

Марианна Сергеевна Высоцкая – музыковед,
доктор искусствоведения, профессор, заведующий
кафедрой современной музыки Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского, доцент
(Москва, Россия),
anna_mari@mail.ru

Marianna S. Vysotskaya – musicologist,
Doctor of Fine Arts, Professor,
Head of the Contemporary Music Division of the
Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Associate Professor
(Moscow, Russia),
anna_mari@mail.ru

УДК 781.61+782

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ «JOURNEY TO LOVE»
ФАРАДЖА КАРАЕВА

ON THE COMPOSITIONAL FEATURES OF THE “JOURNEY TO LOVE”
BY FARAJ KARAEV

Аннотация

В центре исследования находится моноопера Фараджа Караева «Journey to love», рассмотренная в аспекте жанрового синтеза и особенностей организации – как внешней, обусловленной структурой либретто, так и внутренней, детерминированной серийными и иными закономерностями. Проанализированы особенности авторской работы с серией, представлены схемы, иллюстрирующие порождающую функцию исходного ряда и конструктивную функцию серийных преобразований в масштабе всего сочинения. Сделан вывод о знаковости монооперы и типобразующем значении её характеристик в контексте творчества композитора.

Abstract

The research focuses on Faraj Karaev's mono-opera “Journey to love” in the aspect of genre synthesis and organizational features – both external, defined by the structure of the libretto, and internal, determined by serial and other patterns. The features of the author's work with the series are analyzed; the schemes that illustrate the generating function of the original series and the constructive function of the serial

transformations on the scale of the entire work are presented. The conclusion is made about the significance of the mono-opera and the type-forming importance of its characteristics in the context of the composer's work.

Ключевые слова: Караев, моноопера, композиция, серийный ряд, структура, звук

Keywords: Karaev, mono-opera, composition, set, structure, sound

*Всякое творчество, и музыка в том числе –
один из видов автобиографии.*

Фарадж Караев [1]

Жанр, представленный в наследии композитора единичным опусом, всегда вызывает интерес исследователя, стимулируя поиск оснований для выводов об «особости» произведения в контексте творчества автора. Для Фараджа Караева таким сочинением явилась монодрама для сопрано и камерного оркестра «Journey to love» («Путешествие к любви», 1978)¹. Написанная на стихи поэтов XX века и первоначально задуманная как монолог героя-мужчины, в итоге она оказалась озвучена женским голосом – жест, породивший возможность многоплановой трактовки фигуры солиста: это личность, я, главный и единственный персонаж драмы или же некое *мы*, символический образ Поэта всех времён? Быть может, сопрано – лишь один из инструментальных тембров, первый среди равных в ансамбле солистов? Наконец, не является ли видимое расхождение между текстом и его репрезентацией своего рода провокацией, порождающей вопрос, на который нет ответа?

¹ Первое – концертное – исполнение силами преподавателей и студентов эссенского Университета искусств Фолькванг (*Volkwang Hochschule*) состоялось в 1991 году в рамках международного фестиваля, посвящённого 100-летию со дня рождения С. Прокофьева. В 2013 году в Баку, на сцене Азербайджанского государственного ТЮЗа, сценическую премьеру оперы осуществили режиссёр Гела Канделаки, художник Елене Мурджикнели (Грузия), сопрано Фарида Мамедова, солисты Государственного симфонического оркестра имени Уз. Гаджибекова (Азербайджан) и дирижёр Владимир Рунчак (Украина).

В основе авторского либретто – исполняемые на языках оригинала стихи К. А. Сэндберга, Л. Ферлингетти, Э. Э. Каммингса (США), Р. Грейвза (Англия), Ж. Превера, Р. Шара (Франция), Дж. Унгаретти (Италия), С. Вальехо (Перу) и Н. Хикмета (Турция). В контексте поэтического многоязычия, когда тембр голоса и само слово воспринимаются в большей степени как саунд-материал, функции носителя эмоционально-смыслового содержания перенимает вокальная интонация. Безымянная героиня (в партитуре – Canto) повествует о страсти и предательстве, надежде и разочаровании, её экспрессивный монолог – о трагедии одиночества в любви, и это то, что роднит караевскую монодраму с классическими образцами жанра: «Ожиданием» М. Паппенхайм – А. Шёнберга и «Человеческим голосом» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. Возникают переклички и с ещё одним сочинением Шёнберга – драмой с музыкой «Счастливая рука», в которой речью наделён лишь один персонаж из трёх, и этот персонаж – Мужчина, подобно поэтическому герою «Journey to love», преданный своей возлюбленной. Моментом, общим для всех указанных сочинений, является и подчеркнутая анонимность действующих лиц, в монодраме Караева усиленная заменой конкретики рода и пола абстракцией тембра в сочетании с загадочным «несоответствием» женского голоса и «мужских» стихов.

Единый поэтический опус, образованный голосами разных поэтов, – сквозная структура либретто явилась композиционной моделью сочинения: опера представляет собой цепь эпизодов-миниатюр, свободно построенный вокальный монолог, синтезирующий принципы вокального цикла и симфонии – жанровый микст, сформировавший камерную оперу в целом и монооперу как её разновидность. От симфонии – цикличность, сквозная драматургия и метод интонационного строительства, основанный на выведении тематизма из единого источника. От вокального цикла – относительная условность сюжета, центрирование на психологическом портрете героя, небольшой состав исполнителей и уменьшение роли собственно театрального начала в пользу инструментальной сценографии. Последовательность музыкально-поэтических

миниатюр, каждая из которых посвящена раскрытию одного эмоционального состояния в широком спектре нюансов и градаций, фактически превращает композицию «Journey to love» в современную разновидность *книги стихов* или *романа в письмах*, тем самым сближая её с литературными формами, столь востребованными романтизмом XIX века.

Необычен тембровый состав сочинения, помимо традиционного инструментария² включающий аккордеон, препарированное фортепиано и джазовый квартет в составе: электрогитара, бас-гитара, ударные и электропиано. Полноправным участником инструментального ансамбля является магнитная лента, в определённые драматургические моменты воспроизводящая запись шумов города, звуков природы, а также музыкальные реминисценции – фрагменты исполняемого на балабане мугама «Segah» («Сегях»³) и композиции «Tarkus» рок-группы «Emerson, Lake & Palmer».

Предисловие к партитуре отражает взгляд автора на пространственную концепцию сочинения, согласно которой распределение ансамбля по группам сопровождается особой сценической рассадкой: так, колокола II располагаются в глубине зала (в ложе или на балконе), а в ц. 139 партитуры струнные делятся на три квартета, размещающиеся соответственно на сцене справа (Квартет I), в зале перед сценой слева (Квартет II) и в глубине зала, в ложе или на балконе (Квартет III).

Структурой либретто определены внутренние грани разделов музыкальной композиции, соотносимых по принципу чередования вокально-инструментальных и инструментальных секций (см. схему № 1).

² Флейта, альтовая флейта, бас-кларнет, колокола (две установки), вибрафон, фортепиано, 7 скрипок, 3 альты, 2 виолончели.

³ Один из семи основных ладов азербайджанской народной музыки, как правило, используемый для выражения любовных чувств.

Схема № 1

<i>Цифры партитуры</i>	<i>Поэтические тексты, инструментальные разделы</i>
1–2	К. Сэндберг. «Ноктюрн I»
2–19	Р. Грейвз. «Свидание»
19–32	Интермедия
32–46	Ж. Превер. «Красная лошадь»
46–52	Интермедия
52–72	Р. Шар. «Безмолвный страж», «Кроткий» (монтаж)
72–96	Дж. Унгаретти. «Одиночество»
96–126	Л. Ферлингетти. «Павлины»
126–139	Э. Э. Каммингс. «Песенка»
139–154	С. Вальехо. «Осадок» (начало)
154–171	Интермедия
171–181	С. Вальехо. «Осадок» (окончание)
181–184	Интермедия
184–200	Н. Хикмет. «Париж без тебя»
200 – до конца	К. Сэндберг. «Ноктюрн II»

Интонационным источником «Journey to love» служит серия, заимствованная из «Лирической сюиты» А. Берга (см. схему № 2, верхний ряд), – знак почитания одного из глубочайших лириков XX столетия и символ эмоциональной близости двух сочинений. На базе берговской серии, путём замены звуков хроматической гаммы на соответствующие им по порядковому номеру звуки квинтового ряда, конструируется ещё один двенадцатитоновый ряд, обозначенный как 5P, – принцип его выведения демонстрирует схема № 2. При этом исходный всеинтервальный ряд оказывается «вывернутым наизнанку» в границах тех же звуков, образующих тритон, – точный ракоход тонов 2–11, – сохраняя принцип тритоновой оси между тонами, равноудалёнными от центра⁴.

⁴ Тритоновое соотношение образуется и между соответствующими по порядковым номерам звуками рядов P и 5P.

Схема № 2

Из диффузии двух транспозиций ряда 5P формируется ещё одно важное в конструктивном смысле образование – 17-звуковой ряд NP, трансформации которого определяют интонационную структуру ткани и порядок вступления инструментальных голосов начиная с ц. 46 партитуры. Алгоритм построения ряда *NPfis* иллюстрирует схема № 3: методом диффузии / интерполяции конструируется промежуточный ряд высот (из *5Pb* – 7 единиц и из *5Ifis* – 10 единиц); далее, начиная со второго звука, через три на четвёртый звук выводится основной ряд *NPfis* (17 единиц), после чего от каждого из звуков ряда *5Pb*, входящих в структуру *NPfis*, строятся семь новых рядов NI и их ракоходы.

Схема № 3

В масштабах оперы серийный процесс организуют принципы сегментации и комплементарности, дополненные приёмами пермутации, ротации и интерполяции звуков ряда. Например, фактурный полиостинатный комплекс инструментальной интермедии в ц. 19 формируется на основе контрапунктического соединения коротких гемитонных отрезков (сегментов серийного ряда), сцепление которых в сумме образует ряд $5Pcis$ (пример № 1⁵).

Конструктивная функция серийных метаморфоз обнаруживается при детальном анализе партитуры раздела, в котором интонируются поэтические строки Вальехо. Процессы темообразования внутри каждой из инструментальных групп распавшегося ансамбля – дуэтов, трио, квартетов – осуществляются на основе комплементарности сегментов того или иного ряда, распределённых между разными тембрами, – принцип *Klangfarbenmelodie*, спроецированный на серийную структуру. Так, ряд $NIas$, звуки 1–5 которого образуют E_9 – лейтгармонию Квартета III (ц. 139, 144, 148, 154 и далее), – достраивается партией голоса: звуки 6–9 (ц. 148), 10 (ц. 151), и далее – партиями флейты и бас-кларнета (ц. 151). А тянущийся малый минорный a_9 Квартета II, представляющий собой вертикальный вариант сцепления 1–5 звуков ряда NPg , дополняется созвучием Квартета I (звуки 6–9, ц. 142) и вокальной партией, содержащей недостающие 10–17 звуки (ц. 147).

В ц. 165–167, где музыкальное изложение линий Квартета II представляет собой «двойной канон» на основе $Pcis$, отношения P–R распространяются и на пары голосов ($vn. 3 / vl. 2$ — $vn. 4 / vc. 2$), и на отдельные сегменты мелодических линий инструментов⁶ (см. пример № 2).

⁵ Нотные примеры воспроизводятся по авторской партитуре [2].

⁶ $vl. 2$ – P–R (точный) с центром *fis*; $vn. 4$ – P–R (звуковой) с центром *des*; $vn. 3$ – P–R (звуковысотный) с центром *fis*; $vc. 2$ – P–RI (точный) с центром *des-es* (интерполяция рядов $RIes-Ies$).

Пример № 1

The musical score is arranged in systems for Nastro, Violins (Vn.), Violas (VI), and Violoncellos (Vc.).

- Nastro:** Part 1 starts at measure 30, marked *pp* and *pz.*. It includes performance instructions: "20''", "1''", "ca 1''", and "e.t.c.". Circled letters A, B, C, D, and E are placed above the staff, with vertical dashed lines extending down to the other instruments.
- Vn. 1-7:** Violin parts 1 through 7. Parts 1-4 begin at measure 30 with *pp* and *pz.* dynamics. Parts 5-7 begin later with *pp* and *(pz.)* dynamics. All violin parts include *cresc.* markings.
- VI 1-3:** Viola parts 1, 2, and 3. Part 1 begins at measure 30 with *pp* and *(pz.)* dynamics. Parts 2 and 3 begin later with *pp* and *(pz.)* dynamics. All viola parts include *cresc.* markings.
- Vc. 1-2:** Violoncello parts 1 and 2. Part 1 begins at measure 30 with *pp* and *(pz.)* dynamics. Part 2 begins later with *pp* and *(pz.)* dynamics. Both cello parts include *cresc.* markings.

Описанные выше процессы подтверждают значимость исходного *Grundreihe* как основы единой интонационной драматургии и единого интонационного комплекса сочинения, реализованного в многообразии вертикализованных (гармония) и линейных (мелодика) проекций.

Аспект целостности композиции подчёркивает арочное обрамление – магнитная запись чтения стихов Сэндберга под аккомпанемент «симфонии» конкретных звучаний. Из этого контрапункта музыки человеческой речи и музыки природы сочинение рождается, в нём же угасает – разнится поэтическое содержание и детерминируемый им характер звукового «фона». Так, открывающий монооперу текст «Ноктюрна I» предопределил «морскую» тематику конкретного сопровождения – шум прибоя, свист ветра, крик чайки. Музыка вступающего затем инструментального ансамбля воспринимается как производная от природных звучаний – настолько органичны и картинно-изобразительны прихотливые изгибы мелодии аккордеона и флейты, глубокие резонирующие созвучия двух фортепиано, насыщенные «воздухом» воспаряющие реплики вибратона. В финале поэтический текст «Ноктюрна II» произносится под аккомпанемент свиста ветра, шума дождя и шелеста степной травы. Тихо возникает и так же неуловимо исчезает отголосок «Tarkus» – призрачный и мимолётный, как обрётённое и утраченное счастье.

Иным смыслом наделены эпизоды агрессивного вторжения «фиксированных звуков» (П. Шеффер), вписанные в линию конфликтной драматургии сочинения. В ц. 33 это постепенно нарастающий скрежет, звук часового механизма, в ц. 52 – коллаж различных шумов и разрозненных отрывков композиции «Tarkus», который развивается по линии динамического усиления и в следующем разделе партитуры (эпизод с текстом Унгаретти) накладывается на голос певицы. Как почти всегда у Караева, драма реализуется не в открытом противоборстве полярных начал, но через их параллелизм – «событийно» не столько действие, сколько инициированная им рефлексия. К ц. 95 вокальные реплики становятся всё короче, магнитофон прерывает голос,

заглушает пение и наконец полностью вытесняет солистку. Общая динамика эпизода – $f < tutta la forza$, поэтический текст разъят на лексемы – вплоть до вычленения фонем, имеющих смысловое и синтаксическое значение (см. пример № 3).

Пример № 3

The musical score consists of three systems. The first system (measures 79-81) shows the Soprano part with dynamics ff , f , and ff . The Nastro part is mostly silent. The second system (measure 82) shows the Soprano part with dynamics mf and f . The Nastro part is silent. The third system (measure 83) shows the Soprano part with dynamics mp and ff . The Nastro part is silent. The lyrics are: O! O! O! O! O! O! co-me ful-mi-ni O! ful-mi-ni ful - mi - ni la cam - pa - a - a - a - a - a - a - na

Интонационно-гармоническая конструкция данного раздела, непосредственно связанная со структурой предшествующего раздела на текст Шара, выстраивается следующим образом:

– общее количество звуков партии *Santo* исчисляется цифрой 141: 7 рядов NI ($7 \times 17 = 119$ звуков) + 22 звука, составленные из остатков – 10–17 NRIs (не вошедшие в *Santo* раздела ц. 52–72 / Р. Шар), 11–17 NPfis (не вошедшие в партию фортепиано I раздела ц. 52–72 / Р. Шар), 8–12 5Pb и 11–12 5Ifis, не вошедшие в образование ряда NPfis;

– 22 звука составляют 6 вставок между 7 рядами NI (6–5–4–3–2–2 звука);

– изначально общее количество звуков распределено между 7 строками текста как $20 + 20 + 20 + 20 + 20 + 20 + 21 (= 141)$;

– приняв число 20 за центр, от которого в обе стороны отсчитывается равное количество звуков, получаем финальный вариант распределения общего количества звуков: $20 + 27 + 15 + 25 + 12 + 13 + 29 (= 141)$. Схема распределения: строка 1 = 20 звуков; 3 и 4 строки = $20 - / + 5$ (15 и 25 звуков); 2 и 6 строки = $20 + / - 7$ (27 и 13 звуков); 5 и 7 строки = $20 - 8$ и $21 + 8$ (12 и 29 звуков).

Свою звуковысотную структуру имеет и следующий раздел партитуры, поэтической основой которого послужил «импрессионистический» стих Ферлингетти «Павлины»:

– 12 рядов выбраны с помощью жребия из всех форм и транспозиций основной серии, ряда 5 и ряда N;

– каждый ряд делится на три группы звуков, количество звуков в группе определено с помощью жребия;

– образован ряд из 164 звуков ($17 \times 4 + 12 \times 8$);

– 164 звука, распределённые между инструментами и Canto, делятся на группы таким образом, что граница каждой группы проходит через тон *es*.

Партия солистки сложна и основана на многообразии вокальных приёмов, среди которых – кантилена и *Sprechgesang*, тембрально окрашенное произнесение фонем и техника пения с закрытым ртом. Меняя типы интонирования, сопрано меняет и роли, то доминируя, то растворяясь в ансамбле, – полуголос / полуинструмент. Инструментальная природа вокальной партии словно побуждает композитора к «оркестровке» стиха: отсюда – повышенное внимание к фонетической составляющей слова, разрабатываемой по законам музыкальной логики. Артикуляция отдельных слов и слогов часто сопровождается сонорными эффектами в виде глиссандирования, *quasi-frullato*, почти беззвучного шёпота *con sordino* – так работа с текстом обретает облик работы с музыкальным материалом, а вокальная партия – вид разнотембровой партитуры, создаваемой на основе богатой фонической палитры языка.

Намеренно разноплановое целое, композиция «Journey to love» едина по стилю и авторской интонации. В её многоязычии как проявлении всемирной открытости – одна из примет поставангардного мышления, наследующего исторически более ранней идее «европейскости». Музыкальная композиция, «нанизанная» на структурный каркас либретто, следует его изгибам, выстраивая параллельную драматургию, которая реализуется в параметрах тембра, звуковысотности, вокальной артикуляции. Особенности стихосложения находят отражение в строфическом и куплетном принципах музыкальной организации, в целом формирующих масштабную композицию сквозного строения. Переплетение и наложение параллельных планов рождает и обратное влияние, вследствие чего текстовая форма оказывается вписанной в музыкальную конструкцию циклического типа со вступлением (Сэндберг), разделами экспонирования образов, завязки и развития конфликта (Грейвз, Превер, Шар, Унгаретти, Вальехо), лирическим Adagio (Ферлингетти), скерцо (Каммингс), репризой⁷ (Хикмет) и кодой (Сэндберг) – фактически одночастная симфония с голосом. В то же время присутствующие в «Journey to love» косвенные намёки на признаки «нормативной» оперы выводят поэтические тексты на иной уровень функциональности, повышая их статус скромного повествования от лица лирического героя. В озвучении практически каждого из стихотворений наряду с Canto участвуют различные тембры – своего рода внесценические безымянные персонажи, не фигурирующие в реальном действии: инструментальные дуэты, трио, квартеты с индивидуализированными типами изложения восполняют отсутствие составляющих большую оперу разнообразных вокальных ансамблей, отсюда – «вербальность» музыкальных партий и театральная визуализация исполнительства, подчёркнутая особой рассадкой. Собственно, и сама манера

⁷ В «Journey to love» репризность – понятие в большей степени музыкальное, нежели поэтическое. Реализуемая на разных уровнях: от варьируемого повтора реплик и фраз в границах определённого фрагмента до арочной конструкции, объёмлющей всё сочинение, – музыкальная репризность подчинена автономной от текста логике (исключение составляет «Песенка» Каммингса, сама лексическая структура которой обуславливает повторность в музыке).

произнесения текста во всём многообразии нюансировки и способов интонирования рождает иллюзию диалога, присутствия незримого визави героя. Функцию массовых сцен – картин внешнего мира – перенимает пласт конкретной музыки, составляющей и фон, и действенную оппозицию лирическому «сюжету»⁸. Он же замещает традиционные оркестровые вступление и послесловие – авторский комментарий-отстранение, наряду с эмоционально-психологическим настроем живописующий «место действия» драмы.

Знаковость монооперы, типобразующее значение её характеристик в контексте творчества Караева обусловлены не только камерно-лирическим содержанием, центрированным мотивом одиночества, но и спецификой собственно музыкальных закономерностей – сплавом различных техник, сольно-ансамблевой трактовкой инструментального комплекса и тембровой полихромностью, а также изысканным структурализмом мышления, явленным на разных уровнях звуковой организации: от конструирования серии до построения крупных разделов формы.

Литература

1. Караев Ф. Лекция об Инструментальном театре. Композитор Фарадж Караев. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 27.02.2021).
2. Караев Ф. *Journey to love*. Партитура (рукопись).

References

1. Karaev F. *Lekcija ob Instrumental'nom teatre. Kompozitor Faradzh Karaev* [A Lecture on Instrumental Theater. The Composer Faraj Karaev]. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (27.02.2021).
2. Karaev F. *Journey to love* [Journey to love]. Score (manuscript).

⁸ Нерядоположенность «живого» звука и механически воспроизводимых шумов может быть расценена как воплощение традиционной для романтической оперы идеи двух миров, в свою очередь, олицетворяющей конфликт героя и чуждой ему среды.