


**Эльмира
АБАСОВА**



**О НОВАТОРСКИХ
ПРИНЦИПАХ
В ТВОРЧЕСТВЕ
*КАРА КАРАЕВА***

БАКУ- 2000

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ПРОБЛЕМАМ ОБРАЗОВАНИЯ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ им. УЗ. ГАДЖИБЕКОВА

Э. А. АБАСОВА

**О НОВАТОРСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ
В ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРАЕВА**

Утверждено
Сектором "Искусство и музыка"
Научно-методического совета
Министерства Образования
Азербайджанской Республики
Протокол №17, от 01.11.2000 г.

Баку - 2000

Научный редактор:

Г. А. АБДУЛЛАЗАДЕ

доктор философских наук, профессор

Рецензенты:

У. ИМАНОВА

кандидат искусствоведения, доцент

Ф. АЛИЕВА

кандидат искусствоведения, доцент

«Особенность творчества состоит еще и в том, что художнику нередко приходится преодолевать самого себя, решительно выходить за рамки, созданные им же».

Кара Караев

Кара Караев сыграл неоценимую историческую роль в развитии не только азербайджанской музыки, но и всего современного композиторского творчества. Его новаторские устремления охватили все сферы музыкального искусства - и образно-содержательную, и соответственно все компоненты выразительных средств. Остановимся на особо заметных проявлениях смелой, дерзновенной, прозорливой творческой мысли композитора.

Для азербайджанской музыки Караев широко и многогранно открыл Европу, ее художественную культуру, жизнь народов ее различных стран и времен. Хотелось бы провести аналогию между Караевым и композиторами-классиками XIX века, которые открывали Восток для Европы. Глинка, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков и другие Восток представляли, в основном, в аспекте экзотики, фантастики, сказки - как особую привлекательную страну, во многом непохожую на Европу. Последняя для Караева была не чужим, обособленным, исключительным миром, где многое не так, как на Востоке. Он был первым не только азербайджанским, но и вообще восточным композитором, который понял Европу как бы изнутри, ее важнейшие социально-исторические проблемы, ее людей, которые чувствуют и переживают, стремятся к добру и счастью так же, как и люди Востока. В этом отношении в первую очередь надо назвать симфонические гравюры «Дон Кихот» по мотивам Сервантеса и романтическую музыкальную комедию «Неистовый гасконец» на сюжет «Сирано де Бержерака» Ростана.

В этих произведениях раскрывается образ благородного, честного человека, одновременно нежного и возвышенного, готового ради любви и справедливости свершить подвиг и даже расстаться с жизнью. Ведь во многом такими же являются и герои произведений Караева на классические сюжеты великого Низами - симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», балет «Семь красавиц».

Караев впервые внес в азербайджанскую музыку (как и вообще в композиторское творчество нашего века) тему современного национально-освободительного движения. Он написал балет «Тропой грома» по одноименному роману П.Абрахамса, глубоко почувствовав одну из самых острых и давних социально-исторических проблем жизни на земле - трагедию колониального угнетения и расового неравенства и

угнетения. И как и в прежних своих произведениях неразрывным драматическим «узлом» он связал воедино личное и общее, субъективное и объективное. С огромной силой художественного воздействия Караев раскрыл необратимое стремление «черной» Африки навсегда уничтожить иго колониального рабства, доказать миру свое человеческое достоинство и духовное богатство. Возвышенно-чистая, идеальная любовь Ленни и Сари, их несправедливо жестокая судьба прозвучали гордым протестом против зла, сотворенного в человеческом обществе, глубокой верой в добро, которая неизменно передается всем поколениям людей.

Создавая произведения на инонациональные темы, Караев фактически заставлял Запад пересматривать свое отношение к Востоку. Композитор-азербайджанец, он раскрыл в музыке свое современное, прогрессивное мышление, мировосприятие, которое сформировалось в целом на нашей планете во второй половине XX века. Тем самым Караев поднял композиторскую школу Азербайджана на один уровень с европейской музыкой, ее лучшими достижениями прошлого и современности.

Дело, конечно, не только в сюжетах, Караев внедрил в свою музыку все пласты европейского композиторского творчества - и далеких времен, и нынешних дней - от Вивальди, Скарлатти, Баха, Моцарта до Стравинского, Шенберга, Прокофьева, Шостаковича. Все эти разные музыкальные направления и стили он соединил воедино своей удивительно живой, инициативной и пронзительной творческой мыслью, создав неповторимо индивидуальный, самобытный, караевский творческий стиль. Главное качество этого стиля - сформировавшиеся в европейском композиторском творчестве выразительные ресурсы ассимилировались на почве исконно национального музыкального мышления. Караев как-то сказал о том, что пишет музыку на болгарские, испанские, албанские, вьетнамские темы и при этом сам ощущает в ней родную азербайджанскую музыкальную речь. Как это у меня получается, признался он, сам не знаю. Но именно в этом вопросе, который он задавал себе, содержится четкий ответ. Азербайджанский композитор, Караев мог писать музыку любого инонационального содержания, но при этом только лишь на почве своей национальной музыкальной культуры. Это мастерство для него было совершенно естественным, стихийным, неподдельным, таким же, как для каждого человека умение дышать.

Свое отношение к творческому претворению образно-интонационного строя музыки различных народов Караев четко

выразил следующими словами: «...если вы изучаете язык любого народа, уже будучи взрослым, вы овладеваете многим из того, что несет данная культура. Есть люди, которые знают много языков, и это богатые в духовном отношении люди. То же применимо к музыкальной сфере. Погрузившись в интонационный мир, скажем, Болгарии, я, конечно не превращаюсь в болгарина, но понимать болгарскую музыку и даже работать в этой сфере станет для меня вполне возможным. Думаю, что я достиг некоторого владения различными музыкальными языками, оставаясь (подчеркнуто мною -Э.А.) азербайджанским композитором. С музыкой дело, пожалуй, обстоит проще, чем со словарным фондом. Хоча подчеркнуть, что, как правило, к цитатному методу¹ я отношусь отрицательно».²

Караев был композитором-мыслителем, композитором-философом. Он впервые раскрыл в азербайджанской музыке философскую тематику в качестве самостоятельной. Его глубоко волновали вечные философские проблемы жизни и смерти, добра и зла. Нередко он грустил в музыке, многие страницы его произведений проникнуты элегическим настроением, так как понимал, что жизнь конечна.

Глубоким пониманием сути человеческой жизни, подлинным откровением реально мыслящего зрелого человека и творца отличаются формально непрограммные произведения Караева - цикл «24 прелюдии для фортепиано», Соната для скрипки и фортепиано, Третья симфония, Концерт для скрипки и симфонического оркестра. Это сокровенные лирико-философские дневники и повести, в которых композитор доверительно раскрыл свою душу, свое мышление и фактически создал музыкальный автопортрет.

Караев с огромной силой художественного воздействия раскрыл образ уходящего из жизни человека («Смерть Дон Кихота» из симфонических гравюр того же названия, Адажио и смерть Айшы из балета «Семь красавиц», финал - Фантазия из Сонаты для скрипки и фортепиано), воплотил неотвратимую трагедию смерти (прелюдия в - moll из четвертой тетради «24 прелюдий для фортепиано»). Порой он писал и реквиемы, хотя

¹ И все же в отдельных случаях Караев использовал подлинные народные темы. Например, в «Албанской рапсодии», в Танце шутов из «Семи красавиц» (азербайджанский народный танец «Бриллиант»), в танце хорезмской красавицы (узбекская мелодия), в танце индийской красавицы (бенгальская мелодия), в финале «Тропю грома» (негритянский гимн-спиричуэл), в финале оратории «Ленин» (азербайджанская песня «У подножия крепости»)

² Интервью К.Караева Л.Григорьеву и Я.Платеку. «Музыкальная жизнь», 1974, №2, с.16.

официально не объявлял об этом (вторая часть из Струнного квартета а - moll, четвертая часть из Второй симфонии).

Вместе с тем Караев верил в бесконечность высокой человеческой духовности, которая прочно соединяет все поколения людей, народов разных стран. И поэтому ряд фрагментов его музыки превращался в горделивую песнь-гимн о неодолимой нравственной красоте человека. Ярчайшими примерами служат побочная партия из симфонической поэмы «Лейли и Меджнун», Адажио из первого действия балета «Семь красавиц», дуэт Ленни и Сари из второго действия балета «Тропюю грома», побочная партия из первой части Сонаты для скрипки и фортепиано. Музыка покоряет здесь прежде всего исключительной выразительностью и красотой широко распевных мелодий, словно рожденных из самой глубины души поистине прекрасного человека. В названных и других страницах творчества Караева слышится мечта об идеальном счастье.

Караев считал, что человек рожден для радости. Композитор бескомпромиссно выступал против всяческого зла, против насильственной смерти, являющейся результатом социальной несправедливости и жестокости. Караева нередко привлекали литературные произведения трагического характера, которые он избирал в качестве сюжетов своей музыки - поэмы «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» Низами, романы «Дон Кихот» Сервантеса и «Тропюю грома» П.Абрахамса, пьеса Ростана «Сирано де Бержерак». На основе литературных образов композитор раскрыл свою самую глубокую идею - не пассивное прославление добра, а непримиримая борьба за него. К этому призывает многогранная по содержанию, этически высокая, эстетически красивая и вдохновенная музыка Караева. Неслучайно одна из публицистических статей композитора называется «В битве за правду жизни». Эти слова служат прекрасным эпиграфом ко всей музыке и вообще всей насыщенной и разнообразной творческой деятельности Караева.

Новаторская устремленность привела Караева к тому, что его творческая биография легко делится на периоды. Они неделимо взаимосвязаны единой эстетической позицией композитора, вобравшей в себя и активно развившей художественно-эстетические воззрения и достижения Уз.Гаджибекова, четко сформулировавшего известный творческий тезис о постоянном взаимодействии музыкальных культур различных теоретических систем и национальных школ. Этот программный эстетический тезис в музыке Караева приобрел неограниченное творческое претворение. Стремительное художественное развитие

композитора привело к тому, что периоды его интенсивной музыкальной жизни порой отличаются сравнительной краткостью.

Первый из них - ранний, содержащий в свою очередь два этапа: 1) годы учения в бакинской консерватории - на рабфаке (вторая половина 30-х годов); 2) годы учения в Московской консерватории (первая половина 40-х годов). Оба этапа отличаются двуплановостью развития молодого композитора. Примечательно, что свое первое, представленное вниманию слушателям, произведение - фортепианная картина «Царскосельская статуя» - Караев пишет в 1937 году, когда отмечалось 100-летие со дня смерти А.С.Пушкина. Но еще более важно подчеркнуть, что в этом году состоялась премьера оперы «Кероглы». Караев, с огромным уважением относившийся к своему учителю,¹ написал музыку, далекую от творческого стиля Уз.Гаджибекова. «Царскосельская статуя» наметила четыре характерные черты Караева - композитора. Во-первых, его внимание к тематике, выходящей за пределы национальной действительности. Во-вторых, его стремление претворить в своей музыке те пласты европейского искусства, которые еще не коснулись творчества азербайджанских композиторов. В данном случае это был импрессионизм и в будущем заметно проявивший себя в произведениях Караева (например, в балете «Тропюю грома»). В третьих, умение молодого автора в музыке запечатлеть картинные образы, занявшие большое место во многих зрелых его творениях и служившие для выражения значительной идеи. В четвертых, склонность к созерцательно-философской образности, к углубленному раскрытию индивидуального духовного мира.

Рядом с «Царскосельской статуей» появляется жизнерадостная, наполненная соками народного быта кантата «Песня сердца» (1938), резко отличающаяся от его первого произведения. В ней явно ощущается непосредственное воздействие оперы «Кероглы» Уз.Гаджибекова. Музыка «Песни сердца» пропитана интонациями народного песенно-танцевального искусства, более всего, ашугского творчества.

Такого рода двуплановость продолжает характеризовать развитие Караева в первой половине 40-х годов. Студент класса Дм.Шостаковича, он пишет свою первую («военную») симфонию (1943), во многом под воздействием своего учителя, а также и другого своего любимого композитора - С.Прокофьева. В симфонии заметно проявилось увлечение Караева стилем музыки прошлого - Баха, образно-интонационный строй которой стал

¹ У Гаджибекова он изучал основы азербайджанской народной музыки. «Он, - писал, впоследствии Караев, - что называется боролся за мою национальную душу». Интервью К.Караева Л.Григорьеву, Я.Платеку, «Музыкальная жизнь», 1974, №2, с.15.

одним из истоков формирования творческого мышления композитора. Национальные черты в симфонии проявились опосредованно. На этом же этапе Караев создает совместно с Дж.Гаджиевым героико-патриотическую оперу «Вэтэн» («Родина», 1945г.). В ней обнаруживаются прямые связи с музыкой «Кероглы», с различными жанрами национальной «устной» мелодикой.

Второй период творческой биографии композитора (вторая половина 40-х годов - первая половина 50-х) свидетельствует о его зрелости. Двуплановость развития исчезает. Караев создает свое индивидуальное, единое по основной стилиевой тенденции русло. Оно органично объединяет определяющие качества национальной музыки устной традиции с различными завоеваниями композиторского творчества (Струнный квартет а - moll, симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», балет «Семь красавиц», две тетради цикла «24 прелюдии для фортепиано»). Более всего Караев опирается на романтическую музыку.¹ В произведениях этих лет явно ощущаются ее возвышенно-поэтический образный строй, взволнованно-патетическая приподнятость, драматическая устремленность и контрастность, открытость, порывистость эмоциональных высказываний. Музыка Караева, сочная и красочная, наполненная выразительнейшими мелодиями, щедра и богата гармонической и тембровой сферами.

Третий период творчества Караева (вторая половина 50-х начало 60-х годов) более всего характеризуется его вниманием к интонационной тематике.² Тогда создаются балет «Тропюю грома» и симфонические гравюры «Дон Кихот». Стилиевые черты, сформировавшиеся в произведениях, раскрывших азербайджанскую действительность далекого прошлого и современности, активно развиваются и обогащаются на почве музыки других народов. Для музыки его становятся все более характерными тонкость и изысканность в раскрытии эмоций, интеллектуальная глубина. Караев становится и все более сдержанным и экономным в использовании богатейших выразительных возможностей музыкального искусства. Заостряется внимание композитора к картинной образности,

¹ В поэме «Лейли и Меджнун», например, особенно заметны связи с музыкой Чайковского, его увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта». Наиболее ярко эти связи проявились в мелодике тем побочных партий обоих произведений, отмеченной исключительной выразительностью и красотой, широкой распевностью и глубиной «дыхания».

² Умение Караева ошутить и передать неповторимые качества интонационного фольклора ярко проявилось в «Албанской рапсодии», созданной в предшествующий период. Здесь композитор использовал подлинно народные албанские мелодии.

которая вместе с тем является не самодовлеющей, а служит средством для раскрытия высокой духовности. В значительной мере переосмысливаются и обогащаются традиционные жанры (балет, сюитный и сонатно-симфонические циклы).

Следующий, четвертый период творчества Караева - 60-ые годы - производит впечатление самого смелого по новаторским завоеваниям. Композитор целенаправленно обращается к философской тематике, раскрывая ее в предельно обобщенных образах, не связанных с литературными сюжетами и определенными событиями действительности, почти лишенные авторских пояснений и ремарок.¹ Глубокие авторские размышления о жизни, то сосредоточенные, то тревожные и взволнованные, составляют суть содержания этих произведений.

Две наиболее значительные тенденции особенно заметно характеризуют музыку Караева этого периода. Одна из них - последовательное обращение композитора к классицистскому (и даже доклассицистскому) стилю, не имитированному, а возрожденному на уровне современного авторского музыкального мышления (Соната для скрипки и фортепиано, четвертая тетрадь цикла «24 прелюдии для фортепиано»). Обычно этот стиль, родоначальником которого является И.Стравинский, называют неоклассицистским. Другая тенденция - развитие Караевым додекафонии, рожденной в творчестве А.Шенберга.² В произведениях этого стиля - Третьей симфонии, Концерте для скрипки с оркестром - Караев словно отказался от своих предшествующих завоеваний в области интонационной сферы. И тем не менее, оба произведения не отвергают стиля композитора, монолитно сформировавшегося в прежние годы, напротив, смело и неожиданно развивают его в новом русле, во многом по-прежнему основанному на тонально-ладовой системе. Она во все времена творческой биографии Караева оставалась для него незыблемой.

Последний, пятый период творчества композитора оказался незаконченным - 70-ые - начало 80-х годов.³ Это были также весьма своеобразные для творческого пути Караева годы. Композитор писал произведения, находившиеся на разных полюсах образно-содержательной сферы. С одной стороны, он

¹ Исключение представляет Соната для скрипки и фортепиано (1961), посвященная памяти одного из его первых учителей, талантливому пианисту- концертмейстеру - Владимиру Козлову.

² Свой додекафонный метод Караев назвал двенадцатитоновой техникой композиторского письма, тем самым подчеркнув отличительные свойства своих произведений от додекафонной музыки Шенберга и других авторов.

³ Кара Караев скончался в 1982 году - в возрасте 64 года.

создал музыку, адресованную самым широким слушательским кругам, так называемые вокально-симфонические плакаты - кантату «Гимн дружбе» и ораторию «В.И. Ленин»,¹ отмеченные торжественно-приподнятым характером, броским песенным тематизмом. К «массовой» музыке² Караева следует отнести и романтическую музыкальную комедию «Неистовый гасконец» по мотивам пьесы «Сирано де Бержерак» Ростана (1978). С другой стороны, композитор в качестве своей «лебединой песни» написал цикл «12 фуг для фортепиано», предназначенный для профессиональной элиты, отмеченный исключительно сложной полифонической техникой. Здесь Караев вновь обратился к двенадцатитоновой технике композиторского письма, создав все фуги на основе одного и того же тематического тезиса, каждый раз представленного в варианном виде. Своего рода «серединное» положение заняла музыка Караева к фильму «Гойя» (соавтор Ф. Караев), где сам жанр диктовал необходимость создания музыки, доступной для широкой аудитории. Вместе с тем, доходчивость здесь достигается с помощью сложных стилизованных приемов.

В последние годы жизни Караев наметил написание крупных музыкально-сценических произведений - балетов. Один из них - на тему «Дон Жуана». Другой - на шекспировскую тему «Гамлет». Третий балет был бы весьма оригинальным по идейно-содержательному уровню. Здесь композитор предполагал раскрыть вечную тему любви в ракурсах различных социально-общественных устоев - и далеких прошлых времен, и современности.³ Нет сомнения, крупномасштабные жанры неизменно привлекали могучий талант Кара Караева.

Подытоживая характеристику развития творческого облика Караева, отметим следующее.

Все пять периодов творчества Караева, несмотря на различие стилистических качеств музыки, объединяют две художественные установки. Ведущая из них - прочная опора - прямая или опосредованная - на неповторимое своеобразие всей национальной музыкальной культуры устной традиции. «Я формулирую, - говорил он, - для себя это так: от выражения фольклора к выражению национального характера, к народности. А мы часто увлекаемся стороной чисто фольклористической,

¹ Кантата-плакат, оратория-плакат-термины К. Караева.

² Под термином «массовая музыка», «массовые жанры» подразумеваются произведения, написанные для широких масс (песня, например).

³ О замысле этого балета автору этого очерка сообщил профессор И. Я. Рыжкин, который предполагался быть автором либретто.

забывая о национальном облике». ¹ Другая не менее значительная творческая установка Караева - принципиальное вслушивание в европейское композиторское творчество всех времен (от самого далекого прошлого до наших дней) и убеждение в интонационную (в широком смысле слова) общность его с глубинными качествами музыки устной традиции (и не только азербайджанской), с непреходящими ценностями всего бесписьменного музыкального искусства.

На вопрос, кто повлиял на развитие его творческого облика, Караев однажды ответил так: «Ну, это довольно широкий круг, изменявшийся на каждом новом этапе. От Чайковского в детстве к Рахманинову, позднее вдруг - океан, открывшийся в музыке Римского-Корсакова. Я считаю, что он и сегодня недооценен как величайший новатор. Вспоминая пору увлечения Скрябиным. Потом Прокофьев, Стравинский, Шостакович... Причем любовь к Шостаковичу у меня остается всю жизнь неизменной. Наконец, много интересного в области техники я почерпнул у композиторов нововенской школы. Я вообще с неизменным интересом отношусь ко всему новому, что происходит в современном музыкальном мире». ² К этим словам Караева следует добавить его многочисленные высказывания об Узеире Гаджибекове, в которых подчеркивается новаторская роль и фундаментальная значимость для возникновения национальной композиторской школы первооткрывателя нового пути развития азербайджанской музыкальной культуры. «Главное же в том, что творчество композитора (т.е. Уз. Гаджибекова - Э.А.) явилось тем могучим рычагом, который буквально «взломал» и вызвал к жизни целый ряд, казалось бы, неподвижных традиций азербайджанской музыки прошлого, выжив в те поистине неисчерпаемые возможности, которые таили в себе богатства народного музыкального творчества». ³

Все пять периодов творчества Караева отмечены развитием двух стилистических направлений, рожденных в композиторском творчестве и вообще в искусстве. Одно - неотступное следование Караева принципам реалистического искусства. Он, создавая музыку различного содержания, раскрывая события из действительности ряда стран далекого прошлого и современности, всегда воплощает правду жизни ((даже если она горькая, трагическая) и всегда провозглашает высокие нравственные идеалы. Другое - все творчество Караева

¹ Интервью К. Караева Л. Григорьеву и Я. Платеку. «Музыкальная жизнь», 1974, №2, с.16.

² Интервью К. Караева Л. Григорьеву и Я. Платеку. «Музыкальная жизнь», 1974, №2, с.16.

³ К. Караев. Научно-публицистическое наследие. Баку, 1988, «Элм», с.245.

характеризует последовательный интерес к возрождению барочных и классицистских традиций европейской музыки (более всего, Баха, Скарлатти, Моцарта). Классическая музыка прошлого для Караева - не просто внимание к далеким страницам истории композиторского творчества, а важное средство подчеркивания (как и для И.Стравинского) связей прошлого и современного музыкального искусства, и в том, и в другом случае раскрывающего реальную действительность, образ простого человека со всеми типичными для него переживаниями, радостями и бедами.

Новаторские тенденции Караева заметно проявились на уровне жанра. Он создал первые азербайджанские балеты, основанные на симфоническом развитии. Перефразированные слова Римского-Корсакова - «балет произведение музыкальное» - в полной мере следует отнести к балетам Караева. Их идея, конфликтные драматургические линии, образы героев раскрываются на основе активного и многогранного интонационного развития, проявляемого и в мелодике, и гармонии, и полифонии, и оркестровке, иначе говоря, во всем комплексном движении музыкальной формы. Сквозным потоком симфонического развития преодолевается типичная для классического балета номерная структура.

Караев существенно обогатил жанр симфонической сюиты, к которому неоднократно обращался, начиная с первого этапе своего раннего творческого периода («Азербайджанская сюита»). Он часто ощущал необходимость создания самостоятельных симфонических произведений на основе своей музыки, написанной для балета или кинофильмов, так как ощущал ее симфоническую суть. В этом смысле показательны две (Первая и Вторая) сюиты из балета «Тропюю грома». Они фактически воплощают симфоническую концепцию балета, став единым циклом - симфонической дилогией. Характерно, что сюиты составлены из драматургически наиболее существенных фрагментов балета, раскрывающих образы народных масс и героев - Ленни и Сари. Особо следует подчеркнуть, что Первая сюита начинается интродукцией к балету (где противопоставлены лейтмотивы «белого» Герта и «земной» любви Ленни и Сари). Вторая же сюита завершается финальной сценой балета - шествием народных масс по тропе грома, по тропе борьбы за независимость, где воедино сплетены лейтмотивы народных масс и «земной» любви героев. Эта образно-содержательная «арка» наглядно подчеркивает симфоническую цикличность двух сюит.

Особенно оригинальны «Симфонические гравюры»: «Дон Кихот», написанные на основе музыки к одноименному фильму.

В гравюрах композитор органично объединил структуру сюиты (чередование законченных в образно-тематическом отношении восьми пьес) с композиционной основой симфонии, отмеченной неделимым единством целостной драматургической линии, постепенно формирующейся на протяжении всех частей. Сквозному потоку симфонического развития в «Дон Кихоте» во многом способствует «цементирующая» функция гравюры «Странствия», звучащей трижды в различных образных трансформациях, последовательно раскрывающей различные стороны образа героя. Темой «Странствия» и завершаются гравюры, воплощая победу высокой духовности и сообщая произведению исключительную драматургическую цельность.

Своеобразие «Дон Кихоту» придает и другое качество: здесь изобразительное и выразительное неделимо переплетаются. При этом образность картинно-графического плана является важнейшим средством раскрытия философско-психологического начала - главного содержательного аспекта гравюр. Эта стилизованная черта - не новая для Караева. Она возникла с ранних этапов его творческого пути (фортепианная картина «Царскосельская статуя») и прочно сформировалась в одну из самых примечательных особенностей музыки композитора, характеризующей его зрелые произведения (балеты «Семь красавиц», еще в большей степени «Тропюю грома»).

Новые нюансы на уровне содержательно-жанровой сферы возникли в Концерте для скрипки с оркестром. Музыка его отличается философской глубиной, психологической насыщенностью. Произведение это может быть названо Концертом - симфонией. В значительной степени изменилась образно-жанровая структура Концерта. Первые две части, отмеченные, в основном, образами глубоких тревожных размышлений, почти не контрастируют друг с другом. Широко разлившаяся, импровизационная партия скрипки ассоциируется с напряженно-драматическим монологом. В третьей, финальной части ощущается воплощение масштабной и многогранной панорамы действительности с ее противоречивыми качествами, переплетением добра и зла. Маршеобразно-чеканные ритмо-интонации воссоздают живую, ни на миг не прекращающуюся поступь жизни.

Оригинально трактуется Караевым цикл «24 прелюдии для фортепиано», разделенный на четыре тетради (соответственно традиционной структуре сонатно-симфонического цикла), каждая

¹ Бетховен, как известно, внес в инструментальный концерт героическую образность, приблизив его по своей художественной значимости к своим симфониям.

из которых представляет собой самостоятельный малый цикл. Более того, в каждой из тетради возникают микроциклы-дилогии, контрастно сочетающие в темповом и образном отношении две прелюдии, объединенные общей тоникой одноименных мажор-минора.

Опираясь на классические музыкальные формы (композиции), выдержавшие испытание на жизнеспособность на протяжении многих десятилетий и даже столетий, Караев в то же время нередко интерпретирует их по своему. Показательным примером в этом отношении служит сонатная форма. Ее разновидность - без разработки - используется в музыке остро драматически-конфликтного плана - в симфонической поэме «Лейли и Меджнун», хотя такого рода композиция, как правило, характерна для лирической музыки. Все разделы поэмы - относительно законченные, самостоятельные и активные по тематическому развитию.¹ Разработочный раздел Караев совместил с экспозицией и репризой главной партии, воплощающей образ непримиримой борьбы, протеста главных героев против окружающего феодального общества. Своеобразие сонатной формы в поэме объясняется во многом воздействием на нее многораздельно-одночастной мугамной композиции, каждый законченный фрагмент которой (шо'бе) синтезирует экспозицию и разработочное изложение тематического материала.

Сонатной форме в произведениях Караева часто свойственно необычное тональное соотношение тематизма-секундвое, найденное Уз.Гаджибековым еще во вступлении к музыкальной комедии «Аршин мал алан», где предложения периода отличаются большесекундовым сопоставлением каденций (C - dur - d - moll).² Так, в первой части Струнного квартета Караева тема главной партии звучит в a - moll; тема побочной партии - в U - dur. В первой части Первой симфонии главная партия написана в h - moll, побочная партия в a - moll. В первой части Сонаты для скрипки и фортепиано главная и побочная партии соответственно звучат в d - moll и e - moll

В Третьей симфонии и Концерте для скрипки с оркестром Караев традиционные, классические формы - сонатную,

¹ Вступление в поэме выполняет функцию пролога, значительно сокращенная реприза побочной партии - функцию эпилога.

² Применение мажор-минора в данном случае весьма условно. Заглавная тема здесь целиком звучит в ладе d - шур. Одной из типичных каденционных интонаций шур является восходящее секундное движение, т.е. в данном случае от звука «с» (на котором и возникает С-dur-ное трезвучие) к звуку «д». Большесекундвое сопоставление отличает сонатную структуру хора «Ченлибель» из оперы «Кероглы». В первой части хора две темы изначально излагаются в fis-moll (fis-шур) и E - dur (e - раст).

вариационную, рондо, фу́гу и т.д. - мастерски использует для развертывания тематического материала, основанного на закономерностях додекафонии.

Особенно яркими и значительными являются завоевания Караева в ладово-интонационной сфере. И неслучайно, музыка, как доказал, Б.Асафьев, «прежде всего искусство интонации», рождение же интонации связано с рождением лада, и по сути интонация и лад неотделимы друг от друга. Идя по пути, открытому Уз.Гаджибековым, Караев продолжал активно развивать процесс взаимодействия разнообразных ладово-интонационных систем - национальной музыки устной традиции и композиторского творчества. И на этом пути у Караева не было препятствий. Все существующие в европейской музыке ладово-интонационные системы прошлого и современности он услышал в аспекте азербайджанских ладово-интонационных основ.

Караев был в полном смысле «раскрепощенным» композитором. Он писал любую музыку - и классическую, и романтическую, и импрессионистическую, и додекафонную. Создавал мелодику, проникнутую интонациями национального устного музыкального искусства, и мелодику, казалось бы, совсем далекую от него. Но тем не менее «общим знаменателем» для его многообразного мелодического стиля всегда были основополагающие качества национальной ладово-интонационной системы. Полиладовость (а также политональность) - типичнейшая черта мелодического стиля композитора. Можно привести множество ярчайших образцов мелодики композитора, характеризующихся полиинтонационными слияниями ладов азербайджанской музыки с мажорно-минорным ладом - темы второй части Струнного квартета a - moll, второй части Первой симфонии, вступления поэмы «Лейли и Меджнун», Адажио из балета «Семь красавиц», Третьей симфонии и Концерта для скрипки с оркестром и т.д. Полиладовоинтонационные слияния в мелодике Караева непосредственно связаны с его вообще полисистемным музыкальным мышлением,² основы которого были заложены в азербайджанской музыке Уз.Гаджибековым. Но полисистемное музыкальное мышление Гаджибекова в ладово-интонационном аспекте проявлялось прежде всего по вертикали - в слиянии мелодики, непосредственно проникнутой интонациями

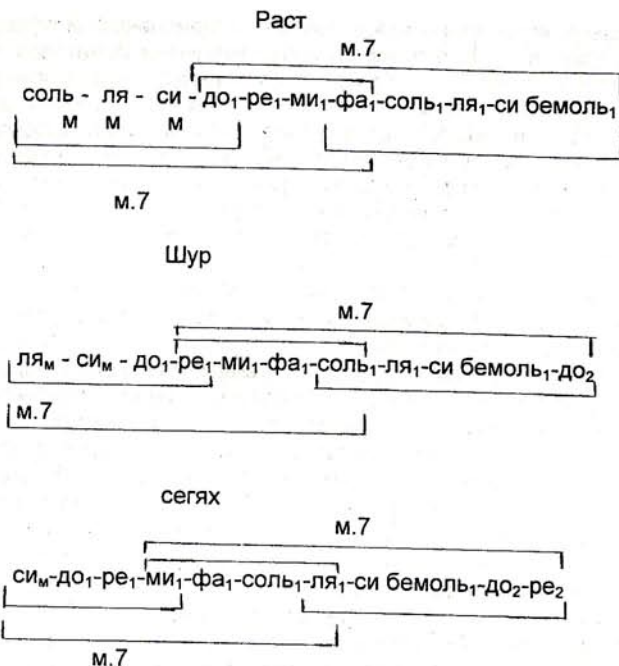
¹ Б.Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Интонация (книга вторая). Музыка, Ленинградское отделение, 1971, с.275.

² Термин этот мною впервые введен в статью «Узеир Гаджибеков - основоположник композиторской школы Азербайджана». Сб. «Азербайджанская музыка XX века» («XX ер Азербайжан мусигиси»), Баку, 1997г.

азербайджанской музыки устной традиции, с гармонией мажорно-минора. У Караева полисистемное музыкальное мышление в ладово-интонационном аспекте в равной степени проявляется и по горизонтали (т.е. в мелодике), и по вертикали (т.е. в слиянии мелодики и гармонии).

Одна из самых характерных черт ладово-интонационного «почерка» Караева - частое использование локрийской квинты.¹ Она в его музыке стала «главным двигателем» (термин Б.Асафьева) ладово-интонационного становления и развития - по аналогии с вводным тоном в классической мажорно-минорной системе. Локрийская квинта вводится Караевым в натуральный минор, который родственен азербайджанскому ладу шур и который звучит гораздо мягче («плагальнее») по сравнению с минором, содержащим вводный тон. Использование обостренно звучащей локрийской квинты, образующей с тоникой «дьявольскую» (Б.Асафьев) интонацию, композитор как бы «оминоривает» минор, усиливая драматически-конфликтное содержание музыки.² Вместе с тем, локрийская квинта усложняет ладовую основу натурального минора, подчеркивая в качестве новой интонационной опоры кварту тоники, воспримимую тоникой лада шур.³ В результате возникает сложная, полиладовотональная основа мелодики Караева. Характерно, как отмечает Б.Асафьев, тритоновость (связанная с вводным тоном) в европейской музыке усиливает доминантовость. Тритоновость (связанная с локрийской квинтой) в азербайджанской музыке усиливает субдоминантовость, т.е. плагальность, более типичную для национальной ладово-интонационной основы. Этот тип тритоновости для азербайджанского композиторского творчества открыл Караев.⁴

Из ладово-интонационных ресурсов азербайджанской музыки устной традиции Караев почерпнул и другую типичную для своей музыки интонацию - малую септиму. Она возникла на основе слитной тетраходовой структуры трех самых распространенных азербайджанских ладов - раст, шур, сегях:



Рельефно выделяемая Караевым эта интонация смягчает и минор (которому близок лад шур), и мажор (которому близки лады раст и сегях), заметно нивелируя «главный двигатель» мажорно-минорной системы - вводный тон. Особый интерес композитор проявляет к интонации нисходящей малой септимы (партия Сари), которая в его музыке ассоциируется с интонацией глубокого печального вздоха. Интонация нисходящей малой септимы в музыке Караева играет образно-эмоциональную выразительную роль, которая присуща интонации ниспадающей малой секунды, используемой композиторами прошлого в качестве интонации скорби, причета (например, «Плач Юродивого» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского). Характерно, что Караев, отобразив интервальные интонации из азербайджанской ладовой системы, переносил их в музыку на интонационную тематику (балет «Тропюю грома»). Тем самым композитор демонстрировал единство своего ладово-интонационного мышления, проявляемое в тех или иных аспектах в произведениях самого различного содержания.

¹ Эту исключительно выразительную интонацию любил и учитель Караева - Дм.Шостакович.

² Вступления к Первой симфонии поэме «Лейли и Меджнун», тема вариаций второй части Первой симфонии, тема-тезис Концерта для скрипки с оркестром и т.д.

³ Особенно ярко это проявляется в теме вступления к поэме «Лейли и Меджнун», где непосредственно звучат интонации лада шур (с - шур в рамках h - moll).

⁴ Напомним, что Уз.Гаджибеков утверждал, что тритоновость для азербайджанской мелодики устной традиции не является типичной.

7-679656

М. Ф. Ахундов. адьна
Азербайжан Республика
КИБЕЛХАНАСИ

Интересны и значительны новые нюансы в гармонической сфере творчества Караева. Она отличается исключительным богатством и многогранностью, вобрав в себя все стили гармонии европейского композиторского творчества, начиная с ранних этапов ее формирования - в рамках гетерофонно-подголосочного склада, строгой полифонии музыкантов-творцов Возрождения; многое почерпнул Караев из гармонии классицистского и романтического периодов. Близки композитору гармонические стили импрессионистов, а также Дм.Шостаковича и, в особенности, С.Прокофьева.

Одна из характерных черт гармонической сферы Караева - опора на функциональность классической гармонии, сформировавшуюся в творчестве венских классиков. Но при этом функциональная гармония в музыке Караева - всего лишь «канва», на основе которой рождаются необычные «узоры» сложной цепи созвучий, вызывающих ассоциации с гармонией то романтиков, то импрессионистов, то с оригинальной интерпретацией Прокофьева классических аккордов. Особенно типичен для Караева полиаккордовый склад, чаще всего, рожденный стремлением композитора к полиладовотональной структуре и по вертикали, и по горизонтали. Истоком этого склада во многом явились полисистемное мышление Гаджибекова, ярко проявившееся в гармонической сфере его музыки, а также в основном политональная структура современного композиторского творчества. Но главное - как бы ни были сложны, неожиданны гармонические совмещения, используемые Караевым, они всегда проникнуты определенной (классической) закономерностью, рожденной логикой ладово-интонационного развития, в свою очередь, коренящейся в художественно-содержательном замысле.

Особо следует подчеркнуть глубокую, но зачастую, опосредованную связь гармонической сферы Караева с национальной ладово-интонационной основой. Последняя в музыке Караева проявляется в целом ряде «опознавательных знаков». Среди них - плагальная направленность гармонического движения, использование пониженных тонов (второй, пятой, седьмой ступеней) мажорно-минорного лада, «игра» минорной и мажорной терций, «хроматизмы на расстоянии» (термин Уз.Гаджибекова), наличие в полиаккордах характерных интонаций азербайджанских ладов.

Интересно сравнить гармонические сферы музыки Уз.Гаджибекова и К.Караева. У Гаджибекова господствует «интонационно-мелодическая» (термин Б.Асафьева) гармония, всецело подчиненная ладовой основе мелодики и фактически вырастающая из монодийной природы азербайджанской музыки устной традиции. У Караева гармония, часто полифонизированная, также рождена мелодикой. Но

при этом гармония его не только «интонационно-мелодическая», но и «темброво-комплексная» (термин Б.Асафьева). Гармония Караева, рожденная мелодикой, вместе с тем высвобождается от ее полной зависимости, обретая самостоятельный художественно-выразительный смысл. Нередко даже случается, что мелодия и гармония в ладово-интонационном отношении не совпадают (тенденция, идущая от импрессионизма), вступая друг с другом в сложные, неоднозначные полиладовотональные соотношения и придавая музыке особую интонационную насыщенность и многогранность. Мелодия и гармония Караева составляют часто самостоятельные полифонические пласты, но вместе с тем они прочно взаимосвязаны целенаправленностью единого интонационного становления и развития, в процессе которого раскрывается неповторимо индивидуальный музыкальный образ.

Удивительно точна характеристика новаторских исканий К.Караева, высказанная Р.Щедриним: «Я бы позволил себе сказать о Караеве так: он пишет новые, но хорошо знает старые маршруты, увлечен поиском, но не забывает о пользе традиций, в первую очередь о национальных, о плодотворности преемственности. Может быть, путь его самый многотрудный: «правые» корят его за «левизну», «левые» обличают в нем «консерватора». А он просто идет в искусстве своим собственным путем, который подсказан ему сердцем и талантом музыканта».¹

После смерти Уз.Гаджибекова К.Караев - художник-реалист, художник-философ и психолог - возглавил композиторскую школу Азербайджана, по сути - всю национальную музыкальную культуру. Он стал ее лидером благодаря своему многогранному и неисчерпаемому таланту, профессиональной и человеческой мудрости, тонкой интеллектуальности, энциклопедическим знаниям, совершенному творческому мастерству. Новаторские завоевания Караева, художественная принципиальность, творческая воля, неповторимое обаяние всей его значительной личности оказали огромное влияние на формирование новых композиторских поколений (более всего - его многочисленных непосредственных учеников) республики. Вобрав в азербайджанскую музыку самые основные и нерушимые пласты европейского композиторского творчества прошлых эпох и современности, развил и обогатил его, неизменно опираясь на фундамент глубочайших корней национального музыкального искусства, Кара Караев - великий композитор-классик - не только день сегодняшний, но и день будущий.

¹ Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М., Советский композитор, 1978, с.87.

Е. А. Абасова.

**О новаторских принципах в творч
Караева.** Баку, 2000, 20 стр.

Формат 60x84 1/16. 1,25 п.л. Тираж 300.

Отпечатана в типографии Объединения
Журналистов Азербайджана "Ени Несил".
Баку. ул. Р. Бейбутова 10.

