КОСМИЗМ ИВАНА ВЫШНЕГРАДСКОГО

Н. Катонова

С-Петербург

И. Вышнеградский принадлежал к замечательной, но еще недостаточно изученной ветви отечественной музыки начала ХХ столетия, к так называемым “русским авангардистам” зарубежья, к числу которых также относятся Н. Черепнин, А. Лурье, Н. Обухов, Е. Голышев. Именно этой, “зарубежной” ветвью, русская музыка оказалась интегрированной в европейский музыкальный многоязыкий мир, охваченный поиском новых, порой радикальных композиторских идей.

Сейчас уже очевидно, что феномен русского авангарда 1910-20-х годов теснейшим образом связан со звуковыми открытиями Скрябина. Его стремление к расширенным параметрам звучности, к новым средствам организации музыкальной материи, идеи расщепления тонов, оказались ближе эре тотальной организации звуковой материи, нежели модернизм Прокофьева или стилевой универсализм Стравинского. Сближение это наблюдается на уровне миро- и звукосозерцания, и на уровне моделируемой музыкальной лексики.

Являясь “музыкальным внуком” Н.А. Римского-Корсакова[[1]](#footnote-1), Вышнеградский, тем не менее, довольно рано оказался под влиянием Скрябина, и, прежде всего, его религиозно-философских идей, в том числе идеи космизма, отличающей одно из основных направлений русской мысли начала века. На протяжении многих лет композитор переписывался с Н.А. Бердяевым, обсуждая с ним проблемы целостности мира и гармонии. Вот фрагмент одного из писем, в котором, на наш взгляд, отражен основной ракурс мировоззрения композитора: «Русские в своем творческом порыве ищут совершенной жизни, а не только совершенных произведений» - говорите Вы. И как Вы правы, и как глубоко я это чувствую в себе… Выход, по-моему, в универсальном понимании красоты, как выходящей из пределов чисто эстетической сферы – вернее, в актуальном воплощении этого понимания в произведениях искусства. Ницше в “Заратустре” говорит: “Бога скрывает Красота его!” Вот понимание, под которым я подписываюсь.”[[2]](#footnote-2)

Композитор выбрал свой путь духовного совершенствования посредством сочинения музыки после некоего мистического опыта, пережитого им в 1916-1917 годах. Полученное откровение Вышнеградский воплотил в своем важнейшем, по его определению, сочинении “День Бытия” для симфонического оркестра с чтецом, произносящим текст о зарождении нового Космического Сознания. Это произведение (кстати, дважды переработанное, и впервые исполненное лишь в 1976 году) явилось последним опусом композитора, написанным в традиционном хроматическом строе. Все последующие (с 1922 года), сочинения, создавались только в ультрахроматическом.

Художник, создающий собственную языковую систему, неизбежно сверяет свой путь с определенными метафизическими ориентирами, т.к. толчком к созданию индивидуальной языковой реальности всегда является идея высшего порядка, лежащая за пределами конкретного вида искусства. И тогда опыт существования и взаимодействия такой системы с параллельно существующими, распространяется в его сознании на всю Вселенную. Новая звуковая реальность, в которой гармонический язык становится средством выражения философских взглядов, средством воплощения идея абсолютного добра и гармонии всего сущего, обрекает и исследователей на внемузыкальные ориентиры.

Формат настоящей работы не предполагает анализ творчества И. Вышнеградского как целостного явления - а это именно целостное явление, пример стилистического “монотеизма”, последовательного утверждения ультрахроматизма как новой звуковой реальности, нового музыкального универсума. О цельности творчества композитора свидетельствует и многомерность, системность взглядов композитора, изложенных в его фундаментальных трактатах, над которыми он работал в течение всей жизни.

Вышнеградский последовательно разрабатывал и коренную реформу существующей музыкальной системы, используя ультрахроматическую шкалу как основу новой лексики. И здесь его поиски оказались параллельны мощному движению обновления средств выразительности в музыке ХХ века.

В начале века четвертитоновая система звучания как один из новых параметров музыкального языка разрабатывалась 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 Вышнеградский задался целью создания соответствующего инструментария, пригодного для реализации идей, освобожденных от оков темперации.

Рассматривая стилистическое многообразие композиционных форм для двух и более фортепиано в первые десятилетия ХХ века, мы уже отмечали тенденцию индивидуализации облика мультиклавирного ансамбля в творчестве ведущих композиторов. Сравнивая предпосылки обращения композиторов к данному инструментальному составу, мы видим причины, связанные, с поиском новых тембровых сочетаний или с утверждением индивидуальной трактовки музыкальных жанров. В наследии Ивана Вышнеградского который посвятил всю свою жизнь поиску нового звукового пространства, образуемого “cдвоенным”[[3]](#footnote-3) фортепиано, представлена самая впечатляющая концепция жанра мультиклавирного ансамбля. Подчеркнем, что в наследии композитора, насчитывающим около 60-ти опусов, 90% занимают произведения, написанные для двух, трех или четырех фортепиано. Первоначально сам проект создания нового четвертитонового инструмента занимал композитора едва ли не больше, чем сам процесс композиции. Как и у Скрябина, его поиски были связаны с расширением звукового состава аккордовых структур за счет включения новых звуков обертонового ряда. Л.Сабанеев назвал это “заключенной в самой природе звучания линию развития гармонического созерцания”, и, ссылаясь на Скрябина, писал, что он “…в последних своих сочинениях хотел прибегнуть к обозначению понижений и повышений (минимальных) посредством особых знаков”.

Суммируя высказывания композитора, Сабанеев определил, что взгляд Скрябина был направлен в “ультрахроматическую бездну”. Стремясь выразить в своей музыке совершенство космической гармонии, Вышнеградский “шагнул” в эту “бездну”, избрав ультрахроматическую шкалу звучности полем для утверждения собственного музыкального языка и провозгласив всезвучие единственным законом, по которому должна развиваться музыкальная культура в дальнейшем. Идея максимально полного, расширенного звучания завладела им настолько, что в 1923-24 году он работает над созданием нового, трехмануального фортепиано, в котором бы совмещался традиционный строй и четвертитоновый. В дневнике Вышнеградского за 1924 год читаем: “Получаю новости из Германии о том, что фирма Forster изготовила ¼ - тоновое фортепиано, и что Хаба[[4]](#footnote-4)… использовал мой проект трехмануальной клавиатуры (курсив мой-Н.К).”[[5]](#footnote-5)

Мы так подробно останавливаемся на деталях, связанных с инструментарием потому, что Вышнеградский оказался единственным, кто остался верен раз и навсегда избранной шкале ультрахроматической звучности и добился очевидного художественного результата. Именно у него идея двухмануального фортепиано трансформировалась в **идею сочетания двух фортепиано – хроматического и ультрахроматического - как основного модуса выражения избранного им музыкального языка**. С того момента, когда композитор осознал оптимальность подобного состава для достижения своих художественных целей, он приступает к созданию репертуара для ансамбля двух (в ряде сочинений - более) фортепиано, т.е. создает свою индивидуальную версию рассматриваемого нами жанра.

Интересно, что являясь автором работ “Manuel d’harm onie a quarts de ton” и “La loi de la pansonorite” (“Закон всезвучия”)[[6]](#footnote-6), в которых он представляет объяснение своих поисков в виде детально аргументированной теоретической системы, а также ряда статей, посвященных ультрахроматизму и новым возможностям, которые, по его мнению, открываются перед музыкальным искусством, Вышнеградский нигде не обосновывает своей приверженности фортепиано, а точнее, **сочетанию** четного количества четвертитоновых инструментов с одним или двумя темперированными.

В своих предельно лаконичных дневниковых записях, композитор также не останавливается на композиционных принципах строения собственных сочинений, на интонационных особенностях совмещения различных интервальных структур музыкального материала; его больше всего занимает и д е я произведения, над которым он в данный момент работает, и возможности ее реального воплощения. Анализируя его сочинения, относящиеся к различным периодам, мы можем констатировать, что мультиклавирный ансамбль, где темперированный и ультрахроматический строй образуют как бы две звуковые реальности, совмещают две культуры –традиционную и новую, с раздвинутыми границами привычных понятий *тембра,* становится для Вышнеградского неким универсальным инструментом – символом, воплощением новой звуковой эстетики, отражающей его непрерывное стремление к абсолютной космической гармонии, лежащей в основе художественных исканий композитора.

Духовный поиск русских “космистов” всегда простирался за пределами православной традиции, обращаясь порой к языческим культурам, к ориентализму. Вспомним, что по замыслу Скрябина, его “Мистерия” должна была исполняться в Индии, у истоков цивилизации. “Индуизм” русских философов-мистиков происходил, из трудов Ницше, а в случае Скрябина - из “Тайной доктрины” Е.Блаватской, чьи теософские размышления были для него импульсом творчества.

В этой связи примечательны слова Павла Флоренского, который вслед за Скрябиным, искал новые “слова” (строи и звукоряды), аппелируя, в частности, к опыту музыки восточных народов, с развитой в ней микроинтерваликой: “Слово, самое, по-видимому простое, есть… сложный и богатый мир звуков; однако этот мир был бы оценен нами как неизмеримо более полный и многообразный, если бы наш слух не был так мало воспитан в различении малых звуковых интервалов. Если бы, например, мы умели различать хотя бы четвертные тона, как это привычно воспитавшим свой слух на восточной гамме, то уже и тогда модуляции слова были бы поняты нами в качестве сложных музыкальных произведений… представляющих собой сложнейшее целое, - некоторую симфонию звуков”[[7]](#footnote-7)

Эволюцию индивидуального языка Вышнеградского интересно проследить от ранних опусов середины 20-х годов, в которых еще очевидна стилистическая зависимость от музыкального языка Скрябина. Интересно, что основы мышления композитора всегда оставались тональными, нотация традиционной, а закономерности распределения материала между двумя (тремя, четырьмя) фортепиано, основывались на тематическом обмене, точной имитации или дублировании фактурных комплексов. Впечатление от красочности “всезвучия” ультрахроматических полотен Вышнеградского усиливается благодаря остинатности, нерегулярной акцентности ритмо-интонационных сегментов, экспрессивности прихотливой музыкальной ткани. При анализе партитур композитора нужно иметь в виду эффект “расщепленного” унисона, т.к. одинаково выписанный в двух партиях материал, естественно, звучит по-разному у рояля с традиционно темперированным строем и настроенного на четверть тона ниже. Кстати, это свойство письма Вышнеградского сохранится и в дальнейшем: в основе гармонической вертикали его музыки – всегда унисоны, тритоны или септимы, которые при одновременном звучании не больше диссонируют, а “расслаиваются” на ультрахроматические интервалы.

В 1929 году Вышнеградский приступает к созданию симфонии “Так говорил Заратустра” для ¼-тонового фортепиано (6 рук), ¼ -тонового гармониума, ¼-тонового кларнета и струнного квинтета, которая в окончательной версии была переработана для четырех фортепиано, причем первое и третье из них должны были быть настроены традиционно, а второе и четвертое на четверть тона ниже. Причиной этого переложения явился отказ самого композитора от специально сконструированных ¼-тоновых инструментов и, последовавшее за этим авторское решение пересмотреть все сочинения в пользу “объединенных фортепиано”. В дневнике Вышнеградского читаем: “Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку (…) Наконец (…) я решительно отказался от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона. Я переписал все мои сочинения и в кратчайшее время создал целый репертуар (курсив мой-Н.К).”[[8]](#footnote-8) Здесь заметим, что переосмысленный инструментарий, наконец, оказался адекватен новаторским замыслам композитора, и исполнение произведений Вышнеградского стало активнее привлекать публику, критику, и заинтересованных исполнителей.

Цикл “Так говорил Заратустра” назван **симфонией для четырех фортепиано** не случайно – для воплощения столь грандиозной программы требовался самый масштабный инструментальный жанр. Используя ультрахроматическую шкалу звучания, в этом цикле Вышнеградский также не экспериментирует с формой, которая остается традиционной. Нотация произведения дополнена лишь авторскими значками, обозначающими четвертитоны и кластеры; фактура не отяжелена излишествами, тщательно распределена между инструментами, т.е. в целом, партитура выглядит достаточно традиционно.

Многотембровость, симфоничность воплощения своих композиторских идей, очевидно, не оставляло Вышнеградского и далее. Но, как уже отмечалось выше, в 1936 году композитор был вынужден переписать оркестровые по своему первоначальному замыслу сочинения для двух или четырех фортепиано, ввиду того, что струнные или духовые инструменты с ультрахроматическим строем представляют значительные трудности для исполнения и восприятия.

Уникальным циклом, своего рода “хорошо нетемперированным клавиром” явились 24 Прелюдии для двух фортепиано во всех четвертитоновых тональностях, в которых Вышнеградский композиционно сублимирует опыт Баха, Шопена, Скрябина. В марте 1934 года он записал в своем дневнике: “Начинаю цикл 24 прелюдий в quasi-диатонической 13-тоновой[[9]](#footnote-9) системе (ор.22)”[[10]](#footnote-10). Написание этого цикла продолжалось параллельно с разработкой теории 13-тоновой шкалы (диатонизированной 13-звучной хроматики), которая является аналогом тональной гармонии. Расширяя гармоническую шкалу, Вышнеградский стремился не к поиску универсального композиционного метода, а к совершенному выражению звучания вообще, утверждению закона *всезвучия* средствами ультрахроматизма.

Очевидно, для композитора представлялось важным само продолжение клавирной традиции сочинения подобных циклов. Партитура Прелюдий, блестяще организованная для двух фортепиано, остается пока в ритмо-интервальной стилистике фортепианных прелюдий Скрябина. Даже соотношение “инструктивных” и “колористических” пьес пропорционально внутренней структуре скрябинских циклов ор.17, 27. Для обозначения четвертитоновых диезов и бемолей Вышнеградский использует похожие графические значки, например, “диез” перечеркнут одной линией, а “бемоль” имеет незакругленную нижнюю линию. Этим нетрадиционность нотации исчерпывается, в остальном же эти лаконичные по форме пьесы с прозрачной фактурой и тщательно выписанной ньюансировкой ничем графически не отличаются от композиций для ансамбля с традиционным строем.

К сожалению, до настоящего времени произведения этого замечательного композитора-мыслителя остаются за чертой концертного репертуара. Тому есть ряд причин, доминирующей из которых, является, конечно, трудность перестройки инструментов. Но нам представляется, что открытие для российской публики наследия

Вышнеградского представляется крайне важным именно в контексте его духовных и теоретических прозрений. Это часть нашей духовной художественной истории, это огромный обобщающий опыт, истоками которого послужили традиции русской идеалистической философии, а “крона” органично вплелась в европейскую историю музыкальных экспериментов ХХ столетия.

1. Вышнеградский окончил Петербургскую консерваторию по классу Николая Соколова. [↑](#footnote-ref-1)
2. Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. М,2001.С.208. [↑](#footnote-ref-2)
3. Термин И.Вышнеградского, который сначала сочинял для специально сконструированного фортепиано

   с двумя клавиатурами, а затем (с 1936 г.) отказался от этой идеи в пользу двух-(трех-, четырех-) клавирного ансамбля. [↑](#footnote-ref-3)
4. Алоиз Хаба, чешский композитор и пианист, один из пропагандистов четвертитоновой музыки, работавший над созданием первого четвертитонового фортепиано вместе с И. Вышнеградским. [↑](#footnote-ref-4)
5. Вышнеградский И. Пирамида жизни. М., “Композитор”, 2001.С.150. [↑](#footnote-ref-5)
6. Первое упоминание этой работы в дневнике композитора относится к 1924 году. Над второй версией, с подзаголовком “Современная (диалектическая ) философия музыкального искусства” он будет

   работать в 1933-1936 и 1951-1955 годах. Издан этот труд лишь в 1996 году.

   “Всезвучие” – основополагающее понятие в системе Вышнеградского, означает для него, собственно,

   праматерию, звуковую первооснову музыки. Также он называет эту субстанцию “звуковым кон-

   тинуумом”, “одновременностью”, “равновесием”, “абсолютным консонансом”. [↑](#footnote-ref-6)
7. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Том 2. У водоразделов мысли. Ст. “Магичность слова”. М., 1990. С.257. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С.190. [↑](#footnote-ref-8)
9. 13-звучная диатонизированная хроматика - своего рода аналог тональной гармонии, но с ¼-тоновым повышением кварты и понижением квинты. В этой форме намечаются принципы циклической гармонии. [↑](#footnote-ref-9)
10. Цит. по: Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. М.,2001. С.183. [↑](#footnote-ref-10)