

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филос. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Ольга Девятова
Классика и музыка масс-медиа
в творчестве Сергея Слонимского **6**

Галина Лобкова
Собрание народных песен и наигрышей
Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции
рукописных источников **26**

Мария Монич
Контрапунктические пробы
как особый тип рукописного текста **57**

Документы

Игорь Воробьёв
Брюс Матер и его воспоминания
о Вышнеградском **84**

Брюс Матер
Мои воспоминания
об Иване Вышнеградском
(перевод с французского Лидии Семёновой;
публикация, общая редакция
и комментарии Игоря Воробьёва) **91**

Марина Подгузова
«Концерта партитура шумная...»
(из писем А. И. Кос-Анатольского
к К. А. Эрдели) **123**

Рецензии

Анна Некрылова
Новое учебное пособие по истории
фольклористики и этномузыкологии **140**

Сведения об авторах **151**

Информация для авторов **156**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Olga Devyatova
Classics and Mass Media Music in the Works
of Sergey Slonimsky 6

Galina Lobkova
Collections of Folk Songs and Instrumental
Tunes by Nikolay Solovyov:
On Manuscript Attribution 26

Mariia Monich
Contrapuntal Probes As a Special Type
of a Music Manuscript 57

Documents

Igor Vorobyov
Bruce Mather and His Memories
of Wyschnegradsky 84

Bruce Mather
My memories of Ivan Wyschnegradsky 91
(translated from the French by Lidia Semyonova,
publication, general edition and comments
by Igor Vorobyov)

Marina Podguzova
“This Noisy Concerto Score...”
(From the Letters of Anatoliy Kos-Anatolsky
to Kseniya Erdeli) 123

Reviews

Anna Nekrylova
New Training Manual on the History
of Folklore Studies and Ethnomusicology 140

Contributors to this issue 151

Directions to contributors 156

УДК 78.08

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005

Мои воспоминания об Иване Вышнеградском

Брюс Матер

Матер, Брюс — композитор, пианист, профессор (1966–2001) Университета Макгилла (University McGill, Монреаль, Канада)

845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada

(перевод с французского Лидии Семёновой; публикация, общая редакция и комментарии Игоря Воробьева)

Аннотация. Воспоминания канадского композитора Брюса Матера представляют собой уникальное свидетельство о последних годах жизни и творчества выдающегося русского композитора Ивана Вышнеградского (1893–1979), одного из основоположников европейской микротоновой музыки. Под пером Матера личность Вышнеградского предстает во всей своей полноте: как композитора, теоретика, педагога, подвижника. Особую ценность тексту воспоминаний придает письма Вышнеградского, в которых запечатлен стиль речи и мышления композитора. Одновременно Матер короткими, но точными штрихами передает дух эпохи и нюансы художественной жизни Франции и Канады 1970-х годов. На русском языке «Воспоминания» Брюса Матера публикуются впервые.

Ключевые слова: *Иван Вышнеградский, Брюс Матер, микротоновая музыка, Елена Бенуа, Люсиль Гайден, Пьеретт Лепаж, Дариус Мийо, Клод Баллиф, Бенгт Хамбреус, Поль Мефано, Оливье Мессиан, Николай Обухов.*

Дата поступления: 31.08.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Матер, Брюс.* Мои воспоминания об Иване Вышнеградском / перевод с фр. Лидии Семёновой; публикация, общая редакция и комментарии Игоря Воробьева // *Opera musicologica.* 2021. Т. 13. № 1. С. 91–122.

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005.

Брюс Матер

Мои воспоминания об Иване Вышнеградском

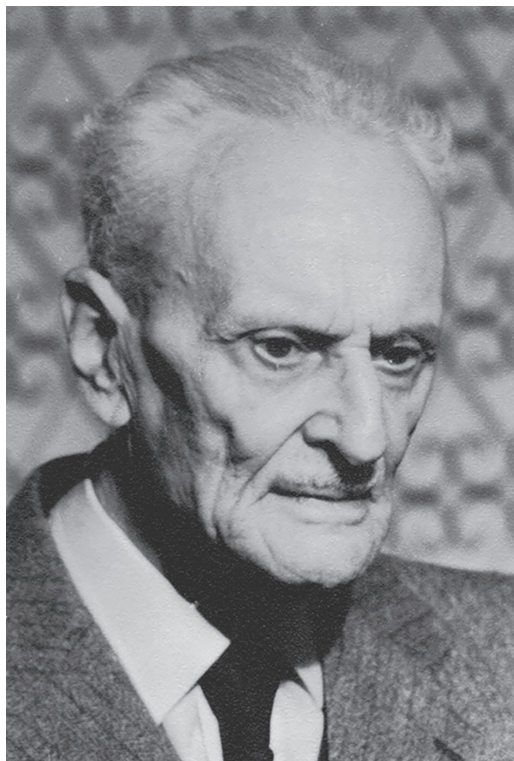
Встречей с Вышнеградским я обязан своему незабвенному другу и коллеге по Университету Макгилла¹, шведскому композитору Бенгту Хамбреусу². В 1970 году, будучи директором музыкальных программ Шведского радио, Хамбреус, занимавшийся в то время подготовкой серии передач, посвященных столетию со дня рождения Александра Скрябина (1872–1915), предпринимает поездку в Париж для встречи с дочерью композитора Мариной Скрябиной. Марина сказала ему: «Мне было всего три года, когда умер мой отец, и я его совсем не помню. Вам лучше посетить Ивана Вышнеградского, который знал моего отца. Он живет неподалеку отсюда, в доме 99 по улице Мадемуазель». Хамбреус провел у Вышнеградского не один час. Его заинтересовала музыка самого Вышнеградского, не говоря уже о его комментариях к произведениям Скрябина. В результате в посвященных юбилею Скрябина передачах Шведского радио прозвучали многие сочинения Ивана Вышнеградского.

В качестве пианиста я часто исполнял произведения Скрябина, музыкой которого восхищался. К тому же мы с моей женой Пьеретт каждый год проводили несколько недель во Франции. Поэтому Хамбреус дал мне адрес Вышнеградского, чтобы я мог его посетить, когда в следующий раз окажусь в Париже. В июне 1974 года мы планировали путешествие в Нормандию и Бретань совместно с нашими сыновьями Филиппом и Андре, моим братом Биллом и моими родителями. В том же июне 1974 года умер мой главный наставник в музыкальной композиции Дариус Мийо. Тогда же состоялось мое знакомство с Иваном Вышнеградским (*ил. 1*), учеником которого я впоследствии стал.

Поскольку Хамбреус дал Вышнеградскому мой адрес, еще до нашего приезда я получил от последнего письмо, датированное 28 января 1974 года и написанное на превосходном английском (его вторая жена Люсиль

¹ Университет Макгилла (University McGill) — Монреаль, провинция Квебек, Канада. Основан в 1821 году. Входит в список наиболее престижных университетов мира (31-е место в университетском рейтинге по версии QS World University Rankings 2021).

² Хамбреус, Бенгт (Bengt Hambraeus, 1928–2000) — шведский композитор, органист, музыковед. Пионер электронной музыки в Швеции. С 1972 года профессор композиции в Университете Макгилла.



Ил. 1. Иван Александрович
Вышнеградский.
Фото 1978/1979 годов. Частная
коллекция. Источник:
Association Ivan Wyschnegradsky
[официальный сайт, 2021]

Fig. 1. Ivan Wyschnegradsky,
1978/79. Collection privée.
Association Ivan Wyschnegradsky,
site officiel, [2021]³

Гайден⁴ была американкой русского происхождения). К письму прилагались ноты его *Этюда на магический квадрат* ор. 45 для фортепиано⁵.

Вот что он написал мне в следующем письме от 1 марта 1974 года:

«Спасибо Вам за письмо — оно очень меня обрадовало. Я был особенно счастлив узнать, что Вы решили включить мой *Этюд на магический квадрат* в программу Вашего концерта в следующую

³ Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [?–2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie/> (дата обращения: 01.03.2021).

⁴ Гайден, Люсиль (Lucile Gayden, урожденная Маркова, 1896–1970) — литератор, автор книги «Иван Вышнеградский» [Gayden 1973].

⁵ В списке сочинений Вышнеградского, составленном Франком Жедржеевским и Паскаль Критон, *Этюд на магический квадрат* для фортепиано значится с указанием опуса 40 (1956). Далее информация о сочинениях Вышнеградского приводится на основании этого списка, опубликованного в издании: [Вышнеградский 2001, 296–301].

щем году. Вы очень верно подметили глубинную связь этого сочинения со Скрябиным, написав мне, что почувствовали в моей музыке завершение и развитие некоторых из его ритмических идей. Я глубоко преклоняюсь перед этим композитором, я вижу в нем подлинного творца и ставлю его выше всех композиторов того времени, включая Шёнберга, Дебюсси и Стравинского... Высшая похвала моему творчеству — признать, что я в каком-то смысле продолжаю произведенную Скрябиным революцию, заставляю ее приносить плоды. Как в ритмическом, так и в гармоническом плане, а также — в плане духовном. В своем письме Вы пишете, что ритмические идеи Скрябина определенным образом смыкаются с Вашими собственными композиторскими исканиями. Это меня очень интересует, и я с удовольствием побеседовал бы с Вами на эти темы. Разумеется, если в конце июня Вы окажетесь в Париже, мы непременно увидимся. В связи с этим я должен Вас известить, что переехал: я больше не живу в доме 99 по улице Мадемуазель; мой нынешний адрес — Villa Croix Nivert, дом 26, 7 подъезд, 15-й округ. Это недалеко от того места, где я жил раньше. Мой старый дом собираются сносить. Меня выселили, одновременно предоставив жилье в новом современном доме. Переезд был трудный и тяжелый, в основном из-за моего четвертитонового рояля (с тремя клавиатурами), который у меня с 1930 года и за которым я работаю».

Сын Вышнеградского подтверждал впоследствии, что его отец так и не обжился в этой современной квартире, где прошли последние семь лет его жизни, продолжая глубоко тосковать по своему старому жилищу на улице Мадемуазель, где он провел сорок с лишним лет и откуда вынужден был переехать.

Что касается жилища на улице Мадемуазель, 99, здесь уместно будет процитировать удивительный отрывок из романа крупного американского писателя Пола Остера «Запертая комната» (*Actes Sud*). Он был знаком с Иваном в начале 1970-х годов, когда жил в Париже⁶.

«Вот перед нами возникает нищенствующий русский композитор Иван Вышнеградский, восьмидесятилетний вдовец, сиротливо живущий в своей убогой квартирке на рю Мадемуазель. „Я вижу с ним чаще, чем с кем бы то ни было“, — заявляет Феншо, и — ни слова об их дружбе, ни намек на их разговоры. Зато следует подробнейшее описание уникального четвертитонового пианино-монстра с несколькими клавиатурами, одного из трех

⁶ Далее портрет Вышнеградского предстает в описании главного героя романа Феншо.

во всей Европе, сделанного для старика на заказ в Праге полвека назад. Дальше можно было бы ожидать каких-то комментариев по поводу судьбы музыканта, но вместо этого нам предлагается история подержанного холодильника. „Месяц назад я переехал на новую квартиру, — пишет Феншо. — Поскольку там стоял новый холодильник, я решил подарить старику свой. Как у многих в Париже, у него никогда не было холодильника, все продукты он хранил в стенной нише. Мое предложение его весьма обрадовало. Я собственноручно, вместе с шофером, втащил на вертолету эту тяжесть. Пока мы несли агрегат, старик по-детски лепетал, какое это событие в его жизни, но выглядел он несколько растерянным, даже озабоченным, — он, кажется, не понимал, что за инопланетный предмет поселился в его доме. *Какой большой,* — повторял он, пока мы устанавливали холодильник. А когда мы его подключили и заработал мотор, старик испугался, какой он шумный. Я его успокоил, что он привыкнет, начал рассказывать ему преимущества современной техники. Я чувствовал себя таким миссионером, обращающим дикаря в истинную веру. Всю следующую неделю он регулярно мне названивал, чтобы доложить, как он счастлив и какие продукты можно спокойно хранить в этом чудо-ящике. И вдруг беда. *Кажется, он того,* — услышал я однажды голос, в котором звучали покаянные нотки. Оказалось, морозильная камера обросла ‚шубой‘, и, не зная, как от нее избавиться, старик молотком сбивал лед, а вместе с ним и трубки с хладагентом. Когда он начал передо мной извиняться по телефону, я попросил его не волноваться и пообещал найти мастера. Повисла долгая пауза. *Знаете,* — сказал он, — *может, оно и к лучшему. Этот монстр мешает мне сосредоточиться. И вообще, я уже привык к своему ящичку в стене. Не сердитесь. Я старый человек, в моем возрасте поздно менять привычки*“ [Остер 2010, 16].

В коротких воспоминаниях об отце сын Вышнеградского Димитрий превосходно описал, что представлял собой 15-й округ Парижа. Приведем небольшой отрывок из этого эссе, которое называется «Мой отец — Иван Вышнеградский»:

«Вся моя семья (мать, отчим, отец, бабушка, дед и бабушка Бена) жила в 15-м округе Парижа (юго-запад Парижа), там, где масса русских эмигрантов поселилась после революции в России. В этом округе до сих пор (1996) существуют русские церкви. Сейчас их три, а в 20-х годах их было до пяти. А сколько

лавок, ресторанов, ассоциаций и т. д., где говорили по-русски! Там была маленькая Россия. Вышло так, что до войны 1939–1945 годов я жил в русской среде, как рыба в воде. Но, естественно, мое школьное обучение было французским» [Вышнеградский 2001, 12].

Димитрий родился в 1924 году. Его мать, первая жена Ивана, Елена Бенуа, была дочерью великого русского художника Александра Бенуа, и сама являлась очень талантливой художницей.

В своих воспоминаниях Димитрий с большим юмором описывает отношения между родителями:

«Мой отец Иван Александрович Вышнеградский и моя мать Елена Александровна Бенуа... были русскими эмигрантами первой волны. Они приехали в Париж в 1920-м, там встретились и поженились в 1923 году. Но недолго прожили вместе. Почему? Моя мать, которая была блестящей художницей, как отец ее, мало любила музыку, и тем более ту, которую сочинял мой отец. Со своей стороны, мой отец, живя в музыке, мало ценил живопись. Никто из них не мог иметь поддержки в своем творчестве. Как они смогли прожить даже три года вместе как муж и жена — это для меня всегда было большой загадкой» [Вышнеградский 2001, 12]⁷.

Вскоре после нашей встречи в Париже 20 июня он написал мне 8 июля ответ на письмо, в котором я предложил ему вернуть деньги за сделанные для меня ксерокопии его произведений. Надо отметить, что из-за болезни легких, которой он страдал, с конца 1940-х годов он жил на пособие, получаемое от Фонда социального страхования:

«Я не сразу Вам ответил, поскольку хотел отправить вместе с письмом еще кое-что. Настоящим же посылаю лишь *Два концертных этюда* ор. 19, которые относятся к тридцатым годам⁸. Я снял с них копии. Это заняло какое-то время, потому что прежде чем отдать ноты фотографу, я их пересмотрел и пришел к выводу, что кое-что нуждается в доработке (в *Первом этюде* до сих пор есть вещи, которые меня коробят). Не знаю, как это будет звучать».

⁷ Вставка-перенос данного абзаца, относящегося к последующему тексту воспоминаний, осуществлена публикатором.

⁸ *Два концертных этюда* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 19 (1931).

Здесь уместны будут два замечания. Во-первых, у Вышнеградского был очень развит дух самокритики, побуждавший его постоянно перерабатывать свои сочинения. На многих партитурах, которые он считал далекими от совершенства, заглавными буквами написано «ДОРАБОТАТЬ». Кроме того, ему довелось услышать исполнение лишь малой толики своих произведений. Так, эти *Два концертных этюда*, написанные в 1931 году, были исполнены лишь в феврале 1977 года моей супругой Пьеретт Лепаж и мною в Монреале.

Письмо от 6 августа 1974 года:

«Меня очень обрадовала прекрасная новость, которую принесло Ваше письмо от 22 июля — Вы и Ваша жена собираетесь исполнить мои *Интеграции*⁹ на концерте в Монреале 23 января 1975 года».

Квебекское общество современной музыки (КОСМ) предложило моей супруге и мне дать сольный концерт. Именно тогда мы впервые исполнили это сочинение Вышнеградского — первое четвертитоновое произведение, которое мы играли. В том же письме Иван писал:

«Вам, вероятно, известно, что недавно мне нанесла визит одна очень симпатичная дама, президент Квебекского общества современной музыки <...>. Она захватила с собой магнитофон и записала мое небольшое выступление для „Радио Канада“».

Речь идет о Маривонн Кендержи (1915–2011), замечательном человеке, армянке по происхождению, которая сделала невероятно много для развития и популяризации современной музыки в Квебеке¹⁰.

Еще из письма Ивана:

«Перед своим отъездом из Парижа Вы говорили, что, возможно, Вам удастся переправить мне магнитофонную ленту с записями Ваших собственных сочинений, а также произведений Бенгта Хамбреуса. Мне чрезвычайно интересно послушать, как

⁹ *Интеграции* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона op. 49 (1969).

¹⁰ Кендержи, Маривонн (Maryvonne Kendergi, 1915–2011) — музыкальный критик, журналист, общественный деятель, работала на «Радио Канада», участвовала в основании КОСМ.

Вы с Хамбреусом пишете музыку. Для этого мне совершенно не обязательно оставлять ленту у себя. В любом случае, поскольку магнитофона у меня нет, мне придется заказать одну или две пластинки»¹¹.

Эти строки еще раз доказывают, насколько сильно Вышнеградского интересовала музыка других композиторов. Когда я был у него в гостях 20 июня 1974 года, он ставил мне пластинку с записью некоторых своих сочинений. Позднее, в сентябре 1978 года, он обзавелся магнитофоном, на котором я и услышал его программное сочинение *День Бытия* для чтеца, хора и симфонического оркестра, премьеры которого состоялась несколькими месяцами раньше¹². Его беспокоила оркестровка некоторых фрагментов, и он обратился ко мне за советом. Я взял у него ленту, чтобы переписать. Когда я слушал ее на магнитофоне Клода Баллифа¹³ в доме 5 по улице д'Аргу, где я жил в течение всего 1978/79 учебного года, мне казалось, что это сочинение не имеет ничего общего с тем, что я слышал у Вышнеградского.

Оркестровка была просто великолепна! У Ивана на магнитофоне, вероятнее всего, загрязнились головки, и плохое качество звука объяснялось именно этим. Он был очень утешен этой новостью, которую я сообщил ему на следующий день по телефону.

Письмо от 14 сентября 1974 года:

«По возвращении в Париж после длительного отсутствия — я провел несколько недель в компании друзей, пригласивших меня отдохнуть в их загородном доме, — я обнаружил чудесный подарок, который Вы мне прислали в ответ на мою просьбу и за который я Вам горячо благодарен.

Подарок чудесный во всех отношениях. Во-первых, Ваше сочинение само по себе прекрасно. К тому же его прекрасно

¹¹ Речь идет о трудоемком и сравнительно дорогом процессе перевода магнитофонной записи на малотиражные пластинки, который в то время еще практиковался.

¹² *День Бытия* (фр. *La Journée de l'Existence*) для чтеца, большого симфонического оркестра и смешанного хора (1916–1939). В первоначальном варианте *День Брахмы*. Центральное сочинение в творчестве композитора. Цитаты из *Дня Бытия* композитор использовал в своих более поздних сочинениях, например, в *Струнном квартете № 2*, ор. 18 (1930–1931), *Космосе* для четырех фортепиано в четвертитонах, ор. 28 (1939–1940, ред. 1945). Первое исполнение состоялось 21 января 1978 года в Париже.

¹³ Баллиф, Клод (Claude Ballif, 1924–2004) — французский композитор, педагог, с 1971 по 1990 год преподавал композицию и анализ в Парижской консерватории.

исполняют превосходные пианисты, и качество пластинки тоже великолепно. Я нахожу, что Ваша соната — очень красивое сочинение, очень ясное по форме и по мыслям, которые ее составляют; к тому же она очень изящна и затейлива — ее слушаешь на одном дыхании с неослабевающим интересом».

Нечего и говорить, что меня глубоко тронула такая похвала из уст музыканта, к которому я уже тогда питал столько восхищения. Моя *Соната для двух фортепиано* (1970) была заказана дуэтом пианистов в составе Гарта Беккета и Бойда Макдональда¹⁴, которые записали ее на виниловую пластинку на «Радио Канада».

В ноябре 1978 года мы с моей супругой дали сольный фортепианный концерт на проводимом с большим размахом ежегодном фестивале «Международные встречи современной музыки в Меце». Половину нашей программы составляли произведения Вышнеградского, который, несмотря на преклонный возраст, смог самостоятельно добраться поездом до Меца и присутствовать на концерте. Также на этом концерте состоялась премьера моего самого первого микротонового сочинения для двух четвертитоновых фортепиано *Режим 11, тип А (Régime onze, Type A)*, посвященного Вышнеградскому. Название этого сочинения отсылает к одной из систем организации четвертей тона, основанной на циклических повторах внутри большой септимы (*Les Espaces Non-Octavians*¹⁵). После концерта Иван сказал мне: «Для первого микротонового сочинения совсем неплохо, но это никак не дотягивает до вашей *Сонаты для двух фортепиано*». Я был с ним полностью согласен.

Тридцать лет спустя я написал свое второе сочинение для двух четвертитоновых фортепиано *Приношение Вышнеградскому*. Думаю, пьеса понравилась бы Ивану больше первой.

¹⁴ Гарт Беккет (Garth Beckett, р. 1933) и Бойд Макдональд (Boyd McDonald, р. 1932) — канадские пианисты, участники основанного в 1966 году Beckett-(Boyd) McDonald Piano Duo. Канадская карьера дуэта включала выступления с крупными оркестрами и частые трансляции на канале CBC, а также премьерные исполнения Сонаты Брюса Матера и Концерта Роберта Тернера. Дуэт выступал в Англии (включая пять сольных концертов в Уигмор-холле в Лондоне в период с 1972 по 1976 год и выступление на фестивале в Челтенхэме 1973 года) и в крупнейших залах Европы (Париж, Амстердам, Германия, Швейцария, Швеция). В 1978 году Беккет и Макдональд дебютировали в Alice Tully Hall в Нью-Йорке. Пианисты выступали совместно до начала 1990-х годов.

¹⁵ Отсылка к теоретическому труду Ивана Вышнеградского «L'ultrachromatisme et les espaces non octavians» («Ультрахроматизм и виды неоктавного деления») [Wyshnegradsky 1972].

Письмо от 22 февраля 1976 года:

«Дорогой друг!

Я только что получил письмо от Бенгта Хамбреуса, где он в самых похвальных выражениях отзывается о Вашем (и Вашей супруги) исполнении моих *Интеграций*. И высказывает по этому поводу очень верное соображение. Приведу его собственные слова: „Их исполнение Вашей пьесы было первоклассным; думаю, что их глубокое знание музыки Скрябина является самым что ни на есть превосходным контекстом для интерпретации Ваших сочинений“.

Мне кажется, он совершенно прав. Как Вам известно, я чувствую глубокое родство с этим композитором, далеко превосходящее границы собственно музыки. Так что Вы можете себе представить, как я был счастлив прочитать эти строки Бенгта Хамбреуса».

Письмо от 26 апреля 1976 года (написано по-английски):

«...Я не знаю, почему, но сегодня мне захотелось написать Вам по-английски. Вы знаете, что моя жена была американкой, и все сорок лет нашей совместной жизни мы говорили то по-французски, то по-английски. Поэтому у меня есть кое-какие навыки общения на этом языке, хотя я и не владею им столь же хорошо, как французским или русским».

Люсиль Гайден, долгие годы страдавшая сердечным недугом и скончавшаяся в 1970 году, была для Вышнеградского настоящей спутницей жизни, всячески его поддерживавшей. Она написала биографию своего мужа, которая вышла на немецком языке в Издательстве Беляева [Gayden 1973].

На 1975/76 учебный год Университет Макгилла, где я преподавал с 1966 года, предоставил мне мой первый саббатикал¹⁶. Отпуск был оплачиваемым; я же должен был посвятить себя композиторской работе и в конце года отчитаться о своих достижениях. Поскольку мы с супругой получали музыкальное образование во Франции, у нас появилась

¹⁶ Саббатикал — оплачиваемый или частично оплачиваемый продолжительный отпуск длительностью от трех месяцев до года с сохранением места за сотрудником.

привычка каждый год ездить туда на каникулы, выбирая для посещения один из регионов. Поэтому и саббатикал мы решили провести во Франции. Обстоятельства сложились чрезвычайно удачно, и нам удалось снять за весьма скромную плату замок неподалеку от городка Партене в департаменте Дё-Севр. Замок Помперен (Château de Pompairain), построенный в середине девятнадцатого века в псевдоготическом стиле «трубадур» (gothique troubadour), принадлежал нашему педиатру из Монреаля.

В течение всего этого года я то и дело наведывался в Париж. Помимо всего прочего я хотел получить копии партитур Вышнеградского для библиотеки моего университета. По инициативе тогдашнего директора Канадского культурного центра Жиля Лефебра в ноябре 1975 года состоялся вечер, посвященный моей музыке. По этому случаю у меня взял интервью мой старый друг и однокурсник по Парижской консерватории Поль Мефано¹⁷, с которым мы когда-то вместе посещали класс композиции Дариуса Мийо. Поль Мефано родился в 1937 году, он — прекрасный композитор, а также основатель и художественный руководитель одного очень влиятельного парижского коллектива, исполняющего современную музыку — ансамбля «2Е2М». Годы спустя этот ансамбль подготовил концерт и записал компакт-диск с музыкой Вышнеградского.

На том вечере состоялась мировая премьера моего сочинения для фортепиано *Памяти Александра Унинского*, которое я сам и исполнил. К несчастью, меня тогда мучил грипп, и я остался страшно недоволен своей игрой. Александр Унинский (1910–1972) — великий франко-русский пианист¹⁸, у которого я учился в Торонто в 1956–1957 годах. Вышнеградский присутствовал на том вечере. Вот что он написал мне спустя некоторое время:

Письмо от 1 января 1976 года:

«Мой дорогой друг!

Ваше письмо, на которое я отвечаю с таким опозданием, за что прошу меня простить, очень меня обрадовало. Но Вы совершенно напрасно, на мой взгляд, говорите о Вашем „провале“ на вечере в Канадском культурном центре. Для меня Вы вышли побе-

¹⁷ Мефано, Поль (Paul Méfano, 1937–2020) — французский композитор и дирижер.

¹⁸ Унинский, Александр (Alexander Uninsky, 1910–1972) — американский пианист украинского происхождения. Учился в Киевской консерватории. Эмигрировал с родителями во Францию, где продолжил свое музыкальное образование. Лауреат Второго Международного конкурса имени Ф. Шопена. С начала 1940-х годов концертировал и преподавал в США и Канаде.

дителем из этого концерта-поединка. Вы одержали верх и своей музыкой, и своим исполнением, и своими ответами на непростые вопросы Мефано, равно как и на абсолютно тупой вопрос какого-то слушателя, на который Вы совершенно верно возразили, что пишете ту музыку, которая звучит у Вас внутри. Только так ведь музыку и пишут, и это единственный ответ, который можно дать всем филистерам, будь они правыми или левыми.

Я бы с удовольствием поговорил с Вами после концерта, но в тот день я очень устал, поэтому не остался на дружеское застолье, которое, как я слышал от Клода Баллифа, состоялось после концерта в баре культурного центра.

Желание музыкальной библиотеки Университета Макгилла иметь в своих фондах полное собрание моих сочинений очень мне дорого, и я глубоко благодарен всем Вашим коллегам...

Итак, я с нетерпением ожидаю Вашего визита ближе к 12 января. И все же не уверен, что нам удастся снять копии со всех произведений. Во-первых, из-за их количества (у меня около пятидесяти опусов, некоторые из которых весьма объемные, не говоря уже о сочинениях, не имеющих порядкового номера, а также об одной пьесе вне всякой нумерации — *Дне Бытия*, — которая является на сегодняшний день главным моим творением). Во-вторых, некоторое количество произведений, даже из числа опусов, нуждается в доработке: от простых исправлений до полной переделки. Но мы поговорим обо всем более подробно при встрече. Мне бы очень хотелось, чтобы мы выбрали сочинения вместе, но я подготовлю все заранее, чтобы отнять у Вас как можно меньше Вашего драгоценного времени».

В этом письме опять проявляется крайняя самокритичность Вышнеградского. Когда я пришел к нему утром 12 января, он был без сил, потому что не спал ночь, стараясь подобрать наиболее удачные сочинения для копирования!

Композитор Клод Баллиф, знавший Ивана с 1962 года, рассказывал мне, что рукописи и записи последнего содержались в чудовищном беспорядке. И это огромная заслуга Клода Баллифа, что он помог Вышнеградскому привести архив в порядок, а также инициировал выпуск двойного номера журнала «*Revue musicale*» № 290–291, посвященного Вышнеградскому и Николаю Обухову (1892–1954)¹⁹, еще одному замечательному русскому композитору-эмигранту. Вышнеградский, кстати,

¹⁹ Обухов, Николай Борисович (1892–1954) — русско-французский композитор, теоретик, разработавший индивидуальную систему в рамках серийной техники.

согласился на этот сдвоенный выпуск при условии, что один из номеров будет посвящен его забытому другу Обухову.

В 1989 году, во время моего третьего саббатикала во Франции, я обратился в Ассоциацию Вышнеградского²⁰ с просьбой предоставить мне перечень рукописей последнего, хранившихся у его сына Дмитрия. В числе многочисленных вопросов был один, связанный с *Композицией для четырех фортепиано* (без номера опуса)²¹. Каждое фортепиано здесь имело разную настройку, что давало возможность использовать $\frac{1}{6}$ и $\frac{1}{4}$ тона в одном произведении. Я нашел отдельные партии для всех четырех фортепиано, но не партитуру! Мне удалось восстановить партитуру по этим разрозненным партиям, и в 1996 году я продирижировал в Университете Макгилла премьерой этого сочинения.

Также возник вопрос с *Дифирамбом* для двух разнонастроенных четвертитоновых фортепиано ор. 12 (1924)²². Я нашел две партитуры этого сочинения: партитуру для первого фортепиано (более высокого) с включенной в нее партией второго фортепиано (более низкого) с обозначением четвертей тонов и партитуру для второго фортепиано с включенной в нее партией первого фортепиано (также с обозначением четвертей тонов). Для композитора создание таких партитур — титанический труд. В начале 1940-х годов Вышнеградский оставил подобную практику и стал записывать одну-единственную партитуру с двумя партиями — так, как их исполняют. Проблема же с *Дифирамбом* состояла в том, что в обе партитуры Иван внес изменения, но не одни и те же! Ассоциация Вышнеградского обратилась ко мне с просьбой привести сочинение в надлежащий вид с тем, чтобы отдать переписчику. Тем самым на меня возлагалась огромная ответственность за выбор! В дальнейшем это произведение было включено в программу концерта ансамбля «2E2M» в Центре Помпиду 28 февраля 1991 года. Его исполнили Сильвен Билье²³ и Мартин Жост²⁴.

²⁰ Ассоциация Ивана Вышнеградского (Association Ivan Wyschnegradsky) основана в 1983 году. До 2002 года ее возглавлял Клод Баллиф, затем — Мартин Жост. С 2019 президентом Ассоциации является внучка композитора Мари Шартю (Marie Chartus). Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr> (дата обращения: 01.03.2021).

²¹ В указанном списке сочинений: *Сочинение без названия для четырех фортепиано* (3 фортепиано в $\frac{1}{6}$ тона, 1 фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона; без даты, без опуса).

²² *Дифирамб* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 12 (1924).

²³ Билье, Сильвен (Sylvaine Billier) — французская пианистка, педагог, известный интерпретатор современной музыки, в том числе произведений Вышнеградского.

²⁴ Жост, Мартин (Martine Joste) — французская пианистка, педагог. Вице-президент Ассоциации Ивана Вышнеградского. Создательница и художественный руководитель международных курсов современной музыки Musica Temporalia (Париж).

Письмо от 27 апреля 1976 года:

«Мой драгоценный друг!

Становится все теплее и теплее, и недалек тот день, когда я смогу наконец воспользоваться твоим великодушным предложением и приехать в Помперен погостить у тебя и твоей семьи. Прекрасная погода, установившаяся с некоторых пор, искушает меня все больше. Но сейчас я, к сожалению, не могу приехать, поскольку связан обещанием, которое намерен сдержать, данным мною ОРТФ²⁵, — представить в начале мая партитуру моего *Дня Бытия* (произведения, о котором я, кажется, тебе рассказывал, и которое, несмотря на то, что оно очень давнишнее и никогда не исполнялось, остается для меня моим главным сочинением; из него вышло все последующее, в том числе, и ультрахроматика). Я чувствую, что настало время, когда мне абсолютно необходимо добиться его исполнения и, таким образом, утвердить себя тем, кем я на самом деле являюсь, а не показывать отрывки. Подозреваю, что это будет непросто. Но в ОРТФ заинтересованы...

Поэтому я смогу выбраться к вам лишь в мае. Точнее, не раньше 7-го, поскольку 6-е — это годовщина смерти моей жены Люсиль, когда я хожу на кладбище, чтобы побывать на ее могиле и поговорить с ней. Я приеду только после этого. Но, вероятно, не 8-го и не 9-го, поскольку это суббота и воскресенье, и поезда, как правило, переполнены. Скажем, 10-го, в понедельник. Тебя это устраивает?»

День Бытия — произведение Вышнеградского для тещи и оркестра длительностью примерно в один час, написанное на слова самого композитора, но под влиянием Ницше, которого Вышнеградский, как и многие другие в начале XX века, почти обожествлял. Первый вариант этого сочинения датируется 1918 годом; последний, усовершенствованный, 1938-м²⁶. Я спрашивал Вышнеградского, почему он никогда не пытался добиться исполнения такого важного для него сочинения. Он неизменно отвечал, что хотел познакомить публику со своей микротоновой музыкой прежде, чем представлять на ее суд сочинение, язык которого гораздо более условен и находится под сильным влиянием музыкального языка Скрябина. Кроме того, у него была другая концепция времени:

²⁵ ОРТФ — ORTF, Office de Radiodiffusion-Télévision Française — Государственная телерадиокомпания Франции, существовавшая с 1959 по 1974 год. К моменту написания письма ОРТФ представлял собой конгломерат коммерческих каналов, лишь формально контролируемых государством.

²⁶ Датировка *Дня Бытия*: см. сноску 12.

он считал, что наше краткое пребывание на земле есть лишь крохотный отрезок вечности. Вышнеградский увлекался философией. Однажды он сказал мне, что если бы не музыка, он выбрал бы языком самовыражения философию. К сожалению, я не мог обсуждать с ним философские проблемы, поскольку никакими познаниями в этой области не обладаю.

Письмо от 12 мая 1976 года:

«Драгоценный друг!

Благодарю тебя за письмо, в котором ты сообщаем мне всю информацию касательно поездов. В итоге, думаю, что наиболее разумно выехать поездом в 14:00, прибывающим в Пуатье в 16:35. Поэтому если никакие особые обстоятельства мне не воспрепятствуют (в ином случае я позвоню), я приеду в Пуатье в понедельник 17 мая, как ты и советуешь. Только, к сожалению, я не смогу воспользоваться твоим дружеским предложением и задержаться у тебя надолго, поскольку в Париже меня ждет уйма дел (я о них расскажу), поездка к тебе — это своего рода вылазка, которую я позволяю себе ради удовольствия снова повидаться с тобой, познакомиться с твоей семьей и побыть некоторое время с вами вместе. А также немного отдохнуть и подышать свежим воздухом. Если я приеду в понедельник, то должен буду вернуться в Париж не позднее конца недели — в пятницу или субботу.

Я очень опаздываю с вычиткой корректуры *Двадцати четырех прелюдий*²⁷. К тому же одну из прелюдий нужно немного переработать (издатели это ненавидят, но что делать, это необходимо). Еще я только что получил приглашение из Зальцбурга — зовут в Моцартеум прочитать 1 июня доклад о микроинтервалах. По-немецки! А я ведь так плохо знаю этот язык. И вообще я совершенно не готов. Так что пока не знаю, приму я это приглашение или нет».

Мы, разумеется, с радостью в течение нескольких дней принимали нашего высокочтимого друга в замке Помперен. Филиппу и Андре, нашим сыновьям, было тогда соответственно 10 и 8 лет. У нас сохранились фотографии Ивана, читающего с Андре вслух комиксы о Скрудже Макдаке. Иван читал реплики за дядю Скруджа, а Андре — за всех остальных персонажей. У него был прекрасный контакт с детьми.

²⁷ *Двадцать четыре прелюдии во всех тонах шкалы 13-звучной диатонизированной хроматики для двух фортепиано в ¼ тона op. 22 (1934).*

Еще раньше, в Канаде, я поставил Филиппу Третью симфонию Скрябина, которая произвела на него большое впечатление. В один из дней Иван сел за рояль и сыграл по памяти несколько фрагментов этой симфонии.

Однажды днем он отправился пешком в центр Портене, преодолев тем самым расстояние в 6 километров туда и обратно. Совсем неплохо для восьмидесятитрехлетнего старика с одним легким!

В те же дни у нас гостил один наш друг из Квебека, который умел играть в шахматы. Он составлял с Иваном партию «на проходе» (“en passant”). То есть, вместо того чтобы сидеть часами, каждый из них по очереди пытался взять пешку «на проходе». Иван все время побеждал.

Поскольку мне нужно было сделать в Париже кое-какие покупки, я поехал проводить Ивана, когда тот собрался обратно в Париж.

Письмо от 29 мая 1976 года (суббота):

«...Итак, вы будете в Париже 1 июня. Надеюсь, это письмо застанет тебя до твоего отъезда²⁸. Я тут вот что подумал: ты говорил, что хотел бы написать пьесу для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Думаешь ли ты использовать тот же строй, который ты мне показывал, но с четвертитоновыми интервалами? Мой тебе совет: прежде чем это делать, воспользуйся тем, что ты во Франции, и попробуй немного освоить новую систему на моем фортепиано. В качестве первого ориентира в этом направлении я предлагаю тебе таблицы четвертичных структур, которые ты уже видел и которые очень просты, но хороши, я думаю, для начала. Все это пришло мне в голову после твоего звонка; я хотел тебе перезвонить, но не знал, в какой гостинице ты остановился. Я хотел предложить тебе прийти ко мне, чтобы мы поработали над этим вместе. Возможно, теперь это получится — я имею в виду 2 июня».

Однако мое первое микротоновое сочинение появилось лишь в начале 1978 года. Эта пьеса, *Режим 11, тип А*, для двух разнонастроенных четвертитоновых фортепиано, была написана в строгом соответствии с системой неоктавных ладов Вышнеградского. Как я уже упоминал, мы с моей женой Пьеретт впервые исполнили это сочинение в Меце в ноябре 1978 года. На концерте присутствовал и Иван.

²⁸ В оригинале по-английски: “will reach you before your departure”.

В августе 1976 года мы с нашим «Рено-12» (1974) погрузились в Саутгемптоне на польский теплоход «Стефан Баторий». Это грузопассажирское судно отправлялось из Гдыни, пересекало Атлантический океан и, в конце концов, прибывало в Монреаль. Мой саббатикал подошел к концу, и в сентябре я вернулся к преподаванию в Университете Макгилла. Спустя некоторое время я написал Ивану о готовящемся в университете концерте из его произведений, назначенном на конец февраля 1977-го. Моим письмом объясняется его ответ от 1 октября 1976 года.

В конце 1940-х годов Вышнеградскому пришлось провести несколько месяцев в санатории — у него обнаружили туберкулез. В те времена достаточно частой практикой было удаление больного легкого; в результате пациент оставался только с одним здоровым. Вышнеградский перенес именно такую операцию.

Письмо от 1 октября 1976 года:

«Дорогой друг Брюс,

Здоровье мое пошатнулось, и я вынужден лечь в больницу. Да, я получил твое дружеское послание, полное чудесных планов и перспектив, и твое щедрое предложение остановиться в Монреале у тебя. Моей первой реакцией была огромная радость, меня охватило желание немедленно тебе ответить (да, да, разумеется, я приеду к указанной тобой дате!). Но одновременно я испытал серьезное беспокойство, которое повергло меня в сомнения! Смогу ли я вынести холод (главным образом, проникание холодного воздуха в легкое) и большие нагрузки? На самом деле, я уже тогда неважно себя чувствовал и плохо представлял себе, как отправлюсь в путешествие в таком состоянии. Однако желание поехать было столь сильным, что я не решался ответить тебе отказом. Начался период сомнений и колебаний. Когда становилось лучше, я хотел ответить „да“, когда хуже — „нет“. Я был как буриданов осел, который не мог выбрать между двумя копнами сена. Особенно я боялся, что, приняв одно решение, буду впоследствии сожалеть о том, что не принял другое. Ты понимаешь, что я имею в виду. Меж тем продолжалась изнуряющая работа над *Днем Бытия*. Это было отнюдь не счастливое время — скорее, невыносимое. Поэтому на сей раз, как видишь, виновата не моя отвратительная привычка запаздывать с ответом — твое письмо слишком важно для меня, — а проблемы со здоровьем. В конце концов, мое самочувствие ухудшилось. В том состоянии, в котором я сейчас, и речи быть не может, чтобы куда-нибудь ехать. И я не могу гарантировать, что это ста-

нет возможным завтра или послезавтра, или через неделю, или через месяц. Вот такая печальная ситуация. Меня мучает сильная дыхательная недостаточность и все возрастающая слабость. В любом случае, сейчас загадывать бесполезно. Ближайшее будущее покажет, очень ли это серьезно или нет...

Письмо от 1 декабря 1976 года:

«Мой дорогой Брюс,
Фотографии, которые ты прислал, доставили мне огромное удовольствие! По-моему, очень удачные. Они напомнили мне о приятных днях, которые я провел у вас в Партене.

И новость, которую ты сообщаешь, тоже прекрасна: в твоём рабочем кабинете теперь целых два фортепиано! И о скрипаче Адольфо Борнштейне²⁹, который будет исполнять мою *Ночную песнь*³⁰. Спасибо большое за то, что переписал скрипичную партию, такую сложную из-за новых знаков (шестые и восьмые в дополнение к четвертям тона). Я понимаю, что для исполнителя подобная транскрипция необходима по чисто практическим соображениям. Однако знаки должны использоваться для более глубокого осмысления. <...>

Несколько слов по поводу нотных листков, которые я тебе отправляю. К концерту они не имеют никакого отношения. Они относятся к сочинению, которое я дал тебе в день твоего отъезда, *Диалоги двоих*³¹, вместе с таблицами четверичных структур в режимах 11 и 13, в качестве дополнения к этим таблицам. Хотя на самом деле это сочинение, написанное в режиме 11 (пусть даже очень просто), содержит в себе все четыре типа четверичных диспозиций (A, B, C, D), которые приводятся в таблицах³². Недавно я внимательно проанализировал эту пьесу и обнаружил, что начало (вторая и частично третья страницы) совершенно никуда не годится. Поражаюсь, как я мог оставить ее в таком виде, да еще дать ее тебе».

В то время у меня дома еще не было двух роялей, поэтому я попросил поставить в мой кабинет в университете второе фортепиано и настроить его на четверть тона ниже, чтобы иметь возможность готовиться к концерту.

²⁹ Борнштейн, Адольфо (Adolfo Bornstein) — канадский скрипач.

³⁰ *Ночная песнь* для скрипки и двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 11 (1927).

³¹ *Диалоги двоих* (*Dialogues à Deux*) для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 41 (1958–1973).

³² Ниже Матер дает краткую и неполную характеристику этих диспозиций.

В комментариях Ивана к *Диалогам двоих*, очень красивому сочинению, снова заметен его чрезвычайно развитый дух самокритики.

Письмо от 24 декабря 1976 года:

«...Новость о том, что ты приедешь в Париж 18 февраля, обрадовала меня до глубины души. Будет чудесно, если ты сможешь привезти мне запись февральского концерта. Мне это чрезвычайно дорого. Надеюсь быть 25-го на концерте в Шампиньи. Передавай от меня сердечный привет госпоже Кендержи. Просто потрясающе, что она хочет пустить по радио интервью со мной двухгодичной давности!»

Во время саббатикала я написал пьесу *Музыка для Шампиньи* (для сопрано, меццо-сопрано, контральто, кларнета, валторны, фортепиано, арфы и ударных) по заказу Международного музыкального коллектива Шампиньи (Collectif musical international de Champigny), созданного в 1973 году Полем Мефано. Шампиньи — юго-восточный пригород Парижа.

На концерте, состоявшемся 3 марта в Консерватории Монтрей (Conservatoire de Montreuil) (восточный пригород Парижа), а вовсе не 25 февраля в Шампиньи, исполнялось прекрасное произведение, написанное бельгийским композитором Филиппом Бусмансом³³ по заказу того же коллектива; солировала великолепная пианистка Жаклин Мефано³⁴, жена Поля Мефано. Она же солировала в *Экзотических птицах* Оливье Мессиана³⁵. И Иван, и Мессиан присутствовали на этом концерте. За дирижерским пультом стоял Поль Мефано.

³³ Бусманс, Филипп (Philippe Voesmans, р. 1936) — бельгийский композитор. Окончил Льежскую консерваторию как пианист; технику композиции осваивал самостоятельно. Сотрудничал с основанным Анри Пуссёром Центром музыкальных исследований Валлонии. В начале 1970-х годов посещал Летние курсы новой музыки в Дармштадте. Здесь, вероятно, речь идет о его *Концерте для фортепиано с оркестром* (возможно, в одной из первых редакций).

³⁴ Мефано, Жаклин (Jacqueline Méfano, р. 1940) — французская пианистка, выдающаяся исполнительница современной музыки. В ее концертном репертуаре произведения Булеза, Кагеля, Ксенакиса, Лигети, Фернихоу, а также упоминаемых в «Воспоминаниях» Матера Мессиана, Банкара, Поля Мефано, Бусманса. Композиторы часто посвящали ей свои сочинения.

³⁵ *Экзотические птицы* для фортепиано, ударных и камерного оркестра (1955–1956) Оливье Мессиана.

Письмо от 23 февраля 1977 года (по следам концерта 10 февраля в Монреале):

«...Я знаю, что ты не успеешь получить мое письмо до отъезда (в Париж). Тем не менее, мне хочется тебе написать, чтобы поделиться своей радостью, и я не могу ждать еще несколько дней!

Итак! То, что ты пишешь о многочисленной публике и об успехе, просто чудесно. А также об интересе, вызванном моей музыкой, и о вопросах, которые тебе задавали. Твое намерение писать четвертитоновую музыку для двух фортепиано очень меня интересует. Мне кажется, что ты как пианист сможешь сочинять музыку куда более пригодную для исполнения, нежели это делаю я со своими жалкими пианистическими навыками...

Так что я с нетерпением жду тебя и Пьеретт (но особенно тебя). Вы проделали гигантскую работу... Я вас обоих крепко целую и признателен вам до глубины души. Знаю, что все это было исключительно трудно (из-за синхронизации) и сложно. На мой взгляд, вы просто герои! Искренне ваш, с нежностью и признательностью».

Письмо от 14 апреля 1977 года:

«Мой дорогой друг Брюс,

Я получил твоё письмо. Ну конечно, разумеется, я забрал пленку, которую ты для меня оставил в гостинице, без всяких затруднений вечером того же дня, когда ты уехал. Хозяйка была со мной очень приветлива. Прости, что не написал тебе об этом, пусть даже две строчки. Чудесная новость! Вы опять приедете этим летом в Помперен. На июнь-июль. Осталось не так долго ждать. Значит, я скоро вас увижу! Естественно, перспектива погостить у вас несколько дней, как в прошлом году, очень меня привлекает, так что благодарю тебя за приглашение...

Спасибо, что прислал мне критическую статью Эрика Маклина³⁶. У меня осталось от нее двойственное впечатление. Совершенно очевидно, что он настроен по отношению ко мне очень воинственно. Что ж, не он один, и это его право. Это даже весьма естественно, поскольку революций без борьбы не бывает. Но он упрекает меня за вещи, за которые, на мой взгляд, упрекать не стоит. „Арпеджио“ и „повторяющиеся приемы“³⁷ встре-

³⁶ Маклин, Эрик (Eric McLean, 1919–2002) — канадский пианист, музыкальный критик и историк.

³⁷ Здесь и далее Вышнеградский ссылается на английский текст статьи Маклина.

чаются и у Скрябина (в *Седьмой сонате*, например). Только составляющие эти арпеджио звуки, которые я скорее назвал бы залпами, — другие. „Лист, пропущенный сквозь преломляющий экран“. Не вижу в этом ничего плохого. Впрочем, почему только Лист? Если речь идет о случайных совпадениях, то у меня их много и с другими композиторами. Например, с „Вещей птицей“ Шумана, которая напоминает Вторую вариацию моего опуса 10³⁸. (Я знал это с самого начала, с того момента, как я ее сочинил). И это меня несколько не смущает! Это может показаться странным, но я скорее испытываю удовлетворение, когда обнаруживаю подобные совпадения. Словно я посылаю дружеский привет коллеге через толщу времени. Разве я не сообщил тебе запросто и чуть ли не с радостью о кровной связи моего *Первого концертного этюда* с этюдом Шопена?.. Что же касается Скрябина, то здесь совсем другая история. Здесь речь идет скорее о глубинном духовном родстве (а в нашей с ним музыке я не вижу такого уж сходства).

<...> И потом я не понимаю, что Эрик Маклин подразумевает под „меняющимся фокусом“ и „колеблющимся Ля“ <...>. Очевидно, он не делает различия между Ля и Ля †. Для него эти два звука не обладают всей полнотой прав, а представляют собой фактор путаницы. Поэтому для него „преломляющий экран“ будет, в лучшем случае, чем-то неважным или бесполезным, а в худшем — помехой. Это старая концепция, старое восприятие. Но ведь все дело как раз в этом экране! Новая гармония, деликатная звуковая расцветка, открывающая новые горизонты во вселенной звука, позволяющая заглянуть в глубины музыкального пространства и взывающая к бесконечности! Именно так понимал музыку Скрябин! В отличие от Шёнберга, кстати».

Эрик Маклин долгое время работал музыкальным критиком в англоязычной монреальской газете «The Montreal Star». По поводу отзывов о концерте интересно отметить, что некоторые говорили о произведениях, написанных начиная с 1950-х годов, например, *Интеграциях* или *Двух фугах*³⁹, тогда как другие предпочитали более ранние произведения.

На лето 1977 года у нас были зыбкие планы поехать в Югославию, но наш педиатр предложил нам снять на июль-август замок Помперен за умеренную плату, и мы остановились на этом варианте.

³⁸ *Семь вариаций на ноту До* для двух фортепиано в ¼ тона оп. 10 (1918–1920).

³⁹ *Две фуги* для двух фортепиано в ¼ тона оп. 32 (1951).

Письмо от 24–26 апреля 1977 года:

«...Теперь я хочу перейти к трудной для меня теме, касающейся *Первого симфонического фрагмента*⁴⁰ и моей непростительной ошибки. Я уверен, что нашел ключ к разгадке. ММ=120 относился к восьмым, а не к четвертям. Я прекрасно помню, что, когда впервые дирижировал этим произведением (это было в 1937 году, в рамках первого концерта, посвященного исключительно моим сочинениям), я повел его в достаточно медленном темпе, не меньше чем $\text{♩} = 120$ или $\text{♩} = 60$, если угодно), поскольку это совпадало с моими тогдашними умонастроениями. В то время я не ставил в начале своих партитур метрономических обозначений. Мне самому это было не нужно, а перспективы, что когда-нибудь мои произведения будет играть кто-то кроме меня, не существовало. Да мне и не хотелось.

Я наконец нашел способ музыкального самовыражения, и мне хотелось сохранять над ним полный контроль. Именно тогда, ободренный успехом, я задумал давать каждый год по концерту, состоящему из моих произведений, причем программа должна была быть каждый раз разной (хотя бы частично); и дирижировать этими концертами я тоже собирался сам. Но жизнь распорядилась иначе. Уже в 1938 году началась война. А с ее началом прекратились все творческие и исполнительские инициативы. Прекратились до такой степени, что я лишь после войны, в 1945-м, смог дать свой второй (и, как оказалось, последний) концерт с частично обновленной программой, в рамках которого я еще раз сыграл *Фрагмент*. Затем я заболел и провел три года в санатории. По выходе оттуда я обнаружил, что музыкальный мир кардинальным образом изменился. И речи больше не было о том, чтобы давать каждый год по концерту. Интересы общества переместились в другие сферы. Да и сам я изменился. Болезнь и операция так ослабили меня, что я начал считать возможным, — даже необходимым, — чтобы моими сочинениями дирижировал кто-то другой. В 1953 году меня пригласили в Кёльн продирижировать все тем же *Фрагментом*, и это оказалось для меня достаточно утомительно. Отсюда и надобность в указаниях темпа метронома. Так, когда я решил в 1958 году сделать из этого сочинения аранжировку для двух фортепиано в четыре руки, я поставил обозначение темпа, который я тогда считал правильным, но который на поверку оказался чуть медленнее,

⁴⁰ *Первый Симфонический фрагмент* для четырех фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 23 (1934–1967). Существуют также более поздние версии для двух фортепиано в четыре руки и для оркестра. В письме речь идет о первой версии.

чем нужно. Поскольку раньше я не имел привычки к метроному, мне было очень трудно к нему приспособливаться. И до сих пор тиканье этой адской машины заставляет меня терять ощущение движения звука. Таким образом, появление фатальной ошибки я объясняю различными психологическими факторами и, среди прочих, крайней усталостью, которую я тогда испытывал.

Я буду счастлив, если смогу быть тебе чем-нибудь полезен — советами, своим роялем, который всегда к твоим услугам. Возможно, мы могли бы также проанализировать вместе какие-нибудь мои сочинения, например, *Две фуги* или *Два концертных этюда*. Они написаны на ощупь, совершенно эмпирически, в обход создания предварительных структур, образующих гармонию (которые пришли ко мне гораздо позднее, но так меня и не поработили, что доказывает, например, вторая *Интеграция*). Я рассматриваю подобные занятия не как „уроки“, а как дружеские встречи, в ходе которых ты задаешь мне вопросы или высказываешь возражения. Пока же я посылаю тебе экземпляр моих *Двух фуг*, записанных на двух нотных листах с обозначением четвертей тона (то, что немцы называют Studienpartitur⁴¹), поскольку знаю, что у тебя есть только партии фортепиано. Попробуй их проанализировать, посмотреть, как образуются интервалы в партиях, и как они соотносятся друг с другом. С точки зрения анализа это достаточно простые вещи, но *Концертные этюды* (особенно первый) содержат несколько особенностей, которые кажутся мне достаточно интересными... С нежностью к тебе и всей твоей семье: Пьеретт, которая так отстаивала мой *Магический квадрат*, Филиппу и Андре».

Я очень сожалею, что так и не воспользовался предложением Ивана проанализировать вместе с ним его произведения. В то время мне казалось, что куда большую пользу принесет их исполнение в концертах. Гораздо позднее я дал в университете несколько курсов длиной в триместр, посвященных его музыке. Я также написал шесть статей, где анализировал его сочинения, в том числе, и *Две фуги*.

В конце июля 1977 года Иван во второй раз приехал погостить к нам в замок Помперен. Наш старший сын Филипп увлеклся тогда карате и испускал во время тренировок крики. На фортепиано он разучивал «К Элизе» Бетховена.

⁴¹ Буквально «учебная партитура». Представляет собой издание меньшего формата, чем партитура дирижера. Эквиваленты: «карманная партитура», «рабочая партитура».

Письмо от 6 августа 1977 года:

«...Жизнь понемногу входит в обычное русло. Вначале мне казалось, что Париж — это только сон. Перед ужином я ожидал диких криков карате, а наутро мне явственно почудились переливы бетховенской мелодии. Теперь это прошло. По возвращении меня ждала кипа писем. Мне также нужно было сделать много покупок. К своему великому удовлетворению я узнал, что мой „копировальщик“ не уехал 1 августа, как я думал, а уезжает лишь 6-го. Поэтому мне удалось „ксерокопировать“ (это франглийское или двуязычное, как сказал бы Андре, слово) неполные троичные бихромные структуры (тип А и Б), не дожидаясь сентября. Таким образом, у тебя теперь есть все типы троичных структур, полных и неполных, как были до того двоичные и четверичные (четверть тона)...»

Иван послал мне таблицы «троичных бихромных структур», относящихся к шестым долям тона. Я использовал их в 1982 году в своем сочинении *Поэма Исступления (Poème du Délire)* для трех шеститоновых фортепиано, посвященном памяти Александра Скрябина и Ивана Вышнеградского.

Письмо от 15 декабря 1977 года:

«Спасибо за твое письмо! Спасибо большое, что прислал статью-интервью с тобой. Это очень великодушно с твоей стороны уделить мне и моей музыке целую колонку... Мне понравилось то, что ты говорил, особенно, что „ноты становятся музыкой, только когда вы их играете“. Это совпадает с моими собственными мыслями. Сколько раз я повторял: „Музыкальная рукопись — это еще не произведение, это всего лишь проект произведения, и лишь исполнитель реализует этот проект“. Мне всегда этого не хватало — иметь возможность послушать свое сочинение сразу после того, как оно было написано. В этом отношении то, что я сам не пианист, всегда было для меня неблагоприятным фактором. Вот почему я так признателен тебе и Пьеретт, и всем другим (например, Мартин Жост). Спасибо также за фотографии, которые мне показались очень удачными и доставили много удовольствия. Что касается Авторского вечера Ивана Вышнеградского (Journée Ivan Wyschnegradsky), который я воспринимаю теперь как большую обузу (впрочем, много моей музыки не будет, главное для меня — *День Бытия*), — сплошные революции



Ил. 2. Слева направо: Мартин Жост, Жан-Франсуа Эссе, Жан Кёрнер, Сильвен Билье. Дирижует Мишель Декуст. В зале (со спины) Иван Вышнеградский. Репетиция концерта 7 января 1977 года на «Радио Франс». Фото: Яффа Элленбергер. Источник: Ассоциация Ивана Вышнеградского [официальный сайт, 2021]

Fig. 2. De gauche à droite: Martine Joste, Jean-François Heisser, Jean Koerner, Sylvaine Billier. Direction Michel Decoust. De dos dans la salle, Ivan Wyschnegradsky. Répétition du concert du 7 janvier 1977 à Radio-France. Photo Yaffa Ellenberger. Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [2021]⁴²

и адский труд (помимо прочего, правка более двухсот страниц оркестрового материала: большую часть я сделал, но сколько ошибок я пропустил! Лучше об этом не думать). Я расскажу тебе обо всем позже. Когда ты основательно продвинешься со своей композицией, дай мне знать».

Я тогда начал писать свое первое микротоновое сочинение *Режим 11, min A*, которое мы впервые исполнили с моей супругой Пьеретт на концерте в Меце в 1978 году.

⁴² Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [?-2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie/> (дата обращения: 15.03.2021).

Письмо от 3 мая 1978 года:

«Я получил твое письмо, а через несколько дней мне доставили большую посылку из Канады, 20 пластинок. Спасибо, спасибо тебе, мой дорогой друг! Вот уж щедрость так щедрость — именно так это называется! Я хотел подарить одну пластинку Клоду Баллифу, но он сказал, что ты ему ее уже прислал.

В конце июня я, наверно, поеду на несколько дней в Кёльн, куда меня приглашает Радио Западной Германии (Westdeutsche Rundfunk) для участия в одной из передач „Мастер-класс“. Это серия передач, построенных по одному сценарию. Ставят какое-нибудь произведение (современное, длительностью 10–15 минут), после чего происходит обсуждение с участием композитора, и в конце передачи это произведение предлагается для прослушивания во второй раз. Я с радостью согласился на это приглашение. Выбор произведения вызвал у меня некоторые сомнения, поскольку ни одно из моих сочинений не представляет меня полностью (как в случае с Веберном, например). Они все разные, и мне дорого это разнообразие. В конце концов я остановился на *Интеграциях*, которые длятся как раз около десяти минут (мне бы хотелось добавить к ним *Вторую фугу*, значительно отличающуюся от *Интеграций*, чтобы в общем и целом получилось 15 минут; возможно, это удастся — посмотрим). Этим приглашением я обязан старому другу, который работал на „Радио Бремен“...

Думаю, что на „Радио Бремен“ есть магнитофонная запись Авторского концерта Клода Баллифа (Journée Claude Ballif), на которой это также имеется (в исполнении двух французских пианисток: госпожи А. Пуиг-Роже⁴³ и госпожи Бувье, тоже очень хорошо). И вполне возможно, что Детлефу Гойови⁴⁴ (так зовут этого человека) будет удобнее передать эту запись. Я бы конечно предпочел вашу. Но это будет решать Гойови. Если же на радио захотят поставить и *Вторую фугу*, мне надо будет захватить с собой в Кёльн мою магнитофонную ленту и пластинку (точнее, вашу ленту и вашу пластинку)».

Самая первая пластинка, которую выпустила Студия звукозаписи Университета Макгилла, представляла дуэт Лепаж — Матер (т. е., мою супругу и меня самого), в исполнении которого на одной стороне были

⁴³ Пуиг-Роже, Анриетта (Henriette Puig-Roget, 1910–1992) — французская пианистка, органистка и педагог.

⁴⁴ Гойови, Детлеф (Detlef Gojowy, 1934–2008) — немецкий музыковед. Автор книги «Новая советская музыка 20-х годов» (Москва: Композитор, 2006. 368 с.).

записаны три четвертитоновых сочинения Вышнеградского (*Интеграции* ор. 49, *Два концертных этюда* ор. 19 и *Две фуги* ор. 32), а на другой — два сочинения в полутоновой системе: мою *Сонату для двух фортепиано* (1970) и *Carillon* (1973) Бенгта Хамбреуса. Этой прекрасной инициативой, первой долгоиграющей пластинкой с произведениями Вышнеградского, мы обязаны тогдашнему декану факультета музыки Полу Педерсену.

Письмо от 16 февраля 1978 года:

«...И вот Ален Банкар⁴⁵, который был в курсе, неожиданно позвонил мне в начале ноября и предложил провести Авторский вечер Ивана Вышнеградского 21 января и тогда же исполнить *День Бытия*. Не имеет смысла говорить, что я принял его предложение с огромной радостью. Неудобство заключалось только в том, что всю подготовительную работу для этого исполнения (выправить 200 страниц оркестрового материала, не говоря уже о других заботах) надо было проделать меньше, чем за два месяца. Я забыл обо всем остальном (в том числе, и о сочинении трио, которое я обещал закончить к концу декабря) и отдался телом и душой своему концерту. Прилагаю к письму небольшой проспект, что-то вроде программы двух концертов (программу составлял я) и рецензию, которая вышла в “Le Monde”.

Успех был огромный, гораздо больший, чем я мог себе представить и чем у меня когда-нибудь был. Исполнение — просто великолепное. Я имею в виду *День Бытия*. Остальное имело для меня не столь большое значение.

Кстати, как поживает твоя пьеса в четвертитоновой системе? Ты мне ничего не пишешь об этом, а между тем я — главный заинтересованный! Означает ли твое молчание, что дела плохи? Или, наоборот, все хорошо, но ты загордился и пренебрегаешь своим старым другом? (Это шутка...).

Из этого письма видно, почему Иван так и не закончил струнное трио, свой первый заказ от «Радио Франс» (Radio France).

Письмо от 24 марта 1978 года:

«Мой дорогой Брюс,
Я собирался тебе написать, что получил твое письмо, которое порадовало меня сразу несколькими вещами. Сначала я хотел

⁴⁵ Банкар, Ален (Alain Bancquart, р. 1934) — французский композитор. Ученик Д. Мийо. Пропагандист творчества Скрябина, Вышнеградского и Обухова.

достаточно пространно поговорить с тобой о наброске твоего четвертитонового сочинения, но предпочитаю сделать это позднее, когда ты его закончишь... Чтобы как следует разобраться, мне бы пришлось снять копию с твоей рукописи, чтобы проставить в ней обозначения четвертей тона. А затем проанализировать ее при помощи моих таблиц, чтобы увидеть наверняка, в какой степени ты „верен“ „графам“, составляющим таблицы, а в какой — нет. И если ты не верен, то посмотреть, намеренно или нет. И все это нужно разбирать только вместе... Кроме того, советую приписать (как я сделал в своих *Интеграциях*) под партиями двух фортепиано клавира с обозначениями четвертей тона».

В то время я сочинял свое самое первое микротоновое произведение *Режим 11, тип А* для двух фортепиано, настроенных с разностью в четверть тона. Думается, я был первым композитором, использовавшим организацию высот в микроинтервалах именно так, как это было задумано и проработано Вышнеградским. Этим и объясняется его интерес к моей пьесе, из которой я послал ему несколько фрагментов. В процессе сочинения я сделал набросок клавира с обозначением четвертей тона, суммирующий текст обеих партий. Затем материал следовало распределить между двумя фортепиано: фортепиано 1 (с нормальным строем) и фортепиано 2 (настроенном на четверть тона ниже). В партитуре своих *Интеграций* ор. 49 Иван сначала выписал две партии фортепиано (для исполнения), а затем под ними — на одном нотоносце (с обозначением четвертей тона) клавира для анализа. Мне, разумеется, тоже следовало бы прислать ему подобную партитуру фрагмента своего сочинения.

Пьеса *Режим 11, тип А* — это частный случай использования «неоктавных ладов», то есть циклов, которые повторяются не внутри октавы, а внутри интервала шире или уже нее. *Режим 11* использует интервал большой септимы (11 полутонов). Иван снабдил меня таблицами для *Режима 11* и *Режима 13* (малая нона), а также для рядов в одну шестую тона, которые я использовал в своей *Поэме исступления* для трех разнонастроенных в $\frac{1}{6}$ тона фортепиано (1982): одно с нормальным строем, второе на шестую тона выше и третье на шестую часть тона ниже, — что в целом давало мне 36 звуков в октаве на расстоянии $\frac{1}{6}$ тона друг от друга.

Режим 11, тип А основан на четверичном дроблении звукоряда. Здесь большая септима делится на два равных интервала по 11 четвертей тона в каждом.

Тип С — это деление полутонового звукоряда. Здесь большая септима делится на два неравных интервала — кварту и увеличенную кварту.

Письмо от 13 августа 1979 года, понедельник:

«Мой дорогой Брюс,

Твоя открытка и несколько слов, которые ты написал, доставили мне большое удовольствие. Дом, где вы поселились, очень мил — игрушка, да и только. Очень симпатично выглядит также и лес на заднем плане. А внутри дом вам нравится (если забыть о шуме)? Мое здоровье все в том же состоянии. Я чувствую себя то лучше, то хуже — день на день не приходится. Чем меньше я „шевельюсь“, то есть устаю, тем лучше. А большего мне и не надо.

Главное — я работаю, хоть и медленно. К сожалению, так не может продолжаться вечно. Я опасаясь за будущее, которое потребует от меня дополнительных усилий. Особенно меня пугает концерт 5 октября в Центре Бобур (Centre Beaoburg)⁴⁶ <...> вкупе с репетициями. Но сейчас я стараюсь об этом не думать. Жизнь покажет.

Как быстро летит время! Уже середина августа... Мне очень жаль, что я не смог выбраться и погостить у вас хотя бы дней десять!

С нежностью ко всем вам,
Иван В.»

На август 1979 года, перед нашим возвращением в Канаду, мы сняли «хижину» (низкий домик с соломенной крышей) в Оруэ близ городка Сен-Жан-де-Мон в Вандее. Хижина была расположена у дороги, поэтому в определенные часы нас беспокоил шум машин. Мы предложили Ивану приехать погостить, но здоровье не позволило ему это осуществить.

Письмо от 16 сентября 1979 года:

«Дорогой Брюс,

Посылаю тебе наконец, как обещал, версию В двадцати девяти последних тактов моего *Второго симфонического фрагмента*⁴⁷, то есть дополнительные страницы, нумерация которых продолжает нумерацию партитуры, а также нумерацию каждой из двух групп, составляющих ансамбль четырех фортепиано... Ты можешь сыграть тот из вариантов, который тебе больше понравится. Старая версия, версия А, не так плоха. Она столь же со-

⁴⁶ Центр Жоржа Помпиду (Бобур).

⁴⁷ *Второй симфонический фрагмент* для четырех фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона, литавр и ударных ор. 24 (1937).

зерцательна, но более спокойна, более мечтательна, чем версия В, которая с этим повторением нижнего *ми* несколько мрачновата. Короче говоря, делай, как пожелаешь...».

Это очень характерно для Ивана. Он не мог выбрать между двумя концовками *Второго симфонического фрагмента* (для двух фортепиано с нормальным строем и двух фортепиано, настроенных на четверть тона ниже). Он умер в больнице в конце сентября. Таким образом, мой концерт в январе 1980 года в Университете Макгилла стал концертом его памяти.

Литература

- [1] Вышнеградский 2001 — Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневники, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах: [в 2 кн.]. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польдяева. Москва: Композитор, 2001. 320 с.
- [2] Остер 2010 — *Остер, Пол*. Запертая комната // *Остер, Пол*. Нью-Йоркская трилогия / перевод с англ. С. Э. Таска. Москва: Эксмо-Пресс, 2010. 416 с. Электронная версия: knigi-for.me, [?–2021]. URL: <https://knigi-for.me/books/proza/sovremennaja-proza/page-1-121835-pol-oster-zapertaya-komnata.html> (дата обращения: 01.03.2021).
- [3] Gayden 1973 — *Gayden L.* Ivan Wyschnegradsky. Frankfurt am Mein: Peters, 1973. 39 S.
- [4] Wyschnegradsky 1972 — *Wyschnegradsky, Ivan*. L'ultrachromatisme et les espaces non octavians // *La Revue musicale*. 1972. Nr. 290–291, pp. 73–130.

© Bruce Mather, 2021

© И. С. Воробьев, 2021

© Л. Г. Семёнова, 2021

My Memories of Ivan Wyschnegradsky

Mather, Bruce

Composer, pianist. Professor (1966–2001) of the University McGill (Montréal, Canada).
845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada

Translated from the French by Lidia G. Semyonova

Publication, general edition and comments by Igor S. Vorobyov

Abstract. “My memories of Ivan Wyschnegradsky” by Canadian composer Bruce Mather is one of the unique testimonies about the last years of life and work (1974–1978) of the outstanding Russian composer, one of the founders of European microtonal music. Under the pen of Mather, Wyschnegradsky’s personality appears in its entirety: as a composer, theorist, teacher, and ascetic. Wyschnegradsky’s letters, which capture the composer’s style of speech and thinking, add special value to the text of his memoirs. At the same time, Mather conveys the spirit of the time and the nuances of the artistic life of France and Canada in the 1970s in short but precise strokes. In Russian, “Memoirs” by Bruce Mather is published for the first time.

Keywords: *Ivan Wyschnegradsky, Bruce Mather, microtonal music, Hélène Benois, Lucile Gayden, Pierrette Lepage, Darius Milhaud, Claude Ballif, Bengt Hambraeus, Paul Mefano, Olivier Messiaen, Nicolas Oboukhov.*

Submitted on: 31.08.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Mather, Bruce.* “My Memories of Ivan Wyschnegradsky”, translated from the French by Lidia Semyonova, publication, general edition and comments by Igor Vorobyov. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 91–122 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005.

Works Cited

- [1] Wyschnegradskiy, Ivan A. (2001). “Ivan Wyschnegradskiy: Piramida zhizni: Dnevnik, pis'ma, vospominaniya” [“Ivan Wyschnegradskiy: Pyramid of life: Diaries, letters, memories”]. In *Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh* [*Russian music abroad in Materials and Documents*]: [in 2 books]. Book 2, edited by Alla L. Bretanitskaya, publication by Elena G. Pol'dyaeva. Moscow: Kompozitor, 320 p. (in Russian).
- [2] Auster, Paul (2010). “Zapertaya komnata” [“Actes Sud”]. In Paul Auster, *N'yu-Yorkskaya trilogiya* [*The New York Trilogy*], translated from English by Sergey E. Task (in Russian). Available at: <https://knigi-for.me/books/proza/sovremennaja-proza/page-1-121835-pol-oster-zapertaya-komnata.html> (accessed 01.03.2021).

[3] Gayden, Lucile (1973). *Ivan Wyschnegradsky*. Frankfurt am Mein : Peters, 39 S.

[4] Wyschnegradsky, Ivan (1972) “L’ultrachromatisme et les espaces non octavians”. In *La Revue musicale*, no. 290–291 (1972), pp. 73–130.

© Bruce Mather, 2021

© Igor S. Vorobyov, 2021

© Lidia G. Semyonova, 2021

About the Author

Mather, Bruce

B. 1939. Composer, pianist. Professor (1966–2001) of the University McGill (Montréal, Canada).

845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Сведения об авторах

Игорь Станиславович Воробьев — композитор, музыковед, доктор искусствоведения (2013), доцент, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Председатель Диссертационного совета Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов России. Член редакционного совета журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». Стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Обладатель гранта Российского гуманитарного научного фонда (2000). Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» и «Соцреалистический „большой стиль“ в советской музыке (1930–1950-е годы)» книг и статей, посвященных различным аспектам отечественной музыки XX века. Участник международных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Корее, Грузии, Армении. Выступал с открытыми лекциями и мастер-классами в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродненском университете, Университете имени Лавалля (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Тэджона (Южная Корея).

Ольга Леонидовна Девятова — музыковед, доктор культурологии (2004), кандидат искусствоведения (1986), профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского Федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. В 1968 году окончила Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского по специальности «музыковедение». С 1968 по 1994 год работала на кафедре истории музы-

Contributors to this issue

Igor S. Vorobyov — composer, musicologist. Doctor of Art History (2013), Associate Professor, Professor of Department of Music Theory at Saint Petersburg Conservatory and Department of Musical Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet. Chairman of the Dissertation Council of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Member of the editorial board of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History”. Member of the Union of Composers of Russia. Holder of the fellowship of the Ministry of Culture of the Russian Federation (1998–2000). Winner of a grant from The Russian Humanitarian Research Foundation (2000). Author of the monographs “Russian Avant-garde and the Work of Alexander Mosolov in the 1920s and 1930s” and “Socio-realistic ‘Big Style’ in Soviet Music (1930s and 1950s)”, books and articles on various aspects of Russian music of the 20th century. Participant of international symposiums, conferences and festivals in Russia, Belarus, Ukraine, Lithuania, Germany, USA, Japan, South Korea, Georgia, and Armenia. He gave open lectures and master classes at the Moscow, Yekaterinburg, Saratov, Tbilisi, Volgograd conservatories, Grodno University, and the University Laval (Quebec, Canada), music colleges of Yakutsk, Penza, Grodno, Daejeon (South Korea).

Olga L. Devyatova — Doctor of Culture Science (2004), musicologist, PhD of Arts (1986), Professor of the Department of Culture Studies and Socio-Cultural Activities of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin. In 1968 she graduated as a musicologist from the Ural State Mussorgsky’s Conservatoire, from 1968 to 1994 she worked there at the Department of Music History. In 1986, at the Leningrad Conservatory, she defended

С 2008 года осуществляет художественное руководство Фольклорным ансамблем Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Брюс Матер — композитор, пианист; родился в 1939 году. С 1966 по 2001 год профессор Университета Макгилла (Монреаль, Канада). Преподавал также в Университете Торонто (1964–1966), Монреальском университете (1970–1973), Парижской консерватории (1978/1979).

Bruce Mather — B. 1939. Composer, pianist. Professor of the McGill University (Montréal, Canada, 1966–2001). Also taught at the University of Toronto (1964–1966), Université de Montréal (1970–1973), Conservatoire de Paris (1978/1979).

Мария Львовна Мониш — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского и Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2007 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Соискатель учёной степени кандидата искусствоведения. Основная область научных интересов — предыстория формирования теории контрапункта С. И. Танеева на основе его рукописных материалов. Участвовала в международных научных семинарах и конференциях в Санкт-Петербурге.

Mariia L. Monich teaches theory of music at Saint Petersburg Mussorgsky College of Music and Saint Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music. In 2007, she graduated from Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory where she studied musicology under the supervision of Professor Kira Yuzhak. Currently applicant for PhD in the Conservatory: her thesis is devoted to the formation of Sergei Taneev's theory of counterpoint, a study based on the analyses of Taneev's manuscripts. She has participated in many international seminars and scientific conferences in Saint Petersburg.

Анна Фёдоровна Некрылова — филолог, фольклорист, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения (1973), научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Член Союза театральных деятелей РФ (с 1991), член редколлегии журнала «Русская литература» и научного издания «Русский фольклор», член Комиссии по фольклористике при Международном Комитете славистов (2019). Окончила филологический факультет Ленинградского государственного университета (1967), где в семинаре В. Я. Проппа

Anna F. Nekrylova is a philologist, folklorist, theater critic, PhD of Arts (1973), researcher of the Department of Russian Folklore at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. Member of the Union of Theater Workers of the Russian Federation (since 1991), member of the editorial board of the journal “Russian Literature” and the scientific periodical “Russian Folklore”, member of the Commission on Folkloristics at the International Committee of Slavists (2019). Graduated from the Philological Faculty of the Leningrad State University (1967), where in Vladimir Ya. Propp's seminar she specialized in East

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 1. 2021

Подписано в печать 15.03.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,875. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1110-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru