

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Кривицкий Михаил Сергеевич

**ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ ЭДГАРА ВАРЕЗА:
ОТ «АМЕРИК» ДО «АРКАНЫ»**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Цареградская Т. В.

Москва – 2021

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические и исторические предпосылки оркестрового стиля Вареза.....	14
1.1 Эволюция представлений об оркестровке.....	14
1.1.1 Фактура.....	19
1.1.2 Тембр и краска.....	20
1.1.3 Методологические идеи.....	23
1.2 Состояние европейского оркестра в начале XX века: сверхоркестр и камерный ансамбль.....	31
1.3 Культурный контекст творчества Вареза.....	33
1.3.1 Французские композиторы XIX века.....	34
1.3.2 И. Стравинский.....	41
1.3.3 Нововенская школа: А. Шёнберг и А. Веберн.....	43
1.3.4 Р. Штраус.....	47
Глава 2. «Америки»: работа со сверхоркестром.....	49
2.1 История создания и исполнительский состав.....	49
2.2 Тембровые характеристики мотивов: солисты и «смешанные ансамбли».....	53
2.3 Фактурная динамика развития.....	58
2.4 Кульминации: подъёмы и спады.....	60
2.5 Театральность и режиссёрский язык «Америк».....	65
Глава 3. «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр», «Интегралы»: специально сочинённые исполнительские составы.....	71
3.1 Специфика ансамблевого типа письма.....	71
3.2 «Приношения».....	72
3.2.1 История создания и исполнительский состав.....	72
3.2.2 Тембр как конструктивный и экспрессивный элемент...	74
3.2.3 Связи с «Америками».....	76
3.3 «Гиперпризма».....	88

3.3.1 История создания и исполнительский состав.....	88
3.3.2 Тембровые переходы.....	88
3.3.3 Применение ударных.....	91
3.3.4 Звуковые массы.....	95
3.4 «Октандр».....	97
3.4.1 История создания и исполнительский состав.....	97
3.4.2 Особенности цикла.....	99
3.4.3 Эволюционные изменения.....	107
3.5 «Интегралы».....	108
3.5.1 История создания и исполнительский состав.....	108
3.5.2 Новая эстетика.....	109
3.5.3 Тембр и фактура.....	111
3.5.4 Строение каденционных зон.....	114
Глава 4. «Аркана»: возвращение к свержоркестру.....	119
4.1 История создания и исполнительский состав.....	119
4.2 Тембровая драматургия.....	121
4.3 Эволюция фактуры.....	127
4.4 «Диалоги» со Стравинским.....	133
Заключение.....	143
Список литературы.....	147
Список иллюстративного материала.....	165
Приложение А. Синописис статьи Федерики ди Гасбарро «Прочие компоненты музыкального языка Вареза в контексте оркестровки».....	169
Приложение В. Письмо Арнольда Шёнберга Эдгару Варезу.....	172

Введение

Эдгар Варез (фр. Edgard Varèse, 1883–1965) – одна из наиболее неординарных фигур в истории новой музыки. Всю свою жизнь он стремился расширить композиторские и исполнительские пределы, предугадав важные изобретения более поздних лет. По оценке Николая Слонимского, это был «выдающийся музыкант, чьи произведения буквально перевернули самую суть композиции, и чья гигантская фигура довлела над умами музыкантов» [Слонимский, с. 176–177].

Как отмечал Л. О. Акопян, наряду с другими композиторами и школами, Варез сыграл определяющую роль в формировании облика послевоенного западного авангарда [Акопян 2019, с. 7]. «Этот любимец Роллана и Штрауса в молодости и кумир авангардистов в старости, этот, по слову Генри Миллера, „стратосферический колосс звука“ оставил после себя всего лишь двенадцать произведений общей длительностью около двух часов; однако среди них нет ни одного случайного, необязательного, вымученного или компромиссного» [Акопян 2019, с. 76–77]. Музыкальная система начала XX века, ещё не вышедшая из кризиса классико-романтической гармонии и скованная условностями, не удовлетворяла Вареза. Его сочинения были настолько революционными, что они оказали влияние на последующие поколения композиторов XX и XXI веков¹ в плане развития фактуры и тембра².

¹ Э. Денисов: «В музыку все больше проникает соноризм и его разновидность – брюитизм. <...> Наиболее последовательно заложил основы этой музыкальной эстетики своей музыкой Э. Варез» [Денисов 1982, с. 21–22].

² Так, М. Манафова пишет: «Тембр – один из самых существенных компонентов музыкальной системы XX века. Становясь по значимости в один ряд с такими элементами как гармония, ритмика, тембр выступает не только мощным формообразующим, но зачастую и темообразующим, а нередко и стилиобразующим фактором. <...> За несколько десятилетий второй половины XX века появилось огромное количество произведений, так или иначе реализующих определенные идеи, концепции посредством тембра». [Манафова, с. 3] Этот комментарий, описывающий явления второй половины XX века (конкретно 1950–1980 годы) перекликается с идеями Вареза, заложенными ещё в начале XX века и воплощёнными в 1920-х годах.

Это обуславливает **актуальность** данного исследования, освещающего один из наиболее значимых и интересных периодов творчества композитора, от «Америк» до «Арканы».

Степень изученности темы резко различается в отечественном и зарубежном музыкознании. Последнее располагает намного более обширным кругом исследований, которые велись уже начиная с 1970-х годов. Их можно классифицировать по проблематике на биографические и аналитические издания.

Биографические труды о Варезе не все равнозначны по стилю изложения и подходу к теме: так, есть тенденция романтизировать образ композитора и уходить от объективного рассмотрения его жизни к беллетристике у О. Вивье [Vivier 1973], Х. Жоливе [Jolivet 1973], М. Бределя [Bredel 1984] и М. Макдоналда [Macdonald 2003]; бесценные исторические документы и свидетельства «из первых» рук мы находим в мемуарах вдовы композитора Луизы Варез [Varèse L. 1972] и монографии Ф. Уэллетта [Ouellette 1973].

Аналитическое исследование творчества Эдгара Вареза начинается с труда Дж. Бернарда «The Music of Edgard Varèse» [Bernard 1987]. Не предоставляя систематических выводов, эта книга интересна своими предпосылками к будущим более детальным исследованиям. Полноценных книг, написанных с музыковедческих позиций, всё ещё немного – отметим монографию «Varèse» А. Клэйсона [Clayson 2002] и сборник «Edgard Varèse. Composer: Sound Sculptor. Visionary» под редакцией Ф. Майера и Х. Циммерманн [Edgard Varèse 2006]. Немало написано диссертаций, в основном на английском языке, где в фокусе внимания творчество Вареза [Bloch 1973], [Cox 1977] под различными углами обзора: в основном статистическими или структурными [Morrison 1992], [Parks 1974], посвященными исследованию мотивных связей между сочинениями [Ramsier 1972]. О сочинениях Вареза для большого симфонического оркестра исследователи пишут сравнительно мало, из-за их сложности и масштабности; одна из немногих книг по этому вопросу – «Die Orchesterwerke von Edgar Varèse» Д. Нанца [Nanz 2003]. Отдельно

«Америкам» посвящена относительно недавняя диссертация Федерики ди Гасбарро [di Gasbarro 2017].

Отдельные статьи или разделы в книгах, как правило, сфокусированы на каком-то одном аспекте музыки Вареза. В книге Р. Эриксона «Sound Structure in Music» [Erickson 1975] исследуются темброво-фактурные и акустические вопросы вообще в музыке, Варез же привлекается в связи с так называемыми «смешанными ансамблями» (fused ensembles). У Дж. Строуна в статье «Интегралы: пространство, масса, элемент и форма» [Strawn 1979] затронуты не только тембровые вопросы, но и приёмы формообразования, «элементы» фактуры и характерные композиторские приёмы. У П. Клэйтона [Clayton 1986] в фокусе внимания камерные сочинения Вареза 1920-х годов в ракурсе формообразования и гармонического языка.

В отечественном музыкознании, несмотря на краткие упоминания в книгах В. Конен [Конен 1965, 1977] и Г. Шнеерсона [Шнеерсон 1977], лишь в 1988 году впервые дана характеристика творческого пути композитора в статье Г. Шохмана «Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма» [Шохман 1988]. В 1990-е годы у читателей появилась возможность получить всестороннее представление не только о жизни, но и об эстетических взглядах и стиле Вареза в обзорной книге Р. Куницкой о французских композиторах XX века [Куницкая 1990] и переведенных очерках А. Карпентьера [Советская музыка 1990]. На рубеже тысячелетия последовали статьи М. Э.Дубова «Вселенная Эдгара Вареза» [Дубов 1999] и Л.В.Кириллиной «Пустыни и миражи Эдгара Вареза» [Кириллина 2000], где, наконец, вводится музыковедческий взгляд на проблему музыки Вареза. По сей день наиболее последовательным и глубоким исследователем Вареза в России остается Л. О. Акопян. Он неоднократно возвращался к проблематике музыки Вареза, рассматривая её истоки и эстетические параметры в статьях, опубликованных в сборниках «XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы» [Акопян 2000], «Музыкальная культура США XX века» [Акопян 2007], а также в интернет-журнале «Израиль XXI» [Акопян 2014]. Еще раз ученый возвратился к этой

фигуре в книге «Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке» [Акопян 2019]. С. Сигида также посвятила Варезу разделы в сборниках «История зарубежной музыки. XX век» [Сигида 2005] и «Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века» [Сигида 2012], коснувшись концепции «организованного звука» в сборнике «Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки» [Сигида 2011].

Среди последних работ отметим ряд статей и диссертацию А. Маклыгиной «Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза» [Маклыгина 2018]. Помимо основной задачи – теоретического обоснования гармонического языка Вареза и попытки формулирования его музыкально-теоретической системы – в данной работе введен в российский обиход ряд малоизвестных в нашем музыкознании исследований.

С годами теоретические размышления самого Вареза в его письмах, интервью, публичных лекциях были опубликованы и процитированы в ряде источников: [Varèse 1940, 1955, 1959, 1960], [Chou Wen-Chung 1966], [Schuller 1965, пер. на нем. 1983]. Некоторые из них были переведены на русский язык у Л. Акопяна [Акопян 2019], О. Манулкиной [Манулкина 2010] и А. Маклыгиной [Маклыгина 2018].

Для более полного понимания стиля Вареза необходимо учитывать музыкальную культуру конца XIX – начала XX века. С этой целью привлечен корпус работ, посвященных композиторам «круга Вареза», персонам, которые находились с ним в дружеских контактах либо привлекали его творческими идеями: Клод Дебюсси, Арнольд Шёнберг, Рихард Штраус, Игорь Стравинский, Эрик Сати и другие (мы ограничились такими исследованиями, как [Кокорева 2012], [Власова 2007], [Краузе 1961], [Друскин 1979], [Савенко 2004], [Potter 2016]; подробнее см. список литературы).

Работы, непосредственно касающиеся проблематики оркестрового стиля, включают в себя прежде всего обширный круг исследований по вопросам оркестра и оркестровки Г. Берлиоза [Берлиоз 1972], М. Глинки [Глинка 1973],

Ф. Геварта [Геварт 1900, 1901, 1913], Э. Веллеса [Wellesz 1928], Э. Гиро [Гиро 1934], Ш.–М. Видора [Видор 1936], Н. Римского-Корсакова [Римский-Корсаков 1959], Д. Рогаль-Левицкого [Рогаль-Левицкий 1953–1956]. Ближе к началу XX века предпринимаются попытки не просто описать устройство и возможности отдельных инструментов, но и наметить функциональные принципы инструментовки (что можно увидеть у Римского-Корсакова). В XX веке можно найти учебные пособия, касающиеся как инструментоведения, так и инструментовки: напр. С. Адлер [Adler 2002], М. Чулаки [Чулаки 1950, перераб. 1962, 1972], Д. Клебанов [Клебанов 1972], У. Пистон [Пистон 1990], Г. Банщиков [Банщиков 1999]. Среди прочих исследований на данную тему см. «Ударные инструменты в современном оркестре» Э. Денисова [Денисов 1982], «Лекции по истории оркестровых стилей» Ю. Фортунатова [Фортунатов 2004], «Анализ современной оркестровой партитуры» Н. Корндорфа [Корндорф 2015], «Хрестоматия по истории оркестровых стилей в трех томах» [Хрестоматия I–III], «История симфонического оркестра» Г. Благодатова [Благодатов 1969] и другие.

Помимо общих трудов по оркестровке представляют ценность исследования, специально рассматривающие ее компоненты – фактуру и тембр.

Отдельные труды о фактуре в целом принадлежат Ю. Тюлину [Тюлин 1976], М. Скребковой-Филатовой [Скребкова-Филатова 1985], Е. Титовой [Титова 1992]; вопросы фактуры в применении к музыке современного времени поднимала И. Сниткова [Сниткова 1986]. Есть исследования о фактуре у конкретных композиторов, таких как Бетховен [Каменский 1976], Римский-Корсаков [Цуккерман 1975], Лигети [Остромогильский 2012], Чайковский [Бородавкин 2015]. В то же время А. Готлиб [Готлиб 1976] один из немногих рассматривал специфику ансамблевой фактуры, что делает его статью «Фактура и тембр в ансамблевом произведении» особенно полезной при исследовании камерных сочинений Вареза.

Тембр или колорит рассматривается в связи с другими компонентами музыки в таких исследованиях как «Стиль и колорит в музыке» Ю. Крейна

[Крейн 1967], «Логика музыкальной композиции» Е. Назайкинского [Назайкинский 1972], «К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении» С. Пономарева [Пономарев 2011], «Драматургическая роль тембра» Р. Тертеряна [Тертерян 1985], «Инструментальная практика „чистых тембров“» Ю. Кудряшова [Кудряшов 1988] «Структурирование тембров в инструментальной музыке» Ж. Гризе [Гризе 2000]. Как и фактура, тембр также исследовался на примере творчества конкретного композитора или направления: «Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра» В. Емельянова [Емельянов 1986], «Тембровая динамика в оркестровых сочинениях современных композиторов» Р. Кабялиса [Кабялис 1989], «Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова» М. Манафовой [Манафова 2011], «Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси» В. Цытовича [Цытович 1983].

Все вышеперечисленные издания в той или иной степени методологически полезны для настоящей работы.

В цели работы входит выявить эволюцию оркестрового стиля в композиторском стиле Э. Вареза на примере сочинений 1920-х годов и определить место оркестрового стиля Вареза в общем развитии оркестровки и применения оркестра в XX веке.

Задачи работы:

1. описать состояние оркестра Вареза в контексте музыки начала XX века;
2. выявить влияние других композиторов на становление стиля Вареза;
3. определить особенности оркестрового стиля Вареза;
4. исследовать эволюцию оркестрового письма Э. Вареза (по следующим параметрам: тембр, фактура, ритмика) в его сочинениях 1920-х годов.

Из всего наследия Вареза наше особое внимание привлекает временной промежуток с 1918 года, когда впервые возник замысел «Америк», до 1928

года, когда была завершена «Аркана». Эти годы знаменуются ярко выраженной эволюцией творческих намерений и обретением индивидуального композиторского стиля. Вместе с влиянием Дебюсси и Стравинского приходят новые идеи, связанные с разработкой тембра и фактуры. Взятые сочинения: «Америки» («Amériques»), «Приношения» («Offrandes»), «Гиперпризма» («Hyperprism»), «Октандр» («Octandre»), «Интегралы» («Intégrales»), «Аркана» («Arcana»)³. Это составит **материал** исследования.

Объект исследования – музыкальная композиция Вареза, ее законы и специфика. В системе музыкально-выразительных приемов и техник Вареза особое место занимает его *оркестровое слышание*, которое составляет неразрывное единство с другими музыкально-выразительными средствами.

Предмет исследования – оркестровый стиль данных сочинений и в особенности оркестровая фактура. Пользуясь определением С. Бородавкина, оркестровая фактура – это «организация реальных звуковых компонентов музыкальной ткани инструментально-тембровыми средствами, их характер, функции и соотношение» [Бородавкин]. Принимая данное определение, мы хотим сфокусироваться на определённых аспектах, которые важны именно для музыки Вареза: темброво-регистровые особенности, динамика, плотность и пространство. Также мы собираемся проследить, как меняется фактура под действием процесса развития музыкальной идеи⁴.

Во избежание двусмысленности определим некоторые понятия из области теории инструментоведения⁵ – «оркестровый стиль» и «оркестровое письмо». Большинство исследований рассматривают их как синонимы, вероятно, в силу того, что слово «стиль» происходит от древнегреческого слова «стилус», палочка для письма. Однако, можно трактовать оркестровое письмо,

³ Далее, за исключением специально оговоренных случаев, названия этих сочинений даются по-русски.

⁴ В силу размывания граней между оркестром и ансамблем в XX веке и конкретно в музыке Вареза, понятие «оркестровая фактура» и дальнейшие наблюдения, связанные с ней, используются нами как в отношении сочинений для большого симфонического или камерного оркестра, так и для ансамблевого рода сочинений, если не указано обратное.

⁵ Более подробно особенности терминологии будут рассмотрены в главе 1.

как более узкое понятие, относящееся к воплощению идей в партитуре, тогда как стиль может включать в себя эстетические параметры, отсутствующие или косвенно передающиеся в партитуре⁶.

В нашей работе используется термин «оркестровый стиль» в понимании «системы выразительных средств композитора или композиторского направления»; в устойчивых выражениях используется термин «письмо».

Методология исследования использует новейшие достижения теоретического музыкознания в области анализа оркестровки. Как писал известный композитор и знаток в области инструментовки Н. Корндорф, «требуется новый подход к анализу современного оркестра», уточняя, что «мы должны говорить не о принципах инструментовки, а о принципах, возникающих в процессе создания оркестрового произведения, об определенной области композиторского мышления» [Корндорф, с. 39]⁷. В силу необычности материала потребовалась выработка критериев анализа и терминологии, которые представлены в I главе. Взяты принципы комплексного анализа с использованием культурно-исторического контекста и аналогий с другими видами искусства (кинематографом, живописью).

Положения, выносимые на защиту:

1) Варез по-новому трактует оркестровые группы. Вместо четко установленных групп у него существуют отдельные тембры-краски, которые можно смешивать или давать по отдельности.

2) В партитурах Вареза выявляется особый сонорный тип письма, который предвосхищает тенденции музыки второй половины XX века (сонористика, электронная музыка и др.).

⁶ См. например определение Аллы Демидовой: «оркестровое письмо – совокупность приемов композиторского владения оркестром» [Демидова, с. 3] Какие же это приёмы? «Соотношение оркестровки и фактуры, оркестровки и формы, <...> место тембра в его оркестровых композициях» [Демидова, с. 5–6]

⁷ Более подробно этот доклад рассматривается в главе 1.

3) Варез использовал одно из нововведений своего времени – фактурную динамику⁸. Она становится главным движущим элементом формы в его произведениях.

4) В композиторском письме Вареза проявляется стремление учитывать как воображаемое, так и реальное пространство в тех условиях, которые ещё не позволяли композитору в полной мере реализовать его замыслы.

5) В музыке Вареза ведется диалог с его современниками и предшественниками. В музыкальном материале, который становится предметом диалога, Варезом часто сохраняется темброво-фактурное решение оригинала.

6) Композиторское мышление Вареза прошло эволюцию в 1920-х годах, где он вдохновлялся различными направлениями, среди которых главной была французская музыкальная традиция.

Новизна работы. Впервые исследуются сочинения 1920-х годов Вареза с точки зрения принципов оркестровки в комплексе с тембральными и фактурными инновациями. Также в научный оборот введён широкий круг зарубежных исследований о Варезе, ранее не переводившихся на русский язык и неизвестных в отечественном музыкознании.

Теоретическая значимость работы.

Предпринята попытка создать теоретическую базу для дальнейшего изучения оркестровых стилей XX века. В связи с тем, что методология анализа оркестровых партитур ещё не систематизирована в отечественном музыкознании, представляется, что данная работа поможет в её формировании.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности ее использования музыковедами, ищущими новые пути исследования творчества Вареза, анализа неординарного оркестрового стиля и техники письма; а также дирижёрами, которые бы желали ввести практику исполнения сочинений

⁸ Фактурная динамика – это принцип формообразования, основанный на приоритете фактурных и динамических изменений над гармоническими и мелодическими. Подробнее см. Главу 1, раздел 1.1.3.

Вареца 1920-х годов – углубленное понимание его оркестрового языка способствует лучшему усвоению партитур.

Апробация работы. Различные аспекты исследования нашли отражение в рецензируемых публикациях в научных журналах из списка ВАК (список приведён ниже). Также автор выступил на научной конференции «Научная весна – 2018» в Москве в Государственном институте искусствознания с докладом на тему «Об аллюзиях и цитатах в „Аркане“ Э. Вареца».

Структура работы (всего 172 страниц) соответствует обозначенным выше научным задачам и методам их решения. Она включает: введение, четыре главы, заключение, список литературы (всего 197 наименований, из них 67 на иностранных языках) и приложения. В целях удобства восприятия разноуровневой информации внутри каждой главы предложена детализированная система заголовков и подзаголовков.

Первая глава посвящена обзору подходов к оркестровке, существующих в отечественной и зарубежной литературе, вопросам терминологии и культурно-историческому контексту оркестра начала XX века, в особенности у отдельных композиторов, способствовавших формированию стиля молодого Вареца. Мы выделяем: 1) французскую национальную школу, представленную прежде всего Г. Берлиозом, К. Дебюсси и Э. Сати; 2) И. Стравинского, в частности, его «русские балеты»; 3) А. Шёнберга и А. Веберна как представителей австро-немецкой оркестровой школы; 4) Р. Штрауса и Г. Малера.

Вторая, третья и четвертая главы посвящены анализу сочинений Вареца 1920-х годов в хронологическом порядке под углом эволюции оркестрового стиля. Во второй главе рассматриваются «Америки», в третьей – «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр» и «Интегралы», в четвертой – «Аркана». Это деление связано с необходимостью различать тип оркестрового и ансамблевого письма и также коснуться эволюционных изменений при возвращении к большому симфоническому оркестру.

Глава 1. Теоретические и исторические предпосылки оркестрового стиля Вареза

1.1 Эволюция представлений об оркестровке

Изучение оркестрового стиля Вареза предполагает выработку критериев анализа и методологических идей. Для этого вкратце ознакомимся с уже существующими исследованиями об оркестре. Их можно подразделить на работы о технических и выразительных характеристиках отдельных инструментов, работы о процессе оркестровке и работы об отдельных оркестровых стилях. Эти категории не взаимоисключающие, в зависимости от своей направленности труд может содержать сведения из нескольких категорий, хотя акцент обычно делается на одной из них.

Прежде чем рассмотреть эти категории, необходимо прояснить терминологическую проблему с понятиями «оркестровка» и «инструментовка». Понятия «оркестровка» и «инструментовка» ранее трактовались в принципиально разных смыслах. Об этом пишет М. Чулаки в «Музыкальной энциклопедии»: «Ф. Геварт определял инструментовку как учение о технических и выразительных возможностях отдельных инструментов, а оркестровку – как искусство совместного их применения, а Ф. Бузони относил к оркестровке изложение для оркестра музыки, с самого начала мыслившейся автором как оркестровая, а к инструментовке – изложение для оркестра сочинений, написанных без расчёта на какой-либо определённый состав или для других составов» [Муз. энц. 1974, с. 529]. По словам «Музыкальной энциклопедии», эти понятия стали практически синонимами ко времени написания энциклопедии (том II вышел в 1974 году) и термин «инструментовка» приобрел более широкое значение как процесс создания музыки для нескольких (многих) исполнителей, включая и певцов хора [там же]. Таким образом, в настоящей работе разграничение между этими словами

следующее: инструментовка – процесс создания партитуры, а оркестровка – способ мышления.

Наиболее многочисленны каталогизированные описания инструментов: их происхождение, строение, диапазоны и выразительные возможности. Прогрессирующее расширение оркестра привело к тому, что труды по инструментоведению также стали больше и подробнее, особенно когда они стали включать инструменты вне Европы. Также с течением времени субъективные оценки в этих трудах устаревали, переводя их ценность из практической в историческую.

За рубежом первое исследование подобного рода – «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоза (1843). Он первым собрал все используемые на тот момент в оркестре инструменты воедино. Однако его взгляды позже вызвали полемику у других авторов подобных трудов⁹. Эта линия продолжена отчасти трактатом Ф. Геварта «Общее руководство по инструментовке» (1863, на русский язык переведён П. И. Чайковским в 1865), где уже делается попытка объединения инструментов по группам оркестра, а также рассмотрена инструментовка различных составов оркестра (включая и сочетание оркестра с вокалом, по сей день недостаточно описанное).

В XX веке число инструментоведческих работ увеличилось в связи с качественным расширением оркестра: «Техника современного оркестра» Ш.–М. Видора, «Инструменты симфонического оркестра» М. Чулаки (первое издание в 1950) и «Современный оркестр» Д. Рогаль-Левицкого в 4-х томах (1953), который, вероятно, закрывает собой данную категорию трудов, так как большей полноты информации трудно добиться (однако его неортодоксальная транслитерация зарубежных имен и «антизападная» пропаганда вызывали недовольство последующих музыковедов, см. [Банщиков, с. 3–4]).

⁹ Так, Ш.–М. Видор критиковал оценку Берлиозом органа как инструмента, неспособного к кооперации с оркестром.

Вторая группа исследований посвящена собственно процессу инструментовки, как с исторической точки зрения, так и с практической. Хотя в трактате Геварта есть рекомендации по инструментовке, обстоятельно эта проблема освещена в двухтомном пособии Н. Римского-Корсакова «Основы оркестровки». Конечно, композитор оговорился, что предлагает собственную точку зрения на субъект и потому примеры приводит из собственных сочинений. Для нас важно заявление его о важности оркестровки как явления, неотделимого от прочих музыкальных и эстетических компонентов сочинения. Между ними существует взаимная связь, продиктованная замыслом композитора. Уже на первой странице предисловия Римский-Корсаков излагает эту мысль в достаточно экспрессивной манере: «Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Да ведь инструментовка есть одна из сторон *души самого сочинения*. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу. Разве возможно сущность музыки Вагнера отделить от его оркестровки? Да это все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им *разрисована* красками». [Римский-Корсаков, т. 1, с. 8]

Труд Римского-Корсакова разрабатывался как учебное пособие. С той же целью создавалась «Оркестровка» У. Пистона (1955). В первой части книги Пистон приводит сведения об инструментах – раздел достаточно традиционный, но актуализированный с расширением инструментоведения и теперь иллюстрированный уже фотографиями вместо рисунков. Во второй части анализируются семь наиболее важных видов оркестровой фактуры – унисон и одноэлементная фактура, мелодия и аккомпанемент, второй мелодический голос, многоголосное изложение, контрапункт, аккорд и сложная фактура (эти понятия во многих других трудах возникали и анализировались спорадически). Наконец, в третьей части Пистон касается практических рекомендаций по решению типичных проблем, возникающих при оркестровке

– мелодии у различных групп, ритмо-гармонического фона и аккомпанемента, инструментовки аккордов, голосоведения и контрапункта. Эта часть наиболее интересна для нас с теоретических позиций, потому что именно здесь Пистон предлагает свой метод анализа оркестровки в четырех стадиях: изучение фактуры в отрыве от оркестровки и выявление её элементов; распределение инструментов и оркестровых групп между элементами фактуры, желательно не во всём произведении сразу, а в отдельных фрагментах; сравнение элементов с точки зрения баланса и контраста; тщательное исследование элементов по отдельности. [Пистон, с. 327–328]

Третья группа исследований рассматривает оркестр и оркестровку с исторических позиций и чаще всего фокусируется на стиле одного композитора или направления. Наиболее известный и полезный пример – «История оркестровки» А. Карса, в которой анализируется много редких партитур XVII–XVIII веков, но, к сожалению, неполноценно освещается конец XIX – начало XX веков (основной проблемой исторических трудов была нехватка доступа к старым партитурам). Более узко-тематична «История симфонического оркестра» Г. Благодатова [Благодатов 1969], где также анализ завершается началом XX века; в книге больший акцент сделан на русской музыке. «Трактовка инструментов оркестра» и «Очерки по вопросам оркестровых стилей» А. Веприка расширяют представление об оркестровых стилях XIX века, и предлагают новую терминологию, основанную на «бифункциональной природе тембра» (принимая во внимание конструктивно-технические и выразительные возможности инструментов, и как это влияет на тембр).

Это подводит нас к лаконичному, но исключительно ценному докладу, который в 1975 прочёл Николай Корндорф. Возможно, опираясь на вышеперечисленных авторов, Корндорф предлагает *четыре уровня анализа оркестровой партитуры*. Первый – анализ инструментария, широты использования технических возможностей инструмента. Второй – анализ оркестровой техники композитора: анализ вертикали и аккордов, голосоведения, техники кульминаций, техники подъёмов и спадов. Третий –

анализ тембровой стороны сочинения, принципов смешения тембров, их чередования и последовательности и оркестровой фактуры¹⁰. Четвертый, высший – анализ оркестрового мышления, основных принципов отношения к оркестру; суммирование предыдущих наблюдений. [Корндорф, стр. 43–44]

Корндорф приходит к неутешительному выводу, что методология изучения партитур еще не выработана; хотя доклад был прочитан ещё в 1975 году, приходится признать, что положение не сильно изменилось. В качестве конструктивного предложения он призывает исследователей рассматривать оркестровый аспект сочинения в совокупности с другими музыкальными выразительными средствами; иными словами, применять комплексный¹¹ анализ по Цуккерману [Корндорф, с. 43].

Наконец, принципиально новый подход предлагает Г. Банщиков в «Законах функциональной инструментовки». Помимо известного деления на оркестровую вертикаль и горизонталь он предлагает внутренние функции для вертикали («гармоническая функция») и горизонтали («мелодическая функция»), которые делит на «подвижные» и «неподвижные».

Суммируя вышесказанное, приходится признать, что хотя многие трактаты (Берлиоза, Геварта, Римского-Корсакова, Рогаль-Левицкого, Чулаки...) предлагают исчерпывающие сведения об *инструментоведении* (науке, изучающей отдельно инструменты), об инструментовке там говорится значительно менее подробно, либо с ограничениями (так, Римский-Корсаков опирается на свой метод инструментовки с примерами из своих сочинений; Геварт ограничивается отдельными фактурными приёмами без системы; трактат Берлиоза даже с комментариями Р. Штрауса содержит устаревшие мнения; у Рогаль-Левицкого есть следы анти-западной советской пропаганды). [Банщиков, с. 3–4]. Во многих книгах информация представлена в виде очерков, не позволяющих говорить о системном подходе.

¹⁰ Представляется, что фактуру стоило бы отнести ко второму уровню, поскольку «вертикаль», «голосоведение», «подъемы и спады» в музыке чаще всего отождествляются именно с фактурными изменениями.

¹¹ Синоним слова «целостный» [Музыкальная энциклопедия, с. 140].

Помимо общих трудов по оркестровке, отдельные исследования были посвящены двум её важнейшим аспектам – фактуре и тембру. Так как многие узко-специализированные исследования содержат идеи, применимые к более широкому кругу вопросов за пределами выбранной тематики, рассмотрим их подробнее.

1.1.1 Фактура

Определение фактуры варьируется в зависимости от широты понятий. Для нашего исследования важно, что в понятие фактуры в широком смысле входит и понятие тембра, на что обратил внимание В. Цуккерман [Цуккерман, с. 341]. Мы всё же будем разграничивать эти понятия, ориентируясь на наиболее важный для нас аспект оркестровой фактуры – вертикально-горизонтальную организацию совокупности тембров.

Проблема большинства исследований по инструментовке и в частности по оркестровой фактуре в том, что они касаются либо общих законов, либо сосредотачиваются на конкретном композиторе с его индивидуальными решениями. Творчество Вареза имеет мало точек пересечения с творчеством других композиторов, поэтому критерии анализа музыки предыдущих столетий к нему с трудом применимы: с сожалением приходится отказаться от таких интересных исследований как классификация элементов оркестровой фактуры Римского-Корсакова, сделанная В. Цуккерманом [Цуккерман, с. 358–359] или классификация типов гомофонной фактуры в раннем творчестве Гайдна [Демидова, с. 22–23].

Ближе всего к нашей проблеме подходит Г. Завгородняя в статье «Выразительность полисочетаний в оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Она рассматривает творчество Онеггера, который, также как и Варез, стремился прежде всего выйти за пределы привычной тембровой и гармонической системы. Его формообразование уже не подчиняется, как раньше, гармоническим изменениям («у композитора устремленность к тонике

порой бывает такой усложненной, опосредованной, длительной, что в этом текущем ладотональном процессе предугадать конечный результат бывает невозможно» [Завгородняя, с. 128]). Г. Завгородняя справедливо связывает данный процесс с фактурным развитием и конкретно с уровнем напряжения музыкальной ткани как по вертикали, так и по горизонтали («подчеркивание кульминационных разделов при помощи динамики»). [Завгородняя с. 130] Это «динамический контур сочинения», график, возможный лишь в музыке XX века. Ссылаясь на работу Ю. Кона «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке», автор всё же предполагает, что «схема-рельеф при всей своей наглядности не может отражать внутренних законов развития, а выступает лишь их внешней иллюстрацией; схема плотности, хотя и конкретнее и точнее отражает гармоническую напряженность, но абстрагируется от процессов развития в пластах». [Завгородняя, с. 134]. Другое важное наблюдение – что полифактурность и политональность естественным образом говорят о полифоничности мышления композитора, ощущения им голосов как самостоятельных личностей [Завгородняя, с. 129]. Эти суждения оказываются полезными для рассмотрения музыки Вареза. За более детальным исследованием фактуры отсылаем к книге М. С. Скребковой-Филатовой «Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции» [Скребкова-Филатова]

1.1.2 Тембр и краска

Прежде всего, уточним, что термины эти являются синонимами, так как «тембр» (fr. *timbre*) – это и есть «окраска» звука. Потому не раз приходится сталкиваться со сравнением музыки и живописи в контексте использования тембров. Например, вот абзац из «Лекций по истории оркестровых стилей Ю. Фортунатова: «Некоторые художники работают маслом, другие рисуют темперой, третьи акварелью, а некоторые цветными карандашами или пастелью. Так вот, это, в сущности, цветные карандаши, цветная графика: все

контуры и их характеристики выполняются именно определенными тембрами. <...> Степень выразительности, степень психологического нажима, который может создать тот или иной инструмент, – у всех разные». [Фортунов, с. 129–130]. В таком же смысле применял немецкое слово «die Farbe» А. Шёнберг для определения своей Klangfarbenmelodie, вероятно, следуя за Г. Гельмгольцем, употреблявшим синонимичный термин «Klangfarbe» (окраска звука). Однако Р. Эрикссон в отношении к этим терминам выразился, что «не так важно слово или фраза, которые мы используем для удобства наименования, как идея, к которой они относятся» [Erickson, p. 6].

Классификация тембров затруднена в связи с наличием объективного и субъективного полюсов в определении тембра. За ним стоят как качественные характеристики инструмента (объективное начало), так и его выразительные возможности (субъективное начало).

Классификация Римского-Корсакова, предложенная в его «Основах оркестровки», основана на принципе усиления количества тембров и образования нового качества. [Каменский, с. 158]

Классификация А. Сохора делит тембры на инструментальные (вид инструмента и способ звукоизвлечения), гармонические (состав созвучия, его красочность), регистровый (определяемые регистром инструмента) и фактурный (зависящий от расположения созвучия). [цит. по: Цытович, с. 148]

В. Цытович, базируясь на этой классификации, предлагает ещё один критерий определения тембров: по их активности восприятия: тембровое пятно (повышенная активность), реальный тембр (применяемый для создания пятна), нейтральный тембр (не привлекающий слушательского внимания) и иллюзорный (тембровое пятно выделяется на нейтральном фоне благодаря использованию гармонического, регистрового, фактурного тембра или всех этих видов в совокупности). [Цытович, с. 148–149]

Единство обоих функциональных начал тембра, выразительно-колористического и конструктивно-формообразующего, было исследовано А. Веприком в «Трактовке инструментов оркестра». Он вводит понятие

«бифункциональность тембра [Веприк Очерки, с. 3], которое будет нами использовано: для характеристики тембра оно представляется существенным.

Из значимых диссертаций, исследующих тембр в музыке, назовём «Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова» М. Манафовой, «К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении» С. Пономарева, «Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов» И. Остромогильского.

Терминологический аппарат тембровых характеристик крайне субъективен и подвергается уточнениям в зависимости от изучаемого объекта и эпохи. Тем не менее, некоторые понятия с годами укрепились в исследованиях, не в последнюю очередь благодаря Римскому-Корсакову. Он подошёл к вопросу систематически, создав таблицу с эпитетами для технических (качественных) и выразительных (поэтических) характеристик звучания инструмента [Оркестровые стили в русской музыке, с. 57].

Характеристики звучания в собственном смысле, качественные	Характеристики поэтической стороны, духовные
1. Носовой – чистый	1. Сдержанный – выразительный
2. Мрачный – светлый	2. Здоровый – страдальческий
3. Тусклый – блестящий	3. Мертвенный – жизненный
4. Слабый – сильный	4. Таинственный – простодушный
5. Закрытый – открытый	5. Теплый – холодный
6. Сдавленный – свободный, легкий	6. Фантастический – реальный
7. Глухой – ясный	7. Страстный – бесстрастный
8. Матовый – прозрачный	8. Драматический – комический
9. Круглый – острый	9. Плачущий – смеющийся
10. Густой – жидкий	10. Злобный – кроткий
11. Сухой – полный	11. Тяжелый – воздушный
12. Звонящий – бархатный	12. Адский – райский
13. Мягкий – резкий, жесткий	13. Земной – небесный
14. Вялый – добрый	14. Будничный – торжественный

Эпитеты в обеих колонках сгруппированы в пары-антонимы. Что касается «технических» характеристик, то многие из них и сейчас применяются в исследованиях по инструментовке, так как основаны на практических особенностях строения инструмента (глухой, звенящий, слабый) и человеческой анатомии (носовой, сдавленный). Поэтические характеристики требуют коррекции с учетом эпохи и стиля анализируемого произведения. В целом, эти и прочие эпитеты не всегда можно отнести к чисто техническим или выразительным – грань между ними достаточно зыбкая и часто стирается. Осознавая, что они ограничены индивидуальным слышанием музыки Римского-Корсакова, мы будем применять там, где это уместно.

1.1.3 Методологические идеи

Мы коснулись некоторых из проблем, освещенных в трудах по оркестровке, но, как было показано, в этой области еще нет такой же четкой систематики и классификации, как в других областях музыки. Тем не менее, есть определенные методологические концепции, разработки, которые мы можем «взять на вооружение» и применить к нашей теме.

Темброво-фактурные комплексы. Слова самого Вареза про звуковые массы порождают желание перевести это в категории традиционного музыковедения, но в том-то и дело, что он намеренно организует тембр и фактуру «не по правилам». Например, идея фундамента или основы вертикали, «прочно стоящего» басового голоса оставалась в музыке вплоть до XX века, но у Вареза это основание то и дело исчезает, а гармоническая вертикаль передается через динамичные, независимые друг от друга мелодические голоса (в точности как в имитационной полифонии, которую Варез, за редким исключением, не применял). У него обновление фактуры тесно связано с обновлением тембра, в отличие от более общих случаев, описанных Банщиковым [Банщиков, с. 19–20].

Но как же описывать изменения в тембре и фактуре? Для этого мы вводим понятие **«темброво-фактурный комплекс»**. Темброво-фактурный комплекс – это состояние оркестровой вертикали и горизонтали, характеризуемое определённым тембровым качеством. Каждый комплекс существует в тесной связи с другими, и их смена, насколько бы быстрой она ни была (от одной доли такта до нескольких десятков тактов), основана на темброво-фактурной динамике и мотивном развитии. Это подводит нас к следующей идее.

Тембровое развитие мотивов. Обыкновенно сочинения Вареза состоят из множества мелких мотивов, «ячеек», которые интонационно почти не меняются, но зато активно варьируются в фактурном, тембровом и ритмическом плане. Такое развитие в каждом сочинении подчинено своей логике, но общие позиции можно выделить.

1. Ни один мотив не оркеструется абсолютно одинаково при повторении: каждый раз есть мелкие отличия.

2. При оркестровке разных мотивов темброво-фактурные комплексы противопоставляются друг другу. Они закрепляются за мотивами при их дальнейших повторениях, что способствует их узнаванию.

Фактурная динамика. Поскольку данное явление систематически не изучалось в музыковедении, попытаемся дать собственное определение, которое отвечает нашим задачам. Фактурная динамика – это принцип формообразования, основанный на приоритете фактурных и динамических изменений над гармоническими и мелодическими.

В XX веке фактурная динамика в музыке приобрела важное значение. Ранее формообразование основывалось на гармонических пертурбациях, в то время как динамика (не только в значении громкости звучания, но и в смысле движущегося процесса) оставалась на заднем плане.

Как и многое другое, данный аспект деятельности Вареза был подмечен Стравинским в «Диалогах». По его мнению, «Варез был одним из первых

композиторов, использовавшим динамику как интегральный элемент формы <...> и новатором в планировке интенсивностей композиции – высоких и низких регистров, скорости, плотности, ритмического движения» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 119]

Воображаемое и реальное пространство. В высказываниях Вареза многократно встречается слово «пространство» (space), в разных контекстах, иногда намеренно двусмысленных. Все они сводятся к двум значениям: 1) воображаемое пространство, то есть, темброво-фактурная музыкальная ткань 2) реальное пространство в условиях, в которых исполняется сочинение. Углубимся в это второе значение, так как оно более нуждается в более подробном комментарии.

У композиторов появляются специализированные детальные указания по поводу расположения музыкантов на сцене и порой за ее пределами, в стратегически выбранных точках (за сценой, по бокам зрительного зала, на балконах и так далее). Эти указания зафиксированы в нотах при помощи схемы.

В большинстве случаев выписанная рассадка исполнителей выполняла чисто технические функции и логично вытекала из состава оркестра или ансамбля. Так, в «Secret Theatre» Харрисона Бёртуисла¹² простота схемы доходит до крайности: на ней лишь обозначено положение хора и оркестра относительно дирижёра (Рисунок 1).

¹² Здесь и далее иллюстрации даются по изданиям соответствующих партитур: см. *Birtwistle, H. Secret Theatre*. L.: Universal Edition, 1991.

SEATING PLAN

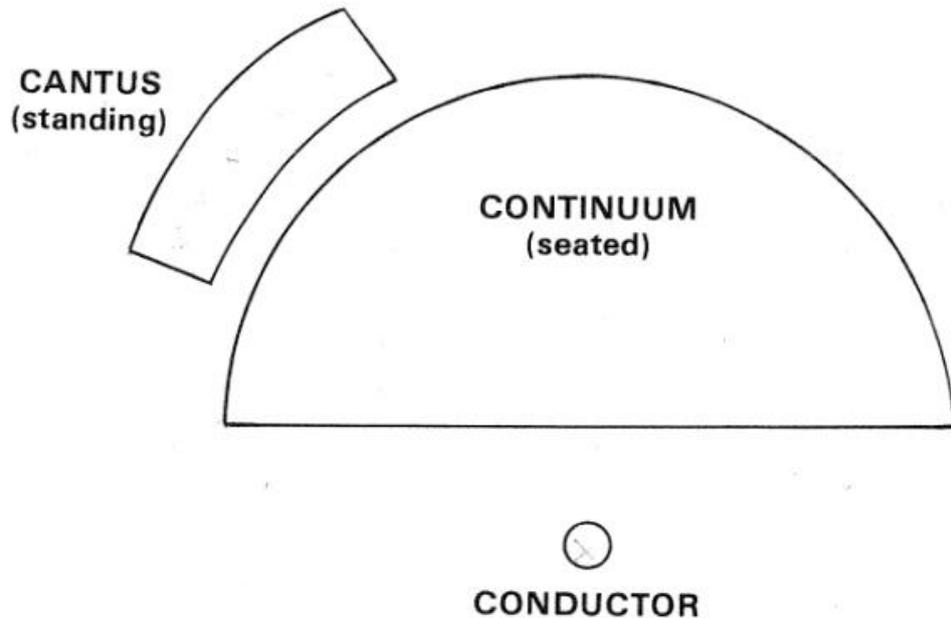


Рисунок 1. Харрисон Бёртуисл. «*Secret Theatre*». Рассадка исполнителей.

Многие схемы рассадок продиктованы большим количеством ударных и необходимостью их рационального распределения на сцене, чтобы исполнители могли быстро перемещаться между инструментами. Для этого некоторые композиторы в указаниях дирижеру пишут об оставлении достаточного пространства для музыкантов.

Но порой мы встречаемся с настоящими жемчужинами композиции, где рассадка исполнителей напрямую влияет на замысел музыки. В «*Terrektorh*» Я. Ксенакиса¹³ музыканты и аудитория распределены по сложному алгоритму на концентрической диаграмме, состоящей из восьми секторов (Рисунок 2).

¹³ Используется партитура *Xenakis, I. Terrektorh*. Paris: Éditions Salabert, 1969.

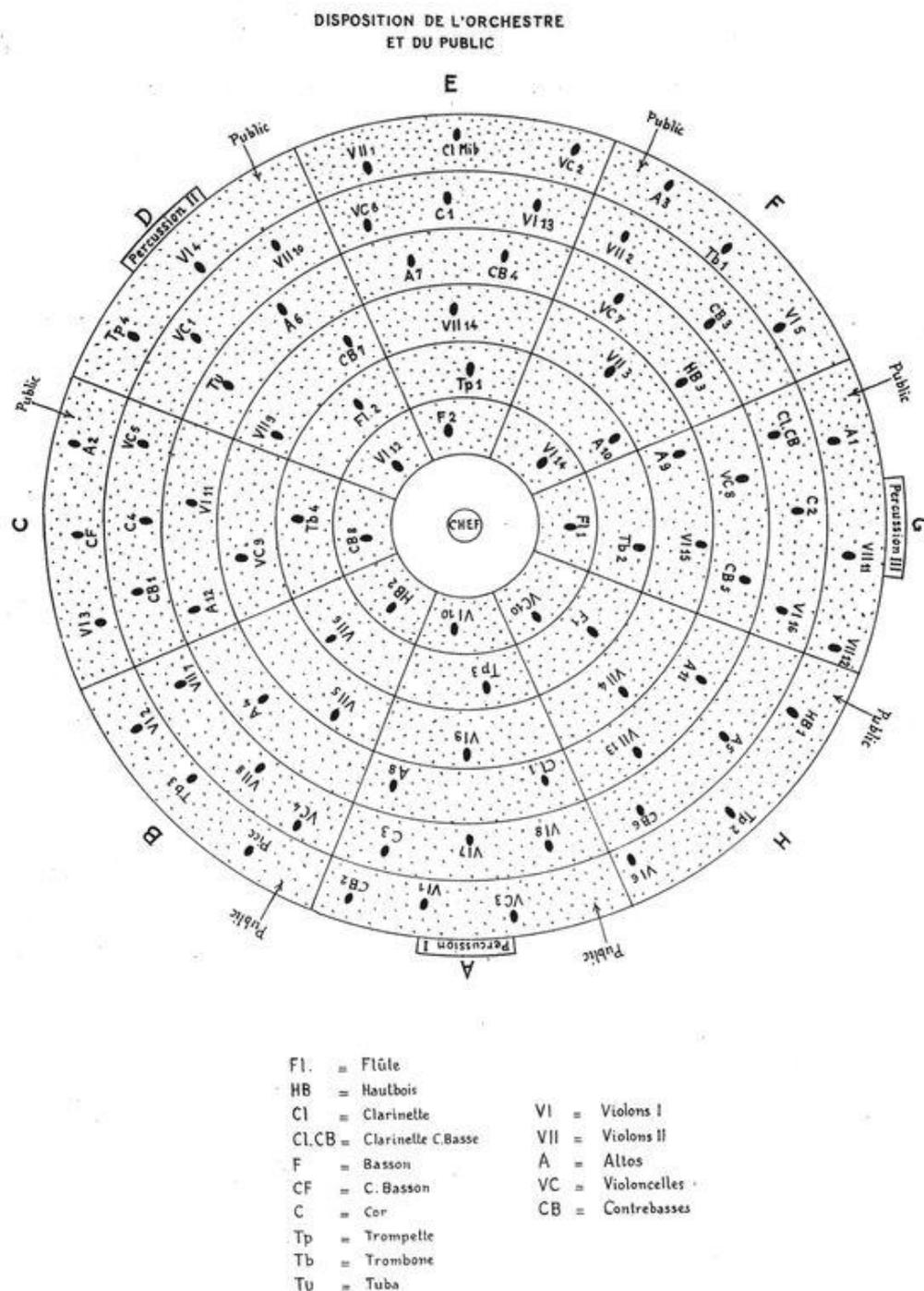


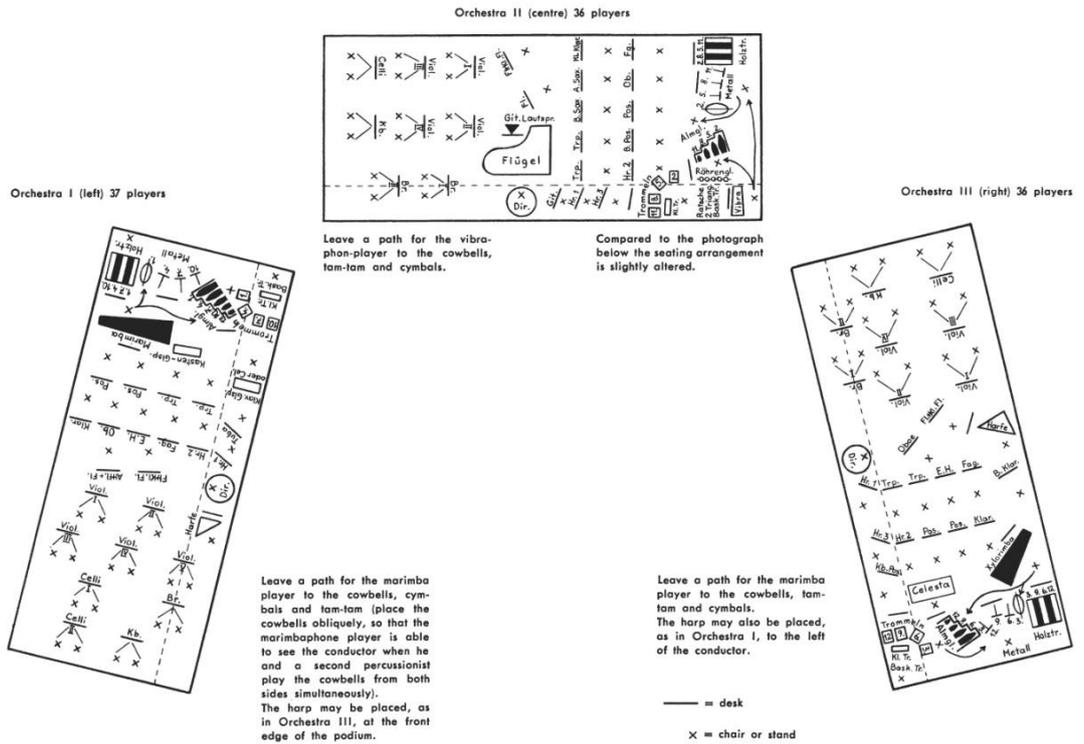
Рисунок 2. Яннис Ксенакис. «Terretektorh». Расположение исполнителей.

В «Группах» К, Штокхаузена¹⁴ из пятерного состава оркестра сделаны три группы, каждая из которых соответствует принципам камерного оркестра с взаимозаменяемыми видовыми представителями каждого семейства духовых и похожими по качеству ударными как маримба, ксилофон и ксилоримба (Рисунок 3).

¹⁴ Используется партитура *Stockhausen, K. Gruppen*. L.: Universal Edition, 1963.

The seating arrangement at the first performance

At the later performances in Donaueschingen and Vienna the seating arrangements had to be changed because of unfavourable acoustics of the hall: the strings to the right of the conductor, the winds and percussion to the left. If possible, however, the arrangement given here should be used.



Rehearsal for the first performance in the Rheinsaal of the exhibition halls in Cologne-Deutz, on March 24th, 1958 at 8:00 p.m. The Cologne Radio Orchestra plays under the direction of Karlheinz Stockhausen (Orchestra I, left), Bruno Maderna (Orchestra II, centre) and Pierre Boulez (Orchestra III, right).

Рисунок 3. Карлхайнц Штокхаузен. «Группы». Расположение исполнителей.

В «Ритуале памяти Бруно Мадерны» П. Булеза¹⁵ мы встречаемся с другой трактовкой массивного четвертного состава оркестра. Он поделен на восемь групп и девять исполнителей на ударных. Однако исполнители в этих группах

¹⁵ Используется партитура *Boulez, P. Rituel in memoriam Bruno Maderna*. L.: Universal Edition, 1993.

распределены по тембровым и регистровым характеристикам и варьируются в количестве и балансе звучания (группа I состоит лишь из первого гобоя, тогда как в группе VIII четыре трубы, шесть валторн и четыре тромбона). Это вызвано тем, что некоторым инструментам негласно отведена роль солистов, поэтому они выделены в отдельные группы и размещены на переднем плане сцены. В расположении ударных прослеживается акустическая логика: тяжелые и гулкие инструменты (там-тамы, гонги, большой барабан) позади, а легкие, звенящие (колокольчики, кастаньеты, всевозможные виды маракасов) – впереди (Рисунок 4).

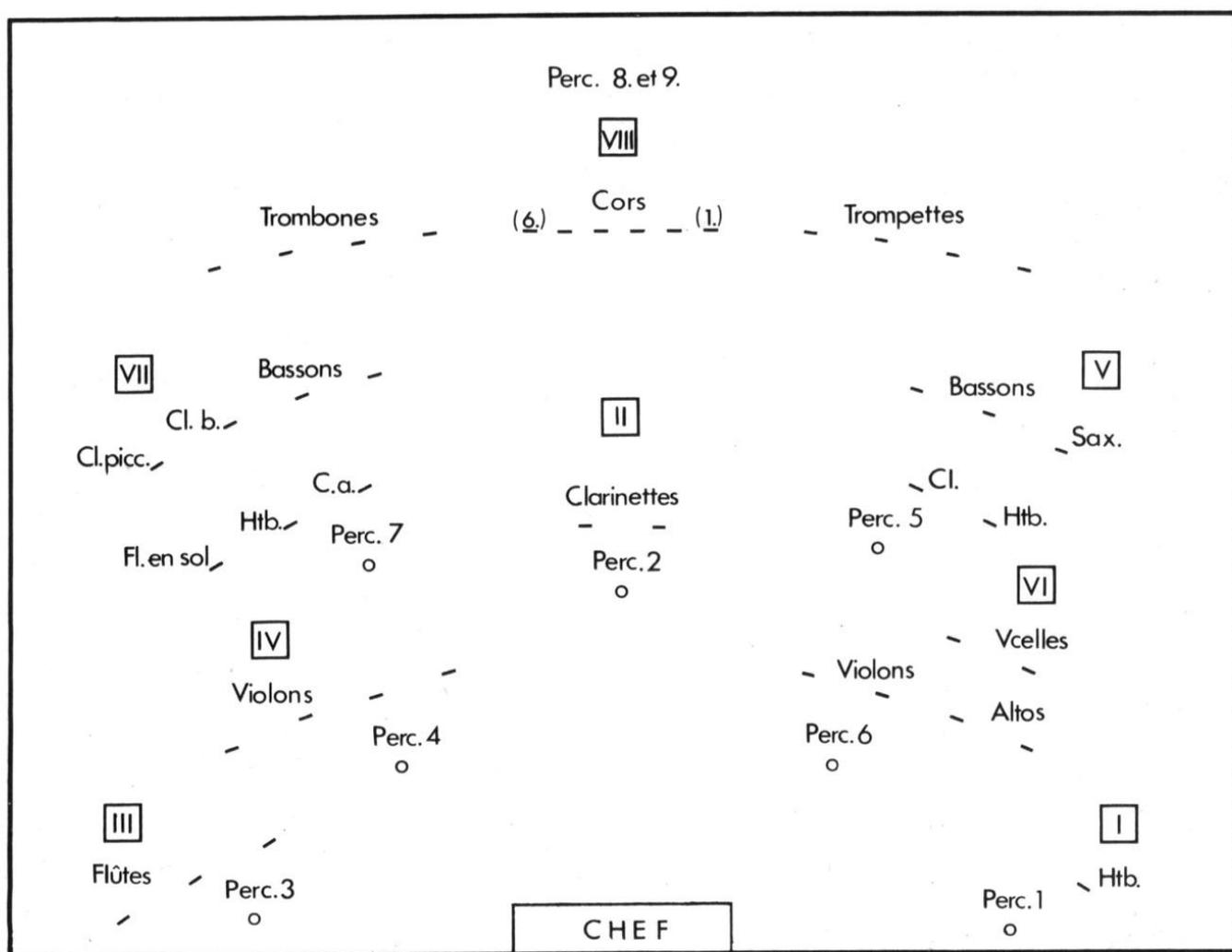


Рисунок 4. Пьер Булез. «Ритуал памяти Бруно Мадерны». Расположение исполнителей.

Инструментальный театр также становится способом обновить и освежить расsadку исполнителей, которая сама становится элементом действия и частью композиции. У того же Ксенакиса в «Eonta»¹⁶ для музыкантов отведено пространство на сцене в пределах которого они перемещаются по алгоритму, разработанному на вычислительной машине (Рисунок 5).

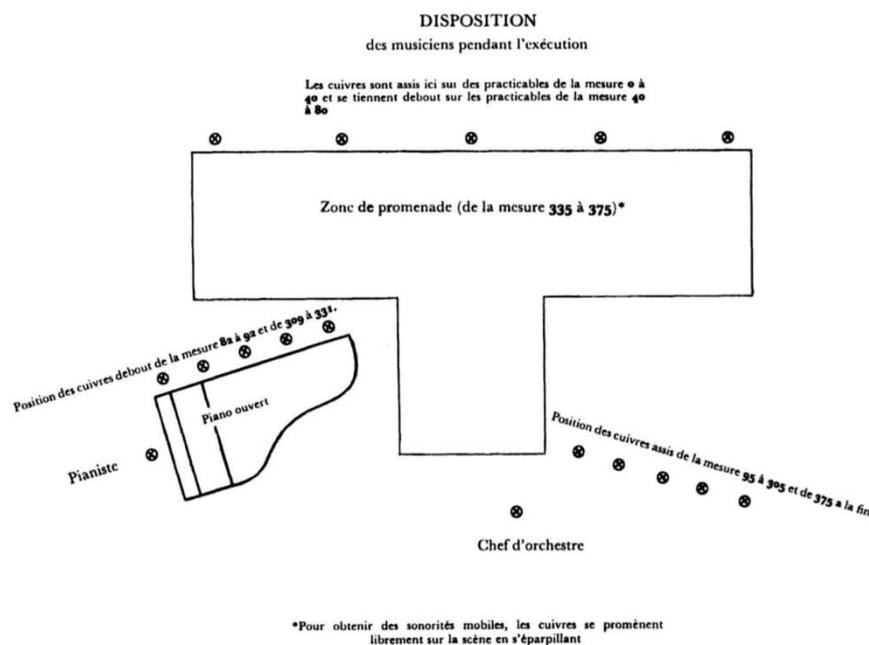


Рисунок 5. Яннис Ксенакис. «Eonta». Расположение исполнителей.

Вышеприведенные схемы показывают различные подходы композиторов к фиксации своих намерений. Сам Варез не оставил каких-либо схем расsadки исполнителей, хотя это и напрашивалось в его музыке. Многие музыковеды или дирижёры впоследствии взяли на себя труд зафиксировать свои идеи относительно некоторых сочинений (подробнее эти схемы будут разобраны в главах, посвящённых этим сочинениям).

1.2 Состояние европейского оркестра в начале XX века: сверхоркестр и камерный ансамбль

¹⁶ Используется партитура Xenakis, I. Eonta. L., NY.: Boosey & Hawkes, 1967.

Во многих источниках упоминается исключительное пристрастие Вареза к оркестру. Почти все его сочинения так или иначе предполагали участие нескольких музыкантов. Приведем его собственную мысль: «Для меня оркестровка – это необходимая часть структуры произведения. Тембры и их комбинации – еще лучше, качество тонов и тоновые соединения разных высот – становятся не случайностью, а частью формы, окрашивая и делая заметными разные слои и разнообразные звуковые массы, и таким образом создавая ощущение не-смешивания. Варьирование интенсивности определенных тонов соединения изменяет структуры масс и слоев. Контрастная динамика основана на игре одновременно противоположных громкостей – громкость, как её определил Харви Флетчер, „величина ощущения“» [цит. по: Ouellette, p. 60]. Эту же особенность отметил Генри Кауэлл: «Я неоднократно замечал, что когда Варез изучает новую партитуру, он часто интересуется оркестровкой сильнее, чем музыкальным материалом» [там же].

Ромен Роллан, с которым Варез сблизился на почве схожих либеральных взглядов, в письмах проницательно указывал Варезу на его сильную сторону. «Мне кажется, что вы особенно одарены способностью писать для оркестра, и он у вас звучит легко, гибко, живо и наполнено. [...] Мне кажется, что в большей степени развивается оркестр, окраска звука, а не концепция или духовное содержание; и эмоциональность всегда немного на заднем плане или в стороне от субъекта сочинения, как будто бы отделена от него». [Louise Varèse, p. 58] Позже в письме к Софии Бертолини Герриери-Гонзага он ещё раз отмечает, что Варез «испытывает страсть к оркестру» и находит «Бургундию» «интересной и примечательно написанной, особенно с точки зрения оркестровых красок». [Louise Varèse, p. 61].

Но Варез не просто довольствовался существовавшим в его время оркестром, но и делал решительные шаги к его обновлению (в этом ещё одна параллель с Берлиозом). Как сформулировал Уилкинсон, «Не имея необходимого оборудования, Варез должен был считаться с традиционными способами исполнения, подбирая инструменты, наиболее приближенные к

тембрам и эффектам, которые он задумывал. Таким образом, в его музыке существует напряжение и двойственность, поскольку, используя технические приёмы, основанные на варьированных параметрах, он должен был исхитриться и работать с фиксированными значениями температуры и в пределах ограничений тембров, динамики и продолжительности, навязанных нашими механическими инструментами» [Ouellette, p. 82].

Каковы же были условия, в которых работал Варез? Можно выделить дуалистическую направленность эволюции оркестра начала XX века, выраженную в двух крайностях: свержоркестр и камерный ансамбль.

Свержоркестр – термин, часто употребляемый И. Барсовой [см. Музыкальная энциклопедия 1978, с. 90–91], и обозначающий состав оркестра, превышающий по размерам большой симфонический. Если венский классический оркестр характеризовался парным составом деревянных духовых, а большой симфонический – тройным, то свержоркестр задействует четверной, пятерной и больший состав. Количество медных духовых также увеличено пропорционально: восемь валторн, пять-шесть труб, четыре-пять тромбонов, две-три тубы. В ударной группе нет столь же ярко выраженной тенденции к расширению вплоть до начала 1920-х годов. Струнная группа обычно усиливается дополнительными инструментами, чтобы уравновесить прочие группы свержоркестра. Это, в свою очередь, приводит к более частому использованию *divisi* более чем на 2 партии внутри каждого семейства.

Основания для появления свержоркестра были заложены в музыке Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа, но существовало важное различие: эти авторы стремились расширить оркестр не только количественно, но и качественно, вводя новые видовые инструменты, а иногда и изобретая их (как вагнеровские тубы).

Образцы свержоркестра есть в творчестве Г. Малера (Симфония № 8, 1907), М. Равеля («Дафнис и Хлоя», 1909), А. Скрябина («Прометей», 1910), А. Шёнберга («Песни Гурре», 1900–1911), И. Стравинского («Весна священная», 1913), Р. Штрауса («Альпийская симфония», 1915), Г. Холста (сюита

«Планеты», 1916), Х. Брайана (Симфония № 1 «Готическая», завершена в 1927).

Однако, уже в 1900-х годах начался спад влияния свержоркестра на музыкальное творчество. Некоторые из его сторонников первыми перешли на специально сочиненные ансамблевые составы и камерные оркестры. Среди них Стравинский, создавший «Свадебку» и «Историю солдата»; Шёнберг с «Камерной симфонией» № 1; Веберн с Симфонией ор. 21.

В то же время происходит ассимиляция ансамблевого типа письма и большого симфонического оркестра. Так, в Шести пьесах для оркестра Веберна ор. 6 в каждой пьесе задействована лишь небольшая часть состава и фактура крайне разреженная. В целом грань между оркестром и ансамблем начинает стираться до такой степени, что для ансамблевых сочинений уже требуется дирижер, в силу сложности фактуры и ритма («Лунный Пьеро» Шёнберга).

1.3 Культурный контекст творчества Вареза

Варез на протяжении всей жизни охотно контактировал со всеми слоями общества, включая аристократические. Он никогда не желал оставаться «на обочине» и живо интересовался новыми достижениями музыки. Стиль молодого композитора включал довольно разные по эстетике влияния, в духе общей тенденции XX века. Ниже рассмотрены некоторые из них, начиная с наиболее значительных.

1.3.1 Французские композиторы XIX века

Уточним наши представления о французских музыкальных традициях, уходящих корнями в XVII век – время ассимиляции на французской почве оперы и развития балета (поначалу более любимого во Франции). Французская музыка неразрывно связана со словом и с живописью, а, следовательно, с театром, где сочетаются оба этих вида искусства [цит. по: Друскин 1973, с. 97]. Среди других характерных особенностей французской музыки Э. Крженеком выделяется «артистичность, духовное совершенство» [там же, с. 95]. Асафьев добавляет к этому «ясность, четкость рисунка, гармонических очертаний и ритмических членений; легкость узора и определенность плана композиции; склонность к изобразительной конкретности» [там же, с. 96]. Интересующая нас в данной статье оркестровка отличается у французов красочностью и предпочтением чистых тембров (если они смешиваются, предпочтение обычно отдаётся тембрам из одной группы или семейства).

Среди обширного круга французских композиторов XIX и XX веков мы выделим тех, с которыми Варез так или иначе соприкасался – либо через личное общение, либо через изучение их сочинений. И, конечно же, первым в этом списке идёт Клод Дебюсси.

Знакомство Вареза и Дебюсси датируется 1907 годом и продолжалось вплоть до смерти Дебюсси. Хотя Варез прошёл обучение в Schola Cantorum и брал уроки композиции у Шарля-Мари Видора, однако он сам признаётся, что Дебюсси произвёл на него наибольшее впечатление своей «экономией идей, ясностью и ёмкостью, с которой он почти математически точно добивался баланса между тембром, ритмом и фактурой, как замечательный (ал)химик» [Schuller, S. 47]. К тому же, их отношения не были связаны жёсткой иерархией «учитель-ученик». Из писем Дебюсси видно, что композиторы тесно общались, вплоть до личных встреч, и обсуждали широкий круг вопросов вплоть до семейной жизни друг друга [Debussy, Claude. Correspondance, p. 1321]. Будучи на 21 год старше, Дебюсси стремился помогать молодому поколению,

рекомендуя Вареза своим знакомым (в частности, мэру Бордо Шарлю Грюэ) [ibid, p. 1742]. После переезда Вареза в Берлин Дебюсси несколько раз интересовался, как прошла акклиматизация, и ободрял эмигранта [ibid, p. 1301]. Со свойственной ему проницательностью Дебюсси увидел за мимолетными неудачами великое будущее: «Вы совершенно правы, что не тревожитесь по поводу благосклонности публики. Наступит день, когда вы обретете множество друзей во всем мире» [ibid, p. 1389].

Варез, в свою очередь, отзывался о Дебюсси с большой теплотой. Как он позднее писал, «я имел счастье познакомиться с Дебюсси, будучи еще студентом в Париже, и от наших долгих и многочисленных бесед я храню образ человека дивной любезности, великого ума, необычайной деликатности и глубокой культуры... Он держался со мной запросто, как друг, без всякой снисходительности. Он был слишком умен, чтобы восторгаться самим собой. <...> Все соглашались, говоря о Дебюсси, что он был одним из величайших новаторов в истории музыки, мало кто знает, что он в то же время был одним из самых привлекательных людей» [ibid, p. 2291–2292].

Дебюсси никогда не стремился навязать Варезу свои предпочтения, в связи с чем можно процитировать его афоризм: «Произведение искусства не создается по правилам» [ibid, p. 2292]. Однако, их тесное общение спровоцировало повышенный интерес к сочинениям Дебюсси, в особенности оркестровым. В 1910 году Варез запрашивал партитуру оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» [ibid, p. 1301], а в 1914 году дирижировал сюитой из его свеженаписанного «Мученичества Святого Себастьяна» [ibid, p. 1745].

Что же могло привлечь Вареза в стиле Дебюсси? В вышеприведённой цитате композитор сам выделяет три компонента – «тембр, ритм и фактуру». Рой Ховат в статье о Дебюсси в «New Grove Dictionary of Music and Musicians» также выделяет их вместе с формообразованием («новации Дебюсси базировались в равной степени на гармонии, ритмике, фактуре и формообразовании») [Howat, p. 107]. Часто эти, несомненно, развитые аспекты его стиля затмеваются гармоническими новшествами, сочетанием

пентатонических и целотоновых ладов с мажоро-минорным. Однако Дебюсси действительно интересовался сочетанием тембров, как в оркестровой, так и в ансамблевой музыке. В плане ритмики Вареза могли привлечь комбинированные и нестандартные группировки нот, такие как квинтоли, секстоли, септоли и т. д. Фактуре уделяется большее внимание в фортепианных сочинениях, где Дебюсси применяет запись на трёх и даже четырёх строчках, перекрещивание рук, аллюзии на звучание иных инструментов (скрипка, флейта, арфа, гитара, валторна и т. д.).

В книге «The Cambridge Companion to Debussy» есть любопытное наблюдение относительно симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна»: «Сложность заключается помимо всего в верхней мелодической линии, которая насыщена изменяющимися мотивами, варьированной ритмикой и извилистыми образами, которые почти всегда связаны между собой, но перемещаются свободно в широком диапазоне и всё время взаимодействуют с второстепенными голосами внутри фактуры» [The Cambridge Companion to Debussy, p. 183]. Невольно напрашивается аналогия с бесконечно разнообразными узорами калейдоскопа. И то, и другое довольно часто можно увидеть в фактуре композиций Вареза, в особенности в группе ударных, которые у него, как ни у кого другого, действуют самостоятельно и независимо от остальных групп оркестра или ансамбля.

Сочинения Вареза, как и Дебюсси всегда снабжены множеством указаний относительно штрихов, динамики и способов исполнения, вкупе с точным знанием возможностей инструментов. Подобная детерминированность и скрупулёзность стала крайне характерной особенностью композиторов XX века (нововенская школа, Мессиан, Булез, Штокхаузен). В случае с Варезом также интересна многоязычная натура его ремарок, сделанных на французском, итальянском и английском, причём в некоторых случаях одни и те же указания могут выражаться разными языками (например «без сурдины» – *senza sordino* и *sans sourdine*).

Среди других особенностей оркестрового письма Вареза нельзя не отметить присутствие арфы, инструмента, который всегда охотно использовал Дебюсси. Разумеется, Варез пытается расширить её тембровые возможности, вероятно, с подачи его друга-арфиста Карлоса Сальседо. Например, начиная с т. 2 «Америк» у обоих арф помимо обычных мелодических звуков есть постукивание кончиком среднего пальца по наиболее звучной точке деревянной деки, а с т. 287 применяются «металлические» звуки на басовых струнах арфы, которых требуется касаться металлическим объектом.

Некоторые параллели можно провести и относительно названий произведений. Так, в «24 прелюдиях» Дебюсси название каждой пьесы помещено в её конце, а не в начале. Мало того, оно написано не наверху страницы, а внизу, мелким шрифтом, в скобках и с многоточием в конце. Очевидно, Дебюсси хотел, чтобы предложенные им образы были рассмотрены лишь как отправная точка для собственных фантазий [Кокорева, с. 136]. В то же время, Варез сам писал по поводу названий своих сочинений, что их не следует трактовать как буквальное отражение образного содержания («Что касается названия партитуры, то оно не имеет никакого значения. Оно просто служит удобным средством каталогизации вещи») [Акопян 2000, с. 33]. Некоторые из них и вовсе основаны на особенностях исполнительского состава: так, «Октандр» отсылает к восьми инструментам, исполняющим это сочинение; «Плотность 21,5» – это плотность сплава, из которого была изготовлена флейта первого исполнителя.

Другой представитель французской музыкальной традиции, с которым Варез был связан, – Эрик Сати. Между ним и Варезом не возникло такой же близкой дружбы, но они пересекались на частных встречах. Несомненно, их объединял анти-традиционный, анти-системный подход к музыке. Доподлинно известно, что в 1914 году они виделись либо в доме семьи Гюдебских (друзей Равеля) либо в доме Дебюсси [Potter, p. 62].

Одно из связующих звеньев между ними – драма Жозефа Пеладана «Сын звёзд», к которой Сати сочинил музыку в 1891–1892, а Варез одно время

планировал написать оперу [ibid]. В этом сочинении Сати впервые применяет квартаккорды, впоследствии ставшие популярными в музыке XX века, в том числе и у самого Вареза. 1890-е годы были пиком так называемого розенкрейцерского периода у Сати, когда он ратовал за тотальное изучение французской старинной музыки с целью выработки национального стиля. В интервью 1965 года Варез вспоминает, что в юности его привлекала «Месса бедняков» (*Messe des pauvres*) Сати (1893–1895), в которую интегрировано унисонное пение в квази-григорианском стиле с ограниченным диапазоном и плавным движением. По всей видимости, отсутствие видимого источника звука могло побудить его к сравнению этой мессы с «пред-электронной музыкой» [ibid]. Интересно, что раннее сочинение Вареза «Романская рапсодия» (1905), создававшееся под впечатлением от романской архитектуры [Schuller, S. 49], Ж. Пеладан воспринял как «осквернение григорианского пения» [Potter, p. 63].

Позднее, в 1915 году у Сати возник замысел сборника песен на тексты из «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Сам Сати вместе с Флораном Шмиттом, Равелем, Стравинским и Варезом должны были внести каждый свою долю в этот кооперативный труд. Проект так и не был воплощен в жизнь и от него сохранились только «Пять гримас для „Сна в летнюю ночь“» Сати (1915).

Более поздний балет Сати «Парад» (1917) также мог заинтересовать Вареза своими оркестровыми находками, в особенности шумовыми инструментами, такими как пароходный гудок¹⁷, пишущая машинка, револьвер, трещотка, бутылкофон (набор молочных бутылок) и т. д.

Помимо Дебюсси и Сати необходимо упомянуть имя ещё одного французского композитора, который предположительно оказал влияние на Вареза – Гектора Берлиоза. Одна из наиболее значимых точек пересечения между ними – «Реквием» (1837). Варез в 1918 году дирижировал этим сочинением и потому не мог не знать партитуру в деталях. Некоторые композиционные особенности этого во многом революционного сочинения

¹⁷ Этот гудок напрямую пересекается с пожарной сиреной, которую Варез активно использовал в «Америках» и последующих сочинениях.

заставляют предположить определенное воздействие на последующее творчество Вареза: во-первых, гигантский даже по современным меркам исполнительский состав (150 оркестрантов и 300 хористов) с расширенными группами медных духовых и ударных, включая рекордные восемь литавр; во-вторых, инновационная рассадка исполнителей. Поскольку Берлиоз писал Реквием для церкви Инвалидов в Париже, где внутри в каждой из боковых стен была сделана ниша, он использовал архитектурные особенности церкви для создания необыкновенного пространственного эффекта (подобного колоколам «за сценой» в его же «Фантастической симфонии»). Вместо одной группы медных духовых он поместил четыре, которые должны были окружить публику со всех четырёх сторон. Большую часть произведения они молчат и вступают лишь в «Tuba mirum».

Данный феномен свержоркестра намного опережает общую эволюцию европейской музыки. Тенденция к увеличению количества инструментов началась, как уже было сказано, с Вагнера и Листа и позднее оформилась в творчестве Рихарда Штрауса и Густава Малера. Однако можно заметить, что в то время как медные и деревянные духовые активно пополнялись новыми видовыми инструментами и становились полноправными участниками оркестра, ударные всегда находились в тени прочих групп и потому не развивались так интенсивно. Оркестр же Вареза (как и Берлиоза) делает большой акцент именно на группе ударных.

Вареза всегда интересовало акустическое пространство¹⁸; можно вспомнить его известное высказывание об истинном предназначении «Интегралов», задуманных как пространственная композиция [см. Ouellette, p. 83]. В годы его творческого взросления Малер уже расставлял валторны и трубы «за кулисами» во Второй и Восьмой симфониях. Приём с дополнительными инструментами, помещёнными отдельно от других, был

¹⁸ Речь идёт как о рассадке оркестра, так и о степени плотности фактуры.

перенесён Варезом в «Америки», где в т. 11 рядом с четырьмя трубами помещена ремарка «dans le lointain», что переводится как «вдали», «вдалеке»¹⁹.

Берлиоз охотно соединял слово и музыку, даже в рамках такого чисто инструментального жанра как симфония. «Фантастическая симфония» имеет литературную программу, в «Ромео и Джульетту» включён хор (пусть и в виде добавочных частей, которые часто купируются), у «Гарольда в Италии» есть литературный первоисточник. Только Траурно-Триумфальная симфония не имеет никакой словесной подоплёки под собой, но она скорее является исключением на фоне остального творчества Берлиоза.

Варезу также не было чуждо внимание к голосу и слову: в разные годы творчества он создал несколько вокальных сочинений и оставил после себя неосуществленные оперные проекты, также показывающие его интерес к слову. Получив образование в Schola Cantorum как хоровой дирижёр [Potter, p. 62], он впоследствии основал несколько хоровых коллективов до и после переезда в Америку.

Таким образом, возвращаясь к характеристикам французской национальной композиторской школы, приведенным в начале раздела, можно констатировать, что они не только применимы к Берлиозу, Дебюсси и Сати, но также присутствуют у Вареза. Неоднократно поднимался вопрос, насколько Варез «американский» композитор, если он родился во Франции, а по отцовской линии имел итальянские корни²⁰. По результатам вышеизложенного мы считаем, что Варез усвоил национальные традиции и сохранил их на протяжении всей жизни.

¹⁹ Эта линия тянется в 1950-е годы и венчается Филипс-павильоном, где демонстрировались «Пустыни» – передача звука осуществлялась с разных сторон помещения через динамики.

²⁰ Например, у Р. Куницкой Варез рассматривается в связи с французской музыкой, у С. Сигиды в связи с американской. См. также [Маклыгина 2015]

1.3.2 И. Стравинский

Говоря о Стравинском, надо отдать должное его учителю, Н. А. Римскому-Корсакову. Он последовательно развивал качественные возможности оркестра, не акцентируя количественное усиление, которое было характерно для австро-немецкой школы. Авторитетный музыковед и оркестровый аналитик А. Веприк писал о нём: «творчество Римского-Корсакова определило дальнейшее развитие музыкального искусства: мировой сдвиг в оркестровом творчестве, со всеми вытекающими последствиями, в том числе виртуозно-солирующей трактовкой инструментов и сопутствующим ей поворотом от густых, я бы сказал, тучных и вязких тембров в сторону большей тембровой ясности, совершился при прямом и решающем участии Римского-Корсакова» [Веприк 1961, с. 199]. Здесь ключевое значение имеет «виртуозно-солирующая» природа оркестровки.

Хотя Стравинский не во всём был согласен с Римским-Корсаковым, но изысканную, почти хирургически препарированную тембровую работу можно увидеть уже в ранних опусах, таких как «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк». При этом на первый план, как и у Римского-Корсакова, выступает гармонический и структурный план. Для Стравинского хорошая инструментовка заключается в том, что «вы не замечаете, что это инструментовка» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 233]. Данный принцип объяснен подробнее: «это не лучший признак, если в каком-либо произведении мы в первую очередь замечаем инструментовку», [Игорь Стравинский. Диалоги, там же] где далее есть словесные выпады в адрес Берлиоза, Равеля и, конечно, самого Римского-Корсакова. Далее, однако, Стравинский приводит тезис, прямо совпадающий с целями Римского-Корсакова: «стандартный оркестр пока еще не стал анахронизмом, но использовать по шаблону его больше нельзя <...>. К изменениям в использовании оркестра привел и прогресс инструментальной техники. Все мы пишем соло для инструменталистов-виртуозов, и наш сольный стиль продолжает пополняться

открытиями» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 234]. Действительно, первые два «русских балета» – «Жар-птица», «Петрушка» – отмечены утонченностью и частыми сольными эпизодами (как соло флейты из 1 картины «Петрушки»). «Весна священная» же выделяется особым, нарочито «варварским» стилем. В истории рядом помещаются сочинения схожего колорита – «Чудесный мандарин» Б. Бартока и «Скифская сюита» С. С. Прокофьева.

Главная точка пересечения между Варезом и Стравинским – Париж. Все три русских балета были исполнены в рамках абонементов Дягилева, и, по крайней мере, премьеру «Весны священной» Варез посетил [Ouellette, p. 40]. Если в первых сочинениях Вареза, написанных после переезда в США («Америки», «Приношения» и другие ансамблевые композиции) преобладает изящество и «аромат» оркестровки Дебюсси, то начиная с «Арканы» (1928), Варез намеренно демонстрирует прямой, даже «грубый» стиль оркестровой фактуры и тембра, отсылающий к таким «брутальным» номерам «Весны священной» как «Выплясывание земли», «Великая священная пляска» и т. д.. Пятерной состав оркестра «Весны священной» сравним с оркестром «Арканы», а количество ударных инструментов превышает все лимиты, заложенные XIX веком, где ударная группа в произведении обычно не превышала 7 инструментов.

В «Аркане» и предшествующей ей группе ансамблевых сочинений наблюдается явное пренебрежение струнной группой оркестра. В «Интегралах» и «Гиперпризме» она отсутствует вообще, а в «Октандре» представлена лишь контрабасом. В «Аркане» струнная группа присутствует, но почти всё время выполняет вспомогательную, подкрепляющую роль, в то время как сольные моменты отданы духовым. Можно провести параллель со Стравинским, который ограничил струнную группу в «Царе Эдипе» и «Симфонии псалмов» и создал сочинения без струнных – Октет для духовых, «Симфонии памяти Дебюсси», Концерт для фортепиано и духовых инструментов²¹.

²¹ Тем не менее, такие сочинения как «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи» показывают важность струнных для Стравинского.

Русские балеты Стравинского послужили источником нескольких цитат и аллюзий в «Аркане», о чем упомянул и сам Стравинский в «Диалогах»²².

Если Дебюсси показал Варезу положение музыки в настоящий момент, то Стравинский скорее проложил дорогу в будущее. При этом стиль Стравинского не раз претерпевал трансформацию, сначала с появлением неоклассических опусов (вершиной которых были «Похождения повесы»), а затем модифицированного серийного метода композиции; Варез же двигался в своём направлении.

1.3.3 Нововенская школа: А. Шёнберг и А. Веберн

Время расцвета экспрессионистской линии творчества Шёнберга приходится на первое десятилетие двадцатого века и в особенности на период 1907–1909 годов. Н. О. Власова отмечает, что Шёнберг охотно экспериментировал с найденным гармоническим языком, но не мог разрешить противоречие со «старой» формой. «Симптомы глубокого кризиса очень скоро дали знать о себе в невозможности сохранить крупную инструментальную форму, эту основу основ исповедуемой Шёнбергом „абсолютной музыки“: все сочинения атонального периода – либо инструментальные миниатюры, либо вокальные опусы, в которых основную организующую функцию выполняет текст. <...> Композитор сочиняет все медленнее, все труднее, а во второй половине 1910-х годов замолкает совсем» [Власова, с. 29].

Дальнейшие поиски приводят Шёнберга к додекафонной системе, которая Вареза не привлекала по причине недостатка ресурсов. «По моему мнению, двенадцатитоновая система содержит достаточно много ограничений, особенно в том, что касается использования темперированных ладов и жёсткой организации тембра. Я уважаю двенадцатитоновую систему и тех, кто ощущает потребность в ее использовании. Но она напоминает мне табулатуру Бекмессера, и мне кажется, что намного плодотворнее пользоваться полным

²² Более подробно влияние Стравинского на «Аркану» рассматривается в главе 4.

богатством звуковых ресурсов» [Schuller, S. 47] – так он отзывался спустя много лет.

В этом главный камень преткновения – «музыкальная проза» Шёнберга, которая заключалась в ёмкости и лаконичности изложения материала. Прочие черты музыки Шёнберга – «отсутствие любого механического, инерционного движения, избегание любых точных повторений материала (в частности, секвенций, остинато), а также квадратности построения» [Власова, с. 29]. Как мы уже знаем, Варез охотно применял повторения и остинато, хотя и всегда стремился варьировать мотивы. Его природный французский темперамент, стремление к новым горизонтам и нежелание быть в чём-либо ограниченным противоречили концепции Шёнберга.

Вместе с тем Пять пьес для оркестра op. 16 привлекли Вареза, хотя он и отмечал, что инструментовка Шёнберга «часто кажется довольно густой и распухшей [fett und dick]» [Schuller, S. 48]. Этот цикл пьес имеет сходство с теми атональными, в высшей степени образными и эмоционально насыщенными композициями, которые Варез создавал в 1920-е годы.

Пять пьес для оркестра примечательны с точки зрения тембровой и фактурной динамики. В № 5 Шёнберг впервые в своем творчестве ввел обозначения *Hauptstimme* (главный голос) и *Nebenstimme* (побочный голос), поскольку в партитуре было так много различных голосов, что требовалось подчеркнуть, какие из них имеют большую важность. Усложнение фактуры является прямым следствием отказа от трезвучия как базовой аккордовой модели.

Что до «густой и распухшей» инструментовки, суждение Вареза основано на распределении тембров и тесситур. Инструменты часто сосредоточены в малой и большой октавах, довольно редко затрагивая верхний оркестровый регистр, а тембры оказываются искажены, словно в «кривом зеркале». Например, в ц. 4 первой пьесы фаготы загнаны в низ большой октавы, в то время как у виолончелей *divisi* одна и та же мелодия проходит *arco* и *pizzicato* в первой и малой октавах, потом постепенно спускаясь в большую октаву; оба

тембра звучат глухо и как будто специально грубо. Наглядны также начальные такты пьесы № 2, где гобои и трубы помещены на границу малой и первой октав, где они звучат грубовато и гнусаво; флейтам же в первой октаве не хватает яркости; в целом, достигнуто ощущение тусклости и сумрака. Схожая ситуация в начале пьесы № 3, где вновь взят аккорд на границе первой и малой октав, вновь с привлечением флейт и фаготов, которые в этой тесситуре как раз звучат «густо и распухше».

Суждения об инструментовке Пяти пьес не помешали Варезу воспользоваться интересной тембровой находкой Шёнберга. В первых трёх тактах пьесы № 4 слышны необычные расходящиеся увеличенные трезвучия и малые минорные секстаккорды, за которыми следуют пульсирующие аккорды у духовых. Очень похожий фрагмент есть в «Америках» в т. 64–65. Аккорды расположены в той же конфигурации (два увеличенные трезвучия, расположенные через кварту), а после них звучат те же пульсирующие шестнадцатые у духовых (Рисунки 6–7).

Рисунок 6. «Америки», т. 64–65.

Рисунок 7. Пять оркестровых пьес № 4, т. 1–3.

В «Америках» это первая динамически яркая зона, так как до этого экспонировался основной мотив – неторопливая, тягучая мелодия альтовой флейты. Поскольку оставлен оригинальный темброво-фактурный комплекс, он сильно выбивается из общей импрессионистской стилистики, которую нам до этого Варез демонстрировал.

Наконец, именно Варез впервые исполнил «Лунного Пьеро» в Америке, в рамках одного из концертов своей Международной гильдии композиторов (International Composers' Guild, далее ICG). Известно, что Варез только в последний момент поставил Шёнберга в известность об исполнении и, по-видимому, предложил ему вступить в ICG, на что последовала его удивленная и даже неодобрительная реакция²³. В этом был весь Варез: затеявая амбициозные проекты, он не всегда располагал достаточными средствами или временем, но никогда не отказывался от замысла в силу его трудности.

Творчество Антона Веберна отличается большей лиричностью и свободой действий в плане использования инструментов. Варез сам отмечал «прозрачность и ясность» оркестровки Веберна» по сравнению с Шёнбергом [Schuller, S. 47]. Нигде это так ярко не проявляется как в Шести пьесах для оркестра ор. 6. Хотя в них задействован гигантский оркестр с большим разнообразием ударных и смежных инструментов, в каждой пьесе используются лишь некоторые из них, тем самым предвосхищая идею ансамблевого письма и специально сочиненных исполнительских составов «Лунного Пьеро».

Значительная экспериментаторская свобода предоставлена ударным в пьесе № 4, «в духе траурного марша». С самого начала слышен гулкий рокот большого барабана, на фоне которого там-там перекликается с колоколами. Ударные уже независимы от прочего оркестра, но их сольные возможности еще ограничены. Концовка пьесы с пульсирующими, точно в агонии, аккордами

²³ Она задокументирована в письме, которое мы считаем нужным привести целиком в Приложении.

очень сильно напоминает кульминации в «Америках» и «Аркане», хотя, разумеется, они не имеют такого депрессивного подтекста.

1.3.4 Р. Штраус

Официальное знакомство Эдгара Вареза и Рихарда Штрауса состоялось в Берлине в 1909, в обыденной обстановке на берлинской улице. [Радвилович, с. 145]²⁴. Однако, этому судьбоносному событию предшествовали годы скрытого поклонения, сочетаемые со страхом отказа в признании. В известном письме Ромена Роллана к Софии Бертолини Герриери-Гонзага, где он приводит анекдотическое сходство Вареза с главным героем его романа «Жан-Кристоф», он в числе прочего упоминает и о Штраусе:

«[Варез] глубоко преклоняется перед Штраусом; и хотя он живет в Берлине, он никогда не осмеливался пойти к своему кумиру, потому что боится разрушить свои иллюзии о человеке и быть плохо принятым. Хотя обычно он не застенчив, в данном случае так получилось просто потому, что он обожает Штрауса». [Louise Varèse, p. 60–61]

Ромен Роллан, будучи щедрым и бескорыстным помощником молодых деятелей искусства, позже развил тему в письме к самому Штраусу:

«Я с вами подробно говорил этим утром... о молодом французском композиторе, жившем в Берлине последние два года, который настолько обожает вас, что даже не осмеливается показаться вам на глаза; его зовут Эдгар Варез и он талантлив, особенно одарен в плане оркестра. Я думаю, он должен вас заинтересовать. У него есть то, что я полагаю вы, так же как и я, цените больше всего и то, что так редко – жизнь (*de la vie*)». [Louise Varèse, p. 62]

Покровительство такого признанного композитора как Штраус открыло Варезу такие возможности, которые его бедственное финансовое положение

²⁴ Прочитанная статья А. Радвиловича проливает свет на стилистические связи Вареза и Штрауса и является главным источником для настоящего раздела. Мы отсылаем к ней за дальнейшими подробностями.

ранее не позволяло: дирижерская деятельность и создание хора рабочих, названного им «Симфонический хор». [Радвилович, с. 145]

Недомолвки и неизбежный разрыв отношений со Штраусом были вызваны желанием Вареза использовать либретто оперы «Эдип и Сфинкс» Гуго Гофмансталя, до этого уже много лет сотрудничавшего со Штраусом. А. Радвилович предполагает, что музыкальный стиль симфонической поэмы Вареза «Бургундия» и её «перегруженность шумовыми эффектами» могли также повлиять на Штрауса негативно [Радвилович, с. 146].

Радвиловичу кажется показательной «пышная оркестровка» «Америк» с «многочисленными *divisi* струнных и неточными удвоениями деревянных духовых и струнных», где также присутствует «певучая медь, колористическая трактовка двух арф, краткие сольные выступления дерева и валторн» [Радвилович, с. 148], которые все перекликаются со стилем Штрауса. Тем не менее, многие указанные черты присутствуют и у других композиторов, в частности у Дебюсси, с которым, как показано в первой главе, у Вареза были глубоко дружеские отношения, прошедшие через всю юность композитора. Кроме того, такие черты как *divisi* и дублировки в принципе характерны для свержоркестра, в силу необходимости сбалансировать громкость звучания с размерами исполнительского состава.

Глава 2. «Америки»: работа со сверхоркестром

2.1 История создания и исполнительский состав

Мы рассмотрели несколько различных направлений, которые оказали влияние на стиль молодого Вареза к моменту его эмиграции в США. Есть и другие, на наш взгляд менее значительные влияния, которые не требуют подробного рассмотрения: так, Дитер Нанц упоминает Бартока, Сибелиуса, Скрябина и Равеля [Nanz, S. 24–29]. Оркестровый стиль Вареза вбирает в себя многие течения, при этом сохраняя индивидуальные черты, которые не позволяют говорить о простом подражании или копировании, а скорее о плюрализме. Варез, тем не менее, главным образом сохранил французскую музыкальную традицию на протяжении всей жизни, даже будучи в эмиграции.

К моменту написания «Америк» (фр. Amériques) в 1921 году Варез уже наметил черты собственного стиля, которые он усиливал и оттачивал в течение 1920-х годов, в то же время постепенно уходя от своих «кумиров» юности.. Премьерные исполнения «Америк» состоялись 9 и 10 апреля 1926 года в Филадельфии и 13 апреля в Нью-Йорке с Филадельфийским симфоническим оркестром под управлением Леопольда Стоковского. Предположительно, Варезу не удавалось до этого найти достаточно средств для исполнения столь масштабного сочинения, из-за чего и возникла задержка с премьерой. Стоковский, проявлявший интерес к современной музыке и к звукоакустическим экспериментам, поддержал Вареза и в дальнейшем способствовал продвижению его музыки. Премьера сопровождалась бурной реакцией публики: «некоторые люди буйно размахивали руками, а одного видели с поднятыми руками высоко над головой, показывающего большими пальцами вниз» [Ouellette, p. 88]; при этом Стоковского трижды вызывали на поклон, а в газетах отмечались сильные стороны сочинения: «отличная структура», «свирепое, неукротимое ликование», «восприятие странностей его последующих работ» [Ouellette, p. 89].

У «Америк» существует две версии: первая – изначальная, завершенная в 1921 году; вторая – сделанная после премьеры в 1927 году. Анализируя исполнительский состав и вообще «Америки», мы вынуждены ориентироваться на редакцию 1927 года в силу нехватки информации об оригинале. Известно, что для этой редакции Варез по совету своего друга и уже тогда известного дирижёра Леопольда Стоковского уменьшил количество инструментов. Из-за этого пострадали, в том числе, и ударные, так исчез экстравагантный инструмент, имитировавший «карканье вороны»²⁵ (его можно услышать на записи Риккардо Шайи). Также Варез значительно сократил количество ремарок и указаний темпов/характера музыки.

Исполнительский состав «Америк» можно воспринять как «договаривание» уже ушедших тенденций. Как уже говорилось, свержоркестр пользовался успехом в течение первых двух десятилетий XX века до Первой мировой войны. Из-за экономических затрат оказалось невозможным собирать такие масштабные коллективы, так что четверные и пятерные составы ушли в небытие. Но в «Америках» все еще используется пятерной состав оркестра: 2 флейты-пикколо, 2 флейты, альтовая флейта, 3 гобоя, английский рожок, геккельфон, малый кларнет in Es, 3 кларнета in B, бас-кларнет in B, 3 фагота, 2 контрафагота, 8 валторн in F, 6 труб in C, 3 теноровых тромбона, басовый тромбон, контрабасовый тромбон, туба, контрабасовая туба, 2 арфы, литавры, ксилофон, колокола, треугольник, трубчатые колокола, низкая трещотка, колокольчики, струнный барабан (львиный рык), хлопущка, бубен, гонг (там-там), челеста, большой барабан 1 и 2, крэш-тарелки, кастаньеты, сирены, тарелки (подвешенные), малый барабан, струнные.

Поскольку количество инструментов внутри каждого семейства деревянных духовых одинаковое для баланса, необычны их соотношения. Так, флейтовое семейство представлено двумя флейтами-пикколо, двумя обычными и альтовой флейтами (то есть, 2.2.1, как сокращенно записывают). Но далее в гобойном и кларнетовом семействе распределение инструментов иное – 1.3.1. А

²⁵ Упомянут в: Nanz, S. 73.

в группе медных духовых количество труб (шесть) и тромбонов (пять) отличается от соотношения в обычном пятерном составе (обычно пять труб и три тромбона).

В ударной группе впервые представлено подобное разнообразие инструментов из разных культур. Основа – классические европейские ударные (большой барабан, малый барабан, тарелки, там-там, треугольник, кастаньеты). К ним добавляются подвиды барабанов и тарелок, явно вдохновленным индонезийским оркестром гамелан, которым восхищался и Дебюсси: это струнный барабан, трещотки, хлопущка. Также выделяются сирены – манифест не столько урбанистического воздействия на музыкальную культуру, но скорее поиска новых тембров.

Название «Америки» относится к тому же роду, что и «Галантные Индии» Рамо: композиторов привлекают далекие, загадочные и неизученные культуры. Алехо Карпентьер писал: «Северная Америка производит на него [Вареза] впечатление необъятности и протяженности. ... Мимоходом можно бросить рассеянный взгляд из окна железнодорожного состава на самые большие водопады в мире. В глубинах каньонов есть города, создающие свои собственные бури... для него Нью-Йорк – это не джаз, не „музыкальная комедия“ и даже не кабаки Гарлема. Он стоит особняком от этих эфемерных характеристик этого нового мира, но чувствует себя глубоко тронутым трагическим смыслом, который он ощущает в неумолимом ритме его труда, в кипучей деятельности доков, в ночных толпах, в суеде Уолл-Стрит. ... „Америки“ начинают созревать. Воодушевленный возможностями своих открытий, Варез задумывает работу крупного масштаба. Он не будет пытаться создать партитуру, которая передаст внешнюю или изобразительную сторону американской жизни, а скорее смело бросится открывать новые горизонты» [Ouellette, p. 55–56]. Сам Варез придерживался того же мнения: «Я не помышлял о названии «Америки» как о чём-то чисто географическом, скорее как о символе открытий – новых миров на земле, в небе или в умах людей». [ibid]

Хотя в «Америках» в полной мере выражается индивидуальная манера письма Вареза, но ощущается и влияние кумиров юности – Дебюсси, Стравинского, Штрауса. С точки зрения эстетики и разносторонности музыкальных влияний «Америки» обладают потенциалом для исследований оркестровки. Тем удивительнее, что в работах, посвященных непосредственно «Америкам», мало затрагивается этот аспект. Например, в диссертации Ф. ди Гасбарро «Figura – Armonia – Forma. Amériques di Edgard Varèse. Un'analisi funzionale» [di Gasbarro 2017], нет специального раздела, посвященного оркестровке, и в целом работа сосредоточена, как и многие другие исследования, на мотивном развитии и формообразовании / структуре. Она упоминает о тембре в статье «Timbre and Formal Functions in Edgard Varèse's Amériques» [di Gasbarro 2018 Canada] в связи со структурой произведения, связывая тембр с мотивными функциями.

Пожалуй, самым существенным исследованием, где рассматриваются «Америки», является очерк Л. О. Акопяна в книге «Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке». Он справедливо отмечает в качестве одной из сильнейших сторон Вареза «богачейшую, бесконечно щедрую тембровую изобретательность» [Акопян 2019, с. 35]. Действительно, ни в одном другом сочинении композитора нет такого разнообразия сольных тембров и интересных их сочетаний. Этому способствует «экзотическая» эстетика: желание раскрыть новые, неизведанные миры, о чём упоминал Алехо Карпентьер: «В ожидании появления, иных звуковых факторов, он использует свое техническое мастерство для извлечения новой субстанции из того, что есть под рукой, и для лечения болезней этого несовершенного организма, имеющегося в распоряжении композиторов. Этим объясняются ошеломительность его произведений и многообразие инструментария и тембров, простирающееся от восьми инструментов в „Октандре“ или двадцати с небольшим в „Приношениях до ста сорока в „Америках“» [Карпентьер 1990, с. 126]

Другая важная для нас идея Акопяна – сравнение композиционного метода Вареза с т. н. матриксом, «мелкозернистым, слабо структурированным веществом, в котором взвешены устойчивые структурные элементы живой клетки (органеллы)» [Акопян 2019, с. 28]. Если вспомнить параллель самого Вареза с отражением света в гранях кристалла, в сумме получается общая модель – яркие, устойчивые элементы-ядра и нестабильная, переменная структура целого.

В соответствии с уже установленными критериями анализа, сосредоточим внимание на тембровом и фактурном аспектах «Америк», поскольку именно они представляют особый интерес для исследования.

2.2 Тембровые характеристики мотивов: солисты и «смешанные ансамбли»

В тембровых характеристиках «Америк» видна основная тенденция, которая наблюдается во всех сочинениях Вареза этого периода, – противопоставление чистых и смешанных тембров, солистов и «смешанных ансамблей»²⁶. Эта дихотомия наблюдается во всём XX столетии, хотя её эстетические корни уходят глубже в историю музыки, как об этом пишет И. М. Шабунова²⁷: «В музыке XX в. чрезвычайно расширяется диапазон тембровой палитры. <...> Если в этом ракурсе рассмотреть музыку последней трети столетия, то в ней очевиден смысловой акцент на крайних градациях тембровой шкалы – чистых и смешанных тембрах. Указанная поляризация восходит к более ранней оппозиции *solī-tutti* или *solo-tutti*, изначально сформировавшейся в структуре песенных жанров (запевно-припевной) и в дальнейшем

²⁶ Этот термин используется Р. Эриксоном в книге «Sound Structure in Music» [Erickson 1975]. Его определение «смешанного ансамблевого тембра» основано на следующих характеристиках: равновесие воздействуемых сил, потеря идентификации у звучаний отдельных инструментов и помещение неожиданного или запоминающегося смешанного звучания на передний план восприятия.

²⁷ К этой книге мы возвратимся в данном разделе. Многие из того, что подмечено автором по поводу тенденций оркестровки XX века, косвенно связано с Варезом, так как он был частью этой культурной среды.

многokrатно закрепленной как в музыке хоровой, оперной, так и в стилистике концертно-симфонических жанров Нового времени» [Шабунова 2017, с. 244].

«Америки» – начальный этап эволюции стиля Вареза, где ещё действуют принципы, усвоенные у Дебюсси, для которого, по мнению Шабуновой, так же характерно наличие двух видов мелодики. «Они различны в тембровом отношении: для первой типичны приемы звукописи, слияние тембров, для второй – обособленные в фактуре чистые тембры» [Шабунова 2017, с. 194–195]. Эту же идею данный автор справедливо развивает в отношении звукоизобразительности: «в создании колористической картинности композитор объединяет и уравнивает два основных принципа оркестровки: тембровое варьирование и тембровую периодичность (лейттембры)» [Шабунова 2017, с. 244–245].

Это отражается уже на примере основного мотива – своего рода *idée fixe* (Рисунок 8).



Рисунок 8. Основной мотив (т. 1–3).

И в начальном проведении, и в дальнейшем в оркестровке этого мотива преобладают чистые тембры, в основном – духовые (альтовая флейта и труба). Единственный раз, когда тему проводят не духовые инструменты, а струнные – альты – в т. 101–102. Наконец, в т. 350–355 мотив оркестрован для ансамбля исполнителей, – играют деревянные духовые в средне-низкой тесситуре (Рисунок 9). Этот фрагмент отсутствовал в оригинальной редакции «Америк» и кардинально отличается от всех других проводений мотива своей природой: вместо солиста здесь используется микст инструментов из разных семейств и групп.

т. 1–10; 19–21; 26–27; 43–46	Альтовая флейта
т. 60–62	Труба I
т. 101–102	Альты
т. 222–224	Труба I

Т. 244–246	Трубы I и II в октаву
Т. 350–355	Гобой I, английский рожок, кларнет in B I, бас-кларнет, фаготы I и II

The image shows a page of a musical score for 'The American' (Тембровая окраска). It features several staves for different instruments:

- Alto Flute (in G):** Starts with a melodic line in 4/4 time, marked *mf*.
- G A.Fl.:** Similar melodic line, also marked *mf*.
- G A.Fl. 1:** Includes a section marked 'Subitement au m. 1 (♩ = 60)' and 'Mouvement initial'.
- G A.Fl.:** Continues the melodic line, with dynamics ranging from *poco sf* to *molto fff*.
- C Trpt. 1:** Features a melodic line with dynamics *fff* and *molto fff*.
- Vlas.:** Includes a section marked 'Poco lento (♩ = 64) (♩. précédente) (pont.) de la pointe - très serré'.
- C Trpt. 1:** Continues the melodic line, marked *ff*.
- C Trpt. 1:** Another melodic line, marked *ff*.
- Fls. 1:** Flute part.
- Obs. 1:** Oboe part.
- E.H.:** English Horn part.
- CLARINETTES:** Includes parts for Eb, Bb 1, and Bb 2.
- Bass.:** Bassoon parts for 1 and 2.
- Vlns. 1 and 2:** Violin parts.
- Vlas.:** Viola part.
- Vc.:** Violoncello part, including an *arco* section.

Рисунок 9. Тембровая окраска проведений основного мотива «Америк».

Иной принцип лежит в переоркестровке так называемого фанфарного мотива. Мотив этот состоит из восходящей и нисходящей хроматической мелодии, напоминающей сильно модифицированную традиционную фанфару медных духовых (Рисунок 10).

The image shows a musical score for a fanfare motif in 4/4 time. It consists of a single staff with a melodic line that starts with a chromatic ascent and is followed by a chromatic descent. The motif is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a triplet of notes at the end.

Рисунок 10. Фанфарный мотив т. 41–42 (редукция).

Если первое проведение мотива в т. 41–42 оркестровано одной и той же группой, то во втором проведении одни инструменты начинают, а другие продолжают мелодию; в третьем же эти группы меняются местами. Варез использует схожий набор тембров (пикколо, флейты, кларнеты и трубы), но переставляет их, как в калейдоскопе: видно постоянство смешанных тембров (Рисунки 11–13).

1. Solo
 Picc. 1
 CLARINETS
 E♭ 1
 B♭ 2
 B♭ 3
 C Трп. 4
 (con sord.) a2
 f
 ff
 molto cresc.
 ffff

Рисунок 11. Фанфарный мотив «Америк» (т. 41–42).

1
 2
 Fls.
 1
 2
 Obs.
 E.H.
 Heck.
 CLARINETS
 E♭
 B♭
 B♭ Ba.
 Bass.
 C. Bass.
 ff subito < ff
 p
 ff subito < ff
 p
 ff subito < ff
 p

Рисунок 12. Ядро фанфарного мотива «Америк», повторенное несколько раз с новым развитием (т. 95–99).

Picc. 1
 Fls. 2
 CLARINETS
 1
 2
 C. Трп. 3
 4
 5
 Trbn. 3
 4
 Xyl.
 a3
 ff
 ffff
 ppp
 (con sordini) a2
 (s) a2
 ff
 ffff
 (sans sordini)
 ff
 ffff
 (sans sordini)
 a3 gliss.
 mf
 ffff
 (sans sordini)
 4 gliss.
 mf
 ffff
 ppp
 3
 ff

Рисунок 13. Фанфарный мотив (т. 58–59).

т. 41–42	пикколо, малый кларнет, трубы I–IV
т. 58–59	пикколо и флейта начинают, а нисходящая линия у труб и ксилофона
т. 92–93	начинают флейты, гобои, англ. рожок, бас кларнет и фаготы, продолжают пикколо, малый кларнет, валторны и трубы
т. 220–221	пикколо, флейты, все кларнеты, трубы – полностью мотив
т. 502	одни трубы
т. 522–523	начинают флейты, гобои, англ. рожок, кларнеты in B I–II, продолжают трубы I–IV

Есть в этом и своя семантика: высокие деревянные и высокие медные духовые традиционно используются для оркестровки фанфар. У фанфары было много применений, но то, которое кажется наиболее уместным здесь, – открытие занавеса на представлении. О театральности будет сказано позже.

Переоркестровки мотивов с принципиально новыми тембрами в «Америках» также встречаются. Довольно продолжительный мотив в «испанском» доминантовом ладу проходит дважды в т. 163–172 и т. 356–408. В первый раз мелодия звучит у всей струнной группы, кроме контрабасов, в унисон. Отметим, что тесситура для всех них высокая, напряженная; на это намекает и ремарка «sauvagement» (яростно). Струнным противопоставляется параллельный пласт ударных и отдельные звуковые пятна у духовых. Во второй раз эта мелодия звучит у пикколо, флейт, гобоев и малого кларнета, то есть уже знакомого нам сочетания высоких деревянных духовых. Однако она жанрово переосмыслена. Теперь это галоп, оркестрованный настолько «функционально», насколько можно применить это понятие к Вареzu. Басовые аккорды у инструментов низкой тесситуры (Cfg., Tube, Timp. II, Cb.), аккорды на слабую долю у всех инструментов в средней тесситуре (C.I., Heck., Cl. in B, B. Cl., Fg., Corni, Tr-be, Timp. I, Harp., Xyl., Archi). Что не характерно для галопа, так это ритм, колеблющийся в данном случае между 2/8 и 3/8. В какой-то момент даже изменяется чередование аккордов на сильной и слабой долях.

Подытоживая наблюдения, надо признать, что Вареz последователен в сохранении индивидуальных тембров или групп тембров для своих мотивов. Если же происходит полная переоркестровка, она сопровождается и изменением жанровой природы темы.

2. 3 Фактурная динамика развития

О фактурной динамике уже говорилось ранее в главе 1. Это важный компонент музыки Вареза и в целом один из признаков грядущих течений XX века – отказ от опоры на гармоническое и мелодическое развитие.

Эту концепцию олицетворяет излюбленный приём перехода у Вареза – *оборванное крещендо* (в общем плане «оборванная кульминация», поскольку этот приём наиболее часто употребляется в кульминационных зонах). Крещендо достигается с помощью динамических и фактурных средств усиления: как привлечения всё новых тембров, так и смены тесситуры существующих инструментов. Здесь Варез предугадал тенденции XX века, где резкие контрасты разделов стали нормой²⁸. Например, «Болеро» Равеля основано на принципе темброво-фактурных вариаций, где с помощью присоединения новых инструментов и увеличения плотности фактуры *повышается фактурная динамика*.

За оборванным крещендо следует резкий спад фактурной динамики; иногда следующему разделу даже предшествует такт паузы (в «Америках» в таких случаях остаются одни ударные, которым поручается связать музыкальную ткань). Восстанавливается своего рода статус-кво (Рисунок 14).

²⁸ Опять же находим у И. М. Шабуновой: «Можно утверждать, что в слуховом сознании современного слушателя сформирован отклик на повторяющийся прием – внезапный срыв кульминации». [Шабунова 2017, с. 247–248]

Рисунок 14. Глиссандирующая кульминация и последующий фактурно-динамический спад (т. 455–457).

Динамический контур «Америк» напоминает «кардиограмму». Ни один темброво-фактурный комплекс не задерживается дольше десятка тактов, а зоны подъемов и спадов сменяются резко (отсюда и «оборванное крещендо»). Следует отметить, что не всем композиторам свойственна подобная «дробная» и непредсказуемая логика изложения²⁹.

²⁹ Приведём несколько примеров из разных эпох и направлений. У Шостаковича в первой части Восьмой симфонии прослеживается классическая трёхактная структура драматической пьесы: завязка, развитие к кульминации и спад в репризе; темброво-фактурные комплексы продолжительны и держатся вплоть до 50 тактов. У Брамса в финале Четвертой симфонии

2.4 Кульминации: подъёмы и спады

Уже упомянутая «динамическая кардиограмма» состоит из цикла подъёмов и спадов фактурной динамики. Слово «кульминация», хотя и будет употребляться здесь и далее, нуждается в комментарии – обычно кульминацией считается высшая точка развития формы, однако в данном случае это лишь локальный пик «кардиограммы».

Как же расценивается значимость каждого отдельного взятого подъёма по отношению к целому? Можно оценивать такие параметры как продолжительность кульминации, плотность фактуры, количество и качество задействованных инструментов, степень интенсивности динамики.

Первая же зона фактурного подъёма встречается в «Америках» в т. 36–42. В рамках начальной дихотомии «альтовая флейта соло – эпизоды у групп оркестра» предполагается, что эта кульминация завершает экспозиционный фрагмент основного мотива и одновременно подготавливает почву для последующего остигатного мотива. Ударная группа на протяжении пяти тактов играет одна, а собственно кульминация длится всего два такта (но важно отметить, что темброво-фактурный комплекс возник именно со вступления ударной группы). Для первого раза Варез использует инструменты выборочно: из деревянных духовых лишь высокие – пикколо и малый кларнет; из медных – только трубы и тромбоны; струнные молчат. Ударные же взяты целиком, включая и сирену, которая в первый раз в «Америках» вступила в этом эпизоде и завершила «парад инструментов» (Рисунок 15).

интенсивность фактуры и динамики находится примерно на одинаковом уровне в крайних разделах части, в то время как в середине – резкое затишье и умиротворение (при этом инструментовка хора духовых схожа с противопоставленными пассажами струнных, но темп и динамика окрашивают музыку в иные тона). Здесь смена темброво-фактурных комплексов обусловлена проведением басового хода-темы: каждый комплекс, кроме заключительного, длится по восемь тактов.

1. Solo
 Picc. 1 *f* *molto cresc.* *ffff*
 Fls. 1
 2
 G A. Fl.
 Obs. 1
 2
 CLARINETS
 E \flat 1 *f* *molto cresc.* *ffff*
 B \flat 2
 B \flat 3
 C Tpts. 3 (con sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 4 (con sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 5 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 6 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 Trbs. 1 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 2 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 3 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*
 Harp 1
 2
 Timp. 1 *mf* *molto cresc.* *ffff*
 2 *ffff*
 Srn. *pp* *ffff*
 S.B. *f* *ffff*
 R. S.D. *f* *ffff*
 Cym. B.D. 1 *ff* *ffff*
 Cast. Tamb. *ffff*
 W. C. *mp*
 Vlns. 1
 2
 Vlas.
 Vc.

Рисунок 15. Первая крупная кульминация (т. 36–37).

В «Америках» несколько раз встречается своего рода «глиссандирующая» кульминация, где голоса движутся по хроматическим гаммам в манере глиссандо. В одном случае движение голосов параллельно и выполняется с помощью реального глиссандо струнных как в т. 34–35

(«синхронное глissандо»); в другом медные духовые расходятся в противоположные стороны. Сперва в фактуре участвуют лишь струнные, но затем и духовые присоединяются в т. 172–176, 208 и 225–229, 448–457 (Рисунок 16).

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony, featuring a climactic glissando passage. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes (Fl.), Oboes (Obs.), Clarinets (CLARINET), Bassoons (BASS.), Horns (Horn), Trumpets (C. Trpt.), Trombones (Tuba, C. Tuba), Harp, Percussion (Timp., S.D., M.D., Cym., G.), Violins (Vlna. div.), Viola (Vlna. div.), and Cello/Double Bass (Cb. div.). The score is marked with 'rit.' and 'morendo' at the bottom right. The passage is characterized by a dense texture of notes, with many notes beamed together, creating a shimmering, sliding effect. The dynamics range from 'ppp' to 'fff'.

Рисунок 16. Глissандирующая кульминация (т. 450–451).

Хотя такие глissандо использовались в музыке для передачи ветра или бури, Дитер Нанц отметил конкретную схожесть пассажа в т. 34–35 с «Мученичеством святого Себастьяна» Дебюсси, сюитой из которого Варез дирижировал в 1914 году [Nanz, S. 249] (Рисунок 17).

46a Claude Debussy, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Ziffer 29

46b *Amériques*, Takte 2 bis 1 vor Ziffer 4

Рисунок 17. Сравнение между «Мученичеством Святого Себастьяна» К. Дебюсси (ц. 29) и «Америками» (т. 34–35).

Наконец, весь последний раздел *Grandioso*, т. 459–510, представляет собой одну гигантскую кульминационную зону. Что интересно, мелодия в этой уплотненной и довольно перегруженной фактуре поручена тромбонам, которым в других эпизодах редко давали солировать (например, они отсутствуют в других зонах подъёма т. 172–176, 356–407). В финальных тактах 532–536 весь оркестр (кроме арф) создает единый темброво-фактурный комплекс, в едином движении. В первой редакции оба заключительных аккорда резко обрываются, но во второй Вarez решает последний раз продемонстрировать излюбленное «оборванное крещендо», не желая ресурсов и сил исполнителей (предельно громкая динамика, а медным духовым даже указано поднять раструбы вверх на последней половинной доле такта). Даже здесь видна классическая техника «оркестрового крещендо», то есть подсоединения инструментов постепенно с целью естественного усиления плотности фактуры. Высоко звучащие ударные инструменты начинают крещендо, а низко-тесситурные, «тяжелые», присоединяются только на последней половинной доле (Рисунок 18).

The image displays a detailed musical score for the final climax of the piece «Америк» (measures 532-536). The score is arranged in a standard orchestral format, with woodwinds and strings at the top and brass at the bottom. The woodwind section includes Piccolo, Flute (Fla.), Oboe (Obs.), English Horn (E.H.), Clarinets (E-flat, B-flat, Bass), Bassoon (Bsns.), and Contrabassoon (C.Bans.). The brass section includes French Horns (F.Hrn.), Trumpets (C, 3/4, 6/8), Trombones (1-2, 3-4), Tuba, and C. Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Snare (Srn.), Bass Drum (B.D.), Cymbals (C.Cym.), Castanets (Cast.), and W.C. The score is marked with «molto cresc.» and «Lunga» (long), indicating a sustained and increasing dynamic. The tempo is marked as «4° temp.» and «Cresc. - Trombones - Trombones - Parillons en lair». The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a dynamic range from ppp to fff.

Рисунок 18. Финальная кульминация «Америк» (т. 532–536).

В целом кульминации «Америк» различаются по нескольким показателям. Первый – это продолжительность нарастания звучания. Как было показано, «пик» может длиться от двух тактов до нескольких десятков. От

начала к концу наблюдается прогрессия в сторону увеличения продолжительности. Вплоть до т. 264 все кульминационные зоны делятся от 4 до 8 тактов и строятся по одинаковому принципу: резко повышается плотность фактуры и интенсивность голосоведения. Подключаются высокие деревянные и медные духовые.

Второй – плотность фактуры. Варез может создавать громкое звучание, не привлекая весь оркестр и не сжимая фактуру в одном регистре. Наконец, третий – степень важности определенных инструментов. В некоторых вышеприведенных примерах композитор намеренно «сберегал» тембр, чтобы более эффективно использовать его в дальнейшем.

2.5 Театральность и режиссёрский язык «Америк»

Театральность в XX веке нашла гораздо большее применение, чем просто звукоизобразительность: это и закрепление за инструментами конкретных «персонажей» и инструментальный театр при исполнении, когда сам процесс игры становится зрелищем. Известно, что Варез в разные периоды своего творчества обращался к театру: в юности это была опера «Эдип и сфинкс», а в зрелом возрасте – квази-мистерия «Астроном». Эти проекты не были осуществлены, но сам факт важен – Вареза интересовала символика и условность театра, так же как и экспериментаторская природа сценического пространства.

Использование тембров в «Америках» театрально в той же степени, как в «Путеводителе по оркестру для юных слушателей» Бриттена или в «Пете и Волке» Прокофьева. Показательный пример – т. 100–105. Словно на параде, последовательно вступают инструменты из разных групп оркестра, сперва духовые (первая труба), затем струнные (альты), затем ударные (тарелки, большой барабан и бубен). Далее эти группы объединяются в ансамбль из представителей этих групп – флейт, усиленных колокольцами и флажолетами скрипок.

Ранее рассмотренный фанфарный мотив также может быть уподоблен театральной фанfare, с которой в старину открывали занавес. Само положение мотива на гранях формы похоже на намеренное привлечение внимания к этим кульминациям.

Продолжая идею театральности, рассмотрим партитурные ремарки «Америк», которые представляют собой нечто большее, чем ещё один слой музыкального текста – они образуют собственное семантическое поле, свой режиссерский язык³⁰.

Ремарки в общем входят в коммуникативную систему, при помощи которой композитор выражает свои намерения. По мере того, как возросло индивидуальное значение композиции и её уникальность, композиторы ощущали потребность закрепить своё видение, для чего возникла потребность прокомментировать уже известные виды нотной записи. Хотя «интернациональным» языком музыки считался итальянский, в XIX веке в рамках общей тенденции к развитию национальных традиций композиторы также стали прибегать к указаниям на своих родных языках.

В сочинениях Вареза ремарки не просто являются его выражением режиссерской мысли. По мнению Д. Нанца, «они свидетельствуют отчасти о стремлении к предельной точности, отчасти о капризно-игривых или поэтических выражениях настроения» [Nanz, S. 75].

Варез пользуется тремя языками – французским, итальянским и английским. Они различаются по степени значимости, исходя из того, при каких обстоятельствах Варез изучал их и для каких нужд.

Французский – его родной язык. Обычно для партитур французских композиторов были типичны ремарки только на этом языке; у Вареза также преобладают французские указания. Здесь наблюдается наибольшее богатство лексики и индивидуальность эпитетов, выражающих эмоциональный характер исполнения.

³⁰ В музыковедении проводились подробные исследования в связи с литературными указаниями других композиторов – А. Скрябина, К. Дебюсси, М. Мусоргского; см. [Берченко 2004], [Быканова 2014], [Михайлов 2017], [Левашев 2011].

Итальянский – универсальный мировой язык для музыкальных обозначений. Страны, где профессиональная музыкальная культура обрела себя сравнительно поздно, часто прибегали к полной записи на итальянском языке для удобства понимания и стандартизации. Детство, частично проведенное в Турине, и общение с отцом, у которого были итальянские корни, могло дать Варезу начальные познания языка; кроме того, обучение в *Schola Cantorum*, несомненно, укрепило его знание итальянской музыкальной терминологии. Тем не менее, большинство ремарок на этом языке можно считать «стандартизированными»: это распространенные указания темпа (*Allegro*, *Andante*, *Moderato* etc) и технического характера (*col legno*, *pizzicato*, *arco*).

Английский – язык, который Варез использовал в публичных выступлениях и письмах к американским коллегам. Остается неясным, насколько подробно он изучал этот язык до эмиграции в Америку. В англоговорящих странах существуют разные мнения относительно записи музыкальных обозначений на английском языке, от полного пренебрежения до полного приоритета. У композитора преобладают технические указания, в основном для ударных и медных духовых.

Уникальность партитур Вареза в том, что в них присутствуют все три языка и одинаковые обозначения могут встречаться на разных языках. Так, обозначение «без сурдины» встречается в итальянском (*senza sordino*) и французском (*sans sourdine*) вариантах часто на одной и той же странице (см. страницы 12, 13, 28, 34, 35, 74, 107 по: *Amériques* 1973).

Изучая ремарки о характере исполнения, заметны крайности, своего рода максимализм Вареза. На одном конце спектра указания, связанные с мощностью оркестра, – «*pesantissimo e rude*» (очень тяжело и грубо), «довольно скоро, но тяжело», «*con somma forza*» (со значительной силой), «*sauvagement*» (дико), «*hurlantes*» (завывая), «*grandioso*» (грандиозно). На другом конце требования «очень спокойно» (*Più calmo*), «нежно и немного неуверенно» (*doux et un peu timidement*), «умеренно» (*modérément*), «*très doux*» (очень мягко), «*presque rien*»

(почти ничего). Все ощущения заострены, словно на театральных подмостках (см. выше анализ фанфарного мотива).

Другой важный вывод – Вареза заботит то, как будут восприняты его сложнейшие переплетения голосов и густая фактура. Поэтому так часто он подписывает, сколько тот или иной звук должен тянуться и какова степень его яркости – «dans le lointain» (издалека), «morendo» (затухая), «clair» (ясно), «sons étouffés» (приглушенно), «très serré» (очень плотно, жёстко, туго), «poco stentato» (с некоторым усилием), «sans nuances» (без нюансов), «voilé» и «découvert» (скрыто и явно), «son ècho» (как эхо), «à peine» (едва), «non voilé, serré» (не приглушенно, жёстко) и «percussion: dans le sentiment de monotonie et de presque indifférence» (ударные: с ощущением монотонности и практически безразличия). Даже такие ремарки, как «ravillons en l'air» (раструбами в воздух) у валторн, подразумевающие определенную долю игры «на публику», так как выглядит это действительно впечатляюще, у Вареза направлены на поддержание баланса – действительно, когда весь оркестр проводит разные мелодические линии, ему требуется, чтобы валторны «пробились» сквозь гущу.

Отдельно отметим ремарку «dolce» (нежно) у ксилофона, ударного инструмента, который часто используется в сатирических или скерцозных целях и редко получает право на лирическую мелодию.

Указания технического характера обнаруживают большие познания Вареза в области устройства инструментов и их возможностей. Не без оглядки на своего друга-арфиста Карлоса Сальседо, много экспериментировавшего с инструментом, Варез предписывает двум арфам приёмы игры, нетипичные для предыдущих столетий.

На первой же странице видим: «Звучание в духе литавр – правая рука ударяет по наиболее звучному участку деки кончиком среднего пальца. Левая рука играет как обычно» (Timpanic Sounds – The right hand strikes the most sonorous part of the sounding board with the tip of the 3rd finger. The left hand plays normally). Эффект легкого постукивания, вроде вудблока, сразу же окунает слушателя в экзотическую атмосферу «Америк».

На семнадцатой странице мы встречаемся с арфовой сурдиной. «Сурдина арфы – тонкий кусок бумаги шириной $\frac{3}{4}$ дюйма, который вставляется между струнами в их верхней части» (The mute of the harp is a narrow strip of paper ($\frac{3}{4}$ of an inch wide) which one interlaces at the upper extremity of the strings). В практике для той же цели используется деревянный гребешок. Арфовый звук изначально уступает в громкости прочему оркестру, поэтому тем интереснее применение сурдины, особенно на коротком отрезке времени.

Наконец, на сорок шестой странице Варезу требуется «металлический звук, производимый путем зажатия педали между двумя выемками» (Metallic sound, produced by holding the Pedal in balance halfway between two notches). Опять же, это расширяет возможности арфы по сравнению с романтической эпохой, где представить себе «металлическое звучание» было бы невозможно.

Все эти пояснения написаны по-английски, по-видимому, в практических целях – местным оркестрантам требовались указания, которые бы они сразу поняли. Не исключены и влияния джазовой культуры, поскольку обозначения в партиях тромбонов на английском весьма похожи на приёмы игры этого стиля. Первое – slide (скользить), обозначающее способ игры, glissando, которое на тромбоне легко возможно в сравнительно небольших масштабах (в примере даётся форшлаг из трёх нот, которые предполагается исполнить единым движением кулисы, а не выигрывать каждую из них отдельно). Второе – laugh (смеяться), когда тромбонист произносит слоги «ha» и «ho» при игре, из-за чего нотам придается характерный вибрирующий тембр (ту же идею выполняет специальная «wah wah» сурдина).

Варез до педантичности точен и аккуратен в своих технических ремарках в партиях ударных инструментов. Это связано с практическим представлением об их задачах: «Он знает их, и он в точности знает, как на них играть» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 119]. Редко встретишь такую детализацию не только о характере звучания, но также о подручных средствах игры. Так, Варез всегда разграничивает игру деревянными палочками (baguettes de bois) и палочками с наконечником из губки (baguettes d'éponge), сейчас заменяемыми на войлок.

Первые дают четкое, резкое звучание, используемое в плотной фактуре для поддержки оркестра, вторые дают более мягкое и тихое звучание, требуемое в эпизодах с разреженной фактурой, а также в редких случаях, когда литавры с прочими ударными инструментами остаются одни.

Другое частое противопоставление при использовании ударных инструментов в «Америках» – металлические кисточки (*balai metallique*) и колотушки (*mailloche*). Различие в звучание огромное: если кисточка производит легкий звон в высокой тесситуре, то колотушка даёт мощный удар. Такой яркий контраст демонстрируется уже в т. 47–51, где поверх оstinато второго большого барабана с кисточкой то и дело раздаются удары первого барабана с колотушкой, создавая образ некоего ритуального шествия. Иногда большой и малый барабан оба играют с кисточками как в т. 249–254, где тот же образ шествия уже показан как будто издали.

Специальные обозначения находятся даже для инструментов, которые у многих композиторов записываются без каких-либо технических указаний: так, Варез различает игру по краю (*sur le bord*) и по центру (*sur la membrane*) малого барабана, а для бубна находятся такие указания, как «провести большим пальцем» (*frottez avec le pouce*) и «ударить» (*frappez*), показывающие знание природы игры на инструменте.

Приведенные примеры показывают, как Варезу важна была ясность его намерений, как для слушателей, так и для исполнителей. Это отразилось в подробных указаниях на нескольких языках, которые касаются как технических приёмов игры, так и характера звучания (здесь как раз обнаруживается веприковская «бифункциональность тембра»). В результате композиторская воля предельно детализирована.

Глава 3. «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр», «Интегралы»: специально сочинённые исполнительские составы

3.1 Специфика ансамблевого типа письма

В промежутке между «Америками» и «Арканой» Варез создал четыре сочинения для специально сочиненных ансамблевых составов: «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр» и «Интегралы». Отказ от большого симфонического оркестра был, вероятно, продиктован скудностью ресурсов в послевоенное кризисное время: хотя Международная гильдия композиторов дала Варезу уникальную возможность исполнять собственные сочинения, но их состав был ограничен исполнительскими и финансовыми возможностями. Варез использовал эти условия для подробного экспериментирования с тембровой и фактурной динамикой, развивая тенденции, намеченные в «Америках».

Камерность составов выявляет специфические черты инструментовки и звучания. Сами критерии того, что можно называть «камерным ансамблем», изменялись с развитием музыки. В XVIII–XIX веках выработались типичные инструментальные составы, от дуэта до децимета. Ансамбли, превышавшие 10 человек, считались оркестрами. Другим признаком ансамбля считалось отсутствие дирижёра, так как все исполнители слаженно играли вместе «в ансамбле». В XX веке оба эти параметра были поставлены под сомнение, в том числе и в музыке Вареза. Камерные составы нововенской школы и Штрауса вошли в моду так прочно, что вскоре появились камерные оперы с минимальным количеством исполнителей. В то же время некоторые ансамбли были настолько сложными для исполнения, что без помощи дирижёра было не обойтись. Таким образом, граница между ансамблем и оркестром оказалась размыта.

Из-за небольшого числа исполнителей ансамблевая фактура натуральным образом становится более прозрачной, учитывая также меньшую суммарную реверберацию звучания в зале. Ансамбль не может похвастаться

«впечатляющими контрастами, мощью звучания и тембровым богатством симфонического оркестра». [Готлиб, с. 108] Возрастает роль каждого исполнителя. Исторически это приводило к повышению виртуозности партий и появлению мелодических фрагментов у инструментов, которые редко солировали в оркестре (контрабас, туба, контрафагот). В ансамбле «можно достичь тончайших градаций звучания, почти импровизационных отклонений от ритма и некоторых нюансов, практически недоступных оркестру, где большое количество музыкантов в унисон играют одну и ту же партию». [Готлиб, с. 108]. Также отсутствие оркестровой «мощи» звучания нередко ограничивало жанры, употребляемые в ансамблях.

Все эти тенденции продолжили существование в XX веке и нашли свое отражение в ансамблевой музыке Вареза. Хотя Варез разрабатывает ансамблевый тип письма, а не воспроизводит большой симфонический оркестр в миниатюре, он неизбежно создает настолько изощренную фактуру и ритмику, что необходимо присутствие дирижёра. Это говорит об уже описанном размытии границ между оркестром и ансамблем. Но следование тенденциям в общем плане не отменяет индивидуальности Вареза в мелких деталях, в его любимых «гранях кристалла».

3.2 «Приношения»

3.2.1 История создания и исполнительский состав

«Приношения» (фр. «Offrandes») написаны в 1921–1922 годах. Это вокально-инструментальное сочинение для камерного оркестра и солистки сопрано в двух частях. Для первой части взята поэма чилийца Висенте Уидобро «Песенка свыше», чьи сочинения во французском издании были привезены Луизой Варез из Парижа. Для второй части взята, также во французском переводе, поэма «Южный крест» мексиканского поэта Хосе Хуана Таблады,

друга Вареза, проживавшего в Нью-Йорке с 1914 года. Две части «Приношений» посвящены Луизе Варез и Карлосу Сальседо соответственно.

Первое исполнение «Приношений» состоялось 23 апреля 1922 года под названием «Посвящения» (*Dédications*). Партию сопрано исполнила знаменитая певица Нина Кошиц, для которой Варез предназначал сочинение [*Louise Varèse, p. 174*].

В «Приношениях» ещё заметны отголоски романтизма начала XX века. Кэрол Оджа в книге «*Making Music Modern: New York in the 20s*» писала, что сочинение напоминает «скорее роскошную парчу из салонов на рубеже веков, чем ясную прямоту модернистского интерьера». [Оја, р. 33] Да и выбор текстов характерен – это поэзия в духе символистов; к такого рода стихам в своё время часто обращался Дебюсси. Сквозная тема – желание уйти от реальности и погрузиться во внутренний мир грез («но птица поёт круглый год в моей голове»; «Бежать!»).

Ещё не решаясь обратиться к специально выбранным составам, Варез избирает камерный оркестр, где каждый инструмент представлен в единственном экземпляре. Состав исполнителей: флейта пикколо, флейта, гобой, кларнет in B, фагот, валторна, труба in C, тромбон, трещотка, малый барабан, большой барабан, тарелки, кастаньеты, бубен, треугольник, два гонга (средний и низкий), арфа, сопрано, струнные.

В предисловии к сочинению Варез указывает максимально возможный струнный состав (6.4.4.2.2) в том случае, если в камерном оркестре есть желание расширить струнную группу; изначально предполагается, что задействован только один инструмент от каждого семейства. Затем следуют подробные инструкции для арфы, скорее всего, не без влияния Карлоса Сальседо. Они касаются исполнения четвертитоновых интервалов и специфических видов глissандо, где струны должны ударяться друг от друга и вибрировать.

3.2.2 Тембр как конструктивный и экспрессивный элемент

Одним из наиболее превалирующих свойств тембра в «Приношениях» является звукоизобразительность – довольно типичная для вокально-инструментальной музыки расшифровка и иллюстрация деталей текста.

Наиболее заметный элемент звукоизобразительности – труба в первой части. Это своего рода «второй солист», соперничающий с мелодической линией сопрано. Значение тембра трубы выясняется, когда в т. 28–29 в тексте появляются слова «я трублю в рог на все моря» («je sonne mon clairon vers toutes les mers»). Вместо аутентичного сигнального рога или даже близкого по тембру теноргорна, которых у Вареза, по всей видимости, просто не было, он воспользовался трубой.

В конце первой части Варез изображает птичье пение (Рисунок 19) на словах «в моей голове весь год подряд поёт птица» быстрым стаккатным пассажем у флейты-пикколо в т. 49–50. Конечно, птичье пение традиционно передавалось тембром флейты³¹.



Рисунок 19. «Птичье пение» (ч. 1, т. 49–50).

Приведем ещё два примера, когда музыкальное содержание было определено текстом стихотворений. Во второй части в т. 21–24 на словах «в небе знак» (Рисунок 20) скрипки и альты, до того звучавшие в низкой тесситуре, поднимаются вверх с флажолетами³².

³¹ Пасторальная симфония Л. ван Бетховена, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, увертюра к «Сказанию о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова и т. д.

³² В духовных сочинениях сходный приём встречался давно: например, в торжественных мессах Баха и Бетховена в фугах на текст «Pleni sunt coeli» слово «coeli» (небо) одинаково подчеркивается подъёмом мелодии.

Рисунок 20. Подъём тесситуры (ч. 2, т. 21–24).

Наконец, в т. 35–41 второй части «дождь заключил тропики в хрустальную клетку», и оркестр отзывается повторенной ритмической фигурой из четырех шестнадцатых, где не только вторая длительность синкопирована, но и сама фигура дана не на сильной доле такта, а с задержкой в одну шестнадцатую. Из-за этого возникает яркий ритмический контраст с вокальной партией и ударными инструментами (Рисунок 21).

Рисунок 21. «Дождь» (ч. 2, т. 35–41).

Помимо звукоизобразительности в первой части часто используется передача мелодии от тембра к тембру: в т. 2–6 от трубы к гобой и обратно, в т. 26 от трубы к сопрано и в т. 30 обратно к трубе, в т. 42 от флейты к кларнету и от кларнета к валторне и в т. 48 от кларнета к трубе (Рисунок 22–25).

Рисунок 22. Труба и гобой (ч. 1, т. 2–6).

Figure 23 shows a musical score for four parts: Cor (Horn), Trp1te (Trumpet 1), Trbne (Trumpet 2), and Voix (Voice). The Voix part includes the lyrics "Je vois tour-ner la ter-re et je". The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

Рисунок 23. Труба и сопрано (ч. 1, т. 29–30).

Figure 24 shows a musical score for six parts: p1e Fl. (Piccolo Flute), Fl. (Flute), Hb. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bass. (Bassoon), and Cor. (Horn). The Cl. part is marked "très souple". The score includes a "subito rall. molto" instruction and a "cresc." marking.

Рисунок 24. Кларнет и валторна (ч. 1, т. 42).

Figure 25 shows a musical score for two parts: Cl. (Clarinet) and Trp1te (Trumpet 1). The Cl. part has a box around the first measure with the number 7. The score includes a "con sord. pp" marking.

Рисунок 25. Кларнет и труба (ч. 1, т. 46–48).

3.2.3 Связи с «Америками»

В музыкальном тексте «Приношений» обнаруживаются значительные и почти точные повторения фрагментов «Америк». Основываясь на том, что Варезу не удалось добиться исполнения «Америк» сразу после их написания в 1921 году и пришлось ждать до 1926 года, можно предположить, что композитор не хотел, чтобы его новые идеи ушли в «стол» и переработал некоторые из них. «Приношения» написаны для камерного оркестра, поэтому

инструментовка процитированных фрагментов была приспособлена под возможности избранного состава: от полного сохранения тембров и фактуры до редукции в духе партителло, с сохранением основных голосов и упрощением фактуры.

Первый образец такой аллюзии находится в первой части «Приношений» в т. 30–33. Здесь обыгрывается кульминационный момент первого раздела «Америк» (т. 279–282). Струнная секция скопирована практически без изменений: немного изменены ремарки, хотя их содержание сходно по смыслу (*pesantissimo e rude* и *pesantissimo et ruvido* – обе означают «тяжело и грубо»). В «Приношениях» убраны дублировки деревянных духовых из «Америк», а вместо этого добавлена ритмическая поддержка большого барабана (Рисунок 26–27).

Рисунок 26. «Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 1, т. 31–32.

Рисунок 27. «Америки», т. 280–282.

Далее в т. 34–41 «Приношений» Варез возвращается к более раннему фрагменту «Америк» (т. 249–254) – своего рода «ритуальному шествию». Здесь изменения в оркестровке более значительные. В распоряжении Вареза только одна арфа, а не две; отсутствует челеста и литавры; поэтому оркестровка «заклинательных» аккордов у арфы звучит легче. Поскольку струнная секция представлена одним инструментом на партию, вместо *divisi* струнных с флажолетами в высокой тесситуре применяется «*suono ordinario*». Нет и видового разнообразия деревянных духовых, поэтому мелодическая линия представлена лишь флейтой и фаготом, без поддержки кларнетов и английского рожка (Рисунок 28–29).

The image shows a page of a musical score for 'Offertorium', Op. 1, measures 35-38. The score is for a full orchestra and voice. It features a variety of instruments including flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns, trumpets, trombones, voice, violins, violas, cellos, double basses, harp, and cymbals. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line for the voice and woodwinds, with a prominent role for the harp and cymbals. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', 'con sord.', 'morendo', and 'mp'. A section marker '6' is present above the first flute staff and below the voice staff.

Рисунок 28. «Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 1, т. 35–38.

48

22 Mosso (♩ = 96)

Fls. 1 *dolce poco f*

Fls. 2

Ob. 1 *dolce poco f*

E.H. *dolce poco f*

CLARINETTES
Eb *dolce poco f*

Bb 1 *dolce poco f*

Ben. 1 *dolce poco f*

F Hrns. 1 3

C Tpts. 1

Trbs. 1 *con sord. mf*

2 *con sord. mf*

3 *con sord. b mf*

4 *(senza sord.) slide mp*

Harp 1 *p*

Harp 2 *p*

Timp. 1 *avec baguettes éponge pp*

2 *avec baguettes en bois ppp*

Cel. *pp*

S.D. *Balais metall. mf*

Cym. *une Cymbale suspendue avec baguette éponge pp*

B.D. *Balais metall. mf*

G. *pp*

22 Mosso (♩ = 96)

Vlns. div. 1 ** sons harmoniques pp*

Vlns. div. 2 ** sons harmoniques pp*

Vlas. div. ** sons harmoniques pp*

Ve. div. ** sons harmoniques pp*

* Sonnent comme écrits.

Рисунок 29. «Америки», т. 249–251.

Интересно, что в ударной секции есть лишь тарелки, хотя технически Варез мог оставить свою изысканную идею с малым и большим барабаном, в которые ударяли металлическими кисточками, создавая легкое шуршание как в «Америках». В конце концов, в т. 41 он вводит тембр большого барабана, но ритм уже звучит без арф, как отзвук уходящего шествия (Рисунок 30).

The image shows a musical score for percussion instruments, labeled 'Рисунок 30. «Приношения», т. 40–41.' The score is written for five parts: Hrp (Harp), Tr. (Trumpet), T.B. (Tuba), Cymb. (Cymbal), and Gr.C. (Gong). The notation is in 7/8 time. In measure 40, the Hrp and Tr. parts play chords, while the T.B., Cymb., and Gr.C. parts are marked with a '7' and have rests. In measure 41, the Hrp and Tr. parts continue with chords, while the T.B., Cymb., and Gr.C. parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Рисунок 30. «Приношения», т. 40–41.

Во второй части «Приношений» обращение к материалу «Америк» продолжается. Так, в т. 13–24 используется хорал духовых и следующая за ним разреженная фактура из т. 114–124 «Америк». Как и в первой части, Варез оставляет все мелодические голоса и главную тембровую идею, но упрощает оркестровку хорала (Рисунок 31). Басовая линия в «Америках» исполнялась фаготами и контрафаготом, а в «Приношениях» переходит к виолончели и контрабасу. Оставшиеся три голоса хорала были поделены между восемью валторнами, то есть однотембровым созвучием; в «Приношениях» они перешли к фаготу, валторне и кларнету, то есть миксту из инструментов разных семейств. Отдельно интересны ритмические изменения в басовой линии. Пассаж из трёх половинных долей, объединённых триольной вязкой в «Америках» был перенесен в т. 18 «Приношений», но переписан другими длительностями в размере 12/8. (Рисунок 32). Можно предположить, что эта операция, вероятно, была вынужденной мерой для того, чтобы исполнители могли найти понятный для себя ритм. Трудно сказать, какого рода музыкантов Варез мог нанять в тяжелых экономических условиях, но по этому фрагменту можно судить, что он предпринял меры, чтобы его намерения были как можно

понятнее и не требовали дополнительных объяснений, для которых у него могло не быть возможности.

Рисунок 31. «Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 16–21.

Рисунок 32. «Америки», т. 115–119.

Что касается «разреженной» фактуры, то вновь все основные фактурные голоса оставлены, но их дублировка стала более прозрачной ввиду меньшего числа исполнителей. Верхние голоса поручены лишь одной флейте и одной флейте-пикколо, а третий голос от гобойного семейства перешёл к одному

Далее в т. 25–29 берётся ещё более ранний связующий фрагмент из т. 34–42 «Америк»³³. Ввиду технической невозможности разделения партий в струнной группе между несколькими исполнителями Варез находит иной способ усилить оркестровое крещендо за счёт присоединения глиссандо сначала у кларнета, а затем у медной духовой секции. В последующей фанfare в т. 28–29 Варезу, по всей видимости, был исключительно важен тембр трубы, поскольку в «Приношениях» он сохранил его, хотя труба осталась против трёх деревянных духовых. В новой инструментовке необычно тесситурное распределение инструментов: флейта остается в низкой тесситуре, но гобой, напротив, устремляется в третью октаву (Рисунок 35–37). Обычно флейте в низком регистре неудобно, её звук слишком приглушенный и тусклый, в то время как гобой за пределами ля второй октавы начинает «блестеть».

Рисунок 35. «Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 25–29.

³³ Поскольку цитированные фрагменты не брались в том порядке, в котором они следовали в «Америках», можно говорить, что Варез не стремился продвигать какой-либо нарратив или вообще обосновывать свой выбор материала.

8^a Agité

Vlna. 1 div.

Vlna. 2 (div.)

Vlna. (div.)

Vc. (div.)

Cb. (div.)

sempre con sordini e div.

con sordini (div.)

con sordini (div.)

pp p pp

Vlna. div.

Vc. (div.)

Cb. div.

mf

ff

ff

ff

ff

ff

Рисунок 36. «Америки», т. 32–36.

1. Solo

Picc. 1

f

ff

molto cresc.

ffff

E♭

B♭

B♭

CLARINETS

1

2

3

(con sord.)

2

(con sord.)

2

3

C Trpt.

4

f

ff

ffff

ffff

Рисунок 37. «Америки», т. 41–42.

Наконец, в т. 30–34 Варез отсылает к одной из кульминационных зон «Америк» – т. 95–99. Значительное тембровое изменение претерпевает струнная секция, которая в «Приношениях» дублирует верхний голос и подголосок, в то же время обеспечивая бас. Первоначальная мелодия струнных из «Америк», изложенная квартолями четвертей, оставлена в «Приношениях» только у арфы (Рисунки 38 и 39).

1^{re} Fl.
2^e Fl.
Hb.
Cl.
Bass
Cor. (sord.)
Trp (sord.)
Trb.
Voix
1^{er} V.
2^{me} V.
A.
V. C.
C. B.
Hrp.
Ratsche
T. M.
Gr. C.
Cymb.
C'ttes
T. B.
Tr.
G.
moyen (medium)

a - que tour - ne dans la nuit de

Рисунок 38. «Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 31–34.

Harp
1
2 (a2)
Xyl.
S.D.
Vlns.
1
2
Vlas.
Vc.
Cl.
arco sul pont.
arco sul pont.

Рисунок 39. «Америки», т. 95–97 (часть партитуры).

На примере «Приношений» интересно поразмышлять о типе письма для камерного оркестра³⁴, который находится посередине между ансамблем и обычным оркестром (парным и крупнее). Как писала И. Барсова, «магия большого оркестра с его колоссальными ресурсами не могла быть беспредельной» [Барсова Симфонии Малера, с. 525]. Закономерной реакцией на сверхоркестр явилось уменьшение ресурсов. Имея одного исполнителя для каждой партии, композитор может привнести большее видовое разнообразие, где в конкретном семействе вместо нескольких одинаковых представителей этого семейства может быть по одному уникальному. Естественным образом камерный оркестр тяготеет к ансамблю солистов [там же].

Знаковым представителем этого состава стала Камерная симфония № 1 ор. 9 А. Шёнберга. Хотя сочинение было успешно принято и исполнено, Шёнберг с годами разочаровался в своей идее специально сочиненного состава в силу несбалансированности звучания. «Думаю, сольной состав струнных против стольких духовых – это все же ошибка. Отсутствует следующая возможность: ни один инструмент, ни одна группа в полном tutti не может доминировать надо всем. А музыка сочинена так, что это необходимо. Конечно, можно написать вещь, для которой подобное [требование] будет излишним, но это сочинение, равно как и моя первая Камерная симфония, не такие!» [Власова, с. 144]

В «Приношениях» нет того разнообразия видовых духовых как в Камерной симфонии № 1 Шёнберга, а фактура сочинения больше похожа на обычный оркестр, но суженный в размерах. Это видно на примере переоркестрованных фрагментов из «Америк», которые сохраняют общие контуры темброво-фактурных комплексов: при этом в большинстве случаев убраны дублировки, а соединения нескольких одинаковых инструментов (например, флейт) заменены ансамблями видовых инструментов этого семейства (например, флейтой-пикколо и альтовой флейтой). Что касается

³⁴ Позже такой тип состава, где на одну партию приходится один исполнитель, стал называться или «ансамбль современной музыки».

тембрового баланса, то вокальная линия рельефно выделяется на фоне оркестровой ткани, а инструментальные голоса в целом сливаются в однородную массу.

3.3 «Гиперпризма»

3.3.1 История создания и исполнительский состав

«Гиперпризма» (англ. Hyperprism) стала третьим сочинением на пути творческой эволюции Вареза в 1920-х годах. Диспозиция исполнительского состава заметно отличается от предшествующих опусов. Струнные инструменты полностью убраны. Из духовых оставлены: флейта (заменяемая флейтой-пикколо), малый кларнет in Es, 3 валторны, 2 трубы, теноровый тромбон, басовый тромбон. Несмотря на переход с камерного оркестра на ансамбль, ударная группа только выросла с 9 до 18 инструментов: малый барабан, индийский барабан тавла, большой барабан, бубен, крэш-тарелки, 2 обычных тарелки, там-там или гонг, треугольник, наковальня, хлопушка (Slap Stick), 2 тэмпл-блока, струнный барабан «львиный рык», трещотка, большая трещотка, бубенцы и сирена.

3.3.2 Тембровые переходы

Именно в этом сочинении происходит поворот от поэтической изобразительности к геометрическим фигурам, от продолжительных эпизодов созерцания к ёмкости и конкретике. Отсутствие «лишних» инструментов позволяет Варезу сфокусироваться на акустических экспериментах с передачей тембров и противопоставлением тесситур.

Поскольку «опора» классической музыки, прочное басовое основание, отсутствует в «Гиперпризме», каждый фактурный элемент ощущается как самостоятельная единица. Таким образом, его значимость может быть определена только в сравнении с другими элементами. По этой причине, когда

Варез переключается между темброво-фактурными комплексами, он часто протягивает «мосты» или «связки», позволяя «скрепить» разные типы фактуры и оценить их сравнительную важность. Например, в т. 9–10 тон до-диез переходит от тромбона к валторне, в этот момент частота фактурных изменений у ударных учащается с одного такта до восьмых (Рисунок 40); в т. 23–24 тон ми-бемоль переходит от флейты к трубе, а у ударных подготавливается «всплеск» одновременных вступлений (Рисунок 41).

Рисунок 40. «Гиперпризма», т. 9–10.

Рисунок 41. «Гиперпризма», т. 23–26.

Еще одна эстетическая позиция, которая интересовала Вареза в «реальном» пространстве, – стереофоническое эхо при исполнении сочинения. Он часто берет инструменты из разных тесситур (тромбон – валторна, валторна – труба) или из разных групп (кларнет – труба, флейта – труба); таким образом, звук все время слышен с разных точек сценического пространства. Разумеется, расположение инструментов на сцене влияет на то, как из зала их слышат. От Вареза вполне можно было ожидать, что он не обязательно следовал «стандартным» схемам рассадки.

Частным случаем тембрового перехода является усиление тона несколькими инструментами при оркестровом крещендо. Хотя Варез обычно создает пласты из неповторяющихся звуков, нагнетая динамику, здесь он также прибегает к усилению единого тона в т. 28–30, где «раздувание» тона малого кларнета дополняется сначала второй, а затем и первой трубой (Рисунок 42).

The image shows a musical score for three parts: Petite Flûte (Fl.), Cl. mib (Clarinet in B-flat), and Trppts (Trumpets). The score is in 4/4 time and features a crescendo from *p* to *ff*. The Flute part is marked *Petite Flûte* and includes a *sec.* (second ending) bracket. The Clarinet part is marked *Cl. mib* and also includes a *sec.* bracket. The Trumpets part is divided into two staves (1. and 2.) and includes markings for *sans Sourd* (without mutes) and *con sord.* (with mutes). The dynamics range from *p* to *ff*, with a *p-ff* marking in the second trumpet staff.

Рисунок 42. Усиление тона (т. 28–30).

Трубы вообще здесь интересны тем, что с начала сочинения одна из них с сурдиной, в то время как другая – без, и их позиция относительно друг друга всё время меняется (это также даёт нам повод в очередной раз обозреть «мультилингвальность» Вареза, свободно чередующего французские и итальянские обозначения снятия/надевания сурдины). Но в т. 47 трубы объединяются: обе они надевают сурдины и уже не снимают их вплоть до финального крещендо в т. 86.

Наконец, тембровые переходы также возникают как технический приём, вызванный физическими ограничениями исполнителя. Например, вторая и третья валторны в т. 47–59 чередуют шестнадцатые стаккато на протяжении

нескольких тактов. Так как стаккатная техника быстро утомляет губы и язык, а также быстрее расходует дыхание, в таких случаях обычно инструменты подменяют друг друга незаметно для слушателя (Рисунок 43).



Рисунок 43. Стаккато у валторн (т. 47–59).

3.3.3 Применение ударных

Как уже говорилось, до XX века функция ударных в подавляющем большинстве случаев была вспомогательной, и редкие соло отдельных инструментов это положение не изменяли. В «Гиперпризме» ударные способны не только выполнять эту функцию, но также играть самостоятельно как мини-оркестр.

Поскольку количество ударных инструментов увеличилось, взаимодействие между духовыми и ударными в «Гиперпризме» усложнилось. Пол Гриффитс в *New Grove Dictionary* отмечает разного рода отношения между ударными и духовыми: от квази-независимых пассажей в начале к совпадающим по ритму в ц. 4 [Griffiths 2001, p. 275].

В ритмических узорах ударных характерно повторение своего рода «ячеек». Эти ячейки часто соответствуют выдержанным нотам у духовых, когда их ритмическая активность снижена. Ударные с неопределённой высотой звучания подходят для сложного ритмического рисунка – и действительно, в «Гиперпризме» есть секции с четырьмя независимыми ритмическими партиями. [Griffiths 2001, p. 276]

В последних тактах соотношение духовых и ударных особенно необычно. Звучат все духовые, но не все ударные, а только крэш-тарелки, там-там и треугольник (причём звук крэш-тарелок усиливается с помощью палочек от

малого барабана). Расположение аккорда духовых подсказывает, что, возможно, Варезу хотелось таким образом заполнить большие промежутки между пикколо и малым кларнетом в верхней тесситуре, и между теноровым и басовым тромбонам в низкой тесситуре (Рисунок 44).

10
Allegro molto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. mi b), and three French Horns (Cors en fa). Below these are the brass instruments: two Trumpets (Trpts) and two Trombones (Trbns). The percussion section includes Snare Drum (S.D.), Bass Drum (B.D.), Tam-tam (Tamb.), Cymbals (Cr. Cymb., 2 Cymb.), Triangle (T. t.), Gong (Trgl), Anvil (Anvil), and Steel Drums (Sl. St.). The score is marked 'Allegro molto' and features various dynamic markings such as *ff*, *sfff*, *p*, and *sf*. Performance instructions include 'ouvert' for the horns, 'Sans sourd.' for the trumpets and trombones, and 'avec baguettes tambour (Très serré)' for the cymbals. A 'très long' note is indicated in the upper woodwinds and percussion.

Рисунок 44. «Гиперпризма», т. 83–90.

Бросается в глаза дисбаланс между различными тесситурами ударных. Среди инструментов низкой тесситуры только большой барабан, там-там и крэш-тарелки (отсутствует гонг и, как во всех камерных сочинениях Вареза, литавры).

По этой причине интересно задуматься о том, как инструменты следует расположить на сцене, чтобы преодолеть эту «несбалансированность». В соответствии с издательской практикой того времени ударные инструменты в «Гиперпризме» выписаны без группировки по исполнителям. Однако такая группировка необходима: одновременное использование большей части ударных и их высокая активность, характерная для Вареза, требует либо большого количества музыкантов, либо умелой схемы их перемещений от одной группы инструментов к другой. Интересна расстановка, предложенная Р. Дж. Морганом в его «Антологии музыки XX века» [Morgan 1992, p. 216–219]. Он смог довести число исполнителей до десяти и даже выписать схему передачи определенных инструментов из рук в руки, чтобы возможно было исполнять девятью музыкантами. В связи с этим сами исполнители и инструменты расставлены в определенном порядке: так, массивные и низкие ударные (там-там, крэш-тарелки, струнный барабан) помещены во втором ряду, высокие ударные (хлопушки, наковальня, трещотки, сирена) находятся на переднем плане. Исполнители распределены в два ряда таким образом, что, начиная с седьмого музыканта, первый и второй ряды соприкасаются. Это позволяет передавать хлопушку № 2 и наковальню между исполнителями № 2, № 7 и № 9 в отсутствие еще одного исполнителя.

<p>Исполнитель I</p> <p>Индийский барабан играть ладонью или парой очень мягких войлочных колотушек</p> <p>Струнный барабан (Львиный рык)</p> <p>Бубенцы I на подставке</p>	<p>Исполнитель VI</p> <p>Дощечка I</p> <p>Сирена маленького размера, с останавливающим механизмом</p>
<p>Исполнитель II</p> <p>Бубен если нет десятого исполнителя</p> <p>[Дощечка II (передается от исполнителя VII в т. 63)]</p>	<p>Исполнитель VII</p> <p>Два тэмпл-блока (малый и большой)</p> <p>Треугольник если нет десятого исполнителя: [Дощечка II (от т. 40 до т. 63)]</p>

<p>Наковальня</p> <p>состоит из металлической трубки около 9 дюймов длиной и 1¾ дюйма толщиной, свободно лежащей на деревянной поверхности в углублении, обитом войлоком; ударить металлическим прутом около 1/8 дюйма толщиной и 6 дюймов длиной; в такте 40)]</p>	
<p>Исполнитель III</p> <p>Бубенцы II</p> <p>на подставке</p> <p>Большой барабан</p> <p>настолько массивный и глубокий, насколько возможно</p>	<p>Исполнитель VIII</p> <p>Там-там или гонг</p> <p>очень глубокий и насыщенный; если нет десятого исполнителя</p> <p>[Дощечка II (в т. 40)]</p>
<p>Исполнитель IV</p> <p>Малый барабан</p> <p>Должен быть 6 или 7 дюймов глубиной; обычно играть на мембране, если не указано по-другому (M – мембрана, R – край; без пружин)</p>	<p>Исполнитель IX</p> <p>Две крэш-тарелки</p> <p>если нет десятого исполнителя:</p> <p>[Наковальня (после т. 40)]</p>
<p>Исполнитель V</p> <p>Подвешенные тарелки</p> <p>(китайские тарелки) очень большие</p> <p>Две трещотки (большая и малая)</p> <p>изогнутые</p>	<p>(Исполнитель 10)</p> <p>Дощечка II</p> <p>Наковальня</p>

В качестве финального штриха по поводу возросшей роли ударных: в мемуарах Луизы Варез [Louise Varèse, p. 192] приведена интересная полу-карикатура, полу-агрессивная реклама на одно из исполнений «Гиперпризмы» (Рисунок 45), где почти самым крупным шрифтом выделено, что в партитуре задействованы «и ударные» («and percussion»). Анонимный автор афиши, надо полагать, также осознал важность инноваций Вареза, даже если не мог или не хотел выразить это прямо. Показателен «дикий энтузиазм» публики: как «Гиперпризма», так и другие сочинения Вареза 1920-х годов вызвали оживленную реакцию у публики, позитивную или негативную, но никогда не равнодушные.

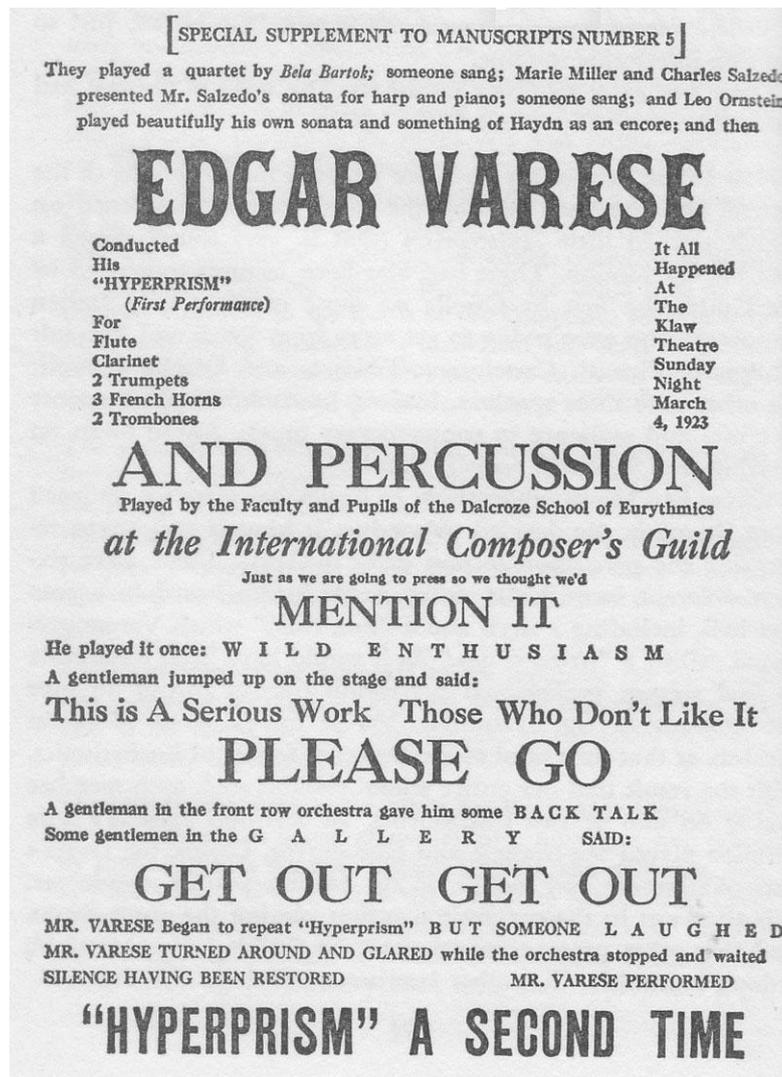


Рисунок 45. «Гиперпризма», афиша-карикатура.

3.3.4 Звуковые массы

Именно с «Гиперпризмы» Варез начинает исследования «звуковых масс» (sound masses) и «тонов» (tones). В интервью композитора журналисту Уинтропу Трайону для газеты «Christian Science Monitor» Варез не только публично озвучил свои эстетические позиции и идеи, но и внедрил в сознание публики свою специфическую терминологию. В его высказываниях, помимо «звуковых масс» появились знакомые теперь «плоскости» (planes), «фигуры» (figures) и т. д. Предпринимались попытки перевести эти немзыкальные термины на язык музыкознания, в основном связывая их с тембрами инструментов или с фактурой.

Отправной точкой можно считать очерк Дж. Моргана в «Антологии музыки XX века», где исследованы симметричные взаимосвязи между опорными тонами «Гиперпризмы». Также автор касается тембровых и ритмических особенностей сочинения. Им сразу же подчеркивается, что, несмотря на разнообразие инструментов в разных диапазонах и семействах, они редко представляют собой единый ансамбль, в основном Варез подчеркивает их индивидуальность через тембр, регистр и плотность. Музыкальный язык, таким образом, основан не на традиционных понятиях, таких как тематическое развитие и линейное движение, а на этих фактурных многообразиях. [Morgan, p. 217] Посвятив несколько страниц книги «Гиперпризме» и даже разработав уже упомянутую схему раскладки, автор всё же признает, что «эта дискуссия в основном была сфокусирована на общем виде сочинения и не углублялась в детали высотной структуры» [ibid, p. 218] и за более подробным анализом симметричных последований отсылает к «Музыке Эдгара Вареза» Дж. Бернарда [Bernard, p. 193–217]

Гриффитс [Griffiths, p. 275–276] в статье для New Grove также анализирует «Гиперпризму» как наиболее типичный образец стиля Вареза. Он рассматривает последования опорных тонов в разделах сочинения, обращая внимание на их транспозицию и фрактальное повторение (более мелкие варианты внутри крупных). Тем не менее, он спешит заметить, что анализ лишь ладово-гармонической стороны сочинений Вареза неполон (популярность такого анализа он приписывает частому исследованию «Density 21.5» для флейты соло).

Неожиданный ракурс для рассмотрения «Гиперпризмы» нашёл К. Майстер, который провёл параллели между ней и более поздней «Полиморфией» Пендерецкого [см. Meister]. В обоих сочинениях он отметил соединение (convergency, слияние) нескольких пластов одновременно, то есть полифактурность. В «Гиперпризме» он выделяет 5 типов пластов или, как он их называет, событий (events): 1) флейтово-кларнетовый пласт, 2) событие-фильтр

(filter, также можно перевести как проникающее событие)³⁵, 3) событие-тремоло/трель, 4) событие-духовые и 5) сольное событие. Нетрудно увидеть, что это те же звуковые массы, но воспринятые в более широком смысле, поскольку автор вообще игнорирует в анализе ударную секцию произведения и потому не разграничивает функции ударных в каждый конкретный момент времени, а также их собственную развитую фактуру.

Подводя итоги: мы разобрали всевозможные толкования понятия «звуковые массы», которые сводятся к тому, что это принципиально новая организация звука, в которой отменяется басовая, педальная основа как фундамент фактуры. В «Гиперпризме» усиливается полифоничность фактуры в широком смысле – независимость голосов, их свободное перемещение в фактуре и смена функций тембров. Этому отвечает и роль ударных инструментов, которые используются как в качестве поддерживающей, так и сольной группы.

3.4 «Октандр»

3.4.1 История создания и исполнительский состав

Следующимopusом Вареза стал «Октандр» (фр. «Octandre», от греч. «восемь мужей»; написан в 1923, исполнен в 1924 году) – октет в трех частях для флейты (заменяемой флейтой-пикколо), кларнета (заменяемого малым кларнетом), гобоя, фагота, валторны, трубы, тенорового тромбона и контрабаса.

В отличие от предыдущих сочинений Вареза, где название могло наводить на мысли о программности или, во всяком случае, об каких-либо образах, название «Octandre» попросту отсылает нас к количеству исполнителей. Посвящение Роберу Шмитцу, ученику Дебюсси и знакомому

³⁵ Автор расшифровывает этот термин следующим образом: «быстрое вступление нескольких инструментов или передача мелодии из голоса в голос».

Варе́за, также входит в череду прочих посвящений друзьям и коллегам композитора (см. «Приношения» и «Гиперпризму»).

Особенность варезовского состава – включение контрабаса. Существует практика вводить этот инструмент в состав ансамбля духовых, так как им трудно обеспечить длительную басовую поддержку. Однако, возможности контрабаса на протяжении «Октандра» раскрыты гораздо полнее, чем в других сочинениях этого типа: можно встретить такие приемы как *pizzicato*, игру у подставки (*sul ponticello*), флажолеты, выдержанные интервалы, что говорит о большом внимании к природе инструмента. Несмотря на то, что Варез публично выражал своё недовольство струнными за их «субъективное вибрато», здесь он не просто следует устоявшейся традиции, но и специально уделяет особое внимание единственному струнному инструменту³⁶.

Для сравнения, в то же время у Стравинского появляется Октет для духовых, с которым можно провести параллели, начиная с исполнительского состава. У Стравинского: флейта, кларнет, два фагота, две трубы и два тромбона, которые он равномерно распределяет по группам (4 деревянных и 4 медных) и по регистрам (4 высоких и 4 низких инструмента). Варез же отдает предпочтение средне-высокому регистру оркестровой вертикали (флейта, гобой, кларнет и труба) и низко-среднему (фагот, валторна, тромбон) с возможностью расширения верхнего регистра деревянных путём замены флейты на флейту-пикколо и кларнета на малый кларнет. Разумеется, по громкости звучания перевес оказывается на стороне медных.

Жанровая специфика «Октета» Стравинского также отличается от «Октандра». Бурлеско-подобные скерцозные части «Октета» вызывают ассоциации с неоклассицизмом, в то время как к «Октандру» меньше всего можно было бы применить это определение. В сочинении чувствуется увлеченность композитора Возрождением и отголоски барокко, а в начальном соло гобоя угадывается пастораль с намеком на Дебюсси.

³⁶ Напомним, что в академической музыке контрабасовые концерты всё ещё оставались редкостью, а сольные эпизоды в сочинениях – тем более.

3.4.2 Особенности цикла

Мы уже рассуждали о театральности в «Америках»: как манера вступления инструментов и «режиссерские» ремарки придают оркестровому сочинению черты драматической пьесы. Нечто подобное можно найти в первой части «Октандра», где инструменты вступают по очереди, как будто каждый актёр появляется со своим монологом или выходной арией: сперва гобой, затем кларнет и потом контрабас. Обозначается и устойчивый средний регистр оркестровой вертикали, в котором все эти инструменты звучат (Рисунок 46).

Рисунок 46. «Октандр», ч. 1, т. 1–9.

С т. 10 видно, что все инструменты подняты в предельно высокую для них тесситуру и в общий высокий регистр вертикали (Рисунок 47).

Рисунок 47. «Октандр», ч. 1, т. 10–12.

Тромбон и контрабас к этому процессу присоединяются только в т. 15, когда напряжение достигает кульминации, затем на нисходящей фразе фагота регистр опускается в противоположность – контроктаву фагота и валторна (Рисунок 48).

Рисунок 48. «Октандр», ч. 1, т. 16–18.

Но уже в т. 18 вновь контраст – теперь фагот выключен из общего пласта, а прочие инструменты вновь подняты в предельно высокую тесситуру.

Установив используемые тесситуры, композитор затем переключает внимание на плотность фактуры. С т. 19 чередуется тесное и широкое расположение аккордов в духе антифонного пения (Рисунок 49).

Рисунок 49. «Октандр», ч. 1, т. 19–20.

Также эксперименты проводятся с графическим оформлением сочинения. Известно, что порядок размещения инструментов в каждой группе в партитуре обусловлен их диапазоном по отношению к общей вертикали, от высшего к низшему. В «Октандре» же гобой, традиционно размечаемый после флейты, идет после кларнета. Но это лишь графическая перестановка: Варез неоднократно помещает инструмент, записанный в партитуре выше по положению, в более низкий мелодический голос (т. е. происходит мелодическая перестановка). Так, кларнет с т. 27 опускается ниже гобоя, а тромбон – ниже контрабаса. Разумеется, таким образом изолируется тембр гобоя, которому предстоит затем вернуться в положение солиста с т. 30, подобно началу части (Рисунок 50).

Très Scandé

Рисунок 50. «Октандр», ч. 1, т. 27.

Во второй части композитор экспериментирует с синхронной сменой тесситуры. С т. 17 наблюдаются скачки одновременно у нескольких инструментов в одинаковом ритме. Это отличается от типичных подголосков и

звуковых «пятен» Вареза. Здесь перед нами как будто единый организм (Рисунок 51).

Figure 51 shows a musical score for five instruments: Bass, Cor. fa, Trpt. ut, Trbn, and C.B. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *p*, *mp*, and *ff*. Specific markings include *en dehors*, *gliss*, and *arco pizz*. The notation includes notes, rests, and slurs across five staves.

Рисунок 51. «Октандр», ч. 2, т. 16–18.

На протяжении части есть эволюция в трактовке этих смен тесситур. В т. 1–50 все скачки тонов совершаются в одном направлении, хотя интервалы их различаются у отдельных инструментов. Но в т. 51 и до конца части инструменты разбиваются на пары (флейта и труба, гобой и тромбон), в которых смены тесситур происходят «крест-накрест». Конкретно с т. 51 по т. 66 происходит переоркестровка одного и того же аккорда за счёт того, что инструменты в этих парах тесситурно меняются местами (Рисунок 52).

Figure 50 shows a musical score for eight instruments: Gr. Fl., Cl. mib, Hb., Bass, Cor. fa, Trpt. ut, Trbn, and C.B. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *mp*, *ff*, and *mp*. Specific markings include *soutenu*, *ff*, and *mp*. The notation includes notes, rests, and slurs across eight staves.

Рисунок 50. «Октандр», ч. 2, т. 51–55.

Необычно, что Варез, рассматривавший имитационную полифонию как не более, чем «упражнение», поставил в финал «Октандра» фугато. В контексте всей части и всего сочинения, представляется, что перед нами всё же скорее реминисценция приёма, чем настоящее фугато. Первые два проведения темы (типичной для Вареза с мелодическими скачками, смещением акцентности) полностью соответствуют классическим правилам написания фуги и расположены в квинтовом соотношении друг к другу, но третье проведение отстоит на увеличенную квинту от второго. Эти и другие «нетипичные» черты фугато позволяют сделать вывод, что его цель – это кивок в сторону музыки прошлого, выполненный в индивидуальной манере композитора.

Парадоксальным образом, как писал И. Стравинский, «Варез твердо базируется на музыке XVII века и вообще на “ранней” музыке; <...> Индженъери и Гудимель – его любимейшие композиторы» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 118]. Эту мысль поддерживает и Дитер Нанц в книге «Varèse: Die Orchesterwerke», отводя отдельный параграф взаимоотношениям композитора со старинной музыкой [Nanz 2003], а специалист по современной музыке П. Гриффитс развивает эту идею относительно других видов искусства: «дальнее прошлое было почти так же важно для Вареза, как настоящее и будущее: Леонардо, Парацельс и древние греки значили для него больше, чем позднейшие мыслители. Схожим образом Варез чувствовал более близкую связь с Перотином, Машо, Шютцем и Марком-Антуаном Шарпантье, чем с композиторами классико-романтического направления (за исключением Берлиоза)» [Griffiths, p. 275]. Он никогда не стремился «сбросить прошлое с корабля истории», а, напротив, высказывался с почти руссоистским восторгом о прочности и целостности старых романских соборов. В то же время кубинский писатель и музыковед Алехо Карпентьер записал такие его слова, свидетельствующие о реалистичной оценке качества прошлого: «Не кажется ли нам эта музыка безупречной лишь потому, что мы не можем применить к ней свое критическое чувство? Способны ли мы обнаружить в ней дурной вкус,

общие места? В барокко, например, разве не найдутся формулы, повторения, слабые места которых мы не можем распознать?» [Карпентьер 1990, с. 130].

Также фугато в завершение цикла можно сравнить с финалами барочных сюит, которые традиционно писались в жанре жиги, в полифонической технике (Рисунок 53).

Рисунок 53. Фугато, ч. 3, т. 6–18.

Представляются намеренными различия в штриховке и динамике между тремя проведениемми. В первом проведении темы отсутствует «раздувание» (крещендо и диминуэндо) на половинной ноте, которое появляется во втором и третьем проведенийях.

В середине части, в т. 24–45, взят материал из второй части с тем же темповым обозначением, *Vif et nerveux*. Реминисценция выходит за рамки намёков, когда в т. 40–45 конкретно берутся т. 67–72 второй части, но, как всегда у Вареза, повторение не буквальное. Весь материал транспонирован на тон выше и переинструментован (Рисунок 54).

④ *Prenez Petite Flute*

The musical score shows the following parts and dynamics:

- Fl.:** *p* < *f* > *mp*
- Cl. mib.:** *p* < *f* > *mp*
- Basso:** *p* < *f* > *mp*, *ff* *sec.* 3
- Cor. fa.:** *pp* < *mf* > *p*
- Tpt. ut.:** *p* *subito.*, *ppp*
- Trbn.:** *ppp* < *mf* > *p*, *sul ponticello*
- C.B.:** *p* < *f* > *mp* ④

Рисунок 54. «Октандр», ч. 3, т. 39–41.

В целом можно отметить своего рода «перестановку» деревянных духовых. Так, т. 67–68 во второй части изложены у малого кларнета и гобоя, а т. 40–41 третьей части – у гобоя и фагота. Таким образом, эти пары инструментов «сдвинуты» на одну строку вниз по партитуре. Голос фагота в т. 69 второй части был перенесен в т. 42 третьей части к трубе, а у «освободившегося» малого кларнета появился новый, дублирующий голос. Материал флейты-пикколо и малого кларнета в т. 44–45 объединен в т. 69–70 у одной флейты-пикколо, вероятно, с той же целью небуквального повторения (Рисунок 55).

Рисунок 55. «Окtrandр», ч. 3, т. 42–47.

Во всех трёх частях Варез вводит повторение начального мотива части в её заключении, подобно репризе – это даёт представление о законченности части, её самостоятельности. В первой части такая квази-реприза прослушивается достаточно отчетливо, так как оба варианта начального мотива даны в монодическом изложении, с сохранением тембра гобоя; во второй и третьей частях дано лишь «ядро» мотива (ч. 2, т. 78–81; ч. 3, т. 59–60).

Что касается целостности всего цикла, её обеспечивают факторы, типичные для составной циклической формы. Вторая часть переходит в третью без перерыва (*attacca*), на связке у контрабаса³⁷. Фактура на их стыке

³⁷ Приём связки Варезом использовался ранее на более мелком уровне, связывая разделы одного сочинения.

радикально отличается, поэтому слушательское восприятие регистрирует, что это разные части, а не продолжение одной.

Реминисценция материала только одна, и помещена в традиционную для этого точку – финал. В т. 24–45 возвращается тематический материал второй части, с её темповым указанием, фактурой и даже дословной транспозицией нескольких тактов на тон выше.

3.4.3 Эволюционные изменения

«Октандр» сильно отличается от всех других сочинений Вареза 1920-х годов. В силу отсутствия ударных инструментов экспериментаторская деятельность композитора ограничена, а при сравнительно малом исполнительском составе привычная Варезу полифактурность с подголосками трудновыполнима.

Исследовав технику передачи тембра от инструмента к инструменту и выразительные возможности ударных, Варез перешёл к новой задаче – распределению фактуры в ограниченном количестве голосов. Для этого выбирается специальный инструментальный состав без ударных и с несбалансированным тесситурным распределением (акцент на верхние и нижние регистры оркестровой вертикали). Отсутствие ударных приводит к тому, что духовые и контрабас перенимают их черты и повторяют одни и те же два-три тона (как отмечал Эллиотт Картер, см. [Carter, p. 149]). Типичны вариативные повторения одного или двух-трех тонов или переключение между несколькими фиксированными элементами.

В «Октандре» развиваются уже сложившиеся в творчестве Вареза техники – ранее упомянутые передачи высоты от инструмента к инструменту, оркестровые крещендо, приводящие к резкому сбросу динамики (оборванные крещендо), ритмическая вариативность.

Эволюционные изменения касаются фактуры, тесситуры отдельных инструментов и регистров оркестровой вертикали. В области фактуры

разработаны параллельные быстрые мелодические скачки у нескольких инструментов, приводящие к смене фактуры; статичный тип фактуры с одним движущимся голосом; переинструментовка одинакового аккорда с перекрестной подменой голосов (ч. 2, т. 51–66) и даже имитационный тип фактуры (ч. 3, т. 9–18). В области тесситуры разработаны намеренное использование крайней высокой тесситуры у нескольких инструментов одновременно (начало ч. 1); резкая смена тесситуры от крайней верхней до крайней нижней (ч. 1, т. 22–24). Наконец, в области регистров оркестровой вертикали впервые появляется тип фактуры с отсутствующим нижним регистром (ч. 1, т. 10–14).

3.5 «Интегралы»

3.5.1 История создания и исполнительский состав

«Интегралы» (фр. *Intégrales*) завершили череду ансамблевых сочинений Вареза 1920-х годов. Первые наброски сочинения появились в 1924 году, а премьера состоялась в марте 1925 года под управлением Л. Стоковского. Варез вновь посвящает сочинение человеку, сыгравшему значительную роль в его жизни, – теперь это Джулиана Форс³⁸, которая финансировала его проекты в то время.

Исполнительский состав: 2 флейты-пикколо, гобой, малый кларнет, кларнет, валторна, 2 трубы (*in D*, *in C*), 3 тромбона (теноровый, басовый, контрабасовый), 17 ударных инструментов, распределенных между 4 исполнителями (тарелки на подставке, малый барабан, теноровый барабан и струнный барабан; кастаньеты, тарелки, тэмпл-блоки; бубенцы, цепочки, бубен, гонг, там-там; треугольник, крэш-тарелки, прутья и хлопушка, большой барабан).

³⁸ Джулиана Р. Форс (*Juliana R. Force*, 1876–1948) – в то время секретарь Гертруды Вандербильт-Уитни, позже директор и администратор музея американского искусства Уитни в Нью-Йорке.

Поскольку состав исполнителей «Интегралов» сравним с таковым в «Гиперпризме», проведём параллели. Также как и в «Гиперпризме», диапазоны инструментов сконцентрированы в крайних регистрах оркестровой вертикали, а средний представлен лишь валторной и теноровым тромбоном.

Состав ударных численно практически совпадает, но качественно различается. Наиболее заметно отсутствие сирены, частого спутника Вареза. Трудно сказать, чем вызвано это решение, хотя есть полу-анекдотичная история, как Варезу запретили транслировать по радио его музыку, поскольку звуки сирены в мирное время нельзя было передавать.

В «Интегралах» также нет трещотки и наковальни, которые присутствовали в «Гиперпризме»; зато добавлены кисточки и прутья, а также цепи.

3.5.2 Новая эстетика

Желая разъяснить концепцию «Интегралов», Варез разместил в программных заметках очень известное сообщение, которое он позже повторит несколько раз в публичных лекциях. Приводим его по переводу А. Маклыгиной, см. [Маклыгина, с. 284]:

«„Интегралы“ были задуманы для пространственного проецирования. Я конструировал произведение с тем, чтобы применить определенные акустические средства, которые еще не существовали, но которые, как я знал, могли бы быть реализованы и использованы раньше или позже...».

Эти акустические средства отражаются на том, как мотивные образования расположены в разной тесситуре, с разными динамическими указаниями и всеми силами разграничены «по разным уровням».

«В то время как в нашей музыкальной системе мы дробим величины, длительность которых установлена, я хотел такого понимания, чтобы длительность была бы непрерывно изменяемой относительно константы. Другими словами, это было бы как серия вариаций, сдвигов, происходящих

вследствие небольших изменений формы функций или из-за перемещения от одной функции к другой» [там же].

Здесь и содержится ключ к формообразующему методу: вариативность коротких последовательностей.

«Чтобы стало понятнее – а на глаз это быстрее и определеннее, чем на слух, – давайте перенесем это представление в визуальную сферу и рассмотрим меняющуюся проекцию геометрической фигуры на плоской поверхности так, что и геометрическая фигура, и плоскость движутся в пространстве, но каждая со своей собственной, и притом изменяющейся и переменной, скоростью движения и вращения. Форма проекции в каждый данный момент детерминирована соответственной ориентацией фигуры и поверхности. Но с допустимостью самостоятельного движения как у фигуры, так и у плоскости, можно вообразить, какой высочайшей сложностью и непредсказуемостью будет отличаться такая проекция; более того, эти качества могут последовательно возрастать, если варьировать форму геометрической фигуры, как и их скорости» [там же].

Варез обращался здесь к широкой аудитории, не обязательно музыкально эрудированной (то же относится к его публичным лекциям). Таким образом, это «откровение» Вареза можно и нужно перевести в музыковедческую терминологию как полифактурность с вариативностью мелодических голосов и темброво-фактурных комплексов. Уже в «Октандре» была найдена независимость голосов от единой басовой линии, то есть, «плоскости»; эта идея наращивается здесь.

Из всех сочинений Вареза этого периода больше всего исследовались именно «Интегралы»; возможно потому, что они не такие продолжительные, как «Америки» и «Аркана», находятся прямо в зените основного периода творчества и, как выразился ученик Вареза Марк Уилкинсон, «отражают с необычайной ясностью все аспекты стиля и техники Вареза, и потому могут служить иллюстрацией» [Ouellette, p. 229].

Наиболее подробное исследование «Интегралов» проводится в статье Джона Строуна (John Strawn) «Пространство, масса, элемент, форма»³⁹. Отметим лишь то, что касается нашей тематики. Строун указывает на фактурные и ритмические особенности музыки Вареза, которые он называет «элементами». Они не систематизированы и относятся к совершенно разным музыкальным параметрам. При этом недостаточное внимание уделено тембровой природе инструментов и инструментовке в целом (мы помним, как важно это было для Вареза). Автор приводит подробную таблицу с описанием звуковых масс, которые он трактует чрезвычайно широко – как любое объединение высот, обладающее индивидуальными чертами. Иными словами, его звуковые массы – это «фигуры» без «плоскости», от которой они зависят.

3.5.3 Тембр и фактура

Особенности инструментального состава «Интегралов» создают благодатную почву для продолжения тенденций, намеченных в «Октандре», – тембровое перетекание мелодии от одного инструмента к другому и тесситурные смены одинакового гармонического содержания.

Вариативность путём смены тесситуры проявляется в проведениях основного мотива (Рисунок 56). Сначала в т. 1–31 взяты инструменты высокой тесситуры (кларнет *in Es*, гобой, трубы *in D*, *in C*), а затем в т. 32–52 – низкой (валторна, тромбон).

³⁹ За подробным анализом статьи отсылаем к диссертации А. Маклыгиной, см. [Маклыгина, с. 73–80]. Здесь и далее употребляется перевод фамилии Строун, как того требуют правила транскрипции английских фамилий.

Clarinet Eb *f* *poco dim.* *f* 3

Tpts. D *ff* 6/4 7/4

C *ff*

Ob. *ff* 3 *p* *fff*

Tpts. D (sans. sourd.) *f* 3

C *fff*

F. Hrn. *ouvert* *ff* *p*

T. *sans sourd.* *fff* 3 *fff*

Trbs. Bs. *fff* *p subito*

C.bs. *fff* *p subito*

Рисунок 56. Проведения основного мотива «Интегралов».

Если сравнивать два проведения т. н. «побочного» мотива (т. 93–100 и т. 131–137), становится видно, как Варез преодолевает соблазн буквально повторить материал. Мелодия не аккомпанируется ровными четвертями, поскольку этот ритм уже был ранее установлен – соответственно, нет необходимости иметь перед слухом образец «опорного ритма». На поддержку трубам приходит в этот раз не валторна, которая сперва молчит, а малый кларнет – таким образом, к единообразию медных духовых добавляется «мазок» деревянного духового инструмента (Рисунки 57 и 58).

Рисунок 57. Первое проведение «побочного» мотива «Интегралов» (т. 93–100).

Рисунок 58. Второе проведение «побочного» мотива «Интегралов» (т. 131–137).

Среди ударной группы «Интегралов» можно найти немало ярких, индивидуальных ритмов, образующих свои собственные мотивы. Некоторые из них предвосхищают будущую «Аркану». Один из мотивов даже похож на написанное позже «Болеро» Равеля, впрочем, как и мелодия побочного мотива, см. [Акопян 2019, с. 51]). Его можно найти на протяжении всего первого раздела «Интегралов» с т. 13, затем один раз в репризе (т. 143) и в коде (т. 213, т. 217; см. Рисунки 59, 60, 61, 62).

Рисунок 59. «Интегралы», т. 13.

Рисунок 60. «Интегралы», т. 143.

Рисунок 61. «Интегралы», т. 213.

Рисунок 62. «Интегралы», т. 217.

3.5.4 Строение каденционных зон

В «Интегралах» Варез сделал больший акцент, чем в предыдущих сочинениях, на отделении граней формы при помощи «оборванных крещендо» – своего рода каденций. Это побудило уже упомянутого ранее Марка Уилкинсона сфокусироваться в своём анализе на указании функций этих каденционных зон. Приведём его слова:

«Сочинение одночленно и состоит из трёх разделов, почти равных по продолжительности. **Первый** (а), симметрично поделенный, выполняет функцию интродукции, представляя материал в двух разных, но похожих видах и на двух уровнях транспозиции... Гармоническая смена (в смысле изменения вертикальной структуры) происходит только в каденционных точках, то есть очень кратко между двумя половинами раздела и довольно долго в конце его. **Второй раздел** (б), разделенный асимметрично, построен на двух ярко контрастных последовательностях, каждая из которых производна от

оригинала; эти взаимозаменяемые последовательности снова гармонически статичны, хотя и на разных уровнях. Однако, в данном случае главное гармоническое развитие происходит в центральной каденции, которая по пропорциям похожа на небольшую коду; каденция, завершающая раздел, – всего лишь окончание [слова. – М. К.]. **В финальном разделе (в)**, где идёт непрерывное свободное развитие, удерживается постоянная, пусть и ограниченная гармоническая флуктуация, а все из нескольких каденционных фрагментов, кроме последнего, вторичны. Эта последняя каденция – продолжение коды во втором разделе; она больше и увлечённее, чем любая другая в сочинении, и завершается аккордом, разрывающим нервы своей финальностью» [Ouellette, p. 282].

Здесь видно композиторское мышление Уилкинсона, которого интересует функциональная сторона композиторского стиля Вареза. Он отмечает динамическую составляющую формообразования Вареза и гармоническую статику в развитии мотивов. Однако, данный анализ отмечает лишь продолжительность и значение каденционных зон в общей форме, не рассматривая их темброво-фактурное решение.

Во многих каденционных зонах виден приём, с которым мы уже встречались ранее – сбережение тембра.

Так, флейты-пикколо и гобой, молчавшие вплоть до т. 79, прибегали для т. 101, где они внезапно оказываются в очень высокой тесситуре. Для гобоя держать ноту ми-бемоль несколько тактов на пределе диапазона возможно только в динамике форте-фортиссимо, которую Варез предусмотрительно поставил для этого эпизода (Рисунок 63).

The image shows a musical score for two woodwind instruments: Piccolo (Picc.) and Oboe (Ob.). The Picc. part is in 3/4 time and the Ob. part is in 4/4 time. Both parts are marked with 'fff' (fortissimo) and a '3' indicating a triplet. The Picc. part has a '10' above the first measure. The Ob. part has a '3' below the first measure.

Рисунок 63. Деревянные духовые (т. 101–102).

Непосредственно за этим следует другой яркий пример: противопоставления между ударными и прочими инструментами с т. 105. Графически наглядно виден принцип комплементарности, уже выявленный в предыдущих сочинениях Вареза: в тот момент, когда ударные на первом плане, звучание прочих инструментов приглушено или отсутствует и наоборот (Рисунок 64).

The musical score is presented in a standard orchestral layout. The top system contains the woodwind and brass parts, while the bottom system contains the percussion and auxiliary instruments. The percussion parts are numbered 1 through 4. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and complex syncopations. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *L.v.* (lento) are used throughout to indicate changes in volume and tempo. The score illustrates the concept of complementarity, where the focus shifts between the percussion and the melodic instruments.

Рисунок 64. «Интегралы», т. 107–110.

Наконец, с т. 117 ударные и вовсе замолкают. Здесь разработочная секция второго раздела приходит к «интеграции». Если сначала духовые находятся в

разногласии, каждый проводя свою линию, то в т. 122 они начинают звучать в едином ритме (Рисунок 65).

The image shows a musical score for measures 119-125 of the piece 'Интегралы'. The score is for a large ensemble, including Piccolo, Oboe, Eb Clarinet, Bb Clarinet, F Horn, Trumpets (D, C, T), Trombones (Bs, C.bs.), and F Horn. The music features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like *ff*, *p subito*, and *molto dim.*. A section starting at measure 122 is marked 'pavillon en l'air' and features a change in tempo to 72. The score is written in 4/4 time.

Рисунок 65. «Интегралы», т. 119–125.

В целом, эволюция «Интегралов» идёт по всем параметрам, которые исследовались ранее: значение фактуры и тембра, состав исполнителей и трактовка инструментов.

Исполнительский состав изменяется по своего рода вогнутой параболе: камерный оркестр в «Приношениях», ансамбль духовых и ударных в

«Гиперпризме», восьмиголосный ансамбль из 7 духовых и контрабаса в «Октандре» и вновь ансамбль духовых и ударных в «Интегралах». После этого Варез ощутил потребность вернуться к крупномасштабным оркестровым составам, что выразилось сначала во второй редакции «Америк», а затем и в «Аркане».

Инструментарий также проходит эволюцию: написав вокальную партию сопрано в «Приношениях», Варез затем отказывается от голоса до «Экваториального». Сирены, участвовавшие в «Приношениях» и «Гиперпризме», отсутствуют далее вплоть до «Ионизации», а арфы не видно уже начиная с «Гиперпризмы».

Продолжительность «Интегралов» (около 11 минут) превосходят прочие камерные сочинения Вареза – для сравнения: «Приношения» – 7 минут, «Гиперпризма» – 4 минуты, «Октандр» – 7 минут) По-видимому, композитор готовился к возвращению в формат большого симфонического оркестра.

Использование фактуры и тембра изменяется от выделения каждого конкретного инструмента к ансамблю (чистые тембры сменяются «смешанными ансамблями», по выражению Р. Эриксона). Во всех четырех сочинениях каждому инструменту и сочетанию тембров уделяется внимание в равной степени. В особенности это касается ударных: если в «Америках» они чаще противопоставлены прочему оркестру, то здесь они больше интегрированы в общую оркестровую фактуру. В некотором роде Варез отодвигает назад идею освобождения ударных и подчиняет их общей задаче.

Глава 4. «Аркана»: возвращение к сверхоркестру

4.1 История создания и исполнительский состав

Ансамблевые сочинения предыдущих лет подготовили почву для «Арканы» (Arcana, 1928) – масштабной композиции, чей исполнительский состав не менее внушителен, чем в «Америках». Вновь используется пятерной состав оркестра: 3 флейты-пикколо, 2 флейты, 3 гобоя, английский рожок, геккельфон, 2 малых кларнета in Es, 2 кларнета in B, бас-кларнет in B, 3 фагота, 2 контрафагота, 8 валторн in F, 5 труб in C, 2 теноровых тромбона, басовый тромбон, контрабасовый тромбон, туба, контрабасовая туба, литавры, ксилофон, колокола, треугольник, трещотка, колокольчики, струнный барабан (львиный рык), хлопушка, бубен, гонг (среднего размера), большой барабан 1 и 2, тарелки (подвешенные или крэш), малый барабан, там-там (высокий), там-там (низкий), гуиро, 2 тэмпл-блока, цилиндрический барабан, 2 дощечки, струнные.

В этот раз в группе деревянных духовых отсутствует альтовая флейта, а количество пикколо увеличено до трёх. В отличие от «Америк», из ударного состава убрана сирена, но добавлены ксилофон, колокольчики и колокола, то есть инструменты с определенной высотой звучания – см. сравнительную таблицу ниже.

Ударные инструменты «Америк»	Ударные инструменты «Арканы»
2 арфы	литавры
литавры	ксилофон
ксилофон	колокола
колокола	треугольник
треугольник	трещотка
трубчатые колокола	колокольчики
низкая трещотка	струнный барабан (львиный рык)
колокольчики	хлопушка
струнный барабан (львиный рык)	бубен
хлопушка	гонг (среднего размера)

бубен	большой барабан 1 и 2
гонг (там-там)	тарелки (подвешенные или крэш)
челеста	малый барабан
большой барабан 1 и 2	там-там (высокий)
крэш-тарелки	там-там (низкий)
кастаньеты	гуиро
сирины	2 тэмпл-блока
тарелки (подвешенные)	цилиндрический барабан
малый барабан	2 дощечки

Схема различий между инструментальным составом ударной группы «Америк» и «Арканы». Жирным шрифтом подчеркнуты инструменты, уникальные для каждого из сочинений.

Отдельный интерес представляет название сочинения. Обычно Варез рассматривал названия своих произведений лишь как «средство каталогизации» [в: Акопян 2019, с. 40] и не ассоциировал какую-либо скрытую программу со своей музыкой. Но за словом «Арсана» стоит нечто большее, чем просто термин из математики или астрономии, откуда Варез часто черпал идеи для других своих названий [там же]. «Арсана» или, по-русски, «арканы» – это «тайнства», «тайное знание». Слово это ведет свое происхождение из средневековых учений. Эта семантика подкрепляется эпитафией, который Варез предпослал произведению. Вместо посвящения одному из своих друзей или покровителей, в «Аркане» есть эпитафия из труда Парацельса – алхимика, астронома и в целом крупного средневекового учёного: «Существует звезда, которая превышает всех остальных звезд. Это звезда Апокалипсиса. Вторая – это звезда утренней зари. Третья – это звезда стихий, каковых четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда – воображение; она рождает новую звезду и новое небо. – Парацельс Великий, самодержец тайнств» [пер. по: Акопян 2019, с. 53].

Варез не указывает, из какого труда взят эпитафия, однако очевидно, что его привлекло представление Парацельса о природе «как системе знаков, в которой видимые формы указывают на скрытые в них силы» [Большая

российская энциклопедия, с. 316]. Как указывают исследователи, Парацельс «построил своё философствование на Библии как высшем авторитете, постижении созданной Богом “книги природы”... Как образ и подобие Бога человек призван постигать и разгадывать арканы – скрытые тайны природы» [ibid].

4.2 Тембровая драматургия

Как и в «Америках», в «Аркане» есть основной мотив, *idée fixe* (Рисунок 66). Он состоит из 11 нот: *a-b-c-a-b-c-a-b-c-a-b*, которые подкреплены диссонантной дублировкой (в некоторых вариантах проведения она отсутствует, так что правомерно говорить именно о дублировке, а не о равноценном втором голосе).

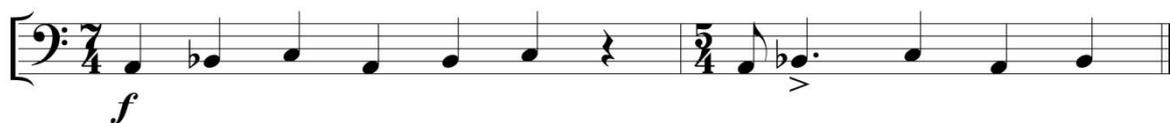


Рисунок 66. Основной мотив «Арканы».

В других проведениях количество повторений начальных трёх звуков изменяется, как и их ритм (неизменной остаётся лишь синкопа на 7-8 тонах). Так проявляется принцип вариантного развития мелодии, частый у Вареза.

Мелодия часто дублируется различными диссонантными интервалами (секунда, септима, нона). Тем не менее, так как есть проведения этого мотива без подобных дублировок, правомерно говорить о так называемых «поддерживающих» голосах.

Темброво-фактурные комплексы каждого из проводений основного мотива можно разделить на три основных группы. В первой группе задействованы инструменты низкого диапазона из каждой группы, меняющиеся функциями (так, геккельфону в одном варианте поручена мелодия, в другом – дублировка). Мрачный и несколько «брутальный» образ сохраняется в неизменности. Во второй группе используется микст инструментов средне-

высокой тесситурой, в особенности скрипок. Здесь восходящее движение мотива подчеркнуто и усилено положением верхнего звука на сильной доле такта, а не на слабой. От этого мрачность смягчается. Наконец, последняя группа уникальна в отношении инструментовки, так как английский рожок ни до, ни после не становится сольным инструментом в проведениях основного мотива. Как будет показано далее, такие «исключения» в Аркане сделаны для тех эпизодов, где проводятся параллели с сочинениями других композиторов – сохранено темброво-фактурное решение оригинала (Рисунки 67–75).



Рисунок 67. Основной мотив «Арканы», т. 1–2.

Рисунок 68. Основной мотив «Арканы», т. 50–51.

Рисунок 69. Основной мотив «Арканы», т. 67–72.

Рисунок 70. Основной мотив «Арканы», т. 113–116.

1. *a la pointe*
 2. *marcato*
 V.ons
 Altos
 Cellos
 C. B. *Div.*
pp

Рисунок 71. Основной мотив «Арканы», т. 144.

1.
 2.
 V.ons
 Altos
 Cellos
 C. B.

Рисунок 72. Основной мотив «Арканы», т. 212–213.

Cellos
 Cellos
 C. B.
 Cellos
 C. B.

Рисунок 73. Основной мотив «Арканы», т. 218–227.

Altos *Pon.*
 Cellos *Pon.*
 C. B. *Arco*
 Altos
 Cellos
 C. B. *Divisi*

Рисунок 74. Основной мотив «Арканы», т. 267–271.



Рисунок 75. Основной мотив «Арканы», т. 352–353.

Большее единообразие проявляется в оркестровке другого мотива, условно называемого нами «квинтольным». Его ядро – фигура из пяти шестнадцатых (иногда это одна шестнадцатая в затакте и кварта, иногда это квинтоль шестнадцатых, звучащая в пределах восьмой доли), сопровождаемая выдержанной восьмой или четвертной нотой. Это довольно типичная для Вареза структура – Эллиотт Картер отмечал, что композитор любил окружать мелкие скопления нот более длинными, педальными звуками с одной или обеих сторон [Carter, p. 147]. Квинтольный мотив проходит через все сочинение, часто появляясь в ключевых моментах. Его тембровая составляющая в большинстве случаев – это ансамбль медных духовых, которые сосредоточены в наиболее выгодной для себя средней оркестровой тесситуре (малая и первая октавы) и группируются разнообразно, без какого-либо доминирующего варианта.

В первый раз квинтольный мотив представляется перед слушателем почти как в театре (Рисунок 76). В пределах одной цифры по очереди все три медных группы, валторны, трубы и затем тромбоны, «выходят на авансцену». За ними следует единичное объединяющее проведение у валторн и труб, с пунктуацией литавр.

Рисунок 76. Квинтольный мотив – первые три проведения (т. 32, 36, 39).

На некоторое время Варез разворачивает картину гротескного скерцо, оставив квинтольный мотив в стороне. Однако вскоре, с т. 79, вводится новый «маршевый» мотив, начальная интонация которого построена на квинтольном мотиве. Пульсация мелодии сообщает ему тревожность и нестабильность исходного варианта. Жанр марша Варезом также трактуется словно через кривое зеркало: так, в т. 86 на слабую долю неожиданно вылезает синкопированный акцент, подчеркнутый ударными – в мелодиях маршей обычно, наоборот, подчеркивается непрерывное последование сильных долей.

Тембровый состав следующих трех проведений квинтольного мотива как будто имитирует первые три, но в инверсии. Тромбоны, замыкавшие шествие, теперь появляются первыми, за ними трубы с тромбонами (необходимая поддержка, так как вместо одноголосной линии здесь диссонантный аккорд) и затем валторны. Показательно и то, как проведение тромбонов в т. 102 «спрятано» в середину плотной оркестровой ткани, в то время как уже следующее проведение в т. 104–105, наоборот, проходит при полном молчании оркестра (Рисунок 77).

1. 2.
Trbns.
3. 4.

Trp. ttes 1. 2.
1.
2.
Trbns. 3.
4.

Corns en Fa
6. 8.

Рисунок 77. Дальнейшие проведения квинтольного мотива (т. 102, т. 104–105, т. 112).

Такое зеркальное отражение тембров в силу рассредоточенности по времени может пройти мимо сознания слушателя, но, очевидно, задумано намеренно. Последнее проведение «квинтольного» мотива в т. 427 и 429

инструментовано трубами и тромбонами под сурдинами (о фактурных находках в этом фрагменте будет ещё сказано далее). Здесь у сурдин можно предположить дополнительное семантическое значение, так как в финалах частей или циклов⁴⁰ ансамбли инструментов под сурдинами часто подчеркивают тихое окончание (Рисунок 78).

Рисунок 78. Последние проведения квинтольного мотива (т. 427–429).

По итогам наблюдений можно констатировать, что если в «Америках» темброво-фактурное решение мотивов было достаточно прямолинейным – либо полностью совпадало при каждом проведении, либо полностью различалось, то в «Аркане» подход более гибкий. Допустимы темброво-фактурные комплексы с несколькими равнозначными переменными (например, инструментами одной группы или одного семейства), а в чередовании тембров есть более изощренная логика.

4.3 Эволюция фактуры

⁴⁰ Например, у Чайковского в финале Шестой симфонии или у Шостаковича в первой части Восьмой симфонии

Дирижёрское прошлое Вареза и его интерес к акустике, несомненно, способствовали более детальному пониманию того, как человеческий разум воспринимает и преобразует звуковые сигналы. Практическое отображение этих принципов было отточено в его камерных сочинениях и эволюционировало к «Аркане».

Наличие образца для сравнения фактуры. В «Америках» Варез показывает минимальную плотность фактуры с первого такта (мелодия у альтовой флейты соло) и даёт образец средней плотности фактуры в т. 8 (заметно отсутствие басовой тесситуры). К полному tutti Варез придёт только в последнем разделе партитуры, а до тех пор умелое заполнение фактуры и расходование ресурсов часто будет заменять собой полноценное tutti.

В «Аркане», напротив, динамика в начале произведения усилена, не спускаясь ниже форте вплоть до т. 28, а уже в т. 103 мы получаем первый и далеко не последний образец полного tutti. Общая интенсивность событий «Арканы» значительно выше, чем в любом другом сочинении Вареза.

Компактность. От «Америк» к «Аркане» виден прогресс мысли, приведший к лаконичности изложения. Каждый мотив вариативно повторяется несколько раз, после чего немедленно переходит к следующему, без пауз и без «провисаний». В течение т. 1–103 все основные мотивы установлены, хотя слушатель может не почувствовать значимости некоторых из них из-за краткости изложения.

Новая трактовка фактуры. От чистых тембров «Америк» через выработку соединений нескольких инструментов в ансамблевых сочинениях Варез пришёл к переработанному типу крупной оркестровой фактуры. Если в «Америках» преобладала идея чистых тембров и потому разделения функций независимо от групп оркестра (т. е., одной группе могла быть целиком поручена лишь функция гармонических голосов, в то время как мелодия была у инструментов другой группы), то в «Аркане» действует принцип *самодостаточности* каждой группы, иными словами, наличие всех функций в той или иной степени внутри каждой оркестровой группы. Так, инструменты

низкого диапазона из каждой группы (деревянные, медные, ударные, струнные) задействованы при первом изложении основного мотива (т. 1–2).

Киномонтажная смена планов. Варез интересовался кино и даже снялся в эпизодической роли в немом фильме «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1920). К сожалению, его попытки предложить свои услуги для саундтреков в 1940-е годы не увенчались успехом. Однако нас интересует так называемый клиповый монтаж сцен, присущий кино, начиная со второй половины 1920-х годов. Поворотным моментом стал мировой прокат «Броненосца Потемкина» в 1926 году, где во многих сценах присутствовал быстрый монтаж кадров и резкая смена ракурсов. Вареза должна была привлечь идея многопланового контролируемого движения камеры, отвечающего художественным задачам (то есть, «спецэффект», созданный не просто ради красивой картинки). Такой стиль киномонтажа виден уже в музыке Дебюсси с её «калейдоскопическим» формообразованием.

Рассмотрим образец «киномонтажа», где стабильные темброво-фактурные комплексы (и вместе с ними мотивы) сменяют друг друга крайне быстро, с разницей в несколько тактов. Первый комплекс (с т. 212): струнные, трубы, валторны и кларнеты. Второй комплекс (с т. 215): высокие деревянные духовые (т. е. без фаготов) и ударные (барабаны, тарелки, с опр. высотой звучания – ксилофон и колокольчики). Третий комплекс (с т. 219): английский рожок и кларнеты в малой октаве, фигурация и пятна у медных духовых, фигурация у ударных (только барабаны) и струнные дублируют всё. Четвертый комплекс (т. 225–227): низкие духовые, ударные и струнные (условная басовая группа). Этот «монтаж» коротких эпизодов происходит очень быстро, в пределах нескольких тактов. Для сравнения, у иных композиторов один и тот же темброво-фактурный комплекс может держаться несколько десятков или даже сотен тактов. Такой способ мышления как правило не зависит от эпохи или направления.

Варьирование оркестровки повторяющегося комплекса. Хотя может показаться, что у Вареза часто одни и те же такты повторяются дословно, при

внимательном рассмотрении разница всё же есть. Хотя ритмическое сокращение или удлинение неопорных долей такта присутствует, но главные различия проведений мотивов – именно в темброво-фактурном решении.

Рассмотрим образец в ц. 14 и ц. 15 (Рисунок 79). Проведения в ц. 14 – геккельфон, 2 малых кларнета, 4 валторны (№ 2, 4, 6 и 8) и альты – полная дублировка между всеми группами. За 13 тактов тема проходит 3 раза без изменений темброво-фактурного комплекса. Но в ц. 15 фактура резко разрежена – геккельфон поддерживается только альтами. Кларнеты и валторны молчат, как будто их специально убрали для создания своего рода затишья перед бурей. В следующем же такте они «взрываются» угрожающими аккордами. Басовая линия же теперь отсутствует.

Рисунок 79. Сравнение двух проведений автоцитаты из «Интегралов»
(т. 147 и т. 158).

Тем эффектнее выглядит т. 160, где к инструментам средней тесситуры внезапно присоединяются инструменты верхней и нижней. Путем умелого придерживания тембров и уплотнения фактуры с последующим расширением

Варез усилил яркость и значительность этой кульминации первого раздела «Арканы».

Но самый яркий образец «придерживания» тембра – в генеральной кульминации «Арканы» (Рисунок 80). После краткой, но ёмкой репризы в т. 352–353 действие приходит к апогею в т. 396–402. От низа к верху все группы оркестра стягиваются в единый мега-аккорд... все, кроме ударной. В течение кульминации ударные инструменты молчат, за исключением низкого там-тама, который ограничен динамикой пиано. Это гениальное решение проблемы перегруженности фактуры, которая преследовала «Арканы» и в меньшей степени «Америки». Действительно, когда ударные каждый такт гудят как пчелы в улье, слушатель начинает привыкать к этому «раздражающему фактору» и вовсе может проигнорировать их. Было бы вполне в духе прочих разделов «Арканы» добавить в кульминацию тарелки, большой барабан, вудблоки и т. д. Однако ударные вступают лишь, когда в т. 399 выдержанный аккорд взрывается бешеной пульсацией септолей (эволюция квинтолей, о которых говорилось ранее). И хотя большой барабан дублирует септольный ритм остального оркестра, у дощечек и вудблоков иной, контрапунктирующий ритм, в то время как малый барабан отмечает доли такта.

$\text{♩} = 132$ 38 $\text{♩} = 60$

1. 2.
Picc.

3.

1.
Fls.

2.

1.
Hautb.

2. 3.

C. Angl.

Heck.

1.
Cls. Mi \flat

2.

1.
Cls. Si \flat

2.

Cl. Cb. Si \flat

1.
Bons.

2. 3.

1.
C. Bons.

2.

1. 3.
Cors en Fa

5. 7.

2. 4.

6. 8.

1. 2. 3.
Trp.ttes

4. 5.

1. 2.
Trbns.

3. 4.

Tuba

C. B. Tuba

Timb.

1
Gng.
Cy. ch.
T. t. c.
G. c.

2
T. t. g.
Fournet
2 G. c.

3
C. c.
Guairo
Trngt.
B. ch

4
C. r.
T. b.
Cy. s.

5
Cymba
T. c.
Coques

6
Xp.
Glop.

B. ch
Créc.

1.
V.ons

2.

Altos

Cellos

C. B.

$\text{♩} = 132$ 38 $\text{♩} = 60$

Рисунок 80. Главная кульминация «Арканы» (т. 395–402).

Выделение важных мелодических линий. Варез сокращает количество своих любимых подголосков в тех случаях, когда ему хочется «подсветить» важное проведение мотива. Это можно сравнить с размыванием пространства вокруг контуров объекта в живописи, чтобы сделать его более рельефным.

В т. 427 квинтольный мотив подытоживает мощную кульминацию, но обратим внимание, как ударные инструменты вступают только после того, как

отзвучал мотив и не раньше. Зная Вареза, можно было бы предположить, что ударные будут тихонько постукивать и подзванивать на фоне всего фрагмента, но нет – если слушателю необходимо обратить внимание на повторяющийся мотив, все «лишние» детали с картины убираются (Рисунок 81).

Рисунок 81. Комплементарность духовых и ударных (т. 427–429).

4.4 «Диалоги» со Стравинским

В музыке «Арки» довольно много аллюзий на русские балеты Стравинского, которые Варез хорошо знал не только по парижским исполнениям, но и по партитурам, что подтверждается дальнейшими примерами. Сам Стравинский, в свою очередь, отметил сходство: «Возможно, что в „Арки“ кое-что проскальзывает от моего „Петрушки“, (ц. 9); от „Жарптицы“, – за 3 такта до ц. 5, вариант первого мотива этой вещи, то, что Варез называет *idée fixe* <...>; и от „Весны священной“, – два такта перед ц. 17, один такт до ц. 24 и в разделе, начинающемся с ц. 19» [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 117–118]. Приведя эти поразительно детальные сравнения⁴¹, Стравинский

⁴¹ Мы предполагаем, что после первоначального интервью, где Стравинский обтекаемо выразился об «Арки» и «Арки», что «на них пала тень от „Весны священной“ [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 116], Р. Крафт организовал дополнительную встречу и принёс партитуры этих сочинений. Именно так появились конкретные указания на места цитирования, которые вряд ли могли возникнуть у Стравинского по памяти.

обобщил их: «„Моторизованная“ метрическая схема Вареза в чем-то тоже может быть обязана моему примеру» [там же, с. 118].

Мы видим необходимость прокомментировать слова Стравинского, так как он лишь отметил сходство, но не конкретизировал, из каких фрагментов балетов брались цитаты⁴². Также в нескольких случаях возможны более замаскированные цитаты.

Прежде чем обратиться к конкретике, сравним общие параметры «Арканы» с русскими балетами Стравинского. В первых версиях «Жар-птицы» и «Петрушки» используется четверной оркестровый состав, а в «Весне священной» – пятерной. Состав исполнителей «Арканы» ближе всего к «Весне священной» – это модифицированный пятерной состав⁴³. В числе ударных и клавишных есть «нетипичные» инструменты, пересекающиеся со Стравинским (челеста, ксилофон, колокольчики), но также и варезовский «эксклюзив» (тэмпл-блоки, струнный барабан, гонги).

Диалог со Стравинским продолжился на уровне аллюзий, которые местами доходят до полных цитат.

Наиболее яркий и очевидный пример – это основной мотив «Арканы», ее *idée fixe*. Он почти дословно взят из Поганого пляса «Жар-птицы» (Рисунки 82–83). Конечно, из оригинальной темы позаимствованы только первые три звука и опущено дальнейшее развитие. Интересно ладогармоническое отличие – пониженная вторая ступень.

⁴² Несмотря на то, что Стравинский не использует слово «цитата», мы считаем возможным употреблять это слово здесь и далее в силу значительного сходства музыкального материала. При этом мы признаем, что не всегда возможно установить намеренность или случайность совпадения.

⁴³ 3 Picc, 2 Fl., 3 Ob., C. i., Heck., 2 Cl. in Es, 2 Cl. in B, B. Cl., 3 Fg., 2 Cfg., 8 Corni, 5 Tr-be, 4 Trbni, Tuba, C. Tuba, Perc, Archi.

Рисунок 82. «Аркана», т. 50–51.

Рисунок 83. «Жар-птица», ц. 133 («Поганый пляс»).

При сравнении этих двух фрагментов видно отношение Вареза к «несвоему» материалу: сохраняется темброво-фактурное решение оригинала – ритм шестнадцатых у литавр; тембры низких духовых; динамические обозначения (сфорцандо, пианиссимо, субито, меццо-форте) и начало мотива от *второго* звука, а не от первого.

Русский фольклор «Петрушки» явно лежал вне сферы интереса Вареза, но композитора привлекли более глубинные образы балета в сцене появления фокусника в первом действии (Рисунок 84–85). Стравинский сам отметил первую аллюзию на фокусника в т. 97 [Игорь Стравинский. Диалоги, с. 117].

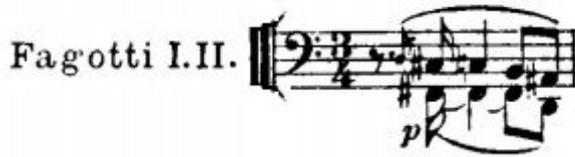


Рисунок 84. «Петрушка», ц. 30.

1.
Bons.
2. 3.
1.
C. Bons.
2.
Cors en Fa
6. 8.

Рисунок 85. «Аркана», т. 97.

Опять же, нас заставляет предположить здесь аллюзию не только мелодическое сходство (нисходящая хроматическая линия, начинающаяся с форшлага), но и совпадение тембров (фаготы в низкой тесситуре), а также фактурного рисунка (серия интервалов с опорой на тритон).

Мы считаем, что фрагмент в т. 169–170 также восходит к «Петрушке» (а не «Весне священной», как писал Стравинский); более того, он взят из той же сцены с фокусником в ц. 32 и является трансформацией первого фрагмента. Вновь совпадает тембровое и фактурное решение – серия тритонов у струнных с октавными дублировками, обыкновенно не присущими Варезу (Рисунок 86).

V. I.
V. II.
Viole
Celli
C. B.

1.
V. ons
2.
Altos
Cellos

Рисунок 86. «Петрушка», ц. 32; «Аркана», т. 169.

Будучи взяты из одной сцены, эти цитаты, однако, вставлены в разные точки «Арканы». Общего у них по местоположению то, что за ними следует очередной «всплеск» динамики у оркестра.

Что касается фрагментов с т. 198 и т. 252, которые Стравинский идентифицировал как заимствования из «Весны священной», их источник, вероятно, собирательный. Они могли бы отсылать ко многим местам «Весны священной», наполненным «вечным движением» (ближе всего, возможно, начало «Выплясывания земли» с его нерегулярной ритмикой и акцентами).

Помимо прямых отсылок к «Весне священной», есть косвенные. Квинтаккорд $d-a-e$, проходящий сквозь «Аркану», мог быть вдохновлен схожим аккордом в «Великой священной пляске» на ц. 149 (Рисунки 87–88).

Violins II (V nt II), Violins I (V le), Violas (V c), Cellos (C b), and Contrabass (C b) parts. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *p sempre* and *non div*.

Рисунок 87. «Весна священная», ц. 149.

Violins (V.ons), Altos, Cellos (Cellos), and Contrabass (C. B.) parts. The music features a complex rhythmic pattern with accents, marked *largement* and *Divisi*. A circled number 42 is visible at the bottom left.

Рисунок 88. «Аркана», т. 434–435 (струнная группа).

Другой пример косвенной цитаты – в том же номере на ц. 151, где у тромбона появляется нисходящий шестизвучный мотив (Рисунок 89).



Рисунок 89. «Весна священная», ц. 151.

Хотя ритмический рисунок этого мотива у Вареза будет изменяться, но тембр тромбона будет сопровождать все его появления в «Аркане». Это отвечает принципу противопоставления цитируемого материала собственным идеям Вареза.

Первое появление тромбовой тирады приходится на т. 342–343 (Рисунок 90). Ритм изменен, как и высотное положение, но цитата все равно узнаваема. Ее смысл несколько отличен от оригинала из-за того, что тромбонист должен смеяться при игре (под нотами написаны слоги ho ho ha ha ha).



Рисунок 90. «Аркана», т. 342–343.

Второй раз этот мотив появляется уже незадолго до генеральной кульминации в т. 386–387 (Рисунок 91) и опять поручен тромбонам, которых дублирует геккельфон. К нему прибавлен звук ре (основной тон!). Теперь он звучит не саркастически, а скорее угрожающе.



Рисунок 91. «Аркана», т. 386–387.

Подобный же мотив встречался и в «Америках», непосредственно перед центральным разделом (Рисунок 92). Как уже говорилось в главе II, такой демонстративный гнусавый возглас тромбона похож на пародийную фанфару, открывающую театральный занавес.



Рисунок 92. «Америки», т. 283–285.

Стилистически-жанровые ассоциации в «Аркане» не связаны только исключительно со Стравинским. Заслуживает внимания и так называемый «маршевый» мотив. После Первой мировой войны малый барабан стал использоваться как отображение милитаристских образов, а остигатный ритм также встречался вне всяких военных ассоциаций, как в «Болеро» Равеля.

Марш оркестрован в духе «Военной симфонии» Гайдна (Рисунок 93) – высокие деревянные духовые (усиленные колокольчиками и ксилофоном) и малый барабан (там – литавры). Военная семантика просматривается в нем достаточно ясно и дополняет общую картину, о которой будет сказано ниже.

The image shows a musical score for woodwinds in 2/3 time, measures 79-85. It includes parts for Piccolo (Picc.), Flutes (Fls.), Horns (Hautb.), Clarinet in A (C. Angl.), Bassoon (Heck.), and Clarinet in Bb (Cls. Mi). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Рисунок 93. «Аркана», т. 79–85.

В целом, все найденные образы в «Аркане» – Кошечевы прислужники-демоны, фокусники-маги и жрецы-язычники – объединены общим сверхъестественным началом. Другая группа образов, не являющихся результатом интертекстуального диалога, – жанровые эпизоды (военный марш

и скерцозное приплясывание). Характерная для Вареза ритмическая и тембровая вариативность образов придает всем этим разрозненным фрагментам поразительную целостность особого рода, как картинки в калейдоскопе, каждый раз образующие новый узор.

Мы склонны связывать внутреннюю программу «Арканы» с другим проектом Вареза, над которым он работал несколькими годами позже окончания «Арканы» – опера «Астроном». К сожалению, замысел так и не дошел до стадии создания музыки, но известен краткий сюжет [цит по: Акопян 2007, с. 171]:

Астроном расшифровывает осмысленные сигналы, посылаемые из Космоса неким «Спутником Сириуса», и отвечает ему. «Спутник» направляет Сириус к Земле. Перед лицом неминуемой катастрофы толпа набрасывается на Астронома, чтобы уничтожить его, но, выхваченный лучом звезды, он возносится в небо.

Сравним этот сюжет с «Арканой». Определенно, имеют место некие внешние сигналы – то есть, фрагменты из сочинений Стравинского. Их расшифровкой занимается сам Варез, ученый «астроном». Поистине космические широты диапазона охватывают все регистры, от самых низких до самых высоких. Что же касается катастрофы, то апокалиптические настроения в «Аркане» присутствуют с самого начала, на что указывает эпитафия. В музыке все время ощущается нервозность, паника и даже страх (этому способствует постоянное пульсация мелких длительностей, постоянные «взрывы» динамики и уже упомянутая калейдоскопическая форма). То и дело возвращается военный марш, символ враждебного мира. Удар нанесен в т. 437 –квинтаккорд *d–a–e* буквально разрушается, превращаясь в ничто.

В каком-то плане в этом сюжете отражаются жизненные перипетии самого Вареза, которому пришлось уехать из Франции по разным причинам, но прежде всего потому что его идеи не нашли достаточной поддержки. Типичны и романтические стремления юности – отринуть общество и отправиться в скитания.

Мы начали главу с разговора об эпитафии к «Аркане», где говорится про шесть звезд, сияющих на небе (и седьмая, воображаемая, звезда

«воображения»). Отметим, что в коде, отделенной от остального музыкального текста долгой паузой, также шесть тактов (Рисунок 94). В этом можно усмотреть как отражение эпитафия, так и угасание звезды (так называемого красного карлика), с постепенно редееющим постукиванием тэмпл-блоков.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Arcana', measures 440-445. The score is for a full orchestra and includes parts for Cors en Fa, Trbns, C. B. Tuba, Timb., V. ons, and C. B. The music features a long rest in the first six measures, followed by a gradual reduction in the density of the drumming. The score includes dynamic markings such as p, pp, ppp, and pppp, and performance instructions like 'baguettes légères' and 'con Sord.'.

Рисунок 94. «Аркана», т. 440–445.

Подводя итоги: в «Аркане» достаточно много мотивов и идей, однако их изложение более лаконичное, чем в других сочинениях Вареза. Намного меньше времени даётся на вариантное развитие и нет протяженных темброво-фактурных комплексов как в «Америках».

Нигде больше у Вареза нет такого тематического единства и плавности переходов. Трёхчастная структура репризного типа здесь отшлифована: грани формы очерчены абсолютно чётко с помощью динамического и фактурного изменения.

Оркестровое письмо «Арканы» выглядит более зрелым, чем в «Америках» и заметно отличается по нескольким параметрам.

Первый – усиленная роль дублировок. Уже первый и основной мотив дан в тяжелом унисоне инструментов низкого регистра, включая и литавры, специально настроенные на звуки мотива а, b, с. Напротив, побочный «маршевый» мотив дан в октавной дублировке высоких деревянных духовых, усиленных колокольчиками. Если мотивы давались в сольном исполнении, то только тогда, когда Варез заимствовал фактуру Стравинского из соответствующих моментов его сочинений.

Второй – разнообразие подголосков. Если составить фактурную схему «Арканы», то в ней будут преобладать отдельные пятна, сродни ташизму. Почти всегда к изложенному мотиву присоединяются «блики света», либо у инструментов определенной высоты, либо у ударных. Количество таких подголосков увеличивается вместе с интенсивностью звучания.

Третий – более органичная интеграция ударных. Несмотря на всю любовь Вареза к ударным, в «Америках» он не давал им много индивидуальных соло. В основном, они поддерживали оркестр в развитой комплементарной ритмике. Здесь же неоднократно ударные остаются одни, предвосхищая следующий опус, «Ионизацию». В нужные моменты Варез убирает ударные либо для ясности звучания, дабы подчеркнуть какой-либо мотив, либо с целью сделать их последующее появление более ярким (эффект «затишья перед бурей»).

«Аркана» – это итог зрелого периода творчества Вареза и одна из наивысших точек развития его стиля.

Заключение

В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы.

Формирование оркестрового стиля Вареза происходило под воздействием различных композиторов конца XIX – начала XX веков, таких как Дебюсси, Штраус, Шёнберг, Стравинский. Это проявилось в выборе состава, организации фактуры, использовании тембров и некоторых гармонических аспектах «Америк» и отчасти «Приношений».

Отсутствие фундамента, основания для оркестровой вертикали – главная фактурная особенность музыки Вареза. Хотя естественным образом какой-либо из голосов фактуры оказывается внизу, он вовсе не обязательно является доминирующим. Это качество влияет не только на гармонический язык, но и на оркестровку – инструменты низкого регистра (такие как фагот, тромбон, контрабас) часто выполняют функцию солистов и могут быть написаны в непривычно высокой для себя tessiture.

Знаменитые «звуковые массы» Вареза – следствие той же относительности опоры. Темброво-фактурные комплексы постоянно сливаются и перетекают друг в друга, и из множества деталей создается единое целое, порой фрагментарное и стихийное.

На примере произведений для большого симфонического оркестра («Америки» и «Аркана») и более скромных по составу («Приношения», «Гиперпризма», «Октандр» и «Интегралы») мы продемонстрировали, что сами принципы оркестрового стиля Вареза неизменны при любом исполнительском составе, хотя само количество и качество инструментов ограничивает Вареза в применении его идей. Так, длительность «Америк» и «Арканы» почти вдвое превышает прочие сочинения. Количество мотивов и их повторений также увеличено, а общая оркестровая вертикаль более густая. Благодаря автоцитатам в «Приношениях» и «Октандре» мы можем проследить, как при переносе в

специально сочиненный ансамбль инструментов фактура оркестрового оригинала приспособляется под новые редуцированные возможности.

В течение 1920-х годов оркестровый стиль Вареза претерпел эволюцию, итогом которой стала «Аркана», где все найденные композиторские «приёмы» отражены в наибольшей концентрации. Несмотря на влияние Стравинского, в этом сочинении видно единство стиля, в противовес пестроте стремлений начала 1920-х.

Во всех шести рассмотренных сочинениях проведены подробные анализы темброво-фактурных модификаций и выявлены типичные приёмы, с помощью которых подчеркивается роль того или иного тембра в общей музыкальной ткани: «прибережение» тембра, переоркестровка одинаковых фрагментов, использование крайних регистров инструмента, резкая смена плотности фактуры, «оборванное крещендо», звукоизобразительность в вокально-инструментальной музыке. В каждом сочинении были найдены дополнительные специфичные параметры анализа. Так, в «Америках» это режиссёрский язык Вареза, выраженный в партитурных исполнительских указаниях; в «Приношениях» это звукоизобразительность музыки; в «Гиперпризме» это развитие ударных и их соотношение с прочими инструментами; в «Октандре» это фактурные перестановки голосов; в «Интегралах» это пространственные эффекты; наконец, в «Аркане» это интертекстуальные диалоги со Стравинским.

По свидетельству самого Вареза и его коллег [Ouellette, p. 82], ему приходилось считаться с физическими ограничениями тех инструментов, которые были в его распоряжении и пытаться воплощать звучание, которого ему хотелось, на инструментах, не приспособленных для этого. Тем интереснее наблюдать, как композитору приходилось «выкручиваться» и снабжать сочинения многочисленными комментариями, указывающими, как добиться определенных исполнительских приёмов. Это показывает значимость литературно-режиссерского аспекта музыки Вареза в плане исполнительских

указаний (на примере «Америк»), а также скрытой программности (на примере «Арканы»).

Впоследствии композитору удалось найти нужные инструменты – сначала терменвокс и волны Мартено, а затем магнитную плёнку. На Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе Варезу удалось реализовать свои пространственные идеи в специально сконструированном Филипс-павильоне. Этот павильон был снабжен динамиками со всех сторон, на потолке и даже под полом, позволяя воспроизводить музыку в новом качестве. Возможно было сделать звуковые волны, перекатывающиеся слева направо и сверху вниз, включая и выключая определенные динамики. «Электронная поэма» Вареза звучала внутри павильона, а на входе и выходе слушателей сопровождала «Concrete PH» Ксенакиса, который занимался дизайном павильона.

Это подводит нас к последнему и очень важному пункту: связь Вареза с последующими направлениями музыки. В целом, его эксперименты в области использования ударных инструментов положили основу для того, как ударные трактуются в наши дни, как они распределены между исполнителями в партитуре и как увеличилось их количество по сравнению с XIX веком. Его шумы, записанные на магнитофонную плёнку, были предтечей конкретной и электронной музыки. Его внимание к тембру и к акустической природе звучания сродни концепции сонорной и спектральной музыки.

Варез оставил после себя нескольких последователей (он крайне редко занимался формальной преподавательской работой и только частным образом), среди которых Чжоу Вэньчжун, Андре Жоливе и Марк Уилкинсон. Из композиторов, прямо не связанных с Варезом, влияние его стиля испытали, в частности, Харрисон Бёртуисл [Акопян 2010, с. 73], Паскаль Дюсапен [Акопян 2010, с. 200], Фрэнк Заппа [Buckley, p. 1211]; черты стиля Вареза прослеживаются у Оливье Мессиана, Пьера Булеза и Янниса Ксенакиса.

Несмотря на свою добровольно выбранную позицию «аутсайдера», Варез был фигурой, с которой считались и знали. Подобно многим выдающимся людям, он опережал развитие общества своими идеями. Как нельзя уместны

здесь слова Николая Слонимского, близкого друга композитора, которыми мы завершаем данную работу: «К счастью, Варез дожил до того времени, когда ход истории поравнялся с его гигантскими шагами» [Слонимский, с. 202].

Список литературы

1. *Акопян, Л. О.* Эдгар Варез (1883–1965) / Л. О. Акопян // Музыкальная культура США XX века: Учеб. пособие / Отв. ред. М. В. Переверзева; ред. кол.: М. В. Переверзева, М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. – М.: Московская консерватория, 2007. – 478 с.
2. *Акопян, Л. О.* Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Л. О. Акопян. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 320 с.
3. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века: энциклопедический словарь. – Москва: Практика, 2010. – 855 с.
4. *Акопян, Л. О.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке / Л. О. Акопян // Искусство музыки. Теория и история / Гос. институт искусствознания. – 2014. – № 10/11. – С. 126–227.
5. *Акопян, Л. О.* Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории / Л. О. Акопян // Искусство музыки. Теория и история / Государственный институт искусствознания. – 2017. – № 16. – С. 60–110.
6. *Акопян, Л. О.* Эдгар Варез (1883–1965) / Л. О. Акопян // Израиль – XXI век [4 декабря 2014] URL: <http://www.21israel-music.com/Varèse.htm>
7. *Акопян, Л. О.* Эдгар Варез / Л. О. Акопян // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева. – М.: Музыка, 2000. – Вып. 3. – С. 3–97.
8. *Арановский, М. Г.* Пятнадцатая симфония // *Арановский М.* Возвращаясь к Шостаковичу. Статьи / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – М.: Музиздат, 2010. – С. 211–242.
9. Арнольд Шёнберг. Письма. – Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисловие Л. Ковнацкой. – СПб.: Издательство «Композитор», 2001. – 464 с.

10. *Баншиков, Г. И.* Законы функциональной инструментовки. – М.: «Композитор», 1999. – 240 с.
11. *Барсова, И. А.* Камерный оркестр Пауля Хиндемита. (Kammermusiken № 1–7) // Музыка и современность. – Вып. 9. – М., 1975. – С. 226–261
12. *Барсова, И. А.* Оркестр // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 85–86.
13. *Бер, М. Г.* Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. – М., 1962. – С. 195–254.
14. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. В 2-х томах. Т. 2. / Пер., ред., вступ. статья и комментарии С. П. Горчакова. – М.: Музыка, 1972. – 532 с.
15. *Берченко, Р. Э.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского [Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство]. – М., 2004. – 227 с.
16. *Благодатов, Г. И.* История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – 312 с.
17. *Бородавкин, С. А.* Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»). – Интернет-журнал «Израиль – XXI». – № 50. – 2015.
18. *Быканова, М. С.* Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте: на материале дискурсных манифестаций А. Н. Скрябина и К. Дебюсси. [Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения] – Белгород, 2014. – 195 с.
19. *Василенко, С. Н.* Инструментовка для симфонического оркестра / Под ред. и с дополнениями Ю. А. Фортунатова. – Т. 1. – М., 1952. – 396 с.; Т. 2. – М., 1959. – 624 с.
20. *Веприк, А. М.* Очерки по вопросам оркестровых стилей. – 2-е изд., испр. – М.: Советский композитор, 1978. – 427 с.

21. *Веприк, А. М.* Трактовка инструментов оркестра. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1961. – 300 с.
22. *Власова, Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: Изд. ЛКИ, 2007. – 422 с.
23. *Вовчук, А. А.* «Освобождение звука» Эдгара Вареза: к проблеме звуковых масс [Дипломная работа]. – М., 2010. – 130 с.
24. *Вовчук, А. А.* [Маклыгина А. А.] «Интегралы» Эдгара Вареза глазами Джона Строна (американский исследователь об американском композиторе) / А. Вовчук // *Musiqi Dünyası*. – 2010. – № 3. – С. 64–67.
25. *Володарский, В. М.* Парацельс // Большая российская энциклопедия. – Том 25. – М., 2014. – С. 316–317.
26. *Гиро, Э.* Руководство к практическому изучению инструментовки / под ред. и с дополнениями Д. Рогаль-Левицкого. – М., 1934. – 351 с.
27. *Глинка, М. И.* Заметки об инструментовке // Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. – т. 1. – М., 1973. – 483 с.
28. *Голомиток, И. Н.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 296 с.
29. *Гончаренко, С. С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: Учеб. пособие для теоретико-композитор. фак. муз. вузов. – Новосибирск, НТК им. М. И. Глинки, 1997. – 172 с.
30. *Готлиб, А. Д.* Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство: сб. статей. – Вып. 9. – М.: Музыка, 1976. – С. 106–139.
31. *Григорян, А. П.* К вопросу о фонизме // Сов. музыка. – 1986. – № 1. – С. 115–117.
32. *Гризе, Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 113–120.
33. *Демидова, А. К.* Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов). [Автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата искусствоведения] 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 2015. – 30 с.

34. *Денисов, Э. В.* Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.

35. *Дмитриев, Г. П.* О драматической выразительности оркестрового письма. – М.: Советский композитор, 1981. – 176 с.

36. *Доценко, В. Р.* История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. – Докторская диссертация. – М.: Институт Латинской Америки РАН, 2014. – 600 с.

37. *Друскин, М. С.* О западноевропейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973. – 272 с.

38. *Друскин, М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – Л.: Советский композитор, 1982 – 208 с.

39. *Дубов, М. Э.* Вселенная Эдгара Вареза / М. Э. Дубов // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 3. – М.: Композитор. – С. 39–42.

40. *Дунаев, Л. Ф.* Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения] 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 2000. – 48 с.

41. *Емельянов, В. Н.* Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения]. – М., 1986. – 21 с.

42. *Завгородняя, Г. Ф.* Выразительность полисочетаний в оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. – Вып. 20. – М.: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1976. – С. 116–135.

43. *Зайцева, В. В.* Оркестровое письмо А.К. Лядова : диссертация ... кандидата искусствоведения. – Москва, Рос. академия музыки им. Гнесиных, 2013. – 186 с.

44. Из мемуаров Луизы Варез / пер. Л. Акопяна // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева. – М.: Музыка, 2000. – Вып. 3. – С. 76–83.
45. *Кабялис, Р. И.* Тембровая динамика в оркестровых сочинениях современных композиторов. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения]. – Вильнюс: ГК Лит. ССР, 1989. – 26 с.
46. *Каменский, В. К.* Тембровое воплощение компонентов оркестровой фактуры музыки Бетховена // Музыкознание. – Вып. 8–9. – Алма-Ата, 1976. – С. 34–38.
47. *Карпентьер, А.* Эдгар Варез – революционер в музыке // Советская музыка. 1990. – № 3. – С. 126–127.
48. *Карпентьер, А.* Эдгар Варез // Советская музыка. 1990. – № 3. – С. 127–130.
49. *Карс, А.* История оркестровки. – М.: «Музыка», 1990. – 306 с.
50. *Кириллина, Л. В.* Пустыни и миражи Эдгара Вареза // Западное искусство. XX век. Мастера и проблемы. – М.: Наука, 2000. – С. 87–101.
51. *Клебанов, Д. Л.* Искусство инструментовки. – Киев: Музична Украина, 1972. – 219 с.
52. *Когоутек, Ц.* Техника современной композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 358 с.
53. *Кокорева, Л. М.* Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 2010. – 495 с.
54. *Конен, В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – 3-е изд. – М.: Советский композитор, 1977. – 448 с.
55. *Корндорф, Н. С.* Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика) / Н.С. Корндорф // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост.: Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. – С. 34–38.

56. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века / Т. Н. Красникова. [Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения] – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 222 с.
57. *Краузе, Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество. – Пер. с немецкого. – Предисловие Б. Левики. – Гос. муз. издательство, 1961. – 600 с.
58. *Крейн, Ю. Г.* Стиль и колорит в оркестре. – М.: Музыка, 1967. – 108 с.
59. *Кривицкий, М. С.* Варез и французская музыкальная традиция. // Музыкальная академия. – 2017. – № 4. – С. 124–127.
60. *Кривицкий, М. С.* О цитатах и аллюзиях в «Аркане» Вареза. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1 (47). – С. 25–30.
61. *Кривицкий, М. С.* Роль ударных инструментов в сочинениях Э. Вареза. // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 25–30.
62. *Кудряшов, Ю. В.* Инструментальная, практика «чистых тембров» // Из истории инструментальной культуры: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. В. Е. Карцовник. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 138–148.
63. *Куницкая, Р. И.* Французские композиторы XX века: вст. ст. В. Д. Конен. – М.: Советский композитор, 1990. – 208 с.
64. *Курчан, Н. Н.* На пороге Красоты... «Научное искусство» Эдгара Вареза / Н. Курчан // Знание – сила. – № 7 (937). – 2005. – С. 90–96.
65. *Левашев, Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. – М.: Памятники исторической мысли, 2011. – 745 с.
66. *Магницкая Т. Н.* К вопросу о теории музыкальной фактуры // Проблемы музыкальной фактуры. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 59. / Отв.ред. А. А. Степанов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 37–55.
67. *Маклыгина, А. А.* «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному / А. А. Маклыгина // Вестник казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 109–116.

68. *Маклыгина, А. А.* «Реформатор с глубоким осознанием традиции». К вопросу о гармонии в музыке Эдгара Вареза / А. А. Маклыгина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 1 (39). – С. 7–14.
69. *Маклыгина, А. А.* Варез – Губайдулина. Параллели / А. А. Маклыгина // Губайдулинские чтения. Современная музыка как феномен культурного пространства. – Казань, 2015. – С. 75–79.
70. *Маклыгина, А. А.* Варез – Сати: точки пересечения / А. А. Маклыгина // Музыковедение. – 2017. – № 11. – С. 18–22.
71. *Маклыгина, А. А.* Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера) / А. А. Маклыгина // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – № 3(19). – С. 40–50.
72. *Маклыгина, А. А.* Эдгар Варез – француз в Америке или американец родом из Франции / А. А. Маклыгина // Музыка как национальный мир искусства: материалы международной конференции / Казанская консерватория. – Казань, 2015. – С. 209–216.
73. *Маклыгина, А. А.* Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза [Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство] / А. А. Маклыгина. – Казань, 2018. – 318 с.
74. *Манафова, М. М.* Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство]. – СПб., 2011. – 22 с.
75. *Манулкина, О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 148 с.
76. *Михайлов, А. В.* Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А.Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. – Сост. Т.Н. Левая. Ред. Б. С. Гецелев. – Н.Новгород: «Нижегородская ярмарка», 1995. – С. 118–150.

77. Музыка XX века. Очерки: В 2 ч.: 1890–1945. – Ч. 1. – Кн. 1.: 1890–1917. – М.: «Музыка», 1976. – 365 с.
78. Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. 1890–1945. – Ч. 1. – Кн. 2: 1890–1917. – М.: «Музыка», 1977. – 572 с.
79. Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. – Ч. 2. – Кн. 3: 1917–1945. – М.: «Музыка», 1980. – 587 с.
80. Музыкальная фактура в аспекте стиля: и формообразования: межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред: Е. Б. Трёмбовельский. – Воронеж: Изд-во Воронеж, 1992. – 182 с.
81. *Назайкинский, Е. В.* Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. – М., 1979. – С. 132–162.
82. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1972. – 319 с.
83. Оркестровые стили в русской музыке. – Ред.-сост. В. Цытович. – Л.: Музыка, 1987. – 205 с.
84. *Остромогильский, И. В.* Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство]. – СПб., 2012. – 22 с.
85. *Папенина, А. Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. – СПб.: СПбГУП, 2008. – 784 с.
86. *Пистон, У.* Оркестровка. Учебное пособие / Пер. с англ. К. Н. Иванова / Под общ. ред. К. С. Хачатуряна. – М.: Советский композитор, 1990. – 455 с.
87. *Пономарев, С. В.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения] 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 2011. – 30 с.

88. *Пономарев, С. В.* К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы // *Музыковедение*. – 2009. – № 6. – С. 2–12.
89. Проблемы фактуры: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Т. С. Бершадская. – СПб: Изд-во СПбГК, 1992. – 144 с.
90. *Радвилович, А. Ю.* Эдгар Варез и Рихард Штраус: к истории взаимоотношений. // *Рихард Штраус и его время*. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2017. – С. 144–150.
91. *Радвилович, А. Ю.* Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века (на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 гг.). – Диссертация по соисканию ученой степени кандидата иск. – СПб, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. 2007. – 228 с.
92. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки // ПСС. – М.: Музгиз, 1959. – Т.3. – 805 с.
93. *Рогаль-Левицкий, Д. Р.* Современный оркестр: В 4 т. – М.: Музгиз, 1953–56. – Т. 1. – 480 с.; Т. 2. – 446 с.; Т. 3. – 355 с.; Т. 4. – 313 с.
94. *Росс, А.* Дальше – шум: слушая XX век. – М.: Corpus, 2012. – 560 с.
95. Русская симфоническая музыка XIX – начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 1. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. – Н. А. Мартынов. – СПб.: Ut, 2000. – 437 с.
96. Русская симфоническая музыка XIX – начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. – Н. А. Мартынов. – СПб.: Ut, 2008. – 420 с.
97. Русская советская симфоническая музыка (1917–1991): Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 3. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. – Н. А. Мартынов. – СПб.: Ut, 2017. – 560 с.
98. *Савенко, С. И.* Игорь Стравинский. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 281 с.

99. *Сигида, С. Ю.* Эдгар Варез и его концепция «организованных звуков» / С. Ю. Сигида // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка: сб. науч. тр. / ред.-сост. В. Юнусова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. – Вып. 2. – С. 135–172.
100. *Сигида, С. Ю.* Американская пятерка / С. Ю. Сигида // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 197–209.
101. *Сигида, С. Ю.* Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. – М., 2012. – 501 с.
102. *Сигида, С. Ю.* Эдгар Варез / С. Ю. Сигида // История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: ГИИ, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. – С. 458–469.
103. *Скребкова-Филатова, М. С.* Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
104. *Слонимский, Н. Л.* Абсолютный слух. История жизни. – СПб., 2006. – 422 с.
105. *Сниткова И. И.* О новых принципах фактурной организации в современной музыке [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения]. – Вильнюс: Литовская гос. консерватория, 1986. – 22 с.
106. *Соколов, И. Г.* По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006 (№ 3). – С. 42–48.
107. *Стравинский, И.* Диалоги / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 416 с.
108. Теория современной композиции / отв. ред. В.С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2005. – 624 с.
109. *Тертерян, Р. А.* Драматургическая роль тембра // Советская музыка. – 1985. – № 10. – С. 95–98.

110. *Тимошенко, А. А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) [Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство]. – СПб., РАН ГНИУК «Российский институт истории искусств», 2004. – 254 с.

111. *Титова, Е. В.* Музыкальная фактура: Вопросы теории. – СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1992. – 99 с.

112. *Тюлин, Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации [В 2 кн.]. – Кн. 1: Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – 163 с.

113. *Уолтер Уайт, Э.* Молодой варвар в модном галстуке // Музыкальная жизнь. 2017. – № 4. – С. 52–54.

114. *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей // Воспоминания о Ю. Фортунанове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 2004. – 384 с.

115. *Хосе Ортега-и-Гассет.* Эстетика. Философия культуры. – М.: «Искусство», 1991. – 588 с.

116. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке Оливье Мессиаана. – М.: Классика XXI, 2002. – 376 с.

117. *Цуккерман, В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. – М., 1975. – 465 с.

118. *Цытович, В. И.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – Л., 1972. – С. 104–112.

119. *Цытович, В. И.* Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей / Ред. В.С. Буренко. – Л.: Музыка, 1983. – С. 64–90.

120. *Чигарева, Е. И.* А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2017. – № 38. – С. 90–97.
121. *Чулаки, М. И.* Инструменты симфонического оркестра. – Л., 1950, перераб. М., 1962, 1972.
122. *Шабунова, И. М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. – Санкт-Петербург: издательство «Лань», 2017. – 336 с.
123. *Шнеерсон, Г. М.* Портреты американских композиторов / Г. М. Шнеерсон. – М.: Изд-во «Музыка», 1977. – 230 с.
124. *Шнеерсон, Г. М.* Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания / Г. М. Шнеерсон. – М.: Советский композитор, 1974. – 360 с.
125. *Шнитке, А. Г.* Основные направления и тенденции в современной инструментовке // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – Выпуск 1. – М., 2002. – 139 с.
126. *Шнитке, А. Г.* Родство тембров и его функциональное использование 91 // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – Выпуск 1. – М., 2002. – 139 с.
127. *Шнитке, А. Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. В. Ивашкин. – М.: РИК «Культура», 1994. – С. 143–155.
128. *Шохман, Г. Я.* Эдгар Варез апостол музыкального радикализма // Советская музыка. – 1988. – № 11. – С. 114–124.
129. *Яковлев, М. М.* Варез / М. М. Яковлев // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1973. – Т. 1. – С. 666–667.
130. *Ярустовский, Б. М.* Игорь Стравинский. – Издание 3-е, доп. – Л., 1982. – 280 с.
131. *Adams, B.* The annotation for the concert Revisiting William Grant Still, performed on March 22, 2009 at Avery Fisher Hall at Lincoln Center. [Internet

source] Accessed on January 29th, 2020. URL: <https://americansymphony.org/offrandes/>.

132. *Adler, S.* The Study of Orchestration (Third Edition) 3rd Edition. – W. W. Norton & Company, 2002. – 864 p.
133. *Anderson, J.* Varèse and the Lyricism of the New Physics / J. Anderson // *The Musical Quarterly*. – Spring, 1991. – Vol. 75. – No. 1. – P. 31–49.
134. *Babbitt, M.* Edgard Varèse: A Few Observations of his Music / M. Babbitt // *Perspectives of New Music*. – Spring-Summer, 1966. – Vol. 4. – No. 2. – P.14–22.
135. *Baron, C.* Varèse's Explication of Debussy's *Syrinx* in *Density 21.5* and Analysis of Varèse's Composition: A Secret Model Revealed / C. Baron // *The Music Review*. – 1982. – Vol. 43. – No.2. – P. 121–134.
136. *Bernard, J.* Cracked Octaves, Warped Perspectives: A Response / J. Bernard // *Perspectives of New Music*. – Summer, 1992. – Vol. 30. – No. 2. – P. 274–289.
137. *Bernard, J.* The Music of Edgard Varèse / J. Bernard. – New Haven and London: Yale University Press, 1987. – 272 p.
138. *Bloch, D.* The Music of Edgard Varèse, Yale University, 1973. Ph.D. dissertation. – 327 p.
139. *Bredel, M.* Edgar Varèse, Mazarine, coll. *Musique*, Paris 1984. – 216 p.
140. *Buckley, Peter.* The Rough Guide to Rock: [The Definitive Guide to More Than 1200 Artists and Bands]. – 3rd ed. – London, United Kingdom: Rough Guides, 2003. – 1232 p.
141. *Carpentier, A.* Varèse Vivant / Alejo Carpentier. – Paris: Le Nouveau Commerce Paris, 1980. – 28 s.
142. *Carter, E.* Collected essays and lectures, 1937–1995. – Rochester: Boydell & Brewer Ltd, 1998. – 392 p.
143. *Charbonnier, G.* Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich. – Paris: Belfond, 1970. – 169 p.
144. *Chase, G.* Edgard Varèse / G. Chase // *Anuario*. – 1966. – Vol. 2. – P. 95–97.

145. *Chou, Wen-Chung* A Varèse Chronology / Chou Wen-Chung // Perspectives of New Music. – Autumn-winter, 1966. – Vol. 5. – No. 1. – P. 7–10.
146. *Chou, Wen-Chung*. Open Rather than Bounded. A Varèse Chronology / Chou Wen-Chung // Perspective of New Music. – Fall-winter, 1966. – Vol. 5. – No. 1. – P. 1–6.
147. *Chou, Wen-Chung* .Varèse: A Sketch of The Man and His Music / Chou Wen-Chung // The Musical Quarterly. – April, 1966. – Vol., 52. – No. 2. – P. 151–170.
148. *Chou, Wen-Chung*. Varèse: Who Is He? / Chou Wen-Chung // Grand Street 63. – Winter, 1988. –Vol. 16. – No. 3. – P. 105–110.
149. Claude Debussy. Correspondance : 1872–1918. Paris : Gallimard, 2005. – 2330 p.
150. *Clayson, A*. Varèse. London: Sanctuary, 2002. – 207 p.
151. *Clayton, P. W*. Varèse: the chamber works of the 1920's: detailed analyses of Hyperprism, Octandre and Intégrales: thesis MPhil / P. W. Clayton. – University of Sheffield, 1986. – 159 p.
152. Contemporary Composers on Contemporary Music. Ed. By E. Schwartz and B. Childs. – New York, 1967. – 515 p.
153. *Cowell, H*. Edgar Varèse / H. Cowell // American Composers on American Music: a symposium / ed. by Henry Cowell. – Stanford: Stanford University Press, 1933. – P. 43–48.
154. *Cowell, H*. New musical resources / H. Cowell. – New York, London: Cambridge University Press, 1930. – 144 p.
155. *Cox, D*. The Music of Edgard Varèse [PhD Dissertation] – UK: Birmingham, 1977. – 589 p.
156. *Devoto, M*. The Debussy sound: colour, texture, gesture // The Cambridge Companion to Debussy. Edited by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. – P. 179–196.
157. Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary / ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann. – Suffolk: Boydell & Brewer, 2006. – 507 p.

158. Edgard Varèse. The Liberation of Sound // Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966), p. 11–19.

159. *Erickson, R.* Sound Structure in Music. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975. – 205 p.

160. *Gasbarro, F. di.* Figura – Armonia – Forma. Amériques di Edgard Varèse. Un'analisi funzionale. Roma: Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Universität Basel, 2017. – 495 p.

161. *Gasbarro, F. di.* Timbre and Formal Functions in Edgard Varèse's Amériques / Timbre 2018: Timbre Is a Many-Splendored Thing. – Montreal, 2018. – P. 44–45.

162. *Gasbarro, F. di.* The Spaced Chromatic Circle. Varèse's Open Harmonic System in a Nutshell.// Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. – Vol. 31. – Basel, 2018. – S. 24–32.

163. *Gevaert F. A.* Traite general d'instrumentation, Gand-Liege, 1863, рус. пер. П. И. Чайковского, М., 1866, М. – Лейпциг, 1901, также в Полн. собр. соч. Чайковского, т. IIIБ, перераб. и дополн. издание под заглавием: Nouveau traite d'instrumentation, P. - Brux., 1885, рус. пер., М., 1892, М. –Лейпциг, 1913; 2-я часть под назв.: Cours methodique d'orchestration, P. - Brux., 1890, рус. пер., М., 1898, 1904; Rrout E., Instrumentation, L., 1878.

164. *Glinsky, A.* Theremin. Ether Music and Espionage. Foreword by Robert Moog. – Urbana: University of Illinois Press, 2000. – 403 p.

165. *Griffiths, P.* Varèse, Edgard [Edgar] (Victor Achille Charles) / P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. – London: Macmillan Publishers, 2001. – Vol. 26. – 273–280 p.

166. In Memoriam: Edgard Varèse (1883–1965), Encounters with Edgard Varèse / Dallapiccola L., Hamilton D., Carter E., Nin A., Szathmary A., Feldman M., Wilkinson M // Perspectives of New Music. – Spring-Summer, 1966. – Vol. 4. – No. 2. – P. 1–13.

167. *Jolivet, H. E.* Varèse / H. Jolivet. – Paris: Hachette, 1973. – 206 p.

168. *Lyndon-Gee, C.* Varèse: Orchestral Works, Vol. 2 – Amériques / Equatorial / Nocturnal / Ionisation. – Booklet notes. – Naxos, 2008. – 12 p.
169. *Mäkelä, T.* “Melodic totality” and textural form in Edgard Varèse's intégrales: Aspects of modified tradition in early new music // *Contemporary Music Review*. – №17(1). – Helsinki: University of Helsinki, 1998. – P. 57–71.
170. *MacDonald, M.* Varèse: Astronomer in Sound. Kahn & Averill, 2002. – 448 p.
171. *Meister, C.* Convergence as a Mode of Musical Organization: Comparing Varèse's Hyperprism with Penderecki's Polymorphia. – *Ex tempore*. – Vol. VII/1. – 1995. – P. 110–128.
172. *Morgan, R. J.* Anthology of Twentieth-Century Music. USA: W. W. Norton & Company, 1992. – 464 p.
173. *Morrison, K. J.* Some interparametric correlations in Edgard Varèse's Déserts. [Thesis for the degree of Master of Arts] Canada: The University of British Columbia, 1992. – 558 p.
174. *Morse, W.* The Music of Edgard Varèse with Analysis of Intégrales and Déserts [Doctoral Thesis]. – US: The University of Arizona, 1981. – 549 p.
175. *Motte-Haber H. de la.* Die Music von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken. Hofheim: Wolke Verlag, 1993. – 317 S.
176. *Nanz, D. A.* Edgard Varèse. Die Orchesterwerke. Lukas Verlag, Berlin 2003. – 583 S.
177. *Nattiez, J.-J.; Barry, A.* Varèse's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis // *Music Analysis*. Vol. 1, No. 3 (Oct., 1982). – P. 243–340.
178. *Oja, C.* Making Music Modern: New York in the 1920s. Oxford University Press, 2000. – 493 p.
179. *Ouellette F.* Edgard Varèse. A musical biography. / F. Ouellette // tr. by Derek Coltman. – L.: Calder & Boyars, 1973. – 270 p.
180. *Parks, F.* Freedom, Form, and Process in Varèse, Cornell University, 1974. Ph.D. dissertation. – 344 p.

181. *Potter, C.* Erik Satie : a Parisian composer and his world. – Woodbridge, Suffolk Boydell Press, 2016. – xxxiii, 269 pages.

182. *Ramsier, P.* 1972. An Analysis and Comparison of the Motivic Structure of Octandre and Intégrales, Two Instrumental Works by Edgard Varèse. PhD diss. New York: New York University. – 206 p.

183. *Schuller G.* Gespräch mit Varèse // Musik-Konzepte 6. Edgard Varèse : Rückblick auf die Zukunft. Zweite, erweiterte Auflage. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzget und Rainer Riehn. München, 1983. – S. 46–51.

184. *Strawn, J.* The Intégrales of Edgard Varèse. Space, Mass, Element and Form / J. Strawn // Perspective of New Music. – Fall-Winter, 1979. – Vol. 17. – No. 1. – P. 138–160.

185. *Stuckenschmidt, H. H.* Twentieth Century Music / Translated by Richard Deveson. – New York: The McGraw-Hill Book Company, 1969. – 249 p.

186. *Taruskin, R.* Music in the late twentieth century. – Vol. 5. – Oxford: Oxford University Press, 2010. – 586 p.

187. *Varèse, E.* Organized Sound for the Sound Film / E. Varèse // The Commonwealth. – December 13, 1940 – Vol. XXXIII. – No. 8. – P. 38–40.

188. *Varèse, E.* A Communication // Musical Quarterly. – 1955. – No. 4. – P. 574.

189. *Varèse, E.* Le destin de la musique est de conquérir la liberté // Liberté 59. – Sept-Oct, 1959. – Vol.1. – Numere 5. – P. 276–283. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1959-v1-n5-liberte1430634/59663ac.pdf>, свободный.

190. *Varèse, E.* Erinnerungen und Gedanken // Darmstädten Beiträge, 1960, Vol., 3. – S. 65–71.

191. *Varèse, E.* Liberation of Sound / E. Varèse // Perspective of New Music. – Fall-Winter, 1966. – Vol. 5. – No. 1. – P. 11–19.

192. *Varèse, E.* Freedom for Music / E. Varèse // The American Composers Speaks, a historical anthology, 1770–1965 / ed. by Gilbert Chase. – Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1966. – P. 185–191.

193. *Varèse, E.* *Ecrits*. Paris: Christian Bougois, 1983. – 198 p.
194. *Varèse, L.* *A Looking-Glass Diary*, vol.1: 1883–1928. NY., 1972. – 290 p.
195. *Vivier, O.* *E. Varèse / O. Vivier*. – Paris: Editions du Seuil, 1973. – 192 p.
196. *Widor, C.* *Technique de l'orchestre moderne: faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*. Paris: H. Lemoine, 1904. – 276 p.
197. *Wood, J.* *At the Threshold: Edgard Varèse, Modernism, and the Experience of Modernity*. – NY: City University of New York, 2014. – 402 p.

Список иллюстративного материала

Рисунки

1. Харрисон Бёртуисл. «Secret Theatre». Рассадка исполнителей.....	26
2. Яннис Ксенакис. «Terretektorh». Расположение исполнителей.....	27
3. Карлхайнц Штокхаузен. «Группы». Расположение исполнителей.....	28
4. Пьер Булез. «Ритуал памяти Бруно Мадерны». Расположение исполнителей.....	29
5. Яннис Ксенакис. «Eonta». Расположение исполнителей.....	30
6. «Америки», т. 64–65.....	45
7. Пять оркестровых пьес № 4, т. 1–3.....	45
8. Основной мотив (т. 1–3).....	54
9. Тембровая окраска проведений основного мотива «Америк».....	55
10. Фанфарный мотив т. 41–42 (редукция).....	55
11. Фанфарный мотив «Америк» (т. 41–42).....	56
12. Ядро фанфарного мотива «Америк», повторенное несколько раз с новым развитием (т. 95–99).....	56
13. Фанфарный мотив (т. 58–59).....	56
14. Глиссандирующая кульминация и последующий фактурно-динамический спад (т. 455–457).....	59
15. Первая крупная кульминация (т. 36–37).....	61
16. Глиссандирующая кульминация (т. 450–451).....	62
17. Сравнение между «Мученичеством Святого Себастьяна» К. Дебюсси (ц. 29) и «Америками» (т. 34–35).....	63
18. Финальная кульминация «Америк» (т. 532–536).....	64
19. «Птичье пение» (ч. 1, т. 49–50).....	74
20. Подъём тесситуры (ч. 2, т. 21–24).....	75
21. «Дождь» (ч. 2, т. 35–41).....	75

22.	Труба и гобой (ч. 1, т. 2–6).....	75
23.	Труба и сопрано (ч. 1, т. 29–30).....	76
24.	Кларнет и валторна (ч. 1, т. 42).....	76
25.	Кларнет и труба (ч. 1, т. 46–48).....	76
26.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 1, т. 31–32.....	77
27.	«Америки», т. 280–282.....	77
28.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 1, т. 35–38.....	78
29.	«Америки», т. 249–251.....	79
30.	«Приношения», т. 40–41.....	80
31.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 16–21.....	82
32.	«Америки», т. 115–119.....	82
33.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 21–24.....	83
34.	«Америки», т. 121–124.....	83
35.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 25–29.....	84
36.	«Америки», т. 32–36.....	85
37.	«Америки», т. 41–42.....	85
38.	«Приношения», аллюзии на «Америки». Ч. 2, т. 31–34.....	86
39.	«Америки», т. 95–97 (часть партитуры).....	86
40.	«Гиперпризма», т. 9–10.....	89
41.	«Гиперпризма», т. 23–26.....	89
42.	Усиление тона (т. 28–30).....	90
43.	Стаккато у валторн (т. 47–59).....	91
44.	«Гиперпризма», т. 83–90.....	92
45.	«Гиперпризма», афиша-карикатура.....	95
46.	«Октандр», ч. 1, т. 1–9.....	99
47.	«Октандр», ч. 1, т. 10–12.....	99
48.	«Октандр», ч. 1, т. 16–18.....	100
49.	«Октандр», ч. 1, т. 19–20.....	100
50.	«Октандр», ч. 1, т. 27.....	101
51.	«Октандр», ч. 2, т. 16–18.....	102

52.	«Октандр», ч. 2, т. 51–55.....	102
53.	Фугато, ч. 3, т. 6–18.....	104
54.	«Октандр», ч. 3, т. 39–41.....	105
55.	«Октандр», ч. 3, т. 42–47.....	106
56.	Проведения основного мотива «Интегралов».....	112
57.	Первое проведение «побочного» мотива «Интегралов» (т. 93–100)....	113
58.	Второе проведение «побочного» мотива «Интегралов» (т. 131–137)...	113
59.	«Интегралы», т. 13.....	113
60.	«Интегралы», т. 143.....	114
61.	«Интегралы», т. 213.....	114
62.	«Интегралы», т. 217.....	114
63.	Деревянные духовые (т. 101–102).....	115
64.	«Интегралы», т. 107–110.....	116
65.	«Интегралы», т. 119–125.....	117
66.	Основной мотив «Аркианы».....	121
67.	Основной мотив «Аркианы», т. 1–2.....	122
68.	Основной мотив «Аркианы», т. 50–51.....	122
69.	Основной мотив «Аркианы», т. 67–72.....	122
70.	Основной мотив «Аркианы», т. 113–116.....	122
71.	Основной мотив «Аркианы», т. 144.....	123
72.	Основной мотив «Аркианы», т. 212–213.....	123
73.	Основной мотив «Аркианы», т. 218–227.....	123
74.	Основной мотив «Аркианы», т. 267–271.....	123
75.	Основной мотив «Аркианы», т. 352–353.....	124
76.	Квинтольный мотив – первые три проведения (т. 32, 36, 39).....	124
77.	Дальнейшие проведения квинтольного мотива (т. 102, т. 104–105, т. 112).....	125
78.	Последние проведения квинтольного мотива (т. 427–429).....	126
79.	Сравнение двух проводений автоцитаты из «Интегралов» (т. 147 и т. 158).....	129

80.	Главная кульминация «Арканы» (т. 395–402).....	132
81.	Комплементарность духовых и ударных (т. 427–429).....	133
82.	«Аркана», т. 50–51.....	135
83.	«Жар-птица», ц. 133 («Поганый пляс»).....	135
84.	«Петрушка», ц. 30.....	136
85.	«Аркана», т. 97.....	136
86.	«Петрушка», ц. 32; «Аркана», т. 169.....	136
87.	«Весна священная», ц. 149.....	137
88.	«Аркана», т. 434–435 (струнная группа).....	137
89.	«Весна священная», ц. 151.....	138
90.	«Аркана, т. 342–343.....	138
91.	«Аркана, т. 386–387.....	138
92.	«Америки», т. 283–285.....	139
93.	«Аркана», т. 79–85.....	139
94.	«Аркана», т. 440–445.....	141

Приложение А. Синопис статьи Федерики ди Гасбарро «Прочие компоненты музыкального языка Вареза в контексте оркестровки»

Общая мысль, которая прослеживается во многих исследованиях по инструментовке, такова: инструментовка не существует в изоляции от всего сочинения и взаимосвязана с музыкальными процессами, такими как гармоническое, мелодическое, мотивное развитие. Иными словами, необходимо учитывать прочие компоненты музыкального языка, чтобы адекватно передать роль оркестровки. С этой целью необходимо обратиться к гармоническому языку. На эту тему написано достаточно исследований⁴⁴, чтобы мы могли фокусировать наше внимание на этом вопросе лишь в той степени, в какой это необходимо для понимания закономерностей оркестровки.

В фондах Пауля Захера хранится схема, датированная «Берлин, 1910» (хотя, исходя из бумаги и чернил, составлена она после переезда Вареза в Америку), которая предлагает систематическое объяснение гармонии Вареза. Впервые она была опубликована и проанализирована Чжоу Вэньжуном в сборнике «Edgard Varese: Composer, Sound Sculptor, Visionary» в 2006 и с тех пор являлась источником внимания современных исследователей Вареза, последней из которых стала Федерика ди Гасбарро в 2017 с докторской диссертацией об *Ameriques* [Garbarro 2017] и статьей, дайджест которой будет дан ниже [Gasbarro 2018]. Из всех попыток объяснить причудливые гармонические сочетания Вареза кажется логичным обратиться к тому, что предложил сам композитор.

На схеме изображены 12 тонов октавы, распределенные в два гексахорда и снабженные соединительными линиями, показывающими их родство и возможные соотношения. Будучи симметричной по натуре, схема

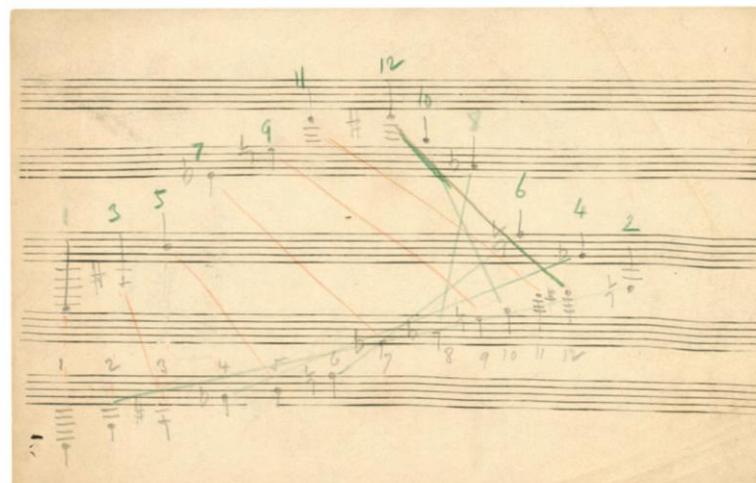
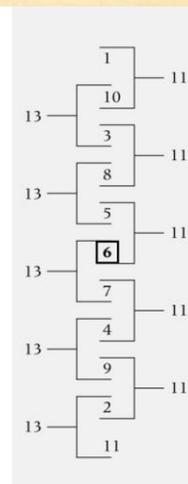
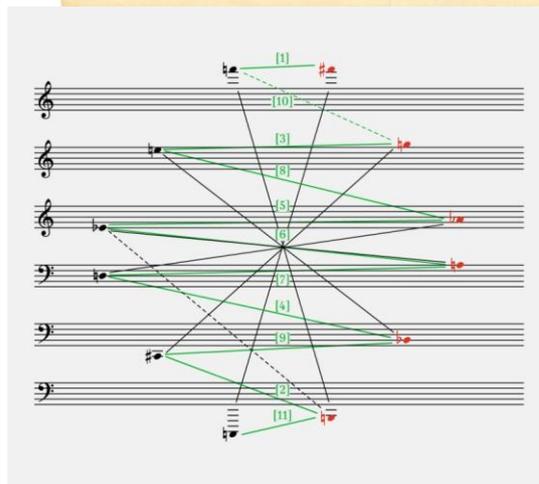
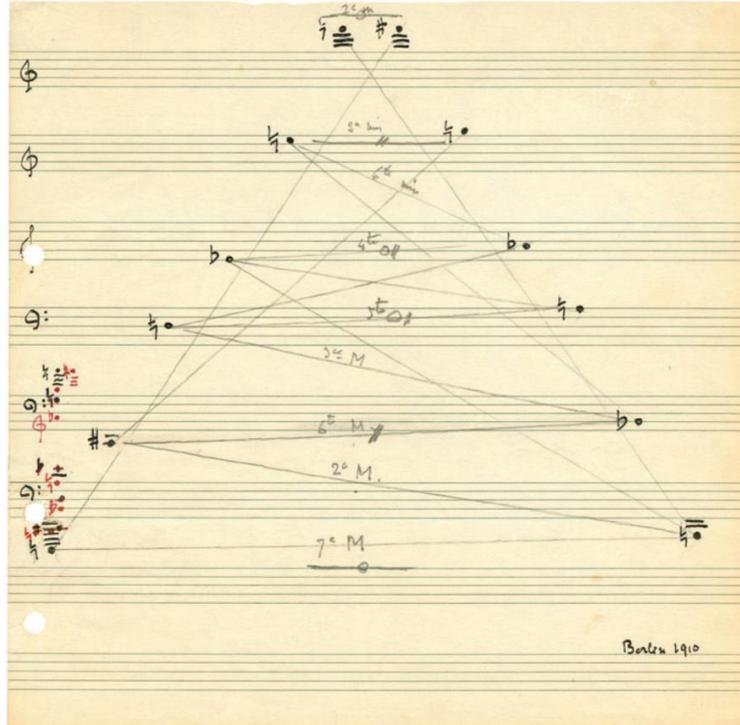
⁴⁴ См. [Bernard], [Clayton], [Маклыгина]. Поскольку само существование трихорда 6-7 было заметно «невооруженным глазом», Джонатан Бернارد сделал его краеугольным камнем своей теории о вольной 12-тоновости у Вареза [Bernard 1987]. Однако, не зная о диаграмме, он не сделал попытки объяснить происхождение этого трихорда и потому не смог уложить свои наблюдения в систематическую теорию.

концентрируется вокруг центрального интервала, тритона. На гранях этой схемы получаются интервалы большой септимы и малой ноны, которые в зарубежных исследованиях сокращенно именуется по количеству полутонов внутри них как [11] и [13]. Для каждой грани существует общий связующий тон, позволяющий строить трихорды. Довольно часто встречается трихорд [13], состоящий из интервалов [6][7], то есть тритон-квинта, и [7][6] – квинта-третон. Эти трихорды составляют гармоническую основу вертикали, накладываясь друг на друга подобно *Allintervallreihe* («всеинтервальному 12-тоновому ряду»).

Не желая использовать классико-романтическую гармоническую систему, Варез всё же не доходил до атональности и находил 12-тоновую систему Нововенской школы слишком строгой и ограниченной. Поэтому данную схему можно рассматривать скорее, как источник вдохновения, нежели строгую систему. Во-первых, данная организация звуков предполагает любое количество голосов, вплоть до одноголосия (хотя в этом случае слышится скрытое двухголосие) и любое количество тонов, не обязательно все 12. Во-вторых, зная исходную схему, интересно проследить, где она сознательно альтернируется (ди Гасбарро посвящает этому большую часть своей статьи). Её участки транспонируются в другие регистры; где-то убираются тоны, скрывающие интервалы 11 и 13. Наконец – и это имеет прямое отношение к теме исследования – Варез может с помощью темброво-фактурных решений подчеркнуть те или иные интервальные соотношения.

Однако, ди Гасбарро первой спешит отметить, что роль данных диаграмм – не подчиняющая, а вдохновляющая [Гасбарро 2017, с. 27] Из того, что Варезу удалось найти источник создания в теории неисчерпаемых комбинаций интервалов, не имеющих ничего общего с классико-романтической гармонией, не вытекает, что он задаёт себе модель с жёсткими ограничениями. Напротив, все его существо противилось этому. Разобрав несколько примеров из сочинений разных периодов творчества Вареза, ди Гасбарро доказывает, что в каждом случае адаптации этой модели возникают отклонения.

Иллюстрации:



Приложение В. Письмо Арнольда Шёнберга Эдгару Варезу

(Письмо опубликовано в: [Арнольд Шёнберг. Письма, с. 119–120]. Стоит заметить, что гневный тон Шёнберга позднее смягчился, и они с Варезом стали друзьями)

53. Эдгару Варезу

Мёдлинг,

23 октября 1922

Уважаемый г-н Варез,

Надеюсь, Вы получили мою телеграмму относительно того, что мне неизвестны ваши цели. Но это не единственная причина, почему я пока не могу вступить в ваше объединение. Есть и другие:

1. Прежде всего: из Вашего манифеста и программ трех концертов я заключаю, что немецкая музыка до сих пор ничего для вас не значила. Среди 27 исполнявшихся авторов ни одного немца! Значит, такова международность вашего объединения, игнорирующего немцев!

2. Я в претензии к Вам также за то, что Вы, не спросив меня, по силам ли Вам это и даю ли я свое согласие, просто берете и назначаете определенную дату исполнения моего «Лунного Пьеро». Да уверены ли Вы, что справитесь? Есть ли у Вас уже подходящая чтица, подходящий скрипач, пианист, дирижер и т. д.?.. Сколько намечаете репетиций и т. д.?.. В голодной и холодной Вене было проведено до ста репетиций и при моем участии подготовлен безукоризненный ансамбль. Вы же просто назначаете дату и считаете, что этим все сделано! Имеете ли Вы представление о трудностях этого сочинения; о его стиле; о характере декламации; о темпах; о динамических особенностях и пр. и пр.? И к этому я должен быть причастен? Нет, для этого я все-таки недостаточно smart! Если вы хотите иметь со мной дело, то должны действовать

совершенно иначе. Я спрашиваю: 1. Сколько репетиций? 2. Кто руководит? 3. Кто декламирует? 4. Кто играет? Если все это меня устраивает, я даю свое благословление. Если же нет, то я ведь бессилен и Вы можете делать что хотите. Но тогда, будьте добры, и не спрашивайте меня.

Сожалею, что не могу написать Вам ничего более приятного. Но такой чисто деловой подход я вынужден отвергнуть. Надеюсь, в другой раз мне представится случай быть любезнее.

Арнольд Шёнберг