

Композиция для ритмикона и четырех модернистов

История ритмикона, который был разработан Львом Терменом по идее Генри Кауэлла и в судьбе которого приняли участие Николай Слонимский и Иосиф Шиллингер, представлена в письмах и воспоминаниях четырех музыкантов, сыгравших значительную роль в движении новой музыки в США. Впервые публикуются письма из Фонда Николая Слонимского в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне и Фонда Генри Кауэлла в Нью-Йоркской публичной библиотеке.

Ключевые слова: Николай Слонимский, Генри Кауэлл, Лев Термен, Иосиф Шиллингер, ритмикон, модернизм, музыка США.

В центре этой публикации — письма Иосифа [Джозефа] Шиллингера, Генри Кауэлла и Льва [Леона] Термена Николаю [Николасу] Слонимскому. Трое из перечисленных музыкантов — русские, чей вклад в историю американского модернизма трудно переоценить. На общем фоне мощного русского музыкального присутствия в США в 1920-е и 1930-е годы число ориентированных на новации и эксперименты было невелико. Но эта небольшая, но могучая кучка занимала самые передовые рубежи в теории (исследовании и критике) и практике (композиции и исполнительстве) новой музыки¹.

Николай Слонимский ставит своих соотечественников в один ряд с главными фигурами американского движения новой музыки, по крайней мере, по той роли, какую они сыграли в его творческой биографии:

В публикации использованы материалы, собранные во время научной стажировки в США в 2002 г. по программе Фулбрайта. Благодарю Электру Слонимскую-Йорк за содействие в работе и любезное разрешение на публикацию материалов из архива ее отца Николая Слонимского. Все переводы, за исключением специально оговоренных случаев, принадлежат автору публикации.

¹ Подробнее об этом см.: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010.

Кауэлл, Айвз и Варез были главными наставниками в деле революционизирования моей музыкальной эстетики. Вскоре к ним присоединился Лев Термен, с которым я познакомился в Нью-Йорке, и Иосиф Шиллингер, теоретик-иконоборец. С ними я мог спорить о создании математически организованных мелодий, гармоний и ритмов².

Как происходили эти споры, можно представить по зарисовкам Слонимского в письмах к его будущей жене, Дороти Адлоу³:

Я наговорился с Терменом вдоволь: он рассказал мне любопытные истории. При всей своей скромности, он — большой актер, ибо точно знает, как себя подать. Я сказал ему, что его склад ума производит на меня большое впечатление. В нем есть что-то от ученого в каком-нибудь романе Герберта Уэллса: внешне прозаичный, он большей частью проходит по касательной к теме беседы (геометрически выражаясь)⁴. Я увижусь с ним завтра и получу очередную порцию уэллсовских историй⁵.

Термен, как всегда, мил. Заметно было, что его тронул мой план разрекламировать его в печати. <...> У него несомненный талант к колоритному и стройному повествованию. Мы вместе проводим время каждый день, разговариваем часами. Он дает мне великолепный материал — психологический, логический, философский и живописный⁶.

² *Slonimsky N. Perfect Pitch. An Autobiography. New exp. ed. / Ed. E. Slonimsky Yourke. New York, 2002. P. 137.* См. также издание на русском: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни / Пер. с англ. Н. Кострубиной и В. Банкевича. Ред. пер. А. Вульфсон. СПб., 2006.*

³ Они поженились во время первого европейского турне Слонимского 30 июля 1931 года. Шафером был Эдгар Варез.

⁴ В цитируемой ниже статье, посвященной Термену, Слонимский сравнивает свои ощущения от одного из опытов Термена с тем, что чувствовал в рассказе Уэллса изобретатель, который испытывал свой «акселератор» и попал как бы в замедленный мир (*Slonimsky N. The Hand That Evokes Music From the Ether // Boston Evening Transcript. 1928. October 2*).

⁵ Оригинал на англ. Без даты (1928?). *Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 160.*

⁶ Оригинал на англ. Без указания года (1928?). 25 марта. Поскольку речь идет о будущей рекламной кампании, то письмо можно датировать 1928 годом, поскольку 2 октября в «Бостон ивнинг транскрипт» появляется первая из серии статей Слонимского о Термене. *Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 160.*

Математическая организация музыкальной структуры была предметом особого интереса упомянутых персонажей, целью предпринимаемых ими опытов по соединению музыки и «рацио», по «исчислению» музыки. В отношении Термена и Шиллингера объяснения излишни. Именно это, по наблюдению Слонимского, роднило двух экспериментаторов⁷: «У них было много общего. Оба верили, что музыка должна основываться на научных принципах, а исполнением должна управлять электроника»⁸.

Постоянный интерес Слонимского к точным наукам и их методам самым впечатляющим образом проявился в создании «Тезауруса звукорядов и мелодических схем» (1947), где автор представил все возможные способы деления октавы на равные части и построения мелодических рисунков⁹. Замысел этого труда автор описывает так:

В моем беспокойном мозгу начала оформляться идея создать абсолютно новую систематику звукорядов и мелодических схем за пределами мажора и минора. В обычном для меня экстравагантном стиле я смело уподобил мои нео-музыкальные озарения неевклидовой геометрии, где в пространстве происходят странные вещи и кратчайший путь между двумя точками оказывается стереометрической кривой¹⁰.

Что касается Кауэлла, то именно по его идее и предложенным им параметрам Термен построил ритмикон.

Трое друзей-композиторов создали произведения для механических инструментов Термена: Шиллингер написал Первую аэрофонную сюиту для терменвокса и оркестра (*First Airphonic Suite for Theremin and Orchestra*, 1929); Слонимский аранжировал свой опус *Aromas de leyenda* для двух терменвоксов с оркестром (1928–1930?¹¹); Кауэлл написал «Ритмикану» (*Rhythmicana*, 1931)¹².

Термен прибыл в Америку в конце 1927 года. Его концертный дебют под названием «Музыка из эфира» состоялся в Карнеги-холле 31 января 1928 года. Как и последующие концерты Термена, он с энтузиазмом освещался

⁷ Другим пунктом было: «Как и Термен, Шиллингер был постоянно в долгу» (*Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 139).

⁸ Ibid.

⁹ *Slonimsky N. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York, 1947.

¹⁰ *Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 166.

¹¹ В Библиотеке конгресса хранится только рукопись окончательной версии сочинения — для скрипки и фортепиано (1938).

¹² Позднее «Ритмикана» была переименована в Концерт для ритмикона и оркестра.

в прессе¹³. Одним из тех, кто восторженно приветствовал Термена, был Николай Слонимский. В «Бостон ивнинг транскрипт», где он с 1927 года регулярно публиковался, Слонимский посвятил изобретению и изобретателю несколько статей — и в том числе, следующие вдохновенные строки:

Рука, которая вызывает музыку из эфира

Знакомьтесь с профессором Терменом, русским ученым светилем в мире звука, пророком новых музыкальных тонов.

Наука вторгается в музыку! Самое непокорное из всех пиерийских¹⁴ искусств становится объектом экспериментов. Профессора акустики и испытатели воздушных вибраций рассказывают поразительные вещи об исследованиях и открытиях и побуждают профессиональных музыкантов к сотрудничеству. <...>

Он придет к нам — в Симфони-холл в следующее воскресенье в полдень — с плодами своего труда... Никто не останется равнодушным к новой чудесной музыке, вызванной из волшебного ящика «мановением руки». <...>

Этот инструмент позволяет получить абсолютную высоту любого тона звукоряда, темперированного и нетемперированного. По своей природе инструмент не подвержен влиянию температуры, влажности или какой-то другой помехи концертного зала. Он может революционизировать наши так называемые «симфонические» оркестры и установить стандарт высоты тона. Оркестровый дирижер, который не воспользуется немедленно этим предложением, намеренно отдалит себя от более качественного исполнения¹⁵. <...>

Изобретатель Термен и пророк Редфилд¹⁶, вместе со многими другими, кто стремится излечить музыку — как искусство и науку — от угрожающей анемии, исполняют важнейший долг культурных миссионеров. Мракобесы от музыки, цепляющиеся за свои реакционные убеждения, возмущенные любой радикальной переменой, готовы с презрением осмеять знание как нечто противное инстинкту. Бедняги совсем не знают истории! «Машинные

¹³ О концертах Термена и шире — о музыке и машинах в Нью-Йорке в 1920-е см. главу «Инженеры искусства» (Engineers of Art) в книге: *Oja C.J. Making Music Modern. New York in the 1920s*. New York, 2000.

¹⁴ От Пиерия — область в Греции, в которой находится гора Олимп. Орфей и музы жили в Пиерии.

¹⁵ Энтузиазм Слонимского по поводу музыкальных машин позже сменился гораздо более сдержанным отношением, как можно прочесть в его автобиографии «Абсолютный слух», написанной шестьдесят лет спустя.

¹⁶ Джон Редфилд (John Redfield), автор книги *Music, a Science and an Art* (New York, 1928).

методы» Гуттенберга не убили поэзию. Научный дух первопродцов звука не убьет музыку¹⁷.

Среди событий этого года в книге Николая Слонимского «Музыка с 1900 года» значится:

28 февраля 1928.

Терменвокс, аппарат для электрической генерации звуков посредством движения руки в пространстве, запатентован в Вашингтоне Львом Терменом, русским изобретателем¹⁸.

В 1920-е и 1930-е годы в Нью-Йорке инструменты Термена были не единственными «музыкальными машинами», хотя терменвокс получил самую большую известность. Клавилюкс (Clavilux), креа-тон (Crea-Tone), витафон (Vitaphone), волны Мартено (ondes Martenot) и другие — все «обещали освободить композиторов от пут исторических инструментов и все соблазнительно указывали в будущее, которое еще только предстояло воплотить»¹⁹.

Хотя часть инструментов была изобретена в Европе, и в целом в увлечении машинами Америка следовала международной моде, но в представлении Европы именно образ Америки был неотделим от машин. Именно в «машинном», «индустриальном» духе европейцы более всего были готовы увидеть своеобразие американской музыки.

Образ машины в музыке, «индустриальный», «механистический» оркестр: «Механический балет» Антейла (1926), «Ионизация» Вареза (1931) — машина, заменяющая собой традиционные инструменты; все эти элементы логично укладываются в схему представлений об индустриальной державе, подпитываемых по обе стороны океана. «Если Америка что-то и дала или может дать всеобщей эстетике, то предположительно — эстетику машины, фарфоровых ванн, кубических комнат, больничных палат с пыленепроницаемыми углами и вентилирующими приборами»²⁰. «Энтейл [Антейл], вероятно, является первым артистом, употребившим машины, я здесь имею в виду актуальные современные машины, а не глу-

¹⁷ *Slonimsky N.* The Hand That Evokes Music from the Ether. To Introduce Prof. Theremin, Russian Savant of Sound, Prophet of New Tones // *Boston Evening Transcript*. October 2, 1928. Статья опубликована в кн.: *Slonimsky N. Writings on Music* / Ed. by E. Slonimsky Yourke. Vol. 1. New York, London, 2004. P. 23, 24, 26–27.

¹⁸ *Slonimsky N.* Music since 1900. 4th edition. New York, 1971. P. 466.

¹⁹ *Oja C. J.* Making Music Modern. P. 67.

²⁰ Паунд Э. Джордж Энтейл // Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. с англ. и предисл. К. Чухрукидзе. М., 2000. С. 53.

бинные метафоры»²¹. «Машины музыкальны»²². В специальном выпуске пражского музыкального журнала «Ауфтакт», посвященном машинам, упоминается «гипноз машин», «идущий в мировое обращение из Америки»²³.

Этот образ музыкальной Америки подхватывает и советская музыкальная пресса. «Индустриальная» музыка, «а priori признаваемая за наиболее отвечающую духу этой индустриальной по преимуществу страны» — так обозначает одно из ведущих направлений в музыке США Виктор Беляев, один из редакторов журнала «Современная музыка»²⁴. В опубликованной в том же журнале переводной статье под названием «Музыкальная фабрика» приводится эффектная цитата из Эзры Паунда:

Возможно вообразить музыку вынесенной из комнаты и так тесно вошедшей в социальную и индустриальную жизнь, что все шумы большой фабрики будут ритмически регулированы и труд рабочих вместо того, чтобы производить оглушающий шум, превратится в замечательную симфонию <...> Вы, вероятно, считаете меня и Джорджа Антейля сумасшедшими визионерами, но эта концепция действительно может быть осуществлена, и методы работы таких индустриалистов, как Генри Форд, указывают путь к ее осуществлению²⁵.

Америка в 1920-е должна была казаться не просто меккой, но меккой с особой музыкально-математической профилизацией таким экспериментаторам, как Лев Термен (он приехал в Соединенные Штаты в 1927-м) и Иосиф Шиллингер (эмигрировал в 1928-м). Предоставим Николаю Слонимскому и Генри Кауэллу, а также Чарльзу Айвзу, с которым оба музыканта были дружны, и Льву Термену описать историю создания ритмикона, его устройство и его судьбу.

Кауэлл нашел в Термене родственную душу. Он попросил его разработать электрический инструмент, который бы производил ряд натуральных обертонов (до шестнадцатого), с тем условием, чтобы каждому из обертонов соответствовала бы пульсация с частотой, равной его порядковому номеру в обертоновом ряде. Таким образом, основной тон занимал весь временной отрезок, октавному обертону соответствовали два удара на протяжении

²¹ Там же. С. 46.

²² Там же. С. 47.

²³ Цит. по: Современная музыка. 1926. №№ 17–18. С. 207.

²⁴ Беляев В. Музыкальная жизнь в Америке // Современная музыка. 1928. № 29. С. 127.

²⁵ С. Х. Музыкальная фабрика. Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 208.

того же времени, следующему обертону (дуодецимы) — три, и так далее²⁶.

Эту идею Кауэлл вынашивал с середины 1910-х. Результатами экспериментов, проводимых им в Калифорнийском университете в Беркли, и еженедельных дискуссий о современной музыке и обмена идей с Чарлзом Сигером²⁷ стали два «ритмо-гармонических квартета» и черновик книги «Новые музыкальные ресурсы». В Романтическом (1917) и Эйфометрическом (1919) квартетах Кауэлл применяет систему ритмов, основанную на пропорциях обертонового ряда. Премьера квартетов состоялась только в 1964 году. Теоретические принципы излагаются в «Новых музыкальных ресурсах» (1930). Там же содержится проект создания инструмента, способного осуществить данные соотношения, и призыв к его созданию²⁸. Историю своего замысла Кауэлл описывает в предисловии 1964 года к партитуре квартетов:

Я всегда надеялся, что можно изобрести инструмент, предоставляющий человеку возможность контролировать более сложные ритмы с помощью сравнительно простой игры на клавиатуре. В письме 1916 года Рассела Вариана, одного из друзей моей юности, содержится набросок такого инструмента, но у нас тогда не было денег на подобное предприятие. Позднее мне пришлось в голову, что здесь можно применить принцип «электронного глаза», и примерно в 1929 году я изложил эту идею Леону Термену в Нью-Йорке, и он построил для меня клавиатуру, производящую от одного до 16 ритмов — любое число ритмов в одновременности либо последовательности. Была также семнадцатая клавиша — для синкоп (с запаздыванием на одну восьмую). Инструмент, который я окрестил ритмиконем, был настроен в соответствии с обертоновым рядом, так что можно было получить любые пропорции ритма и высоты тонов. Его также можно было настроить выше или ниже. Однако вследствие того, что не существовало ни способа достичь мелодической свободы, варьируя длительность нот в каждой партии, ни способа создать акцент, мои ранние квартеты все равно нельзя было на нем исполнить.

²⁶ *Slonimsky N. Perfect Pitch. P. 138.*

²⁷ Charles Seeger (1886–1979) — теоретик и этномузыковед, у которого Кауэлл учился в Калифорнийском университете в Беркли. Сигер был одним из немногих в то время, кто всерьез интересовался незападной музыкой. По настоянию Сигера Кауэлл систематизировал свои наблюдения и выводы в книге «Новые музыкальные ресурсы».

²⁸ *Cowell H. New Musical Resources. New York, London, 1930. Русский перевод: Кауэлл Г. Новые музыкальные ресурсы / Пер. и предисл. М. Заливадного. СПб., 2000. (Машинопись.)*

Поэтому я сочинил другие ритмо-гармонические пьесы: Концерт для ритмикона и оркестра и ряд сольных пьес, которые я на протяжении нескольких лет использовал на лекциях с демонстрацией этого инструмента²⁹.

Когда все обертоны звучали одновременно, получался эффект убыстрения восходящих звукорядов, чередующихся с замедляющимися нисходящими в верхнем регистре обертонового ряда, что для неподготовленного слуха напоминало индонезийский гамелан. Мощность регулировалась рычажком реостата. При сдвигании ручки реостата диск ритмикона вращался быстрее и обертоновый ряд смещался вверх, производя фантастический эффект. <...> Кауэлл назвал инструмент ритмикомом и сочинил специально для него пьесу — в надежде, что я представлю ее на одном из моих европейских концертов³⁰.

Генри Кауэлл — Николаю Слонимскому 28 ноября 1931 года:

Дорогой Николас,

Прилагаю письмо от г-на профессора д-ра Георга Шюнемана, директора Высшей школы музыки в Берлине. Я говорил с ним о ритмическом инструменте, и он очень заинтересовался, и готов просить тебя продемонстрировать его в Школе, что было бы очень важно. Это можно будет устроить, как только он услышит инструмент. Я бы посоветовал сделать для него приватную демонстрацию тут же по приезде в Берлин³¹. Конечно, играть на нем будешь ты, а ангажемент в Высшей школе музыки — это солидно. Инструмент должен попасть в Европу!³²

Ритмикон, однако, был капризен в обращении и подвержен приступам музыкального расстройства, а кроме того я не был уверен, что его можно будет подключить к электросети в Европе, с отличным от американского напряжением. Проблема была и в том, где достать деньги на его производство³³.

²⁹ Henry Cowell. 2 Rhythm-Harmony Quartets. Peters, 1974. Рассказывая свою версию истории создания ритмикона в письме к вдове Шиллингера от 2 мая 1967 г., Термен упоминает о том, что советы ему давал также Шиллингер. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 34.

³⁰ Речь идет о втором европейском турне Слонимского 1932 г. *Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 138.

³¹ Первый концерт в Берлине должен был состояться 5 марта 1932 г.

³² Henry Cowell collection. New York Public Library. JPB 00–03. Box 18. Folder 520.

³³ *Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 138.

Лев Термен — Николаю Слонимскому 14 января 1932 года:

Многоуважаемый Николай Леонидович!

...С одной стороны, я чрезвычайно рад, что все-таки ритмическая машина увидит свет, путешествуя с Вами, и что это дело не заглохло.

С другой стороны, я очень взволнован тем коротким сроком, к концу которого она должна быть сделана. Признавая, до некоторой степени, что в четвертом измерении (считая деньги за 4-ое измерение, т. к. можно ускорить и замедлить ими время [Время = деньги]) я лично не имею никаких параметров, я волнуюсь, каким образом осуществить дальнейшие функциональные зависимости, чтобы к сроку изготовить инструмент. Как Вы знаете, переданные мне 150 единиц (из следуемых 325,00001) являются меньшей половиной всего необходимого, и я боюсь, чтобы на днях функция не претерпела разрыва, т. к. она начала развиваться с максимальной быстротой.

Иными словами, необходимо и достаточно, чтобы на этой неделе иметь еще 100 единиц, т. к. не имея их нельзя закончить даже приобретения всех необходимых частей и приступить к сборке.

Волнуюсь длинными и короткими волнами и ожидаю Ваших телеграфных сообщений.

Уважающий Вас Л. Термен³⁴.

Чарлз Айвз — Николаю Слонимскому в январе 1932 года:

Дорогой Н. С. А.³⁵ <...>

У меня состоялся долгий разговор с Генри... Я сказал ему то, что говорил тебе по поводу ситуации с «Ритмикомом», поскольку я думал об этом после нашей встречи — и мы рассмотрели ее со всех сторон. Большим облегчением для меня было то, что новый инструмент будет в самом деле ближе к инструменту, нежели к машине. Там будет «рычаг» и педали, с помощью которых можно будет легко менять «темп», а также «звуки», и так далее. Вопрос был не столько в том, чтобы сделать новый инструмент, — полагаю, это должно быть сделано — его следует улучшить, изучить, перевезти, — но в том, достаточно ли осталось времени, чтобы представить его в Париже, и если да, как это сделать наилучшим образом³⁶. Генри думает то же, что и я — и после демонстрации

³⁴ Оригинал на русском языке. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 166. Folder 8.

³⁵ Третий инициал принадлежит жене Слонимского Дороты Адлоу: Николай Слонимский Адлоу.

³⁶ Первый концерт в Париже в турне 1932 г. был намечен на 21 февраля.

инструмента в Новой школе социальных исследований в следующий четверг мы будем лучше понимать, как это сделать. Вчера я отправил по почте чек м-ру Термену — и он приступил к работе. Инструмент будет Ваш и Генри. Я просто хочу помочь и посидеть в его «тени» солнечным днем³⁷. <...>

Искренне Ваш

Чарлз Э. Айвз³⁸

Демонстрация ритмикона состоялась 19 января 1932 года в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке; инструмент представили публике Генри Кауэлл и Иосиф Шиллингер. Десятилетия спустя, рассказывая историю ритмикона в своей автобиографии, Николай Слонимский заключает:

Подобно многим футуристическим штуковинам, ритмикон был хорош во всех отношениях, за исключением того, что он не работал. Потребовалось сорок лет, чтобы в Стэнфордском университете был сконструирован электронный инструмент со сходными характеристиками. Он мог делать все, что хотели Кауэлл и Термен, но у него не доставало необходимых музыке эмоций. Он звучал стерильно, антисептически, безжизненно — как робот с синтетическим голосом. Эмоциональная притягательность инструментальной музыки зависит от человеческого несовершенства исполнения... Парадокс хорошего исполнения в том, что оно должно быть слегка фальшивым³⁹.

Побывал ритмикон в Европе или нет? По-видимому, нет, поскольку ни Слонимский, ни Кауэлл об этом не упоминают. «Ритмикана» Кауэлла была исполнена только в 1971 году Стэнфордским симфоническим оркестром с записью партии ритмикона на компьютере.

Хотя концертные исполнения с участием ритмикона не состоялись, Кауэлл и, очевидно, Слонимский использовали его для демонстраций и лекций. Термен сделал улучшенный вариант ритмикона.

Первый ритмикон, построенный для меня Леоном Терменом, работал не слишком хорошо, и когда Николас Слонимский попросил моего разрешения заказать себе такой же инструмент,

³⁷ Игра слов, основанная на выражении «остаться в тени» — помощь Айвза делу новой музыки была, по его настоянию, анонимной.

³⁸ Цит. по: *Slonimsky N. Music since 1900*. 4th edition. New York, 1971. P. 1331.

³⁹ *Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 138.

Термен был рад случаю его доработать. Я забрал первый ритмикон в Калифорнию на лекции и передал его психологическому факультету Стэнфордского университета, где его среди прочего использовали для некоторых тестов. Около 1938 года он был списан ввиду неисправности⁴⁰.

Генри Кауэлл — Николаю Слонимскому 13 мая 1932 года:

Дорогой Николас,

Я взял инструмент для демонстрации в Калифорнии⁴¹, упоминая всюду, что это инструмент твой. Если ты планируешь его использовать в ближайшем будущем, пожалуйста, дай мне знать. В любом случае большое спасибо за то, что разрешил мне им воспользоваться»⁴².

Генри Кауэлл — Николаю Слонимскому 31 мая 1932 года:

...Я очень признателен тебе за то, что ты разрешил мне взять ритмикон. Я хорошо провел время, показывая его, хотя пока еще не заработал даже на билет! Пожалуйста, дай знать, хочешь ли ты получить его назад прежде, чем я поеду на восток в середине июля. Если нет, я привезу его с собой и доставлю в любое место, куда ты скажешь. В другом случае я, разумеется, могу при-слать его тебе когда и куда захочешь. Это, однако, обойдется мне в лишние \$50,00, которые я предпочел бы сэкономить.

Очень хочу с тобой повидаться и лично поздравить с огромным успехом в Европе и со всем, что ты сделал для всех нас. Надеюсь, у тебя есть какие-то проекты на будущее⁴³.

Генри Кауэлл — Николаю Слонимскому 7 июля 1932 года:

Дорогой Николас:

Хорошо, я доставлю ритмикон Термену в Нью-Йорк. Один из моторов работает не слишком гладко, поэтому его нужно

⁴⁰ Henry Cowell. 2 Rhythm-Harmony Quartets, Peters, 1974. Остается не вполне ясным, идет ли речь о том же инструменте, который Термен срочно делал в начале 1932-го (и о котором Айвз писал как о «новом»), или то был первый вариант ритмикона, оплаченный Айвзом, после чего Слонимский заказал себе другой.

⁴¹ Кауэлл продемонстрировал ритмикон на концерте в Сан-Франциско 15 мая 1932 года.

⁴² Henry Cowell collection. New York Public Library. JPB 00-03. Box 18. Folder 526.

⁴³ Ibid.

разобрать. Также корпус нуждается в покраске, поскольку он облупился при перевозках. Чек можно прислать мне⁴⁴.

В 1937 году Иосиф Шиллингер решил использовать ритмикон для иллюстрации своих лекций о теории ритма. Как сообщает Генри Кауэлл, «Шиллингер записал музыкальные иллюстрации из некоторых моих сольных композиций для ритмикона на алюминиевые диски»⁴⁵. В публикуемых ниже трех письмах Шиллингер ведет со Слонимским переговоры об аренде либо покупке ритмикона. Завершают публикацию два письма вдовы композитора, Франс Шиллингер.

Иосиф Шиллингер Николаю Слонимскому 20 октября 1937 года⁴⁶:

Г-ну Николасу Слонимскому
Бостон, Массачусетс

Дорогой Николас,

Я слышал, что «Ритмикон», который Термен сделал для вас несколько лет назад и за который Вы заплатили, все еще находится у Термена.

Если до сего дня Вы не нашли ему применения, для меня было бы весьма желательно либо купить его у Вас, либо взять напрокат. Оставляю решение за Вами.

Если Вы согласны предоставить мне этот инструмент, сделайте распоряжение г-ну Термену прислать его по адресу: 410 East 57 Street, не упоминая о том, что Вы продаете или даете его напрокат мне.

Почему бы Вам не зайти ко мне, когда Вы будете в Нью-Йорке? У меня много новых занимательных игрушек.

Искренне Ваш
Иосиф Шиллингер

⁴⁴ Henry Cowell collection. New York Public Library. JPB 00-03. Box 18. Folder 527.

⁴⁵ Henry Cowell. 2 Rhythm-Harmony Quartets. Согласно редакторскому примечанию, эти диски, вместе с другими музыкальными иллюстрациями, сочиненными самим Шиллингером для студентов, находятся ныне в звуковом архиве Роджерса и Хаммерстайна в отделе исполнительских искусств Нью-Йоркской публичной библиотеки в Линкольн-центре (Rodgers and Hammerstein Archive of Recorded Sound at the New York Public Library for the Performing Arts).

⁴⁶ Оригинал на англ. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 33.

Иосиф Шиллингер Николаю Слонимскому 26 октября 1937 года ⁴⁷:

Г-ну Николасу Слонимскому,
238, Хеменвэй-стрит,
Бостон, Массачусетс

Дорогой Николас,

Я получил Ваше письмо и считаю Ваше предложение весьма удовлетворительным.

Я уже послал вложенное Вами письмо Термену и жду результатов.

Как только я получу ритмикон, я осматриву его, и если он в удовлетворительном состоянии, пришлю Вам чек на \$100, согласно Вашему предложению.

Спасибо за проспект Вашей «исполинской, колоссальной» книги ⁴⁸. С нетерпением жду ее выхода в ноябре.

Искренне Ваш
Иосиф Шиллингер

Иосиф Шиллингер Николаю Слонимскому 8 октября [ноября?] 1937 года ⁴⁹:

Г-ну Николасу Слонимскому,
238, Хеменвэй-стрит,
Бостон, Массачусетс

Дорогой Николас:

Я выждал некоторое время после того как отправил Ваше письмо г-ну Термену, но не получил ни ритмикона, ни ответа.

Наконец, по собственной инициативе, я просил моего секретаря позвонить Термену, и тот сказал, что ритмикон находится в очень плохом состоянии и срочно нуждается в ремонте. Он упомянул, что собирался написать Вам и все это объяснить.

⁴⁷ Оригинал на англ. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 33.

⁴⁸ Имеется в виду «Музыка с 1900 года» (Music since 1900), вышедшая первым изданием в Нью-Йорке в 1937 г. Эпитеты, очевидно, процитированы из рекламного проспекта. Однако в сходных выражениях охарактеризовали труд Слонимского и Кауэлл, и Айвз (см.: *Slonimsky N. Perfect Pitch*. P. 141).

⁴⁹ Оригинал на англ. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 33. Дата, указанная Шиллингером, скорее всего, неверна, поскольку это письмо написано после октябрьских писем (от 20-го и 26-го).

Но поскольку я не получал от Вас никаких известий, полагаю, он Вам так и не написал.

По информации, полученной непосредственно от г-на Голдберга, инструмент некоторое время назад уже был отремонтирован. Зная Термена много лет, я предполагаю, что он хочет получить деньги за последний ремонт, осуществленный после того как инструмент вернулся из Калифорнии. Если это так, и если Вы готовы уладить дело с Терменом, я согласен уплатить упомянутую Вами сумму.

С нетерпением жду новостей, пишите, как только сможете.

Искренне Ваш
Иосиф Шиллингер

Франс Шиллингер Николаю Слонимскому 7 июня 1980 года⁵⁰:

Дорогой м-р Слонимский,

Я получаю множество писем со всех концов света с вопросами о творчестве Иосифа. Обычно я отвечаю на подобные вопросы, отсылая несколько статей о Шиллингере из тех сотен публикаций, которые хранятся в моем архиве.

Одна из моих самых любимых статей — та, что Вы написали в 1947-м для «Мьюзик ньюс»: «Шиллингер — уроженец России, гражданин мира»⁵¹. Я с удовольствием перечитала ее на днях, и это побудило меня написать Вам.

Я подумала, что Вас, возможно, заинтересует прилагаемый список, показывающий, что было сделано за прошедшие годы — включая пятое издание книг Шиллингера.

Очень бы хотелось знать, как Вы поживаете и что делаете. С нетерпением жду от Вас вестей.

С наилучшими пожеланиями
Франс Шиллингер
Миссис Иосиф Шиллингер

⁵⁰ Оригинал на англ. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 34.

⁵¹ *Slonimsky N. Schillinger of Russia and the World // Music News. 1947. № 39/3. P. 3–4.*

Франс Шиллингер Николаю Слонимскому 25 июля 1980 года⁵²:

Дорогой м-р Слонимский,

Я была рада получить Ваше письмо от 20 июля и узнать, что у Вас все в порядке.

Мне было бы весьма приятно получить копии любых Ваших статей или высказываний об Иосифе, если Вы возьмете на себя труд послать их мне. Разумеется, я куплю Вашу автобиографию, когда она будет опубликована, и жду этого с нетерпением.

Что касается ритмикона: когда я вышла замуж за Иосифа в 1938 году, у него был ритмикон и он его использовал для иллюстрации двух первых лекций о своей теории ритма. Он сделал ряд записей с использованием этого аппарата (прилагаю статью из «Нью-Йорк сан» 1940 года), которые до сих пор находятся у меня, и, насколько я знаю, это единственные существующие записи ритмикона.

Это я передала ритмикон в Смитсоновский институт⁵³ в качестве дара, однако я не отдала записи.

Я прилагаю машинописную копию рукописного письма, которое Термен прислал мне из Москвы в 1967 году, в котором он рассказывает, как появился ритмикон. Кстати, я продала с аукциона два рукописных письма Термена ко мне; прилагаю их описание в каталоге.

Вам, вероятно, известно, что именно Термен подписал аффидавит⁵⁴, чтобы Иосиф остался в США. В нем, в частности, сказано: «[Шиллингер] является моим сотрудником в исследованиях по разработке электрического эфирно-волнового музыкального инструмента... и в акустических исследованиях» и т. д., и т. п.

Буду рада любым новостям от Вас

С наилучшими пожеланиями
Франс Шиллингер

В своей статье о Шиллингере Николай Слонимский так формулирует роль ритма в шиллингеровской системе:

⁵² Оригинал на англ. Nicolas Slonimsky Collection. Music Division, Library of Congress, Washington. Box 157. Folder 34.

⁵³ Smithsonian Institution — комплекс музеев, научных учреждений, художественных и научных коллекций.

⁵⁴ Письменное показание свидетеля под присягой при процедуре получения гражданства.

Труд Шиллингера содержит в себе систематическое изучение ритма. Еще значимее тот факт, что Система *начинается* с анализа ритма, и что эта теория ритма закладывает фундамент всей работы в целом. В этой связи Система Шиллингера знаменует собой историческое размежевание со всеми прежними теориями музыкального искусства⁵⁵.

Трудно было бы найти более подходящее место для ритмикона в конце 1930-х, чем в коллекции «занимательных игрушек» Шиллингера. Хотя какая именно роль была ему там предназначена — это сюжет отдельного исследования.

Литература

1. Беляев В. Музыкальная жизнь в Америке // Современная музыка. № 29. 1928. С. 123–130.
2. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. Кауэлл Г. Новые музыкальные ресурсы / Пер. с англ. и предисловие М. Заливадного. СПб., 2000. 91 с. (Машинопись.)
4. Паунд Э. Джордж Энтейл // Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. с англ. и предисл. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2000. С. 39–54.
5. Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни / Пер. с англ. Н. Кострубиной и В. Банкевича. Ред. пер. А. Вульфсон. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 424 с.
6. С. Х. Музыкальная фабрика // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 208–210.
7. Cowell H. New Musical Resources. New York, London: A. A. Knopf, 1930. xv, 143 p.
8. Oja C. J. Making Music Modern. New York in the 1920s. New York: Oxford University Press, 2000. 494 p.
9. Slonimsky N. Schillinger of Russia and the World // Music News. 1947. № 39/3. P. 3–4.
10. Slonimsky N. Music since 1900. 4th edition. New York: Charles Scribner's Sons, 1971. 1596 p.
11. Slonimsky N. Perfect Pitch. An Autobiography. New exp. ed. / Ed. by E. Slonimsky Yourke. New York: Schirmer Trade Books, 2002. 318 p.
12. Slonimsky N. Writings on Music / Ed. by E. Slonimsky Yourke. Vol. 1. New York, London: Routledge, 2004. 192 p.

⁵⁵ Slonimsky N. Schillinger of Russia and the World. P. 4.