

*Мария Васильевна Козак
студентка 5 курса ПГК им.Глазунова (музыковедение)
научный руководитель: Максимова А.С. – к.иск.,
старший преподаватель кафедры истории музыки
E-mail: Kozakshvili@mail.ru*

*Maria Kozak
5-year student of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
Supervisor: Antonina Maksimova
PhD, senior teacher at the History of Music Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
E-mail: Kozakshvili@mail.ru*

Русская тема в музыке Авенира Монфреда. Оркестровая сюита «5 уравнений в НДМ»

**Russian theme in music by Avenir Monfred. Orchestral Suite
«The 5 equations in the NDM»**

Аннотация

В статье рассматривается одно из последних сочинений композитора русского зарубежья Авенира Генриховича Монфреда (1903-1974) «5 уравнений в НДМ. Сюита для оркестра». Обращение к «русской теме» нетипично для Монфреда. Исключительность использования русской народной темы «Барыня» привлекает к себе внимание исследователя. Условия помещения фольклорного образца в цикле, ярчайший контраст его с материалом остальных частей вызывает много вопросов. Причина присутствия «Барыни» в «5 уравнениях» – главное неизвестное.

Abstract

The article observes one of the last works of the Russian émigré composer Avenir H. de Monfred (1903-1974) – "The 5 equations in the NDM. Suite for orchestra". The appeal to the "Russian theme" is atypical for Monfred. The use of the Russian folk theme "Barinya" is an exceptional case and for that reason it attracts the attention of the researcher. The conditions of how the folklore theme appears in the suite, the clearest contrast of the theme to the previous musical material raise many questions. The reason for the presence of "Barynya" in "5 equations" is the main variable.

Ключевые слова: Аvenir Монфред, НДМ принцип, «5 уравнений в НДМ. Сюита для оркестра», русское музыкальное зарубежье, фольклоризм, русская плясовая «Барыня».

Keywords: Avenir Monfred, NDM principle, "The 5 equations in the NDM. Suite for orchestra", Russian émigré music, folklorism, the Russian dance "Barynya".

Творчество композиторов русского зарубежья разнообразно и неохватно по тематике, музыкальной эстетике и теоретическим концепциям художественного мира каждого представителя. Однако объединяющим фактором в творчестве русских композиторов-эмигрантов нередко становится присутствие в нем (в большей или меньшей степени) «русской темы». В статье это понятие используется вслед за М.С. Друскиным, рассмотревшим «русскую тему» в музыке Стравинского не только как путь прямого цитирования русского музыкального фольклора, но и как изучение и творческое преобразование отдельных ритмо-интонационных аспектов народной музыки, усвоение фонетики текстов песен, поиск и отражение русской истории в музыке, частичное заимствование индивидуальных черт русских композиторов второй половины XIX века и рубежа XIX-XX веков.

Русская тема присутствует в виде цитирования, «вмонтажирования» в авторский текст [3, 17] фольклорных интонаций, использования песенных элементов фольклора в сочинениях, стоящих обособленно от западной традиции и стилистики XX века, и в сочинениях, органично «вплетённых» в западную традицию. Для многих композиторов-эмигрантов опора на две национальные музыкальные культуры – русскую и страны-реципиента, успешно синтезировалось и сочеталось с изобретением собственного музыкального языка [6, 804]. Подобные примеры обнаруживаются в произведениях И. Стравинского и А.Черепнина, хотя степень и особенности использования русского фольклора в их сочинениях различны.

В творчестве композиторов с мировой известностью¹ достаточно много примеров использования русского фольклора в разных его качествах: прямые цитаты (Стравинский «Петрушка» – плясовые темы и наигрыши); «аранжировки» (Рахманинов «3 русские песни» – использование фольклорной интонационной среды). Долгое время находившийся за рубежом Прокофьев адаптировал интонации русских протяжных песен, вплоть до оркестровой ткани и тематизма в 7 симфонии. Наследие с использованием русской темы А.Черепнина также обширно: «Русские

¹ Л.З.Корабельникова использует термин композиторы-эмигранты «первого ряда» [5].

танцы» (1933) , балет «Трепак» (1937), «Русская народная сюита» (1941); «Рондо в русском стиле» (1946), 4 русские народные песни (1965), «Русские эскизы» для молодёжного оркестра (1971) [4, 279-288].

Несколько иная ситуация сложилась с музыкой композиторов менее известных за рубежом, например, с музыкой Авенира Генриховича Монфреда. Редкое обращение к «русской теме» связано с его творческими ориентирами и внутренними установками, направленными на осмысление композиторских направлений и стилей зарубежной музыкальной среды. Автор данной статьи ставит целью выявить степень присутствия русской темы в творчестве композитора.

Авенир Генрихович Монфред, считавший своим домом и родиной Францию (Париж) [10, *XII*] всё же был наследником русской музыкально-теоретической и композиторской школы. Его книга «Новый диатонический модальный принцип сочинения относительной музыки» («The NDM principle of relative music», «НДМ принцип») – обоснование итога композиторской деятельности, содержит большое количество упоминаний и ссылок на теоретические идеи русских музыкантов: Скрябин, Глазунов, Беляев, Карновичус, А. Петров.

Круг общения композитора за рубежом включал деятелей русского зарубежья. Известно, что Монфред с 1932 по 1940 годы был участником собраний масонской организации «Свободная Россия», переводил сочинения русского писателя М.А.Осоргина на французский язык. По некоторым сведениям, в 1953 году творческие контакты Монфреда, не обрываясь во Франции, начинают появляться и в США. Монфред, по этим данным, был сотрудником газеты русского зарубежья «Новое русское слово», общался с Иосифом Яссером, во многом определившим своей книгой «Эволюция тональности» теоретические истоки работы Монфреда. Также в круг общения Авенира Генриховича входил и Николай Слонимский, позднее написавший вступительную статью к книге Монфреда «НДМ принцип относительной музыки».

Многие сведения из жизни Авенира Генриховича противоречивы и спутаны, исследователям предстоит большая работа по реконструкции биографии композитора и выяснению полного списка его творческих контактов.

В отличие от композиторов-эмигрантов, часто использовавших русскую тему даже в названии своих сочинений, в имеющемся на данный момент списке сочинений Монфреда русская тема не заявлена. Из сочинений с «национальной тематикой» в наследии композитора присутствует «Еврейская рапсодия» (1926), фортепианный концерт «Три аспекта

Франции» («Trois aspects de la France», 1944), симфоническая сюита «Манхэттенские зарисовки» («Manhattan sketches», 1958), балет «Нью-Йоркская сюита» («Suite New-yorkaise», 1956). Степень участия в данных сочинениях фольклора и «национальной музыки» (популярных авторских музыкальных тем, ставших символами определённой эпохи или нации, но не являющихся подлинно фольклорными темами) неизвестна.

Единственное доступное сегодня сочинение Монфреда, содержащее цитату русской фольклорной темы – оркестровая сюита «5 уравнений в НДМ».

Сюита написана в 1973 году в особой композиторской технике, которую сам Авенир Генрихович называл «новый диатонический модальный принцип относительной музыки». Суть принципа заключается в наличии нескольких версий нотации – традиционной, которая содержит так называемые «оригинальные» ключевые знаки, и «опциональной», в которой над нотным станом помещается ещё один вариант ключевых знаков.

Монфред сформулировал свой принцип уже к началу 1960-х годов, а в 1970 году издательством Charles Scribner's sons была опубликована книга «The NDM principle of relative music», в которой композитор подробно изложил преимущества принципа для композиторов, возможность подвергать диатонические лады преобразованию – «конверсии» (по терминологии Монфреда) с помощью замены ключевых знаков.

Сюита «5 уравнений в НДМ» («Five equations in NDM», 1973) – отражение эволюции НДМ принципа. Первые произведения в НДМ принципе были опубликованы в начале 1950-х годов, некоторые из них содержат исполнительские указания в предисловии. Среди этих сочинений сегодня доступен в нотах, кроме названных «Уравнений», струнный квартет №2 1960 года. Сочинения написаны с разницей в 13 лет, что позволяет сопоставить их предисловия. Они почти идентичны за исключением одной ремарки в «Уравнениях»: *«При публичном исполнении каждая часть этого сочинения должна быть исполнена в первый раз с оригинальной версией ключевых знаков, во второй – с опциональной»* [9, 7].

«5 уравнений» - сочинение с обобщённой программой и с загадочной финальной частью – вариациями остинато на тему плясовой «Барыня». 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» абстрактно-нейтрально и не говорит о жанровой составляющей сочинения и является символом ладовых конверсий в частях цикла. Уравнение, помещённое на

обложке партитуры, было ранее разъяснено композитором в книге [10, 121] (пример 1).

$$n \times (\gamma^{27} + 5) = n^2$$

$$n^2 \times (\gamma^{27} + 5) = n^3$$

$$\Gamma = \frac{n^3}{T}$$

В данной схеме: n – один из ладов Монфреда, у- ладовая конверсия, Г-сам НДМ принцип, Т-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.

Части цикла с 1 по 4 не имеют названий, хотя по объёму каждая из равна 5 части «Остинато на тему «Барыни»». Нестандартная организация музыкальной формы в этих 4 частях нетипична для стиля Монфреда. В своих более ранних сочинениях, таких как фортепианный концерт «Trois aspects de la France» (1944), «Прелюдия, интермеццо и фуга» для фортепиано (1947), «In paradisum» для органа (1948), струнный квартет №2 (1960) Монфред позиционировал классическую музыкальную форму как принцип [8, 7].

Структурно рыхлая организация первых четырёх 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 (преобразованиям) 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. (см. пример 2 – главная тема I части цикла)

[1b] [4#]

Horn in F

The image shows a musical staff for Horn in F. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (F major). The melody consists of several measures of music, with a key signature change indicated by a double bar line and the symbol [4#], suggesting a shift to a key with four sharps. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Функция тематизма во всех частях разработочная, «экспозиционная стабилизация» тем не наступает [2, 256] ни на одном из участков музыкальной формы

Вероятно, целью первых четырёх частей является постепенная подготовка к пятой финальной части, где элементы тем предыдущих частей имели бы иную, утверждающую функцию. Однако яркий итог цикла под названием «Оstinато на тему Барыни» лишь частично справляется с осуществлением этой цели. Интонации первых четырёх частей в финале нивелируются яркой фольклорной темой. Узнаваемые слушателем, они всё же остаются на втором плане. Вероятно, тема «Барыни» - искомое.

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» [2, 110-111]. «Камаринская», ставшая для следующих поколений композиторов ориентиром в обращении с народно-песенной темой и привлекая внимание Монфреда только в поздний период творчества, говорит об определённой ностальгии Авенира Генриховича по русской музыкальной культуре и в некоторой степени о реинтерпретации традиции в своей музыке, к чему он ранее не проявлял внимания.

Ностальгия, очевидная в финале цикла, по предложенному С.Бойм делению [1], носит рефлексивный 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 несвойственны Монфреду. Своё, индивидуальное русское он строит на популярной теме, находящейся вне конкретных исторических рамок и вне фольклорных сказочных сюжетов. Данный тип ностальгии не становится 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 [3, 5] «Барыни» – цитирование, в котором при введении фольклорной темы образуется тембровый, темповый, динамический контраст с остальными нефольклорными частями цикла. Тема «Барыня» диктует своё развитие финалу цикла, в результате чего образуется контраст структур – «рыхлость» форм первых частей против фактурно-тембровых вариаций с четырёхтактовой народной темой.

Цикл «5 уравнений в НДМ» – сочинение-загадка, где тема «Барыня» остаётся главным неизвестным. Вероятно, ностальгия композитора сопряжена и с его юношеской декларацией [7, 8], в которой 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 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 всё же встраивал русский «культурный код», проявлявшийся в музыке в скрытых и открытых формах. Цитирование темы «Барыня» – одно из самых ярких и открытых проявлений диалога с русской культурой в позднем творчестве Монфреда.

Литература:

1. Бойм Светлана. Будущее ностальгии // Журнал «Неприкосновенный запас», 2013 №3(89). [Электронный ресурс]// Св. Бойм. - URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s-pr.html> (дата обращения 25.10.2017).
2. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Ф.Стравинского: Исследование. – М.Музыка, 1980.
3. Иванова Л.С. Типология фольклоризма в русской музыке XX века. Авторефер. дисс. д.иск. СПб, 2005.
4. Корабельникова Л.З. Александр Черепнин: Долгое странствие. – М.: Языки русской культуры, 1999.
5. Корабельникова Л.З. Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная [Электронный ресурс] //Л.З. Корабельникова. – URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/KorabelnikovaMF12.pdf> (дата обращения 1.12.2015).
6. Корабельникова Л.З. Судьбы русского музыкального зарубежья// Арановский М.Г., Келдыш Ю.В., Головинский Г.Л. (ред.) Русская музыка и XX век. М.:Институт искусствознания, 1997.
7. Монфред А.Г. Моя декларация// Жизнь искусства. 1923 №6. С.8.
8. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие. М.:Владос, 2004.
9. Monfred A.H. de. Cinq equation en NDM. Suite pour orchestre. Paris, EMCA, 1973.
10. Monfred A.H. de. The NDM principle of relative music. New York: Charles Scribner's sons, 1970.