

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

На правах рукописи

Козак Мария Васильевна

**Творческая деятельность Авенира де Монфреда
в контексте музыкальной культуры
России, Франции и США**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор Нилова В. И.

Петрозаводск – 2025

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Творческое формирование Авенира Монфреда. Санкт-Петербург-Петроград (1903–1923)	18
1.1. Семья	18
1.2. Авенир Монфред – ученик Петроградской консерватории	23
1.3. «Сноб и убеждённый модернист» в кругу консерваторских кружков и приятелей	35
1.4. Первые творческие опыты	37
1.5. «Внешторг на Эйфелевой башне»	44
1.6. Эмиграция. Русский во Франции или француз, вернувшийся из России?	51
Глава 2. Жизнь на двух континентах. Париж – Нью-Йорк – Париж.....	55
2.1. Обучение у д’Энди и Равеля	56
2.2. Работа в издательстве Франсиса Салабера	59
2.3. Контакты с русской эмиграцией	66
2.4. Карьера органиста	68
2.5. Отъезд в Соединённые Штаты Америки	74
2.6. Работа на радио и телевидении	76
2.7. «Американец в Париже»	81
2.8. Киномузыка Авенира де Монфреда	90
Глава 3. Эксперименты и рефлексии	115
3.1. «Вертикальная» хроматика виолончельной сонаты	115
3.2. Произведения 1940-х годов: в поисках своего стиля	122
3.3. Искушение Мессианом	128
3.4. Начало работы над НДМ	135
3.5. Эпитекст НДМ принципа	137
3.6. Струнный квартет № 2 в НДМ ладах	152
3.7. «Барыня» в «5 уравнениях для симфонического оркестра». Ностальгия или дань традиции?	155

Заключение	160
Список литературы	165
Приложение А. Фотокопии документов из личного архива А. де Монфреда	183
Приложение Б. Нотные иллюстрации сочинений де Монфреда	211
Приложение В. Список сочинений А. де Монфреда	229
Приложение Г. Хронологическая таблица событий жизни Авенира де Монфреда.....	246

Введение

Актуальность темы исследования. Авенир Генрихович де Монфред (1903–1974), уроженец Санкт-Петербурга, в 1923 году покинул Россию. До отъезда во Францию он закончил Петроградскую консерваторию как композитор, получив звание «свободный художник», а затем начал обучение по классу органа, но из-за отъезда завершить этот курс не успел. В Париже де Монфред продолжил своё обучение в Schola Cantorum под руководством Венсана д'Энди (1925–1927), параллельно частным образом занимаясь у М. Равеля.

Дебютировал молодой композитор не в Париже, а в стенах Alma Mater – в Малом зале Петроградской консерватории, где в 1923 году состоялся концерт из его произведений, удостоенный довольно подробной рецензии в газете «Жизнь искусства». Интерес музыкальной общественности Петрограда к персоне Авенира Генриховича был подогрет публикацией его дерзкого манифеста под названием «Моя декларация» в том же году в «Жизни искусства». Скандальную известность получила и постановка «Фарса на Эйфелевой башне» ФЭКСа под руководством Л. Г. Трауберга и М. С. Козинцева с музыкой, сочинённой «ленинградцем шотландского происхождения Авениром Генри Монфредом». Помимо имени дебютировавшего композитора в прессе Петрограда сохранился и ряд свидетельств его участия в молодёжных кружках, в частности, в «Кружке друзей камерной музыки», организованном Зубовским институтом (ныне РИИИ).

Живя попеременно на двух континентах – в России (1910 – начало 1920-х гг.), во Франции и США (1923–1974 гг.), де Монфред много работал, оставив разножанровое творческое наследие (музыка в академических и эстрадных жанрах, киномузыка) и память о себе как о джазовом пианисте, церковном органисте, пропагандисте электронного органа, лекторе, авторе сценариев к радиопостановкам. Подавляющее большинство из вышеперечисленного остаётся неисследованным даже в странах, где композитор прожил большую часть жизни – во Франции и в США.

Отечественная научная литература располагает весьма скудными данными о биографии и начале творческой деятельности де Монфреда в Петрограде. Сведения из зарубежных источников о деятельности композитора во Франции и в США также немногочисленны. В настоящее время доступная научная информация о деятельности де Монфреда за рубежом охватывает лишь область его киномузыки и сведений о теоретическом труде «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» [«The NDM Principle of Relative Music»], опубликованном Нью-Йорке в 1970 году. В совокупности с российскими источниками эти сведения не могут дать внятной картины ни судьбы талантливого музыканта (полной самых разных перипетий), ни направлений творческих поисков, иногда зависящих от жизненных обстоятельств. До сих пор остаётся в тени исследовательских инициатив и чрезвычайно значимый для де Монфреда труд по созданию НДМ принципа и его реализация в композиторском творчестве. Без внимания осталась и киномузыка композитора в исследованиях, посвящённых фильмам В. Боровчика 1950-х годов и Ассоциации кинематографистов Парижа. А одно из наиболее исполняемых при жизни композитора джазовых сочинений – «Нью-Йоркская сюита», исполненная Wal Berg Orchestra в 1958 году – в существующей аудиозаписи этого оркестра не содержит упоминания об авторстве де Монфреда¹.

Разрозненность сведений о жизни и творчестве де Монфреда, невовлечённость в научный оборот материалов петроградских архивов и личного архива композитора, позволивших бы осветить существующие пробелы в его многогранной творческой деятельности 1920–1970-х годов, формируют ***проблемную ситуацию и делают тему исследования актуальной.***

Цель исследования – дать по возможности всестороннюю характеристику личности и творческой деятельности А. Г. де Монфреда. Для достижения поставленной цели избраны следующие ***задачи***:

¹ Ситуация, аналогичная случаю с эстрадным наследием В. Дукельского.

- изучить доступные архивные документы и эпистолярное наследие, изданные и неопубликованные сочинения композитора;
- охарактеризовать музыкально-эстетические взгляды де Монфреда и их отражение в содержании книги «НДМ принцип относительной музыки»;
- реконструировать биографию А. Г. де Монфреда и предложить документально обоснованную периодизацию его жизни и творчества;
- исследовать творческие контакты и процесс адаптации композитора к жизни во Франции и США, выявить стратегию продвижения его взглядов и музыки в культурной жизни Франции и США;
- обозначить этапы творческой эволюции композитора через изучение его приоритетов в обращении к различным стилям, техникам и жанрам;
- соотнести академическую и эстрадную музыку композитора, определить место и роль киномузыки в его творческом наследии;
- определить место и роль де Монфреда в музыке XX века.

Объект исследования – творческая судьба и наследие Авенира де Монфреда. **Предмет** исследования – биография и процесс творческих поисков в области музыкальной композиции.

Материал диссертации включает в себя:

– *архивные документы*: личное дело композитора, заведённое в годы его обучения в петроградской консерватории (1913–1918) (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга); экзаменационные ведомости и списки студентов петроградской консерватории за 1913–1923 годы (Центральный государственный исторический архив, Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга); фрагменты оркестровых рукописей музыки к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне» под руководством ФЭКС 1923 года (Российский государственный архив литературы и искусства г. Москва); прощальное письмо де Монфреда собирателю-историку-коллекционеру В. М. Фёдорову 1923 года (частная

коллекция); письма писателя М. А. Осоргина де Монфреду (1940) (Российский государственный архив литературы и искусства г. Москва).

– *фотокопии* рукописей де Монфреда из личного архива композитора, переданные автору диссертации его внучатой племянницей Барбарой Хейдорн [Barbara Heydorn]: заметки к концерту-лекции; черновики текстов для радиопостановок; фрагменты художественных литературных сочинений де Монфреда; фрагменты писем к третьей супруге Матильде Хейдорн [Matilda Heydorn]; фрагменты недоступных в библиотеках Франции и США опубликованных и неопубликованных музыкальных произведений композитора; газетные вырезки статей, анонсов и рецензий на музыку композитора, посвящённые премьерам сочинений и лекциям об НДМ принципе во Франции.

– *прижизненно опубликованные музыкально-эстетические работы* де Монфреда: «Моя декларация», опубликованная в петроградском журнале «Жизнь Искусства» (1923); статья «НДМ, диатоническая полимодальность» [NDM, The Diatonic Polimodality] из сборника статей «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (1951); книга «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» (1970).

– *нотные издания*: сочинения 1925–1926 гг., опубликованные издательством Ф. Салабера в Париже – «Сказочка», «Славянская колыбельная», «Итальянская серенада», «Старые добрые времена. Гавот помпадур», «Славянская песня», «Мадригал», Песня без слов»; «Юмореска» для фортепиано, скрипки и виолончели (1941, Париж, издательство Ф. Салабера); «Прелюдия, интермеццо и фуга» для фортепиано, клавесина или органа (1942, опубликована в Париже издательством Ф. Салабера в 1948); джазовая пьеса для «Влюблённый часовщик» (1947, Париж, издательство Ф. Салабера); «In Paradisum» для органа, (1947, Нью-Йорк, издательство Ф. Салабера); Струнный квартет №2в НДМ (1960, Париж, издательство ЕМСА); Соната для виолончели и фортепиано (1962, Париж, издательство ЕМСА); «Пять уравнений: сюита для симфонического оркестра в НДМ» (1973, Париж, издательство ЕМСА).

– *аудиозаписи* произведений де Монфреда: Концерт для фортепиано и оркестра «Три аспекта Франции» в исполнении Ю. Боукова (1965, Вена); «Нью-Йоркская

сюита» в исполнении Wal berg Orchestra (1958, оцифрованная аудиозапись виниловой пластинки); Струнный квартет №2 в НДМ (1960, оцифрованная запись виниловой пластинки); ряд миниатюр музыки в лёгких жанрах (танго, песни);

– *кинофильмы* В. Боровчика с музыкой де Монфреда: «Реннесанс», «Энциклопедия бабушки в 13 частях», «Концерт месье и мадам Кабалье», «Театр месье и мадам Кабалье».

– *рецептивные тексты* о жизни и творчестве композитора: воспоминания современников о композиторе в петроградский период жизни (Г. Я. Юдин, Л. З. Трауберг, Н. О. Мунц);

– *рецензии и заметки* в прессе Петрограда и зарубежных изданиях: анонимная рецензия на концерт из сочинений де Монфреда в Малом зале Петроградской консерватории (1923, Петроград, «Жизнь искусства»); рецензия Крыжицкого на постановку «Внешторга на Эйфелевой башне» под руководством ФЭКС (1923, Петроград, «Жизнь Искусства»); рецензия Яссера на органый цикл «Пять пьес для низкого баса в НДМ» под названием «Современная Католика» (1959, Нью-Йорк, журнал «Нью-Йоркский органист»); заметка Н. Л. Слонимского в его книге «Музыке с 1900 года» о премьере фортепианного концерта де Монфреда «Три аспекта Франции» с участием пианиста Ю. Боукова и Венским симфоническим оркестром в 1965 году; биографическая заметка Н. Л. Слонимского о де Монфреде во второй редакции «Словаря музыкантов Бейкера» (1978); рекламные заметки о де Монфреде и его музыке директора парижского издательства Пола Лемеля; рецензии на книгу «НДМ принцип относительной музыки» де Монфреда (1971).

– *электронные ресурсы*: электронные каталоги Национальной библиотеки Франции и Библиотеки Конгресса США, а также списки эмигрантов 1920-х годов, опубликованные на сайтах русских электронных ресурсов.

Ограничение материала исследования вызвано недоступностью в настоящее время *всех* академических опусов композитора, а также невозможностью изучить *весь* архив, ныне хранящийся у наследников (родственников) композитора. Также в диссертации фигура де Монфреда не

рассматривается как относящаяся к кругу композиторов Русского зарубежья. В отношении де Монфреда этот вопрос требует специального изучения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творческая биография Авенира де Монфреда делится на 4 периода: русский период (Петроград 1903–1923); первый французский период (1923–1940); американский период (1940–1954); второй французский период (1954–1973).
2. Русский период жизни де Монфреда характеризуется обширным кругом творческих контактов, связанных с Петроградской консерваторией. Во французский и американский периоды творчества связи с этими музыкантами были прерваны, композитор сотрудничал в основном с представителями французской и американской культур.
3. Адаптации к музыкальной культуре Франции (и в определённый период США) способствовало знание композитором нескольких языков (английского, французского, испанского, немецкого, латыни, и, по указаниям знакомых де Монфреда – ещё десятка диалектов), а также обучение композитора в Schola Cantorum под руководством д'Энди и занятий у М. Равеля. Де Монфред стал коммерчески успешным композитором в первые же годы жизни во Франции благодаря публикации некоторых академических и эстрадных опусов в издательстве Франсиса Салабера и дальнейшей работе в его издательстве в качестве художественного руководителя отдела пластинок.
4. Эволюция стиля композитора с 1942 года (со времени сочинения политонального цикла «Прелюдии, интермеццо и фуги») направлялась на поиски собственной техники композиции, а потому нередко имела характер творческого эксперимента. Эксперименты базировались на «заветах Глазунова», глубоком знании европейской музыки и понимании истории музыки как процесса, имеющего свою логику.
5. Творчество де Монфреда на протяжении всех периодов органично сочетало академические и эстрадные жанры. Музыка к кинофильмам не была

творческой экспериментальной лабораторией композитора, однако согласовывалась с его предпочтениями в области академической музыки.

6. Музыкально-эстетические взгляды де Монфреда постепенно эволюционировали от интереса к экспериментальным авангардным техникам до понимания необходимости создания своей версии полимодальности. Созданием НДМ принципа де Монфред не оказал влияния на современников и последующие поколения композиторов, но оставил свой яркий след как представитель традиции «договаривания» (А. С. Соколов).

Методология и методы исследования. Априорным методом исследования является *системный* метод, в соответствии с которым объект диссертационного исследования представляет собой целостность, состоящую из взаимосвязанных элементов. Биографический метод и исторический подход являются главными инструментами научного описания творческой судьбы де Монфреда и процесса его поисков в области музыкальной композиции в музыкальной культуре России, Франции и США в период 1920–1970-х годов в хронологической последовательности.

Широкая документальная основа исследования (архивные документы, эпистолярный, рукописи произведений де Монфреда) потребовала обращения к методу источниковедения, а намерение изучить историю текстов – музыкальных (Виолончельная соната) и вербальных («НДМ принцип относительной музыки») – к методу текстологии. Реконструкция биографии де Монфреда потребовала поиска и использования в тексте диссертации большого количества архивных документов и фрагментов документов. В результате биографический пласт исследования оказался близок жанру *документальной биографии*. При обращении к опубликованным сочинениям композитора использованы музыкально-аналитические процедуры и понятийно-терминологический аппарат из арсенала современного отечественного теоретического музыковедения. Для анализа киномузыки использована методология, предложенная и апробированная Т. Ф. Шак.

Изучение коммерческой составляющей творчества де Монфреда, а также проблем публикации и распространения его музыки потребовали обращения к социологическому методу.

Степень разработанности темы исследования. Первое упоминание о композиторе в отечественной музыковедческой литературе относится к 1966 году. Г. Я. Юдин, советский дирижёр, консерваторский друг Д. Д. Шостаковича, в своих воспоминаниях охарактеризовал де Монфреда как «сноба и убеждённого модерниста» и любителя джазовых импровизаций, которые пародировал через много лет Д. Д. Шостакович по памяти. Персона де Монфреда в воспоминаниях Юдина не получила фактологически достоверной истории о дальнейшей судьбе композитора, помимо «незавидной карьеры джазового пианиста на лайнере» [158].

Следующие упоминания о де Монфреде в трудах отечественных учёных также относятся к консерваторским годам. Для воссоздания обстановки в классе композиции А. М. Житомирского центральным стал очерк В. М. Богданова-Березовского о жизни А. М. Веприка – консерваторского одногруппника де Монфреда – и его разногласиях с консервативным стилем преподавания Житомирского [21]. Для уточнения обстоятельств, связанных с обучением де Монфреда по классу органа (и последующим обучением в Schola Cantorum), весьма ценными оказались работы Ж. В. Князевой о педагогических принципах, преобладавших в органном классе Я. Я. Гандшина и сменившего его Н. К. Ванадзиня [53]. Наиболее полно консерваторская обстановка, в которой развивались профессиональные музыкальные навыки де Монфреда, исследована в ряде работ, связанных с годами обучения в консерватории Д. Д. Шостаковича [55, 157]. А. Н. Крюков в статье «К сведению будущих летописцев» [85] привёл одну концертную программу с исполнением сонаты для скрипки и фортепиано де Монфреда, хранящуюся в архивных документах Разряда истории музыки Зубовского института. В 2012 году Л. О. Адэр в основанной на архивных документах Петроградской консерватории статье о кружке четвертитоновой музыке под идейным руководством Г. М. Римского-Корсакова, назвала имя А. де

Монфреда как одного из одноклассников Д. Д. Шостаковича в классе композиции М. О. Штейнберга [2]. Из учеников этого класса и был организован кружок исследователей четвертитоновой музыки. Однако выяснить факт участия в этом кружке де Монфреда пока не представляется возможным, поскольку в доступных для изучения программах концертов сочинения композитора не были указаны. Поскольку сам де Монфред среди всех педагогов консерватории признавал в своей книге лишь влияние А. К. Глазунова и В. М. Беляева (о чём свидетельствуют лаконичные биографические эпизоды, помещённые композитором в книгу об НДМ принципе), в исследовании привлечён и круг трудов об этих музыкантах, их эпистолярное и музыкально-критическое наследие [15, 28, 123].

Помимо корпуса трудов, содержащих описание музыкально-эстетической среды Петрограда в начале XX века, привлечены работы о художественной и театральной жизни города в этот период: работы о манифестах ранних художников-футуристов [100, 132, 145–146], а также работы о процессе становления театральной эстетики (и позднее кино) в деятельности «Фабрики эксцентричного актёра» [64, 65, 109].

Важнейшее значение для изучения музыкального кругозора де Монфреда в период его обучения в консерватории по классу композиции и органа имеют сведения о концертной жизни столицы. С этой целью в поле внимания исследователя вошли программы концертов, состоявшихся в Петрограде и освещённых в прессе в период с 1913 по 1923 год [26, 78, 83, 107, 109, 118].

Биографическая заметка о де Монфреде опубликована в трёхтомном издании «Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930» [156]. Заметка, ограниченная петроградским периодом творчества де Монфреда, основана на архивных документах консерватории, а также на публикациях прессы Петрограда и Москвы начала 1920-х годов. Упоминание о личности де Монфреда и сведений о зарубежном периоде жизни композитора и его НДМ принципе относительной музыки, принадлежит А. С. Максимовой [97]. В диссертации «Творчество Владимира Дукельского – Вернона Дюка в контексте музыкальной

культуры США первой половины XX века» Максимова дала краткую биографическую справку, а также информацию о ключевых терминах, содержащихся в трактате де Монфреда.

Краткие сведения о де Монфреде приведены в справочнике «Русская тема в музыке зарубежных композиторов» [46]. К сожалению, приведённые сведения не во всём точны. Ошибочно указана дата отъезда де Монфреда в Париж (1924 год вместо 1923 года), под вопросом приведена дата смерти композитора (1974?). Сведения о приезде де Монфреда в Россию в период его жизни в США не имеют документального подтверждения.

Л. З. Корабельникова в обширном очерке о музыкантах и композиторах Русского зарубежья отнесла де Монфреда к числу композиторов второго ряда, получивших образование в стенах русской консерватории и раскрывших грани своего зрелого композиторского творчества уже в эмиграции. Корабельникова охарактеризовала де Монфреда как автора опусов с синкопированной негритянской музыкой [75, с. 56].

Для реконструкции биографии де Монфреда и условий его адаптации к французской музыкальной жизни в первый французский период научную ценность представляют работы о русской музыкальной эмиграции в Париже Л. З. Корабельниковой, Н. А. Брагинской, Е. Г. Польдяевой, С. И. Савенко [27, 74, 76, 122, 133], эстетический «манифест» Ж. Кокто «Петух и Арлекин» [47], исследования отечественных авторов о французской музыке XX века, в том числе труды Е. Д. Кривицкой об органной музыке во Франции и французской музыке XX века [79, 80, 81]. Особая группа работ представлена исследованиями о педагогических принципах и трактовке терминов в «Трактате о музыкальной композиции» д'Энди [39, 50] и музыкально-теоретическом наследии О. Мессиана [101, 150, 151]. Для реконструкции американского периода значимыми стали исследования В. Дж. Конен [70, 71, 72], С. Ю. Сигиды [137], О. Б. Манулкиной [99], А. С. Максимовой [97, 98], научные материалы об И. М. Шиллингере [34].

Скромные данные в отечественной литературе не восполняются иностранными источниками. Ни биографических, ни монографических работ о

композиторе нет. Его имя лишь упоминается в электронных каталогах и в списках сочинений, созданных во Франции и США, причём в основном эстрадной, а не академической музыки.

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые в отечественном музыкознании выполнено исследование, посвящённое жизни и творческой деятельности Авенира де Монфреда. Реконструирована документально подтверждённая биография музыканта, раскрыты творческие контакты композитора в России, Франции и в США, оказавшие влияние на жанровый состав, стилистику и технику композиции произведений де Монфреда. На основе анализа музыки выявлены главные вехи в эволюции композиторского творчества. Впервые в научный оборот введен итоговый теоретический труд де Монфреда «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» и продемонстрировано действие этого принципа в музыке самого де Монфреда.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный оборот неизвестных до сих пор материалов и источников, позволяющих восполнить пробелы в панораме отечественного музыковедения о музыкальной культуре эмиграции 1920-х годов. Исследование даёт импульс дальнейшему изучению творчества де Монфреда отечественным музыковедением в рамках «единого феномена» [75, с. 60] наравне с современными ему советскими композиторами и композиторами-эмигрантами «первого ряда».

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в учебных дисциплинах консерваторий (История русской музыки, История зарубежной музыки, Основы научных исследований), а также при подготовке просветительских лекций по темам, связанным с вкладом русской музыки в развитие зарубежных музыкальных культур.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов исследования обусловлена использованием широкого круга документальных источников, опорой на компетентные научные труды отечественных музыковедов современные апробированные методы научного исследования.

Материалы исследования отражены в ряде публикаций: «Анти-академическая декларация Авенира Монфреда» (Учёные записки РАМ им. Гнесиных, 2017), «Русская тема в музыке Авенира Монфреда. Оркестровая сюита “Пять уравнений в НДМ”» (Сборник научных трудов к 50-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны, 2018), «Новый диатонический модальный принцип Монфреда: истоки и этапы формирования (Opera Musicologica, 2019), «Английская музыка в музыкальном пространстве Монфреда» (Образование в сфере искусства, 2020), «Искушение Мессианом: “In Paradisum” Авенира де Монфреда» (Музыкальный журнал Европейского Севера, 2021), «Авенир де Монфред. Загадка виолончельной сонаты» (Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Петрозаводск, 2021), «Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики (Музыкальный журнал Европейского Севера, 2022), «Эпитекст как способ продвижения идей и взглядов композитора (НДМ принцип относительной музыки Авенира де Монфреда» (Музыкальный журнал Европейского Севера, 2023), №2 (34), «Киномузыка Авенира де Монфреда (Музыкальный журнал Европейского Севера, 2024); выступлениях на научных конференциях: научно-практической конференции, посвященной 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева и 110-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича (Академия Русского балета им. Вагановой, Санкт-Петербург, 2016), Международных Вагановских Чтениях (Академия Русского балета им. Вагановой, Санкт-Петербург, 2016), «Музыковедческом форуме–2016» (РАМ имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания, Москва, 2016), III международном конгрессе Общества теории музыки «Революции в истории музыкальной культуры» (Москва, 2017), «Музыковедческом форуме–2018» (РАМ имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания, Москва, 2018), Международной научно-практической конференции «Традиционная музыкальная культура и композиторское творчество финно-угорского мира. К 50-летию Петрозаводской государственной консерватории имени Глазунова» (Петрозаводск, 2017), Всероссийской научной интернет-

конференция «Фольклор и фольклоризм в музыкальной культуре финно-угорских и соседних народов» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, 2017), II Международной научной конференции: «Полилог и синтез искусств: история и современность. Теория и практика. Эпохи – жанры – стили». (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2019), Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории, педагогики» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2019), Научной конференции студентов и аспирантов, посвящённой вопросам музыкального источниковедения и текстологии «Музыкальный автограф» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2019), Научно-практической конференции студентов и аспирантов «Академическая-Эстрадная-Джазовая музыка в исторических ландшафтах» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2019), Международной научной конференции «Музыковедческий форум–2020» (РАМ имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания, Москва, 2020), Международной научной конференции «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» (РАМ имени Гнесиных, Москва, 2021), V Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории, педагогики» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2021), VI Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории, педагогики» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2022), Международной научной конференции «Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2022), IX Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории, педагогики» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2025).

Результаты исследования многократно обсуждались на кафедре истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

Основные положения исследования отражены в 9 статьях, 6 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа состоит из трёх глав, Введения, Заключения, Списка литературы и четырёх Приложений (А. Фотокопии из личного архива А. де Монфреда, Б. Нотные иллюстрации сочинений композитора, В. Список сочинений композитора, Г. Хронологическая таблица событий жизни Авенира де Монфреда).

Глава 1.

Творческое формирование Авенира Монфреда. Санкт-Петербург-Петроград (1903–1923)

1.1. Семья²

В 1913 году в начальные классы фортепиано Петербургской консерватории был принят ученик по имени Авенир Генрихович Монфред. В архиве консерватории сохранилось личное дело Монфреда, в котором имеются необходимые сведения о семье композитора и профессии его отца:

«6 августа 1913

Господину директору С.-Петербургской Консерватории

Императорского Русского Музыкального Общества

Прошение

Виленского мещанина

Генриха Леоновича Монфреда

<...> Желая определить в Петербургскую Консерваторию сына моего, родившегося 4 Сентября 1903 г. для изучения игры на рояле и вместе с ним научных предметов, покорнейше прошу принять его в число учеников Консерватории, при чём принимаю на себя ручательство в [выпо]лнении со стороны моего сына всех правил, установленных для учащихся Консерватории.

<...> При сем имею честь представить, [вместе] с копиями следующие документы: метрическое свидетельство и медицинское свидетельство о привитии от оспы.

Генрих Леонович Монфред»³.

² При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31). – С. 135–153.

³ ЦГИА СПб, фонд 361, оп. 1, дело № 2753, л. 1

В приложенной копии из метрической книги содержатся сведения о рождении музыканта:

«Выписка из метрической книги часть первая с родившихся за 1903 год, выданная [причем] Санкт-Петербургской Церкви Св. Ап. Матфея, что на Петербургской стороне №471 Декабря 1^{ого} дня 1903 года. [Счет] родившимся мужского пола 194, месяц, день рождения Сентября четвёртого, а Крещения Октября третьего. Имя: Авенир, родители: Мещанин города Вильно Генрих Леонович Монфред и законная жена Ксения Николаев[н]а, от второго его, а ея первого брака, он Реформаторского, а она Православного вероисповедания. Восприемники: Полковник Елеазар Иоаннович Бежанов и жена Лейтенанта Анна Иоановна Небольсина. Таинство крещения совершал Священник Владимир Коменев с Псаломщиком Петром Уммаусоваким. [Подписал]: Священник Александр Петров, Псаломщик Валериан Исаков (М.П.)»⁴

К заявлению было приложено свидетельство об оспопрививании:

«Авенир Генрихович Монфред, сын биржевого маклера 9 лет, местожительство [Локи] СПб уезда имеет на руках знаки привито-предохранительной оспы. [З] Врач 1^{ого} у[ч]. СПб.

У. (подпись) 8 августа 1913 года»⁵

На основании сохранившихся документов становится понятным, что отец композитора – виленский мещанин, биржевой маклер Г. Л. Монфред – не имел приставки «де» к фамилии, появившейся у его сына в период эмиграции. Племянники композитора, владеющие его архивом, в личной переписке с автором диссертации передали рассказ Авенира Генриховича о его происхождении. Таким образом, к скудным сведениям из личного дела добавились весьма интригующие и порой противоречивые сведения, представленные также и во французской прессе:

«Американец из Санкт-Петербурга, от отца полу-француза, полу-шотландца, от матери полу-русской, полу-немки, с несколькими каплями армянской, греческой, литовской, польской и скандинавской крови... Таков Авенир

⁴ ЦГИА СПб, фонд 361, оп. 1, дело № 2753, л. 2.

⁵ ЦГИА СПб, фонд 361, оп. 1, дело № 2753, л. 2.

де Монфред – один из самых уважаемых современных композиторов». [Приложение А, рис. 1]

В других источниках содержатся интересные детали и о композиторе, и его отце:

«...франко-шотландский отец и русско-немецкая мать <...>. Его отец возглавлял большую Бельгийско-американскую компанию»⁶.

Поговорите о поезде с Авениром де Монфредом, если хотите быть его другом. Его отец изготавливал паровозы (французские) в Санкт-Петербурге. – Сказал он, с трудом сдерживая слезы⁷.

Де Монфред особенно чувствителен к звукам поездов: его отец был строителем локомотивов...⁸».

Из переписки автора с внучатой племянницей композитора Барбарой Хейдорн выяснилось, что приставка «де» к фамилии Монфред была присоединена во Франции, где композитор приобрёл собственный дом в поместье Ла Гаренн. Время появления приставки относится ко второй половине 1930-х годов⁹. Фамилия на титулах первых зарубежных сочинений, изданных Салабером во

⁶ Приводятся сведения из отправленной родственниками композитора автору диссертации фотокопии фрагмента статьи Пола ван Кромбрюггена (Paul Van Croumbruggen) «Симфония для маленькой принцессы от Авенира де Монфреда для радио Монте-Карло» на нидерландском языке. Рецензия содержит оценку радио-премьеры Второй симфонии А. Г. де Монфреда, написанной в 1955 году. Помимо краткого анализа самой симфонии, ван Кромбрюгген даёт читателям обстоятельные сведения о биографии композитора и его новом диатоническом модальном принципе. Название периодического издательства и дату выхода статьи атрибутировать не удалось [Приложение А, рис. 2].

⁷ Сведения взяты из фотокопии статьи «Авенир де Монфред даёт уроки джаза Равелю» на французском языке. Автор статьи – Гай Риффет (Guy Riffet). Судя по содержанию архива композитора, Гай Риффет посвятил творчеству де Монфреда несколько статей во французской прессе, в которых рассказал о творческой биографии Авенира Генриховича 1920–1940-х годов и его увлечении джазом. Как и в предыдущем фрагменте нидерландской статьи, цель рецензии (несмотря на провокационное название) – уведомить читателей о премьере Второй симфонии де Монфреда. Название газеты и дата выхода статьи неизвестны [Приложение А, рис. 1].

⁸ Сведения взяты из фотокопии краткой заметки «Маэстро Монако» для газеты The World Telegram на английском языке по поводу премьеры Второй симфонии де Монфреда. Автор, имя которого неизвестно, сообщает о том, что де Монфред – официальный музыкант дворца Монако – сочинил к первому дню рождения маленькой принцессы симфонию, включающую 21 пушечный выстрел. См.: [Приложение А, рис. 4].

⁹ В 1939 году композитору были адресованы несколько писем М. А. Осоргина с обращением «де», на русском языке, по имени и отчеству. См.: РГАЛИ Москва, Ф.1464, оп.1, ед.хр.176, л. 3.

второй половине 1920-х годов, приставки «де» не имела. Она появилась впервые в издании одного из сочинений в лёгких жанрах в 1937 году.

В воспоминаниях родственников композитора, а также во французских рецензиях на премьеры сочинений де Монфреда 1950-х годов, содержится ещё ряд сведений, дополняющих картину детства композитора. Мать де Монфреда Ксения Николаевна до замужества всерьёз занималась оперным пением и участвовала в постановках Мариинского театра. В архивах консерватории удалось найти личное дело Ксении Николаевны Трегубовой, обучавшейся в консерватории с 1896 по 1900 годы в классе оперного пения. О личной жизни матери композитора упоминалось в одной из рецензий зарубежного периода жизни композитора:

«До встречи со своим заводчиком локомотивов мать Авенира де Монфреда была помолвлена с Энрико Карузо. В четыре года она ставила перед клавиатурой Авенира. Через два года ребенок давал концерты <...>. В 15 лет Александр Глазунов – его учитель, предсказал ему блестящую карьеру солиста»¹⁰.

Серьёзные занятия музыкой матери Авенира Генриховича вероятно и стали решающим фактором при определении его в консерваторию в возрасте 10 лет. Как и И. Ф. Стравинский, получивший разнообразный и богатый слуховой опыт не только при активном посещении концертов, но и в семье, наблюдая за деятельностью отца, особенно его предварительной работой над репертуаром [27, с. 89–92], юный Авенир де Монфред рос в атмосфере увлечённости его матери музыкой и театром.

История о скромном «виленском мещанине» Генрихе Леоновиче Монфреде пока покрыта тайной. В период эмиграции композитор не раз упоминал о том, что его отец был не биржевым маклером, а владельцем железнодорожных компаний, разрабатывающих локомотивы для российских железных дорог. Увлечение поездами сохранилось у композитора на всю жизнь.

¹⁰ Сведения взяты из фотокопии статьи «Авенир де Монфред даёт уроки джаза Равелю». См.: Приложение А, рис. 1.

Явно противоречит созданной отцом композитора версии о своём скромном происхождении и профессии довольно дорогая нотная бумага нью-йоркского издательства «Штример», на которой композитор в 1923 году разместил фрагменты рукописи музыки «Внешторг на Эйфелевой башне» с комическими иллюстрациями на тему американской жизни 1920-х годов¹¹. В одном из интервью о премьере «Нью-Йоркской сюиты» композитор упомянул о том, то впервые был в Нью-Йорке в 1913 году, с тех пор этот город, и, в частности, Манхэттен, покорила композитора своей «элегантностью и небоскрёбами» [Приложение А, рис. 1]. Сомнительно, что биржевой маклер в 1913 году мог позволить себе столь дорогое путешествие.

Не раз в биографических сведениях о композиторе упоминалось о многонациональной родословной Авенира Генриховича: на четверть шотландец, на четверть англичанин, француз, американец, литовец, немного немец и грек – вот вся «смесь» корней, о которой сам композитор порой шутил, оправдывая таким образом знание в совершенстве шести языков и десятка диалектов.

В дореволюционных адресных книгах Санкт-Петербурга удалось найти несколько адресов семьи Генриха Монфреда. В справочнике «Весь Петербург» (позднее «Весь Петроград») имеется подтверждение о карьере певицы Ксении Николаевны – матери композитора. Американские родственники де Монфреда рассказывали, что композитор покинул Россию вместе с матерью, которую они называли «Ксания». Он часто о ней вспоминал и рассказывал об ухаживаниях за нею Энрико Карузо. Об отце композитор почти ничего не говорил. Если к моменту эмиграции отец композитора был в живых, вряд ли он предпочёл бы остаться в России. В последний, 1923-й, год жизни в Петербурге адрес семьи Монфредов был зарегистрирован на имя матери, возможно потому, что Генрих Леонович к этому времени уже умер.

¹¹ РГАЛИ, Москва, Ф. 3036, оп. 1, ед.хр. 56, л.1 – 3 об.

1.2. Авенир Монфред – ученик Петроградской консерватории¹²

После зачисления юного музыканта в начальный фортепианный класс консерватории, документальными свидетельствами его успехов и неудач тех лет стали экзаменационные ведомости с оценками, хранящиеся в фондах двух петербургских архивов – ЦГИА и ЦГАЛИ. Де Монфред обучался в консерватории на протяжении десяти лет. Позднее в своей книге «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» он упомянул лишь трёх педагогов, оказавших на него влияние – Александра Константиновича Глазунова, Юрия Лавровича Карновича (Юргис Лаурино Карновичюс) и Виктора Михайловича Беляева [168, pp. xix–xx]. Карнович и Беляев, по словам Авенира Генриховича, обладали прогрессивными взглядами на современные им композиторские техники и делились своими взглядами и познаниями с учениками.

Архивные документы подтверждают, что Авенир Генрихович действительно обучался у Беляева и Карновича в начальных классах с 1913 по 1917 годы по сольфеджио, энциклопедии и элементарной теории музыки¹³. В

¹² При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – № 3 (31) – С. 135–153.

¹³ Де Монфред, как и В. М. Богданов-Березовский, мог проходить частное обучение у В. М. Беляева до отъезда последнего в Москву в 1922 году, а впоследствии интересоваться научно-музыкальной и критической деятельностью Беляева как в Петрограде, так и в первые годы эмиграции. К началу 1920-х годов В. М. Беляев был признан в академическом музыкальном сообществе. Он был автором нескольких работ о контрапункте, а также очерков о творческой деятельности А. К. Глазунова и С. В. Рахманинова. Помимо публикации собственных работ, Беляев в это время готовил публикацию переводов западноевропейских трудов, включая «Анализ фуг» Э. Праута. Новым западноевропейским веянием был посвящён и ряд рецензий Беляева, в том числе на «Учение о гармонии» Шёнберга, а ранее, в 1913 году, на «Упрощённую гармонию» Римана. Помимо названных имён в статьях Беляевым были упомянуты такие композиторы, как Мясковский, Скрябин, Хиндемит, Онеггер, Мосолов, Прокофьев, Стравинский. В своей педагогической работе Беляев, (уже по воспоминаниям учеников Московской консерватории) активно использовал все имеющиеся у него сведения о современной музыке [15, с. 389–391]. Следовательно, воссозданный де Монфредом облик Беляева как прогрессивного педагога, оказывающего сильное влияние на учеников, полностью соотносится с приведёнными данными. Закономерно и то, что в годы юности де Монфреда, ещё на этапе творческих поисков, воздействие молодого и прогрессивного Беляева на него было гораздо большим, чем заветы маститого Глазунова. Когда де Монфред и Беляев оказались за пределами Петрограда, у де Монфреда была возможность знакомиться с работами Беляева, активно публиковавшимися в западноевропейских научных журналах [15, с. 398]. Возможно,

целом отношение де Монфреда к консерватории было положительным. До конца жизни композитор придерживался мнения, что музыкант должен обладать фундаментальным консерваторским образованием [168, р. 22]. Но тенденции «догматизации» образования в консерватории, о которых не раз упомянул В. М. Богданов-Березовский в связи с характеристикой творчества А. М. Веприка [21, с. 15–16], де Монфред также проиллюстрировал в забавном рассказе об одном из педагогов:

«В то время (незадолго до революции 1917 года), реакция консерваторских преподавателей даже на прометеев аккорд Скрябина, не говоря уже о додекафонной системе Шёнберга, была такой, какую можно ожидать от преподавательского состава известной консерватории: недовольство музыкой Скрябина и Штрауса, открытая враждебность к музыке Шёнберга. Шёнберг был для них (за исключением Беляева, Карновича, консерваторской «молодёжи» конца двадцатых годов) как иконоборец, которым он, конечно, был. Покойный профессор Алексис Петров¹⁴, преподававший оркестровку, говорил, что лучше он пройдёт мило босиком по дороге, усыпанной разбитыми стёклами и чертёжными кнопками, чем пять минут послушает музыку Шёнберга. Автор лично слышал это заявление и убеждён, что пожилой джентльмен (прекрасный музыкант и превосходный педагог) был абсолютно искренен и честен в выражении своего мнения по поводу Шёнберга как композитора. Это мнение, как и мнения других педагогов, хотя и более сдержанные, всё же были в одном направлении...» [168, р. xix].

В биографических сведениях, опубликованных в зарубежных источниках, есть расхождения с архивными документами, хранящимися в России. Причину

что проявившийся в зрелом периоде творчества активный интерес де Монфреда к полифоническим приёмам работы над материалом в НДМ композиции также был обусловлен влиянием Беляева.

¹⁴ Петров Алексей Алексеевич (1859–1919) – профессор Петербургской консерватории, преподавал теорию музыки, инструментовку, фортепиано, свободное сочинение. Поскольку Петров умер в 1919 году, де Монфред, вероятно, привёл в данном фрагменте свои воспоминания первых лет обучения в консерватории. Документально удалось установить, что в старших классах консерватории Авенир Генрихович обучался инструментовке у М. М. Чернова и окончил курс с оценкой «4».

этих разночтений вряд ли удастся точно установить. В одной из биографических заметок содержатся сведения о том, что по классу композиции де Монфред обучался у А. К. Глазунова¹⁵ [177, р. 200]. Возможно, де Монфред не читал или читал не всё то, что о нём писали за границей. Но информацию, особенно о Петроградском и раннем периоде жизни в Париже, не мог дать никто иной, кроме самого композитора, поскольку мало кто из его окружения, включая близких родственников, располагал теми сведениями, которые приведены в иностранной прессе¹⁶.

История с предполагаемым обучением де Монфреда у Глазунова¹⁷ может быть объяснена своеобразной «заботой» Авенира Генриховича о своём имидже. Когда в 1928 году Глазунов приехал в Париж, его имя там было известно, чего нельзя сказать об имени А. М. Житомирского. Сам факт причисления де Монфредом Глазунова к своим учителям всё же не является абсолютной фальсификацией ради пиара. Глазунов, в удобном для себя – скорее свободно-консультативном, чем истинно педагогическом – формате принимал активное

¹⁵ Сведения получены из фотокопий биографической заметки Пола Лемеля о де Монфреде. См.: [Приложение А, рис. 5].

¹⁶ Наиболее противоречивый в сравнении с архивными сведениями источник информации о де Монфреде – биографическая заметка [177, р. 200] из сборника «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (1951), где была размещена статья Авенира Генриховича «Диатоническая полимодальность». Сборник посвящён памяти Шёнберга. Во введении главный редактор сборника Сигизмунд Спаэт отметил, что задачей редакции сборника было охватить максимально возможное количество нью-йоркских музыкантов для иллюстрации современной музыкальной жизни в штате Нью-Йорк. Многие авторы статей, понимая сложность публикации сборника, оказали финансовую помощь. Спаэт сообщил, что «Редакция не обязательно согласна со всеми заявлениями, сделанными нашими авторами, и не может считаться каким-либо образом ответственной за них» [177, с.11]. О биографическом разделе редактор заметил, что «биографический материал сжат из-за ограничений в публикации, с частыми сокращениями и автоматическим устранением деталей рекламного характера. <....> многие громкие имена по существу являются скромными личностями, не склонными публиковать полный список личных достижений. В каждом случае были включены факты практической ценности, а дальнейшие детали были оставлены на усмотрение биографа» [177, с. 12–13]. Следовательно, противоречивая биографическая заметка, опубликованная в сборнике, была представлена к публикации самим де Монфредом и прошла редакцию, скорее всего, также не без участия композитора. Противоречия эти носят не случайный, а намеренный характер с оттенком мистификации.

¹⁷ Вот как описывали ученики консерватории Глазунова-педагога: «тихая, замедленная речь, отсутствие чётких инструкций, частые отступления при изложении учебного материала и неадекватность объяснений уровню подготовки студентов весьма затрудняли восприятие его лекций» [28, с. 80].

участие в развитии и становлении всех молодых композиторов Петроградской консерватории, посещая собрания их кружков. Возможно, об одном из таких собраний де Монфред оставил в своей книге воспоминание и привёл диалог с Глазуновым, который состоялся после прослушивания додекафонной сонаты молодого де Монфреда:

«Результатом энтузиастских изысканий в области увлекательной демократизации и эмансипации диссонанса была первая соната для фортепиано – сочинение строго академичное по форме, но не менее строго атональное по сути. В пользу этого сочинения автор может сказать, что оно полно искренности, как будто отражает радость ребёнка, получившего замечательную игрушку.

Я (использую местоимение, более подходящее для разговоров о своей юности, чем обезличенное “автор”), я был очень горд своим атональным достижением. При первом удобном случае я показал его Александру Глазунову, в то время декану и ректору нашей консерватории и, несколько лет спустя, моему педагогу по классу свободной композиции. Глазунов¹⁸, ознакомившись с нотами сочинения, которое я считал шедевром, улыбнулся и попросил меня сыграть его.

После того, как я сыграл финальный аккорд (или лучше я назову его дисккорд), я спросил дорогого Александра Константиновича, что он думает о моём сочинении. Я никогда не забуду его ответ: “Вы хотите знать, что я думаю об этом?”, он сказал с огоньком в глазах. “Ладно, мой ответ прозвучит так: я думаю!”

После паузы, длившейся примерно час, в течение которого он жевал свою вечную сигарету, он добавил: “Хорошо. Вы вышли прогуляться и нашли лежащий на дороге новый пиджак; вы забрали его домой, примерили и обнаружили, что он вам подходит; итак, сейчас вы принесли его мне и спрашиваете, что я думаю о нём. Этот хорошо сшитый пиджак, который, по вашему мнению вам подходит, по-моему, подходит вам для ваших намерений даже больше, чем вам кажется.

¹⁸ В списках учащихся низших и высших классов консерватории и в экзаменационных ведомостях найти имя де Монфреда в списках учеников Глазунова не удалось.

Потому что, мой юный друг, вы каким-то образом не заметили, что это смиренная рубашка. Мне нравится ваша искренность в восхищении пиджаком по части его кроя. В определённых случаях он может быть использован. Но лично я не испытываю особого энтузиазма в отношении этого кроя. Я чувствую, что его могут носить только сумасшедшие, даже когда его пытается надеть нормальный человек. Ещё один подобный пример – шутовской колпак, надетый добровольно. Всё это глупо. Оставьте это, делайте нечто большее. Исследуйте античную Грецию или средневековые лады. Там вы найдёте то, чем будете заняты долгие годы. Дебюсси занимался именно этим. Но не пытайтесь пойти по его стопам, его стиль уникален. Ищите собственный путь. Но помните: ладовая музыка всегда полна света и цвета, а атональная музыка сера и монохромна. Лучшие оставьте современную Германию. Они не заслуживают иной участи¹⁹».

В то время, на пике моего восхищения Мастером (Шёнбергом), я не поверил Глазунову. Я написал две прелюдии для фортепиано, первую скрипичную сонату и октет для гобоя, четырёх кларнетов, валторны, контрабаса и фортепиано. Получилось так, что фортепианные прелюдии нравились мне меньше, чем фортепианная и скрипичная сонаты. Каждое следующее сочинение казалось мне менее красочным и более надуманным, чем предыдущее. Прослушивание моего октета, тщательно изученного, отрепетированного и исполненного одноклассниками по оркестровому классу, меня сильно разочаровало. Кроме контрабаса, который имел типичное звучание, каждый другой инструмент, включая фортепиано, звучал как-то не так. Гобой, казалось, потерял характерное для него пасторальное звучание, валторна приобрела неприятную «металлическую» агрессивность; фортепиано походило на литавры; что касается четырёх кларнетов, они звучали как кряканье четырёх разгневанных гадких утят. Общее впечатление и картина, которая пришла мне в голову (я моментально вспомнил об этом сравнении), была идентична с той, где

¹⁹Примечание де Монфреда: «Следует помнить, что это уничижительное высказывание о немцах относится к первым послевоенным годам».

почтенный профессор Петров шёл мило босиком по раздробленному стеклу, кнопкам и бритвенным лезвиям в скучный, серый и дождливый день. Я был слишком молод для анализа причины своего горького разочарования; он случился на много лет позднее (спустя три десятилетия, если быть точным) [168, хix–xxi].

Стоит добавить, что хотя композитор относит своё «прозрение» о стиле и композиционной технике примерно к 1940-м годам, всё же изучение античной Греции и музыки Средневековья он начал гораздо раньше – сразу по приезду в Париж и зачислении в Schola Cantorum.

Сведения об органном образовании де Монфреда противоречивы. В класс Гандшина он был зачислен накануне отъезда Якова Яковлевича из России, и поучиться у именитого педагога не успел. Николай Карлович Ванадзинь во времена фортепианного и композиторского обучения де Монфреда тоже был студентом. Органный класс Ванадзинь возглавил только в 1919 году, в списках класса Николая Карловича с 1919 по 1921 годы имени де Монфреда нет, творческий контакт состоялся позднее²⁰. Де Монфред, после окончания консерватории по классу Житомирского (он фигурировал в списках выпускников 1921 года именно в классе Житомирского)²¹ в 1921–1922 учебном году был зачислен на низший курс в класс органа Ванадзиня. Там он проучился год, завершив его экзаменом с оценкой «4 ½»²². Ванадзинь – единственный педагог, который обучал молодого де Монфреда игре на органе. В ведомостях за 1922–1923 учебный год, которые, вероятно, заполнялись ещё до начала сессии, напротив фамилии Монфреда стоит прочерк²³. Следовательно, полноценное исполнительское образование по классу органа Авенир Генрихович в Петрограде

²⁰ ЦГАЛИ, Ф.298. Оп. 6. Дело 36. Списки Председателя Экзаменационной комиссии учащихся специальных и обязательных классов. За 1920–1921 годы, л. 56.

²¹ Там же. Л. 105–105 об.

²² ЦГАЛИ, ф.298. оп.6, д.64, л. 87.

²³ ЦГАЛИ, ф. 298., оп. 6, д.76, л. 19 об.

не получил, а в дальнейшем продолжил его уже в Schola Cantorum – одной из самых знаменитых органных исполнительских школ Франции²⁴.

В зарубежных рецензиях и заметках о де Монфреде среди его органных педагогов называют Ван Адсена [177, с. 200], [Приложение А, рис. 6]. Позднее, в одной из нидерладских рецензий на премьеру второй симфонии де Монфреда, написанной к первому дню рождения принцессы Монако (1955) [Приложение А, рис. 2], педагогом Авенира Генриховича по органному классу также был назван Ван Адсен. Весьма вероятно, что латвийский Ванадзинь и нидерландский Ван Адсен – один и тот же человек, по ошибке составителей сборника и рецензентов получивший «нидерландские корни». В этой же биографической заметке Д. Д. Шостакович назван выдающимся учеником де Монфреда! [177, с. 200].

Разночтения присутствуют и в попытке выяснить имена педагогов Авенира Генриховича по классу фортепиано. Согласно ведомостям, единственный педагог-пианист де Монфреда – Н. Н. Позняковская. У неё де Монфред окончил класс фортепиано с оценкой «4 ½»²⁵ без ранее упомянутых в рецензиях словых Глазунова о блестящей карьере солиста. [Приложение А, рис. 1]. Однако во всех доступных иностранных рецензиях и заметках единственным педагогом по фортепиано де Монфреда назван Ф. М. Блуменфельд [177, с. 200], [Приложение А, рис. 1], который переехал в Киев в 1918 году. Вполне возможно, что композитор брал частные уроки у именитого педагога в период с 1913 по 1918 год, но это было не в стенах консерватории.

²⁴ Традиции органного класса под руководством Гандшина, впоследствии сохраняемые его преемником, описаны Р. М. Каменшиковой в биографическом очерке о Ванадзине: «Гандшин поставил перед Николаем Карловичем задачу – стать концертирующим музыкантом, преодолев репертуарную ограниченность церковного органиста. Здесь уместно говорить о новой органной школе – школе Гандшина. Фундаментом органной техники Гандшин считал трио-сонаты И. С. Баха, его прелюдии и фуги, хоральные обработки. Кроме Баха, Гандшин высоко ценил творчество своего преподавателя по классу композиции М. Регера. Знакомство с этой музыкой позволяло достичь уровня, который соответствовал бы требованиям времени. На уроках Гандшин открывал своим ученикам тайны новых технических возможностей. Одновременно с сочинениями Баха и Регера значительное место в процессе обучения студентов занимала музыка предшественников Баха и произведения французских авторов – С. Франка и Ш.-М. Видора, а также музыка русских композиторов» [49, с. 29].

²⁵ ЦГАЛИ СПб – Ф. 298, оп. 6, д. 5, л. 216.

Авенир Генрихович не оставил воспоминаний о знакомых ему студентах из Петроградской консерватории или иных петроградских друзьях (кроме объёмных критических характеристик композиторского подхода И. М. Шиллингера, который не был ни другом, ни единомышленником). После изучения экзаменационных ведомостей и списков студентов консерватории за 1917–1922 гг., можно сделать вывод, что Авенир де Монфред мог общаться и получить идентичные эстетические установки от таких композиторов, как Александр Веприк и Александр Черепнин. Помимо сопричастности к консерваторскому студенчеству, названные музыканты (как следует из примечаний к экзаменационным ведомостям), имели одну общую черту: никто из них, кроме Веприка, не отличался усердием в обучении. Шиллингер и де Монфред в курсе специального контрапункта у Калафати проявили себя «способными, но мало работали», а Черепнин вообще пропустил полугодичный курс консерваторских занятий.

Среди одноклассников де Монфреда отличниками по специальному контрапункту у Калафати были Веприк и М. В. Юдина. С ними композитор два года обучался в одной группе, изучая сначала специальную гармонию, затем контрапункт. С Веприком Монфред обучался в классе по композиции у А. М. Житомирского. Ни де Монфред, ни Веприк, вероятно, не были идейно близки со своим педагогом. Для Веприка отсутствие понимания со стороны Житомирского обернулось судьбоносным «побегом» в Московскую консерваторию, где он завершил образование в классе Мясковского. По словам близкого Веприку в 1920-е годы В. М. Богданова-Березовского, композитор тяжело переживал прохладные оценки педагогов консерватории. Так, свою дипломную работу – рукопись симфонической поэмы «Червь-победитель» – Веприк уничтожил после прослушивания произведения экзаменационной комиссией и данной Глазуновым отрицательной оценки [21, с. 15–16]. Де Монфред же провальный эпизод с прослушиванием Глазуновым своей додекафонной сонаты с последующей критикой и советами воспринял как завет и следовал ему на протяжении всего своего композиторского пути в эмиграции.

Вот что Богданов-Березовский писал о школе Н. А. Римского-Корсакова в своих воспоминаниях:

«Плодотворные и прогрессивные установки школы, основы которой заложил Н. Римский-Корсаков – умный, чуткий и зоркий педагог, постепенно превратились в руках некоторых его учеников в схематический набор заученных правил. Оберегая “чистоту учения” от вторжения каких-либо воздействий извне, ученики, последователи и истолкователи этой школы не замечали, что тем самым придавали учению догматизированный характер, и, изолируя его от каких-либо новых веяний, выветривали из него творческий дух. <...> Вполне естественно, что с педагогами Петроградской консерватории – Житомирским и Штейнбергом у Веприка контакта не наладилось и наладиться не могло. Он усваивал преподаваемые ему знания, но эстетически продолжал развиваться самостоятельно, постоянно выходя за рамки обусловленных школой ограничений» [21, с. 15–16].

Профессиональное развитие де Монфреда в Петрограде проходило сходным с Веприком образом: он усваивал знания, но выходил за рамки предписываемых школой ограничений. Трудно сказать, действительно ли Веприк уничтожил рукопись своего сочинения из-за критики комиссии, ведь оценки в экзаменационных ведомостях на самом деле не отличались излишней строгостью. Для сравнения приведены характеристики оценки Житомирского из консерваторских ведомостей по классу формы, данные им де Монфреду и Веприку.

О де Монфреде:

«Несомненное творческое дарование. Ограниченное знание музыкальной литературы. Есть фантазия. Тематизм хотя и неяркий, а временами даже с оттенком легкомыслия, но всё же музыка подкупает своей искренностью и непосредственностью. Недостаток тонкости и временами неряшливость в гармонии и голосоведении объясняет неустойчивость основы (нетвёрдое знание

гармонии и контрапункта). В классе формы начал [...]. Успехи сравнительно хорошие. Оценки: Сочинение – 4, устный экзамен – 4, средний вывод – 4»²⁶.

О Веприке:

«Музыкально одарён и развит. Знает музыкальную литературу, особенно западноевропейскую. Несомненно влияние левого течения (Шёнберг, Скрябин и др.). Сознательное отношение к работе. Есть желание уйти от шаблона, отсюда иногда [далее неразборчиво]. Оценки: сочинение 4 ½, устно – 5, средний вывод – 4 ½»²⁷.

Отмеченное Житомирским влияние «левого течения» в музыке Веприка даёт основание полагать, что у де Монфреда к моменту сдачи экзамена это влияние пока ещё (или уже) не проявилось, так как Житомирский не отметил его²⁸. Вероятно, музыкально-эстетические принципы юного де Монфреда, позднее изложенные им в «Декларации», сформировались к 1921 году, когда он обучался в классе музыкальной формы. К его ответу на экзамене Житомирский сделал примечание, отметив такие качества, как *«фантазия, неяркий, иногда легкомысленный тематизм, искренность и непосредственность музыки, неряшливость в гармонии и голосоведении»²⁹.*

По гармонии и контрапункту де Монфред обучался у требовательного Калафати и выдержал итоговые испытания с оценками «хорошо»³⁰. Были ли на самом деле названные Житомирским «опорные» качества музыки де Монфреда нетвёрдым знанием основ, как полагал Житомирский? Или всё же эти черты были намеренным отражением исканий молодого композитора? Ответ на этот вопрос можно найти в «Декларации» де Монфреда:

«Средства экспрессировать "тело": максимум инструментальных эффектов и гармоническо-модуляционный трюк в наиобширнейшем значении

²⁶ ЦГАЛИ, Ф.298. Оп. 6. Дело 36, л. 105 об.

²⁷ Там же. Л. 106.

²⁸ См. [168, р. XX]. Житомирский был всё же впечатлён работой своих учеников, комментировал результаты настолько тщательно, что имена следующих студентов по списку пришлось зачеркнуть и перенести на другой лист.

²⁹ Там же. Л. 105.

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 298, оп. 6, д. 5, л. 216.

слова. Лозунги: изысканность, изящество, экстравагантность» [107, 7]. «Трюк», очевидно, объясняет нехватку тоники и небрежность гармонии. «Тривиальность мелодики – сильное средство – клад – золотой путь к достижению идеала – изящной внешности», вполне отвечает замеченному Житомирским «неяркому тематизму». Его «легкомысленность» – следствие того, что Авенир Генрихович увлекался джазом и эстрадной музыкой, которые в академическом образовании тех лет не поощрялись далёкими от нового стиля педагогами. Увлечение этими жанрами в 1923 году подтвердится созданной де Монфредом музыкой к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне»³¹. Главный тезис «Декларации» Авенир Генрихович впоследствии перенёс в концепцию НДМ: – «Музыкальная форма – (квадрат нарисован). $2 \times 2 = 4$. $4 \times 4 = 17$ – вполне допустимо, даже желательно. Для трюка. Но 2×2 всегда 4» [107, с. 7]. Под влиянием педагога де Монфред мог учесть и замечание о слабых познаниях в области музыкальной литературы. Впоследствии он, скорее всего, аккуратно посещал «закрытые понедельники» разряда истории музыки Зубовского института, которые помогли определить его путь дальнейшего обучения во Франции. Произведения и имена композиторов из концертных программ закрытых понедельников, состоявшихся зимой–весной 1923 года [85, с. 159], часто встречались в примерах книги де Монфреда об НДМ музыке:

- Франк Симфонии на рояле в 4 руки
- Д'Энди Сюиты на рояле в 4 руки.
- Фортепианные произведения А. Н. Скрябина Божественная симфония
- Сочинения Прокофьева, Стравинского
- К. Шиманоский и А. Шёнберг.
- Брукнер и Гуго Вольф
- Органные сочинения Баха и Регера
- Программа из сочинений Дариуса Мийо [168, р. 59–69].

³¹Достойно внимания то, что рецензия Г. К. Крыжицкого на музыку де Монфреда, в общих замечаниях схожа с видением Житомирского [83, с. 5–6].

Также эти сочинения могли быть и отправным пунктом в поисках собственного стиля и создания уникального композиционного метода. Через осмысление сочинений французской шестёрки композитор позднее пришёл к политональности и полимодальности, через обучение у Д'Энди и усвоение традиций Schola Cantorum – к жанровой панораме последующих сочинений, а также к увлечённости «механизмами» эволюции музыкального языка. И, наконец, через полное отвержение музыки Шёнберга и позднего Скрябина – к упрощению музыкального языка.

В сравнении с Шиллингером и Черепниным, де Монфред (несмотря на выбранный им ещё в Петрограде путь и чёткое ему следование) в эмиграции стал наследником русской музыкальной педагогики. Каждый из упомянутых композиторов, уехавших из России, оставил воспоминания о консерватории. Шиллингер в 1928 году в анкете для Р.И.Грубера назвал консерваторское образование «бесполезно потраченным временем» [34, с. 18]. Черепнин в своей краткой автобиографии 1964 года написал о консерватории не столь категорично: «Благодаря хорошему слуху и владению фортепиано я был принят в класс Николая Александровича Соколова, где мне впервые в жизни довелось соприкоснуться с изучением традиционной гармонии. Только тут я понял, насколько далёким от общепринятого был мой подход к проблемам гармонии. Я с лёгкостью выполнял все задания, и эти задания навели меня на мысль разобраться в собственных методах композиции, тогда ещё интуитивных» [74, с. 242]. Позиция де Монфреда в отношении к преподаванию ясно выражена в одном из многочисленных критических эпизодов, посвящённых системе обучения Шиллингера:

«Один из учеников однажды попросил автора дать ему уроки музыкальных форм. Отвечая на вопрос о его прошлом опыте и подготовке, ученик сказал, что изучал композицию с Шиллингером и перешел к написанию фуг. Автор задал ему "тональную" тему фуги и попросил написать к ней ответ. Результат был предсказуем: ученик подошёл к написанию ответа к теме фуги в духе "делай, как тебе заблагорассудится". Дальнейшие исследования уровня подготовки показали

почти полное незнание контрапункта и даже гармонии. Ученик должен был начать обучение с самых азов, стилизуя Римского-Корсакова и Танеева. После двух лет занятий он смог написать очень удовлетворительный струнный квартет, премьера которого состоялась в Нью-Йорке в 1947 году» [168, р. 22–23].

1.3. «Сноб и убеждённый модернист» в кругу консерваторских кружков и приятелей³²

Единственным свидетельством участия де Монфреда в консерваторских кружках стали воспоминания советского дирижёра, в консерваторские годы одноклассника Д. Д. Шостаковича Г. Я. Юдина. В его воспоминаниях де Монфред охарактеризован так: «Авенир Генри Монфред – ленинградец шотландского происхождения (так же, как и дирижёр Альберт Коутс) – сноб и убежденный модернист, большой почитатель нарождающегося тогда джаза. Его фортепианные импровизации в джазовом стиле блестяще пародировал тогда же (и много позднее, по памяти) Шостакович³³. Через несколько лет Монфред уехал из СССР и в конце концов кем-то из советских музыкантов был обнаружен в качестве джазового пианиста на одном из лайнеров, совершавших рейсы из какого-то европейского порта в Нью-Йорк и обратно. Незавидная карьера!» [158, с. 268]. Из слов дирижёра следует, что личность де Монфреда в молодёжном композиторском кружке воспринималась как неординарная и эпатирующая. После эмиграции во Францию и впоследствии в США, Авенир Генрихович «пропал» для своих соотечественников, встретившись лишь раз случайно с кем-то

³² При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Анти-академическая декларация Авенира Монфреда // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. – 2017. – №1 (20). – С. 13–19.

³³ В биографической заметке Лемеля о де Монфреде сообщалось, что финальную тему концерта для трубы с оркестром Шостаковичу подарил де Монфред [Приложение А, рис. 5].

из них в амплуа джазового пианиста на лайнере³⁴. С течением лет личность де Монфреда перестала казаться собеседникам снобистской и уж тем более модернистской. Рецензенты и интервьюеры Авенира Генриховича подчёркивали его нарочито простую манеру держаться в беседах, легко и ненавязчиво обнаруживая всю свою эрудицию и сопутствующее ей обаяние «молодёжного» композитора³⁵. Возможно, личность де Монфреда на самом деле не претерпела столь радикальных изменений от сноба к кажущемуся приятным собеседнику. Просто прежнее юношеское окружение этнически и социально сильно отличалось от «ленинградца шотландского происхождения», путешествующего с отцом в Нью-Йорк в возрасте десяти лет.

Помимо общения композитора с музыкантами в стенах консерватории в русскоязычном мемуарном наследии осталось и упоминание о контактах композитора в неформальной обстановке. Дочь известного петербургского архитектора Наталья Оскаровна Мунц в своих мемуарах [108, с. 59] оставила небольшой рассказ о сотрудничестве и дружбе А. А. Кенеля и де Монфреда. Авенир Генрихович (в мемуарах – он же «Манфред») упоминается в связи с написанием матерью Мунц либретто опер, оперетт и различных пьес. Музыку к незавершённой оперетте «Туда и обратно»³⁶ на немецком языке (либретто М. Л. Шорштейн-Мунц, перевод М. В. Притвиц) де Монфред писал в соавторстве с Кенелем.

³⁴ Предположение о том, что упомянутый Юдиным знакомый всего лишь обозначился, может быть опровергнуто тем фактом, что буквально в те же годы, когда были опубликованы воспоминания Юдина в сборнике «Музыкальное наследие», то есть в период с 1966 по 1970 год, ссылку на них разместил в своей биографической заметке Пол Лемель – директор ЕМСА (Editions Musicales des Cineastes Associes) – музыкального издательства ассоциации кинематографистов Парижа, которое было дочерним предприятием самой ассоциации кинематографистов. В период с конца 1950-х по 1973 год издательство публиковало академические сочинения де Монфреда. Пол Лемель [Paul Lemel] (годы жизни неизвестны) – французский композитор, автор музыки в лёгких жанрах и киномузыки. Каталог Национальной Библиотеки Франции располагает несколькими десятками сочинений композитора в лёгких жанрах, опубликованных в различных французских издательствах с 1940 по 1960-е годы. Примечательно, что Пол Лемель, в отличие от де Монфреда, ни разу не публиковал свои сочинения в ЕМСА. См.: [Приложение А, рис. 5].

³⁵ К тому времени де Монфреду исполнилось 50 лет.

³⁶ Одноактный скетч с одноименным названием написал П. Хиндемит в 1927 году на либретто М. Шиффера.

Почти все авторы оперетты, кроме эмигрировавшего де Монфреда, в 1920–1930-х годах были репрессированы. Кенель был осуждён и сослан на три года за участие в запретной масонской организации «Рыцари ордена Чаши Святого Грааля»³⁷.

Де Монфреда в числе участников этой ложи не было, однако судя по его присутствию в эмигрантской ложе «Свободная Россия» в 1920-е годы, Авенир Генрихович мог вполне разделять в то время взгляды своего консерваторского приятеля. Семью Мунц постигла характерная для интеллигенции 1930-х годов участь: осуждение и ссылка в 1934 году как социально-опасных элементов.

1.4. Первые творческие опыты³⁸

В книге «НДМ принцип относительной музыки» де Монфред в числе своих петроградских сочинений назвал две фортепианные прелюдии, сонату для скрипки №1 и октет для гобоя, четырёх кларнетов, валторны, контрабаса и фортепиано [168, р. xx]. Сам композитор, как следует из приведённого ранее фрагмента с прослушиванием его фортепианной сонаты Глазуновым, оценивал эти сочинения критически. Однако некоторые из упомянутых сочинений, датированные 1917 годом, в 1931 году были опубликованы во Франции в издательстве Франсиса Салабера: две прелюдии оп. 2 1917, посвящённые Э. Семпле и А. Марзас; Каприччио № 3, оп. 1, посвящённое Ж.-М. Брасиер; «Песня о любви» оп. 3 № 2, посвящённая В. Шефферу. Возможно, посвящения были даны композитором не в момент создания пьес в России, а уже при подготовке к публикации во Франции. Помимо миниатюр 1917 года, Салабер издал и несколько сочинений де Монфреда 1923 года – сонату для скрипки и фортепиано

³⁷ Ещё один участник ложи – выдающийся теоретик Ю. Н. Тюлин.

³⁸ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Анти-академическая декларация Авенира Монфреда // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. 2017. – №1 (20). – С. 13–19.

и вальс A-dur, посвящённый Ю. Максимовой³⁹. Вероятно, исполнение этой сонаты для скрипки и фортепиано, как и ещё одного неопубликованного сочинения – фортепианного трио – де Монфред услышал ещё в России, в стенах Малого зала Alma Mater.

В 1923 году газета «Музыкальная новь» опубликовала статью, в которой имя де Монфреда было названо наряду с именем Шостаковича [79, с. 37]⁴⁰. Изучение материалов петроградской прессы (1922–1924) позволило установить, что у Авенира Генриховича была репутация начинающего талантливого композитора. Поэтому в глазах музыкальной общественности того времени упоминание в одной статье имён Шостаковича и де Монфреда не могло вызвать удивления.

Петроградская пресса не единожды размещала материалы о де Монфреде. Анонимный автор, скрывшийся под аббревиатурой «Б. К.», в рецензии «Малый зал консерватории (Концерт А. Г. Монфреда)» в популярной петроградской газете «Жизнь искусства» писал: «.... творчество Монфреда настолько характерно, намерения его настолько определены, что индивидуальный облик его невозможно проглядеть во всех его произведениях и иная манера письма ему уже невозможна. Пускай дарование его лежит в иной художественной плоскости, отражает творческие состояния, быть может, слишком жизненного-житейского порядка, – несомненно в то же время, что перед нами яркая и своеобразная индивидуальность. В крупных формах – представленных в отчетном концерте двумя произведениями – скрипичной сонатой и фортепианном трио, видна

³⁹Композитор с юных лет стал присваивать своим сочинениям порядковые номера. Упомянутые сочинения опубликованы под опусами 2 и 3, а сочинения начала французского периода творчества де Монфреда, опубликованные Салабером, имеют опусы 22 и далее. Следовательно, за короткий период с 1917 по 1925 годы композитор создал почти два десятка опусов. Далее, с 1930-х годов, композитор перестал пометать сочинения опусами и оставлял лишь год и место создания в конце нотных изданий. Возможно, опусы потеряли для него смысл после переоценки собственного наследия или в связи с утратой рукописей сочинений раннего периода.

⁴⁰ Для публикации в «Музыкальной нови» сама тематика и подробность статьи была несколько необычны. Среди выпусков этого периодического издания за 1923 год в большинстве своём публикации были посвящены поискам новых стилей музыкальной педагогики, «кризису» западного музыкального искусства, «кризису» и обособленности музыкальных центров СССР – Москвы и Петрограда.

свобода изложения, непосредственность музыкального мышления, соединенная с поразительной изобретательностью на всякого рода “пикантные” уловки. Скрипичная соната, как по мыслям, так и по общей концепции, показалась нам интереснее трио; но как соната, так и трио прекрасно “сделаны” и в смысле использования звучности – безупречны» [26, с. 13].

Похвальная оценка анонимного рецензента была близка тем оценкам, которые ранее выставили педагоги композитора в экзаменационных ведомостях. Однако рецензент, видимо, более свободный в своих суждениях, чем педагог де Монфреда Житомирский, от следования канонам в области музыкальной композиции и за «тематизмом с оттенком легкомыслия» увидел «иную художественную плоскость», а за отмеченным Житомирским «недостатком тоники и неряшливостью в гармонии» – «изобретательность на всякого рода пикантные уловки». Возможно, что столь разное восприятие стиля молодого композитора рецензентом по сравнению с его педагогом Житомирским было обусловлено тем, что молодой композитор внял замечаниям педагога. На творческий результат де Монфреда мог повлиять и рост композиторского мастерства, сопровождавшийся поисками и в области джазовой музыки, и в области музыки средневековья, рекомендованной к изучению Глазуновым⁴¹.

Значительным событием творческой жизни де Монфреда в годы обучения в Петрограде стала публикация его «Декларации» в 1923 году в газете «Жизнь искусства». Неизвестно, была ли «Декларация» замечена консерваторскими педагогами де Монфреда и как музыкальная общественность отреагировала на эту публикацию, ставшую воплощением ранних музыкально-эстетических взглядов и планов композитора. Публикация «Декларации» в читаемой жителями Петрограда «Жизни искусства» свидетельствовал об определённом интересе к творчеству вчерашнего выпускника консерватории, чьё имя с завидной регулярностью

⁴¹ На то, что молодой де Монфред был заметной фигурой в музыкальных кругах Петрограда, указывает и шарж «Авенир Т. Монфред» [110, с.13]. Автором шаржа, подписанного как «Н. Л.», был, вероятно, художник Николай Фёдорович Лапшин (1891–1942), главный редактор журнала «Еж». Ещё в начале XX века музыканты привлекали к себе внимание карикатуристов и шаржистов. Среди музыкантов Санкт-Петербурга, изображённых в шаржах, были Ф. И. Шаляпин, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов.

появлялось на страницах прессы то в качестве объекта шаржа [110, с. 31], то как молодого «подающего надежды» композитора⁴². Или просто скандально известного автора музыки к «Внешторгу на Эйфелевой башне».

Для того, чтобы продемонстрировать особенности «Декларации» в контексте духа того времени и понять её значимость для эстетики композитора, целесообразно рассмотреть этот документ в связи с двумя крупными театральными манифестами старших современников де Монфреда – манифестом Фабрики экстренного актёра (далее ФЭКСа), опубликованного отдельным тиражом в Петрограде в 1921 году, и с трактатом⁴³ «Петух и Арлекин. Заметки вокруг музыки» ведущего теоретика раннего авангарда, французского драматурга, идейного единомышленника группы Шести Жана Кокто.

«Декларация» де Монфреда во многом перекликается с высказываниями деятеля французского анти-академизма Жана Кокто. Вероятно, композитор ещё в Петрограде успел познакомиться с его работой «Петух и Арлекин» и многими другими новейшими явлениями западноевропейского и американского искусства. Косвенное тому подтверждение — осведомленность Авенира Генриховича о жизни США, которую он продемонстрировал, разрисовывая свои нотные рукописи к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне» ФЭКСа под руководством Л. З. Трауберга и Г. М. Козинцева⁴⁴.

Все три упомянутые документа содержат разные оценки современного искусства. Жан Кокто в своём «своде афоризмов» ратовал за «избавление музыки

⁴² Тематические рубрики «Жизни искусства» в период с 1922 по 1923 годы включали в себя в основном обозрения общеизвестного академического репертуара и акцент на анализе интерпретаций в постановках, нежели анализ современных сочинений. Вероятно, такой стиль обусловлен читательским спросом и ориентацией не только на круги музыкантов-профессионалов, но и на массовую публику. Большинство негативных рецензий были анонимными, а редко встречающиеся обозрения событий с премьерными современной музыки принадлежали постоянным авторам журнала – Е. Браудо, Н. Стрельникову, В. Каратыгину. Основное содержание журнала – рекламные краткие анонсы и афиши театральных событий. С учётом этих особенностей, беспрецедентные для тех лет публикации, как и анонимной рецензии на концерт совсем юного и непризнанного не только массовой публикой, но и маститыми академическими музыкантами де Монфреда, так и его «Декларации», несколько удивляют.

⁴³ Трактатом эта работа Кокто названа в издательской аннотации. В комментариях, принадлежащих М. А. Сапонову, эта работа названа брошюрой [135, с. 129].

⁴⁴ РГАЛИ Москва, Ф.3036, оп.1, ед.хр.56, л. 2 об.

от всяких её хитросплетений, от её ухищрений, от её карточных фокусов» [48, с. 114], за возвращение к мелодии [48, с. 118], за ассоциативность музыки [48, с. 128] против «густой мглы, пронзённой байрейтскими молниями» [48, с. 117] и «бурного потока вагнерианства» [48, с. 123]. Русские «манифесты» агитировали за искусство вне национальных контекстов. Создатели ФЭКСа отдавали своё предпочтение технике Америки, ритму производства⁴⁵ [65, с. 2] перед «вчерашней культурой Европы» [65, с. 2]. Пропагандируемая ФЭКСом американизация театра обернулась и его анти-академизацией. Свойственное академическому театру образное перевоплощение или трансформация были заменены азартом и трюком. «Драматург – певец трюков» – так определили функцию драматурга авторы «манифеста» [65, с. 1]. Трюк и азарт в своем театре ФЭКСовцы возвели во главу угла, а «Декларация» де Монфреда провозгласила использовать плоды современности как дополнительные средства выразительности в искусстве. Де Монфред выступал за «*жизненную современность 1923 года с небоскребами, электродомкратами, кино, авто и аэро*»⁴⁶ [107, с. 8]. Кокто же, по свидетельству Алехо Карпентьера, «*потешаясь, сбивал с толку последователей ...*». Карпентьер обращал внимание на то, что у Кокто «Вы не найдете у него ни малейших признаков поклонения Всемогущей Технике, ни од небоскребам, ни поэм динамомашинам» [48, с. 795].

Авенир Генрихович, провозгласивший господство житейской современности и простоту музыкально-выразительных средств, в то же время признавал «обаятельную неискренность изложения музыки», ее изящество и

⁴⁵Кокто писал: «Американские машины и постройки напоминают античное искусство в одном смысле: само их целевое предназначение придаёт им скупость контура и величие, свободное от излишеств. Но это не искусство. Роль искусства в том, чтобы сохранить смысл эпохи и черпать в созерцании этой практичности скупых контуров противоядие против идеи бесполезной красоты, ведь она и побуждает к излишества» [48, с. 120].

⁴⁶ В «Первом манифесте футуризма» Маринетти провозгласил: «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости. Беговой автомобиль с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей, со взрывчатым дыханием... ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, прекраснее, чем победа Самофракии» [145, с. 32]. В «Декларации» положения о новой, техничной красоте перекликаются и с Первым манифестом футуризма Маринетти. Однако, де Монфред выражал исключительно восхищение новой красотой, не выходя за пределы искусства и не претендуя на пересмотр мировых ценностей и порядков.

элитарность. Молодой композитор был довольно резок в оценке не только новейших веяний музыки, но и сочинений признанных композиторов.

В стремлении к простоте содержания произведений искусства были солидарны все авторы этих «манифестов». Создатели ФЭКСа в своём манифесте прописными буквами писали: «Все двести томов философии немецкого экспрессионизма не дадут нам выразительности циркового плаката!» [65, с. 14] Вероятно, и де Монфред, нападая на религиозно-божественную мистику Скрябина, считал его увлечение философскими идеями Е. Блаватской чрезмерным. По этому поводу Авенир Генрихович заметил: *«Любая гениальная продукция вне изящных или экстравагантных форм выражения — ноль. Романтизм вне эксцентризма — ноль. Мистицизм — ноль. Даже, как приклад. Единственное оправдание — объективный подход. Религиозная и божественно-скрябинская мистика — два нуля (Скрябин — величайший гений. Вплоть до мистики, не включительно. Начальные звучания Прометея — гениально переданные звучания телеграфных столбов. “Экстаз” — гениальная экстравагантность; Божественная поэма — почти ноль)»* [107, с. 8].

Из стремления к содержательной простоте искусства исходит и представление Кокто и де Монфреда о целесообразности сложных элементов в музыке. Кокто полагал: «У поэта всегда слишком много слов в словаре, у живописца слишком много красок в палитре, у музыканта слишком много нот на клавиатуре» [48, с. 611]. Эксцентрики тоже выразили свою позицию в провокационной фразе: «Двойные подошвы американского танцора нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра» [66, с. 3]. Де Монфред упомянул простоту сразу в нескольких контекстах и в разных пунктах своей «Декларации»: *«Музыка, как средство выражения внешней стороны жизни. Следствие этого принципа: отрицание “внутренней” красоты, уничтожение ее за ненужностью и возведение в квадрат и куб красоты»* [107, с. 8]. Или: *«Элегантная изысканная простота мелодического рисунка»* [107, с. 8]. Во всех упоминаниях в «манифестах» простота связана с изящностью и элегантностью, что восходит в том числе и к дендистской эстетике Равеля, у которого де Монфред брал уроки во

Франции частным образом. *«Обаятельная неискренность изложения, как образец светскости. Неискренность нарочито изысканная. Или — изысканно простая. (Тривиальность мелодики — сильное средство — клад — золотой путь к достижению идеала — изящной внешности)»* [107, с. 8].

При всем радикализме высказываний в «Декларации», с присущей молодости демонстрацией себя как «типа человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто навязать свою волю» [112, с. 324], сам «манифест» не претендует на охват общефилософских вопросов или обсуждение переустройства мира, наподобие итальянских футуристов, а включает в себя лишь положения о музыкальной эстетике. И самым главным общим положением в «Декларации», как и в позднем трактате де Монфреда «НДМ принцип относительной музыки», осталось отнюдь не футуристичное стремление к балансу свободы и ограниченности в творчестве композиторов. В «Декларации» композитор перенимает афористичную манеру высказывания футуристов, вкладывая в неё иное содержание.

Некоторые юношеские мысли де Монфреда из «Декларации», созвучные с эстетикой Кокто и ФЭКСа, нашли отражение в его книге об НДМ принципе позднего американского периода, в частности, его отношении к музыке Шенберга. Как и для Кокто, писавшего, что «Шенберг главным образом музыкант черной картины» [48, с. 611], для де Монфреда, всё же внявшего советам Глазунова, музыка Шенберга, и особенно вся «атональная» музыка его последователей, осталась монохромной. Даже спустя полвека после ощутимой смены фокуса внимания с содержания музыки на технику ее сочинения. В 1970 году Авенир Генрихович писал: «Атональная хроматическая музыка Шенберга лишена цвета (красочности) и свободы» [168, р. 1]. Кокто, сравнивая Баха и Бетховена, упрекал Бетховена в снотворности и недальновидной работе лишь над формой, а не идеей, подобно Баху [48, с. 611]. Де Монфред, уже будучи автором НДМ принципа, в своей книге обвинял, пусть и более корректно, чем в юности, композиторов послебаховской эпохи, в том числе и Бетховена, в ограничении свободы развития музыки [168, р. 1].

1.5. «Внешторг на Эйфелевой башне»⁴⁷

23 июня 1923 года в театре Музыкальной комедии состоялась премьера спектакля «Внешторг на Эйфелевой башне» ФЭКС под руководством Г. М. Козинцева и Л.З. Трауберга. Спектакль, как и другие постановки ФЭКС, был поставлен в кратчайшие сроки. На сцене «Внешторг на Эйфелевой башне» пробыл недолго, в прессе его рецензировал большим количеством критических замечаний бывший соратник режиссёров по эксцентрическому манифесту Г. К. Крыжицкий. Сценарий спектакля доступен только в пересказе Трауберга. Сохранился один из эпизодов, опубликованный в собрании сочинений Козинцева [66, с. 79]. Жанр спектакля обозначен одним из авторов – агитбоевик в 3 актах [66, с. 80].

Вероятно, репутация де Монфреда в консерваторских кругах как модерниста, его открытость к новой западной музыке сыграли решающую роль при обращении к нему ФЭКСовцев. Для сотрудничества со скандально прославившимися на весь Петроград режиссёрами нужна была определённого рода смелость. Помимо органной игры, серьёзных занятий по композиции в консерватории, Авенир Генрихович тяготел к более лёгким музыкальным жанрам: джазу, кабаре. Для эстетики ФЭКС, в приёмах и сценах, граничивших с традициями цирка и мюзик-холла, это было бесспорным достоинством.

Краткий сюжет спектакля в пересказе Трауберга таков: трест угольных магнатов решает взвинтить цены на уголь. Для этого объявляет, что уголь больше не продаётся. В этот момент в США появляется инженер Хьюгли, который вывел формулу добычи голубого угля из воздуха. СССР решает приобрести эту формулу через своего представителя. Для безопасности сделки (угольный трест может убить представителя СССР) её переносят в Париж на Эйфелеву башню.

⁴⁷ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Анти-академическая декларация Авенира Монфреда // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. – 2017. – №1 (20) – С. 13–19.

Представителя конспирируют под семилетнюю девочку-коммунистку. Она, вместе с Пепо – «парижской кооперацией» – должна получить формулу. Конверт с формулой Хьюгли отправил по почте в Париж. Конверт перехватывали враги и вскрывали его. Формула выпрыгивала из конверта, сбивала всех с ног, танцевала и убегала. Конец счастливый – формулу передавали в Москву, все выходили и пели финальную песню [109, с. 21–22].

О музыке спектакля Трауберг вспоминал: «Всё это должно было сопровождаться музыкой, мы пригласили композитора для постановки. Это был студент последнего курса консерватории англичанин Авенир Генри Монфред. Он сочинил прелестный мотив (позже, когда я познакомился с Шостаковичем, оказалось, он эту мелодию помнит). Предполагался оркестр, и мы его даже пригласили, но не было времени написать ноты. Поэтому Тарховская выскакивала под звуки пианино, а Зеленая исполняла песенку об изобретателе Хьюгли (текст написал я, а музыку мы взяли из фокстрота “Телефонная девочка” австралийского композитора Роберта Штольца). Всё это кончалось тем, что формулу передавали в Москву, и тогда все выходили и пели другую песню, очень смешную, на мотив уже самого Монфреда» [109, с. 22].

Стоит отметить, что само обращение к жанру фокстрота именно в это время, в 1923 году было смелым, поскольку в советской России «...со второй половины 1923 года в прессе развернулась пропагандистская кампания против фокстрота. Открыла ее статья со знаменательным названием “Новый вид порнографии. Танец фокстрот”, опубликованная в журнале “Жизнь искусства” в качестве передовицы. Автор статьи – редактор журнала, несомненно, выразил не личную, но официальную точку зрения, квалифицировав танец как “болезнь века” и факт “сексуальной патологии”, в заключение он потребовал от товарищей из Репертуарной комиссии “принять меры” к “прекращению этой замаскированной порнографии”» [6, с. 25]. Возможно, данный фокстрот использовался как музыкально-сатирическая характеристика американских персонажей спектакля, что довольно часто встречалось музыкально-театральной практике второй половины 1920-х годов.

«Внешторг на Эйфелевой башне» может быть рассмотрен как политизированный ремейк [32, с. 12] балета-фарса «Новобрачные на Эйфелевой башне». Помимо общего места действия, во «Внешторге» присутствует ряд драматургических заимствований, которые отразились и на музыке спектакля. В частности, во «Внешторге» присутствует своеобразное музыкальное клише – песенка «Янки-дудл», оркестрованная де Монфредом. В «Новобрачных на Эйфелевой башне», пусть и не так явно, роль музыкального клише выполняет номер «Выход Генерала», копирующий жанр, мелодику и инструментовку «Танца Балерины» из «Петрушки» Стравинского. В сходстве мелодий и «неуместности» её применения для характеристики противоположного балерине из «Петрушки» персонажа угадывается пародийность.

Премьера «Новобрачных на Эйфелевой башне» состоялась в «Театре Елисейских полей» 18 июня 1921 года в исполнении труппы «Шведских балетов». Балет не стал популярным. Спровоцировав скандал, он прошёл несколько раз и больше не был поставлен ни на сценах Парижа, ни в других городах. Пресса России⁴⁸ вплоть до середины 1920-х годов исправно помещала заметки о заграничной жизни Парижа, Берлина и других крупных городов Европы и США. Однако каких-либо упоминаний о премьере и последующих постановках «Новобрачных на Эйфелевой башне» в этих заметках не было. Следовательно, сочинение Кокто и «Шестёрки» вряд ли было знакомо широкому кругу петроградской публики. Поэтому неизвестно, было ли сходство балета Шестёрки и спектакля ФЭКС случайностью, подражанием или пародией. Но очевиден тот факт, что представители «русской» и «французской» сторон мыслили в то время в одном направлении⁴⁹.

⁴⁸Номера газет «Жизнь искусства», «Музыкальная новь».

⁴⁹Либретто «Новобрачных на Эйфелевой башне» написал Жан Кокто, бывший для «Шестёрки» хорошим другом [124, с. 73] и её идеологическим защитником. Сюжет балета – издевательская пародия на царившие в 1910–1920 годы традиции горожан, предпочитающих закреплять брачный союз на Эйфелевой башне. Следующий элемент пародийности в балете – неожиданно вклинивающиеся в сюжет персонажи со вставными сольными номерами, мешающими восприятию драматургии произведения. Жан Кокто, автор либретто нашумевшего «Парада», продолжил созданием этого сюжета анти-академическую линию своих сценических произведений. В музыке балета композиторы намеренно использовали типовые балетные

В отличие от сюжета «Новобрачных на Эйфелевой башне», сюжетная линия «Внешторга на Эйфелевой башне» насыщена политическими подробностями. Противостояние между США и СССР происходит на Эйфелевой башне. Помимо общего места действия в спектакле и балете масса других параллелей:

- Присутствие гротескного персонажа. В «Новобрачных» – нудного генерала, во «Внешторге» – семилетней девочки делегатки, роль которой играет мужчина.
- Наличие «вклинивающихся» в сюжет произведения вставных персонажей. В балете – страус, купальщица и лев; в спектакле – лев, формула.
- Комментаторы действия: сюжет «Новобрачных» сопровождаются двумя чтецами в костюмах граммофонов, а «Внешторг» ещё более эксцентричен и нагружен политическим смыслом. Комментатор действия – голос Ленина, доносящийся с двух сторон сцены.
- Танцу в спектакле уделена значительная роль, что свидетельствует о связи с балетным жанром, и косвенно о цитате из «Новобрачных».
- Музыка де Монфреда к спектаклю написана с использованием жанровых цитат и аллюзий. Цитата в спектакле – номер «Янки-дудл» – оркестровка известной песни, связанной с американской историей и культурой. Вероятно, эта тема стала лейтмотивом американцев.
- Номер «Выход льва» помимо прямой сюжетной цитаты из «Новобрачных» может быть примером воплощения фарсовых сценических действий в музыке. Ведь лев при выходе вальсирует. И «фальшивая» лиричность этого номера совпадает с аналогичной особенностью из «Вальса Телеграммы» Жермен Тайефер.

Во французском спектакле лев вылезал из объектива при третьей попытке сделать фотографию новобрачных на фоне Эйфелевой башни. Он съедал генерала, из-за чего начинался переполох. Во «Внешторге» переполох вызывала сбежавшая из посылки Телеграмма, которую исполняла Зинаида Тарховская.

жанры, доводя их характерные особенности до абсурда. Намеренное утяжеление оркестровки в требующих изящества жанрах объединяет все номера.

Актерский состав спектакля был сильным. Конферансье спектакля Рина Зелёная была иконой моды Петрограда. В парикмахерских города в первой половине 1920-х годов самой актуальной была стрижка «под Рину Зелёную». Любопытно, что конферансье исполняла песенку об изобретателе Хьюгли с текстом Трауберга и музыкой из фокстрота «Телефонная девочка» австрийского композитора Роберта Штольца. Штолец не был очень популярным в послереволюционной России композитором. Его музыка к кинофильмам до 1923 года исчислялась всего тремя фильмами – «Весенний парад» (1889), «Дядюшка миллионер», «Царь Менелай в кино» (оба – 1913 год). Ноты, которые могли быть доступны в Петрограде к тому времени – это оперетта «Танец Графини» 1921 года.

Крыжицкий охарактеризовал музыку к «Внешторгу на Эйфелевой башне» так: «Музыка могла бы быть очень занятой, даже опереточно-приятной, если бы композитор не старался нарочно ее испортить, делая эксцентричной. Жаль» [83, с. 5–6]. Критика Крыжицкого, совпадающая со стилистическими намерениями ФЭКСа и с тезисами из «Декларации» де Монфреда, могла быть субъективной из-за конфликта с режиссёрами. Шостакович, повторно упоминаемый современниками в рецепции музыки де Монфреда, через несколько лет смог сыграть финальную песенку на мотив де Монфреда Траубергу [109, с. 24]. Даже если брать во внимание уникальную память Дмитрия Дмитриевича, вряд ли он смог бы запомнить заурядные мотивы, всего дважды озвучившие постановку скандального спектакля.

Хранящийся в РГАЛИ автограф музыки де Монфреда к «Внешторгу на Эйфелевой башне» не содержит весь музыкальный материал постановки. Утрачен как минимум один номер, упомянутый Траубергом в беседе с Н. И. Нусиновой. Это финальная песня⁵⁰, а точное количество номеров музыки к спектаклю не известно. Автограф содержит три оркестрованных номера: тема песенки Янки-

⁵⁰ Именно её Шостакович запомнил и играл Траубергу после знакомства.

дудл⁵¹, «Выход делегатки Внешторга» и «Выход льва». Рукописи музыки к «Внешторгу» датированы Авениром Генриховичем – 23–24 мая 1923 года⁵². Рукопись состоит из двух листов: лист 1, лист 2 и лист 2 оборот (размер каждого листа приблизительно формата А3). Бумага бежевого цвета с характерной для старых рукописей желтизной. Дата обозначена под вторым листом 23.V.1923, под оборотом второго листа – 24.V.1923. Нотная бумага рукописей – редкая для Петрограда 1920-х годов бумага нью-йоркского издательства «Ширмер» («Schirmer»)⁵³. Формат бумаги – книжный, тип бумаги – партитурная, количество нотных строк на листе – 30, пагинация постраничная архивная в верхнем правом углу, авторской пагинации нет. Два листа заполнены нотным текстом на 3/4, остальная 1/4 – комментарии для переписчика. Оборот второго листа заполнен нотным текстом чуть меньше, чем наполовину. Остальная часть – исправления, рисунки композитора американской тематики и текстовые комментарии к ним. В тексте автографов присутствуют исправления, указаны случайные знаки альтерации, размер, темп, динамические оттенки, штрихи и акценты. Орудие письма: металлическое перо, письмо равномерное, материал письма – тушь, поскольку письмо матовое и при средней сохранности бумаги оно не выцвело. Присутствуют два вида почерка. Почерк нотного текста близок к каллиграфическому, буквы заглавия не связаны между собой, за исключением исполнительских указаний. В нотном тексте есть знаки сокращения (знак «повтор предыдущего такта»). Почерк – скоропись, комментарии сугубо техничны («переписать подробно, линии заполнить, знак сокращения заменить соответствующими нотами» и т.д.). Состояние рукописи удовлетворительное: в середине листов присутствуют сгибы, углы листов утрачены. Загрязнений нет.

Исполнительские указания, скорее всего, были сделаны в разное время, а именно часть из них была дописана композитором вместе с комментариями для

⁵¹ Песня Yankee-Doodle – гимн штата Коннектикут, имеет длинную историю. Раньше она называлась Nankee-dodde, текст её передавал насмешливое отношение британских офицеров к североамериканским переселенцам.

⁵² РГАЛИ, ф. 3036, оп. 1, ед. хр. 56.

⁵³ См.: [Приложение Б, рис. 1].

переписчика. Вероятно, во время оркестровки мотивов де Монфред не торопился. Как и заглавия номеров, почерк текста к этим рисункам, аккуратный, письмо – без зачёркиваний. Комментарии к нотному тексту были написаны композитором перед тем, как он отдал их Траубергу для переписки. Под каждым комментарием помещена подпись «Авенир Г. Монфред» и дата [Приложение Б, рис. 1].

Отдельно стоит сказать об авторских исправлениях. Они присутствуют в большом количестве, есть заштриховки случайных знаков альтерации (наиболее аккуратен в этом отношении «Янки-дудл»). В «Выходе делегатки Внешторга» в партиях гобоя и кларнета композитор перепутал транспозицию инструментов. В этом же номере Авенир Генрихович перепутал расположение в партитуре тромбона и трубы, которое в комментарии указал исправить. Судя по этим исправлениям и по имеющимся рисункам, сделанным во время раздумий над оркестровкой мотивов, можно предположить, что инструментовка в то время не была самой сильной стороной композитора.

Все три номера музыки к «Внешторгу» невелики, имеют строфическую форму. Мотиву песни «Янки-дудл» композитор, скорее намеренно, даёт более «бледную» оркестровку, чем другим номерам. Единственный образный маркер – настойчивое присутствие треугольника. В отличие от других номеров в «Янки-дудл» есть проведение темы у группы струнно-смычковых инструментов. Характерным для всех тем стало господство медных духовых, в частности, трубы. Деревянные духовые становятся фоном или дублируют партию трубы. Тема «Выхода льва» (вальс), поручена трубе, и во всех трёх проведениях ей вторит флейта. Кроме этого, лев вальсирует под барабан с тарелкой [Приложение Б, рис. 3].

Тема самого насыщенно оркестрованного «Выхода делегатки Внешторга» [Приложение Б, рис. 2] поручена трубе и кларнету in B. Диссонантный бас – партии низких струнных, тромбона и звучащего на септиму выше фагота, видимо, изображают шаги семилетней делегатки. На фоне этих «шагов» в As-dur, звучит маршевая тема в C-dur. Образовавшаяся политональность, вероятно, стала одной из самых главных гармонических находок композитора.

Рисунки де Монфреда не менее интересны, чем нотный текст и особенности письма. На первом листе и на обороте второго изображён один из самых известных американских персонажей – Дядя Сэм. «Сюжет» этих иллюстраций заключался в том, что Дядюшка Сэм покидает Нью-Йорк на пароходе, изображённом на первом листе рукописи, и приплывает в изображённый ниже на первом листе «Старый Йорк старой Британии», приучаясь в нём к традиционному английскому чаепитию в пять часов. Столь типичная американская сюжетная игра наподобие комиксов вряд ли была обычным развлечением среднестатистического выпускника петроградской консерватории 1920-х годов. Для неё требовались определённые знания о зарубежной жизни, видимо, полученные композитором в кругу семьи и путешествиях за пределы России ещё до эмиграции.

1.6. Эмиграция. Русский во Франции или француз, вернувшийся из России?⁵⁴

Родственники де Монфреда указали на 1923 год как год его отъезда из России. Эту дату подтвердила и Лаура Александер [Laura Alexander] – внучка одной из консерваторских приятельниц композитора – пианистки Элизабет Семпле, с которой Авенир Генрихович переписывался несколько лет после отъезда из России. Де Монфред посвятил Элизабет одну из своих консерваторских прелюдий для фортепиано, созданную в 1917 году и опубликованную в издательстве Салабера в 1931 году. У Лауры сохранилась переписка композитора с Элизабет, в которой письма второй половины 1923 года и открытки по случаю праздников отправлены уже из Парижа⁵⁵.

⁵⁴ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31). – С. 135–153.

⁵⁵Сведения получены из личной переписки с внучкой Элизабет Семпле Лаурой Александер. В заметке Н. Л. Слонимского [175, с. 1175] указано, что де Монфред покинул Россию в 1924 году.

На одном из частных русских аукционов было выставлено на продажу письмо де Монфреда, датированное 1923 годом⁵⁶. Оно адресовано некоему Владимиру Михайловичу и содержит сообщение о музыкальном автографе для памятного альбома, а также сведения о деталях отъезда композитора из России. Как выяснилось, адресат письма – Фёдоров Владимир Михайлович (1860–примерно 1930), библиотекарь и преподаватель русской словесности. Он был одним из активных деятелей научно-исторического общества «Старый Петербург» (с 1925 года «Новый Ленинград»), целью которого было собрать и сохранить сведения о культурной элите города⁵⁷ [73, с. 135]. В начале 1920-х годов в связи с массовым отъездом деятелей искусства и науки из России деятельность такого общества была как никогда актуальной. Де Монфреда, выпускника Петроградской консерватории и в то время начинающего композитора, названного в русской прессе «перспективным», наравне с Шостаковичем [78, с. 37], Фёдоров, вероятно, попросил оставить автограф именно с целью пополнения коллекции общества.

Обстоятельства отъезда де Монфреда раскрыла его внучатая племянница:

«Мне рассказывали, что Нира⁵⁸ сбежал с помощью фиктивного брака с женщиной, которую он, возможно, встречал, а возможно, и нет. Возможно, существовала связь с Литвой⁵⁹, которая сделала реальным оформление документов <...>. Он уехал во Францию и женился на женщине по имени Жаклин. Кажется, у них был ребенок, который умер совсем маленьким»⁶⁰.

⁵⁶ Письмо А. де Монфреда Фёдорову М. В. URL: <https://antiqueauction.ru/lot/84-18-80>. (дата обращения: 06.12.2021). См. [Приложение А, рис. 7].

⁵⁷ Общество действовало с 1921 по 1931 год и существовало на основе добровольных членских взносов и собственных доходов от издательской деятельности. Организация подразделялась на бюро охраны архитектурных памятников, музыкальное, художественное и экскурсионное отделения. Фёдоров, вероятно, был задействован в музыкальном бюро. URL: <https://spb.iofe.center/node/89>. (дата обращения: 06.12.2021).

⁵⁸ Так композитора называли родственники и его зарубежное окружение.

⁵⁹ О связи с Литвой Барбара упомянула по той причине, что в метрической книге композитора и консерваторском личном деле его отец назвал себя «виленским мещанином». См.: ЦГИА СПб – Ф. 361, оп. 1, д. 2753, л. 2. Родственники композитора ничего не знали о литовских корнях Генриха Леоновича.

⁶⁰ Из личной переписки автора статьи с внучатой племянницей де Монфреда Барбарой Хейддорн [Barbara Heydorn].

Барбара предоставила фрагмент биографии де Монфреда из личного архива, записанный Матильдой Хейдорн – третьей супругой композитора, с примечаниями и подписью самого Авенира Генриховича:

«В августе 1921 года Авенир женился на Зинаиде Ченцовой, в сентябре повенчался с ней, обе регистрации состоялись в Санкт-Петербурге. Коммунисты не верили, что брак был заключен по какой-либо другой причине, кроме как отъезда из России, поэтому пара была вынуждена пройти и религиозную церемонию. Де Монфред и Ченцова развелись в Париже в 1932 году и в том же году религиозно расторгли брак. Брак был фиктивным: госпожа Ченцова благополучно отправилась во Францию своей дорогой, жила в русской общине и умерла в 1940 году.

Первый настоящий брак Ниры с Жаклин Пуйоллон состоялся 27 февраля 1934 года (гражданский) и 16 марта (религиозный). Они развелись в Хот-Спрингс, Арканзас (США) в 1950 году и аннулировали брак в Риме в том же году. Де Монфред женился на Матильде Хейдорн 2 мая 1950 года».

Как следует из приведённых фрагментов документов, обстоятельства эмиграции композитора продумывались за несколько лет до самого отъезда и, вероятно, дата отъезда композитора из России планировалась на 1921 год – год окончания композиторского класса консерватории.

Детали историй отъезда из России музыкантов в этот же период, условия их социальной адаптации к новой среде и стабильному финансовому доходу, обеспеченному музыкальной деятельностью, редко обходились без повествований о низкооплачиваемых нерегулярных «черновых» музыкантских работах, полученных с огромным трудом и с помощью связей с ранее прибывшими эмигрантами. Подобные биографические эпизоды содержатся в исследовании о В. А. Дукельском: работа в константинопольском эмигрантском клубе «Русский маяк» в должности музыкального контролёра и аккомпаниатора на субботних вечерах [97, с.37.], концерты А.Н. и Н.Н. Черепниных в том же клубе и последующая денежная помощь И. А. Вышнеградского для отъезда семьи Черепниных из Константинополя в Париж [74, с. 68–69], работа

Н. Л. Слонимского в качестве аккомпаниатора в русском ресторане в Константинополе [138, с. 96]. Несмотря на то, что в списках мигрантов имя де Монфреда числится наряду со всеми этими музыкантами, очевидно, что путь его был несколько иной, чем вхождение в круг музыкантов, приехавших во Францию из России. Возможно, причина отличия состояла в том, что члены полиэтнической семьи де Монфреда с лёгкостью преодолевали языковой барьер, часто препятствовавший трудоустройству русских музыкантов за пределами родины. Кроме того, композитор обладал большими финансовыми возможностями. Благодаря карьере и связям отца за границей де Монфред смог продолжить своё музыкальное образование за границей.

Изучение доступных документов и источников о жизни и творчестве де Монфреда Петербургско-Петроградского периода можно сделать вывод о том, что во Францию композитор уехал уже с определившимися музыкально-эстетическими взглядами и первым практическим опытом их применения в области композиции (и даже музыкальной критики). Истоками воззрений композитора стал синтез усвоенных консерваторских «догм» и новых веяний в музыке и в театре. Судя по обилию рецензий и упоминаний, ранние сочинения де Монфреда имели резонанс среди музыкантов и критиков Петрограда. Критические замечания были поводом для развития, а не для кризиса. В качестве подтверждения стойкости характера и композиторского самолюбия – важных штрихов творческого портрета композитора, выступают и заключительные строки «Декларации»:

«Эта современность – XX века – красивая внешность и внешняя красивость и есть та, высшей ступени, рафинированная красота и мой идеал художественных достижений, к которому я стремлюсь, пожалуй, не совсем безуспешно» [107, с. 8].

Музыка 14-летнего композитора не потеряла своей новизны и во Франции, где спустя десятилетие несколько сочинений этого периода опубликовал Салабер.

Глава 2.

Жизнь на двух континентах. Париж – Нью-Йорк – Париж

В 1923 году де Монфред отправился в Париж, где прожил в общей сложности почти 40 лет. В 1940 году он покинул Париж всего за два дня до прихода германских войск и вернулся в Париж в 1954 году, оставаясь там до своей смерти в 1974 году.

Музыкальное искусство Парижа межвоенных десятилетий было представлено французскими композиторами разных поколений и направлений⁶¹, а также русскими музыкантами, судьбы которых в разное время привели их в Париж. Основные события истории русско-французских музыкальных связей освещены в статье В. В. Смирнова «Нам внятно всё – и острый галльский смысл», а персональные творческие результаты проанализированы в статьях сборника «Русско-французские музыкальные связи» [141].

С 1909 года началась история «Русских сезонов» Дягилева. Позднее, с 1929 до середины 1930-х годов в Париже давали представления оперные труппы русских эмигрантов, силами которых были поставлены оперы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова⁶². В Париж приехали три крупнейших композитора предреволюционной России – А. К. Глазунов, Н. К. Метнер и С. В. Рахманинов. В особую группу – так называемую «парижскую», или «западную» группу (по классификации Лурье) – входили И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, В. А. Дукельский, И. Б. Маркевич и другие [95, с. 258.]. Из французских музыкантов в 1920-е годы лидирующее положение занимали М. Равель, А. Руссель, Ж. Роже-Дюкас, Ф. Шмитт и В. д'Энди, не утратившие своего авторитета и в 1930-е годы. Но уже в конце 1910-х годов был слышен голос «оракула» «Шестёрки» Жана Кокто с требованием «французской

⁶¹ Г. Т. Филенко со ссылкой на французских исследователей назвала шесть группировок, чья активная творческая деятельность продолжалась в 1920–1930-е годы. Учеников д'Энди и Schola Cantorum исследователь охарактеризовала как «наиболее единую по направленности и сплочённости» группу, возглавляемую «своим до конца жизни творчески весьма активным учителем» [143, с. 7–8].

⁶² Более подробно об этом см.: [115, с. 113–121].

музыки во Франции» [48, с. 118]. Ко времени приезда де Монфреда в Париж острота конкуренции между Консерваторией и Schola Cantorum ослабла, чему немало способствовало назначение директором Консерватории Форе, опиравшегося в реформе консерватории на опыт д'Энди⁶³. Schola Cantorum по-прежнему сохраняла свой высокий авторитет и методику преподавания, основанную на историческом методе изучения музыки от Средневековья до современности.

2.1. Обучение у д'Энди и Равеля⁶⁴

В 1924–1925 годах де Монфред продолжил музыкальное образование у д'Энди в Schola Cantorum. Р. Роллан, убеждённый в том, что «не существует склада ума более французского» [129, с. 93], в очерке о Schola Cantorum процитировал речь д'Энди, произнесённую 2 ноября 1900 года, с изложением его программы: «Искусство в своём вековом пути представляется нам микрокосмом, переживающим вместе с обществом периоды молодости, зрелости и старости, но никогда не умирающим, всегда обновляющимся. Это не замкнутый круг, а неизменно восходящая идвигающаяся вперёд спираль. Мне хочется провести моих учеников по путям, которыми следовало наше искусство; таким образом, пережив за время своего обучения все те видоизменения, которые переживала музыка на протяжении ряда веков, они выйдут из школы отлично вооружёнными для современных боёв, поскольку каждый из них “проделает”, так сказать, в

⁶³ А. Р. Касимова в работе о д'Энди так описала различие между консерваторией и Schola Cantorum «... когда в 1896 году д'Энди выступил сооснователем Schola Cantorum наряду с Ш. Бордом и А. Гильманом, он решил осуществить проект отвергнутых консерваторией реформ уже на новой почве. <...> В отличие от консерватории, где готовили профессионалов, и существовала система конкурсов и отборов, в Школе воспитывали независимых артистов, для которых ни происхождение, ни возраст не были помехами. Обстановка в школе была связана не с конкуренцией, а с сотрудничеством учеников и учителя, которые должны были работать вместе по средневековой цеховой модели. Объединять их должны были религиозные представления, культурные идеалы и взаимное уважение» [50, с. 79].

⁶⁴ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31) – С. 135–153.

самом себе жизнь всего искусства в целом и усвоит в естественном порядке те формы, которые логически сменяли друг друга на различных этапах художественного развития» [129, с. 188–189].

Программа обучения в Schola Cantorum, изложенная в «Курсе музыкальной композиции» [39, с. 8–9], включала в себя три музыкально-исторических периода:

- 1) ритмо-монодическая эпоха, от III до XIII веков;
- 2) полифоническая эпоха от XIII, до XVII веков;
- 3) метрическая эпоха, от XVII века и до наших дней [39, с. 13]⁶⁵.

Позднее в своей книге де Монфред, вспоминая о переходном периоде от увлечения новыми техниками к изучению традиций предыдущих эпох и композиторских школ, писал:

«Я отказался от Шёнберга и атональности и, довольно счастливо, начал потихоньку углубляться в изучение средневековых ладов и постсредневекового контрапункта. Палестрина, Орландо ди Лассо и особенно Джезуальдо стали для меня постоянным источником изумления и восторга. Изучение музыки этих великих мастеров привело меня к вопросу, на который я до тех пор не мог дать однозначно верный ответ, а именно: как случилось то, что количество ладов с семи неожиданно сократились до двух? Почему в аккордовом разрешении, имеющем в составе седьмую ступень мажорного лада, седьмая ступень должна неизменно переходить в тонику?» [168, р. ххi]. «Материализовавшийся» совет Глазунова – исследовать средневековые лады – обернулся вопросом, ответ на который де Монфред искал долгие годы.

Возникшие ещё в Петрограде вопросы композитор надеялся решить именно в стенах Schola Cantorum. Резонансы концепции д’Энди присутствуют в музыкально-критическом наследии композитора. Об особенностях «метрической эпохи» или «постбаховской эпохи» [168, р. 3] он высказывался критически, признавая всё же величие композиторов этой эпохи:

⁶⁵ Роллан писал о трёх основных типах, представляющихся д’Энди образцами музыки: «декоративное искусство “плавного пения”, plainchant, архитектурное искусство эпохи Палестрины и выразительное искусство великих итальянцев XVII века» [129, с. 93].

«Бросается в глаза, что на протяжении двух столетий после смерти Баха, свобода в музыке, даже в работах великих мастеров – Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Вагнера, Брамса, Франка – была ограничена многочисленными правилами, которые сокращали элемент интуитивного восприятия абсолюта до размеров понимания каждого отдельного слушателя. Кажется, как будто композитор на протяжении всей работы извинялся за то, что он значительнее аудитории. Он словно говорил: “Я желал показать вам образец Абсолюта, как я его понимаю. Но я не могу сделать это. Вы видите, я вынужден соблюдать слишком много правил. Например, я хотел модулировать в далёкую тональность, чтобы дать вам глоток свежего воздуха, но я не смог открыть это окно. Я знаю, что если я открою окно, то прозвучит предупреждение “Остерегайтесь сквозняков”: и мне было бы очень жаль, если бы вы простудились. Сейчас за этой дверью (я оставляю её открытой всего на несколько секунд, не более) есть красивая лестница, которая называется Переход. Если бы мне было разрешено это сделать, я бы взял вас с собой. Это привело бы нас к самой вершине замка, с которой можно любоваться прекрасным пейзажем за тридевять земель. Закаты поражают своей красочностью при наблюдении оттуда... Жаль! Если войти в ту дверь, мы получим большой штраф, и чтобы избежать его, зайдём в дверь с надписью “Кода”. Четыре шага вправо, четыре шага влево, четыре шага вперёд. И мы там, прямо на улице. Спасибо за ваш звонок, дамы и господа. Пожалуйста, заходите ещё... и да здравствует Музыка!”» [168, р. 4].

Под упомянутыми четырьмя шагами композитор подразумевал предсказуемые для слушателя функциональные гармонические обороты. Предсказуемость оборотов трактовалась де Монфредом как диктатура музыкального Абсолюта в классико-романтической «метрической» эпохи [168, р. 5].

Параллельно с обучением в Schola Cantorum композитор с 1925 по 1927 годы брал уроки оркестровки у Равеля⁶⁶. В одной из газетных рецензий на

⁶⁶ В. В. Смирнов отмечал, что «Морис Равель – один из тех великих французских композиторов, чья творческая эволюция совпала с тесным сближением русской и французской

сочинения и лекцию де Монфреда о джазе рассказана история его знакомства с авторитетным Морисом Равелем: «В 15 лет Александр Глазунов, его учитель, предсказал ему блестящую карьеру солиста. Де Монфред был увлечён композицией. Он приехал в Париж и был учеником Венсана д'Энди. Но жить надо! В это время джазовая музыка пользовалась большим успехом. Де Монфред увлекается джазом до беспамятства, ещё долго он будет единственным белым пианистом в чёрном оркестре. Однажды вечером Морис Равель пришёл послушать его. На следующий день Равель постучал в его дверь с вопросом: «Не могли бы вы дать мне уроки джаза?» [Приложение А, рис. 1].

Эта история, даже если она была не правдива в деталях, подтверждает знакомство и творческое общение де Монфреда с Равелем. Молодой композитор, вероятно, стремился охватить всё многообразие существующих в Париже 1920-х годов направлений и тенденций в области музыкальных жанров и стилей. Впоследствии о своём обучении у Равеля упоминал не только сам де Монфред в своих статьях, но и рецензенты. В рецензии на премьеру Второй симфонии, посвящённой дню рождения принцессы Милана, содержатся следующие сведения: «...в 1929 году де Монфред завершил обучение по оркестровке у Мориса Равеля» [Приложение А, рис. 2]⁶⁷.

2.2. Работа в издательстве Франсиса Салабера⁶⁸

Со знаменитым парижским издательством Франсиса Салабера де Монфред начал сотрудничество в 1925 году. Помимо миниатюр и циклов миниатюр,

культуры в 1890–1900-е годы. Он с юных лет пристально вслушивался в том, что содержала в себе русская музыка, изучал открытия Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, а также – своего младшего современника И. Стравинского, которого очень ценил» [140, с. 67].

⁶⁷Скорее всего, год окончания занятий у Равеля, как и время обучения в классе д'Энди (1926–1928), были указано неверно. Преобладающее количество хронологических фактов о французском периоде творчества композитора указывает на 1924–1925 годы как годы обучения де Монфреда у обоих композиторов.

⁶⁸При написании параграфа использовались материалы статей: Козак М. В. Испытание Мессияном: «In Paradisum» Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – № 4 (28) – С. 46–61.

сочинённых ещё в Петрограде⁶⁹, Салабер в 1926 году опубликовал три крупных произведения де Монфреда – сонату для скрипки и фортепиано, «Еврейскую рапсодию» для симфонического оркестра и «Сказочку» [«Skazochka (Russian Tale)»]. Салабер не был заинтересован в открытии новых имён и ярких талантов в области академической музыки, ему был нужен коммерческий успех его изданий. Поэтому он вряд ли опубликовал бы сочинения неизвестного во французских музыкальных кругах композитора-эмигранта без протекции. Возможно, обучение у Равеля и работа самого де Монфреда в качестве педагога Равеля по джазовой композиции могли повлиять на решение Салабера издать сочинения композитора, начинающего осваиваться в парижской музыкальной жизни.

В начале 1920-х годов издание произведений русских эмигрантов в Париже как в области литературы, так и в музыкальном искусстве, было делом непростым. Исследователи литературной печати отмечали огромные экономические трудности издательских предприятий, частые внезапные стихийные банкротства из-за недостатка денежных средств [86, с. 121]. Следовательно, публикация во французских издательствах была с финансовой позиции более надёжной. Но даже маститые литераторы, приехавшие в Париж, и уже обладая мировой известностью, были вынуждены подстраиваться под условия издательского дела в Париже, уменьшая объём и тиражи своих литературных сочинений [1, с.239].

Для издания музыкальных произведений русских композиторов языковой барьер не был таким препятствием, как для русских литераторов⁷⁰. Однако и панорама известных эмигрантских музыкальных издательств в Западной Европе в целом, и во Франции, менее обширна. К примеру – издательство С. Кусевицкого, существовавшее ещё до русской революции, имело негосударственную

⁶⁹ Об этих сочинениях упомянуто в главе 1.

⁷⁰ Однако, языковой барьер, ограничивающий композитора в выборе текстов для вокальных музыкальных произведений, также существовал. Н. А. Брагинская приводит пример И. Ф. Стравинского, владевшего французским языком и при этом «боявшимся трудностей французской просодии» [27, с. 109]. Кроме боязни возможных искажений поэтического текста в музыке, актуален и вопрос о востребованности среди парижских издательств вокальной музыки композиторов-эмигрантов с текстами на русском языке.

финансовую поддержку [138, с. 106]. И даже в столь известном нотоиздательском предприятии композиторы, публиковавшие свои сочинения, не могли рассчитывать на прямой доход от публикации. Э. А. Хуснутдинова приводит пример сделки, касающейся публикации сочинений Прокофьева в 1921 году: «Кусевицкий сообщил Прокофьеву, что намерен печатать его произведения, однако гонораров платить не сможет. Зато дирижёр предлагал 50 процентов от выручки с продажной цены. Композитор вынужден был согласиться, – для того, чтобы издать ноты» [149, с. 63].

Подробности сотрудничества де Монфреда с издательством Салабера раскрыты в следующей рецензии:

«...Авенир де Монфред учился на дирижера в “Schola Cantorum” в Париже у Венсана д'Энди. Ему едва исполнилось двадцать лет, когда великий французский издатель Франсис Салабер предложил ему эксклюзивный контракт на нотные публикации и в итоге издал более ста сочинений композитора во всех жанрах. Это сотрудничество длилось много лет. В 1930 году де Монфред стал музыкальным руководителем отдела пластинок Салабера, а также руководителем киностудии Монруж. Сейчас он пишет музыку и руководит озвучкой многих фильмов в Лос-Анджелесе» [Приложение А, рис. 2].

Всего в парижский период сотрудничества с Салабером де Монфреду удалось опубликовать около двух десятков сочинений в разных жанрах: от эстрадных пьес до небольших академических сочинений для ансамблей и камерного оркестра. В настоящее время доступны ноты нескольких произведений, написанных в тот период: «Итальянская серенада» для скрипки соло и оркестра (1925), «Мадригал» для камерного оркестра и фортепиано в аранжировке Салабера (1926), «Сказочка» для камерного оркестра и фортепиано (1926), «Старые добрые времена. Гавот помпадур» для камерного оркестра и фортепиано в аранжировке Салабера (1926), «Славянская песня» для камерного оркестра и фортепиано в аранжировке Салабера (1927). Нотные публикации де Монфреда в издательстве Салабера издавались лишь в виде клавирного переложения для фортепиано и отдельных партий групп инструментов, вероятно

предназначенных в том числе и для записи на пластинках в том же издательстве Салабера.

Как видно из этого списка произведений, некоторые из них аранжировал сам Салабер. Примечательно, что де Монфред, как свидетельствуют экзаменационные ведомости, приведённые в первой главе исследования, сдал экзамен по инструментовке на четыре балла. Можно предположить, что композитор (учитывая его тёплые воспоминания об уроках А. К. Глазунова и В. М. Беляева в книге об НДМ принципе) ценил рекомендации педагогов Петроградской консерватории, у которых занимался, а в 1920-е годы уделял внимание не только изучению средневековой музыки, но и оркестровке, постепенно переходя от сочинений для фортепиано, вокальных пьес в сопровождении фортепиано и камерно-инструментальных ансамблей к оркестровым сочинениям.

Из известных в настоящее время сочинений композитора первым – написанным большого состава симфонического оркестра – был фортепианный концерт, созданный в 1941 году. Причинами, по которым произведения де Монфреда аранжировал Салабер (за исключением первой «Итальянской серенады»⁷¹) могли быть не только «хобби» самого издателя, но и неуверенность в своих силах юного композитора, которому на момент первых публикаций сочинений для камерного состава оркестра исполнилось 22 года.

Жанры сочинений – «Мадригал», «Гавот», «Итальянская серенада» и «Славянская песнь» столь же традиционны, как их форма и тональная организация. Для всех этих пьес характерны чёткая квадратность музыкальных тем, тональные планы и функциональность, в целом не выходящие за рамки гармонии классико-романтического периода.

⁷¹ Ещё одно предположение о столь странной ситуации с аранжировками сочинений юного де Монфреда с привлечением Салабера касается и того факта, что дебютная оркестровая пьеса де Монфреда - «Итальянская серенада», не устроила в плане уровня оркестровки самого Салабера. И в качестве компромисса сочинения де Монфреда выходили в оркестровке более опытного музыканта.

Единственное сочинение 1920-х годов, явно выделяющееся по своей стилистике и жанру – «Сказочка» для камерного оркестра. В этой пьесе композитор использовал не только нетипичный по сравнению с остальными сочинениями 1920-х годов «европейский» тематический материал – темы с русскими фольклорными интонациями – но и более сложную музыкальную форму – свободные жанрово-характерные вариации [87, с. 60]. Де Монфред не использовал фольклорные цитаты в «Сказочке», однако в методах варьирования материала и жанровой трансформации первой темы велико сходство со знаковым для наследия русской композиторской школы произведением – «Восемь русских народных песен для оркестра» А. К. Лядова (1906)⁷².

«Сказочка» открывается торжественной былинной темой *tutti*. Тема изложена в форме периода неповторного строения, состоящего из двух предложений квадратной структуры [Приложение Б, рис. 4].

Первое предложение состоит из двух мотивов (тт. 1–4), которые будут варьироваться следующих разделах «Сказочки». Оба мотива построены на ангиметонном пентатоническом звукоряде. Тональность в данном случае имеет условное обозначение *a-moll*, поскольку полного функционального оборота с присущим тональности ладовым тяготением не происходит. Здесь и далее на протяжении всей пьесы композитор использует в основном тонические и субдоминантовые гармонии с длительным звучанием каждой из них.

Второй мотив (тт. 3–4) получает развитие во втором предложении (тт. 5–14). На его секвентном нисходящем секундовом повторении (тт. 7–14) второе предложение приходит к протяженному доминантовому предыкту (тт. 14–24). Данный мотив (тт. 3–4) и в контексте русского музыкального фольклора, и в области его рефлексий в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX веков является идиомой. В. Б. Валькова приводит несколько вариантов подобных терцовых покачивающихся мотивов. Второй мотив «Сказочки» наиболее близок колыбельной теме «Кикиморы» Лядова [29, с. 48].

⁷²Де Монфред в своей книге упомянул Лядова лишь единожды, приводя пример с диатоническим ладом в его мазурке для фортепиано №1 op.15 [168, p. 59].

Раздел (А) протяжённостью в 24 такта выполняет в пьесе функцию вступления.

Раздел В (тт. 25–50) [Приложение Б, рис. 5] ярко контрастен вступительному разделу как по жанровым, так и по тематическим характеристикам. Он основан на кантиленной теме с сопровождением по типу ноктурна, в тональности A-dur. Единственное и весьма отдалённое его сходство с варьированной темой вступления – нисходящий мотив из трёх звуков, но уже утративший свойство ангемитонности.

Раздел В длится немногим больше темы вступления. Он написан в форме периода повторного строения и завершается четырёхтактовым доминантовым предыктом к тональности E-dur следующего раздела С. Названные разделы формы отличает постепенное темповое ускорение (*Andantino con moto* – *Allegretto tranquillo* – *Allegro*), что характерно для русского музыкального фольклора. Раздел С (тт. 51–89) [Приложение Б, рис. 6] возвращается к подлинно русской жанровой аллюзии от ноктурна к вариации в духе плясовой.

Данная тема проводится несколько раз с изменением фактуры (октавные удвоения в тт. 61–68, уплотнения темы в среднем регистре в тт. 69–76 и проведение темы в басу в тт. 77–88, со сменой тонального плана от E-dur к устойчивому e-moll в тт. 73–78 и с последующим кратким пребыванием в D-dur, h-moll в тт. 79–82, приводящим к очередному предыктовому H-dur в тт. 83–88 к коде сочинения в тональности E-dur (тт. 89–115). Развитие темы в разделе С близко развитию вариаций «Хороводной» из «Восьми русских народных песен для оркестра» Лядова [105, с. 130]. Кода проходит на tutti оркестра в аккордовом изложении с увеличением длительностей, образуя контраст с предыдущей плясовой темой [Приложение Б, рис. 7].

Подобный способ работы с тематическим материалом в миниатюрном жанре и «погружение в стихию фольклора» отмечен и в исследованиях эстетики А. К. Лядова как влияние символизма [94, с. 31]. Примечательно, что в творческие планы Лядова, по свидетельству В. В. Ястребцева, входило создание «какой-нибудь умненькой русской сказочки» [94, с. 35], но только в вокальном жанре.

Использование «уменьшительно-ласкательного» названия и у де Монфреда стало признаком миниатюрности сочинения, а также собирательного – с точки зрения работы с фольклорными первоисточниками – отражения мира русской музыкальной старины.

Ограничение выразительных средств, проявившееся в неспешных сменах гармонических вертикалей в «Сказочке» – также характерный приём, отмечаемый в различных произведениях Лядова [25, с. 36]. Однако в области оркестровки, где Лядов достиг подлинного мастерства в стремлении изобразить звучание народного оркестра и многоголосного хорового пения [42, с. 117], де Монфред в «Сказочке» не был столь же подражателен. Палитра тембровых возможностей в его пьесе сводится к контрасту *tutti* оркестра и проведений тем у струнных и деревянных духовых инструментов с добавлением подголосков у последних. Возможно, причиной скромной оркестровки была не только неопытность композитора в период его первых шагов в области всё более популярного в академической среде камерного симфонизма [25, с. 35], но и чисто практическая причина – расчёт на определённый состав оркестра в рамках издательства пластинок Салабера.

В последующих, доступных на данный момент сочинениях, композитор не возвращался к русским фольклорным темам. Единственный пример использования русского фольклора за почти полвека – тема «Барыни» в последнем сочинении композитора «Пять уравнений для симфонического оркестра». Но она была уже не данью ясному лядовскому стилю, а смелой и эксцентричной попыткой внедрить русскую шуточную фольклорную тему в ладовый строй изобретённой де Монфредом диатонической полимодальности.

Сотрудничество де Монфреда с издательством Салабера не ограничилось лишь первыми годами парижской жизни Авенира Генриховича. Из списка опубликованных сочинений композитора становится ясно, что Салабер продолжал публиковать и записывать на пластинках его сочинения и в своём Нью-йоркском филиале в годы Второй мировой войны, и после, вплоть до своей смерти в 1948 году. Позднее де Монфред также был аранжировщиком и

нескольких пьес Салабера в лёгких жанрах. Возможно, Авенир Генрихович, проживая в 1940-е годы в США, поспособствовал открытию и становлению американского филиала издательства Салабера.

2.3. Контакты с русской эмиграцией⁷³

1930-е годы в жизни композитора ознаменовались деятельностью практически во всех перспективных в то время областях музыкального искусства: композиция в лёгких жанрах, исполнительская карьера на радио в качестве джазового пианиста и электроорганиста, работа в индустрии киномузыки, лекторская деятельность⁷⁴. В эти годы предпринимаются попытки восстановить связь с представителями русской эмиграции во Франции. 9 февраля 1932 года Авенир Генрихович вступил в ложу «Свободная Россия»⁷⁵, основанную писателем-эмигрантом «первой волны» М. А. Осоргиным. Осоргин оказывал помощь не только эмигрантам-литераторам, но и всей эмигрантской молодёжи из России. В своём докладе на заседании масонской ложи «Северная звезда» он говорил: «...Нам нужна молодёжь, которой мы могли бы передать идеи, здесь нас объединившие: идеи терпимости к чужим убеждениям, независимости своих, высокой человечности и бескорыстного общественного служения. Только работа над молодёжью – рядом и совместно с нею – может сделать нашу мастерскую настоящим масонским храмом, а не случайно снятым для приятного общения клуба помещением» [121, с. 296–297].

Ложа «Свободная Россия» была организована в 1931 году белоэмигрантами. Поскольку масоны Франции не доверяли русским мигрантам [136, с.112–113],

⁷³ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31) – С. 135–153.

⁷⁴ Сведения об этой стороне деятельности композитора, к сожалению, верифицируются в наименьшей степени. В биографической заметке о нём из сборника статей 1951 года [177, р. 200] указано, что композитор читал лекции в Обществе электроакустики с 1936 по 1939 годы, а также лекции, связанные с системой Жака Далькроза.

⁷⁵ Галковский Д. Е. Самиздат. Виртуальный Сервер. – URL: <http://www.samisdat.com/5/23/523f-lsr.htm> (дата обращения: 1.12.2015).

масоны Русского Зарубежья оказались в культурной изоляции. В отличие от европейских лож, на заседаниях русских масонов помимо общекультурных и научных докладов часто звучали политически ориентированные доклады. Осоргин осуждал попытки внедрения политики в орден. Он не хотел начинать борьбу с коммунизмом как это делал второй лидер ложи Э. С. Маргулиес. Это привело к созданию аполитичной «Северной Звезды», в деятельности которой вслед за Осоргиным принимал участие и де Монфред, что может косвенно указывать на его гражданскую позицию. В 1932 году композитор сделал традиционный для Устава ложи доклад «Масонские впечатления» [136, с.117]. Он оставался членом этой ложи до 1940 года, и за эти годы был возведён в третью степень. Де Монфред, называвший своим домом Париж [168, р. xii], как и многие представители русской эмиграции в 1930-х годах испытывал потребность в общении с представителями русской интеллигенции и сохранении контактов с ними, несмотря на обилие знакомств с деятелями французской музыкальной культуры. И эта потребность была реализована через участие в русском эмигрантском масонстве.

Собрания масонов были прекращены из-за военных действий. Последнее перед оккупацией собрание ложи состоялось 11 февраля 1940 года⁷⁶. Оно отличалось особой торжественностью, все ритуалы сопровождалась музыкой в исполнении де Монфреда и Ю. А. Шора [136, с. 9]. После возобновления деятельности ложи композитора уже не было в числе её членов. П. Н. Переверзев так оценил деятельность «Северной Звезды: «Среди многочисленных общественных, политических, профессиональных и других группировок масонство, может быть, лучшее, что создали на чужбине русские беженцы» [136, с. 143].

С Осоргиным де Монфреда связывала и работа над несостоявшимися публикациями переводов его романов на французский язык. В РГАЛИ хранятся письма Осоргина де Монфреду, раскрывшие некоторые подробности об

⁷⁶ Указанная дата сходится с воспоминаниями самого де Монфреда: Париж он покинул в июне 1940 года.

обстоятельствах жизни де Монфреда тех лет. Содержание писем Осоргина⁷⁷ сводится к его просьбам помочь с переводом с русского на французский язык или хотя бы редакции ранее осуществлённых переводов романов «Сивцев вражек» и «Вольный каменщик». Просьба была вызвана тем, что первая супруга композитора – Жаклин Пуйлон – была переводчицей⁷⁸. Поскольку Жаклин не знала русского языка, с переводом романов мог помочь сам Авенир Генрихович. Однако из переписки становится понятно, что оплата работы совместного перевода романов де Монфредом и Пуйлон с последующей редакцией французского текста супругой композитора оказалась бы непомерной для финансового положения Осоргина.

2.4. Карьера органиста⁷⁹

С середины 1930-х годов во французской прессе в программах радиопередач стали появляться упоминания концертов де Монфреда на органе Хаммонда⁸⁰. Позднее, в рецензиях и анонсах 1950-х годов композитор неоднократно был представлен в качестве первого исполнителя музыки для электрооргана во Франции: «Авенир де Монфред был первым, кто представил во Франции электронный орган. В 1936 году <...> он дал много концертов на этом уникальном американском инструменте и установил его в нескольких церквях. <...> он имел честь сопровождать органной игрой мессу епископа Пачелли,

⁷⁷ РГАЛИ – Ф. 1464, оп. 1, д. 176, л. 1–4 об.

⁷⁸ Документальное подтверждение факта присутствия в жизни де Монфреда Жаклин Пуйлон [Jacqueline Pouyollon] на сегодняшний день сводится лишь к письмам Осоргина и посвящению Жаклин де Монфредом своего цикла «Четыре синкопированные прелюдии» для фортепиано, опубликованные издательством Салабера в Париже в 1933 году.

⁷⁹ При написании параграфа использовались материалы статей: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022, №3 (31). С. 135–153; Козак М. В. Испытание Мессианом: «InParadisum» Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 4 (28). С. 46–61.

⁸⁰ Американский инженер Лоуренс Хаммонд сконструировал свою модель органа в 1935 году. А. А. Бардин указывает, что «первоначально компания Хаммонда продавала новый инструмент церквям в качестве недорогой альтернативы духовым органам, но свое настоящее предназначение орган Хаммонда обрел в джазе и рок-музыке» [12, с. 8]. Подобная универсальность инструмента, вероятно, импонировала многогранной деятельности де Монфреда как в амплуа исполнителя, так и композитора.

ставшего со временем Его Святейшеством Пием XII. В следующем году де Монфред стал солистом этого инструмента на парижской станции с четырьмя выпусками в неделю» [Приложение А, рис. 6].

Данные сведения подтверждаются и архивами французской периодики, где сохранились заметки о лекциях и концертах де Монфреда с репертуаром для органа, а с 1936 года – для органа Хаммонда. Программы концертов и трансляций с участием композитора размещали такие периодические издания, как христианская газета «La Croix Du Nord», французско-швейцарская газета «La Liberte», французская социалистическая газета «La Populaire», «Paris-soir», «L'art musical» и другие. Органные радиоэфирные и живые концерты де Монфреда занимали, судя по анонсам и рецензиям, около одного часа⁸¹.

Список упоминаемых в прессе Парижа концертов де Монфреда (орган и электроорган) выглядит таким образом:

- 13 февраля 1930 год. «Les Annales coloniales». Колонка «Une Premiere!»: «Первое представление большого нового органа фирмы Cavaillé-Coll состоялось вчера в 15 часов утра в ресторане на авеню Дю Мэн. Тринадцать сотен органов Cavaillé-Coll распространены по всему миру, шестнадцать из которых предназначены для французских колоний. <...> Два прекрасных художника, граф де Сен-Мартен и господин А. Г. Монфред⁸², высоко оценили этот великолепный инструмент».
- 12 марта 1937 года. «Sept». Объявление о концерте в Приходе Сен-Андре де Монтрей. Улица 36, Робеспьер. Воскресенье, 21 марта 1937 года в 15.00 прослушивание органа Хаммонда в исполнении де Монфреда.
- 12 марта 1937 года. «L'Art musical». Колонка «L'Orgue Hammond». Фрагмент рецензии: «Мы присутствовали на демонстрационной сессии, на которой рассматривались возможности электроакустического органа. Орган Хаммонда был представлен превосходным виртуозом Авениром де

⁸¹ Список упоминаемых сочинений и концертов де Монфреда с 1925 до начала 1940-х годов составлен с помощью поискового ресурса Национальной библиотеки Франция – «Gallica».

⁸² В прессе начала 1930-х годов фамилия композитора печаталась без частицы «де».

Монфредом в программе, включающей с сочинения Баха, Франка, Боэльманна, Видора...».

- 6 мая 1938 «L'Art musical». Статья о концертах в Париже, где упоминается орган Хаммонд и виртуоз игры на нём Авенир де Монфред, «раскрывший весь потенциал звучания инструмента».
- 7 июля 1938 года. «Les Alies». Анонс об авиафестивале с программой «воздушных развлечений» демонстрации военно-воздушных сил. В программе заявлены «музыкальные импровизации на тему воздушной эволюции капитана Ротанова и военнослужащих ВВС от де Монфреда».
- 3 декабря 1938 года «La Croix du Nord». Колонка «Poste Parisien». Часовое представление «Орган с де Монфредом».
- 6 мая 1939 года «La Croix du Nord». Колонка «Poste Parisien». Часовой эфир с органом де Монфреда.
- 19 июня 1939 года «La Croix du Nord». Колонка «Poste Parisien». Часовой эфир с органом де Монфреда.

Вторая группа упоминаний де Монфреда в прессе относится к его музыке в лёгких жанрах. Его сочинения, сходные по стилистике с музыкой французских композиторов, встречались в списках трансляций для радио. Часто имя де Монфреда соседствовало в таких программах рядом с сочинениями и аранжировками Салабера.

- 28 июля 1925 год «La Croix du Nord». Колонка «Petit Parisien». «Песня без слов».
- 31 января 1927 года «La Populaire». Колонка «Radio». «Ноктюрн» 25 августа 1928 год «La Croix du Nord». Колонка «Radio telephonie». «Patroil learabe».
- 12 декабря 1934 года «La Madecasse». Колонка «Radio-Tannanarive». Программа на 18 ноября 1934 года. «Black velvet» (фоктсрот).

- 5 августа 1935 года «Paris-soir». Колонка «Radio-vitus». Танго «Primavera»
- 6 января 1936 года «La Croix du Nord». Колонка «Radio P. P. T. Nord a Lille». «Итальянская серенада».
- 16 февраля 1936 год «La Croix du Nord». Колонка «Radio P. P. T. Nord a Lille». «Итальянская серенада» для скрипки соло с оркестром.
- 15 сентября 1938 года. «L’Echo d’Alger». Колонка «Post Parisien». «La Ranchera».
- 8 декабря 1941 года «Les Ondes» еженедельный радио-журнал. Колонка «Radio-Paris». «Забытый вальс».
- 18 декабря 1942 года «Les Ondes» еженедельный радио-журнал. Колонка «Radio-Paris». «Желание».

Одним из последних концертов в Париже довоенного периода стал большой концерт де Монфреда с певицей Жан Жуве [Jean Jouve] (контральто). Вероятно, программа концерта была предназначена не для радиозэфира, а для живого исполнения. Поэтому в отличие от лаконичных анонсов радио-концертов, она приведена в издании полностью.

- 12 мая 1939 года. «L’Art musical» Концерт де Монфреда и Жан Жуве⁸³:
 - Prélude et Fugue sur Kyrie 1er ton H. du Mont⁸⁴ (L. Sejan)
 - Choral Der Tag (Bach)
 - Air d'Orphée (Monteverde)
 - Air de Josué (Haendel)
 - Berceuse (Mozart)
 - Offertoire (Boellmann)
 - Elévation (M. Dupré)
 - Communion (L. Vierne)
 - Symphonie en fa Toccata (Widor) : La chambre étroite
 - Tesyeux dans la foule m'ignorent: Berceuse de Véromouchka (Moussorgsky)

⁸³На данный момент известны лишь годы жизни певицы – 1887–1947.

⁸⁴ Анри Дюмонт (1610–1684) – франко-бельгийский композитор.

- Romance orientale (Glazounow)
- L'ombre de ta bouche en extase (A. H. de Montred)
- Triste est le steppe (Gretchaninoff)
- Ah Sweet mystery of life (V. Herbert⁸⁵)
- The Wind, Etude (A. H. de Montred)

Программа концерта составлена из сочинений самых разных стилей и эпох. Примечательно включение в программу и малоизвестных имён композиторов наряду с сочинениями из мирового классического репертуара.

Сохранившийся в архиве композитора черновик⁸⁶ лекции-концерта для органа Хаммонда зрелого периода свидетельствует о такой же стратегии составления концертного репертуара, как и в парижский период творчества. Лекция-концерт названа «От Ктезибия до Хаммонда» и состоит из двух частей с антрактом со следующей программой:

1 часть

- И. С. Бах Прелюдия и фуга ми минор
- И. С. Бах Хорал «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ!»
- И. С. Бах Ария из сюиты «День такой радостный»
- Ф. Лист «In dulci jubilo»⁸⁷
- М. Рeger Равсодия op. 65
- Л. Вьёрн «Причастие» op. 8
- А. де Монфред «In Paradisum»
- С. Франк Финал из фантазии до минор
- С. Франк Хорал №3 ля минор

2 часть (органные транскрипции де Монфреда)

⁸⁵ Херберт Виктор (1859–1924) – американский композитор, известный своими опереттами и прочими произведениями в лёгких жанрах.

⁸⁶ Черновик является фотокопией, представленной внучатой племянницей композитора. Де Монфред составлял лекцию на английском языке, следовательно, этот документ относится уже к периоду жизни в США (1940-е годы). Поскольку сохранением и систематизацией документов де Монфреда по большей части занималась его супруга Матильда Хейдорт, черновик она, вероятно, могла сохранить в документах лишь с момента своего замужества в 1950 году. См. [Приложение А, рис. 8].

⁸⁷ Вероятно, де Монфред имеет ввиду транскрипцию Ф. Листа.

- Р. Шуман «Грёзы»
- Г. Форе «Песня без слов»
- Э. Шабрие «Хабанера»
- Э. Мак-Доуэлл⁸⁸ «To a wild rose»
- Н. Этельберт⁸⁹ «Narcissus»
- Ф. Легар⁹⁰ «Никто не любит тебя так, как я»
- В. Юменс⁹¹ «Чай для двоих»

Из программы концерта следует, что де Монфред, обладавший широким исполнительским репертуаром в области академической музыки и музыки для органа, и во Франции, и в США подстраивался под интересы массового слушателя, включая аранжировки развлекательной музыки. Однако академическая музыка, представленная в первой части концерта, была столь же равноценна в его исполнительской карьере. В своей книге об НДМ принципе относительной музыки композитор также использовал в качестве примеров для анализа эволюции музыкального искусства сочинения разных эпох и национальных школ, не входящие в число общеизвестных.

Многогранная деятельность де Монфреда на протяжении 1920–1930-х годов во Франции позволяет сделать вывод, что композитор адаптировался к французской музыкальной культуре и смог реализовать практически все свои интересы в области искусства, обозначенные в его творчестве ещё в период жизни в Петрограде. Активнее он работал в лёгких жанрах, однако и в сфере академической музыки происходили важные для зрелого периода его творчества

⁸⁸ Мак-Доуэлл Эдвард (1860–1908) – американский композитор, представитель «Бостонской шестёрки».

⁸⁹ Невин Этельберт (1862–1901) – американский композитор и пианист. Его сочинение «Нарцисс» стало одним из самых тиражируемых сочинений среди публики США и превысило 125 тысяч копий. Вероятно, де Монфред включил транскрипцию этого сочинения в свой концерт из-за его чрезвычайной популярности у слушателей США.

⁹⁰ Легар Франц (1870–1948) – австрийский и венгерский композитор, широко известный работой в жанре оперетты.

⁹¹ Юменс Винсент (1898–1946) – американский композитор, работавший в лёгких жанрах.

поиски и эксперименты, которые он описывал в своей книге об НДМ принципе [168, р. xxi].

Среди академических сочинений периода с 1925 по начало 1940-х годов были созданы скрипичная и виолончельная сонаты (1926, 1939), «Еврейская рапсодия» для скрипки с оркестром (1926), струнный квартет №1 (1941). Эти сочинения не были опубликованы Салабером. Об их премьере в Париже и дальнейшей исполнительской судьбе сведений на данный момент нет. Подобный факт может указывать на отсутствие коммерческой выгоды от изданий академической музыки, что было типично для нотоиздательства Франции в довоенный период. Вероятно, де Монфред в это время или писал свои академические сочинения «в стол», или рассчитывал на исполнителей, которые могли и хотели бы включить его сочинения в свой репертуар, не надеясь при этом на последующую публикацию своих опусов. Сама же потребность писать академическую музыку при вполне успешной коммерческой музыкальной карьере как исполнителя и автора лёгкой музыки, свидетельствует об интенсивных поисках композитора в этой области.

2.5. Отъезд в Соединённые Штаты Америки⁹²

В июне 1940 года композитор покинул Францию и отправился в США. О бытовых условиях жизни де Монфреда тех лет как в его архиве, так и в прессе, осталось мало сведений. Возможно, небольшое количество документальных данных о нём в этот период связано с тем, что США были для него принципиально новым пространством и тот путь, что прошли в США к 1940-м годам другие русские эмигранты – Слонимский, Яссер, Черепнин и Дукельский, ему только предстояло пройти.

⁹² При написании параграфа использовались материалы статей: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31). – С. 135–153.

В архиве композитора сохранились машинописные наброски автобиографического литературного сочинения тех лет: де Монфред планировал написать «юмористическую» книгу на английском языке о том, как сумел покинуть Париж за два дня до его оккупации фашистами, а также о своём путешествии в США. Приводим доступный фрагмент – предисловие к книге⁹³:

«Многие из моих друзей, которым я рассказал историю моего побега из Парижа за два дня до того, как немцы вошли в столицу Франции – и последовавшей за этим пятидесятидвухдневной поездки из Марселя в Нью-Йорк через Тринидад, предложили мне написать книгу на эту тему. Я почувствовал себя настолько воодушевленным их интересом, что купил пару пачек писчей бумаги, дал моей голодной пишущей машинке сэндвич – лист бумаги, лист бумаги и еще один белый лист – и напечатал план будущей книги.

Только после того, как эта предварительная работа была выполнена, я осознал сложность задачи, к которой я стремился. Какую книгу мне следует написать? Впечатляющее хронологическое перечисление исторических событий? Фантастический роман, основанный на тех исторических событиях? Или, может быть, сочетание того и другого с сильно драматизированным действием?

Честно говоря, ни одно из этих решений не соответствовало моему характеру и личности. Начнем с того, что на эту тему было опубликовано много, очень много книг – как художественных, так и нехудожественных, и их авторы максимально исследовали эту область, практически не оставляя места для дальнейшего развития. Мы все читали сотни страниц о днях и событиях, предшествовавших и последовавших за распадом Франции, где каждый из рассказчиков дает свою личную интерпретацию и мнение по вопросам,

⁹³Неизвестно, осуществил ли свой замысел композитор в полной мере или приведённый фрагмент так и остался фрагментом. Архивом композитора при жизни и после смерти Авенира Генриховича занималась его супруга Матильда Хейдорн. После её смерти в 1999 году архив был разделён между двумя её племянниками, часть передана в Библиотеку Конгресса США. На данный момент архив не описан и не систематизирован. Полученные фотокопии части архива композитора не в полной мере охватывают эпистолярное наследие композитора.

связанным с концом Французской Республики. Каждый из этих авторов лично встречался по меньшей мере с дюжиной глав последнего французского правительства, предлагал пугающий способ избежать катастрофы, но его вовремя не выслушали, и именно так все было потеряно.

Было также много писателей-фантастов, которые изобразили массу леденящих кровь ужасов о звериных воображаемых немецких генералах, которые шутили и вешали людей в некоторых несуществующих провинциальных городах Франции. Там же были и не менее воображаемые члены андеграунда с отдаленно звучащими по-французски именами, часто не поддающимися правильному произношению на французском языке <...>.

Все эти и многие другие размышления заставили меня написать книгу несколько иного рода, то есть я написал юмористическую книгу на довольно грустную, чтобы не сказать трагическую, тему...» [Приложение А, рисунок 9].

Как становится известно из рецензий 1950-х годов, с переездом в США композитор не просто укрылся от войны. В 1941 году после нападения Японии на американскую базу Пёрл-Харбор де Монфред пытается принять участие в войне на стороне США. Однако для службы в армии его сочли слишком старым, отправив в резерв [Приложение А, рис. 6].

2.6. Работа на радио и телевидении⁹⁴

Направления музыкальной деятельности де Монфреда в 1940-е годы в период пребывания в США коренным образом не отличались от французского периода его жизни. В годы войны его музыка в лёгких жанрах нашла несколько своих американских издателей – Top Music Publisher и Dorian Music Publisher, опубликовавших по крайней мере два романса композитора. Все остальные сочинения де Монфреда в период до 1948 года были опубликованы нью-йоркским

⁹⁴ При написании параграфа использовались материалы статей: Козак М. В. Киномузыка Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – №1 (37) – С. 98–113.; Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – №3 (31).– С. 135–153.

филиалом Салабера. Композитор продолжал работать и в области академической музыки, но судьба этих сочинений остаётся в данный момент неясной из-за отсутствия документальных свидетельств. Сумел ли де Монфред адаптироваться к американскому музыкальному рынку, каково было финансовое положение издателей и имела ли вообще его музыка успех? А также располагал ли он достаточным количеством времени для работы в академических жанрах? Эти, и другие возможные вопросы, касающиеся академической музыки американского периода жизни де Монфреда, пока остаются без ответов. Основные имеющиеся документы этого периода – фрагменты переписки и черновики композитора.

В личном архиве Авенира Генриховича сохранились свидетельства успешного продолжения его карьеры не только как исполнителя органной музыки, но и в качестве музыкального руководителя и исполнителя в рамках радиопроектов Национальной Телерадиовещательной компании (NBC). Директор NBC в 1943 году писал де Монфреду: «... я намеревался послать эту записку в качестве лёгкого жеста признательности за отличную работу, которую вы проделали на различных шоу. В NBC не секрет, что вы музыкант намного выше среднего. Казалось бы, вы достигли нового пика с необычайно высокой оценкой, которую вы установили для “Страстей Богоматери” с Евой Легальен⁹⁵ во время Страстной недели; на самом деле, почти всеобщее мнение в высших кругах на NBC состояло в том, что эта программа была “вехой в хорошем радио”.

Бартон Феллоуз» [Приложение А, рис. 10].

Помимо этого письма от представителя NBC, во французских рецензиях 1950–1960-х годов активно обыгрывался следующий карьерный пассаж де Монфреда, связанный с признанием его деятельности равнозначной деятельности Тосканини в иерархии американского музыкального искусства: «На протяжении более десяти лет (1942–1953) Авенир де Монфред был солистом, органистом и композитором в очень большом количестве драматических постановок американского радио и телевидения. Его инсценировки великих произведений

⁹⁵Eva Le Galienne (1899–1991) – американская актриса и сценарист.

современной литературы, таких как «Гобелен Богоматери» Шарля Пеги⁹⁶, рассматриваются как одни из тех, что участвовали в формировании и развитии радиовещания в Соединенных Штатах. Транслируемые 257 воскресными органными станциями, они были представлены как «общественно значимые», наряду с Тосканини» [Приложение А, рис. 6].

И далее: «В Соединенных Штатах де Монфред считается одним из главных композиторов для драматических и радиофонологических музыкальных адаптаций» [Приложение А, рис. 2].

Ещё один документ подтверждает высокую репутацию де Монфреда: «В 1940 году он переехал в Соединенные Штаты, где был назначен органистом и музыкальным руководителем сначала в национальной корпорации Braodcasting, а затем в Columbia Broadcasting System. Органные концерты, которые он давал для NBC, были признаны “государственной службой” (представляющей национальный интерес), которую он делил наряду с Тосканини» [Приложение А, рис. 1, рис.2].

В 1945 году на страницах периодического издания «Sesac Music» был размещён анонс шоу «Reader's Digest»: «Необычных требований к музыкальной партитуре для радиопередачи “Reader's Digest” достаточно, чтобы обложить налогом ресурсы по меньшей мере полудюжины плодовитых авторов. Однако о хитрых музыкальных репликах умело заботится один человек, известный композитор и органист Авенир де Монфред. Следующие названия – лишь некоторые из множества музыкальных “лакомых кусочков”, созданных де Монфредом, и могут быть ключом к музыкальной изобретательности, использованной для озвучивания шоу “дайджест”: “Вторая битва за Неаполь”, “Я обязан своей карьерой потере ноги”, “Как написать симфонию”, “Портрет гения военного времени”, “Только стоячая комната”, “Американское вторжение в Англию”, “Призрак Вудро Вильсона”. Названия взяты из ситуаций в программе, а музыка точно указывает на настроение сцены. Вся музыка, сочиненная де

⁹⁶ Шарль Пеги (1873–1914) – французский поэт, критик, драматург.

Монфредом для радиопрограммы "Reader's Digest", транслируется ведущими музыкальными издательствами, Inc., Нью-Йорк, филиал SESAC.

Шоу транслируется по воскресеньям в 9 часов вечера, EWT, на 122 станциях сети CBS» [Приложение А, рис. 11].

Во второй половине 1940-х годов де Монфред, вероятно, стал сотрудничать с радиокомпаниями и как автор литературных сценариев для радиопостановок. В архиве композитора сохранилось несколько фрагментов со сценариями для радио, все они относятся к периоду с 1945 по 1950 годы. Свидетельством работы композитора на радио США также стали и программы эфиров осени 1948 года. Имя композитора неоднократно появляется в списке участников короткой вечерней программы «Sketches in melody» [172, pp. 66–68; 173, p. 65; 174, p. 67].

В одной из своих черновых заметок для радиовещания композитор не без гордости подписывается: «*Авенир де Монфред. Офицер французской академии*»⁹⁷. Это типичная для музыканта забота о своём имидже с акцентом на «экзотичном» происхождении: во всех французских источниках перечислены американские регалии и достижения композитора, а в американских – русские и французские.

Насыщенная жизнь в качестве сотрудника радиоканалов не мешала де Монфреду параллельно работать в академических жанрах, но издавал он свои произведения не столь активно, как во времена сотрудничества с издательством Салабера. Салабер умер в 1948 году, и примерно к этому времени относятся последние тиражи произведений композитора в этом издательстве.

Диспропорция в амплуа де Монфреда как академического и как коммерческого композитора была характерна и для зрелого периода его творчества. И, в свою очередь, стала распространённым явлением для многих композиторов XX века, работавших сразу в двух областях музыкального творчества. Н. Л. Слонимский в переписке с В. А. Дукельским, жаловавшимся на невнимание к его академической музыке, писал: «Дело в том, что невнимание

⁹⁷Заметка посвящена вере в Бога, в ней нет присущей радио диалогичной формы. Вероятно, заметка могла и не использоваться не радио, а быть одной из литературных проб композитора. См.: [Приложение А, рис. 12].

к Вам ничуть не больше, чем ко многим другим людям, в том числе нашему общему другу Рою Харрису, который определенно был недооценен оркестрами и рядом других организаций. Вы, возможно, не осознаёте, что далеки от того, чтобы быть неудачливым или недооцененным миром,— Вы один из самых удачливых композиторов в Америке, и многие композиторы, чьи сочинения исполняются, могут глядеть на Вас с завистью. Вы единственный композитор-симфонист в Америке, делающий деньги сочинением музыки. Вы можете позволить себе путешествия, и развлечения, и посещения модных мест (gayspots). Вам не приходится учить лоботрясов в колледжах и так называемых университетах, находясь в постоянном страхе потерять источник дохода» [98, с. 177].

С индустрией радио де Монфред был связан вплоть до своего отъезда во Францию в 1954 году. Его внучатая племянница в личной переписке с автором диссертации упоминала о том, что радио было главной работой композитора и давало ему стабильный финансовый доход. Однако, по словам Барбары, в 1950-е годы предпочтения слушателей в США существенно изменились, и де Монфред был уволен из NBC и ABC, что и стало причиной возвращения композитора во Францию. Однако исследования музыки для радиовещания констатируют расцвет жанра как радиооперы, так и адаптированных для радиовещания театральных произведений, именно в 1950-е годы [84, с. 43].

Возвращение во Францию открывало новые возможности для занятий академической музыкой, а в связи с созданием Жаком Форжо Ассоциации кинематографистов и возможности для работы в кино. Первые рекламные ролики Ассоциации с музыкой де Монфреда, согласно списку, предоставленному французским киноведом Жаном Баптистом Гарнеро⁹⁸ относятся как раз к 1954 году.

⁹⁸ Жан-Баптист Гарнеро [Jean-Baptist Garnero] – французский киновед, в последние годы занимавшийся изучением Ассоциации кинематографистов Парижа в контексте истории французской анимации. В личной переписке с автором исследования он указал, что в Париже сохранился архив Ассоциации кинематографистов с большим количеством ещё нерасшифрованных плёночных записей и рекламы, и фильмов разных жанров.

2.7. «Американец в Париже»⁹⁹

Главным событием творческой биографии второго парижского периода стало сотрудничество с Ассоциацией кинематографистов Парижа, имевшей своё музыкальное издательство ЕМСА. С 1957 года академическая музыка де Монфреда публиковалась исключительно в ЕМСА. Неизвестно, было ли сотрудничество с этим издательством вынужденным по причине нежелания других издательств публиковать академическую музыку де Монфреда, или издание произведений в ЕМСА было выбором самого композитора, гарантировавшим ему творческую свободу.

Организацией кинематографистов руководил Жак Форжо, брат его супруги Жаклин Пуйлон. Несмотря на развод четы в 1950 году, Форжо остался близким другом де Монфреда до самой своей смерти в 1969 году. Его памяти посвящена книга де Монфреда о НДМ принципе относительной музыки, а также крупное вокально-симфоническое сочинение де Монфреда «Pater Noster», опубликованное в издательстве ЕМСА¹⁰⁰.

В современной Франции деятельность Ассоциации кинематографистов является предметом исследовательского интереса киноведов. Один из них – Жан Баптист Гарнеро, сообщил автору о плодотворной деятельности де Монфреда в сфере создания музыки к рекламе в начале 1950-х годов. Де Монфред написал музыку к пятидесяти коротким кинороликам рекламного характера. Со второй половины 1950-х годов композитор был задействован в Ассоциации как кинокомпозитор. Он сочинял оригинальную музыку, а также создавал звуковые фоны

⁹⁹ При написании параграфа использовались материалы статей: Козак М. В. Киномузыка Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – № 1 (37). – С. 98–113.; Козак М. В. Эпитекст как способ продвижения идей и взглядов композитора (НДМ принцип относительной музыки Авенира де Монфреда) // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2023. – № 2 (34). – С. 121–139.

¹⁰⁰ Год публикации сочинения неизвестен, в каталогах библиотек Франции и США записи об опубликованном издании отсутствуют. Автору известно о факте публикации лишь благодаря внучатой племяннице композитора, предоставившей фрагменты опубликованного сочинения с обложкой, где виден логотип ЕМСА.

к фильмам польско-французского кинорежиссёра Валериана Боровчика, используя для этих целей произведения композиторов прошлых эпох.

Издательство ЕМСА помимо нотных изданий выпускало альбомы и сборники со сведениями о своих деятелях. В нескольких из них, относящихся предположительно к началу 1960-х годов, помимо биографии и опубликованных сочинений де Монфреда, размещена информация о музыкально-эстетических предпочтениях и целях композитора в области музыкального искусства. Пол Лемель писал о композиторе: «Он считает, что его задача – сделать американское искусство, особенно американскую музыку, более известной и понятой за границей» [Приложение А, рис. 13].

Во второй половине 1950-х годов французские рецензенты писали о де Монфреде как об американском музыкальном деятеле. К 1955 году относится создание первой симфонии де Монфреда в НДМ ладах. Вторая симфония была посвящена дню рождения годовалой принцессы Монако Каролины. Премьеру этого сочинения описывают обозреватели большей части доступных рецензий, хранящихся в личном архиве композитора. Обе симфонии, написанные во Франции, представлены рецензентами как «американские» [Приложение А, рис. 14].

Характерен для имиджа «американца в Париже» и следующий газетный заголовок с интервью композитора об НДМ принципе относительной музыки: «Американский композитор Авенир де Монфред собирается уехать на три месяца в Соединенные Штаты, откуда, как он полагает, привезёт нам лирическое произведение для сцены Оперы Монте-Карло» [Приложение А, рис. 4].

В 1950-е годы творчество композитора всесторонне и активно освещалось сразу в нескольких периодических изданиях на французском языке. Географическими центрами рецензий становятся Тулон и Монте-Карло. Несколько газетных вырезок на голландском языке с упоминанием премьер в этих городах остались без атрибуции. Имеется в архиве композитора и русская рецензия на премьеру его Второй симфонии, но также без указания издания, даты и имени рецензента [Приложение А, рис. 15].

Постоянными рецензентами событий с участием де Монфреда и его музыки в этот период были Чарльз де Рихтер [Charles de Richter] и Пол Дейла [Paul Deila]. Общим для всех рецензий было краткое изложение биографии композитора, его американских достижений и краткое перечисление исполненных, опубликованных или готовящихся увидеть мир сочинений. Вероятно, это обусловлено не слишком близким знакомством публики с персоной композитора и его музыкальной карьерой. В имеющихся в архиве композитора статьях характеризуются следующие сочинения де Монфреда: «Манхэттенские зарисовки» для фортепиано и оркестра; «Нью-Йоркская сюита» – балет из переработанных «Манхэттенских зарисовок»; симфония №1 (Премьера состоялась в декабре 1955 года в Монте-Карло. Дирижёр – Ричард Бларо); симфония №2, посвящённая принцессе Монако; струнный квартет №2 и лекция об НДМ принципе относительной музыки, читаемая композитором при исполнениях квартета.

«Манхэттенские зарисовки» – самое раннее из сочинений де Монфреда, нашедшее отклик у французской публики и прессы. Премьера сочинения прошла в Тулоне. Автор рецензии Шарль де Рихтер сообщил, что для тулонской публики подобный стиль сочинения на границе академической и джазовой музыки – новинка [Приложение А, рис. 16]. Премьерным тулонским исполнением «Манхэттенских зарисовок» дирижировал Марсель Дюбрер [Marcelle Doubrera], фортепианную партию исполнил выпускник тулонской консерватории Люсьен Эскофье [Lucien Excoffier].

Шарль де Рихтер при написании рецензии имел перед собой партитуру сочинения, готовящуюся (по его сообщению) к публикации в издательстве ЕМСА. Однако публикация партитуры так и не состоялась. Лишь через несколько лет была выпущена пластинка с «Нью-Йоркской сюитой» – переработанной симфонической версией сочинения в исполнении Wal Berg Orchestra в публикации американского издателя пластинок «Barclay».

Через некоторое время похожий текст рецензии, подписанный именем Шарля де Рихтера, был размещён в другом тулонском периодическом издании с

сообщением фактов о биографии де Монфреда. В ещё одной доступной рецензии из архива композитора, изданной «Republique Toulon», уточнены сведения о премьере, которая прошла 11 марта 1958 года в зале Тулонской консерватории. Исполнители те же. Помимо известных фактов из предыдущих рецензий, упомянуты несколько известных французской публике сочинений де Монфреда [Приложение А, рис. 17].

Наибольшее распространение в концертных программах получила переработанная симфоническая версия сочинения «Нью-Йоркская сюита», имевшая вариант балетной постановки с хореографией Джона Тараса. Мировая премьера сочинения прошла на сцене оперы Монте-Карло. Обстоятельная статья о сюите Пола Дейлы [Paul Deila] включала интервью с де Монфредом, состоявшимся после премьеры, и изложение его краткой биографии [Приложение А, рис. 6]. К этому времени де Монфред был назначен руководителем ЕМСА.

«Нью-Йоркская сюита» была записана оркестром Wal berg в 1957 году и по стилю близка фортепианной пьесе де Монфреда «Влюблённый часовщик» (1944). Сведения о публикации партитуры сюиты не сохранились. В некоторых каталогах данная сюита обозначена как балет. Вероятно, сценическое воплощение этой музыки было ближе к мюзик-холлу, чем к классическому балету.

Сюита состоит из восьми частей, расположенных по принципу контрастного сопоставления. Аудиальный анализ позволил установить контраст темпов, образных сфер, самих жанров частей цикла, а также их тембровый колорит – танцевальные части записаны с преобладанием звучания струнных инструментов, а медленные лирические части изобилуют сольными эпизодами деревянных и медных духовых.

Названия частей:

- I. Улицы, небоскрёбы, солнце
- II. Чудо-вальс
- III. Башни Манхэттена на закате
- IV. Три ноты блюза
- V. Джем-сейшн (восемь или два)??

- VI. Держась за руки в Центральном парке
- VII. Сумеречное танго
- VIII. Парад на Пятой авеню

Заметно смешение с южноамериканскими танцевальными жанрами, в частности, с танго, что было популярным явлением в джазовой музыке 1950-х годов¹⁰¹. В «Сумеречном танго» из сюиты помимо использования ритмической формулы танца нет типичного для латинского джаза тембрового колорита с необычными для джазового оркестра 1940-х годов ударными инструментами. Причиной введения танго в сюиту, помимо стремительного распространения во второй половине 1940-х «латиноамериканского джаза» [24, с. 198], мог быть и более ранний парижский опыт работы де Монфреда в эстрадных жанрах, а также большое количество записанных на виниловых пластинках и опубликованных Салабером танцевальных пьес вроде танго и эстрадных камерно-вокальных сочинений, восходящих к эстетике кабаре.

Музыкально-выразительные средства лирических частей сюиты – «Блюза на трёх нотах» или части «Держась за руки в Центральном парке» по типу развития темы, гармонии, мелодической линии, близки «Влюблённому часовщику»: варьирование мелодии с добавлением новых гармонических красок на основе блюзового звукоряда; условно, полутоновые модуляции-сопоставления; септаккордовые хроматические последовательности, изящные пассажи с прихотливым ритмом у фортепиано на границах разделов.

Стилевой эволюции в джазовой музыке де Монфреда за 1950-е годы не произошло, хотя он владел всем арсеналом средств и возможностей академического композитора, ставших необходимыми, по мнению А. Н. Фишер, для стилевой модуляции от массового джаза к элитарному модерн-джазу [144, с. 175–176]. Анализ двух его сочинений, удостоенных публикации и аудиозаписи, показывает, что Авенир Генрихович работал в области именно массового –

¹⁰¹ Исследователь синтетических форм джаза второй половины XX века А. Ю. Колесников пишет: «...джаз, продолжает исследовать природу «экзотических» культур, проявлять интерес к народному и фольклорному. Так, во второй половине XX века появляются исполнители и коллективы, синтезирующие фольклорные традиции с джазом» [67, с. 111].

коммерческого джаза, что не исключает экспериментов в области модерн-джаза, менее востребованных среди исполнителей и издателей.

Взаимодействие академической и джазовой граней творчества де Монфреда, точнее, влияние его работы в области джаза на академические жанры, проявилось в заметно более смелом обращении с инструментами оркестра. «Тривиальное» звучание симфонического оркестра в одном из доступных на сегодня крупных произведений де Монфреда – фортепианном концерте «Три аспекта Франции» (1941) сменяется яркой оркестровкой «Пяти уравнений в НДМ для симфонического оркестра» с использованием в качестве ведущих деревянных и медных духовых инструментов.

В архиве де Монфреда сохранилась программа [Приложение А, рис. 18] премьерного исполнения «Нью-Йоркской сюиты», предваряемая краткой биографией де Монфреда [Приложение А, рис. 19]. В программе указано имя дирижёра – Ричард Бларо. Следовательно, сочинение исполнялось в Тулоне и Монте-Карло не единожды и нашло отклик у публики. В ещё одной заметке [Приложение А, рис. 20] о премьере указана дата события – 19 ноября 1956 года. Мероприятие заинтересовало не только французских авторов, но и англоязычные периодические издания. В «Herald Tribune» за неделю до концерта 12 ноября 1956 года был дан анонс о премьере.

В ноябре 1956 года в Монте-Карло состоялась премьера академического сочинения – Второй симфонии де Монфреда «En Ut», посвящённой первому дню рождения принцессы Монако Каролины. Рецензент «Heralde Tribune» Мэгги Нолан [Приложение А, рис. 14] ограничилась сведениями об оркестре из 80 человек и двух хоров, а также сообщила о «вере доктора де Монфреда в силу музыки, скрепляющую народы». Нолан добавила, что в последние годы Авенир Генрихович вдохновлялся американским фольклором и использовал его в тематизме своих сочинений. На момент написания рецензии композитор, как

написал автор анонса, работал над американской оперой¹⁰² для театра Монте-Карло.

Рецензия на французском языке Андре Ксавьера [Andre Xavier] содержит сведения о дирижёре премьерного исполнения Ричарде Бларо и присутствии на ней самого композитора, планирующего создать скрипичный концерт. Концерт, по-видимому, так и не был написан, поскольку не числится ни в каталогах библиотек, ни в списке сочинений от Пола Лемеля из ЕМСА. Лаконичная русская рецензия указывает на другого дирижёра премьеры – Луи Фремо и добавляет, что сочинение имело «исключительный успех» [Приложение А, рис. 21]. Рецензия голландца Пола Ван Кромбергера [Paul Van Crombruggen] дополнила уже перечисленные о сочинении подробности структуры: в сочинении пять частей, пятая часть – fuga, основанная на теме вступления [Приложение А, рис. 2]¹⁰³. Другие рецензии не умалчивали о главном – неординарном художественном решении де Монфреда, включившим в партитуру симфонии 21 пушечный выстрел и звукоизображение ревущего поезда. Кромбергенн поместил в своей статье большой фрагмент биографии композитора, видимо, знакомого голландской публике ещё в меньшей степени, чем французской. Для придания веса фигуре де Монфреда во французском музыкальном искусстве, Кромбергенн сообщил, что композитор руководил студией граммофоновых пластинок Салабера во Франции с 1930 года.

В рецензии на эти сочинения композитора и их премьеры авторы часто добавляли фрагменты с творческими планами де Монфреда и его краткими интервью. Среди оговорённых планов любопытно намерение композитора создать американскую оперу, ради которой он уезжал на три месяца в США. Сочинение, как следует из статьи, задумано по заказу Марселя Дюбрера – друга де Монфреда

¹⁰²Это не единственное упоминание о работе над оперой. В одной из статей опера названа американской, заказанной для театра Монте-Карло Марселем Дюбрером – дирижёром и руководителем театра.

¹⁰³Подобная структура есть и у симфонической сюиты «Пять уравнений в НДМ» (1973) – последнего опубликованного сочинения композитора в ЕМСА. Форму фуги имеет вторая часть сюиты, а финал, что весьма неожиданно для сочинений де Монфреда – вариации на тему «Барыни».

и директора оперного театра в Монте-Карло. Помимо оперы планировался и концерт для скрипки с оркестром, оставшийся, вероятно, или без публикации в виде нотного или винилового издания, или так и не был написан композитором. Уже после исполнения Второй симфонии в прессе появилась заметка о том, что де Монфред признан официальным композитором дворца Монако [Приложение А, рис. 2 а].

Более поздние обзоры творчества де Монфреда в прессе относятся к созданию второго струнного квартета в НДМ ладах и работе композитора над НДМ принципом относительной музыки. Квартет был издан в ЕМСА, в конце партитуры указана дата создания сочинения – июнь 1960 года, поместье Ла Гаренн. Следовательно, все рецензии о премьере квартета и лекциях де Монфреда об НДМ принципе относятся к периоду 1960-х годов. Во французской рецензии Гая Риффета [Guy Riffet] де Монфред предстаёт перед читателем успешным в США и Франции джазовым, академическим композитором и музыкальным менеджером, управлявшим отделом граммофонных записей издательства Салабера и ЕМСА [Приложение А, рис. 1]. Вероятно, целью статьи было заинтересовать публику многогранной личностью композитора и привлечь публику к посещению лекции об НДМ принципе. Для этого Риффет обстоятельно изложил биографию де Монфреда, сделал акцент на его знакомстве с Морисом Равелем и обучении композиторов друг у друга. О продолжении исполнительской карьеры композитора во Франции по возвращении из США Риффет, как и остальные рецензенты, почти не писал, за исключением того, что де Монфред прославился своей двухчасовой импровизацией на органе в Ницце. Чарльз де Рихтер также подробно сообщал факты биографии композитора в анонсе на его приезд в Тулон с лекцией об НДМ принципе, иллюстрируемой полноформатным исполнением струнного квартета № 2 [Приложение А, рис. 22, рис. 23, рис. 24].

Атрибутировать все названия периодических изданий, в которых опубликованы рецензии, пока не удалось. Но стоит заметить, что вырезки со статьями имеют разный шрифт и оформление текста, следовательно, де Рихтер размещал их в разных изданиях. Де Рихтер сообщал, что де Монфред известен не

только своей работой в телевидении, радиовещании и киноиндустрии США, но и во Франции. Эти рецензии, вероятно, далеко не всё, что публиковалось о де Монфреде в прессе. Однако даже за неимением полных сведений, можно сделать некоторые выводы о степени популярности и авторитете композитора во Франции и в США.

Во Франции де Монфред как академический композитор был более интересен публике, чем в США. Намеренно акцентируемое в рецензиях амплуа «американского композитора» в восприятии публики играет не столь значимую роль, как реальная идейная, стилистическая и эстетическая близость французским композиторам первой половины XX века. Де Монфред не был композитором, страдавшим от несоответствия [98, с. 177–178] между популярностью своей эстрадной музыки и неизвестностью академической как в США, так и во Франции. Достижения всех граней в музыкальном искусстве и любой факт биографии де Монфреда в прессе, и, скорее всего, не без подачи композитора, преподносился в выгодном для него свете как взаимодополняющий элемент общей, многонациональной музыкальной фигуры в панораме композиторов XX века. Охват событий, количество рецензий и имён рецензентов позволяет предположить некоторую искусственность ажиотажа вокруг премьер сочинений де Монфреда. Были ли они, эти рецензии с несколькими постоянными авторами заказными или же вызваны подлинным интересом французской публики к личности и творчеству композитора, неизвестно. Имеющиеся рецензии скорее помогают восполнить пробелы в биографии де Монфреда и хотя бы примерно понять, какие из его сочинений имели резонанс и успех у публики.

Как указано в рецензиях, создание сочинений, освещённых в прессе, инициировано творческими контактами и знакомствами де Монфреда с французскими музыкантами. В музыкальной карьере многих композиторов-эмигрантов творческие контакты порой смещали ключевой композиторский дар на второй план. Без знакомств и поддержки со стороны влиятельных представителей культуры стран-реципиентов композиторы-эмигранты вряд ли смогли бы приобрести известность или финансовую обеспеченность. Е. Г.

Польдяева писала о подобной ситуации в творческой судьбе композитора Н. Б. Обухова: «Состоялся бы Иван Вышнеградский как композитор без поддержки – в 20-е годы своего отца, в 50-е – американских друзей его жены Люсиль Марковой и в последние годы – попечительского совета беляевского издательства? Пришла бы к А. Черепнину столь ранняя известность в Европе без финансового обеспечения со стороны его первой жены (состоятельной американки) и того же беляевского издательства? Возможно, творческая судьба Обухова сложилась бы иначе, будь у него за спиной более существенный источник, чем Комитет помощи, просуществовавший столь короткое время. Только в 30-е годы, когда в жизни композитора появилась истовая поклонница – княгиня Мари Антуанет Оснак де Брой, борьба за насущный хлеб отошла на второй план» [122, с. 46]. Жак Форжо и Марсель Дюбрер и стали такой поддержкой для развития академической музыки в творчестве де Монфреда.

Изложение биографии композитора авторами статей приводит к выводам о том, что де Монфред с 1950-х годов фигурировал в музыкальной культуре Франции не как композитор-эмигрант, представитель культуры Русского Музыкального Зарубежья, а как музыкант с многонациональным происхождением, американским гражданством и американским «культурным кодом». Его русский период жизни и образование упоминается наравне с недолгим периодом обучения у Равеля и д'Энди, а наиболее сильный акцент и значимость рецензенты придают пребыванию де Монфреда в среде американской музыкальной коммерческой культуры.

2.8. Киномузыка Авенира де Монфреда¹⁰⁴

До начала работы в кино, де Монфред работал с музыкой других, сходных с кино видов медиатекста¹⁰⁵: озвучка и подбор музыки к радиопередачам и

¹⁰⁴ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Киномузыка Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – №1 (37). – С. 98–113.

радиоспектаклям, к популярным в 1940-е годы в США художественно-сюжетным радиопостановкам со строгим посекундным хронометражем и к публицистическим радиожанрам (интервью и творческие встречи с деятелями искусства в эфире). В архиве композитора сохранился один любопытный документ, относящийся ко времени его работы на радио в качестве звукового оформителя. Это фрагмент сценария под названием «Познакомьтесь с органистом радио-штаба» [Приложение А, рис. 25]. В нём композитор последовательно раскрыл аспекты работы композитора на радио и в медиатексте, где музыка подчинена жёстким канонам основного словесного сюжета: «”- *А вот и Би-Джи, – сказал продюсер штатному органисту. – Целых пятнадцать секунд. Ты прокрадываешься сразу после шагов по ступенькам; что-то жуткое, зловещее, знаешь ли... Нарастай постепенно до крика, а затем доведи его до кульминации резко, не больше двух секунд, вверх и вниз. Примерно секунда полной тишины <...>”*. В переводе на простой английский язык то, что сказал продюсер, будет выглядеть следующим образом:

– Здесь у нас пятнадцать секунд фоновых звуков. Сначала раздается звук шагов. Вскоре после того, как вы услышите его, вы начинаете играть, сначала очень тихо, затем наращивая динамику, в каком-то таинственном настроении, пытаясь создать впечатление дурного предзнаменования. Ритм музыки, в то же время, необходимо синхронизировать с ритмом шагов, и продолжать таким же образом до того момента, когда вы услышите крик. После того, как вы услышите крик, вы сделаете быстрое крещендо, используя какой-то резкий эффект, примерно на две секунды, а затем резко прервете его. За этим последует секунда полной тишины...»¹⁰⁶

Фрагмент датирован 1947 годом. Следовательно, к этому времени у композитора накопился достаточный опыт для подобных художественно-

¹⁰⁵Здесь и далее термин «медиатекст» используется вслед за Т. В. Шак в следующем значении: «тип текста, который актуализируется при помощи современных технических средств, типичных для экранных, визуальных, медийных искусств» [152, с. 19].

¹⁰⁶ Из личного архива де Монфреда. Фрагмент в переводе с английского языка выполнен автором настоящего исследования. К сожалению, в оригинальной версии (и, соответственно, в переводе) данная литературная зарисовка длиной в одну страницу формата А 4 обрывается.

литературных рефлексий о своей должности в качестве оформителя радиопредставлений. Л. Л. Оболенский, отмечая особенности работы со звуком в кино, указывал на сходные с отражёнными в юмористическом тоне де Монфредом особенности: подчинение драматургии музыкальной темы или образа кадру, необходимость подстраивать музыкальное сопровождение заранее заданным хронологическим параметрам [111, с. 217–218].

Хотя формат радио не является зрелищным искусством и не относится прямо к сфере медиатекста в значении, данном ему Т. Ф. Шак, данный фрагмент работы композитора на радио схож с описанием процесса раскадровки сюжета медиатекста при работе режиссёра и создателя сценария: «Режиссёрский сценарий понять труднее. Там действие представлено не так, как оно видится писателю, а так, как его должен видеть киноаппарат. То есть режиссер сначала переводит действие с языка литературы на язык кино (но, заметим, перевод остается на бумаге, ведь режиссерский сценарий говорит с нами не языком изображений, а языком слов!). В чем смысл такого перевода? Режиссер производит раскадровку действия — разбивку происходящего на кадры. Это делается потому, что рассказать историю в книге и изложить ту же историю на экране — задачи совсем не одинаковые. Раскадровка — рассказ посредством сочетания кадров. Рассказывая, мы всегда по-своему членим и komponуем действительность. Рассказывая словами, мы расчлняем единый событийный поток на грамматические компоненты: подлежащее, сказуемое, дополнение и многие другие. То есть, сами не отдавая себе в этом отчета, мы производим сложный анализ простейшего процесса — действия» [91, с. 99].

После приобретения опыта в «раскадровке» сюжета радиоэфиров и звуковом оформлении его с учётом пожеланий создателя сценария для радиосюжета, композитор переключился на приобретение опыта в зрелищных медиаискусствах — рекламе¹⁰⁷, мультфильмах и кино. Дебютной площадкой для

¹⁰⁷ В одном рекламном ролике из списка работ де Монфреда в качестве режиссёра указан Александр Алексеев (1901–1982) – русский художник-эмигрант, прославившийся своими разработками как в области кино, так и в области книжного оформления.

медiateкстов стала работа де Монфреда в Ассоциации кинематографистов Парижа под началом продюсера Жака Форжо в 1950-е годы. Известно, что де Монфред продолжал творческие контакты с деятелями искусства и на концертных площадках в США, однако в сфере американского кино он не был задействован.

Современные французские киноведы активно изучают деятельность Ассоциации кинематографистов Парижа и её влияние на французскую кинокультуру. Как указал Жан-Батист Гарнеро¹⁰⁸, занимающийся изучением архива Ассоциации кинематографистов, Жак Форжо происходил из богатой семьи, основным доходом которой было производство продуктов питания. Вероятно поэтому Ассоциация кинематографистов сначала активно занималась рекламой. Гарнеро обратил внимание на преобладающее количество рекламы пасты в роликах Ассоциации. Предоставленный киноведом список работ де Монфреда, материалы которых сохранились в архиве Ассоциации кинематографистов, насчитывает 15 наименований, среди них 9 рекламных роликов. Кроме того, в данный список включены не все мультфильмы и кинофильмы, упомянутые в других источниках и доступные сегодня к просмотру. Точное количество опусов де Монфреда в качестве автора музыки к медiateкстовым произведениям установить на данный момент невозможно. Доступные же опусы представлены в списке:

- «Два колеса». 1954 год, реклама, режиссёр Рауль Франко
- «Браун и Луна». 1954 год, реклама, режиссёр Александр Алексеев
- «Монблан. От кубка до губ», 1955 год, реклама, режиссёры Этьен Райк, Марк Андрие
- «Путешествие Селестины», 1955 год, реклама, режиссёр Рауль Франко
- «Погода», 1955 год, реклама, режиссёр Рауль Франко
- «Уклонение от соды», 1956 год, реклама, режиссёр Пол Казалини
- «Четыре времени», 1956 год, реклама, режиссёр Александр Алексеев

¹⁰⁸ Из личной переписки с автором в 2020 году.

- «Розана: кальций», 1956 год, реклама, режиссёры Гвидо Беттиол, Итало Беттиол
- «Буссак: возвращение в Буссаквилль», 1957 год, реклама, режиссёры Жаннин Клерфойль и Кристиан Клерфойль
- «Дар», 1961 год, короткометражный фильм, режиссёр Жак Вауссер
- «Ренессанс», 1963 год, короткометражный фильм, режиссёр Валериан Боровчик
- «Концерт месье и мадам Кабаль», 1964 год, короткометражный анимационный фильм, режиссёр Валериан Боровчик
- «Птица», 1965 год, художественный фильм, режиссёр Жак Вауссер
- «Энциклопедия бабушки в 13 томах», 1965 год, фантастика, режиссёр Валериан Боровчик
- «Великая несправедливость», 1966 год, документальный фильм, режиссёр К. Корно
- «Возвращение в Утрехт», 1966 год, документальный фильм, режиссёр Рене Бодуэн
- «Сегодня Париж, а завтра...», 1966 год, документальный фильм, режиссёр Андре Генрих
- «Концерт месье и мадам Кабаль», 1967 год, полнометражный анимационный фильм, режиссёр Валериан Боровчик
- «Двадцать тысяч лет во Франции», 1967 год, документальный фильм, режиссёр Жак Форжо
- (реклама без названия), 1968 год, режиссёры Гвидо Беттиол, Итало Беттиол

Первые работы де Монфреда в области музыки к рекламе и кино относятся к 1954 году – времени образования Ассоциации кинематографистов Парижа. Последние кинофильмы с музыкой композитора относятся к 1967 году. Возможно потому, что в конце 1960-х годов Авенир Генрихович сместил своё внимание на академическую музыку и подготовку своей книги «НДМ принцип относительной музыки» к публикации. Всего композитор написал музыку к восьми фильмам.

Четыре из них выполнены в сотрудничестве с польско-французским режиссёром Валерианом Боровчиком¹⁰⁹: короткометражный фильм «Реннесанс» (1963), короткометражный анимационный мультфильм «Энциклопедия бабушки в 13 томах» (1963), короткометражный анимационный мультфильм для взрослых «Концерт месье и мадам Кабаль» (1964), а также полнометражная анимационная его версия – «Театр месье и мадам Кабаль» (1967). Из фильмов, созданных в сотрудничестве с другими режиссёрами, примечательна судьба музыки к анимационному документальному мультфильму «Двадцать тысяч лет Франции» (1967) режиссёра Жака Форжо. Согласно списку Гарнеро, это единственная режиссёрская работа Форжо, а также и единственная работа де Монфреда в области киномузыки, получившая отдельное издание в виде виниловой пластинки. Пластинка издана в ЕМСА и включает в себя записи с исполнением самого композитора (фортепиано, орган), а также записи симфонических и джазовых номеров музыки к мультфильму с оркестром, которым дирижировал Пол Лемель – директор издательства ЕМСА, публиковавший ранее упомянутые биографические заметки о де Монфреде. Сегодня невозможно установить, была ли публикация данной пластинки закономерным следствием популярности музыки к этому мультфильму или же стала жестом благодарности богатого и влиятельного Жака Форжо де Монфреду за сотрудничество в экспериментальной для Форжо роли кинорежиссёра.

О киномузыке композитора к фильмам других режиссёров – художественных короткометражных фильмах «Дар» (1961) и «Птица» (1965) режиссёра Ж. Вауссера, художественном короткометражном фильме «Великая несправедливость» (1966) режиссёра К. Корно, документальном фильме «Сегодня Париж и завтра» (1966) режиссёра Андре Генриха, а также документальном фильме «Возвращение в Утрехт» (1966) Рене Бодуэна сведений нет. Помимо этих

¹⁰⁹ Валериан Боровичик (1923–2006) – польско-французский кинорежиссёр. Получил художественное образование в Польше, эмигрировал во Францию в 1959 году и стал одним из кинорежиссёров «Новой волны» во французском кинематографе. С конца 1950-х по 1960-х годы создал около двух десятков анимационных короткометражных мультфильмов для взрослых. Позднее перешёл к работе в игровом художественном кино.

фильмов в некоторых популярных источниках всемирной сети встречается авторство киномузыки де Монфреда к ещё одному популярному фильму Боровчика – «Гото, остров любви» (1969), однако в титрах указание на авторство де Монфреда отсутствует. В фильме, за исключением гимна островитян, придуманного Боровчиком, и объёмной цитаты из средней части концерта №11 op. 7 Генделя, другого музыкального материала нет.

Боровчик дебютировал во Франции с короткометражными фильмами в 1959 году и к моменту выхода фильма «Реннесанс» был известен в польском и французском кинематографе. На протяжении 1960-х годов де Монфред сотрудничал с Боровчиком и другими деятелями Ассоциации кинематографистов Парижа. А Боровчик в эти годы снимал также короткометражные фильмы для других французских кинокорпораций.

Раннее творчество Боровчика и творчество в период 1960-х годов в целом совпало с эстетикой создателя направления «Новая волна», вдохновлённым Андре Базеном¹¹⁰. Героями фильмов были аутсайдеры, а избираемые сюжеты трактовались в ракурсе современности. Режиссёрский стиль Боровчика, помимо «Новой волны», включал в себя и черты экспериментального анимационного, в том числе анимационного документального польского кинематографа 1950-х годов [31, с. 109]. Главные герои польской анимации [82, с. 185], мигрировавшие во французское кино «Новой волны» вместе с Боровчиком – куклы и марионетки. Своих марионеток, в том числе знаменитых месье и мадам Кабаль, Боровчик представляет как «тип опредмеченного человека, превращенного в вещь, объект игры и манипуляций, человека, лишённого воли и жизненной энергии, утратившего власть не только над миром и вещами, но и превращенного в объект

¹¹⁰Л. А. Худякова, вслед за Ж. Делёзом, выделяет французский кинематограф как отдельное направление киномонтажа в начале XX века. И для пришедшей на смену киноавангарду 1920-х годов «Новой волны» одной из самых ярких особенностей, по её мнению, является «проблема движения, количества движения. <...> Французские кинорежиссёры интересуются именно количеством движения и метрическими соотношениями, позволяющими его определить» [146, с. 47]. В таких работах Боровчика как «Ренессанс» и «Театр месье и мадам Кабаль» на первый план выходит именно движение, сюжет или отсутствует вообще, или заменён, как в «Ренессансе», чисто внешним передвижением предметов.

потребления» [82, с. 164]. Для подчёркивания связи анимационных героев с внутренним миром реального человека, Боровчик часто использовал присущие польскому кинематографу элементы документальной анимации [31, с. 101]. В связи с таким богатством индивидуального гибридного стиля Боровчика в короткометражной анимации, требования к её музыкальному оформлению были высоки и так же находились на стыке нескольких музыкальных стилей, эпох и различных жанров. Такая закономерность в авторском кино – не редкость [152, с. 47].

Эмигрантским тандемом де Монфреда и Боровчика с их многонациональными истоками был создан типичный для французского кинематографа 1950–1960-х годов стиль музыки в медиатексте: цитирование современного песенного материала, академической музыки, наличие авторского материала, яркий мелодический материал [152, с. 46]. Сотрудничество режиссёра и композитора как раз и пришлось на время конца «Новой волны» во французском кинематографе [14, с. 113–114]. Новый диатонический модальный принцип относительной музыки, в котором композитор создавал академическую музыку в этот период творчества, прямого отклика в его киномузыке не нашёл. Факт отсутствия этого принципа может быть связан не только с режиссёрскими требованиями, но и со спецификой развития музыкального текста как прикладного по отношению к визуальному ряду [152, с. 207]. В последующем анализе киномузыки де Монфреда использован метод, предложенный Т. В. Шак.

Ренессанс (1963)

Короткометражный фильм «Ренессанс» (1963) длится девять минут. Чёрно-белый фильм представляет собой реконструкцию расположенных наподобие натюрморта предметов в комнате после взрыва гранаты. Каждый из предметов при реверсивном восстановлении сопровождается шумами и звуками, то совпадающими со своим реальным звучанием, то намеренно им контрастирующими. В целом, несмотря на равномерное сочетание кадров в фильме буквальным процесс реконструкции предметов назвать нельзя, что подчёркнуто звуковым сопровождением и эффектом низкого, ограниченного поля

зрения на предметы, неестественностью движения камеры при переходе от реквизита к реквизиту, а также при увеличении деталей натюрморта. Акцент в возрождении натюрморта ставится не на «достоверность» возрождения предметов в кадре, а на вариативность, непредсказуемость процесса.

Сюжет фильма находится в типичных для «Новой волны» французского кинематографа эстетических рамках с избеганием сюжетной предсказуемости [47, с. 81]. «<...> история непредсказуема, и все попытки предсказывать её ход более интересны в той мере, в какой они не оправдываются» [91, с. 32].

Общий хронометраж музыки в кинофильме – полторы минуты. Однако в фильме оформление партитуры естественных (и неестественных) шумов имеет равное значение с музыкальным компонентом. Это типично для режиссёрских задач в авторском кино, где реализуется потребность режиссёра не в самой киномузыке, а в «организации звуков и шумов» [152, с. 55].

В основе музыкальной составляющей фильма всего одна тема – тривиальная танцевальная мелодия, проходящая во вступлении и заключении фильма в оркестровом сопровождении с инструментовкой оркестра эстрадного типа, будто взятая из типичных для начала звукового кино музыкальных «кинотек» [89, с.34; 133, с. 44–45]. Тема тональна, она основана на чёткой последовательности аккордовых функций T–S–D–T в тональности G-dur. Кантиленность мелодии, трёхдольность и ритмическое оформление, сходное с полонезом, напоминает стиль музыки де Монфреда в лёгких жанрах 1930–1940-х годов¹¹¹. Во вступлении (00.00.00–00.00.34) тема представляет собой период повторного строения из двух предложений с квадратной структурой. В момент, когда мелодия движется к предсказуемой каденции, музыкальное звучание резко обрывается взрывом гранаты. З. Лисса пишет: «В кинофильме, как и в театре, опере, в декламации в музыке, где тишина наступает в виде паузы, она несёт

¹¹¹ Т. В. Шак пишет: «Мелодизм, как основа творческого дарования автора, остаётся неизменной чертой стиля» [152, с. 52]. Это утверждение подходит и для киномузыки де Монфреда. Примечательно, что Боровчик в эти же годы работал с рядом других композиторов, обладающих другими стилями киномузыки. Это подтверждает предположение о том, что выбор лёгкого тонального и тривиально-кантиленного стиля де Монфреда для оформления кинофильма не был случайным.

порою важную драматургическую нагрузку: она может выступать совместно с другими элементами произведения, причём, иногда приобретает значение самостоятельного эмоционального момента звуковой сферы. Так, например, тишина ожидания залпа во время казни полна большего напряжения, чем любая музыка, и представляет собой нечто большее, чем среда, в которой раздаётся выстрел. <...> тишина может выражать величайшую концентрацию действия, полную напряжённости, а не быть просто тишиной в смысле отсутствия шума» [89, с. 79]. В «Ренессансе» внезапное прерывание каденции (ожидаемой при слушании непримечательной мелодии) как раз и становится важным музыкально-выразительным средством как в этом фильме, так и в других совместных работах де Монфреда и Боровчика. В некоторых событиях визуального и аудиального рядов это прерывание каденции происходит синхронно, а в некоторых каденция прерывается на фоне длящегося события визуального ряда и становится предвестником непредсказуемых поворотов. Внезапное прекращение звуковых явлений – тишина в данном случае выступает символом безжизненности и смерти в зрительной сфере [89, с. 282]. Роль незамысловатой музыкальной темы и состоит главным образом в том, чтобы составить контраст для финальной тишины перед очередным взрывом гранаты. Если бы зритель фоном слушал более сложную, оригинальную мелодию вне традиционной тональности и её аккордовых функций, весь эффект пропадёт или не был бы оценён из-за своей сложности.

Функция этой авторской музыкальной темы в драматургии¹¹² медиатекста может быть рассмотрена как композиционная [152, с. 127] – пролог и эпилог, а также как способ создать контраст. Подобный пример часто встречается в оформлении кинокадров: «В драматургически значимых и напряженных эпизодах музыка может быть также неэмоциональна — и в этом парадокс. Музыка медитативного плана, например, часто создает большее психологическое

¹¹²Под музыкальной драматургией в медиатексте, вслед за Шак Т. В., понимается «художественное воплощение идейной концепции произведения через процесс последования событий (и ситуаций) и развития образов (характеров) средствами музыкального языка» [152, с. 35].

напряжение, чем патетическая, взволнованная мелодия в том же контексте». [119, с. 98]. Кроме этого, одна из композиционных функций музыки в «Ренессансе» – сохранение баланса во взаимодействии компонентов фильма с гиперфокусной экспозицией предметов и возникающей из него потребности в обобщенном звуковом оформлении [89, с. 33].

Контраст между лёгкой музыкальной темой и взрывом гранаты с последующим восстановлением взрыва придаёт драматургии глубину. Кроме того, звучание темы в развязке фильма, где все предметы почти восстановлены, придаёт зловещий оттенок натюрморту и, напоминая вступление фильма с неожиданным звуком взрыва, формирует у зрителя интуитивное ожидание взрыва вновь [152, с. 124]. Здесь, как и во всех видах медиатекста, буквальное повторение музыкальной темы не останавливает драматургическое развитие, а придаёт ему динамику.

Задача звукового оформления к реконструируемому в кадре реквизиту такова: избежать однообразия ситуаций буквальной визуальной реконструкции, расширив тем самым пространство кадра [91, с. 138–140]. «Лязгание» частей трубы и введение внутрикадрового её одноголосного звучания с фрагментов темы вступления, восстановление фарфоровой куклы, книжных томов уголовного кодекса и книги псалмов, звон будильника, который оказывается в последних кадрах гранатой – являются звуковыми событиями, соответствующими реальности. Звуковым событиям с небуквальным восстановлением предметов придаётся гротескный оттенок: гроздь винограда на тарелке собирается под звуки клавиш кассового аппарата, групповая фотокарточка – под гомон и разговоры группы людей, игрушечная железная дорога собирается обратно под шум реального поезда, восстановленный уголовный кодекс перемещается в пространстве под барабанную дробь, а книга псалмов скитается по пустой стене под сигнал лифта, прибывшего на этаж. Подобное расхождение звуковых и визуальных элементов медиатекста придаёт видеоряду выразительность и глубину [152, с. 141]. Подобная стилизация шумовых явлений использовалась и ранее для того, чтобы выделить незначительные визуальные явления [89, с. 149].

В заключении фильма (00.07.25–00.08.20) музыкальная тема, звучавшая во вступлении, усиливает динамику событий посредством постепенного уплотнения оркестрового звучания: от дуэта трубы и гитары к оркестровому звучанию с барабаном, которого не было во вступлении и доведению тематического материала до второго периода, как середины развивающего типа, затем повторению первой темы в изменённой оркестровке.

Звук в «Ренессансе» – и мелодия, и шумовое оформление, имеет равное значение с визуальным рядом, несмотря на то, что главная его функция заключается в следующем: «воздействие [музыки] будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше зритель будет её слушать, не переставая слышать» [152, с. 26]. Это утверждение становится творческим кредо де Монфреда как кинокомпозитора во всех совместных работах с Боровчиком. Помимо функций музыки при сопровождении визуального ряда, её явно ощущаемая «эстрадность» – характерная черта для кино «Новой волны», с попыткой демонтажа между «высокой» и «низкой» культурами времён авангарда [127, с. 16].

«Энциклопедия бабушки в 13 частях» (1963)

Фильм «Энциклопедия бабушки в 13 частях» – самый гибридный жанр анимационного кино среди всех остальных работ Боровчика. За семь минут перед зрителем разворачивается документальная анимация со структурой французского алфавита, где в трёх частях последовательно показаны: автомобиль, воздушный шар и железная дорога. Сама документальная анимация не преследует каких-либо образовательных целей и не имеет скрытых подтекстов, восходя к эстетике британского трюкового кино [91, с. 49]. На фоне литографических изображений различных местностей, географических и культурно-исторических объектов группа одетых во фраки и шляпы мужчин проезжает по очереди на всех видах транспорта. Каждая часть отграничена титрами с алфавитом, опускающимися как занавес. Единого сюжета в этих коротких зарисовках нет. С персонажами во всех частях фильма происходят курьёзные случаи и аварии. Вопреки законам физики они ездят по периметру крыш античных строений и их колоннам. Каждая из частей фильма оказывается «движущейся иллюстрацией» из энциклопедии,

причём поданной в юмористическом и сюрреалистичном духе что, вероятно, и было целью Боровчика. Признак энциклопедии очевиден в расположении объектов анимации по алфавиту и в их отношении к одной категории транспорта. Энциклопедичность, взятая как интегрированный документ [31, с. 107] за основу стиля самой анимации, проявляется и в привычных для книги литографиях.

В отличие от «Ренессанса» музыка в «Энциклопедии» звучит пять минут и выполняет композиционную функцию – маркирует пролог и эпилог к каждой из частей и создаёт эмоциональную атмосферу [152, с. 56] в ситуации автомобильного гоночного соревнования. Весь музыкальный материал «Энциклопедии» составляют две закадровые музыкальные темы, контрастные друг другу по настроению, образу, жанру и оркестровке.

Иллюстративность музыки, наблюдаемая в «Энциклопедии» типична для жанров мультипликационных, кукольных и экспериментальных фильмов. З. Лисса пишет: «Причина возврата [к иллюстративному музыкальному оформлению фильма] ясна: в этих фильмах меньшую роль играют сюжет и психологические переживания героев. В результате отпадают почти все связанные с этими факторами функции музыки. Кроме того, зрительный ряд фильмов этих жанров сам по себе уже сконструирован и поэтому может быть лучше приспособлен к музыкальному ритму. Иллюстративная функция является тут главной формой связи музыки с изображением, связи, основанной на движении в обеих сферах. Этими возможностями пользуются для своих целей мультипликаторы, и таким образом порой добиваются эффектов музыкально-кинематографического комизма» [89, с. 143].

Первая тема выполняет роль музыкального конференсье всего фильма. Она появляется ещё три раза при смене буквы на заставке-титрах и в заключении. Как и музыкальная тема «Ренессанса», она достаточно тривиальна, даже с оттенком пародийности на галантный стиль: тональность G-dur с типовыми гармоническими оборотами, опорой на танцевальный жанр (менуэт), несложными пассажами. При первом проведении тема решена в простой двухчастной репризной форме. Звуковой колорит посредством тембра челесты создаёт

аллюзию на музыкальную шкатулку, проигрывающую музыку при её открытии. Таким образом появляется дополнительный акцент на нереальность, «игрушечность» всех последующих движущихся литографий, что настраивает зрителя на восприятие грядущих транспортных аварии и катастрофы всего лишь как шутки. Музыка завершается на тонической каденции. Вторая тема написана в тональности B-dur. Присущие ей черты маршевости и фанфарности пародируют топос Героики. Оба раза тема звучит не целиком: в первом случае не с начала, во втором – не до конца. Вопреки ожиданию тонической каденции происходит знакомый по фильму «Ренессанс» взрыв.

Сама пародийность и гротескность музыки соответствует не только визуальному ряду и ритму монтажа, но и замыслу «Энциклопедии». Здесь присутствует контраст между «достоверностью» литографических и документальных кадров в духе «людоедской джиги» Гитлера, воспринимаемой зрителями документального кино как исторический факт почти десятилетие [152, с. 17] и фантастичностью сюжета, в пользу которой работает и музыкальное сопровождение, образуя тем самым смысловой перевес в пользу, абсурда, пародии и гротеска¹¹³.

Концерт месье и мадам Кабаль» (1964)

«Концерт месье и мадам Кабаль» – короткометражный анимационный фильм с нарочито простой, по-детски прорисованной графикой. Мультфильм, в отличие от своей более поздней полнометражной версии 1967 года, выдержан в едином стиле и в плане графики, и в плане музыкального сопровождения. На протяжении семи минут мультфильма музыка звучит примерно три с половиной минуты и является важным выразительным средством для передачи состояний «немых» и нечётко прорисованных персонажей.

¹¹³«Энциклопедию» в масштабах жанра и драматургии можно воспринимать как своеобразную иронию над жанром документального фильма, попытку иронического «опрокидывания жанра», способ «изменить жанровую иерархию, тяготея к гротеску, пародии и трагикомедии» [35, с. 140–141; 120, с. 132].

В мультфильме есть две темы. Первая, вступительная тема – фальшиво звучащая гамма D-dur. Это главная героиня фильма Мадам Кабаль разыгрывается на фортепиано. Вторая тема звучит повторно уже в кадре, в исполнении самой мадам Кабаль. В песенной мелодии в тональности D-dur с «покачиванием» тоники и доминанты в размере 4/4 слышится пародия на ту градацию топоса радости, которую Л. В. Кириллина определила как «безмятежное блаженство» [52, с. 99]. Но как только мадам Кабаль слышит храп заснувшего под её игру мужа, репризное проведение темы обрывается кластером. Затем возобновляется проведение этой темы уже без аккомпанемента с заменой концов каждой фразы издевательским, привлекающим внимание резким звуком вроде сигнального гудка.

Все ощущения и настроения мадам Кабаль передаются с помощью музыки. Даже сама механистичность её образа подчёркивается не только резкими, неуклюжими движениями, которые поначалу помогает ей исправить муж, но и музыкой – гамма, которую она играет для разминки, застревает на звуке «ми» наподобие эффекта заевшей пластинки. Эта краткая и меткая музыкальная характеристика образа деспотичной женщины заменяет все остальные её «непрорисованные» в мультфильме характеристики – жесты, мимику, интонации голоса, дающие обычно зрителю представление о психическом состоянии героя [89, с. 200]. После того, как мадам Кабаль не удаётся разбудить уснувшего супруга, она разрубает его на части и под звуки той же темы, но уже в тональности b-moll и с маршевым сопровождением закидывает его останки под крышку рояля, превращая рояль в гроб. Марш – прямая отсылка к знаменитому шопеновскому маршу из фортепианной сонаты b-moll. Даже неискушённый зритель услышит эту отсылку буквально с первых тактов вступления со звучащим в них тоническим трезвучием. Мелодия звучит у фортепиано в сопровождении струнных. К тому времени этот приём с карикатурными «похоронами» героев анимационных мультфильмов был широко использован в США, став аудиовизуальным клише [134, с.24, с. 210].

Более интенсивной разработке музыкальная тема подвергается сразу после «похорон» месье Кабаль: гроб начинает шевелиться под стремительный тревожный ритм, созданный эстрадной ритм-секцией из ударных инструментов и гитар. Звучание трубы, будто с новой мелодией, прерывается интонациями главной темы, в итоге «подстраивающейся» под ритм и буквально на протяжении восьми тактов перерастающее в яркую, с полной оркестровой инструментовкой хору, с типичными для неё яркими увеличенными секундами в мелодии. Останки месье Кабаль, умножившиеся в десятки раз, начинают танцевать, выглядывая из-под рояля. Через несколько проведений в той же оркестровке тема мадам Кабаль возвращается к своему первоначальному мелодическому звучанию. Эпизод с перевоплощениями месье Кабаль – своеобразным «театром одного актёра» – танцами останков и постепенным возрождением месье Кабаль, сопровождаемым кратким введением секундовых интонаций хоры, можно трактовать как ироничную пародию на протест деспотичности жены.

Лёгкое, почти интуитивное считывание зрителем-слушателем происходящего в визуальном ряде абсурдного сюжета во многом происходит именно благодаря использованию метода «обобщения через жанр» [152, с. 160] – обращению композитора к моделям первичных жанров и классических топосов с заданной семантикой и использованию их в юмористическом ключе [152, с. 42]. Ведь визуальный ряд, как и множество образцов «Новой волны», способен лишь восприниматься «непосредственно переживанием», а не «рационально познаваться» [120, с. 131].

В фильме «Концерт месье и мадам Кабаль» де Монфред использовал такое парадоксальное свойство музыки в кино (воспринимаемой слушателем без нотной записи) как тональный план [152, с. 190] звучащего музыкального материала. Аллюзию на знаменитый марш Шопена зритель узнаёт именно по резкому сопоставлению тональностей D-duri b-moll. Музыкальные цитаты в данном случае служат ироническим комментарием к визуальному ряду [89, с. 187], что является характерной чертой и других совместных работ Боровчика и де

Монфреда и проявится особенно ярко в полнометражном продолжении мультфильма.

Театр месье и мадам Кабаль (1967)

Продолжением короткометражного «Концерта месье и мадам Кабаль» стал типичный для Боровчика гибридный по жанру полнометражный анимационный мультфильм «Театр месье и мадам Кабаль», длящийся один час пятнадцать минут. Персонажи в этом мультфильме представлены в том же виде, что и в короткометражной версии, однако сам мультфильм выполнен в более жёлтой цветовой гамме. Перед зрителями в течение от пяти до десяти секунд предстаёт повторяющийся несколько раз ряд фотографий: реминисценции мадам Кабаль и чёрно-белые видеофрагменты, дополняющие представление зрителя о внутреннем мире месье Кабаля. Помимо вставок видеоряда и фотографий в мультфильм включён фрагмент медицинского документального фильма с оперированием внутренних органов человека. Как и в случае с короткометражной версией сюжет построен на чередовании плохо связанных между собой абсурдных ситуаций, показывающих деспотичность мадам Кабаль и деструктивность отношений супругов. На фоне противопоставления доминирующей мультипликационно оформленной линии развития отношений героев краткие контрастные вставки с фотографиями и документальными эпизодами получают большую смысловую нагрузку. Они расширяют «смысловую гамму иронического повествования от легкой комедийности до иронии грустной, трагической или даже мелодраматической» [91, с. 30], переключая зрителя от простого наблюдения за героями-марионетками к эмпатии, восприятию героев уже не как вымышленных, а персонажей, наделённых почти реальным прошлым [91, с. 14].

Сюжет фильма, а точнее его отсутствие, в традиционном понимании сюжета со связями между его фрагментами, созвучен киноэстетике «Новой волны» как перенесённый в рамки мультипликации «феноменологический реализм», которому свойственно «описывать колеблющуюся неустойчивую реальность. И операторская работа, и монтаж, и поведение героев – всё кажется случайным и немотивированным» [147, с. 49].

Реальный актёр-конферансье в начале и конце мультфильма ведёт диалоги с мадам Кабаль. Её голос постоянно меняется в тембре и содержит множество синтетических звуков. Звуковое и музыкальное сопровождение в плане драматургии следует за сюжетом, не привнося (как в случае с короткометражной версией) в драматургию медиатекста процессуальность и динамичность. Однако у музыкального сопровождения всё же существует композиционная, «цементирующая» хаотично-событийный сюжет, функция. Необходимость в ней можно объяснить резкими модуляциями в моменты переходов от плохо прорисованных Кабелей к реальным фотографиям и секундными видео.

В музыке мультфильма используются цитаты. В прологе и в его середине (00.47.02), звучит объёмная цитата из Свадебного марша из музыки к «Сну в летнюю ночь» Ф. Мендельсона. Она воспринимается как обращённый в гротеск символ святости и сакральности супружеского союза Кабелей. Цитата из рождественского гимна «Тихая ночь» Ф. Грубера¹¹⁴ звучит в момент, когда после ряда жестоких сцен с действиями мадам Кабаль наступает краткое перемирие, и она баюкает на руках своего супруга. Образуется ещё один «диалог смыслов» [35, с. 97] в бессловесно раскрываемых в мультфильме отношениях месье и мадам Кабаль. Плохо различимые из-за краткости и диалогов персонажей цитаты из эстрадного репертуара популярных во Франции песен композиторов К. Оберфельда и Ч. Потье создают эмоциональную атмосферу, придавая ей дух современности с типичными для французской семьи бытовыми ритуалами. Здесь важна не семантика и текст конкретной песни [152, с. 114], а её звучание в кадре в целом. Музыкальный материал вводится и в сам кадр продолжительностью пяти – десяти секунд¹¹⁵: это патефон (00.07.40, 00.43.56, 00.49.55, 00.53.55, 01.09.22) и магазин пластинок (00.27.12). Эти кадры многократно повторяются в

¹¹⁴«В зависимости от характера музыки зритель по-разному воспринимает видеоряд». Особенно эффективна в этом смысле «переинтонирования» зрительного ряда с помощью цитаты из академической музыки, привносящей в зрительный ряд свой подтекст [152, с. 26].

¹¹⁵ Вероятно, такое краткое введение музыкальной цитаты используется де Монфредом специально для того, чтобы слушатель не мог атрибутировать конкретный источник цитаты и сам смысл, заложенный в первоисточник и, следовательно, воспринимал её лишь как инородный звуковой фрагмент, отсылающий лишь к эстрадному музыкальному жанру [35, с. 97].

мультфильме, «склеивая» как своеобразный визуальный рефрен сцены сюрреалистичных событий с четой Кабаль. Ещё один «трюк», который проделывает с этим музыкальным материалом тандем Боровчика и де Монфреда – создание эффекта «заевшей» пластинки, когда многократно повторяется трёхсекундный мотив из песни (00.28.31, 01.03.05, 01.10.45). Данный музыкальный материал становится лейтмотивом [152, с. 64] образа мадам Кабаль и предвещает очередное событие, с ней связанное.

В одном из фрагментов мультфильма цитата из эстрадной музыки (01.06.28), звучащая на протяжении почти двух минут, выполняет ещё более оригинальную функцию, свойственную медиатексту – в двухмерном анимационном изображении она создаёт эффект трёхмерного пространства. Теоретик искусства Я. Мукаржовский ещё в 1930-е годы описал следующую закономерность: «Звук, смещённый относительно своего источника, порождает объёмность» [92, с. 32].

В этой сцене фильма мадам Кабаль в комнате совершает утренний моцион, сопровождаемый приглушённо звучащей музыкой за кадром. Следом, с неоднократной сменой этих эпизодов, в кадре появляется месье Кабаль, готовящий завтрак на кухне. Здесь же звучит граммофон и музыка, соответственно, выходит на первый план и звучит громче. Если бы музыка из данного фрагмента звучала в одной динамике и на одном плане, эффект нахождения персонажей в одно время в разных местах дома не был бы очевиден. Подобный способ функционирования музыки не является новаторским в кино, примером чему служит фильм «Пепел и алмаз» 1958 года [89, с.161]. Однако перенесение этого приёма в область мультипликации даёт ещё более яркий эффект.

Авторский материал мультфильма – закадровая музыка для органа [152, с. 29] в тематическом плане часто едва различима из-за звучания на втором плане (00.30.25, 00.33.33.33). Подобное вуалирование индивидуальности музыкальной темы, как и многие фрагменты с органной музыкой не только в этом мультфильме, но и во всех работах Боровчика с де Монфредом и другими

композиторами, является характерной чертой стиля режиссёра. Тембр органа выступает своеобразным лейттембром [152 с. 95], подчёркивающим ключевые моменты в драматургии визуального ряда медиатекста¹¹⁶.

Киномузыка де Монфреда не была равнозначной областью его творчества в сравнении с эстрадной и академической музыкой. Не обладая чертами яркой композиторской индивидуальности, отличающей другие жанры творчества композитора, киномузыка его всё же имеет узнаваемые черты стиля, сложившегося в процессе работы с Боровчиком. Его требования к музыкальному ряду фильма были приоритетными для композитора, ведь главным в процессе создания фильма является режиссёр, что подтверждается словами современного кинокомпозитора Э. Артемьева: «Только жёсткая позиция режиссёра даёт композитору определить роль и место музыки в конкретном кинопроизведении» [153, с.29]. Лисса также указывала на невозможность чёткой идентификации стиля композитора в области музыки для кино: «Каждый фильм создаёт собственную эстетику и навязывает композитору совершенно определённый музыкальный язык. Поэтому вряд ли можно говорить о едином стиле киномузыки данного композитора. Но все же совершенно очевидно выявляется пристрастие отдельных композиторов к определённым музыкально-кинематографическим приёмам, к определённой музыкально-кинематографической эстетике» [89, с. 348].

Стиль киномузыки де Монфреда с оглядкой на рамки, поставленные режиссером, можно лишь условно определить как стиль, богатый музыкально-историческими аллюзиями, с внушительным арсеналом драматургических средств при относительной скромности мелодических, тембровых средств оформления музыкальных тем. Это «минус-приемы» с прерванным звучанием

¹¹⁶Подобный эффект «сакральности» присутствует в короткометражной анимации о жертвах польских концентрационных лагерей «Игры ангелов» (1964) с музыкой Б. Пармеджиани, а также в полнометражном игровом кино с цитатным музыкальным материалом «Гото, остров любви». В этом фильме трижды звучит тема из Andante органного концерта № 11 op. 7 Генделя. Протяженность звучания цитатного материала за кадром не является типичной для Боровчика.

безмятежных мелодий, навыками музыкального обобщения через жанр, жанровой трансформацией музыкальных мотивов и цитат, поддержка музыкальным оформлением нужного режиссеру ритмического ряда монтажа в зависимости от замысла. Во всех работах с Боровчиком де Монфред ограничился использованием натуральных тембров инструментов симфонического оркестра без привлечения синтетического звучания и возможностей электронной музыки¹¹⁷.

Установить случайность или преднамеренность создания творческого тандема Боровчика – де Монфреда в области кино доподлинно невозможно без привлечения архивного эпистолярия композитора или режиссера. Вероятным «конкретным» преимуществом де Монфреда среди других композиторов Парижа в области создания музыки к анимационным фильмам была жизнь композитора в США в период «золотого века» коммерческой анимации. Уже в 1910-е годы в США начали издаваться учебные пособия, посвящённые музыке в кино [134, с.18, с. 41]. При сравнении имеющихся работ с мультфильмами и кинофильмами Боровчика второй половины 1950–1960-х годов, сопровождаемыми музыкой других авторов, становится понятным, что де Монфред органично подстроился под режиссерские требования к количеству, качеству и драматургии музыкального сопровождения (свойственные и другим его кинофильмам), но остался верен своей эстетике.

Потенциал творческого тандема композитора и кинорежиссера реализовался в разных по жанру, стилю и сюжету медиатекстах. Это объясняется не только влиянием Ассоциации кинематографистов, протекцией Форжо и его родственными связями с де Монфредом, но и профессионализмом композитора.

¹¹⁷В тоже время работы Боровчика с другими кинокомпозиторами (В. Котонский, Б. Пармеджиани) периода 1960-х годов независимо от особенностей сюжета редко были оформлены только натуральными тембрами. За исключением звукоизобразительных фрагментов музыки, прямо сопровождающих визуальный ряд, все остальные музыкальные эпизоды – и авторский, и цитатный материал, имеют черты классико-романтического стиля, а основываются на тональной функциональности.

Работа де Монфреда в Ассоциации кинематографистов не закончилась на создании музыки к «Концерту месье и мадам Кабаль», но из сугубо творческой она перешла в административное русло, в качестве музыкального руководителя Ассоциации. В архиве композитора сохранились фрагменты переписки, посвящённой делам Ассоциации кинематографистов на протяжении 1967 года. Композитор пишет в мае 1967 года своей супруге Матильде Хейдорн:

«В пятницу вечером был гала-ужин, за которым последовали показы отмеченных наградами фильмов. Два наших, Институт страхования жизни (США) и Джонни Уокер (Англия) получили "Клио" (статуэтку, соответствующую "Оскару"), а Жак [Форжо] получил награду от имени Cineastes. За ужином мы установили несколько деловых контактов, которые могли оказаться интересными. Каждое рекламное агентство, большое или маленькое, было представлено на гала-ужине, с красивой программой в журнальной форме, перечисляя торжества и триумфальные фотографии. Приятно было найти свое имя: "музыкальный руководитель: Авенир де Монфред" в списке "Институт страхования жизни"».

В это время де Монфред и Жак Форжо намеревались открыть филиал Ассоциации кинематографистов в Нью-Йорке, посещали различные фестивали киноискусства (и рекламы) в США, завязывали творческие контакты с представителями американской киноиндустрии. Однако амбициозным планам де Монфреда и Форжо не суждено было сбыться. Предположительно в это время здоровье Жака Форжо значительно ухудшается и спустя два года он умирает. О премьерах кинофильмов от Ассоциации кинематографистов Парижа с этого времени сведений нет, однако, организация могла и дальше выпускать рекламные ролики и выполнять прочие коммерческие заказы. Ее дочернее предприятие – музыкальное издательство – продолжало существовать, свидетельством чего стала публикация в 1973 году «Пяти уравнений для симфонического оркестра в НДМ» де Монфреда.

Де Монфред умер 11 апреля 1974 года, похоронен поблизости от Ла Гаренн¹¹⁸ – поместья, в котором он проживал с 1950-х годов. Среди публичных проявлений скорби о смерти музыканта сохранилось стихотворение памяти Авенира де Монфреда «Там, помню, цвело моё первое белое лето...» поэтессы Эллы Бобровой¹¹⁹:

«Там, помню, цвело мое первое белое лето.

Все помню... Я город моим нарекла навсегда,
Я знала его по стихам всех мне близких поэтов,
давно был он мил мне, в бессмертных твореньях воспетый
с ним встреча была, как большой незаслуженный дар.

Люблю его набережные, мосты и каналы,
живые потоки на Невском, люблю Летний сад;
и купол Исаакия вечером в отсветах алых,
и сумерек встречи с зарей, загулявшихся, шалых,
и снег в декабре на воздушных узорах оград.

Обнять люблю глазом; а сердцем — восторженно слушать
в аллеях забытых легенд разговор,
боясь волшебство словом, вздохом случайно нарушить:
люблю вызывать их плененные мрамором души
и в мыслях решать с ними страстный извечный их спор

Все памятью слышу: аккорды в дворцовых колоннах,
и мягко звенящую трель в барельефных витках;

¹¹⁸Поместье Ла Гаренн – пригород Парижа.

¹¹⁹Элла Ивановна Боброва (1911—2012) — канадская поэтесса немецкого происхождения. Родилась в Николаеве, в 1943 году покинула СССР, жила в Германии. В 1945 году попала в американскую оккупационную зону в Баварии, прошла через лагеря ди-пи и с 1950 году проживала в Канаде. Была супругой Леона Цукерта – канадского композитора и музыканта еврейского происхождения. С 1960-х годов публиковала свои сочинения в журналах «Современник», «Новый жарнал», «Возрождение». В 1970-е годы участвовала в передачах Радио Канады, занималась переводами с русского на английский язык [2 с. 396–406].

и шелест фонтанов, и колоколов перезвоны,
и белою ночью вздох парков в тиши полусонной...

.....

Каким будут слышать Петрополь потомки в веках?»

Вероятно, поэтессу с композитором связывала долгая дружба де Монфреда с её вторым супругом – Леоном Цукертом¹²⁰. В архиве Авенира Генриховича сохранился фрагмент сценария радиопередачи «Заблудшие путешественники» для американского радио ABC совместно с Цукертом, где в лёгкой юмористической форме рассказана их история знакомства, совместные путешествия и исследования музыкального фольклора разных стран, а также тот факт, что между собой они могли общаться на десятках языков и диалектах тех стран, где побывали. Примечательно, что в сценарии передачи Леон Цукерт упомянут как аргентинец, а де Монфред – француз, чем ведущий «оправдывал» их необычные для американского слушателя акценты в английском языке [Приложение А, рис. 26].

Несмотря на репутацию «Американца в Париже и француз в США», становится понятным, что композитор поддерживал до конца своей жизни контакты с представителями русской культуры, пусть не столь активно, как в 1930-е годы, когда он участвовал в масонской ложе и был выгодным знакомым для М. А. Осоргина. Вероятно, действительный круг общения де Монфреда откроется нам только при изучении его архива, ныне расположенного в США как в частном, так и в специальном хранении в Библиотеке Конгресса США. Как известно, де Монфред не преподавал в образовательных учреждениях Франции и США, собственные его описания своей педагогической деятельности свелись к единичным частным случаям, по этой причине память о нем и его технике были преданы забвению после его смерти.

¹²⁰ Леон Цукерт (1904–1992) – канадский композитор, скрипач еврейского происхождения. Работал в эстрадных и академических жанрах, писал вокальную музыку на стихи своей супруги Э. Бобровой.

Что же случилось с материальными объектами наследия де Монфреда, помимо архивов и публикаций нотных произведений? Большое количество экземпляров его книги осталось нераспроданным у наследников архива, на сегодняшний день некоторые экземпляры книг продаются в частных букинистических интернет-магазинах, а также сохранены контрольные экземпляры в национальных библиотеках Франции и США. С учетом этого факта допустимо предположить, что тираж был издан за счет композитора и коммерческого интереса изначально не имел, как, например, в случае с переизданиями «Тезауруса мелодических гамм и оборотов» Н. Л. Слонимского более широкой практической направленности.

Одним из хобби де Монфреда было коллекционирование объектов изобразительного искусства. В коллекции композитора хранились работы русского художника Лео Бакста. Внучатая племянница де Монфреда в переписке упомянула о том, что уход вдовы де Монфреда на пенсию был частично financирован продажей тех картин, что чета собирала при жизни композитора. На коллекцию потребовались значительные финансовые вложения с доходов Авенира Генриховича, что свидетельствует о коммерческой успешности его музыкальной карьеры.

Творчество композитора и его вехи его биографии были освещены в работе наиболее полно с учетом тех материалов, что имеются в исследовательском поле для изучения сегодня. Однако дальнейшее осмысление личности композитора в контексте культуры США и Франции при наличии более широкого корпуса архивных материалов американского и французского периодов жизни остается актуальным и перспективным для дальнейших исследований о жизни представителей русской культуры в миграции.

Глава 3. Эксперименты и рефлексии

3.1. «Вертикальная» хроматика виолончельной сонаты¹²¹

В конце 1960-х годов в книге «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки», де Монфред рассуждал о бесперспективности новомодных техник композиции, не вобравших в себя многовековые традиции музыкальной культуры прошлых эпох. Негодование по поводу экспериментальных и надуманных техник композитор обратил в сторону А. Шенберга и И. М. Шиллингера:

«Автор¹²² книги просит создателя серийной музыки ответить честно и справедливо: слышит ли он на самом деле своё сочинение как произведение искусства, а не надуманное нагромождение звуков перед тем, как оформить его в письменном виде? И если нет, то разве это не лучшее доказательство того, что его музыке не хватает спонтанности, искренности и вдохновения? То же относится и к многочисленным последователям более позднего Иосифа Шиллингера. Но последователи Шенберга и Шиллингера могут утверждать, возможно, с искренним убеждением, что то, что обычно называют вдохновением, не требуется для создания произведения искусства. По их мнению, основа произведения искусства математическая. Однажды Шиллингер сказал автору, что любой водитель грузовика мог бы писать фуги лучше И. С. Баха после изучения курса музыкальной композиции Шиллингера» [168, р. xxii].

Музыкантам, следовавшим по пути Шёнберга, де Монфред предлагал проанализировать их творческий процесс не только с позиции слушательского

¹²¹ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Авенир де Монфред. Загадка виолончельной сонаты // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова. – 2021. – С. 136–144.

¹²² В книге де Монфред пишет о себе в третьем лице.

интереса к эпатажным новинкам, но с позиции получения слушателем эстетического удовольствия от самой музыки, и призывал при сочинении музыки руководствоваться не техникой, а вдохновением:

«Подводя итоги, автор считает, что атонализму Шенберга не хватило двух главных и тесно связанных компонентов, которые, поодиночке абсолютно необходимы для того, чтобы талантливые композиторы могли создать настоящее произведение искусства: искренность и вдохновение. 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!» [168, р. xxii].

В контексте этого суждения озадачивает публикация в 1962 году музыкальным издательством кинематографистов Парижа¹²³ виолончельной сонаты, как раз относящейся к музыке с насыщенным экспрессионистским звучанием, явно не инициированной желанием усладить слух публики изысканными консонантными находками в области НДМ музыки, над которой, к моменту публикации сочинения, композитор работал уже десять лет. В списке сочинений де Монфреда, составленном при публикации биографической заметки в издательстве ЕМСА, указаны оставшиеся неопубликованными симфоническая поэма «Вена. 1850»¹²⁴ (1935) и струнный квартет №1 (1939). В нескольких источниках названа виолончельная соната, сочиненная в 1939-м, а по некоторым сведениям – в 1938 году. Есть основания предполагать, что виолончельная соната 1939/1938 года и виолончельная соната, опубликованная в ЕМСА в 1962 году – одно и то же сочинение, в свое время не заинтересовавшее постоянного издателя де Монфреда Франсиса Салабера.

Как правило, в рукописях и в конце нотных изданий де Монфред указывал год и место написания своих произведений. Однако в издании виолончельной сонаты такие сведения отсутствуют. Нет ни опуса, ни порядкового номера

¹²³ Editions Musicales des Cineastes Associes. Далее в тексте – ЕМСА.

¹²⁴ Известно, что сочинение было исполнено 5 апреля 1941 года в Каннском театре (Франция).

сонаты. Поэтому исследовательский поиск был направлен на источники, способные уточнить сведения о сонате. В одной из самых обширных прижизненных заметок Н. Л. Слонимского [175, р. 1165] о де Монфреде есть список сочинений Авенира Генриховича. В числе этих сочинений названа виолончельная соната, относящаяся к 1938 году. Эта информация не подтверждается сведениями из каталогов Национальной библиотеки Франции и Библиотеки Конгресса США, где собраны все опубликованные сочинения композитора. Остается предположить, что Н. Л. Слонимский, собиравший сведения для дополненного издания словаря 1965 года, или пользовался сведениями, предоставленными де Монфредом лично, или сам составлял список сочинений уже с опозданием на несколько лет. В этом издании также не названо еще одно произведение Авенира Генриховича – Второй струнный квартет в НДМ ладах [169], опубликованный в 1960 году.

Если соната, упомянутая Слонимским и соната, изданная в 1962 году в Париже, есть одна и та же соната, возникает вопрос, почему соната не была опубликована Ф. Салабером, у которого до 1948 года де Монфред издавал все свои сочинения. Здесь исследователь вступает в область гипотез. Причиной столь протяженного невнимания к этому сочинению в те годы могло быть несоответствие музыки сонаты политике издательства Салабера, публиковавшего коммерчески выгодную музыку для домашнего музицирования. А виолончельная соната де Монфреда требовала виртуозного владения и виолончелью, и фортепиано.

Известно, что композитор в начале 1950-х годов активно работал в академических жанрах, на это время приходится создание двух симфоний¹²⁵, которые так и не были опубликованы. Однако, в биографической заметке – она же «открытое письмо к читателю» о де Монфреде от Пола Лемеля – директора ЕМСА, прикрепленной издательством к нотам виолончельной сонаты указано, что Вторая симфония в НДМ ладах, готовится к изданию в ЕМСА. Организация

¹²⁵ По сведениям от Н. Л. Слонимского, дата сочинения Первой симфонии – 1955 год, Второй симфонии – 1957 год. См.: [175, р. 1165]

ЕМСА, зависевшая от самой ассоциации кинематографистов Парижа и управляемая другом де Монфреда – Жаком Форжо, не была прибыльным предприятием¹²⁶. По сведениям из каталога Национальной библиотеки Франции, в числе опубликованных ЕМСА произведений в виде нот всего девять опусов, все они принадлежат де Монфреду. Часть планов по публикации сочинений де Монфреда так и не осуществилась, возможно, по организационно-финансовым причинам. Со смертью Форжо в 1969 году финансирование издательства было под вопросом. Последняя работа де Монфреда, изданная в ЕМСА – «Пять уравнений в НДМ ладах для симфонического оркестра» [167], датируемая 1973 годом. И если теперь предположить, что работа в ЕМСА над изданием симфонии 1957 года так и не осуществилась из-за финансовых проблем, то публикация виолончельной сонаты только через пять лет с начала работы издательства в 1962 году вполне понятна.

Наиболее веским аргументом в пользу идентичности виолончельной сонаты 1938 года и сонаты, изданной в 1962 году, является музыка самой сонаты. Виолончельная соната, опубликованная в 1962 году¹²⁷, представляет собой одночастное сочинение [Приложение Б, рис. 8].

Ее характерными признаками являются тематический, темповый и метрический контраст, присущий архитектонике сонатной формы классико-романтического типа, но со свободным употреблением диссонансов, чуждых произведениям позднего периода творчества де Монфреда.

В книге об НДМ принципе де Монфред высказался об «эмансипации диссонанса» и «вертикальном хроматизме», выражая крайне негативное отношение к их использованию в музыке XX века. Возникновению хроматизмов и их применению в музыке Бахом де Монфред уделил в книге довольно много

¹²⁶ Из личной переписки с французским ученым Жан-Баптистом Гарнеро, занимающимся изучением истории ассоциации кинематографистов Парижа под руководством Жака Форжо и причастного к ассоциации музыкального издательства, удалось установить, что де Монфред был родственником и близким другом Жака Форжо.

¹²⁷ Соната посвящена Анне Фитч Арденги [For Mrs. Anna Fitch Ardenghi]. Доступные и достоверные сведения о ней в данный момент отсутствуют. Возможно, это была американка – основательница фонда для помощи гуманитарным исследованиям.

внимания. Он был убежден в том, что современные техники композиции ведут к нарушению хода музыкальной эволюции:

«Естественно, в хроматизме нет ничего плохого. Наоборот, у него есть преимущества, как способность мгновенно менять окраску заданной гармонической последовательности путем энгармонической модуляции в далёкие тональности. К сожалению, дурное влияние хроматизма в чрезмерном его использовании. В качестве сравнения приведем алкоголь, который в лечебном деле, как и тротил в дорожно-строительных и других технических работах, доказал свою полезность. Но при этом, мы же не можем игнорировать и тот вред, который он до сих пор приносил и будет приносить?»

Когда Бах создал “Равномерно темперированный клавир”, его целью было сделать возможным, путем компромисса, гармоническую взаимосвязь всех ладов, для чего предложенная формула на основе уравнивания $Ais = B$ стала наиболее простой и изящной из всех возможных решений. Только Бах не предполагал, что его равномерно темперированные звукоряды будут использоваться в вертикали, то есть в последовательности из прямолинейных гармонических последовательностей; другими словами, его открытие было предназначено для использования в полифонии как средства гармонической модуляции в другую тональность и возвращения в исходную точку. Использование в этом случае хроматизма имеет право на существование, поскольку хроматизм освобождает индивидуальность частей сочинения от “крепостного права” монотональности, которая в своё время тормозила процесс развития средневекового контрапункта.

Бах использовал хроматизм всегда в горизонтали, то есть полифонический; его происхождение всегда было тональным и на основе диатонического звукоряда. Нигде в его творчестве мы не сможем найти пример вертикально движущихся хроматических аккордовых последовательностей. В самом деле, в большинстве случаев баховские аккордовые последовательности сохраняют модальную структуру, как и в пред-темперированном периоде: судя по указаниям

мастера, он считал, что его творчество проходит в рамках средневековой модальности» [168, р. 9].

В 1940-е годы, когда виолончельная соната уже была написана, де Монфред, по его словам, осознал кризис тональности и «атональности» [168, р. 35] и стал проводить эксперименты с полимодальными техниками. В ходе поисков он уделил внимание политональности в трактовке Мийо¹²⁸, сочинил помессиановски полимодальную и аметричную пьесу «In Paradisum», впервые зафиксировал в цикле «Юная француженка» свою трактовку полимодальности [168, р. 61]. Теоретическим обобщением этого опыта стала первая статья о полимодальности, опубликованная в 1951 году в американском издании. В ней Авенир Генрихович говорил «о нарушении естественного хода эволюции музыкального искусства в XX веке» и утверждал бесперспективность «музыкальных идеологий, как тональность, хроматизм¹²⁹, и хроматический атонализм» [170, р. 43] с попытками последних отвергнуть традиции музыкального искусства прошлых веков, основанные на диатонических звукорядах, создав нечто принципиально непохожее на классико-романтические формы, гармонию, лады и жанры. Отправной точкой поисков де Монфреда в 1940-ые годы в области политональности и полимодальности были сочинения в стиле раннего Скрябина, такие, как цикл для фортепиано или органа «Прелюдия, интермеццо и фуга», созданный в 1942 году и опубликованный издательством Салабера в Париже в 1948 году. Но к моменту сочинения этого цикла юношеские эксперименты композитора с экспрессионистскими техниками были пройденным этапом¹³⁰.

¹²⁸ Де Монфред в тексте трактата не раз цитировал статью Д. Мийо «Политональность и атональность». Статья включена в сводную библиографию книги как: Мийо Дариус. Политональность и атональность. – Нью-Йорк: Франко-Американское музыкальное общество, 1924. (Mihauld Darius. Politonality and Atonality. – New York: The Franco-American Musical Society, 1924) [69 с. 293–296]; См.: [168, р. 222].

¹²⁹ В английском тексте статьи автор употребляет такие понятия как «tonalism, chromaticism, chromaticatonalism».

¹³⁰ Вероятно, эксперименты с экспрессионистскими направлениями в музыкальном искусстве закончились ещё в стенах Петроградской консерватории, поскольку в 1920-е годы де Монфред, работая в издательстве Салабера, создавал вполне «тональные» сочинения в

Эталоном звучания в поздней эстетике де Монфреда была диатоника. Ей композитор противопоставлял два типа хроматики: горизонтальную и вертикальную. Горизонтальная хроматика – кратковременное присутствие хроматизма в мелодической линии сочинения, не создающее продолжительного диссонантного звучания в вертикали музыкальной ткани, по мнению композитора допустима. Вертикальная же хроматика – исходя из определения горизонтальной хроматики – продолжительное присутствие диссонантного звучания в вертикали музыкальной ткани. Она и является особенностью техники виолончельной сонаты. Если же оценивать виолончельную сонату не в аспекте техники, а в аспекте жанра, то методологически релевантным будет не феноменологический, а когнитивный подход к жанру: «жанр активирует в долговременной памяти автора (и интерпретатора) тот сценарий, который позволяет не только прогнозировать дальнейшее развертывание дискурса, но и влиять на отбор его языковых средств» [8, с. 26]. При подходе к жанру как ментальной схеме «кривая» творческих поисков де Монфред предстает как поиск баланса смысла музыки, ее звукового образа и ментальной схемы, способной этот баланс «вместить» в себя.

Не упоминание де Монфредом виолончельной сонаты в итоговом теоретическом труде похоже на «минус-приём» [93, с. 34] в литературе, под которым понимается отсутствие в тексте тех или иных значимых элементов, наличие которых ожидается читателем. В данном случае – это отсутствие в тексте труда де Монфреда упоминания одного из этапных, и, следовательно, значимых сочинений, эстетическая оценка которого на момент завершения книги утратила прежнюю положительную модальность. В контексте парадигм музыкального искусства XX века данная соната – образец природно-космической парадигмы с попыткой создать «матрицу серию как основу для дальнейших преобразований при уплотнённости событий» [43, с.40]. И при смещении фокуса внимания композитора с техники музыкального искусства на эстетику и взаимодействие с аудиторией слушателей, для которой, по мнению композитора, была важна

именно интонация, де Монфред вернулся к поискам техники, позволявшей сохранить мелодическую составляющую в основе сочинений. На протяжении всего своего творчества композитор находился в сфере генеральной речевой парадигмы, сформированной в творчестве композиторов-классиков. И, за исключением виолончельной сонаты, все его дальнейшие попытки сменить стиль, технику музыкальной композиции и эксперименты со сменой прочих параметров музыкальной ткани всё равно оставались именно в речевой парадигме.

3.2. Произведения 1940-х годов: в поисках своего стиля¹³¹

Академические произведения де Монфреда 1940-х годов – промежуточный этап в поисках своего стиля. Основные аспекты НДМ принципа – ладовая система, оригинальная и опциональная нотации, ещё не были обоснованы теоретически и отсутствовали в нотах цикла «Прелюдия, интермеццо и фуга» (1942), опубликованного в нью-йоркском издательстве Салабера. Помимо этого цикла в издательстве Салабера в это десятилетие были опубликованы следующие сочинения де Монфреда: «Концерт для детей: сюита» (1947), «In Paradisum» для органа (1947), «Моменты мистики: семь пьес для органа» (1947), «Юная француженка: сюита для фортепиано» (1947), «Влюблённый часовщик» для фортепиано (1947), «Любовный ноктюрн» (1948), «Прерванная юмореска» для фортепиано, скрипки и виолончели (1948). Неопубликованными среди наследия 1940-х годов остались крупные сочинения – скрипичная соната (1944) и фортепианный концерт «Три аспекта Франции» (1944), что вполне ожидаемо с учётом издательских принципов Салабера. Некоторые эстрадные и джазовые пьесы 1930–1940-х годов де Монфред писал в соавторстве с Салабером, в качестве аранжировщика. Издаваться эти пьесы могли в сборниках. Аудиозаписи

¹³¹ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Новый диатонический модальный принцип Монфреда: истоки и этапы формирования // Opera Musicologica. – 2019. – № 4 (42). – С. 45–57.

сочинений композитора также остаются «анонимными», без указания авторства. Известны либо аранжировщик, либо исполнители. Такова джазовая сюита «Однажды вечером в Нью-Йорке» или «Манхэттенские зарисовки»¹³².

Доступные сегодня для анализа сочинения 1940-х годов весьма ограничены. В произведениях 1940-х годов композитор придерживался ментальной схемы¹³³ классико-романтического типа с барочными элементами при развитии темы – принципом «тематического ядра» и полифонизацией ткани.

Фортепианный концерт «Trois aspects de la France» 1941 года не был опубликован ни во Франции, ни в США, существует лишь аудиозапись концерта в исполнении болгарского пианиста Юрия Боукова¹³⁴, а также упоминания о премьере сочинения в хронографе Н. Л. Слонимского «Музыка с 1900 года». Слонимский охарактеризовал концерт так:

«21 сентября, 1965 год. Фортепианный концерт рождённого в России, на четверть французского, на четверть шотландского, на четверть русского, на четверть немецкого происхождения, ставшего американцем композитора Авенира Монфреда “Три аспекта Франции” в трёх частях: “Франция классическая”, “Франция романтическая” и “Франция популярная”. Концерт насыщен мелодическими и гармоническими идиомами в духе Листа, Рахманинова и Дебюсси, растворёнными в галльской атмосфере. Исполнен впервые спустя 21 год после сочинения болгарским пианистом Юрием Боуковым и Гамбургским симфоническим оркестром» [176, р. 763].

Причины введения упомянутых Н. Л. Слонимским идиом в музыкальный материал концерта объясняются программой концерта, согласно которой в

¹³² См. Приложение 3, список сочинений Авенира де Монфреда

¹³³ Даже несмотря на стремление сохранить форму классико-романтического типа, к сочинениям де Монфреда применимо такое высказывание А. А. Амраховой: «Слишком велик разрыв между тем, что называлось формой, жанром да и вовсе музыкальным языком в классическую эпоху и тем, что подразумевается (или игнорируется) в творчестве композиторов нового поколения» [7, с. 28]. По этой причине автор использует здесь и далее традиционные термины, относящиеся к музыкальным формам с оговоркой об их экстенсинальности [7, с. 32].

¹³⁴ Y. Boukoff–A. H. de Monfred. Trois Aspects de la France. France Classique [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PKZ6dK56UxU>. (дата обращения: 9.01.19).

концерте отражена музыкальная жизнь Франции разных эпох. Идиомы позволяют синтезировать внутри частей цикла различные жанры и индивидуальные композиторские стили, излюбленные французской публикой.

Тема главной партии первой части концерта интонационно близка прокофьевским темам моторностью, внезапностью ритмических акцентов, вариантною ступеней. По-прокофьевски смелое использование группы медных духовых и ударных инструментов в главной партии и во всей первой части сочетается с умелым использованием колористических возможностей группы деревянных духовых инструментов. Фортепианная партия в концерте, несмотря на свою техническую сложность, не является ведущей, диалог солиста и оркестра превращается в концерте в общее высказывание.

Побочная партия (D-dur) лирична, напевна, сохраняет общий оптимистичный эмоциональный настрой концерта. Несмотря на то, что де Монфред не использует интонации русской мелодики в концерте, способ работы с развитием материала – вычленение мотивов темы и последующее секвенцирование, перегармонизация мотивов, сближает это сочинение с наследием русских композиторов – П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева.

Вторая часть (H-dur)¹³⁵ – лирический центр цикла. Главная тема является примером пейзажной лирики, она отмечена созерцательностью, богатством гармонических созвучий и мелодических вариантов, что роднит концерт с рахманиновскими концертами. Типично рахманиновской является и фортепианная фактура части. Мелодия в данной части цикла подчиняет себе все остальные средства музыкальной речи. Предельное выражение мелодического начала – монодия [17, с. 21], и, по сути своей, монодийная тема первого раздела превращает гармонию в «ленточное» сопровождение [18, с. 105] мелодии, в котором в изобилии представлены мелодико-гармонические модуляции. Во всей

¹³⁵Y. Boukoff– A. H. de Monfred. Trois Aspects de la France. France Romantique [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=WEC3928RJ0M>. (датаобращения: 9.01.19).

части чрезвычайно важное положение занимает тембровая сторона. Особая роль во втором разделе принадлежит деревянным духовым инструментам, а оркестровый колорит напоминает симфонические полотна Дебюсси, в частности, «Ноктюрны».

Третья часть – *France Populaire (Concertino)*¹³⁶. Драматургическое значение части традиционно для финала инструментального концерта. Он написан в форме рондо-сонаты с эпизодом вместо разработки. Смена тем происходит резко, без связующих разделов, что создаёт ощущение калейдоскопичности всей части – отражение сути данного финалу названия.

Фортепианная партия первой и третьей частей концерта близка неоклассическому фортепианному стилю Равеля. Круг образов – подчеркнуто оптимистичные, ритмически упругие темы, подобные темам концертов Прокофьева и Равеля, а также сфера светлой созерцательной лирики, у истоков которой стоят лучшие образцы лирики из музыки Чайковского и Рахманинова.

«Trois aspects de la France» – синтез тенденций позднего романтизма и неоклассицизма. С неоклассицистскими сочинениями Прокофьева концерт де Монфреда связан стремлением к рационализму, лаконичности [9, с. 52], однако стимулом к созданию этого сочинения стала не попытка противостоять субъективному в музыке и отрицанию старого, а подведение итога в достижениях нескольких музыкальных направлений. В этом отношении рационализм Монфреда схож с рационализмом Равеля, соединившего в своей музыке отдельные черты импрессионизма-символизма Дебюсси и неоклассицизм. Черты позднего романтизма и влияние стиля Рахманинова представлены лирическими образами концерта.

Цикл «Прелюдия, интермеццо и фуга» также содержит в себе множество стилистических и жанровых взаимодействий. Необарочные черты присутствуют в жанровой идентификации цикла: композитор намеренно отказывается от

¹³⁶Boukoff Y. Monfred. A. Trois Aspects de la France. France Populaire [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VLolbPZVuQA>. (дата обращения: 9.01.19).

распространённых в 1940-е годы жанров «Музыки для....» и иных. В цикле «Прелюдия, интермеццо и фуга» присутствует политональность, которую де Монфред рассматривал впоследствии как предварительный этап появления полимодальности в пространственно-временном контексте¹³⁷. Судя по доступному сегодня списку сочинений композитора, де Монфред принципиально не использовал жанры, выходящие за хронологические рамки конца XIX века. В цикле «Прелюдия, интермеццо и фуга» к барочному диптиху – прелюдии и фуге, добавлен характерный жанр для эпохи романтизма – интермеццо. Такая трансформация жанра не уникальна¹³⁸, но сопряжение частей цикла с разным жанровым генезисом даёт неожиданный художественный результат – фортепианный цикл обретает черты концерта. Драматургия частей в цикле как раз типична для концерта: прелюдия – образный ориентир цикла с двумя контрастными сферами, интермеццо – лирический центр цикла, а фуга – виртуозная финальная часть. Большой объём музыкального материала фуги позволяет функционально приравнять интермедии характерным для концертного жанра каденциям.

Тональный план сочинения – условно D-dur – fis-moll – D-dur аналогичен тональным планам инструментального концерта. Условность тонального плана исходит из синтеза функционального и фонического мышления, присущего композитору в начале 1940-х годов. В прелюдии, несмотря на изобилие эллиптических оборотов, на границах разделов в момент экспозиции начальных тематических звеньев устанавливается тоникальная устойчивость. Кроме того, при переходе к репризе первой части присутствует доминантовый предыкт, что соответствует тональному, а не фоническому мышлению. Склад и фактура прелюдии – следствие лаконичности тематического ядра и способа его развития. Вся экспозиция тематического ядра заключена в одном такте, завуалированном под полный функциональный оборот [Приложение Б, рис. 9].

¹³⁷ Уточнение «пространственно-временная полимодальность» необходимо для того, чтобы различать трактовку де Монфреда и трактовку, принятую в отечественных музыкально-теоретических школах, например, понимание полимодальности Ю. Н. Холоповым.

¹³⁸ Например, цикл «Прелюдия, хорал и фуга» С. Франка.

Однако, функциональная составляющая этого оборота второстепенна. При попытке заменить её, слушатель получит всё ту же уникальную тему монодийного склада¹³⁹. В моменты несовпадения звукорядов лада мелодии и её эллиптического сопровождения, композитор использует надстрочные знаки альтерации, что является своеобразным предвестником нотации в НДМ принципе. Однако, если НДМ принцип основан на полимодальности как пространственно-временном явлении, то складывающаяся в прелюдии полиладовость – сочетание монодии и хроматизированного сопровождения, единовременна. Первичная функция надстрочных знаков в данном цикле, вероятно, заключается в избегании путаницы для исполнителей сочинения.

Контраст интермеццо с крайними частями цикла де Монфред обеспечивает важнейшими характеристиками музыкальной ткани: иной ладовой организацией, темпом, складом, фактурой [Приложение Б, рис. 10]. Финал – сложная четырёхголосная двухтемная fuga с отдельным экспонированием тем и удержанными противосложениями, придаёт циклу концертный размах [Приложение Б, рис. 11, рис. 12]. В фуге присутствуют виртуозные по технике интермедии, близкие концертным каденциям. Однако былая приверженность композитора к чёткости организации формы сохранена в цикле.

Опыт музыкального воплощения стилей и жанров в 1940-е годы дал удивительный результат в поздний период творчества де Монфреда. Эксперименты с синтезом жанров и стилей зрелого периода творчества стали отправной точкой для формирования НДМ принципа как итога его композиторской деятельности.

¹³⁹Подобный эффект был замечен Т. С. Бершадской на примере фортепианных прелюдий С. В. Рахманинова. [18, с. 90–118].

3.3. Испытание Мессияном¹⁴⁰

У современных исследователей «музыкально-языковая совместимость» в музыке Мессияна вызывает изумление¹⁴¹. Т. С. Кюрегян, исследовавшая формообразование в цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944), высказала суждение о том, что данное сочинение «вполне достойно того, чтобы служить “моделью” – если и не всего мессияновского формотворчества, то хотя бы значительнейших композиций» [87, с. 47].

Трудно себе представить, что и трактат, и сочинения французского композитора не привлекли внимания де Монфреда, находящегося в поиске путей обновления музыкального языка. В своей книге композитор вспоминал об этом времени: *«Я отказался от Шёнберга и атональности и, довольно счастливо, начал потихоньку углубляться в изучение средневековых ладов и постсредневекового контрапункта. <...> Изучение музыки великих мастеров привело меня к вопросу, на который я до тех пор не мог дать однозначно верный ответ, а именно: как случилось то, что количество ладов с семи неожиданно сократилось до двух? Почему в аккордовом разрешении, имеющем в составе седьмую ступень мажорного звукоряда, седьмая ступень должна неизменно переходить в тонику? Что, если мы используем вместо этого разрешения седьмую ступень натурального минора? С другой стороны, если средневековые композиторы боялись тритона – их «дьявола в музыке», почему его же должны бояться и мы? Увеличенная кварта и уменьшённая квинта могут звучать странно, причудливо, необычно, так почему бы не дать им возможность быть полезными? <...> Несколько лет спустя я наткнулся на маленький вальс Франсиса Пуленка: В нём я нашёл то, что искал: систематическое повышение четвёртой ступени в мажорном звукоряде, то есть миксолидийский лад¹⁴².*

¹⁴⁰ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Испытание Мессияном: «In Paradisum» Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021.– № 4.–(28). – С. 46–61.

¹⁴¹ О «совмещении несовместимого» у Мессияна см. у Кюрегян Т. С. [87, с. 48].

¹⁴² Так у де Монфреда – М. К.

Этого fis в пьесе, я уверен, случайно нет при ключе. Тем не менее, эффект от него восхитительный. И ради забавы я сыграл восемь тактов этого вальса с умственным замещением: во-первых, с замещением двух бемолей двумя диезами, во-вторых, с замещением fis на b, в-третьих, натуральный звукоряд без знаков. Мгновенное изменение ладовой окраски было поразительным» [168, р. хxi].

Жанровые и стилистические взаимодействия в драматургии и средствах музыкальной выразительности цикла «Прелюдия, интермеццо и фуга», частично сохранённые де Монфредом в НДМ принципе, никак не соотносятся с «соседним» по хронологии его экспериментом – органной пьесой «In Paradisum». Возможно, этот эксперимент был вызван необходимостью найти музыкальный язык для звукового воплощения неземной жизни. В архиве композитора сохранился фрагмент текста, схожего с конспектом его лекции-концерта для органа, где об этом сочинении он писал: «В этой пьесе я пытаюсь визуализировать своим конечным умом бесконечность загробной жизни и ликование биотического видения»¹⁴³.

«In Paradisum» имеет крайне нетипичную для сочинений де Монфреда и, напротив, привычную для музыки Мессиана составную форму из строф разной величины [87, с. 52]. Такая форма с фиксацией повторов строф в схематичном обозначении – ABCDC¹D¹EF – не даёт каких-либо ассоциаций с формами классико-романтического типа, что очень несвойственно сочинениям де Монфреда всех периодов творчества. Ещё одной особенностью формы «In Paradisum» является отсутствие какого-либо сопряжения музыкальных тем. Все строфы, кроме двух заключительных, основаны на музыкальном материале с функцией экспонирования. Лаконичные, контрастные по тембру, темпу, фактуре и ладовой основе, они метрически и ритмически ограничены друг от друга. Заключительные две строфы, не отделенные друг от друга протяжённым аккордом на их границе, имеют большой объём, позволяющий слушателю ощутить не только контрастность с предыдущими строфами, но и внутреннее «волновое» развитие материала с увеличениями ритмических рисунков и

¹⁴³ См.: Приложение А, рис. 27.

зависящими от них спадами мелодических линий в голосоведении. Каждая строфа контрастна предыдущей по метрическим, фактурным и ладовым характеристикам.

Строфы А, С, С¹, Е, Гаметричны, с линейно-моноподической фактурой и слабой ладовой централизацией [16, с. 56]. Два верхних голоса этих строф следуют логике движения: широкие скачки с последующим хроматическим заполнением и постепенно замирающие с помощью ритмических увеличений терцовые ходы. Нижние голоса этих строф состоят из протяжённых органных пунктов¹⁴⁴ и чуть менее протяжённого аккорда с равномерными неаккордовыми звуками в средних голосах фактуры, поддерживающими эффект «раскачивания» секундовыми или терцовыми ходами. Строфа В, единственная из всей пьесы, основана на симметричном малотерцовом ладу [Приложение Б, рис. 14]. Повторяющийся острый ритм контрастирует с окружающими этот материал строфами, организованными по принципу увеличения и дробления ритмических рисунков и избегания метра. Несмотря на яркость материала этой строфы, она больше не повторяется в пьесе.

Строфы D и D¹ метрические, их ладовая основа – пентатоника. Мелодия в верхнем голосе развивается из краткого тематического ядра, постепенно захватывая всё больший диапазон. Строфа D¹ звучит в буквальном ритмическом и интервальном воспроизведении на малую терцию ниже [Приложение Б, рис. 15].

Заключительные две строфы слышатся как наиболее мессиановские по своей природе. Кюрегян писала о музыкальном материале «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» [«Vingt regards sur l'Enfant Jésus»]: *«Наконец, есть материал, где доминируют прежде всего периферийные компоненты – ритмический или собственно фактурный, – и, который в своём становлении подчиняется некоему умозрительному закону, порождающему подчас на удивление жёсткие и прямолинейные конструкции»* [87, с. 50]. Так и заключительные строфы «In Paradisum» имеют чёткое фактурное распределение на протяжённые педали,

¹⁴⁴Можно предположить, что здесь де Монфред использовал особенности полифонии конца XII первой половины XIII века.

аккордовый комплекс вместе с внеаккордовыми «плавающими» равномерными четвертными длительностями в теноровом диапазоне и дуэт верхних голосов, основанный на хроматических ходах и редких терцовых или квартовых скачках. После, казалось бы, хаотичного высказывания верхних голосов, в последней строфе развитие регулируется повторением простейших ритмических формул из четвертных длительностей или длинного пунктирного ритма с расхождением в верхних голосах в одну восьмую длительность. Ритмическое «урегулирование» в этих строфах влияет и на стабильность интервальных ходов. Следовательно, для всего музыкального материала действует общая логика: метр и ритм являются ведущими в развитии и управляют мелодическими линиями голосов. При нестабильном метре и ритме голосоведение содержит широкие скачки с заполнениями. А в эпизодах с ритмической стабилизацией в конце строф голосоведение становится плавным, с преобладанием секундовых ходов.

Среди доступных в настоящее время сочинений композитора с 1920-х по 1970-е годы такая особенность произведения – исключение. Логика музыкальной композиции «In Paradisum», формообразование пьесы, её диссонансные жёсткие вертикальные комплексы, аметричность и наличие ритмических рисунков с постепенным увеличением или дроблением, наводят на параллели с «Техникой моего музыкального языка» Мессиаана. «Техника» словно взята де Монфредом за музыкально-эстетическую основу и, пусть не в точном воспроизведении, в качестве структурной модели пьесы.

Еще с консерваторского периода Авенир Генрихович тяготел к познанию и преломлению традиций французской музыки. Годы обучения де Монфреда в наиболее консервативном французском заведении – у д'Энди в Schola Cantorum – и наследование традиций французской музыкальной науки, ставшее общей точкой в биографии двух композиторов¹⁴⁵, возможно и привели к «Технике» Мессиаана. Как и Мессиаан, с его видением формулировки д'Энди о ритме

¹⁴⁵ «При рассмотрении особенностей французской музыкальной науки, отмечается, что Мессиаан явился последователем того её направления, которое представлено именами В. д'Энди и М. Дюпре»[151, с. 18–19].

«классическом» [150, с. 13], де Монфред в своей книге опирался на формулировки и периодизации д'Энди, во многом повторяя и установки своего учителя. В частности, Авенир Генрихович при характеристике музыкальной эволюции использовал такие понятия как «ритмо-монодическая, полифоническая и метрическая эпохи» [168, р. 9]. Если влияние д'Энди на эстетику де Монфреда сохранилось спустя четыре десятилетия, в момент работы над книгой, то можно предположить, что в 1940-е годы влияние ещё более сильным.

И де Монфред, и Мессиан испытывали приверженность традициям:

«Мы не отвергаем старых правил гармонии и формы: мы будем вспоминать их постоянно, чтобы либо соблюдать, либо расширять, либо дополнять другими, ещё более старыми (правилами григорианского хорала и индийских ритмов), или совсем недавними (подсказанными Дебюсси и всей современной музыкой).

Мы ищем переливающуюся музыку, которая доставляет слуху удовольствия изысканных наслаждений. В то же время эта музыка должна уметь выражать возвышенные чувства» [101, с. 9].

Этим словам из «Техники» Мессиана вторят слова де Монфреда:

«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?» [168, р. xxvi].

При аргументации своего НДМ принципа композитор также пишет о нацеленности принципа на эстетическое наслаждение слушателя: *«наибольшее, самое изысканное эстетическое наслаждение, испытываемое слушателем, состоит в возможности сравнивать подряд каждый дополнительный вариант в связи времени с первоначальным вариантом, который задумал композитор»* [168, р. XXIII].

Кроме общности взглядов на традицию при анализе «In Paradisum»¹⁴⁶ де Монфреда в аспекте положений «Техники моего музыкального языка» Мессиаана обнаруживаются параллели в области формы, гармонии, ладовой организации, метра и ритма, что отчасти можно было уловить в данной выше характеристике пьесы «In Paradisum».

Одна из главных, уникальных в музыке де Монфреда параллелей с «Техникой» Мессиаана – аметричность пьесы. Она не свойственна де Монфреду ни до «In Paradisum», ни после, в поздний период работы с НДМ принципом. Композитор любил танцевальные жанры и их трансформации, что особенно ярко проявилось в позднем периоде творчества в симфонической музыке. Вероятно, регулярное его обращение к танцевальным жанрам было вызвано тем обстоятельством, что на протяжении всей жизни Авенир Генрихович работал в области эстрадной музыки. И если для Мессиаана аметричная музыка – «основополагающая категория ритмической системы» [151, с. 13], и её «анти-ритмы» и «контра-ритмы» – новое средство музыкальной выразительности, то для эстетики де Монфреда в поздний период аметричность, анти-ритмы и все остальные явления с приставками «а-» «анти-» были синонимами «анти-музыки» [168, р. 67]. Возможно, поэтому де Монфред в «In Paradisum» и зафиксировал саму идею «аметрии» и «анти-ритмов» формально, без буквального следования «Технике» Мессиаана с её разнообразием ритмических структур. Авенир Генрихович не уделял проблеме ритма столько внимания, сколько Мессиаан, и тем более, не относился к ритму как к «упорядочивающей категории универсального свойства, принявшей на себя функции прежнего понятия «гармония» [150, с. 347]. В рассуждениях де Монфреда гармония в иерархии выше ритма, но и она результативна¹⁴⁷. В представлении де Монфреда, гармонические созвучия образуются в результате наложением мелодических линий и педалей. В пьесе присутствует подобие «гармонических литалий» [101, с. 79] – повторение фраз

¹⁴⁶ Суждения об «In Paradisum» осложняет тот факт, что в конце сочинения не указан год его создания.

¹⁴⁷ Результативность гармонии в НДМ ладах сопоставима с понятием «результативные лады» в трактовке Т. С. Бершадской и Е. В. Титовой [16, с. 7–8].

(строфа В) с разными педалями. Кроме этого, в ладообразовании «In Paradisum» прослеживается полимодальность (в трактовке Мессиа́на) и использование симметричных ладовых структур, схожих с ладами ограниченной транспозиции Мессиа́на.

В «In Paradisum» ярко выделяются продолжительные эпизоды звучания «вертикальной хроматики» – именно той, за которую композитор осуждал в своём трактате Шёнберга и его последователей. Такое абстрактно-философское противоречивое отношение к гармонии и к диссонансу свойственно и Мессиа́ну. М. Н. Чебуркина пишет: «Объединяющим фактором для аккордики Мессиа́на в целом является акцент на её сонорно-колористической стороне, что проявляется, в частности, в выведении понятия красочной аккордовой структуры в статус функциональности. <...> Красочная гармоническая система характеризуется самим композитором, несмотря на обилие хроматически-диссонантных (в традиционном смысле) звучностей, как «натуральная гармония» [150, с. 16–17].

Все указанные параллели техник обоих композиторов и буквальные заимствования в «In Paradisum» находок из арсенала «Техники» Мессиа́на не спасли органную пьесу от забвения в книге об НДМ принципе. Причина могла заключаться в том, что «In Paradisum», по стилистике крайне далёкий опусам де Монфреда позднего периода, был сочтен неудачным экспериментом, и упоминания по этой причине он не удостоился. Исследователю творчества де Монфреда, находящегося на расстоянии полувековой давности от публикации книги об НДМ принципе становится понятным, что эксперимент с «In Paradisum» был своеобразным искушением Мессиа́ном – значительным явлением на пути де Монфреда к НДМ принципу. Тем не менее, опыт сочинения музыки с использованием ладов ограниченной транспозиции и ритмической техники Мессиа́на в целом был стремительно забыт из-за смены приоритетов самого де Монфреда.

Пьеса «In Paradisum» стала единственным из сохранившихся примеров следования чужой технике в зрелый период творчества де Монфреда. В опусах позднего периода композитор из всех применённых в пьесе средств только

единожды использовал симметричные лады в симфонической сюите «Пять уравнений в НДМ» [«Cinq equation et NDM»] (1973).

3.4. Начало работы над НДМ¹⁴⁸

В своём первом опыте теоретического осмысления полимодальности – статье «НДМ полимодальность» [«NDM Polimodality»] из сборника «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (1951 год), композитор не дает четкого определения своей версии полимодальности. При описании действия полимодальности де Монфред делает несколько важных замечаний: *«Автор хочет подчеркнуть, что его концепция модальности является современной в отличие от общепринятого смысла этого слова. По сути, "модальность" обычно означает средневековую мелодию и постсредневековую гармонию»* [168, р. 42]. Ладовая основа «средневековой мелодии» – схожие с системой церковных ладов семь «модальных ладов»¹⁴⁹ или «модусов», позднее обозначенные в трактате цифрами. В музыкальной ткани они могут присутствовать как одновременно¹⁵⁰, так и подразумевают возможность модальных конверсий, то есть заранее продуманных композитором смен модальных ладов. Они, в свою очередь, достигаются сменами ключевых знаков «оригинальной нотации» на «опциональную нотацию» – дополнительный вариант ключевых знаков, записанных над нотным станом. Для описания эффекта модальных конверсий в НДМ сочинениях в своей ранней статье де Монфред приводил красочную метафору о вазе в музее, которая день ото дня способна менять свой цвет, сохраняя при этом свою форму и размер. Весь секрет волшебных изменений заключался в особом виде освещения, которое на самом деле меняло цвет вазы.

¹⁴⁸ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Новый диатонический модальный принцип Монфреда: истоки и этапы формирования // Opera Musicologica. – 2019. – № 4 (42). – С. 45–57.

¹⁴⁹ Автор, принимая во внимание противоречивость самого термина, пользуется им при переводе трактата де Монфреда для наиболее точной передачи историко-эстетического ракурса («лады, характерные для эпохи модального мышления» см.: [16, с. 77]), применяемого композитором в описании НДМ полимодальности.

¹⁵⁰ В традиционном значении термина «полимодальность».

Впоследствии эта статья станет эпизодом авторского предисловия к книге об НДМ принципе. Авенир Генрихович концентрируется в ней в большей степени не на технических нюансах применения концепции, а на ее эстетическом преимуществе — разнообразии без изобретения новых средств музыкальной выразительности:

«В эпоху механизации, автоматизации, атомной физики и крайних тенденций в области искусства, автор вновь открыл принцип эстетического наслаждения, вытекающий из восприятия. Взаимосвязи пространства и времени, различные опциональные версии одной и той же музыкальной композиции, видимо, даже для просвещенного слушателя таят в себе до сих пор неизведанные и освежающие возможности. Однако все же стоит навязать смирительную рубашку на свободу творчества. Для того чтобы дать композитору возможность изменить оттенок его музыки, должно быть правило, сочетающее диктатуру и ограничение свободы, как серийность для додекафонистов. Использование семиступенного диатонического звукоряда и отказ от использования диезов и бемолей при ключе дает композитору одновременно свободу и ограничение в работе» [168, р. xxiv].

С 1948 по 1957 год, судя по библиотечным каталогам США и Франции, композитор не публиковал академические сочинения. Однако в это время де Монфред работал над созданием двух симфоний. Обе были исполнены, но ни одна не опубликована. Помимо свидетельств об исполнении симфоний, в архиве композитора хранится виниловая пластинка с записью второй симфонии. Возможно, запись была студийная и в массовый тираж не вышла.

В сфере академической музыки одним из главных событий для де Монфреда в этот период стала публикация статьи о диатонической полимодальности в сборнике «Музыка и танец штата Нью-Йорк» и последующая разработка нового диатонического модального принципа относительной музыки.

Путь де Монфреда к НДМ принципу представляет собой осмысление наследия композиторов, чьи произведения были в поле его интересов и внимания. М. Г. Арановский, определяя область теоретического осмысления музыки как

«первый тип отношений» между музыкой и мыслительной деятельностью, включал в эту область и теоретическое осмысление, и философскую рефлексию [10, с. 11]. Так, в музыке Стравинского, отношение к которому, судя по немногочисленным высказываниям, содержащимся в книге, было равнодушно-уважительным, де Монфред обратил внимание на использование в балете «Петрушка» политональности [168, pp. 60, 73]. Он упомянул и о том, что Стравинский применил политональность одним из первых и только потом она, подобно «цепной реакции», появилась у Мийо и у Бартока [168, p. 61]. Любопытно в связи с политональностью Стравинского различие восприятия Стравинского де Монфредом и Дукельским. В отличие от де Монфреда, Дукельский оценивал Стравинского не в аспекте техники композиции, в аспекте стиля, именуя этот стиль «псевдоклассическим». А. С. Максимова пишет: «в творчестве Стравинского Дукельский, в конечном счете, увидел то, что было столь чуждо ему в музыке Римского-Корсакова и Балакирева, а именно — “умышленность” стиля» [96, с. 96].

3.5. Эпитекст НДМ принципа¹⁵¹

К концу 1950-х годов теория де Монфреда привлекла внимание музыкантов русского зарубежья. Иосиф Яссер посвятил ей статью под названием «Современная “Католика”» [178, pp. 58–59], в которой он проанализировал связь «системы» Монфреда с композиторскими практиками эпохи Возрождения. В качестве конкретного примера техники композиции упоминаемого периода Яссер приводит мессу Окегема «Cuiusvis toni». Новшествами Окегема в этой мессе являются «исполнение от разных тонов диатонического звукоряда» и свобода от заимствованного материала [40, с. 175–176]. Стоит отметить, что уже в этой

¹⁵¹ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Эпитекст как способ продвижения идей и взглядов композитора (НДМ принцип относительной музыки Авенира де Монфреда) // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2023. – № 2 (34). – С.121–139.

статье¹⁵² Яссер дает ссылки на звучавшие и опубликованные сочинения Монфреда, имеющие подзаголовок не «полимодалый», а «в НДМ ладах».

Для того чтобы понять обстоятельства публикации книги об НДМ принципе в США через много лет после первых шагов в сторону диатонической полимодалности, исследователь рассматривает в качестве эпитекта книги «НДМ принцип относительной музыки» круг сопутствующих её публикации свидетельств, рецензий и прочих документов. Эпитект — понятие теории литературы, один из двух (наряду с перитекстом) элементов паратекста. В современном литературоведении паратекстуальный подход является одним из актуальных. Не принадлежа полностью тексту, он [паратекст] «составляет с ним единое целое, называемое книгой» [68, с.1]. «Классическое» определение эпитекта¹⁵³ дал Умберто Эко: «...эпитект — это всё, что является внешним по отношению к книге, но непосредственно с ней соотносится, как то: сообщения в прессе, предварительная публикация отрывков, рецензии и — если воспользоваться английскими терминами, чётко разграничивающими то, что не разграничено в итальянском, — advertising (платное рекламное объявление) и publicity, то есть шумиха, которую издатель создаёт вокруг книги (например, интервью с автором, чьи-либо отзывы, полемика и даже отчёты о презентациях и дискуссиях о произведении)» [157, с. 200].

Литературовед А. А. Колотов в качестве примера перенесения концепции паратекста на другие области художественного творчества сослался на современных киноведов, отмечающих влияние паратекста на восприятие фильмов. Не требует доказательств тот факт, что «Паратексты — и, более конкретно, существующие вне текста эпитекты — могут даже формировать читательское восприятие всего творчества определенного писателя» [68, с. 3].

¹⁵² И в последующие годы Яссер интересовался сочинениями де Монфреда. Так, в письме директора издательства ЕМСА Пола Лемеля указано, что соната Монфреда для виолончели и фортепиано Монфреда (1962) представлена вниманию покупателя «по предложению доктора Яссера».

¹⁵³ Впервые понятие «эпитект» использовал французский лингвист Ж. Женетт в своей работе «Пороги» [165, р. 4].

В музыковедении паратекстуальный подход как самостоятельное исследовательское направление не укоренился. То, что является внешним по отношению к исследуемой книге, изучается источниковедением и текстологией: «текст историчен, и в своей истории непостоянен, он находится в зависимости от своего бытования в культуре и своих взаимоотношений с ней» [37, с. 136].

Применительно к НМД принципу и книге о нем де Монфреда текстологический и источниковедческий подход на сегодняшний день невозможен из-за недостатка архивных источников: рукописей, эпистолярных документов и прочих сведений. Архив композитора находится в руках потомков композитора, часть передана на хранение в Библиотеку Конгресса (США). Паратекстуальный подход к имеющимся источникам позволяет предоставить сведения о работе над книгой наиболее последовательно. Необходимость изучения эпитекта книги де Монфреда обусловлена местом этой книги в творческой биографии самого композитора.

Паратекстуальными (эпитекстуальными) источниками для книги «НДМ принцип относительной музыки» де Монфреда являются:

- статья композитора в сборнике «Музыка и танец штата Нью-Йорк» 1951 года под названием «НДМ, диатоническая полимодальность»;
- рецензия американского музыковеда И. С. Яссера «Современная “Католика”» 1959 года, опубликованная в журнале «Нью-Йоркский органист» [178, р. 58–59];
- биографическая заметка о де Монфреде директора издательства ЕМСА Пола Лемеля, а также его открытое письмо к читателям, прикладываемое к тиражу нотных сочинений Авенира Генриховича (1960-е годы);
- заметки Н. Л. Слонимского о творчестве де Монфреда в «Биографическом словаре музыкантов Бейкера» и «Музыки с 1900» [175, р. 1175; 176, р. 763];

- фрагменты статей и интервью с композитором из французской прессы 1950-х годов о премьере сочинений де Монфреда из личного архива композитора;
- предисловия к книге «НДМ принцип относительной музыки» И. С. Яссера и Н. Л. Слонимского;
- две рецензии на книгу «НДМ принцип», опубликованные в 1971 году.

При делении этих материалов по категориям, предложенным У. Эко – «шумиха» и «платное рекламное объявление», отнести к «платному рекламному объявлению» можно лишь заметки Поля Лемеля – директора ЕМСА с анонсами о готовящейся публикации книги об НДМ принципе относительной музыки. Возможно, де Монфред рассматривал вариант публикации книги в этом издательстве и администрация ЕМСА – Пол Лемель в частности, мог быть заинтересован анонсированием книги при публикации сочинений Авенира Генриховича.

До публикации книги в 1970 году композитор неоднократно говорил об идее диатонической полимодальности (позднее и ставшей НДМ принципом) в интервью, лекциях, предисловиях к сочинениям. Примечательно, что тексты, входящие в эпитекст книги об НДМ принципе, появлялись в периодической печати не только при сообщениях об академической музыке композитора, но и при разговоре о его музыке в лёгких жанрах.

Упомянутая ранее первая статья с упоминанием НДМ принципа появилась в 1951 году. «НДМ, диатоническая полимодальность» [NDM, The Diatonic Polimodality] была опубликована в сборнике «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (1951) [177, p. 41–45], посвящённом памяти Арнольда Шёнберга¹⁵⁴, апологетом которого де Монфред не был.

¹⁵⁴ Арнольд Шёнберг входил в почётную редакционную коллегию серии «Музыка и танец США», публикуемую Бюро музыкальных исследований. Шестой выпуск серии, посвящённый музыке и танцу штата Нью-Йорк, вышел уже после смерти Шёнберга в июле 1951 года и был посвящён его памяти. Первая статья сборника – «Задача учителя» Шёнберга. В предисловии к книге директор Бюро музыкальных исследований У. Дж. Перлман [W. J. Perlman], сообщая читателям об обстоятельствах публикации и процесса отбора статей для

С появлением этой статьи прослеживается дальнейшая стратегия продвижения книги об НДМ принципе и основные ее элементы. Де Монфред предназначал свой принцип и книгу о нем «самой широкой аудитории музыкантов», как и множество авторов, чья потребность выразить свою эстетику и композиторскую технику в трактате не была обусловлена читательским спросом [160, с. 200]. «НДМ принцип» не был «инструкцией» для предполагаемых последователей и учеников композитора, поскольку Авенир Генрихович не был занят педагогической деятельностью. Единственные обращения к педагогике, о которых композитор упомянул в своём трактате [168, р. 23], не повлекли за собой узнаваемости педагога-де Монфреда и интереса к обучению у него, как, к примеру, случилось с презируемыми им педагогическими новшествами И. М. Шиллингера [168, р. xxii].

Стратегия продвижения НДМ принципа и будущей книги о нём выглядит следующим образом:

- В противоположность музыкальным композициям послевоенного авангарда с неотъемлемой для них эпатажностью и концептуальностью, НДМ техника, как полагает автор, должна вызвать удивление у слушателя и интерпретатора сочинений.
- Бесспорное преимущество НДМ – исполнитель сочинения является соавтором.
- Стать соавтором сочинения в НДМ принципе просто: для освоения техники не нужны длительные тренировки, предварительные знания, помимо уже полученных в области академической музыки.

данного сборника, указал на минимальное спонсирование, коммерциализацию издания и приоритет на оценку вклада публикуемых авторов в искусство штата Нью-Йорк. Главный редактор сборника – З. Спет [S. Spaeth], во вступлении к сборнику пишет: «Редакция не обязательно соглашается со всеми заявлениями, сделанными нашими авторами, и не может считаться каким-либо образом ответственной за них. Свобода выражения мнений необходима для американского образа жизни, и поэтому статьи в этой книге были подвергнуты минимальному редактированию. Музыкантам, в том числе иностранного происхождения, было разрешено выражать себя по-своему, с полной откровенностью...» [171, р.6]. Вероятно, именно по этой причине – свободе выражения авторов сборника, противоположная двенадцатитоновой системе статья де Монфреда о диатонической полимодальности оказалась в соседстве с посвящением Шёнбергу.

- Уникальность – каждый интерпретатор может создать свою версию сочинения.
- НДМ принцип применим не только в качестве техники для сочинения в традиционных академических жанрах, но и в прикладной музыке. Особенно в сфере, связанной с использованием вариантов лейтмотивного преобразования музыки¹⁵⁵.

В статье и в более поздних публикациях де Монфреда и его единомышленников, писавших об НДМ принципе, показ всех преимуществ этой техники приводит к главному выводу о том, что НДМ принцип универсален и адресован всем музыкальным деятелям, связанным не только с академической, но и с прикладной музыкой.

Публикация статьи в сборнике «Музыка и танец штата Нью-Йорк» – первый значительный эпитекстуальный элемент книги. Сам текст статьи, с учетом последующей публикации его фрагментов в книге, сложно назвать периферийным или косвенным по отношению к ней. В архиве композитора сохранилась ещё одна версия этой статьи, набранной и напечатанной отдельно от сборника на английском языке. Судя по шрифту и виду бумаги, статья была опубликована парижским издательством ЕМСА, где композитор публиковал свои сочинения с конца 1950-х годов. Возможно, статья прикреплялась к тиражам издаваемых в ЕМСА сочинений де Монфреда и распространялась среди французских покупателей нот композитора в конце 1950–1960-х годов. За два десятилетия, прошедших между публикациями статьи и книги, полимодальность в творчестве композитора была переосмыслена из техники в принцип, положенный в основу интерпретации эволюции музыкальной композиции и эстетики.

Для подогрева интереса читателя к персоне композитора и к его технике диатонической полимодальности в сборнике была опубликована биографическая заметка о де Монфреде с явно приукрашающими авторитет и статус композитора

¹⁵⁵ Де Монфред работал в области киномузыки и создания музыки для радио. Кроме этого, был церковным органистом. Вероятно, это преимущество – следствие его опыта работы с НДМ музыкой во всех гранях его композиторской деятельности.

фактами. В ней содержались откровенные противоречия между фактами его биографии петербургского периода жизни, имеющими документальное подтверждение¹⁵⁶.

В феврале 1959 года в газете «Американский органист» была опубликована краткая рецензия на НДМ технику и органнй цикл «Пять пьес для низкого баса в НДМ» де Монфреда [178, р. 58–59]. Автором рецензии «Современная “Католика”» был И. С. Яссер. Объём рецензии составил около пяти тысяч знаков. Яссер, в целом, придерживался авторской оценки преимуществ техники и сочинений с её использованием. Положительными чертами, по мнению музыковеда, помимо унаследованных традиций музыки эпохи Возрождения в НДМ технике, стали: простота исполнения НДМ композиций, возможность создать свою, уникальную версию сочинений в НДМ для интерпретаторов. Яссер, вероятно лично знакомый с де Монфредом, анонсировал подготовку к публикации книги об НДМ принципе, а также сослался на статью композитора из сборника 1951 года. Также Яссер обратил внимание на то, что рассматриваемый им цикл «Пять пьес для низкого баса»¹⁵⁷ в публикации ЕМСА имеет авторское предисловие на английском и французском языках. В последующих изданиях НДМ музыки де Монфреда такая традиция размещения двуязычного авторского предисловия была сохранена.

Спустя десятилетие, в своем предисловии к книге об НДМ принципе, Яссер придерживался тех же позиций, что и в рецензии. Он дал НДМ принципу положительную оценку: «...Некоторые комментаторы пошли ещё дальше, утверждая, что технические приемы в области музыкального искусства в

¹⁵⁶ В тексте биографической заметки сообщается, что: «де Монфред – офицер Французской Академии, закончил Императорскую консерваторию по фортепиано в Санкт-Петербурге в классе Ф. М. Blumenfelda, по органу в классе Вад Адсена [Н. К. Ванадзиня], по композиции в классе А. К. Глазунова в 1912 году». В экзаменационных ведомостях де Монфред числился по фортепиано лишь в классе Н. Н. Позняковской, а по композиции в классе А. М. Житомирского. В 1912 году композитору было всего 9 лет, что не помешало автору заметки причислить к выдающимся ученикам де Монфреда Д. Д. Шостаковича, которому на тот момент было 6 лет. См.: [177, р. 200].

¹⁵⁷ Monfred A. H. Five Pieces for a low mass in polymodal keys, for organ. Paris: EMCA, 1957.

настоящее время исчерпаны. При таком положении вещей потребуются немало смелости от тех, кто пришел с новым композиционным методом, чтобы предложить что-то инновационное для бедствующего сегодня музыкального искусства. И все же, несмотря на все трудности, ожидающие новаторов, Авенир Генрихович Монфред добился высоких результатов, свидетельством которым стала эта книга с интригующим названием «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» [168, p. xiv].

В предисловии к книге де Монфреда Яссер подчеркнул существенную разницу между самой музыкой эпохи Возрождения и музыкой в НДМ принципе:

«Но бок о бок с согласием старых и новых идей ладового преобразования присутствует огромная разница между конечными результатами в обоих случаях.

Она заключается в историческом интервале в половину тысячелетия и в другом ассортименте технических средств композитора. Более конкретно, уникальность состоит в постепенном накоплении мелодических, гармонических, контрапунктических, ритмических, полиладовых, архитектурных, стилистических и инструментальных приёмов к нашему времени» [168, p. xv].

Помимо Яссера и Слонимского, упоминавшего в 1960-е годы НДМ принцип в своей «Летописи»¹⁵⁸ и «Биографическом словаре Бейкера»¹⁵⁹, большую роль в создании положительной рекламы книги сыграло парижское издательство ЕМСА в лице главного менеджера Пола Лемеля. К изданиям, опубликованным в ЕМСА, прилагалось письмо Лемеля на английском языке с биографической справкой о де Монфреде и перечислением его достижений в области академической музыки. Приводим фрагмент этого письма:

¹⁵⁸ В «Музыке с 1900 года» Слонимский упомянул о премьере концерта «Три аспекта Франции» де Монфреда. Премьера состоялась через 20 лет после создания сочинения. См.: [176, p. 763].

¹⁵⁹ Содержание заметки Слонимского ограничивается годами обучения де Монфреда в консерватории и поступление в Schola Cantorum к д'Энди. Помимо биографических данных, перечислены основные сочинения де Монфреда. См.: [175, p. 1175].

«Композитор, органист, пианист, дирижер, преподаватель и лектор, доктор¹⁶⁰ де Монфред также является автором нового революционного трактата о музыкальной композиции под названием “НДМ, новый диатонический модальный принцип относительной музыки”, который близится к завершению¹⁶¹ <...> Многие из симфонических и камерных произведений де Монфреда были исполнены в Англии, Франции, Италии и Монако, среди них две американские симфонии, два струнных квартета (№ 2 – в НДМ ладах), различные произведения для органа, фортепиано, скрипки, виолончели, а также несколько вокальных и хоровых композиций»¹⁶².

Полу Лемелю принадлежит и биографическая заметка о композиторе, помещённая в один из биографических каталогов издательства¹⁶³. Заметка, судя по списку приводимых в ней сочинений и ссылкам на литературу с упоминанием де Монфреда¹⁶⁴, относится примерно к 1967–1969 годам. В ней указано, что трактат завершён и готовится к публикации. В качестве экспертной оценки НДМ принципа, Лемель ссылается на ранее рассмотренную статью Яссера.

Следующими за заметкой эпитекстуальными свидетельствами стали статьи из периодической прессы с интервью и анонсами сочинений в диатонической полимодальности и НДМ принципе на разных языках. В одном из интервью, приуроченном к премьере «Нью-Йоркской сюиты», де Монфред ответил на

¹⁶⁰Сведения о публикации и присвоении докторской степени де Монфреду противоречивы. Внучатая племянница композитора в переписке с исследователем упоминала о том, что докторскую степень Авенир Генрихович получил в России, в Петроградской консерватории. Однако в архиве документов консерватории за 1917–1923 годы подтверждений этому не нашлось.

¹⁶¹ Дата распространения письма не указана. Письмо было прикреплено к экземпляру виолончельной сонаты № 2, опубликованной в 1962 году. До завершения и публикации книги оставалось восемь лет.

¹⁶² Пол Лемель. Авенир де Монфред. Открытое письмо директора издательства ЕМСА. Из личного архива композитора.

¹⁶³ Вероятно, такие каталоги издавались в ЕМСА для привлечения интереса покупателей к персоне композиторов и прочих деятелей искусства, сопричастных к ЕМСА и самой Ассоциации Кинематографистов.

¹⁶⁴В ссылке заметки приводится фрагмент воспоминаний советского дирижёра Г. Я. Юдина о юношеских годах де Монфреда. Воспоминания были опубликованы в СССР в сборнике «Музыкальное наследство» в 1966 году. Помимо этой ссылки, автор биографии де Монфреда упоминает и публикацию сведений о композиторе в «Биографическом словаре Бейкера» в издании 1968 года.

вопросы о НДМ принципе. Среди преимуществ НДМ принципа (как и в своей первой статье) он выделяет уникальность каждой интерпретации своей музыки: *«<...> одна и та же [НДМ] соната, интерпретируемая двумя разными личностями, может стать такой же разной, как один и тот же пейзаж, увиденный и интерпретируемый, скажем, Ренуаром и Утрилло»¹⁶⁵.*

Вероятно, интервью было дано в 1956 году. На вопрос интервьюера о том, были ли опубликованы сочинения в НДМ принципе, композитор ответил:

«Пока нет. Двое или трое моих друзей-редакторов, с которыми я говорил о диатонической полимодальности, спросили, не стоит ли меня отвезти в смиренной рубашке на лечение в ближайшую клинику. НДМ все еще слишком нов, слишком опережает свое время <...> Чтобы ввести НДМ в предпочтения, надо идти осторожно. <...> концепция НДМ кажется ошеломляющей. Тем не менее, нам придется к ней привыкнуть»¹⁶⁶.

Несмотря на отсутствие сведений об опубликованных сочинениях в НДМ принципе относительной музыки в рецензии, посвящённой премьере Второй симфонии композитора в Нидерландах, также написанной в 1956 году, в ней сообщается, что:

«Де Монфред также является автором руководства по композиции, более известного как НДМ (новая диатоническая модальность) или "диатоническая полимодальность", в которой впервые в истории музыки были предприняты попытки перевести теорию относительности¹⁶⁷ практически на музыкальный язык»¹⁶⁸.

Как следует из приведенных фрагментов, НДМ принцип и готовящаяся к публикации книга о нем анонсировались в прессе намеренно и многократно. В 1960-е годы, после создания и публикации струнного квартета № 2 в НДМ ладах,

¹⁶⁵ См.: [Приложение А, рис. 6].

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Примечательно, что еще до первых публикаций об НДМ принципе о влиянии теории относительности и попытках ее перенести на музыкальный язык говорил И. С. Шиллингер – композитор, наиболее часто упоминаемый де Монфредом в книге в негативном ключе. [45, с.308–312].

¹⁶⁸ Пол ван Кромбрюгген [Paul Van Crombruggen]. Премьера «Симфонии для маленькой принцессы» Авенира де Монфреда. Из личного архива композитора.

композитор активно распространял свой НДМ принцип не только в прессе, но и выступал с лекциями об НДМ принципе:

«Совсем недавно мы впервые представили струнный квартет № 2 де Монфреда и его теорию "относительной музыки". Сегодня мы узнаем, что этот великий американский музыковед должен провести с октября следующего года серию лекций как во Франции, так и за ее пределами по своей композиционной системе. Тулон, безусловно, станет одним из первых городов его маршрута, господин Марсель Дюбрер¹⁶⁹ <...> пригласил доктора де Монфреда выступить с лекцией об этой системе, поскольку ее масштабы и значение для будущего могут быть полностью поняты только тогда, когда старая концепция "устойчивости письменной ноты" уступит место концепции "межгалактической теории относительности". <...> Лекция Авенира де Монфреда будет проиллюстрирована двумя полноформатными исполнениями его НДМ квартета № 2. Одно исполнение в оригинальной версии, другое – в опциональной версии. Событие интересует всех тех, кто близко знаком с достижениями современного музыкального искусства» [Приложение А, рис. 22].

Прочитанная де Монфредом лекция об НДМ принципе в Тулоне имела резонанс и удостоилась последующего интервью с композитором в еще одной французской газете:

«Знаете ли вы, – сказал он нам, – кому я посвятил свой квартет № 2 для струнных в НДМ ладах? Альберту Эйнштейну – великому исполнителю камерной музыки. <...> Моя теория – это счастливая попытка применить теорию относительности в искусстве звуков. Нынешняя музыка зашла в тупик, я уверен, что моя теория освобождает ее. Для меня относительная музыка выходит за рамки пространства и времени, предлагая слушателю утонченное эстетическое наслаждение»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Марсель Дюбрер [Marcel Doubre] – музыкальный руководитель ряда тулонских концертных организаций.

¹⁷⁰ Чарльз де Рихтер [Charles de Richter] Музыка в Тулоне. Лекция Авенира де Монфреда. Из личного архива композитора. См: [Приложение А, рис. 23].

В течение десятилетия, прошедшего между этим интервью и публикацией книги в Нью-Йоркском издательстве Чарльза Скрибнера, де Монфред продолжал публиковать и организовывать премьеры своих сочинений преимущественно в НДМ принципе, а также выбирал издательство для публикации своей книги. Внучатая племянница композитора предоставила фрагмент переписки композитора с супругой, из которого становится ясным, что издательство Чарльза Скрибнера не было единственным кандидатом для публикации книги:

«Одна хорошая новость: у меня есть гранки моей книги! Вся книга (исключая музыкальные примеры) набрана и отправлена Коулменом Слонимскому (который приехал в Нью-Йорк из Лос-Анджелеса на несколько дней). Так что Слонимский только что передал гранки мне»¹⁷¹. Вероятно, речь шла о Coleman-Ross publisher – издательстве, опубликовавшем «Тезаурус гамм и мелодических оборотов» самого Н. Л. Слонимского в 1947 году. Знаменитый в США после публикации «Тезауруса» и нескольких выпусков «Словаря музыкантов Бейкера» Н. Л. Слонимский, прошедший ранее путь при публикации своей книги от нетиражируемого издания «Тезауруса» у Колмена к авторитетному и популярному среди книжных издательств Скрибнеру, вполне мог сопроводить книгу де Монфреда рекомендациями и поспособствовать ее публикации в США [138, с. 268–270].

Стратегия продвижения НДМ принципа и книги о нем состояла из стандартных процедур в книжном маркетинге – прямой и косвенной рекламы, как то:

- упоминания НДМ принципа известными потенциальному кругу читателей личностями – И. С. Яссером и Н. Л. Слонимским;
- краткого описания НДМ принципа и готовящегося к публикации трактата во всех рецензиях на концерты с сочинениями де Монфреда;

¹⁷¹Письмо Авенира де Монфреда супруге Матильде Хейдорн. Из личного архива композитора. Цитата приведена в личной переписке с автором внучатой племянницей композитора.

- интервью с композитором, включающие обширные фрагменты обсуждения новаторства и революционности НДМ принципа относительной музыки;
- презентации НДМ принципа с лекционным вступлением композитора и иллюстрации музыки в НДМ принципе на примере струнного квартета № 2;
- платной прямой рекламы – заметки Пола Лемеля о биографии и сочинениях композитора с подробным разбором преимуществ НДМ принципа и анонсом выхода книги.

Однако в связи с публикацией книги в США возникает ряд вопросов:

- Почему композитор, в совершенстве владевший несколькими языками, для своей книги выбрал английский язык? По воспоминаниям внучатой племянницы, дома де Монфред говорил по-французски.
- Почему выбор пал на издательство Чарльза Скрибнера? Ведь в 1954 году композитор вернулся с супругой во Францию, в свое поместье недалеко от Парижа, и в 1950–1960 годы он вполне мог издать свой труд в ЕМСА на французском языке.

Возможно, предпочтение Нью-Йоркскому издательству Чарльза Скрибнера было отдано по следующим причинам:

- У этого издательства уже был определенный статус среди других издательств;
- Издательство Скрибнера располагало большими финансовыми средствами для солидного тиража и анонсов.
- Издание книги в Нью-Йорке само по себе гарантировало большее количество читателей, чем, например, в Париже.
- Во Франции композитора относили, судя по рецензиям, к «американским» композиторам. А в США, как написал Н. Л. Слонимский, дом де Монфреда – Франция [168, р. xii]. В одной из рецензий на концерт композитора был размещен даже пересказ слов композитора о том, что он хотел бы сделать

музыку Америки более понятной для стран Европы с помощью НДМ принципа.

В августе 1971 года в британском журнале «Музыкальное время» вышла рецензия на книгу об НДМ принципе [166, р. 761–762]. Автор рецензии – Нэл О’Лафлин, музыковед, преподаватель и лектор ряда образовательных учреждений искусства Великобритании, постоянный рецензент журнала, обстоятельно изложил основные положения НДМ принципа де Монфреда и высказал мнение о перспективности самого принципа:

«НДМ принцип относительной музыки – это тщательно продуманная система модальной композиции.

Было бы невозможно в кратком изложении отдать должное тщательно аргументированному и ясному изложению Мистером Монфредом развития и истории модальности и хроматики.

Но в одной из частей книги, которая кажется менее чем убедительно аргументированной, автор жалуется на субъективные свидетельства монотонности и гармонической мутности (среди прочего) в атональной музыке, не понимая, что большая часть достоинств или их отсутствие не обязательно вытекает из использования атональности. Это просто показывает его музыкальные предпочтения, но, к счастью, мало отвлекает от его общей аргументации или его защиты модальности.

При детальном исследовании сама система имеет большую правдоподобность. Доказательства заключены в хорошо подобранных примерах господином де Монфредом из своей собственной музыки.

<...> я не могу утверждать, что представленная здесь система произведет большое впечатление на молодых композиторов. Сожалею, ведь искренность и глубина музыкального мышления автора позволяют по-новому взглянуть на некоторые из сегодняшних запутанных представлений о сущностной природе музыки» [166, р. 762].

Автор второй доступной на сегодняшний день рецензии о книге из журнала «Notes» [171, pp. 235–236] американский композитор и пианист, преподаватель

Корнелльского университета Роберт Палмер, в своем обзоре книги об НДМ принципе увидел еще меньше достоинств не только в части книги, связанной непосредственно с изложением техники сочинений НДМ музыки, но в части об истории модальной музыки:

«По мнению рецензента, диатоника все еще содержит наибольший потенциал для будущих разработок, отказ от нее привел к нынешнему тупику. Поэтому я с большим интересом и предвкушением приступил к изучению системы "Новой диатонической относительной музыки" де Монфреда. Результат был в лучшем случае неоднозначным и в конечном итоге разочаровывающим.

Цель его довольно сложной системы состоит в том, чтобы позволить композиции, которая следует правилам, предложенным им для НДМ музыки, исполняться несколькими способами, просто изменяя варианты подписи ключевых знаков или самих ключей. Автор НДМ принципа говорит, что это становится своего рода алеаторной музыкой, хотя композиторы авангарда и серийной музыки являются для него анафемой.

Музыка де Монфреда – американца русского происхождения, живущего в Париже, стилистически близка Равелю и не убеждает ни в одном из достоинств предложенного им метода ни своей оригинальностью, ни своей свежестью. Сомнительно, этот метод композиции заинтересует многих композиторов. Лишь одна группа музыкантов – церковные органисты, могли бы найти его полезным в качестве дополнения к импровизации.

Один из самых неудачных аспектов книги – это ехидные замечания де Монфреда об американских композиторах, которые не очень-то помогут завоевать друзей для НДМ принципа» [171, р. 236].

Как видно из замечаний рецензентов¹⁷², стратегия продвижения книги об НДМ принципе, принятая де Монфредом и его единомышленниками – акцент на

¹⁷² Нельзя исключить, что рецензий было больше. Некоторые из них могут находиться в неоцифрованных на сегодняшний день американских и французских периодических изданиях 1970-х годов. Часть архива композитора с собранными его вдовой заметками и рецензиями о

обширной области применения НДМ принципа в музыкальном искусстве, уникальности каждой интерпретации НДМ сочинения – в итоге не совпала с ожиданиями и впечатлениями рецензентов. Причиной тому послужила не столько связь с музыкой эпохи Возрождения, сколько решительный протест композитора, направленный в сторону последователей Шенберга и прочих создателей авангардных музыкальных техник и систем. Шумиха («publicity») о создании «революционного трактата об НДМ принципе», скорее повысила интерес среди французский посетителей концертов с музыкой де Монфреда, чем среди американских покупателей книги. Помимо этого, публикация тщательно рекламируемой самим де Монфредом и издательством ЕМСА книги во Франции, была почти незнакома американским читателям, за исключением рецензии Яссера, опубликованной за одиннадцать лет до выхода книги в США. Таким образом, все эпитекстуальные элементы, призванные по законам книжного маркетинга служить «узнаваемости книги среди потенциальных читателей на рынке» [33, с.264], где она будет распространяться, были или несвоевременны, или слишком далеко расположены от непосредственных покупателей книги. Возможно, книга «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки», изданная в числе основных предшествующих ее публикации эпитекстуальных документов во Франции и на французском языке, имела бы большую аудиторию читателей и положительно настроенных рецензентов.

3.6. Струнный квартет № 2 в НДМ ладах ¹⁷³

В своей книге композитор расшифровал аббревиатуру НДМ следующим образом: *«Новый, так как хотя принцип происходит из области греческих ладов, эта концепция опирается на принцип обратимости ладов, а этот принцип, в*

премьерах сочинений пока недоступна для исследования и хранится у наследников композитора.

¹⁷³При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Новый диатонический модальный принцип Монфреда: истоки и этапы формирования // OperaMusicologica. – 2019. – №4 (42) – С. 45–57.

случае необходимости, предполагает наличие тоники на первой ступени, доминанты на пятой, субдоминанты на четвертой и медианты на третьей. Диатонический, потому что не опирается на двенадцатитоновый звукоряд из равноудалённых тонов, входящий в область вертикальной хроматики. Модальный, так как использует в мелодическом и гармоническом строении звукоряды из семи ступеней, в том числе мажорного и минорного наклонения, с применением современной концепции в главных элементах» [168, pp. 35–36].

Действие НДМ принципа в струнном квартете № 2 в НДМ ладах¹⁷⁴ отражает теоретическую концепцию де Монфреда, изложенную в книге. Партитуре квартета предшествует авторский комментарий на английском языке, в котором объясняются особенности нотации сочинений в НДМ ладах [Приложение Б, рис. 16].

Парижское музыкальное издательство ассоциации кинематографистов ЕМСА опубликовало партитуру квартета в 1960 году и выпустило пластинку с его исполнением. Факт публикации сочинения среди других неопубликованных академических опусов композитора может считаться подтверждением интереса исполнителей и публики к этой музыке.

Квартет состоит из четырех частей, образующих классический сонатно-симфонический цикл с сохранением функций частей. Первая часть написана в сонатной форме. Соотношение тем части типично для сонатной формы. Волевая, стремительная, четко оформленная в период повторного строения главная партия [Приложение Б, рис. 17] после небольшой по объему и тематически насыщенной связующей партии переходит в кантиленную побочную партию. Де Монфред соблюдает принцип тонального сопряжения партий: тема побочной партии звучит в доминантовой сфере в оригинальном и опциональном вариантах [Приложение Б, рис. 18]. Разработка строится на материале главной и связующей партий. В репризе главная партия сокращена, побочная проходит в субдоминантовой сфере. Кода первой части построена на главной теме.

¹⁷⁴ Дата создания квартета указана автором — 5 июня 1960 года.

Для всех частей характерны традиционные в классико-романтической музыке соотношения типов материала в форме: экспозиционные разделы подвергаются смене нотации реже, чем, разработки и связующие разделы с опциональной нотацией почти в каждом такте. На прочие параметры музыкальной ткани (помимо звуковысотной стороны) — метр, ритм, длительности, динамика действие принципа не распространяется.

В квартете композитор не использует весь арсенал средств, подробно описанный в книге, поскольку фундаментальное описание НДМ принципа в его книге было предназначено в первую очередь для композиторов. Для исполнителей и слушателей технология отступает на второй план, уступая место эстетическому восприятию и удовольствию от прослушанного.

Публике долгое время был доступен лишь один вариант исполнения НДМ сочинений, выбранный интерпретаторами, записавшими свой вариант квартета на пластинку. Сама запись исполнена строго в двух нотациях, несмотря на то, что в предисловии к квартету композитор не ограничивал исполнителей сочинения лишь двумя вариантами. Но впоследствии он внёс изменения в порядок исполнения своего последнего крупного сочинения 1973 года — «Пяти уравнений в НДМ для симфонического оркестра» [«Cinq equations en NDM. Suite pour orchestre»]. К авторскому предисловию из квартета композитор добавил следующее: «При публичном исполнении каждая часть этого сочинения должна быть исполнена в первый раз с оригинальной версией ключевых знаков, второй — с опциональной» [168, р. 9]. Тем самым Монфред полностью исключал случайность и снимал с исполнителей функцию соавторов сочинения.

Поскольку музыкальная композиция в НДМ принципе остается инвариантной, она требует от исполнителя и слушателя внимания не к итогу развития музыкальной композиции, а в большей степени к процессу ее развертывания во времени. Процессуальность НДМ сочинений, переинтонирование на всех уровнях композиции оказываются созвучными и русской композиторской школе, и отечественной музыковедческой традиции. Б. В. Асафьев писал: «Постоянно имея перед собой формы музицирования как

созидающую и впитывающую музыку социальную среду, историк уже не отсечёт исполнительства и восприятия музыки (изучения слушателя) от творчества и не будет беспомощно делить свое изложение между описанием произведения или жизни композитора и между оценкой и формальным анализом, между перечислением инструментов и между характеристикой эпохи и быта, потому что все факторы, составляющие в целом музыку как социальное явление, объединяются и осознаются в процессе и в формах музицирования. <...> История музыки каждой страны разворачивается в формах музицирования, в их сменах и их преобразованиях» [11, с. 298]. Идея де Монфреда о процессуальности созвучна высказанной мысли Асафьева с тем лишь дополнением, что де Монфреда-композитора интересовала современность.

3.7. «Барыня» в «5 уравнениях для симфонического оркестра». Ностальгия или дань традиции?»¹⁷⁵

Последнее сочинение в НДМ принципе – оркестровая сюита «Пять уравнений в НДМ» была опубликована за год до смерти композитора. В имеющемся на данный момент списке сочинений де Монфреда русская тема присутствовала лишь один раз, в оркестровом сочинении «Сказочка» 1926 года. Из сочинений с «национальной тематикой» в наследии композитора присутствует «Еврейская рапсодия» (1926), фортепианный концерт «Три аспекта Франции» (1941), симфоническая сюита «Манхэттенские зарисовки» (1958), балет «Нью-Йоркская сюита» (1956)¹⁷⁶. Степень участия в данных сочинениях фольклора и «национальной музыки» (популярных авторских музыкальных тем, ставших символами определенной эпохи или нации, но не являющихся подлинно фольклорными темами) неизвестна.

¹⁷⁵ При написании параграфа использовался материал статьи: Козак М. В. Русская тема в музыке Авенира Монфреда. Оркестровая сюита «Пять уравнений в НДМ» // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны (к 50-летнему юбилею): сб. науч. ст. Петрозаводск: Из-во «Версо».–2018. – С.186–193.

¹⁷⁶ См. Приложение В.

Единственное доступное сегодня сочинение де Монфреда, содержащее цитату русской фольклорной темы – оркестровая сюита «5 уравнений в НДМ». Сюита «5 уравнений в НДМ» [«Cinq equations en NDM»] 1973 года.

«5 уравнений» – сочинение с обобщенной программой и финальной частью в виде вариаций оstinato на тему плясовой «Барыни». Архитектоника «5 уравнений» не может быть в сравнениях приближена к сонатно-симфоническому циклу из-за принципиально иных функций частей, больше схожих с сюитой. Само название «5 уравнений в НДМ» является символом ладовых конверсий в частях цикла [Приложение Б, рис. 19]. Уравнение, помещенное на обложке партитуры, было ранее разъяснено композитором в книге [168, p. 121].

В данной схеме: n – один из ладов де Монфреда, y – ладовая конверсия, Γ – сам НДМ принцип, T – время. Цифры $7+5$ – соотношение диатонического звукоряда с добавлением к нему 5 возможных хроматических ступеней. Уравнений пять и по той причине, что в каждой части используются разные лады с их конверсией. Вынесенное на обложку сочинения уравнение и название – формула и своеобразный анонс количества ладов в сочинении. Эта формула соотносится и с более известным в США трудом «Эволюция тональности» И. Яссера и его ключевой формулой $12+7$. Де Монфред в своей книге не раз упоминает эту работу, несмотря на то, что она противоречит его взгляду на ладовую организацию музыкального искусства в будущем: *«В своем захватывающем труде “Теория эволюции тональности” Яссер пишет, что формула $5+7=12$ не будет окончательной и дальнейшая эволюция тональности приведет к супра-диатонической девятнадцатизвукорядной системе, следующей той же логике добавления семи ступеней к двенадцати. Более или менее отдалённое будущее покажет правдивость предсказаний доктора Яссера»* [168, p. 49].

Части цикла с первой по четвертую не имеют названий, хотя по объему каждая из них равна пятой части «Оstinato на тему “Барыни”». Нестандартная организация музыкальной формы в этих четырех частях нетипична для стиля де Монфреда. В своих более ранних сочинениях, таких как фортепианный концерт

«Три аспекта Франции» (1941), «Прелюдия, интермеццо и fuga» для фортепиано (1942), «In Paradisum» для органа (1947), струнный квартет №2 (1960) де Монфред позиционировал приоритет музыкальной формы классического типа [139, с. 7].

Структурно рыхлая организация первых четырех частей сюиты обусловлена особым тематическим мышлением композитора, не диалектичным, а подобным принципу прорастания тематического зерна в музыке композиторов эпохи барокко. Каждая новая часть сюиты накладывается на предыдущий тематический материал, образуя полипластовую музыкальную ткань, активно подвергаемую ладовым конверсиям НДМ принципа. Сам тематизм в сюите теряет всякий функциональный и гармонический подтекст, обнаруживается линейное развитие тем. На смену классической форме приходят элементы, контрастные по тембру, динамике, регистру и ритму тематические ядра [Приложение Б, рис. 20].

Функция тематизма во всех частях разработочная, «экспозиционная стабилизация» тем не наступает ни на одном из участков музыкальной формы [41, с. 256]. Вероятно, целью первых четырех частей является постепенная подготовка к пятой финальной части. В финале эти темы нивелируются яркой фольклорной темой [Приложение Б, рис. 21]. Узнаваемые слушателем, они все же остаются на втором плане. Вероятно, тема «Барыни» – искомое во всем цикле «Пяти уравнений».

В финале цикла используется форма сопрано остинато, которая, по мнению В. В. Задерацкого, была наиболее полно продемонстрирована в творчестве М. И. Глинки, в частности, в его «Камаринской» [41, с. 110–111]. «Камаринская», ставшая для следующих поколений композиторов ориентиром в обращении с народно-песенной темой и привлекая внимание де Монфреда, может быть расценена как символ ностальгии Авенира Генриховича по русской музыкальной культуре и в некоторой степени о реинтерпретации традиции в своей музыке, к чему он проявлял внимание лишь в юношеские годы, создав одночастную оркестровую пьесу «Сказочка» в 1926 году. Эта ранняя пьеса с еще традиционной тональной организацией может быть расценена как конспект-рефлексия на творчество А. К. Лядова и его «Восемь русских народных песен для оркестра»

1906 года. Подобная ностальгия по предложенному С. Бойм делению [22], носит рефлексирующий характер. Признаком рефлексии выступает лишь частичная опора на достижения русской музыкальной культуры. Историчность мышления русских композиторов, эпичность трактовки русской истории и фундаментальный подход к музыкальному фольклору не были ранее свойственны де Монфреду. Свое, индивидуальное русское он построил на популярной теме, находящейся вне конкретных исторических рамок и вне фольклорных сказочных сюжетов. Данный тип ностальгии не стал попыткой возродить культурный массив на другой почве, это, скорее, краткое, не обязывающее к глубоким подтекстам и философским смыслам воспоминание об исторической эпохе, не подлежащей реконструкции.

Примечательно, что и работа с фольклорной темой, то есть тип фольклоризма [44, с. 5] «Барыни» – цитирование, в котором при введении фольклорной темы образуется тембровый, темповый, динамический контраст с остальными нефольклорными частями цикла. Тема «Барыня» диктует свое развитие финалу цикла, в результате чего образуется контраст структур – «рыхлость» форм первых частей против фактурно-тембровых вариаций с четырехтактовой народной темой.

Цикл «5 уравнений в НДМ» – сочинение-загадка, где тема «Барыни» остается главным неизвестным. Ностальгия композитора по русскому в этом сочинении словно образует «эстетическую арку» с его юношеским периодом творчества, в том числе и с юношеской декларацией [107, с. 8], где одними из главных принципов были провозглашены трюк и эксцентризм. Контрастность «Барыни» и остальных частей цикла может быть напоминанием об этом эксцентризме.

Русская тема не была знаковой для де Монфреда, причиной этому послужило множество фактов: национальная самоидентификация, интерес и изучение «заграничных» музыкальных направлений даже во времена жизни в Петрограде, смещение внимания на французский и американский фольклор и популярную музыку. Однако в свои сочинения композитор все же встраивал русский «культурный код», проявлявшийся в музыке в скрытых и открытых

формах. Цитирование темы «Барыня» – одно из самых ярких проявлений диалога с русской культурой в позднем творчестве де Монфреда.

Заключение

Реконструкция биографии де Монфреда по доступным на сегодняшний момент материалам и документам позволила установить наличие четырёх периодов его композиторского творчества: русский период (Петроград 1903–1923), первый французский период (1923–1940), американский период (1940–1954), второй французский период (1954–1973). Эстетика композитора, сформированная ещё в стенах Петроградской консерватории (1913–1923) и выраженная в юношеской «Декларации», в последующие периоды творчества не раз подвергалась стилевым катаклизмами реформам, экспериментам с техниками композиции и стилями. Но даже в ходе работы над выделяющимися среди основного наследия «авангардными» сочинениями – виолончельной сонатой (1939) и «In Paradisum» для органа (1947), де Монфред был не в русле новой «природно-космической парадигмы музыки» с моделированием процессов в музыкальных произведениях с учётом новых жанров, открытых форм и заменой музыкальной интонации музыкальным «жестом» [43, с. 39–40], а в русле речевой парадигмы, характерной для музыки Нового Времени.

Наступление очередного биографического этапа в жизни композитора происходило в связи с внешними политическими (революция, война) и экономическими обстоятельствами (отъезд во Францию из-за потери работы на радио в США). Эти внешние обстоятельства порождали потребность к смене вектора творчества в области коммерческой музыки, что влияло и на интенсивность работы над музыкой академической. Наиболее продуктивный период творчества де Монфреда в академической музыке, по количеству сочинений и качеству технических и стилевых изменений – второй французский период, несмотря на большую занятость в Ассоциации кинематографистов Парижа. Наименее интенсивный период по количеству сочинений как в академической, так и в эстрадной музыке композитора – период жизни в США, отмеченный работой на радио и спадом количества академических опусов, а также тенденцией к созданию миниатюрных сочинений с разными типами

программности. После возвращения во Францию в 1954 году де Монфред продолжил сотрудничать с американскими деятелями искусства в области академической музыки и готовил к публикации в Нью-Йорке свой англоязычный трактат.

Круг общения композитора зависел от его географического положения и интересов в области академической музыки. В Петроградский период в круг общения де Монфреда входили А. А. Кенель, Н. О. Мунц, Д. Д. Шостакович, Г. Я. Юдин, консерваторские педагоги – В. М. Беляев, А. К. Глазунов, А. М. Житомирский, Н. К. Ванадзинь. После отъезда из России контакты де Монфреда состояли преимущественно из иностранных музыкантов и деятелей искусства, главными из которых были В. д'Энди, М. Равель, создатель Ассоциации кинематографистов Парижа Жак Форжо, состоявший с де Монфредом в родстве, Л. Цукерт, Н. Л. Слонимский, И. С. Яссер. Вероятно, именно благодаря содействию Яссера и Слонимского в США был сформирован эпитекст книги об НДМ принципе относительной музыки и осуществлена публикация книги.

Анализ доступных документов и сведений о жизни композитора позволил сделать вывод о том, что де Монфред реализовывал свои творческие возможности не только в области музыкальной композиции и исполнительства, но и в области литературы, лингвистических переводов, а также в некоторых коммерческих сферах искусства в качестве сотрудника музыкальных издательств, радиовещания и телеканалов. Почти все прижизненные биографические сведения о композиторе от лично знакомых с ним корреспондентов содержали сведения о свободном владении несколькими языками и феноменальной эрудиции де Монфреда. Композитор обеспечил себе успешную в финансовом плане карьеру и возможность заниматься композицией, исходя из собственных эстетических предпочтений. Академические сочинения композитора не имели огласки и успеха мирового масштаба, однако при его жизни они исполнялись профессиональными французскими музыкантами и анонсировались прессой в некоторых музыкальных кругах Франции и США. В частности, в 1920–1940-е годы – известность в качестве органиста и джазового пианиста в Париже, сотрудника и постоянного

автора эстрадных и миниатюрных академических опусов в издательстве Салабера, в 1940–1950-е – популярность в кругах нью-йоркских органистов и в качестве музыкального оформителя и исполнителя на американских радиоканалах, в конце 1950–1970-х годов – известность во Франции и Монако в качестве органиста, джазового пианиста и композитора, администратора музыкальных издательств и радиоканалов, академического композитора и лектора, изобретателя собственного метода композиции. Адаптация композитора в условиях функционирования музыкального искусства прошла успешно как во Франции, так и в США. Несмотря на потерю постоянной работы в качестве сотрудника американского радио по возвращению во Францию в 1954 году, взаимодействие де Монфреда с музыкальной культурой США продолжилось. И, как стало известно в ходе анализа доступных фрагментов о композитора и его творчестве из прессы Франции и США, сведения об участии композитора в культуре США намеренно утрировались французскими корреспондентами с подачей персоны музыканта как «американца, живущего во Франции».

Переломным моментом в биографии де Монфреда как академического композитора стало начало работы с политональностью и последующей эволюцией к собственной версии полимодальности, которую композитор разрабатывал не только на практике – сочинении музыки в НДМ принципе, но и зафиксировал свои выводы в трактате. Первое политональное сочинение – «Прелюдия, интермеццо и фуга» 1942 года основано на синтезе академической музыки разных эпох: барочный жанр в трактовке, типичной для малого полифонического цикла композиторов эпохи романтизма (М. Рeger, И. Брамс), форма и метод работы с музыкальной темой, построенные на ладовой организации присущей музыке рубежа XIX–XX веков. Подобный поворот к «традиции договаривания» стал следствием изучения истории музыкального искусства и видения истории музыки как процесса, базирующегося на достижениях композиторов прошлых эпох и умеренного обновления музыкального языка в русле сложившихся традиций, всё ещё не исчерпавших свои возможности и для композиции второй половины XX века. Свой взгляд на

историю музыки композитор подробно изложил в книге об НДМ принципе, структурировав свою собственную систему как логичное, исходящее из «недосказанных» и «неиспользованных» возможностей доклассической эпохи истории музыки продолжение эволюционного процесса музыкальной композиции, соответствующее музыкальной эстетике де Монфреда с ориентацией на слушателя, а не на новизну ради новизны.

Для построения подобной системы взглядов на музыкальную историю, де Монфред цитировал труды композиторов и музыкантов XIX–XX веков, изданные во Франции, США и Великобритании; труды философов и ученых конца XIX–первой половины XX века. Его первоначальный интерес к возможностям композиционных техник Средневековья и Возрождения, инициированный ещё в годы обучения в консерватории и беседах с А. К. Глазуновым, через четыре десятилетия завершился изучением и использованием в качестве источников и концептуальной базы книги тех теоретических трудов, которые не могли быть доступны для ознакомления в России и в стенах *Schola Cantorum* в Париже. Следовательно, и после обучения в учебных заведениях, де Монфред интересовался теоретическими рефлексиями своих предшественников и современников.

В области музыки в легких жанрах в творчестве де Монфреда наблюдаются общие для всех периодов творчества черты: во всех странах, где проживал композитор, он сохранял интерес к джазовой композиции и исполнительству. Поскольку джазовая музыка и музыка в легких жанрах композитора в большинстве имела коммерческую направленность, де Монфред подстраивался под основные веяния и «модные» в разные десятилетия стилевые направления в эстрадной музыке. При анализе доступных джазовых и академических опусов композитора были обнаружены стилистические и композиционные взаимодействия граней эстрадной и академической музыки.

Уровень мастерства де Мофреда как академического композитора проявлялся и в его работе с медиатекстами: над музыкой к анимационным короткометражным и полнометражным мультфильмам режиссера В. Боровчика.

Сохранив приверженность выработанной им эстетике и черты своего стиля в области жанров, тематизма, оркестровки, ладообразования, композитор умело адаптировался под требования режиссёра и саму драматургию экспериментальных авангардных работ Боровчика с элементами сюрреализма и абсурда в сюжетах.

Список литературы

Архивные документы

Личный архив композитора:

ЦГАЛИ СПб, фонд 298, оп. 6, д. 5 – экзаменационные ведомости Петроградской консерватории.

ЦГИА СПб, фонд 361, оп.1, дело №2753. – Дело Монфреда из Петроградской консерватории.

ЦГИА СПб, Ф.361, о.13, дело 47. – Отметки учащихся научных классов.

ЦГИА СПб, Ф.361 оп.6, дело 24 – Алфавитная книга отметок поступающих в консерваторию.

РГАЛИ Москва, Ф.3036, оп.1, ед.хр.56. –Монфред Внешторг на Эйфелевой башне: автографы музыки к спектаклю.

РГАЛИ Москва, Ф.1464, оп.1, ед.хр.176 – Письма М.А. Осоргина Авениру де Монфреду

Интернет-ресурсы

Библиотека Конгресса США (Library of Congress) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.loc.gov/search> (дата обращения: 08.01.2025).

Галлика (Gallica) – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr> (дата обращения 03.06.2020).

Весь Петербург: адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга 1903–1914 // ред.-сост. Н.И. Игнатов. Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nlr.ru/cont/v_p/1913.php (дата обращения 11.12.2020).

Галковский Д. Е. Самиздат. Виртуальный Сервер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.samisdat.com/5/23/523f-lsr.htm> (дата обращения 01.12.2015).

Национальная библиотека Франции (Bibliothèque nationale de France) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://catalogue.bnf.fr/index.do> (дата обращения: 23.09.2021).

Российский государственный архив литературы и искусства: путеводитель по фондам [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://guides.eastview.com/browse/guidebook.html?bid=145&sid=48029>. (дата обращения: 05.01.2016).

Основная литература

1. *Аболина, М. М.* Бунин и издательская деятельность русской эмиграции (1920–1955 годы) / М. М. Аболина // Литературный факт. – 2019. – №1 (11). – С. 234–253.
2. *Агеносов, В. В.* Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции / В. В. Агеносов. – СПб. :Алетейя, 2014. – 720 с.
3. *Адэр, Л. О.* Штаб-квартира авангарда (кружок друзей четвертитоновой музыки в Петроградской консерватории / Л. О. Адэр // Opera Musicologica. – 2012. – 2 (12). – С. 80–88.
4. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. –М. : Практика, 2010. – 855 с.
5. *Александрова, О. О.* О мелодической повторности в произведениях Палестрины / О. О. Александрова // Молодое поколение гнесинцев : направления научного поиска : сборник трудов РАМ им. Гнесиных. –М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – Вып.167. – С. 3–14.
6. *Алякринская, М. А.* Танец и идеология : фокстрот в советской культуре 1920 – 1930-х гг / М. А. Алякринская // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 3 (12). – С. 24–30.
7. *Амрахова, А. А.* Ментальные структуры в формообразовании / А. А. Амрахова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 3 (33). – С. 28–34.

8. *Амрахова, А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова // Журнал общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
9. *Арановский, М. Г.* Мелодика Прокофьева : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Музыка, 1969. – 229 с.
10. *Арановский, М. Г.* Музыка. Мышление. Жизнь : статьи, интервью, воспоминания / М. Г. Арановский. – М. : ГИИ, 2012. – 439 с.
11. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968. – 322 с.
12. *Бардин, А. А.* Органное образование в США / А. А. Бардин // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 2 (15). – С. 7–11.
13. *Барсова, И. А.* Харьковские «давидсбюндлеры». Литературное уклонение Иосифа Шиллингера / И. А. Барсова // Сто лет русского авангарда : сборник статей / ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – С. 326–333.
14. *Беленький, И. В.* 32 лекции по всеобщей истории кино / И. В. Беленький. – М. : Гитр, 2013. – 154 с.
15. *Беляев Виктор Михайлович. 1888–1968 : сборник статей / ред.-сост. И. К. Травина.* – М. : Советский композитор, 1990. – 510 с.
16. *Бершадская, Т. С., Титова, Е. В.* Звуковысотная система музыки : словарь ключевых терминов : учебное пособие / Т. С. Бершадская, Е. В. Титова. – СПб. : Композитор, 2013. – 98 с.
17. *Бершадская, Т. С.* Лекции по гармонии : учебное пособие / Т. С. Бершадская. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.
18. *Бершадская, Т. С.* Статьи разных лет : сборник статей / ред.-сост. О. В. Руднева. – СПб. : Издательство Союз Художников, 2004. – 320 с.
19. *Бобрик, О. А.* Лурье : футурист? / О. А. Бобрик // Сто лет русского авангарда : сборник статей / ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – С. 92–98.

20. *Богданов-Березовский, В. М.* Кружок друзей камерной музыки / В. М. Богданов-Березовский // Жизнь искусства. – 1926. – № 1. – С. 37.
21. *Богданов-Березовский, В. М.* Александр Веприк. Очерк жизни и творчества / В. М. Богданов-Березовский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 131 с.
22. *Бойм, С.* Будущее ностальгии [Электронный ресурс] / С. Бойм // Неприкосновенный запас : дебаты о политике и культуре. – 2013. – №3 (89). — URL :<http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s-pr.html> (дата обращения –25.10.2017).
23. *Борн, М.* Эйнштейновская теория относительности / М. Борн. – М. : Мир, 1972. – 328 с.
24. *Бородина, Г. В.* История джаза : основные стили, выдающиеся исполнители / Г. В. Бородина. – Екатеринбург : «Классика», 2004. – 346 с.
25. *Бочкарёва, О. А.* Из наблюдений над гармонией Лядова / О. А. Бочкарёва // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2015. – № 2. – С. 32–45.
26. *Б. К.* Малый зал консерватории (Концерт А. Г. Монфреда) / Б. К. // Жизнь искусства. – 1923. – № 15. – С. 26.
27. *Брагинская, Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с Европейской музыкальной культурой : формы, фазы, генезис : дис. ... д-раиск. : 5.10.3. / Брагинская Наталия Александровна. – СПб., 2023. – 500 с.
28. *Букина, Т. В.* Феномен творческой репутации Глазунова/ Т. В. Букина // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – №4 (39). – С. 76–84.
29. *Валькова, В. Б.* Понятие «музыкальная идиома» в отечественной научной традиции : опыт осмысления и применения / В. Б. Валькова // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – №1 (17). – С. 37–52.
30. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время : опыт документальной биографии / Ю. С. Векслер. – СПб. : Композитор, 2009. – 1136 с.
31. *Вирен, Д. Г.* Документальная анимация или анимационная документалистика? Размышления об ее истории и современной ситуации на примере Польши и других стран / Д. Г. Вирен // Наука телевидения. –2021. – № 1 (17). –С. 101–135.

32. *Волкова, П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Полина Станиславовна Волкова. – Саратов, 2009. – 47 с.
33. *Герасимова, Т. Ю., Ямских, Е. М.* Продвижение современной отечественной книжной продукции / Т. Ю. Герасимова, Е. М. Ямских // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. – 2019. – Том 3. – С. 763–766.
34. *Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая. Россия. Жизнь вторая. Америка : сборник / автор проекта, сост. А. Л. Бретаницкая.* – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки, 2015. – 558 с.
35. *Денисов, А. В.* Метаморфозы музыкального текста : монография / А. В. Денисов. – М. : Юрайт, 2018. – 189 с.
36. *Друскин, М. С.* Собрание сочинений в 7 томах. Т. 4 / М. С. Друскин. – СПб. : Композитор, 2009. – 596 с.
37. *Дулова, Е. Н.* Источник музыкального текста. Современное эдиционное и текстологическое решение // Проблемы музыкальной текстологии : Статьи и материалы / Ред.-сост. Д. Р. Петров. (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского). – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 135–149.
38. *Дунаева, Ю. В.* Историческая биография : Упадок или возрождение? (Аналитический обзор) / Ю. В. Дунаева // Историческая биография : Современные подходы и методы исследования : сборник обзоров и рефератов. – М. : РАН. ИНИОН, 2011. – 172 с.
39. *д'Энди, В.* Курс музыкальной композиции / перевод с французского М. С. Заливадного : Машинопись. – СПб. : Санкт-Петербургская гос. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. – 337 с.
40. *Евдокимова, Ю. К.* История полифонии : в 7-ми вып. Вып. 2 : Музыка эпохи Возрождения. XV век / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – 414 с.
41. *Задерацкий, В. В.* Полифоническое мышление И. Ф. Стравинского : исследование / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1980. – 286 с.

42. *Запорожец, Н. В.* А. К. Лядов : жизнь и творчество / Н. В. Запорожец. – М. : Музгиз, 1954. – 254 с.
43. *Зенкин, К. В.* Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства / К. В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. – 2018. – № 1 (32). – С. 34–53.
44. *Иванова, Л. С.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Лариса Павловна Иванова. – СПб, 2005. – 35 с.
45. *Иванова, Е. М.* О «Математических основах искусства» / Е. М. Иванова // Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая. Россия. Жизнь вторая. Америка : сборник. – М. : Московская консерватория, 2015. – С. 297–324.
46. *Казанцева, Л. П.* Русская тема в музыке зарубежных композиторов. Том 1 / Л. П. Казанцева. – СПб. : Издательство «Лань», «Планета музыки», 2022. – 480 с.
47. *Кадетова, Э. Г.* История мирового кино : учебно-методическое пособие / Э. Г. Кадетова. – Томск : ТГУСиР, 2007. – 151 с.
48. *Карпентьер А.* Жан Кокто и эстетика окружающей среды / Пер. с испанского Т. Шишовой // Жан Кокто. Петух и Арлекин. – СПб. : Из-во Кристалл, 2000. – 864 с.
49. *Каменщикова, Р. М.* О Николае Карловиче Ванадзине / Р. М. Каменщикова // Традиции органной школы Санкт-Петербургской консерватории : избранные материалы конференций (2009, 2011). – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2012. – С. 21–44.
50. *Касимова, А. Р.* Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди : к проблеме французской терминологии / А. Р. Касимова // Журнал Общества теории музыки. – 2019. – №4 (28). – С. 78–88.
51. *Катонова, Н. Ю.* Первые уставные документы Петербургской консерватории / Н. Ю. Катонова // Musicus : вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2012. – №4 (32). – С. 6–9.

52. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III : Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.
53. *Князева, Ж. В.* Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Жанна Викторовна Князева. – СПб., 2012. – 47 с.
54. *Ковнацкая, Л. Г.* Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) : очерки / Л. Г. Ковнацкая – М. : Советский композитор, 1986. – 216 с.
55. *Ковнацкая, Л. Г.* О перспективах отечественной биографики : Письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е гг.) / Л.Г. Ковнацкая // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2014. – 318 с.
56. *Козак, М. В.* Английская музыка в музыкальном пространстве Монфреда / М.В. Козак // Образование в сфере искусства. –2020. – №1 (15). – С. 24–32.
57. *Козак, М. В.* Анти-академическая декларация Авенира Монфреда / М.В. Козак // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. – 2017. – № 1 (20). – С. 13–19.
58. *Козак, М. В.* Биография Авенира де Монфреда и современные традиции отечественной биографики / М.В. Козак // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022.– № 3 (31). – С. 135–153.
59. *Козак, М. В.* Авенир де Монфред. Загадка виолончельной сонаты / М.В. Козак // Музыкальное искусство : проблемы теории, истории и педагогики. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. – Петрозаводск : ПГК им. А. К. Глазунова. – 2021. – С. 136–144.
60. *Козак, М. В.* Испытание Мессианом : «In Paradisum» Авенира де Монфреда / М. В. Козак // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021.– № 4 (28). – С. 46–61.
61. *Козак, М. В.* Киномузыка Авенира де Монфреда / М. В. Козак // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – № 1 (37). – С. 98–113.

62. *Козак, М. В.* Новый диатонический модальный принцип Монфреда : истоки и этапы формирования / М. В. Козак // Opera Musicologica. – 2019. – № 4 (42). – С. 45–57.
63. *Козак, М. В.* Русская тема в музыке Авенира Монфреда. Оркестровая сюита «Пять уравнений в НДМ» / М. В. Козак // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова : школы, исследования, персоны (к 50-летнему юбилею) : сб. науч. ст. – Петрозаводск : Изд-во «Версо», 2018. – С. 186–193.
64. *Козак, М. В.* Эпитекст как способ продвижения идей и взглядов композитора (НДМ принцип относительной музыки Авенира де Монфреда) / М. В. Козак // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2023. – № 2 (34). – С. 121–139.
65. *Козинцев, Г. М., Крыжицкий, Г. К., Трауберг, Л. Г., Юткевич С. И.* Эксцентризм / Г. М. Козинцев., Г. К. Крыжицкий, Л. Г. Трауберг, С. И. Юткевич. – Петроград : 5-я Гос. тип., 1922. – 15 с.
66. *Козинцев, Г. М.* Собрание сочинений в 5 томах. Том 2 : О режиссуре / Г. М. Козинцев. – М. : Искусство, 1982. – 527 с.
67. *Колесников, А. Ю.* Синтетические формы в джазе второй половины XX века / А. Ю. Колесников // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 1 (2). – С. 110–113.
68. *Колотов, А. А.* Паратекстуальный подход в современном литературоведении / А. А. Колотов // Филология и лингвистика : современные тренды и перспективы исследования. Материалы I Международной научно-практической конференции. – Краснодар : «Премьер», 2011. – С. 37–41.
69. *Кокорева, Л. М.* Дариус Мийо : жизнь и творчество / Л. М. Кокорева. – М. : Советский композитор, 1985. – 336 с.
70. *Конен, В. Дж.* Рождение джаза / В. Дж. Конен. — М. : Советский композитор, 1990. — 319 с.
71. *Конен, В. Дж.* Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.

72. *Конен, В. Дж.* Пути американской музыки : очерки по истории музыкальной культуры США. – М. : Музыка, 1997. – 640 с.
73. *Копытова, Г. В.* Библиотекарь и собиратель автографов В. М. Фёдоров и его альбом / Г. В. Копытова // Из фонда кабинета рукописей Российского института истории искусств. – 2010. – Вып. 5. – С. 135–147.
74. *Корабельникова, Л. З.* Александр Черепнин : Долгое странствие / Л. З. Корабельникова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 288 с.
75. *Корабельникова, Л. З.* Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная / Л. З. Корабельникова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2013. – №2 (5). – С. 42–61.
76. *Корабельникова, Л. З.* Судьбы русского музыкального зарубежья / Л. З. Корабельникова // Русская музыка и XX век. – М. : Гос. институт искусствознания, 1997. – С. 801–841.
77. *Корнев, П. К.* Джазовое фортепианное исполнительство 30-40-х годов XX века / П. К. Корнев // Известия Российского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. – 2008. – №25 (58). – С. 149–158.
78. *Краснуха, Г.* Петроград. Музыкальные кружки / Г. Краснуха // Музыкальная новь. – 1923. – № 3. – С. 37–38.
79. *Кривицкая, Е. Д.* История французской органной музыки : очерки : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Евгения Давидовна Кривицкая. – М., 2004. – 34 с.
80. *Кривицкая, Е. Д.* История французской органной музыки : очерки / Е. Д. Кривицкая. – М. : Композитор, 2010. – 344 с.
81. *Кривицкая, Е. Д.* Музыка Франции : век двадцатый : эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. – М. –СПб. : Гос. институт искусствознания, 2012. – 336 с.
82. *Кривуля, Н. Г.* Механоморфизм : от механической куклы к киборгам. Трансформация анимационного персонажа в условиях доминирования техногенной парадигмы / Н. Г. Кривуля // Наука телевидения. – 2022. – № (1) 18. – С. 159–194.

83. *Крыжицкий, Г.* Внешторг на Эйфелевой башне / Г. Крыжицкий // Театр и музыка : еженедельный журнал изящных зрелищных искусств. – 1923. – № 23 – 24 с.
84. *Крылова, А. В.* Радиоопера сегодня : отрицая смерть жанра / А. В. Крылова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 42–47.
85. *Крюков, А. Н.* К сведению будущих летописцев / А. Н. Крюков // Шостакович : между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – СПб. : Композитор, 2000. – С. 158–173.
86. *Кутаренкова, Т. С.* Русская периодическая печать во Франции 1920-х гг. : типология и проблемы развития / Т. С. Кутаренкова // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2012. – № 13 (93). – С. 117–129.
87. *Кюрегян, Т. С.* «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в аспекте музыкального формообразования у Мессиана / Т. С. Кюрегян // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 69 : Век Мессиана : сборник статей. – М., 2011. – С. 47–97.
88. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII – XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
89. *Лисса, З.* Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
90. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
91. *Лотман, Ю. А.* Диалог с экраном / Ю. А. Лотман. – Таллин : «Александра», 1994. – 216 с.
92. *Лотман, Ю. А.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. А. Лотман. – Таллин : Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 135 с.
93. *Лотман, Ю. А.* Структура художественного текста / Ю. А. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 285 с.
94. *Лукиянович, О. В.* «Символистский вектор» художественного мышления А. К. Лядова / О. В. Лукиянович // РГГУ им. А. И. Герцена. Университетский научный журнал. – 2019. – № 48. – С. 30–38.

95. *Лурье, А.* Пути русской школы (1931–1932) / А. Лурье // Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов : История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 218–229.
96. *Лютко, Е. И.* Стефан Хэзерли – первый православный англичанин / Е. И. Лютко // Материалы V международной студенческой конференции 15–16 мая 2013 года : сборник докладов. СПб. : Изд-во СПбПДА, 2013. – С. 130–135.
97. *Максимова, А. С.* Творчество Владимира Дукельского – Вернона Дюка в контексте музыкальной культуры США первой половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Максимова Антонина Сергеевна. – Петрозаводск, 2015. – 322 с.
98. *Максимова, А. С.* «Может ли леопард сбросить пятнышки?» : судьбы композиторов в США в письмах Николая Слонимского к Владимиру Дукельскому / А. С. Максимова // Музыкальная академия. – 2019. – № 4 (768). – С. 171–189.
99. *Манулкина, О. Б.* От Айвза до Адамса : американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 830 с.
100. *Маринетти, Ф. Т.* Первый манифест футуризма / Ф. Т. Маринетти // Футуризм в Италии. Хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки». – Петрозаводск : ПГК им. Глазунова, 2011. – С. 33–35.
101. *Мессиа́н, О.* Техника моего музыкального языка / пер. и коммент. М. Чебуркиной ; научн. редакция Ю. Н. Холопова. – М. : Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина, 1994. – 127 с.
102. *Метнер, Н. К.* Муза и мода : защита основ музыкального искусства / Н. К. Метнер. – Париж : YMCA Press, 1935. – 236 с.
103. *Мийо, Д.* Моя счастливая жизнь / пер. с французского Л. Кокоревой. – М. : Композитор, 1999. – 417 с.
104. *Милка, А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха : К реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. – М. : Музыка, 1999. – 250 с.

105. *Михайлов, М. К.* Лядов А. К. : очерк жизни и творчества / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1985. – 208 с.
106. *Мищенко, М. П.* В Петрограде нет лучше Браудо / М. П. Мищенко // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Выпуск 1. – СПб. : Рос. институт истории искусств, 1998. – С. 111 – 138.
107. *Монфред, А. Г.* Моя декларация / А. Г. Монфред // Жизнь искусства. – 1923. – №26. – С. 7–8.
108. *Мунц, Н. О.* Путешествие из Ленинграда в Москву с пересадками / Н. О. Мунц. – М. : 2012. – 171 с.
109. *Нусинова, Н. И.* «Внешторг на Эйфелевой башне». Комментарий к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства / Н. И. Нусинова // Мнемозина : Документа и факты из истории русского театра XX века. Выпуск 1. – М. : ГИТИС, 1996. – 638 с.
110. *Н. Л. (псевдоним) А. Т. Манфред.* Шарж // Жизнь искусства. – 1923. – № 29. – С. 31.
111. *Оболенский, Л. Л.* Работа со звуком в кино / Л. Л. Оболенский // Киноведческие записки. – 1992. – № 15. – С.207–220.
112. *Ортега-и-Гассет, Х.* Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 324.
113. *Паисов, Ю. И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю. И. Паисов. – М. : Советский композитор, 1977. – 390 с.
114. *Переверзева, М. В.* Алеаторика как принцип композиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Марина Викторовна Переверзева. – М., 2014. – 596 с.
115. *Петрова, А. В.* Произведения Н. А. Римского-Корсакова в репертуаре «Русской оперы» в Париже (1929–1935) / А. В. Петрова // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции. – СПб., 2010. – С. 113–124.
116. *Петровская, И. Ф.* Музыкальный Петербург 1801–1917 : энциклопедический словарь. Том 10 / И. Ф. Петровская. – СПб. : Композитор,

2009. – 296 с.

117. *Петровская, И. Ф.* Музыкальный Петербург 1801–1917 : энциклопедический словарь. Том 11 / И. Ф. Петровская. – СПб. : Композитор, 2010. – 568 с.

118. *Пиотровский, А. И.* Внешторг на Эйфелевой башне / А. И. Пиотровский // Жизнь искусства. – 1923. – № 23. – 28 с.

119. *Платонова, О. А.* Киномузыка : к проблеме комплексного анализа / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 1 (55). – С. 94–100.

120. *Погребняк, Г. П.* Французский кинематограф «Новой волны» / Г. П. Погребняк // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология. – 2013. – № 15. – С. 129–133.

121. *Поликовская, Л. Г.* Жизнь М. А. Осоргина, или Строительство собственного храма / Л. Г. Поликовская. – СПб. : Издательство Крига Победа, 2014. – 448 с.

122. *Польдяева, Е. Г.* Послание Николая Обухова : реконструкция биографии / Е. Г. Польдяева – М. : Русский путь, 2008. – 292 с.

123. *Проскурина, И. Ю.* А. К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции) : автореферат дис. ... канд. иск. / Инна Юрьевна Проскурина. – М., 2010. – 26 с.

124. *Пуленк, Ф.* Дневник Моих песен : Я и мои друзья / пер. с французского Ж. Грушанской. – М. : Композитор, 2005. – 157 с.

125. *Пуленк, Ф.* Письма / пер. с французского Е. Гвоздевой и Г. Филенко, ред., вступ. статья и коммент. Г. Филенко. – Л. : Советский композитор, 1976. – 311 с.

126. Путеводитель по Кабинету рукописей Российского института истории искусств. – доп., испр. изд-е / сост. Г. В. Копытова. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2008. – 171 с.

127. *Рейфман, Б. В.* Постмодернизм как предчувствие в теории “авторского кино” и фильмах “французской новой волны” / Б. В. Рейфман. Наука телевидения. – 2018. – 4 (№14). – С. 10–37.

128. *Рипяхова, М. М.* Корелляция понятий «мода», «стиль», «вкус» в русской лингвокультуре / М. М. Рипяхова // Всероссийская научно-практическая конференция «Новые тенденции в науке : опыт междисциплинарных исследований». – Ростов-на-Дону, 2014.– Гуманитарные и социальные науки. № 2. – С. 637–640.
129. *Роллан, Р.* Музыканты прошлых дней, музыканты наших дней / пер. Ю. Л. Римской-Корсаковой под ред. Б. А. Кржевского. – М. : Музыка, 1935. – 470 с.
130. Русское зарубежье : 1917–1994 каталог изданий из фондов Архива Русского Зарубежья. Выпуск 2 / сост. Г. А. Толстых. – М. : Дом-Музей Марины Цветаевой, 2002. – 240 с.
131. Русские музыкальные архивы за рубежом : справочник / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева, 2004. – 155 с.
132. Русский футуризм : стихи, статьи, воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб. : ООО «Полиграф», 2009. – 832 с.
133. *Савенко, С. И.* Музыка Стравинского в зеркале русской зарубежной прессы / С. И. Савенко // Мир искусств. Альманах ГИИ, вып. 5. — СПб. : Алетейя, 2004. — С. 183–197.
134. *Сапегина, Т. А.* Классическая музыка в европейской и американской анимации первой половины XX века : дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / Татьяна Анатольевна Сапегина. – М., 2024. – 253 с.
135. *Сапонов, М. А.* Жан Кокто в национальном направлении в новой французской музыке. Ж. Кокто. Петух и Арлекин. Заметки вокруг музыки / М. А. Сапонов // Пособия по истории зарубежной музыки. Н. А. Гаврилова. К проблеме национального в музыке XX века ; М. А. Сапонов. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – Вып. 1. – 134 с.
136. *Серков, А. И.* История русского масонства XX века в 3 т. Том 2 / А. И. Серков. – М. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. – 469 с.

137. *Сигида, С. Ю.* Музыкальная культура США XX века / С. Ю. Сигида. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – 480 с.
138. *Слонимский, Н. Л.* Абсолютный слух. История жизни / Н. Л. Слонимский. – СПб. : Композитор, 2006. – 422 с.
139. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : учебное пособие / А. С. Соколов. – М. : Владос, 2004. – 141 с.
140. *Смирнов, В. В.* «Дафнис и Хлоя» Равеля в «Русских сезонах» // Русско-французские музыкальные связи. Сборник научных статей. – СПб., 2003. – С. 67–82.
141. *Смирнов, В. В.* Нам внятно всё – и острый галльский смысл ... // Русско-французские музыкальные связи. Сборник научных статей. – СПб., 2003. – С. 5–18.
142. *Трусова, Е.* Страницы воспоминаний / Е. Трусова // Советская музыка. – 1977 – № 9. – 133 с.
143. *Филенко, Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века. Очерки / Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.
144. *Фишер, А. Н.* Гармония модерн-джаза : от свинга к бибопу – как предмет изучения в курсе теории джаза / А. Н. Фишер // Исторические, политические, юридические и философские науки, культурология и искусствоведение. Теория и практика. – 2016. – №12 (74) в 3 ч., ч.1. – С. 174–176.
145. Футуризм – радикальная революция. Италия– Россия. К 100-летию художественного движения. – М. : Издательство «Красная площадь», 2008. – 304 с.
146. Футуризм в Италии : хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки» для студентов вузов культуры и искусства / сост. и вст. ст. В. И. Нилова. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2011. – 92 с.
147. *Худякова, Л. А.* От авангарда к «Новой волне». Смена парадигм в киноэстетике / Л. А. Худякова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2003. – Сер. 6, вып. 1 (№ 6). – С. 44–50.

148. *Хунагова, А. Р.* К определению понятия «мода» через определение понятия «концепт» / А. Р. Худякова // Вестник адыгейского государственного университета. – 2012. – Серия 2. – С. 268–271.
149. *Хуснутдинова, А. Э.* С. С. Прокофьев и С. А. Кусевицкий. Штрихи к двойному портрету / А. Э. Хуснутдинова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 30. – С. 60–66.
150. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. В. Цареградская. – М. : КлассикаXXI, 2002. – 374 с.
151. *Чебуркина, М. Н.* Органная музыка О. Мессиана : авторефер. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Чебуркина Марина Николаевна. – М., 1994. – 28 с.
152. *Шак, Т. В.* Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. / Шак Татьяна Фёдоровна. – Краснодар, 2010. – 464 с.
153. *Шак, Т. Ф., Захимовская, В. А.* Сотворчество композитора и режиссёра в аспекте стиля киномузыки / Т. Ф. Шак, В. А. Захимовская // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1 (72). – С. 28–32.
154. *Шенг, Схейен.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. – М. : КоЛибри, Азбука Атикус, 2018. – 608 с.
155. *Шнеерсон, Г. М.* Французская музыка XX века. – изд. 2-е, доп. и перераб. / Г. М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.
156. *Шостакович в Ленинградской консерватории : 1919–1930 : научное издание в 3 томах. Том 2* / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Спб. : Композитор, 2013. – 408 с.
157. *Эко, У.* О Шедевре неизвестного // Растительная память или Почему книга помнит всё / У. Эко. – М. : Слово/ Slovo, 2018. – 293 с.
158. *Юдин, Г. Я.* За гранью прошлых лет / Г. Я. Юдин // Музыкальное наследство. Том.2, часть 1 / ред. и сост. Т. Н. Ливанова. – М. : Музгиз, 1966. – 332 с.
159. *Юдин, Г. Я.* Разрозненные страницы : из воспоминаний о Д. Д. Шостаковиче / Г. Я. Юдин // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. – М. : Антиквар ГЦММК, 2000. – 567 с.

160. Ярова, И. В. Формы рекламирования книги. Вестник Волгоградского государственного университета. – 2010. – Серия 2, № 1 (11). – С. 200–205.
161. Le Madecasse. Journal independent, politique, literaire et financier – 1934. – №1 962. – 30 p.
162. L'Humanité. Journal socialiste quotidien Parti communiste français. –22. 06. 1938. – 17 p.
163. *Broad N. Dr. Madeley Richardson // The Musical Journal.* – 1909. – Vol. 22, № 4 (April). – Pp. 64–65.
164. Catalog of Copyring Entries : Third Series. Volume 28, Part 5, Number 2, Section 1. Music. Index July–December 1974. – Wachington : The Library of Congress, 1976. – 3600 p.
165. *Genette, G. Paratexts : Thresholds of interpretation / G. Genette.* Cambridge, 1987. – 188 p.
166. *O'Loughlin, N. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred/ N. O'Louglin // The Musical Times.* – 1971. – Vol. 112, № 1542. – Pp. 761–762.
167. *Monfred, A. H. de. Cinq Equation en NDM. Suite pour Orchestre / A. H. de Monfred.* – Paris : EMCA, 1973. – 38 p.
168. *Monfred, A. H. de. The NDM Principle of Relative Music / A. H. de Monfred.* – New York : Charles Scribner's sons, 1970. – 226 p.
169. *Monfred, A. H. de. String Quartet № 2 in Polymodal Keys / A. H. de Monfred.* – Paris : EMCA, 1960. – 39 p.
170. *Monfred, A. H. de. NDM, The Diatonic polymodality // Music and Dance in New York State.* New York : Bureau of Musical Research. P. 41 – 44.
171. *Palmer, Robert M. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred / Robert M. Palmer // Notes.* – 1971. – Second Series, Vol. 28, № 2. – Pp. 235–236.
172. Sketches in Melody : Inside Radio // Radio and Television Mirror. – 1948.– Vol. 30, № 4 (September). – Pp. 66–68.
173. Sketches in Melody : Inside Radio // Radio and Television Mirror. – 1948. – Vol. 30 № 5 (October). – P. 65.

174. Sketches in Melody : Inside Radio // Radio and Television Mirror. – 1948. – Vol. 30, № 6 (November). – P. 67.
175. *Slonimsky, N.* Bakers Biographical dictionary of musicians / N. Slonimsky. – New York : Schirmer books, 1978. – 4220 p.
176. *Slonimsky, N.* Music since 1900 : Fifth Edition / N. Slonimsky. – New York : Schirmer Books, 1994. – 1260 p.
177. *Spaeth, S.* Music and Dance in New York State / editor S. Spaeth. – New York : Bureau of Musical Research. – 435 p.
178. *Yasser, J.* The Modern «Catholica» / J. Yasser // The American Organist. – 1959. – № 2 (February). – 59 p.

Приложение А.

Фотокопии документов из личного архива А. де Монфреда

Рисунок 1. «Авенир де Монфред даёт джазовые уроки Равелю». Автор Гай Риффет [Guy Riffet]. Дата и источник публикации неизвестны.

AVENIR DE MONFRED a donne des leçons de jazz à RAVEL

Son violon d'Ingres : fabriquer des locomotives (miniatures)

Americain né à Saint-Pétersbourg, de père mi-français mi-écossais, de mère mi-russe, mi-allemande, avec quelques gouttes de sang arménien, grec, lithuanien, polonais et scandinave... Tel est Avenir de Monfred, l'un des plus estimés parmi les compositeurs contemporains.

Son dernier ballet «Manhattan» fut créé à l'Opéra de Monte-Carlo, lors de la soirée de gala que le prince Rainier, marié depuis le matin, offrait à ses 800 invités. Cette salle en habit applaudit à tout rompre. Et le prince

la naissance, l'hymne national monégasque... et le bruit du train.

PASSION DES LOCOMOTIVES

Parlez de train avec Avenir de Monfred si vous voulez être son ami.

Son père fabriquait des locomotives (françaises) à Saint-Petersbourg. Lui, il se contente à

gue de la chapelle Saint-Ré dans le vieux Nice. Pour les quiques privilégiées qui se trouvent là, ce furent de merveilleux moments.

L'Association des Concerts donne lui ont demandé un récital. Il n'a pas encore dit non.

Aux Etats-Unis, ses conc

ce qui apprécie la musique nota sur ses tablettes le nom du compositeur.

SYMPHONIE POUR CAROLINE

Avenir de Monfred est aujourd'hui le musicien officiel du Palais. S'agit-il de choisir celui qui représentera la Principauté pour le célèbre prix Italia ? S.A.S. invite Avenir de Monfred à venir lui rendre visite dans son cabinet et lui demande d'écrire une symphonie pour une petite princesse.

Le temps presse. De retour dans son château de la Garenne-Colombes, Monfred s'enferme pendant trente-cinq jours. A la date prévue, Rainier trouve sur son bureau la partition dédiée à Caroline.

«C'est une œuvre ultra-moderne nous disait-il, l'autre jour, de passage à Nice. J'y ai intégré les 21 coups de canon qui saluèrent

Avenir de Monfred a construit ce wagon de ses mains

grand-père de modèles réduits. Sa maison est encombrée d'auto-rails, de wagons, de tenders, de machines, de ralis, de transformateurs et de rhéostats. Le chat qu'il recueillit dans une rue new-yorkaise un soir d'hiver possède lui aussi, son train miniature, conçu et construit à sa taille par le maître de céans.

LEÇONS DE JAZZ A RAVEL

Avant de rencontrer son fabricant de locomotives, la mère d'Avenir de Monfred, fut, un temps fiancée à Enrico Caruso.

A quatre ans, elle plaçait Avenir devant un clavier. Deux ans plus tard, l'enfant donnait des concerts. A 15 ans, Alexandre Glazounov, son maître lui prédisait une brillante carrière de soliste.

Avenir de Monfred ne sentait attiré par la composition. Il vint à Paris et fut l'élève de Vincent d'Indy.

Mais il faut vivre !... C'est l'époque où le jazz commence à avoir du succès. Il s'y jette à corps perdu. Longtemps, il sera le seul pianiste blanc d'un orchestre noir. Un soir, Maurice Ravel vient l'écouter. Le lendemain, il frappe à sa porte : «Pouvez-vous me donner des leçons de jazz ?»

On sait l'usage qu'en a fait le musicien du «Bolero».

DECLARE «D'UTILITE PUBLIQUE»

Compositeur en renom, Avenir de Monfred demeure un instrumentiste d'une qualité exceptionnelle.

L'autre après-midi, il improvise pendant deux heures sur l'or-

d'orgue, jazz à la CBS, classique à la N.B.C., étaient, il n'y a pas bien longtemps, retrançais par 247 stations, le dimanche matin.

Cela valut à Monfred d'être déclaré «d'utilité publique». Comme Toscanini.

Рисунок 2. «Симфония для маленькой принцессы от Авенира Г. де Монфреда на радио Монте-Карло». Автор Пол ван Кромбрюгген [Paul Van Crombruggen]. Дата и источник публикации неизвестны.

14

ITALIA-PRIJS III

SYMFONIE VOOR EEN KLEINE PRINSES

van Avenir H. de MONFRED
BIJDRAGE VAN RADIO MONTE-CARLO

In deze ontredde wereld zijn er twee landen die zich hoog onderscheiden : het ene is reusachtig groot, het andere heel klein. Twee wonderbaar mooie landen : het eerste om de verscheidenheid van zijn landschappen en om de kracht van zijn industrie en zijn economie; het tweede om zijn uitzonderlijke geografische ligging, om de betovering van zijn natuur, om zijn bedrijvige bevolking en dezes verbondenheid aan haar Soeverein.

Het ene is een machtige republiek; het andere een Prinsdom van hoge adel. Het ene als het andere worden gestuwd door een gemeenschappelijk ideaal, bezorgd om de vrijheid, de vrede en het geluk van hun volkeren.

Het eerste draagt naam : Verenigde Staten van Noord-Amerika; het tweede werd geheten Prinsdom Monako.

Het is als een wonderbare vóórbeschiktheid van de Goddelijke Voorzienigheid dat de jonge Soeverein van het kleine Prinsdom een aanminnige jonge vrouw van de grote Republiek ontmoette en haar tot zich nam als zijn welbeminde echtgenote. Uit deze hechte band ontsproot, door Gods Genade, een Prinses, wier komst niet alleen het hart van de ouders in een vreugdegloed ontstak maar meteen ook de harten van al de onderdanen, voor wie deze geboorte een zinnebeeld was van 's lands onafhankelijkheid.

Nadat in het eerste gedeelte van deze symfonie al wat wij hiervoor verklaarden, muzikaal geïllustreerd wordt, vormt het tweede gedeelte een muzikaal esthetische synthese van al de deugden en hoedanigheden die mogen verwacht worden van een persoon van prinselijke bloede, zoals een uiterlijke en morele schoonheid, liefdadigheid, ziele-adel, rechtgeaardheid, moed, verknochtheid zowel aan het ideaal van de vrede als aan dit van vrijheid, liefde tot de naaste en daarbovenuit de liefde tot de Schepper van het Universum.

Het werk eindigt met een beweging in vrije fuga-stijl, die de opvatting van de toondichter verklankt van een wereld, bevrijd van alle angsten om mogelijke wereldkonflikten, levende een bedrijvig bestaan, vredevol en gelukkig, haar Heer en Schepper dankzeggende,

Avenir H. de Monfred « Music-director A. C. C. », Akademisch officier, werd geboren te Sint-Petersburg in 1903, uit een

Prinses Grace en Prinsesje Caroline

frans-schotse vader en een russisch-duitsche moeder. Hij trad in het Keizerlijk conservatorium van zijn geboortestad in 1913, in welke stad ook zijn vader een grote Belgo-amerikaanse onderneming leidde. H. de Monfred studeerde klavier bij Blumsfeld, orgel bij van Adsen en compositie bij Alexander Glazounov. Bekroond met drie eerste prijzen « cum laude » en het diploma van vrij kunstenaar in 1923, onderwees hij gedurende één jaar de Euritmiek om, in 1925 naar Frankrijk te trekken en vervolgens naar Amerika. In 1926 en 1927 studeerde hij de Gregoriaanse zang en de orkestleiding bij Vincent d'Indy in de Schola Cantorum te Parijs en in 1929 vervolgde hij zijn studies van orkestratie bij Maurice Ravel.

Vanaf 1930 en dit gedurende verscheidene jaren stond hij aan het hoofd van de Studio's van Monrouge en van de grammofoonplaten van de uitgeverij « Salabert ». In 1941 wijkt hij weerom uit naar Amerika waar hij aangesteld wordt als orgel- en toondichter, eerst bij de National Broadcasting Corporation en vervolgens bij het Columbia Broadcasting System. De orgel-recitals die hij gaf voor de N.B.C. werden erkend als « public service » (van nationaal belang), eer die hij mocht delen met

(Zie vervolg blz. 7.)

Prins Rainier van Monako, Prinses Grace en Prinsesje Caroline

Рисунок 2а. «Симфония для маленькой принцессыот Авенира Г. де Монфреда на радио Монте-Карло» (окончание). Автор Пол ван Кромбрюгген [Paul Van Crombruggen]. Дата и источник публикации неизвестны.

15

ITALIA-PRIJS

(Vervolg van bladzijde 43)

o.m. Arturo Toscanini. In de Verenigde Staten wordt de Monfred aangezien als een van de voornaamste componisten voor dramatisch- en radiofonisch-muzikale aanpassingen.

H. de Monfred is om zeggens op alle muzikale gebieden bedrijvig geweest; hij schreef o.m. twee symfonieën, een concerto voor klavier en orkest, en een voor viool en orkest; een snarenkwartet, drie sonates alsmede nog menige andere kamer-musiekcompositie, talrijke klavier- en orgelwerken, twee muzikale comedieën, twee symfonische gedichten, een symfonische suite, getiteld « Manhattan-schetsen », welk werk onder vorm van ballet voorgesteld werd in de Opera van Monte Carlo en door verschillende Firma's op de gevoelige plaat werd vastgelegd.

H. de Monfred is tevens de schrijver van een Handboek van Compositie, beter gekend onder de naam N.D.M. (New Diatonic

Modal) of nog « The Diatonic Polymodality » waarin voor de eerste maal in de muziekgeschiedenis getracht werd de Relativiteitstheorie praktisch in een muzikale taal over te hevelen.

De Symfonie nr. 2 van de Monfred, die ons hier bezighoudt, werd geïnspireerd op volklieken uit Amerika en Monte-Carlo. Deze symfonie zet in met een proloog waarin de toondichter zich richt tot Hunne Hoogheden de Prins en de Prinses van Monako, alsmede tot de Eerstgeborene, Prinses Caroline, aan wie en voor wie deze symfonie opgedragen en geschreven werd.

Het eigenaardige van dit werk is dat het eerste gedeelte een inleiding is, terwijl de doorvoering pas verklankt wordt in het tweede, derde en vierde gedeelte. De « herhaling » die de grondslag vormt van het vijfde gedeelte, zet in met een fuga, gebouwd op het hoofdtema van de inleiding.

Een andere bijzonderheid van dit werk schuilt in het gebruik van de koren als orkestraal element. Ten slotte bevat de partituur een zeer omvangrijke klavier-solo en een paar passages tijdens dewelke kanonschoten ritmisch in het geheel verwerkt werden.

(Vrij vertaald naar de opgave van de inleidende brochure.)

Paul VAN CROMBRUGGEN.

7

Рисунок 3. Заметка о второй симфонии де Монфреда в «The World Telegram». Дата публикации и автор неизвестны.



Рисунок 4. Интервью «Американский композитор Аvenir де Монфред собирается уехать на три месяца в США, откуда, как он думает, привезёт нам лирическое произведение для сцены Оперы Монте-Карло». Автор – Пол Дейла [Paul Deila], издание и дата публикации неизвестны.

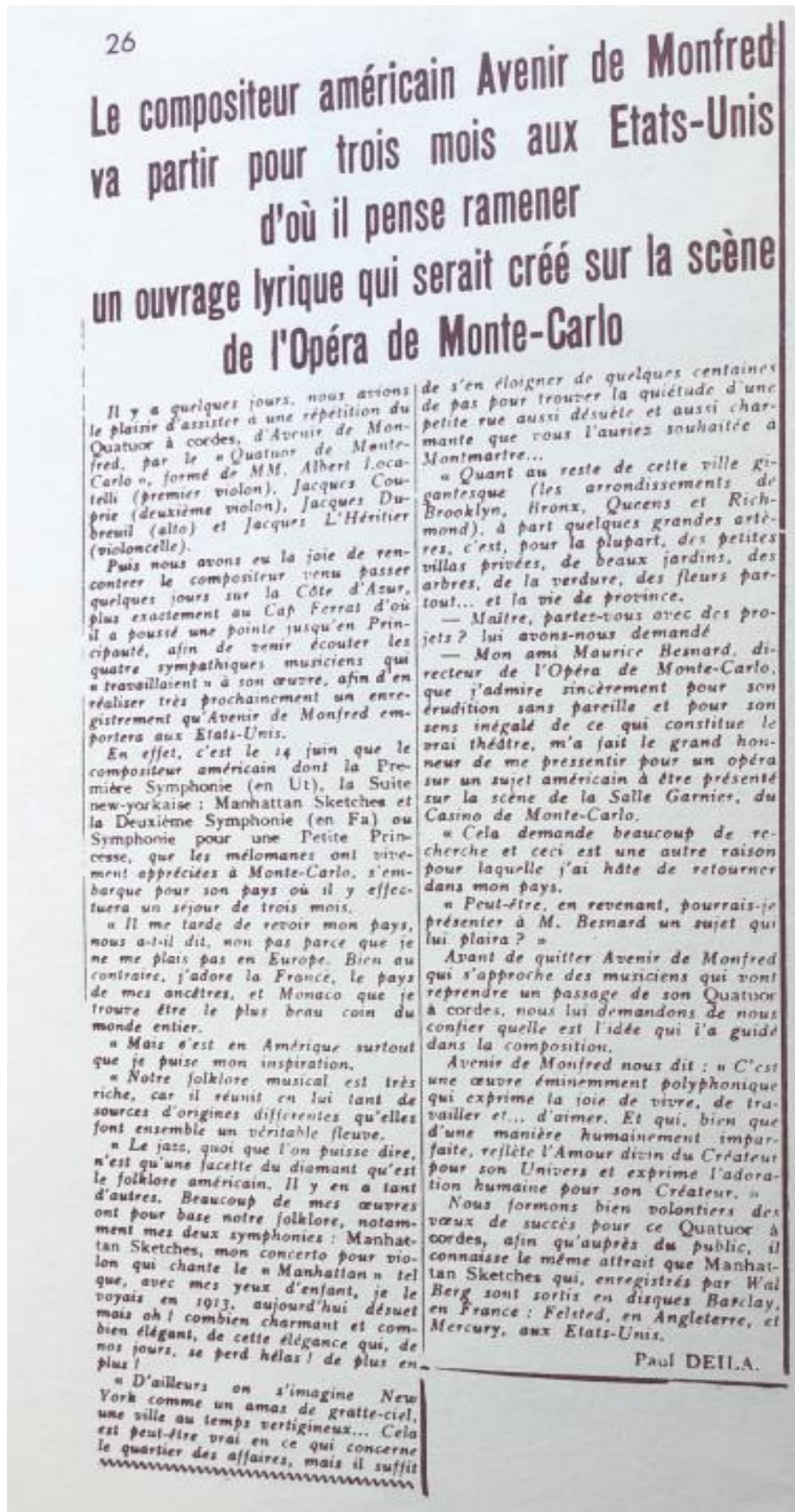


Рисунок 5. Биографическая заметка о де Монфреде, составленная директором издательства ЕМСА Полем Лемелем [Paul Lemel]. Издание и дата публикации неизвестны.



EDITIONS MUSICALES DES CINEASTES ASSOCIES

PAUL LEMEL

Managing Director

16, Rue Vivienne
PARIS (2^e)

CENtral 55-43

AVENIR DE MONFRED

AVENIR H. DE MONFRED, composer, organist, pianist, conductor, lecturer, teacher, is a distinguished American musician of mixed ancestry : his father was half French and half Scottish, his mother an American of Russian and German origin. He once referred to himself as being "a United Nations cocktail".

Born in St-Petersburg, Russia, where his father represented a Belgian-American industrial concern, Avenir de Monfred received the most thorough and complete educational training in piano, organ and musical composition (general theory, harmony, counterpoint, fugue, variations form, sonata form, orchestral scoring, eurhythmics, aesthetics and free composition – the latter subject with Glazunov) at the St-Petersburg State Conservatory, graduating with Doctor of Liberal Arts in Music diploma.

While in Russia he gave many concerts and recitals of his own works. He remembers with pleasure that all of those given in St-Petersburg were attended by his friend and classmate, Dimitry Shostakovich whose compositions were often programmed on the same bill of musical events. Avenir de Monfred was a great admirer and promoter of American jazz of the "hot" New Orleans style, then in its early years. His brilliant jazz improvisations as well as his manner of playing syncopated rhythms at the Composer's Circle of St-Petersburg were, often then and there, and many years later by memory, non less brilliantly parodied by Shostakovich*. The solo trumpet theme ending Shostakovich's first concerto for piano and orchestra is known to have been suggested to him by Avenir de Monfred.

Shortly after his graduation Dr. de Monfred went to Paris and Studied orchestra conducting and Gregorian Chant at the *Schola Cantorum* with d'Indy; he also took private lessons with Ravel. In France, as well in the United States he was subsequently connected with major Radio and T.V. networks (Poste Parisien, NBC., ABC., CBS.) as organ recitalist, composer and arranger. Dr. de Monfred is a Laureate Officer of the French Academy.

His performed works include two symphonies (1955, 1957); a symphonic poem "Vienna, 1850" (1941); a ballet, "Suite Newyorkaise" (World Premiere : Monte-Carlo Opera, Nov. 19, 1956); a symphonic suite "Manhattan Sketches" (1958); a violin concerto "Manhattan, 1913" (1954);

* Cf. *Musikalnoe Nasledstvo* (Musical Heritage), Moscow, 1966, p. 269

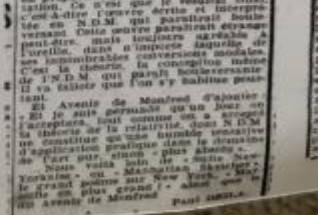


Рисунок 7. Письмо А. Г. де Монфреда В. М. Фёдорову. 1923 год, место нахождения оригинала неизвестно.

Многоуважаемый
Владимир Михайлович,
Посылаю что могу, т.к. я почти
на охлещу, все мои ноты уже за-
печатаны таможенными отбоями.
Посылаю, во 1^ю, свои автографы
в Ваш альбом, во 2^ю — карикатуру
Кремляди к Реквиему (простите, что
такое мрачное произведение, сейчас не на-
шли ничего более «веселого»)
Но если Сергей Анатольевич
будет так добр зайти ко мне через
подвал 1½ или не позже чем через 2
(т.к. я уезжаю, приближ. через 3 недели) то
я, быть может, найду чтонибудь
более подходящее)
Портреты мои все запечатаны,
но вы можете заказать их 3х на выдер-
жках у фотографа Гоффе (шор-
ская улица Тенер-скация, так же обзвон-
ившись индивидуальным) и я с большим
удовольствием надам вам их пер-
чень Вас Александр Т. Монфер

Рисунок 8. Фотокопия фрагмента концерта-лекции для органа Авенира де Монфреда. Дата неизвестна.

"From Ktesibios to Hammond"	
A brief talk on the history of the Organ and its evolution	
Prelude and Fugue in E minor	Bach
Chorale: Ich ruff zu Dir, Herr Jesu Christ!	"
" Der Tag der ist so freudenreich	"
Aria from the suite.	"
In dulci jubilo	Liszt
Rhapsody, op. 65	Reger
Benedictus, op. 59	"
Communion	Vierne
In Paradisum	de Monfred
Finale from the Fantasia in C	Franck
Chorale №3 in A minor	"
Intermission	
Avenir de Monfred's organ arrangements of:	
Traumerei	Schumann
Romance sans paroles	Fauré
To a wild rose	Mac Dowell
Habanera	Chabrier
Narcissus	Nevin
Nobody loves you as I do!	Lehar
Tea for two.	Youmans

Рисунок 9. Фотокопия фрагмента предисловия к художественной книге Авенира де Монфреда о Второй мировой войне.

---- AUTHOR'S FOREWORD ----

Many of my friends to whom I told the story of my escape from Paris two days before the Germans entered the capital of France, ^{which French nation} declared an open city - and the following fifty-two days' trip from Marseille to New York via Trinidad suggested that I write a book on the subject, and I felt so encouraged by their interest that I bought a couple of sheafs of typewriting paper, gave my hungry typewriter a sandwich - a white sheet, a carbon sheet and another white sheet - and typed out the plan of the book-to-be.

It was only after that preliminary job was done that I realized the difficulty of the task I was aiming at. What kind of ~~a~~ book should I write? An impassive, chronological enumeration of historical events? A fictitious novel based on those historical events? Or, perhaps, a combination of both with a strongly dramatized action?

To be frank, none of these solutions appealed to my character and personality. To begin with, there were many - a great many - books published on the ^{subject} matter, both fiction and non-fiction, and their authors had explored the field to the utmost, leaving practically no room for any further development. We all have read hundreds of pages about the days and events preceding and following the collapse of France, each one of the narrators giving his personal interpretation of, and opinion on, the matters involved, and appearing to be particularly well-versed on the reasons which brought ^{about} the end of the French Republic. Everyone of those authors personally met at least a dozen of the heads of the last French Government, suggested an unerring means of avoiding the catastrophe - but was not listened to in time, and that is how everything was lost.

There were also many writers of fiction who had ^{imagined} built up a mass of blood-chilling horrors about beast-like imaginary German generals shooting and hanging in some non-existent French provincial towns the non-less imaginary members of the underground, with remotely French-sounding names, often impossible of correct pronunciation in French. All this occurring in ~~the~~ ^{the} past.

That such generals really exist, and that they shoot and hang, none contest the fact; but when one reads that the military Kommandant of the city of Pissenlit, General Sauernickel von Pumperkraut condemned to death young Gilard du Delabrute, one -- if that 'one' happens to be a Frenchman -- is badly tempted to write a mystery-story about how the President of the United States of America, Lollypop Swankstone, once strangled, with his own hands, the Japanese Premier Fossipussy Fattishimmy -- unless the name of the writer of the story could be happily substituted for the Jap Premier's. And why not, after all?...

All these and many other reflexions made ^{it} the ^{me} author write a book of somewhat different kind, that is he -- I ~~mean~~ I -- wrote a humorous book on a rather sad, not to say tragic, theme.

"What? A funny book about tragic happenings? Was not the author compelled to abandon his home, his city, his country? Did he not quit his

Рисунок 10. Благодарственное письмо Бартона Феллоуза [Barton Fellowes] – директора NBC Авениру де Монфреду. 5 мая 1943 года.

1-35

NATIONAL BROADCASTING COMPANY, INC.

INTERDEPARTMENT CORRESPONDENCE

Avenir de Menfred, Music Dept.

Barton Fellowes - Production Dept.

DATE May 5th, 1943

SUBJECT Program Music

For some time now I have intended sending this memo as a slight gesture of appreciation for the excellent work you've performed on various shows.

While it is no secret at NBC that you are a musician far above the average. it would seem that you hit a new high with the extraordinarily fine score you set for the "Passion of Our Lady" with Miss Eva LeGallienne, during Holy week; in fact, the almost universal comment in sacrosanct circles at NBC was that this program was "a milestone in good radio".

Hoping our association may continue indefinitely, I remain,

Cordially,

Barton Fellowes

Barton Fellowes
Director

Рисунок 11. Анонс радиопередачи «Reader's Digest» с музыкальным оформлением А. де Монфреда. Издание «SesacMusic», январь 1945 года.



Рисунок 12. Фрагмент эссе композитора о религии. Ноябрь, 1950 год.

Avenir de Monfred.

Officer of the French Academy. November 1950.

ARE MIRACLES MIRACLES?

I do not believe in miracles.

Do I believe in God? I certainly do, just as I believe in everything His Church, the One, Holy, Catholic and Apostolic Church, teaches.

Do I mean 'everything' except what the Catholic Church teaches on the subject of miracles? No, of course not! I believe in the Incarnation, the Virgin Birth, the Resurrection of Our Lord and His second glorious coming to judge the living and the dead. I likewise believe in all the wonderful healings He had performed either personally, during His mission on earth, or through the intercession of the Holy Virgin, His Mother, or His Saints, in Lourdes and elsewhere in the world.

Only, I do not believe that miracles are miracles. In other words, the term miracle implies an element of the supernatural. And, with the exception of the supernatural powers of the sanctifying grace, such as the three theological virtues and the seven gifts of the Holy Ghost, I do not believe in supernatural. Or, to be more precise, in extra-natural.

Now this statement may, at first glance, smack of heresy. I humbly and sincerely hope it does not. The misunderstanding -- if there is any -- lies in the meaning generally given

Рисунок 13. Открытое письмо директора ЕМСА Пола Лемеля [Paul Lemel] к покупателям нот Авенира де Монфреда.



EDITIONS MUSICALES DES CINEASTES ASSOCIES

15 bis, RUE DE MARIGNAN - PARIS-8^e - FRANCE

PAUL LEMEL

Managing Director

16, Rue Vivienne
PARIS (2^e)

CENtral 55-43

Dear Sir or Madam, *At the suggestion of Dr. Joseph Yasser,*

EMCA (Editions Musicales des Cinéastes Associés), is happy to present you with a complimentary copy of a work by one of today's distinguished American musicians, Avenir de MONFRED.

Composer, organist, pianist, conductor, teacher and lecturer on music, Dr. de Monfred is also the author of a revolutionary new treatise on musical composition. Called "NDM, the New Diatonic Modal principle of Relative Music" it is nearing its completion.

Avenir de Monfred, a pupil of Glazounow, d'Indy and Ravel was for many years a staff member of the National Broadcasting Company and later of the Columbia Broadcasting System. His Sunday organ recitals were at one time presented as a Public Service by the NBC Network.

At present Dr. de Monfred is living in France where he has been for several years Director of music and technical adviser with a motion picture concern. This, however, is but a part of Dr. de Monfred's activities. He believes it is his task to make American Art, especially American music better known and better understood abroad.

Many of Dr. de Monfred's symphonic and chamber music works were performed in England, France, Italy and Monaco, among them his two American symphonies, both his first and his second (Polymodal NDM) string quartets, his Tone-Poems and various works for organ, piano, violin, cello & c., as well as several vocal and choral compositions. His symphonic suite "Manhattan Sketches" (MERCURY MG 20269 ; FELSTED PDL 85026) was staged as a ballet ("suite NewYorkaise") on the Monte Carlo opera stage and given an enthusiastic acclaim. Recently, Dr de Monfred was commissioned to write an American opera by one of the leading European opera houses.

The following is a partial list of Avenir de Monfred's published works :

Address all correspondence to : Mr. Paul LEMEL, Managing Director

Рисунок 14. Мэги Нолан [Maggi Nolan], заметка о праздновании первого дня рождения принцессы Монако и премьере Второй симфонии Авенира де Монфреда. Издание «New York Herald Tribune», дата публикации неизвестна.

NEW YORK HERALD TRIBUNE, PAR

Mostly About People

Princess Is a Year Old

By Maggi Nolan

TOMORROW is an important day in Monte Carlo: Princess Caroline, daughter of Prince Rainier and Princess Grace of Monaco will celebrate her first birthday. The event in the palace will be a simple family affair, the biggest excitement of the day being one candle burning brightly on the birthday cake.

The scene will be the same as in many young families all over the world: proud parents with baby daughter in the intimacy of their apartment, planning their new home being built on the top of the hill and full of happy thoughts of another baby on the way.

But tomorrow's listeners to Radio Monte Carlo will know the importance of this first anniversary: they will hear a monumental musical work, "Symphony for a Little Princess," written by Dr. Avenir de Monfred, Russian-born American composer, in honor of Princess Caroline. The symphony will be played by an 80-piece orchestra, with two choirs. Dr. de Monfred, who believes in the power of music to promote spiritual ties between countries, is often inspired by American folklore. He has written American symphonies and ballets played in Monte Carlo these last two years, and is now creating an American opera for the Monte Carlo Opera Company.



Maggi Nolan



Prince Rainier
and one-year-old Caroline

Рисунок 15. Заметка о премьере Второй симфонии де Монфреда на русском языке. Автор, издание и дата публикации неизвестны.

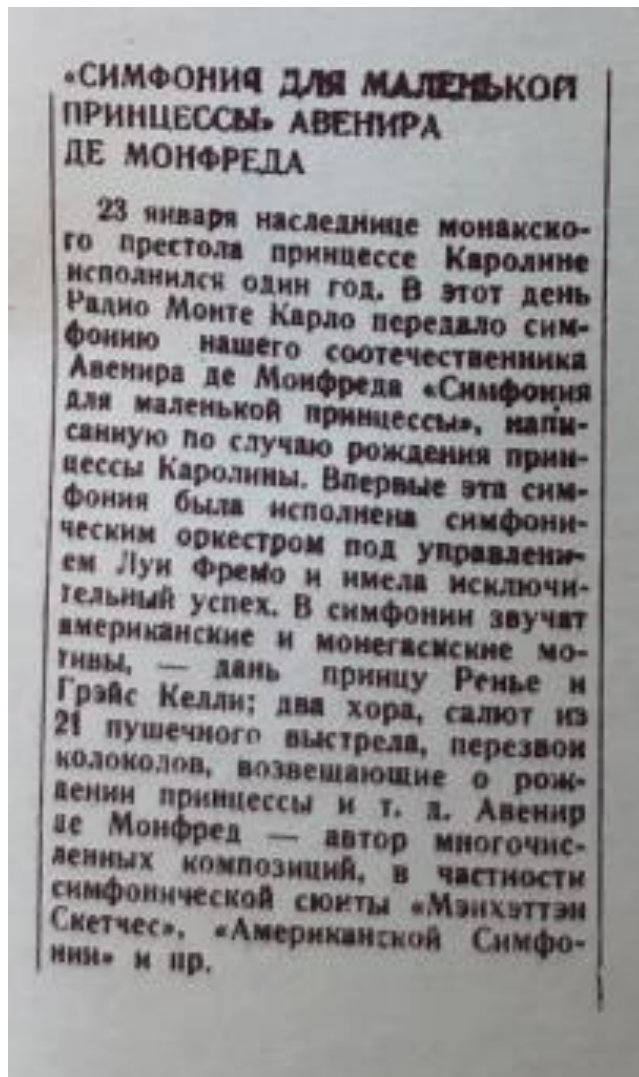


Рисунок 16. Чарльз де Рихтер [Charles de Richter], статья о «Манхэттенских зарисовках» Авенира де Монфреда. Издание «Republique Toulon», 13 марта 1958 год.

LES GRANDS CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Manhattan-Sketches a fait triompher

A TOULON

la musique d'inspiration américaine

JE ne doute pas que les dilatatantes toulonnaises n'aient été quelque peu inquiètes. « Manhattan Sketches » (Esquisses de Manhattan), qu'est-ce que cela pouvait bien leur réserver ? N'allaient-ils pas se voir entraînés dans quelque jam-Session frénétique bien loin des sentiers classiques de la grande musique ? Leurs craintes étaient à la fois justifiées et sans fondement. Certes, « Manhattan Sketches » sacrifie au jazz et à la syncope — son compositeur ne publiait-il pas à Paris avant la guerre un recueil intitulé : « Quatre préludes syncopés » ? — mais il le fait comme les grands maîtres du passé l'auraient fait s'ils avaient eu à leur disposition cette technique nouvelle, ce nouveau matériel. Que l'on ne m'accuse pas de blasphème : tous les classiques que nous vénérons — souvent un peu trop, au gré des vivants, — ont puisé à pleine main dans ce que leur offrait leur époque. Liszt, Chopin, Berlioz auraient accueilli avec enthousiasme la formule nouvelle, tout comme leur grand maître à tous, Bach.

Vivant dans son époque et voulant l'exprimer, Avenir de Monfred ne pouvait pas agir autrement. Seulement, et c'est le point important, il l'a fait avec un respect profond du passé et surtout avec une rare connaissance de toute la palette orchestrale.

Que nous offre, en fin de compte, cette partition de « Manhattan Sketches » ? La réponse est simple. Avenir de Monfred, Russe réfugié en France, puis passé aux Etats-Unis lors de l'occupation, a été séduit par le contraste que présente, non pas l'Amérique entière, mais cette ville aux cent visages : New-York. C'est ce contraste qu'il a voulu nous peindre et surtout nous faire partager en se servant du seul idiome possible : celui qui pour tous est typiquement américain.

L'œuvre dont j'ai la partition pour piano (et qui se trouve aux Editions Musicales des Cinéastes Associés) débute par « Streets, skyscrapers and Sun, Inc. » (Rues, gratte-ciel et soleil. Inc.) pour se poursuivre par « Wonder Waltz » (Valse merveilleuse), « Manhattan Towers at Eventide » (Les tours de Manhattan) au crépuscule, « Three notes Blues » (Bleu sur trois notes), « Local Eight-O-Two in a Jam Session » (Jam Session au local 802), « Holding hands in Central Park » (Main dans la main à Central Park), « Twilight Tango » (Tango crépusculaire), et enfin « Parade on Fifth Avenue » (Parade sur la 5^{me} Avenue).

Comme l'on voit, des visions de la grande cité aux diverses heures de la journée, et surtout des notations des différents mouvements de son cœur. On a parlé aux Etats-Unis d'une réplique à « An American in Paris ». Très superficiellement, c'est exact, mais si l'idiome de Monfred est celui de Gershwin, il va beaucoup plus profondément, il nous montre l'âme même de New-York et par là du peuple américain.

Comment les musiciens de notre orchestre, accoutumés au classique, allaient-ils se comporter ? Disons-le tout de suite : ils entrèrent dans le jeu et s'engagèrent avec un rare entrain. Fort bien conduit, je dois ajouter, par Marcel Doubrère, à qui — j'insiste sur ce point — nous devons cette révélation à Toulon. Mais si tous sont à louer, il en est un qui a droit à des éloges encore plus grands. Je veux parler de M. Excoffier, à qui incombe la partie piano. Lorsque « Nira » de Monfred me joua sa partition cet été, je me demandais avec inquiétude quelles mains sauraient le remplacer. Je ne me le demande plus. M. Excoffier sut se jouer de toutes les embûches et faire éclater cette extraordinaire pyrotechnie. On gardera longtemps le souvenir de sa Jam Session au No 802.

Il me reste, hélas, peu de place pour parler du reste du concert, et pourtant comme il mériterait un bulletin de victoire ! M. Eduardo del Puerto nous arrivait précédé de sa magnifique réputation. Sa science technique, sa virtuosité, je dirai même son génie, il nous les prouva d'abord dans le Concerto en sol majeur, opus 58, de Beethoven, dont il dégagait toute la beauté lyrique et toute la poésie, puis dans ce fameux Concerto pour la main gauche écrit par Maurice Ravel pour un grand pianiste hongrois

privé de son bras droit à la suite de la première guerre mondiale. Certains des auditeurs avaient d'ailleurs pu en entendre un fragment lors d'une récente émission consacrée par la Télévision au compositeur de « Daphnis et Chloé ». Eduardo del Puerto hâtait étincelant et devant les acclamations dut nous offrir en bis l'allegro du Concerto de Granados.

Mais si ce véritable gala nous avait offert une œuvre de J. Semler-Collery : A Cimiez, prélude symphonique dont c'était la première audition à Toulon après avoir été créée à Paris, il nous réservait encore un moment de grande beauté : le célèbre ballet — trop rarement monté de nos jours, on ne sait pourquoi — d'Emmanuel de Falla : Le Tricorne. La réalisation grâce à Marcel Doubrère fut parfaite, nous eûmes vraiment là, avec les Ollés, Ollés qui provenaient des coulisses, le rythme des castagnettes, et la jolie voix de Mlle Brauchet, l'évocation même de cette Espagne fougueuse et colorée que nous a si bien dépeint Falla. Tout l'orchestre est à féliciter. Ce fut plus qu'une interprétation, ce fut un hommage à un grand maître.

La preuve est donc faite que l'on peut faire confiance à nos exécutants. Musique classique et musique moderne — n'allons pas jusqu'à la musique concrète — leur sont aussi familières. Puisent les galas à venir continuer sur cette lancée. C'est, croyons-nous, bien l'intention de M. Marcel Doubrère.

Charles de RICHTER.

Je signale aux possesseurs d'électrophones que « Manhattan Sketches » est édité en 33 tours chez Barclay, avec l'orchestre Wal-Berg.

RÉPUBLIQUE
TOULON

13 MARS 1958

Рисунок 17. Статья о концерте в консерватории Тулона с премьерой «Манхеттенских зарисовок А. де Монфреда. Издание «Republique Toulon», 11 марта 1958 год. Автор неизвестен.

RÉPUBLIQUE
TOULON
11 MARS 1958

De la Jam-Session de Harlem à la Parade de la V^e Avenue
"MANHATTAN SKETCHES"
en première audition ce soir
au Concert du Conservatoire

Ce soir à 17 h. 30 va être présenté le concert de la Société des Concerts du Conservatoire de Toulon, préparé de longue main par M. Marcel Doubrères, car il sera certainement date dans l'histoire du premier centre musical de notre ville.

L'orchestre fera l'ouverture avec une œuvre de J. Smolier-Collery, chef de la musique principale des Equipages de la Flotte.

dateur chef d'orchestre, René-Pierre Chouteau, qui fut élève de M. Excoffier à notre conservatoire.

« Le Tricorne »

Toujours avec l'orchestre seul nous entendrons « Le Tricorne », de Manuel de Falla, et, avec le concours du grand pianiste de renommée mondiale Eduardo del Pueyo, soliste des Associations musicales internationales, nous seront donnés le « Concerto en sol majeur » de Beethoven et le « Concerto » pour la main gauche de Maurice Ravel.

La grande nouveauté de ce concert sera la première audition à Toulon de « Manhattan Sketches », d'Avenir de Monfred, tableaux d'un soir à New-York, dont les titres évocateurs sont tout un programme. C'est d'abord l'image classique qu'aperçoivent les passagers de l'« Ile de France » à l'instant où les eaux de l'Hudson entourent le navire : « Rue, gratte-ciel, soleil et Cie ». Ensuite, voici « Son premier bal » marquant les débuts d'une jeune fille dans le monde, sorte de valse-séquence intercalée dans le poème.

Crépuscule sur Wall Street

Puis « Crépuscule sur Wall-Street le dimanche ». Repos, l'argent dort, écoutons le charmant intermède suivant, « Du bleu sur trois notes », et allons ensuite à Harlem dans « Local 802 » assister à la folie rythmique d'une jam-session avant de faire connaissance avec « Les amants de l'heure bleue », qui, main dans la main, suivent l'éternel rêve de l'amour partagé.

Pour clore le tout, la « Parade sur la 5^{me} avenue » défilera dans le fracas des cuivres des tambours et de la grosse caisse. Ce qu'il importe de souligner dans l'exécution de « Manhattan Sketches », qui est une aimable réplique à l'œuvre de Gershwin « Un Américain à Paris », c'est que c'est M. Lucien Excoffier, dont l'enseignement pianistique à notre conservatoire est d'un pur classicisme, qui va tenir la partie de piano dans l'œuvre d'Avenir de Monfred, nous faisant ainsi applaudir une autre face de son talent, capable de s'adapter aussi bien dans le rythme américain que dans la plus lauréenne des compositions.

Que les nombreux mélomanes de notre ville soient présents au rendez-vous de 17 h. 30, ce mardi, à l'Opéra municipal, ils ne regretteront pas de s'y être rendus.

**Le fonctionnement
des écoles municipales
de sports**

Jeudi 13 mars, les écoles municipales de Sports, section rugby et basket, placées sous la direction technique de professeurs et maîtres d'E.P.S., appartiennent au service départemental de l'Éducation et des Sports.



Le grand pianiste Eduardo del PUEYO.

(Cliché Archives)

te, « A Cimiez », prélude symphonique que le compositeur a dédié à l'Orchestre symphonique de Paris et à son président fon-

Рисунок 18. Программа концерта «Нью-Йоркской сюиты» Авенира де Монфреда.

2

Création Mondiale

Suite New-Yorkaise

Ballet en six tableaux de John TARAS
Musique de Avenir De MONFRED
Décor et Costumes d'André LEVASSEUR

1. — *Carrefour.*
 Mlles Vrenay BANZIGER, Verra LAZELLE, Martine LAURENCE, Jenny TREVELYAN, Susan RICHTER, Natasha TAROVA, Valerie PITKIN, Lilian De ARIAS, Geraldine HILL, Doone BINGEMAN, Yele KERNIC, Antoinette BONCENNE, Maryse ROUDERON, Françoise RABIER.
 MM. Jann BORALL, Arthur PLASSCHAERT, Dino LUCCHETTA, Enrique GUTTIERREZ, Jean-Marie SOSSO, Georges RABIER,
 Mlle Colette MARCHAND et M. Vassili SULICH.

2. — *Le Bal.*
 Mlles Vrenay BANZIGER, Verra LAZELLE, Martine LAURENCE, Susan RICHTER, Natasha TAROVA, Lilian De ARIAS, Geraldine HILL, Doone BINGEMAN.
 MM. Jann BORALL, Arthur PLASSCHAERT, Dino LUCCHETTA, Enrique GUTTIERREZ, Jean Marie-SOSSO, Georges RABIER,
 Mlle Colette MARCHAND,
 Mlle Jenny TREVELYAN et M. Vassili SULICH.

3. — *Promenade et Rêve.*
 Mlle Colette MARCHAND et M. Vassili SULICH.

4. — *Nick's.*
 Mlles Natasha TAROVA, Valerie PITKIN, Verra LAZELLE, Lilian De ARIAS.
 MM. Arthur PLASSCHAERT, Jann BORALL, Enrique GUTTIERREZ, Dino LUCCHETTA,
 Mlle Veronika MLAKAR.

5. — *Central Park.*
 Mlle Jenny TREVELYAN et M. Jann BORALL.
 Mlle Vrenay BANZIGER et M. Arthur PLASSCHAERT.
 Mlle Martine LAURENCE et M. Dino LUCCHETTA.
 Mlle Geraldine HILL et M. Enrique GUTTIERREZ,
 Mlle Colette MARCHAND et M. Vassili SULICH.

6. — *Parade.* Tous les artistes.

Chef d'Orchestre :
 Le Maître Richard BLAREAU

Рисунок 19. Краткая биография Авенира де Монфреда, опубликованная с программой концерта «Нью-Йоркской сюиты».

Né à Saint-Petersbourg, le compositeur américain Avenir De Monfred a été l'élève de Glazounov.

Il est difficile de trouver en musique un domaine où Avenir De Monfred n'ait pas exercé son talent. Il est, à la fois, compositeur, chef d'orchestre, musicologue, pianiste et organiste.

Il a donné de nombreux récitals d'orgue, tant aux États-Unis qu'en Europe, et il est l'un des principaux collaborateurs, pour la musique, des grandes chaînes de radiodiffusion américaines, C.B.S. et N.B.C.

Il est aussi l'auteur d'un nouveau mode de composition musicale le « Diatonic Polymodality ».

Il a écrit des ouvrages symphoniques, des pièces de musique de chambre, des concertos pour piano, violon, violoncelle et orgue.

Sa symphonie en ut a été exécutée, pour la première fois en Europe, à Monte-Carlo en 1955, où elle a remporté un très grand succès.

Plus récemment, Avenir De Monfred composait « Manhattan Sketches », qui dans son esprit était une œuvre purement symphonique.

Mais cette musique étincelante, aux harmonies savantes et raffinées, d'une très grande richesse mélodique et d'une étonnante variété de rythmes, était trop séduisante pour ne pas appeler une expression chorégraphique.

C'est ainsi qu'a été conçu le ballet « Suite New-Yorkaise » pour lequel John Taras a imaginé la traduction chorégraphique des différents thèmes qui ont inspiré le musicien.

Avenir De Monfred a voulu recréer l'atmosphère, à la fois puissante et émouvante, de New-York, qu'il appelle avec amour « sa grande vieille cité ensoleillée ».

C'est donc, à la fois, le charme, la gaieté, l'esprit de la grande Métropole Américaine que les huit tableaux de « Suite New-Yorkaise » évoquent tour à tour.

Рисунок 20. Заметка о концерте с «Нью-Йоркской сюитой» Авенира де Монфреда 19 ноября 1956 года в театре Монте-Карло.



Рисунок 22. Пол Дейла [Paul Deila]. Заметка о работе квартета «Монте-Карло» над вторым струнным квартетом Авенира де Монфреда. Издание и дата публикации неизвестны.

*Le "Quatuor de Monte-Carlo"
prépare le "Quatuor à cordes"
d'Avenir de Monfred
pour l'un de ses prochains concerts*

Il nous a été maintes fois très agréable de souligner le talent des membres du «Quatuor de Monte-Carlo» qui, sous l'égide de la Société des Conférences de Monaco, placée sous le haut patronage de S.A.S. le Prince Rainier III, ont donné de très beaux concerts suivis par les mélomanes.

Ces admirateurs de la musique pure ont, en interprétant magistralement

et colorée qui a été présentée sous forme de ballet à l'Opéra de Monte-Carlo. Rappelons que le ballet avait été créé sous la direction du maître Richard Blareau, à la tête de l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo, tandis que la chorégraphie avait été réglée par John Taras.

Egalement, Avenir de Monfred nous avait permis d'entendre «Symphonie



De gauche à droite sur notre photo : MM. Albert Locatelli (premier violon), Jacques Couprie (deuxième violon), Jacques L'Héritier (violoncelle) et Jacques Dubreuil (alto). (Photo René Maestri)

de très belles partitions, fait vibrer intensément leurs auditeurs.

Nous avons eu le plaisir d'assister à une séance de travail réunissant MM. Albert Locatelli (premier violon), Jacques Couprie (deuxième violon), Jacques Dubreuil (alto) et Jacques L'Héritier (violoncelle) qui composent le «quatuor».

«Jamais encore nous n'avons inscrit à notre programme une œuvre d'Avenir de Monfred, nous ont-ils dit, aussi nous avons pensé que les fidèles habitués de nos séances de musique de chambre écouteront avec intérêt le «Quatuor à cordes», de ce compositeur.

Et ils se sont mis au travail, dans cette ambiance de camaraderie qui leur est propre, pour préparer très minutieusement l'interprétation des quatre mouvements de ce «Quatuor à cordes» qui sont : «Allegro energico», «Allegro con moto», «Andante quasi adagio» et «Allegro con moto giocoso».

Ainsi, les amateurs de musique auront-ils l'occasion et sans aucun doute le plaisir d'apprécier cette œuvre, après avoir écouté «Manhattan sketches», le délicieux poème sur New York, d'une orchestration brillante

pour une princesse», œuvre spécialement écrite pour la princesse Caroline.

Lorsque la mise au point de l'exécution du «Quatuor à cordes», d'Avenir de Monfred, aura donné satisfaction aux sympathiques membres du «Quatuor de Monte-Carlo», cette œuvre sera enregistrée à l'intention du compositeur, en attendant sa création en Principauté, au cours d'un concert.

Félicitons MM. Albert Locatelli, Jacques Couprie, Jacques Dubreuil et Jacques L'Héritier de leur belle initiative d'honorer Avenir de Monfred, initiative qui les honore aussi.

Paul DEILA.

Рисунок 23. Чарльз де Рихтер[Charles de Richter]. Заметка о лекциях в Тулоне Авенира де Монфреда. Издание и дата публикации неизвестны.

27

LA MUSIQUE A TOULON

Une conférence du compositeur "AVENIR DE MONFRED"

Avenir de Monfred n'est plus un inconnu pour les Toulonnais. Il y a quelques saisons, les grands Concerts du Conservatoire, sous la direction de M. Marcel Doubrère, nous faisaient entendre ses « Manhattan Sketches », qui enthousiasmaient les connaisseurs. Plus récemment, nous présentions en avant-première à son quatuor pour cordes, sa théorie de la « Musique Relative ». Aujourd'hui, nous apprenons que ce grand musicologue américain doit entreprendre, à partir d'octobre prochain, une série de conférences tant en France qu'à l'Etranger, sur son système de composition connu dans les milieux musicaux sous le nom de « Musique Relative » ou « N. D. M. » (New Diatonic Poly-modal System en anglais).

Toulon sera certainement une des premières villes sur son itinéraire, car M. Marcel Doubrère, toujours en éveil quand il s'agit de nouvelles conceptions musicales, a invité le Dr de Monfred à faire, à la rentrée, une conférence sur ce système, attendu que sa portée et sa signification pour l'avenir ne peuvent être pleinement comprises que lorsque l'ancienne conception de « L'immutabilité de la note écrite » aura cédé la place à celle de la « La relativité intervallique » d'une note par rapport à une autre.

De l'avis même des critiques et musicologues, les plus compétents, nous avons là, peut-être, le pas le plus significatif fait par la musique depuis l'adoption de la gamme tempérée et une tentative heureuse de s'évader de la dictature tyrannique imposée par les dodécaphonistes par l'application, jusqu'ici ignorée, du principe de la Relativité dans la création d'une œuvre d'art.

La Conférence d'Avenir de Monfred, qui sera illustrée par deux exécutions intégrales de son quatuor polymodal N. 2 au cours de la même soirée (Une dans sa version originale, l'autre dans sa version facultative ou arbitraire) ne saurait manquer d'intéresser tous ceux qui ont à cœur les progrès de l'art musical.

Ch. de R.

Рисунок 24. Чарльз де Рихтер[Charles de Richter]. Статья о лекциях в Тулоне Авенира де Монфреда, посвящённых НДМ принципу относительной музыки. Издание и дата публикации неизвестны.

AMBASSADEUR AMERICAIN DE LA MUSIQUE LE DOCTEUR AVENIR DE MONFRED FAIT ESCALE A TOULON

Il y a quelques années, nous publions dans ce journal, une interview du célèbre organisateur-musicologue et compositeur américain le Dr Avenir F. de Monfred. Il revenait de Monte-Carlo où il avait assisté à la création de son Ballet, de deux Symphonies et de sa Suite Symphonique : « Manhattan sketches ». Par la suite, ces œuvres connaissent le même succès en Angleterre, en Italie, et en France. Toulon, à son tour, faisait applaudir « Manhat-

ten sketches » au Grand Théâtre, lors d'un Concert Symphonique de l'Association des Concerts du Conservatoire. Au cours de son séjour dans notre ville, Avenir de Monfred nous avait entretenus du grand pas qu'il venait de faire faire à la musique par ce qu'il appelait la « polymodalité diatonique » ou, par abréviation N.D.M. (nouvelle modalité diatonique). C'est justement cet important apport qu'il a tenu à nous expliquer ces jours derniers, lors de sa brève escale dans notre ville. Il regagnait Paris où l'attendaient divers films dont il devait faire la musique, cela avant son départ pour une tournée de conférences à travers la France et l'Europe.

Science et inspiration

Bien étrange et bien attachante figure que celle de cet Américain en qui l'on ne sait ce que l'on doit admirer le plus : du compositeur, de l'organiste ou du musicologue. Grand, blond, le regard bleu clair, et dégagé, du fait de sa forte personnalité, une sorte d'aura mystérieuse, il représente bien le musicien moderne pour qui la science s'unit à l'inspiration, en la colorant de son apport personnel. Avec quelle conviction, dans notre calme appartement du boulevard de Strasbourg, alors que le soleil printanier d'un mois de février envahissait la pièce, il nous parla de cette invention — le mot n'est pas trop fort — qui lui tient tant à cœur. Laissons lui la parole, car lui seul peut, en quelques phrases, rendre sa pensée accessible aux profanes.

La musique relative

Qu'est, en effet, la théorie de la musique relative ? C'est, selon son inventeur un moyen entièrement nouveau de l'expression dans la création musicale.

L'usage indistinct, précise A. de Monfred, des 12 demi-tons de la gamme chromatique — elle-même subordonnée au compromis avec la nature qu'est la gamme tempérée — est contraire à la structure de la gamme harmonique naturelle. Il y a bien eu, grâce à Schoenberg, le dodécaphonisme, mais celui-ci ayant atteint son point de saturation, n'est plus capable de se développer. L'auditeur de la musique atonale est devenu si biaisé devant le constant martèlement de combinaisons harmoniques aussi dures que dénuées de couleur, qu'il n'y a plus moyen de lui offrir une œuvre dodécaphonique d'inspiration fraîche et nouvelle. C'est là où le N.D.M. intervient. Tout en supprimant le conventionnel majeur-mineur, il substitue à sa place sept modes diatoniques ; aussi bien que leurs

sept modes « mélodiques mineurs », soit un total de 14 gammes au lieu des deux conventionnelles. En d'autres termes, n'importe quel mode N.D.M. peut être instantanément changé en un autre mode N.D.M. à la volonté du compositeur ou de l'exécutant. Les musiciens verront d'eux-mêmes l'importance d'une pareille théorie.

La relativité dans l'art des sons

Que l'on ne s'imaginer pas que cet exposé assez concret ait été fait d'un ton doctoral ou pédant. Rien de plus jeune qu'Avenir de Monfred. Tout en parlant, assis au piano, il nous donne des exemples de sa théorie et passe son temps à se retourner pour nous en faire saisir les points principaux.

— Savez-vous, nous dit-il, à qui j'ai dédié mon Quartett N° 2 pour cordes en Polymodale ? Tout simplement à Albert Einstein, ce grand amoureux et ce grand exécutant de musique en chambre. J'estime en effet, que ma théorie est une heureuse tentative d'application de la théorie de la relativité dans l'art des sons. La musique actuelle se trouvait dans une impasse, j'ai la certitude que ma théorie renverse un mur et la libère. Quelle belle perspective de pouvoir doter la même œuvre d'une variété, pour ainsi dire infinie, de versions, chacune d'une ambiance et d'une couleur différente. Pour moi, la musique relative transcende l'espace et le temps et offre à l'auditeur des jouissances esthétiques infiniment plus subtiles et plus raffinées ».

Quels seront les résultats de la Théorie d'Avenir de Monfred dans les destinées de la musique ? Sans doute est-il encore trop tôt pour en présager. Pour ceux que la question intéresserait, nous signalons la Plaque intitulée « Musique relative (N.D.M.) » éditée aux Editions Musicales des Cinéastes Associés, et surtout le « Quartett pour cordes N° 2 ». Peut-être applaudirons-nous cette œuvre curieuse et par moments, ensorcelante, à un concert de notre grand théâtre ; de même que M. Doubrère le fit une première fois pour « Manhattan sketches » ?

Toulon en tout cas, pourra se vanter un jour d'avoir été la ville d'où partit la Voix qui proclamait la nouvelle théorie. L'on ne peut que s'incliner devant le Dr Avenir H. de Monfred. C'est une véritable Grand Ambassadeur Américain de la Musique.

CHARLES DE RICHTER.

Рисунок 25. Авенир де Монфред, фрагмент сценария для радиопередачи «Познакомьтесь с органистом радио-штаба». 7 февраля, 1947 год, Нью-Йорк.

Avenir H. de Monfred
349 E 49th Street,
New York 17, N.Y.

February 7, 1947.

"MEET THE RADIO STAFF ORGANIST"

"Here we have a Bee-Gee," said the producer to the staff organist. "Fifteen seconds of it. You sneek in right after the foot steps; something spooky, ominous, you know... Follow the steps up to the scream, then bring it to a climax, sharp, no more than two seconds, up and out. About a second of complete silence. By the way, the laughter is out. The body falls, you switch to celesta, music box effect, about three seconds, and crossfade with Busy Street Bee-Gee. We'll fade you out. Okay? Well, let's go over it once, page seventeen, Lora and Jack, after "I always knew you were in love with me."

Translated into plain English, what the producer said would read about as follows:-

"Here we have fifteen seconds of back-ground sounds. First comes the sound of footsteps. Shortly after you hear it you start playing, very softly at first, then swelling the music up, in a kind of a mysterious mood, trying to give the impression of an evil omen. The rhythm of the music, in the same time, must follow the rhythm of the footsteps, and continue the same way up to the moment when you'll hear a scream. After you hear the scream you'll make a fast crescendo using some sharp tone color effect, for about two seconds, then interrupt it abruptly. A second of a complete silence will follow. By the way, the 'sardonic laughter'

Рисунок 26. Авенир де Монфред, фрагмент сценария для радиопередачи «Заблудшие путешественники».

THE MISGUIDED TRAVELERS.

SOUND: TRAIN WHISTLE AND CHOO-CHOO. FADE IN BOAT WHISTLE. FADE IN RUNNING CAR. FADE IN ROARING PLANE. DOWN AND UNDER:

LEO: Look, Avenir! New York's in sight!

AVENIR: (YAWNING, LAZILY) Really? Well, then --- let's saddle the horses.

SOUND: HORSES NEIGHING. SOUND OF LANDING PLANE. FADE INTO:

ANNCR: THE MISGUIDED TRAVELERS ARE LANDING!

MUSIC: THEME. DOWN AND UNDER:

ANNCR: Good evening, ladies and gentlemen! The Radio ABC takes pleasure presenting to you Leo Zuckert and Avenir de Monfred, the MISGUIDED TRAVELERS, and their orchestra. Both Leo and Avenir are outstanding musicians, composers and performers, trotting around the Globe for more than twenty years, giving concerts and recording the unusual music of each country they visit. As soon as a melody is "noted" they arrange it for their orchestra, keeping it as close as possible to its original version. Believe it or not, but in their adventures across this world of ours they even recorded a few pieces from the other world under most unusual circumstances.

MUSIC: UP, THEN UNDER:

ANNCR: I almost forgot to tell you that Avenir is French and Leo is Argentinian, which explains their slight accent. Personally, however, I never could determine exactly what accent is theirs, for they speak between them twelve tongues. Some guys these Travelers!...

MUSIC: UP AND OUT.

ANNCR: And now, ladies and gentlemen, you might like to know why Leo and Avenir call themselves MISGUIDED TRAVELERS. Would you mind telling us about it, Avenir?

Рисунок 27. Фрагмент конспекта для органной лекции-концерта А. де Монфреда.
Дата неизвестна.

6. In Paradisum. In this piece I try to visualize, with my finite mind, the infinity of the here after and the exultation of the Beatific Vision.
7. Finale from the Fantasia by Franck.
This little piece is a picture, as delicate as a water color by some great artist. Here's at F. himself had to say about it.
It depicts the end of a beautiful summer day in a French countryside, The purple hour, when the last rays of sun are reflected on the rooftops and ^{on} the dome of the little country church; when ~~at~~ the first stars appear ~~at~~ the firmament, when crickets begin to sing ~~and~~ when the scent of the flowers becomes stronger, and peace enters your heart.
8. Chorale № 3 in A minor, by Franck.
This Choral is Cesar Franck's last major work. ~~It's beautiful in its conception and~~ It's noble in its conception and beautiful in its realization. It is also an example of how a fervent Catholic Cesar Franck was, became inspired by the protestant structure of the Chorale form.

Рисунок 1. Авторграф музыки к спектаклю ФЭКС «Внешторг на Эйфелевой башне» А. де Монфреда. Номер «Янки-Дудл». Место хранения: РГАЛИ, ф. 3016, оп. 1, д.56, л. 1.



Выход делегации Вьетора.

FL. $\flat \flat \flat c -$

OB. $\flat \flat \flat c -$

CLARIN. $\flat \flat \flat c - 2$

FAG. $\flat \flat \flat c -$

CORNO $\flat \flat \flat c -$

TROMBA INB $\flat \flat \flat c - 2$

TROMBONE $\flat \flat \flat c -$

CASSA CROTTI $c -$

-B $\flat \flat \flat c -$

V.C. C-2 Pizz.

V.C. C-3

(unis.)

V.C. C-B

(unis.)

V.C. C-B

(unis.)

F.

O.

C.

Fg.

TROMBONE.

TROMBA

C.B.

V.C. C-B

(unis.)

* OB.

** Переименован сфорк:
TROMBONE, как и в верхних сфорках
надо написать под TROMBA.

Партитуру переписать.
Партитра по 2 экземпляра.

Shenig J. Kouffner

24/1923.

G. SCHIRMER NEW YORK
TYPE No. 18 - STAVES

Who is he?
o, of course, he is fanKee!
Yes, it is seen by his hat...
But why five states of stars, only
are seen?
Because m-r Sam invite you
to him at five o'clock
to drink a glass of tea.
Hallo! Soda-whiskey!

A glass of U.S.A. tee
with the... (not wit the
Sugar)
Price \$0.25.
in american Bar.

Рисунок 3. Авторграф музыки к спектаклю ФЭКС «Внешторг на Эйфелевой башне» А. де Монфреда. Номер «Выход Льва». Место хранения: РГАЛИ, ф. 3016, оп. 1, д.56, л. 2.

Выход Льва.
BAND.

TEMPO di Valse.

FL. $\frac{3}{4}$

OB. $\frac{3}{4}$

FA9. $\frac{3}{4}$ mp

CO2. $\frac{3}{4}$

TROMBA in B $\frac{3}{4}$ ESPRESSO

TROMBONE $\frac{3}{4}$ mp

METALLOPHONE $\frac{3}{4}$

CASSA MET. $\frac{3}{4}$ PIZZ

V-C. & C-B. $\frac{3}{4}$ mf

arco

caprio

UNIS.

знаки // означают соответств. нотами
при многократ. повторениях
восстанавливать шифры
над тактами.
Партитуру
перенести.
А. де Монфред
23/IV 1925.

G. SCHIRMER NEW YORK
STYLE No. 18-30 STAVES

Рисунок 4. Авенир де Монфред «Сказочка» (1926), вступление, раздел А.

JUL 20 '26
 1 Flûte
 1 Hautbois
 2 Clarinettes en La
 1 Basson
 2 Cors
 2 Trompettes en Ut
 1 Trombone
 Timbales
 Triangle
 Cordes
 Piano Conducteur

© CIE 646177

CONTE RUSSE

(SKAZOTCKA)

RUSSIAN TALE RUSSISCHE ERZÄHLUNG

PIANO-CONDUCTEUR Avenir H. MONFRED

Andantino con moto (♩ = 92)

DURÉE 4 min.

Bois
 Trump.
 Cordes
 Tromb. *f*

f marcato

Bois
 Cor
 Vlle
 C.B.

Bois
 Pizz

p Cordes

ritard.

Copyright 1926 by Francis Salabert
 International Copyright secured all rights reserved
 Für Deutschland: Otto JUNNE
 Egelstrasse 3 Leipzig.
 ÉDITIONS FRANCIS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Bruxelles 14 rue de Loxam)

Für Oesterreich Figaro VERLAG
 1 Singerstrasse 12 Wien
 Tous droits d'exécution publique ou reproduction
 et d'arrangement réservés pour tous pays
 déposés à Paris la Haye et à Bruxelles

M1357.M

Рисунок 5. Авенир де Монфред «Сказочка» (1926), раздел В.

2

①

PIANO-CONDUCTEUR

Allegretto tranquillo

Von Sourd

Cor

stapfire

Cl.

sempre

Vln

Cordes

Fl.

Hautb.

Cl.

Bon

Fl.

Hautb.

②

p Cordes

Рисунок 6. Авенир де Монфред «Сказочка» (1926), раздел С.

PIANO-CONDUCTEUR 3

pp dolce ppp

Bois Cor Timb. Cuivres cresc.

rall. ③ Раздел С Allegro (♩ = 152)

mf dim. C.B. Timb.

Cordes Cl. Tromp. Cor f p Bois stacc. sempre

Bois Cor Cordes Cordes

Cordes f Clar. Cordes Bois

Рисунок 7. Авенир де Монфред «Сказочка» (1926). Кода.

6 PIANO-CONDUCTEUR

Cords Tromp.

ff Cor

Bois

Кода

rit e allarg

Cords Tromp. Cor Bon

Timb.

sempre

Cords Cuivres

Tutti

ff cresc

fff

Imp. Delaunay - Dupré, Paris - Asnières,

Timbales

Рисунок 8. Соната для виолончели и фортепиано А. де Монфреда, тема вступления.

Con Moto Moderato $\text{♩} = 100$

f espress.

f sempre legato

dim.

f

cresc. *f* *dim.*

p *poco - a - poco - cresc.*

p ben legato sempre *poco - a - poco - cresc.*

© Copyright 1988 by Augustus de Monforte

Рисунок 9. «Прелюдия, интермеццо и fuga» А. де Монфреда (1942). Фрагмент прелюдии.

Allegro con moto

7

l.h. m.g.

sfz - mp

f

l.h. m.g.

f

mp

Рисунок 10. «Прелюдия, интермеццо и fuga» А. де Монфреда (1942). Фрагмент интермеццо.

Larghetto

p mesto e con gran sentimento

tr *p*

(4) *p cresc.* *3* *en dehors tr*

p cresc. *3* *en dehors tr*

Рисунок 11. «Прелюдия, интермеццо и fuga» А. де Монфреда (1942). Фрагмент экспозиции первой темы фуги.

The musical score is written for piano and right hand (R.H.). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a first ending bracket marked with a sharp sign (#). The third system is marked *R.H. m.d.* (moderato). The fourth system includes a *pizz f* (pizzicato forte) marking. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like staccato and accents.

Рисунок 12. «Прелюдия, интермеццо и fuga» А. де Монфреда (1942). Фрагмент второй темы фуги.



Рисунок 13. «In Paradisum» для органа А. де Монфреда (1947). Фрагмент (строфа С).

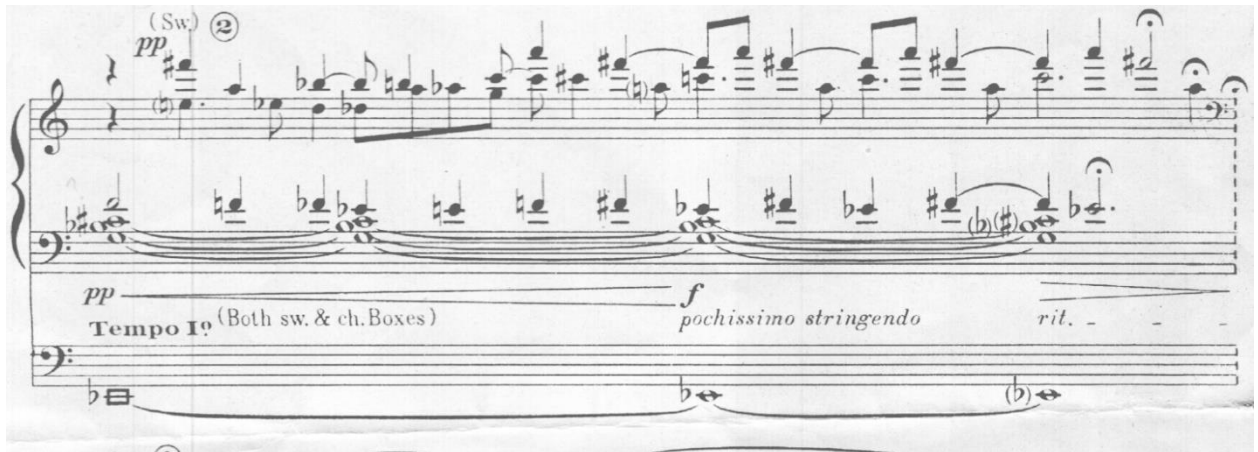


Рисунок 14. «In Paradisum» для органа А. де Монфреда (1947). Фрагмент (строфа В).



Рисунок 15. «In Paradisum» для органа А. де Монфреда (1947). Фрагмент (строфа D).



Рисунок 16. Струнный квартет №2 в НДМ ладах А. де Монфреда (1960).
Фрагмент авторского предисловия к партитуре, опубликованной ЕМСА.

I. OPTIONAL KEY SIGNATURE SYMBOLS

As it has been stated above, any *NDM* work can be performed either with its *original* key signature or an *optional* key signature, either suggested by the composer or written in by the performer himself. The original key signature is always written on the staff (the conventional way), either at the clef or wherever it may occur in the course of the piece. The optional key signature is indicated in brackets either immediately above the original key signature or wherever it may occur in the course of the piece. The following example will illustrate :



Played with the optional key signature the above example would sound as if were written in the following conventional manner :



A simple rule may be drawn from the above : (a) when a passage is played in the original version, i.e., with the key signature *on* the staff, the optional key signature (the one *above* the staff) is to be disregarded; (b) when a passage is played in an optional version, i.e., with the key signature *above* the staff, the original key signature is to be disregarded.

Рисунок 17. Струнный квартет №2 в НДМ ладах А. де Монфреда (1960). I часть, фрагмент главной темы.

Allegro Moderato $\text{♩} = 100$

1ST VIOLIN

2nd VIOLIN

VIOLA

CELLO

p

cresc.

sempre cresc.

f

quasi f

cresc.

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

risoluto

f

quasi f

cresc.

© 1960 by AVENIR DE MONFRED

ATT. DICHIATO DECORATION

Рисунок 18. Струнный квартет №2 в НДМ ладах А. де Монфреда (1960). I часть, фрагмент побочной темы.

4 Allegretto non troppo $\text{♩} = 92$

p espress.

[2#] *pizz.* *p*

[4#]

[2#]

[1#] *pizz.* *p*

[2#]

cresc.

f

[1#]

[5#]

[4#]

[1b]

[2#]

cresc.

mf

[3#] *arco* *f*

[1#]

[5#]

[4#]

[1b]

mf espress.

f

p

EMCA 201

Рисунок 19. «5 уравнений в НДМ» для симфонического оркестра А. де Монфреда (1973). Обложка сочинения, опубликованного в ЕМСА.

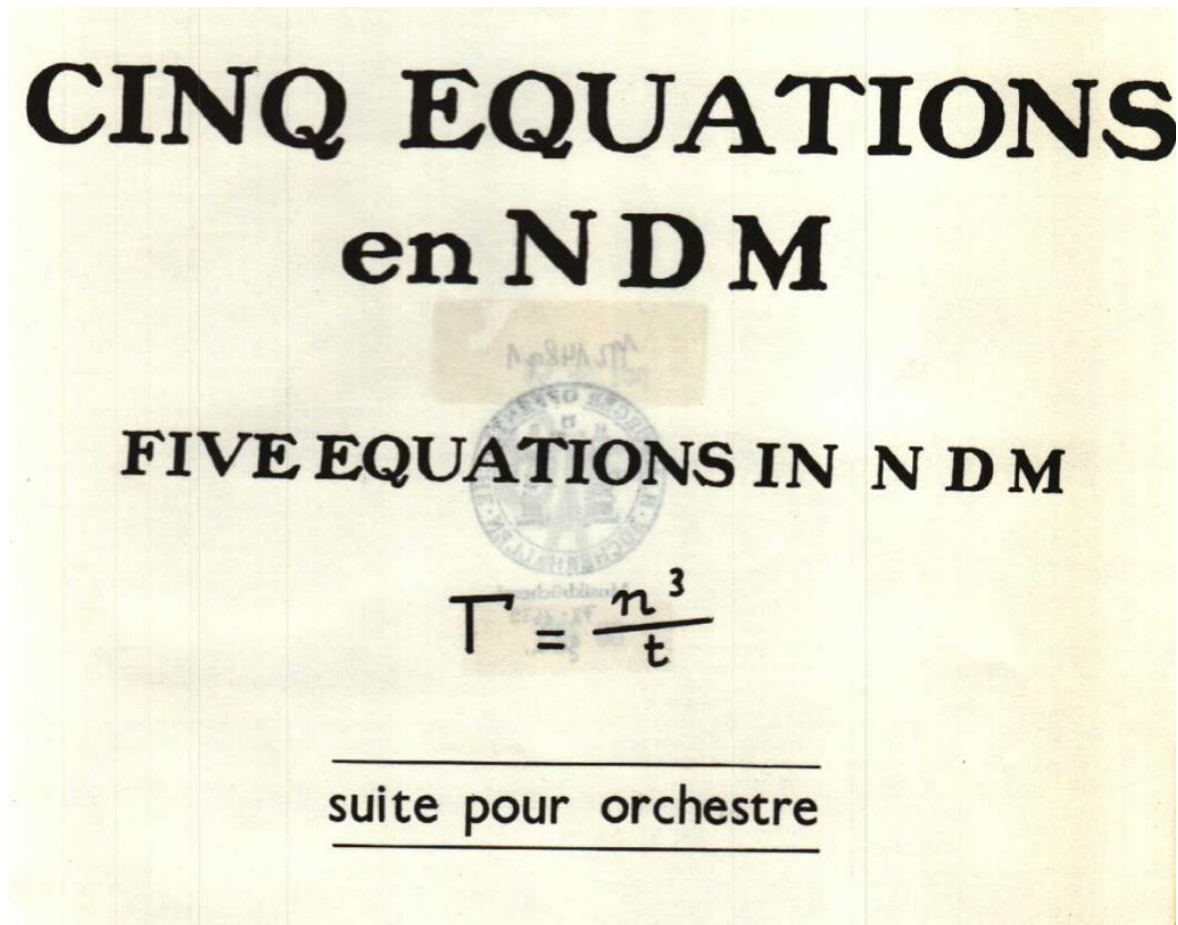


Рисунок 20. «5 уравнений в НДМ» для симфонического оркестра А. де Монфреда (1973). I часть, фрагмент главной темы.



Рисунок 21. «5 уравнений в НДМ» для симфонического оркестра А. де Монфреда (1973). V часть, тема вариаций.

OSTINATO SUR «BARYNIA»

Allegro giocoso $\text{♩} = 132$ (+ 2 Fl., 2 Bas., 4 Cors., 3 Trp., 3 Trb., Tuba, Timb.)

Hrb. [4b] solo p [1b] solo p [5#]

Cl. [2b] solo p [3#] [7#]

VI. I [2] p [3#] [5#]

VI. II [2] p [2#] [4#]

Alt. [2] p [3#] [5#]

V.-C. [1b] p [1#]

C.-B. [1b] p [1#]

25 [2] solo

Cors. 1 [2b] p 2 [2b] p

Trg. 25 [1b] p

VI. I (unis) p [3b]

VI. II [1b] p [3b]

Alt. [1b] p [1b] [3b]

V.-C. [1b] p [1b] [3b]

C.-B. [1b] p [1b] [3b]

Приложение В.
Список сочинений А. де Монфреда¹⁷⁷

¹⁷⁷Список составлен на основе каталогов Национальной библиотеки Франции, Библиотеки Конгресса США, биографических заметках о де Монфреде Н. Л. Слонимского и П. Лемеля, а также на основе предоставленных внучатой племянницей композитора Б. Хейдорн фотокопий из личного архива де Монфреда.

Название	Оригинальное название	Издательство	Состав	Сведения
1917				
1. 2 прелюдии ор. 2	-	Ф. Салабер (1931)	Фортепиано	Посвящение Э. Семпле, Д. Марзас
2. Каприччио ор. 3 № 1		Ф. Салабер (1931). Сборник «4 небольших пьесы»	Скрипка, фортепиано	Посвящение Жану Михот-Брасиеру
3. Песня о любви ор. 3 № 2	Chant d'amour	Ф. Салабер (1931). Сборник «4 небольших пьесы»	Скрипка, фортепиано	Посвящение Владимиру Шефферу
4. Трио		не опубликовано	Фортепиано, скрипка, виолончель	
5. Октет		не опубликовано	Гобой, валторна, фортепиано, 4 кларнета, контрабас	*сочинение в додекафонной технике, исполнено в стенах Петроградской консерватории

1923				
6. Соната			Скрипка, фортепиано	
7. «Внешторг на Эйфелевой башне»	-	Авторгаф	Симфонический оркестр	
8. Вальс Ля мажор	-	Ф. Салабер (1931)	Скрипка, фортепиано	Посвящение Юлии Максимовской
1925				
9. На зубах своей бабушки...(С лон играет на пиано)	Sur les dents de sa grand'mère (L'Eléphant, jouant du piano)	Морис Сенарт	Фортепиано	
10. Песня без слов	Chanson sans paroles, pour orchestre, avec	Ф. Салабер (1925)	Фортепиано,	

	piano conducteur		оркестр	
11.Водяная лилия (op. 22 № 3)	Water-Lily (op. 22. N° 3), trio, pour piano, violon et violoncelle, avec violon ripiane et contrebasse (ad lib)	Ф. Салабер (1925)	Фортепиано, скрипка, виолончель или контрабас	
12.Ноктюрн (op. 22 № 2)	Nocturne (op. 22 № 2)	Ф. Салабер (1925)	Фортепиано, скрипка, виолончель (контрабас или фисгармония)	
13.Итальянская серенада	Sérénade italienne	Ф. Салабер (1925)	Скрипка соло, фортепиано и оркестр	
14.Славянская колыбельная	Berceuse Slave	Ф. Салабер (1925)	Трио для фортепиано, скрипки,	Посвящение Наталье Лысенко

			виолончели или контрабаса	
1926				
15. Соната	-	-	Фортепиано, скрипка	
16. Сказочка	Skazochka (Russian Tale)	Ф. Салабер	Камерный оркестр и фортепиано	
17. Еврейская рапсодия	-	-	Скрипка, оркестр	
18. Старые добрые времена. Гавот помпадур	Le beau vieux temps. Gavotte Pompadour	Ф. Салабер	Камерный оркестр и фортепиано	Аранжировка Франсиса Салабера
1927				
19. Славянская	Chanson Slave	Ф. Салабер	Камерный оркестр	

песня			и фортепиано	
20. Мадригал	Madrigal	Ф. Салабер	Камерный оркестр и фортепиано	Аранжировка Франсиса Салабера
1931				
21.Десять прелюдий	Deux préludes	Ф. Салабер	Фортепиано	
22.Четыре маленькие пьесы	Quatre petites pièces	Ф. Салабер	Скрипка, фортепиано	
23.Весеннее танго	Primavera porteña, tango.	Ф. Салабер	Фортепиано, оркестр	
24.Вальс	Valse	Ф. Салабер	Скрипка, фортепиано	
25.Прерванная юмореска	Humoresque interrompue	Ф. Салабер	Скрипка, виолончель, фортепиано	Посвящение Якову и Александру Гузевичу [Yacha and Sacha

				Gouzewich]
1932				
26.Мадригал	Madrigal	Ф. Салабер	-	В соавторстве с Ф. Капуладом [F. Capulade]
1933				
27.Вы. Аргентинский вальс	Vous, valse argentine	Ф. Салабер	Голос и фортепиано	Слова Бертал- Маубона [Bertal- Maubon]
28.Пастораль	Pastorale	Ф. Салабер	Голос и фортепиано	Слова Жана Сорье [Jean Sorbier]
29.Вальс	Pourtant... Valse chantée	Ф. Салабер	Фортепиано, вокал	
1939				
30.Соната	-	-	Виолончель, фортепиано	

31.Струнный квартет №1	-	-	-	
1941				
32.Вена. 1850.	Vienne. 1850	-	Оркестр	Симфоническая поэма
1942				
33.Прелюдия, интермеццо и фуга	Preludie, intermezzo et fugue	Ф. Салабер (1948)	Фортепиано или клавесин	Посвящение Марселю де Лакуру [Marseille de Lacour]
34. Франция поднимется вновь! (гимн победы)	Gance Shall Rise Again! (Hymn of Victory)	Top Music Publisher	Фортепиано, вокал	Английский язык, текст Гарри Миллера [Harry S. Miller]
1944				
35.Соната	-	-	Фортепиано, скрипка	
36.Три аспекта	Trois aspects de la Franse	-	Фортепиано,	Первое исполнение –

Франции, концерт			оркестр	1965 г., Ю. Боукоф.
1945				
37.Белые орхидеи. Румба	White Orchids. Rhumba	Top Music Publisher	Фортепиано, вокал	Текст (англ) и музыка совместно с Мэрионом Бэрри [Marion Barry],
1947				
38.Концертдляде тей: сюита	Un récital pour enfants : suite	Ф. Салабер	Фортепиано	
39.Рай	In paradisum	Ф. Салабер	Орган	
40.Моменты мистики: 7 пьес для органа	Moments mystiques : Sept petites pièces	Ф. Салабер	Орган	
41.Юная француженка:	Une jeune fille française :	Ф. Салабер	Фортепиано	

маленькая сюита	petite suite			
42.Влюблённый часовщик	The enamoured watchmaker	Ф. Салабер	Фортепиано	
43.Моменты мистики	Moments of mystique	Ф. Салабер	Орган	
1948				
44.Любовный ноктюрн	Nocturne d'amour	Ф. Салабер	Голос, фортепиано	Французский текст Жорж и Андре Табет, английский - Дж.Шелли [Georges Tabet, André Tabet, G. Shelley]
45.Перикон полька	Pericon Polka	Dorian Music Publisher, New York	Орган	
1955				
46.Симфония №	-	-	Оркестр	

1				
1956				
47.Нью-Йоркская сюита (балет)	Suite New-yorkaise	-	-	
48.Вдали от твоей любви	Loin de Votre Amour	EMCA	Вокал, фортепиано	Слова фр. Луиз Потрет [Louis Poterat]
49.Должен ли я сказать тебе	Faut-il te dire	EMCA	Вокал, фортепиано	Слова фр. Луиз Потрет [Louis Poterat]
1957				
50. Отче наш	Pater Noster	EMCA	Баритон или альт в сопровождении смешанного хора	Посвящение Жаку Форжо
51.Симфония № 2	-	-	Оркестр и хор	
52.Пять пьес для Тихой мессы	Five Pieces for a Low	EMCA	Орган	Предисловие на английском и

в полимодальн ых ладах	Mass in Polymodal Keys			французском языках
53. A Chacun sachacune...	Каждому своё	EMCA	Вокал, фортепиано	Французский язык, слова Пол Франко [Paul Franco]
54. You Know We are in Love	Ты знаешь, мы влюблены	EMCA	Вокал, фортепиано	Английский язык, слова А. де Монфреда
1960				
55. Струнный квартет № 2 в НДМ ладах	String quartet № 2 in NDM keys	EMCA (1960)		Предисловие на французском и английском языках
1961				
56. Музыка к кинофильму «Дар»				Реж. Ж. Вассер

1962				
57.Соната	-	EMCA	Виолончель и фортепиано	Посвящение Анне Фитч Адренчи [Anna Fitch Adrenchi]
58.Упасть и не подняться	To Fall and To Not Rise Again	EMCA	Вокал и фортепиано	Русский текст Ирины Сабуровой, перевод на английский А.де Монфреда
1963				
59.Музыка к а/ф «Концерт месье и мадам Кабаль»	Le concert de M. et Mme Kabal			Реж. В. Боровчик
60.Воспоминания	Reminiscences	EMCA	Фортепиано	
61.Музыка к к/ф «Реннесанс»	Renaissance			Реж. В. Боровчик

1965				
62.Музыка к к/ф «Птица»	L'Oiseau			Реж. Ж. Вассер
1966				
63.Соната в романтичес- ком стиле в НДМ	Sonata in modo romantico, in polymodal (NDM)	EMCA	Фортепиано (орган)	
1967				
64.Музыка к документаль- ному м/ф «20000 лет во французском стиле»	Vinght mille ans a la francaise			Реж. Ж. Форжо
65.Музыка к а/ф «Театр месье	Theatre de Monsier et Madame Kabale			Реж. В. Боровчик

и мадам Кабаль»				
1973				
66.Пять уравнений в НДМ для симфони- ческого оркестра	Cinq equations en NDM. Suite pour orchestra	EMCA	Симфонический оркестр	
Без указания даты создания и публикации				
67.Одинадцати- часовая месса	A la messe de onze heures... quelque part à Auteuil			
68.Песня для вашего сына	A song for your son - Une chanson pour ton fils			
69.Путешествие на Луну	A trip to the Moon			

70.Ранчера	La Ranchera		Голос и фортепиано	Слова Луиз Сауват [Louise Sauvat]
71.Ноктюрн в тумане	Nocturne in the fog			
72.Приношение	Offertoire			
73.Утром весны	Par une matinée de printemps			
74.Мечтать в сумерках	Rêverie au crépuscule			
75.Скерцино	Scherzino			
76.Береговые огни	Shorelights			
77.Простая мелодия	Simple melody			
78.Прогулка	<u>Sortie</u>			
79.Вспоминая первую	Souvenir			

встречу	d'une première en contre			
80.На пляже, в полдень	Sur la plage, à midi			
81.Шутница Терпсихора	Terpsichore as a prankster			
82.Длинный забытый вальс	The long forgotten waltz			
83.Тень твоего рта в экстазе	L'ombre de ta bouche en extase...	Издатель не указан, в напечатанном экземпляре на французском языке пометка: «Собственность автора»	Фортепиано и голос	Слова де Монфреда, французский язык. Посвящено Жизель Армелин [Gisele Armelin]

Приложение Г.

Хронологическая таблица событий жизни Авенира де Монфреда

Дата	Место проживания	Событие жизни	Творческая активность
17 сентября 1903 года	Санкт-Петербург	Родился в семье биржевого маклера, «виленского мещанина» Генриха Леоновича де Монфреда и оперной певицы Ксении Николаевны Трегубовой. Крещён в православной церкви	
1913	США, Нью-Йорк	Совершил поездку в Нью-Йорк, был очарован городом	
1913–1917	Санкт-Петербург	Принят в младшие классы Санкт-Петербургской консерватории, в фортепианный класс Н. Н. Позняковской. Теоретические дисциплины изучал у В. М. Беляева и Ю. Л. Карновичюса.	
1918–1923		Дальнейшее обучение в классе композиции А. М. Житомирского, в классе органа Н. К.	Додекафонные сочинения: скрипичная соната, октет, фортепианное трио.

		Ванадзиня. Участие в собраниях и концертах студенческих консерваторских кружков, прослушивания у А. К. Глазунова	
		Первые рецензии на сочинения де Монфреда в прессе Петрограда – журналах «Жизнь искусства», «Музыкальная новь».	Работа над опереттой «Туда и обратно» совместно с А. А. Кенелем и М. Л. Шорштейн (либретто)
1921-1923	Петроград	Подготовка к отъезду в Париж, фиктивный брак и венчание с З.Ченцовой (развод оформлен в 1932 г. в Париже)	
1923 май	Петроград		Работа над музыкой к спектаклю ФЭКС «Внешторг на Эйфелевой башне»
1924-1926	Париж	Обучение в Schola Cantorum под руководством В. д'Энди	Соната для скрипки и фортепиано (1926), «Еврейская рапсодия» для скрипки и оркестра (1926)
1925 – 1927(1929)		Частные уроки у М. Равеля	Первые публикации миниатюрных сочинений в издательстве Ф.Салабера 1917 года.
1930-1940	Париж	Работа в киностудии Монруж, в издательстве	Музыка в лёгких жанрах для фортепиано,

		отдела пластинок Ф. Салабера. Анонсы органных концерты в парижской прессе, анонсы концертов камерно-вокальной музыки из сочинений де Монфреда.	фортепиано и вокала, камерно- инструментальных составов. Симфоническая поэма «Вена. 1850» (1935) Соната для виолончели и фортепиано (соч. в 1939, опубл. в 1962), струнный квартет №1 (1939)
1932 - 1940	Париж	Участие в масонской организации «Свободная Россия», основанной М. А. Осоргиным.	
1934		Женитьба на Жаклин Пуйлон – французской переводчице.	
1936	Париж	Первые рецензии и анонсы концертов де Монфреда с программой для электрооргана Хаммонд	
1939		Переписка с М. А. Осоргиным по поводу переводов романов «Вольный каменщик» и «Сивцев вражек» на французский язык Ж. Пуйлон совместно с де Монфредом	
1940		Эмиграция из Франции в США за два дня до оккупации Парижа фашистами.	«Прелюдия, интермеццо и fuga» для фортепиано или органа (1942), соната для фортепиано и скрипки (1944), фортепианный концерт «Три аспекта
1940 - 1954	США, Нью- Йорк	Работа на радио ABC и NBC в качестве музыкального оформителя передач,	

		сценариста. Органные концерты на радио.	Франции» (1944), «Концерт для детей: сюита» (1947), «Моменты мистики: 7 пьес для органа» (1947), «Юная француженка: маленькая сюита» для фортепиано (1947), камерно-вокальные и камерно-инструментальные пьесы (романсы и музыка в лёгких жанрах)
1950	США	Развод с Ж. Пуйлон, женитьба на М. Хейдорн.	
1951		Первая статья «Диафоническая полимодальность», опубликованная в сборнике памяти А. Шёнберга «Музыка и танец штата Нью-Йорк» 1951 г.	
1954-1974	Франция, Париж и Ла Гаренн (с сохранением адреса в Нью- Йорке и поездками в	Работа в Ассоциации кинематографистов Парижа, создание музыки к рекламным роликам ассоциации, музыки к кинофильмам. Выступления с лекциями об НДМ принципе в Тулоне, Монте-Карло, работа над книгой «Новый диатонический принцип относительной музыки»	Симфония № 1 (1955), «Нью-Йоркская сюита» (1956), симфония № 2 (1957), «Пять пьес для Тихой мессы в НДМ» (1957), струнный квартет №2 в НДМ(1960), соната в романтическом стиле в НДМ для фортепиано или органа (1966), «Пять уравнений в НДМ для

	США, связанным с работой в Ассоциации кинематографи стов)		симфонического оркестра» (1973), музыка в лёгких жанрах, музыка к рекламным роликам и кинофильмам.
1970	США, Нью- Йорк	Публикация книги «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» в издательстве Charles Scribner's Sons	
11 апреля 1974	Ла Гаренн	Умер в поместье Ла Гаренн.	