

**Санкт-Петербургское государственное бюджетное  
профессиональное образовательное учреждение  
«Колледж «Звёздный»  
СПб ГБ ПОУ «КОЛЛЕДЖ «ЗВЁЗДНЫЙ»**

**Статья**

**«ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ВАРЕЗА  
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ИОНИЗАЦИИ»**

Педагог дополнительного  
образования структурного  
подразделения ОДО

**С.А. Николаев**

Эдгар Варез, без сомнения, является одним из наиболее значимых композиторов-новаторов первой половины двадцатого века. Будучи современником нововенцев<sup>1</sup>, он не попал под влияние Шёнберга и его учения о додекафонии, вместо этого продемонстрировав совершенно иной подход к концепции музыки в принципе.

Новаторство Вареза проявляется в самых различных аспектах: это и поиск нового инструментария, и переосмысление понятий музыкального звука, формы, тематизма, и использование физических явлений и законов в качестве основы художественного замысла (привнесение науки в музыку). Каждое из немногочисленных произведений<sup>2</sup> композитора несёт в себе те или иные новаторские черты, и трудно выбрать такое, в котором бы объединялись они все.

В качестве примера я выбрал «Ионизацию». Возможно, те же «Интегралы» или «Пустыни» являются более выигрышными в плане количества новаторских идей, да и аналитической информации о них в открытом доступе я нашёл больше (в частности, тот же Стравинский много говорит о «Пустынях», да и «Интегралам» посвящено целое исследование А. Маклыгиной). И всё же, те черты, которые я обнаружил в «Ионизации», проявляют себя максимально ярко, и их, на мой взгляд, вполне достаточно для демонстрации новаторского подхода Вареза.

Существуют различные точки зрения на место Вареза в истории музыки. А. Маклыгина в своей статье «Интегралы Вареза. От радикального к преемственному» пишет на этот счёт следующее: «... с одной стороны, в нём видят композитора-отшельника, а с другой – композитора-преемника, в котором чётко ощущаются традиционно ориентированные основы письма. Как композитора-одиночку представляли Вареза П. Булез и М. Бэббит: первый сравнивал его с «одиноким партизаном», а второй называл его музыку «замечательной в своей замкнутой новизне, где отсутствует родословная или

---

<sup>1</sup> Варез родился в один год с А. Веберном.

<sup>2</sup> Всего наследие Вареза насчитывает около 15 партитур.

возможное потомство». <...> Напротив, богатое прошлое в музыке Вареза принципиально утверждал Стравинский, находя её корни в XVII веке и вообще в ранней музыке, тогда как *«характерные черты [его] мелодий <...> всегда галльские»*. Стравинский включает Вареза в общую эволюцию музыкального мышления, отмечая при этом связи музыки Вареза со своей собственной».

Вызывает недоумение и сожаление тот факт, что, несмотря всё влияние, оказанное творчеством и взглядами Вареза на музыку последующих поколений композиторов (в частности, Варез во многом является предтечей сонорной музыки), большинству современных музыкантов (по крайней мере, в России) он известен весьма условно, широкой же публике зачастую неизвестен вовсе. С. Михеев в статье «Гармония освобождённого звука: Эдгар Варез» с горькой иронией пишет: «В лучшем случае представление о нём ограничивается тем, что он то ли француз, то ли американец, авангардист, написавший странное произведение со странным названием «Ионизации»...».

Возможно, причина этого кроется в том, что Варез действовал в одно время с такими гигантами, как Шёнберг, и ему просто не удалось собрать вокруг себя столь же впечатляющую группу последователей<sup>3</sup>. Стравинский в «Диалогах» пишет: «Варез получил признание, но всё ещё является обособленно стоящей фигурой. Частично это объясняется тем, что он предпочитал сочинение карьере композитора, и вместо чтения лекций в женских клубах, писания статей о положении музыки, участия в симпозиумах и корпорациях оставался дома и шёл своим собственным путём, в одиночестве».

С другой стороны, представление о Варезе как об этаким композиторе-затворнике в корне неверно. Он активно проповедовал свои идеи, создал в 1921 году «Международную гильдию композиторов»<sup>4</sup> (США), организовал в 1930 году в

---

<sup>3</sup> Вместе с тем, Варез к 1950 году получает подлинное признание и становится одной из ключевых фигур на Дармштадтских летних курсах.

<sup>4</sup> Он же её и распустил в 1927 году, посчитав, что своей цели она достигла.

Париже «круглый стол»<sup>5</sup>, выступал с лекциями в Санта-Фе, Колумбийском университете, Дармштадте. Таким образом, у Вареза была чётко выявленная музыкальная позиция, и он не стеснялся её пропагандировать.

Варез искренне считал, что любое переосмысление темперированной системы (в том числе додекафония) не способно привести к устранению существующих рамок, вместо этого должно быть кардинальным образом пересмотрено само понятие о принципах музыкальной организации и музыкального звука. В частности, одной из важнейших его концепций была концепция «освобождения» звука от всех существующих ограничений.

Стравинский в «Диалогах» на этот счёт писал: «... в борьбе всей его жизни за выразительность звука вне схемы, он [Варез], где только это было возможно, избегал классификаций и описаний. «Цветы и овощи существовали до ботаники, – говорит он, – и теперь, вступив в мир чистого звука, мы должны перестать мыслить в рамках двенадцати тонов». Тех из нас, кто не перестал мыслить в этих рамках, он называет «les pompiers des douze sons» [«надутые ничтожества двенадцати тонов»]. Мало кто из композиторов посвятил себя с такой преданностью идеалу «чистоты звука», и мало кто был так чувствителен ко всей сумме его свойств».

С. Михеев в статье «Гармония освобождённого звука: Эдгар Варез» очень ёмко определяет основные пути инноваций Вареза: «... «Моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке», – говорит композитор. Пути к «освобождению звука» в его творчестве многообразны. С одной стороны – отказ не только от тонально-функциональной системы, но и от ограничений темперации; с другой – повышенное внимание к различным параметрам звука и звучностей: тембру, артикуляции, плотности и т.д.; с третьей – увеличение роли новых инструментов и нетрадиционных инструментальных составов, применение электронных и конкретных звуков; наконец, мысли об

---

<sup>5</sup> Темой «круглого стола» стала попытка Вареза заинтересовать артистические круги Парижа своими мыслями о будущей «механизации музыки».

использовании пространственных эффектов. <...> Отход от функциональной тональности происходит у Вареза в ином направлении, чем у других композиторов первого авангарда. Он был одним из первых, кто пошёл не по пути преобразования системы, а реально отказался от неё, выдвинув на первый план другие принципы организации композиции».

Звуковое пространство играет в музыке Вареза значительную роль, начиная от идеи «организованной звукопроекции»<sup>6</sup> (термин самого Вареза) и заканчивая ролью пространства как конструктивного фактора композиции (например, в «Пустынях»<sup>7</sup>). Стравинский даже называл Вареза пророком «пространственной музыки», также признавая его «новатором в планировке интенсивностей композиции – высоких и низких регистров, скорости, плотности, ритмического движения». Центральное же место в программе «освобождения звука» занимала идея разрушения границ звука и шума в их традиционном понимании, а также последующая новая организация, являющаяся результатом акустических исследований. В частности, эта новая организация заключается в использовании внемузыкальных моделей для сочинения – таких, как научные процессы и феномены (ионизация, кристаллизация и т.д.)<sup>8</sup>. Сам же Варез так охарактеризовал суть своего творчества: «Это – не музыка, а организованный звук, а я – не композитор, а работник частоты и интенсивности».

В 1931 году Варез завершил одно из самых известных своих произведений под названием «Ионизация». Оно примечательно тем, что является одним из первых сочинений, написанных исключительно для ансамбля ударных инструментов (наряду с антрактом к 4 действию из оперы Д. Шостаковича «Нос», написанной в 1928 году). Партитура «Ионизации» написана для невиданного по тем временам

---

<sup>6</sup> В лекции «Музыка и времена» Варез описывает свой опыт прослушивания Скерцо из Седьмой симфонии Бетховена в Концертном зале Плейель, когда несовершенство акустического оформления зала привело к возникновению эффекта проекции музыки в пространстве, что кардинальным образом повлияло на мировоззрение композитора.

<sup>7</sup> Этот пример приводит Стравинский в «Диалогах».

<sup>8</sup> Н. Курчан – статья «Америки», «Экваториал», «Пустыни»: о принципах эволюции композиционного мышления Э. Вареза».

ансамбля – тринадцати перкуссионистов (вернее, двенадцати перкуссионистов и одного пианиста), и включает в себя огромное количество разнообразной перкуссии, в том числе латиноамериканской<sup>9</sup>, а также две сирены<sup>10</sup>, «львиный рык» и фортепиано, трактованное как ударный инструмент и включённое в одну группу с колоколами и гlockеншпилем<sup>11</sup>. Многие из этих инструментов впервые были введены в лоно академической музыки именно Варезом.

Подобный состав был избран не случайно. Использование ударных инструментов (преимущественно не имеющих определённой высоты звучания) позволило Варезу окончательно выйти за пределы, навязанные темперированной системой. Кроме того, ударные на тот момент были наименее разработанной группой инструментов, что давало Варезу широчайшее поле для экспериментов<sup>12</sup>.

С. Михеев в статье «Гармония освобождённого звука: Эдгар Варез» пишет: «Уже в 1916 году он [Варез] говорил: «Мы страшно нуждаемся в новых инструментах, способных приравниваться к различным комбинациям... Я лично всегда в своём творчестве чувствовал необходимость новых средств выражения. Я отказываюсь употреблять только уже известные звуки. То, что я ищу – это новые технические средства, которые могут соответствовать любому выражению мысли». Поиски таких средств велись в двух направлениях. Первое – использование нетрадиционных составов, прежде всего – снижение роли смычковых инструментов («наше время... – время скорости, а не вибрато скрипки») и выдвижение на первый план ударных. Другое направление – создание новых электронных инструментов».

И поскольку на момент написания «Ионизации» (1929-1931 гг.) арсенал электронных инструментов мог похвастаться разве что терменвоксом и волнами Мартено, Варез сосредоточился на первом пути. По сути, в партитуре «Ионизации»

---

<sup>9</sup> Возможно, тут сказалось влияние Э. Вилла-Лобоса, с которым Варез активно общался в те годы.

<sup>10</sup> Один из излюбленных инструментов Вареза, применявшийся им ещё в «Америках» (1921 год).

<sup>11</sup> Общее количество инструментов в партитуре – тридцать шесть.

<sup>12</sup> Надо сказать, даже Стравинский в своих «Диалогах» называл Вареза «новатором первого ранга» в использовании ударных инструментов.

он собрал полноценный перкуссионный оркестр, включающий в себя семейства однородных инструментов, различных по высоте, что дало ему возможность взаимодействовать на уровне инструментальных групп, а не только лишь отдельных солистов. Таким образом, в данном сочинении Варез кардинально переосмыслил традиционные оркестровые приёмы с учётом нового инструментария, при этом тембровые качества звучания, ритм, артикуляция и динамика оказываются более значимыми, чем абсолютная высота звука. К слову, композитор неоднократно признавал главенствующую роль ритма в музыкальной ткани: «Структура каждого творения основана на ритме <...> я воображаю ритм в музыке как Последовательность и Пропорцию во Времени и в Пространстве»<sup>13</sup>.

Само же название произведения – «Ионизация» – отсылает нас к одноименному физическому процессу, сутью которого является распад устойчивых частиц материи (атомов и молекул) на неустойчивые, короткоживущие частицы (ионы) под воздействием агрессивной внешней среды. Данная немusикальная модель и была взята Варезом в качестве композиционной основы сочинения. Две темы – условно «главная» (цифра 1) и условно «побочная» (цифра 8)<sup>14</sup> – выступают в роли устойчивых частиц, а «ионизирующее поле» представлено в первую очередь агрессивными тембрами сирен с их «звуковыми параболами» (термин Вареза), «львиного рыка» и там-тамов. Именно на взаимодействии упорядоченных «частиц» и хаотичной «среды» и построена драматургия произведения.

Л. Акопян пишет об этом взаимодействии так: «Варезовские темы подобны структурно завершённым, внутренне уравновешенным частицам – атомам и молекулам <...> всеми средствами регистровой, тембровой и метроритмической дифференциации они отчленяются от той почти аморфной стихии – своеобразного аналога ионизирующего поля, – которая выполняет функцию собственно

---

<sup>13</sup> А. Маклыгина – статья «Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера)».

<sup>14</sup> Николай Слонимский, дирижировавший премьерой «Ионизации» в 1933 году, сделал краткий анализ произведения, который приводится в печатном издании непосредственно перед самой партитурой. Там эти темы названы «first subject» и «second subject» соответственно.

движущейся плоти произведения, и к тому же изолируются массами этой плоти друг от друга. В итоге темы не включаются в связные драматургические линии, а функционируют скорее как островки упорядоченности в океане неукрощённой, часто агрессивной музыкальной материи»<sup>15</sup>.

К слову, в самой драматургии произведения можно усмотреть черты сонатности: в разработке (после 9 цифры) «молекулы» и «атомы» теряют свой исходный облик, а в репризе (цифра 12) стремятся к восстановлению из обломков («ионов»). Что же до сирен, как ярчайших представителей безликой агрессивной среды, то «их однообразно «параболические» звучания возникают на переломах разделов формы и в кульминационных эпизодах, в моменты наибольшей динамической и фактурной насыщенности»<sup>16</sup> – и чем выше накал, тем яростнее и выше взывают сирены.

Венцом же сочинения является кода (цифра 13), в которой впервые, подобно «Богу из машины», появляются «темперированные» инструменты с определённой высотой звучания – колокола, гlockenspiel и фортепиано. Их перезвон как бы утверждает господство порядка в мире хаоса. По утверждению Николая Слонимского, аккорды коды – это «финальный хорал», знаменующий «повторное объединение частичек атома, разъединённых в процессе ионизации». Важно заметить, что на протяжении коды «агрессивные» инструменты (сирены и «львиный рык») звучат в качестве своеобразного органного пункта, но при этом более не оказывают деструктивного воздействия, а наоборот звучат как бы подчинённо установившемуся порядку<sup>17</sup>.

В свете вышесказанного, вполне можно утверждать, что Варез не просто выстроил драматургию на основе модели физического процесса, но переосмыслил

---

<sup>15</sup> Л. Акопян – «XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 3».

<sup>16</sup> «История современной музыки: Музыкальная культура США XX века» – учебник под ред. М. Переверзевой.

<sup>17</sup> Лично у меня возникла аналогия с целотонной гаммой Черномора в «Руслане и Людмиле» Глинки, которая сперва звучит деструктивно по отношению к тональности, но затем подчиняется ей.

традиционную сонатную форму, наполнив её совершенно новым содержанием и актуализировав в соответствии со своими музыкальными идеями.

Более того, сама концепция «Ионизации» представляет собой, по сути, некий ритуал, мистерию, сопрягающую модернизм и архаизм, современный миф<sup>18</sup> «с сюжетом о нарушении и последующем восстановлении стабильной структуры атома в качестве условного, внешнего, научно-урбанистического слоя, и с мотивом «эпифании» (богоявления) в качестве универсальной мифологической константы, уходящей корнями в далёкое прошлое человечества»<sup>19</sup>.

Значение творчества и взглядов Вареза для развития музыки второй половины XX века трудно переоценить. Он явился одним из важнейших «детонаторов»<sup>20</sup>, приведших к расцвету как второй волны авангарда (в т.ч. сонорной и конкретной музыки), так и экспериментальных направлений в рок-н-ролле. В частности, Ф. Заппа называл «Ионизации» Вареза одним из наиболее повлиявших на него произведений<sup>21</sup>. Нельзя также забывать про обширную просветительскую деятельность композитора, направленную на просвещение студентов относительно акустических законов и принципов электронной музыки. Можно сказать, именно Варез стал тем мостом между музыкантами и учёными-физиками, который впоследствии привёл к взаимопроникновению этих двух сфер.

Лично меня бесконечно радует тот факт, что сейчас, в XXI веке, стало выходить всё больше трудов и статей, посвящённых творчеству этого замечательного «физико-музыкального композитора» (так Варез характеризовал сам себя)<sup>22</sup>. Я верю, что в конце концов это приведёт к исчезновению досадного

---

<sup>18</sup> В книге Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой» автор выводит основные архетипические черты мифа, и вчитавшись, мы можем обнаружить весьма много общего с концепцией и драматургией «Ионизации».

<sup>19</sup> «История современной музыки: Музыкальная культура США XX века» – учебник под ред. М. Переверзевой.

<sup>20</sup> Именно так его охарактеризовал в своей лекции А. Радвилович.

<sup>21</sup> URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ionisation\\_%28Var%C3%A8se%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Ionisation_%28Var%C3%A8se%29) – статья про «Ионизацию» Вареза в Википедии.

<sup>22</sup> А. Маклыгина – статья «Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера)».

клейма «великого аутсайдера музыки XX века»<sup>23</sup>, и имя Эдгара Вареза займёт подобающее место в умах людей.

### Список используемой литературы

1. Акопян Л. – «XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 3».
2. «История современной музыки: Музыкальная культура США XX века» – учебник под ред. М. Переверзевой.
3. Курчан Н. – Статья «Америки», «Экваториал», «Пустыни»: О принципах эволюции композиционного мышления Э. Вареза».
4. Михеев С. – Статья «Гармония освобождённого звука: Эдгар Варез».
5. Маклыгина А. – Статья «Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в фонде Пауля Захера).
6. Маклыгина А. – Статья «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному».
7. Стравинский И. – «Диалоги».
8. Статья про «Ионизацию» Вареза на Википедии (англ.). –  
(URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ionisation\\_%28Var%C3%A8se%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Ionisation_%28Var%C3%A8se%29)).

---

<sup>23</sup> Именно так его охарактеризовал в одном из своих трудов Л. Акопян.