

Козак Мария Васильевна  
аспирантка 2 года обучения  
кафедры истории музыки ПГК им. Глазунова  
E-mail: [Kozakshvili@mail.ru](mailto:Kozakshvili@mail.ru)

### **Муза и мода в эстетике Авенира де Монфреда**

*«Каждый музыкант, замечая,  
что ему не удаётся сказать ничего нового  
на едином языке нашего искусства,  
обязан признать несостоятельным не самый язык музыки,  
а самого себя» [3, с. 113].*

Имена Авенира Генриховича де Монфреда и Николая Карловича Метнера в научной литературе ещё никогда не ставились исследователями в один ряд. Оба композитора покинули Россию в начале 1920-х годов с унаследованными ими традициями русской национальной школы. Обосновавшись за рубежом, музыканты активно транслировали эти традиции через публикацию своих музыкально-эстетических работ.

В 1935 году в Париже, когда Авенир Генрихович был в зените карьеры эстрадно-джазового композитора и сотрудничал с именитым издательством Франсиса Салабера, Метнер опубликовал свою антимодернистскую книгу «Муза и мода» с утверждением вечности музыки в работе композитора над любыми модными веяниями. Сопоставление взглядов де Монфреда и Метнера на то, как дальше должно и может развиваться музыкальное искусство, интересно и перспективно, поскольку помогает расширить поле исследования русского музыкального зарубежья.

Полученный в России опыт по-разному влиял на вхождение композиторов в иную национальную среду. Музыка Авенира Генриховича де Монфреда всегда находилась во взаимодействии с несколькими

национальными культурами, стилями и техниками. Деятельность композитора не была ограничена академической музыкой, современники больше знали коммерческую массовую музыку композитора, растиражированную французскими и американскими издательствами. Де Монфред, эстетические взгляды которого не оставались неизменными, не выстраивал чёткую иерархию среди своих академических сочинений и музыки в лёгком жанре и не выделял особо успешные жанры и конкретные образцы своего творчества. Спустя почти два десятилетия после публикации «Музы и моды» Метнера, в 1951 году, де Монфред в США издал статью «Диатоническая полиmodalность» [8, с. 41 – 44], в которой, демонстрируя преимущества диатонического метода композиции, выразил сходное с метнеровским суждение о бесперспективности модернизма или моды ради моды. Наиболее полно эту позицию де Монфред раскрыл в своей книге «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» [9], опубликованной в Нью-Йорке в 1970 году.

Сформулированные в книгах эстетические взгляды де Монфреда и Метнера имеют такие общие ориентиры как: исторический взгляд на музыкальное искусство, сравнение музыкальной теории прошлого и настоящего, описание возможных перспектив музыкального искусства будущего. К такому содержанию своей музыкальной эстетики композиторы пришли разными путями. Метнер высказывал своё мнение с позиции утерянной музыки в современном искусстве и призывал отвернуться от модных новинок, де Монфред в это время, наоборот, экспериментировал со всеми модными техниками и лишь потом осознал, что их применение всё равно приводит к тупику. Изнурённый поисками, Авенир Генрихович вернулся к завету Глазунова времён обучения в Петроградской консерватории – искать новые пути в средневековой музыке и в диатонических ладах. Момент, когда композитор осознал необходимость поиска новых путей, он описал в своей книге «Новый диатонический принцип относительной музыки»:

*«... когда автор стал зрелым и опытным композитором, в его разум закралось странное чувство беспокойства. С одной стороны, он понял, что ни атональные схемы сюрреалистов, ни бесчисленные, надуманные логарифмические линейки школы Шиллингера не ответили на его потребности. С другой стороны, он чувствовал, что укоренившаяся битональная мажорно-минорная система не будет в полной мере соответствовать требованиям современного композитора и продвинутого слушателя. <.. > Автор верил, что найденные [им] средства могут привести к прогрессу или, по крайней мере, к выходу из тупика, в который атоналисты и додекафонисты (за редким исключением) завели музыку нашего времени» [9, с. xxii, xxiv].*

Композиторы, излагая положения своей музыкальной эстетики, оперировали разными понятиями. Метнер писал о моде с позиции истории музыки, художественной совести, традиций, влияния и подражания в музыкальном искусстве. Он принимал во внимание слушательский музыкальный вкус и восприятие музыкального сочинения. Здесь слышна переключка с параграфом Устава РМО 1859 года, в котором целью Общества провозглашалось *« <...> развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России, и поощрение отечественных талантов»* [2, с. 6].

Де Монфред считал, что любая теория должна исходить из музыки – музыкальных произведений, наделённых главными качествами – искренностью и вдохновением. В круг интересов Авенира Генриховича входил поиск перспективных композиционных методов и обновление ладовых систем эпохи Возрождения, то есть то, что М. Г. Арановский определил как *«реальные мыслительные операции над музыкальным материалом»* [1, с. 32].

Смысл понятий, которые композиторы использовали при описании процесса развития музыкального искусства, подводит их музыкально-эстетические работы под общий знаменатель с индивидуальными нюансами.

Этот эстетический фундамент реализовался посредством разных композиторских техник. Разнятся они в силу того, что Метнер был бескомпромиссным наследником традиций русской школы, а де Монфред позиционировал себя наследником не только русской, но и французской композиторских школ. Позднее, когда Авенир Генрихович перебрался в США, перед ним стала ещё одна задача: адаптироваться к существующему в этой стране «рынку» музыкального искусства. Де Монфред не раз упоминал о сильнейшей коммерциализации композиторского труда в США, объясняя ею причины негативных поворотов в эволюции музыкально-композиторских методов.

Одним из примеров коммерческого подхода к сочинению академической музыки де Монфред считал образовательную систему Шиллингера: *«В 1930-х годах в Нью-Йорке среди профессиональных музыкантов вошло в моду посещать Шиллингера в поисках музыкального просвещения и новых источников. Слава Шиллингера как музыкального катализатора получила огромный импульс, когда Джордж Гершвин начал посещать его курсы. <...>*

*Многие другие американские композиторы и аранжировщики последовали за Гершвином в нью-йоркскую студию Шиллингера. Он также организовывал заочные курсы для тех, кто не мог приехать в Нью-Йорк для личного обучения. Свидетельство об успешном прохождении интенсивного курса обучения у Шиллингера стало символом музыкального статуса. Вскоре некоторые из его лучших учеников получили специальное разрешение на преподавание аккредитованных курсов Шиллингера» [9, с. 21]*

Главная причина, по которой оба композитора – и Метнер, и де Монфред – уделили место в своих рассуждениях истории музыкального искусства, заключалась в осознании важности преемственности и традиций как основы для любого композиторского творчества. По мнению Метнера, «абсолютная самобытность» композитора невозможна, так как музыканты

неизбежно испытывают влияние «школы» и её представителей. И главная проблема современного музыкального искусства, по мнению Метнера – сохранение «связи с великим прошлым» [3, с. 137].

Де Монфред также уделяет проблеме традиций много внимания. В своей книге он с гордостью говорит о своих учителях, сохранении их традиций в своей музыке. Для противников преемственности как ключевого фактора в сочинении музыки, Авенир Генрихович приводит убедительную житейскую метафору с американским колоритом:

*«В наше время можно услышать много высказываний от молодых (и по их мнению) прогрессивных композиторов вроде «классическая гармония, контрапункт, музыкальные формы и др. слишком устарели. Нужно искать новые перспективы». Но как говорить об уходе из Афин, Рима, Парижа или Чикаго, если вы никогда там не были? Как можно уехать из Лондона или Нью-Йорка, если вы никогда там не побудете?»* [9, с. 21]

По мнению Авенира Генриховича, в американской музыке кризис с повальным следованием композиторов любой радикальной музыкально-технической новинке, вызван именно отсутствием традиции. А причину потери традиций в композиторском деле де Монфред видит в тотальной неграмотности американских музыкантов, вынужденных осваивать опыт предшественников не за долгие годы профессионального обучения, а максимально быстро и поверхностно:

*«Это [сочинение музыки], однако, требовало времени и долгих лет учёбы - в такой молодой и динамичной стране, как наша<sup>1</sup>, с ее ускоренным темпом жизни, люди часто склонны терять терпение и стремиться достичь цели в более короткие сроки, чем можно было бы разумно ожидать в подобных обстоятельствах. Охота короткими перебежками стала новым видом спорта. Отсюда американский неоклассицизм и псевдоромантизм с*

---

<sup>1</sup> Книга была издана в Нью-Йорке, де Монфред ориентируется на читателей из США.

*его описательным нарративным элементом, фольклорными балладными и танцевальными формами с присущей им фрагментарностью. Без солидного фона европейской традиции молодое поколение американских композиторов брало любую хроматику, с ее легкими энгармоническими решениями, предложенными им на пути к псевдооригинальности. <...> Скорее инстинктом, чем знанием, каждый подозревал свои и чужие недостатки, но отсутствие хорошего образования, основанного на реальных традициях, мешало найти причину их общей беды. И тут их догнал Шиллингер...» [9, с. 15].*

Вероятно, «реверанс» в адрес «молодой и динамичной» страны с её высоким темпом жизни, и – как следствием – «псевдооригинальностью» молодых композиторов, со стороны де Монфреда был вызван желанием убедить читателей в отсутствии субъективного взгляда на музыкально-исторический процесс в США и объяснить сложившуюся в композиторском творчестве картину объективными факторами.

Метнер в «Музе и моде» подобной эмпатии к заигравшимся с модными новинками не испытывал, называя их следование моде проявлением инертности. Мерилом всех композиторских приёмов, способных повернуть от моды к музе, по его мнению, должна быть «художественная совесть» [3, с. 109]. Главным аргументом в борьбе с вредной тенденцией моды ради моды в эстетике де Монфреда была свобода. Но свобода не композитора, а слушателя и исполнителя:

*«В стране, где пресса свободна, каждый имеет право выразить свои мысли в устной или письменной форме. Эта свобода, однако, ни в коем случае не дает ему права ожидать, что его поймут, если он плохо напишет или неправильно произнесет свои предложения. То же самое, конечно, относится и к музыке. Очевидно, что композитору должно быть предоставлено право сочинять то, что он хочет, но не так, как он хочет. Написав то, что он хочет, он пользуется своим правом на свободу*

*выражения. Сочиняя так, как он хочет, он рискует злоупотребить свободой другого человека. К примеру, устроить ненужные трудности интерпретатору своих произведений, если записать сочинение в C-dur энгармонически в тональности His-dur, не имея на это никаких причин, кроме собственного удовольствия. Иными словами, автор<sup>2</sup> выступает за свободу музыкальной мысли, но против свободы музыкальной безграмотности, проистекающей из невнимательного упрощения механических средств выражения этой мысли. Чрезмерное упрощение, как правило, является средством неграмотных исходит из отсутствия реальной традиции» [9, с. 19].*

Размышление о причинах потери музыки в волнах моды приводят Метнера к убеждению в стирании границ в творчестве между естественным спутником традиций (влиянием) и поверхностным подражанием новинкам музыкального мира, к стиранию границ между тем, что по своей природе должно быть разделено: *«Влияние предполагает природное совпадение индивидуальных фокусов влияющего и воспринимающего влияние. Подражание подразумевает отсутствие индивидуальной призмы у подражающего»* [3, с. 120].

Де Монфред также был ярким противником подражания. По его мнению, самые неудачные пути для композитора – это подражание *«искусственно созданным»* [9, с. ix] методам Шёнберга или Шиллингера. Такие методы всё равно не заменят необходимые годы традиционного образования. А композитору с добротным образованием эти методы окажутся просто не нужны. Причина подражания заключается не в стремлении к моде, а в неграмотности композитора. Авенир Генрихович объяснял в своей книге причину, по которой ни один искусственно созданный метод не может быть полезен последователям:

---

<sup>2</sup> Де Монфред в книге говорит о себе в третьем лице.

*«Поступать так, как тебе заблагорассудится, всегда было идеалом всякого рода нарушителей закона. Неудивительно, что идеи Шиллингера нашли множество ревностных последователей. Однако они упустили из виду небольшую деталь, а именно: чтобы выстроить свои идеи в систему, Шиллингер должен был пройти обширную традиционную музыкальную подготовку в течение многих лет в качестве студента консерватории в Санкт-Петербурге. Там он учился гармонии, контрапункту, фуге и музыкальным формам» [3, с. 22].*

И де Монфред, и Метнер, говоря о музыкальном образовании с сохранением преемственности, касаются проблемы воспитания музыкального вкуса. Исследователь Рипяхова М.М. в своей работе о корреляции понятий «вкус», «мода» и «стиль» пишет: *«Наличие хорошего вкуса предполагает следование эстетическим нормам и оценкам, в то время как мода может выходить за их границы» [5, с. 639].* Когда Метнер и де Монфред рассуждали о таких категориях как «художественная совесть» и «свобода от неграмотности композитора», от которых защищает именно преемственность, они имели в виду воспитание музыкального вкуса, которое помогает найти границы между эстетической нормой в музыкальном искусстве и вышедшей за рамки моды. И на основании воспитанного музыкального вкуса, через обновление традиций, композитор мог прийти к собственному стилю, неподвластному моде как прихоти общества [6, с. 3].

Каждый из композиторов использовал свои критерии для оценки современных произведений и средств музыкальной выразительности. В систему Метнера входили такие понятия как: вдохновение, искренность, универсальность музыкального языка, умеренные ограничения. По мнению Николая Карловича, главной ошибкой современности было создание музыкальной теории как ключа для прочтения произведения, в противовес «анонимной» теории прошлого с «единым полем» для понимания и прочтения музыкального сочинения. Композитор призывал к



восстановлению единых и всем понятных теории и нотации, подытоживая: *«Новой речи, а не нового языка мы ждём от каждого нового автора»* [3, с. 144].

Из ожидания новой речи, а не языка, исходит и принципиальный отказ от метода композиции как руководящей творческим процессом теории. Метнер противопоставляет модной вере в теорию веру в *«художественное чудо»* [3, с. 147]. Сочинение, созданное не по руководству моды или очередной её теории, в понимании Метнера, не может быть забыто ни современниками, ни последующими поколениями [3, с. 118]. Де Монфред в качестве примера *«чуждой искусству психологии»* моды в музыке и отсутствия веры в художественное чудо приводит метод Шёнберга:

*«... атонализму Шёнбергера не хватило двух главных и тесно связанных компонентов, которые абсолютно необходимы для того, чтобы талантливые композиторы могли создать настоящее произведение искусства: искренность и вдохновение. Никто не может утверждать, что был вдохновлён при написании сочинения, когда самостоятельно надетая смиренная рубашка<sup>3</sup> запрещает ему повторить ноту в мелодии <...>. Если следовать этому правилу, то в итоге получается надуманное нагромождение звуков. Ничто надуманное не может быть искренним, не говоря уже о вдохновении. Подумайте о том, что стало бы со знаменитым Бетховенским G-G-G-Es, если бы Бетховен был сериалистом!»* [9, с. xxii]

Для обоих музыкантов единственным способом верного обращения с наследием на пути к собственной музыке был процесс обновления средств музыкального языка, использованных предыдущими поколениями композиторов [3, с. 117]. При этом, согласно эстетике и Метнера, и де Монфреда, в процессе обновления средств музыкального языка должны присутствовать разумные ограничения:

---

<sup>3</sup> Де Монфред заимствовал выражение о двенадцатитоновой системе как смиренной рубашке у Глазунова [9, с. xx]

*«Запрещение (как указание границ) – законная условность. Но запрещение запрещений, как условность в квадрате, уже незаконно» [3, с. 109].*

*«Поступать так, как тебе заблагорассудится, всегда было идеалом всякого рода нарушителей закона, и неудивительно, что идеи Шиллингера нашли множество ревностных последователей» [9, с. xxii].*

Н. Слонимский в предисловии к книге де Монфреда ёмко выразил основную идею НДМ принципа с его ограничениями: *«Порядок в свободе может стать девизом НДМ принципа» [9, с. xi].* Разумное ограничение свободы композитора, по мнению де Монфреда, сделало его принцип и саму музыку простым, понятным слушателю и исполнителю. Чрезмерную сложность композитор порицал:

*«С другой стороны, изоциренность Шёнберга, вместе с внутренней сложностью его атональной полифонии, требующей от слушателей систематического решения сложных музыкальных уравнений, была выше способности среднего слушателя к усвоению» [9, с. 15].*

Метнер считал простоту в музыкальном искусстве не просто удобным для слушателей качеством, а закономерностью процесса сочинения музыки:

*«Художественный опыт включает в себе признание законного тяготения сложности к простоте: сложности художественного пути, ведущего к простоте художественной цели» [3, с. 125].*

При всех совпадениях в понимании истории и эстетики музыки композиторы по-разному относились к внемusикальным источникам вдохновения. Метнер считал привлечение подобных источников признаком несостоятельности музыканта [3, с. 113]. И саму возможность сближения искусства и науки отрицал: *«Претензия на строгую научность художественной теории не научна, то есть подход к искусству, как к науке, есть ошибка мышления» [3, с. 144].*

Де Монфред пришёл к окончательному варианту своего НДМ принципа через теорию относительности Эйнштейна. Об этом композитор написал в предисловии к своему второму струнному квартету в 1960 году, посвятив произведение создателю теории [10, с. III - IV]. Причин разных подходов к сочинению музыки при сходных эстетиках музыкантов несколько. Наиболее очевидная – это образование и особая атмосфера Петроградской консерватории, где учился де Монфред. В 1910-е годы в стенах Петроградской консерватории были *«прогрессивные педагоги»*<sup>4</sup>, которые знакомили студентов с последними новшествами музыкантов Западной Европы. Де Монфред в книге перечисляет среди них своего преподавателя гармонии – В.М. Беляева. По воспоминанию консерваторских приятелей, Авенир Генрихович уже в юные студенческие годы развивал в себе *«убеждённого модерниста»* [7, с. 505]. Даже при последующем отрицании модных техник де Монфред помнил, что всё же имел опыт работы с ними.

Следующей за образованием причиной было разное отношение к тому, что есть эстетическая норма – эталон композиции в музыкальном искусстве, а что – влияние моды. Де Монфред с юных лет любил и пропагандировал среди русских друзей джаз, а в эмиграции долгие годы был джазовым пианистом, сочинял различные пьесы в лёгком жанре для различных составов исполнителей. Импровизационность, присущая джазу, его ориентация на свободу исполнителя, стала причиной того, что и в эстетике, и в самом НДМ принципе *«ограниченная алеаторика»*<sup>5</sup> не воспринималась как что-то новое или модное. Для де Монфреда она стала способом обновления традиций академической музыки.

---

<sup>4</sup> Выражение де Монфреда [9, с. хix].

<sup>5</sup> Выражение Н.Л. Слонимского из предисловия к книге де Монфреда [9, с. xi]. По классификации разновидностей алеаторики из диссертации М.В. Переверзевой, выбор исполнителя между двумя нотациями в НДМ принципе - оригинальной и опциональной, при сохранении стабильности всех остальных параметров музыкальной ткани – признак ограниченной импровизации [4, с. 267 – 268].

За двадцатилетие<sup>6</sup> между публикациями упомянутых музыкально-эстетических работ Метнера и де Монфреда в мире музыки многие модные тенденции уже успели стать в восприятии музыкантов традициями. Так случилось с политональностью в музыке Бартока и Стравинского, которых де Монфред упоминал как пример обновления традиций [9, с. 60, 73], противопоставляя им «нарушителей закона» вроде Шёнберга и Шиллингера. К 1970-м годам, когда де Монфред ввёл в свою книгу элементы из теории относительности, привлечение научных теорий в музыкальную композицию в той мере, в какой её использовал композитор, уже не считалось модернистским.

---

<sup>6</sup> Книга была задумана в 1950-е годы и готовилась к публикации ещё с 1960-х годов, судя по сохранившимся документам и рекламным материалам этого периода, в парижском издательстве EMCA (Editions Musicales des Cineastes Associes).

## Литература

1. Арановский М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь: статьи, интервью, воспоминания. – М. : ГИИ, 2012. – 439 с.
2. Катанова Н.Ю. Первые уставные документы Петербургской консерватории. // Musicus: вестник СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. №4 (32), 2012. – С. 6 – 9.
3. Метнер Н.К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. – Париж: YMCA Press, 1935. – 236 с.
4. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... д-ра искусствоведения. : 17.00.02 / Марина Викторовна Переверзева. – Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2014. – 569 с.
5. Рипяхова М.М. Корреляция понятий «мода», «стиль», «вкус» в русской лингвокультуре. // Всероссийская научно-практическая конференция «Новые тенденции в науке: опыт междисциплинарных исследований». Ростов-на-Дону, 2014. Гуманитарные и социальные науки. №2. – С. 637 – 640.
6. Хунагова А.Р. К определению понятия «мода» через определение понятия «концепт» // Журнал «Вестник адыгейского государственного университета». Серия 2: филология и искусствоведение, 2012. [Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-ponyatiya-moda-cherez-opredelenie-ponyatiya-kontsept>.] – 5 с.

7. Юдин Г.Я. Разрозненные страницы: из воспоминаний о Д.Д.Шостаковиче // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Антиква ГЦММК, 2000. – 567 с.
8. Monfred A.H. de. NDM, The Diatonic Polimodality. // Spaeth S. Music and Dance in New York State. / editor S. Spaeth. – New York : Bureau of Musical Research. – P.41-44.
9. Monfred A.H. de. The NDM Principle of Relative Music / A.H. de Monfred. – New York : Charles Scribner's sons, 1970. – 226 p.
10. Monfred A.H. de. String Quartet №2 in Polymodal Keys / A.H. de Monfred. – Paris : EMCA, 1960. – 39 p.