

Тарлан Сеидов

**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ
СОВЕТСКАЯ
ФОРТЕПИАННАЯ
МУЗЫКА**

(1930-1970)



ЯЗЫЧЫ
БАКУ
1980

думьве и внуриренне насыщенная лирика.

Первые фортепианные сочинения композитора написаны в 1937 году как отклики на значительные общественные события: пьеса «Царскосельская статуя» сочинена к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина, «Траурная прелюдия» была написана в связи со смертью С. Орджоникидзе¹, «Поэма радости» для фортепиано с оркестром — подарок композитора к 20-летию Великого Октября.

Из перечисленных сочинений особенно широкую известность получила музыкальная картинка «Царскосельская статуя» — первое в азербайджанской фортепианной музыке оригинальное сочинение, прочно вошедшее в концертный репертуар исполнителей и получившее большую популярность. Впервые эта пьеса прозвучала в интерпретации автора 10 февраля 1937 года на юбилейном концерте, посвященном памяти великого поэта.

¹ Исполнена автором на митинге памяти С. Орджоникидзе.

В этом произведении на первый план выдвигается характеристичность образа, связанная с программным замыслом. «Караев воплощает в музыкальных образах причудливую игру водяных струй царскосельского фонтана и задумчивую неподвижность мраморной девы, разбившей об утес свою урну», — пишет Л. Карагичева¹.

«Царскосельская статуя» отличается разнообразием и привлекательной пианистичностью фактуры. В ней господствует фортепианный стиль, в котором творчески преломляется богатейшее наследие романтического пианизма, а также живописная стилистика фортепианного письма импрессионистов, особенно К. Дебюсси. Отдельные элементы фактуры явно напоминают «Мимолетности» и еще более Третью сонату С. Прокофьева (пример 2).

Из примера видно, как интересно применяет К. Караев фактурный прием, очень близкий Третьей сонате С. Прокофьева. Отдельные штрихи фортепианного изложения пьесы служат усилению колористической образности. Сам же колорит рождается гармонией и своеобразной ее интерпретацией.

Уже в первых тактах резким противопоставлением регистров на высоком уровне динамики, острыми диссонансами во взлетающем пассаже и завершающем его аккорде, в продолжающем токкатном октавном спаде мартеллато К. Караев создает иллюзию удара разбившейся урны и рассыпающихся водяных брызг и осколков. Дальнейшее развитие предельно фрагментарно и очень статично. Это как бы музыкальное отображение мраморного изваяния. Статичность нарушается лишь в каденции, которая развернута в импрессионистической манере. Здесь композитор тонко очерчивает вибрацию водяных струй фонтана, чему немало способствует, например, гармонический язык пьесы, отличающийся изысканностью. Весьма характерны в упомянутом плане и септаккорды, образующие основу некоторых пассажей (пьеса даже заканчивается наложением двух септаккордов), и колористические смены гармоний (терцовые, тритоновые, полутоновые сопоставления). В связи с большой ролью гармонического, красочного начала, повышается роль педалей. В частности, композитор неодно-

¹ Л. Карагичева. Кара Караев. М., 1960, с. 11.

кратно предписывает использование левой педали для колористического приглушения звучности. Яркость музыкальных образов, богатство красок и пианистичность обеспечили этой пьесе успех при появлении и популярность, которую она сохраняет и поныне.

«Поэма радости»¹, написанная вскоре после «Царско-сельской статуи», — смелая попытка молодого автора создать крупное сочинение для фортепиано с оркестром. Рецензенты отмечали общий светлый, праздничный, приподнятый колорит «Поэмы», яркое отражение в ней типичных для того времени настроений (к тому же времени относятся «Песнь ликования» А. Веприка, «Праздничная увертюра» Н. Будашкина, «Торжественная увертюра» Р. Глиэра и другие). Говорилось также и о некоторых недостатках сочинения, вполне естественных у молодого автора, впервые берущегося за решение столь сложной художественной задачи. Следующий шаг на пути создания азербайджанского фортепианного концерта был сделан К. Караевым в 1940 году, когда он написал первую часть Концерта для фортепиано с оркестром.

После А. Зейналлы жанр фуги в азербайджанской фортепианной музыке развивает Кара Караев. Его Трехголосная фортепианная fuga, написанная в 1939 году, отличается ярким концертным стилем. В частности, в Фуге эффектно проведено постепенное обогащение звучности путем терцовых, октавных удвоений голосов, гармонической поддержке в басу и т. д. Особый интерес представляет связь музыки этой фуги с фольклорной основой. Так, например, три экспозиционных вступления голосов даны не по европейской тоники-доминантовой схеме, а в восходящем направлении (по тонам $cis-f-g$), в котором свободно претворяется последовательность опорных тонов разделов мугамов (пример 3).

В 1941 году появилось первое азербайджанское сочинение в форме вариаций для фортепиано. Автор Вариаций Фикрет Амиров относится ко второму поколению азербайджанских композиторов, выдвинувшихся в 40-е годы, и является последовательным продолжателем творческих принципов Уз. Гаджибекова. Хотя это одно из

¹ Первое исполнение — 16 декабря 1937 года. Исполнитель — Объединенный симфонический оркестр Азрадиокомитета и Азербайджанского оперного театра. Солист М. Бреннер. Дирижер А. Шварц.

Сонатина ля минор (1943) состоит из трех частей. Первая часть отличается полифонической, линейной манерой письма, свободным использованием диссонирующих сочетаний голосов. Четкая классическая структура всей первой части и ее разделов и вместе с тем ясно выраженные черты современного музыкального языка позволяют говорить о неоклассическом характере музыки. Обращает на себя внимание обилие динамических подъемов и спадов, придающих волнообразность фразировке. В первой части Сонатины ощущается влияние на молодого автора стилистики С. Прокофьева, одной из характерных черт которой являются токкатность, широкое использование приема нон легато, стаккато (вспомним его Первый фортепианный концерт).

Первая часть Сонатины К. Караева целиком выдержана в жанре токкаты. Моторность, непрерывное чередование одинаковых по длительности звуков сближает ее с перпетуум мобиле. Токкатный характер главной и побочной партий предопределяет особенности сонатной формы: отсутствие в ней глубоких внутренних контрастов (напомним, что и в неопубликованной ранней Сонатине Караева не было традиционного контраста ГП и ПП).

Главная партия (пример 6) представляет собой шестнадцатитактный период повторной структуры с широко развитой продолжающей частью, которая содержит кульминацию всей главной партии (такты 31—33). Связующей партии нет. Главная партия переходит в побочную через короткую (всего три такта) связку.

Побочная партия воспринимается как продолжение главной: то же ритмически равномерное непрерывное движение, лишь несколько переменилось изложение (пример 7). Основной раздел побочной партии занимает тринадцать тактов и переходит в фигурационное движение, напоминающее связку между главной и побочной партиями (возникает как бы разработка внутри экспозиции). Лишь после этого дана небольшая заключительная партия, ассоциирующаяся с продолжающей частью главной.

Разработка отсутствует. Реприза слегка изменена: новый, более низкий регистр (малая октава), более сложная фактура. Главная партия в репризе существенно сокращена. Ее основная часть представляет собой только одно предложение первого периода, а продолжающая часть сокращена до шести тактов и подводит к главной кульминации всей части. Контрапунктическое проведение в репризе главной и побочной партий лишний раз демонстрирует их тематическую близость. Динамический профиль репризы более рельефен, чем в экспозиции (от *p* до *ff*).

Вторая часть Сонатины (*Moderato assai*) воспринимается как своеобразное претворение народной песни, как своего рода инструментальное ариозо. На фоне мерного оstinатного сопровождения разворачивается «бесконечная» лирическая мелодия импровизационного склада, написанная в ладе шур. Смена метра, изысканная орнаментика (триоли, форшлагги, морденты преимущественно на сильных долях), присущие азербайджанским мугамам, говорят о связях музыки второй части с народными истоками. Связь с народным мелосом выражается и в вариантности развития тематического материала, в использовании квартовых гармонических сочетаний, характеризующих искусство ашугов.

Moderato построено в трехчастной форме, развивающей одну тему. Если в первой части этой формы композитор выступает как тонкий знаток народной музыки, то в последующих частях выявляется его мастерское владение методами развития тематического материала. В средней части это двойной контрапункт мелодии и сопровождения, имитационная техника; в репризе тема симфонизируется, все движение музыкального развития устремлено к кульминации, возникающей незадолго до окончания *Moderato*. По мере продвижения к кульминации фортепианное изложение усложняется. Появляются новые контрапунктически сплетающиеся голоса, музыка динамически накаляется, уплотняется фактура, противоположное движение голосов расширяет регистровый диапазон, который охватывает в кульминации расстояние между контроктавой и третьей октавой. Сопровождению принадлежит немалая роль в создании напряженности в кульминации. Так, уже на подступах к ней аккомпанемент меняет свой первоначальный

облик: мелодизируется и теряет оstinатность ритмического рисунка. Четырехкратное утверждение в кульминации синкопированного мелодического рисунка из начала темы, усиленного гармонией квартового септаккорда, звучит как призывный клич (пример 8). Далее наступает разрядка, возвращающая к первоначальному образу.

Финал Сонатины — стремительное, зажигательное скерцо с оживленной ритмикой и острыми гармоническими оборотами, написан в форме рондо. Основной образ третьей части, данный в главной теме (рефрене) — игривый, хотя и несколько затененный минором, насмешливый, несущий в себе элементы танцевальности. Тема рефрена с ее графической двухголосной фактурой воспринимается как соло флейты в сопровождении фагота, звучность которого имитирует партия левой руки.

Развитие идет свободно и как бы единым потоком, не расчленяясь на привычные для танцевальной музыки «квадратные» двутакты, четырехтакты. Особый колорит музыке придает полиладовость: несовпадение по высоте одних и тех же ступеней тональности в разных партиях (в аккомпанементе h , c ; в мелодии v , cis).

Появлению нового раздела формы — эпизода — сопутствует смена фактуры, основанной на трезвучных аккордах, и переход в параллельный к основной тональности до мажор. Распевная мелодия — светлого лирического характера — резко контрастирует с основной темой. Этот эпизод — единственный пример кантилены во всей части.

Второе проведение темы рефрена метрически сжимается ($3/4$ вместо $4/4$), что способствует активизации музыки. Теперь тема рефрена проводится в до мажоре, который как бы остался после эпизода. Благодаря этому и гораздо меньшему обращению к полиладовым звучаниям рефрен стал светлее и мягче. К концу второго проведения рефрен «тормозится» — ритм становится более сдержанным, такт укрупняется до $4/4$ и даже $6/4$. И единственный гаммообразный пассаж приводит ко второму эпизоду — кульминации всего финала. Этот эпизод изложен в ля мажоре. В нем прослушиваются интонационные связи с первым. Но в отличие от него музыка приобретает торжественный характер, для передачи которого автор излагает партии обеих рук трезвучиями и

существенно выравнивает ритм, преимущественно равномерный, и мелодическое движение, в котором полностью исключаются скачки. Второй эпизод еще более краток, чем первый (всего шесть тактов, вдвое короче первого; столь краткие эпизоды выдвигают на первый план тему рефрена и ее развитие).

В третий раз рефрен появляется снова в иной тональности (фа мажор), которая, однако, очень быстро переходит в главную, и в ней тема продолжается точно, как в первый раз. Восходящая секвенция в тактовом размере на 6/4 приводит к ля-мажорной коде — радостному, лучезарному выводу из всего предыдущего развития.

В коде две части. Первая возвращает тему первого эпизода в главную тональность и тем самым придает форме некоторое сходство с рондо-сонатой. Вторая часть коды, основанная на начальном мотиве рефрена, возвращает игру ля мажора и ля минора, так и не отдавая предпочтения ни одному из ладов.

В пианистическом отношении финал представляет очень широкий охват технических средств. Здесь и мелкая пальцевая техника (рефрен), и аккордовая (первый и второй эпизоды), и двойные ноты (кода). Да и вся Сонатина в этом плане резко и выгодно отличается от рассмотренных выше сонатин.

Сонатина ля минор принадлежит к числу наиболее популярных сочинений Кара Караева. Образное богатство этой пьесы, содержательность музыки, многогранный арсенал пианистических средств, — все это привлекает к Сонатине как педагогов, так и многих концертующих пианистов.

В 1944 году на Декаде советской музыки Закавказских республик с успехом выступила Эльмира Назирова, в то время еще ученица музыкальной школы, исполнившая свои прелюдии. По поводу этого выступления Р. М. Глиэр писал: «Из самых молодых исполнителей надо похвалить хорошую пианистку Эльмиру Назирову, исполнившую в концерте несколько своих несложных, но очень музыкальных прелюдий»¹.

Пять прелюдий Э. Назировой проникнуты юношеской страстью и непосредственностью. Композитор доби-

¹ «Бакинский рабочий», 1944, 29 декабря.

Большой интерес и в художественном, и в педагогическом отношении представляют детские пьесы Караева. Идею их создания подсказала композитору забота о музыкальном воспитании юных пианистов. Будучи ярко оригинальным художником, К. Караев в доступной для детей форме сохраняет лучшие черты своего стиля. Значительным приобретением для детского учебного репертуара стали «Шесть детских пьес» Караева (1950). По своим художественным и педагогиче-

¹ Прием, обогащающий чисто лирическую форму принципом формы контрастно-составной и встречающийся как в музыке прошлого, так и настоящего.

ским достоинствам пьесы Караева могут быть поставлены в ряд с лучшими произведениями классического наследия фортепианной музыки для детей.

Рассматривая детские пьесы К. Караева, прежде всего надо отметить конкретную характерность музыкальных образов, близких и понятных детям, и вместе с тем ясную педагогическую направленность каждой пьесы. Их можно разделить на две группы: жанровые («Маленький вальс», «Волчок», «Игра», «Веселое происшествие») и психологические («Задумчивость», «Рассказ» и, в некоторой мере, «Веселое происшествие»).

Продолжая в образной сфере традиции классиков, К. Караев в то же время сохраняет многие типичные для своего языка черты. Среди них, как нам кажется, особо следует выделить широкое применение народно-ладовых оборотов. Обращают на себя также внимание некоторые своеобразные детали, характеризующие «почерк» К. Караева как современного композитора, настойчиво ищущего новые выразительные средства. Упомянем, например, характерный для него прием гармонической полифункциональности.

Открывается цикл «Маленьким вальсом». В основе пьесы — свободно льющаяся несколько печальная лирическая мелодия. Сопровождение представляет собой развернутые трезвучия, опорные звуки которых образуют почти полную нисходящую хроматическую гамму *c-h-b, as-g-fis-f*. Интонационный строй темы обогащен характерными для азербайджанской музыки народно-ладовыми оборотами: в первой части и репризе — это интонации *до* баяты-шираз, а в середине — *ми* сегях.

Несколько слов о фактуре. В первой части она предельно лаконична — здесь царит двухголосие, сообщающее музыке черты графичности (хотя упомянутые выше опорные звуки баса и образуют скрытый третий голос). В среднем разделе фактура усложняется до трехголосия. Образно и интонационно этот раздел пьесы как бы продолжает нить изложения, начатую в первой части, хотя лад, как уже упоминалось, здесь иной. В репризе фактура еще более усложнена: тема проходит в октавном удвоении, вводится контрапунктирующий голос, аккомпанемент приобретает типично вальсовые черты — бас на сильной доле такта и остальные звуки гармонии на слабых долях.

«Маленький вальс» сменяется пьесой «Волчок». Эта пьеса этюдного характера близка по фактуре одной из прелюдий К. Караева (до мажор). По своему образному содержанию «Волчок» — чудесная изобразительная картинка. Композитору удалась музыкальная зарисовка крутящегося и жужжащего волчка. Такой эффект достигнут здесь своеобразным приемом многократного повторения одного и того же фигурационно-ритмического рисунка, представляющего собой группу из четырех шестнадцатых (прием, характерный для пьес типа перпетуум мобиле) (пример 13).

Обращает на себя внимание интересная «планировка» фигураций: основное мелодическое ядро группируется автором в двутакт, который затем варьируется таким образом, что ритм остается неизменным. Повторение одного и того же мелодического рисунка имеет большое значение для создания более полного впечатления вращающегося волчка. Этот исполнительский прием является в то же время и важным методическим фактором: «сила инерции», заключенная в нем, несомненно, облегчает технические трудности. Однако движение «по инерции», намеченное периодическим повторением двутактов, использованием на протяжении всей пьесы одного и того же исполнительского приема, в каденциях нарушается и это создает определенную трудность для маленького исполнителя. К концу пьесы движение шестнадцатыми «затормаживается», волчок как бы все более и более замедляет движение и останавливается.

Большим контрастом с подвижной, моторной музыкой «Волчка» звучит следующая пьеса — «Задумчивость». Жанровым источником этой пьесы является вальс, на что указывает и трехдольный размер, и характерный аккомпанемент, и квадратность строения. Настроение, близкое «Маленькому вальсу», переносит слушателя в мир мечтаний ребенка с его радостями и горестями. Задумчивая мелодия как бы вводит в мир наивных раздумий и чистых мыслей ребенка. На протяжении всей первой части в басу звучит органнй пункт — мерно повторяющееся *ре* (тоника лада баяты-шираз), создающее настроение умиротворенности, покоя.

Середина пьесы вносит некоторое оживление, в ней возникает отклонение в сторону квартового строя лада баяты-шираз. Тональный план средней части построен

по терциям (fis, a, C, e), гармонический язык близок С. Прокофьеву (так называемые «прокофьевские» доминанты — вводнотонное трезвучие на басу пятой ступени). Срединный раздел сменяется сокращенной репризой, в которой, в отличие от первой части, партия левой руки мелодизирована. В конце пьесы трижды звучит короткий двутактовый мотив, который воспринимается как итог всего хода мыслей.

Роднит эту пьесу с «Маленьким вальсом» не только сходное настроение и общие жанровые истоки, о чем уже говорилось (правда, вальсовость в «Задумчивости» несколько завуалирована, поскольку отсутствуют опорные точки в басах на первых долях такта). Важно, что обе пьесы написаны в одном и том же ладе баяты-шираз, придающем музыке грустный оттенок. И, наконец, общей для обеих пьес оказывается полифоничность фактуры, особенно в четырехголосной пьесе «Задумчивость».

«Игра» представляет собой род тарантеллы (6/8), изложенной в простой трехчастной форме. Фортепианный стиль изложения пьесы удивительно близок стилю изложения клавесинистов, например, Д. Скарлатти: та же легкость, прозрачность, изящество. Использование лада раст с тоникой *до* придает музыке бодрый, светлый характер, который совпадает с характером этого лада в азербайджанской народной музыке. Мелодия обогащена нисходящими секвентными оборотами, мелизматикой, что также вызывает ассоциации со стилем мугама. Связь с народными истоками усиливается и благодаря введению ладовых оборотов сегях¹.

«Рассказ» — пьеса повествовательного характера, написанная в форме повторенного периода² и звучащая как взволнованное признание о чем-то сокровенном. Она изложена в духе баллады. Мелодия, пронизанная интонациями лада баяты-шираз, на протяжении одиннадцати тактов объединена общей лигой, что придает ей черты «длинной» лирической темы. При этом, однако, мелодия членится на ряд коротких мотивов, придавая музыке некоторую взволнованность.

¹ С точки зрения европейской мажоро-минорной системы, пьеса написана в параллельно-переменном ладу *да мажор—ля минор*.

² Точнее было бы сказать «варьированного периода», т. к. при повторении мелодия проводится двумя октавами ниже с соответствующими изменениями в сопровождении.

Последняя пьеса в цикле — «Веселое происшествие». Репарка автора «scherzando» предопределяет ее характер. Музыка «Веселого происшествия», искрящаяся юмором, полна света и жизненного задора. Она отличается оживленным, легким, подвижным характером и сочетает в себе черты песенности и танцевальности. Такому характеру как нельзя более соответствует и выбранная композитором форма — рондо с двумя эпизодами. Основное настроение пьесы получает свое выражение уже в начальной теме, пронизанной интонациями ладов раст и баяты-шираз с общей тоникой *ре*.

Интересной особенностью формы «Веселого происшествия» является повторение — иногда точное, а иногда несколько варьированное — внутри всех пяти разделов. Заканчивается пьеса, а с нею и весь сборник, шутливой, краткой каденцией с излюбленным К. Караевым сопоставлением различных гармонических функций.

Для полного охвата детской фортепианной музыки К. Караева остановимся еще на двух пьесах, вошедших во вторую часть «Пособия для обучения игре на фортепиано» Л. Егоровой и Р. Сирович: «Марш ко дню рождения» и «Слон и Моська».

Первая пьеса — «Марш ко дню рождения» — носит приподнятый, торжественный характер, соответствующий настроению, заданному в названии. Пьеса предназначена для исполнения маленькими пианистами, и это предопределило многие характерные черты и выразительные средства музыки: прежде всего масштаб (28 тактов) и форму (миниатюрная простая трехчастная). В фактурном отношении изложение пьесы представляет собой нередкое у К. Караева выдержанное «графичное» двухголосие (вспомним начало «Маленького вальса»). В основе сопровождения пьесы лежит принцип остинато, также весьма типичный для музыки К. Караева.

Пьеса «Слон и Моська» навеяна образами одноименной басни И. А. Крылова. Эта басня очень популярна, ее образы хорошо знакомы детям — этим, вероятно, и объясняется обращение к ней композитора. «Слон и Моська» К. Караева — жанровая сценка, в которой два контрастных образа раскрываются соответственно двумя контрастными темами. В целом пьеса, в основе которой лежит хорошо знакомая конкретная литературная программа, способствует развитию у ученика образного вос-

60-е годы принесли завершение цикла 24 прелюдий К. Караева. К этому времени относится создание четвертой, заключительной тетради цикла, представляющего собой вершину советской азербайджанской фортепианной музыки. Чтобы наиболее отчетливо представить эволюцию караевского фортепианного стиля, замечательное сочинение крупнейшего азербайджанского автора рассматривается в этой части предлагаемой работы.

Одна из наиболее характерных особенностей художественной натуры К. Караева — непрерывные поиски новых путей в искусстве. Даже всемирное признание не останавливает его пытливого стремления открывать не-

изведанные горизонты. И поэтому его творческий почерк, его стиль претерпевают постоянные изменения, поэтому его музыка всегда созвучна времени. В этом отношении прелюдийный цикл представляет особенно показательную картину. Дело в том, что он создавался на протяжении длительного времени и отразил в себе существенные сдвиги караевского миропонимания, стиля, наконец, подхода композитора к использованию тех или иных музыкально-выразительных средств. Первые две тетради (по шесть прелюдий в каждой) написаны в 1952 году, третья тетрадь — в 1957 и последняя — в 1963 году. В этом отношении характерны сопоставления прелюдий с произведениями других жанров, что было сделано некоторыми исследователями, и в частности Л. Карагичевой. Так, вторая тетрадь вызывает некоторые ассоциации с музыкой «Семи красавиц»; третья тетрадь дает повод для сравнений с конструктивными построениями и эмоциональным миром балета «Тропою грома»; наконец, в углубленной философской лирике и полифонической ткани заключительной части цикла прослеживаются связи с симфоническим творчеством автора Третьей симфонии и Скрипичного концерта.

Вообще обращение Караева к лаконичной форме фортепианной прелюдии вполне естественно и закономерно. Афористичность художественного мышления композитора, умение вложить глубокое интеллектуальное содержание в минимум «нотного материала» проявилось здесь достаточно убедительно.

Мы уже говорили о постоянном стремлении Караева идти непроторенными путями. Однако ему ни в малейшей степени не свойствен нигилизм. Сила караевского миропонимания и заключается как раз в том, что оно опирается на прочный фундамент традиций, связывая современную азербайджанскую музыку с генеральным потоком передового реалистического искусства. И в рассматриваемом цикле нетрудно установить черты преемственности, которая вовсе не ограничивает творческий потенциал композитора, но ведет его к новым открытиям.

В своем цикле Караев во многом опирается на традиции жанра фортепианной прелюдии, в первую очередь Ф. Шопена. Он усваивает также и находки продолжателей Шопена в этом жанре — С. Рахманинова и А. Скрябина и в еще большей степени своего учителя Д. Д. Шю-

стаковича. Однако эти связи носят, так сказать, чисто общий характер. Караев добивается жанрового богатства и разнообразия, реалистичности художественного содержания, эмоциональной насыщенности; большинству прелюдий присущи законченность формы, совершенство фортепианного изложения. Традиции жанра проявляются в лаконизме, четкости, относительной простоте и ясности прелюдий Караева. Эти качества в соединении с интеллектуальной углубленностью, рельефностью образных характеристик, эмоциональной определенностью позволяют назвать эти пьесы настоящими музыкальными афоризмами. В цикле преобладают прелюдии в форме периода, реже — в простой двухчастной и трехчастной форме. Тональная планировка цикла как бы объединяет в себе принцип прелюдий Шопена (движение по квартно-квинтовому кругу) и «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха (непосредственное следование двух одноименных тональностей).

Здесь, говоря о нитях, связывающих советского композитора с его великими предшественниками, можно подчеркнуть и еще одну деталь. Каждую тональность Караев связывает с весьма определенно очерченными поэтическими, эмоциональными представлениями, в той или иной степени установившимися еще в эпоху И.-С.Баха, в частности, в его «Хорошо темперированном клавире». Так, тональность фа-диез мажор ассоциируется прежде всего с нежными, идиллически-пасторальными образами, ля минор, си минор, фа-диез минор, как правило, выражают страстные, напряженно-трагические настроения и т. д.

На азербайджанской почве Караев явился также продолжателем плодотворных завоеваний русской классической школы. Заметим, что прелюдийные традиции И.-С. Баха и Шопена получили особенно интенсивное развитие именно в русской пианистической литературе. Достаточно указать на аналогичные циклы в творчестве Скрябина, Рахманинова, а в наше время — Шостаковича. Можно утверждать, что подобных образцов мы не найдем в западно-европейской фортепианной музыке второй половины XIX и первой половины XX столетия. Единственный значительный прелюдийный цикл — 24 прелюдии К. Дебюсси — стоит несколько особняком, представляя по преимуществу великолепный пример импрессионист-

ской музыкальной звукописи. Караев же выступает талантливым продолжателем основной линии развития прелюдийного жанра. Подобно классикам прошлого и вслед за своим учителем Шостаковичем азербайджанский мастер рассматривает прелюдийный цикл как ряд жанровых и психологических образов-характеристик, связанных единством драматургического замысла, что сближает караевский цикл с традициями русской музыки данного жанра.

В цикле прелюдий воплощен многогранный мир чувств и переживаний, многоцветное богатство окружающего мира. Искреннее воодушевление сменяется здесь просветленной и чистой лирикой, острые контрасты и драматические коллизии — сосредоточенным интеллектуализмом и психологической углубленностью. Но несмотря на это разнообразие, несмотря на развитие караевской стилистики во времени (о чем уже говорилось), цикл представляет собой художественно сцементированное единство, целостное в драматургическом отношении полотно.

Мастерство Караева рельефно проявляется в подходе к жанровому построению цикла, композитор часто пользуется приемом обобщения через жанр. Жанры прелюдий наделены всеми определяющими их свойствами. Так, некоторые прелюдии носят четко выраженный технический характер. К таким «этюдным» прелюдиям можно отнести до-мажорную, ре-минорную, си-мажорную. Им свойственно весьма определенное «техническое» задание и, в связи с этим, строго выдержанная фактурная формула. Любопытные приемы переосмысления бытовых жанров мы находим в прелюдиях соль минор, ре мажор и соль-диез минор.

По поэтичности, колоритности фортепианного письма, светло-идиллическому настроению прелюдия соль минор несколько приближается к жанру ноктюрна. Меланхолически-мечтательная, элегичная мелодия, имеющая окраску фригийского лада (вторая низкая — *ля-бемоль*), звучит как нежное лирическое с затаенной грустью высказывание. Большая роль в создании музыкального образа этой прелюдии принадлежит аккомпанементу. Расположение автором сопровождения в партии правой руки, то есть в более высоком, чем у мелодии, регистре, продиктовано достижением красочной звукописи. «Колы-

шущиеся» фигурации, мажоро-минор сопровождения создают образ ночного мерцания. С середины же пьесы в аккомпанементе фигурация, основанная на постоянном возвращении к тоническому *соль*, вызывает настроение умиротворенности. В целом эта миниатюра выдержана в камерных тонах, что подчеркивается скромными фактурными деталями.

Органичное использование жанровых особенностей песни отличает прелюдии *ре* мажор и *соль-диез* минор. Первая с ее яркой национальной характерностью звучит как подлинная азербайджанская народная лирическая песня в ладе чаргах. В духе народно-инструментального искусства сделано и сопровождение, в котором дана остиная ритмическая и гармоническая формула на тонике (пример 26).

Прелюдия *соль-диез* минор, окрашенная в интимно-поэтические тона представляет собой колыбельную, спокойно-созерцательная музыка которой отмечена доверительной человечностью, ласковой общительностью, задушевной теплотой. Ее фигурационный фон связан с мягкой ладовой переливчатостью и плавно покачивающимся метроритмом, удержанным на протяжении всей первой части прелюдии. Интонационное своеобразие мелодии (в частности, многократный возврат к *ре* и опевание этого звука) способствует созданию «убаюкивающего» образа и атмосферы глубокой сосредоточенности. Вторая часть прелюдии отличается еще большей умиротворенностью и проникновенной лиричностью общего настроения. Ритмический рисунок еще более выравнивается, и на первый план выступает благородная кантилена, отражающая глубокие душевные переживания. Музыка этой чудесной миниатюры пронизана целомудренным спокойствием, самоуглубленностью, чистотой щедрого чувства — чертами, столь характерными для творчества Караева вообще.

Особый интерес представляет прелюд *соль* мажор — жанровая сценка из народной жизни. Музыка прелюдии вызывает отчетливые ассоциации с народными играми и танцами, чему в значительной степени способствует чудесная игра регистров в далеких унисонах, создающая своеобразный колорит прелюдии. Характер некоторой тяжеловесности придает многократный возврат к опорным звукам лада *раст*, которые во втором предло-

жении удваиваются как в правой, так и в левой руке (пример 27).

Специфические особенности фактуры этой пьесы проявляются беспедальной, нонлегатной, почти стаккатной звучностью, остротой танцевального ритма, далее усиливающейся удвоениями на сильных долях такта, что напоминает залихватское притопывание.

Акварельной хрупкостью фактуры отличается прелюдия ля мажор—образец прозрачной звукописи. Ее поэтическая напевность, свежий ладо-гармонический колорит, типичные для баркаролы «покачивания» создают картину наполненной весенним ароматом пробуждающейся природы. К ней близка «пасторальная» фа-диез-мажорная прелюдия. Переливающиеся ладоустойчивые мелодические фигурации (квинтоли), выдержанные в светлой диатонике, создают равномерный пастельный фон, на котором звучит мелодия, напоминающая пастушеские наигрыши. Идиллическое спокойствие царит в этой музыке — герой отдается безмятежному счастью общения с природой. Однако такая своеобразная программность не ограничивается целью воссоздать перед взором слушателя определенную картину. Караев скорее стремится передать весь комплекс чувств, возникающих от соприкосновения с миром природы и сельской жизни. Такая переливчатость красок, изобретательность звукового узора служат у него прежде всего раскрытию эмоционального содержания образа.

В основе до-диез-минорной прелюдии лежит «поющая» гармония. Цепь гармонических неустоев (диссонирующих аккордов) сообщает прелюдии, имеющей мягкий, лирический, проникновенный характер, нежную трепетность. Извилистость рисунка мелодического голоса, составляющего вместе с сопровождением красочные гармонические сочетания, некоторая импровизационная свобода создают элегический образ. Прелюдия излагается в импровизационной манере, в ней нет динамических контрастов. Мерное движение, осуществляемое посредством остинатных фигур мелодии и сопровождения, не расчлененные ни паузами, ни каденционными остановками, вызывает ощущение текучести, непрерывности.

Многие страницы цикла полны внутренней драматической напряженности и силы. В прелюдии ре минор драматически ярко сопоставляются два образа: муже-

ственный, волевой в партии левой руки и стремительный, порывистый—в правой. Они не контрастируют, а гармонично дополняют друг друга. Триольное движение неистового, стремительного потока звуков, образуемое гармонической фигурацией, сменяется эпизодом, напоминающим народные инструментальные импровизации (пример 28). Они в прелюдии звучат неоднократно как небольшие вставки между проведениями основного тематического материала.

Прелюдия ми минор отмечена порывистой импульсивностью, открытостью чувства. Музыкальные образы исполнены глубокой драматической силы, стихийного размаха. Можно предположить, что перед мысленным взором автора возникали картины первозданной природы, ее разрушительного могущества.

В соответствии с образным строем и фортепианное изложение приобретает здесь оркестровые очертания. Четкая, настойчивая ритмическая фигура как бы порождает сдвоенные комплексы аккордов, которые, в свою очередь, сменяются акцентированными октавными унисонами, охватывающими широкий диапазон клавиатуры.

Как лирическое затишье, своего рода интермеццо, воспринимается средний эпизод, выдержанный в совершенно ином образном строе. Музыкальное настроение, полное умиротворенной сосредоточенности, можно определить как «одинокое раздумье». Эту «раздумчивую» атмосферу создает и остиная фигура, и звучащий на ее мерном фоне строгий, несколько сумрачный, но внутренне напряженный напев.

В ля-бемоль-мажорной прелюдии автор достигает сочетания эпической величавости с драматической насыщенностью. Музыка, овеянная духом героической, величественной патетики, звучит как решительное, волевое самоутверждение. В этой прелюдии привлекает массивность звучания, достигаемая использованием многоплановой фактуры, сочное течение мелодии, изложенной в полнозвучном низком регистре фортепиано. Использование монументальной манеры фортепианного письма и приемов насыщенного изложения кантилены придает прелюдии оркестральность звучания (пример 29).

В этой прелюдии значение эпического начала особенно велико (черты балладности). В величавом разверты-

вании повествования, какой-то сдержанной приподнятости чувствуется глубоко индивидуальное преломление некоторых приемов русской фортепианной литературы (М. Мусоргский, А. Бородин, С. Рахманинов). В духе русских традиций выдержан монументальный тип изложения материала.

Прелюдии ля минор, си минор и фа-диез минор исполнены трагического чувства, воплощаемого средствами минорного лада и медленного темпа, размеренного движения и остринатности. В этих прелюдиях композитор выдерживает единый динамический принцип, основанный на постепенном нарастании и спаде звучности, что создает почти зрительное ощущение приближения и удаления траурной процессии.

В ля-минорной прелюдии даны два плана траурной процессии: речитатив-воплъ и шествие, переданное пунктирным остринатым ритмом, изображающим шаги процессии. В прелюдии си минор на фоне выдержанного сопровождения разворачивается полная мудрой величественности траурная мелодия. Во втором предложении (16-й такт) музыка драматизируется и звучит как гневный протест. Мелодия, резко очерченная, теряет свою распевность. Видоизменяется и фактура. Заканчивается прелюдия кодой, где одновременно звучат в глубоких басах погребальный колокол (чередование тоники и доминанты) и тема шествия из сопровождения начала прелюдии, перенесенная в партию правой руки. С помощью мощного звукового нагнетания, достигающего *fff* и замирающего к концу, в коде дан сгусток эмоционального заряда всей прелюдии.

В мир личных, психологических переживаний вводит слушателя автор в фа-диез-минорной прелюдии, исполненной сосредоточенного в себе скрытого трагизма.

С динамической точки зрения караевский цикл построен по принципу контрастного сопоставления сдержанных по движению и оживленных прелюдий, так что круг образов можно разделить по соотношению активного и лирического начал. В смысле эволюции караевского стиля особенно характерно, что по мере приближения к концу цикла лирическое начало все больше преобладает. Импульсивные образы получают в прелюдиях всевозможные формы. Активное начало воплощается и в страстной декламации, ораторском пафосе (ля-бемоль мажор, си-

бемоль минор), и в энергичном порыве (ре минор, ми минор), а чаще всего оно связано с модификациями движения как такового, приобретая танцевальные, маршеобразные или просто этюдные очертания. Действительному характеру музыки соответствуют мелодии энергичного свойства, имеющие активный ритмический рисунок (ля минор, фа-диез минор). При этом начальное интонационное ядро как бы постепенно выявляет таившуюся в нем энергию в процессе дальнейшего развертывания, и это производит впечатление постепенно распрямляющейся пружины. В подобных темах преобладает восходящее движение, сочетающееся с энергичными восклицаниями.

Сам подход композитора к трактовке импульсивных образов претерпевает определенные изменения. Вообще этот круг прелюдий можно разделить на две группы. К одной группе относятся пьесы, в которых на первом плане молодой задор, юношеская взволнованность, порывистая непосредственность (до мажор, соль мажор, си мажор, ре-бемоль мажор, си-бемоль мажор). В другой группе прелюдий (ля минор, ми минор, си минор, фа-диез минор, ля-бемоль мажор, си-бемоль минор), активные образы насыщаются большей внутренней силой, музыкальное содержание драматизируется. Иногда характер музыки приобретает тревожный, экспрессивный колорит, а в некоторых и трагический оттенок. Порой в прелюдийный цикл проникают и черты героического эпоса (ре минор), что также вносит колоритную окраску в общий ход музыкального повествования.

Как всякому большому художнику, Караеву подвластны различные эмоциональные сферы. Но, быть может, к лучшим эпизодам цикла относятся лирические прелюдии, создающие впечатляющий контраст по отношению к пьесам оживленного движения. Неисчерпаемо богатство лирического мира в прелюдиях Караева. Однако есть общая черта в этих проникновенных страницах — необыкновенная сдержанность чувства. Какие различные оттенки лирики предстают в прелюдийном цикле — идиллическая безмятежность прелюдии ля мажор, пейзажная звукопись прелюдии фа-диез мажор, мягкая безыскусность прелюдии ре мажор... В лирические тона окрашены у Караева и глубоко сосредоточенные философские размышления. Прелюдии ми-бемоль мажор, ми-бемоль минор, фа минор — великолепные образцы имен-

но интеллектуальной лирики, этой излюбленной сферы зрелого творчества композитора. Лирико-интеллектуальный мир последних прелюдий цикла представляется итогом эволюции образного содержания произведения. В процессе развития — от прелюдии к прелюдии — простодушная непосредственность, даже игривость, по-юношески беззаботная легкость уступают место образам драматическим, философски сосредоточенным, а подчас и трагедийным.

К какой бы области караевского творчества мы ни обращались, везде можно обнаружить прочные узы, скрепляющие композитора с музыкальным фольклором Азербайджана. Не являются в этом отношении исключением и 24 прелюдии. Говоря об этом значительном сочинении, справедливо вспомнить слова, сказанные о Караеве Родионом Щедриным: «Став композитором с мировым именем, он остался азербайджанским композитором. Кара Караев связан с культурой Азербайджана как бы двумя нитями — во-первых, развитием национальных традиций в своем творчестве, и, во-вторых, тем огромным вкладом, который он внес в создание музыкальной культуры своей родины как педагог и композитор»¹. Эти слова сказаны и о 24 прелюдиях.

Музыка Караева имеет самые разнообразные, а главное, глубоко органичные национально-жанровые корни. Они и в танцевальном искусстве азербайджанского народа, и в народной песне, и в неповторимом искусстве мугамата. Караев мастерски и с удивительной изобретательностью использует в прелюдиях выразительные интонации народных ладов чаргах (ре мажор, ми минор), раст (до мажор, соль мажор, ля мажор), баяты-шираз (ля-бемоль мажор), шур и сегях (ре минор); интересно претворяет он оригинальные элементы свирельных мелодий типа чобан баяты (фа-диез мажор — «пасторальная»). Самобытное преломление находят у него некоторые принципы мугамата, и в частности, прием свободного развертывания речитативно-импровизационных построений в национальном духе (фа-диез минор, ля-бемоль мажор). К плодотворным традициям азербайджанской народной музыки восходят также характерные

¹ Р. Щедрин. Жажда поиска. «Коммунист» (Ереван), 1968, 4 февраля.

орнаментальные узоры, искусно вплетаемые в мелодическую ткань многих прелюдий (ля-бемоль мажор, си минор, ми минор и ряд других), введение в фортепианную фактуру характерных приемов исполнения на азербайджанских народных инструментах, в частности таре (репетиции в ре-минорной прелюдии).

Фольклорные элементы, как правило, служат лишь отправной точкой для творческой фантазии композитора. Конечно, на протяжении цикла мы встретим прелюдии, где национальные истоки лежат, так сказать, на поверхности и связи с определенными народными ладами обозначены вполне точно и рельефно (прелюдии соль мажор и ре мажор). Однако чаще всего признаки того или иного народно-музыкального жанра у Караева используются не в чистом виде, а в многообразном сплетении с особенностями других жанров. Но главное даже не в этом. Чуждый каких бы то ни было ограничительных тенденций, Караев смело и решительно вносит в музыкальную фольклорную форму новое современное содержание. Его глубокому раскрытию и служит органичный и оригинальный синтез народно-национальных элементов со средствами русской и западно-европейской классики, а также с достижениями новейшей советской музыки. В этой связи можно вновь привести известное высказывание Д. Шостаковича, который подчеркивал, что «Караев всемерно расширяет свою творческую палитру за счет смелых, порой даже дерзких попыток как можно разнообразнее, интереснее, органичнее сочетать «традиционность» и творческую самостоятельность; он не боится выйти за рамки «принятой» народности, делает это понятие более широким»¹.

Действительно, прелюдии Караева — отличный образец творческого отношения к фольклорным богатствам. Композитор не прибегает к прямолинейному цитированию мелодических оборотов или композиционных приемов. (Можно сказать, что только прелюдия ре мажор, да и то до известной степени, представляет собой стилизацию азербайджанской народной песни). Связи караевских прелюдий с фольклорными истоками носят более глубокий, почвенный характер. Творческий метод компо-

¹ Д. Шостакович. Отличная композиторская школа. «Дружба народов», 1957, № 11, с. 244.

зителя в целом покоится на прочном интонационно-ладовом, метроритмическом и колористическом фундаменте народного творчества. Однако на протяжении цикла эти связи претерпевают видимые изменения. Прелюдии первой тетради носят достаточно откровенные национальные приметы, здесь преобладает использование жанровых признаков. Во второй и особенно последующих тетрадах разнообразные фольклорные элементы получают в музыкальном контексте обобщенное претворение, наполняются сосредоточенным психологизмом. Сама интонационная сфера караевской музыки и без явных фольклорных оборотов выдержана в народном стиле. Словом, в творчестве Караева запечатлевается тип национального мышления — и в этом истинная народность его лучших произведений, в том числе и 24 прелюдий.

Переходя к конкретному рассмотрению конструктивных особенностей прелюдийного цикла, следует прежде всего остановиться на его полифоническом богатстве. Нельзя не согласиться с мнением И. Абезгауз, убедительно доказывающей, что «полифонии у Караева принадлежит главенствующая роль в формировании и развитии»¹. В этом отношении (как, впрочем, и во многих других) творчество Караева находится в русле передовых исканий современной музыкальной мысли. Полифонические устремления достаточно характерны для музыки XX столетия. Примеры плодотворных завоеваний в этой области мы находим в творчестве П. Хиндемита, И. Стравинского, Б. Бартока, А. Оннегера, а также в музыке советских композиторов, и прежде всего Д. Шостаковича. Впрочем, этот полифонический расцвет предсказывал еще на исходе XIX века С. Танеев: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»². Сошлемся еще на точку зрения музыковеда А. Дмитриева, отмечающего возникновение на грани XIX и XX столетий «специфических форм гомофонно-полифонического склада, в которых полифония является ведущим формообразующим

¹ И. Абезгауз. О гармоническом языке Кара Караева. Сб. «Музыка и современность», вып. V, М., 1968, с. 203.

² С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909, с. 6.

фактором»¹. Таким образом, полифоническая тенденция нашла свое выражение в произведениях крупнейших мастеров современности, и в стилистическом арсенале Караева ей принадлежит весьма значительное место.

В 24 прелюдиях Караев выступает как первоклассный мастер полифонического письма. И в этом отношении прелюдийный цикл дает нам рельефный пример эволюции художественного мышления композитора. Мы находим здесь самые различные модификации полифонического принципа. Если в первых двух тетрадах полифонические приемы спорадически включаются в гомофонные формы, то, начиная с последней прелюдии второй тетради и в особенности в четвертой, все чаще полифония становится постоянно действующим конструктивным методом. В отдельных пьесах цикла Караев использует цельные полифонические формы — фугу (прелюдия ми-бемоль минор), пассакалью (прелюдия си-бемоль минор). Творческое переосмысление внутренних закономерностей классических форм полифонии (канон, фуга, пассакалья) позволяет автору создавать глубокие и современные по содержанию музыкальные образы.

Одним из важнейших для Караева приемов формообразования служит развитие на основе басса остинато. Здесь перед нами самые разнообразные аспекты применения остинато. В любом варианте этот классический прием придает музыке острый и четкий ритмический пульс, цементирует тональное развитие и форму в целом.

Однако конструктивные задачи не исчерпывают функционального назначения остинато в прелюдийном цикле Караева. Блестящее владение лаконичной формой высказывания часто позволяет композитору заключить в краткую мелодико-ритмическую формулу, которая затем остинатно повторяется, зерно музыкального содержания, хотя, разумеется, в сильно конденсированном, тезисном виде.

Остинатность у Караева имеет национальную основу. Оно и понятно, так как и этот прием зародился в недрах народного творчества. В фольклорной музыкальной культуре Азербайджана существуют определенные исполнительские традиции, так или иначе связанные с ос-

¹ А. Дмитриев. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962, с. 8.

тинатными построениями. В народной инструментальной музыке мы найдем немало примеров, когда мелодическая линия развивается на фоне выдержанного звука. Пожалуй, наиболее ощутимы оstinатные свойства в таком своеобразном фольклорном жанре, как ритмический мугам (зерби мугам). Следует заметить, что такой прием вообще получил довольно широкое распространение в азербайджанской профессиональной музыке.

Какое же воплощение находят оstinатные приемы в прелюдийном цикле Караева? В прелюдии до минор органнй пункт усиливает напряжение, драматизирует кульминацию. Неуклонно проводится оstinатный принцип в сопровождении прелюдии ре мажор (пример 26). В характерном последовании двух интервалов — тесная связь с национально-ладовой основой музыки прелюдии. Можно утверждать, что фольклорные истоки во многом определяют и звуковой колорит прелюдии ля минор. Здесь оstinато обретает форму повторяющейся последовательности интервалов. Этот прием, при всей скромности средств фортепианного изложения, придает музыке напряженный, трагический характер.

Значительна роль оstinато в раскрытии художественного образа си-минорной прелюдии, носящей характер героической скорби. Здесь в сопровождении оstinато длится 15 тактов и излагается глухими и мрачными октавными унисонами в низком регистре, создающими впечатление величественной поступи.

В дальнейшем возникает новый, также оstinатный фон сопровождения, представляющий собой пунктирные нисходящие и восходящие гаммообразные ходы.

Велико значение оstinато и в фа-диез-минорной прелюдии. Ее психологическое содержание заключено в форму типа пассакальи. Созданию картины траурного шествия вполне соответствует характер оstinатной темы, которая проводится в прелюдии одиннадцать раз (кроме 5-го и 7-го тактов). Ее суровый, сумрачный, исполненный сосредоточенности колорит рождает скорбно-философские настроения и неотвратимо последовательно приводит к экстатической кульминации.

Оstinатная форма позволяет композитору создать «убаюкивающую» атмосферу в прелюдии соль-диез минор, контрастный по отношению к крайним разделам средний напевный эпизод в прелюдии ми минор. Свобод-

но и оригинально трактуется остинато в прелюдии фа мажор. Остинатный фон в басу придает этой «бурлеске» (определение Л. Карагичевой) черты джаза с его причудливыми синкопами и капризностью ритмического облика.

Важнейшую выразительную нагрузку несет прием остинато в прелюдиях си-бемоль мажор и си-бемоль минор, написанных в вариационно-полифонической форме. Тема прелюдии си-бемоль мажор — танцевальная, ликующая — на протяжении всей пьесы остается неизменной. Вариантность при повторных проведениях темы осуществляется присоединением к остинатной мелодии контрапунктирующих голосов, а также фактурными средствами. Басо остинато си-бемоль-минорной прелюдии служит неизменной основой для вариационно-полифонического развития. Широкого дыхания тема этой прелюдии-пассакальи звучит здесь как героический, мужественный монолог, полный философских раздумий. Можно утверждать, что остинатность этих прелюдий несет в себе основную образно-эмоциональную нагрузку. Именно этот прием в конечном счете определяет смысловое содержание пьес.

Итак, вышесказанное позволяет заключить, что при всем разнообразии модификаций остинато у Караева всегда остается содержательным приемом, несмотря на внешнюю его статичность. Решая с помощью остинато формообразующие задачи, композитор в каждом отдельном случае наполняет его определенным образным содержанием. В этом также проявляется творческий дух караевских исканий, реалистический метод его художественного мышления.

Интенсивности образного развития, динамизации музыки нередко служат элементы имитационной полифонии. В этом плане показательны имитационные моменты (канон), органично вплетающиеся в мелодическую ткань до-минорной прелюдии. И это придает музыке активное, целенаправленное движение. В некоторых случаях караевская полифония носит, так сказать, завуалированный характер. Так, в тематическом материале до-диез-минорной прелюдии сопоставлены две мелодические линии, хотя и намеченные контурными чертами, но достаточно рельефные. Причем трепетно-устремленный характер одной не только оттеняет, но и дополняет сдер-

жанно-сосредоточенный облик другой. Их взаимодействие вместе с импровизационной свободой изложения и неустойчивыми гармоническими сочетаниями создает элегическую атмосферу, ощущение непрерывного музыкального потока.

Вообще же крайне типичными структурами караевского письма представляются многоплановые построения, в которых осуществляется взаимопроникновение полифонического и функционально-гармонического начал. В этом отношении, быть может, наиболее яркий пример является собой ми-минорная прелюдия — одна из самых ярких страниц цикла. В ее среднем разделе переплетены три линии, каждая из которых развивается достаточно самостоятельно. Заметим, что этому сопутствует и оркестральный колорит фортепианного изложения. Одна линия, по существу, играет роль выразительного гармонического фона. Она представляет собой оstinатное повторение красочного сопоставления двух развернутых трезвучий — си минора и ре-бемоль мажора (по существу, это сопоставление минорной тоники с квартсекстаккордом двойной доминанты). Мелодический оборот другой линии, заключающий в себе интонацию тритона (фа-бекар — си) также оstinатно повторяется восемь раз. Наконец, органично включается в общий контекст орнаментальный узор среднего голоса с рельефно очерченной основой (лад чаргях)¹. Каждая из этих линий индивидуализирована как с интонационной, так и с ритмической точки зрения, однако их полифоническое «срастание» образует неразрывное единство, в котором раскрывается многослойный, драматически насыщенный музыкальный образ.

Конечно, принцип активной полифонизации музыкальной ткани, когда те или иные сложные функциональные взаимоотношения и вертикали возникают в результате наложения нескольких мелодических линий, во многом взят Караевым «в наследство» от мастеров прошлого; здесь также нетрудно обнаружить черты творческого родства с принципами советской музыки (более всего Д. Шостаковича и С. Прокофьева). Однако еще более важно подчеркнуть, что этот метод имеет и свой национальный фундамент. Для Караева его корни — в

¹ Б. Мамедова. О некоторых чертах гармонического языка Кара Караева. Баку, 1959, с. 17.

традициях азербайджанского народного музицирования. Для фольклорного искусства Азербайджана характерен тип ансамбля, когда соло певца (ханэндэ) и оstinатная фигура инструментального сопровождения (сазэндэ) составляют в целом своеобразную форму народной полифонии. Данный прием Караев интересно применяет в прелюдии ре мажор, которая звучит как подлинная народная лирическая песня. Кроме того, как указывает Л. Карагичева, «остинатная ритмо-гармоническая формула сопровождения вызывает отдаленные ассоциации с ритмо-фоническим назначением национальных инструментов (ударные, ашугский саз)»¹ (пример 26).

Принцип мелодической многослойности предстает у Караева и как сопоставление в единовременности разнотональных мелодий. Этот прием (в связи с вариационным развитием) применяет композитор в последней прелюдии цикла — фа минор (великолепный пример глубоко интеллектуальной караевской лирики, воспринимающийся как своеобразное элегическое прощание композитора). Здесь единовременное сопоставление однотерцовых тональностей фа минора и ми мажора приводит к драматизации основного образа, усиливает эмоционально психологический эффект (пример 30).

Пример использования в прелюдии формы фуги мы встречаем еще у Д. Шостаковича (прелюдия ми минор из цикла «24 прелюдии для фортепиано»). И Караев обращается к этой классической форме в своей мибемоль-минорной прелюдии. Интонация, лежащая в основе ее лирической темы — квинтовый ход от доминанты к тонике, опевание медианты. После начальной интонации тема как бы устало, покорно начинает подниматься ломаными квинтами. Ее непродолжительная остановка на второй ступени, которую можно принять за окончание темы, на самом деле временная «задержка», после которой движение продолжается вплоть до вершины *as*². Но уже в начале четвертого такта вступает ответ. Таким образом, возникает своего рода стреттность (ответ вступает на фоне еще не завершившейся темы). Тема строго выдержана в рамках всех полифонических норм. Она, кроме функции «тезиса» произведения, явля-

¹ Л. Карагичева. Кара Караев. М., 1960, с. 80.

ется также отправным импульсом к длительному развертыванию и находит свое продолжение в противосложении, во всем дальнейшем развитии материала. В прелюдии композитор использует такие приемы классической полифонии, как техника стреттных построений и ракоходных проведений.

В некоторых прелюдиях полифонические средства служат колористическим целям, созданию красочных гармоний. Так, в прелюдии ми-бемоль мажор присоединением к основной мелодической линии новых голосов, от унисонного ми-бемоль как бы происходит разветвление. Возникающие при этом аккорды-«пятна» словно разбухают, обрастая группами близлежащих звуков, и образуют «гроздь» (кластеры), составленные из сочетания нескольких соседних клавиш (пример 31).

Известно, что для полифонических форм типична безостановочная текучесть музыки и невозможность ее членения на обычные в гомофонной практике предложения и периоды. Поэтому полифонические пьесы цикла характеризуются сплошным, ничем не прерываемым развертыванием формы, основанной на классических традициях полифонии. В то же время, как уже отмечалось, характер полифонического изложения здесь весьма многогранен и в каждом отдельном случае подчинен специфике образного содержания той или иной пьесы. Вспомним еще раз: наложение темы на басса остинато в прелюдиях ля минор, си минор, фа-диез минор, си-бемоль минор; суровый и мужественный канон в четвертой вариации си-бемоль-минорной прелюдии; строгая логика контрапункта в прелюдиях ми-бемоль минор и фа минор...

Мы намеренно столь подробно остановились на таких характерных стилистических признаках прелюдий, как полифония и остинато. Обращение к подобного рода формам носит глубоко принципиальный характер и вызвано важнейшими особенностями творческого облика, художественного миропонимания композитора. Современный подход к решению музыкальных задач определяет такие черты караевских произведений, как лаконичность высказывания, четкость формы, действенность и логика развития, графические очертания фактуры. Словом, при всей эмоциональной насыщенности рациональное начало всегда играет в музыке Караева значитель-

ную, а в последний период, быть может, и определяющую роль¹.

Музыке зрелого Караева, и в частности 24 прелюдиям, абсолютно не свойственны какие бы то ни было романтические преувеличения. Наоборот, композитор постоянно стремится к самоограничению в выборе выразительных средств. И в этом направлении вполне закономерно обращение Караева к конструктивному арсеналу старинной музыки. Следует заметить, что подобную тенденцию можно также обнаружить в творчестве ряда крупнейших мастеров XX столетия (С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский, Б. Бриттен и др.).

Порой обращение Караева к миру старинных инструментальных жанров приобретает очертания определенной стилизации. Так, токкатные очертания прелюдии си-бемоль мажор не оставляют сомнений в своем прообразе — это клавесинные сочинения Д. Скарлатти. Здесь мы находим, помимо полифонических приемов, и вариационное развитие оstinатной темы, и импровизационные элементы, и жанровые признаки.

Имея в качестве образца инструментальные произведения XVII—XVIII веков, Караев, разумеется, не стремился к слепому копированию. Исходный формальный материал служит ему лишь отправной точкой, соответствуя определенным структурным замыслам композитора. Выразительные средства, используемые художником наших дней, претерпевают коренное преобразование с самых разных сторон, не говоря уже о плодотворном синтезе с азербайджанскими национальными интонациями. Главное же в том, что доклассические формы преобразуются с целью воплощения нового строя мышления и эмоций у человека второй половины XX века. А это в конечном итоге определяет и новую стилистику, несмотря ни на какую связь со «старинной глубокой». А стилистика эта позволяет Караеву с наименьшими «затратами» музыкального материала раскрыть сложный интеллектуальный мир своего современника.

Фортепианный цикл, как мы видели, дает яркие примеры искусного использования традиционных особен-

¹ Свойственная Караеву строгая организованность мышления, важное место точного художественного расчета сближают его творчество последнего времени с творчеством С. Танеева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича.

ностей старинной музыки. Тут и fuga (ми-бемоль минор), и полифонические вариации на оstinatную тему (си-бемоль мажор, си-бемоль минор), и каноны (до минор, си-бемоль минор).

Стоит заметить, что обращение Караева к формам и жанрам музыкально-исторической эпохи XVII—XVIII столетий характерно не только для прелюдий. Подобную «ориентацию» можно найти и во многих других произведениях Караева, в том числе и крупных. Об этом красноречиво говорит, например, использование формы фуги и фугато в Первой симфонии. Вспомним еще Сонатину (первая часть) и Пассакалью (четвертая часть) во Второй симфонии; черты упомянутой эпохи органично стилизованы в «Паване» из «Дон-Кихота».

Классичность присуща и мелодическим построениям Караева. Не от умозрительности рождается графическая скупость мелодических линий в его музыке. Это есть результат, следствие (и в то же время средство!) афористической природы художественного мышления композитора. Этой мелодической специфике полностью соответствуют типы фортепианного изложения, которые он использует. За исключением тех сравнительно редких случаев, когда художественные цели требуют особой плотности звукового пласта, в цикле господствует стремление к «сухой», акустически разреженной фактуре, к линейной манере, где число голосов сведено к минимуму. Экономность — это неотъемлемое свойство караевского метода — заставляет композитора тактично «притормозить» гармоническое развитие аккомпанемента в тех пьесах, где он придает мелодии самодовлеющую роль. Этими же причинами обуславливается отсутствие аккомпанирующей партии в прелюдии соль мажор. Таким образом, интенсификация мелодического развертывания влечет за собой лаконичность сопровождения. Подчеркнем, что этот принцип имеет и обратную силу.

Богатство и многогранность образного содержания цикла определяет разносторонность фактурной палитры Караева. Это сочинение в полной мере раскрывает подход композитора к трактовке звуковых возможностей фортепиано. И в этой сфере реализуются основные стилевые качества художественного мышления композитора. Он отказывается прежде всего от массивности, пе-

ренасыщенности звуковых построений; ему также чужда фактурная зыбкость, звукопись импрессионистского толка. Все это естественно, так как пианистическая декоративность просто не может соответствовать глубоко интеллектуальным задачам, которые разрешает композитор в своем творчестве.

Характерное для Караева стремление к классической ясности и рациональной стройности изложения особенно ощутимо в прелюдиях четвертой тетради. Отсекая все лишнее ради ясности, выпуклости, а самое главное — слышимости голосоведения, композитор тем не менее добивается необычной инструментальной полнозвучности. Графически сдержанная, лаконичная фактура не только не затушевывает, но, наоборот, рельефнее оттеняет динамическую контрастность музыки. Всякий раз фактурный материал, при всей своей простоте, оказывается необходимым и достаточным для достижения художественной цели.

В фортепианном стиле Караева порой ощущается влияние русской пианистической литературы. Скажем, некоторые элементы в прелюдиях си минор и ля-бемоль мажор напоминают о «колокольных» звучаниях в пьесах М. Мусоргского, А. Бородина и С. Рахманинова. Да и эпический характер высказываний, присущий многим страницам цикла, роднит его с традициями русской классической школы. Что же касается до разумной экономии фактурных средств и их использования, у Караева много общего с пианизмом Д. Шостаковича, хотя и здесь он остается глубоко самобытным композитором.

В некоторых прелюдиях Караев прибегает к оркестральной интерпретации фортепианных звучностей (ля минор, ми минор, си минор, ля-бемоль мажор, си-бемоль минор). В прелюдиях до минор, соль мажор, ре мажор он применяет оригинальные темброво-регистровые сопоставления. При всей экономности фактуры Караев отнюдь не чуждается колористически-живописной трактовки фортепианных звучностей — достаточно вспомнить пастельную звучность прелюдий ля мажор и фа-диез мажор или сумрачную атмосферу прелюдии соль-диез минор...

Построенный по принципу сквозного развития, караевский цикл содержит пьесы, каждая из которых выдержана в едином образном плане, и в соответствии с этим

на протяжении той или иной прелюдии сохраняется один и тот же тип фортепианного изложения. Исключение составляют прелюдии ми минор, ре-бемоль мажор, соль-диез минор, си-бемоль мажор и си-бемоль минор, где сопоставление различных видов изложения связано с внутренней контрастностью содержания.

24 прелюдии — классическое произведение азербайджанской фортепианной литературы — заняли важное и почетное место в современной музыкальной жизни республики, да и за ее пределами. Конечно, наиболее глубокое истолкование на концертной эстраде цикл может получить, если он исполняется целиком. И к этому есть серьезные основания: цикл представляет собой цельное, хотя и многосоставное произведение. Прежде всего он делится на четыре тетради, своего рода «малые циклы». Как уже говорилось, тетради сочинялись в разное время, и уже одно это определило их различие. Кроме того, очень ясно ощущается композиторский замысел дать последовательное углубление в мир чувств и настроений человека. С этой точки зрения интересно сравнить первую тетрадь с четвертой. В первых прелюдиях даны беглые зарисовки, не претендующие на чрезмерную глубину и значительность. И напротив, прелюдии в четвертой тетради насыщены глубоким психологизмом, большой внутренней содержательностью. Вторая и третья тетради — это как бы ступени между крайними¹.

В свою очередь каждая тетрадь тоже отличается внутренней цельностью. Выше говорилось, что композитор ставит рядом прелюдии в одноименных тональностях. Таким образом, в каждую тетрадь входят прелюдии в трех тонах. Так, первую тетрадь составляют прелюдии C/c—G/g—D/d, образуя три «подцикла» по две прелюдии.

Драматургия всего цикла складывается из взаимодействия всех его составных частей. Наиболее непосредственно связаны стоящие рядом мажорная и минорная прелюдии. Они всегда контрастируют друг с другом

¹ Это, в частности, связано с общей эволюцией творчества Караева: первые тетради писались в «балетный» период, когда композитора больше привлекали моменты красочной изобразительности; последняя тетрадь относится ко времени Третьей симфонии и Скрипичного концерта, отражающих большее внимание к внутренним, лирико-психологическим проблемам.

не только в ладе, но и в темпе и в других своих свойствах, образуя противоречивое единство.

Более сложны связи между такими парами прелюдий. Так, первая прелюдия — оживленное «введение» в песенную вторую; но таково же и соотношение третьей прелюдии с четвертой. А вот пятая и шестая образуют иную последовательность: от сдержанного певучего начала к быстрому «финалу» всей первой тетради.

Еще более сложны связи между тетрадами. Такая многоступенчатая, иерархическая связь прелюдий в цикле не имеет прецедентов в этом жанре и представляет собою оригинальнейшее конструктивное решение. Вот почему особенно желательно исполнение 24 прелюдий Караева полностью в одной концертной программе. В случае же неполного охвата предполагается исполнение по тетрадам, причем должно быть сохранено авторское расположение пьес, которые объединены драматургическим единством.

Стоит, наконец, заметить, что цикл Караева стал объектом плодотворного изучения в классах композиции и полифонии как с точки зрения эстетических принципов, лежащих в его основе, так и в плане конструктивных особенностей этого талантливой сочинения.

В 1970 году в Баку вышел сборник пьес азербайджанских композиторов для фортепиано, составленный профессором К. Сафаралиевой. В сборнике представлены в основном молодые композиторы республики. Более двадцати пьес отражают различие творческих интересов и авторских манер. Наряду с пьесами традиционных фортепианных жанров (сонатины, прелюдии) мы находим здесь и программные сочинения — как «Размышление» Д. Дадашева или «Картинки из детской жизни» представительницы старшего композиторского поколения Д. Гянджеян.

В жанре прелюдии написаны пьесы А. Азимова, Д. Дадашева, Н. Шафиевой.

Четыре прелюдии Айдына Азимова тесно связаны с жанрами народной музыки. В первой из них воссоздается звучание ансамбля народных инструментов. Прихотливая, грациозная мелодия (балабан или тутек) звучит сначала на фоне протянутых звуков (как бы зурна), затем более плотного аккордового сопровождения (мо-