой. *Pesoniour sonore* (*весомое* звучание) выражается в иерархичной нерегулярной семиступенной шкале, или иначе, тональной системе. Атональность же представляет собой неиерархичную регулярную двенадцатиступенную хроматическую шкалу, *Imponderabilite sonore* (*невесомое* звучание)¹⁰. Рав-

новесие звучания достигается в континууме, который может иметь полные и неполные формы, быть регулярным и нерегулярным. При этом Вышнеградский приводит шкалу «большого континуума» («grand continuum»), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона.

Ценно, что в данной работе Вышнеградский осуществляет попытку установить тип звуковысотной системы, который будет наиболее адекватно отвечать микрохроматическому материалу. В результате сравнений с уже известными типами композитор приходит к осознанию действия новых законов по отношению к ультрахроматизму. Для определения соответствующего микрохроматике типа звуковысотной системы Вышнеградский использует привычный для него термин «континуум», наделяя его типологическим значением. «Непрерывность» здесь означает опору на микрохроматический звукоряд, который, благодаря особенностям слухового восприятия, становится наиболее оптимальной звуковой материей для континуума.

МИКРОХРОМАТИКА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

Практическое воплощение «континуума», осуществляемое Вышнеградским преимущественно в жанре «мультиклавирного ансамбля»¹¹ или, иначе, ансамбля для двух фортепиано, допускает различные варианты совмещения микрохроматики с принципами известных типов звуковысотных систем: модальных, тональных, серийных.

Так, в четвертитоновой Поэме для двух фортепиано (1937) обнаруживаются черты модальности. Здесь, применяя два инструмента для исполнения «хроматики» и «микрохроматики», композитор поручает им одну партию. Моноритмичное движение голосов, изредка заменяемое комплементарным, не даёт возможности раскрыть мелодический потенциал ультрахроматизма (пример № 1). Каждый звук хроматического строя получает удвоение каким-либо интервалом в микрохроматическом. При этом в их соединении композитор прибегает к принципу зеркальной симметрии: нисходящий скачок, исполняемый на первом инструменте, практически во всех случаях даёт восходящий скачок на другом. Но симметрия организации музыкального материала проявляется только в записи. Практическая реализация этой идеи даёт многочисленные перекрещивания. Звуки, подчёркнутые композитором, образуют мелодический контур с удвоением тем или иным интервалом (пример № 1 а).

Синтаксическую структуру высказывания определяют ритмические средства — остановки на выдержанных половинными созвучиях, которые оказываются опорными в гармоническом отношении. Незакреплённость опоры за одним определённым созвучием не позволяет выделить какие-либо устойчивые интервальные сочетания. Горизонтальное развёртывание поэмы в рамках 1/4-тонового звукоряда, отсутствие центрального элемента, скрепляющего систему, говорит о *близости* звуковысотной организации данного фрагмента *модальному принципу*.

Другое микрохроматическое сочинение Вышнеградского — Третий симфонический фрагмент (1945), один из пяти Симфонических фрагментов, написанных композитором для разных исполнительских составов, — представляет собой пример совмещения микрохроматической идеи с тональным принципом, который оказывается, скорее, закономерностью «второго плана»¹².

В его фактуре выделяются два пласта: главный голос, основанный на движении восьмыми, поручен первой группе фортепиано, остальные инструменты выполняют функцию поддержки аккордами-кластерами и выделяют ритмически ту или иную долю такта в условиях переменного размера (пример № 2). Создаётся образ грубый, жёсткий, напористый по характеру.

Звуковысотным центром данного фрагмента условно можно считать тон *d* (литавры, обе группы фортепиано), в какой-то мере реализующий тональную идею, но при этом здесь гармонической единицей выступает аккорд-кластер. Кластерами с участием звуков микрохроматического строя (микротоново «насыщенными») кластерами, по Ю. Кудряшову) излагается мелодическая линия и сопровождающие аккорды. В общем диссонантном звучании на первом плане оказывается фонический эффект, а не идея центра и периферии. Тон *d* лежит в основании аккордов-кластеров, но он не соразмерен им, чтобы выступать в качестве центрального элемента. Микрохроматика в данном случае способствует созданию диссонантной среды, а логика центра уходит на второй план.

Ещё одно сочинение Вышнеградского, уже позднее (1967), — Интеграция № 2 ор. 49 — является примером *микрохроматической серии*, объединяющей двадцать четыре неповторяющихся тона, расположенных в определённой последовательности (пример № 3). О возможности воплощения подобного замысла писал сам композитор, ссылаясь на опыт П. Булеза, который

употреблял и диатонические семизвучные, и 1/4-тоновые серии.

Микрохроматическая биинтервальная и самоконструируемая серия Вышнеградского даёт в данном случае совпадения в «магическом квадрате» ($P=RI$, $R=I$), что сокращает количество возможных вариантов вдвое: сорок восемь, а не девяносто шесть (примеры № 3 а, 3 б). При этом использованные интервалы являются обратимыми: полууменьшённая квинта — обращение полуувеличенной кварты, а полутораувеличенная кварта — полуторауменьшённой квинты. Основные модификации серии, укладываемые в кватернион, в данном случае упраздняются, так как на слух прямое движение, ракоход, инверсия и ракоход-инверсия воспринимаются практически одинаково. Композиторский замысел серийного ряда затрагивает прежде всего направление движения интервалов, которое формирует определённую мелодическую линию и способствует членению серии на сегменты. Образуются шесть сегментов по четыре звука со сходным движением мелодии: две восходящие полууменьшённые квинты и нисходящая полуувеличенная кварта, либо сегменты отделяются друг от друга ритмическими средствами, прежде всего с помощью пауз (3-4, 4-5).

В «Интеграции» серия изложена линейно — как интервальный ряд, состоящий из нисходящих полууменьшённых кварт и восходящих полууменьшённых квинт и полутораувеличенных кварт. Подобно додекафонной теме, ряд состоит из неповторяющихся звуков, но с точки зрения слухового восприятия их абсолютного равенства не возникает, поскольку микротон воспринимается не как самостоятельная ступень, а как вариант тона. Переключение внимания на фонический эффект создаёт мнимое ощущение свободы условно разомкнутой системы (замкнутой двадцатичетырёхтоновой).

Изложение серии начинается в низком регистре. При этом двенадцать звуков (от *c*-диеза до *c*-полудиеза — первый сегмент) в прямом движении ($=RI$) проводятся одногласно, а на другие двенадцать (от *g* до *f*-3/4-диеза) накладывается проведение серии в высоком регистре (ракоход ($=I$) от *es*) с диссонантным удвоением основной мелодической линии. Восходящие полууменьшённые квинты в прямом движении серии, излагающиеся в низком регистре, благодаря ракоходному проведению (высокий регистр) меняют направление на нисходящее, а нисходящие полуувеличенные кварты становятся восходящими. В результате проведения дополняют друг друга.

Выбор низкого регистра (из глубин контроктавы к малой), богатого обертонами, для монологического высказывания способствует тому, что в условиях монодии достаточно хорошо прослушивается спектральный ряд одного звука. При этом второй фактурный пласт, предельно удалённый от первого, концентрируется в пространстве верхнего регистра, где обертоны не прослушиваются. В результате создаётся впечатление, что автор при помощи собирания звуков в вертикаль формирует «искусственный спектральный ряд». Учёт регистрово-акустических закономерностей приводит к относительному балансу двух фактурных пластов с точки зрения их обертоновой плотности. Логика развёртывания пластов сходна: горизонталь, с удвоением (ряд высокого регистра) или без, строится как цепь восходящих и нисходящих кварт и квинт, обладающих различными высотными характеристиками (полууменьшённые, полуувеличенные, полутораувеличенные).

Тип звуковысотной организации «Интеграции», в которой серийные принципы реализуются на микрохроматической основе, не может быть объяснён с позиций тональности или модальности. Кроме того, даже серийный принцип в микрохроматических условиях теряет свою сущность в силу сонорного, а не высотно-тонового (что имеет место в двенадцатитоновой серии) восприятия микротонов. Возможности микрохроматической темперации в «Интеграции» применяются, прежде всего, на уровне замысла: два пласта (горизонтально изложенный в низком регистре и вертикально в высоком), которые дополняют друг друга, обращены к внутренней природе звука и раскрытию его внутреннего обертонового богатства. Использование всех звуков 1/4-тоновой системы характеризует род звуковысотных отношений данного сочинения. Функциональными свойствами, ввиду отсутствия деления на устойчивой, наделяется сама материя, обладающая особыми (в сравнении с 12-ступенной равномерной темперацией) фоническими качествами. В результате тип звуковысотной системы «Интеграции» можно определить как микрохроматический, главным признаком которого выступает выход в новый строй, что определяет изменения на уровне неотделимых от него рода и лада.

В рассмотренных образцах показана возможность сочетания микрохроматики с модальным, тональным и серийным принципами, однако изменение качества звучания, обусловленное выходом за пределы 12-ступенного равномерно-темперированного строя, оказывается в них преобла-

дающим. Фонический эффект «неточного», «размытого» звучания не позволяет в полной мере проявиться ни тональной центрированности, ни звукорядной определённости модального принципа, а серийность и вовсе выявляется лишь умозрительно. Всепоглощающее действие микропроцессов собственно и реализует «континуум».

При этом «континуальным» оказывается не столько звукоряд, основанный на мелких делениях тона, сколько его восприятие, граничащее

с «неслышимым». «Континуальность» звучания возникает независимо от того, действуют ли одновременно с микрохроматическим иные принципы звуковысотной организации. Это свидетельствует о том, что микрохроматика обладает свойствами, позволяющими считать её самостоятельным типом звуковысотной системы, что, несомненно, чувствовал И. Вышнеградский, пытаясь определить её типологический статус с помощью понятия «континуум».

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1* И. Вышнеградский.
Поэма для двух фортепиано,
фрагмент



Пример № 2 И. Вышнеградский.
Третий симфонический
фрагмент

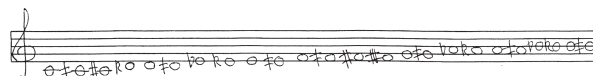


Пример № 1 а

Схема интервальной цепочки

м.3 + 1/4 т., ч.4 + 3/4 т., м.3 + 1/4 т. | м.3 + 1/4 т., м.3 - 1/4 т., ч.5 - 1/4 т., м.3 + 1/4 т. | ув.4 + 1/4 т., б.6 + 1/4 т., б.6 - 1/4 т., м.3 - 1/4 т., м.3 - 1/4 т. | м.3 - 1/4 т., ч.5 - 1/4 т., б.2 + 1/4 т., ув.4 + 1/4 т., б.2 + 1/4 т. | м.7 - 1/4 т., м.7, б.7 - 1/4 т., б.6 - 1/4 т., м.6 | ум.5 + 1/4 т., ч.4, м.3 - 1/4 т., б.2 + 1/4 т.

Пример № 3** И. Вышнеградский
Интеграция № 2.
Общий звукоряд



* Нотные примеры № 1, 2 (факсимиле произведений И. Вышнеградского) даны по изд: Иван Вышнеградский. Пирамида жизни // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Бретаницкой; publ. Е. Польдаевой. — М.: Композитор, 2001.

** Факсимильные материалы по Интеграции № 2 И. Вышнеградского предоставлены автору статьи музыковедом А. Ровнером.

Пример № 3а Интеграция № 2, фрагмент



Пример № 3б Магический квадрат

P → ← R

1	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																							
	f#	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																				
	f#	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																				
	h	f#	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																			
	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																		
	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																	
	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#																
	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#															
	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#														
	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#													
	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#												
	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#											
	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#										
	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#									
	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#								
	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#							
	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#						
	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#					
	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#				
	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#			
	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#		
	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	
	gt	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#	cis	g#	d	ar	es	at	e	hr	f	ht	fis	ct	g	dr	as	df	a	er	b	et	h	ft	c	f#

↑ RI

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Творчество И. Вышнеградского остаётся на сегодняшний день мало изученным. Во многом проясняет жизненные и творческие установки композитора публикация Е. Польдяевой в 2001 году его дневника, статей, писем и воспоминаний (Иван Вышнеградский. Пирамида жизни // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Бретаницкой; публ. Е. Польдяевой. — М.: Композитор, 2001). Однако на пути к исследованию его сочинений лежит проблема, связанная с труднодоступностью (или вовсе утерей) нотных рукописей, необходимых для анализа. По этой причине музыке Вышнеградского (и других экспериментаторов в области микрохроматики) почти не уделено внимания в работе авторитетнейшего исследователя раннего русского музыкального авангарда Д. Гойови «Новая советская музыка 20-х годов», на что указывает сам исследователь (М.: Композитор, 2006. С. 98).

² Среди них: «Раскрепощение звука» (1923), «Раскрепощение ритма» (1923), переведённые на русский язык, и работы на французском языке: «Музыка и всезвучие» (1927), «Учебник четвертиновой гармонии» (1933), «Закон всезвучия» (первая редакция, 1933–1936), «Четвертиновая музыка и её практическое применение» (1937), «Ультрахроматическая революция» (1952), «Закон всезвучия» с подзаголовком «Диалектическая философия музыкального искусства» (вторая редакция, 1951–1955), «Электронный континуум и упразднение интерпретации» (1958), «Континуум и неkontинуум в музыке» (1970), «Ультрахроматизм и виды неоктавного деления» (совместно с Н. Обуховым, 1972).

³ Цит. по: Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому // Музыкальная академия. — 1992. — № 2. — С. 149.

⁴ Континуум // Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1989. — С. 276.

⁵ Континуум в математике есть множество всех действительных чисел. См. об этом: Там же.

⁶ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — С. 158.

⁷ Цит. по: Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому ... С. 137.

⁸ Конечно, положения И. Вышнеградского о тональности и атональности не вполне соответствуют их современным трактовкам, но, тем не менее, представляется важным, что он пытается осмыслить типологический статус этих систем.

⁹ 1933–1936 — первая редакция, 1951–1955 — вторая редакция.

¹⁰ Сведения получены из переведённой автором с французского статьи И. Вышнеградского: Wischnegradsky I. Une philosophie dialectique de l'art musical. Manuscript, 1936. Ed. L'Harmattan / ed. by Frank Jędrzejewsky. — Paris, 2005.

¹¹ Катанова Н. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2002.

¹² Данный «Фрагмент» предназначен для исполнения двумя группами фортепиано (каждая группа состоит из двух инструментов, настроенных в четвертиновой системе по отношению друг к другу) и ударными (Timbale — кубинская литавра, Cymbale — цимбалы и Cassa — барабан).

Гуренко Наталья Анатольевна

аспирантка кафедры теории музыки

Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского