

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

---

**ТАРЛАН СЕИДОВ**

**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ  
ФОРТЕПИАННАЯ  
КУЛЬТУРА XX ВЕКА:  
ПЕДАГОГИКА,  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И  
КОМПОЗИТОРСКОЕ  
ТВОРЧЕСТВО**

Утверждено и рекомендовано к изданию решением  
Ученого совета Бакинской музыкальной академии  
(протокол № 4 от 28 декабря 2005 года)

Азербайджанское государственное издательство

Баку – 2006



### ГЛАВА 3. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 50-х и 60-х ГОДОВ. КАРА КАРАЕВ, ДЖЕВДЕТ ГАДЖИЕВ, ФИКРЕТ АМИРОВ И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Зарождение азербайджанской фортепианной музыки, относящееся к концу 20-х годов, связано с жанром малых форм. Центральными жанрами первых десятилетий – 30 – 40-е годы – стали в творчестве азербайджанских композиторов опера, затем – симфоническая музыка. Однако, как следует из приведённого в Главе 1 аналитического обзора фортепианных произведений того периода, определённые успехи были достигнуты и в этой области. Во многом эти успехи были обусловлены ассимиляцией музыкально-исполнительских традиций западноевропейской и русской фортепианных школ. Этот фактор, безусловно, в комплексе с возможностями разработки самых разнообразных приёмов и характерных особенностей народно-национального ладоинтонационного арсенала, стимулировал творческую активность композиторов.

Азербайджанская фортепианная культура второй половины XX века характеризуется интенсивностью поисков композиторов в области жанра, формы, стиля, фактуры, усложнением художественно-технических и исполнительских задач. Все это дает возможность констатировать значительные по своим качественным характеристикам изменения в азербайджанской фортепианной музыке.

В связи с тем, что данные новации отразились, прежде всего, в области жанра, возникает необходимость изучения жанровой панорамы азербайджанской фортепианной музыки в исследуемый период. При этом наиболее целесообразным представляется распределение произведений по принципу «от простого к сложному», что подразумевает и семантику, и масштаб, и архитектонику рассматриваемых сочинений.

#### 3.1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО

**3.1.1. Циклы прелюдий и вариаций.** Среди фортепианных произведений, созданных в этот период, центральное место принадлежит циклу «24 прелюдии» К.Караева, представляющего собой вершину



азербайджанской камерной фортепианной музыки. Прелюдии Караева, его же «Царскосельская статуя» вместе с Балладой Д.Гаджиева, многочисленными фортепианными пьесами Ф.Амирова и его же Концертом на арабские темы (соавтор Э.Назирова) стали настольными книгами для каждого обучающегося пианиста. Являясь представителями старшего поколения, они в эти годы активизируют становление молодых композиторов – возникает яркая школа К.Караева, заметно и результативно влияние Ф.Амирова и Д.Гаджиева на стимулирование творческих поисков молодых композиторов.

В прелюдиях К.Караева как в фокусе сконцентрированы наиболее характерные тенденции развития азербайджанской фортепианной музыки 50 – 60-х годов. Дело в том, что время создания цикла растянулось на двенадцать лет. За этот период претерпели значительные изменения и само мирозерцание композитора, и, соответственно, параметры стилистики.

Исполнителей привлекает к себе многогранный мир чувств и переживаний, многоцветное богатство окружающего мира, мастерски воплощенных в цикле прелюдий. Непосредственность эмоционального переживания, просветлённая созерцательность и накал драматизма, тонкая лирика и глубина интеллектуальных и психологических процессов – всё это отражено в 24-х лаконичных миниатюрах.

Цикл К.Караева составляют прелюдии, представляющие собой настоящую школу для обучения пианиста. Здесь дан широкий жанровый спектр – этюды, полифонические формы (канон, fuga, вариации на басса остинато) и пьесы самого разнообразного характера (песня, танец, ноктюрн, пастораль, баркарола, траурное шествие и т.д.).

Чётко выявлена жанровая основа прелюдий. Некоторые из них имеют определённую техническую направленность – например, домажорная, ре-минорная, си-мажорная. Интересные образцы переосмысления бытовых жанров представлены в соль-минорной, ре-мажорной, соль-диез-минорной прелюдиях. Мечтательно-идиллический характер в сочетании с колористичностью фортепианной фактуры позволяет ассоциировать соль-минорную прелюдию с ноктюрном. Это лирическое высказывание окрашено в оттенки грусти и меланхолии, чему, в частности, способствует элегическая мелодия фригийского «наклонения» и «колеблющийся» мажоро-минорный фон из последовательности ломаных аккордов и интервальных ходов.

Характерные жанровые черты колыбельной песни претворены в ре-мажорной и соль-диез-минорной прелюдиях. Однако в первой более явно воплощена кантиленная основа жанра, во второй же более выделяются метроритмические особенности колыбельной, типичный убаю-



кивающий оstinатный фигурационный фон аккомпанемента. Кроме того, ре-мажорная прелюдия выдержана в духе стилизации и звучит как подлинный образец народной песни. Соль-диез-минорная же прелюдия при всём своём созерцательно-спокойном характере, проникнута тонами поэтического размышления, погружения в себя, в свой внутренний мир, даже некоторой отстранённости.

В противоположность ей прелюдия Соль мажор представляет собой жанровую сценку из народной жизни с явными аллюзиями на народные игры и танцы. Несколько тяжеловесный характер придают музыке прелюдии частые возвраты к опорным звукам лада раст, особенно при октавных удвоениях во втором предложении, создающие эффект разудалых притопываний вошедших в раж танцоров. Этому способствует и нонлегатная техника, выдержанная на протяжении всей миниатюры.

Замечательный образец тонкой, прозрачной акварельной звукописи представляет прелюдия Ля мажор. Атмосферу весенней свежести, начало робкого цветения пробуждающейся природы создают поэтически-напевная мелодия, типичный баркарольный ритм, ладогармонические особенности музыкального языка. «Пасторальная» фа-диез-мажорная прелюдия во многом сходна с ля-мажорной. Здесь также создан равномерный фон из мелодических фигураций, оформленных в квинтоли шестнадцатых и выдержанных светлых диатонических перегибах. Мелодия, звучащая на этом фоне, очень незатейлива и напоминает пастушеские наигрыши на тутеке.

Некоторые миниатюры носят драматически напряжённый характер. Так, например, в ре-минорной прелюдии драматизм внутреннего плана выражен в сопоставлении мужественно-волевого образа (партия левой руки) и беспокойно-стремительного, порывистого (партия правой руки). Их сопоставление не носит конфликтный характер, скорее это так называемый «контраст дополнения».

В ми-минорной прелюдии ещё более ярко выявлен драматический характер, стихийный разгул безудержной силы. Сама динамика и масштабность образа порождают оркестральность фортепианной фактуры, а оstinатная ритмическая формула и сдвоенные комплексы аккордов подчёркивают плотность, мощь звучания. Октавные унисоны, сменяющие аккордовую фактуру, и более подвижный темп (с шестого такта прелюдии) в сочетании с фортиссимо усиливают порывистый, неудержимый поток ниспадающих триолей.

Глубоким трагическим чувством отмечены три минорные прелюдии (ля минор, си минор и фа-диез минор). Композитор избирает для них размеренно-замедленный темп и оstinатность как выразительный элемент сосредоточения на трагическом характере. Кроме того, эти



прелюдии объединяет общий динамический принцип нарастания и ослабления силы звучания, что ассоциативно создаёт почти визуальный эффект приближения и удаления траурного шествия.

В целом караевский цикл строится по принципу темпового контраста, так что круг образов соответственно распределяется соотношением активно-динамического и лирического начал, причём лирическое начало к концу цикла заметно превалирует. Это отнюдь не случайно, а даже показательно в плане эволюции караевского стиля. Тонкая лирика в сочетании с интеллектуализмом последних прелюдий предстаёт как итог эволюции идейно-образного содержания произведения.

На протяжении всего цикла можно детально проследить как настроения лёгкой, простодушной открытости, непосредственности и даже игривости уступают место образам драматическим, углублённо-философским и трагедийным. Глубокая органичная связь с национальным фольклором – во всех его формах и жанрах, в особенностях интонационно-ладового, метроритмического и колористического прослеживается во всех произведениях композитора. Однако в 24-х прелюдиях наглядно предстают ощутимые изменения в отношении композитора к методам использования богатейшего своеобразия фольклора. Если в прелюдиях первой тетради наблюдается непосредственно-откровенное воплощение характерных примет азербайджанской народной музыки, то всех последующих тетрадах фольклорные элементы обретают в музыкальном контексте обобщённое претворение. Причём этот процесс происходит одновременно с углублением содержательного смысла, психологизацией и драматизацией цикла. В творчестве Караева характерный тип национального мышления выражен на разных уровнях и при этом всегда органично слит со стилем композитора, в чём лишний раз убеждает цикл «24 прелюдии».

Нельзя не отметить мастерское владение Караевым полифонией, кстати, тоже постепенно, но неуклонно набирающей «удельный вес» начиная со второй тетради и превращающейся – особенно в четвёртой тетради – активным конструктивным методом.

Многообразие фактурной палитры в прелюдиях Караева определяется многогранностью образно-эмоционального мира миниатюр. Сам подход композитора к трактовке звуковых возможностей фортепиано демонстрирует основные стилевые параметры его художественного мышления. Глубина и серьёзность творческого замысла композитора исключали возможность использования пышной, декоративного толка пианистической фактуры, так же, как зыбкую неопределённость импрессионистической звукописи. Особенно ощутимо стремление Караева к стройности, ясности, рациональности изложения в последней



тетради. Удивительное мастерство композитора проявилось, в числе прочего, и в том, как он сумел достичь необычайно насыщенной инструментальной полнозвучности и динамической контрастности.

Все эти несомненно высокие художественно-технические достоинства цикла позволяют причислить 24 прелюдии к классическим произведениям азербайджанской фортепианной литературы.

Образное богатство и специфичность выразительных средств караевского цикла ставят перед исполнителями задачи значительной сложности. Прелюдии Караева в той ли иной мере входят в репертуар каждого азербайджанского пианиста. Самые высокие исполнительские достижения принадлежат великолепным интерпретаторам фортепианного творчества Кара Караева – Эльмире Сафаровой и Фархаду Бадалбейли.

Э.Сафарова, являвшаяся первой исполнительницей многих прелюдий, всегда стремилась передать сущность караевской музыки, а не её внешнюю форму. В этом сказались зрелость интеллекта и многогранность её художественной натуры. В процессе художественного творчества пианистки, воплощения своего исполнительского замысла тонкая интуиция сочеталась с глубоким знанием стилистических закономерностей музыки Караева.

В трактовке Ф.Бадалбейли отсутствуют нередко встречающиеся у других исполнителей этого цикла изнеженная чувствительность, или преувеличенная сухость «академичности» интерпретации. В его исполнении ощущается полнота чувств и в то же время – наличие властного сдерживающего начала, не допускающего эмоциям «захлестнуть» пианиста. Борьба этих противоречивых начал, венчающаяся их органичным художественным синтезом, способствуют в результате выстраиванию цельной драматургической линии цикла.

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. В случае же неполного охвата композитор предлагал исполнение прелюдий по тетрадам, своего рода «малым циклам», причем с сохранением авторского расположения пьес, которые объединены драматургическим единством. Касаясь проблем интерпретации, следует сказать, что они должны вытекать не только из субъективных, образных восприятий, но и из закономерностей самой формы и стиля.

Контрастный материал во многих прелюдиях цикла К.Караева требует достаточно рельефного выявления этого контраста (прелюдии ми минор, Ре-бемоль мажор, соль-диез минор, Си-бемоль мажор, си-бемоль минор). Однако исполнителю следует различать уровень инто-



национального контраста, соотносимого в рамках миниатюры, который очень различен в каждом эпизоде.

Многие прелюдии цикла отличаются особой процессуальностью, непрерывностью развертывания формы. Если не вся форма, то ее отдельные зоны часто облечены общей пульсацией сквозного процесса. В этих случаях исполнителю необходимо отчетливо выявить смысловую цезуру, выделить агогически и характером звучания появление нового раздела формы. Целесообразно рекомендовать заблаговременно определить синтаксические границы между частями формы с тем, чтобы во время исполнения выявить её архитектонику как можно выпуклее, при помощи осознанной (а не спонтанной) фразировки, не нарушая единой пульсации. Относительно темпов следует заметить, что только к прелюдиям четвертой тетради цикла композитор дает метрономические указания, что, по-видимому, не случайно, т.к. полифоничность этой тетради требует осторожного подхода к выбору скорости игры. Темпы не должны быть слишком быстрыми (в соответствующих прелюдиях), чтобы слушатель успевал бы ощутить всю совокупность полифонических сплетений. В медленных же прелюдиях исполнителю, во избежание аморфности, бесформенной расплывчатости звучания, не рекомендуется допускать слишком замедленных темпов. Темповые обозначения композитора предоставляют возможность установить наиболее соответствующую скорость движения метрических счетных единиц.

Что касается педализации, то следует учитывать преимущественную графичность фортепианного изложения прелюдий. Педаль должна быть рационально-экономной, чтобы не допустить «размазывания» фактуры. Густая педаль может быть применена лишь в моменты драматических кульминаций.

Завершение К.Караевым монументального цикла прелюдий стало в 60-е годы существенным стимулом для развития этого инструментального жанра в творчестве его учеников А.Азизова, А.Дадашева, А.Азимова и др. Первое же знакомство с циклом из десяти прелюдий Азиза Азизова позволяет сделать вывод о влиянии творчества учителя. Так, например, последовательность пьес, их взаимодействие основано на том типе контраста, который был применен Караевым еще в первой тетради прелюдий, а именно, контраст темпа и характера образов.

В цикле просматриваются группы жанровых и психологических пьес. Отдельную группу составляют картинные зарисовки окружающего мира. К жанровым относятся скерцозная вторая прелюдия, шутливо-гротесковская – десятая и близкая народным инструментальным наигрышам – третья. Им противостоят пьесы, отражающие глубину



марша). Для этой темы характерно акцентное выделение сильных и слабых долей такта, вследствие чего при исполнении приходится преодолевать силу «метрической инерции». Заканчивается пьеса, а с нею и весь сборник шутливой, краткой каденцией с излюбленным Караевым сопоставлением различных гармонических функций. В целом, пьеса способствует выработке крепкого стаккато и ритмической выдержки.

Логическим продолжением Шести детских пьес, предназначенных для начинающих музыкантов, явились Шесть пьес средней трудности К.Караева. Эти пьесы могут быть рекомендованы в средних классах музыкальных школ. Этот сборник, как и предыдущий, состоит из характерных пьес, являющихся как бы зарисовками с натуры. В первой из них «Дождь идет» зримо ощущаются падающие дождевые капли. Этого автор добивается за счет постоянной передачи отдельных звуков мелодической линии в разные руки, усиливая эффект капельного перестука. «Маленький рассказ» – это небольшое фугато, построенное на двутактной теме. Почти все голосовые линии по возможности остаются удержанными, что приближает звучание пьесы к старинным полифоническим формам, которыми так увлекался Караев. Пьесу «В горах» также можно рассматривать как еще один образец старинной полифонии. Но здесь в основу лег принцип басса остинато, выдерживаемый почти до самого конца. Пьеса «Неотвязная мысль» содержит остинатные формы гармонического сопровождения на фоне равно повторяющихся четвертей, нередко меняющих свою высоту, в басу выдерживается одна и та же музыкальная фраза, расцвечиваемая протяжными октавами верхнего голоса. Эту пьесу можно определить как музыкальное воплощение *idea fix*. «Забытый вальс» стилизован в духе классического образца жанра эпохи XIX века. В этой пьесе, как и в трех предыдущих, Караев выступает как неотступный приверженец неоклассицизма, возрождения старинных и классических форм и жанров. Заключительная пьеса сборника «Дует норд» фактурно напоминает этюд, требующий отработки различного рода линейных пассажей. С точки зрения образного содержания, автор рисует постоянно изменчивые по силе и скорости порывы ветра, то приближающегося, то удаляющегося в пространстве.

Безусловна педагогическая ценность сборника, позволяющая учащимся развивать как техническое мастерство, так и умение работать над различного рода полифоническими приемами.

Компоновка пьес по принципу темпового контраста типа «медленно – быстро» легла в основу цикла «Шесть миниатюр» А.Дадашева (1968). Такого рода периодичность стала основополагающей в «дет-