

© Адиль Юсифов

**Юбилей в манере  
клавирабенда**

Осень и начало зимы 2023 года прошли под знаком **80-летия композитора Фараджа Караева**. В одной только Москве на разных площадках состоялось несколько событий, связанных с исполнением музыки юбиляра. Начавшиеся 20 сентября в Большом зале Московской консерватории с симфонического опуса «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», продолженные также в БЗК 10 октября Концертом для фортепиано с оркестром и Elitist Moz(art) и 30 октября в Доме культуры «ГЭС-2» рядом сочинений для инструментального театра и логично завершившиеся двумя авторскими концертами (12 декабря в Зале им. Н. Я. Мясковского и 15 декабря в Рахманиновском зале Московской консерватории), события эти приобрели характер некоего рассредоточенного фарадж-караевского фестиваля. И те, кто нашли время, возможность и сумели посетить все эти концерты, надеюсь, получили адекватное впечатление о богатом и разнообразном творчестве ФК.

Вообще-то, если вдуматься, 80 — возраст, когда понимаешь: что бы ни написал о композиторе, вряд ли это покажется новым и оригинальным. Тем более, об авторе, о котором написано столько! И что, закрыть тогда вовсе данную тему? Предположим, что субстанциональное различие тела и души — различие объективного и субъективного. Первое выводится из созерцания, где человек постигается как нечто пространственно-протяженное, нечто телесное в целом. Второе — постижение без какого-либо созерцания, одним лишь самосознанием, сплошь субъективно, а потому и самоценно. И вот если исходить из второго — из самосознания и субъективизма, то тогда, думается, можно рискнуть и предложить свои

наблюдения. Разве не в самосознании и субъективизме причины и нашего мышления, и наших чувствований-переживаний, и нашего приятия-восприятия всего звучащего, музыкального, всего нематериального? Понимаю, что это вопрос, не имеющий однозначного ответа. Но ведь только такие вопросы и способны понуждать нас мыслить. И если допустить подобное, то можно попытаться сказать (от первого лица) что-то еще о творчестве ФК. Субъективное? Да. Самопознавательное? Безусловно.

Казалось, путь этого человека был предопределен еще до рождения. Мать, Татьяна Николаевна, — хорошая пианистка, ученица К. Н. Игумнова; отец, Кара Караев, — один из любимых учеников Д. Д. Шостаковича, уже в 1940-е в числе ведущих азербайджанских музыкантов и в восходящих звездах советской композиторской школы, а в будущем — признанный классик отечественной музыкальной культуры, увенчанный всеми возможными лаврами, званиями и регалиями. В доме, с младенчества — музыка, музыка, музыка... И не только классико-романтическая (западная и русская), не только национальная (мугамная и ашугская), не только оптимистично-советская, но и почти диссидентская, почти полуплебальная: К. Дебюсси, М. Равель, А. Онеггер, Ф. Пуленк, что уж о С. Прокофьеве или об учителе Дмитрие Дмитриевиче. А позднее и вовсе по тем временам потаенное — И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит! А еще позднее, это уже в 1960-е, переворачивающие все предыдущее нововенцы и, конечно, джаз. Причем последний — из самых передовых: боп, кул, модальный. Ну, правда, на какую еще стезю, кроме музыкальной, идти? Да он и сам этого особо не отрицает, рассказывая: «В годы учебы в Москве отец приобрел трофейный



Рауф ФАРХАДОВ  
Доктор искусствоведения,  
председатель Ассоциации  
современной музыки, куратор  
фестивалей современной музыки.  
Автор четырех книг и более 130 статей  
по современной академической,  
электронной и джазовой музыке

*радиоприемник Grazer... Когда я чуть подрос (1946-й?), он стал обращать мое внимание на то, что именно звучало из динамика, и, постепенно приобщая меня к более осмысленному прослушиванию, объяснял, напевая и наигрывая на инструменте то, что мы с ним только что услышали. Хорошо помню, как мне впервые удалось уловить разницу между двумя Маршами — из „Аиды“ и из „Фауста“, вначале я их постоянно путал... (...) Так что музыка сопровождала меня с самого раннего возраста».*

Что ж, давайте теперь посмотрим, к чему это «музыкальное сопровождение» в итоге нашего юбиляра привело.

Творческая жизнь ФК, при всей своей неординарности, имеет, как и положено жизни большого композитора, классическое деление на периоды и этапы. И первый из них, что также вписывается в классические нормативы творческого пути, — период поисков, экспериментов, проб и попыток. Вот только назвать этот период начальным, незрелым будет, на мой взгляд, категорически неверным. Тут ведь что не опус, так нечто оригинальное, интересное, имеющее перспективу и различность толкований. Тут каждый опус — шанс не только освоения новых композиционных возможностей,

но придание этим возможностям собственной, авторской герменевтики и реализации. Что в додекафонной Второй фортепианной сонате (1967) или пуантилизме Concerto grosso памяти А. Веберна (1967), что в полиметрическо-политритмическом балете «Тени Кобыстана» (1969) или неоклассическом балете «Калейдоскоп» (1971). Что в завершающем первый, **экспериментальный** период и синтезирующем все предыдущее Фортепианном концерте (1973–74), где к неоклассицизму и разным музыкальным спецификам прибавляется столь важная в дальнейшем фарадж-караевская интертекстуальность, аллюзорность, цитатность и коллажность.

Второй период... О, это очень необычно! Период всего из одного сочинения — Сонаты для двух исполнителей (1976). Опус, разделивший творчество, да и жизнь ФК на «до» и «после». Опус, занявший совершенно особое, отдельное место в музыке ФК. Опус, создание которого сложно было предположить, ибо он возник словно не из-под пера нашего композитора, словно в каком-то далеком от творчества ФК месте, со своим индивидуальным ощущением времени-пространства, будто пришел ниоткуда и ушел неизвестно куда. Опус, который вполне мог бы существовать сам по себе, вне зависимости от развития и направления творческого пути композитора. И вместе с тем, опус, сконцентрировавший все черты стиля и мышления ФК-прошлого и ФК-будущего.

Между Сонатой для двух исполнителей и третьим периодом была промежуточная моноопера «Путешествие к любви» (1978), а где-то с 1980-го и по нынешнее время — самый протяженный период фарадж-караевского **постмодернизма**. Ключевое здесь «фарадж-караевского», потому что в постмодернизме ФК, при всех составляющих постмодернизма (игра

стилями, эпохами, цитатами, коллажами, технологиями), нет никакой отстраненности, нет чужих земель, стилей, эпох и времен. Все тут свое, все тут одно единое и нечленимое поле музыкальной истории. Условный отсчет третьего — с Tristessa II для двух оркестров (1980) и Tristessa I («Прощальная симфония») для камерного оркестра (1982) к вершине творчества ФК — Концерту для оркестра и скрипки-соло (2004) и до сегодняшних Постлюдий и «Мемориала» для симфонического оркестра (2022).

Как говорилось выше, 12 декабря 2023 прошел один из двух авторских концертов ФК, который был целиком посвящен его фортепианной музыке. Вышло что-то вроде своеобразного **клавирабенда**, только в исполнении разных московских пианистов. И в этом фортепианном «потоке» прозвучали произведения, характеризующие каждый из творческих периодов юбиляра.

Вечер начался со **Второй фортепианной сонаты** в исполнении Натальи Черкасовой, придавшей, казалось, напрочь структурно-додекафонному опусу тонкость, лиризм и образную контрастность<sup>1</sup>. Во время исполнения ловил себя на том, что Вторая фортепианная, раньше казавшаяся сочинением, написанным исключительно в целях освоения и усвоения серийных и пуантилистских практик, приобрела характер эмоциональных перепадов, сопоставлений и переключений. И эта интерпретация придала в общем-то аскетичному строю Второй неожиданную свежесть и живость.

Далее прозвучало произведение, редко играемое, в записи на тот момент не существующее и ожидавшееся оттого с каким-то премьерным нетерпением: **двухрольная «Музыка для города Форст»**

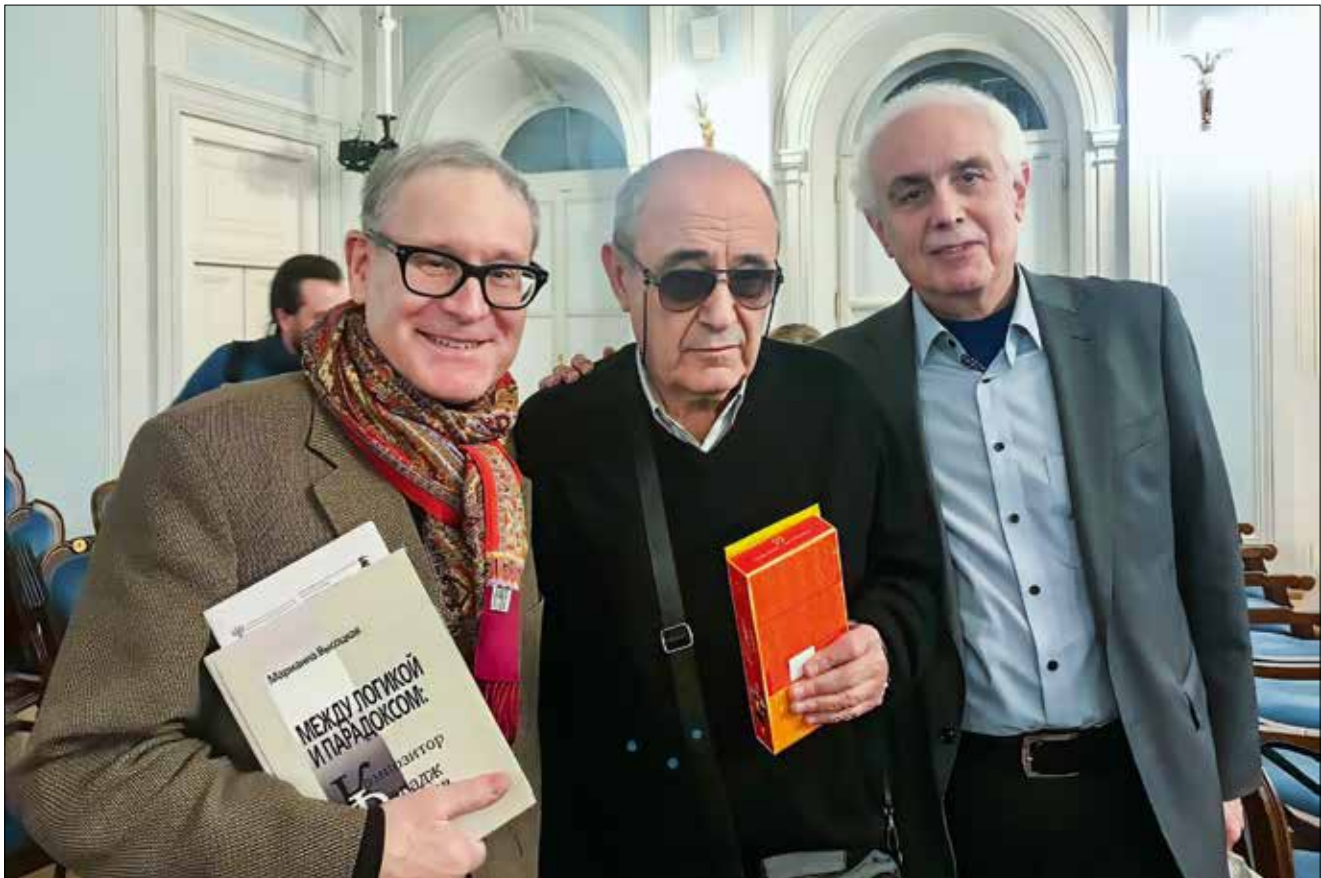
(1992) в исполнении Моны Хабы и Н. Черкасовой. Опус крайне сложный тем, что требует не только современных фортепианных техник и манер, но и виртуозного классикоромантического мастерства. С чем пианисты справились великолепно!

Пять частей цикла: Прелюдия — Канон — Интерлюдия — Фарс — Постлюдия. Что-то близкое контрастно-сюитному жанру, однако и весьма от него отличное. Здесь более ощутим интерлюдийный принцип Дж. Кейджа: разъединение интерлюдийными вставками номеров, придающее номерному принципу характер неких отдельных, некоррелируемых, одновременно оттеняя и усиливая эффект различий.

А все начинается с того, что в Прелюдии возникает гармонический комплекс, ассоциативно отсылающий к музыке импрессионистов, более всего к «Паване» М. Равеля. И эта красивая гармоническая краска-интонация настраивает на лад не самый диссонантно-авангардный. Как бы не так! В Каноне, построенном на элементарном повторении одного рояля другим (без каких-либо канонических ракоходов, инверсий и прочих контрапунктов) все звучит на одной сплошной педали. Этаким, по выражению композитора, «ходячий» кластер, прерываемый паузами. В результате возникает прерывисто-сонорный ток, который ближе к сонористике оркестровой, нежели фортепианной. Складывалось ощущение, что два рояля говорят на языке, о котором прежде имели очень смутное представление. В Интерлюдии импрессионистский комплекс возвращается, но уже с добавлением 12-тоновой темы-серии Скрипичного концерта А. Берга, исполняемой в приготовленном регистре: на струны рояля кладется что-то типа «пластилиновой колбасы», из-за чего возникает эффект выстукивания берговской серии, с которым сочетается еще и эффект «приготовленного

<sup>1</sup> О Второй фортепианной сонате ФК выходил подробный материал: см. «PianoForum», № 2 (38), 2019.





Почитатель современной музыки Марк Виллеже, Фарадж Караев, Рауф Фархадов

царапанья». В кульминационном разделе цикла, Фарсе, фортепианная сонористика получает такую стихийность (опять же, сплошная двухрояльная педаль, создающая непрерываемо-плывущий сонорный фон-гул-шум), что на ее фоне разворачивается целая «битва» коллажей и цитат. Развернутые цитаты-коллажи из «Авроры» и «Патетической» Бетховена во всех своих фортепианных красотах и виртуозностях, черно-клавишная фадиез мажорная Прелюдия и «Революционный» этюд Шопена с не меньшим пианизмом и блеском звучат столь ярко, экспрессивно и выразительно, что перекрывают собой даже несмолкаемую сонорикку<sup>2</sup>. Наконец, в Постлюдии — одна

<sup>2</sup> Если в Каноне кластер — ходячий, то в Фарсе — движущий.

и та же обрываемая, многократно-повторяемая фраза-интонация, как некая постоянно недоговариваемая и прерываемая мысль. Лишь раз разбивающаяся о кластер и вновь повторяемая, но так до конца и не произнесенная. Особая пронзительность здесь в том, что правой рукой пианист прижимает струны, а левой играет те же ноты на клавишах. Отчего эхом звучат флажолеты, отзвуки, призвуки. Что это? Пройдя «круги своя», звук вернулся к себе?

Следующий номер клавирабенда — «...», **Monsieur Bee Line** — **eccentric** («...», Господин Билайн — эксцентрик», 1997) в замечательном исполнении М. Хабы. Этот опус подробно разбирался в нашем журнале<sup>3</sup>, поэтому не будем о нем детально, но скажем несколько строк вот о чем.

<sup>3</sup> См. в номере, указанном выше.

В принципе, «...», **Monsieur Bee Line** — **eccentric** — это о синтезе музыки джазовой и академической. (Не зря композитор предвосхищает исполнение ремаркой: «Подвыпивший колхозник наигрывает джаз на аккордеоне».) Однако достичь некоего гармонического равновесия между джазом и академизмом в этом синтезе, кажется, все еще никому не удалось. Даже в, казалось бы, эталонных *Rhapsody in Blue* и «Порги и Бесс» Дж. Гершвина преобладает то одно, то другое. Видимо, достижение 100-процентного результата — задача непосильная. И выходом тут может стать сжатая, малая структура, не более пяти минут музыки, внутри которой концентрация джаза и академизма не будет расплывлена и рассеяна по отдельным формальным отсекам. Что, собственно,

и происходит в караевском опусе. Около 5 минут качающейся, свингующей музыки. Около 5 минут расплывчатых джазовых импровизов. Около 5 минут то ли трехчастной, то ли рондальной формы со вступлением и кодой, в основе которой, как и в джазе, тема-зачин в виде цитаты из прелюдии «... „General Levine“ — eccentric» К. Дебюсси, предвещающей все импровизационно-дальнейшее. А в этом импровизационно-дальнейшем и что-то от бопа, постбопа, и что-то от блюза и гарлемских пианистов-щекотальщиков, и нечто равелевское, и нечто stravinskoe, и финальный поклон столь любимому ФК инструментальному театру с авторским предписанием «ударять справа от пюпитра: кончиками пальцев, запястьем, локтем». Около 5 минут джазово-академического напора, вбирающего и сплавляющего в некоей единности обе традиции. Уверен, будь произведение побольше и подлиннее, подобного единения бы не возникло.

Завершала первое отделение **Постлюдия I** (1990) в интерпретации близкого коллеги ФК, композитора и мастера современного пианизма Ивана Соколова. Несмотря на краткость (четыре с половиной минуты), это сочинение, полное глубоких смыслов и контекстов.

Вообще, жанр Постлюдии для ФК в чем-то жанр потаенный, сакральный, сопровождающий его на протяжении всего творческого пути. От финальной коды Concerto grosso памяти А. Веберна, Постлюдии в «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «Четырех постлюдий» для симфонического оркестра — до постлюдий сплошь автоцитатного *Ist es genug?*.. или канона-постлюдии из 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg. Однако Постлюдия I имеет значение у ФК стратегическое. Переложенная более десяти раз для разных составов, послужившая стимулом для написания еще иных постлюдий, Постлюдия I положила начало

бесконечной череде постлюдий, ставших чем-то вроде авторских дневников, путеводностей, точек и пунктиров караевского бытия.

А еще Постлюдия I в творчестве ФК оказалась и неким предчувствием, предвестием того самого грядущего, которое он будет переживать долго и болезненно. Распад некогда огромной страны, к которой он принадлежал и неотрывной частицей которой себя ощущал. И вот эта Постлюдия I вышла у ФК как сорванная седьмая печать, когда перед «концом света» воцарилась краткая тишина, чтобы, как объясняют теологи, ангел успел донести до Небес молитвы святых... Ясно, что совсем не о том подразумевал свой опус ФК, однако со временем случилось для композитора именно о такой тишине и молчании и была эта Постлюдия I. Расстояние между звуком и пустотой, между «до» и «пост»-звуком, тоном и обертоном, призвуком и тихим сонором, между молчанием и *pianissimo*, между безмолвием и звучащей, экстагичной паузой. Кажется, в этом главный музыкальный смысл Постлюдии I. От музыки тишины к паузе... тишины.

В Постлюдии I все начинается с «ля» четвертой октавы. Мерного, ровно повторяющегося. И вокруг этого «ля» постепенно образуется кварто-квинтовость, мягкие соноры, эхо-эффекты, беззвучия, регистры, разрастания звукорядов, клавиш белых и черных, и все к тону «ми», тону «ми», тону «ми»... И почти в самом финале, как тишайшая кульминация — на магнитной ленте цитата из фортепианной пьесы «Я знаю одну девочку» Э. Грига.

Как-то спросил ФК: «Ты, когда сочинял эту Постлудию, хотел, чтобы музыка походила на тишину?». «Нет, — ответил, — хотел, чтобы тишина походила на музыку».

Второе отделение — целиком из одного масштабного опуса,

### Сонаты для двух исполнителей.

О ней уже говорилось чуть выше, о ней же писалось и в одном из номеров журнала<sup>4</sup>. Что тут еще добавить? Пожалуй, то, что исполнители — Михаил Турпанов и Михаил Дубов — сумели сплавить в некоем фортепианно-инструментальном<sup>5</sup> действе строгость серийного письма, структурированную алеаторику, пуантилизм, сонористику с восточной, точнее даже мугамной вариантностью и импровизационностью. Сам музыкальный склад Сонаты, ее философия словно рождены мугамным складом, мышлением и философией древнего мугама. Статика, медитативность, протяженность, плавность, неспешность и неконтрастность развертывания; долгая процессуальность вместо движения и энергии; чисто мугамное понимание времени, когда его просто перестаешь ощущать; восприятие каждого отдельного эпизода как некоей самоценности, способной отделиться, вычлениться и саморазвиваться до «бесконечности»; наконец, «мугамная» вибрация пространства и мугамное погружение в глубины каждого звука и каждого звукового комплекса.

Удивительно, но пианистам, вряд ли ориентированным на мугамные специфики, все это удалось передать. Плюс та самая доля инструментального театра, без которой сложно представить финальную точку караевского, авторского клавирабенда/

Итак, 80 лет жизни ФК пройдет, 80 лет позади. Что еще осталось, что еще предстоит? Переиначив одного из отцов «философии жизни», скажем так: воля к музыке возникает не вследствие музыки, а музыка — вследствие воли к музыке. И значит, что-то еще впереди, что-то еще не создано и не воплощено. Мы вправе ожидать дальнейшего. ■

<sup>4</sup> См.: «PianoФорум», № 1 (33), 2018.

<sup>5</sup> В Сонате используются колокола, вибратон и магнитофонная запись.