

Анна Александровна Маклыгина
maklygina.anna@gmail.com
Старший преподаватель кафедры истории
музыки Казанской государственной
консерватория им. Н. Г. Жиганова

Anna A. Maklygina
maklygina.anna@gmail.com
Senior Lecturer of Music History Department
of N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire

Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера)

Аннотация

Статья посвящена материалам Эдгара Вареза, которые хранятся в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, Базель, Швейцария). Коллекция Эдгара Вареза отражает многие стороны творческой и личной жизни композитора; в ее составе — корреспонденция, музыкальные рукописи, лекции, записные книжки, фотографии... Переписка композитора включает как достаточно известные имена (Ч. Айвз, Дж. Кейдж, Э. Вилла-Лобос, Л. Стоковский, А. Шёнберг, П. Булез, Я. Ксенакис, Т. Хренников), так и имена обычных слушателей, которые писали ему о своих впечатлениях. Отдельное место в архиве занимают тексты лекций, которые были прочитаны Варезом в разные годы его жизни. Представляя Вареза как композитора и лектора, архивы помогают раскрыть еще одну сторону его творческой личности — педагогическую. Варез преподавал в ряде университетов США (среди которых Колумбийский и Принстонский) и достаточно бескомпромиссно, если не революционно, рассуждал о проблемах музыкального образования.

Ключевые слова

Эдгар Варез, Фонд Пауля Захера, американская музыка, современная композиция, «освобождение звука», электронная музыка, композиторы XX века

Words of Varese and about him (from the Archives of composer in Paul Sacher Stiftung)

Abstract

The article is devoted to archival materials of Edgard Varèse, which are stored in Paul Sacher Stiftung (Bazel, Switzerland). The collection of Edgard Varèse reflects many aspects of his creative and personal life; this consists of correspondence, manuscripts of music and lectures, notebooks, photographs... Correspondence of the composer includes both the names which is widely known (Ch. Ives, J. Cage, H. Villa-Lobos, L. Stokowski, A. Schoenberg, P. Boulez, I. Xenakis, T. Khrennikov), and the names of regular listeners, who wrote to him about their impressions. The texts of lectures which were delivered by composer in different years of his life constitute a special part of the archive. Representing Varèse as a composer and lecturer, the archives help to reveal another side of his creative personality — that is teaching. Varèse has taught at several universities of the USA (such as University of Columbia and Princeton) and quite uncompromising, if not revolutionary, talked about the problems of music education.

Keywords

Edgard Varèse, Paul Sacher Stiftung, American music, contemporary composition, «liberation of sound», electronic music, composers of the 20th century

*Он признанный мастер, и его можно считать
источником целого авангардистского движения.
Он также великий и привлекательный человек
— своего рода пророк в нашей среде...*
(Леонард Бернстайн об Эдгаре Варезе [3])

Фонд Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, Базель, Швейцария) — один из ведущих на настоящий момент архивных центров, аккумулирующих материалы по музыкальному искусству XX – XXI веков. Масштабность фонда определяется не только ценнейшими собраниями таких композиторов, как И. Стравинский, Д. Мийо, Б. Барток, А. Лурье, А. Веберн, Э. Варез, М. Фелдман, К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Берио, С. Райх, Б. Фернихоу, Ж. Гризе, С. Губайдулина, Г. Уствольская, В. Сильвестров, но и библиотекой, включающей уникальные материалы по современной музыке на многих языках. Центр известен также изданиями, которые осуществляются под его эгидой. Неудивительно, что ежедневно в Фонде работают исследователи современной музыки со всего мира, имея доступ (совершенно безвозмездный) к самым сокровенным материалам музыкального искусства ушедшего и настоящего веков.

Архивную коллекцию Эдгара Вареза (1883 – 1965), хранящуюся в Фонде П. Захера, можно назвать уникальной. Она отражает многие стороны творческой и личной жизни композитора; в ее составе — корреспонденция, музыкальные рукописи, лекции, записные книжки, фотографии... Отдельную часть собрания представляют мемуары жены композитора, Луизы Варез, где последовательно изложены факты биографии композитора, воспоминания о нем, его окружении, также переданы слова друзей и противников Вареза. Все это известно благодаря человеку, который был рядом с Варезом почти всю жизнь¹.

Слово о Варезе: «Стратосферические» звуки

Переписка композитора впечатляет разнообразием имен. Среди них множество известных, сформировавших ландшафт музыкального искусства XX века: Ч. Айвз, А. Шёнберг, Э. Вилла-Лобос, Л. Стоковский, Л. Термен, Н. Слонимский, Дж. Кейдж, П. Булез, М. Бэббит, Л. Берио, Б. Мадерна, К. Раггис, Я. Ксенакис, даже Т. Хренников. Но немало и тех, что принадлежат обычным слушателям, делившимся с Варезом своими музыкальными впечатлениями. Письма еще раз подтверждают неоднозначное восприятие искусства Вареза современниками, которые высказывались подчас хлестко, с едким сарказмом, или, напротив, — с искренним восхищением и высоким эмоциональным накалом.

О негативной реакции известно немало, в том числе из воспоминаний жены композитора, которая описывает, к примеру, одно из исполнений «Гиперпризмы». Произошло оно в Америке в начале 1920-х годов и сопровождалось демонстративным уходом многих слушателей из зала, а после — и оскорбительными высказываниями критиков. Один из них острит: «Бурлеск-бэнд на большой цирковой арене, где клоуны с разломанными тромбонами и подобным инструментарием настраивают диссонирующее шумы, напоминающие ворчание и треск» (цит. по: [14, 193]²).

Приведем для полноты картины некоторые восторженные отклики из писем, адресованных непосредственно композитору (не всегда, к сожалению, датированных):

¹ Опубликован только первый том дневников Луизы [14], где освещается преимущественно дирижерская деятельность Вареза и его жизненный путь до 1928 года.

² Здесь и далее перевод автора статьи.

«Три года назад я слышал ваш концерт по северо-западному немецкому радио. Без всяких сантиментов могу сказать, что этот концерт принадлежит к глубочайшим впечатлениям моей жизни...» (Balduin Vaas. 18 февраля 1958 года) [8, 212];

«Мы просто хотели высказать, сколь замечательным, экстраординарным и мощным считаем ваше произведение. Большое спасибо!» (Clover and Jeniffer Nicolas) [9, 411];

«Я нахожу вашу Аркану захватывающей, возбуждающей и бодрящей» (Blanche Siegel) [9, 1866];

«Примите мои лучшие пожелания относительно вашей замечательной музыки. Я был не в состоянии остаться и слушать пьесу Бернштейна. Это было бы кощунством после вашей Арканы. Очень немногие композиторы достигают в музыке возвышенности, а ваша музыка — возвышенна; примите мои поздравления и неоднократное спасибо» (Alan Novhanness) [8, 1501].

Сочинения Вареза оказывали поразительное влияние на публику; они обладали некой «звуковой магией», которая захватывала воображение, порождая в нем особый ассоциативный мир с «искривленным» пространством и временем. Одному из слушателей грезилось в звуковых картинах «Арканы» *«подземелья циклопического масштаба, где происходит шумный процесс труда, и все это в потаенных местах земли...»* [8, 1446-1448].

Грандиозные, далекие от повседневности образы возникали под воздействием варезовских сочинений не только в сознании рядовых людей с их «неподготовленным» слухом, но и у коллег-композиторов. П. Булез даже находил, что само название «Агсапа» (от лат. *agapum* — тайна) удивительно созвучно личности автора, и развивал свою мысль в соответствующем ключе (в письме к Варезу):

«Но я не имею в виду, мой дорогой, тайный смысл уединенной жизни; скорее, как мне кажется, речь о вашей выдающейся силе убеждения: вы заставляете других разделять жизнеспособность этого тайного смысла, который отвоевали у себя самого и у миражей, с их легкостью и пустотностью» [8, 551].

Примечательно в этой связи послание 1931 года, направленное Варезу Николаем Слонимским [9, 1920]. Русский музыкант специально для композитора перевел на английский выдержки из автобиографического романа Алексея Ремизова «Учитель музыки» (1949). Ведь Варез и Слонимский — герои значительного фрагмента с говорящим названием: «Интегралы. Сонорная геометрия» (часть IV, глава I: «Камертон»). Молодой человек, от лица которого ведется повествование, потрясен сочинением Вареза, прозвучавшим в парижском концерте в исполнении Слонимского. Изумил его и сам французский композитор: «Эдгар Варез мне показался такой огромный, как все его зычные трубы» [2, 224]. Редкие слова нашел русский автор для поразившей его музыкальной образности Вареза (из тех строк, что дошли до композитора стараниями Н. Слонимского во французском переводе):

«Слышали ли вы голоса “порченных”, которыми когда-то колдовала “Святая Европа”, и которые “бесновались” в России у мощей, святых колодцев и чудотворных икон <...> если не слышали, так я вам скажу, что это те же самые звуки подгрудной глубины до локтя из-за тысячи километров. Музыка Шенберга³ и Вареза уходит в эти звуки или перевивается этими звуками. В человеческой природе есть своя стратосфера, до которой “так”, “нормально”, не доберешься, а если это перевести на музыку, надо сказать, что “стратосферические” звуки требуют каких-то других, новых, инструментов: “львиный рык”, “китайские брусочки”, трещотки, кран гиппопотама. Вы чувствуете, как мир прорывает — и в этом прорыве высказывается “подсознательное”

³ В переводе Н. Слонимского из письма Варезу вместо Шёнберга указан Стравинский; причина подмены неизвестна, возможно, так было в ранней версии текста упомянутого романа Ремизова, работа над которым велась многие годы (1923 – 1949).

и вычудывается “подгрудное”. У Вареза есть и еще — и в этом его “сонорная геометрия” — шумы города: работа по металлу на бетонных площадках»⁴ [2, 223-224].

Впечатления от музыки Вареза у многих слушателей на удивление сходны; все ощущают в ней «сверхчеловеческий» масштаб и мистику, постижение которой подвластно лишь избранным. И это вполне отвечает личности композитора, который всегда выделялся на фоне других музыкантов своей непохожестью и предельным максимализмом⁵. Не страшась остракизма, он доходил до крайностей в своих фантазиях (К. Рагглс: «великий композитор, который никогда не идет на компромисс» [9, 1212]).

Неимоверная мощь личности, глобальность композиционных идей Вареза вкупе с неслыханными звуковыми деяниями, если не сказать таинствами, не могли оставить равнодушным молодое композиторское поколение. Влияние Вареза ощущалось не только во времена Второго авангарда, когда перспективность его идей уже была очевидной, а сам он выдвинулся в лидеры (даже стал «главной фигурой в Дармштадте в 1950 году после Шёнберга» [5, 481]), но и в начале творческого пути Вареза, в 1920-е – 1930-е годы.

Так, его младший современник, молодой двадцатитрехлетний американский композитор Уильям Гранд Стилл признается в одном из писем: «Хотя я встретился с ним [Варезом] всего два раза — я почувствовал изменения в себе» (письмо от 11 июля 1923 года) [9, 2221]. Он же в письме к Г. Кауэллу отмечает особую силу «Ионизации»; композиция виделась ему как «гротеск в пятнах [grotesque in spots], <...> повторение которого начинает захватывать слушателя» [9, 2225]. Наконец, молодой композитор пишет и самому Варезу о благотворном воздействии своего старшего коллеги:

«Когда о “Темной Америке” говорят, что в ней видно ваше влияние на меня, они говорят правду и, более того, оставляют много недосказанного. Если бы они знали меня лучше, то поняли бы: вы повлияли на мой характер широтой своих взглядов» (письмо 1920 года) [9, 2219].

Сила убеждения у Вареза такова, что он увлекал даже нем музыкантов, причем не только своими музыкальными творениями, но и мыслями о музыке. Из отклика на радиорассказ композитора о своих творческих идеях и методе:

«Я услышала нечто, воодушевившее меня! Интервью с композитором, говорившим о том, как музыка строится, исходя из современных научных открытий. Здесь огромная энергия, способность генерировать звук, который бы двигался, имел цвет, углублялся, исчезал, возвращался <...> Я вновь и вновь переживаю это явление, которое невозможно забыть» (Nelle M. Andersen) [8, 82].

Восторгом от реформаторских установок Вареза поделился в письме к нему сам Джон Кейдж. Одним из ярчайших экспериментаторов прошлого века впечатлила статья «Организованный звук для звукового фильма»⁶:

«Я думаю, это лучшее и самое захватывающее, что я когда-либо читал о музыке. Я надеюсь, что ваша работа будет осуществлена в подобной лаборатории. Это определенно должно свершиться» [8, 720].

Кейдж предугадал будущую реализацию звуковых видений Вареза силами электроники (ярким примером таковой, в частности, стала «Электронная поэма», написанная в 1958 году); однако Варез был далек от полного удовлетворения теми техническими средствами, которые были доступны при создании «Поэмы». Высказывание, датированное 1962 годом, это хорошо подтверждает: «Машины все еще

⁴ Удивительно, что известный в лингвистике термин «сонорный» (со своим особым значением) Ремизов в столь ранние годы применяет к музыке, причем именно в том смысле, какой утвердится гораздо позже, во второй половине века. Получается, что они оба — музыкант и писатель — обогнали свое время.

⁵ Это заметно даже в высказываниях, например, о динамике — «выше человеческой мощности» — или о ритмах в заданных единицах — «что недоступно человеческим силам» [1, 9].

⁶ «Organized Sound for the Sound Film» (опубликована в журнале «The Commonweal» от 13 декабря 1940 года) [11].

громоздки <...> и не вполне удовлетворительны как художественное средство. Новое искусство пока еще в младенчестве» [1, 17].

Можно представить, насколько остро ощущалось подобное «младенчество» композитором, если со времен его первых представлений об электронных звуках и инструменте, способном их произвести, прошло порядка 40 лет: в 1922 году Варез говорит о «необходимости совместной работы композитора и электронщика» [1, 13]; 1930-ми годами датирована упомянутая выше статья о звуковом фильме, а также ряд лекций по той же тематике; в 1941 году Варез пишет Л. Термену: «Я страдаю от отсутствия адекватных электрических [electrical] инструментов, для которых воображаю теперь собственную музыку» (письмо от 5 мая 1941 года) [9, 2537]; наконец, в начале 1960-х у него появляется уверенность лишь в том, что изобретение более эффективных и совершенных электроинструментов когда-нибудь состоится.

Слово Вареза: «Физико-музыкальный композитор»

Материалы выступлений Вареза, тексты лекций разных лет, собранные вместе, представляют собой отдельный каталог, особо значимый отдел архива. Разнообразные по тематике, они отражают главные творческие установки композитора, которые обычно вынесены в название: «электронная музыка», «освобождение звука», «ритм и форма», «музыка и времена», «музыка как искусство-наука», а также «искусство-наука и музыка сегодня».

Некоторые тексты лишены датировки, но есть случаи указаний времени и места. К примеру: «в Нью-Йорке в 1958 году, 9 ноября», «в Амстердаме в 1957 г.», «в Сиднее в 1942 г.»; причем из этих указаний можно порой узнать о том, что с 1930 по 1960-е годы часть материалов была озвучена в ряде учебных заведений США (в частности, в Принстонском университете, Йельском университете, Университете Южной Калифорнии).

Лекции в немалой степени повторяют друг друга; при известных отличиях в формулировках, в подборе цитат и примеров из музыкальной истории, наиболее важные текстовые фрагменты Варез сохраняет в виде, близком к первоначальному. Сошлемся на одну из самых ранних лекций, «Музыка и времена» («Music and the Times», 1936) [10], где обсуждается вопрос о музыкальной многомерности. К нему Варез будет не раз возвращаться в текстах 1940-х годов. Революционная идея «четвертого измерения» в музыке, которая даже самому Варезу казалась неосуществимой, нашла свое подтверждение при неожиданных обстоятельствах. Это случилось в Париже при прослушивании Скерцо из Седьмой симфонии Л. Бетховена в Концертном зале Плейель, который, по словам Вареза, «богат на акустические сюрпризы» [10]. Композитор повествует: «...из-за акустического просчета в строении [зала] осознал совершенно новый эффект, производимый этой хорошо известной музыкой; я, казалось, чувствовал, как музыка в этот момент от себя отделяется и проецируется в пространство... Я познал четвертое измерение в музыке»⁷ [10]. Именно этот опыт, как утверждает сам Варез, стал живым доказательством того, что столько лет бередило его воображение, но не имело выхода в реальность: возможности «организованной звукопроекции» (*organized sound-projection*) [10].

В самом названии — «Музыка и времена» — заложен тот подход, который будет принят и в других лекциях Вареза. Перед тем как приступить к изложению своих взглядов на современное музыкальное искусство, композитор совершает краткий экскурс в музыкальную историю (в данном случае в греческую античность и средневековье); он говорит о параллелях между музыкальными закономерностями прошлого и настоящего в

⁷ Этот же фрагмент будет продублирован в лекции «Искусство-наука музыки сегодня» («The Art-Science of the Music Today», 1942) [13].

аспекте ритма, формы, нотации. Далее композитор выдвигает ряд положений, определяющих его собственные творческие позиции. Среди них (выборочно) следующие:

«Мою новую концепцию музыки, мои личные задачи и их решение я буду рассматривать при тесном сотрудничестве композитора с экспериментальным отделом [laboratory]»;

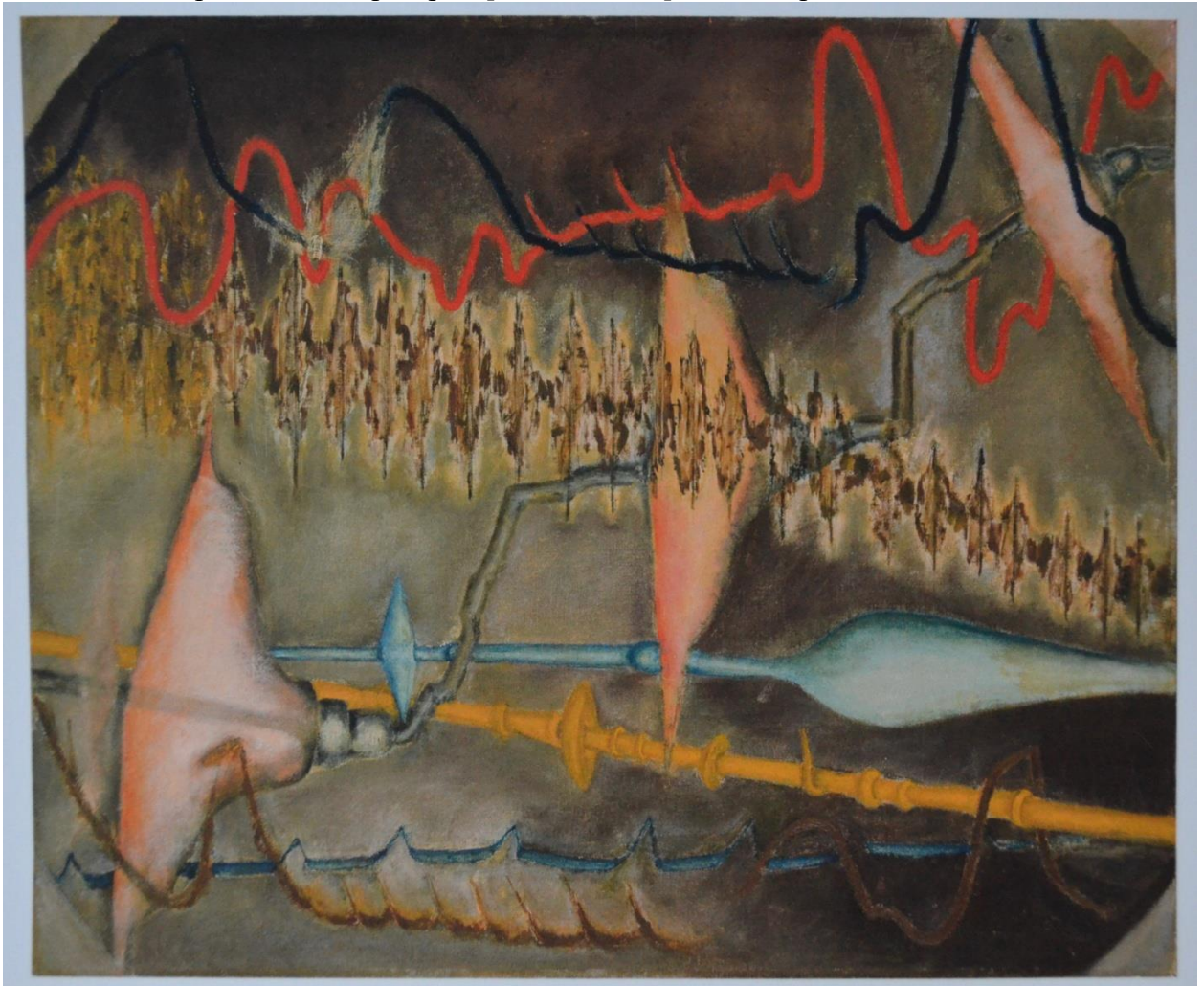
«Структура каждого творения основана на ритме <...> я воображаю ритм в музыке как Последовательность и Пропорцию во Времени и в Пространстве»;

«Музыка может быть названа шумом <...> Но шум — это звук в процессе создания»;

«...Мы, возможно, вернемся к чему-то, вроде некогда бывшей стимулирующей [promotive] идеографической нотации. Поскольку мы — новые двигатели прогресса [promoters] в музыке сегодня <...> пионеры [pioneers] звука» [10].

И хотя последняя запись перечеркнута карандашом (предположительно самим Варезом), она удивительно точно его характеризует — не только как пионера первопроходца, но и как своеобразного пророка, предугадавшего будущие явления музыкальной композиции. Среди них — сонорика, спектральная, электронная и пространственная музыка, а вместе с ними и отход от традиционной формы нотации, ее вытеснение, по выражению композитора, «сейсмографическим письмом». Нечто подобное можно видеть на картине Вареза (Иллюстрация 1).

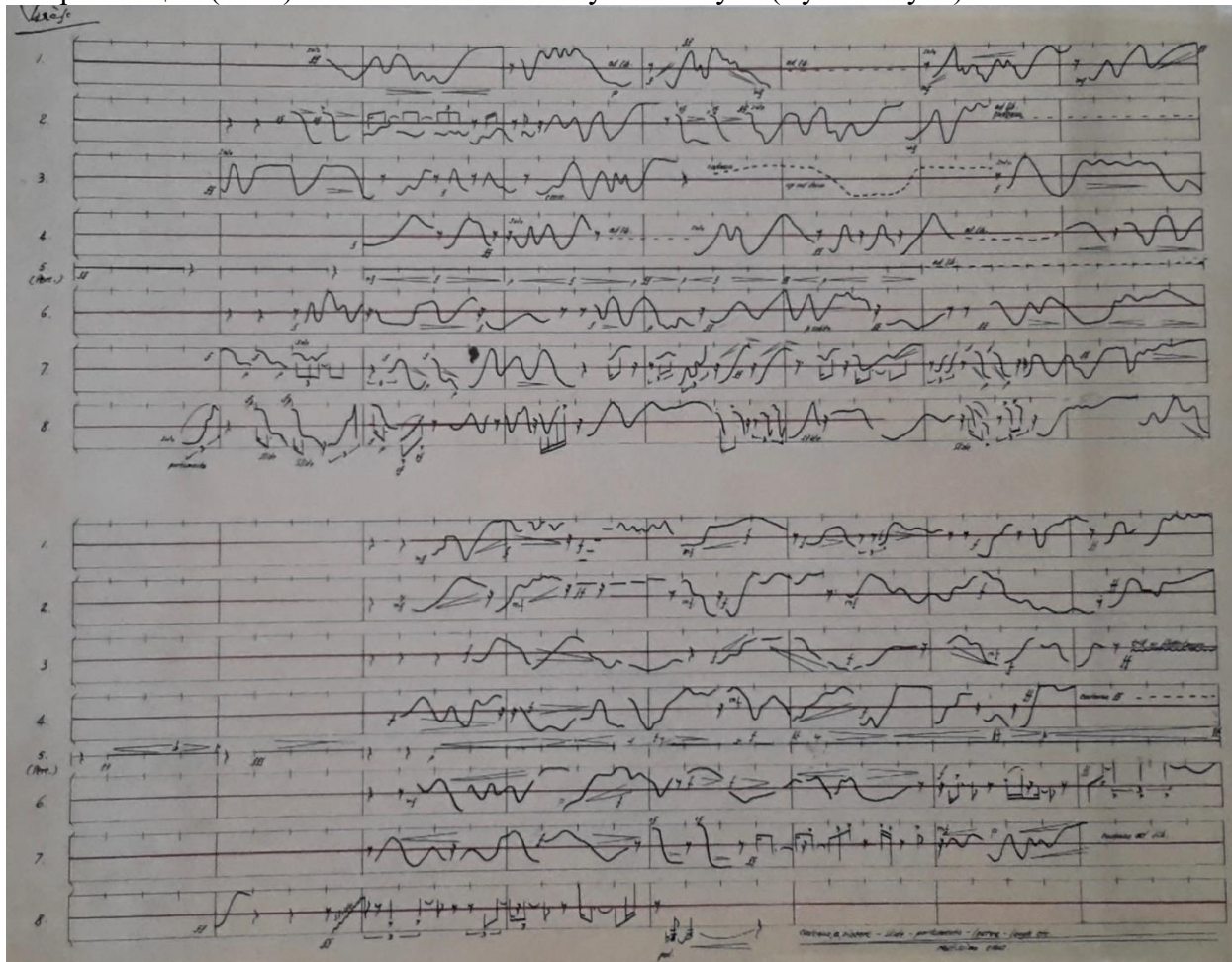
Иллюстрация 1. Эдгар Варез. [Без названия]. 1951. Дерево, масло. 51 × 61 см⁸.



⁸ Копия с фоторепродукции Жака Фожура (Jacques Faujour, ADAGP) на открытке, распространяемой сообществом Saméga 16 (Париж) через Фонд Пауля Захера. Местонахождение оригинала автору статьи неизвестно.

А в качестве нотной графики приведем неопубликованную рукопись 1957 года (Иллюстрация 2). Это «партитура» из восьми партий с разметкой в каждой трех высотных уровнях, тактов и (короткими черточками) долей. Лишь одна из партий снабжена самой общей инструментальной ремаркой, указывающей на использование ударных («регс.»).

Иллюстрация 2. Эдгар Варез. График процессов для одной джазовой импровизации (1957). Чистовая копия Чжоу Вэньчжуна (Чу Вэньчуна)⁹.



Везде доминирует своего рода «экмелическая» графика сродни древнейшим невмам, когда линейно (буквально — линией) намечено лишь приблизительное направление движения. Кое-где слегка набросан ритмический рисунок, но при этом во всех партиях указана динамика! Уже в этой расстановке приоритетов чувствуется новое отношение к звуку и его выразительным возможностям.

Реформаторская позиция Вареза сполна проявляется не только в его личной работе по обновлению звуковых средств. Композитор бескомпромиссно, если не революционно, судит о проблемах музыкального образования. В 1937 году в текстах для Американской радиокорпорации он пишет:

«Теперь образование, которое получает большинство композиторов, не способствует культивированию синтетического воображения. Ничто в обучении не делает их достаточно осведомленными относительно того, как важен для музыки звук. Скорее, их учат думать о музыке с точки зрения нот: ноты на бумаге и ноты, производимые инструментами» (письмо от 6 января 1937 года) [9, 388].

⁹ Копия с фотографии документа из Собрания Эдгара Вареза на открытке, распространяемой Фондом Пауля Захера.

Под синтетическим воображением Варез понимал способность создавать и координировать необходимые звучания не только с помощью традиционных средств, но и посредством использования электронной аппаратуры. Правда, на момент появления этого высказывания соответствующая аппаратура еще не была разработана, однако композитор видел именно в данной области потенциал для воплощения особых акустических эффектов. К примеру, новое звучание, по мысли Вареза, стало бы возможным благодаря такому электронному инструменту, или такой «машине», как называет ее композитор, которая «расширила бы границы самых низких и самых высоких регистров» [1, 8]. Предполагаемому инструменту Варез приписывал ряд возможностей, среди которых: формирование любого желаемого звукоряда; доступность любого видоизменения тембра; новые пределы динамики, более широкие, чем у современного оркестра; ощущение пространственной проекции звука благодаря его возникновению в любой части зала или во многих его частях.

Композитор сообщает о своих попытках заинтересовать музыкально-образовательные учреждения в организации программ, направленных на просвещение студентов относительно акустических законов, и предлагает внедрить в образовательный процесс ряд дисциплин, связанных с этим. Целесообразность подобных действий Варез пытается подтвердить даже обещанием коммерческих перспектив:

«Если удастся совершить эту революцию в музыкальном образовании, то, я уверен, радио- и киноиндустрия довольно быстро начнут получать от этого прибыль <...> хотя бы потому, что радиовещание и искусство киномузыки будут стремительно развиваться» (письмо от 6 января 1937 года) [9, 388].

Варез призывал к такой подготовке композиторов, которая позволила бы им одинаково свободно мыслить сразу в двух научных областях; себя же он называл в то время (1930-е годы) единственным «физико-музыкальным композитором» (письмо от 6 января 1937 года) [9, 388].

Интересны высказывания Вареза и о роли музыкознания в системе обучения. Известный американский историк, один из самых влиятельных деятелей США в сфере образования, профессор Колумбийского университета Жак Барзун¹⁰, при подготовке своего материала для Комитета по музыке и музыковедению Американского совета научных обществ (American Council of Learned Societies, ACLS) спрашивал Вареза о влиянии музыкальной науки на композиторов, исполнителей и преподавателей. Относительно первых ответ Вареза был суров:

«Музыковедение, как ни тяжело это говорить, не способно помочь композитору сочинять. Человек, который творит, есть именно таков не благодаря чему-то, а вопреки всему. Тем не менее, знания, полученные из научных исследований, могут принести ему пользу, дав хотя бы чувство пропорций. Это также поможет ему уяснить, что сложность творчества, несмотря на смену эпохи, всегда одинакова. Он почувствует себя менее одиноким» (письмо от 25 марта 1958 года) [8, 280].

Напротив, исполнителям Варез адресует в этом вопросе свое «категорическое да»:

«Чем больше исполнитель узнает о композиторах, чью музыку исполняет, и об их времени, тем лучше поймет эту музыку и будет играть ее без чрезмерной инъекции самого себя в “интерпретацию”» (письмо от 25 марта 1958 года) [8, 280].

Во избежание искажений не менее важно обладать широтой кругозора учителям:

«В противоположность первому положению [относительно творцов — прим. А. М.] они слишком склонны думать о музыкальной теории не как о дисциплине, которая эффективно использовалась многими великими композиторами, но как о единственной

¹⁰ Жак Мартин Барзун (Jacques Martin Barzun, 1907 – 2012) — американский историк, преподаватель, общественный деятель, кавалер французского ордена Почетного легиона (подробнее см.: [4]). Ему принадлежит часть архивных материалов Э. Вареза, хранящихся в Библиотеке Колумбийского университета в Нью-Йорке.

дисциплине, которой должны следовать композиторы, причем прививают эту опасную доктрину еще и своим ученикам» (письмо от 25 марта 1958 года) [8, 280].

Стремясь к «аутентичности» трактовки, Варез-учитель при подготовке своих лекций в Колумбийском и Принстонском университетах заблаговременно обращался к композиторам, чью музыку собирался показывать студентам (сохранились, в частности, письма к Э. Картеру, Х. Керру). Он просил их кратко определить свое творческое кредо, интересовался авторскими прекомпозиционными выкладками, техническими пометками и всем, что композиторы сочтут нужным сообщить о произведении. Вместе с тем сам Варез избегал знакомить кого-либо со своей «композиторской кухней», отрицая обоснованность внимания к собственной персоне со стороны музыковедов. «Нет никаких миров или теорем, которые следовало бы искать в моей музыке» (цит. по: [14, 228]), — отмахивался он.

Не допуская досужих наблюдателей в свою творческую мастерскую, Варез, однако, многое сказал одним своим замыслом, которому не суждено было реализоваться, но который волновал его всю жизнь. Еще в 1927 году Варез начал работу над сочинением «Один, совсем один» («The One All Alone») ¹¹. Его главный герой — Принц-Который-в-Печали (Prince-Who-Is-Sad). Вместе с другими персонажами он обитает на небесах и отказывается мириться с жесткими правилами, запрещающими нести свет на вечно туманное небо. Невзирая на угрозу изгнания, Принц нарушает этот закон и открывает всем, сколь прекрасным может быть небо, освещенное огнем ¹². Примечательно, что фигура главного героя вызывает прямые аналогии с самим Варезом, который всю жизнь боролся с закоснелыми нормами в искусстве и, как подтверждает история, все же зажег свой огонь на небосклоне современной композиции.

В материалах, собранных Фондом П. Захера, отразилась почти вся жизнь Вареза: творческая, дирижерская, общественная, педагогическая, личная... Здесь можно найти газетные вырезки с пометками, одна из которых, к примеру, информирует о новооткрытой звезде (этой тематике композитор планировал посвятить свое сочинение «Астроном»); или статью на английском языке А. Шенберга о 12-тоновом методе, которую также изучал композитор ¹³. Отдельным каталогом числятся архивы его жены Луизы Варез, насчитывающие несколько томов (каждый объемом почти по 200 страниц). Там содержатся, как уже отмечалось, воспоминания как самой Луизы (большой частью неопубликованные), так и всего окружения композитора.

Архивное наследие Вареза, с текстами его лекций, рукописей, писем (от развернутых и подробных — до кратких и официальных), позволяет почувствовать неповторимую атмосферу того времени, бурлящую музыкальную жизнь первой половины прошлого века (вплоть до 1960-х годов), представить масштабную сеть, связывающую профессионалов и ценителей музыки Европы и Америки. С одной стороны, собрание поражает своей широтой и многообразием. С другой, оно заставляет задуматься о том, в каком виде предстанет для грядущих поколений картина нашего времени, как оно будет «архивировано». Очевидно, что для третьего тысячелетия потребуются совсем иные формы и методы фиксации материала. Ведь рукописные послания — это уже уходящий знак прошлого, а всё нарастающая скорость передачи информации стимулирует ее постоянное обновление. Неконтролируемый избыток потенциальных «архивов», вероятно, будет подвластен лишь сверхчеловеческой мощи электроники, которой

¹¹ Сохранился только текст пролога и двух частей, которые ныне находятся в Фонде П. Захера [12].

¹² Этот замысел Вареза напоминает скрябинские идеи, но подобных параллелей сам композитор не проводил. Вместе с тем, Варез был знаком с музыкой Скрябина и в одном из своих интервью выражал свое восхищение его оркестровыми произведениями: «его музыка имеет такую мощную соблазнительную атмосферу, что это выходит за грань технических проблем» [14, 33].

¹³ Речь идет о статье «Composition with twelve tones», очевидно, скопированной из монографического сборника работ Шёнберга «Стиль и идея» («Style and Idea», 1950), где она впервые (и единственный раз при жизни Вареза) была опубликована как английский перевод лекции композитора на эту тему (см.: [6, 102-143]). — Прим. ред.

предстоит систематизировать безбрежные «каталоги» в бездонных цифровых пространствах. Врез еще сто лет назад возлагал на машины фантастические по тем временам надежды; ныне они обернулись абсолютной жизненной реальностью.

Литература

1. *Варез Э.* Освобождение звука / Перевод и комментарии А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 7-17.
2. *Ремизов А. М.* Учитель музыки: Каторжная идиллия // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 9. Учитель музыки: Каторжная идиллия / [РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом)]; подг. текста, ст., комм., словарь русифицир. франц. слов А. д'Амелия, А. М. Грачевой]. М.: Русская книга, 2002. С. 3-448.
3. [Bernstein L.] Thursday Evening Previews Scripts: before Varese [23.01.1964] : [Xerokopie vom Manuskript aus: The Leonard Bernstein Collection (ca. 1920 – 1989), Library of Congress, USA] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Textmanuskripte. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). [s. n.]: «[Bernstein L.] Thursday Evening Previews Scripts: before Varese. Library of Congress. The Leonard Bernstein Collection (ca. 1920 – 1989)». [s. d.]. 1 S.
4. *Rotstein E.* Jacques Barzun Dies at 104; Cultural Critic Saw the Sun Setting on the West // The New York Times. 2012. October 25 (Vol. CLXII. No. 55936): [Internet Resource]. URL: <http://www.nytimes.com/2012/10/26/arts/jacques-barzun-historian-and-scholar-dies-at-104.html> (дата обращения: 08.11.2017).
5. *Schnebel D.* Memories of Varese // Edgard Varese. Composer, Sound Sculptor, Visionary / Ed. by F. Meyer, H. Zimmermann. Suffolk: Boydell & Brewer, 2006 (reprinted with correction — 2007). P. 475-476.
6. *Schoenberg A.* Style and Idea / [Trans. by D. Newlin]. N. Y.: Philosophical Library, 1950. viii, 224 p.
7. *Shuller G.* Conversation with Varese // Perspectives of New Music. 1965. Spring – Summer (Vol. 3. No. 2). P. 32-37.
8. [Varèse E.] Korrespondenz: [Teil 1: A-G] : [Mikrofilm] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Korrespondenz. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). MF 300. S. 1-1975.
9. [Varèse E.] Korrespondenz: [Teil 3: M-S] : [Mikrofilm] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Korrespondenz. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). MF 302. S. 1-2721.
10. [Varèse E.] Music and Times : [Maschinenschrift], [1936] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Textmanuskripte. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). [s. n.]: «[Varèse E.] Music an Times». [1936]. 4 S.
11. *Varese E.* Organized Sound for the Sound Film // The Commonweal. 1940. 13 December (Vol. XXXIII. No. 8). P. 240.
12. [Varèse E.] The One All Alone : [Maschinenschrift], [1927 – 1930] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Textmanuskripte. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). [s. n.]: «[Varèse E.] The One All Alone». [1927 – 1930]. 7 S. (+Zeitungsausschnitte).
13. [Varèse E.] The Art-Science of the Music Today : [Maschinenschrift], [1942] // Paul Sacher Stiftung (Basel). Textmanuskripte. Sammlung Edgard Varèse (1883 – 1965). [s. n.]: «[Varèse E.] The Art-Science of the Music Today». [1942]. 6 S.
14. *Varèse L.* Varèse: A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. New York: W. W. Norton and Co., 1972. 290 p.