

**Фарадж Караев: памяти А.(e)SCH. и Ed(e)S.D.**

В 2009 году каталог сочинений Фараджа Караева пополнился Концертом для оркестра, имеющим загадочное название: «Vingt ans après – nostalgie...» («Двадцать лет спустя – ностальгия...») – и чуть менее загадочное посвящение: памяти А.(e)SCH. и Ed(e)S.D. Имя опуса в данном случае – не только мини-интертекст, отсылающий к внемузыкальным объектам<sup>1</sup>, но и разновидность «открытого», становящегося текста, текста-процесса, имеющего обоснование в системе авторского стиля. Представляя в творчестве Караева автогерменевтическую и паратекстуальную тенденции, эта композиция замыкает цикл вариативных реализаций одного и того же музыкального материала: Камерный концерт для пяти инструменталистов (1988), Камерный концерт для восьми инструменталистов «...alla "Nostalgia"» памяти Андрея Тарковского (1989) и, наконец, «Vingt ans après – nostalgie...» памяти А.(e)SCH. и Ed(e)S.D. Параллельно модификации, росту названия увеличивается масштаб сочинения, усложняется его симфоническая драматургия, претерпевает эволюцию тембровый параметр – от небольшого ансамбля к тройному составу симфонического оркестра<sup>2</sup>.

Вторая, мемориальная часть заглавия композиции – это символически выраженное приношение, дань уважения двум выдающимся музыкантам, старшим товарищам, коллегам по композиторскому цеху, каждый из которых сыграл немаловажную роль в творческой судьбе Караева.

В конце 1970-х молодой бакинский композитор получил от Эдисона Денисова письмо, в котором были такие строки: «Дорогой Фарадж, мне попала в руки кассета с Вашей музыкой. Эта музыка достойна того, чтобы звучать не только у нас, но и за рубежом, и я всё сделаю для этого». И он выполнил своё обещание. Эту поддержку Денисова дружескую и профессиональную – Караев ощущал и в дальнейшем, вплоть до последней встречи в парижской квартире Эдисона Васильевича за два месяца до его кончины.

Со светлым чувством Фарадж Караев вспоминает об общении с Альфредом Шнитке. Особенно дорога ему встреча, состоявшаяся в конце 1970-х годов. Тогда, после написания знаковых для молодого композитора сочинений – фортепианной Сонаты для двух исполнителей (1976) и монооперы «Путешествие к любви» (1978), он, по его словам, пребывал в состоянии кризиса, хандрил, вплоть до мыслей о том, чтобы бросить музыку и композиторское творчество, пойти работать спортивным корреспондентом. Другим музыковед Алла Бретаницкая и композитор Олег Фельзер почти заставили позвонить Шнитке и попросить об аудиенции. Встреча произошла в назначенное время и, когда Шнитке предложил вместе послушать Сонату, автор отказался: «Я свою музыку слушать не могу. Если можно, пока Вы будете слушать, я поброжу где-нибудь». Альфред Гарриевич удивился, но согласился. Когда спустя 40 минут Караев вновь пришёл, оказалось, что Шнитке уже не только послушал Сонату, но и посмотрел партитуру монооперы. «Какие же у Вас проблемы?» – спросил он. «Не могу понять, что это, зачем я это делаю. Хочу всё бросить» – ответил Караев. «Это абсолютно состоявшиеся сочинения. Выбросьте дурь из головы и работайте. У Вас нет никаких проблем» – последовал ответ Мастера.

<sup>1</sup> Роман А. Дюма и фильм А. Тарковского.

<sup>2</sup> Премьера сочинения состоялась 30.11.2009 в Большом зале Московской консерватории в рамках XXXI Международного фестиваля современной музыки «Московская осень». Исполнитель – Государственная академическая симфоническая капелла, дирижёр – Валерий Полянский.

Были и другие встречи. Так, в те же годы в БЗК состоялся авторский концерт Пендерецкого, в рамках которого прозвучал Скрипичный концерт; солист – Григорий Жислин, за дирижёрским пультом – сам маэстро. После исполнения – случайная встреча в вестибюле со Шнитке, осведомившимся: «Ну, как Вам музыка?» По словам Фараджа Караева, ему эта псевдоромантическая музыка дико не понравилась, однако представить, что бакинский провинциал скажет о том, что ему не понравилась музыка Пендерецкого, было немислимо. На это не хватало смелости. Состоялся следующий диалог:

ФК: Маэстро не очень хороший дирижёр.

АШ: Да-да, это ясно. Но как Вам музыка?

ФК: Ну, и Жислин, по-моему, как-то не очень хорошо выучил текст.

АШ: А как музыка?

По словам Караева, присев от страха, чтобы казаться меньше, чем есть на самом деле, он вымолвил: «По-моему, музыка неинтересная. Мне совсем не понравилось»

Шнитке подхватил: «Вот-вот! Это просто неважная, плохая музыка. Бог с ним, с Пендерецким. Но представьте, Фарадж, завтра Тихон Николаевич скажет: «Что же вы, товарищи модернисты, вот ведь ваш Пендерецкий пишет доступную музыку, а вы всё упорствуете». Вот это плохо, вот это бьёт по нам. А Пендерецкий – ладно, пусть пишет плохую музыку».

Когда в конце 1970-х – начале 1980-х в Баку сыграли первый *Concerto grosso* Шнитке (оркестром Азербайджанской филармонии руководил дирижёр Рауф Абдуллаев, Олег Фельзер работал с музыкантами как педагог), композитор прислал Караеву партитуру с дарственной надписью: *Дорогому Фараджу с благодарностью за хлопоты по исполнению. Партитуру эту впоследствии кто-то «увёл».* Был оглушительный успех, и после Баку этот концерт возили в Алма-Ату, Львов и Москву. Когда привезли в Москву, Караев попросил автора прийти на репетицию. Сам при этом очень волновался, сидел напряжённо. Увидев его состояние, Шнитке сказал: «Фарадж, что Вы так нервничаете? Это же не Вашу музыку играют, а мою». И после написал в рецензии: «У этого оркестра есть обаяние молодости. У него большое будущее».

Воспоминания можно множить.

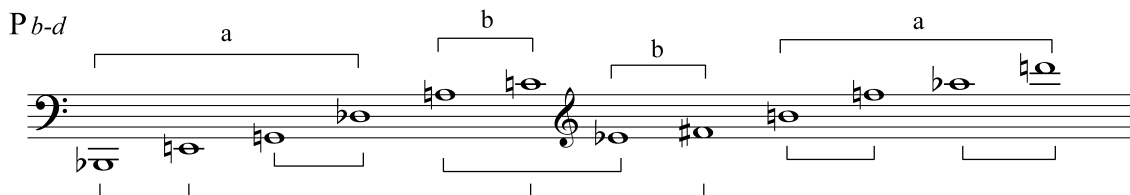
В сочинении, о котором идёт речь, нет цитат и прямых отсылок к адресатам посвящения. Как и в большинстве композиций Фараджа Караева, интертекстуальные связи завуалированы и выявляются методом детального анализа партитуры. В данном случае ведущим становится анаграмматический принцип, опирающийся на выделение в звуковой ткани микроструктур, которые являются одновременно конструктивными и символическими элементами. Прежде всего, это производный из анаграммы имени-фамилии Альфреда Шнитке интервал тритона (*a-es*), тембро-мелодические преобразования которого лежат в основе гармонических процессов сочинения. Другим строительным «кирпичиком», имеющим самое непосредственное отношение к общей сонорной фактуре сочинения, является трёхполутоновый ход, гемигруппа *e-d-es* – буквенно-звуковой символ имени Эдисона Денисова, музыкальная тема с устойчивой семантикой.

В музыке Фараджа Караева анаграмма имени – это звуковой объект и знак метафорической отсылки к *persona incognita* или *persona d'eterna memoria*, рождающий немзыкальные ассоциации символ и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный приём применён им в ряде сочинений: фортепианной Сонате для двух исполнителей (1976), сюите для струнного квартета «*In memoriam...*» памяти А. Берга (1984) и фортепианной Постлюдии (1990) – во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тема-микросерия, становящаяся

основой звуковысотной организации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов.

Источником интонационного строительства Концерта для оркестра выступает двенадцатитоновая серия. Ряд сформирован сцеплением трёх уменьшенных септаккордов и обладает свойством внутренней симметрии, проявляемой на разных масштабных уровнях<sup>3</sup>, его интонационный модус определяет тритон, образующийся между соседними звуками (сегмент а) или между звуками, следующими друг за другом через один (сегменты в)<sup>4</sup>:

Пример 1



Четырёхчастная структура Концерта генетически восходит к инварианту классического симфонического цикла, при этом части соотносятся по контрасту типов движения и связаны единством интонационного становления и развития.

Конструктивная идея первой части – это процессы возведения и распада тритоновых комплексов. Опорными звеньями гармонической системы оказываются тритоновые комбинации, охватывающие все возможные сочетания в пределах 12 звуков и, соответственно, исчерпывающие потенциал данного модуса, заложенный в серии. Ниже приведена редуцированная схема тембровой диспозиции интонации тритона в масштабе основного раздела первой части (тт. 1–78)<sup>5</sup>:

Схема 1

интервал	инструменты	такты
↑ c–fis	flauto in G (flauto I (II) viole / violini I	7–10, 28–31, 47–50 44–45
↓ c–fis	viole / clarinetto in B	44–45
↑ h–f	oboe I (oboe II) oboe II (oboe I)	13–17, 39–42, 27–30, 51–54, 61–65, 70–75
↓ b–e	fagotto II / tuba violoncelli / contrabassi	35 25, 37
↑ a–es	corno III (corno IV) corno I (corno II)	22–25, 38–41, 65–67 30–33, 45–48, 59–61
↓ a–es	violoncelli / violini II violoncelli / corno IV	46–47 54–55
↑ as–d	flauto I / flauto II	65–66, 75
↑ g–des (cis)	fagotto II (fagotto I) violoncelli / viole	56–58, 73–74 34

<sup>3</sup> Зеркально симметричны: сегмент а – относительно внутренней оси, серийные «шестёрки» – относительно друг друга, а также прямая и ракоходная серийные формы.

<sup>4</sup> Напомню, что данная серия была использована композитором в сочинении «Aus...», частично заимствующем музыкальный материал Камерного концерта «...alla "Nostalgia"», а также – с незначительным изменением порядка следования звуков – в маленьком спектакле «Посторонний».

<sup>5</sup> Символ ↑ соответствует восходящему направлению мелодического интервала, символ ↓ – нисходящему, а символ обозначает гармонический интервал. Инструменты, указанные в скобках, подхватывают и продлевают второй звук тритона; в партиях инструментов, выделенных курсивом, взятие звуков разделено паузой или относится к разным тембрам.

↓ fis–c	flauto II (flauto in G)	66–70, 75–77
↓ f–h	oboe I (oboe II) flauto II	72–75 70–73
↓ es–a	flauto in G fagotto I corno I / corno II (corno I / corno II)	71–75 68–72, 75–78 70–72, 75–77
↓ d–as	flauto I / flauto II	33–34, 51–52
↓ des–g	fagotto I (fagotto II)	46–50

Инструментальная идея связана с раздвижением тембрового пространства – оркестр постепенно «набирается», вырастая из звучности струнных, с тем, чтобы к исходу тембровой «волны» (тт. 59–78) остаться в чистых, «внеличностных» тембрах духовых.

Концепция регистрового и тембрового «прояснения» определяет и динамику музыкального развития второй части, которая открывается парными *glissandi* валторн (I–III, II–IV) в интервал тритона (*H–f*). Тематические элементы первой части вырастают здесь в протяжённые мелодические образования, составленные из репликаций единственной тритоновой интонации и обособленные в сольных высказываниях, в специфических ритмике и штрихах, отличных от аналогичных параметров остального материала. В параллельной драматургии соло и сонорного «фона» – многозвучных кластеров – общим является вектор, ведущий из тесситурных глубин контроктавы<sup>6</sup> к ясной звучности среднего регистра (первая октава), от сумрачных красок – к светлой тембрике. Высотнотембровое восхождение сопровождается разрежением кластерной плотности, в финале преобразующейся в диатонический тетрахорд. Нижеследующая схема представляет план взаимодействия сольного и многоголосного («фонового») комплексов в параметрах тембра, звуковысотности и длительности звучания<sup>7</sup>:

Схема 2

такты	«фон»		соло	
	инструменты	звуковысотность (кластер)	инструмент	звуковысотность (тритон)
1–4	ottoni fiati / archi / piano / timpani	[H <sub>1</sub> –Es] [A <sub>2</sub> –Es]	fagotto I	B <sub>1</sub> –E
4–7	fiati / contrabassi / timpani piano	[H <sub>1</sub> –Es] [H <sub>1</sub> –Es]		
8–10	fiati / contrabassi	[H <sub>1</sub> –Es]	tuba	B <sub>1</sub> –E
10–12	ottoni / timpani piano	[H <sub>1</sub> –Es] [H <sub>1</sub> –Es]		
13–16	ottoni	[H <sub>1</sub> –Es]	clarinetto bs.	B <sub>1</sub> –E
16–19	archi arpa / timpani	[f–a] [f–a]	corno I	b–e
20–22	fiati / ottoni / contrabassi	[Fis–d]	trombone I	cis–G
22–24	fiati / ottoni archi / clarinetto	[Fis–d] [Gis–d]		
25–27	fiati / ottoni	[Fis–d]	corno IV	G–cis
27–29	fiati / contrabassi archi	[Fis–d] [Fis–d]		

<sup>6</sup> Валторна, играющая в низком регистре, производит грубые, «рычащие» звуки – в данном случае валторна IV играет ниже тромбона III и тубы, а валторны II и III – в секундовой близости к ним.

<sup>7</sup> Курсивом выделены тембры и совокупная высотность созвучий, кратковременно вторгающихся в звучность тянущихся кластеров; границы кластеров обозначены скобками [ ].

29–31	fiati / contrabassi	[Fis–d]	tuba	cis–G
31–33	fiati / archi arpa / piano	[e–cis <sup>1</sup> ] [E–d]		
33–35	fiati / archi	[e–cis <sup>1</sup> ]	corno ingl.	c <sup>1</sup> –fis
35–43	archi fiati / arpa / piano	[e–d <sup>1</sup> ] [e–d <sup>1</sup> ]		
43–44	archi	[e–d <sup>1</sup> ]	fagotto I	c <sup>1</sup> –fis
44–47	archi fiati / arpa / piano	[e–d <sup>1</sup> ] [e–d <sup>1</sup> ]		
47–49	archi fiati / arpa / piano	[f–e <sup>1</sup> ] [e–d <sup>1</sup> ]		
49–50	archi	[e–d <sup>1</sup> ]	clarinetto	c <sup>1</sup> –fis
50–52	fiati / archi arpa / piano	[f–e <sup>1</sup> ] [f–e <sup>1</sup> ]		
52–53	fiati / archi	[f–e <sup>1</sup> / fis–f <sup>1</sup> ]		
53–54	fiati / archi arpa / piano	[f–e <sup>1</sup> / g–fis <sup>1</sup> ] [f–e <sup>1</sup> ]		
54–55	fiati / archi	[f–e <sup>1</sup> / gis–g <sup>1</sup> ]		
55–56	archi	[b–gis <sup>1</sup> ]	flauto in G	a <sup>1</sup> –es <sup>1</sup>
56–58	archi	[b–g <sup>1</sup> ]		
58–60 (59)	archi / clarinetto	h–c <sup>1</sup> –d <sup>1</sup> –e <sup>1</sup> –f <sup>1</sup> –g <sup>1</sup>	corno I	es <sup>1</sup> –a
60	violini / clarinetto	c <sup>1</sup> –d <sup>1</sup> –e <sup>1</sup> –f <sup>1</sup>		

В третьей части не нашедшее разрядки напряжение, аккумулируемое «энергоеккой» тритоновой интонацией, отчасти рассеивается в пространных арпеджио. Этот оркестровый план сохраняет свои доминирующие позиции в первом разделе формы (тт. 1–27)<sup>8</sup>, драматургический «сюжет» которой составляет интонационное строительство серии, осуществляемое по принципу поэтической анафоры: звуковые фигуры варьируют начала, продолжения и окончания, всякий раз возобновляясь в новом облике – с иными деталями ритмической, интонационной, структурной организации. Серия постепенно «обнаруживается», разрастается в обе стороны из исходной мелодической конструкции: диалог бас-кларнета и альтовой флейты представляет Grundreihe, развёрнутую в обе стороны от центра *c*, – обращённый звуковысотный канон, в котором каждому звуку соответствует определённая высотная позиция. Действующий в партитуре принцип комплементарности достраивает ряд до 11 звуков. Изощрённой ритмической структуре, изобилующей разнопропорциональными фигурами, корреспондирует тонко нюансированная шкала динамики, в которой поступенность переходов соседствует с резким сопоставлением контрастных типов звучности. В тт. 28–32 группы деревянных духовых и струнных многократно умножают линии арпеджио бас-кларнета и альтовой флейты – множественные ротации отрезков ряда превращают звуковое пространство в «бурлящий» сонор, прорезываемый кластерами-репетициями меди (см. Пример 2).

В эпизоде I–A – IV–B (раздел B) метрическая структура разрушается вторжением алеаторики: оркестр расслоен на три тембро-фактурных пласта (*fiatti / ottoni / archi*) с индивидуальным интонационным профилем мелодизированным серийным сегментам контрапунктирую «рваные» фразы на основе вычлененной тритоновой ячейки, свободный от метрики и метрически обусловленный планы соотносятся как 2:1 или 1:2 (см. Пример 3).

В тишайшей ауре четвёртой части завершается процесс «торможения» формы, очередным этапом которого становится вариативная «куплетность»

<sup>8</sup> В целом форма III части представляет собой сквозную структуру ABCD, где метрически организованные разделы A и C чередуются с относительно свободными в плане метрики разделами B и D, включающими алеаторические построения.

тт. 1-45 – тоекратно воспроизводимый тематический комплекс растёт  
изнутри за счёт структурного расширения составляющих его компонентов:  
Пример 2

Faradz Karæv. Vingt ans après - nostalgie...

The image displays a page of a musical score for a symphony, titled "Faradz Karæv. Vingt ans après - nostalgie...". The score is arranged in a standard orchestral format, with staves for various instruments listed on the left side. The instruments include Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Flute Alto (Fl. a.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), English Horn (C. ingl.), Clarinet I (Cl. I (B)), Clarinet II (Cl. II (A)), Clarinet Bass (Cl. b.), Bassoon I (Fag. I), Bassoon II (Fag. II), Bassoon III (Fag. III), Horn I (Cor. I), Horn II (Cor. II), Horn III (Cor. III), Horn IV (Cor. IV), Trumpet I (Tr-ba I), Trumpet II (Tr-ba II), Trumpet III (Tr-ba III), Trombone I (Tr-ne I), Trombone II (Tr-ne II), Trombone III (Tr-ne III), Tuba, Timpani (Timp.), Violin I (V ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score consists of two systems of music, with the first system starting at measure 31 and the second system starting at measure 32. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *fzmp*, and *p*. There are also articulation marks and slurs throughout the score. The page number "31." is visible at the bottom left, and "32." is visible at the bottom right.



Пример 4

Cl. b. *solo* 3:2 *ppp* *p possibile*

Cor. III *senza sord. solo* 3:2 *pp*

V-ni I div. *gliss.*

V-ni II div. *gliss.*

V-le div. *gliss.*

V-c. div. *gliss.*

61. 62. 63. 64. 65.

*senza sord. solo* 2 + 3 4 + 16 70

Tr-ne III *ppp*

V-ni I div. *gliss.*

V-ni II div. *gliss.*

V-le div. *gliss.*

V-c. div. *gliss.*

66. 67. 68. 69. 70.



2-1-1-6 – 2-2-1-7 – 2-5-1-8, – где цифры обозначают количество тактов. Четвёртое проведение перерастает в сегментированное изложение серии – «классическую» версию *Klangfarbenmelodie*, реализованную в тембрике валторны I, фагота I, бас-кларнета, басовой флейты и флейты I (тт. 45–56).

Последующие страницы партитуры (тт. 56–81) являются почти зримым воплощением «дематериализации» звука, звукового «развоплощения» и истончения в сонористическом кластере струнных. Тритоновые блики низких духовых – отголоски тематизма предыдущих частей, – эхом невнятной тревоги проступают сквозь шелест флажолетного скольжения *glissandi* в высочайшем регистре (см. Пример 4). В коде (тт. 82–85) синтаксическая структура распадается на мельчайшие осколки, музыка рассеивается в призвуках и – словно душа, высвобождённая из телесных оков, – «выдыхается» в амбушюр флейт.

Единство интонационной драматургии «*Vingt ans après – nostalgie...*» определяется структурообразующей функцией лейткомплекса тритона, реализуемой в масштабе целостной звуковой формы сочинения: от обеспечения прочных связей внутри серийного ряда – до выстраивания интонационных параллелей между частями. Тритон является своего рода микротемой, из которой рождается, выводится вся музыкальная ткань. Приметой сольного начала служит уже не столько тематический критерий (ибо тематизированы все слои композиции), сколько тот или иной тип изложения, именно в области темброфактуры тематический процесс выявлен ярче всего – здесь возникают и необходимый контраст, и индивидуализированные типы изложения. Тембр становится ведущим параметром более высокого ранга музыкальной интонации.

По-новому претворяя классический принцип монотематизма в условиях сонорной ткани, тритоновые метаморфозы воплощают метафорический «сюжет», рефлексию на извечную тему Жизни и Смерти. Эти «вариации на тритон» – словно бесконечное возвращение к тягостной *idée fixe*, сверхтяжёлому, всё в себя вобравшему переживанию, находящему иллюзорную разрядку в финале – символическом акте расставания души с телом, «катастрофе «с выключенным звуком»<sup>9</sup>.

Ёмкая и глубокая характеристика музыки принадлежит Ирине Снитковой:

«Ностальгия» – одно из самых «трудных» и трагических сочинений Фараджа Караева. Мне кажется, оно весомее по смыслу, чем собственно *ностальгия*. В нём нет той ускользающей и печальной (до слёз!) красоты, как в «Моцарте на Карловом мосту»<sup>10</sup>; в нём, скорее, *тяжесть вещества жизни*, как это мог бы назвать Платонов, и труд по его медленному, миллиметр за миллиметром, преодолению. Это мучение одной мыслью и в конце всё тот же «вопрос, оставшийся без ответа» с караевскими фирменными росчерками. Внутренний сюжет этого сочинения – спровоцированное жанром *In memoriam* трагическое ощущение итога жизни двух (и не только двух!) великих мэтров. Это медитация на неизживаемую тему: органическое «несовпадение» Мастера с действительностью и его «крест».

Думаю, для музыки Фараджа Караева это самая важная тема»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Выражение М. Германа цит. по: Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 57.

<sup>10</sup> Имеется в виду Серенада для большого симфонического оркестра «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982).

<sup>11</sup> См.: Композитор Фарадж Караев: сайт. –

URL: [http://www.karaev.net/w\\_2009\\_vingt\\_apres\\_nostalgie\\_r.html](http://www.karaev.net/w_2009_vingt_apres_nostalgie_r.html)