

М. С. Высоцкая
Москва

ПАМЯТИ А.(E)SCH. И ED(E)S.D.
КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА «VINGT ANS APRÈS — NOSTALGIE...»
ФАРАДЖА КАРАЕВА

Для современного слушателя давно стало привычным, что имена Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова, при всем ярчайшем отличии творческих индивидуальностей, произносятся на одном дыхании, выписаны «единой строкой», а музыка композиторов звучит в рамках одних и тех же концертов и фестивалей. Закономерности исторической ретроспективы — в частичном снятии различий и попытке выведения того общего, что сближает художников, сообщая им статус выразителей времени, эпохи.

В ряду мемориальных приношений А. Шнитке и Э. Денисову¹ сочинение Фараджа Караева занимает особое место: Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...» («Двадцать лет спустя — ностальгия...») посвящен памяти обоих Мастеров. Название композиции — не только мини-интертекст, отсылающий к внемузыкальным объектам², но и разновидность «открытого», становящегося текста, текста-процесса, имеющего обоснование в системе авторского стиля. Представляя в творчестве Караева автогерменевтическую и паратекстуальную тенденции, этот опус 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, Концерт для оркестра (2009). Параллельно модификации, росту названия увеличивается масштаб сочинения, усложняется его симфоническая драматургия, претерпевает эволюцию тембровый параметр — от небольшого ансамбля к тройному составу симфонического оркестра³.

«Памятная» часть заглавия — это дань уважения 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 свое обещание. Эту поддержку Де-

¹ Среди авторов посвящений — С. Слонимский, Р. Леденёв, Д. Смирнов, Ю. Каспаров, В. Екимовский, А. Вустин, А. Сафронов, Е. Подгайц и другие композиторы.

² Роман А. Дюма и фильм А. Тарковского.

³ Премьера сочинения состоялась 30 ноября 2009 года в Большом зале Московской консерватории в рамках XXXI Международного фестиваля современной музыки «Московская осень» (Государственная академическая симфоническая капелла, дирижер Валерий Полянский).

нисова — 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. Друзья — 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 пришел, 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.

Были и другие встречи. Так, в те же годы в Большом зале консерватории состоялся авторский концерт К. Пендерецкого, в рамках которого прозвучал скрипичный концерт; солист — Григорий Жислин, за дирижерским 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 немыслимо. На это не хватало смелости. Состоялся следующий диалог:

ФК: Маэстро не очень хороший дирижер.

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

Когда в конце 1970-х — начале 1980-х в Баку сыграли Concerto grosso № 1 Шнитке (оркестром Азербайджанской филармонии дирижировал 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 «увел». 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 напряженно. 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»⁴.

Воспоминания можно множить.

В сочинении, о котором идет речь в настоящей статье, 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 трехполутоновый 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 внемузыкальные ассоциации символ и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный прием применен 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 трех уменьшенных септаккордов и обладает свойством внутренней симметрии, проявляемой на разных масштабных уровнях⁵, его интонационный модус определяет тритон, образующийся между соседними звуками (сегмент *a*) или между звуками, следующими друг за другом через один (сегменты *b*)⁶:

Пример 1. Ф. Караев. Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...». Серия



⁴ Из устных бесед автора статьи с Ф. К. Караевым.

⁵ Зеркально симметричны: сегмент *a* — относительно внутренней оси, серийные «шестерки» — относительно друг друга, а также прямая и ракоходная серийные формы.

⁶ Данная серия была использована композитором в сочинении «Aus...», частично заимствующем музыкальный материал Камерного концерта «...alla "Nostalgie"», а также — с незначительным изменением порядка следования звуков — в маленьком спектакле «Посторонний».

Четырехчастная 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 (т. 1–78)⁷:

интервал	инструменты	такты
↑ c–fis	flauto in G (flauto I (II)) <i>viola / violini I</i>	7–10, 28–31, 47–50 44–45
↓ c–fis	<i>viola / clarinetto in B</i>	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) <i>violoncelli / viola</i>	56–58, 73–74 34
↓ fis–c	flauto II (flauto in G)	66–70, 75–77
↓ f–h	oboe I (oboe II) <i>flauto II</i>	72–75 70–73
↓ es–a	<i>flauto in G</i> fagotto I corno I / corno II (<i>corno I / corno II</i>)	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» (т. 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

⁷ 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.

вырастают здесь в протяженные 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 контроктавы⁸ к ясной звучности среднего регистра (первая октава), от сумрачных красок — к светлой тембрике. Высотно-тембровое восхождение сопровождается разрежением кластерной плотности, в финале преобразующейся в диатонический тетраход. Нижеследующая схема представляет план взаимодействия сольного и многоголосного («фонового») комплексов в параметрах тембра, звуковысотности и длительности звучания⁹:

такты	«фон»		соло	
	инструменты	звуковысотность (кластер)	инструмент	звуковысотность (тритон)
1–4	ottoni <i>fiati / archi / piano / timpani</i>	[H ₁ -Es] [A ₂ -Es]	fagotto I	B ₁ -E
4–7	<i>fiati / contrabassi / timpani</i> <i>piano</i>	[H ₁ -Es] [H ₇ -Es]		
8–10	<i>fiati / contrabassi</i>	[H ₁ -Es]	tuba	B ₁ -E
10–12	ottoni / timpani <i>piano</i>	[H ₁ -Es] [H ₇ -Es]		
13–16	ottoni	[H ₁ -Es]	clarinet- to bs.	B ₁ -E
16–19	archi <i>arpa / timpani</i>	[f-a] [f-a]	corno I	b-e
20–22	<i>fiati / ottoni / contrabassi</i>	[Fis-d]	trombone I	cis-G
22–24	<i>fiati / ottoni</i> <i>archi / clarinetto</i>	[Fis-d] [Gis-d]		
25–27	<i>fiati / ottoni</i>	[Fis-d]	corno IV	G-cis
27–29	<i>fiati / contrabassi</i> <i>archi</i>	[Fis-d] [Fis-d]		
29–31	<i>fiati / contrabassi</i>	[Fis-d]	tuba	cis-G
31–33	<i>fiati / archi</i> <i>arpa / piano</i>	[e-cis'] [E-d]		

⁸ 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.

⁹ Курсивом выделены тембры и совокупная высотность созвучий, кратковременно вторгающихся в звучность тянущихся кластеров; границы кластеров обозначены квадратными скобками.

такты	«фон»		соло	
	инструменты	звуковысотность (кластер)	инструмент	звуковысотность (тритон)
33–35	fiati / archi	[e–cis ¹]	corno ingl.	c ¹ –fis
35–43	archi fiati / arpa / piano	[e–d ¹] [e–d ¹]		
43–44	archi	[e–d ¹]	fagotto I	c ¹ –fis
44–47	archi fiati / arpa / piano	[e–d ¹] [e–d ¹]		
47–49	archi fiati / arpa / piano	[f–e ¹] [e–d ¹]		
49–50	archi	[e–d ¹]	clarinetto	c ¹ –fis
50–52	fiati / archi arpa / piano	[f–e ¹] [f–e ¹]		
52–53	fiati / archi	[f–e ¹ / fis–f ¹]		
53–54	fiati / archi arpa / piano	[f–e ¹ / g–fis ¹] [f–e ¹]		
54–55	fiati / archi	[f–e ¹ / gis–g ¹]		
55–56	archi	[b–gis ¹]	flauto in G	a ¹ –es ¹
56–58	archi	[b–g ¹]		
58–60 (59)	archi / clarinetto	h–c ¹ –d ¹ –e ¹ – f ¹ –g ¹	corno I	es ¹ –a
60	violini / clarinetto	c ¹ –d ¹ –e ¹ –f ¹		

В третьей части не нашедшее разрядки напряжение, аккумулируемое «энергоемкой» тритоновой интонацией, отчасти рассеивается в пространных арпеджио. Этот оркестровый план сохраняет свои доминирующие позиции в первом разделе формы (т. 1–27)¹⁰, 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, развернутую в обе стороны от центра с, — обращенный звуковысотный канон, в котором каждому звуку соответствует определенная высотная позиция. Действующий в партитуре принцип комплементарности достраивает

¹⁰ В целом форма III части представляет собой сквозную структуру ABCD, где метрически организованные разделы А и С чередуются с относительно свободными в плане метрики разделами В и D, включающими алеаторические построения.

ряд до 11 звуков. Изощренной ритмической структуре, изобилующей разнопропорциональными фигурами, корреспондирует тонко нюансированная шкала динамики, в которой поступенность переходов соседствует с резким сопоставлением контрастных типов звучности. В т. 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 (*fiati / ottoni / archi*) с индивидуальным интонационным профилем — мелодизированным серийным сегментам контрапунктируют «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 четвертой части завершается процесс «торможения» формы, очередным этапом которого становится вариативная «куплетность» т. 1–45 — троекратно воспроизводимый тематический комплекс растет изнутри за счёт структурного расширения составляющих его компонентов: 2–1–1–6 — 2–2–1–7 — 2–5–1–8, — где цифры обозначают количество тактов. Четвертое проведение перерастает в сегментированное изложение серии — «классическую» версию *Klangfarbenmelodie*, реализованную в тембрике валторны I, фагота I, бас-кларнета, басовой флейты и флейты I (т. 45–56).

Последующие страницы партитуры (т. 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 (т. 82–85) синтаксическая структура распадается на мельчайшие осколки, музыка рассеивается в призвуках и — словно душа, высвобожденная 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 беско-

Пример 2. Ф. Караев. Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...». Т. 28–32

The image displays a page of a musical score for an orchestra, covering measures 28 through 32. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. I, Fl. II, Fl. a., Ob. I, Ob. II, C. ingl., Cl. I (B), Cl. II (A), Cl. b., Fag. I, Fag. II, Fag. III, Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV, Tr-be I-II, Tr-ba picc., Tr-ni I-II, Tr-ne III, Tuba, Timp., Vn I, Vn II, V-le, Vc., and Cb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The page is numbered 31 at the bottom left and 32 at the bottom right, indicating it is a two-page spread.

Пример 3. Ф. Караев. Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...». Раздел IV–A

The image displays a page of a musical score for an orchestra, labeled as Section IV-A. The score is divided into two main systems. The first system includes parts for woodwinds: Fl. II, Fl. a., Ob. I, Ob. II, Cl. II (A), Cl. b., Fag. I, and Fag. II. The second system includes parts for brass: Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV, Tr-ne I, Tr-ne II, and Timp. The third system includes parts for strings: V-ni I, V-ni II, V-le, Vc., and Cb. tutti unis. The score features various musical notations, including dynamics (mf, sf, f, sfz, sfz), articulation (acc, sfz), and performance instructions (con sord., sord., sfz, sfz, sfz). The tempo is marked as 'Meno mosso' with a metronome marking of 92-96. The score is divided into measures, with measure numbers 44, 45, 46, 47, 48, and 49 indicated at the bottom.

IV-A [V-A]

Fl. II
Fl. a.
Ob. I
Ob. II
Cl. II (A)
Cl. b.
Fag. I
Fag. II

IV-A **V-A** **Meno mosso:** $\text{♩} = 92-96$

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr-ne I
Tr-ne II
Timp.

IV-A **V-A** **Meno mosso:** $\text{♩} = 92-96$

V-ni I
V-ni II
V-le
Vc.
Archi div.
in 2
V-ni I
V-ni II
V-le
Vc.
Cb. tutti unis.

Пример 4. Ф. Караев. Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...». Т. 56–81

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The top system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Anglais III (Cor. III), Violins I (V-ni I div.), Violins II (V-ni II div.), Violas (V-le div.), and Cellos/Double Basses (V-c. div.). The bottom system includes the Trombone III (Tr-ne III) and continues the string parts. The score is marked with dynamics such as *ppp*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like *solo*, *senza sord.*, and *p possibile*. Measure numbers 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated at the bottom of the staves. A time signature change to $\frac{2}{4} + \frac{3}{16}$ is shown above the Trombone III part in measures 68 and 69. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 70.

нечное возвращение к тягостной *idée fixe*, сверхтяжелому, всё в себя вобравшему переживанию, находящему иллюзорную разрядку в финале — символическом акте расставания души с телом, «катастрофе “с выключенным звуком”»¹¹.

Емкая 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 нем нет той ускользающей и печальной (до слез!) красоты, как в “Моцарте на Карловом мосту”¹²; в нем, 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»¹³.

¹¹ Выражение М. Германа цит. по: *Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века.* СПб., 2005. С. 57.

¹² Имеется в виду Серенада для большого симфонического оркестра «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982).

¹³ См.: Композитор Фарадж Караев: интернет-сайт. URL: http://www.karaev.net/w_2009_vingt_apres_nostalgie_r.html