

На правах рукописи



Кривицкий Михаил Сергеевич

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2022

Работа выполнена на секторе теории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки Отдела исполнительских искусств ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Официальные оппоненты:

ГОНЧАРЕНКО Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

ПРИДАНОВА Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»

Защита состоится « 4 » февраля 2022 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института http://sias.ru/upload/iblock/56e/Dissertatsiya_Krivitskiy.pdf

Автореферат разослан «__» _____ 2021 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Тетерина Надежда Ивановна

Общая характеристика работы

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»¹.

Как отмечал Л. Акопян, наряду с другими композиторами и школами, Варез сыграл определяющую роль в формировании облика послевоенного западного авангарда: «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»². Музыкальная система начала XX века, ещё не вышедшая из кризиса классико-романтической гармонии и скованная условностями, не удовлетворяла Вареза. Его сочинения оказали влияние на последующие поколения композиторов XX и XXI веков в плане развития фактуры и тембра. Это обуславливает **актуальность темы исследования**, освещающего один из наиболее значимых и интересных периодов творчества композитора, от «Америк» до «Арканы».

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

Характеристику жизненного пути Вареза и общей оценки его творчества мы находим в монографиях Ф. Уэллетта, О. Вивье, Х. Жоливе, М. Бределя и М. Макдоналда, а также в мемуарах вдовы композитора Луизы Варез.

Аналитическое исследование творчества Эдгара Вареза начинается с труда Дж. Бернарда «The Music of Edgard Varèse» и продолжается монографией «Varèse» А. Клэйсона³, сборником «Edgard Varèse. Composer: Sound Sculptor. Visionary» под редакцией Ф. Майера и Х. Циммерманн⁴. Диссертации, в основном на английском языке, обзревают творчество Вареза, исследуя его статистический и

¹ Цит. по: Слонимский, Н. Л. Абсолютный слух. История жизни. – СПб., 2006. – С. 176–177.

² Цит. по: Акопян, Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. – М., 2019. – с. 76–77.

³ Clayson, A. Varese. London: Sanctuary, 2002. — 207 p.

⁴ Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary / ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann. – Suffolk: Boydell & Brewer, 2006. – 507 p.

структурологический аспекты или мотивные связи между сочинениями. Отметим недавнюю диссертацию Ф. ди Гасбарро об «Америках».

Отдельные статьи или разделы в книгах, как правило, сфокусированы на каком-то одном аспекте музыки Вареза. В книге Р. Эриксона «Sound Structure in Music» 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» затронуты не только тембровые вопросы, но и приёмы формообразования, «элементы» фактуры и характерные композиторские приёмы. У П. Клэйтона в фокусе внимания все камерные сочинения Вареза 1920-х годов в ракурсе формообразования и гармонического языка.

В отечественном музыкознании, несмотря на краткие упоминания у В. Конен и Г. Шнеерсона, лишь в 1988 году впервые дана характеристика творческого пути композитора в статье Г. Шохмана «Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма». В 1990-е годы у Р. Куницкой и в переведенных очерках А. Карпентьера говорится об эстетических взглядах и стиле Вареза. Далее у М. Дубова и Л. Кириллиной, наконец, вводится музыковедческий взгляд на проблему музыки Вареза. В современном отечественном музыкознании Л. Акопян несколько раз исследовал истоки и эстетические параметры музыки Вареза; С. Сигида также посвятила Варезу разделы в нескольких сборниках. Среди недавних работ отметим ряд статей и диссертацию А. Маклыгиной «Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза», где, помимо теоретического обоснования гармонического языка Вареза и попытки формулирования его музыкально-теоретической системы, в российский обиход вводится ряд исследований, до этого неизвестных нам. С годами теоретические размышления самого Вареза в его письмах, интервью, публичных лекциях были опубликованы и процитированы в ряде источников, частично переведены на русский язык Л. Акопяном, О. Манулкиной и А. Маклыгиной.

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: Дебюсси, Шёнберг, Штраус, Стравинский, Сати и другие.

Работы, непосредственно касающиеся проблематики оркестрового стиля, включают в себя прежде всего обширный круг исследований по вопросам оркестра и оркестровки Г. Берлиоза, М. Глинки, Ф. Геварта, Э. Гиро, Ш.-М. Видора, Н. Римского-Корсакова, Д. Рогаль-Левицкого. В XX веке можно найти учебные пособия, касающиеся как инструментоведения, так и инструментовки, у таких авторов как С. Адлер, М. Чулаки, Д. Клебанов, У. Пистон, Г. Банщиков. Среди значимых исследований на данную тему упомянем «Ударные инструменты

в современном оркестре» Э. Денисова, «Лекции по истории оркестровых стилей» Ю. Фортунатова, «Анализ современной оркестровой партитуры» Н. Корндорфа, «Хрестоматия по истории оркестровых стилей», «История симфонического оркестра» Г. Благодатова и другие. Помимо общих трудов по оркестровке, также принимаются во внимание исследования, специально рассматривающие ее компоненты – фактуру и тембр.

Цель работы – 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 по 1928 годы, который характеризуется 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»). Это составляет **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»⁵. Принимая данное определение, мы хотим сфокусироваться на определённых аспектах оркестровой фактуры: темброво-регистровые особенности, динамика, плотность и пространство. Также мы

⁵ Цит. по *Бородавкин, С. А.* Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама») // Израиль XXI [Интернет-ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20161012175431/http://www.21israel-music.com/Orkestrvaya_faktura.htm

собираемся проследить, как меняется фактура под действием процесса развития музыкальной идеи.

Новизна работы. Впервые исследуются сочинения Вареза 1920-х годов с точки зрения принципов оркестровки в комплексе с тембральными и фактурными инновациями. Также в научный оборот введён широкий круг зарубежных исследований о Варезе, 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 Вареза 1920-х годов – углубленное понимание его оркестрового языка способствует лучшему усвоению партитур.

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»⁶. В силу необычности материала потребовалась выработка критериев анализа и терминологии. Взятые 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 Корндорф, Н. С. Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика) // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. – С. 39.

3) Варез использовал одно из нововведений своего времени – фактурную динамику. 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.

Апробация работы. Различные аспекты исследования нашли отражение в рецензируемых публикациях в научных журналах из списка ВАК. Также автор выступил на конференции «Научная весна – 2018» с докладом «Об аллюзиях и цитатах в „Аркане“ Э. Вареза».

Структура работы (всего 173 страницы) 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 приложений, где даётся синопсис статьи Ф. ди Гасбарро о гармоническом языке Вареза и письмо А. Шёнберга к Варезу о подготовке исполнения «Лунного Пьеро».

Основное содержание работы

Во Введении раскрываются цели и задачи исследования, его актуальность, новизна, методология, степень изученности проблемы, теоретическая и практическая значимость работы.

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.

Мы выделяем две основные категории, в которых рассматривается оркестровка: изучение тембра и изучение фактуры. В некоторых исследованиях эти две позиции помещены рядом, так как, в общем плане, в понятие фактуры входит и тембр (на это обращал внимание В. Цуккерман⁷).

1.1.1 Фактура.

В этом разделе рассматриваются основные позиции в музыковедении по поводу оркестровой фактуры. Особенно отмечается идея Т. Завгородней о фактуре А. Онеггера.

1.1.2 Тембр и краска.

В этом разделе рассматриваются основные позиции в музыкальной литературе по поводу оркестровой фактуры, выделяя таблицу характеристик тембра Римского-Корсакова.

1.1.3 Методологические идеи.

Ориентируясь на уже существующие исследования в области оркестровки, мы предлагаем критерии анализа и методологические идеи, которые используются в настоящей работе.

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

Во многих источниках упоминается исключительное пристрастие Вареза к оркестру. Почти все его сочинения так или иначе предполагали участие более одного музыканта. Варез не довольствовался существовавшим в его время оркестром и делал решительные шаги к его обновлению.

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

Сверхоркестр – термин, часто употребляемый И. Барсовой, и обозначающий состав оркестра, превышающий по размерам большой симфонический. Если венский классический оркестр характеризовался парным составом деревянных духовых, а большой симфонический – тройным, то сверхоркестр задействует четверной, пятерной и даже больший состав.

Основания для появления сверхоркестра 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). В последнем десятилетии XIX века Г. Малер и Р. Штраус параллельно опубликовали сочинения, где используется сверхоркестр, а последующие композиторы подхватили образовавшуюся тенденцию.

⁷ Цуккерман, В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 341.

Однако, уже в 1910-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» и т. д.

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.

Стиль молодого Вареза включал довольно разные по эстетике влияния в русле общей тенденции XX века: французских, русских, австро-немецких композиторов.

1.3.1 Французские композиторы XIX века.

Мы выявляем стилистические особенности французской музыкальной традиции и их отражение в творчестве Вареза на примере Дебюсси, Сати и Берлиоза, которые соприкасались с Варезом по своим взглядам, либо благодаря личному общению.

1.3.2 И. Стравинский.

С конца 1910-х Варез вдохновлялся творчеством Стравинского, который также экспериментировал с новыми звучаниями и ритмами. Стиль русских балетов Стравинского вдохновил определенные фактурные и тембровые приёмы в сочинениях Вареза, особенно в «Аркане». Варез не разделил интерес Стравинского к неоклассицизму в 1920-е годы и выбрал собственный путь развития.

1.3.3 Нововенская школа: А. Шёнберг и А. Веберн.

На примере Пяти пьес для оркестра ор. 16 Шёнберга и Шести пьес ор. 6 Веберна показано, как гармонический язык композиторов нововенской школы периода «свободной тональности», не будучи прямым объектом подражания, всё же вдохновил Вареза на его собственные гармонические изыскания; конкретное использование передачи мелодии от тембра к тембру в Пяти пьесах нашло отражение во всем творчестве Вареза.

1.3.4 Р. Штраус.

В музыке Р. Штрауса есть смелость и свобода использования оркестра, применение экзотических инструментов таких как ветряная машина, а также использование свержоркестра – все эти факторы отразились на творчестве Вареза.

Глава 2. «Америки»

2.1 История создания и исполнительский состав.

Это сочинение открывает новый этап в творчестве Вареза. В нем ярко очерчена индивидуальная манера письма Вареза, наряду с влияниями кумиров юности – Дебюсси, Стравинского, Штрауса и т. д.

«Америки» можно воспринять как «договаривание» моды на сверхоркестр, которая просуществовала в течение первых двух десятилетий XX века до Первой мировой войны и впоследствии прошла из-за экономического кризиса. В партитуре используется пятерной состав оркестра. 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 (2.2.1). Но далее этот принцип не выдерживается: в гобойном и кларнетовом семействе по три гобоя и три кларнета (1.3.1); в группе медных духовых шесть труб, но пять тромбонов.

В ударной группе впервые представлено такое 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, хлопушка. Также выделяются сирены – манифест не столько урбанистического воздействия на музыкальную культуру, но скорее поиска новых тембров. Впоследствии Варез по совету своего друга и уже тогда известного дирижёра Леопольда Стоковского уменьшил количество инструментов во второй редакции. Из-за этого пострадали в том числе и ударные, так исчез экстравагантный инструмент, имитировавший «карканье вороны» (его можно услышать на записи Риккардо Шайи).

2.2 Тембровые характеристики мотивов: солисты и «смешанные ансамбли».

В тембровых характеристиках «Америк» видна основная тенденция, которая наблюдается во всех сочинениях Вареза зрелого периода творчества, – противопоставление чистых и смешанных тембров, солистов и «смешанных ансамблей»⁸. Эта дихотомия наблюдается во всём XX столетии, хотя её эстетические корни уходят глубже в историю музыки. «Америки» – начальный этап эволюции стиля Вареза, где ещё преобладают принципы, усвоенные у Дебюсси, для которого, по мнению Шабуновой, так же характерно наличие двух видов мелодики: звукопись со слиянием тембров и обособление с чистыми тембрами⁹. На основе изучения различных мотивных образований «Америк» сделан вывод, что Варез последователен в сохранении индивидуальных тембров

⁸ Этот термин используется Р. Эриксоном в книге «Sound Structure in Music». 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.

⁹ Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. – СПб.: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2017. – С. 244–245.

или групп тембров для своих мотивов. Если же происходит полная переоркестровка, она сопровождается и изменением жанровой природы темы.

2.3 Фактурная динамика развития.

Важное значение у Вареза приобретает фактурная динамика¹⁰, на которой основывается его формообразование. 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. Эту концепцию олицетворяет излюбленный приём перехода у Вареза – оборванное крещендо (в общем плане «оборванная кульминация», поскольку случаи применения этого приёма приходятся на кульминационные зоны). Крещендо достигается с помощью динамических и фактурных средств усиления (как привлечения всё новых тембров, так и смены тесситуры существующих инструментов). Здесь Варез предугадал позднейшие тенденции. Например, «Болеро» Равеля основано на принципе темброво-фактурных вариаций, где с помощью присоединения новых инструментов и увеличения плотности фактуры повышается фактурная динамика.

2.4 Кульминации: подъёмы и спады.

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 вместе музыкальную ткань). Происходит своего рода восстановление порядка. Ни один темброво-фактурный комплекс не задерживается дольше десятка тактов, а зоны подъёмов и спадов сменяются резко (отсюда и «оборванное крещендо»). Кульминационные зоны различаются по продолжительности кульминации (от двух-трех тактов до нескольких десятков), плотность фактуры (разреженная или плотная), количество и качество задействованных инструментов (вплоть до tutti), степень интенсивности динамики (от сравнительно тихих до предельно громких).

2.5 Театральность и режиссёрский язык «Америк».

Театральность присуща музыке Вареза в целом. В «Америках» она проявляется в персонификации тембров (например, трубам поручен «фанфарный мотив», напоминающий об открытии театрального занавеса в старину). На основе изучения композиторских указаний в партитуре «Америк» (включая и пояснения Вареза перед началом сочинения) сделаны выводы о том, что 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. Он также уделяет большое

¹⁰ Имеется в виду не только динамика как сила громкости звучания, но и как движущийся процесс.

внимание ударным инструментам, о чем многие композиторы до него не заботились.

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

3.1 Специфика ансамблевого типа письма.

Между «Америками» и «Арканой» стоит целый ряд сочинений для специально сочиненных ансамблевых составов. С созданием Международной гильдии композиторов у Вареза появилась уникальная возможность исполнять собственные сочинения, но их состав был ограничен исполнительскими и финансовыми возможностями. Варез использовал эти условия для подробного экспериментирования с теми областями музыки, к которым у него лежал интерес с самого начала: тембровая и фактурная динамика. Можно предположить, что эта группа композиций создавалась с учетом определенных задач, которые Варез поставил для себя.

Исторически камерная инструментовка обладает своими специфичными чертами. Из-за небольшого числа инструментов фактура становится более прозрачной, принимая во внимание также меньшую суммарную реверберацию звучания в зале. Таким образом возрастает роль каждого исполнителя. Исторически это приводило к повышению виртуозности партий и появлению мелодических фрагментов у инструментов, которые редко солировали в оркестре (как контрабас, туба, контрафагот). Жанровая основа ансамблей основывалась на музыке лирического или скерцозного характера.

Ансамблевая музыка Вареза в целом следует отмеченным тенденциям XX века. Мы рассматриваем четыре сочинения, созданные в 1920-е годы: «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр» и «Интегралы». По степени исполнительской сложности они превосходят ансамбли предыдущих веков и требуют присутствия дирижёра. В то же время ансамбли Вареза не стараются подражать оркестру.

Все сочинения создавались с разницей в год или два и обладают точками пересечения, вплоть до автоцитирования, поэтому между ними прослеживается эволюция.

Исполнительский состав всех четырех сочинений изменяется по своего рода вогнутой параболе: камерный оркестр в «Приношениях», ансамбль духовых и ударных в «Гиперпризме», 8-голосный ансамбль из 7 духовых и контрабаса в «Октандре» и вновь ансамбль духовых и ударных в «Интегралах». В период написания «Интегралов» Варез ощутил потребность вернуться к крупномасштабным оркестровым составам, что выразилось сначала во второй редакции «Америк», а затем и в «Аркане».

Качество выбранных инструментов также проходит эволюцию: взяв вокальную партию сопрано в «Приношениях», Варез отказывается от голоса до

«Экваториального» в 1934 году. Сирены сопровождали музыку в «Гиперпризме», но отсутствуют далее вплоть до «Ионизации». Арф не видно уже начиная с «Гиперпризм».

Во всех четырех сочинениях каждому инструменту и сочетанию тембров уделяется внимание в равной степени (идея «смешанного ансамбля», по выражению Р. Эриксона). В особенности это касается ударных: если в «Америках» они чаще противопоставлены прочему оркестру, то здесь они больше интегрированы внутрь оркестровой фактуры, как будто Варез более заинтересован в подчинении ударных общей задаче, чем в их «освобождении».

3.2 «Приношения».

3.2.1 История создания и исполнительский состав.

Первое из сочинений – «Приношения» (фр. «Offrandes», 1921–22), вокально-инструментальное сочинение для камерного оркестра и сопрано в двух частях.

Ещё не решаясь обратиться к специально изобретенным составам, Варез выбирает камерный оркестр, где каждый инструмент представлен в единственном экземпляре. Фактура сочинения больше похожа на обычный оркестр, но уменьшенный в размерах.

3.2.2 Тембр как конструктивный и экспрессивный элемент.

Среди превалирующих свойств тембра в «Приношениях» – звукоизобразительность, возникающая вследствие обычной для вокально-инструментальной музыки расшифровки и иллюстрации деталей текста; передача мелодии от тембра к тембру, в основном встречающаяся в первой части сочинения.

3.2.3 Связи с «Америками».

Так как «Америки» на тот момент не были исполнены, Варез, не желая терять материал, вставил ряд музыкальных фрагментов в «Приношения». В их инструментовке есть изменения, неизбежные при перенесении музыки с большого оркестрового состава на камерный. Хотя сохранен оркестровый масштаб письма и общие контуры темброво-фактурных комплексов «Америк», но в большинстве случаев убраны дублировки голосов, а соединения нескольких одинаковых инструментов заменены ансамблями видовых инструментов этого семейства.

3.3 «Гиперпризма».

3.3.1 История создания и исполнительский состав.

«Гиперпризма» (Hyperprism) стала следующим сочинением на пути творческой эволюции Вареза в 1920-х годах. Диспозиция исполнительского состава заметно отличается от предшествующих работ. Полностью убраны струнные инструменты, что станет продолжающейся тенденцией позднее. Из духовых оставлены: флейта (заменяемая флейтой-пикколо), малый кларнет in Es, 3 валторны, 2 трубы, теноровый тромбон, басовый тромбон. Но, несмотря на

переход с камерного оркестра на ансамбль, ударная группа, напротив, увеличилась с девяти до восемнадцати инструментов.

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.

3.2.2 Тембровые переходы.

В «Гиперпризме» Варез использует с разными целями тембровые переходы. Поскольку «опора» классической музыки, прочное басовое основание, отсутствует, каждый фактурный элемент ощущается как самостоятельная единица. Таким образом, его значимость может быть определена только в сравнении с другими элементами. Поэтому при переключении между темброво-фактурными комплексами часто возникают «мосты» или «связки». Это объясняет передачу мелодии между тембрами не просто как акустический эксперимент, но также средство скрепления разных типов фактуры.

Варезом исследуется стереофоническое эхо, исходящее с разных сторон сценического пространства; потому берутся инструменты из разных тесситур (тромбон – валторна, валторна – труба) или из разных групп (кларнет – труба, флейта – труба). Тембровые переходы также возникают как технический приём, вызванный физическими ограничениями исполнителя. Наконец, частным случаем тембрового перехода является усиление тона несколькими инструментами при оркестровом крещендо.

3.3.3 Применение ударных.

Так как до XX века функция ударных в подавляющем большинстве случаев была вспомогательной: они поддерживали общий оркестр, и редкие соло отдельных инструментов не меняли положения. В «Гиперпризме» ударные способны не только выполнять эту функцию, но и жить своей жизнью, как отдельный мини-оркестр.

В ритмических узорах ударных характерно повторение своего рода «ячеек». Эти ячейки часто соответствуют выдержанным нотам у духовых, когда их ритмическая активность снижена. В «Гиперпризме» есть фрагменты, где ударным поручены независимые друг от друга сложные ритмические узоры, вплоть до четырех разных партий¹¹.

¹¹ *Griffiths, P. Varèse, Edgard [Edgar] (Victor Achille Charles) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. – London: Macmillan Publishers, 2001. – Vol. 26. – P. 276.*

3.3.4 Звуковые массы.

Именно с «Гиперпризмы» Варез начинает исследования «звуковых масс» и «тонов». Он внедрил в сознание публики свою специфическую терминологию. Сначала в его высказываниях появлялись «плоскости» (planes) и «фигуры» (figures). Попытки перевести эти немзыкальные термины в область музыковедения были связаны с тембрами инструментов, иногда даже к 12-тоновой серией. Как отмечала ди Гасбарро¹², метод гармонического образования вертикали у Вареза в чём-то является интерпретацией 12-тоновой серии (хотя он и не стремится всегда отражать все 12 тонов октавы, иногда специально исключая некоторые из них из вертикали).

Несмотря на разнообразие инструментов в разных диапазонах и семействах они редко сочетаются вместе в едином созвучии. В основном Варез подчеркивает их различие 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 многообразиях¹³.

3.4 «Октандр».

3.4.1 История создания и исполнительский состав.

Следующим проектом Вареза стал «Октандр» (фр. «Octandre», «восемь мужей») – октет 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 «Октандр» попросту отсылает нас к количеству исполнителей.

На фоне семи духовых инструментов выделяется единственный струнный инструмент – контрабас. Он используется не только в традиционной функции басового голоса, но и как сольный инструмент с достаточно разнообразной фактурой и техническими приёмами.

3.4.2 Особенности цикла.

Каждая из трёх частей «Октандра» рассматривается с точки зрения её индивидуальных особенностей. В первой части разрабатываются контрасты между чистыми и смешанными тембрами (как в «Америках»), и тесситурные соотношения. Во второй части видны осознанные синхронные фактурные и тесситурные изменения, включая переоркестровку одинаковых аккордов. Наконец, третья часть с «академическим» фугато показывает способность Вареза к полифонии, не только мелодии, но и пластов.

¹² Gasbarro, F. di. The Spaced Chromatic Circle. Varèse's Open Harmonic System in a Nutshell // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. – Vol. 31. – Basel, 2018. – P. 24–32.

¹³ Morgan, R. J.. Anthology of Twentieth-Century Music. USA: W. W. Norton & Company, 1992. – P. 217.

«Октандр» сильно отличается от всех других сочинений Вареза 1920-х годов своими целями и задачами. В нём нет ударных инструментов, а исполнительский состав небольшой, поэтому выработка привычной густой полифактуры с подголосками трудновыполнима.

Квази-фугато в третьей части намекает на барочные черты, так же как и циклическая структура сочинения в целом, которая подобна сюитам (медленное вступление, быстрая вторая часть, финал со своим медленным вступлением и подвижным основным разделом). Однако фактурные приёмы, обилие монодического изложения или ансамбля из двух-трёх голосов ассоциируется с поздним Средневековьем и Возрождением. Таким образом, по сравнению с предыдущими сочинениями Вареза здесь видна эволюция эстетики: не только стремление вперёд, но и рефлексия прошлого.

3.4.3 Эволюционные изменения.

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). Отдельная задача – распределение фактуры в ограниченном количестве голосов; для этого в «Октандре» Варез использует специальный инструментальный состав без ударных и с несбалансированным тесситурным распределением (акцент на верхние и нижние регистры оркестровой вертикали). 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.

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

3.5.2 Новая эстетика.

Как и в предыдущих камерных сочинениях, композитор генерирует новые принципы и приёмы на основе уже отработанных. Эволюция стиля Вареза идет по раскручивающейся спирали, где результаты экспериментов в той или иной области закрепляются, а новые идеи наращиваются на их основе, в духе линейной прогрессии. Эволюция идёт по всем параметрам, которые нами исследовались ранее: фактура, тембр, инструментальный состав и их функции, эстетика. По отношению к «Интегралам» впервые в музыке Вареза применимо понятие «пространственная музыка», введенное самим композитором.

3.5.3 Тембр и фактура.

Всё вместе создаёт благодатную почву для продолжения линии, намеченной в «Октандре», – тембровое перетекание мелодии от одного инструмента к другому и тесситурные изменения фактуры при проведении одних и тех же мелодических линий.

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.

Глава 4 «Аркана» и возвращение к сверхоркестру

4.1 История создания и исполнительский состав.

Ансамблевые сочинения предыдущих лет подготовили почву для «Арканы» (1928) – масштабной композиции, чей исполнительский состав не менее внушителен, чем в «Америках». Вновь используется пятерной состав оркестра. В этот раз в группе деревянных духовых отсутствует альтовая флейта, а количество флейт-пикколо увеличено до трёх (3.1.1). В отличие от «Америк», из ударного состава убрана сирена, но добавлены ксилофон, колокольчики и колокола, то есть инструменты с определенной высотой.

Хотя обычно Варез рассматривал названия своих произведений лишь как «средство каталогизации» и не включал какой-либо программы, похоже, что для «Арканы» он сделал исключение. Само слово «аркана» не происходит из математики или астрономии, откуда Варез черпал идеи для других своих

названий¹⁴. Этот термин означает «тайнства», «тайное знание» и ведет происхождение из средневековых учений.

4.2 Тембровая драматургия.

Установлено, что в «Аркане», как и в «Америках», за мотивами закрепляются стабильные тембровые сочетания; если один и тот же мотив оркеструется по-разному, то устанавливаются группы тембров, ассоциируемых с конкретным мотивом. Так, основной мотив «Арканы» ($a-b-c-a-b-c-a-b-c-a-b$) появляется в трёх разных тембровых группах, которые резко контрастны друг другу. В случае с так называемым квинтольным мотивом (ритмическая фигура из пяти мелких нот и одной продолжительной; впервые появляется в т. 32) задействованы лишь инструменты из группы медных духовых, но в их выборе есть зеркальная симметрия при первых нескольких проведений.

Если темброво-фактурное решение мотивов в «Америках» либо полностью совпадало при каждом проведении, либо полностью различалось, то в «Аркане» допустимы темброво-фактурные комплексы с несколькими равнозначными переменными (например, инструментами одной группы или одного семейства), а в чередовании тембров есть более изощренная, семантическая логика.

3.4 Эволюция фактуры.

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». В «Америках» к максимальной громкости звучания и оркестровому tutti Варез придёт только в последних тактах партитуры, а до тех пор умелое заполнение фактуры и расходование ресурсов часто будет заменять собой tutti. В «Аркане», напротив, динамика в начале произведения усилена до *f*. Довольно быстро показывается первый и далеко не последний образец tutti – интенсивность звучания в «Аркане» значительно выше, чем в любом другом сочинении Вареза.

Выделение значимых мелодических линий. Варез сокращает количество своих любимых подголосков в тех случаях, когда ему хочется «подсветить» важное проведение мотива. Чаще всего убираются ударные инструменты, часто мелькающие на заднем плане. Это можно сравнить с размыванием пространства вокруг контуров объекта в живописи, чтобы сделать его более рельефным. От «Америк» к «Аркане» видна эволюция мышления, приведшая к ёмкости изложения. Каждый мотив вариативно повторяется несколько раз, после чего немедленно переходит к следующему, без пауз и без «провисаний». От чистых тембров «Америк» через выработку соединений нескольких инструментов в

¹⁴ Цит. по: Акопян, Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – С. 40.

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 комплементарности каждой группы, иными словами, наличие всех функций в той или иной степени внутри каждой оркестровой группы).

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, в кино Вареза должна была привлечь идея быстрого монтажа кадров и резкой смены ракурсов, которые отвечали художественным задачам (то есть, были созданы для выражения идеи). Видится, что такой стиль киномонтажа был предвосхищен в музыке Дебюсси с её «калейдоскопическим» формообразованием. В обоих случаях темброво-фактурные комплексы сменяют друг друга с протяженностью не более двух-трех тактов, если только художественный замысел не требует иного.

Варьирование оркестровки повторяющегося комплекса. Может показаться, что у Вареза часто одни и те же такты повторяются дословно, однако при внимательном рассмотрении разница всё же есть. Хотя ритмическое сокращение или удлинение неопорных долей такта присутствует (скорее всего, по примеру Стравинского), но главные различия проведений мотивов – именно в темброво-фактурном решении.

4.4 «Диалоги» со Стравинским.

В музыке «Арканы» обнаруживаются аллюзии на русские балеты Стравинского. Как и в случае с ранее рассмотренным самоцитированием фрагментов «Америк», Варез сохраняет темброво-фактурное решение оригинала при перенесении в «Аркану», что довольно сильно контрастирует с остальными темброво-фактурными комплексами сочинения.

Изложение мотивов и идей в «Аркане» более сжатое и лаконичное, чем в других сочинениях Вареза. Таким образом, хотя продолжительность «Арканы» сравнима с «Америками», в «Аркане» намного меньше времени даётся на вариантное развитие, и нет столь протяженных темброво-фактурных комплексов. Нигде больше у Вареза нет такого тематического единства и плавности переходов: 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.

Усиленная роль дублировок. Уже первый и основной мотив дан в тяжелом унисоне инструментов низкого регистра, включая и литавры, настроенные на звуки мотива а, b, с. Напротив, побочный «маршевый» мотив дан в октавной

дублировке высоких деревянных духовых, усиленных колокольчиками. Если мотивы даются в сольном исполнении, то только тогда, когда Варез заимствует фактуру Стравинского из соответствующих моментов его сочинений.

Разнообразие подголосков. Звуковая «карта» «Арканы» состоит из множества пятен, сродни ташизму. Почти всегда к изложенному мотиву присоединяются блики, либо у инструментов определенной высоты, либо у ударных. Количество таких подголосков увеличивается вместе с интенсивностью звучания.

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 следующую композицию, «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 не только итог зрелого периода творчества Вареза, но и наивысшая точка 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 основополагающим. 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 «Приношении» 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 годов.

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 коллег¹⁵, 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.

¹⁵ См. *Ouellette F. Edgard Varèse. A musical biography // tr. by Derek Coltman. – L.: Calder & Boyars, 1973. – P. 82.*

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 внимание к тембру и к акустической природе звучания сродни концепции сонорной и спектральной музыки.

Несмотря на свою добровольно выбранную позицию «аутсайдера», Варез был фигурой, с которой считались, хотя и не всегда понимали значение его идей, опережавших развитие музыкальной культуры. Как нельзя более уместны здесь слова Николая Слонимского, близкого друга композитора: «К счастью, Варез дожил до того времени, когда ход истории поравнялся с его гигантскими шагами»¹⁶.

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Кривицкий, М. С.* Варез и французская музыкальная традиция // Музыкальная академия. – 2017. – № 4. – С. 124–127.
2. *Кривицкий, М. С.* Роль ударных инструментов в сочинениях Э. Вареза // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 25–30.
3. *Кривицкий, М. С.* О цитатах и аллюзиях в «Аркане» Вареза // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1 (47). – С. 24–32.

¹⁶ Цит. по: *Слонимский, Н. Л.* Абсолютный слух. История жизни. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 176–177.