

КАРА КАРАЕВ

СТАТЬИ



ПИСЬМА



ВЫСКАЗЫВАНИЯ



78

K 21

Yoxlanib 2004 il
BMA K. Karaxanasi



ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
МОСКВА-1978

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ
Л. В. КАРАГИЧЕВА

К $\frac{90103-245}{082(02)-78}$ 445-78

© Издательство «Советский композитор», 1978 г.

И потому обобщающий содержание всей сонаты заключительный монолог автора становится монологом ее героя. Не того, чьей памяти посвящена соната, а того, кто в своем воспоминании вновь прожил жизнь ушедшего, разделявшего его понимание роли художника, его борьбы за возвышенное и прекрасное в искусстве и в жизни!

Отсюда — острое ощущение современности произведения, выполненного в традициях неоклассицизма.

МИХАЭЛЬ РОЙТЕРШТЕЙН

24 ПРЕЛЮДИИ КАРА КАРАЕВА

Возникшая более столетия назад традиция писать фортепианные прелюдии во всех различно звучащих тональностях темперированной системы продолжается и развивается советскими композиторами. Так, большую популярность завоевали появившиеся в 30-е годы 24 прелюдии Шостаковича (ор. 34) — цикл характерных жанровых и психологических миниатюр. В начале 40-х были написаны 24 прелюдии Кабалевского (ор. 38), основанные на мелодиях русских народных песен.

В ряд высших достижений советской музыки в жанре прелюдийного цикла по праву входят и 24 прелюдии для фортепиано Кара Караева.

Необычна история возникновения этого сочинения. Если циклы прелюдий Шостаковича, Кабалевского, да, собственно, и Шопена, Дебюсси, Скрябина сочинялись более или менее подряд, хотя и могли включать в себя одну-две прелюдии, написанные раньше, то Кара Караев поначалу как будто даже и не ставил перед собой такую задачу. В 1951 году он публикует тетрадь, в которой всего шесть прелюдий составляют вполне законченный цикл. Конечно, этот цикл допускал (осмелимся думать, даже предполагал) продолжение, но оно было явно необязательно. Последующие тетради — тоже по шесть прелюдий — отличались тем же свойством: каждая из них имела собственную — внутреннюю — логику развития и была вполне завершена внутри себя и при этом естественно «монтировалась» со смежными тетрадями.

Однако особенности прелюдий и их групп еще будут рассмотрены в дальнейшем, а пока отметим лишь то обстоятельство, что композитор не торопится написать сразу все 24 прелюдии. Не теряя перспективы целого, он тем не менее рассредоточивает работу на несколько лет, обращаясь к жанру прелюдии всякий раз, когда накоплен некий новый — и жизненный, и художественный — материал. В течение ряда

лет этот жанр как бы сопровождает композитора на его пути, выполняя функцию творческого дневника. И потому в 24 прелюдиях Кара Караева отразилась его эволюция, его творческое движение, процесс обновления и углубления образной сферы, обогащения средств музыкальной выразительности.

Действительно, первые две тетради (прелюдии I—VI и VII—XII, соответственно 1951 и 1952 годы) — современницы балета «Семь красавиц» и «Албанской рапсодии», — как пишет Л. В. Карагичева, «непосредственно связаны с жанрово-бытовой образностью»*. Третью тетрадь от второй отделяет значительный промежуток времени, больший, чем между первыми двумя, — она появляется лишь в 1957 году, одновременно с завершением нового балета «Тропую грома». Содержание прелюдий тринадцатой — восемнадцатой психологически углублено, образы значительнее, язык богаче (прежде всего за счет интонационного и гармонического обострения). Еще больше времени проходит до появления заключительной тетради. Прелюдии девятнадцатая — двадцать четвертая опубликованы лишь в 1963 году — в преддверии таких выдающихся работ композитора, как Третья симфония и Концерт для скрипки и симфонического оркестра. В последних прелюдиях достигается новый уровень образной глубины и смысловой обобщенности, расширяется стилистическая база — от архаики до джаза, расширяются средства музыкального языка. Весь цикл, таким образом, строится как бы по непрерывно восходящей линии, которая завершается на высшей точке — в четвертой тетради.

Композитор, намеревающийся написать цикл аналогичных пьес во всех двадцати четырех тональностях — будь то прелюдии с фугами, как у Баха, или без фуг, как у Шопена, или даже просто цикл пьес, — среди прочих задач, стоящих перед ним, должен решить и ту, что связана с трактовкой тональностей. Тем, образов, настроений может быть, вообще говоря, сколько угодно, но в данном случае априорное ограничение определяет энгармоническая замкнутость квинтового круга: заранее известно, что пьес будет двадцать четыре и каждая из них — в тональности, которая более не повторится**. Обычная задача — поиск наиболее соответственной замыслу тональности — теперь решается как бы в ракоходном движении: ищется образ, в наибольшей степени отвечающий звучанию данной тональности. Первым такие задачи решал Бах в своем «Хорошо темперированном

* Карагичева Л. Кара Караев. М., 1968, с. 43. Она же отмечает близость композиционных и стилистических приемов в первых двенадцати прелюдиях и в балете.

** Принцип неповторности как выражения концентрированности, предельной лаконичности, сжатости, при которой каждый элемент целого «имеет право» появиться лишь единожды, — один из важнейших художественных принципов.

клавире», и многие его решения сохраняют актуальность по сей день: простота и безыскусственность C-dur, элегичность g-moll, безутешная печаль es-moll.

Немаловажно, в каком порядке последуют тональности в цикле. И тут первое из возможных решений было предложено Бахом: начав с C-dur и сразу же сопоставив его с одноименным минором, он далее двинулся вверх по ступеням хроматического звукоряда. Шопен свои фортепианные прелюдии расположил в совершенно иной последовательности. Он, правда, тоже начинает с C-dur и тоже равномерно чередует мажорные тональности с минорными (эти баховские установки пока, насколько нам известно, не нарушались никем*), но у него соседствуют не одноименные, а параллельные тональности, и общее движение осуществляется на основе квинтового круга. Таковы же и тональные планы в прелюдийных циклах Шостаковича и Кабалевского.

Караев строит тональный план своих прелюдий совершенно по-своему. В основу он берет шопеновский принцип движения по квинтовому кругу, но после каждой мажорной прелюдии у него следует минорная в одноименной тональности, как это было в баховских циклах. Такое решение влечет за собою существенные последствия. Во-первых, это порождает усиление связей между прелюдиями, имеющими общую тонику. Лады-то у них разные, но опорный тон один, а если принять во внимание еще и ту свободу, с которой Караев в пределах любой тональности пользуется всеми двенадцатью звуками хроматической системы, то станет ясно, что каждая четная минорная прелюдия разворачивается примерно в той же звуковой системе, что и предшествующая ей нечетная (мажорная)** Возникает тенденция к объединению прелюдий попарно, и мы еще будем иметь немало случаев убедиться в том, что композитор очень разнообразно ее реализует***.

* Речь не идет о циклах прелюдий, где последовательность тональностей вообще не принимается во внимание (Дебюсси или Рахманинов).

** Сравним первые две прелюдии: в первой — C-dur — широко использованы *b*, *as*, *des* и даже *es* (см., например, окончание первого периода, такты 30—33, или репризу, такты 44—47 и далее); во второй — c-moll — не только в тонально неустойчивом вступительном двутакте, но и в самой теме VII, VI, II и даже III ступени фигурируют как в низкой, так и в высокой позициях.

*** Закономерен вопрос: почему в «Хорошо темперированном клавире» не возникла подобная тенденция? Прежде всего потому, что в пределах каждой ладотональности был дан целостный цикл: прелюдия + фуга, вполне себедовлеющая ассоциация двух разножанровых пьес, у которой практически не выражены возможности дальнейшего роста (случаи такого роста единичны: см., например, Квартет Шостаковича); а кроме того, в те времена мажор и минор противостояли друг другу со всей определенностью, и должны были пройти долгие десятилетия классики, романтики, импрессионизма, чтобы в таком сочинении, скажем, как «*Ludus tonalis*» Хиндемита, лады различного наклона слились воедино.

Так обстоит дело на уровне пар прелюдий.

Во-вторых, на уровне цикла в целом избранная Караевым тональная планировка приводит к укрупнению общего членения: прелюдий двадцать четыре, но тоник — только двенадцать. И если в прелюдийных циклах Шопена и Скрябина, Шостаковича и Кабалевского, не говоря уже о Дебюсси и Рахманинове, слушатель фиксирует более или менее равнозначные грани при переходе к каждой следующей прелюдии (более двух десятков граней!), то у Караева грани между тонально одноименными прелюдиями оказываются сглаженными, смягченными (меняется только лад, но не тональность), а тем самым подчеркивается значение граней при переходе к новой тональности, но таковых всего одиннадцать.

Как уже говорилось, прелюдии Караева публиковались тетрадами, и рассматривать их целесообразно так же.

Первая тетрадь — прелюдии *C, c, G, g, D, d*. По сравнению с последующими тетрадами здесь больше чистой прелюдийности, самодовлеющего музицирования, «тематизма второго рода», как сказал бы Л. Мазель*. Легко и весело (*Allegro molto, f, brillante*) струятся потоки фигураций и гаммообразных пассажей в первой прелюдии, своим светлым и живым движением напоминающей и первую тему прокофьевской Джульетты, и финал хачатуряновского фортепианного концерта. Движение целеустремленно и безостановочно. Только в конце периода (такт 33!) — первый «финиш», торжествующий тонический аккорд. Тут прелюдия могла бы и кончиться, но следует дальнейшее развитие, затененное тихой звучностью и господством нисходящих альтераций. И то и другое сохраняется в репризном предложении. И хотя последние 11 тактов репризы нота в ноту повторяют окончание первой части, общее впечатление определяет именно эта «тьень», возникшая во второй половине. Кстати, она очень естественно предвосхищает основной колорит следующей прелюдии. Обратим на это внимание, ибо не раз еще будем наблюдать, что в нечетной, мажорной прелюдии так или иначе подготавливается следующая за нею минорная, что мажорная прелюдия сплошь и рядом становится собственно прелюдией — в первоначальном смысле этого термина — к возникающей вслед за нею минорной**.

Вторая прелюдия (*Andante, p*) совершенно иного характера, чем первая. Это поэтическое высказывание, своего рода маленький романс, в котором после краткого вступления (восходящая тон-полу-

* Мазель Л. О типах творческого замысла. — «Советская музыка», 1976, № 5, с. 20.

** Любопытно, что возникшие таким образом подциклы «прелюдия и...» весьма напоминают традиционный — «прелюдия и фуга»; впрочем, в начале четвертой тетради прелюдий Караева есть и это: прелюдия *Es-dur* воспринимается именно как прелюдия к фуге *es-moll*.

тоновая гамма, гармонизованная как бы случайно выхваченными из разных тональностей фигурированными аккордами) возникает певучая мелодия на фоне простейшей гармонической фигурации. Развитие, однако, активизируется, мелодия расслаивается на два, а во втором (октавой ниже) проведении на три и даже на четыре подголоска, возрастает громкость. На вершине ($\flat\Pi_7$) происходит перелом не только в ходе движения (подъем сменяется спадом), но и в типе изложения: мелодические средства словно исчерпали себя, теперь в музыке доминирует гармоническое начало. Возвращается вступительная тон-полутонная гамма, но если в начале прелюдии она мягко вводила тонику, то теперь она словно упирается в неустойчивую гармонию кульминационного аккорда (правда, несколько свернутого), и лишь через последовательность послекюльминационных созвучий музыка приходит к полному успокоению*.

Соотношение прелюдий в тоне соль в большой мере аналогично соотношению первых двух. Снова в мажорной ($\text{III} — \text{Allegro molto}$) стихия безостановочного движения, только гораздо более энергичного, чем в первой, наступательного и завоевывающего все новые и новые уровни динамики: *p*, *sub. f*, *ff*. Снова в минорной ($\text{IV} — \text{Andante cantabile}$) господство песенно-романсной мелодии, только в более глубоком, чем во второй, — «альтовом», а потом «виолончельном» и еще ниже — регистре и с более подвижным, на сей раз изобразительным сопровождением, переливающимся над мелодией**. При всем том третья и четвертая прелюдии и образно, и по материалу никак не повторяют первую и вторую, и тут более всего важно их жанровое своеобразие. Прелюдия *G-dur* напоминает токкату, а прелюдии *g-moll* присущи черты и пасторали, и гондольеры. Об особенностях изложения четвертой прелюдии уже говорилось, а в третьей обращает на себя внимание аскетическая, чисто мелодическая (правда, с удвоениями и элементами скрытой полифонии) фактура, парадоксально, но убедительно сочетающаяся с токкатностью.

Прелюдии *G-dur* и *g-moll* роднит не только общая тоника, но и сходное построение — обе в простой трехчастной форме, хотя и со сво-

* Гармонический план отхода от кульминации:

$$\flat\Pi_7 - \flat V_7 - \left[\flat \sharp \flat \Pi - \left[\sharp \flat \text{V}^{\text{VII}} (= \sharp \tau \text{D}_7) \right] \right]$$

а заключительного четырехтакта:

$$\flat\Pi_7 - \flat V_7 - \flat \sharp \flat \Pi_6 - \flat$$

** Аналогия соотношений выражена и в метрике: первая и третья прелюдии трехдольны, а вторая и четвертая — в размере $\frac{6}{8}$.

ими особенностями. В мажорной неквадратная (9 тактов) и гармонически не завершенная тема повторена динамически контрастно первому проведению (f вместо p и частое учетверение мелодии — вместо строгого удвоения), а развивающая часть приводит к еще более усиленной репризе (ff). В минорной же вслед за темой, начавшейся верхней тоникой фригийского лада и извилисто текущей к его нижней тонике, дан второй «отдел» мелодии, начатый выше, с терции лада*. Затем мелодия также непрямолинейно нисходит все к тому же звуку g**, а далее звучит реприза, в которой мелодия сдвинута относительно первоначальной высоты на две октавы ниже и затухает (morendo) в глубинах контроктавы. (Заметим, кстати, что Караев более часто, чем это можно объяснить случайностью, использует прием октавной транспозиции мелодии при повторении, и исключительно — вниз. Вспоминается, что одним из приемов мелодического развития в азербайджанской народной музыке служит перенос мелодии на октаву, но... вверх***.)

Двум во многом сходным парам прелюдий (C—c, G—g), в которых подвижная, инструментального склада мажорная служила своего рода введением в неторопливую, лиричную минорную, с ее вокального типа мелодией, Караев противопоставляет как бы ракоходно вывернутую (D—d).

Пятая (Moderato, p) — миниатюрная колыбельная, даже скорее фрагмент колыбельной: в ней чувствуется недосказанность, недопетость — еще одно средство связать мажорную прелюдию с минорной, направить первую на вторую. При этом мажор пятой прелюдии заметно омрачен пониженными ступенями. Композитор явно опирается здесь на лад чаргах с его неустойчивым равновесием высоких (III и VII, считая по-европейски, то есть от тоники) и низких (II и VI) ступеней, с его несколько болезненным звучанием двух увеличенных секунд. Впрочем, при необходимости берутся и альтерированные ступени. Так что в пределах короткой пьесы и без ухода в другие тоналности оказываются использованными почти все звуки хроматиче-

* Начало мелодии с более высокого звука во втором разделе (и соответственно — в ряде последующих) — традиция азербайджанской народной музыки. Конкретная высота ступени, начинающей новый раздел, зависима от того или другого лада. В частности, вспоминается, что в рекомендациях У. Гаджибекова к сочинению мелодии в ладе чаргах специально говорится о втором отделе «Бястя-Нигяр», который «требует, чтобы первая фраза началась с терции...» (Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, с. 73).

** Более длинный путь по вертикали потребовал и большего времени — не 8 тактов, как в теме, а 9 (точнее — 10, поскольку два из этих девяти — «полуторные»).

*** См.: Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 46 (об отделе «Ирак» в ладе раст), с. 58 (об отделе «Симаи-Шемс» в ладе шур) и т. д.

ского ряда. Ладовая характерность заключена уже в оstinатном чередовании двух интервалов — 5_1 и 7_{III} , которое возникает прежде, чем начнется мелодия. Эта последняя, подобно тому как это было в прелюдии c-moll, постепенно обрастает подголосками и в высшей точке своего развития изложена параллельными трезвучиями. Как и там, в послекульминационной зоне мелодия словно оттесняется гармонией, но здесь еще есть и реприза, сдвинутая октавой ниже (перекличка с прелюдией g-moll) и как бы прекращенная раньше времени.

Колыбельная — своего рода затишье перед бурей, которая разыгрывается в прелюдии d-moll (VI — Allegro con brio, *f*, а позже и *ff*). Если пятая прелюдия, D-dur, некоторыми своими чертами обобщала свойства предшествующих минорных, то шестая, минорная, являет собой новый, высший уровень той линии неуклонного роста активности и динамизма, которую образуют с нею прелюдии C- и G-dur, и представляет убедительный финал всей первой тетради*.

Повелительная, властная мелодия в басовом регистре дана на фоне напористых триольных фигураций — то ломаными арпеджио, то гаммообразными, то «вдалбливающими» один звук (типично то к к а т н о е изложение). Форма прелюдии тем не менее уравновешенная — как то и надлежит «финалу», — простая трехчастная, в которой после бурной развивающей части следует реприза, отличная от первого проведения темы лишь более высоким динамическим уровнем и монументальной гармонической каденцией, где каждая гармония занимает целый такт**, — каденция всей тетради.

Складывается убедительная композиция подцикла на основе принципа перемены в третий раз: две композиционно аналогичные пары прелюдий («инструментальная» быстрая мажорная плюс «вокальная» медленная минорная) замкнуты третьей парой, построенной в обратном порядке. При этом постоянно взаимодействуют два образных плана. Первый воспринимается как основной, ибо находит выражение в первой и последней (а также в третьей) прелюдиях цикла и связан с запечатлением движения, причем от прелюдии к прелюдии нарастает содержательность этого движения — игровая в первой, волевая и напористая в третьей, драматически насыщенная в шестой. Вторым планом — планом срединных прелюдий и потому воспринимаемый как дополнительный («побочная партия») — это область лирики, воплощенная с привлечением характерных жанровых черт романса, лирической песни, колыбельной. Здесь тоже три прелюдии (II,

* Любопытно вспомнить, что аналогичным характером отличается и прелюдия d-moll Кабалевского, завершающая у него весь цикл (она — XXIV).

** Тема завершалась привычным оборотом $D-t$; в репризе та же D идет в субдоминантовую квинту (прерванный оборот), после чего следует поступенное восхождение к тонике: b_3 VI—VII— t .

IV, V), и уже отмечалось, что третья из них обобщает некоторые стороны двух других.

Сказанное и позволяет утверждать, что первые шесть прелюдий Караева образуют целостную последовательность циклического типа: она достаточно замкнута внутри себя, и вместе с тем она — часть более крупного целого.

Обратимся ко **второй тетради**. Она вышла на следующий год после первой, но их разделяет немалое число сочинений*, и во второй достаточно заметны попытки композитора отойти от уже достигнутого, подняться над ним. Расширяется круг внимания, соответственно — образная сфера, а значит — арсенал выразительных средств.

Содержание прелюдий второй тетради в сравнении с первыми шестью представляется более глубоким, а художественная форма — обновленной.

Во второй тетради больше «теней», чем в первой, и более резки контрасты. Из шести прелюдий две (VIII и XII, завершающая тетрадь) явно траурного характера. Конечно, «виноваты» тональности, порядок которых теперь уже предопределен избранным принципом. Во вторую тетрадь попадают a-moll и h-moll, не очень-то «приспособленные» для воплощения светлых образов. Но дело не только в этом. Хотя здесь, как и в других тетрадах, минорные прелюдии равномерно чередуются с мажорными, все же нигде больше так не ощущается столь явное смысловое преобладание первых над вторыми**.

Минорные прелюдии второй тетради образуют своего рода «рассредоточенную триаду» не только потому, что жанровая природа скорбного шествия сближает прелюдию a-moll (VIII) с прелюдией h-moll (XII), а обе они, как крайние части трехчастной формы, обрамляют ожесточенно-бурную прелюдию e-moll (X). Очень важно еще и интонационное родство всех трех: впервые в цикле возникшие в восьмой прелюдии речитативно-декламационные черты мелодии находят свое дальнейшее развитие и в десятой (средняя часть, $3/2$), и в двенадцатой.

Мажорные прелюдии второй тетради — своего рода оттеняющие введения в минорные. Тут тоже просвечивает своя последовательность, которая снова напоминает о принципе перемены в третий раз: седьмая и девятая сходны своей светлой умиротворенностью, одиннадцатая

* В списке сочинений композитора первая и вторая тетради указаны под порядковыми номерами 44 и 52 (см.: Ибрагимова М., Исадзе А., Мамедова Х. Кара Караев. Библиография. Баку, 1969).

** Показательная подробность — динамические обозначения. Все три мажорные прелюдии начинаются тихо, в седьмой и девятой звучность не поднимается выше *mf* и только в одиннадцатой достигает *f*. Динамические пределы одноименно-минорных прелюдий во всех случаях на две ступени выше.

оживленно струится, вновь — но не похоже ни на одну из предыдущих прелюдий — воплощая движение. Однако более очевидны, более наглядны связи каждой мажорной прелюдии с последующей минорной.

Седьмая прелюдия (*Moderato*, *p*) окрашена в пасторальные тона и вместе с тем мелодикой своей, метроритмикой и композицией, образованной «отделами», в которых интонационно единая мелодия развивается в разных, хотя и близких и плавно сменяющих друг друга регистрах, напоминает тэсниф. Так, первый «отдел» явно опирается на терцию *A-dur*, второй и четвертый — на квинту, третий — на верхнюю тонику. Принципы традиционной мажорной музыки естественно взаимодействуют с принципами азербайджанской ладовости.

И еще один штрих. Все «отделы», кроме третьего, завершаются мягкой «прокофьевской» каденцией III₆—T, очень соответствующей пасторальному настроению и одновременно раскрывающей еще одно направление стилистических связей этой удивительно светлой и спокойной музыки.

И вдруг «медаль» поворачивается своей оборотной (а скорее, лицевой) стороной. Восьмая прелюдия (*Allegro non troppo. Mesto*, *pp*, усиливающееся до *ff* и вновь затихающее) впервые в цикле вводит образ трагедийный. Волевой порыв и неодолимость препятствий запечатлены с потрясающей убедительностью. Напряженно, с трудом поднимается мелодия на фоне оstinатно-пунктирного сопровождения, где каждый такт — устремленный порыв и вынужденный спад*. Ее декламационные интонации складываются в патетическую речь, в возвышенный монолог, который, кстати, легко представить себе и в хореографической интерпретации. Значительность образа и драматизм его выражения выдвигают восьмую прелюдию словно ближе к слушателю, чем предыдущую, и устанавливают между нею и предыдущей отношения подчинения.

Сходно отношение и между следующими двумя прелюдиями — девятой (*Andante tranquillo*, *E-dur*) и десятой (*Allegro con fuoco*, *e-moll*): мажорная светла и спокойна, в минорной господствуют мрачные тона. Однако их отличия от прелюдий предшествующей пары весьма существенны. Прелюдия *E-dur* отличается своей зыбкостью, переливчатостью, создаваемой постоянным сплетением размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{6}{8}$. Дуольно-триольная метрика порождает изобразительные ассоциации, сближает прелюдию с жанром ноктюрна. Тому же способствует и уравновешенная трехчастная форма, до сих пор во второй тетради не встре-

* Затрудненность продвижения подчеркнута гармоническими средствами. Ограничимся указанием на «оскальзывание» в тактах 6—8: мелодия рывком на увеличенную секунду достигает *dis*, а тональность как бы не выдерживает и сдвигается полутоном ниже основной, чтобы лишь в такте 9 вновь восстановить *a-moll*.

чавшаяся*. Обратим внимание на два момента, исподволь подготавливающие слушателя к восприятию следующей, отнюдь не столь безмятежной прелюдии. Это, во-первых, ладовая затененность мажора пониженными ступенями, правда в большинстве своем не вытесняющими натуральные, а сосуществующими с ними и образующими вкупе хроматический мажор, который местами всплывает в разных голосах. И, во-вторых, уже не раз использованный прием октавного переноса репризы вниз, что сгущает колорит, затеняет звучание — в сравнении с началом прелюдии.

И после темпово, динамически затихшего — на тоническом трезвучии со вспомогательной миксолидийской септимой — «ноктюрна» почти на том же, только, естественно, минорном аккорде буквально врывается смятенно-тревожная токката.

Напряженность и действенность музыки, обилие тематического материала и широта развития делают десятую прелюдию драматическим центром второй тетради (она занимает центральное место и в той триаде минорных прелюдий, о которых говорилось выше). Впечатляющи нагнетания аккордовыми репетициями и «обвалы» с вершин — триольными фигурациями. Слово заклинание — *pp*, но на несмолкаемом рокоте арпеджий в глубоком басу**, — звучит в среднем разделе восьмикратно повторенный мотив, от которого как бы отслаивается секвентно нисходящая мелодия, «подстегиваемая» острой ритмикой и обильной мелизматикой (выписанные группетто и форшлаги). И снова выход на аккордовые квартеты — теперь, однако, ведущие к мощной и вместе с тем отчаянной, безнадежной коде.

Резким контрастом предыдущей звучит (вернее сказать, струится) одиннадцатая прелюдия (*Veloce, H-dur*). Прозрачная, непрерывными шестнадцатыми льющаяся-переливающаяся музыка вызывает зрительные ассоциации. Пожалуй, подходящим названием прелюдии было бы «Игра воды». Однако эта журчащая звукопись никак не укладывается в рамки чистой изобразительности, она рождает ощущение красоты и гармонии вообще, она, не выходя за пределы, свойственные жанру, по-своему и опосредованно напоминает, сколь «прекрасна и удивительна» жизнь.

А двенадцатая прелюдия (*Andante lugubre, h-moll*), напротив, достаточно прямолинейно и жанрово определено напоминает о конеч-

* В первой тетради репризная трехчастная форма была использована, пожалуй, чрезмерно — в трех прелюдиях из шести (III, IV, VI), не говоря о еще двух, близких к ним по форме (I и V).

** В установленном здесь *h-moll* (тональное предвосхищение последней прелюдии второй тетради) сопровождение равномерно чередует фигурации \dot{t} и $\flat III_4^6$; думается, что более естественной была бы запись второй гармонии в виде мажорного II_4^6 (*gis—cis—eis*, двойная доминанта).

ности этой жизни. И если можно спорить о названии прелюдии H-dur, то прелюдия h-moll — бесспорное «Траурное шествие». Интересно, как сплелись здесь детали и свойства разных уровней. Общезнаровые черты представлены темпом и тональностью, двудольным маршевым метром и преобладанием низкого регистра, распространенным в такого рода произведениях динамическим профилем и важной ролью структурной квадратности. Немало в прелюдии и национально характерного: проникновение трехдольности в двудольность (партия левой руки в начальной части, а правой — в заключительной могли бы быть записаны на $\frac{6}{8}$), мугамная интонационность мелодии с ее изощренной ритмикой и обилием орнаментирующих подробностей, длительное («бесконечное») развертывание мелодии без точных повторов и реприз. И наконец, композиторская индивидуальность. Ярче всего она проявляется тут в ладогармонической сфере — в свободном построении тонального плана (не без уже упоминавшегося полутонного соскальзывания: первая вершина — такт 16 — в b-moll), в свободной трактовке самой тональности и «выходах» на политональность, в чисто караевских — неожиданных и убеждающих — аккордовых последованиях.

Сам факт завершения второй тетради траурной прелюдией придает ей вполне определенную, отнюдь не радостную окраску; тому же способствуют и другие моменты, о которых уже шла речь. Общий характер подцикла формирует минорная триада. Надо, однако, отдать должное автору и в том, сколь несходными между собой «бликами света» он разнообразит тетрадь. «Пастораль», «ноктюрн» и «игра воды» хотя и не делают погоду во второй тетради, но сообщают ей ту многоплановость, многогранность, которая в наибольшей степени отвечает самой форме прелюдийного цикла.

Третью тетрадь отделяют от второй целых пять лет — долгий и непростой этап в жизни композитора, время серьезной внутренней работы, напряженных поисков. Не случайно за весь 1954 год Караев не поставил точку ни на одном опубликованном сочинении*. Но зато спустя совсем немного времени он вышел на совершенно новые рубежи: 1957 год, год завершения третьей тетради фортепианных прелюдий, был и годом рождения таких замечательных произведений, как балет «Тропюю грома» (посвященный Сергею Прокофьеву), как музыка к кинофильму «Дон-Кихот». Естественно, что и по музыкальному содержанию все эти работы оказываются во многом родственны. Так, в тринадцатой — восемнадцатой прелюдиях продолжается процесс психологического углубления образов, расширения, в известной степени обост-

* См.: Ибрагимова М., Исадзе А., Мамедова Х. Кара Караев. Библиография, а также: К. А. Караев. Ното-библиографический справочник. Сост. Д. М. Персон. М., 1976.

рения выразительных средств (тот же процесс может быть прослежен при сравнении партитур балетов «Семь красавиц» и «Тропюю грома» или других сочинений Караева, относящихся к началу 50-х годов и к их второй половине). Усложняется форма отдельных прелюдий; более сложными, чем раньше, становятся и взаимосвязи прелюдий в тетради, а соответственно и композиция всего подцикла приобретает по сравнению с первыми двумя новые черты.

Открывается тетрадь одной из самых светлых прелюдий цикла — тринадцатой (*Allegro moderato, Fis-dur*). На легком и светлом фоне мелодических фигураций в партии правой руки звучит ясная, спокойная «альтовая» мелодия-монолог, которая «свободно претворяет характерные элементы сельских свирельных мелодий типа «чобан баяты»*. Ее «бесконечное» развертывание придает пьесе необычайную цельность. Тому же способствует и удивительно уравновешенный динамический профиль развития — подъем к единственной в прелюдии вершине равновелик спаду. Еще одна примечательная особенность — длительное, не нарушаемое никакими вторжениями пребывание в чистой диатонике на протяжении большей части прелюдии. Лишь на «склоне», в начале последней трети формы, начав красочным — тритоновым, *Fis/C* — сдвигом, композитор словно поведет слушателя в иные (но только мажорные) тональные сферы: *F, Es, Cis...* — каждая из которых будет представлена единственным созвучием** и займет лишь один такт. Прием тонального сдвига-сопоставления как бы переключает слух и внимание, звуковой состав новых тональностей не обогащает, а лишь оттеняет исходную диатонику, инкрустируется в нее, утверждая свое безусловное главенство в последних двух тактах.

Четырнадцатая прелюдия (*Andante mesto, fis-moll*) — своего рода антипод предыдущей, порождение производного контраста. Та же тональность, но ладовый контраст не только в смене мажора на минор, а еще и в хроматичности этого минора. Тот же фактурный план: первый такт отдан фоновому голосу, во втором вступает «солист», и это основное двухголосие служит конструктивной базой изложения до конца, хотя и будут прибавляться дополнительные голоса — гармонические, контрапунктирующие, удваивающие. Но сам характер соответствующих голосов диаметрально противоположен. Там — прозрачные, серебристые мелодические фигурации, здесь — жесткий и непреклонный *basso ostinato*; там — лирико-эпическое высказывание, светлая песнь, здесь — суровый и внутренне напряженный, драматический монолог, во многом обогащенный мугамной декламационной инто-

* Карагичева Л. Кара Караев. М., 1960, с. 82.

** Во всех случаях это тоническое созвучие — то простое трезвучие, то усложненное добавочными звуками.

национностью. И сходство в общем мелодико-динамическом построении (широкая волна, охватывающая целиком всю прелюдию) лишь подчеркивает глубочайшее различие в содержании этих двух пьес, образующих в буквальном смысле слова единство противоположностей.

Две срединные прелюдии третьей тетради противопоставлены друг другу в значительно меньшей степени, чем две предыдущие. Пятнадцатая (*Allegro giocoso, Des-dur*) шаловлива и беспечна, подвижна и танцевальна*, но при этом лирически смягчена — и ладово (типичные для раста понижения VII ступени), и гармонически (поступенные параллельные смещения аккордов), и соответствующими штрихами (лиги в партии левой руки). Шестнадцатая прелюдия (*Tranquillo rubato, cis-moll*), напротив, печальна и нетороплива, певуча и повествовательна**. При этом прелюдия активизирована постоянно бьющимся пульсом смягченно-пунктирного ритма в партии левой руки и безостановочным равномерным движением восьмыми — правой. Соотношение пятнадцатой и шестнадцатой прелюдий напоминает соотношение *Scherzo* и *Andante* в сонатном цикле, только как бы сдвинутых навстречу друг другу, сближенных по характеру. Ассоциации с частями сонаты или квартета усиливаются еще и сравнительно крупными масштабами этих прелюдий, и относительно сложным их строением: если обе прелюдии в тоне *fis* ограничивались однократным проведением пусть и широко развернутой темы и не превышали периода, то в прелюдии *Des-dur* и сам тематический материал двуклик (одна его грань — легкое, полетное начало, другая — более сдержанная музыка на фоне параллельных мажорных трезвучий), и проводится он, трижды свободно меняя регистры, гармонизацию, тяготея к своеобразной куплетно-вариационной форме; в шестнадцатой же прелюдии тематизм еще более дифференцирован, а общий ход развития приводит к образованию сонатной формы.

После двух достаточно спокойных прелюдий семнадцатая (*Andante maestoso, As-dur*) обрушивается на слушателя буквально как гром с ясного неба. Эта героико-драматическая прелюдия воспринимается продолжением и дальнейшим развитием того монолога, который уже прозвучал в четырнадцатой прелюдии. Только теперь развитие мелодии ритмически и структурно свободно, оно не сдерживается повторяемой формулой сопровождающего голоса. Напротив, гармони-

* В ней явно выражены признаки тарантеллы.

** Это одна из самых «прелюдийных» прелюдий, от многих других она отличается своей сосредоточенностью в самом процессе музицирования, «наигрывания»; с этим связан и ее облик «аккомпанемента без мелодии» (сравним с прелюдией *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха).

ческая поддержка возникает из потребностей самой мелодии, как это типично для речитатива. Исследователи отмечали в этой прелюдии сплав характерных черт мугама и патетической декламационности, которая нередко встречается у Баха*. Остановим внимание на еще одной особенности прелюдии *As-dur* — на преобладании в ней линий спада, угасания. Начинаясь с высшего уровня звучания (*ff*) и не раз еще возвращаясь к нему, музыка тем не менее течет в сторону спада звучности, завершаясь *pp*. Это тоже способствует восприятию прелюдии как своего рода образной репризы прелюдии *fis-moll*: словно звучит резко преобразованная вторая ее полуволина — кульминация и спад. К связи этих прелюдий мы еще вернемся после краткой характеристики последней в тетради — восемнадцатой прелюдии (*Andante cantabile, gis-moll*).

Безграничной печалью проникнуты уже ее первые — вступительные — такты. Двухголосная (бас — восьмыми, альт — четвертями) фигурация очерчивает дважды гармонический минор**. Вступает мелодия (сопрано) — тихая, грустная, усталая и покорная. Особую выразительность обретает здесь неквадратность: будто нет сил пропеть «как надо». За двукратным — в рамках классического периода — проведением темы следует лирически насыщенное продолжение, замкнутое не репризой, а лишь лаконичным напоминанием о теме.

Настоящая композиторская удача в том, как органично сочетает Караев в прелюдии *gis-moll* свойства антитезы с предыдущей*** и мудрого послесловия, тихого финала ко всему третьему подциклу. Тем самым вся тетрадь обретает удивительно завершенную, симметричную форму. Остроконтрастная внутри себя заключительная пара прелюдий образует подобие зеркальной репризы первой пары, а о соответствиях внутри средней пары уже говорилось. (См. схему общего плана третьей тетради на с. 261.)

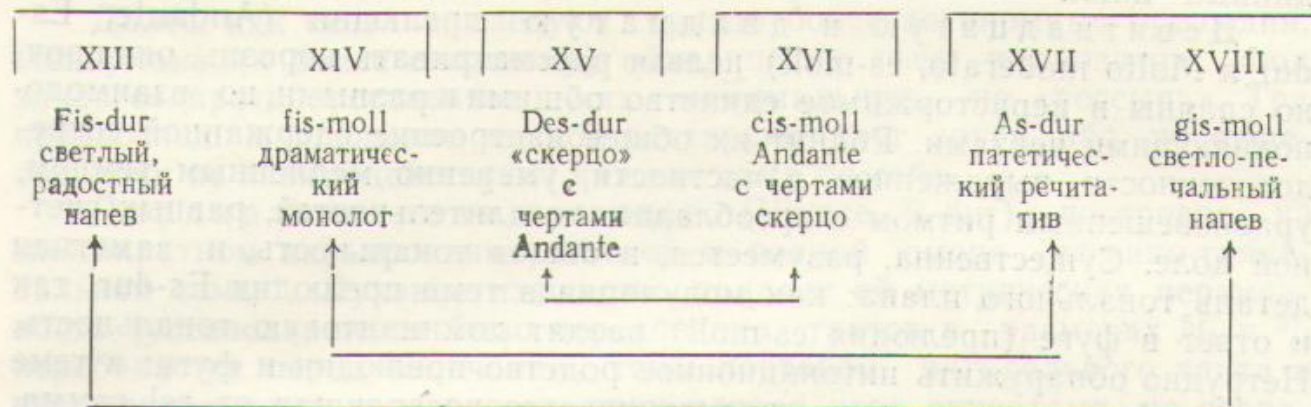
Схема помогает осознать и те сонатно-циклические черты, которые присущи третьей тетради прелюдий Кара Караева. Остроконтрастная первая пара прелюдий может быть понята как начальная часть с типичными для нее резкими противоречиями; в следующей паре преломлены характерные свойства средних частей сонатного цикла; последние две прелюдии — «финал», явно связанный с «первой частью», и «кода». Эти черты сближают, объединяют в некую

* См., например: Абезгауз И. О гармоническом языке Кара Караева. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967, с. 160 и 199—200.

** Этот лад не типичен для азербайджанской музыки; однако он естественно выводится из лада чаргах — как его плагальный, то есть построенный вверх от верхней кварты тоники.

*** Отношение прелюдий *As-dur* и *gis-moll* как бы зеркально отражает отношение первых двух прелюдий в третьей тетради — *Fis-dur* и *fis-moll*.

целостность ряд миниатюр, но при этом ни в коей мере не лишают их изначально присущих им черт, прелюдии остаются прелюдиями, тонкими, характерными и лаконичными «музыкальными рисунками» впечатлений, настроений, раздумий, переживаний.



Четвертую тетрадь отделяет от третьей еще больший промежуток времени, чем третью от второй,— шесть лет, половина всего срока работы над прелюдиями. Годы эти в творческой биографии композитора с полным основанием можно считать переломными. Караев писал в основном музыку к фильмам и театральным спектаклям. Это были годы накопления новых стилевых черт, и в 1963 году среди других произведений появляется заключительная тетрадь прелюдий, в 1964-м — Третья симфония, в 1966-м — камерная «Классическая сюита» (на материале четвертой тетради фортепианных прелюдий), в 1967-м — Скрипичный концерт.

Караев явно достиг подлинной человеческой зрелости и высочайшего композиторского мастерства. И одним из первых сочинений этого периода была четвертая тетрадь фортепианных прелюдий.

В ней, «как и в скрипичной сонате, преобладает ясная и строгая лирика, одухотворенная мысль, философское созерцание...» — пишет Л. Карагичева*. Последние шесть прелюдий в сравнении с предыдущими составляют подцикл наиболее «классицистский»**, здесь композитор чаще, чем прежде, обращается к жанровым, а иногда и стилистическим средствам музыки давнего прошлого (точнее — барокко). Впрочем, жанровое начало находит здесь свое выражение и в более новых формах — и в задорной песенке (XXI прелюдия), и даже в откровенно джазовой пьесе (XXIII).

Композиция тетради также отмечена новыми чертами. Так, первые две прелюдии объединены теснее, чем какая-либо другая пара: это традиционный цикл (субцикл) прелюдия — фуга. Следую-

* Карагичева Л. Кара Караев. М., 1968, с. 44.

** См.: Абезгауз И. О гармоническом языке Кара Караева, с. 185, 199.

щие три, напротив, очень разобщены — автор обращается к взаимно удаленным жанровым и образным областям. И наконец, постлюдия, завершающая и обобщающая как «свою» тетрадь, так и весь прелюдийный цикл.

Девятнадцатую и двадцатую прелюдии (*Andante, Es-dur* и *Molto moderato, es-moll*) нельзя рассматривать порознь, они прочно спаяны в нерасторжимое единство общими и разными, но взаимодополняющими чертами. Роднит их общее настроение сдержанной сосредоточенности, выраженное, в частности, умеренно медленным темпом, уравновешенным ритмом с преобладанием длительностей, равных счетной доле. Существенна, разумеется, и общая тональность, и заметная деталь тонального плана: как модуляция в теме прелюдии *Es-dur*, так и ответ в фуге (прелюдия *es-moll*) вводят доминантовую тональность. Нетрудно обнаружить интонационное родство прелюдии и фуги: в теме последней достаточно ясно просматривается восходящая от *es*¹ гамма, правда, дорийская, а не ионийская, которой начинается девятнадцатая прелюдия.

Дополняющий контраст выражен во многих сторонах музыки. Мерная поступь в трехдольном размере, преобладание постепенности в мелодии и гармонической хоральности в изложении (прелюдия *Es-dur*) сменяется певучей, богатой широкими скачками распевностью на $\frac{4}{4}$ и имитационно-полифоническим развитием, приводящим к образованию развернутой и оснащенной непростыми (но как естественно звучащими!) подробностями фуги*.

(Сочетание прелюдий *Es-dur* и *es-moll* во многом напоминает прелюдию и фугу *es-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха: то же соотношение трехдольной хоральности, сарабандной мерной поступи в прелюдии и четырехдольной элегической певучести в фуге. Прелюдия *Es-dur* Караева напоминает о баховской прелюдии и регистровым планом — освоение общего диапазона начинается с первой октавы, — и ритмоинтонациями, особенно возникновением в ходе развития коротких мотивов с шестнадцатыми. Сходны и темы фуг Баха и Караева: они близки по величине, обе начинаются с охвата тонической квинты, а затем заполняют исходный интервал. Добавим, что и та, и другая фуги трехголосны.)

И еще один штрих. Девятнадцатая и двадцатая прелюдии связаны — подобно предложениям периода — своими каденциями. Заключительное созвучие мажорной прелюдии бифункционально: общее движение останавливается на D_6 *Es-dur*, и добавляющаяся к нему тоническая октава в глубоких басах служит лишь знаком окончания; минор-

* В относительно небольшой фуге композитор использует тему в прямом и обратном движении, канонические проведения и магистральную стретту.

ная же прелюдия (фуга) завершается тоническим трезвучием, но мажорным. Другими словами, окончание девятнадцатой прелюдии как бы направлено на двадцатую, заставляет ожидать разрешения доминанты, а окончание двадцатой напоминает — ладовой окраской — о девятнадцатой и таким образом замыкает обе прелюдии.

Далее, как сказано, следуют гораздо более автономные прелюдии. Попарному (и более сложному) объединению пьес композитор «под занавес» противопоставляет пусть минимальную, но «россыпь». Три предпоследние прелюдии не контрастируют друг другу, ибо, по существу, они не взаимодействуют: каждая сама по себе.

Двадцать первая прелюдия (Vivace, B-dur) построена на многократном варьировании веселой и полной юмора песенно-танцевальной темы*. Лукавое изящество придает ей метрическая переменность (установившееся было чередование тактов в размерах $\frac{5}{4}$ и $\frac{3}{4}$ перебивается перед окончанием темы повтором пятидольного такта и вторжением четырехдольного), прихотливая игра акцентами, не совпадающими в разных голосах. За десятитактовой темой следуют пять вариаций, в которых, соответственно характеру темы, сохраняется ритмовысотный контур мелодии, хотя окраска ее меняется под влиянием переносов в разные голоса и регистры, смены динамики и штриха, а то и тонкого ладового варьирования (Meno mosso). Зато разнообразно, богато, хочется сказать — лихо обновляется все окружение мелодии — фактурное, гармоническое, контрапунктическое. Последний «куплет» — канон с дискантом — через неожиданно вторгшийся D_9 параллельного g-moll переходит в весело бегущий канонический пассаж, увенчанный заключительной интонацией темы, — это кода прелюдии, совершенно новой по отношению к предыдущим не только своим жанрово-тематическим обликом, но и формой (вариации на выдержанную мелодию с развернутой кодой)**.

Двадцать вторая прелюдия (Grave, b-moll) словно бы из другого мира — скорбная пассакалья, доходящая в постепенном своем росте и развитии до высот экстатической патетики. Пронизанной песенно-бытовым колоритом предыдущей прелюдии композитор противопоставляет пьесу строго концертного плана, живым «сегодняшним»

* Фольклорные истоки этой темы несомненны; нам, однако, не известна целостная народная мелодия, достаточно близкая теме Караева. (Эта мысль, подсказанная тонкой музыкальной интуицией автора статьи, подтверждается рядом народных азербайджанских мелодий в ладе раст, например, в песнях «Что за звук доносится из сада» или «В руках у тебя саз». Всюду — единая ладоинтонационная сетка и индивидуализированное мелодическое ее выражение; у Караева мелодия одновременно обнаруживает отчетливые «классицистские» стиливые приметы. (Прим. ред.)

** Во всей коде композитор выставил единственную тактовую черту, отделяющую последний такт в $\frac{3}{4}$; канонический пассаж длится $\frac{67}{4}$, и, таким образом, кода ($\frac{67}{4} + \frac{3}{4} = \frac{70}{4}$) более чем в полтора раза превышает протяженность темы, в которой всего $\frac{41}{4}$.

и «здешним» интонациям — архаику жанра европейского. Лишь на самом обобщенном, самом далеком от конкретной образности уровне прослушивается связь си-бемольных прелюдий: у них одна и та же форма. Как и двадцать первая, пассакалья представляет собой тему с пятью вариациями и кодой, существенно превышающей тему по величине. Композитор словно говорит, что и в других краях, и в другие времена бывали остигатные вариации, однако же совсем иные... Все, кроме формы, столь отлично в двадцать второй прелюдии, что, как сказано, даже не вызывает ощущения контраста, который всегда предполагает еще и достаточно ясную связь. Пассакалья же скорее отталкивается от предыдущей прелюдии; с другой стороны, она определенным образом направлена на следующую: в конце прелюдии *b-moll* дана модуляция в *F-dur* — тональность двадцать третьей прелюдии (подчеркнем: двадцать вторая прелюдия — единственная модулирующая в цикле; переход к последней тональности, в отличие от всех предыдущих сопоставлений, сглажен).

Предпоследняя, двадцать третья прелюдия (*Allegro, F-dur*) вводит еще «неслыханное» в цикле джазовое звучание (своего рода отрицание предшествующей пассакальи). Экстравагантная синкопированная ритмика мелодии, колкие басы, словно *pizzicato* на контрабасе, характерная гармонизация с обилием октав, уменьшенных «голубыми нотами», — все это откровенные приметы жанра. Однако гармонии чуть сложнее и «интеллигентнее», чем в обычной джазовой пьесе, тональное движение самобытно, развитие не укладывается в рамки стандартных «квадратов», смены фактуры не совпадают с гранями формы. Словом, очень скоро (практически с самого начала) слушатель понимает, что звучит не джаз, а игра в джаз, что «играет» в него — Караев, и «играет» именно в жанре прелюдии. Характерные для композитора черты музыкального языка придают прелюдии индивидуальный, «личный» характер, а скромные масштабы и предельно простая трехчастная структура столь же типичны для прелюдии, сколь и нетипичны для джазовой композиции.

Мы назвали прелюдию *F-dur* предпоследней, но, по существу, она последняя, ибо следующую за ней двадцать четвертую (*Andante, f-moll*) естественнее назвать постлюдией. Это удивительно скромными средствами воплощенное заключение цикла внешне просто и непритязательно, но исполнено глубокого смысла и чувства. Чувство — внутренний покой, мир, приятие всего, что есть и что показано в предыдущих прелюдиях таким, каково оно есть. Может быть, то, что есть, могло бы быть более радостным, менее сложным и драматичным, и тогда не легла бы на музыку этой последней пьесы легкая тень печального понимания. А может быть, и не могло бы... Смысл — взгляд на все сразу, на все вместе, обобщение, подведение некоторого итога.

Прозвучала не симфония, не соната, «всего лишь» вереница миниатюр. Но и в них, как в капельках, отражалось большое и значительное. И теперь срок оглянуться на прошедшее.

Композитор избирает вариант «тихого», спокойного, умиротворенного и чуть грустного эпилога. Мелодия, в которой ясно слышатся народные интонации*, напоминает и колыбельную, и причитание; постепенно включающиеся подголоски и контрапункты усложняют фактуру, вносят элементы многоголосого хора, вплетают в ткань фанфарные мотивы. Такая полижанровость как нельзя лучше отвечает завершающему и обобщающему назначению прелюдии.

Тонкими, но убедительными штрихами Караев придает музыке прощально-уходящий характер. Это и многократный — хотя и постоянно обновляемый — повтор немногих мотивов, и значительная роль каденций**, и великолепно найденный прием истаивания при повторном проведении темы, когда вдруг выпадает какой-то мотив мелодии, а другой, словно бы в задумчивости, повторен, цезуры между мотивами неопределенно растягиваются...

Интересен общий профиль заключительной прелюдии. Все первое проведение темы дано *p*. Второе же начинается *sub. f**** и тут же доходит до *ff*, с тем, однако, чтобы, постепенно затихая, довести звучание до полной тишины. Самобытно, оригинально построенный прелюдийный цикл Кара Караева не менее оригинально и завершается.

24 прелюдии для фортепиано Кара Караева — значительное достижение не только азербайджанской, но и всей советской фортепианной музыки. Яркая образность и своеобразный язык, неназойливо и вместе с тем органично воплощенный национальный колорит и современная манера изложения, чисто пианистическая увлекательность и своеобразная драматургия, вылившаяся в индивидуальную, ничто не повторяющую (а повторить было что!) композицию, — таковы наиболее общие достоинства этого сочинения. Остается лишь выразить горестное удивление по поводу того, что прелюдии Караева, как, впрочем, и многие другие прекрасные сочинения советских авторов, так редко звучат с концертной эстрады и по радио, что до сих пор нет пластинки с за-

* Поначалу звукоряд мелодии ограничен минорной терцией, лишь в такте 11 к нему добавляется вводный тон, в результате чего складывается уменьшенный тетракорд (*e-f-g-as*) — структура, лежащая в основе лада шуштэр.

** Каденций мелодических здесь гораздо больше, чем гармонических, — словно уставшая мелодия хотела бы наконец остановиться, а гармония все не позволяет это сделать.

*** Динамический всплеск подчеркнут политональным сочетанием однотерцовых *f-moll* и *E-dur*.

писью этих замечательных пьес. Упрек этот адресуется прежде всего нашим пианистам, большинство которых до сих пор не научилось слышать музыку своих современников, не научилось ценить ее и потому не играет ее, лишая тем самым широчайшую аудиторию заинтересованных слушателей возможности приобщиться к ценностям, создающимся в наши дни. Одна из таких ценностей — прелюдийный цикл Кара Караева. Закончим же выражением надежды на то, что в скором будущем он привлечет к себе внимание исполнителей и слушателей именно в той высокой мере, какая соответствует высоте его достоинств.

ЛЮДМИЛА КАРАГИЧЕВА

СИМФОНИЧЕСКИЕ ГРАВИЮРЫ «ДОН-КИХОТ»

(Об одном аспекте трагического у Караева)

Заметки эти могли бы иметь сразу три эпиграфа:

Комическое присутствует в трагедии отнюдь не для разнообразия и контраста, как утверждают поверхностные критики, а скорее для того, чтобы верно отразить жизнь, в которой серьезное перемешано со смешным... Разве в жизни глубочайшая трагедия не предстает подчас в шутовском наряде? Напомню только о характере, который, хотя и выведен, как и подобает ему, в романе, но по трагичности, по-моему, не имеет себе равного, — я имею в виду Дон-Кихота. Что может быть трагичнее человека, который из чистой любви к человечеству, оставаясь непонятым своими современниками, совершает самые комические сумасбродства?

Фридрих Энгельс.

Современная литературная жизнь

Де Гиш (*овладев собою, с улыбкой*)
Скажите... Вы читали «Дон-Кихота»?

Сирано
Читал.

Де Гиш
И что вы скажете о нем?

Сирано
Что шляпу снять меня берет охота
При имени его одном.

Де Гиш
Послушайтесь вы моего совета
И поразмыслите-ка вы...
Насчет тринадцатой главы.