

Ключевые слова

Эдгар Варез, композиторская режиссура, оркестр, текст, ремарки, семантика, язык.

Кривицкий М.С.

Композиторская режиссура Эдгара Вареза

В настоящей статье впервые в музыковедении рассматриваются адресованные исполнителям и дирижерам текстовые ремарки в сочинениях Эдгара Вареза 1920-х годов. Его указания важны для изучения, потому что они помогают нам проникнуть в творческий метод композитора и осмыслить его режиссерский язык.

Key Words

Edgard Varèse, compositional directions, orchestra, text, instructions, semantics, language.

Mikhail Krivitsky

Edgard Varèse's System of Compositional Directions

The present article is the first attempt to discuss the system of directions and instructions to performers and conductors found in Edgard Varèse's scores of the 1920s. The study of Varèse's textual directions and instructions is important inasmuch as it allows us to take a deeper look into his creative methods and to conceptualize his directing language.

Эдгар Варез (Edgard Varèse, 1883–1965) — один из наиболее провокативных творцов в истории новой музыки. Всю 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, Варез, наряду с некоторыми другими композиторами и школами, 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.

Варез ещё в юности включился в культурную жизнь Европы, а потом и США, куда эмигрировал ради продвижения новых идей, не нашедших понимания на родине. Он посещал салоны Пикассо и Аполлинера, обсуждал новые музыкальные концепции со Штраусом и Бузони, дружил с Роменом Ролланом и Дебюсси... Варез отвергал сжатую искусственными рамками систему классико-романтической музыки, подходившую к неизбежному краху. Его оркестр был наполнен редкими и экзотическими ударными инструментами, которым композитор дал свободу и простор для демонстрации исполнительского мастерства.

Варез стремился сделать свои эстетические концепции достоянием широкой публики: он многократно давал интервью для газет и журналов и читал публичные лекции. Расшифровка его высказы-

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

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

ваний свидетельствует о том, что он был широко образован и склонен к необычным сравнениям (так, свой композиторский метод он сравнивал с процессом кристаллизации). Эта сторона личности Вареза хорошо отражается в композиторских ремарках, которыми испещрены все его сочинения. Вообще говоря, ремарки составляют неотъемлемую часть коммуникативной системы любого композитора. По мере усиления тенденции к подчеркиванию уникальности каждой отдельно взятой композиции возрастала и потребность композиторов закрепить своё видение, для чего возникла потребность в комментариях к уже известным видам нотной записи. Этот процесс зародился в эпоху романтизма с развитием национальных композиторских школ и достиг своего пика на рубеже XIX–XX веков (показательно творчество А. Скрябина, Г. Малера, К. Дебюсси, композиторов Нововенской школы).

Если записанные нотные длительности можно сравнить со скелетом музыки, то в динамике, артикуляции, агогике и текстовых ремарках, безусловно, проявляется ее плоть и кровь. Хотя исполнительские указания являются неотъемлемой частью нотного текста и не менее важны, чем другие его элементы, в нашем музыкознании очень мало внимания уделено их изучению³. Так и в творчестве Вареза его обширная коммуникационная система не рассматривалась, несмотря на растущий интерес к музыке композитора. Настоящая статья восполняет этот пробел на материале его партитур 1920-х годов. К ним относятся «Америки» (1921), «Приношения» (1922), «Гиперпризма» (1922–1923), «Октандр» (1923), «Интегралы» (1925) и «Аркана» (1927).

Хотя интернациональным языком музыки считался итальянский, в XIX веке в рамках общей тенденции к развитию национальных традиций композиторы стали прибегать также к указаниям на своих родных языках. В своих ремарках 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. Французские композиторы обычно предпочитали ремарки на своем языке; у Вареза также пре-

3 Можно рекомендовать книгу: *Корыхалова Н.* Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2007, и статью: *Смолин К.* К проблеме исполнительских указаний в музыке Густава Малера // Исследования молодых музыкантов. Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции 09–11 апреля 2020 года. № 6. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2010.

обладают французские указания. Здесь наблюдается наибольшее богатство лексики, в том числе эпитетов, выражающих эмоциональный характер исполнения.

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 его ремарок на этом языке можно считать «стандартизованными»: это распространенные указания темпа (*Allegro*, *Andante*, *Moderato* и др.) и способа звукоизвлечения (*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 Вареза преобладают технические указания, в основном для ударных и медных духовых.

Уникальность партитур Вареза заключается в том, что в них присутствуют все три языка, и одинаковые по смыслу 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 (пример 1).

Наиболее интересное сочинение в плане композиторских указаний — «Америки» (*Amériques*), завершённые в 1921 году. В этой партитуре можно встретить ремарки на всех трёх языках. В указаниях о характере исполнения заметны крайности, своего рода максимализм Вареза. На одном конце спектра указания, связанные с мощью оркестра, — «*pesantissimo e rude*» («очень тяжело и грубо», итал.), « *appena più animato, ma pesante*» («чуть подвижнее, но очень тяжело», итал.), «*con somma forza*» («изо всей силы», итал.), «*sauvagement*» («дико», франц.), «*hurlantes*» («завывающие», франц.), «*grandioso*» («грандиозно», итал.). На другом конце — требования «*più calmo*» («спокойнее», итал.), «*dolce, poco esitante*» («нежно, немного неуверенно», итал.), «*très doux*» («очень мягко», франц.), «*presque rien*» («почти никак», франц.). Все ощущения заострены, словно на театральных подмостках.

Другой важный вывод: Вареза заботит то, как будут восприняты сложнейшие переплетения голосов и густая фактура в его парти-

The image shows a musical score for trumpets and trombones. It is divided into two main sections: 'C Trpts.' (Trumpets) and 'Trbs.' (Trombones).
 - The top section, 'C Trpts.', consists of four staves numbered 1, 2, 3, and 4. Staves 1 and 2 are marked with '1' and '2' above them, indicating first and second endings. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It is marked '(con sordini) a2' and features a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) and a triplet of eighth notes.
 - The bottom section, 'Trbs.', consists of four staves numbered 1, 2, 3, and 4. Staves 1 and 2 are marked with '1' and '2' above them. The music is written in bass clef and is marked '(sans sourdines)' (without mutes).
 - The overall tempo and meter are indicated as 'a2' (allegretto) and 2/4 time.

Пример 1. Варез — «Америки», т. 58–59: *con sordini* (по-итальянски), *sans sourdines* (по-французски) на одной странице рядом

турах. Поэтому так часто в «Америках» он подписывает, сколько тот или иной звук должен тянуться и какова степень его яркости: «dans le lointain» («издалека», франц.), «morendo» («затухая», итал.), «clair» («ясно», «светло», франц.), «sons étouffés» («приглушенно», франц.), «très serré» («очень плотно [жёстко, туго]», франц.), «rosso stentato» («с некоторым усилением», итал.), «sans nuances» («без нюансов», франц.), «voilé» и «découvert» («приглушенно», «открыто», франц.), «son écho» («звук эхо», франц.), «à peine» («едва», франц.), «non voilé, serré» («не приглушенно, плотно», франц.) и «percussion: dans le sentiment de monotonie et de presque indifférence» («ударные: с чувством монотонности и почти полного безразличия», франц.). Даже такие ремарки, как «ravillons en l'air» («раструбами в воздух», франц.) 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, нужно, чтобы валторны пробились сквозь гущу.

Отдельно отметим ремарку «dolce» («нежно», итал.) 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 Сальседо⁴, много экспериментировавшего с инструментом, Варез предписывает двум арфам приёмы игры, нетипичные для предыдущих столетий.

На первой же странице «Америк»⁵ видим указание: «Звуки как у 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 в $\frac{3}{4}$ 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 английские обозначения в партиях тромбонистов ассоциируются с приёмами, распространенными именно в джазе. Первое из таких обозначений, «slide» («скользить»), указывает на *glissando*, возможное на тромбоне в сравнительно небольшом диапазоне (таким образом отмечен форшлаг из трёх нот, которые предполагается исполнить единым движением кулисы, а не выигрывать каждую из них отдельно). Второе — «laugh» («смех»): тромбонист произносит слоги «ha» и «ho» при игре, из-за чего нотам придается характерный вибрирующий тембр. Похожий эффект получается при использовании специальной сурдины «wah wah» (примеры 2 и 3).

⁴ Карлос Сальседо (1885–1961) — американский композитор и арфист, родился и вырос во Франции.

⁵ Здесь и далее см. изд.: Varèse E. *Amérique*. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.

Trbns.

4. *gliss.* *mf* Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! *pp*

(*laugh*)

Пример 2. Варез — «Америки», т. 283–285

Tr n1

a3
f marc

Trbns.

1. *Laugh* *mp* *Open* ha! ha! ho! ho! ho! ho! *pp* *calando*

2. *pp*

Trbns.

1. 2. *a2*

3. 4. *3*

Пример 3. Варез — «Аркана», т. 342–343

Варез до педантичности точен и аккуратен в своих технических ремарках в партиях ударных инструментов. Это связано с практическим представлением об их задачах⁶. Редко встретишь такую детализацию не только характера звучания, но и подручных средств игры. Так, Варез всегда разграничивает игру деревянными палочками (франц. *baguettes de bois*) и палочками с наконечником из губки (*baguettes d'éponge*), в настоящее время заменяемой на войлок. Первые дают четкое, резкое звучание, используемое в плотной фактуре для поддержки оркестра, вторые — 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» — металлическая кисточка (франц. *balai métallique*) и колотушка (*mailloche*). Различие в звучании 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 остинато второго большого барабана с кисточкой то и дело раздаются удары первого барабана с колотушкой, создавая образ некоего ритуального шествия. Иногда

⁶ Вспоминаются слова Стравинского: «Он знает их, и он в точности знает, как на них играть» (Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 119).

большой и малый барабан оба играют с кисточками как в т. 249–254, где тот же образ шествия уже показан словно издали.

Специальные обозначения находятся даже для инструментов, партии которых у многих композиторов записываются без каких-либо технических указаний: так, Варез различает игру по краю (франц. «sur le bord») и по центру («sur la membrane») малого барабана, а для бубна используются такие указания, как «провести большим пальцем» («frottez avec le pouce») и «ударить» («frapper»).

После «Америк» Варез переключился на музыку для камерных составов, предназначенную для исполнения в концертах созданной им Международной гильдии композиторов. В ряду этих сочинений первыми стоят «Приношения» (*Offrandes*, 1922) для камерного оркестра и сопрано соло. Тенденции, наметившиеся в «Америках», продолжают и развиваются в «Приношениях». Мы вновь встречаем указания на всех трех языках, но их роль немного меняется. Темповые указания теперь даны на французском языке, с примесью итальянского для обозначения замедления движения (*rall.*). Параллельно появляются метрономические обозначения, пока еще привязанные к словам. Ремарки в партиях инструментов вновь обнаруживают разницу между техническими указаниями, в основном изложенными на итальянском, и указаниям на эмоциональное состояние музыки, для которых Варез оставляет французский. Роль английского усиливается в партиях ударных инструментов, столь же детализированных, как в «Америках». Прожив в Нью-Йорке несколько лет, Варез, несомненно, улучшил свое знание языка, а также разобрался в нуждах оркестрантов, которым удобнее было воспринимать англоязычные термины. Пример 4 иллюстрирует богатство терминологического аппарата Вареза для ударных.

Следующие три сочинения — «Гиперпризма» (*Hyperprism*, 1922–1923), «Октандр» (*Octandre*, 1923) и «Интегралы» (*Intégrales*, 1925) — служили Варезу своего рода творческой лабораторией, где он экспериментировал с разными исполнительскими составами и тембрами. Режиссерский язык композитора менялся, причем не всегда логически объяснимым образом. Так, в «Гиперпризме» Варез вновь отказывается от метрономических обозначений темпа и сохраняет лишь текстовые, где итальянский и французский соседствуют примерно на равных правах. В «Октандре» доминируют французские темпы с метрономическими указаниями, а в «Интегралах», напротив, преобладают итальянские. В «Гиперпризме» и «Интегралах» ремарки исполнителям появляются очень часто, практически на каждой странице, а в «Октандре» можно встретить десятки тактов без единого указания (последнее, вероятно, объясняется отсутствием ударных, которым Варез уделяет намного больше внимания).

и итал.), «холодно, без выраж[ения]» («cold, with no express.», англ.); ноты предлагается снимать «коротко» («short», «sec», англ. и франц.).

Как и в «Америках», различаются виды палочек для ударных инструментов: мягкая палочка (soft stick), деревянная палочка (wooden stick) для литавр и металлическая кисточка (metal brush) для большого барабана. Неожиданное применение здесь находит и палочка для треугольника: ее кончиком нужно «провести с силой» по тарелкам («frettez violemment avec point baguette (mètal) de Triangle», франц.) — пример 5. В отличие от кисточки маленькая палочка придает «шипению» тарелки четкость.

1 [Ong.
Cy. ch.
T. t. c.
1 G. c.

(Frettez violemment avec point baguette (mètal)
de Triangle)

7ff

Пример 5. Варез — «Аркана», т. 148

В целом партитура «Арканы», по сравнению с «Америками», отличается большей емкостью и компактностью, и это также отражается в исполнительских указаниях. Есть ощущение, что намерения Вареза в этом произведении были ему более ясны: композитор уже не путешествовал в «неизведанные земли», а стоял на твердой почве.

Приведенные примеры показывают, насколько большое значение придавал Варез ясному выражению своих композиторских намерений, что подтверждается его словами: «Невозможно полюбить то, чего вы не знаете, что является для вас источником беспокойства, источником потрясения. Сначала нужно привыкнуть к произведению, разобраться в нем, проникнуться им»⁸. Это отразилось в необычайно подробных указаниях на нескольких языках. Помимо технологических указаний, у Вареза прослеживается глобальный режиссёрский замысел, охватывающий характер звучания и эстетические идеи сочинений. Хотя его намерения могут быть скрыты или зашифрованы при прослушивании музыки, обращение к партитурам помогает нам проникнуть в сознание столь неординарно мыслящего человека.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Акопян Л. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. М.: ГИИ, 2019.
- 2 Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2007.
- 3 Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006.
- 4 Смолкин К. К проблеме исполнительских указаний в музыке Густава Малера // Исследования молодых музыкантов. Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции 09–11 апреля 2020 года. № 6. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2010.
- 5 Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
- 6 Varèse E. *Amériques*. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.
- 7 Varèse E. *Arcana*. New York: Colfranc Music Publishing Co., 1964.

REFERENCES

- 1 Akopyan (*Hakobian*) L. Velikie outsayderi muziki 20-go veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhard, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake [Great Outsiders of the 20th Century Music: Edgard Varèse, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraqué]. Moscow: GII [SIAS], 2019.
- 2 Korikhalova N. Muzikal'no-ispolnitel'skie termini: vzniknovenie, razvitie znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznikh stilyakh [Terms Related to Music Performance: Origins, Nuances, Meanings in Various Styles]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2007.
- 3 Slonimskiy [Slonimsky] N. Absolyutniy slukh. Istoriya Zhizni [The Perfect Pitch. A History of Life]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.
- 4 Smolkin K. K probleme ispolnitel'skikh ukazaniy v muzike Gustava Malera [The problem of performance instructions in the music of Gustav Mahler] // Issledovaniya molodikh muzikantov. Sbornik statey po materialam XIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii 09–11 aprelya 2020 goda [Research Works of Young Musicians. Collection of Articles Based on the Papers Delivered at the 13th International Scholarly Conference 09–11 April 2020]. No. 6. Moscow: Gnesin Music Academy, 2010.
- 5 Stravinskiy [Stravinsky] I. Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzika, 1971.
- 6 Varèse E. *Amériques*. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.
- 7 Varèse E. *Arcana*. New York: Colfranc Music Publishing Co., 1964.