

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ им. ГНЕСИНЫХ

КАФЕДРА СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ПЕДАГОГИКИ, ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ

ПОПЦОВА АЛСУ РИНАДОВНА

**ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
ФАРАДЖА КАРАЕВА**

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент **СНИТКОВА И.И.**

МОСКВА 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Интертекстуальное пространство композиций Ф. Караева	
§1. Интертекстуальность как принцип художественной методологии	12
§2. Цитаты, посвящения, анаграммы	17
§3. Поэтика названий: паратекстуальность	23
§4. «Повторение и различие»: композиционные варианты и версии	31
Глава II. Музыка как экзистенциальный опыт	
§1. Категории экзистенциального опыта: «временное пространство»	42
§2. Мир как хаос	48
§3. Проблема самоидентичности: «я и другие»	53
§4. Тревога ожидания	64
§5. Воображаемый театр: маски и парадоксы абсурда	69
§6. Топосы лирики: «динамика любви» и ностальгия	75
Глава III. Композиция как отражение поэтической структуры	82
§1. Слово как «саунд-материал»	83
§2. Принципы серийности	98
§3. Законы симметрии и обратимости	105
Заключение	116
Библиография	119
Приложение :	
1 .Список сочинений Ф. Караева	132
2. Тексты поэтических первоисточников	137
3. Нотные примеры	139

Фарадж Караев – одна из ярких и интереснейших фигур современного музыкального мира.

Известный азербайджанский композитор Франгиз Али-заде нашла удивительно точные слова, охарактеризовав суть музыкального мира Фараджа Караева: «... по своей сути он – из реформаторов. Музыка его – поразительно независима от внешних примет окружающей жизни; она глубоко личностна, бескомпромиссна, мастерски безупречна, высоковольтно настроена на всю мировую культуру. Но при этом «зов крови» вдруг дает о себе знать в таких крутых виражах памяти, что диву даешься: как сильно в человеке-творце врожденно национальное, какие глубины его внутреннего мира оказываются под микроскопом его же собственного творчества!» [Ф. Али-заде, Ш7, с.24].

Творчество Караева – это парадоксальное соединение казалось бы несовместимого – восточного и западного, традиционного и авангардного, ироничного и трагичного. Вполне привычные жанры соседствуют здесь с теми, для которых он находит оригинальные, даже интригующие жанровые определения: «музыка для исполнения на театральной сцене» («**В ожидании...**») и «не-спектакль» («**(K) ein kleines Schauspiel**»), «фрагменты» («**Aus...**») и «версии» – название, типичное для сочинений, входящих в так называемые серии вариантных опусов.

Круг своеобразного внутреннего «творческого общения» Караева необычайно широк, а имена, с которыми ведется «диалог», парадоксально разнообразны: от Фрейда и Беккета до Тарковского и Ахметьева, от Скарлатти, Моцарта и Грига до Шенберга, Крама и Денисова.

К сожалению, до сих пор о его творчестве не существует ни одного теоретического исследования – есть лишь несколько статей обзорно-аналитического характера, а также газетные очерки и интервью. Из них мы выделим яркую по своей стилистике статью Владимира Барского и книгу Анны Амраховой, где его музыка рассматривается в контексте традиций и современного состояния азербайджанской композиторской школы.

Главной целью нашей работы стало исследование поэтики музыкальной композиции Фараджа Караева, выяснение конкретных содержательных и структурных аспектов этой категории.

Яркое своеобразие художественно-поэтического мира композитора определило и специфические задачи исследования, к каковым следует отнести:

- 1) выявление многочисленных интертекстуальных связей, формирующих сложную смысловую структуру сочинений Караева;
- 2) описание и анализ музыки композитора в категориях экзистенциального опыта, ярко отражающих характер его мироощущения;
- 3) рассмотрение конкретных композиционных приемов, обусловленных музыкально-поэтическими особенностями сочинений.

Разрешению этих задач посвящены соответственно три главы работы.

В каждом сочинении Караева действует характерный для постмодернизма принцип множественного кода. Здесь одновременно сосуществуют различные жанровые и стилевые явления, а также, используя выражение Михайлова, различные «языки культуры». Фархадов видит в этом главный парадокс творчества Караева: оно «столь многогранно и неоднозначно, вызывает такое множество ассоциаций и параллелей, что порой, кажется, что речь идет не об одном, а о нескольких авторах одновременно». Поэтому категорию интертекстуальности мы рассматриваем как одну из главных.

Наиболее классическим ее проявлением в сочинениях Фараджа Караева являются скрытые анаграммы, а также цитаты, которые многочисленны и почти всегда узнаваемы. «Биографическая интертекстуальность», т.е. самоцитаты встречаются в его творчестве также довольно часто. Например, в «Ist es genug?..» (1993)

он цитирует около десятка своих сочинений, охватывающих в целом практически всю его творческую биографию (с 1967 по 1991 гг.).

Яркое свойство сочинений Караева – паратекстуальность, которая присутствует в них в виде развернутых посвящений и весьма специфических по своей стилистике названий.

Само посвящение может выглядеть весьма необычно. В одном из сочинений мы встречаем: «В знак уважения к Сэмюэлю Беккету и любви к моей дочери Медине, памяти Андрея Тарковского, Саманты Смит и Антона Веберна, моим дорогим коллегам Александру Ивашкину и Виктору Екимовскому, друзьям моей юности Илье Дадашидзе и Леониду Вайнштейну и памяти моего отца посвящается...». Этот невероятный ряд перечисляемых имен делает само посвящение парадоксальным и даже ироничным.

Многие заглавия сочинений Караева можно назвать «говорящими», часто они внутренне диалогичны или разомкнуты в многоточие: «*In memoriam...*» [«Памяти ...» – скита памяти А. Берга], «*Aus...*» [«Из ...»].

Синтаксис названий у Караева вообще очень активен: простое утвердительное наклонение часто уступает место вопросительному и повелительному, поэтому многие заглавия заканчиваются знаком вопроса или восклицания. Нередко сочинение имеет ряд версий. В таких случаях во всех вариантных опусах композитор, как правило, сохраняет само название, меняя в нем интонацию, т.е. не семантику, но прагматику высказывания. Что имеется в виду? Например, в авторском концерте Ф. Караева последнее отделение было составлено из цепочки версий одного и того же сочинения. В результате возникал паратекстуальный сюжет, сюжет, развитый в самих названиях:

«...*Messeur bee line - eccentric*» (1997)
«*Вы все еще живы, господин министр??!!*» (2000)
«*Вы все еще живы, господин министр???!!!*» (2001).
«...*Monsieur bee line – eccentric или Вы все еще живы, господин министр?!*» (2003)

Вообще же наличие вариантов, версий и редакций – один из ключевых принципов художественной системы Караева (например, к написанной в 1990 г. «Постлюдии» он вернулся еще 10 раз). И это отнюдь не случайное явление, не единичный «эксперимент» – Делёз и Деррида считали эту проблему – различия и повторения очень специфичной для постмодернистской поэтики (Делёз даже назвал так специальное исследование).

Творчество Караева – одно из ярчайших воплощений экзистенциального мироощущения. Его предметом является не многообразие окружающего мира, не исторические катаклизмы, а тонкий и ранимый внутренний мир отдельного человека. Это человек онтологической экзистенции, для которого прошлое, настоящее и будущее составляют как бы «вечное теперь» или, по выражению Барта, «время замороженности».

Весь мир для него превращается в хаос, вызывающий ощущение тревоги и страха. Но этот хаос – не что иное, как бессознательное, т.е. обратная сторона самого «Я». В результате возникает внутренний дискурс «Я» и «Оно» (Фрейд) или «Я» и «Я на дне Другого» (Делёз), что по сути – не что иное, как диалог с самим собой. Эта проблема раздвоенности личности ярко представлена в кантате «Посторонний», где серия оркестра с хором («Другие») строится на ракоходе серии солиста («Я»), т.о. пугающее Множество или «Другие» – это изнанка самого «Я», его Бессознательное.

Маской, с помощью которой происходит избавление от «индивидуальных идиосинкразии» [Ильин], становится Воображаемый театр (Лакан), нередко с элементами абсурда и фарса. Так, в конце «Постороннего» солист вдруг надевает клоунский нос – ироничную маску, посредством которой, «Я» отгораживается от пугающего «Другого», то есть фактически от собственных страхов.

Другая сторона караевского экзистенциализма – тонкая лирика и связанная с ней ностальгическая печаль и внутренняя тишина, это словно «чувства без кожи». В

одном из своих интервью Караев заметил: «Вся моя музыка – это признание в любви. Если я в жизни что-то хорошее, значимое сделал, то только в те периоды, когда влюблялся». Повторяя название известной книги Барта, мы могли бы определить музыкальный мир Караева как «фрагменты речи влюбленного».

За поэтической утонченностью его творчества, за изысканностью интертекстуальных и «языковых» игр, за ироничностью и воображаемой театральностью его опусов, вместе с тем, стоит удивительно скрупулезный подход Караева к *деталям*, высокое и серьезное композиторское мастерство. При всей естественности и почти *импровизационной* легкости его музыки в процессе анализа обнаруживается, что за внешним хаосом жизни всегда скрывается *Порядок* в высоком смысле этого слова.

Композитор избирает оригинальные принципы работы со словом, которое становится особым видом звукового материала, обретая новые фонические свойства. Так, в «Постороннем» он использует приемы саунд-поэзии, а в «Cancion de cuna» вокальная партия – каждый ее звук – наделяется новыми приемами артикуляции, типичными для сугубо инструментальной материи, что придает специфический темброво-сонорный эффект.

Олицетворением порядка являются выдержанные принципы *серийной и постсерийной техники*, а также строго заданный *алгоритм* композиционной структуры, основанный на принципах *периодической* или *зеркальной симметрии*, на различных модификациях идеи *повторяемости* и *обратимости*.

Музыка **Фараджа Караева** удивительно яркая и эмоционально-выразительная, его сочинения хорошо известны не только в Москве и Баку, они звучат на знаменитых сценах России, Европы, Америки и Японии, под управлением лучших дирижеров в исполнении известнейших солистов, ансамблей и оркестров. Эта музыка безусловно достойна глубокого, детального изучения, его творчество, стиль, особенности жанровой системы, оркестрового письма, должны составить предмет дальнейших исследований.