



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ССР

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕКОВА

**12 фортепианных
ф у г
КАРА КАРАЕВА**

Методическая разработка

Методическую разработку составил кандидат искусствоведения,
доцент кафедры специального фортепиано Т. А. СЕИДОВ

Фортепианное наследие Кара Караева по своему объёму не столь велико, сколь симфоническое и тем более музыка для театра и кино. Однако музыка Караева для фортепиано весьма разнообразна по жанрам, она даже наводит на мысль о своего рода принципе "жанровой неповторности". В самом деле, перечень фортепианных сочинений композитора открывается программными пьесами – Траурной прелюдией памяти Серго Орджоникидзе и своеобразной музыкальной картиной "Царскосельская статуя". Затем появилась Азербайджанская рапсодия для фортепиано, в которой автор сосредоточил внимание на претворении пианистическими средствами фольклорных мотивов /"Поэму радости" для фортепиано с оркестром мы пропускаем, как сочинение, относящееся скорее к симфоническому жанру/. Позднее Кара Караев обращается к фортепиано уже в жанре сонатно-циклического сочинения: пишется Сонатина в трёх частях. Далее следуют детские пьесы; потом цикл из 24-х прелюдий, и так далее. Композитор постоянно и планомерно охватывал всё новые и новые фортепианные жанры, как правило не возвращаясь к ним впоследствии, – в то время как к жанрам симфонии и балета, кантаты и оратории он обращался неоднократно.

Вот и последнее сочинение Кара Караева для фортепиано – 12 Фуг /1981/ – есть результат "вторжения" в ещё одну область, которую композитор ранее затронул лишь косвенно.

Традиция клавирных полифонических циклов насчитывает чуть ли не три столетия. Начиная эту тему, прежде всего обращаются, конечно, к двум грандиозным циклам И.-С. Баха – к "Хорошо темперированному клавиру", в котором впервые в европейской музыке были продемонстрированы художественные возможности всех разновысотных мажорных и минорных тональностей именно в жанре прелюдии с фугой. Два советских композитора – Дмитрий Шостакович и Родион Щедрин – отважились на создание циклов такого рода: у них тоже по 24 прелюдии и фуги. Цикл Кара Караева, однако, насчитывает лишь 12 фуг, и это напоминает о другом сочинении нашего столетия – о полифоническом цикле Пауля Хиндемита "*Ludus tonalis*" /"Людус тоналис", то есть, игра тональностей, 1942 год/. Для этого авто-

ра тональность определялась только высотой тоники и объединяла в себе мажор и минор, так что разных тональностей оказывалось у него только 12. На первый взгляд, между этим циклом и Двенадцатью фугами Кара Караева заметны важные общие черты: одинаковое количество фуг, очень свободная трактовка тональности и оттого отсутствие ключевых знаков — хотя каждая фуга имеет свою высотную позицию /Кара Караев, правда, в этом отношении чувствует себя ещё более свободно, чем Хиндемит, и завершает большинство фуг не той тоникой, которую можно было бы предсказать по первому проведению темы/.

Тем не менее, обнаруживаются и существенные отличия Двенадцати фуг от "*Ludus tonalis*". Прежде всего, это отказ Кара Караева от сопоставления полифонии с гомофонией. У Хиндемита цикл открывается Прелюдией, завершается её зеркальным отражением — Постлюдией, а между фугами всякий раз звучат Интерлюдии, которые, кстати, осуществляют модуляцию в тональность очередной фуги. Караев же написал чисто полифонический цикл, в котором кроме фуг нет ничего. Но, пожалуй, гораздо интереснее другое: цикл Кара Караева представляет собой насколько масштабные, настолько же и своеобразные вариации — поскольку все фуги написаны на одну и ту же тему, точнее, на разнообразные /разножанровые и разнохарактерные! / варианты одной темы. Таким образом, перед нами цикл монотематический. А это обстоятельство сразу же заставляет вспомнить последние сочинения И.-С.Баха — "Музыкальное приношение" /1747/ и "Искусство фуги" /1749—1750; как известно, последнюю фугу этого монументального цикла композитор завершить не успел/. В "Музыкальном приношении" ряд полифонических пьес — ричеркар, разные каноны, каноническая фуга. Все они написаны на одну тему, которую Баху предложил король Фридрих Второй. В "Искусстве фуги" содержится 18 образцов этой формы и все они опять-таки написаны на одну тему /кстати сказать, во многом сходную с темой Фридриха/.

Можно предположить, что прекрасно, зная художественные результаты развития традиции, заложенной "Хорошо темперированным клавиром" /в циклах Шостаковича, Щедрина/, Кара Караев решил обратиться к другой баховской традиции, которая позволила бы создать произведе-

ние, отличающееся прежде всего своей цельностью, своим единством, обеспеченным опорой на общую для всех фуг тему, своего рода лейт-тему.

Удивительно многообразные трансформации лейттемы, связанные с огромным жанровым и образным богатством караевских фуг, вызывают в памяти ещё одно замечательное сочинение – "Карнавал" Шумана, в котором предельно лаконичный исходный тематический материал /"Сфинкс"/ послужил основой для создания целой вереницы красочных и контрастных друг другу зарисовок.

Наконец, если далее говорить об истоках Двенадцати фуг Кара Караева, нельзя сразу же не отметить их национальной характерности, выраженной не демонстративно, не плакатно, но – последовательно, органично, строго и сдержанно, как то и подобает серьёзной и глубокой камерной музыке высочайшего мастерства и безупречного вкуса.

Уже в начальных звуках лейттемы, в той её части, которая служит темой I фуги удивительно сочетание буквально обнаруженной конструктивности, строгой симметричности и – фольклорной ладовой основы. Вот тема I фуги:



Четыре звука, очерчивающие тоническое трезвучие ля минора с задержанием к квинтовому тону, образуют последовательность малой терции и чистой кварты вверх, а затем малой секунды вниз. Далее идут те же интервалы, только в обратном порядке: за нисходящей малой секундой следуют восходящие кварта и терция, – налицо полная зеркальная симметрия. Но не менее интересно другое: звукоряд темы, включающий в себя две увеличенных секунды /до – ре-диез и фа – соль-диез/ есть не что иное как традиционный азербайджанский лад чаргах от тоники "ми":



Так уже в основном тематическом зерне цикла Кара Караев естественно, органично синтезирует свойства европейской профессиональной и азербайджанской народной музыки /подробнее о теме будет сказано несколько позже/.

Попробуем охарактеризовать цикл в целом – как со стороны его собственно музыкальных свойств, так и со стороны исполнительских проблем /а эти стороны, разумеется, неразрывно связаны/, затем остановимся на некоторых особенностях отдельных фуг.

Из двенадцати фуг более половины – трёхголосные, и это полностью отвечает как нашим представлениям о прозрачной, "графичной" манере письма Кара Караева в поздний период его творчества, так и наиболее успешному решению задачи доступности музыки – и исполнителю, и слушателю. Но к трёхголосию композитор приходит не сразу, он словно "отыскивает" его. Начальная фуга написана на 4 голоса, следующая – всего лишь на 2. И только в третьей как бы обретается "золотая середина", которая и становится основным "уровнем" цикла. Из десяти фуг /с III по XII/ ни одна не снизит этого уровня, а три превысивших его будут очень расчётливо распределены: VI и VIII четырёхголосны, X – пятиголосная, две последние утверждают трёхголосие как основной тип изложения.

По масштабу фуги сравнительно невелики. Если ориентироваться на обозначения метронома, то средняя протяжённость фуги получится около трёх минут. Однако средняя величина выводится из достаточно разных величин: VIII фуга, например, длится около 4-х минут, а VI – самая большая – даже 4,5. Зато окружены эти фуги самыми короткими: V и VII длятся менее двух минут, а IX – кратчайшая – не занимает и полтора минут.

Не менее разнообразно и строение фуг. Среди них есть фуги вполне привычного вида: экспозиция, за нею срединная /развивающая/ часть и – репризная /заключительная/. Все три примерно равновелики и равнозначны – таковы I и II, V и XII фуги. III фуга и третья от конца /X/ напоминают фугетты и отличаются тем, что вторая и третья части в них значительно уступают экспозиции, которая занимает половину времени. Это напоминает старинную сонату, в которой экспозиция отвечает разработко-репризе. Впечатление

двухчастности оставляют и IX и XI фуги, но по другой причине: в них достаточно развёрнутые разработки фактически сливаются с краткими репризами, и хотя при этом вторая часть значительно превышает экспозиционную, но всё же воспринимается как одна. Главная причина — в краткости репризного заключения, которое напоминает скорее коду, чем репризу. Но вот в IU фуге после огромной разработки, превышающей экспозицию и репризу, вместе взятые, тем не менее даётся самостоятельная и весьма значительная реприза.

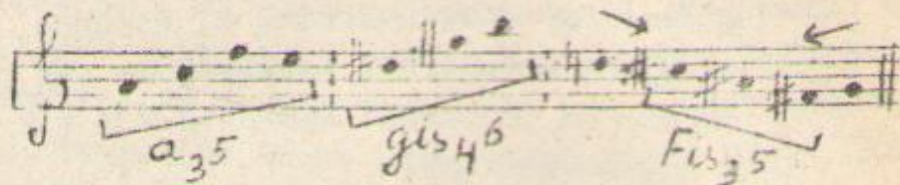
Отдельного разговора заслуживает VIII фуга, в которой экспозиция, середина и реприза образуют ряд постепенно уменьшающихся частей, но затем возникает вторая разработка и вторая реприза, причём, каждая часть больше предыдущей. Складывается оригинальная форма с пропорциями 22 - 17 - 7 - 11 - 25 /число тактов/. Здесь по-своему преломилось типичное для Кара Караева стремление к симметрии, к уравновешенности. И, конечно, особый интерес представляют собой X и XII фуги, выполненные как двойные, — хотя роль второй темы в них выполняют варианты всё той же, единственной для всего цикла лейттемы.

Несколько слов о полифонических приёмах развития в Двенадцати фугах Кара Караева. В этом сочинении композитор выступает как мастер-полифонист высочайшего класса. Он использует разнообразные, в том числе сложнейшие приёмы полифонической техники, достигая при этом такой естественности и такой выразительности, которая, казалось бы, совершенно несовместима с решением столь сложных чисто технических задач. Композитор использует различные преобразования темы — она звучит в прямом движении и в обращении, в возвратном движении /"ракоход"/ и в разнообразных ритмических вариантах — в увеличении, уменьшении, "выпрямляясь" до равномерности /как во II и X фугах, во вторых темах X и XII фуг/ или "обостряясь" пунктирным ритмом /У фуга/.

Нет, вероятно, ни одного вида сложного контрапункта, которым не воспользовался бы композитор. Самые разные интервалы вертикальных перемещений и различные горизонтальные сдвиги имеются в фугах. Широко использованы стретты, в которых совершенно неожиданно меняется время и интервал вступления голосов, — и это освобождает приём от обычной стандартности и предопределённости. Инте-

ресно, что стретты в фугах Кара Караева строятся не только на основном виде темы /фуги I, III, IV и ряд других/, но и на обращении темы /в той же IV/ и даже на ракоходном её движении /фуги IX, XII/.

Особый вопрос, который возникает, когда знакомишься с Двенадцатью фугами Кара Караева, это вопрос о тональности. Тут снова надо вернуться к разговору о теме. В семизвучной теме I фуги /о ней уже говорилось/ обращает на себя внимание звуковая неповторность. В последующих тактах фуги находим продолжение: к семизвучной последовательности прибавляется ещё пять новых звуков - нисходящее движение по тонам мажорного трезвучия, окружённое верхними вводными тонами к его квинте и примае. Возникает полный 12-звуковой ряд, включающий все ступени темперированной системы. Если этот ряд построить от "ля" /как начинается тема I фуги/, то получим:



Таким образом, говорить о тональности темы можно только условно, имея в виду, например, высотную позицию первых четырёх звуков. При таком подходе тональность I фуги можно определить как ля минор, II - си-бемоль минор, III - си минор, IV - до минор. Как видно, идёт восхождение по полутонам, и это очень напоминает "Хорошо темперированный клавир". Но в V фуге эта закономерность нарушается, композитор применяет новый приём: он начинает тему данной фуги с возвратного движения начального хода лейттемы: вместо ля - до - фа - ми здесь слышим ми - фа - до - ля:



А затем даётся лейттема от си — как она шла в III фуге. Начало У фуги создаёт ясное ощущение фа мажора, тогда как лейттема проходит, условно говоря, в си миноре. Подобным образом строит композитор и тему IX фуги: он начинает её ракоходным обращением заключительного пятизвучия из полного ряда /сравните:

g - gis - e - cis - c и *d - cis - a1s - fis - g 1*, а потом уж

от звука *dis* лейттема идёт в прямом движении. Но слух уже настроен на до-диез минор, и ре-диез-минорное начало ряда можно только увидеть в нотах, но не услышать реально. Таким образом, в У и IX фугах высотная позиция лейттемы уже не совпадает с даже условно определяемой тональностью фуги.

То же явление и в двух центральных фугах, которые построены на обращении лейттемы. От этого в UI фуге поначалу ясно слышен соль мажор. Можно было бы ожидать ля-бемоль мажор в UI, но — композитор долго обыгрывает три начальных звука, и тем самым создаёт окраску до минора. А мажорной можно будет назвать ещё только одну фугу в цикле — это будет заключительная фуга, тема которой представляет ракоход полной лейттемы. Тем самым UI и XII фуги оказываются ладово-контрастными по отношению к остальным, каждая из них — как мажорный аккорд минорного сочинения — завершает "свой" минорный полу-цикл, и это ещё одна примета строгой организованности всего сочинения — его чёткое деление на две половины.

Ограничившись обзором некоторых свойств Двенадцати фуг, обратимся к вопросам, связанным с их исполнением I.

Заметим предварительно, что сочинение представляет собой целостный цикл, в котором ясно продумана логика движения на каждом этапе, в котором каждая часть отвечает целому, выполняет в нём свою функцию, а целое является не простой суммой, но результатом сложного взаимодействия частей, результатом общего развития.

I цикл впервые прозвучал 7 февраля 1983 года в Большом зале Азгосконсерватории им. Уз.Гаджибекова в исполнении и.о.доцента Намика Султанова на вечере, посвящённом 65-летию со дня рождения Кара Караева.

Вот почему желательно исполнение Двенадцати фуг целиком /это примерно отделение концерта/. Тем не менее, вполне правомерно, конечно, исполнять и отдельные фуги, и их "малые циклы" — по две, три, может быть, четыре, — поскольку, каждый из них есть содержательное и оформленное, вполне завершённое произведение.

Далее надо вспомнить всё то, что связано с исполнением полифонии на фортепиано вообще, а с другой стороны — попытаться выявить специфические задачи, которые возникают перед пианистом, приступающим к работе над Двенадцатью фугами.

Вопросы исполнения фортепианной полифонии обсуждались не раз. Имеется обширная литература, и подробно останавливаться на этом нецелесообразно. Уместно только вспомнить, что многоголосие полифонического типа, "ансамбль мелодий", как его иногда называют, требует от исполнителя тембровой индивидуализации голосов, — весьма желаемого закрепления за каждым голосом характерной окраски. Это даёт возможность слушателю всякий раз отчётливо сознавать, какой из "собеседников" вступает в общение с другими, каковы роли каждого из голосов в каждый данный момент.

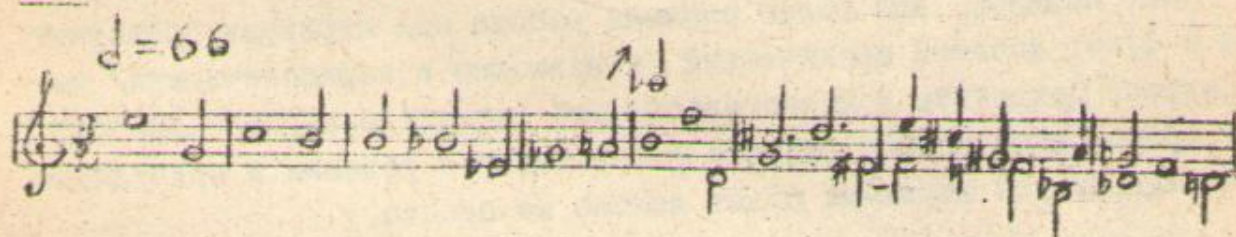
Двенадцать фуг для фортепиано Кара Караева ставят, однако, перед исполнителем и целый ряд своеобразных, специфических задач. Первая из них — найти характер исполняемой фуги. Эта задача в ряде случаев может иметь несколько равно убедительных решений. В самом деле, композитор указывает только темп по метроному и только наиболее существенные моменты динамики. А придать музыке более лирический или более эпический характер, подчеркнуть кантиленность или танцевальность, сделать изложение более значительным или более лёгким, выделить тот или иной голос — это уже доверено инициативе исполнителя и это же налагает на него дополнительную ответственность.

Не менее важно, чем раскрыть содержание музыки, сделать как можно более ясной для слушателя и форму произведения, для чего, конечно, во-первых, нужно полностью и чётко представить её самому себе, но во-вторых, необходимо ещё изыскать исполнительские средства особым образом дифференцировать звучание различных частей и разделов, в нужных местах подчеркнуть, а в нужных — сгла-

дить, завуалировать грани формы, сделать возможно более рельефным различие частей, выполняющих в форме разные функции.

Сказанное ранее о желательности тембровой индивидуализации голосов приобретает особое значение при исполнении фуг Кара Караева в связи с особенностями самого сочинения. Будучи построено на одной теме, которая появляется в очень разнообразных вариантах, оно предъявляет к исполнителю требование донести эту особенность до аудитории, сделать слышимой и саму тему, и всю богатейшую гамму её преобразований как внутри каждой фуги, так и в цикле в целом /последнее - особенно сложно, но и необычайно интересно!/.

И ещё одно свойство караевской полифонии обязывает пианиста искать "лицо" для каждого голоса: это - свобода голосоведения, которая порою может привести к недоразумениям. Вот конкретный пример - начало Уш фуги:



Если не позаботиться об индивидуализации голосов, то слушатель может просто не заметить вступления ответа в пятом такте: ведь звук $с\dot{1}$ можно воспринять как естественное продолжение линии первого голоса $e\dot{1} - g\dot{1} - a\dot{1} \rightarrow h\dot{1}$. Чтобы было слышно $a\dot{1}$ ушёл на a^2 и как на $h\dot{1}$ вступил новый голос, эти голоса должны динамически и темброво достаточно ясно различаться. К приведённому примеру можно было бы добавить многие другие, связанные и со вступлением нового голоса в чрезмерной близости к уже звучащему, и с широкими скачками, способными создать иллюзию появления нового голоса, и с многочисленными пересечениями, перекрещиваниями голосов.

Наконец, нужно сказать о чисто технических сложностях, не раз возникающих в фугах Кара Караева, и тут уместно остановиться хотя бы вкратце на отдельных фугах.

Уже в I фуге исполнитель встретится с аппликатурными сложностями — в связи с тем, что широкие интервалы темы и противосложений приводят к тому, что голоса то растекаются по всей клавиатуре, звуча одновременно в разных регистрах /а рук — только две!/, то, напротив, тесно скучиваются в узком диапазоне, буквально толкая друг друга. Здесь же заметим, что стремление к значительности звучания при малом числе голосов может спровоцировать пианиста на "стучащее" форте, о чём постоянно следует помнить.

Фуга II, своим оживлённым движением, непрерывными шестнадцатыми и двухголосием естественно напоминающая баховскую ми-минорную из I тома "Хорошо темперированного клавира", предъявляет требования прежде всего к мелкой пальцевой технике *"Brill. wite"* — пишет композитор/. Острые, как бы укалывающие акценты на второй и третьей долях в начале темы и её повторений доставят пианисту дополнительные сложности.

Но, пожалуй, ещё более сложная работа над штрихами предстоит в III фуге, носящей иронический /а возможно и саркастический/ характер. Сохранить в многоголосии всё богатство выразительности острого ритмического рисунка в сочетании с разными и причудливо чередующимися штрихами будет далеко не просто.

IV фуга необыкновенно лирична — это мягкий, грациозный и женственный танец. Трудности будут преследовать исполнителя и в его стремлении к певучести при мелодии, расчленённой паузами, при широком разбросе голосов; и в "выведении" то перекрещивающихся, то "разлетающихся" голосов; и, наконец, в динамической организации кульминации, которая должна быть полнозвучной, насыщенной, но при этом не противоречить общему характеру фуги.

Энергичная, устремлённая V фуга ставит перед исполнителем крайне сложные технические задачи и аппикатурного и ритмического плана. Во многих местах двум рукам крайне сложно "утнаться" за тремя голосами; а при этом необходимо ещё совместить безупречную равномерность триолей с "железной" чеканностью пунктирного ритма.

VI фуга сложна не столько технически, сколько необходимостью охвата больших масштабов и насыщения их содержательными "событиями". Здесь как мало где ещё требуется активная "мелодическая работа": голоса должны выразительно и разнообразно петь, донося до

слушателя всю интонационную содержательность этого «полуфинала» цикла.

На примере первой половины цикла видно, сколь различные требования ставит это сочинение перед исполнителем. Несомненно, что преодоление исполнительских трудностей будет вознаграждено не только удовлетворением самого пианиста, но и благодарностью слушателя, которому откроется еще одна грань бесценного для всех нас творчества Кара Караева.

Все сказанное позволяет заключить, что Двенадцать фуг Кара Караева — сочинение уникальное не только для композитора и даже не только для республики. Этот богатейший в своем музыкальном содержании и мастерски выполненный полифонический цикл — исключительный вклад в фортепианную литературу.