





зательными примерами подобной творческой «неуравновешенности» можно считать два ранних сочинения — музыкальную картину для фортепьяно «Царскосельская статуя» (написана в 1937 году, к 100-летнему юбилею со дня смерти А. С. Пушкина) и «Поэму радости» для фортепьяно и симфонического оркестра, посвященную XX годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

В «Царскосельской статуе» Караев воплощает в музыкальных образах причудливую игру водяных струй царскосельского фонтана и задумчивую неподвижность мраморной девы, разбившей об утес свою урну. В пьесе немало достоинств: образы ее рельефны и красочны, главным образом, благодаря гармонической свежести и разнообразию фактурных и пианистических приемов.

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.  
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.  
 Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
 Дева над вечной струей вечно печальна сидит.*

А. ПУШКИН

**Allegro**

The first system of the musical score is written for piano. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score continues from the first. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Piu lento

8 -----





Вот почему прозвучавшая впервые в Баку на юбилейном концерте 100-летия со дня смерти Пушкина<sup>1</sup>, она до сих пор пользуется вниманием пианистов. Молодой композитор чутко уловил оттенок легкой созерцательности, окрашивающий пушкинский гекзаметр. Не открытое чувство, а «ума холодное наблюдение» — таков эмоциональный тонус музыкальной картины. Композитор подчеркнул в музыке афористичность, формальную законченность пушкинского образа. В то же время, философский смысл стихотворения несколько потерялся за красочной, почти импрессионистской изысканностью музыки: она больше изображает пушкинский образ, чем выражает его.

Не раз звучала в программах бакинского радио и филармонии «Поэма радости»<sup>2</sup>.

Написанное вскоре после «Царскосельской статуи», это произведение, напротив, отличается яркостью настроений, праздничной приподнятостью образов. При всем несовершенстве формы, некоторой многословности и драматургической рыхлости «Поэмы», создание ее было очень знаменательно для композитора. И дело не столько в том, что «Поэма радости» была первым крупным, к тому же оркестровым сочинением Караева. Значительно важнее, что непосредственность восприятия действительности, горячее чувство современности были с первых шагов творчества свойственны молодому автору ничуть не меньше, чем настойчивые, подчас превращавшиеся в самоцель, поиски формы музыкального выражения<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 10-II 1937 г. Исполнитель автор.

<sup>2</sup> Первое исполнение — 16-XII 1937 г. Исполнитель — Объединенный симфонический оркестр Азрадиокомитета и Азербайджанского Государственного оперного театра. Солист М. Бреннер. Дирижер А. Шварц.

<sup>3</sup> Тема радости, оптимистического восприятия нашей действительности нашла, как известно, в эти годы широкое отражение в творчестве советских композиторов. Вспомним «Песнь ликования» А. Веприка, «Праздничную увертюру» Н. Будашкина, «Торжественную увертюру» Р. Глиэра и т. д.



ми красками как средством осмысленного повествования»<sup>1</sup>.

✓ Очень типичное для той поры произведение молодого Караева — Сонатина для фортепьяно а-молл (1943). Одно из первых сочинений камерно-инструментального жанра в азербайджанской музыке, Сонатина сразу же привлекла к себе внимание исполнителей и надолго укрепилась в концертном и педагогическом репертуаре Азербайджана<sup>2</sup>.

1-я часть Сонатины (Allegro) своим ритмически-активным движением напоминает токкатные пьесы Д. Шостаковича и С. Прокофьева. В музыке улавливаются отдельные национальные элементы: «стертая» ритмо-жанровая формула азербайджанского народного танца, вкрапление в мелодию типичных для некоторых азербайджанских ладов интонаций, остинатные квинты и секунды на сильных долях в басу, имитирующие звучания национальных инструментов. Но обилие неожиданных интервалов в басу, некоторая нарочитая изысканность голосоведения, а главное, автоматически устойчивая формула движения несколько маскируют, зашифровывают эмоциональный образ.

Самый эмоционально-непосредственный образ раскрыт во 2-й части произведения (Moderato assai). Музыка ее окрашена в тона задумчивого размышления. Это небольшой, но выразительный инструментальный монолог, с характерным длительным развертыванием обаятельно простодушной темы ( в ней есть неуловимое сходство с мелосом народных песен Азербайджана — в характере рисунка, в намеке на ладовую окраску «шур») и «сквозной» структурой: каждое новое проведение темы, начало которого совпадает с окончанием предыдущего, является тонально, гармонически и фактурно обогащенным ее вариантом. Обращает внимание сложность и даже некоторая отягощенность гармонического языка, вызванная, главным образом, предельной мелодизацией каждого из голосов. Но хотя это и придает музыке остроту и даже известную жесткость звучания, особенно ощутимую в кульминации, она несколько не теряет в пластичности и целеустремленности своего развития. Смелое смешение красок не затемняет здесь функциональной логики, но усиливает внутреннее тяготение отдельных аккордов, способствует напряженному току музыки. Немаловажное значение приобретает и естественная логика тонального плана. 3-я часть Сонатины (Vivo) вновь возвращает к сфере, близкой некоторым произведениям Д. Шостаковича и С. Прокофьева. Танцевально-маршевые образы ее трактуются в плане иронии, сарказма. К отмеченным выше сложным приемам письма добавляются также смены гармонического и регистрового колорита, каждый раз, впрочем, оправ-

<sup>1</sup> В. Богданов-Березовский. Важная задача. «Бакинский рабочий» от 7-1 1945 г.

<sup>2</sup> Произведение впервые прозвучало в исполнении Ф. Кулиевой, в Тбилиси, в концерте Декады музыки республик Закавказья, 25-XII 1944 г.



данные образным замыслом и членением формы этого капризно-насмешливого скерцо (рондо).

В целом, о Сонатине можно говорить как о произведении, где наряду с тенденциями к индивидуально-характерному письму еще явно ощущается подражание отдельным элементам стилистики Д. Шостаковича и С. Прокофьева.

В своем стремлении к повышению техники композиторского письма Караев, однако, не избежал и воздействия таких ошибочных тенденций, как увлечение формально конструктивным новаторством. Дань этому в 40-е годы отдали даже крупнейшие советские композиторы, творчество которых для молодых художников поколения Караева во многом было образцом к подражанию.

Разумеется, было бы большой ошибкой зачеркивать значение ряда написанных тогда в Азербайджане произведений, недостатки которых в той или иной мере связаны с причинами, отмеченными выше, тем более, когда речь идет о произведениях крупной формы, например о первых симфониях К. Караева, Дж. Гаджиева, С. Гаджибекова. Самым фактом создания этих произведений композиторы Азербайджана начинали одну из самых блестящих страниц развития музыкального искусства своей родины, так как именно азербайджанскому симфонизму в последующие годы было суждено занять почетное место в музыке братских народов Советского Союза.

Все сказанное относится в огромной степени к Первой симфонии (h-moll) К. Караева.

✓ Первая симфония К. Караева написана в 1943 году. Она посвящена памяти героев Великой Отечественной войны. «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины», — гласит ее эпиграф. Обращение в первом же произведении крупной симфонической формы к большой, волнующей теме современности, теме советского патриотизма, ненависти к силам агрессии, ее остро конфликтная постановка подчеркивают, что молодой художник всеми своими чувствами и помыслами был кровно связан со своим народом.

Показательно также, что и в этот период творческие устремления Караева находились в русле устремлений, общих для многих советских композиторов. Первая симфония Караева — одно из произведений в большом списке советских симфоний военных лет, который был открыт замечательной Седьмой симфонией Д. Шостаковича. Здесь — Вторая симфония А. Хачатуряна, Вторая сим-



зов, сюита «Семь красавиц» имеет большую аудиторию не только в нашей стране. Она встречает горячий успех у многих слушателей за рубежом — в Чехословакии, Румынии, Франции, Англии, Дании и других странах. Долгоиграющие пластинки с записью сюиты выпущены в нашей стране и за рубежом.

\* \*  
\*

По времени создания сюите «Семь красавиц» близки два романса Караева на стихи А. С. Пушкина — «Я в а с л ю б и л» и «Н а х о л м а х Г р у з и и». Написанные к 150-летию со дня рождения великого русского поэта, оба романса представляют значительное явление в советской вокальной литературе как образец тонкого ощущения образности пушкинской поэзии.

Романс «Я вас любил» — внешне сдержанный, но полный затаенной страстности, внутренней напряженности монолог-признание. Психологическая сложность образа подчеркнута с первых же тактов романса, в лаконичной фортепьянной прелюдии, где спокойной размерности движения и пластичной закругленности каденционного оборота противоречат завуалированное выявление тоники e-moll и острое переченье («a-ais»)¹.

### Andante

The musical score is written on three staves. The top staff is for the voice, with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a whole note on a high pitch, with the letter 'я' written below it. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex cadential figure with a D7 chord resolving to the tonic E minor. The tempo is marked 'Andante'.

¹ Данный оборот — разрешение D<sup>7</sup> в квинту тоники — частный случай приема альтерированной доминанты, распространенного в музыке К. Караева.



Allegro molto

вас лю. бил, лю. бовь е\_ще, быть

ма жет,

Скупая, но выразительная вокальная мелодия целиком подчинена в своем развитии стихотворной метрике. Предельная, несомненно унаследованная от Глинки и Даргомыжского забота о сохранении скульптурной четкости пушкинского стиха определила немногословность фортепьянного сопровождения, чутко подчеркивающего каждое слово, каждую интонацию вокальной партии. Отсюда же и строгая периодичность, лаконичность формы романса, двухчастная структура которого соответствует числу пушкинских строф. В то же время и в мерном развитии мелодии, и в сдержанном, на первый взгляд, течении аккомпанемента много внезапных «омраченностей», «вспышек», отражающих внезапные смены настроения — от легкого холодка сожаления («Лю-



бовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...») до страстного прорыва чувства в кульминации романса («Я вас любил так искренно, так нежно...») и настроенной замкнутости в его заключительных тактах («Как дай вам бог любимой быть другим»). Тонкая нюансировка чувства связана здесь с мастерством смелых и изысканных альтераций и модуляций. Игре интонационно-гармонических «светотеней» способствует также характерный для Караева принцип линейного голосоведения. Возникающие при этом мелодии-подголоски активизируют сквозное течение музыки романса, сглаживают строфичность его структуры.

Романс «На холмах Грузии» также привлекает внимание верной передачей настроения «грусти и легкости», светлой печали, которым исполнено стихотворение Пушкина. В романсе Караева личный, субъективный тон высказывания слит с созерцательно-повествовательным. При всей индивидуальности языка, близкого во многом романсу «Я вас любил», «На холмах Грузии» немного напоминает одноименный романс Римского-Корсакова больше всего тождеством музыкальной метрики, связанной в обоих случаях со стремлением сохранить метрику пушкинского стиха.

Оба произведения не без основания названы Караевым не романсами, а «лирическими стихотворениями». Тем самым композитор подчеркивает исключительное значение, какое в их эмоциональном строе, приемах изложения и форме играет пушкинский текст.

Обращение Караева к поэзии Пушкина спустя более, чем десятилетие после «Царскосельской статуи» выявило новое отношение его к творчеству великого поэта. На этот раз совсем не внешняя сторона образа привлекает композитора. Показательно, что даже образы стихотворения «На холмах Грузии», вызвавшие у Римского-Корсакова наряду с обобщенно-созерцательными настроениями также и звукоизобразительные ассоциации (иллюстрация бурлящего потока на словах «Шумит Арагва предо мною»), воплощаются Караевым только как обобщенно-лирические. Это дает еще большее основание отнести «лирические стихотворения» Караева к сравнительно немногочисленной у этого композитора группе, так сказать, автобиографических произведений.



Одновременно с жанром вокальной миниатюры в эти же годы Караев проявляет интерес к миниатюре фортепьянной.

В 1950 году композитором написан небольшой фортепьянный цикл «Шесть детских пьес». Создавая этот цикл, композитор, естественно, не ставил перед собой каких-либо сложных задач. Но чтобы воплотить в музыке образы, понятные и привлекательные для детей, художник должен быть наделен такими важными качествами, как искренность и богатство выдумки, он должен хорошо знать детскую психику, обладать хорошим вкусом и мастерством яркого, максимально конкретного, характеристического письма и притом уметь говорить на языке, понятном ребенку. «Шесть детских пьес» Караева показывают, что ему в достаточной мере присущи все эти качества.

В соответствии с тем или иным содержанием, пьесы, входящие в цикл, можно разделить на сдержанные по движению лирические пьесы-настроения («Маленький вальс», «Задумчивость», «Рассказ») и оживленные, моторные пьесы-картинки («Волчок», «Игра», «Веселое происшествие»). Чередование образов-движений лежит в основе цикла.

Существо образа подчеркнуто меткими штрихами. Это и близкая народному азербайджанскому мелосу распевность, основанная на ладотональном варьировании основной мелодической ячейки («Задумчивость»), и динамические эффекты регистровых сопоставлений («Рассказ»), и гармонические «блики», вместе с изящными подголосками способствующие выражению мечтательного образа («Маленький вальс»), и замирающее к концу миниатюры доселе равномерное движение шестнадцатыми (волчок остановился!) и многое другое. Большую роль в раскрытии программы той или иной пьески играет использование жанровых элементов: вальса, токкаты («Волчок»), лирической песни («Задумчивость»), танца-скерцо («Игра»), марша («Веселое происшествие»). Простой и выразительный язык детских пьесок Караева национален и по своей ладо-интонационной и ритмической природе, и по приемам изложения и развития музыкальной мысли, сочетающимся с классической традиционностью. К числу достоинств цикла надо отнести изящество музыки и сравнительную простоту приемов пианизма, позволяющую использовать цикл в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Несколько ранее Караевым были написаны еще две программные детские пьески для фортепьяно — «Слон и Моська» и «Рассказ», также популярные в детских музыкальных школах.



## 24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

Неизмеримо более сложные идейно-художественные задачи преследует композитор в другом своем цикле — 24 прелюдии для фортепьяно.

Цикл был задуман в 1951 году и в настоящее время еще не завершен. На протяжении 1951—52 годов написано 12 прелюдий, составивших две тетради, по шести прелюдий в каждой. Шесть прелюдий третьей тетради написаны в 1956 году. Однако и частичное осуществление замысла дает возможность рассматривать прелюдии как заметную страницу в творчестве Караева и ценный вклад в количественно небогатую азербайджанскую фортепьянную литературу, тем более, что они давно уже снискали любовь многих пианистов и популярны у слушателей.

В трактовке фортепьянной прелюдии Караев во многом исходит из традиций, заложенных основоположником жанра — Ф. Шопеном. Без сомнения, и привлекательное богатство образов и настроений, отличающее караевский цикл, и особая афористичность высказывания, не только не исключаящая, а, наоборот, концентрирующая те многообразные принципы развития, которые типичны и для других сочинений Кара Караева, является следствием глубокого творческого постижения им наследия великого польского композитора, в прелюдиях которого мы находим «все основные стороны его творческого духа — народность и национальность, светлую и скорбную лирику, драматизм переживаний и гражданский пафос, романтическую фантастику и изящество задушевной речи» и которые исследователи справедливо считают «ядром шопеновских форм, точнее присущих этим формам принципов развития»<sup>1</sup>.

Вместе с тем, содержание караевского цикла — его образы, национальный склад, музыкальный язык — вполне самостоятельны, и ни о какой подражательности здесь не может быть и речи.

Почти каждая из прелюдий Караева имеет программный замысел, хотя автор и не снабжает их каким-либо заголовком.

<sup>1</sup> Ю. Кремлев. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, стр. 304.



Секрет эмоциональной «доходчивости» большинства пьес цикла во многом определен связью примененных здесь выразительных средств с азербайджанским народным музыкальным творчеством.

Нередко образ прелюдии обобщается через тот или иной жанр или отдельные его признаки. В прелюдии C-dur (№ 1) таким признаком, обобщающим образ неустанной игры, вечного движения, служит ритмически видоизмененная формула народного танца в сочетании с другими чертами, в том числе прихотливой игрой далеких тональных сопоставлений в отчетливых рамках лада «раст» и непрерывного движения шестнадцатыми<sup>1</sup>. Прелюдия D-dur (№ 5) — простодушное, лишь на мгновение омраченное лирическое высказывание — уходит своими корнями в жанр народной азербайджанской лирической песни.

Отметим попутно устойчивые контуры лада «чаргах» в мелодии и в сопровождении и оstinатную ритмо-гармоническую формулу последнего, вызывающую отдаленные ассоциации с ритмо-фоническим назначением национальных инструментов (ударные, ашугский саз).

<sup>1</sup> Можно представить тематическое зерно прелюдии (см.):

### Allegro molto



в метrorитмических формулах какого-либо азербайджанского народного танца, например «Тэрэкэмэ» (см. С. Рустамов. Азербайджанские народные танцы. Баку, 1950, стр. 15).



При этом караевская мелодия не нарушает нигде ладо-функциональных закономерностей мелодии в ладе «раст» (подробно о них — в упом. работе У. Гаджибекова, стр. 37—38), исключая нехарактерный для народной практики скачок «а-е» (т.т. 2—3).



В большей или меньшей степени опосредствованное выражение жанровое начало получает и в других прелюдиях. В прелюдии D-dur (№ 3), в скерцозном, нарочито механическом движении растворены обороты, свойственные многим азербайджанским танцам.

Характерные признаки азербайджанского народнопесенного мелоса (очень закругленные, подчеркнутые опеваниями каденции в ладе «раст», большая роль нисходящих секвенций из центральных мотивов темы, наиболее частый для народных песен метроритмический рисунок и проч.) способствуют особой определенности и завершенности образа одной из лучших пьес цикла, прелюдии A-dur (№ 7), обаятельной в своей акварельной прозрачности, одухотворенной безмятежным «весенним» чувством.

Moderato

К ней близка романтически трепетная, «рассветная» прелюдия Fis-dur (№ 13), бесхитростный напев которой, оплетаемый прозрачной, точно кружевной вязью квинтолей шестнадцатых и ласковыми мелодическими подголосками, несомненно, свободно претворяет характер-



ные элементы сельских свирельных мелодий типа «чобан баяты».

Жанровые элементы пронизывают капризно-грациозный, ласково-светлый образ прелюдии *Des-dur* (№ 15), но здесь композитор менее зависим от какого-то одного фольклорного первоисточника, и формы движения, типичные для азербайджанского народного танца, органично сливаются с движением, характерным для итальянской тарантеллы, что, в свою очередь, расширяет границы психологически-индивидуальных оттенков и ракурсов образа.

В свободно импровизационную фактуру мужественно порывистой прелюдии *d-moll* (№ 6) — музыкального повествования о героическом прошлом — вплетены то интонации лада «шур», то характерные, окрашенные интонациями «сегях» репетиции — частый исполнительский прием на популярнейшем инструменте азербайджанского народа — таре.

Примерами еще более смелого и глубоко самобытного преломления некоторых принципов мугамата, в частности, принципа свободного развертывания национально-характерных речитативно-импровизационных построений, могут служить прелюдии *fis-moll* и *As-dur* (№№ 14 и 17).

В первой из них образ мрачного размышления развивается до масштабов грандиозно траурной оды; в мощной кульминации прелюдии чувство скорби перестает быть ощущением личным, становится чувством коллектива.

Характерное для прелюдии напряженное восхождение мелодической линии (от *A* до *cis*<sup>3</sup>) постоянно сдерживается, тормозится и тем самым непрерывно нагнетается, продолжаясь, несмотря даже на спад звучности к концу пьесы.

### *Andante maestoso*







Большую роль играет в этом периодическая смена восходящих и нисходящих волн, а также неоднократные, временно задерживающие мелодический ток остановки — повторения одного звука, типичные для мугамного мелоса, приобретающие значение своеобразных предиктов перед дальнейшим активным «восхождением» или «нисхождением». Такие остановки подчеркиваются прорывами далеких тональностей, кратковременно, не более, чем на один такт, разрушающих в целом устойчивую сферу *fis-moll*.



В кульминации пьесы это отклонение особенно ошутимо и длительно, благодаря большей пространности и метрической свободе такта, на который эта кульминация приходится (12/4 вместе 7/4).

Но, пожалуй, самым важным фактором динамического нагнетания является контраст метро-ритмической свободы и некоторой экстаичности мелодии со сдерживающей суровой мужественностью остигатного баса. Только дважды, в связи с упомянутыми выше временными тональными отклонениями, бас утрачивает свою остигатность, растворяется в общем движении.

Героико-ораторский образ прелюдии *As-dur* рождается в плакатном противопоставлении мощных аккордовых комплексов (они окрашены интонациями лада «баяти шираз») и унисонных орнаментальных формул, в сопоставлении регистров, в свободном включении в музыкальную ткань речитатива-импровизации, специфика которого исходит непосредственно из мугамных источников, но говорит также и о своеобразном претворении принципов мышления и стилистики Листа.

Своеобразным траурным шествием на  $\frac{3}{4}$  является прелюдия *a-moll* (№ 8), богатая типичными для азербайджанской народной песни выразительными мелодическими «орнаментами». Еще более важную роль они играют в другой «траурной» прелюдии *h-moll* (№ 12), сообщая мелодике особую песенную проникновенность<sup>1</sup>.

(Andante lugubre)



<sup>1</sup> Мелодия этой прелюдии общими своими контурами напоминает тему первого Адажио из балета «Семь красавиц».





Интересно, как в процессе развития образа Караев видоизменяет орнаментальные формулы, превращая их в басовый речитативный фон, углубляющий скорбное настроение прелюдии.

Наряду с пьесами, отличающимися «открытой» эмоциональной образностью, в цикле Караева есть и прелюдии, образы которых более замкнуты, носят отпечаток глубоко интимного чувства. К таким могут быть отнесены прелюдии g-moll (№ 4), cis-moll (№ 16) и gis-moll (№ 18), близкие своей невысказанностью, недоговоренностью некоторым сумрачно-мечтательным образам романтиков. В этих пьесах, в свежести мелодического материала, метро-ритмическом разнообразии, красочности гармонии, в смелой полифонизации ткани также ощущается уверенная рука мастера.

18 прелюдий Кара Караева дают необходимые предпосылки к тому, чтобы представить общую драматургическую последовательность, принцип объединения прелюдий в цикл.

В этом отношении характерно также оригинальное слияние преемственности с собственным творческим подходом. Как и у Шопена, в последовании прелюдий караевского цикла выявляется принцип квинтового круга тональностей, причем каждая мажорная прелюдия сопоставляется с минорной; у Караева, правда, применен принцип сопоставления одноименных, а не параллельных тональностей. Аналогичен шопеновскому циклу прелюдий и порядок последования пьес, обусловленный контрастом настроения, динамики, типа изложения. Как и у великого польского композитора, каждая прелюдия Караева, как правило, выражает какую-то одну, нередко развитую мысль, одно, богатое оттенками настроение.



В цикле преобладают прелюдии в форме периода, с выраженной тенденцией к сквозному развитию; значительно реже используются простая двухчастная и трехчастная формы.

В большинстве прелюдий раз найденная для характеристики образа формула изложения сохраняется на протяжении почти всей пьесы. Это тоже сближает замысел Караева с прелюдиями Шопена. Исключения составляют прелюдии e-moll (№ 10), отчасти Des-dur (№ 15) и gis-moll (№ 18), где сопоставление различных типов изложения или варианты основного связаны с внутренней контрастностью содержания. В прелюдиях h-moll, As-dur образ вырисовывается в свободном развертывании музыкальной мысли, и эти пьесы можно определить как прелюдии-монологи.

Последовательное чередование прелюдий караевского цикла направлено в сторону усложнения образно-эмоционального содержания и композиционных приемов. В прелюдиях второй тетради жанровое начало в значительной мере уступает место субъективно-лирическому. Используемые в третьей тетради национально-характерные ритмо-интонационные элементы переосмысливаются еще глубже. Из конкретно-жанровых признаков они превращаются в обобщенно-выразительные средства, воплощающие психологически сложные, индивидуально неповторимые образы. Отсюда и значительно большая сложность и заостренность языка второй и особенно третьей тетради (в отдельных прелюдиях первой тетради еще заметно непреодоленное воздействие стиля Шостаковича и Прокофьева). Если тонкость художественного вкуса вообще является характерной чертой цикла прелюдий, то в отношении второй и третьей тетрадей можно говорить все же о большем разнообразии выразительных средств, в том числе и чисто пианистических<sup>1</sup>. Приверженность к камерным формам изложения, присущая первым шести прелюдиям, во многих прелюдиях второй и третьей тетрадей сменяется устремлением к более монументальному и импозантному, нередко оркестральному типу изложения (прелюдии a-moll, e-moll, h-moll, As-dur). В этих же тетрадах повы-

<sup>1</sup> В фортепьянном стиле прелюдий оригинально синтезированы в новом качестве самые различные исторически сложившиеся принципы пианизма — от баховских до рахманиновских и прокофьевских.

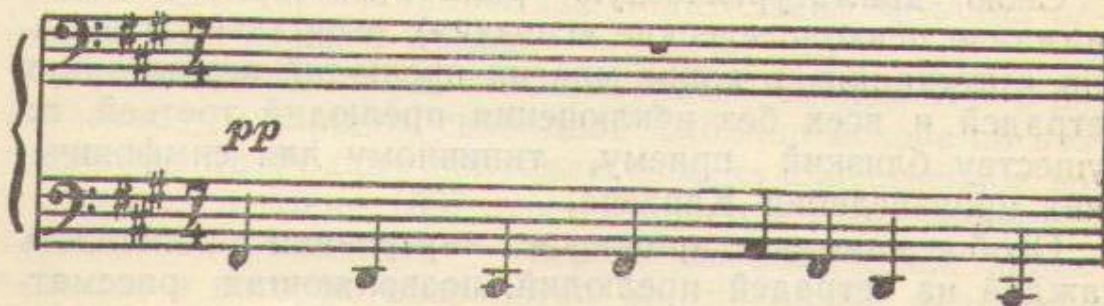


шается интерес и к изысканной колористической трактовке фортепьяно (пастельная звучность прелюдий A-dur и Fis-dur, сумрачный колорит прелюдии gis-moll).

Говоря о принципах объединения прелюдий Караева в цикл, нельзя не остановиться на интересной композиционной детали, обращающей на себя внимание в третьей тетради и свидетельствующей о несомненно возросшем мастерстве композитора. Это — наличие связи каждой из последующих прелюдий с предыдущей. Простейшая форма связи — новая прелюдия начинается со звука (реже через октаву), которым закончилась предшествующая<sup>1</sup>. В ряде же случаев связи между прелюдиями выявляются еще тоньше: так, заключительный оборот прелюдии Fis-dur (доминанта, наложенная на тоническую гармонию) как бы естественно разрешается в fis-moll начала следующей пьесы:



Andante mesto

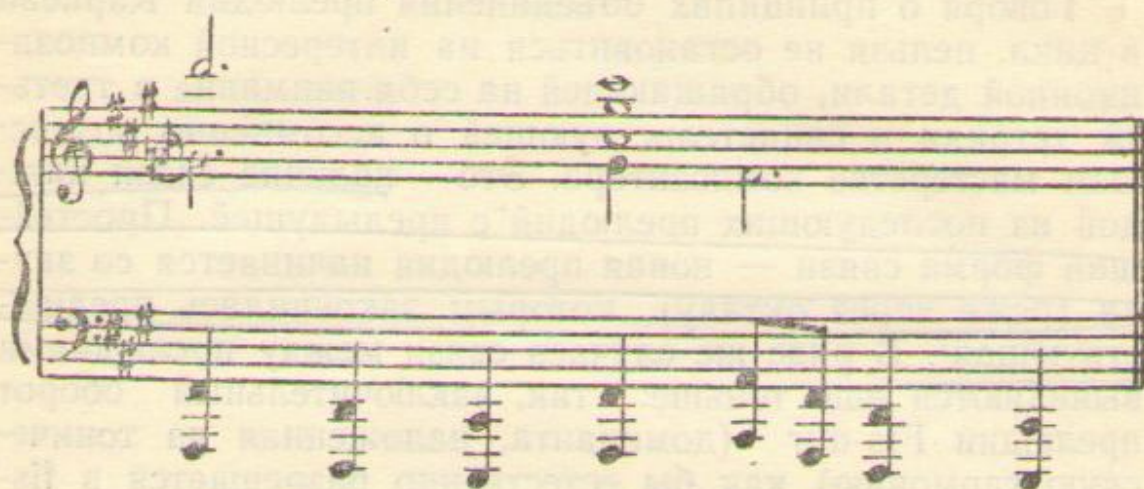


Конец прелюдии fis-moll заранее настраивает слух к тонике следующей пьесы (Des-dur) одновременной фиксацией квинты fis-moll (cis = des) в мелодии и в басу. (см. нотный пример на стр. 88). Исключение составляет переход от прелюдии cis-moll к As-dur; образный конт-

<sup>1</sup> Такую же связь мы отмечаем между отдельными из первых 12-ти прелюдий, но в третьей тетради она становится принципом.



раст здесь подчеркнут и нарочитым отсутствием какой-либо связки, резким переключением к совершенно иному эмоциональному состоянию.



Свою драматургическую роль (настораживающие внимание психологические «связки») выполняет и принцип «затухания» в конце многих прелюдий первых двух тетрадей и всех без исключения прелюдий третьей, по существу близкий приему, типичному для симфонических произведений Караева.

Особое внимание привлекает внутренняя цикличность каждой из тетрадей прелюдий, позволяющая рассматривать их как самостоятельную часть — последовательный этап развития внутри всего цикла в целом. Предпосылку к этому дает преобладание жанрового начала в пьесах первой тетради, лирико-драматической патетики — во второй, углубленного и многогранного в своих оттенках психологизма — в третьей. Возможно, что завершение цикла выявит еще более определенные контуры целостного замысла композитора и позволит с еще



большей определенностью ставить вопрос о его симфонической сущности.

Интересны также образно-эмоциональные связи прелюдий Караева с его же произведениями других жанров. В прелюдиях второй тетради, например, много общих черт с музыкой создававшегося одновременно с ней балета «Семь красавиц», в то время, как прелюдии третьей тетради несут на себе печать влияния образов и композиционных приемов, характерных для балета «Тропою грома».

### АЛБАНСКАЯ РАПСОДИЯ

В 1952 году в числе группы деятелей советской культуры Кара Караев посетил Албанскую Народную республику.

Внимание композитора живо привлекли и блестящие достижения на пути к социализму, и древняя культура «шкипетаров» — «орлиного племени», как называли себя предки современных албанцев. Караев посетил новые промышленные предприятия молодой республики, ознакомился с новаторами производства, с талантливыми народными умельцами-художниками, создателями выдающихся произведений оригинального прикладного искусства, которым издревле славится страна. С огромным интересом осматривал он раскопки древнего западно-понтийского города Аполлонии, основанного в V в. до н. э. на территории нынешнего Пейяна. На народных праздниках Караев записывал обаятельные мелодии национальных песен и танцев.

Яркие впечатления композитора от знакомства с замечательным народом свободной Албании вскоре по возвращении на Родину получили свое художественное воплощение: в конце 1952 года Караевым была написана «Албанская рапсодия» — первое симфоническое произведение, в котором разработан оригинальный музыкальный фольклор Албании<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Произведение было исполнено в первый раз в Баку, 25 декабря 1952 г. Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени У. Гаджибекова. Этому коллективу и посвящена «Албанская рапсодия». Дирижировал Ниязи. Рапсодия исполняется во многих городах Советского Союза и за рубежом. За создание Рапсодии композитор получил благодарность Общества дружбы Албании с Советским Союзом. Кстати, Караев является членом Правления этого общества.