

метрическим средством и не только не нарушают метрические нормы, но, напротив, способствуют их установлению.

Особый характер функционирования словесных вставок и огласовок — далеко не единственная

особенность *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей, обуславливаемая ее квантитивной природой. Последняя проявляет себя многообразно и подчас неожиданно, давая возможность пересмотреть устоявшиеся взгляды относительно многих дру-

гих параметров организации татарско-мишарских многослоговых песен. Это означает, что разговор о проявлениях квантитивной логики в образцах татарской традиционной культуры может и должен быть продолжен.

Список литературы

1. **Земцовский И.** Русская протяжная песня: Опыт исследования. — Л.: Музыка, 1967. — 195 с.
2. **Исхакова-Вамба Р.** Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1981. — 192 с.
3. Песни татар-мишарей / Казан. консерватория; сост., нотация, предисловие, комментарии Е. Смирновой, Л. Сарваровой. — В печати.
4. Песни Татарской Каргалы / Казан. консерватория; сост., общ. ред., вступит. ст. и коммент. Е. Смирновой. — Казань, 2007. — 344 с. — ISBN 5-85401-065-85.
5. **Нигмедзянов М.** Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1970. — 184 с.
6. **Нигъмәтҗанов М.** Татар халык җырлары. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. — 216 б.
7. **Нигмедзянов М.** Народные песни волжских татар. — М.: Сов. композитор, 1982. — 136 с.
8. **Сайдашева З.** Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте нацио-

нальной истории. — Казань: Матбугат йорты, 2002. — 166 с. — ISBN 5-89120-193-3.

9. **Сарварова Л.** Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. ... канд. искусствовед. — Казань, 2006. — Ч. 1. — 245 с.; Ч. 2. — 497 с.

10. **Смирнова Е.** Ритмический строй музыкально-этического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казан. консерватория. — Казань, 2008. — 580 с. — ISBN 978-5-85401-093-1.

11. **Харлап М.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–104.

12. **Харлап М.** Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 103 с.

13. **Харлап М.** Метр // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 341–342. — ISBN 5-85270-033-9.

Veniamin SMOTROV

Amazing world of an eccentric composer. On Kaikhosru Sorabji

В статье представлена биография Сорабджи, стилистические особенности, сравнение с современниками композитора, дан список произведений и жанров с датой и длительностью. Отмечается антиавангардистская направленность творчества композитора, категория времени в его музыке.

It's article present Sorabji's biography. After that expound characteristic particulars of style, compare with contemporary to him composers. There given list of important works and genres, where marked date and approximately duration of pieces. Talk about Sorabji's antiavangardist direction, about 'time category' in his music, pianistic difficulty.

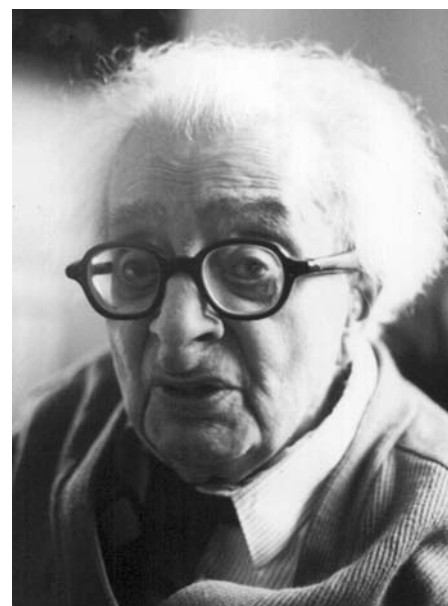
Вениамин СМОТРОВ

Удивительный мир эксцентричного композитора. О Кайхосру Сорабджи

Оставшийся позади XX век подарил миру много самобытных ярких композиторов. Кто-то из них еще при жизни пользовался почетом, славой и уважением. У иных же судьба сложилась менее счастливо: они часто оставались неизвестными или непонятыми даже в среде музыкантов-профессионалов; только к концу жизни или уже после смерти их произведения получили доступ к широкой аудитории. Об одном таком композиторе, которого в России знают очень немногие, пойдет речь в статье.

История музыки Великобритании, где всю жизнь провел наш герой, парадоксальна: после расцвета в эпоху Возрождения наступил спад, продолжавшийся около 200 лет, а в конце XIX – начале XX века произошло новое возрождение ан-

глийской музыки. Результатом этого возрождения, начавшегося с Чарльза Стэнфорда и продлившегося полвека — через Фредерика Диллиуса и Эдварда Элгара — стало появление к середине XX века целой плеяды выдающихся оригинальных композиторов, внесших вклад в мировую культуру. Их имена: Ральф Воан-Вильямс, Арнольд Бакс, Густав Холст, Самюэль Колридж, Сирил Скотт, Питер Уорлок, Уильям Уолтон, Бенджамин Бриттен. Многие композиторы Англии в глазах европейцев выглядят эксцентричными. В качестве примера можно привести имя мастера вокальной миниатюры Питера Уорлока (покончившего жизнь самоубийством). Он выпускал свою музыку под псевдонимом, а под настоящим именем Филиппа Хезлтайна выступал в качестве



Кайхосру Шапурджи Сорабджи. 1988 год. Фото Клива Спенсера Бентли

музыкального критика, в чьих работах было много нападок, в том числе, и на собственную музыку. Иные были не столь «двуликими», но все же склонность к загадочности, мистификациям, повышенный интерес к экзотике можно заметить и у других композиторов (Холст, Элгар, Эрнест-Джон Моран, Гренвилл Банток, Роберт Симпсон). Но, пожалуй, самым необычным композитором, в личности которого соединяется экзотичность с «провинциальностью» музыки Великобритании, был неангличанин Кайхосру Сорабджи.

Начало пути

Кайхосру Шапурджи Сорабджи (Kaikhosru Shapurji Sorabji), настоящее имя Леон Дадли Сорабджи (Leon Dudley Sorabji), родился в Чингфорде (графство Эссекс, недалеко от Лондона) 14 августа 1892 года¹. Его отец Шапурджи Сорабджи — зороастриец-парс из Бомбея, инженер-строитель; мать Мадлен Матильда Сорабджи — испано-сицилийского происхождения (по другой версии — английского), оперная певица. Первые уроки музыки он получил у матери, которая оказала значительное музыкальное влияние на сына. Вместе с ней Сорабджи с самого раннего возраста посещал концерты, она прививала ему любовь к опере.

Дальнейшее музыкальное образование его было частным, но в целом, можно сказать, что он самоучка. Для Англии это не редкость: крупнейший композитор Эдвард Элгар, предшественник Сорабджи, также был самоучкой. Молодого Сорабджи интересовало все, что касалось современной европейской музыки; он посещал концерты, старался покупать новейшие нотные издания. В круг его интересов входила музыка Малера, Дебюсси, Рахманинова, Скрябина, Шёнберга и других композиторов в то время, когда современная европейская музыка в Англии была малоизвестна. Можно отметить также особенную любовь к русской музыке (Скрябин, Метнер). Долгое время именно Скрябин больше всех влиял на Сорабджи. Затем все больше и больше композитора стали увлекать сочинения Феруччо Бузони. Подоб-

но Бузони, личность и творчество Сорабджи соединяют черты разных национальных культур. В своем творчестве он сочетал развитие традиций Баха и романтиков².

Композитор проявил исключительные пианистические способности, но не хотел быть концертующим пианистом — гораздо больше его привлекала музыкально-критическая деятельность³.

Первые сочинения Сорабджи были написаны достаточно поздно — в 22 года. Огромное композиторское дарование и желание заниматься сочинением открылось совершенно случайно: в 1914 году Чарльз Тру, который преподавал ему углубленный курс полифонии, внезапно велел ему идти домой и написать что-нибудь собственное. По словам Сорабджи: «Я пошел домой безо всяких мыслей в голове, потом я записал несколько каденций, офранцузенных пьес а la Ravel, и сочинил несколько песен. Потом я начал фортепианный концерт <...> и затем я уже не смог остановить себя» [3].

Становление стиля, запрет на исполнения

Кайхосру Сорабджи был нелюбимым человеком, который терпеть не мог общественных собра-

ний, многолюдных мест и т. п., с этим было связано и нежелание становиться концертующим пианистом. Но все же, изредка он появлялся на публике (по информации Архива композитора, он выступал с исполнением своих сочинений публично девять раз с 1920 по 1936 год) и получал доброжелательные отзывы о своей музыке от многих крупных музыкантов (например, композитора Джона Айрленда, пианиста Эгона Петри).

В 1919 году Сорабджи написал сонату для фортепиано (впоследствии № 1; однако, существует соната без номера, написанная раньше), которую (как и сонату № 2) он посвятил своему кумиру, композитору и пианисту Феруччо Бузони. Когда в ноябре этого же года Бузони приехал в Лондон, Сорабджи сыграл для него лично свою Первую сонату (пример 1). Хотя соната скорее свидетельствует о влиянии Скрябина, да и сама музыка ее вряд ли была близка Бузони, маститый пианист и композитор, польщенный таким почтением и любовью со стороны Сорабджи, признал его талант и впоследствии помог издать эту сонату (изд. Peters).

22 апреля 1930 года ноктюрн для фортепиано «Le Jardin Parfume»⁴ Сорабджи транслировала радиове-

Пример 1. Кайхосру Сорабджи. Соната № 1

Kaikhosru Sorabji.
(MCMXIX.)

Modéré sans hâte, mais avec entrain.

Piano.

Délibérément: un tout petit peu ralenti.

¹ Есть вероятность, что эта дата неверна: композитор заявлял, что он осуждает «болезненное любопытство на предмет возраста»; из-за этого некоторые подробности его рождения до сих пор остаются неизвестными.

² С другой стороны, объединение рационального (полифонического) мышления и чувственного начала — это, пожалуй, типичная черта романтизма вообще. Так, например, Лядов музыку Шопена называл «насквозь полифоничной» [1, с. 49], хотя Шопен и не использовал полифонических форм.

³ Это засвидетельствовано в письме Сорабджи своему другу Филиппу Хезелтайну (Питеру Уорлоку)[6].

⁴ «Благоуханный сад», — название книги арабийского шейха Нефзави, написанной в начале XVI века.

щательная корпорация ВВС (пример 2). Ее услышал Фредерик Дилиус, который написал композитору: «Я прошлым вечером слушал Вашу пьесу. Она меня сильно заинтересовала. В ней очень много настоящей чувственной красоты...» [10]. Через 50 лет, в далекие 1979–1980 годы Сорабджи пишет пьесу «Il tessuto d'arabeschi» («Вытканые арабески») для флейты и струнного квартета, и посвятит ее памяти Дилиуса.

В том же, 1930-м году в Глазго, при помощи друга Сорабджи Эрика Чисхолма состоятся две знаменательные премьеры больших фортепианных сочинений — Четвертой сонаты и цикла «Opus Clavicembalisticum» (пример 3). Отмечая изумительное мастерство, критики корили композитора за несоответствие того, что он играет, его же нотному тексту. Возможно, объяснением причины может послужить следующая его фраза: «Я удивлен, узнав, что Майкл (пианист М. Хаберманн — В. С.) запоминает мою музыку. Я в жизни не мог этого сделать»⁵.

В 1932 году умер отец Сорабджи, оставив наследство, позволившее ему заниматься только сочинением.

Сорабджи не видел должного признания своего таланта⁶. 16 декабря 1936 года он в последний раз вышел на концертную сцену и представил слушателям «Вторую токкату» (1933–1934; продолжительность — около 2 часов). Вскоре после этого выступления композитор запретил исполнение и издание своей музыки без личного согласия⁷.

С 1915 и до своего выхода на пенсию в 1945 году Сорабджи работал в нескольких регулярных изданиях как музыкальный критик (New Age, New English Weekly) и написал сотни статей. Он был очень язвительным. «Насекомые, которые являются просто вредными, хотят думать, что имеют жало» — вот один из его афоризмов. Сорабджи «защищал» музыку Бузони, Алькана, Метнера, Малера, Дилиуса и Шимановского, и искренне ненавидел музыку Шостаковича, Стравинского, Хиндемита, даже Равеля (позднего периода). Однако, не только композиторы были героями его статей. Сорабджи привлекали такие фигуры, как персидский поэт и философ XV века Абдурахман Джами, французский философ Рене Генон, Леонардо да Винчи и многие другие. Как критик он, подобно Стравинскому, был непреклонен и безапелляционен, хотя

иногда, со временем, полностью изменял свою точку зрения. Он порицал систематизированное массовое образование, демократию, эгалитаризм, сентиментализм.

Не считая нескольких поездок⁸, композитор почти безвыездно провел долгую жизнь в Великобритании — сначала в Лондоне, а потом в округе Южный Дорсет (South Dorset, графство Дорсет), в деревне Корф Кастл⁹ (Corfe Castle). В Дорсете на двери его дома висела табличка: «Посетители нежелательны. Римско-католические монахини в полном одеянии могут входить без предупреждения»¹⁰.

В его мировоззрении сочетался католицизм (об этом свидетельствует, например, то, что в 1955–1961 годах, не рассчитывая на исполнения своих сочинений, он написал огромную мессу) и зороастрийские верования. Николай Слонимский, ссылаясь на него в музыкальном биографическом словаре Бейкера 1958 года (Слонимский был редактором), как на индуса, получил невероятную жесткий ответ: «Не смеете называть меня индусом! Мы — парсы, последователи Заратустры!» Существует анекдот о том, что друг Слонимского предостерег его: если Вы хотите жить, сделайте так, как

Пример 2. Кайхосру Сорабджи. Ноктюрн «Le Jardin Parfume» (фрагмент)

⁵ «I am amazed to learn that Michael memorized my work. I couldn't do that to save my life» [5].

⁶ Из более 100 работ, при жизни опубликовано всего 16. Чрезвычайные трудности чтения с листа и расшифровки его идей побуждали большинство критиков немедленно отклонять произведения как «бессвязные каракули музыкального сумасшедшего». Иные ему прочили большой успех, если бы он выпускал свою музыку в виде рулонов для механического пианино. И эти слова были сказаны по поводу раннего творчества, когда не было еще масштабных многочасовых концепций, до сих пор вселяющих страх и ужас исполнителям всего мира, с фактурой, едва умещающейся на трех-четырёх строках! (пример 1) Вплоть до середины 1970-х годов его произведения считались неисполнимыми.

⁷ Вкупе с исключительной сложностью его сочинений это стало полным уходом из концертной жизни. В связи с этим фактом в разных статьях «безразличии к судьбе своих произведений» со стороны Сорабджи (см.: **Бородин Б.** Шарль Алькан — Берлиоз фортепиано // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 126).

⁸ Например, во время одной из поездок, 2 июня 1921 года, в Париже состоялась премьера «Trois poemes pour chant et piano» (1918–1919); а 13 января 1922 года в Вене он исполнил Первую сонату для фортепиано, тогда же состоялась премьера Второй сонаты; во время поездки в Италию композитор написал Четвертую сонату для фортепиано.

⁹ Название деревни происходит от названия разрушенного замка, который находится на ее территории. Возможно, из-за названия возникли слухи о том, что Сорабджи сказочно богат, живет в замке и т. д. На самом деле, первый исполнитель произведений Сорабджи Майкл Хаберманн говорит, что «он жил в деревне, названной Замок Корф, и там правда старый замок существует. Но, на самом деле, он жил в маленьком доме, бунгало или коттедже, если хотите» [4].

¹⁰ «Visitors unwelcome. Roman Catholic nuns in full habit may enter without appointment» [11].

хочет Сорабджи! В итоге, Слонимский написал¹¹ так, как пожелал Сорабджи¹².

В 1959 году умерла мать композитора; своей семьи у него не было. Все это время он непрерывно, до 1982 года, продолжал писать все более сложные сочинения (главным образом для фортепиано соло), не надеясь услышать их в концертном исполнении.

Возрождение

В период с 1962 по 1968 годы Сорабджи сделал для себя несколько звукозаписей своих произведений.

В 1967 году 17-летний пианист Майкл Хаберманн в книжном магазине в Мехико за 1 доллар купил пожелтевшие старые ноты «Fantaisie espagnole»¹³ Сорабджи... Затем он заказал все доступные издания сочинений этого композитора.

8 декабря 1969 года в Нью-Йорке на радио вышла двухчасовая программа с текстом Эрика Чисхолма (в то время профессора музыки в университете Кейптауна) «Композитор Сорабджи» (с музыкальными отрывками¹⁴ в авторском исполнении). В 1970 (13 декабря, трехчасовая), а также, 1971, 1972, 1973, 1975 и 1976 годах (примерно раз в год) в США прозвучали другие радиопередачи, посвященные Сорабджи.

Некоторое время спустя Хаберманн начал переписку с Сорабджи, прислал записи своего исполнения его музыки. В 1972 году композитор разрешил Хаберманну исполнять и записывать свои произведения. «С тех пор это стало центром моей музы-

кальной жизни», отмечал Хаберманн [3]. Некоторое время спустя пианист встретился с композитора: «Сорабджи был очень добро ко мне, когда я встретился с ним и играл для него, но он не был тем человеком, с которым было бы легко прожить, он всегда имел свое особое мнение¹⁵. <...> Мы пили чай с печеньем и много беседовали на светские темы. Я спросил: как мне Вас называть? И он говорит: «Кайхосру Шапурджи Сорабджи, но называйте меня К»¹⁶. <...> Прежде, чем я ему играл, он предложил мне одну из его рукописей¹⁷. «Нет, Вы действительно уверены, что хотите расстаться с этим?»¹⁸. Он фактически заставил меня это взять. Затем, я сел за фортепиано и играл музыку, которую он написал в 1928. Это «Djami» ноктюрн...» [3].

12 августа 1973 (в зале School of Nursing), 26 ноября 1974 года (в библиотеке Bryant Library, Roslyn NY) Майкл Хаберманн исполнил «Fantaisie espagnole» Сорабджи.

7 декабря 1976 года южноафриканский пианист Йонти Соломон¹⁹

в зале Уигмор-холл, впервые за последние 40 лет в Лондоне, исполнял музыку Сорабджи²⁰.

19 мая 1977 Сорабджи послал Хаберманну телеграмму с пожеланиями удачи на первом большом концерте Хаберманна в Карнеги-холл в Нью-Йорке²¹ 22 мая. М. Хаберманн выпустил кассету с фортепианной музыкой Сорабджи в 1980 году.

11 июня 1977 года лондонское телевидение показало первый документальный фильм о композиторе; пять дней спустя Соломон впервые сыграл Третью сонату для фортепиано. Имя композитора стало известным, пробудился общественный интерес к его музыке.

В 1982 году пианист Дж. Дуглас Мейдж впервые после 1930 года публично исполнил «Opus Clavicembalisticum». Концерт транслировался Утрехтским радио²², а также был записан и вскоре записан издана. Три года спустя, Джон Огдон, в 1985–1986 годах на студии в Лондоне также записал этот цикл.

Пример 3. Кайхосру Сорабджи. Вариация № 53 Пассакалии из цикла «Opus Clavicembalisticum» (фрагмент)

Quasi Tambura: *Nostalgico, morbidissimo e ipnotico*

¹¹ «Sorabji, Kaikhosru (real Christian names Leon Dudley), English composer; b. Chingford, Aug. 14, 1892. His father was a Parsi, his mother of Spanish-Sicilian extraction...» [8, сг. 1539].

¹² Именно для того, чтобы отразить свое родство с парсами, он изменил свое первоначальное имя Леон Дадли. Еще можно сказать, что и с Британией он себя не отождествлял, не желал называться британским композитором.

¹³ London and Continental Music Publishing, 1922.

¹⁴ Из трех ноктюрнов (Le Jardin Parfume, Djami, Gulistan), пьесы Passeggiata Veneziana («Венецианская набережная», пастиччо на тему из «Сказок Гофмана» Оффенбаха) и Фортепианной симфонии № 4, т. е. тех, что Сорабджи записал в 1962–1968 годы.

¹⁵ Волевой человек «с характером», Сорабджи на многих производил неизгладимое впечатление: после знакомства с композитором органист Кевин Боулер признавался, что у него было такое чувство, будто он встретился, ни больше ни меньше, — с Бахом.

¹⁶ По-видимому, только по имени. К слову сказать, свои письма композитор подписывал так же скромно — одной буквой «К».

¹⁷ Вероятно, это 100-страничная пьеса «Il grido del gallino d'oro» (вариации и fuga на тему из «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, 1978–1979), посвященная Хаберманну (в списке сочинений архива Сорабджи), однако нет официальных свидетельств публичного исполнения Хаберманном пьесы. Премьера состоялась 24 августа 2005 года в Монпелье в исполнении Джонатана Пауэлла.

¹⁸ Копий композитор не делал, в связи с чем произведения, рукописи которых были подарены, сейчас считаются утерянными, например, Второй фортепианный концерт (утрачена партитура).

¹⁹ С творчеством Сорабджи Соломон познакомился через своего преподавателя в Кейптауне — Чисхолма.

²⁰ «Соломон совершил чудо трансцендентного пианизма», «Один из самых лучших концертов за последние годы. Пианисту вполне заслуженно была устроена большая овация». Были сыграны пьесы «In the Hothouse», «Fantaisie Espagnole», «Toccata», «Le Jardin Parfume». После 1976 года 4 раза в 1977 году, 5 раз 1988 году и далее Соломон исполнял в Великобритании и Кейптауне музыку Сорабджи. «Впоследствии (после первого концерта — В. С.), — рассказывал Соломон, — я посетил Сорабджи в его доме в Корф Кастле. Он играл мне, я ему, это был незабываемый случай. К счастью, ему понравились мой тон, спонтанность в исполнении его музыки, особенно в «вялых тропических ноктюрнах»...» [9].

²¹ Программа включала в себя 4-ю балладу Шопена, сонату Гайдна, этюд Листа и произведения Сорабджи: «Fantaisie Espagnole», «In the Hothouse», «Pastiche: Habanera from Bizet's Carmen», фугу из цикла «Прелюдия, интерлюдия и fuga».

²² Утрехт — город, в котором много было сделано для пропаганды музыки композитора; там, помимо всего прочего, в 1992 году прошел фестиваль, посвященный столетию со дня рождения композитора.

• «Sequentia cyclica super Dies irae», 1948–1949 [315²⁹].

Литературные музыкально-критические произведения; книги:

«О музыке» (1932).

«Ми против Фа: развращенность музыкального Макиавелли» (1947).

«Законность аристократического принципа» (1947).

«Величие Метнера» (1955).

Почти все произведения имеют посвящения — либо матери, либо друзьям композитора (Ф. Хезелтайн, А. Хинтон, Э. Чисхолм, Х. Макдиармид, Д. Айрленд), либо пианистам, игравшим сочинения Сорабджи после снятия запрета на их исполнения (Р. Стивенсон, М. Хаберманн, Дж. Д. Мейдж); три произведения посвящены Бузони (Сонаты № 1, № 2, «*Variazioni e fuga triplice sopra Dies irae per pianoforte*»), по одному — Эгону Петри и Альфреду Корто.

Подобно Бартоку и Хиндемиту, композитор помечал номерамиopusов только лучшие из ранних своих произведений, а потом отказался от этого. С этим связана некоторая путаница в нумерации фортепианных концертов.

Черты стиля

Удивительным образом композитор смог создать свой уникальный собственный музыкальный язык уже к концу 1920-х годов и сохранить его практически неизменным в течение всей последующей длинной творческой жизни. Между тем, в истории музыки XX века больше крупных композиторов, которые меняли, подчас диаметрально противоположно, свою стилистику, экспериментировали со стилями (Стравинский, Шёнберг, Прокофьев, Мессиа́н, авангардисты 1960-х годов). Его жанровые и инструментальные приоритеты проявились уже в первом десятилетии сочинительства. В этом отношении его можно поставить в один ряд, например, со скандинавскими композиторами постромантического направления, тоже отличавшихся устойчивостью

стиля (Кристиан Синдинг, Ян Сибелиус, Руд Ланггор, Аллан Петтерссон).

При первом, беглом знакомстве с творчеством композитора обращают на себя внимание два сложных фактора: огромная временная продолжительность и фантастическая техническая сложность произведений. Эти параметры требуют необычайной выдержки²⁹. Тяготее к фресковости³⁰, композитор между тем экспериментирует и в жанре миниатюры, даже микроминиатюры. В качестве примера можно указать на «103 афористических фрагмента», «4 афористических фрагмента», каждый из которых — действительно фрагмент — едва ли длится 20 секунд (*пример 3*). «Хотя длина и технические трудности интересны сами по себе, я не думаю, что я играл бы этот репертуар, если это не было музыкально ценно», — говорит пианист Майкл Хаберманн [3].

Сочинения Сорабджи технически сложны для освоения, т. к. фактура произведений состоит из множества самостоятельных голосов. Свой индивидуальный тип фактуры у композитора появился достаточно рано: уже в Первой сонате (*пример 1*). Она была написана под влиянием гармонического языка Скрябина среднего периода творчества. Однако мы видим далеко не-скрябинскую сложнейшую фактуру.

В области формообразования, начиная примерно с 1920–1922 и до 1930 года (окончание «*Opus Clavicembalisticum*») — самый напряженный период стилистической эволюции, композитор достаточно много экспериментировал: первые три фортепианные сонаты, являют-

ся, по сути, большими одночастными фантазиями. Если в первой сонате еще присущ тематизм, то во второй и третьей сонатах композитор пытался сделать ткань сочинений непрерывной, неразделимой, без тематической поддержки. Четвертая соната многочастна.

В 1920-е годы фортепианные концерты появлялись один за другим. В это же время намечается новое направление: отныне композитор будет выражать себя прежде всего в гигантских, как правило, многочастных произведениях. Это направление сохранится до его смерти. Появляется первая органная симфония. Фортепианные симфонии Сорабджи станут писать только в конце 1930-х годов. Жанр органной симфонии существовал до Сорабджи — Видор, Вьерн. Жанр *фортепианной симфонии* создан самим Сорабджи. Истоки жанра, генезис, вероятно, следует искать в переложениях Листом бетховенских симфоний; своеобразное преломление жанра можно проследить в «Романах-симфониях» для фортепиано соло и для виолончели с фортепиано Н. Сидельникова. В конце 1920-х – начале 1930-х годов Сорабджи работал над Вторым фортепианным квинтетом, Второй органной симфонией, Второй симфонией для фортепиано, большого оркестра, органа, хора и голосов (партитура утрачена, сохранилась только фортепианная партия). Он начал использовать старые полифонические формы, такие, как пассакалия, fuga, которые предполагают темы, тематическую и полифоническую работу. Fuga, которую можно найти в больших работах

Пример 3. Кайхосру Сорабджи. Афористический фрагмент № 4 из цикла «Четыре афористических фрагмента» (пьеса целиком)

²⁹ Подобно Сорабджи, исключительную техническую сложность представляют сочинения Алькана, Айвза, Годовского, а также других британцев — Фернейхоу, Финнисси.

³⁰ Под «фресковостью» я понимаю определенное соотношение содержания музыки и ее масштабов. Можно выделить три типа содержания гигантских произведений: «медитация» (ничего, казалось бы, не происходит — Фелдман, Мартынов), «макрокосм» («весь мир», контрасты — Малер) и «фреска» (живопись крупного мазка, закругленность, законченность — Вагнер, Брукнер, Сорабджи, Н. Сидельников).

1920-х годов, завершает подобно финалам поздних бетховенских сонат эти произведения (например, в Четвертой сонате, Первой органной симфонии, Первой токкате³¹). Экспериментирует с «циклическим тематизмом» — чем-то вроде системы лейтмотивов (Соната № 4, Концерт № 4, «Opus Clavicembalisticum»).

Стиль Сорабджи отличают восточная чувственность и экстазическая напряженность всей музыкальной ткани, которые сочетаются с баховской философичностью и строгостью. Самые острые сопоставления — темповые, ритмические, образные; обилие деталей, узоров, пассажей, ритмическая изобретательность которых оставляет далеко позади «итальянские оперные фиоритуры Шопена». И при этом полная ритмическая инертность в фугах; медитативность в ноктюрнах и эстетская ирония в пастиччо. Всё это создает тот сложный стилистический комплекс, по которому, мне кажется,

инди-видуальность композитора можно узнать практически сразу. Сорабджи предельно насыщает ткань, но при этом какая-либо драматургия не выстраивается. Импровизации, подобные раге — в одних произведениях, и гигантская четкая вариационная форма — в других.

Стоит отметить *антиавангардизм* композитора. Это кажется странным, но Сорабджи — один из самых сложных для восприятия композиторов — создал свой стиль на основе традиций, без единого вкрапления веяний XX века: таких как урбанизм, антиромантизм, собственные гармонические системы³², экспериментальная инструментовка, включение электронных инструментов, брутальность и агрессивность, микрохроматика, создание особой нотации³³. Сорабджи является продолжателем романтической традиции. Помимо И. С. Баха, на него повлияли Шопен, Лист, Алькан, Бузони, Годовский, Рахманинов,

Метнер, Скрябин, Шимановский, и даже импрессионисты Равель, Сирил Скотт, Дебюсси³⁴. Следует подчеркнуть, это традиция *негерманская*, часто даже антигерманская³⁵. Быть может, поэтому он остается в тени, даже когда вспоминают и исполняют не менее технически сложных композиторов-авангардистов Штокхаузена, Фернейхоу, Финнисси. Есть у Сорабджи и точки соприкосновения с О. Мессианом: глобальные замыслы и масштабные циклы, много хоральности, модальность, интерес к Востоку, религиозность.

Он почти никогда не редактировал или не изменял свои рукописи после первого наброска, и страницы, которые он создавал — переменной четкости, хотя во многих случаях являются «чистовиком». Процесс написания музыки Сорабджи рассматривал почти как священный акт, может быть, этим объясняется его колоссальная плодovitость³⁶.

Список литературы:

1. **Запорожец Н. А.** К. Лядов. Жизнь и творчество. — М.: ГМИ, 1954. — 216 с.
2. **Ковнацкая Л.** Английская музыка XX века. — М.: Советский композитор, 1986. — 216 с.
3. **Amato, Donna.** Kaikhosru Shapurji Sorabji. Booklet from Cd «Sorabji — piano Works». Perf. Donna Amato Altarus Records, 1994. — ALR-CD-9025.
4. **Habermann, Michael.** (Transcript of) Michael Habermann discusses the music of Sorabji with Host Susan Stamberg (National Public Radio All Things Considered, Thursday, July 14, 1983. — URL: <http://www.michaelhabermann.com/articles/both/npr-stamberg.html>
5. **Habermann, Michael.** Tunes in to Indian Mystic Sorabji. Peabody News June/July 1983.
6. **Hinton, Alistair.** Short biography. — URL: <http://www.sorabji-archive.co.uk/biography/biography.php> (дата обращения: 19.02.2009)
7. **Mandelbaum, Paul.** Hot Stuff. Le Jardin Parfume: You've Got to Stop and Decipher the Roses. (Baltimore Magazine July 1983, Page 14). — URL: <http://www.michaelhabermann.com/articles/both/baltmag.html> (дата обращения: 19.02.2009).
8. **Slonimsky, Nikolai,** ed. Baker's biographical dictionary of musicians. Fifth edition. — New York, Schirmer., 1958.
9. **Solomon, Yonti.** Kaikhosru Sorabji. Obituary. The Independent of Monday 17 October 1988
10. **Hinton, Alistair.** Notable Events. — URL: <http://www.sorabji-archive.co.uk/biography/events.php> (дата обращения: 19.02.2009).
11. **Spencer, Bill.** Michael Habermann's CD of Sorabji's Music Receives Major Media Acclaim, The Peabody News, May/June 1996. — URL: <http://www.michaelhabermann.com/articles/both/pdf/pnews2.pdf> (дата обращения: 19.02.2009).

³¹ Интересен и жанр токкаты в творчестве Сорабджи — композитор развивает традиции многочастной токкаты эпохи барокко, представленной, например, у И. С. Баха, а также в Токкате Ф. Бузони, нежели традиции быстрой виртуозной моторной пьесы, идущей от Шумана (Алькан, Прокофьев, Хачатурян); хотя токката второго типа у Сорабджи тоже есть (цикл «2 pieces: In the Hothouse, Toccata»), но это — нехарактерное для него сочинение.

³² «У него все интуитивно!», — восклицает М. Хаберманн [7].

³³ В связи с этим нужно отметить, что композитор сформулировал для себя четкие правила нотации, которых он придерживался (деление на такты, знаки альтерации, действующие на одну ноту, необычная форма скрипичного ключа, повышающего на октаву).

³⁴ К этой же романтической традиции, но с большими оговорками, можно отнести частично и представителей русского авангарда 1910–1930-х годов, и, конечно же, композиторов московской школы Ан. Александрова, С. Фейнберга.

³⁵ Можно вспомнить воззрения Э. Сати, К. Дебюсси о пагубном влиянии немецкой музыки. В Англии эти идеи выдвигал Г. Холст, он «отвергал влияние немецкой романтической традиции, властно воздействовавшей на композиторское мышление его предшественников и современников» [2, с. 85].

³⁶ В XX веке его можно сравнить с Аланом Ованнесом (67 симфоний, 434 опуса), К. Штокхаузеном (370 произведений).