

ISSN 2413-2365

# MADANIYYAT



*Elmi-metodiki, publisistik jurnal*

CULTURE





# О РАЗНОМ, И О ДЖАЗЕ



В декабре 2018-го ему исполнилось 75. И тогда же, на своём авторском концерте в Рахманиновском зале Московской консерватории, он, не совсем, правда, гласно, скорее даже кулуарно, объявил о завершении своей композиторской карьеры и начале, наконец, вольной и безмятежной не композиторской жизни. (Поживём, впрочем, увидим.)

Он – это Фарадж Караев (ФК). О котором в год его 75-летия написано и сказано немало, как немало хорошего и успешного сыграно его музыки в местах и залах разных и замечательных. Триумфом же юбилейного года можно считать исполнение Концерта для оркестра и скрипки соло на Шестом международном фестивале актуальной музыки «Другое пространство» Госоркестром России во главе с Владимиром Юровским и солисткой Патрицией Копачинской. Действительно, после такого, реально, несмолкаемого грома аплодисментов, многочисленных вызовов на сцену КЗЧ и блестательных отзывах, впору подумать (представить, помечтать) о своём величии и своей для искусства важности-необходимости. Впору... Если бы не две часто цитируемые ФК фразы. Первая – Оскара Уайльда о том, что всякое искусство совершенно бесполезно, перефразированная им во «вся музыка уже написана». Вторая – неизвестно, правда, кого (смутно, подозреваю, Карла Ясперса), но суть которой в том, что если исчезнет не только чьё-то творчество, не только

вся музыка, не только всё искусство, не только даже всё человечество, но если исчезнет, в одночасье, весь наш земной шар со всеми его обитателями, недрами, водами, горами и ландшафтами, ни одна субстанция во Вселенной этого не заметит... После подобных фраз-цитат, вполне можно приглушить все децибеллы юбилейного пафоса и поговорить о вещах более скромных, более камерных и менее масштабных. О Второй, к примеру, сонате для фортепиано (1967), и, допустим, о фортепианной пьесе «... "Monsieur BeeLine" — eccentric» («... 'Господин Билайн' — эксцентрик», 1997).

Вторая соната для фортепиано ФК

Вторая соната – абсолютная европейскость. В одном из давних текстов об ФК, про Вторую сказано, что ей «суждено было стать своеобразным истоком индивидуального стиля». Могу согласиться, добавив к этому истоку ещё ряд опусов, окружавших в 1960-е Вторую.

Прежде, конечно, Concerto grosso памяти А. Веберна для камерного оркестра (1967), плюс «Музыку для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), и, пожалуй, Первую фортепианную (1965). Произведения исключительной европейской, без каких-либо заигрываний с модно-конъюнктурными и насквозь идеологизированными в те годы (особенно для авторов из национальных республик) фольклорностью и народностью. Опусы, в основе которых 12-тоновые, додекафонные, серийные принципы, но с желанием чего-то собственного, авторского, непохожего.

Абсолютная («веберновская») европейскость Второй проявится ещё и в том, как подаётся и препарируется автором подача материала: точная, скатая, плотная, лаконичная. Никаких распылений, растягиваний, статичных длений и простиеканий. Предельная концентрация времени и предельная интенсивность в этом времени авторской информации.

Вторая – не соната вовсе. Нет, понятно, что соната. Ну, или по названию Соната. Или апелляция к жанру сонаты. Но, скорее всего, просто характерная для искусства XX века (да и для самого ФК) игра в жанр и с жанровой аллюзией. А раз игра, то допустимы не классическая сонатная цикличность, а нестандартные для жанра две части. Как позволяльны и отсутствие сонатного allegro, и важнейших для сонаты внутренних контрастов, разработок, коллизий. Как возможен иной жанровый «мас-

штаб-размах» и нестандартный для сонаты темпо-ритм частей. Как... А вместо этого, как было сказано, всего две части; перенос контраста сонатного *allegro* в контраст между частями; далёкая от начальной стремительности сонаты медленная первая часть и ничего не разряжающий, ничего не суммирующий финал. Вместо этого, не свободно-порывистые сонатные движения, а жесточайшая структурализация и минимализация любой мысли и любой эмоции.

Основная серия Второй – серия нетипичная. Основная 12-тоновая серия, как и положено, в 12-тоновой музыке – то самое композиционное начало начал, из которого выводится вся остальная горизонтально-вертикальная ткань опуса. Серия, далёкая от атональных и вне функциональных додекафонных правил, и содержащая тонально-тяготеющие терции и не менее «тональную» чистую квинту. Вместе с тем, в серии и привычный набор ортодоксально-диссонантных малых и больших секунд. Добавьте заложенную в модификациях серии возможность острых септим и нон, и не меньший шанс тонально-функционального ресурса. Всё это позволяет композитору на протяжении всего сочинения обыгрывать, пусть и иллюзорно, сопряжение диатонического и хроматического, тонального и внеtonального, лирического и энергетического. Вот она, стандартно-нестандартная основная серия Сонаты: a-h-d-es-fis-f-gis-cis-e-c-g-b.

«(Не) Сонатный» (не) контраст» Второй. М. Высоцкая, исследователь творчества ФК, верно подмечает: «Если можно говорить о сонатном контрасте, то в сочинении он осуществлён на уровне цикла: чётко очерченная и эмоционально отстранённая пуантилистическая графика финала противостоит сгущённой экспрессивной лирике начальной части...» Чуть ранее Высоцкая пишет: «... если первая часть ассоциируется с «мягким» (берговским) вариантом додекафонии, то вторая реализована в «жёсткой» серийной структуре веберновского типа». Собственно, к этому, и добавить-то нечего. Хотя... Да, есть контраст на уровне темпо-ритмов и движений: медленно-быстро. Фактур – горизонтально развёртываемой и точечно вертикальной. Характеров – плавно-эмоционального и агрессивно-импульсивного. Организации форм и формопроцессов (об этом ниже). Выборе аппликатур и нюансов... И всё же... Чем больше слушаю Вторую, тем сильнее ощущение общей для обеих частей холодной и сторонней созерцательности; абстрагирования от чувств и эмоций; крайне условного обозначения чего-то лирического, экспрессивного и чего-то резкого, пульсирующего; понимания автором своего опуса, скорее, как чистой формы, экспериментальной апробации серийной технологии и формального соотношения фактур и материалов. То есть того, что весьма близко чуть искажённо-брехтовскому: была бы форма, а содержание приложится.

Есть и другое (столь же субъективное) впечатление от Второй: две части – один, едино-неделимый образ, вбирающий в себя, как и всякий образ, начало статическое и динамическое. Но от этого статического и динамического он нисколько не ста-

новится противоречивым и противоположным. А если учесть, что пуантилистический тип фактуры и движения финала не даёт особых возможностей сверхскоростей и сверхэнергий, то тогда начальная (статичная) часть есть оттенение и подготовка основного, более взрывного и импульсивного начала (динамическая статика).

Форма и формопроцесс Второй. Формальная трёхчастность с кодой (ABA) – такова начальная часть Сонаты. Где А (тт. 1-33, раздел первый) – В (тт. 33-57, развитие) – А (тт. 58-77, усечённая реприза и кода). Кроме того, Высоцкая выделяет такты 1-3 как условное «вступление», которое, повторяясь ещё дважды (тт. 31-33 – завершение экспонирования, и тт. 74-77 – завершение коды), не столько цементирует форму, сколько придаёт ей характер «концентрического обрамления» (термин Высоцкой). И в рамках этого обрамления один и тот же музыкальный материал, словно вращаясь по кругу, постоянно претерпевает едва заметные изменения и подвижки. И претерпевает таким образом, что ровно в точке «золотого сечения» достигает своего пика (район 50-го такта). И там же (оттуда же) начинается возвратная «круговорть», движение назад, композиционный поворот на 180 градусов, приводящий развитие к исходному моменту. Логично говорить о зеркальном свойстве формы первой части, о динамизированном ракоходном повторении предыдущего, о детерминированно-возвратном характере формопроцесса. Вопрос: зачем, для чего композитору нужен был весь этот формальный детерминизм, создающий ощущение полной завершённости первой части, не нуждающейся (даже несмотря на то, что финал начинается *attacca*) в продолжении?.. И тут, видимо, вопрос в двойственности главного образа Сонаты. О чём говорилось чуть ранее. О неделимой двулиности единого образа. Двуликий Янус, показавший одну сторону лица (часть первая), и мгновенно повернувшийся другой половиной (часть вторая)? А почему бы нет?! Ведь если учесть, что серийная техника, в той или иной мере, техника вариантно-вариационная, то один и тот же образ так же может быть подвержен вариантно-вариационным метаморфозам и трансформациям?

Часть вторая, без всяких уже условностей и формальностей, целиком концентрическая – ABCBA. Опять же, оперируя потактовой схемой Высоцкой: тт. 1-35 – раздел А, тт. 36-47 – раздел В, тт. 48-54 – С, тт. 55-67 – снова В, тт. 68-94 – заключительный эпизод А. И, хотя, начальные разделы А и В можно трактовать как нечто единое, потому как А и В – разноплановое, разно артикуляционное, разно звучное (тихо-громко) разно ритмическое варьирование одного и того же – по сути, это два типа оригинальных фактур. Эпизод А – пуантилистско-монодийный, практически весь на пиано; В – аккордово-звукочный, с намёком то ли на кластерную токкатность, то ли на кластерную остинатность, практически весь на форте. Лишь на самом подходе к С (*menomosso*) – центральному в Сонате – автор сбавляет обороты звучности и замедляет темп.

Эпизод С – своего рода реминисценция начальной части, что-то вроде лирико-«берговского вторжения» в мир «вебер-

новской» звуковысотности. Не столько даже напоминание о прошлом, формальная образно-интонационная арка между частями, сколько обозначение абсолютной эмоционально-структурной «точки» – «золотого сечения» – всей Сонаты. Тем более, удивительно, что «точка» эта не громкая, не броская, не бравурная, а очень тихая и мягкая. Действительно, странно: в жёсткой, быстрой, агрессивной музыке ФК вдруг решил быть «медленно ледяным и снежно нежным» и заговорить шёпотом. Если честно, у меня нет этому объяснения, и эпизод С (*temomosso*), на мой субъективный взгляд, единственный, не совсем гармоничный фрагмент Сонаты.

С другой стороны, именно *temomosso* – поворотный, возвратно-обратный момент второй части, ибо именно с него берёт ход движение вспять, где завершающие (репризные) разделы А и В – есть ракоходный и ракоходно-укороченный (сжатый) путь к тому, с чего всё это начиналось.

Тридцать лет спустя, или «... «Monsieur Bee Line» – eccentric»

«... «Monsieur Bee Line» – eccentric» написан тридцать лет спустя после Второй для проекта нидерландского пианиста Марсела Вормса «Вокруг блюза...». Опус этот – не просто дань увлечению... да что там увлечению (!) – любви ФК к джазу! – но отличный от поверхностно-virtuosных *alla* джазовых пьес профессиональным знанием джазовых

специфик и навыков. К слову, опус посвящён замечательному недавно ушедшему азербайджанскому пианисту Акифу Абдулаеву. Большому другу ФК, который некогда обучал ФК джазу и, с которого, собственно, и началось его подлинное изучение джазовой традиции.

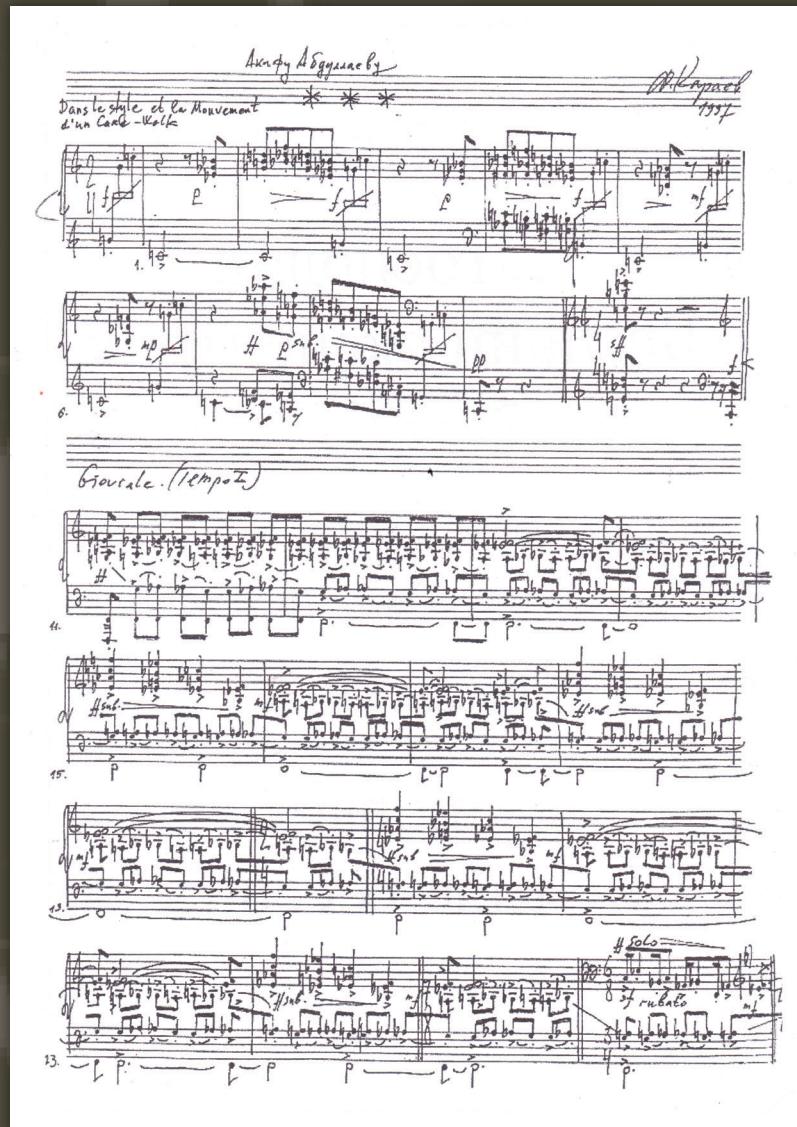
Джазовые контексты «... «Monsieur Bee Line» – eccentric». Уверен, нет музыканта, кто не знал бы, что такое свинг. И думаю, спроси, кого из них про свинг, услышишь: это самая сердце-

вина джаза, а возможно, и сам джаз. Так вот, за исключением первых десяти тактов, «... «Monsieur Bee Line» – eccentric» – опус совершенно свинговый. Не всегда явно, не всегда зримо и выпукло, порой «за кадром», подтекстно, подспудно, вторым планом, предполагаемо и воображаемо даже... Но заданный вначале, качающий и раскачивающий всё последующее движение и развитие, пронизывающий всякую фактуру, структуру, смену темпов и материалов, временами рваный, ломаный, прерывистый, но неизменно ощущаемый, пульсирующий, как в подлинном джазе, где-то в глубине, в подкорке исполнителя и слушателя.

Свинг – это то, что в караевском опусе, опять же, как в джазе, не передать, не объяснить словами. То, что независимо ни от чего, сразу входит и держит до самых финальных тактов. Просто поэкспериментируйте во время прослушивания пьесы ФК: мысленно настройтесь на свинговое ритмо-качание-раскачивание, внутренне простучите свинговый ритм. Причём, не надо этого делать долго. Сами не поймёте, как, в дальнейшем, вы уже не выйдете из этого свинг-ощущения и свинг-состояния.

Контексты формально-структурные. Пьеса ФК по форме – трёхчастная, с рондалными вкраплениями, вступлением и кодой. Это с точки зрения академической науки. Но вот если исходить из структуры джазовой компози-

ции, то всё несколько по-иному. Если исходить из джазовых пониманий, то караевский опус – тема с импровизациями. И единственное, но весьма существенное отличие, импровизациями фиксированными, выписаными (расписанными). А раз выписаны, фиксированы, то они могут повториться, создав возможность (эффект) репризы и возвращения. Тогда как повторение импровизации – и это крайне важно – начинается лишь после того, как начальная тема снова, намёком, точечно,



проявляет себя (тт. 74-85). То есть, условное обозначение темы – повод к возобновлению второй импровизационной фазы.

И, действительно, при всех формальных признаках академической традиции – и явная трёхчастность со вступлением и кодой, и чёткая структурированность и разнохарактерность каждой части, и чёткое осмысление интонационного, ладо-тонального, ритмического и гармонического развития... – всё одно, ощущение стихийной джазовой импровизационности доминирующее.

При этом, если первая импровизация (или первая часть, тт. 11-39) – целиком свинговая, добоповская, где решающее значение имеет не столько импровизационная виртуозность, сколько качание, колебание ритмического устоя и движения (напоминающая порой свинговую раскачку ряда эллингтоновских композиций), то вторая импровизация (или средняя часть, тт. 40-73) – апеллирует к бопу и постбоповской музыке, когда нерегулярность, спонтанность, непредсказуемость ритмического, метрического, интонационного, темпового, структурного развития, внезапные перебивы и скачки, резкие вклинивания неожиданных ходов и оборотов, обилие синкоп и смещений... – становятся нормой языка и импровизационного мышления. Повторная импровизация (или динамизированная реприза, тт. 86-128), в определённом смысле, объединяет добоповскую, свинговую и боп-постбоповскую манеры игру, приводя движение к естественному затуханию и убывлению.

Некое недоумение вызывает кода. Хотя она и построена на одном из элементов первой импровизации, её радостно-триумфальная трактовка отчего-то напоминает нечто близкое «урофиналам» гершвиновской фортепианной музыки. Впрочем, и этому есть объяснение: конец пьесы – авторский поклон инструментальному театру (столь любимому ФК). «..."Monsieur Bee Line" – eccentric» завершается такой вот ремаркой: «ударять справа от пюпитра: кончиками пальцев, запястьем, локтем». Эко, однако!

Клод Дебюсси в качестве темы для импровизаций. Для краткости и ёмкости просто приведу цитату: «Заголовок сочинения – это современный парафраз названия прелюдии К. Дебюсси, в фортепианном оригинале, как и в прототипе, помещённый в конец пьесы. Собственно, музыкой и ремаркой Дебюсси караевская композиция и открывается: *dans le style et le mouvement d'un cake-walk* звучит начальная фраза «..."General Levine" — eccentric», тут же «модулирующая» в цветистую аккордику, характерную, скорее, для джазовой гитары» (тт. 1-10).

Так прелюдия великого француза становится темой последующих импровизационных «мутаций». И ощущается это легко, весело, озорно, игриво, зажигательно! А всё оттого – как-то, правда, уже писал об этом – что для ФК в музыке, практически, нет чужих, не-своих террitorий и историй. Любая музыкальная история и территория воспринимается им как своя собственная. Поэтому он редко коллажирует, вторгает, внедряет чужое в своё, потому всякое чужое, не-своё органично входит и вписывается в его музыкальный мир и мышление. Здесь нет и намёка на по-

листистику, игру стилями и цитатами. Тут вся музыкальная история как на одной большой раскрытой ладони. Сосуществует, живёт, дышит, общается. Помните, у Умберто Эко: «книги общаются между собой». Так и у ФК: музыки общаются между собой. Вот и ещё одна цитата караевской пьесы – из финала соль-мажорного Фортепианного концерта Мориса Равеля (с т. 61 все последующие такты Presto) – столь же вплавлена в естественный импровизационный ток и интригу. Да и не так далёк Равель от Дебюсси, как часто кажется и даже слышится. В «..."Monsieur Bee Line" – eccentric» – равелевские пассажи, хотя, в случае караевской джаз-пьесы, лучше виртуозные пробежки (чуть напоминающие фортепианные джазовые пробежки нью-йорских гарлемских «щекотальщиков» 20-х годов) – один из импровизационных аспектов (ходов) темы дебюссиевской прелюдии.

При всей джазовости формы караевского опуса, она сильно разнится и отличается от принципов джазового музцирования. Форма «..."Monsieur Bee Line" – eccentric» – целостное и крепко спаянное единство. Здесь каждая часть – не более чем одна из композиционных составляющих. И если воспользоваться тезисом Аристотеля, то «целое здесь больше суммы своих частей». Тогда как в джазе – импровизационные разделы, чаще всего, важнее и значимее единства формы и структуры.

Блюз, регтайм, кекук и иные параллели. Основная тональность пьесы – F dur. Что называется, «классическая» джазовая и блюзовая тональность (или гамма). Потому периодически не просто F dur, но F dur с чётким блюзовым оттенком, когда, для усиления минорности, как в чистом блюзе, понижаются III и VII ступени. В частности, в начале первой импровизации, её повторении и коде (см. с т. 11, с т. 86, с т. 129).

Блюзовая гамма, как то самое ружьё, которое выстреливает в начале второй импровизации (тт. 40-51) в виде внятного отсыла к гармонической блюзовой сетке. В итоге, периодически обозначенная и рассеянная по всей композиционной ткани, блюзовая тональность придаёт и ладо-гармоническому развитию явный джазовый уклон.

Из не джазового... Регулярные заигрывания с ритмо-интонациями регтайма и кекука. Ну что тут скажешь? Раз взял «эпиграфом» вариант Дебюсси, будь добр выдерживать и некоторые стилевые принципы. Хотя, регтайм и кекук однозначно к не-джазу? Вопрос, что и говорить.

Ну и рассредоточенная остинатность. В «духе» Стравинского, Прокофьева, Бартока, Шостаковича? Скорее, Игоря Фёдоровича. Тем паче, зrimая фактура «Петрушки». В той же первой импровизации и её повторении.

Можно ли верить всему написанному автором? Отвечу так: пообщайтесь с музыкой ФК, хотя бы с опусами, о которых шла речь. Коммуникация и открытость к общению – первый шаг на пути к собственным выводам и пониманиям.♦

Рауф Фархадов