



Кара Караев, 1958.
Рисунок худ. А. Галеркина

Л. КАРАГИЧЕВА

кара
КАРАЕВ



Советский композитор

Москва 1960

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

С незапамятных времен завоевала азербайджанская музыка известность далеко за пределами Азербайджана. Еще в средние века с многочисленными торговыми караванами проникали в соседние и более отдаленные страны Среднего и Ближнего Востока не только превосходные изделия азербайджанских ремесел—узорные шелковые ткани, ковры, поражающие затейливостью своих рисунков и сочностью красок, образцы искуснейшего ювелирного и керамического мастерства, но также и оригинальнейшие произведения музыкального искусства, рожденные богатой творческой фантазией народа,—песни, мугамы, тэснифы, танцевальные мелодии. Об этом красноречиво свидетельствуют самые различные литературные источники—произведения великого гуманиста XII века Низами Гянджеви и других поэтов, средневековые и более поздние трактаты ученых и путешественников разных стран.

Чем оживленнее и теснее становились общественные и культурные связи Азербайджана, тем шире распространялась слава азербайджанской музыки.

В XVIII—XIX веках песни Азербайджана прочно входят в быт народов Закавказья и Средней Азии. Их поет замечательный армянский поэт и музыкант ашуг Саят-Нова, исполняют и туркменские народные певцы «бахши», что в свое время вызвало интерес венгерского востоковеда прошлого века Г. Вамбери. И, конечно, далеко не только притягательная сила необычного, «экзотического» восхищает А. С. Пушкина, когда проездом из Эрзурума он слышит на народном празднике в Тифлисе прихотливые песенные и танцевальные мелодии Закавказья, в том числе и азербайджанские, или М. Ю. Лермонтова, когда он записывает сюжет азер-

байджанского ашугского дэстана об Ашиге Гарибе. Напомним, что М. И. Глинка на основе народной азербайджанской песни «Галанын дибиндэ» («У подножья крепости») пишет для «Руслана» очаровательный «Персидский хор», что А. Г. Рубинштейн в цикле «Персидских песен» на стихи азербайджанского поэта Мирза Шафи стремится воспроизвести отдельные черты азербайджанской народной музыки, что многие произведения других русских композиторов XIX века (это метко подметил в свое время В. В. Стасов) «наполнены элементом восточным», притом далеко не всегда лишенным конкретных национальных признаков¹. Еще в начале XX века пение талантливого азербайджанского певца-мугаматиста Джаббара Карьягды записывается на грамофонные пластинки в Москве и Варшаве. Все это говорит о том, сколько великолепной и своеобразной красоты заключено в азербайджанской народной музыке, с какой волнующей силой отражает она заветные чаяния народа, его душу, его славную многовековую историю.

Не это ли органическое соответствие веками отшлифованных, неповторимых в своем национальном своеобразии художественно-выразительных приемов глубокой правде многогранных переживаний человека явилось решающим фактором успеха — и не только в пределах Азербайджана — первых музыкально-театральных произведений Узеира Гаджибекова — оперы «Лейли и Меджнун», его музыкальных комедий и среди них — такого неувядающего шедевра, как оперетта «Аршин мал алан», поставленная на сценах самых различных театров мира!

Если можно говорить о своеобразной традиции закрепления за азербайджанской музыкой замечательного качества, так сказать, «интернациональной значимости», то в советское время эта тенденция получила блестящее развитие. Одно из проявлений проницательной мудрости ленинской национальной политики Коммунистической партии, обеспечившей все условия для всестороннего развития духовных сил советского народа,

¹ В частности, не только щедрость узорчатой мелизматики, но отдельные метро-ритмические и даже ладово-интонационные обороты, характерные для азербайджанского мелоса, мы находим в «восточных» сочинениях Балакирева, Римского-Корсакова, Рахманинова, Глазунова.

в том и заключалось, что лучшие, наиболее жизненные традиции народного музыкального искусства, в том числе и принципы своеобразного, выработанного многовековой творческой практикой народного профессионализма, сразу же после установления советской власти были вовлечены в русло самых передовых достижений мировой культуры.

Эти годы знаменовали формирование и расцвет множества новых для азербайджанской музыки жанров, многообразие которых определили самые различные факторы: и неизмеримо расширившаяся тематика, черпаемая в богатой событиями и идеями действительности, и возросший арсенал выразительных средств (в частности переход от принципа характерного для народной музыки одноголосия к принципу развитого многоголосия), и наличие самых различных творческих индивидуальностей, отличающихся, при общих идеологических позициях и общности творческого метода — социалистического реализма, самостоятельным подходом к отдельным творческим проблемам. Уже сейчас, когда прошло всего лишь 42 года со дня Великой Октябрьской социалистической революции, можно говорить о жанре азербайджанской оперы, крупнейшее достижение которой — опера «Кёр-оглы» У. Гаджибекова вошла в фонд советской оперной классики, об азербайджанском симфонизме, сделавшем крупный вклад в советскую симфоническую музыку, об оригинальном претворении мировых традиций балетного жанра на почве развития принципов народной хореографии, о национальном хоровом многоголосии, о новых массовых жанрах и о многом другом...

В строительстве новой, советской музыки Азербайджана, с каждым днем завоевывающей признание мировой прогрессивной общественности, приняли участие композиторы разных творческих поколений. Велика была заслуга первых профессиональных композиторов Азербайджана Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева. Глубоко народные художники и подлинные новаторы, они всем своим творчеством — от ранних, дореволюционных опытов до зрелых произведений советских лет — заложили основы для дальнейшего расцвета азербайджанской музыки, важнейшей из которых является органическая связь народно-национальных прин-

ципов музыкального мышления с закономерностями, выработанными мировой музыкальной классикой. На творчестве У. Гаджибекова и М. Магомаева в значительной мере были воспитаны композиторы А. Зейналлы, С. Рустамов, Ниязи, А. Бадалбейли, а за ними К. Караев, Дж. Гаджиев, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, Дж. Джангиров и многие другие молодые композиторы Азербайджана. Эти композиторы своими лучшими, ярко национальными и глубоко реалистическими произведениями принесли в азербайджанскую музыку новые формы, новые выразительные краски, обогатили ее приемами, находящимися на уровне современного музыкального искусства.

Одно из самых видных мест в развитии азербайджанской музыки должно быть отведено Кара Караеву.

Творчество Кара Караева, композитора, принадлежащего к поколению ровесников Октября, служит превосходным примером того, каких значительных вершин может достичь советский художник в условиях постоянного внимания и всесторонней заботы со стороны Коммунистической партии и советского правительства.

Задача рассмотрения творчества Кара Караева представляется тем более интересной, что оригинальный, самобытный талант этого крупнейшего представителя многонациональной советской культуры составляет одно из выдающихся явлений музыкальной современности¹.

*

Творческий путь заслуженного деятеля искусств, народного артиста Азербайджанской ССР Кара Караева, включая сюда и годы учебы, исчисляется двумя десятилетиями. Начавшийся в конце 30-х годов, он отражает наиболее существенные черты всего последующего развития азербайджанского музыкального творчества — и характерные его противоречия, и те препятствия, какие неизбежно возникали на пути азербайджанского музыкального искусства, и те настойчивые творческие усилия, которые в конечном итоге обеспечили его большие успехи. Это путь пытливого и смелого художника, полный борьбы за правдивое, реалистическое искусство, которое несет народу

¹ Автор выражает признательность И. Рыжкину, М. Исмайлову, Г. Исмайловой, Е. Мурадовой, И. Абезгауз и Д. Данилову за товарищеские советы, высказанные по отдельным вопросам данной работы.

большие идеи и эстетическое наслаждение, путь плодотворных дерзаний и больших творческих побед.

Сейчас уже можно смело говорить о зрелом мастерстве Кара Караева. Музыка его с каждым днем завоевывает признание и любовь все более широкого круга слушателей. Лучшие произведения композитора приобрели известность далеко за пределами Советского Азербайджана. На сценах многих театров Советского Союза с большим успехом идет балет «Семь красавиц». Музыка этого талантливого произведения хорошо известна за рубежом. Постановка нового балета Караева «Тропую грома» осуществлена Ленинградским государственным Академическим театром оперы и балета имени С. М. Кирова, а также Большим театром СССР. В драматических театрах Москвы и Ленинграда поставлены пьесы с музыкой азербайджанского композитора. Для миллионов советских и зарубежных кинозрителей звучит его музыка к ряду самых различных по замыслу и жанру фильмов. В программы концертных сезонов многих городов нашей Родины, Чехословакии, Венгрии, Польши, Румынии, Албании, Германии, Франции и других стран постоянно включаются лучшие симфонические произведения композитора. Они звучат по радио, в залах филармоний, на открытых эстрадах... Как верно подметил В. Городинский, ярко своеобразное творчество Кара Караева «на наших глазах приобретает не только национальное советское, но и общеевропейское значение»¹.

Видный музыкально-общественный деятель Советского Азербайджана, Кара Караев ведет большую работу в различных областях музыкальной культуры республики.

В разные годы он занимал ряд ответственных должностей в различных музыкально-творческих организациях: был художественным руководителем Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева (1941—42 гг.), руководителем Сектора музыки Института азербайджанского искусства им. У. Гаджибекова Академии наук Азербайджанской ССР (1949—50 гг.), директором Азербайджанской государственной консерватории имени У. Гаджибекова (1949—52 гг.). Караев принимает активное участие в работе творческой организации композиторов Азербайджана, являясь с 1952 года председателем, а в настоящее время, в соответствии с новой структурой организации, первым секретарем Правления Союза советских композиторов Азербайджана. С 1948 года Караев — член

¹ В. Городинский. Еще о мастерстве. «Советская музыка». № 1, 1956.

Правления ССК СССР. В 1957 году он принят в члены творческого Союза работников кинематографии СССР.

Большая профессиональная культура и незаурядное педагогическое дарование Кара Караева проявляются в плодотворной преподавательской деятельности, начавшейся в 1946 году. Сейчас Караев — профессор Азербайджанской государственной консерватории по классу композиции. Многие из его учеников — среди них отметим Рауфа Гаджиева, Андрея Бабаева, Хайяма Мирза-заде — уже зарекомендовали себя в самых различных областях музыкального творчества.

Почти с первых же шагов на пути музыкального творчества Кара Караев проявляет склонность к критико-публицистической деятельности. И хотя выступления его в печати сравнительно немногочисленны, в них всегда ощущается горячая заинтересованность в дальнейшем развитии советской музыки, широта интересов, профессионализм и убежденность художника-общественника. Различен и профиль статей, написанных Караевым.

Среди них рецензии на многообразные события музыкальной жизни республики — от постановки на бакинской сцене классической оперы в переводе на азербайджанский язык до концертов выдающегося американского скрипача И. Стерна, богатые наблюдениями и обобщениями статьи, анализирующие новые произведения азербайджанских композиторов.

Большой интерес представляют также статьи, посвященные творчеству выдающегося композитора Азербайджана Узеира Гаджибекова. В ряде очерков и докладов композитор широко и принципиально ставит вопрос о воспитании молодых композиторов. Отметим, наконец, статьи, посвященные различным проблемам развития азербайджанской музыки или рассматривающие некоторые эстетико-философские категории музыкального искусства.

Член КПСС с 1946 года, член Президиума Республиканского Комитета защитников мира, депутат Верховного Совета Азербайджанской ССР, а затем Верховного Совета СССР, Караев отдает много энергии общественной работе. Его многостороннее участие в деле развития советской музыкальной культуры не раз отмечено Советским правительством. Дважды композитор удостоен Сталинской премии, награжден медалями «За оборону Кавказа» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».

В 1959 году за выдающиеся заслуги в развитии советского искусства и в связи с декадой азербайджанского искусства и литературы в Москве Кара Караеву присвоено звание народного артиста СССР.

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Кара Абульфаз-оглы Караев родился 5-го февраля 1918 года в городе Баку. Отец его Абульфаз Фарадж-оглы Караев был одним из крупнейших деятелей медицины Советского Азербайджана.

Любовь будущего композитора к музыке проявилась в детстве. Сам он рассказывает, что, будучи ребенком, «видел мир через призму музыкальных образов»¹. В детстве Караев посещал «класс слушания музыки» при Бакинской детской музыкальной школе, занятия в которой вел превосходный музыкант, ныне заслуженный деятель искусств Азербайджана В. М. Козлов. Эти занятия расширили «музыкальный горизонт» будущего композитора, заставили его еще сильнее полюбить музыкальное искусство. Чем больше знакомился маленький Кара с лучшими творениями мирового музыкального искусства, тем определенной вырисовывалась перед ним жизненная цель — стать композитором.

Живую характеристику картинно-изобразительных импровизаций на фортепьяно — первых опытов Караева в области музыкального творчества — дает А. Лилиенфельдт:

«Он рассказал о своем плане младшему брату... И тут же для большей убедительности отбарабанил на рояле первое музыкальное сочинение. Это была неповторимая импровизация, в которой журчание ручейка в песчаных степях чередовалось с победным кличем индейца, снявшего скальп с бледнолицего, рычанием страшной Багиры, плачем Ярославны и заканчивалось мощными басовыми раскатами, что означало «Бородинское сражение»².

За импровизациями последовали небольшие инструментальные пьески, программа которых также порождалась непосредственными впечатлениями от окружающего мира, собственной пылкой фантазией и образами любимых литературных героев...

В 1930 году Караев поступил в бакинский музыкальный техникум, в класс фортепьяно профессора Г. Г. Шароева, а в 1935 году, когда его творческое дарование об-

¹ А. Лилиенфельдт. Кара Караев. Сборник «Молодые мастера искусства». М.—Л., 1938, стр. 255.

² А. Лилиенфельдт. Упом, статья, стр. 255.

наружилось со всей безусловностью, был зачислен студентом композиторского факультета Азербайджанской государственной консерватории.

Период учебы в Баку — первый этап творческого пути Караева — совпал с периодом интенсивного развития советской, в том числе и азербайджанской музыки, определившегося значительными успехами социалистического строительства нашей Родины. Росту советской музыки в огромной мере способствовало историческое Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, ставшее ясной программой сплочения всех прогрессивных сил советской художественной интеллигенции в борьбе за социалистическое искусство. Именно в этот период в Азербайджане наблюдаются выдающиеся достижения в жанре национальной оперы («Нэргиз» М. Магомаева, 1934, и «Кёр-оглы» У. Гаджибекова, 1937) и закладывается прочный фундамент для развития симфонического, камерно-инструментального и других жанров национальной музыки. Особенно большая роль в этом принадлежит творческому поколению сверстников К. Караева.

Одним из руководителей Караева по классу сочинения в первые годы учебы был профессор Л. М. Рудольф. Ученик С. И. Танеева, Рудольф стремился выработать в Караеве такие характерные черты «танеевской» школы, как ясность и четкость формы, отточенная манера выражения музыкальной мысли при некоторой сдержанности чувства. В классе Рудольфа Караев много работал над изучением искусства полифонии, уверенное владение которым впоследствии определило одну из важнейших особенностей его музыкального мышления.

В ранних сочинениях Караева эскизно проступают некоторые черты его художественной индивидуальности. Намечаются и основные творческие линии. Правда, даже в лучших сочинениях этого периода еще сказываются и недостаточное мастерство и недостаточная четкость творческих позиций; нередко на первый план выдвигается рационально-конструктивное начало. В некоторых интересных по форме произведениях удивляет неожиданная для человека его возраста скованность эмоций. В других же случаях, когда в музыке Караева пробивается струя непосредственного юношеского чувства, ему, напротив, не всегда удается совладать с музыкальной мыслью, дать ей драматургически стройное выражение. Наиболее пока-

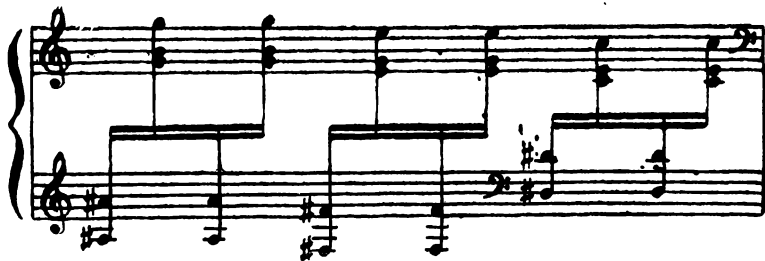
зательными примерами подобной творческой «неуравновешенности» можно считать два ранних сочинения — музыкальную картину для фортепьяно «Царскосельская статуя» (написана в 1937 году, к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина) и «Поэму радости» для фортепьяно и симфонического оркестра, посвященную XX годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

В «Царскосельской статуе» Караев воплощает в музыкальных образах причудливую игру водяных струй царскосельского фонтана и задумчивую неподвижность мраморной девы, разбившей об утес свою урну. В пьесе немало достоинств: образы ее рельефны и красочны, главным образом, благодаря гармонической свежести и разнообразию фактурных и пианистических приемов.

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.*

А. ПУШКИН





Piu lento

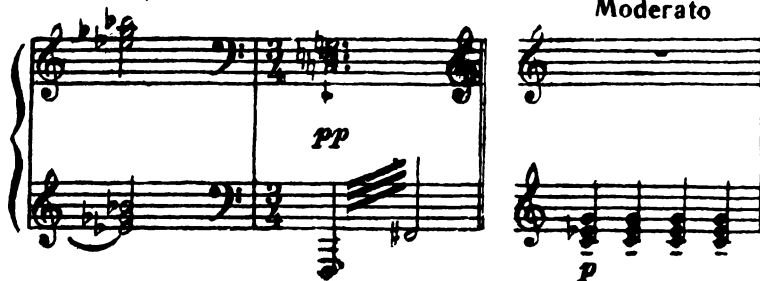
8 -----



pp sostenuto

mp

Moderato



pp

p



Вот почему прозвучавшая впервые в Баку на юбилейном концерте 100-летия со дня смерти Пушкина¹, она до сих пор пользуется вниманием пианистов. Молодой композитор чутко уловил оттенок легкой созерцательности, окрашивающий пушкинский гекзаметр. Не открытое чувство, а «ума холодное наблюдение» — таков эмоциональный тонус музыкальной картины. Композитор подчеркнул в музыке афористичность, формальную законченность пушкинского образа. В то же время, философский смысл стихотворения несколько потерялся за красочной, почти импрессионистской изысканностью музыки: она больше изображает пушкинский образ, чем выражает его.

Не раз звучала в программах бакинского радио и филармонии «Поэма радости»².

Написанное вскоре после «Царскосельской статуи», это произведение, напротив, отличается яркостью настроений, праздничной приподнятостью образов. При всем несовершенстве формы, некоторой многословности и драматургической рыхлости «Поэмы», создание ее было очень знаменательно для композитора. И дело не столько в том, что «Поэма радости» была первым крупным, к тому же оркестровым сочинением Караева. Значительно важнее, что непосредственность восприятия действительности, горячее чувство современности были с первых шагов творчества свойственны молодому автору ничуть не меньше, чем настоячивые, подчас превращавшиеся в самоцель, поиски формы музыкального выражения³.

¹ 10-II 1937 г. Исполнитель автор.

² Первое исполнение — 16-XII 1937 г. Исполнитель — Объединенный симфонический оркестр Азрадиокomiteта и Азербайджанского Государственного оперного театра. Солист М. Бреннер. Дирижер А. Шварц.

³ Тема радости, оптимистического восприятия нашей действительности нашла, как известно, в эти годы широкое отражение в творчестве советских композиторов. Вспомним «Песнь ликования» А. Веприка, «Праздничную увертюру» Н. Будашкина, «Торжественную увертюру» Р. Глиэра и т. д.

Рассмотренные произведения сближает, впрочем, некоторая безликость национального стиля. В «Царскосельской статуе» это подчеркнутая «нейтральность» музыкального языка, в «Поэме» — тенденция к щедро красочному, но «несколько экзотическому общему колориту» выразительных средств¹.

Это не означает, однако, что композиторское мышление Караева первых творческих лет было «целиком абстрактным» и что лишь с годами стиль его приобрел национальную определенность, хотя таково мнение некоторых критиков. Годы учебы были знаменательны упорной борьбой композитора за выработку собственного критерия национальной формы. Этот факт нередко опускается при оценке первого этапа творчества Караева. Показательно, что даже в рамках этого периода, в различных произведениях композитор по-разному, то более непосредственно, то с попыткой смелого переосмысления акцентирует в качестве важного средства раскрытия художественного образа фольклорные элементы. Следует при этом сказать, что если опасность национальной ограниченности никогда не вставала перед молодым композитором, то избежать срывов в сторону нивелировки национального стиля в отдельных произведениях, на которых нам еще придется остановиться, ему все же не удалось.

* *

*

Изучение Караевым музыкального творчества азербайджанского народа началось еще на студенческой скамье. Очень многим в этом отношении молодой музыкант обязан замечательному композитору Азербайджана Узеиру Гаджибекову, в классе которого он, как и многие азербайджанские композиторы его поколения, изучал основы азербайджанской народной музыки. Огромно было воздействие не только личного общения с этим выдающимся музыкантом — классных занятий и задушевных бесед вне класса о путях развития азербайджанской музыки, о богатейших возможностях, открытых для композитора в сокровищнице народного искусства. Изучая творчество У. Гаджибекова, молодой композитор все более

¹ Об этом говорилось также в одной из рецензий тех лет. См. «Концерт азербайджанских композиторов». «Бакинский рабочий». 18-ХІІ 1937.

проникался стремлением познать родное музыкальное искусство, в самых глубоких пластах народной музыки найти живой источник, питающий его собственное творчество. Студентом же Караев принимает участие в работе научно-исследовательского фольклорного кабинета при консерватории (НИКМуз), руководимого другим выдающимся знатоком народной музыки Азербайджана — Бюльбюлем Мамедовым.

Молодой композитор изучает музыкальное искусство своего народа у его непосредственных истоков: летом 1937 года он возглавляет фольклорную экспедицию по районам Азербайджана, в состав которой входят композиторы Дж. Гаджиев и М. Бахчисарайцев, музыковед М. Исмаилов. Экспедиция провела большую работу по изучению музыкально-поэтического творчества ашугов, искусства виртуозов-исполнителей на таре, кеманче, зурне, тютэке и других народных инструментах, мастерства замечательных народных танцоров. Проведенный участниками экспедиции слет ашугов и инструменталистов Нухинского района выявил большое число талантливых музыкантов-самородков, многие из которых приняли вскоре участие в декаде азербайджанского искусства в Москве¹.

Экспедиция значительно обогатила сведения Караева о народной музыке. Он записал тогда много оригинальных народных песен и танцевальных мелодий. Часть из них была впоследствии обработана композитором. Тогда же Караевым были записаны все импровизационные разделы одного из самых популярных азербайджанских дестгяхов «Шур», который был напет молодому композитору Бюльбюлем².

¹ Особый успех в дни декады выпал на долю талантливого самодельного ансамбля нухинских зурначей, «открытого» экспедицией.

² Дестгях (или мугам) — многочастная сюита-рапсодия, издавна очень популярный в Азербайджане и многих других странах Ближнего и Среднего Востока музыкально-поэтический жанр народного творчества. Части мугама объединены друг с другом в сквозном потоке музыкального развития на основе закономерностей того или иного лада. Вокально-инструментальные эпизоды в мугаме чередуются с чисто-инструментальными; импровизационные, свободные от четкой периодичности в распределении метрических акцентов — с метрически-четкими. Тематикой мугама является любовная лирика, философское размышление, текстом — стихи поэтов-классиков — Низами, Физули, Вагифа и других.

«Шесть обработок народных песен» для голоса в сопровождении фортепьяно, созданные на материале экспедиции, — не единственный пример обращения К. Караева к этому роду творчества. Летом 1939 года композитором были обработаны три тэснифа¹ из репертуара Дж. Карьягды для большого симфонического оркестра — «Лейли», «Ширин» и «Сэрэнджин тэснифи» (тэсниф раздела «Сэрэндж» мугама «Раст»). Текстом всех тэснифов служат стихи Низами. Первые два воспевают героинь поэм «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин».

В обработке Караева, богатой оркестровыми красками, тэснифы представляют изящные, отточенные по форме миниатюры.

Как на ближайший творческий результат поездки по селам республики, следует указать на кантату «Песня сердца», сочиненную в начале 1938 года.

«Песня сердца» — небольшое сочинение для хора, симфонического оркестра и танцевального ансамбля (стихи азербайджанского поэта Расула Рзы), привлекающее безыскусственной простотой, безмятежной радужностью образов. Кантата состоит из трех самостоятельных разделов. Небольшое оркестровое вступление вводит в хоровую лирическую песню о любви к Родине, к ее бескрайним просторам, о мирном труде, прославившем советского человека. Заключительная часть Кантаты — темпераментная пляска в духе «яллы»².

В «Песне сердца» композитор впервые обращается к народной музыке как к непосредственному эмоционально-образному источнику творчества. Многие в интонационном строе хора, в структуре мелодики, в прихотливости ритмического движения говорит о прямых связях его с ашугским лирическим мелосом, так же, как выдержанный принцип бурдонной полифонии, своеобразие устойчивых кварто-квинтовых гармоний.

¹ Тэсниф — песенно-танцевальный эпизод внутри своеобразной многочастной сюиты-мугама, отличающийся от речитативно-импровизационных разделов мугама четкой метрикой и структурной завершенностью.

² Яллы — азербайджанский хороводный танец-песня, дошедший до наших дней из глубокой древности, когда он, по-видимому, имел ритуальное назначение в быту предков азербайджанского народа (воинственно-заклинательная пляска, обрядовая пляска земледельческого цикла и т. п.). Яллы сочетает в себе величаво размеренное, все убystряющееся движение по кругу с прыжками и акцентированными «рывками» ног. Непрерывное, как бы кружащее движение плавной, небольшой по диапазону и четко симметричной по структуре мелодии связано с подчеркнутой двухдольностью группировки в метре 6/8; иногда эта равномерность прерывается длительными остановками на одном звуке, паузами и вкраплением трехдольных тактов.

Хор

Весь на-род а зер-бай-джа-на

V-ni

Ф-п

шлет те-бе при-вет го-ря-чий,

Характерная тембровая окраска оркестрового сопровождения свидетельствует о наследовании приемов народного инструментального стиля.

«Я писал свою «Песню», — говорит К. Караев, — используя интонации ашугов и богатейшие ритмы азербайджанской музыки. По примеру композитора Узеира Гаджибекова, я ввел в оркестр тары, которые очень обогащают звучность»¹.

Используя в Кантате жанры ашугской и танцевальной народной музыки, Караев ставил своей целью дать обобщенное выражение образа народа, его коллективного жизнеощущения. Подобный, мы бы сказали, плакатный метод использования фольклора встречается и в ряде более поздних его сочинений, не являясь вместе с тем единственным и даже основным методом творчества композитора.

Для музыкальной культуры Азербайджана был особенно важен факт создания молодым композитором органически национального, развернутого по форме хорового произведения, поскольку в те годы новый для широкой азербайджанской аудитории жанр хоровой многоголосной музыки был представлен лишь оперными хорами У. Гаджибекова и М. Магомаева и тонкими обработками народных азербайджанских песен, принадлежащих перу У. Гаджибекова.

Жизнеутверждающий характер образов Кантаты и та свобода, с которой Караев объединил здесь народные элементы с закономерностями сложной профессиональной формы, обеспечили «Песне сердца» огромный успех в Москве в апреле 1938 года: исполнением Кантаты были завершены концерты декады азербайджанского искусства².

«Песня сердца»! Какой простой и в то же время какой поэтически выразительный символ!» — отмечала одна из многих рецензий на произведение молодого автора. «Эти два слова могут быть поставлены эпиграфом ко всей декаде азербайджанского искусства»³.

* *
*

¹ Кара Караев. Песня сердца. «Комсомольская правда». 2-IV 1938 г.

² Заключительный концерт декады состоялся 15-IV 1938 г. Дирижировал кантатой А. Гасанов.

³ Я. Гринвальд. Песня сердца (Концерты азербайджанской музыки и танца). «Вечерняя Москва». 13-IV 1938 г.

Успех «Песни сердца» подтвердил незаурядную талантливость Кара Караева. Он укрепил намерение молодого музыканта продолжать серьезную учебу. Вскоре после декады осуществляется давняя мечта Караева: его принимают в число студентов композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Годы учебы в Москве (1938—1946) составляют важную веху в становлении творческого лица Караева. Молодой музыкант был захвачен богатством художественных впечатлений, которые предоставила ему интенсивная, ключом бьющая концертная и театральная жизнь столицы. Эти впечатления, так же как и общение с крупнейшими деятелями советского искусства, расширяли его художественный кругозор, будили творческую мысль, укрепляли присущие его характеру настойчивость в достижении поставленной цели, взыскательную дисциплину творческого труда.

В неустанном стремлении к повышению профессиональной техники Караев справедливо видел тогда одну из основ композиторского мастерства. Отсюда та творческая продуктивность, какой отмечены годы учебы в Москве.

Среди созданного Караевым в это время — произведения различных жанров. Различна, разумеется, и их художественная ценность, хотя каждое из сочинений дает интересный материал для определения общей линии роста творческого мастерства композитора, эволюции его стиля. Рукописи некоторых произведений имеют значение первых опытов по овладению той или иной музыкальной формой. Таковы «Азербайджанская рапсодия» и одночастная Сонатина для фортепьяно, 1-я часть Концерта для фортепьяно с оркестром и fuga для струнного квартета (все названные произведения написаны в 1940 г.), оставшаяся незавершенной опера «Айна» на сюжет из жизни азербайджанской колхозной деревни (она писалась вместе с Дж. Гаджиевым в 1941 г. Либретто И. Идаят-заде и Э. Мамедханлы).

Ряд произведений по сложности постановки и смелости разрешения художественных задач до некоторой степени предвосхищает будущие достижения. К ним следует отнести «Трехголосную fugу» для фортепьяно (1939) и особенно «Пассакалию и Тройную fugу» для симфонического оркестра (1941).

Партитура «Пассакалии и Тройной фуги» интересна не только потому, что в ней предугадывается мастерство оркестровой драматургии, свойственное позднейшим сочинениям Караева. Оценивая значение «Пассакалии и Тройной фуги» как одного из первых в Азербайджане опытов по созданию полифонических форм, хочется перефразировать известное высказывание Глинки о том, что «можно связать фугу западную с условиями нашей (в данном случае азербайджанской. — Л. К.) музыки «узами законного брака»¹. В этом смысле много ценных композиционных находок и в Пассакалии (например, свободно-импровизационные контрапункты флейт, кларнетов и скрипок в стиле мугама, наслаиваемые на остинатную басовую тему с ее фригийской окраской, близкой некоторым азербайджанским ладам), и в фуге, каждая из трех тем которой таит в себе ладо-интонационное или ритмическое зерно национального мелоса.

Интересен по своему замыслу и как факт первого обращения композитора к сфере вокальной лирики цикл романсов «Шесть робайи Омара Хайяма»².

Шесть четверостиший, выделенных композитором из всемирно известных стихотворений замечательного иранского поэта XI—XII вв. («Робайят»³), акцентируют центральную мысль творчества О. Хайяма: жизнь, прекрасная в своем многообразии, мимолетна. Все, что сегодня живет и страдает, пленяет красотой и юностью, пышная роза и скромная фиалка, богатство и бедность, добродетельная мудрость и праздное беспутство, — все это завтра, подчинившись неумолимому закону бытия, обратится в прах. Отсюда и эпикурейский мотив творчества Хайяма: лови каждый миг земного наслаждения.

Жизнь и смерть противопоставлены в каждой паре вокальных миниатюр Караева. Этот же контраст определяет и драматургию цикла в крупном плане. Он подчеркнут различным методом музыкальной характеристики. В одном случае, при воплощении манящих образов жиз-

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие. Т. 1, М.—Л., 1952 стр. 150.

² «Робайи» — четверостишие, одна из популярных форм классической поэзии средневекового Востока, в том числе и поэзии О. Хайяма. Отличается характерным чередованием рифм (а, а, б, а) и прихотливой метрикой, которая при переводе на русское стихосложение лишь условно может быть воспроизведена в шестистопном ямбе со вставным слогом перед цезурой.

³ В цикле К. Караева использован русский перевод Л. Н. («Восток». Сб. второй. М.—Л., Изд. «Академия». 1935). С. Б. Морочник и Б. А. Розенфельд в своей работе «Омар Хайям — поэт, мыслитель, ученый» (Сталинабад, 1957, стр. 35) «раскрывают» переводчика Л. Некору, скрывшегося под этими инициалами.

ни—это законченные музыкальные портреты. Таков нежный музыкальный облик красавицы из пятой миниатюры, взятый, по словам Хайяма, «у идолов Китая», или изящные зарисовки образов природы в первой («Смотри, вот платье розы раздвинул ветерок») и третьей миниатюрах («Смотри, кружась садится с лиловой высоты»). Образы названных романсов во многом родственны также благодаря сходным средствам выразительности, с помощью которых композитор, несомненно, стремился приблизиться к образности поэзии Хайяма, ее изумительной отделке и звучности. Это, в первую очередь, четкая пластичность формы, хрупкая утонченность гармоний (наиболее частые приемы — наложение трезвучий далеких тональностей, употребление различных септаккордовых и нонаккордовых образований в виде опорных звучностей) и прозрачная акварель инструментального сопровождения (преимущественно это ритмически оstinатное, кружащееся движение). Три других романса — маленькие монологи — размышления о неизбежности смерти. Однако музыка их почти лишена субъективно-эмоциональной окраски, и в разворачивании ее вырисовываются несколько бесстрастных образы — сентенции. Эмоциональная сдержанность и даже известная рационалистичность музыки определяется здесь главным образом подчиненной ролью вокальной мелодии, зависимостью ее от стихотворного метра, в целом мало органичным включением отдельных ладовых и ритмических признаков азербайджанской народной музыки. В меньшей степени это относится к последней миниатюре цикла — «За гранью мира ищут и за пределом дней», во второй половине которой господствующую прежде абстрактную отрешенность сменяет острая эмоция боли («скрижал, калем и небо и ад в душе моей»).

Кроме драматургического приема контрастности образов (она подчеркнута также контрастом умеренно оживленного и медленного движения), шесть миниатюр цикла объединяет вариационно-лейтмотивный принцип развития. Общность тематического материала особенно очевидна в первой контрастной паре миниатюр. Правда, трансформация темы играет более внешнюю, чем индивидуально-характеризующую роль, и не она, а другие отмечавшиеся выразительные средства определяют существо того или иного образа.

Следует отметить все же, что в целом философская концепция вокального цикла отлична от хайямовской: Караев подчеркивает не мощно звучащий в «Робайят» призыв насладиться всеми радостями жизни, а их тщетность, недолговечность.

Наконец, в эти же годы создан ряд произведений, получивших широкий общественный резонанс.

В июле 1938 года в Москве, на Красной площади, прозвучала жизнерадостная «С п о р т и в н а я с ю и т а» для духового оркестра, написанная Караевым для азербайджанской делегации в параде физкультурников Советского Союза¹. Заслуживают внимания и ранние опыты композитора в области музыки для театра и кино. Отметим музыку к спектаклю Азербайджанского государственного театра драмы имени М. Азизбекова «Мирза Хайял» Мир-Джалала (1942)² и к нескольким кинофильмам, созданным Бакинской киностудией при участии выдающегося советского кинорежиссера Г. В. Александрова («Одна семья», 1942, «Каспийцы», 1943)³. Прочно вошел в быт «Азербайджанский марш для духового оркестра» (1943).

Очень привлекательным сочинением тех лет является «А з е р б а й д ж а н с к а я с ю и т а» для большого симфонического оркестра⁴. В четырех частях ее («Вступление», «Вариации», «Интермеццо» и «Финал») есть много черт, общих с «Поэмой радости» и «Песней сердца», — искренность и непосредственность выражения чувства, праздничная нарядность звучания. Ею пронизана музыка Сюиты — от вступительных фанфар 1-й части до ритмически острого финального рондо.

Хотя образы Сюиты ярко контрастны, можно говорить о своеобразном жанровом их единстве. Роль, так сказать, лейт-жанра, объединяющего музыку отдельных частей в симфонический цикл, играет многообразно представлен-

¹ Успех этой музыки был отмечен И. Дунаевским в статье «Незабываемое зрелище». «Известия» от 24-VII 1938 г.

² Постановка С. Турабова, художник А. Аббасов.

³ По признанию самого композитора, Г. В. Александрову он обязан интересом к киномузыке, который не ослабевает и по сей день.

⁴ Согласно авторской пометке на рукописи партитуры, Сюита была завершена 12-VI 1939 года. Впервые произведение было исполнено в Баку 25-VII того же года симфоническим оркестром Азербайджанской государственной филармонии. Дирижер Л. Гинзбург.

ное танцевальное начало, своими корнями уходящее в оригинальное искусство азербайджанской народной хореографии.

Танцевальны, по существу, все части Сюиты, даже ее лирическая 2-я часть, сдержанно задушевная тема которой ассоциируется с азербайджанскими лирическими песнями-танцами. Караев очень разнообразит метро-ритмический облик отдельных эпизодов сюиты, используя не только характерное для народных танцев движение на 6/8 или оригинальные перебои двух- и трехдольного метров (в этом отношении особенно колоритно «Интермеццо»), но и смело вовлекая традиционные для азербайджанских танцев ритмо-формулы в поток симфонического развития.

Щедро привлекает композитор многообразные приемы полифонии; назовем динамичное имитационное развитие темы в конце 1-й части и изящные контрапункты в вариациях 2-й. Своеобразна и национально-ладовая окраска музыки «Азербайджанской сюиты». Особого внимания заслуживают достоинства оркестрового письма. В партитуре много колористических эффектов, красивых тембровых сочетаний (соло трубы на фоне четких репетиций деревянных духовых и фортепьяно во второй вариации 2-й части, валторна в комбинации с унисоном струнных на фоне легких хроматических пассажей гобоя в «Интермеццо» и т. п.), способствующих характеристике и развитию образов.

Один из первых и, пожалуй, самых интересных образцов формирующегося в те годы азербайджанского симфонизма, «Азербайджанская сюита» заслуживает особого внимания еще и потому, что при всей близости ее образов упоминавшимся выше «Поэме» и Кантате она заметно выделяется более свободным, более творческим использованием выразительных красок из арсенала народного музыкального творчества.

* *
*

Еще студентом Московской консерватории Караев смело берется за создание произведений крупной формы, пробует свои силы в таких сложных жанрах, как симфония и опера. Это было несомненным показателем солидно возросшего профессионального умения, с одной стороны, и рано проявившегося интереса к большим идейно-художественным концепциям — с другой.

В профессиональном воспитании молодого музыканта

велика была роль творческой атмосферы, господствовавшей в те годы в Московской консерватории. Среди педагогов Караева мы встречаем имена выдающихся музыкантов.

С большой благодарностью вспоминает Караев своего учителя по Московской консерватории старейшего советского музыканта, профессора С. Василенко. Занятия в классе С. Василенко (инструментовка) все время протекали в атмосфере воздействия традиций русской музыкальной классики и особенно Чайковского, Танеева, Рахманинова. Здесь сложилось творческое отношение Караева к музыке, и перед молодым композитором вплотную встали вопросы профессионального мастерства. Здесь приобрел он и серьезные навыки оркестрового письма.

В развитии дарования Караева, в приобщении его к классической и советской музыке, в овладении теорией и техникой композиции важную роль сыграли занятия в классах профессоров А. Александрова (сочинение) Г. Литинского (полифония) и Л. Мазеля (анализ музыкальных произведений). Но особенно значительным было воздействие художественной индивидуальности Д. Шостаковича, в классе композиции которого Караев занимался последние четыре года, вплоть до окончания консерватории.

И по сей день, спустя более чем десять лет после окончания консерватории, Кара Караев сохранил глубокую признательность к своему учителю, огромную веру в его творческие принципы. Искренний поклонник выдающегося таланта Д. Шостаковича, Караев высоко ценит его мнение, внимательно прислушивается к советам. Со своей стороны и Д. Шостакович проявляет большой интерес к творчеству Кара Караева, взыскательно следит за его творческим ростом.

Влияние творчества Шостаковича прослеживается в музыке Караева, написанной много времени спустя после окончания консерватории. Мы нередко ощущаем его и в отдельных выразительных приемах и средствах, органически присущих стилю Караева и в то же время, несомненно, восходящих к творческим принципам Шостаковича. Не без воздействия Шостаковича складывался и музыкальный язык Караева, особенности его мелодики и гармонического стиля, полифоничность мышления, многое



Кара Караев на занятии в классе Д. Д. Шостаковича

и методе использования музыкального фольклора. Но более всего это влияние ощутимо в преобладании психологически-выразительного начала над жанрово-изобразительным, в идейно-образной масштабности замысла и истинно симфоническом размахе его воплощения, в лаконичной и тщательной отделке деталей и строгой продуманности целого.

В зрелых сочинениях Караева влияния отдельных черт музыкальной стилистики Шостаковича, равно, как и многих художественных явлений прошлого и современности, глубоко преломлены, творчески переосмыслены, синтезированы ярко самобытным талантом композитора. Нельзя не согласиться с В. Городинским; критик в упоминавшейся выше статье «Еще о мастерстве» подчеркивает плодотворность влияния Шостаковича на формирование творчества Караева, который именно в силу своеобразности дарования сумел сохранить собственное творческое лицо. Эту же мысль высказывает В. Кухарский, считающий, что, именно пройдя путь органического усвоения влияния Д. Шостаковича, «расцвел сейчас великолепный талант Кара Караева»¹.

В студенческие же годы обаяние личности учителя, его непререкаемый авторитет увлекли молодого Караева, как, впрочем, и очень многих учеников Шостаковича, на путь, правда, кратковременного подражания его творческой манере.

Усвоение многих сложных приемов, присущих Шостаковичу, имело, безусловно, свою положительную сторону: за короткий срок учебы в его классе композиторская техника Караева сделала огромный скачок. Уже в 1944 году, в связи с премьерой Первой симфонии Караева в Тбилиси, во время декады музыки республик Закавказья², крупнейшие деятели советской музыки говорили о нем, как о композиторе, который «знает секреты мастерства и обладает хорошо развитым чувством формы»³, и у которого имеется «достаточное владение оркестровы-

¹ В. Кухарский. Предсезонные заметки. «Советская музыка», № 5, 1956.

² 25-ХІІ 1944 г. Исполнитель — Азербайджанский государственный симфонический оркестр имени У. Гаджибекова. Дирижер А. Гасанов.

³ С. Василенко. Азербайджанская музыка на декаде искусства в Тбилиси. «Коммунист» (на азерб. яз.) от 3-І 1945 г.

ми красками как средством осмысленного повествования»¹.

Очень типичное для той поры произведение молодого Караева — Сонатина для фортепьяно а-moll (1943). Одно из первых сочинений камерно-инструментального жанра в азербайджанской музыке, Сонатина сразу же привлекла к себе внимание исполнителей и надолго укрепились в концертном и педагогическом репертуаре Азербайджана².

1-я часть Сонатины (Allegro) своим ритмически-активным движением напоминает токатные пьесы Д. Шостаковича и С. Прокофьева. В музыке улавливаются отдельные национальные элементы: «стертая» ритмо-жанровая формула азербайджанского народного танца, вкрапление в мелодию типичных для некоторых азербайджанских ладов интонаций, остинатные квинты и секунды на сильных долях в басу, имитирующие звучания национальных инструментов. Но обилие неожиданных интервалов в басу, некоторая нарочитая изысканность голосоведения, а главное, автоматически устойчивая формула движения несколько маскируют, зашифровывают эмоциональный образ.

Самый эмоционально-непосредственный образ раскрыт во 2-й части произведения (Moderato assai). Музыка ее окрашена в тона задумчивого размышления. Это небольшой, но выразительный инструментальный монолог, с характерным длительным развертыванием обаятельно простодушной темы (в ней есть неумолимое сходство с мелосом народных песен Азербайджана — в характере рисунка, в намеке на ладовую окраску «шур») и «сквозной» структурой: каждое новое проведение темы, начало которого совпадает с окончанием предыдущего, является тонально, гармонически и фактурно обогащенным ее вариантом. Обращает внимание сложность и даже некоторая отягощенность гармонического языка, вызванная, главным образом, предельной мелодизацией каждого из голосов. Но хотя это и придает музыке остроту и даже известную жесткость звучания, особенно ощутимую в кульминации, она несколько не теряет в пластичности и целеустремленности своего развития. Смелое смешение красок не затемняет здесь функциональной логики, но усиливает внутреннее тяготение отдельных аккордов, способствует напряженному току музыки. Немаловажное значение приобретает и естественная логика тонального плана. 3-я часть Сонатины (Vivo) вновь возвращает к сфере, близкой некоторым произведениям Д. Шостаковича и С. Прокофьева. Танцевально-маршевые образы ее трактуются в плане иронии, сарказма. К отмеченным выше сложным приемам письма добавляются также смены гармонического и регистрового колорита, каждый раз, впрочем, оправ-

¹ В. Богданов-Березовский. Важная задача. «Бакинский рабочий» от 7-1 1945 г.

² Произведение впервые прозвучало в исполнении Ф. Кулиевой, в Тбилиси, в концерте Декады музыки республик Закавказья, 25-XI 1944 г.

данные образным замыслом и членением формы этого капризно-насмешливого скерцо (рондо).

В целом, о Сонатине можно говорить как о произведении, где наряду с тенденциями к индивидуально-характерному письму еще явно ощущается подражание отдельным элементам стилистики Д. Шостаковича и С. Прокофьева.

В своем стремлении к повышению техники композиторского письма Караев, однако, не избежал и воздействия таких ошибочных тенденций, как увлечение формально конструктивным новаторством. Дань этому в 40-е годы отдали даже крупнейшие советские композиторы, творчество которых для молодых художников поколения Караева во многом было образцом к подражанию.

Разумеется, было бы большой ошибкой зачеркивать значение ряда написанных тогда в Азербайджане произведений, недостатки которых в той или иной мере связаны с причинами, отмеченными выше, тем более, когда речь идет о произведениях крупной формы, например о первых симфониях К. Караева, Дж. Гаджиева, С. Гаджибекова. Самым фактом создания этих произведений композиторы Азербайджана начинали одну из самых блестящих страниц развития музыкального искусства своей родины, так как именно азербайджанскому симфонизму в последующие годы было суждено занять почетное место в музыке братских народов Советского Союза.

Все сказанное относится в огромной степени к Первой симфонии (h-moll) К. Караева.

Первая симфония К. Караева написана в 1943 году. Она посвящена памяти героев Великой Отечественной войны. «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины», — гласит ее эпиграф. Обращение в первом же произведении крупной симфонической формы к большой, волнующей теме современности, теме советского патриотизма, ненависти к силам агрессии, ее остро конфликтная постановка подчеркивают, что молодой художник всеми своими чувствами и помыслами был кровно связан со своим народом.

Показательно также, что и в этот период творческие устремления Караева находились в русле устремлений, общих для многих советских композиторов. Первая симфония Караева — одно из произведений в большом списке советских симфоний военных лет, который был открыт замечательной Седьмой симфонией Д. Шостаковича. Здесь — Вторая симфония А. Хачатуряна, Вторая сим-

фония Г. Попова, Двадцать вторая, Двадцать третья и Двадцать четвертая симфонии Н. Мясковского, Пятая симфония С. Прокофьева, симфонии В. Мурадели, К. Данькевича, А. Баланчивадзе, Дж. Гаджиева, С. Гаджибекова и многие другие. Симфонии эти не были равноценны по своим достоинствам (сейчас это еще очевиднее, чем в годы их создания!), но усилия советских композиторов, направленные к тому, чтобы запечатлеть в музыке грандиозные события Великой Отечественной войны, значительно расширили образно-эмоциональное содержание советского симфонизма в целом.

Как было сказано выше, Симфонию Караева отличает достаточно солидное профессиональное мастерство. Оригинален общий план произведения, нарушающий классическую четырехчастную схему цикла: в Симфонии две части; необычна конструкция второй. Образы 1-й части (*Molto sostenuto*) подчеркнуто контрастны. Энергичное, волевое начало выражено в размашистой теме вступления и в естественно вытекающей из нее напористой, маршево-чеканной теме главной партии, с ее экспрессивной интонацией большой септимы и крутыми тональными поворотами. Вторая тема, напротив, задушевно лирична, мягка и пластична в своих очертаниях. В интенсивной разработке этих образов есть отдельные эпизоды, оправданные логикой симфонического повествования. Однако значительно большее место занимают эпизоды, техническая сложность которых воспринимается как самоцель. Один из примеров тому — остро-диссонирующий эпизод фугато в разработке.

Содержание первой части Симфонии затемнили также мало оправданные страницы усложненных, иногда политональных сочетаний.

Противоречиво образное содержание 2-й части Симфонии (*Lento moderato*). Она задумана как своеобразный Реквием памяти павших бойцов и с формально-конструктивной точки зрения очень интересна. Это шесть симфонических вариаций, с помощью смены движения, темпа, смелых модуляций, различной оркестровой манеры трансформирующих основную тему. Вариации заменяют традиционные для симфонии части — *Andante*, скерцо и финал.

Перед слушателями предстают контрастные картины-образы. Внутренне напряженный, несколько болезненный образ страдания, вырисовывающийся уже в экспозиционном разворачивании темы,

главным образом, благодаря обилию жестких перечений в гармонии, перерастает в нервически взвинченный (экспрессивная тема струнных и духовых на нагнетающем тревогу остином ритмически острым движении фортепьяно и виолончелей в эпизоде *Piu mosso*). Затем следуют насмешливо колкое скерцо (*Molto allegro*), хорал, воссоздающий настроение оцепенения, отрешенности (*Adagio*), бездушно вихревое, несколько механическое движение токкаты (*Allegro molto*). Пятая вариация — *Moderato* — развитая fuga, отличающаяся сложным, остро диссонирующим сплетением голосов. Разработка фуги, возвращающаяся в сферу графически-токкатных образов, контрастирует со скорбным настроением экспозиции и репризы. Последняя вариация — *Adagio* — выполняет функцию коды симфонии: здесь тема, в целом близкая по звучанию своему первому проведению, получает еще более остро болезненную окраску. Только в самом конце произведения это ощущение боли снимается, уступая место светлому умиротворению (мягкое звучание труб на прозрачном фоне выдержанной тоники *H-dur* у скрипок, к которым в самый последний момент прибавляется светло звучащий звук «h²» у флейты-пикколо).

Что представляется спорным в трактовке образов *Lepto moderato*? Прежде всего в музыке Реквиема памяти героев Великой Отечественной войны хотелось бы ощутить настроение не только страдания и скорби, но также и надежды, оптимистической веры в победу над врагом. Мрачное, порою зловещее настроение господствует на протяжении всей части, заглушает струю искреннего и задушевного лиризма, пробивающуюся в отдельных страницах партитуры. Неслучайно эпизоды, рисующие злую, бездушную силу смерти, значительно более протяженны, чем лирические. Особенно резко противоречат идее произведения образы второй вариации (*Molto allegro*, скерцо).

Здесь можно говорить даже о насильственном использовании приемов гротеска, поскольку нарочито-угловатые очертания мелодии, жесткость гармоний, чисто внешнее нагнетание звуковой динамики (один из факторов его — остиная сухая дробь ударных), бездушно холодные колористические эффекты (ксилофон и фортепьяно в высоком регистре, преимущественно отрывистое звучание оркестра) в данном контексте не соответствуют природе чувств, раскрытию которых посвящена вторая часть Симфонии.

Еще одна причина неуспеха Первой симфонии Караева — национальная обезличенность ее стиля, повлекшая за собой недостаточную мелодическую рельефность, некоторую абстрактность тематического материала. Исклю-

чение составляет лирическая побочная партия 1-й части, отличающаяся широким песенным складом; в мягких очертаниях этой темы угадываются контуры обаятельных лирических мелодий из поздних произведений Караева.

Исполнение Симфонии в Тбилиси вызвало большой интерес, много споров и самых разноречивых суждений. Но критические замечания о ней сводились к одному:

«Сегодня, — отмечал Р. Глиэр, — форма интересует Караева больше, чем содержание. Это тоже своего рода «испытание», которое можно преодолеть, лишь прислушиваясь к народному творчеству, проникаясь его духом и мудрой простотой»¹.

«ВЭТЭН»

Как и следовало ожидать от композитора, наделенного незаурядным самобытным талантом, тенденция преувеличенного и несколько абстрактного внимания к форме быстро уступила место последовательным исканиям на пути достижения единства формы и содержания. В дни, когда проходили концерты Закавказской декады, Кара Караев заканчивал вместе с Джевдетом Гаджиевым, тогда тоже студентом Московской консерватории, новое крупное произведение — оперу «Вэтэн» («Родина», либретто И. Идаят-заде, стихотворный текст М. Рагима).

Посвященная 25-летию Советского Азербайджана, опера «Вэтэн» была вскоре поставлена в Баку, на сцене Азербайджанского государственного театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова².

Молодые композиторы отобразили в своей опере героические события Великой Отечественной войны, борьбу советского народа против фашистских захватчиков. Опера рассказывает о дружбе народов нашей Родины.

События, составляющие основу ее сюжета, словно

¹ Р. Глиэр. Музыка композиторов Азербайджана. «Бакинский рабочий» от 29-XII 1944 г.

² Премьера оперы состоялась 4-V 1945 года. Постановка И. Идаят-заде, дирижер — Ниязи, художник И. Сеидова.

взяты из действительной жизни, а герои произведения — наши современники, наши товарищи¹.

Героико-драматическая в своей жанровой основе, опера «Вэтэн» имеет явно выраженную лирико-психологическую струю. Авторы ставили своей задачей показать, как в решающие для советской Родины дни совершается внутренний рост, закалка характеров ее сынов.

В этом плане особенно интересен образ Мардана. Пассивный и равнодушный созерцатель происходящих в стране событий, каким показан молодой колхозник в начале оперы, вырастает в сурового и мужественного героя, отдающего свою жизнь за Родину. Принципиальной удачей молодых композиторов надо считать то, что внутренний мир героев, их чувства и поступки определяются основной — героической — направленностью оперы, составляют в совокупности с ней «сквозную» драматургическую линию произведения. Высоко оценивая эту черту драматургии «Вэтэн», композитор Б. Зейдман верно подмечает, что неразрывная связь положительных сил драматургического конфликта «неизмеримо усиливает» «сквозное» действие, побеждающее «контр-

¹ Краткое содержание оперы: 1943 год. В родной колхоз вместе со своим боевым другом майором Сергеевым в отпуск приезжает Герой Советского Союза Аслан. Воодушевленные рассказом фронтовиков о доблести и мужестве советских бойцов, многие молодые сельчане решают пойти на фронт добровольцами. Среди них — Дильбэр, девушка, любимая Асланом. Один лишь Мардан безучастен к рассказам Аслана: события, которыми живет вся страна, его не волнуют, он погружен в свои личные переживания. Но и Мардан решает отправиться на фронт, не без воздействия ревнивого чувства к Аслану, своему счастливому сопернику.

Попавшим во вражеское окружение Дильбэр и Сергееву удается пробиться к партизанам. Партизаны разоблачают предателя Магала. Выполняя ответственное боевое задание, Аслан и Мардан с группой бойцов принимают неравный бой с врагом. Аслан отправляется установить связь с партизанами. Тяжело раненный Мардан схвачен фашистами. Никакими пытками врагам не удастся добиться от него показаний о расположении и численности советских войск. «Я Родину не предаю», — восклицает Мардан. Внезапно раздаются выстрелы: советские бойцы и партизаны окружают здание фашистской тюрьмы. Поняв безнадежность обстановки, фашистский офицер смертельно ранит Мардана, но падает сам, сраженный пулей Аслана. Умирая, Мардан обращается к бойцам с последним призывом: пусть советские воины стоят за независимость Родины до победного конца! Советские войска переходят в наступление на врага.

сквозное» (последнее в опере «Вэтэн» представлено образами фашистских захватчиков. — Л. К.)¹.

В период создания оперы «Вэтэн» тематика Великой Отечественной войны была еще мало отражена в советском оперном искусстве². В Азербайджане же это была кроме того первая многоактная опера на азербайджанском языке, воспроизводящая эпопею Великой Отечественной войны³. «Это произведение, — отмечала одна из бакинских рецензий на постановку «Вэтэн», — знаменует собой значительный этап в истории азербайджанской оперы. Впервые наш музыкальный театр взялся за разрешение трудной и благородной задачи показа событий Великой Отечественной войны»⁴.

Тем труднее была задача молодых композиторов, шедших новыми, непроторенными путями. Принципы работы над оперой определил однажды Караев: «Мы старались сочетать близость к источникам народного искусства с достижениями современной советской оперной культуры»⁵. Многие в опере волнует слушателей, будит патриотические чувства.

В связи со сложной задачей раскрытия в опере типических черт советских людей, композиторы стремились наделить музыкальные характеристики центральных героев рельефно выраженными индивидуальными черта-

¹ Б. Зейдман. О работе азербайджанских композиторов над оперной и балетной драматургией. «Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья» (Материалы V выездного пленума комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР). М., 1956, стр. 308.

² Трудно причислить к большим достижениям советского музыкального театра такие — одноактные и большие — оперы, написанные до «Вэтэн», как «Кровь народа» и «Надежда Светлова» И. Дзержинского, «В огне» Д. Кабалевского, «За Родину» Ф. Козницкого, «Сильнее смерти» В. Волошинова и т. п.

³ В 1941 г. на сцене театра им. М. Ф. Ахундова были поставлены две одноактные оперы на сюжет Великой Отечественной войны — «Гнев народный» А. Бадалбейли и Б. Зейдмана и «Сигнал» М. Вайнштейна и М. Криштула.

⁴ А. Мамедов. Благородная задача. «Вышка» от 16-III 1946 г. Многие критики выделяют как бесспорную удачу оперу «Вэтэн» в ряду современных ей советских опер. См., например, И. Бэлза. Советская музыкальная культура. М.—Л., 1947, стр. 167 или В. Городинский. Молодежь советской музыки. Сб. «Молодые музыканты». М.—Л., 1949, стр. 42.

⁵ Кара Караев. Творческие замыслы. «Бакинский рабочий» от 7-I 1945 г.

ми. Более всего это удалось по отношению к образу Мардана.

Страстный, импульсивный облик Мардана вырисовывается и в напряженно-беспокойных речитативах, и в мелодически рельефных драматически пылких ариозных высказываниях. Так, ария Мардана из I акта приобрела большую популярность именно в силу открытого и непосредственного выражения сильных эмоций — мучительной ревности, тоски по любимой, боли утраченной надежды.

Небольшое оркестровое вступление к арии отмечено печатью глубокого раздумья. Оригинальные ладо-мелодические контуры, свободно-декламационная метро-ритмическая структура, суровый унисон вызывают отдаленные ассоциации с величаво-скорбными образами инструментальных прелюдий — дэрэмэт — азербайджанских мугамов-дестгяхов.

В арии, с ее плавной мелодической линией, разветвляющейся в красивом баритоновом регистре, густой и плотной фактурой, дана непрерывная линия эмоционального нарастания.

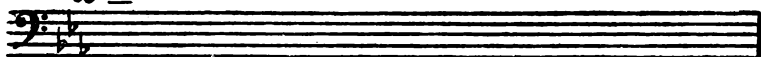
Своеобразие этой двухчастной арии имеет свои корни в двухчастной куплетной форме с припевом, широко бытующей в азербайджанском народном песенном творчестве. Народные истоки, получившие в арии глубокое творческое преломление, нетрудно обнаружить и в принципе вариантного развития, определяющем форму арии: второе построение, уводящее из основного для арии с-moll в b-moll, более динамичное за счет возросшей роли внутритональных отклонений, является свободным вариантом первого; здесь несколько изменены мелодические контуры, но сохранено характерное для первой части арии четырехтактовое членение мелодии.

Два развитых «сквозных» построения дважды подводят к драматической кульминации — страстному прорыву чувства Мардана. Эта кульминация заставляет вспомнить отдельные страницы неристских опер напряженно экспрессивным звучанием вокальной партии, ее мелодическим удвоением и страстными «вздохами» в оркестре (см. нотный пример на стр. 34).

Образ Мардана этически приподнят в арии из IV акта (сцена допроса Мардана фашистами). Здесь гневная речь его — отповедь фашистским захватчикам — как бы утверждает непобедимую силу советского патриотизма.

Показательно, как и в первой арии, «вязкое», с тенденцией к непрерывному восхождению, разветвление народного по своим истокам мелоса, подчеркнутость кульминации и последующий спад напряжения. По принципам своего развития эта национально-своеобразная ария отдаленно напоминает мугам. Важную роль играет здесь и ладовый колорит — характерная переменность II ступени в миноре, интонация увеличенной секунды как один из штрихов некоторых азербайджанских ладов (например, «шюштэр», «чаргях»,

ff МАРДАН



Ах!



Что- же ска- зать мне те- перь?



Сто- чет серд-



-це; все кро- ви

«хумаюн»). Кстати, надо отметить, что названные выше интонационные элементы и отдельные, типические для названных выше ладов кадансовые обороты вообще получают широкое развитие в партии Мардана, определяя ее эмоциональный тонус в целом.

Много привлекательного в музыкальной характеристике Дильбэр. В грациозной, насыщенной тонкими подголосками хоровой сцене Дильбэр и друг (1-я картина), очень близкой народным азербайджанским песням, в ариях 5-й картины и особенно в грустной арии в стиле «баяти»¹ в образе героини выявляются лирические черты. В других эпизодах подчеркиваются черты волевой решимости, присущие советской девушке, хотя

¹ «Баяти» — очень распространенная в азербайджанском народном вокально-поэтическом творчестве форма любовно-лирической песни. Строфа «баяти» содержит 4 строки-семистишия. 1, 2 и 4-я строки имеют общую рифму, 3-я рифмуется свободно.

условно героическая патетика здесь все же подменяет эмоциональную непосредственность чувств (аризо 1 картины, ария 2-й).

На всем протяжении музыкального действия, от первого хора — приветствия колхозников родного села, обращенного к Аслану, до мощного финального ансамбля с хором, ощущается стремление авторов к раскрытию образа героя в тесной связи с народом. Сольные высказывания Аслана, диалоги и ансамбли с его участием нередко приводят к хоровым репликам и развитым хоровым эпизодам. Таковы ария-обращение к молодежи с призывом к беспощадной борьбе с врагом (1-я картина), финальная сцена I акта. Композиторы подчеркивают здесь не столько индивидуально-неповторимый строй эмоций, сколько обобщенно-героические чувства, не выделяющие героя из коллектива. Особую роль в этом смысле приобретает широкое использование и в партии Аслана и в хорах элементов героических ашугских жанров («гахраманы», «джэнги»).

О сближении музыкальной характеристики Аслана и народа свидетельствует и максимальное приближение к ашугскому фольклору в партиях некоторых второстепенных героев — ашуга Селима (песня с хором в 1-й картине, героический напев о советских воинах — бесстрашных потомках Кёр-оглы в 3-й), бойца Бахши. Образ Аслана не лишен и лирических черт: средоточием их служат несколько песен и арий. Последние также пронизаны интонациями и оборотами ашугской музыки, но выразительные средства — характерные мелодические распевы, обилие мелизмов, прихотливая ритмика, преобладание ладовой сферы «сегах»¹ — заимствуются уже из любовно-лирических фольклорных образцов.

«Ашугское» начало в партии Аслана выражено и через своеобразие ее оркестрового колорита².

Образ Аслана, музыкально обобщенный через жанровые элементы ашугской музыки, имеет своим несом-

¹ В героических эпизодах преобладает другой «ашугский» лад — «раст».

² Имитация звучаний ашугского саза дана в самых различных тембровых сочетаниях. Отметим, в качестве наиболее частого, — кварто-квинтовые органичные пункты у деревянных или медных духовых и *pizzicato* струнных, арфы.

ненным прототипом образ Кёр-оглы, героя одноименной оперы У. Гаджибекова¹.

Однако молодым композиторам не удалось все же добиться той реалистической многогранности характера Аслана, которая отличает образ Кёр-оглы. Но, быть может, прав Караев, когда, самокритично оценивая недостатки оперы «Вэтэн», он видит одну из причин некоторой обезличенности образа Аслана в просчетах либреттиста, не сумевшего преступить той ограниченной традиции-схемы, которая и по сей день господствует во многих либретто советских опер.

Аслан, по определению Караева, тот самый «носитель отвлеченных идей и качеств», та «воплощенная добродетель», все поступки которого «тщательно взвешены и отмерены, и, боже упаси, если он проявит непосредственность в своих чувствах и действиях!» «Такой выписанный розовой краской герой, — по верной мысли Караева, — не может заинтересовать своей судьбой и поступками зрителей и, конечно, не может быть объектом вдохновения композитора»². Вот почему «другой герой оперы, Мардан, образ которого развивается и характер которого в процессе действия претерпевает известную эволюцию, получился гораздо жизненнее и вызвал непосредственную реакцию и сочувствие зрителей»³.

Опера «Вэтэн», благодаря широкому развитию в музыке песенного начала, имеет ярко выраженное современное звучание. Жанр песни как средство характеристики образа применяется здесь наряду со специфическими оперными формами — арией и ариозо. Но особенно значительное место занимает песня в массовых эпизодах. Жанрово-бытовых массовых сцен больше всего в I-м акте. Общий празднично-оживленный склад музыки обусловлен использованием здесь формул движения, типичных для многих ашугских песен. Такое же значение имеет и завершающая действие коллективная пляска, близкая азербайджанскому хороводному танцу «яллы». В большинстве же других случаев авторы расширяют выразительную роль народно-бытовых жанров, обобщая с их помощью героический образ народа-борца.

Следуя одной из характерных традиций советского оперного творчества — традиции введения в музыкальную ткань интонационно-выразительных элементов массовой песни, Караев и Гаджиев создали ряд патриоти-

¹ Сам У. Гаджибеков высоко оценил оперу «Вэтэн» в первую очередь за развитие в ее музыке элементов народно-песенного творчества Азербайджана. См. У. Гаджибеков. Талантливые композиторы. «Вышка» от 29-VI 1946 г.

² К. А. Караев. Стенограмма отчетного доклада Первому съезду композиторов Азербайджана от 21-III 1956, стр. 13.

³ Там же, стр. 13—14.

ческих хоров. Назовем С-dur'ный хор 1-й картины (колхозники славят Аслана), вызывающий ассоциации с гимническими образами глинкинских оперных финалов.

Революционным маршевым песням близок ритмически-четкий, призывный заключительный хор 1-го акта. Напоминает их и мощный хоровой финал оперы—«Клятва». Роль обобщенной характеристики образа народа играет партизанская хоровая «Песня о матери-Родине» (4-я картина). В эмоциональном строе, в широкой величавости интонаций «Песни о матери-Родине», в мелодическом рисунке ее голосов, в преобладающем параллелизме терций и секст есть нечто родственное казачьим песням из опер И. Держинского. Вообще же естественное соединение азербайджанской и русской музыкально-выразительных сфер — характерная черта оперы «Вэтэн»¹. С помощью этого метода композиторы достигают известной степени индивидуализации в рамках обобщенной характеристики образа народа.

Значительно менее удачна попытка авторов соединить русские и азербайджанские выразительные элементы в партии майора Сергеева. Азербайджанский колорит его арии из 1-й картины — патристического призыва к колхозной молодежи — оставляет впечатление некоторой нарочитости, искусственности, хотя цель авторов — подчеркнуть общность чувств и мыслей Сергеева и его друзей — азербайджанцев — здесь совершенно ясна.

Эта нарочитость заметна тем более, что в других эпизодах оперы (ария 4-й картины, речитативы) внутренне сосредоточенная и одновременно ораторски приподнятая музыкальная речь Сергеева представляет своеобразный сплав речитативно-декламационных принципов изложения, унаследованных от Мусоргского, и тематической броскости, типичной для советской массовой песни.

Опера «Вэтэн» — большое музыкально-драматическое полотно (в ней 4 акта и 6 картин), где органично сплетены жанрово-бытовые, батальные и лирические эпизоды. Отдельные законченные номера — арии, ариозо, песни, ансамбли и хоры включаются в сцены сквозного, непрерывного музыкального развития.

Но музыкальная драматургия оперы не лишена недостатков. Кроме отмеченного просчета в характеристике Аслана, самый серьезный из недочетов — несколько вялое симфоническое выявление основного

¹ Кроме отмеченного хора русскими по своей интонационно-образной природе являются плясовые частушки бойца Васи и общая пляска из 4-й картины.

конфликта произведения. Правда, «сквозная» и «контр-сквозная» драматические линии оперы выражены индивидуально, резко контрастными музыкально-выразительными средствами. Партиям героев—носителей положительной идеи оперы присуща выразительная напевность, прозрачная ясность гармонического и оркестрового стилей, своеобразие которых — результат воздействия народной азербайджанской музыки. В связи с той ролью, какую в раскрытии «сквозной» линии приобретают фольклорные и особенно ашугские элементы, можно говорить о своего рода лейт-интонационном их значении.

В обрисовке отрицательных сил конфликта использован метод музыкального гротеска. Примат обнаженных диссонансов и «сухих» речитативов над напевно-мелодическим началом, использование хроматизированных ладов (гамма тон-полутон, целотонный звукоряд, цепочки увеличенных трезвучий), характеристическая окраска вокальных партий (тенор-альтино в партии фашистского офицера) и оркестра (мертвенные тембры засурдиненных труб и валторн, визгливые интонации флейты-*piccolo*, струнных и т. д.), — такова выразительная сфера характеристики фашистских захватчиков. «Контр-сквозное» действие «Вэтэн» выражается и с помощью трансформации короткой оркестровой темы врагов — единственного лейтмотива оперы. В теме фашистов много «традиционного» для характеристики образов фашистов (увеличенная кварта в качестве интонационного зерна, судорожно-сигнальный ритм, преобладание «зловещей» оркестровой звучности).

Как и в некоторых оперных и симфонических произведениях советских авторов, связанных с тематикой Великой Отечественной войны (достаточно вспомнить «Семью Тараса» Д. Кабалевского, Седьмую и Восьмую симфонии Д. Шостаковича), в опере Караева и Гаджиева тема врагов выражает некую обобщенную идею зла, а не характеризует живых людей.

Наметив в музыке оперы «Вэтэн» ярко контрастные музыкально-образные сферы, авторы ее раскрывают основную идею произведения главным образом путем сопоставления, а не конфликтного противопоставления этих сфер. Правда, и либретто оперы дает не много поводов для прямого столкновения «сквозных» и «контр-сквозных» сил, для их симфонического взаимодействия. Три первые картины оперы (что составляет по музыке около половины произ-

ведения) представляют экспозицию положительных образов и, к сожалению, замедленное и недостаточно мотивированное развитие побочного конфликта. Музыкальное действие здесь подменяется непрерывной сменой сольных и ансамблевых высказываний — либо непосредственно сопоставленных друг с другом, либо разделенных небольшими речитативами-связками. Надо отметить попутно, что форма вокального ансамбля применена Караевым и Гаджиевым довольно робко: несколько секстетов с хором и лирические дуэты Дильбэр и Аслана (особенно привлекателен полифонический дуэт в финале оперы, своеобразный реквием памяти Мардана) являются средоточием эмоций героев, но мало способствуют динамизации музыкального действия¹. Даже в таких «узловых» моментах оперы, как сцена разоблачения предателя Магала партизанами (5-я картина) и сцена допроса Мардана фашистским офицером, возможности конфликтно-симфонического развития использованы недостаточно; в обоих случаях авторы идут по линии музыкальной иллюстрации сценического события. В то же время о безусловном владении молодыми композиторами методом симфонизма свидетельствует решение ими эпизода боя советских воинов с фашистами (4-я картина). В оркестровом вступлении («Проволочные заграждения»), превосходно передающем ощущение затаенной тревоги, нависшей угрозы, впервые рождается «тема фашистов». Тема эта пронизывает и речитативную сцену (советские бойцы готовятся принять бой с врагом), звучит все более напряженно и грозно. В следующей затем мягко поэтичной арии Аслана эмоциональный план резко перекладывается. Это оттеняет этический замысел оперы и тем самым сильнее подчеркивает напряженность действия. Тем большее значение приобретает возвращение «темы фашистов», развитие которой теперь подобно мощному шквалу, сметающему все на своем пути. В рассмотренном эпизоде принцип «оттеняющего сопоставления» приобретает подлинно симфоническое выражение². Но молодых композиторов нельзя все же не упрекнуть в том, что теме фашистов ни в этом, ни в каком другом эпизоде оперы не противопоставлено симфоническое развитие темы, которая обобщила бы образ героического сопротивления советского народа. В этой же связи следует отметить отсутствие увертюры к опере. Небольшое оркестровое вступление не может выразить полностью идейный смысл оперы,

¹ Незначительная роль формы вокального ансамбля — общий недостаток азербайджанской оперы.

² И. Рыжкин, которому принадлежит теоретическое определение этого распространенного композиционного приема, отмечает, что в ходе драматургического развития образов произведения «линия оттеняющего сопоставления, внутренне преобразуясь, включается в основной ход действия уже на правах конфликтного противопоставления... Оно помогает вывести развитие действия из одной плоскости и тем самым придает развитию действия многомерность, создает ощущение известной «пространственности», «глубины». И. Рыжкин. Взаимоотношения образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм». Ежегодник «Вопросы музыковедения». Выпуск II, М., Музгиз, 1955, стр. 213. И. Рыжкин отмечает также ту роль, какую играет названный прием в установлении ясной структурной симметричности произведения или его части. Это имеет место и в рассмотренном примере из оперы «Вэтэн».

тем более, что величая тема ее, которая могла бы стать обобщенным образом непобедимости народа, быстро теряет свои эпические черты, растворяется в оживленно танцевальных ритмах, вводящих в праздничную обстановку 1-го акта.

Молодые авторы оперы «Вэтэн» проявили значительное мастерство владения средствами оркестровой драматургии. Контрастная характеристика образов через инструментальные тембры, тонкие колористические находки как средство раскрытия душевного состояния героев (отметим нежные оркестровые краски «баяти» Дильбэр или теплые задушевные тона ее дуэтов с Асланом), динамичная иллюстрация сценических событий (очень интересна в этом смысле батальная сцена 4-й картины), подготовка атмосферы сценического действия в симфонических вступлениях и картинах, — такова многосоставная функция оркестра в опере «Вэтэн». Следуя традиции У. Гаджибекова, авторы вводят в симфонический оркестр азербайджанские народные инструменты тар и дэф, что еще более разнообразит краски богатого видовыми инструментами тройного состава оркестра «Вэтэн».

Создание оперы «Вэтэн» было значительным шагом на пути к овладению Караевым реалистическим методом творчества. Правда, произведение не лишено недостатков, которые уже отмечались и которые, как и достоинства, в равной мере свойственны и Гаджиеву и Караеву, поскольку стиль оперы и принципы ее драматургии достаточно однородны и ни одно взятое отдельно качество не «выдает» того или иного автора. Но эти недостатки связаны отнюдь не с формалистическими тенденциями, вопреки утверждению некоторых критиков, ссылающихся на гротесковую характеристику фашистов и усложненность языка батального эпизода. Они объяснимы скорее профессиональной молодостью авторов, а потому и недостаточно смелым преодолением недочетов либретто, в какой-то степени общих для советской оперы тех лет. Тенденции реалистически-правдивого раскрытия патриотической идеи произведения и чувств советских людей в опере «Вэтэн» преобладают. Авторы прочно опираются на традиции оперной классики, и наиболее отчетливо это сказывается в последовательном развитии элементов азербайджанской народной песенности, в конечном счете и определяющей музыкально-выразительный склад оперы. Очень важен, наконец, был и

факт создания молодыми композиторами большой музыкально-театральной формы — первой и в творчестве Гаджиева и в творчестве Караева.

Опера «Вэтэн» была тепло встречена бакинскими зрителями и высоко оценена в печати. В 1946 году опера была отмечена Сталинской премией второй степени.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

Вскоре после декады 1944 года Кара Караев писал: «Декада советской музыки Закавказских республик имеет для нас, молодых композиторов, очень большое значение... Меня, автора двухчастной симфонии, упрекали в отсутствии связи с национальной музыкой, в некоторой абстрактности моего творчества. Эти замечания заставили меня задуматься над дальнейшей творческой работой. Сейчас самое главное для меня — обогатить язык моих симфоний народными музыкальными интонациями, сделать свое творчество подлинно национальным, обрести в неисчерпаемом роднике народного искусства новые яркие краски, образность и выразительность»¹.

Последний год пребывания Караева в Московской консерватории был в основном посвящен работе над новым крупным сочинением — Второй симфонией (C-dur). Именно здесь, как об этом говорит сам композитор, должны были «отразиться... новые творческие искания, подсказанные... только что окончившейся декадой»².

Партитура Второй симфонии была завершена весной 1946 года и представлена в качестве дипломной работы на окончание консерватории (она была удостоена отличной оценки). Немногим позднее, в декабре того же года, в Баку состоялось первое, очень успешное публичное исполнение произведения³, вызвавшее самые положительные отзывы в печати⁴.

Оценка Второй симфонии Кара Караева, впрочем, не

¹ Кара Караев. Творческие замыслы. «Бакинский рабочий» от 7-1 1945 г.

² Там же.

³ Исполнитель — симфонический оркестр, дирижер Л. Гинзбург.

⁴ Самой обстоятельной была рецензия дирижера Ниязи в газете «Вышка» от 12-XII 1946 г.

была едиனுшной. Да и трудно было ожидать этого едиனுшия по отношению к произведению, значительному по своей идейно-художественной концепции и в то же время не лишенному известных противоречий.

Высказывания критиков по поводу симфонии (характерно, что спор о ней возобновился спустя два года после создания произведения, в связи с постановлением ЦК ВКП(б) от 10-II 1948 года) полярно противоположны.

Если Ниязи в упоминавшейся рецензии расценивал симфонию Караева как выдающееся событие музыкальной жизни Азербайджана, подчеркивая особо, что Караев в этом новом произведении «сумел сохранить своеобразие своего музыкального почерка и по-настоящему заговорить на своем родном языке», что в музыке симфонии «чувствуется дыхание наших героических дней», то Ю. Келдыш, напротив, рассматривал произведение как плод «губительных воздействий формализма». «Самый характер музыки таков, — отмечает он, — что исключена возможность связывания отдельных звуков в законченные мелодические фразы. Симфония написана в манере, которую можно было бы назвать своего рода «музыкальным пуантилизмом»¹. Наконец, третью точку зрения высказывал В. Городинский. Упреки в формализме, по мнению критика, справедливы лишь по отношению к 1-й части симфонии. Отмечая здесь «крайнюю неясность и запутанность плана», «странное, ничем не оправданное наслоение звучностей, в быстром темпе сливающихся в неприятно немusический шум», «блуждания» по ступеням, В. Городинский подчеркивает «искусственность, неорганичность этих приемов» для композитора². Неслучайно, замечает он, приемы эти исчезают в других частях симфонии. «Там, где композитор, — продолжает критик, — пишет, свободно подчиняясь внутреннему творческому побуждению и не насилуя себя согласно модернистской рецептуре, не боясь, что его упрекнут в старомодности, его музыка становится действительно художественной, поэтической в полном смысле этого слова».

Во Второй симфонии значительно определеннее, чем во многих, написанных прежде произведениях, Караев предстает перед слушателями художником, для которого творчество — средство образного отражения действительности, мыслей и настроений, порожденных ею. Задача, которую поставил перед собой композитор, была очень ответственной: передать в музыке переживания советских людей в связи с победой, одержанной в Великой Отечественной войне, показать, как нелегка была эта победа, ценою каких жертв она завоевана, как бесcмертны подвиги во имя во веки веков свободной и мо-

¹ Ю. Келдыш. Порочные методы работы Московской консерватории. «Советское искусство» от 28-II 1948 г.

² В. Городинский. Заметки об азербайджанской музыке. «Советское искусство» от 10-IV 1948 г.

гущественной Родины... В смене образов, радостно праздничных, скорбно трагедийных, философски углубленных, поэтичных, шуточно скерцозных — вырисовывается содержание Симфонии. Сложность замысла породила особенности композиции: при наличии пяти частей произведению присуща особая собранность развития, благодаря которому исполнение Симфонии длится не более 25 минут.

В смысле лаконизма изложения, пожалуй, наиболее примечательна 1-я часть, *Allegro*, своеобразная маленькая токката («*In modo classico*», по выражению В. Гюродинского). Лаконичность развития материала определила и форму первой части (сонатина). Но именно эта часть наименее ясна по своему содержанию.

Суховатая, насмешливая колкость главной и побочной партии (намеренное отсутствие образной контрастности здесь усугубляется непрерывным моторным движением) вряд ли может служить выражением патетики борьбы или радостного воодушевления! В рисунке обеих тем, с преобладающей холодной окраской и непрерывным стаккато деревянных и струнных, на первый план выступает графичность; внутренней связи между отдельными звуками мелодии не способствует даже вкрапление отдельных национальных ладовых интонаций (при своеобразной мажоро-минорной переменности первой темы, в ней иногда улавливаются интонации и даже законченные каденционные обороты лада «баяти шираз»¹, а наличие II и VI низких ступеней в мажорной второй теме может служить намеком на лад «чаргях»²).

О том, что композитор хотел придать музыке 1-й части важное значение в целостной драматургии цикла, говорит большое внимание, уделяемое сложной трансформации материала в разработке. И хотя размеры ее относительно невелики, композитор достигает здесь большого нагнетания звучности посредством мощного соединения элементов обеих тем экспозиции и частых тематических удвоений инструментами разнородных групп

¹ Контуры того или иного азербайджанского лада вырисовываются в процессе последовательного опевания его ступеней мелодическими попевками — каденционными оборотами.

² Правда, в мелодии Караева не возникает характерных для лада «чаргях» интервалов увеличенной секунды между II низкой и III, VI низкой и VII ступенями, так как они даны, как правило, в разбивку. Это значительно ослабляет ощущение ладовости музыки.

оркестра. Динамичному развитию образов разработки способствует непрерывная смена тональностей, совмещение двухдольного метра (дерево и струнные) с трехдольным (медные). И все это — на фоне непрерывного моторного движения у струнных, которое в отдельных моментах основано на типичном для азербайджанской народной музыки секвентном нисхождении мотивов-ячеек, но по большей части приобретает значение «общих форм движения», и тогда в нем «тонут» ладовые попевки и национальные ритмо-формулы. Краткая реприза сообщает 1-й части законченность, стройность. Однако ни это, ни другие достоинства этой музыки не дают ключа к расшифровке ее содержания.

Светлой памятью о народных героях, погибших за Советскую Родину, звучит 2-я часть Симфонии—*Andante*. В противовес 1-й части образы ее привлекают своей простотой и эмоциональной содержательностью. Секрет этого кроется прежде всего в близости мелодического материала народной азербайджанской музыке.

В. Городинский пишет по этому поводу в упомянутой статье: «Тематический материал ее отличается мелодической полнотой, рельефностью и красотой рисунка. Мелос, и именно национальный азербайджанский мелос, здесь налицо...» И близость эта не внешняя, не в копировании народных образцов. Обе темы 2-й части оригинальны и вполне «в духе» индивидуальности Кара Караева. Но и в контуры первой, е-молл'ной, печальная задумчивость которой подчеркнута мягкими звучностями скрипок и дерева, и в спокойную задумчивость движения второй, интонируемой во фригийском *gis-moll* (чуть холодноватый тембр флейты-*piccolo* смягчен зыбким фоном флажолет арфы, альтов и виолончелей) с большой свободой и тактом вплетены народно-национальные интонации и ритмические обороты¹. А главное — от

¹ Начало первой темы очень напоминает азербайджанскую народную песню «Дагестан». Во второй теме, мелодическое развитие которой связано с некоторыми принципами мугамного развертывания, заметно проступают черты возвышенно благородных лирических образов, занимающих важное место в произведениях Караева последующих лет. Рассматриваемая тема является своеобразным эскизом побочной темы из поэмы «Лейли и Меджнун», написанной годом позже Второй симфонии. Достаточно сравнить вторую половину темы из симфонии со второй половиной темы «Лейли и Меджнун» (см. нотные примеры на стр. 45 и 66).

народного мелоса берет начало образная конкретность материала.

Другое достоинство Andante — в стройной завершенности формы. Но если композиционная стройность является неким самодовлеющим качеством в 1-й части, то здесь она — одно из важных средств раскрытия образа. В Andante композитор развивает сонатную форму в тесной связи с содержанием музыки. Взамен разработочного раздела, который был бы здесь искусственен, так как самый характер образов не предполагает конфликтного их столкновения, в середине 2-й части вырастает самостоятельный эпизод, связанный с экспозицией через общую фактуру звукового фона. Здесь — драматургический центр 2-й части. Повествование о погибших героях, об их подвигах становится все взволнованнее и проникновеннее. Мощно и гневно ведут в кульминации тему эпизода медные инструменты. Но вот звучность затухает. Острое чувство напряженной боли уступает место просветленной грусти. Снова, на этот раз более мягко, у альтов, звучит первая тема Andante. «Теплеет» и колорит второй темы: на приглушенном ритмическом фоне трубы и малого барабана ее ведет параллельными квартами и квинтами дуэт больших флейт. Возвращение обеих тем в репризе еще лаконичнее, чем их первое проведение: здесь оно подобно печальному воспоминанию, тихому сожалению об утраченном...

С образами Andante сочно контрастирует ликующее настроение 3-й части Симфонии — скерцо (Allegro molto). Оживленный характер музыки сохраняется на протяжении всей части. Несмотря на ясную трехчастность, существенного контраста образов в скерцо нет. Как и в 1-й части, музыка здесь развивается в едином потоке стремительного движения, в который вовлекаются вспыхивающие на мгновение яркие контрасты ритмов и темпов, ладотональные сдвиги. Обращает внимание тритоновое соотношение тональности среднего раздела — As-dur по отношению к d-moll крайних частей.

(Andante)

più mosso



Очень свежи оркестровые краски; особенно щедро использует автор звонкие тембры медных инструментов. В партитуре скерцо широко использованы элементы ашугской музыки: в первом разделе выделяется, например, небольшое напевное соло гобоя в духе ашугских импровизаций¹ с колоритным форшлагом перед длительно протянутой тониной лада «шур». Другой лирический образ скерцо — нежно печальный напев у малой флейты и кларнета, тоже очень напоминающий народные мелодии. Скерцо пронизывают острые «ашугские» секунды, кварты и квинты и задорные, точно приплясывающие ритмические обороты — свободные варианты ритмо-формул, очень распространенных в ашугской музыке². Жанровый колорит скерцо, эмоциональная приподнятость ее образов позволяют предположить, что автор ставил своей целью дать обобщенную зарисовку образа массового народного празднества.

В 4-й части — «Пассакалии» (Grave) композитор снова отвлекается от жанрово-объективных образов, развертывая перед слушателями глубокий мир личных, психологических переживаний. Скорбно-философская направленность образов «Пассакалии» и сила трагедийного накала, достигаемая автором в их развитии, делают эту часть симфонии драматургическим центром цикла.

Основной принцип «Пассакалии» — вариации на базовую тему — сохранен на протяжении всей части. Суровая и мужественная тема берет свои истоки в жанре мугама. Ее неторопливо-повествовательный склад ассоциируется с эпическими разделами мугама-дестгяха «Шур», а в ладово-интонационном облике есть сходство с мелодическими закономерностями ладов «шур» и «баяти шираз».

С каждым новым проведением темы (всего этих произведений восемь) растет драматическое напряжение. Мастерски используя вариантно-колористические средства оркестра, Караев не только смело разнообразит облик вариаций, но добивается непрерывной линии музыкального повествования, преодолевает структурные

¹ По своему тембру гобой несколько напоминает азербайджанский народный инструмент дудук, нередко используемый ашугами.

² Скерцо Второй симфонии в большой мере предвосхищает музыку массовых сцен II и IV актов из балета «Семь красавиц», где техника свободных комбинаций традиционных ашугских ритмических формул достигает высокого мастерства.

«швы» между вариациями. Важное значение в связи с этим приобретает прием своеобразной «стретты»: начало каждого нового проведения наложено на конец предыдущей вариации. Растет непрерывность и выразительность свободного мелодического тока на фоне басовой темы.

Кульминацией части служит 6-я вариация: гордой мужественности полна тема (валторны, трубы, тромбоны, туба и контрабасы), а скорбный, метрически свободный речитатив унисона струнных напоминает своей прихотливой несимметричной ритмикой взволнованную импровизацию мугама. Этот прием, способствующий огромной впечатляемости образа, — чрезвычайно смелая и оригинальная находка композитора (см. нотный пример на стр. 48—51).

Принцип непрерывного тока музыкальной мысли сохранен и в финальном проведении темы: последние ее такты совпадают с началом изящной импровизации кларнета соло, вводящей в начало 5-й части — *Allegro vivace* (рондо-сонатная форма). В этой части снова господствуют стремительные, ритмически-четкие, целеустремленные в своем непрерывном движении темы. Но в отличие от 1-й части, здесь привлекает и простота мелодического материала и его жанровая определенность: первая тема несет в себе черты капризно грациозного танца, упругая и волевая вторая тема в своем развитии приобретает черты своеобразного марша, а тема среднего эпизода напоминает ашугские наигрыши. Основной тематический материал финала претерпевает существенную трансформацию: достаточно указать на то, что в кульминации его разработки прихотливая «ашугская» тема среднего эпизода приобретает трагическую окраску, а контрапунктическое совмещение двух первых тем в репризе звучит победным, торжественным маршем, перерастающим в коде в ликующий, жизнеутверждающий вихрь.

Обилие в финале смелых разработочных приемов, в том числе крутых тональных поворотов, резких динамических сдвигов, ярких оркестровых контрастов, — все это направлено на выявление того многообразного круга чувствований, которые лежат в основе обобщенно-программного замысла симфонии.

Вторая симфония Караева — произведение с отчетливо выраженной сквозной драматургией: разнохарактерные образы ее тесно связаны единством замысла (исключая лишь 1-ю часть симфонии), умелым применением метода контрастного сопоставления, в малом и крупном планах. Благодаря известному сходству интонационного строя быстрых частей и в целом объективно-жанровому характеру музыки, а главное, общему динамично-моторному типу движения, быстрые части в целостной форме Симфонии приобретают значение как бы сквозного, цементирующего элемента.

Вторая симфония Кара Караева — произведение, которое со всем основанием можно назвать рубежным. Она подвела итог первому, самому трудному и противоречивому этапу творчества композитора. Сравнивая

FL picc.

Fl.

Ob.

Clarinet

Cl.

Fag. *mf*

Cor. *mf*

Tr-be

Tr-ni

V-ni I

V-ni II

rit. a tempo

rit. a tempo

rit. a tempo

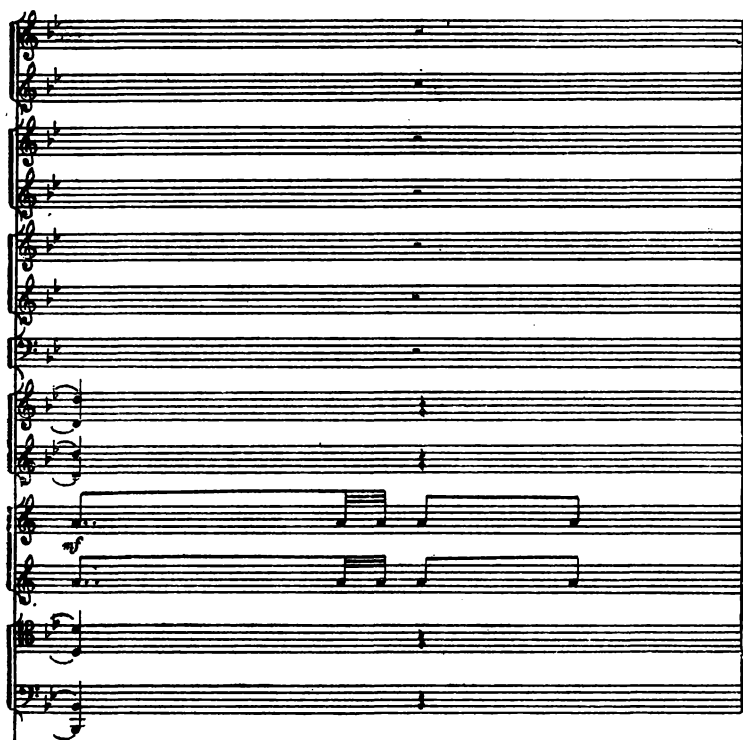
rit. a tempo

rit. a tempo

TM 2

The image shows a page of musical notation. It consists of ten staves. The top seven staves are mostly empty, with some initial notes on the first staff. The bottom three staves contain a complex musical passage with many sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The notation is in a single system, with a double bar line at the end of the bottom staff.

A handwritten musical score on page 50, featuring 14 staves. The notation is in a single system, with staves grouped in pairs. The first six staves (1-6) are mostly empty, with some initial notes and rests. The seventh staff (7) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The eighth staff (8) begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The ninth staff (9) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tenth staff (10) begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The eleventh staff (11) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The twelfth staff (12) begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The thirteenth staff (13) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourteenth staff (14) begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are also some large, horizontal, oval-shaped markings across the staves, possibly indicating a section or a specific musical phrase. The handwriting is in black ink on a white background.



Симфонию со всеми предшествующими сочинениями Караева, нельзя не отметить большей зрелости ее идейно-художественной композиции. Тема Родины, к которой уже не раз обращался композитор, получила здесь психологически и драматически заостренное выражение.

Симфония C-dur является также крупной вехой на пути неуклонного овладения ее автором художественно-композиционным мастерством, прояснения индивидуального стиля, укрепления почвенных связей с народной музыкой. Если иные страницы Симфонии (первая часть) несут на себе следы нарочитой аэмоциональности, то большей части музыки свойственна естественность и правдивость лирического чувства и высокий гражданственный пафос. В свое время Вторая симфония Караева отдельными критиками незаслуженно относилась к разряду формалистических произведений. Но показательно, что ни одно из резких суждений профессиональной критики о симфонии не было следствием серьезного анализа произведения. Корни подобного отношения к недочетам Симфонии, как и ряда современных ей сочинений, стали теперь ясны в свете Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», так же как и специального решения по данному вопросу ЦК КП Азербайджана и других советских республик.

Глубоко ошибочным надо считать и причисление Второй симфонии Караева к «незрелым ученическим опытам» композитора. Думается, что известность Симфонии значительно возрастет, если будет преодолена инерция невнимания концертных организаций к этому интересному произведению. Разумеется, в этом случае свое положительное значение сыграл бы и пересмотр автором первой части Симфонии.

ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ

В 1946 году Кара Караев возвратился в Баку. О следующем затем десятилетии можно смело говорить как о периоде, который не только закрепил прошлые достижения, но и вывел талантливого композитора на широкую дорогу зрелого мастерства. И для всей музыки Советского Азербайджана это десятилетие явилось перио-

дом блистательного расцвета самых различных жанров, мощного творческого подъема самых различных индивидуальностей.

Именно в течение последних десяти лет созданы лучшие произведения Караева, ставшие достоянием широких кругов слушателей.

О том, как стремительно совершался творческий рост композитора, говорят высказывания о нем крупнейших деятелей советской музыки. В 1952 году Д. Кабалевский отмечает, что азербайджанский композитор находится «на подступах к мастерству»¹. В 1956 году Д. Шостакович оценивает новые сочинения Караева как показатель того, что в лице композитора «мы имеем неустанно совершенствующегося мастера», поскольку в них «привлекает не только зрелое мастерство, но органическое соответствие конкретного художественного замысла индивидуально яркой, точно найденной форме»².

К началу рассматриваемого периода достаточно отчетливо определились важнейшие творческие принципы Караева. Та неутомимая борьба за расширение и обогащение выразительно-стилистических ресурсов своей музыки, которая характеризует зрелое творчество Караева, является по существу отражением всемерно укрепляющихся реалистических идейно-творческих позиций. Огромную положительную роль в творческой судьбе Караева, так же, как и многих других советских композиторов, сыграли Постановления Центрального Комитета партии 1946—48 гг. по вопросам идеологии.

В самом деле. Отточенность индивидуальной манеры выражения, совершенствование собственного критерия национального стиля, при неперемennom условии художественной правды и простоты, открывали перед композитором огромные возможности для воплощения в му-

¹ Д. Кабалевский. О мастерстве. «Советская музыка», № 3, 1952.

² Д. Шостакович. Съезд композиторов Азербайджана. «Советская музыка», № 6, 1956. Об этом же говорит и Ин. Попов в «Заметках о молодых композиторах» на страницах «Комсомольской правды» (номер от 23-IX 1955 г.): «Қара Қараев уже не принадлежит к молодому поколению советских музыкантов. Но он является одним из немногих наших композиторов, превратившихся благодаря упорному труду и редкой творческой взыскательности за последние 8—10 лет из «подающего большие надежды» в подлинно первоклассного мастера».

зыке идейно-значительных тем и сюжетов, направляли его в стремлении выработать в себе «страстного борца, активно вторгающегося в жизнь, помогающего народу строить новое общество»¹.

В этот период значительно расширяется круг музыкальных жанров, к которым обращается композитор. Караев по-прежнему проявляет интерес к области театральной музыки. Укажем на музыку к пьесе «Победители» Б. Чирскова, поставленной в Баку в 1947 году на сцене театра имени М. Азизбекова².

Как на интересный опыт Караева в области камерной музыки укажем на Второй струнный квартет а-молл, посвященный Д. Шостаковичу (1947)³.

Квартет состоит из четырех частей — Moderato, Largo, Токката и Пастораль. Лаконизм — отличительная черта произведения, особенно ощутимая в 1-й части; она написана в форме сонатины, с характерным для нее слабо выраженным контрастом двух простодушно незатейливых тем, отсутствием связующих подходов и краткостью разработочного раздела. Лучшая часть квартета — печально сосредоточенное Largo, где тонкая техника полифонии подчинена художественному замыслу: на фоне скорбно напевного дуэта в сексту второй скрипки и альты (восьмитактная тема эта проводится шесть раз с незначительными тембровыми изменениями) звучит взволнованный, близкий по своим мелодико-ритмическим контурам мугаму речитатив-канон первой скрипки и виолончели (см. нотный пример на стр. 55—56).

В Токкате господствуют энергичные скерцозные образы. Остинатная формула движения крайних частей и метрические перебои средней заимствованы из азербайджанской народной танцевальной музыки.

В трактовке финала заметно стремление отойти от традиционности: он написан не в быстром, а в умеренном движении (Moderato). Эта часть отличается мастерством трансформации материала и фактурной изобретательностью.

Уже с самого начала второго периода творчества Кара Караева заметно увеличивается число произведений, связанных с родной национальной тематикой.

В обобщенно-лирическом плане светлый образ Родины возникает в кантате «Песнь счастья» для сопра-

¹ Эти слова из Приветствия ЦК КПСС Второму съезду Советских писателей в равной степени относятся и к советским композиторам.

² Постановщик А. Шарифов, художник И. Ахундов.

³ Рукопись Первого квартета f-moll, написанного в 1941 г., утеряна.

но, хора и симфонического оркестра (стихи М. Рагима, 1947)¹. В Кантате четыре части: оркестровое в с т у п-

Largo



¹ Первое исполнение состоялось в Баку 6-XI 1947 г. на торжественном концерте, посвященном 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Исполнители — хор Азербайджанского государственного театра имени М. Ф. Ахундова, хоровая капелла Азербайджанской государственной филармонии. Хормейстеры Я. Гроссман и М. Кононенко. Солистка Н. Валацци. Дирижер Ниязи.



ление торжественно героического склада; оживленный хор, воспевающий свободную Родину; ария для сопрано с оркестром, характер которой сродни лирическим народным песням Азербайджана; величественный хоровой финал.

Общий эмоциональный тонус, характер образов и музыкальная стилистика этого произведения, навеянная ашугским творчеством, в целом близки «Песне сердца», но средства музыкальной выразительности здесь несколько сложнее. Это относится в первую очередь к хоровой партитуре, более широко использующей средства подголосочной и имитационной полифонии и приемы красочных тональных сопоставлений, тогда как в партитуре «Песни сердца» господствуют аккордовый склад и простые ладофункциональные соотношения¹. Сложнее и целостная композиция, основанная на принципе тематических связей между отдельными частями Кантаты.

Праздничны образы. «Приветственного марша» с фанфарами (1948), посвященного XXX годовщине Советской Армии, и «Марша бакинских нефтяников» для духового оркестра (1951 г.). Эти произведения приобрели значение подлинно массовых и неизменно звучат в республике во время народных празднеств, демонстраций, торжественных вечеров.

Глубокий интерес композитора привлекает далекое прошлое азербайджанского народа, замечательное наследие его художественной мысли. С особой силой в рассматриваемый период проявилось увлечение творчеством Низами Гянджеви, классика азербайджанской поэзии, выдающегося философа-гуманиста XII века. Результатом этого было создание Караевым нескольких, различных по жанру ярких произведений.

Первые из них—поэтически задушевный хор а саррелла «О с е н ь» и симфоническая поэма «Л е й л и и М е д ж н у н» — были написаны композитором к 800-летию юбилею со дня рождения Низами, отмечавшемуся в 1947 году.

Однако обращение Караева к наследию Низами не было проявлением временного, «юбилейного» интереса. Творчество гениального поэта пленило его, увлекло глубиной мысли и художественным совершенством.

В философской лирике Низами отражены глубоко про-

¹ Здесь надо иметь в виду не только выросшую технику письма композитора за десятилетие со дня создания «Песни сердца», но также и значительный шаг вперед, проделанный творческой и исполнительской хоровой культурой Азербайджана в целом и неизмеримо большую подготовленность широкой азербайджанской аудитории к восприятию сложных хоровых форм.

грессивные для эпохи поэта гуманистические идеи. Тема нравственного совершенствования человека и борьбы его за право на счастье, тема народа и взаимоотношений его с правителем, обличение жестокости и несправедливости являются центральными в бессмертной «Пятерице» («Хамсэ») Низами¹.

Искренность чувств и сила страстей, высоко человеческих и этических, ароматный и нежный и одновременно пламенный язык поэзии Низами — все это не раз являлось источником вдохновения для представителей различных областей искусств, создававших произведения по мотивам «Хамсэ». «Но трудно, — отмечал Кара Караев, — найти другую такую область искусства, которая бы так органически сочеталась с произведениями Низами, черпала бы в них бесконечные темы и краски, как музыка»²...

И действительно, поэзия Низами привлекала к себе музыкантов разных времен. Отрывки из поэм, а также лирические касыды, робайи, газеллы Низами издавна служат текстом многих народных профессиональных музыкальных форм устной традиции, в том числе и мугамов³. Неудивительно, что вскоре после юбилея поэта композитор вновь и вновь возвращается к образам поэзии Низами — в симфонической сюите «Семь красавиц» (1949 г.) и в одноименном балете (1952 г.). Продолжают волновать его и благородные образы поэмы «Лейли и Меджнун»: в числе ближайших планов композитора — работа над балетом на этот сюжет.

¹ «Пятерица» включает пять монументальных поэм, составляющих основной фонд наследия Низами: «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» и «Искендер-намэ».

² К. Караев, «Неиссякаемый родник». «Вышка» от 27-IX 1947 г.

³ Юбилей Низами пробудил внимание к его поэзии многих азербайджанских композиторов. Романсы — газеллы на стихи поэта были созданы У. Гаджибековым, Ф. Амировым, Д. Джангировым, С. Алескеровым, А. Гусейн-заде, А. Б. Рзаевой и другими. С тематикой Низами связано несколько произведений крупной формы: симфония «Памяти Низами» Ф. Амирова, симфония «Хосров и Ширин» Б. Зейдмана, оперы «Хосров и Ширин» Ниязи, «Низами» А. Бадалбейли, симфоническая поэма «Бахрам-Гур» М. Ахмедова и другие.

Некоторые из названных сочинений, в том числе и очаровательные газеллы У. Гаджибекова («Без тебя» и «Моя возлюбленная»), были написаны в 1941 году, когда предполагалось проведение юбилея Низами, отложенное из-за начала Великой Отечественной войны.

Первое же обращение к сюжетам Низами показывает, что Караев стремился выразить своей музыкой наиболее типичные стороны поэтического первоисточника. По этому поводу композитор писал: «Меня как композитора покорила своей бессмертной силой и страстью поэма «Лейли и Меджнун». Ее тему мне хочется отразить в музыке. «Осень» — так называется написанный мной для хора отрывок из поэмы. Грустный и лирический, этот отрывок вместе с тем задуман как отражение светлого, любящего и потому жизнеутверждающего сердца Лейли...»¹

Хор «Осень» — образец проникновенной поэтической лирики и изящной вокальной полифонической техники². Усталой грусти полны стихи Низами, открывающие главу «О том, как наступила осень и умирала Лейли»:

Так повелось, что если болен сад, —
Кровавых листьев слезы моросят,
Как будто веток зрелое здоровье
Подорвано и истекает кровью
Прохладна фляга скованной воды,
Желты лицом, осунулись сады,
А может быть на них совсем лица нет.
Лист в золоте, но скоро пеплом станет³.

Полифонические средства, с помощью которых в музыке тонко воплощен образ увядающей природы, очень просты: в крайних частях — это свободное сплетение пластичных мелодий, образующее хрупкие красочные сочетания — блики, сопоставления альтерированных устойчивых септаккордовых, реже — нонаккордовых форм; свободное фугато середины несколько оживляет картинную неподвижность образа.

«ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»

Бессмертие и величие возвышенной любви, бессмертие и величие личности человека в борьбе его с силами деспотизма воспевают и симфоническая поэма «Лейли и Мед-

¹ Упомянутая статья.

² Это сочинение не раз звучало в те годы в исполнении хоровой капеллы Азербайджанской Государственной филармонии.

³ Перевод П. Антокольского. К. Караев использует азербайджанский перевод С. Вургуна.

жнун» Караева. В программе ее нет последовательного изложения сюжета поэмы Низами, а лишь обобщены его основные конфликтные «узлы». «Я стремился идти не по пути музыкальной иллюстрации, — говорит о своем замысле композитор. — Мое горячее желание — раскрыть в музыке радостную, вечную тему героической любви, покоряющей все препятствия, побеждающей самую смерть...»¹

Три выразительных образа составляют основу музыки поэмы.

Суровая и резкая тема вступления (*Andante appassionato*) полна сумрачной тревоги, повелительных интонаций, сосредоточенных уже в зерне темы.

Это образ средневековой деспотической силы, тяготеющей, точно рок, над любовью Лейли и Меджнуна.

Andante appassionato

V-ni, V-le
Celli, C. ingl.



¹ К. Караев. Неиссякаемый родник. «Вышка» от 27-IX 1947 г.

Здесь все: и вторгающийся в первый же такте чуждый тональности *h-moll* звук «f», и напряженный голос струнных, поддержанный английским рожком, и тревожный пульс сопровождения, с характерными для него жесткими диссонирующими сочетаниями (кларнеты, фаготы, валторны, контрабасы в низком регистре), асимметричность структуры темы и непрерывная смена метров, и растущее с каждой новой волной развития темы стремление преодолеть сковывающие волю силы, и неизбежный спад этого стремления, подчеркнутый завершающей каждую такую волну властной интонацией нисходящей квинты,— все говорит о беспощадной, трагической неизбежности.

Но это же говорит и о внутренней противоречивости образа вступления. Не случаен дальнейший драматический поворот в *f-moll*, «тритоновую» тональность, намек на которую мы слышим в звуке «f» первого же, *h-moll*'ного проведения темы. Неслучайно также в своем развитии тема вступления насыщается интонациями «вздоха» и как бы трансформируется в образ мольбы и страдания.

Он воплощен в печально тихом напеве солирующего кларнета, поддерживаемом прозрачными аккордами струнных; композитор мастерски варьирует здесь первоначальную мелодию-образ. Сохраняя тональность темы «рока», он сглаживает ритмическую и гармоническую остроту звучания и одновременно смягчает характер мелодии, сообщая ей субдоминантовую окрашенность и нарушая, таким образом, повелительность интонации нисходящей тонической квинты.

(Andante appassionato)



Это — всего лишь небольшой лирический отрывок, куда снова внезапно и грубо вторгается образ зла и ненависти. В нарастающей волне развития (*Più mosso*) тонут жалобные реплики деревянных и скрипок; ужас и страдание, жалоба и протест сливаются в своем звучании воедино, образуя на *tutti* оркестра (*ff*) самую сильную кульминацию вступления, яркую по своей мелодической вершине (g^3), резкую благодаря сочетанию мелодической оstinатности и тревожной ритмической и гармонической пульсации сопровождения (сменяющиеся на каждом такте триоли трезвучий *e, es, ges*).

И опять тяжело и величаво звучит тема вступления. Благодаря унисону валторн, удваивающему мелодию струнных, облик ее теперь еще более суров.

В конце вступления движение тормозится. Звучность спадает до *ppp*. Атмосфера гармонической неустойчивости, а отсюда — настороженного ожидания усугубляется в небольшом эпизоде *Adagio* перекличкой медной и струнной групп, сопоставляющей далекие друг другу тональности *h-moll* и *es-moll*.

Драматургический прием этот способствует обостренному восприятию второго раздела поэмы (*Allegro*). Образ его подобен прорыву бури: борьба за счастье, борьба не на жизнь, а на смерть, — таков эмоциональный подтекст второго образа. С точки зрения целостной структуры поэмы — это главная партия сонатной формы.

Тему *Allegro* иногда называют «темой Меджнуна». Такая конкретизация образа кажется нам односторонней. Ведь весь замысел симфонической поэмы далек от сюжетно-портретного воспроизведения образов Низами. Караев сохраняет в музыке *Allegro* характер страстной одержимости, все разрушающей и сметающей на своем пути, но понимает образ широко и обобщенно: воплощая безудержную, испепеляющую любовь героя Низами юного поэта Гейса к красавице Лейли, любви, из-за которой имя его — Меджнун («безумец от любви») из нарицательного сделалось именем собственным, тема *Allegro* в то же время характеризует и силу чувств Лейли. Именно так сказано у Низами:

Но и она, но и она полна
Предчувствием, — как будто от вина,
Которого пригубить ей нельзя,
Все закружилось, медленно скользя.

Пришла любовь. И первый же глоток
Из этой чаши — пламенный поток¹.

Всем своим эмоциональным строем, сохраняемым на протяжении длительного и напряженного развития, мятежная, страстно тревожная музыка главной партии конфликтна теме вступления.

Allegro

f *non legato sempre*

¹ Перевод П. Антокольского.

Импульс к движению заложен в первом же четырехтакте темы главной партии: это и упругость пунктирной ритмики, и внутренняя неуравновешенность мелодии, подчеркнутая противопоставлением восходящих и нисходящих звеньев тематического зерна. Отметим здесь рельефную импульсивную интонацию увеличенной секунды, связанную со сферой «скорбного» лада «шюштэр»¹.

Активизируют тему и смена гармонии на каждой четверти такта, и противоположное основной мелодии движение басовых инструментов, и «ползучие» мелодические линии баса и средних голосов.

Если по своей мелодической выразительности эта тема уступает теме вступления, то заложенные в ней динамические возможности мастерски реализованы композитором. Подобно вступлению, форма главной партии тяготеет к трехчастности, но здесь она вырисовывается не в образных контрастах, а в «сквозном» развитии главного образа. Резкими изломами мелодии (дробление, полутоновые сдвиги, смена регистров), вплетением в оркестровую ткань одиноких «стонущих» интонаций (кварто-квинтовые попевки—подголоски флейт и гобоев, позднее валторн) фиксируются оттенки эмоций, подчиняемые одному преобладающему настроению, углубляющие его. К концу короткой, но энергичной волны развития показателен кратковременный спад энергии: мелодия дробится, как бы «застывает» на органном пункте «d», на нее наслаиваются хрупкие трезвучия *es-moll* у деревянных духовых². И когда вновь прорывается тема главной партии, ее новое эмоциональное качество (кульминация) подчеркнуто мощным оркестровым *tutti*: звучание темы усилено теперь почти всем деревом, а меди поручен тяжело звучащий контрапункт, отдаленно напоминающий тему вступления.

¹ Народная музыкальная практика Азербайджана связывает с тем или иным ладом определенные образные характеристики, что является своеобразным отзвуком древнейших музыкально-этических представлений. У. Гаджибеков определяет с точки зрения «эстетико-психологической характеристики» лад «шюштэр», как вызывающий «чувство глубокой печали» (У. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Издательство АН Азерб. ССР. Баку. 1945, стр. 9). Разумеется, лад не является единственным образно-эмоциональным признаком, и характер азербайджанской музыки, как и всякой другой, определяется суммой ее выразительных средств.

² Роль этой тональности чрезвычайно велика в драматургии поэмы. Вспомним конец вступления. Внезапные «прорывы» *es-moll* мы отмечаем в двух кульминационных точках развития главной партии. *Es-moll* — тональность центральной кульминации произведения.



«Хамсэ» Низами. 1431. Лист 200. Поэма «Лейли и Меджнун». Иранская миниатюра. Ленинград. Государственный Эрмитаж

В «перспективе» последующего развития образов поэмы свою значительную роль играет и новое тональное освещение главной партии (**g-moll**). Укороченная реприза главной партии служит своеобразным альтерированным доминантовым предиктом к следующему разделу — *Adagio*, и достаточно лаконичного дополнительного построения на органном пункте «g» (жалобный речитатив фагота соло, вырастающий из интонаций темы *Allegro*), чтобы музыкальное повествование переключилось в новый образно-эмоциональный круг побочной партии.

Любовь Лейли и Меджнуна тем и сильна, что она столь же чиста, возвышенна, благородна и светла, сколько пламенна и неукротима. С впечатляющей силой высоконравственное начало любви раскрывает обаятельная тема побочной партии¹.

Притягательная сила *Adagio* — в широком мелодическом дыхании, пластичности и мягкости контуров. Поразительно многообразна по своим очертаниям мелодия побочной темы. В ее облике есть что-то от вариантно-секвентной импровизационной манеры развертывания мугама и, одновременно, от «парящих» линейных мелодий романтиков.

Adagio



¹ Ее нередко определяют как «тему Лейли».



Преобладающая диатоничность и хрупкость гармоний (как правило, это плагальные наклонения, не выходящие за пределы функциональной зависимости внутри C-dur), прозрачность оркестровых красок (преимущество отдается струнным и деревянным духовым на равномерно «пульсирующем» фоне валторн) придают музыке оттенок поэтической созерцательности, повествовательности.

Но характер побочной партии неоднороден. Образ печали, томления по прекрасному идеалу любви вырисовывается во второй ее половине, которая содержит более экспрессивные черты — интонации «вздоха» и выразительные контрасты регистровых спадов и взлетов. В то же время они усиливают ощущение воздушности, хрупкости благодаря широким ходам мелодии в высоком регистре на малую септиму вниз и последующему восхождению на малую нону, одновременно фиксирующему разрешение диссонирующих звуков через октаву вверх.





Опорные гармонии с сильной доли такта смещаются на слабую, учащенно сменяются метры. В завершающее тему построение вторгаются «омрачающие» интонации *c-moll*; вслед за этим заключительная каденция в *C-dur* кажется особенно ясной и безоблачной.

Внутренняя контрастность побочной темы является зерном ее активного непрерывного развития.

Обаятельной красоты исполнена небольшая заключительная партия. Краткая, но необычайно выразительная мелодия — соло английского рожка, кларнетов и альтов, окутываемая на всем своем протяжении мягкими «вздохами» скрипок и светотенями тонико-субдоминантовых гармоний, звучит утверждением этической идеи поэмы. А нотки сожаления и горечи, слегка затуманивающие ласковую безмятежность музыки (в этом смысле важна роль мажоро-минорного колорита и как бы оцепеневшего басового органного пункта на тонике), говорят о трагической обреченности любви Меджнуна и Лейли.

V-ni I, II

V-la solo

Формальная конструкция «Лейли и Меджнун» Караева подчинена задаче выявления ее центральной идеи. Далекий от простого повторения устоявшихся классических схем, композитор в рамках сонатного Allegro переосмысливает традиционные и находит новые, продиктованные поэтической программой взаимосвязи образов¹.

Основной драматургический конфликт симфонической поэмы выражен через контраст образов главной партии («сквозное действие») и вступления («контрсквозное действие»). Образы же главной и побочной партий составляют два различных эмоционально-психологических ракурса «сквозного действия». Конфликтные силы произведения резко противопоставлены друг другу, и не в статике, а в развитии, уже в описанной выше экспозиции. Отсюда — важнейшее отклонение от традиционной классической сонатной схемы, допускаемое в поэме, — отсутствие разработки в качестве самостоятельного раздела. Функцию последней частично выполняет экспозиция с ее психологически развернутыми, внутренне развитыми разделами, а в еще большей степени — динамизированная, предельно лаконичная и целенаправленная реприза, перерастающая в краткую, но драматургически действенную коду.

Начало репризы подчеркнуто резким вторжением главной партии в атмосферу заключительной. Здесь нет уже той обособленности, замкнутости основных образов, какая присуща экспозиции. Подчеркнута, напротив, их динамическая взаимосвязь. Каждый из образов экспозиции получает здесь еще более действенное развитие. Большая напряженность музыки главной партии вызвана введением в музыкальную ткань с первых же тактов репризы контрапунктического узла из нескольких мелодических линий.

Драматическое нагнетание образа главной партии приводит к трагической кульминации произведения. Протестующе, как бы задыхаясь от боли и гнева, звучит тема главной партии. На фоне смятенного движения струнных, духовых и фортепиано (хроматически восходящая, нагнетающая напряжение секвенция из пунктир-

¹ Форму поэмы можно определить скорее всего как сонатную со вступлением и без разработки, зато с разработочного характера репризой и кодой на материале побочной партии.

ного «зерна» темы главной партии, характерное несовпадение гармонических функций мелодии и баса, словно давящего своей остинатностью) у медных в увеличении возникает тяжелая и грозная тема вступления. Это — единственный в поэме момент открытого столкновения сил «сквозного» и «контрсквозного» действий, выраженный в единовременном звучании: герои поэмы обречены...

(Allegro)



Достигнув предела в тревожном крике тремоландо оркестра, напряжение внезапно падает. О том, что катастрофа свершилась, в кратком послесловии (Andante) говорит лишь настороженное pizzicato виолончелей и контрабасов, чеканно и глухо (*ppp*) скандирующее органный пункт на тонике, да изломанная тема вступления — зловещий отголосок — у меди. Как воспоминание о чем-то прекрасном и чистом, в светлом E-dur, в коде проводится побочная тема. Сначала она звучит

у скрипок на нежном фоне арфы и альтов. И здесь есть драматургически тонкий штрих: шелестящий подголосок *pizz.* виолончелей и контрабасов, навеванный смягченной интонацией главной партии, впервые данной в соединении с побочной темой. Два следующих проведения (валторна, потом кларнет *solo*) еще более кратки: точно не в силах расправить свои крылья, сникает тема идеальной любви. И когда все смолкает вместе с этой недопетой темой и печальным эхо трубы, интонирующей жалобно-стонущую попевку, знакомую еще по экспозиции, с новой силой, резко и гневно врывается в повествование голос протеста: это всего лишь один аккорд, тоническое трезвучие *e-moll*, но эффект внезапности, напряженное тремоло *tutti* оркестра и резкий динамический оттенок *sff* придают ему характер взрыва. Нет, могучую, всепобеждающую силу любви сломить нельзя! Пусть герои погибли, но, вечная и прекрасная, возвышается она над злом и насилием. Вот почему за грозным аккордом вновь звучит ласковая, полная тихой грусти интонация побочной темы, завершающая поэму. Сожалея о печальной судьбе героев (примечательно, что даже в последнем такте музыки «Лейли и Меджнун» тоника *e-moll* омрачена неаккордовым звуком «*cis*»), композитор в то же время утверждает мысль Низами:

Нет у любви бесследно сгннуть права:
Она приходит, чтобы жить навек,
Пока не сгинет в землю человек.
Меджнун прославлен этим даром верным,
Познанием совершенным и безмерным,
Прославлен тяжким бременем любви.
Он цвел, как роза, дни влача свои.
От розы той лишь капля росаяная
Досталась мне, едва заметный след.
Но, в мире аромат распространяя,
Не испарится он и в сотни лет...¹

Симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» — реалистическое, высокохудожественное произведение, про которое можно сказать словами В. Белинского: здесь «форма есть выражение содержания». Смелое новаторство, проявленное композитором в выборе формально-конструктивных закономерностей симфонической поэмы,

¹ Перевод П. Антокольского.

кажущаяся «текучесть» музыки, преобладание в ней неустойчивых элементов над устойчивыми (даже относительно замкнутые разделы экспозиции дают активный импульс к дальнейшему движению), отсутствие строгой симметричности в строении крупных и малых разделов на деле есть результат четко продуманного плана произведения — от целостной конструкции до ее деталей. Важно и другое: многое в принципах музыкального мышления и формообразования поэмы определило очень чуткое проникновение в мир лирической поэзии Низами, верное понимание ее «драматургического нерва». Гёте метко сформулировал сущность последнего: «Он выводит Меджнуна и Лейли, Хосрова и Ширин — любящие пары; они предназначены друг другу через предчувствие, судьбу, природу, привычку, склонность, страсть; разлучены через прихоть, упрямство, случай, принуждение и насилие; опять чудесно сведены вместе и в конце концов снова тем или иным путем оторваны друг от друга и разъединены. Из этого содержания и его обработки возникает идеальное стремление, нигде не находящее удовлетворения»¹.

В симфонической поэме «Лейли и Меджнун» явно прослеживаются глубокие связи с принципами классического русского симфонизма. Более всего очевидна творческая преемственность поэмы от принципов симфонизма Чайковского.

Результатом творческого осмысления их можно, несомненно, считать сквозное развитие образов поэмы, каждый из которых является одновременно и внутренне законченным, самостоятельным разделом и очередным звеном в целостной драматургии². Это, во-вторых, принцип развития волнами, прослеживающийся как в малом, так и в крупном масштабах: каждая следующая волна знаменует новую, более напряженную и высокую стадию развития образов. Безусловно, от принципов оркестровой драматургии Чайковского наследует Караев понимание функции оркестра как носителя динамического развития, а также принцип соподчинения общего

¹ Goethe в издании Reclam, т. IV, стр. 13. Цит. по работе М. Шагинян «Этюды о Низами». Ереван, 1955, стр. 89.

² Отсюда и применение Караевым очень типичного для Чайковского приема «затухания» звучности в конце каждого раздела, направляющее внимание к появлению нового раздела.

драматургического замысла и тотального плана произведения¹. Наибольшее сходство в своих общих принципах симфонического развития «Лейли и Меджнун» имеет с увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» Чайковского. Это обстоятельство в свое время вызывало упреки в «подражательности» Чайковскому, ошибочность которых доказала жизнеспособность талантливого сочинения Караева, с каждым годом растущая его популярность. Необоснованность обвинений, направленных в адрес Караева, подчеркивали многие критики.

«В симфонической поэме К. Караева, — пишут Д. Житомирский и З. Багиров, — следует отметить ценное сочетание традиционности и творческой самостоятельности. В «Лейли и Меджнун» нетрудно заметить многие черты сходства с симфоническими поэмами классиков. Многие в партитуре К. Караева роднит ее с «Ромео и Джульеттой» Чайковского, что вызвано несомненно близким родством сюжетов. Однако почти весь тематический материал и драматургическая планировка «Лейли и Меджнун» глубоко своеобразны, отражая и национальный и индивидуальный стиль композитора, его собственное ощущение сюжета»².

Аналогичную мысль высказывает и В. Городинский.

В этом смысле значительный интерес представляет анализ национальной природы образов поэмы. «Лейли и Меджнун» — зрелый образец глубокого переосмысления композитором самых различных источников азербайджанского народного музыкального творчества. Мы слышим в музыке поэмы и отдельные ладовые попевки,

¹ Не касаясь здесь деталей тонального плана поэмы, отметим его общую схему, подчеркивающую внутреннюю связь между основными разделами: Вступление — h-moll, f-moll, h-moll; главная партия — e-moll, g-moll; побочная — C-dur; реприза — e-moll (гл. партия), E-dur (побочная), e-moll (кода). Таким образом, если рассматривать тональную сферу вступления как своеобразный большой доминантовый предикт по отношению к тональности главной партии, а сферу побочной — как углубление в область субдоминанты e-moll (намеки на нее появляются в среднем, f-moll'ном разделе вступления), то вырисовывается классически четкая зависимость тональностей основных разделов, которую можно выразить простой формулой D—T—S—T. E-moll многих кульминаций выполняет в иных случаях роль углубления в ту или иную сферу, в других — оттеняет ее по принципу контраста — сопоставления.

² Д. Житомирский и З. Багиров. Музыка Советского Азербайджана. «Советская музыка» (Теоретические и критические статьи). М., 1954 г., стр. 491.

присущие народному мелосу (например, попевки лада «шюштэр» в теме главной партии), и тонко вкрапленные характерные ритмические обороты, улавливаем в развитии музыкальных образов приемы, идущие от искусства мугамата.

Последнее касается деталей формы «Лейли и Меджнун» и ее целостной композиции. Рассмотренный выше принцип сквозного развития волнами нельзя объяснять только воздействием симфонической драматургии Чайковского. Свою несомненную роль сыграло здесь и творческое, глубоко индивидуальное восприятие основного структурно-формообразующего принципа мугама: каждый последующий раздел его, замкнутый пределами того или иного отдела соответствующего мугаму лада («шё'бэ»), составляет новую ступень развития, все более высокую в смысле относительной высоты звучания и эмоционального напряжения. Мы обращаем внимание лишь на эту принципиальную закономерность формы мугама — своеобразной сюиты, роднящую ее в какой-то мере с караевской поэмой, хотя в этом произведении раскрыты иные, чем в мугаме, ладо-функциональные связи между разделами.

Связь с функциональными закономерностями азербайджанского ладового мышления мы ощущаем в преобладающей в поэме субдоминантовой окрашенности образов.

Все эти элементы даны в органическом сплаве, в комплексе со многими другими закономерностями музыкальной речи Караева. Не теряя своего национального лица, композитор выступает в поэме «Лейли и Меджнун» как художник ярко индивидуального стиля. Собственный критерий национального, поисками которого были полны все предыдущие годы, получил здесь свое законченное выражение. Неслучайно именно «Лейли и Меджнун» открыла перед композитором путь к всесоюзной, а затем и международной известности¹.

¹ Первое исполнение поэмы состоялось в Баку 27-IX 1947 г. на торжественном вечере в честь 800-летия Низами Гянджеви. Исполнитель — Симфонический оркестр Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева. Дирижер Ниязи. В 1948 г. произведение удостоено Сталинской премии второй степени. Поэма часто исполняется в Москве, Ленинграде и других городах Советского Союза, а также за рубежом, в странах народной демократии — ГДР, Чехословакии, Румынии и других, записана на грампластинку в США.

Сюита «Семь красавиц» для симфонического оркестра, связанная, как и поэма «Лейли и Меджнун», с образами Низами, раскрывает совершенно иные стороны дарования Кара Караева. В противоположность психологической углубленности и драматичности образов симфонической поэмы, здесь проявила себя струя живописно-жанрового мастерства композитора.

Сюита написана в 1949 году¹. В сочинение вошли фрагменты из одноименного балета, над которым тогда работал Караев. Но Сюита не является чем-то вроде конспективного изложения музыки балета, а имеет самостоятельную музыкально-драматургическую концепцию. Это сквозная цепь симфонических зарисовок, вызванных к жизни сочной образностью поэзии Низами. Сюита имеет ясную танцевальную основу. В то же время образы ее отличаются тонкой изобразительностью, непосредственностью и яркостью эмоций, богатством мелодического содержания, изобретательностью в разработке музыкального фольклора различных народов и, прежде всего, азербайджанского, мастерством эффектной, характеристической оркестровки.

«Музыка сюиты, — писал В. Городинский в статье, посвященной развитию азербайджанского симфонизма, — хореографически театральна, танцевальна в высшей степени, танцевальна от начала до конца и по своим ритмическим свойствам и по своей необычайной рельефности, колористической яркости»².

Контрастное чередование образов — основной принцип объединения пяти номеров сюиты («Вальс», «Адажио», «Танец шутов», «Семь портретов» и «Шествие») в стройную, динамически развивающуюся форму³.

Привлекающая эффектностью и изяществом обра-

¹ Ее первое исполнение состоялось в Баку 13-X 1949 г. в дни смотра творчества композиторов Азербайджана за период после Постановления ЦК партии от 10-II 1948 г. Исполнитель — Азерб. гос. симфонический оркестр имени У. Гаджибекова. Дирижер Ниязи. Попутно хотелось бы отметить исключительную роль этого талантливого музыканта в популяризации музыки Караева. Начиная с 1947 г. Ниязи — блестящий интерпретатор всех симфонических партитур Караева. Подробнее см. Л. Карагичева. Ниязи. М., 1959.

² В. Городинский. Азербайджанский симфонизм. «Советское искусство» от 3-XII 1949 г.

³ Характеристика музыкальных образов сюиты дается в связи с анализом балета «Семь красавиц».

зов, сюита «Семь красавиц» имеет большую аудиторию не только в нашей стране. Она встречает горячий успех у многих слушателей за рубежом — в Чехословакии, Румынии, Франции, Англии, Дании и других странах. Долгоиграющие пластинки с записью сюиты выпущены в нашей стране и за рубежом.

* *

*

По времени создания сюите «Семь красавиц» близки два романса Караева на стихи А. С. Пушкина — «Я в а с л ю б и л» и «Н а х о л м а х Г р у з и и». Написанные к 150-летию со дня рождения великого русского поэта, оба романса представляют значительное явление в советской вокальной литературе как образец тонкого ощущения образности пушкинской поэзии.

Романс «Я вас любил» — внешне сдержанный, но полный затаенной страстности, внутренней напряженности монолог-признание. Психологическая сложность образа подчеркнута с первых же тактов романса, в лаконичной фортепьянной прелюдии, где спокойной размеренности движения и пластичной закругленности каденционного оборота противоречат завуалированное выявление тоники e-moll и острое переченье («a-ais»)¹.

Andante



¹ Данный оборот — разрешение Д⁷ в квинту тоники — частный случай приема альтерированной доминанты, распространенного в музыке К. Караева.

Allegro molto

вас лю. бил, лю. бовь е_ще, быть

ма. мет,

Скупая, но выразительная вокальная мелодия целиком подчинена в своем развитии стихотворной метрике. Предельная, несомненно унаследованная от Глинки и Даргомыжского забота о сохранении скульптурной четкости пушкинского стиха определила немногословность фортепьянного сопровождения, чутко подчеркивающего каждое слово, каждую интонацию вокальной партии. Отсюда же и строгая периодичность, лаконичность формы романса, двухчастная структура которого соответствует числу пушкинских строф. В то же время и в мерном развитии мелодии, и в сдержанном, на первый взгляд, течении аккомпанемента много внезапных «омраченностей», «вспышек», отражающих внезапные сменные настроения — от легкого холодка сожаления («Лю-

бовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...») до страстного прорыва чувства в кульминации романса («Я вас любил так искренно, так нежно...») и настоящей замкнутости в его заключительных тактах («Как дай вам бог любимой быть другим»). Тонкая нюансировка чувства связана здесь с мастерством смелых и изысканных альтераций и модуляций. Игре интонационно-гармонических «светотеней» способствует также характерный для Караева принцип линейного голосоведения. Возникающие при этом мелодии-подголоски активизируют сквозное течение музыки романса, сглаживают строфичность его структуры.

Романс «На холмах Грузии» также привлекает внимание верной передачей настроения «грусти и легкости», светлой печали, которым исполнено стихотворение Пушкина. В романсе Караева личный, субъективный тон высказывания слит с созерцательно-повествовательным. При всей индивидуальности языка, близкого во многом романсу «Я вас любил», «На холмах Грузии» немного напоминает одноименный романс Римского-Корсакова больше всего тождеством музыкальной метрики, связанной в обоих случаях со стремлением сохранить метрику пушкинского стиха.

Оба произведения не без основания названы Караевым не романсами, а «лирическими стихотворениями». Тем самым композитор подчеркивает исключительное значение, какое в их эмоциональном строе, приемах изложения и форме играет пушкинский текст.

Обращение Караева к поэзии Пушкина спустя более, чем десятилетие после «Царскосельской статуи» выявило новое отношение его к творчеству великого поэта. На этот раз совсем не внешняя сторона образа привлекает композитора. Показательно, что даже образы стихотворения «На холмах Грузии», вызвавшие у Римского-Корсакова наряду с обобщенно-созерцательными настроениями также и звукоизобразительные ассоциации (иллюстрация бурлящего потока на словах «Шумит Арагва предо мною»), воплощаются Караевым только как обобщенно-лирические. Это дает еще большее основание отнести «лирические стихотворения» Караева к сравнительно немногочисленной у этого композитора группе, так сказать, автобиографических произведений.



Одновременно с жанром вокальной миниатюры в эти же годы Караев проявляет интерес к миниатюре фортепьянной.

В 1950 году композитором написан небольшой фортепьянный цикл «Шесть детских пьес». Создавая этот цикл, композитор, естественно, не ставил перед собой каких-либо сложных задач. Но чтобы воплотить в музыке образы, понятные и привлекательные для детей, художник должен быть наделен такими важными качествами, как искренность и богатство выдумки, он должен хорошо знать детскую психику, обладать хорошим вкусом и мастерством яркого, максимально конкретного, характеристического письма и притом уметь говорить на языке, понятном ребенку. «Шесть детских пьес» Караева показывают, что ему в достаточной мере присущи все эти качества.

В соответствии с тем или иным содержанием, пьесы, входящие в цикл, можно разделить на сдержанные по движению лирические пьесы-настроения («Маленький вальс», «Задумчивость», «Рассказ») и оживленные, моторные пьесы-картинки («Волчок», «Игра», «Веселое происшествие»). Чередование образов-движений лежит в основе цикла.

Существо образа подчеркнуто меткими штрихами. Это и близкая народному азербайджанскому мелосу распевность, основанная на ладотональном варьировании основной мелодической ячейки («Задумчивость»), и динамические эффекты регистровых сопоставлений («Рассказ»), и гармонические «блики», вместе с изящными подголосками способствующие выражению мечтательного образа («Маленький вальс»), и замирающее к концу миниатюры доселе равномерное движение шестнадцатыми (волчок остановился!) и многое другое. Большую роль в раскрытии программы той или иной пьески играет использование жанровых элементов: вальса, токкаты («Волчок»), лирической песни («Задумчивость»), танца-скерцо («Игра»), марша («Веселое происшествие»). Простой и выразительный язык детских пьесок Караева национален и по своей ладо-интонационной и ритмической природе, и по приемам изложения и развития музыкальной мысли, сочетающимся с классической традиционностью. К числу достоинств цикла надо отнести изящество музыки и сравнительную простоту приемов пианизма, позволяющую использовать цикл в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ¹.

¹ Несколько ранее Караевым были написаны еще две программные детские пьески для фортепьяно — «Слон и Москва» и «Рассказ», также популярные в детских музыкальных школах.

Неизмеримо более сложные идейно-художественные задачи преследует композитор в другом своем цикле — 24 прелюдии для фортепьяно.

Цикл был задуман в 1951 году и в настоящее время еще не завершен. На протяжении 1951—52 годов написано 12 прелюдий, составивших две тетради, по шести прелюдий в каждой. Шесть прелюдий третьей тетради написаны в 1956 году. Однако и частичное осуществление замысла дает возможность рассматривать прелюдии как заметную страницу в творчестве Караева и ценный вклад в количественно небогатую азербайджанскую фортепьянную литературу, тем более, что они давно уже снискали любовь многих пианистов и популярны у слушателей.

В трактовке фортепьянной прелюдии Караев во многом исходит из традиций, заложенных основоположником жанра — Ф. Шопеном. Без сомнения, и привлекательное богатство образов и настроений, отличающее караевский цикл, и особая афористичность высказывания, не только не исключаящая, а, наоборот, концентрирующая те многообразные принципы развития, которые типичны и для других сочинений Кара Караева, является следствием глубокого творческого постижения им наследия великого польского композитора, в прелюдиях которого мы находим «все основные стороны его творческого духа — народность и национальность, светлую и скорбную лирику, драматизм переживаний и гражданский пафос, романтическую фантастику и изящество задушевной речи» и которые исследователи справедливо считают «ядром шопеновских форм, точнее присущих этим формам принципов развития»¹.

Вместе с тем, содержание караевского цикла — его образы, национальный склад, музыкальный язык — вполне самостоятельны, и ни о какой подражательности здесь не может быть и речи.

Почти каждая из прелюдий Караева имеет программный замысел, хотя автор и не снабжает их каким-либо заголовком.

¹ Ю. Кремлев. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, стр. 304.

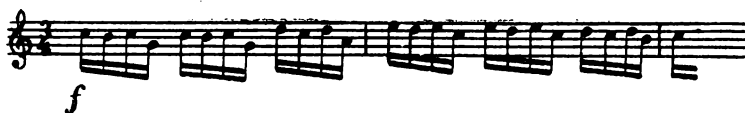
Секрет эмоциональной «доходчивости» большинства пьес цикла во многом определен связью примененных здесь выразительных средств с азербайджанским народным музыкальным творчеством.

Нередко образ прелюдии обобщается через тот или иной жанр или отдельные его признаки. В прелюдии C-dur (№ 1) таким признаком, обобщающим образ неустанной игры, вечного движения, служит ритмически видоизмененная формула народного танца в сочетании с другими чертами, в том числе прихотливой игрой далеких тональных сопоставлений в отчетливых рамках лада «раст» и непрерывного движения шестнадцатыми¹. Прелюдия D-dur (№ 5) — простодушное, лишь на мгновение омраченное лирическое высказывание — уходит своими корнями в жанр народной азербайджанской лирической песни.

Отметим попутно устойчивые контуры лада «чаргах» в мелодии и в сопровождении и оstinатную ритмо-гармоническую формулу последнего, вызывающую отдаленные ассоциации с ритмо-фоническим назначением национальных инструментов (ударные, ашугский саз).

¹ Можно представить тематическое зерно прелюдии (см.):

Allegro molto



в метроритмических формулах какого-либо азербайджанского народного танца, например «Тэрэкмэ» (см. С. Рустамов. Азербайджанские народные танцы. Баку, 1950, стр. 15).



При этом караевская мелодия не нарушает нигде ладо-функциональных закономерностей мелодии в ладе «раст» (подробно о них — в упом. работе У. Гаджибекова, стр. 37—38), исключая нехарактерный для народной практики скачок «а-е» (т.т. 2—3).



К. Карасев и А. Хачатурян. Баку, 1951. :

В большей или меньшей степени опосредствованное выражение жанровое начало получает и в других прелюдиях. В прелюдии D-dur (№ 3), в скерцозном, нарочито механическом движении растворены обороты, свойственные многим азербайджанским танцам.

Характерные признаки азербайджанского народно-песенного мелоса (очень закругленные, подчеркнутые опеваниями каденции в ладе «раст», большая роль нисходящих секвенций из центральных мотивов темы, наиболее частый для народных песен метроритмический рисунок и проч.) способствуют особой определенности и завершенности образа одной из лучших пьес цикла, прелюдии A-dur (№ 7), обаятельной в своей акварельной прозрачности, одухотворенной безмятежным «весенним» чувством.

Moderato



К ней близка романтически трепетная, «рассветная» прелюдия Fis-dur (№ 13), бесхитростный напев которой, оплетаемый прозрачной, точно кружевной вязью квинтолей шестнадцатых и ласковыми мелодическими подголосками, несомненно, свободно претворяет характер-

ные элементы сельских свирельных мелодий типа «чобан баяты».

Жанровые элементы пронизывают капризно-грациозный, ласково-светлый образ прелюдии Des-dur (№ 15), но здесь композитор менее зависим от какого-то одного фольклорного первоисточника, и формы движения, типичные для азербайджанского народного танца, органично сливаются с движением, характерным для итальянской тарантеллы, что, в свою очередь, расширяет границы психологически-индивидуальных оттенков и ракурсов образа.

В свободно импровизационную фактуру мужественно порывистой прелюдии d-moll (№ 6) — музыкального повествования о героическом прошлом — вплетены то интонации лада «шур», то характерные, окрашенные интонациями «сегах» репетиции — частый исполнительский прием на популярнейшем инструменте азербайджанского народа — таре.

Примерами еще более смелого и глубоко самобытного преломления некоторых принципов мугамата, в частности, принципа свободного разворачивания национально-характерных речитативно-импровизационных построений, могут служить прелюдии fis-moll и As-dur (№№ 14 и 17).

В первой из них образ мрачного размышления развивается до масштабов грандиозно траурной оды; в мощной кульминации прелюдии чувство скорби перестает быть ощущением личным, становится чувством коллектива.

Характерное для прелюдии напряженное восхождение мелодической линии (от А до cis³) постоянно сдерживается, тормозится и тем самым непрерывно нагнетается, продолжаясь, несмотря даже на спад звучности к концу пьесы.

Andante maestoso





Большую роль играет в этом периодическая смена восходящих и нисходящих волн, а также неоднократные, временно задерживающие мелодический ток остановки — повторения одного звука, типичные для мугамного мелоса, приобретающие значение своеобразных предиктов перед дальнейшим активным «восхождением» или «нисхождением». Такие остановки подчеркиваются прорывами далеких тональностей, кратковременно, не более, чем на один такт, разрушающих в целом устойчивую сферу *fis-moll*.

В кульминации пьесы это отклонение особенно ощутимо и длительно, благодаря большей пространности и метрической свободе такта, на который эта кульминация приходится (12/4 вместе 7/4).

Но, пожалуй, самым важным фактором динамического нагнетания является контраст метро-ритмической свободы и некоторой экзотичности мелодии со сдерживающей суровой мужественностью оstinатного баса. Только дважды, в связи с упомянутыми выше временными тональными отклонениями, бас утрачивает свою оstinатность, растворяется в общем движении.

Героико-ораторский образ прелюдии As-dur рождается в плакатном противопоставлении мощных аккордовых комплексов (они окрашены интонациями лада «баяти шираз») и унисонных орнаментальных формул, в сопоставлении регистров, в свободном включении в музыкальную ткань речитатива-импровизации, специфика которого исходит непосредственно из мугамных источников, но говорит также и о своеобразном претворении принципов мышления и стилистики Листа.

Своеобразным траурным шествием на $\frac{3}{4}$ является прелюдия A-moll (№ 8), богатая типичными для азербайджанской народной песни выразительными мелодическими «орнаментами». Еще более важную роль они играют в другой «траурной» прелюдии h-moll (№ 12), сообщая мелодике особую песенную проникновенность¹.

(Andante lugubre)



¹ Мелодия этой прелюдии общими своими контурами напоминает тему первого Адажио из балета «Семь красавиц».



Интересно, как в процессе развития образа Караев видоизменяет орнаментальные формулы, превращая их в басовый речитативный фон, углубляющий скорбное настроение прелюдии.

Наряду с пьесами, отличающимися «открытой» эмоциональной образностью, в цикле Караева есть и прелюдии, образы которых более замкнуты, носят отпечаток глубоко интимного чувства. К таким могут быть отнесены прелюдии g-moll (№ 4), cis-moll (№ 16) и gis-moll (№ 18), близкие своей невысказанностью, недоговоренностью некоторым сумрачно-мечтательным образам романтиков. В этих пьесах, в свежести мелодического материала, метро-ритмическом разнообразии, красочности гармонии, в смелой полифонизации ткани также ощущается уверенная рука мастера.

18 прелюдий Кара Караева дают необходимые предпосылки к тому, чтобы представить общую драматургическую последовательность, принцип объединения прелюдий в цикл.

В этом отношении характерно также оригинальное слияние преемственности с собственным творческим подходом. Как и у Шопена, в последовании прелюдий караевского цикла выявляется принцип квинтового круга тональностей, причем каждая мажорная прелюдия сопоставляется с минорной; у Караева, правда, применен принцип сопоставления одноименных, а не параллельных тональностей. Аналогичен шопеновскому циклу прелюдий и порядок последования пьес, обусловленный контрастом настроения, динамики, типа изложения. Как и у великого польского композитора, каждая прелюдия Караева, как правило, выражает какую-то одну, нередко развитую мысль, одно, богатое оттенками настроение.

В цикле преобладают прелюдии в форме периода, с выраженной тенденцией к сквозному развитию; значительно реже используются простая двухчастная и трехчастная формы.

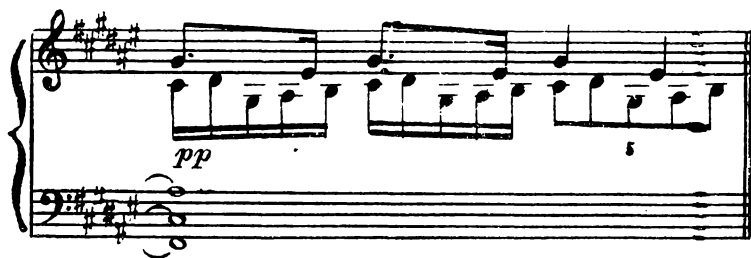
В большинстве прелюдий раз найденная для характеристики образа формула изложения сохраняется на протяжении почти всей пьесы. Это тоже сближает замысел Караева с прелюдиями Шопена. Исключения составляют прелюдии e-moll (№ 10), отчасти Des-dur (№ 15) и gis-moll (№ 18), где сопоставление различных типов изложения или варианты основного связаны с внутренней контрастностью содержания. В прелюдиях h-moll, As-dur образ вырисовывается в свободном развертывании музыкальной мысли, и эти пьесы можно определить как прелюдии-монологи.

Последовательное чередование прелюдий караевского цикла направлено в сторону усложнения образно-эмоционального содержания и композиционных приемов. В прелюдиях второй тетради жанровое начало в значительной мере уступает место субъективно-лирическому. Используемые в третьей тетради национально-характерные ритмо-интонационные элементы переосмысливаются еще глубже. Из конкретно-жанровых признаков они превращаются в обобщенно-выразительные средства, воплощающие психологически сложные, индивидуально неповторимые образы. Отсюда и значительно большая сложность и заостренность языка второй и особенно третьей тетради (в отдельных прелюдиях первой тетради еще заметно непреодоленное воздействие стиля Шостаковича и Прокофьева). Если тонкость художественного вкуса вообще является характерной чертой цикла прелюдий, то в отношении второй и третьей тетрадей можно говорить все же о большем разнообразии выразительных средств, в том числе и чисто пианистических¹. Приверженность к камерным формам изложения, присущая первым шести прелюдиям, во многих прелюдиях второй и третьей тетрадей сменяется устремлением к более монументальному и импозантному, нередко оркестральному типу изложения (прелюдии a-moll, e-moll, h-moll, As-dur). В этих же тетрадах повы-

¹ В фортепьянном стиле прелюдий оригинально синтезированы в новом качестве самые различные исторически сложившиеся принципы пианизма — от баховских до рахманиновских и прокофьевских.

шается интерес и к изысканной колористической трактовке фортепьяно (пастельная звучность прелюдий A-dur и Fis-dur, сумрачный колорит прелюдии gis-moll).

Говоря о принципах объединения прелюдий Караева в цикл, нельзя не остановиться на интересной композиционной детали, обращающей на себя внимание в третьей тетради и свидетельствующей о несомненно возросшем мастерстве композитора. Это — наличие связи каждой из последующих прелюдий с предыдущей. Простейшая форма связи — новая прелюдия начинается со звука (реже через октаву), которым закончилась предшествующая¹. В ряде же случаев связи между прелюдиями выявляются еще тоньше: так, заключительный оборот прелюдии Fis-dur (доминанта, наложенная на тоническую гармонию) как бы естественно разрешается в fis-moll начала следующей пьесы:



Andante mesto



Конец прелюдии fis-moll заранее настраивает слух к тонике следующей пьесы (Des-dur) одновременной фиксацией квинты fis-moll (cis=des) в мелодии и в басу. (см. нотный пример на стр. 88). Исключение составляет переход от прелюдии cis-moll к As-dur; образный конт-

¹ Такую же связь мы отмечаем между отдельными из первых 12-ти прелюдий, но в третьей тетради она становится принципом.

раст здесь подчеркнут и нарочитым отсутствием какой-либо связки, резким переключением к совершенно иному эмоциональному состоянию.



Свою драматургическую роль (настораживающие внимание психологические «связки») выполняет и принцип «затухания» в конце многих прелюдий первых двух тетрадей и всех без исключения прелюдий третьей, по существу близкий приему, типичному для симфонических произведений Караева.

Особое внимание привлекает внутренняя цикличность каждой из тетрадей прелюдий, позволяющая рассматривать их как самостоятельную часть — последовательный этап развития внутри всего цикла в целом. Предпосылку к этому дает преобладание жанрового начала в пьесах первой тетради, лирико-драматической патетики — во второй, углубленного и многогранного в своих оттенках психологизма — в третьей. Возможно, что завершение цикла выявит еще более определенные контуры целостного замысла композитора и позволит с еще

большей определенностью ставить вопрос о его симфонической сущности.

Интересны также образно-эмоциональные связи прелюдий Караева с его же произведениями других жанров. В прелюдиях второй тетради, например, много общих черт с музыкой создававшегося одновременно с ней балета «Семь красавиц», в то время, как прелюдии третьей тетради несут на себе печать влияния образов и композиционных приемов, характерных для балета «Тропою грома».

АЛБАНСКАЯ РАПСОДИЯ

В 1952 году в числе группы деятелей советской культуры Кара Караев посетил Албанскую Народную республику.

Внимание композитора живо привлекли и блестящие достижения на пути к социализму, и древняя культура «шкипетаров» — «орлиного племени», как называли себя предки современных албанцев. Караев посетил новые промышленные предприятия молодой республики, знакомился с новаторами производства, с талантливыми народными умельцами-художниками, создателями выдающихся произведений оригинального прикладного искусства, которым издревле славится страна. С огромным интересом осматривал он раскопки древнего западно-понтийского города Аполлонии, основанного в V в. до н. э. на территории нынешнего Пейяна. На народных праздниках Караев записывал обаятельные мелодии национальных песен и танцев.

Яркие впечатления композитора от знакомства с замечательным народом свободной Албании вскоре по возвращении на Родину получили свое художественное воплощение: в конце 1952 года Караевым была написана «Албанская рапсодия» — первое симфоническое произведение, в котором разработан оригинальный музыкальный фольклор Албании¹.

¹ Произведение было исполнено в первый раз в Баку, 25 декабря 1952 г. Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени У. Гаджибекова. Этому коллективу и посвящена «Албанская рапсодия». Дирижировал Ниязи. Рапсодия исполняется во многих городах Советского Союза и за рубежом. За создание Рапсодии композитор получил благодарность Общества дружбы Албании с Советским Союзом. Кстати, Караев является членом Правления этого общества.

В творческой биографии Кара Караева создание «Албанской рапсодии» было особенно знаменательно как первое проявление большого интереса художника к жизни и быту, к духовной культуре другого народа.

Тематический материал «Албанской рапсодии» составляют подлинные албанские мелодии. Чуткое проникновение в национальный стиль албанской музыки, в грациозную прелесть ее мелодики и увлекательную прихотливость ритмов проявляет композитор в развитии тем. Своеобразие ладового колорита тонко воспроизводится в гармонических и оркестровых красках партитуры.

Такое органическое выявление композитором специфики албанской музыки нельзя объяснить лишь наличием сходных интонационно-ритмических элементов в отдельных образцах албанского и азербайджанского музыкального фольклора¹.

Значительно важнее, что творческое соприкосновение Караева с музыкой албанского народа было связано с внимательным вслушиванием в ее своеобразие, что, переработанная индивидуальностью композитора, она расширила, так сказать, его образно-словарный фонд. Не эстетское любование малоизученным мелосом, не стилизация, а постижение характера народа через характер его творчества легло в основу работы над партитурой «Албанской рапсодии». И хотя произведение не имеет конкретной, объявленной автором программы, музыка рапсодии воспринимается как красочное повествование о судьбе свободолюбивого народа, вся прошлая история которого представляет собой летопись непрерывных освободительных войн и восстаний против иноземных захватчиков — древнеримских легионеров, норманских крестоносцев, турецких феодалов, итальянских и немецких фашистов...

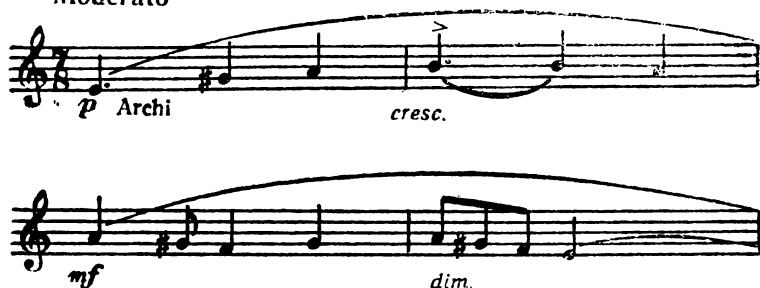
От скорбного прошлого к счастливому настоящему, — так может быть охарактеризована обобщенная программа «Албанской рапсодии».

«Албанская рапсодия» — свободное трехчастное построение с развитым вступлением. Каждый из разделов рапсодии — законченный эпизод, гибко и органично вливающийся в последующий.

¹ Ладовая основа обеих медленных тем Рапсодии родственна азербайджанскому ладу «чаргах». Обе быстрые темы своей упругой ритмикой напоминают народные танцы Азербайджана.

Тихим и печальным «запевом» начинается вступление — первый раздел произведения (Moderato).

Moderato



Как неторопливый рассказ безвестного певца-сказителя о трудной доле народной, звучит тема вступления у струнных, красиво расцвечиваемая ладово-прихотливыми гаммами кларнетов и фаготов и изящными октавно-квинтовыми бликами (флейта, арфа, 2-е скрипки *vibrato et pizzicato*), смягчаемая «вздохами» деревянных и валторн. Декламационное начало темы подчеркнуто ее поступенным складом с частыми и длительными остановками на тонике и квинте лада, ограничивающими диапазон мелодии, характерным для народной музыки Албании метром 7/8, отсутствием строгой симметрии в структуре мелодии, капризной звуковой динамикой: голос певца то повышается, то переходит на шепот¹.

С каждым новым проведением темы рассказ становится все более взволнованным. Обогащаемая все новыми подголосками, гармонически усложненная, оживленная затейливыми ритмами сопровождения и сменами метра, тема «запева» в кульминации вступления звучит напряженно и величаво, как страстный, протестующий голос народа. И только когда спадает это напряжение и тема запева последний раз, как нежный отголосок, проводится флейтами, стремительно и темпераментно вторгается плясовая тема второго раздела (*Allegro*). Ее характерность не только в своеобразном ритме со смещением акцентов, но и в переменности ладовых устоев — II и VI ступени (см. нотный пример на стр. 92).

Прихотлива и тембровая окраска темы.

Образы этого раздела как бы обобщенно раскрывают неизбывный народный оптимизм. Многообразно варьи-

¹ По сведениям И. Мартынова, в основе первого раздела рапсодии лежит народная албанская песня «Горлинка». И. Мартынов. Музыка нового мира. М. 1955, стр. 34.

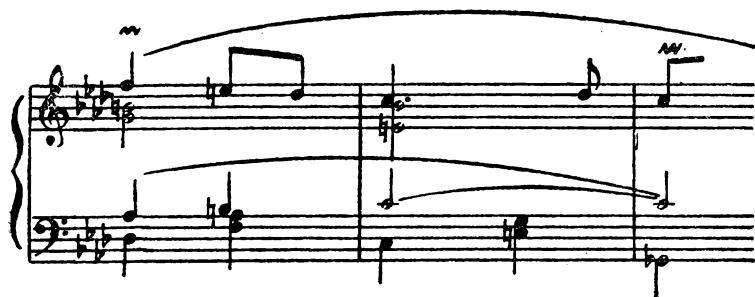
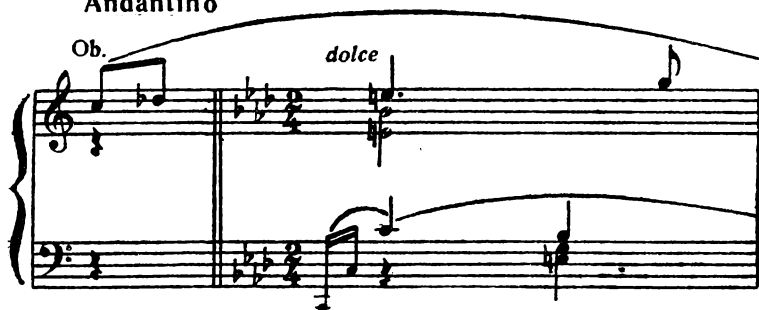
Allegro



руя тему танца, сообщая ей бóльшую нарядность и пикантность, Караев объединяет ее в кульминации с темой вступления, приобретающей здесь, в мощном звучании меди, суровый и мужественный облик.

Новый эмоциональный контраст возникает с появлением пленительной лирической мелодии. Напев, использованный здесь композитором, особенно популярен на севере Албании. Его родина — Шкодерская область, центр которой, старинный Шкодер, первая столица древнего албанского государства, возник еще в 450 г. до н. э.

Andantino



Эту очаровательную мелодию Караев не раз слышал на улицах Албании. Впервые она привлекла внимание композитора однажды ночью: на одной из улиц Тираны красивый мужской голос пел на мотив песни любовную серенаду под аккомпанемент небольшого инструментального ансамбля.

Живописный колорит теплой летней ночи, настроение нежного томления пронизывает эпизод *Andantino* — мечтательный распевный ноктюрн. Задушевная песня гобоя сменяется проникновенным монологом струнных. Еще одна волна нарастающей динамики — и нежная лирика любовной песни уступает место образу страстного восторга. Это — кульминация *Andantino*, вслед за которой снова устанавливается настроение светлой задумчивости.

«Албанскую рапсодию» завершает картина веселого народного праздника (эпизод *Vivo*). Здесь развернута сочная жанровая картина народного пляса, великолепного в своем безудержном, буйном весельи, чуть грубоватого, исполненного задора и хлесткого юмора. В основе пляса — тема второго раздела, измененная ритмически. Этот ритм также характерен для танцев Албании. Особенную живость сообщает теме оригинальная метрическая схема восьмитакта, с характерным «срезанием» числа долей в последних тактах каждой фразы.

Vivo



В дальнейшем развитии, когда пляска приобретает все более вихревой характер, метрические акценты темы становятся еще сложнее и прихотливее (однодольные «срезанные» такты обрамляются трехдольными, что усиливает эффект внезапных остановок, «спотыканий» движения). В то время, как другие разделы Рапсодии отличаются в целом ясной простотой гармонического языка и строгостью оркестрового голосоведения, в заключительном разделе ком-

позитор не стесняет себя ни в применении гармонических жесткостей (особую роль приобретают здесь остигатные органые пункты и квартовые комплексы, острые переченья), ни в щедром использовании густых оркестровых tutti, поскольку они в целом оправданы содержанием образа.

Кульминация произведения приходится на небольшую коду-апофеоз: в кружащийся танцевальный вихрь (деревянные и струнные) вторгается преображенная тема вступления (медные). Теперь она звучит горделивым призывом, торжественно и победно, как утверждение народного счастья.

Безусловны крепкие внутренние связи между разделами Рапсодии, прослеживающиеся не только в органичной подготовленности каждого нового раздела всем предшествующим развитием (обращает внимание близкий по своему драматургическому смыслу партитуре «Лейли и Меджнун» остигатный прием «затуханий» звучности в конце каждого раздела) и не только в мастерстве и гибкости модуляций, с помощью которых достигается непрерывность течения музыкальной ткани. Огромную роль в этом играет принцип репризности, который лежит в основе как малых построений Рапсодии (внутри каждого из разделов отчетливо усматриваются элементы трехчастной формы), так и ее формы в целом: заключительный раздел — Vivo — по существу является динамизированной репризой эпизода Allegro.

Нельзя также не обратить внимания на такой важный для Рапсодии прием достижения композиционного единства, каким служат образно-тематические связи между отдельными разделами произведения. Важную роль лейтмотивного начала выполняет тема вступления, появляющаяся в узловых моментах симфонического развития. «Звуковые арки» между разделами Рапсодии образуются и благодаря ладово-интонационному сходству в тематизме Moderato и Andantino, ритмическому преобразению темы Allegro в финальном разделе (эти два раздела объединяет и общая тональность). Наконец, отдаленное сходство улавливается и между темами вступления и раздела Allegro, главным образом в смысле общей направленности мелодического движения в пределах квинтового диапазона.

Вот почему, несмотря на жанровый характер тематизма произведения, несмотря на то, что основу развития его образов составляет не драматическое проти-

вопоставление, а красочное варьирование материала и его контрастное сопоставление, «Албанская рапсодия» — произведение целостной музыкальной драматургии.

Неправ, как нам кажется, И. Мартынов, упрекавший композитора в известной ограниченности развития материала, в некотором «однообразии в переходах от одного эпизода к другому», в недостаточной «цельности и связанности формы»¹.

В «Албанской рапсодии» действительно-драматический тип симфонического мышления, характерный для «Лейли и Меджнун», уступил место живописно-повествовательному. Но и в этом случае композитор показал себя приверженцем традиций русского классического симфонизма. Общий замысел «Албанской рапсодии» так же близок «Камаринской» и «Испанским увертюрам» Глинки, «Итальянскому каприччио» Чайковского и многим другим произведениям русского жанрового симфонизма, как замысел «Лейли и Меджнуна» — замыслу «Ромео и Джульетты» — ярчайшего образца русского конфликтно-драматического симфонизма.

Одновременно с созданием перечисленных сочинений, на протяжении 1949—52 годов Кара Караев интенсивно работал в области музыки для театра и кино. В числе его работ этих лет заслуживает быть отмеченной изящная музыка к комедии Лопе де Вега «Учитель танцев» и психологически выразительная музыка к трагедии «Отелло» Шекспира. Оба спектакля осуществлены в 1949 году Азербайджанским государственным театром драмы имени М. А. Азизбекова².

¹ И. Мартынов. Албанская рапсодия Кара Караева. «Советская музыка», № 4, 1953. И. Мартынов рассматривает структуру Рапсодии как свободное чередование четырех обособленных эпизодов, а не как большую трехчастную форму с развернутым вступлением.

² Постановщик спектакля «Учитель танцев» — М. Мамедов, художник Н. Фатуллаев. Трагедия «Отелло» поставлена А. Искендеровым, художник Н. Фатуллаев. Наиболее высоко в печати была оценена музыка к «Отелло»: «Суровая величавость трагедии, — писал один из бакинских театральных критиков, — подчеркивается и в превосходной музыке Кара Караева. Вступление, лиричная песенка об иве, полная драматизма мелодия трагического финала — воспринимаются не как простые музыкальные иллюстрации, но как выразительные симфонические картины». Д. Гликштейн. «Отелло». «Бакинский рабочий» от 13-V 1949 г.

«СЕМЬ КРАСАВИЦ»

Незаурядный дар театральной характеристичности, мастерство сочетания законов сценического и музыкального развития наиболее блистательно проявились в балете «Семь красавиц». Над этим талантливым произведением — одной из несомненных вершин своего творчества — композитор работал на протяжении нескольких лет.

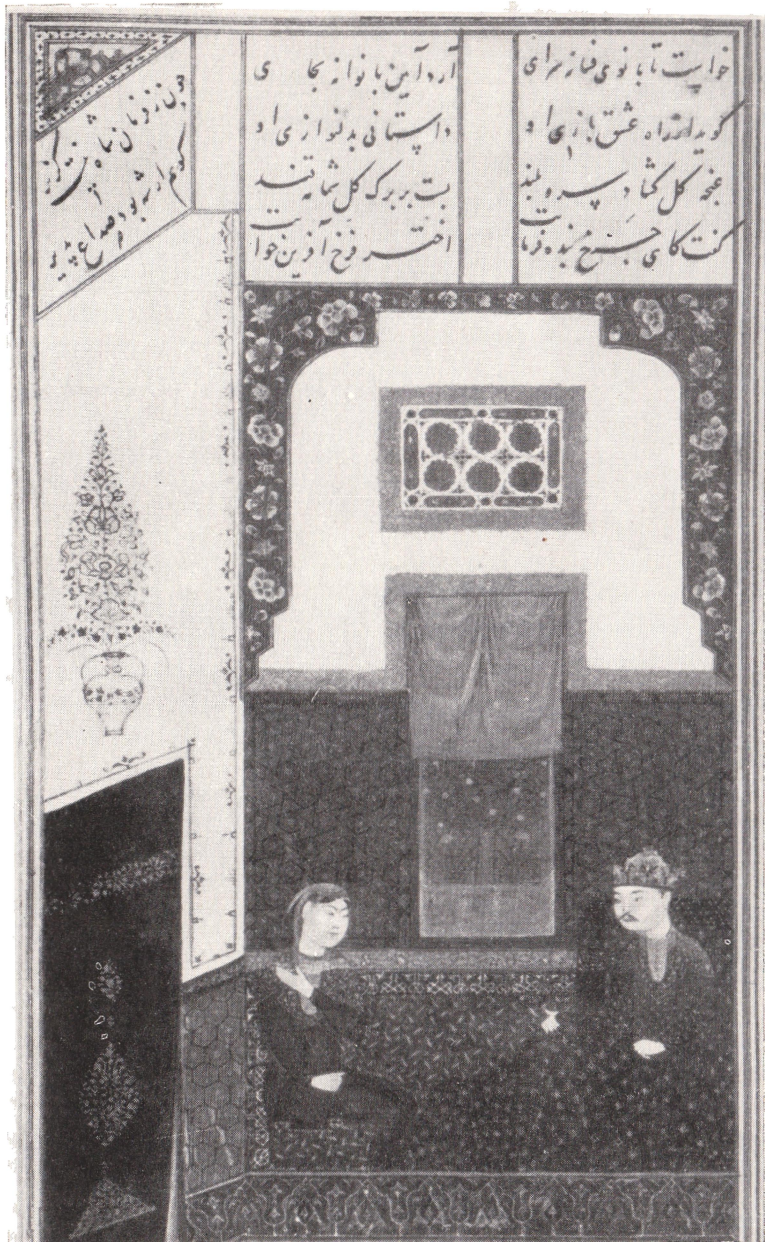
Идея создания балета была внушена Караеву видным деятелем азербайджанского театра, народным артистом республики И. Идаят-заде. Караева связывала с этим талантливым актером и режиссером многолетняя дружба, укрепившаяся особенно после совместной работы над постановкой оперы «Вэтэн». В значительной мере благодаря этой дружбе глазам молодого композитора открылся заманчивый мир театрального искусства. Идаят-заде был одним из первых, кто, так сказать, из собственных рук передавал Караеву опыт владения основными элементами драматургии, знакомил с законами динамичного и сжатого сценического действия, обучал мастерству обобщений жизненных явлений через художественно-условную специфику театра.

И. Идаят-заде в соавторстве с писателем С. Рахманом принадлежит первая редакция либретто «Семь красавиц». В этой редакции, сильнейшей стороной которой является поэтичность и романтическая приподнятость замысла, балет был закончен композитором в октябре 1951 года.

10 октября Союзом композиторов Азербайджана было проведено обсуждение нового произведения.

Участники обсуждения единодушно высказали самую высокую похвалу музыке балета. Отмечались и ее непосредственная красота, и ярко выраженное национальное своеобразие, и мастерство симфонического развития образов. И в то же время, во всех почти высказываниях отчетливо звучала критика сценарной драматургии, недочеты которой — отсутствие подлинного героя, прикладной характер финала, недостаточно убедительное приближение к идейному существу поэмы Низами — заметно снизили успех произведения. Аналогичная критика была высказана в статье Е. Грошевой и В. Макарова «В республиках Закавказья» на страницах журнала «Советская музыка» (1952, № 1): «Попытка дополнить сюжет поэмы Низами картинами жизни народных масс не получила еще полноценного драматургического решения. Сцены, в которых народ выражает свой гнев и недовольство, мало развернуты. Необходимо противопоставить дворцовой атмосфере народный быт, массовые сцены и пляски народа».

Представляется, что сценарная драматургия первой редакции балета имела и ряд других существенных недочетов. Недостаточно



«Хамсэ» Низами. 1431. Лист 294, поэма «Семь красавиц».
Бахрам Гур в синем (бирюзовом) замке. Иранская миниатюра

отчетливо, например, была выявлена идейно-драматургическая роль Айши. Тема ее любви к Бахраму развивалась в сугубо личном плане; она не только не связывалась с линией народной борьбы, но и сама по себе не развенчивала недостойного шаха. Неясной представлялась и драматургическая функция семи красавиц, которые во главе с «Прекраснейшей», с одной стороны, отвлекали Бахрама от возвышающей любви к Айше, и таким образом выражали отрицательное начало произведения, но с другой, — стремились возбудить в душе шаха чувство справедливости и милосердия.

Либретто первой редакции изобилует условностями, свойственными «старому» балету (многочисленные «видения», вызываемые колдуном, символика «цветка любви» и т. п.), развлекательно-дивертисментными эпизодами, многократно повторенными сходными ситуациями. Многие танцы, в том числе и лирические дуэты—Адажио героев, в своем замысле были лишены действенного содержания и также воспринимались в плане отвлеченной любовной лирики, типичной для «старого» балета, отвергнутого еще реформой Чайковского. Все это сильно затрудняло выявление основных линий драматургического конфликта, превращало балет в произведение с самодовлеющей зрелищной основой, в центре которой лежала полуфантастическая, полутенденциозная дворцовая интрига.

К чести Кара Караева, он серьезно и самокритично воспринял эту оценку. Вся дальнейшая работа над балетом шла по линии достижения драматургической целостности замысла, органического соответствия темы, образно-психологического замысла и формы произведения, верности воплощения гуманистических идей Низами. И хотя первая редакция «Семи красавиц» со всеми своими достоинствами и недостатками была, по существу, вполне законченным произведением и театр имени М. Ф. Ахундова уже приступил к работе над его постановкой, композитор решил на коренную переработку балета, вплоть до изменения его фабулы и расстановки конфликтных сил.

Важную помощь здесь оказало пристальное изучение композитором достижений советской балетной драматургии, особенно балетов С. Прокофьева и Б. Асафьева, а также привлечение к разработке нового сценарно-хореографического плана произведения опытных деятелей советского балетного театра — либреттиста Ю. Слонимского и балетмейстера П. Гусева.

Задача переработки либретто была тем более сложной, что была сохранена и мастерски вовлечена в новые конфликтно-драматургические взаимосвязи большая часть первоклассной музыки первой редакции.

Но именно вторая редакция и выявила выдающийся

театрально-симфонический талант К. Караева с самой выгодной стороны¹.

«Семь красавиц» Низами — одна из самых красочных поэм «Пятерицы». Сочная образность произведения причудливо соединяет в себе элементы реализма и фантастики, романтику идеальной любви и дидактику. Здесь подлинная история сплетается с древнейшей мифологией, а тонкость психологического анализа не уступает мастерству увлекательного повествования. Яркость поэтических характеристик, драматические контрасты явились богатым источником вдохновения для музыкальной фантазии Кара Караева.

Однако, несмотря на выдающиеся достоинства поэмы Низами, сюжет ее мог послужить основой для произведения музыкально-сценического жанра лишь при условии значительной его переработки.

Основная — хроникальная — линия истории царствования сасанидского правителя Бахрам-Гура в поэме изобилует отступлениями философско-назидательного характера. Низами обогащает ее также введением многочисленных новелл и рассказов. Такое своеобразное композиционное решение основного замысла поэмы — одна из особенностей стиля Низами, развившего литературные традиции средневековых восточных династических историй. Но то, что привлекает в «Семи красавицах» как поэтико-философском произведении, не только не поддается инсценировке, но в значительной мере противоречит законам театрального искусства.

В либретто балета «Семь красавиц» опущены философско-морализующие детали текста Низами и сохранены лишь те основные сюжетные элементы поэмы, ко-

¹ Ко второй декаде азербайджанского искусства в Москве (май 1959 года) театр имени М. Ф. Ахундова подготовил новую авторскую редакцию балета — постановка П. Гусева, художник В. Доррер, дирижер Ниязи. Ее основное отличие — сжатие музыкально-сценического действия до трех актов при незначительных сюжетных изменениях в экспозиции. Новая редакция, со всеми произведенными композитором небольшими сокращениями, отдельными перестановками, заново написанными страницами, не является «улучшенным» или «облегченным» вариантом редакции 1952 года. Это в значительной мере новая художественная концепция, в отдельных случаях с новыми сюжетно-драматургическими акцентами. Поэтому обе упомянутые редакции имеют равное право на существование и в равной мере вызывают исследовательский интерес.

В настоящей работе рассматривается редакция 1952 года, соответствующая бакинской, ленинградской и пражской постановкам 1952—59 годов, а также клавиру балета (М., Музфонд СССР, 1954).

торые дают предпосылки к активному сценическому действию: эпизод с фреской семи красавиц, захват престола Бахрам-Гура, нашествие на страну враждебных войск, предательство визиря Раст Ровшена, фантастика семи новелл, наконец, мотив символического исчезновения Бахрама. По существу же балет имеет новую сюжетную линию. В центре ее — образ народа-борца за свое счастье, обличителя насилия и грабежа. Здесь как бы сконцентрированы те многочисленные разбросанные по страницам «Хамсэ» эпизоды, которые проникнуты отрицанием всяческого угнетения человека человеком, заострен социально-философский смысл поэзии Низами. Сам поэт во второй книге «Искендер-намэ» лаконично выразил его так: «Недолговечно государство, в котором царит несправедливость, недолговечен и человек, совершающий несправедливость».

Подчеркнутость социального звучания, на наш взгляд, ни в коей мере не лишила произведение жанровой специфики и романтической природы образов, не превратила балет и в драматизированную социальную аллерию с танцами.

Авторы балета исходили в свой тенденции из содержания поэзии Низами, отступая от него в обрисовке отдельных ситуаций и деталей сюжета, но сохраняя верность общей направленности творчества азербайджанского поэта.

Революционно-протестующие ноты поэзии Низами отмечали многие советские исследователи его творчества¹.

Прообразы народного вожака воина Мензера и семи ремесленников, олицетворяющих в балете Караева образ народа, можно без труда увидеть в символических портретах семи узников, раскрывающих шаху Бахраму глаза на жестокость, царящую в

¹ Более того, не раз указывалось на вероятную связь философских взглядов Низами с идеями «ахи» — тайной религиозно-политической организации средневекового Востока, объединявшей ремесленников и ставившей одной из задач вооруженную защиту своих членов от бесправия. Е. Бертельс в своем недавно опубликованном исследовании прямо связывает с воззрениями «ахи» многие гневные строки поэзии Низами (Е. Бертельс. Низами. Творческий путь. М., 1956, стр. 75—76). Видный советский востоковед акад. Вл. Гордлевский, ссылаясь на сведения арабского путешественника XIV в. Ибн-Баттуты, дает обстоятельную характеристику деятельности «ахи», сообщая, между прочим, что «для Ибн-Баттуты... ахи стоят на страже справедливости и уничтожения тиранов». (Вл. Гордлевский. Государство сельджукидов Малой Азии. М.—Л., 1941, стр. 111).

стране (семь вставных рассказов — жалоб)¹. Они — и в силуэте нищего хлебопашца из «Сокровищницы тайн»², и в героическом образе каменотеса Фархада из поэмы «Хосров и Ширин»³.

В сюжете балета Караева нашли своеобразное воплощение и такие страницы поэм Низами, смело бичующие уродливые явления своего времени, как «Рассказ о старухе и султানে Санджаре» («Сокровищница тайн»), «Рассказ о царе-притеснителе и правдивом человеке» (там же), притча о правителе Мерва, бросавшем на растерзание псам провинившихся подданных («Лейли и Меджнун»), и многие другие.

Вводя в балет сюжетные мотивы из других поэм Низами, либреттист и композитор в то же время значительно переосмыслили отдельные сюжетные элементы поэмы «Семь красавиц». Это, на первый взгляд, «вольное» обращение с литературным первоисточником было также продиктовано стремлением акцентировать в рамках одного сюжета центральную идею творчества Низами в целом.

Новый идейный смысл приобрела в балете, в первую очередь, тема семи красавиц, выражающая у Низами мысль о необходимом для каждого правителя неустан-

¹ Е. Бертельс отмечает: «Это уже не веселые шуточные сказки, а мрачные картины феодального гнета. Можно думать, что поэту здесь не приходилось напрягать фантазию. Эти сцены бесправия людей, поправки их человеческого достоинства и жестокого к ним отношения он нередко мог наблюдать собственными глазами» (упом. работа, стр. 190).

² «Водою мне — видишь — мой пот на спине;

Концы моих пальцев — лопатою мне...»

(Рассказ о Соломоне и поселянине. «Сокровищница тайн», перевод М. Шагинян).

³ Противопоставляя Хосрову самоотверженный образ Фархада, Низами не случайно выводит его ремесленником, искусным мастером. «Его гигантский рост и сверхчеловеческие силы заставляют видеть в нем скорее не индивидуального богатыря, а олицетворенное воплощение труда» (Е. Бертельс, упом. работа, стр. 124). В сопоставлении с Фархадом отчетливее проступают недостатки царевича Хосрова, изнеженного эгоиста-аристократа. Мысль о двух силах современного Низами общества — созидательной и разрушающей — развита и в других произведениях поэта. Вспомним «червяка, порождающего шелк» и «червяка, пожирающего шелк» в «Сокровищнице тайн». Любопытно, что этот социально-этический мотив характерен для средневековой литературы Переднего Востока и Закавказья. Напомним, например, басни «Вол и конь» или «Церковь и мельница» выдающегося армянского баснописца XII века Вардана Айгекеца. См. И. Орбели. Басни средневековой Армении. М.—Л., 1956.

ном стремлении к нравственному совершенству. Но способен ли властитель, даже самый прославленный, — читаем мы между строк «Хамсэ», — пренебречь своими алчными и корыстолюбивыми интересами во имя народного блага? Не потому ли даже Бахрам-Гур, один из самых привлекательных образов в галерее правителей, развернутой в «Пятерице», исчезает из жизни, вынужденный признать, что ему не под силу достичь той степени совершенства, которая позволяет человеку управлять государством? Не потому ли с таким щедрым великолепием и любовью описана в «Искендер-намэ» идеальная страна равенства и братства, где народ не знает ни нищеты, ни какой бы то ни было притесняющей власти?

Авторы балета воплощают высоко этическое начало борьбы за моральное совершенствование Бахрама в образе Айши, простой девушки из народа. Ее любовь к Бахраму действенна и жертвенна. Она не знает границ, возвышается над страданием, и даже смерть не властна над ее красотой. В образе Айши, отсутствующем у Низами, как бы соединены благородные черты, которыми наделены и Лейли, и рабыня Фитнэ из «Семи красавиц», а еще больше — красавица Ширин из поэмы «Хосров и Ширин». Но эта любовь неспособна морально возвысить шаха, ибо Бахрам глубоко чужд своему народу, и любовь к Айше — только эгоистическая прихоть избалованного властителя. В этом — внутренняя конфликтность, трагедийная сущность темы любви Айши, составляющей в то же время, вместе с темой судьбы народа, «сквозную» линию драматургии балета¹.

Тема же семи красавиц, как и тема коварства визирия, в балете дополняет «контрсквозную» линию. Она обобщает образ того иллюзорного, призрачного счастья, в погоне за которым Бахрам все дальше и дальше уходит от своего народа, презирая свои обязанности по отношению к государству. И сам шах Бахрам сохраняет в балете лишь некоторые черты сходства со своим литературным прототипом. Ловкий охотник, молодой и

¹ К драматургической роли темы Айши можно применить оценку Е. Бертельса, касающуюся «Хосров и Ширин»: «В сущности, вся поэма — цепь разочарований Ширин, которую поражают в самое сердце недостойные поступки ее возлюбленного». Упом. работа, стр. 123.

блестящий повелитель, безудержный, как и в поэме, в жажде наслаждения, он лишен в балете многих высоко нравственных черт характера, какими наделяет Низами легендарного сасанидского шаха. Он не столько горд и пытлив в поисках методов управления страной, сколько надменен и падок до лести, внутренне неустойчив и малодушно жесток. Образ Бахрама в балете имеет значительно больше сходства с образом царя Хосрова («Хосров и Ширин»).

Акцентируя народно-героическую линию балета и придав теме семи красавиц подчиненную роль, авторы балета вовсе не лишили себя права дать балету его нынешнее наименование¹. Ведь и центральный по своей композиции эпизод семи красавиц, по которому поэма Низами получила свое название, все же не охватывает всех сторон идейного содержания произведения².

Нельзя согласиться и с высказывающимися иногда соображениями, будто дивертисмент семи красавиц решен в плане эффекта «сцены-ревю» и выпадает из общей драматургии балета³. Утверждение, что образы семи красавиц драматургически «слабо связаны с основной линией сюжетного развития», что «эти персонажи участвуют только в дивертисменте»⁴, опровергает анализ партитуры Караева, убеждающий в сквозном развитии линии семи красавиц и действенном значении ее в музыкальной драматургии балета.

Вот почему значительно более верной кажется нам мысль, высказанная в числе других критиков Н. Ивановским: «В сюжетную ткань балета вплетена легендарная история шаха Бахрама, увидевшего на стенах полуразрушенного замка фрески с изображениями семи красавиц; они живут в воображении шаха. С этим сказочным мотивом органически сочетается реалистический сюжет любви к Бахраму девушки Айши, принявшей его за простого охотника. Все это естественно и непринужденно входит

¹ Такое мнение высказывает, например, А. Гозенпуд на обсуждении постановки балета Ленинградским театром (см. стенограмму обсуждения, 25-I 1954 года, хранящуюся в библиотеке Ленинградского отделения ВТО).

² Это отмечает Е. Бертельс: «Как бы ни были привлекательны эти прелестные сказки, все же основной смысл поэмы заложен не в них, а в истории главного героя Бахрама». Низами. Избранные произведения. «Советский писатель», 1947. Вступительная статья Е. Бертельса, стр. XXIV. На стр. 164 упоминавшегося выше исследования эта мысль проводится Бертельсом еще отчетливее: «Интересно, что и Низами построил свою поэму на двух сюжетных линиях — истории Бахрама и ряде новелл. Но у Низами новеллы не связаны с историей Бахрама».

³ В. Красовская. Балетный сезон в Ленинграде. «Звезда», № 9, 1954.

⁴ А. Гозенпуд. «Семь красавиц». «Советская музыка», № 5, 1954.

в развитие действия, но служит лишь ярким, богато расцвеченным фоном для образа народа, центрального героя в балете»¹.

При всех отличиях от сюжета Низами, в балете «Семь красавиц» сохранены и заострены в формах, присущих произведению музыкально-хореографического жанра, типичные идеи, образы и мотивы творчества великого поэта.

Драматургия балета многолинейна. Здесь органически взаимосвязаны несколько непрерывно развивающихся линий.

«Хореографическая пьеса, — замечает по этому поводу Д. Житомирский, — очищена от балласта «вставных» номеров, искусственно вмонтированных, уводящих в сторону дивертисментов. Идеино значительная тема раскрыта в ярко очерченных образах, в непрерывно развивающемся действии»².

Балет начинается с кажущегося единства, завершается же полным разобщением, противопоставлением сил «сквозного» и «контрсквозного» действий.

От картины к картине развиваются образы центральных героев балета — народа, Айши и Мензера. В сложном психологическом развитии, в последовательном выявлении новых и новых черт характера вырисовывается портрет Бахрама, все более развенчивается образ вириря.

При этом важно, что музыка «Семи красавиц», являющаяся замечательным образцом слияния принципов, преемственных от традиций классического балета и смело новаторских, не ограничивается ролью сопровождения сценического действия, но составляет важнейший идейный элемент спектакля. «Музыка, несомненно, составляет сильнейшую сторону произведения, от нее в значительной мере исходят одухотворенность, эмоциональная сила балета»³.

Краткое содержание балета. В руинах замка отшельник показывает молодому шаху Бахраму, заблудившемуся в горах во время охоты, изображения прекрасных царевен из семи дальних стран. Внезапно портреты семи красавиц оживают. Легкими видениями они окружают очарованного шаха, манят его, но тотчас

¹ Н. Ивановский. Образы Низами на балетной сцене. «Вечерний Ленинград» от 11-ХІІ 1953 г.

² Д. Житомирский. Новый азербайджанский балет. «Литературная газета» от 20-І 1953 г.

³ Д. Житомирский. Упом. статья.

же исчезают. Занимается заря. Цветущую долину в горах, где неподалеку от старого замка расположен скромный домик охотника Мензера, озаряет солнце. Мензер и его сестра Айша любуются родным краем. Из ~~развалин~~ выходит молодой охотник. Гостеприимный Мензер дает ему приют. Айша поражена ловкостью прекрасного незнакомца. Ее красота и простодушие, бескорыстие и мужественное благородство Мензера вытесняют из памяти Бахрама ночные видения. Во власти искренних побуждений, он готов побрататься с Мензером, готов ответить на любовь, вспыхнувшую в сердце простой девушки. Внезапный шум оповещает приближение шахской свиты. Визирь шаха Раст Ровшен спешит сообщить правителю о нападении на страну хазар. Бахрам уходит в поход против врага. Вместе с крестьянами-ополченцами в поход уходит и Мензер. Айша остается одна. Недолго продолжалось ее счастье: ее возлюбленный, которого она принимала за простого охотника, оказался могущественным Бахрам-Гуром. Тревожные предчувствия закрадываются в сердце девушки.

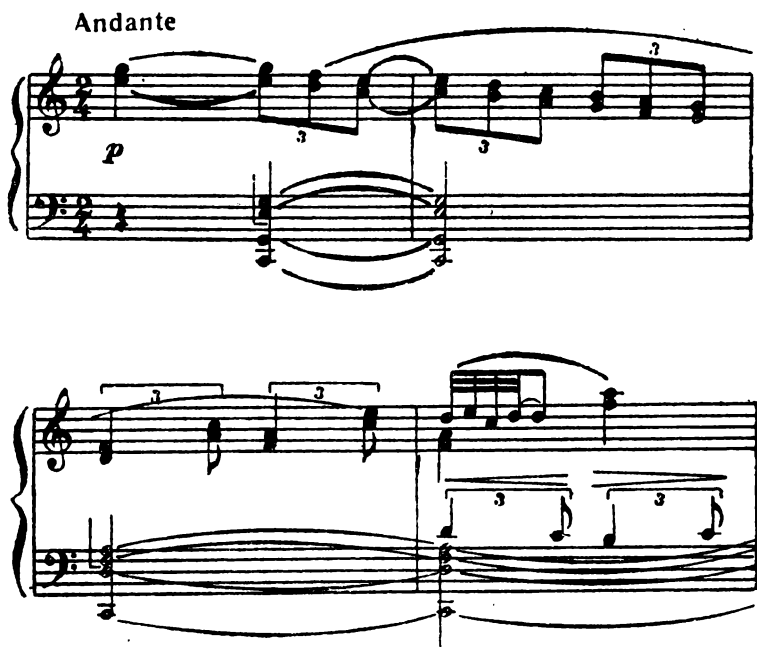
Своим наместником Бахрам оставил жестокого, властолюбивого и коварного Визиря. Визирь замышляет убить шаха. Он тиранит и грабит народ. Народ верит в справедливость шаха, ждет его возвращения. Когда спасенный от руки наемных убийц, благодаря преданности Мензера, шах возвращается на родину, народ помогает ему вернуть трон, захваченный Визирем. Но малодушный и надменный правитель не склонен стать на защиту народных интересов. Поддав под влияние Раст Ровшена, обманувшего шаха хитрой лестью, Бахрам оставляет деяния Визиря безнаказанными. Схвачены и заточены в темницу Мензер и семь ремесленников, осмелившиеся указать Бахраму на его несправедливость. Вместо забот о государстве, Бахрам проводит время в пирах и забавах. Напрасно Айша молит его о возвращении свободы узникам, о прекращении насилия над народом.

Однако ни забавные проделки шутов, ни пьяный разгул, ни томные пляски гаремных девушек — ничто не веселит шаха: его тяготит разрыв с Айшой, страшит народный гнев. Только в любви сказочных семи красавиц, изображения которых Бахрам некогда увидел в развалинах древнего замка, он найдет забвение от мучительных укоров совести и волнений любви. Так обещает коварный Визирь, силой волшебства вновь вызывающий прекрасные видения. Но чары семи красавиц не могут дать успокоение Бахраму. Они лишь подчеркивают внутреннюю опустошенность правителя, предавшего свой народ. Бахрам глух к страданиям и слезам крестьян, посевы которых вытоптаны и бедные хижины сожжены за то, что они укрыли бежавших из шахской темницы Мензера и ремесленников. Теперь он жаждет лишь любви Айши. Но девушка, все еще любящая Бахрама, страстно молит шаха отказаться от власти, которой он недостоин, стать снова простым охотником, каким она его впервые узнала. Только тогда она сможет соединить с ним свою судьбу. Разгневанный дерзостью Айши, шах убивает девушку. Гневно обличаемый семью ремесленниками — посланцами народа, уже свершившими народный суд над Визирем, морально уничтоженный Бахрам покидает пределы страны.

В 4-х актах и 7-ми картинах балета Кара Караев развернул волнующее, одухотворенное большой эмоцио-

нальной силой музыкально-хореографическое повествование.

В небольшой оркестровой Прелюдии возникает романтично взволнованный, светлый и благородный образ Айши. Своей чистотой и прозрачностью первая тема ее напоминает побочную тему из «Лейли и Меджнун». Обращает внимание тональное тождество обеих тем (C-dur).



Развиваясь, элегическая тема эта звучит все более взволнованно. В среднем разделе, основанном на новой теме, музыка приобретает беспокойно драматический характер. Тревога и напряжение достигают большой силы, как бы предвещая трагический исход событий... И снова печально льется начальный напев. Но теперь он не получает большого развития, а тихо угасает. В небольшом заключительном построении подытожен основной образно-эмоциональный смысл Прелюдии. Светло и тор-

жественно звучат сопоставления трезвучий Т и VI низкой C-dur. Легкой тенью сомнения омрачают последний тонический аккорд звуки «dis» и «fis», заставляя вспомнить о тревожном тоне среднего e-moll'ного раздела¹.

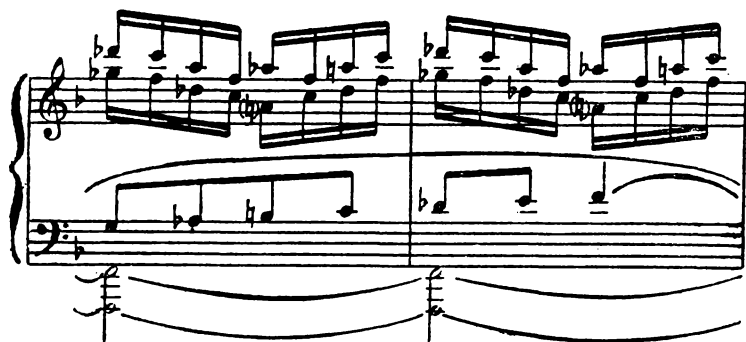
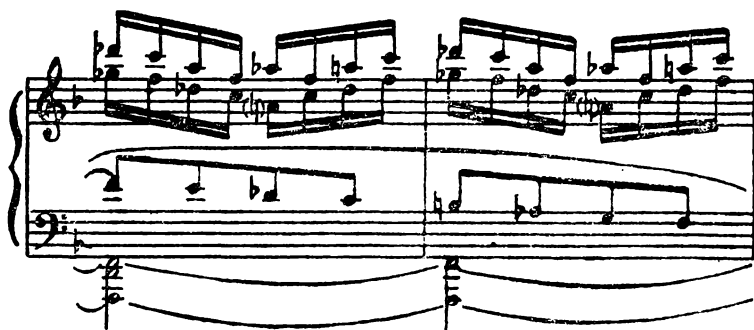
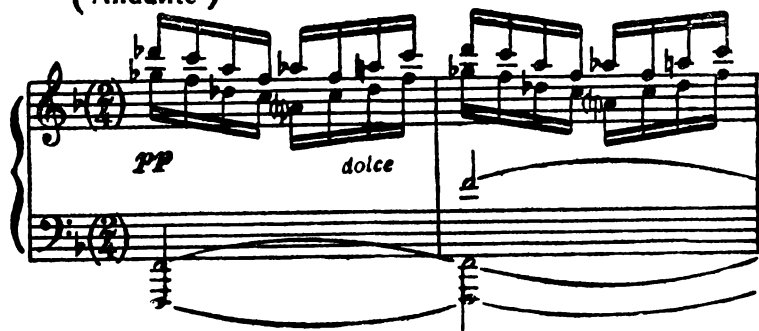
Первое действие балета представляет развернутую экспозицию сил «сквозного» и «контрсквозного» действий и частичную завязку драматического конфликта. В первой половине этого действия («Интродукция») четко намечена линия семи красавиц. Весь эпизод первого появления красавиц рисует сказочно-неуловимый их образ. Лишь сумеречно-романтический вальс да тематическое предвосхищение вальса из дивертисмента третьего действия приносят в музыку легкий оттенок чувственности. Это — мираж, *Fata morgana*, символ рокового влечения Бахрама². Средства выразительности здесь почти целиком связаны со сферой «музыкальной фантастики». Отзвуки ночной грозы, несколько архаичный облик седого отшельника, таинственный полумрак развалин лаконично воссозданы в музыке посредством красочных мажоро-минорных аккордовых сопоставлений, элементов сложных ладов, колористическим использованием регистров, тембров, ритмо-формул. В центре Интродукции — эпизод, развивающий лейттему «семи красавиц» («волшебное наваждение»). Хрупкая полифония этой темы, ее ладово-гармоническая и тембровая изысканность придают ей характер ласкового шелеста, причудливого мерцания (см. нотный пример на стр. 107).

Почти вся вторая половина действия посвящена экспозиции образов центральных героев балета — Мензера и Айши (колоритный «Танец-игра Айши и Мензера», грациозно шаловливая «Вариация Айши», кокетливый

¹ Надо сказать, что классический прием объединения тональных сфер двух, а то и нескольких, контрастных по своей образности разделов в построении, завершающем произведение (или отдельный его эпизод), у Кара Караева (и в частности в «Семи красавицах») получает собственное выражение — в виде приведенного выше наложения или красочных, как бы подытоживающих сопоставлений тоник использованных прежде тональностей (эпизод «Площадь ремесленников», «Индийская красавица», вальс третьего действия), в виде крутого завершения каденции тоникой предшествующей тональности («Шествие») и т. п.

² Неслучайна и пометка П. Гусева в плане-заказе Караеву: «Никаких индивидуальных и национальных характеристик!»

(Andante)



«Танец с рогом» — Айша подносит вино брату и незнакомцу в знак дружбы). Музыкальная характеристика героев здесь максимально приближена к народной азербай-

байджанской музыке, однако с заметным авторским переосмыслением фольклорных элементов. Образцом творческого использования выразительных средств народной музыки, лишенного какого-либо подражания, служит, например, «Танец с рогом»¹.

Завязка лирической линии «Айша — Бахрам» с большой эмоциональной силой воплощена в дуэте — Адажио героев.

В музыке Адажио точно запечатлено внезапно вспыхнувшее чувство любви, одновременно доверчивое и робкое, наполненное ликованием и счастьем, но омрачаемое шемящим предчувствием беды. По психологической оправданности эмоций, мастерству раскрытия образа в процессе его становления и поистине симфонического развития, динамичности и художественной завершенности формы, типичности композиционно-стилевых приемов — это один из выразительнейших образцов караевской лирики.



¹ Близость танца к народным истокам усматривается в изяществе его прихотливо-синкопированной мелодии, ее гибких метро-ритмических переборах, в большой роли многократных повторений опорных звуков, в изысканных малосекундовых задержаниях с форшлагом к ладовым устоям и других приемах их опеваний, в роли нисходящих секвентных построений, вопросо-ответного начала в структуре мелодии, в ее своеобразной ладовой окрашенности, в остинатности басовой опоры и метроритма сопровождения, в выборе инструментальных тембров и т. д.

Но характерные национально-ладовые штрихи совмещаются здесь с гармонизацией в мажоре и с красочными ладо-гармоническими вкраплениями, не свойственными народной музыке, типичные метро-ритмические попевки комбинируются еще свободнее, чем в народной музыке, изменяется масштабность формы и т. д.



Исключительно выразительна пластичная и благородная в своих очертаниях мелодика Адажио. Существо ее образности — в синтезе непосредственной эмоциональности и непрерывного роста напряжения. Композитор щедро вплетает в мелодическую линию мелизматические элементы азербайджанского народного мелоса, изящно обволакивающие опорные звуки и усиливающие их тяготение. Мелодическая выразительность танца неотделима от особенностей гармонического мышления.

Первая же интонация темы Адажио как бы «отравлена» функционально чужеродным звуком («h» на сильном времени в тоническом трезвучии C-dur). Этот штрих ощущается как своего рода принцип на всем почти протяжении Адажио: при решительном господстве тоники C-dur по крайней мере на протяжении $\frac{2}{3}$ танца, звучание ее все время вуалируется, затемняется внезапными, легко набегающими тенями гармоний других, преимущественно субдоминантовых функций; одновременно широкое применение самых различных форм альтерации, неаккордовых звуков, постоянное оттягивание полного разрешения усиливают внутреннюю экспрессию музыки, создают атмосферу ожидания, своеобразной напряженной «борьбы за тонику». Тем ярче и радужнее, «желаннее» вспышки устойчивых тонических комплексов.

Используя отмеченные средства как важный драматургический прием, Караев с их помощью конструирует форму Адажио (простая трехчастность). При очень четком членении на несколько разделов, ее определяет сво-

бодный поток развития единого тематического материала, непосредственно выражающий гибкие смены и оттенки ведущего настроения.

Каденционный оборот первого четырехтакта — зерна темы — есть одновременно и начало нового предложения, где основная тематическая мысль разрастается до 15 тактов (включая сюда и небольшое дополнение, завершающее 1-ю часть дуэта). Усиление красочных эффектов и гармонического напряжения здесь неотделимо от предельной полифонизации музыкальной ткани и насыщенности оркестровой палитры.

Следующий небольшой разработочный раздел — *piu mosso* дает еще более динамичное развитие образа. Характерно настойчивое восхождение мелодии (интенсивно опеваемые опорные точки ее фиксируют диатонический звукоряд g^1 — g^3) и вслед за мощной кульминацией — ступенчатый, как бы тормозящий движение спад. Наряду с убыстрением темпа, отметим также учащение метро-ритмической пульсации — новую, более активную ритмическую формулу, большую дробность фразировки, возбужденную смену метров $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$. Колористический сдвиг в сфере терцового минорного окружения C-dur (a-moll — e-moll) лишь внешне и не надолго застилает тонику главной тональности. В модуляционных блужданиях она все время «нащупывается» и тут же отстраняется.

Очень тонкая находка Караева — первые такты репризы, где возвращение темы поначалу связано со светлым звучащим E-dur, и первый звук мелодии «h» утрачивает свою болезненную окраску. Зато и вновь возвращающийся C-dur неожиданно тускнеет, блекнет. И хотя скрипки и альты на этот раз допевают тему в пластичной и очень закругленной совершенной каденции на тонике, последняя уже не воспринимается как утверждение образа счастья: маленькая кода с ее хрупкими, истончающимися звучаниями (нисходящая цепочка малых терций, стаккато флейт, кларнетов, челесты и pizzicato скрипок) окутывает светлую радость дымкой сомнения. Чужеродными звуками «отравлены» и почти самые последние такты Адажио.

В первом действии, обобщенная во взаимоотношениях Мензера и Бахрама («Танец-единоборство» в духе героического «джэнги»¹) и выраженная непосредственно (уход народных ополченцев на войну), отчетливо обрисована линия «правитель—народ». Здесь она показана

¹ Жанр «джэнги» — боевой музыки танцевального склада — создан композиторами Азербайджана в советские годы на основе характерных особенностей народной музыки воинственно героического содержания. У. Гаджибеков, которому принадлежит первое «джэнги» (народная пляска III акта в опере «Кёр-оглы»), писал

в плане «доверия к правителю и совместных с ним действий»¹. Наиболее яркое выражение это получает в эпизоде «Воинственной пляски».

Всем складом музыки «Воинственная пляска» также напоминает «джэнги»; одновременно композитор претворяет в ней характерные особенности древнего «яллы», с его целеустремленным движением и многократным возвращением начального тематического материала.

(Allegro risoluto)



Сохраняя типичную для народного танца двухдольную метро-

ритмическую формулу  на протяжении всего

в связи с большим развитием этой «новой формы военной музыки» в годы Великой Отечественной войны: «Еще со времен легендарного Кёр-оглы мощные звуки национального инструмента — зурны и удары барабанов пробуждали боевой дух воинов, звали их к ратным подвигам, к победе над врагом» (У. Гаджибеков. Предисловие к сборнику «Музыка советского Азербайджана в дни Великой Отечественной войны». Баку. 1945, стр. 10). Кроме У. Гаджибекова важную роль в развитии жанра «джэнги» сыграл С. Рустамов.

¹ Ю. Слонимский. Особенности балета «Семь красавиц», 1952. Рукопись.

развития основной темы, композитор соединяет ее в кульминационном проведении с другой, звучащей воинственным призывом у труб и имеющей трехдольное строение¹. Очень свободно переосмыслено в дальнейшем ладо-интонационное содержание основной мелодии; в нее вкраплены напряженные интервалы, резко поворачивающие тему в русло новых тональностей. Это усиливает настроение острой тревоги и драматизма. Они особенно ощутимы в одном из последнихведений темы пляски, где в нее вклинивается резкий интервал уменьшенной квинты — одна из типичных интонаций музыкальной характеристики Визиря. Так, гибко перерастая в сцену заговора, эпизод «Воинственной пляски» приобретает новую драматургическую функцию выявления еще одной линии балета — коварства Визиря.

Во втором действии на первый план выдвинута линия «правитель—народ». В танцевальной сюите «На площади ремесленников» (вторая картина балета) народ получает жанровую характеристику. Экспозиция народа, как и экспозиция Мензера и Айши, содержит много выразительных элементов, заимствованных из музыкального фольклора.

К концу действия линия «правитель—народ» достигает остро драматического выражения. Этот центральный конфликт балета дан здесь в двух этапах, знаменующих вместе с тем и развитие образа народа: разгром рыночных товаров шахскими сборщиками податей в конце первой картины второго действия (народ показан в состоянии горестного оцепенения) и предательство Бахрама в конце третьей картины того же действия (первая вспышка народного негодования). Конфликт этот превосходно подчеркнут в музыке с помощью резко контрастных противопоставлений самых различных образно-эмоциональных планов изложения.

Углубляя характеристику сил «контрсквозного действия», Караев посвящает вторую картину этого акта наброске Визиря (сцена-монолог в подzemелье шахского дворца).

Эта картина содержит два раздела: оркестровое вступление-пантомиму (Визирь любит сокровищами шаха) и «Танец жажды власти и богатства». В обоих разделах сосредоточены те типические музыкально-стилевые приемы, в развитии которых на протяжении балета вырисовывается портрет Визиря. Основу характеристики составляет острый гротеск.

¹ Перебой двух- и трехдольных метров — явление очень характерное для азербайджанской народной музыки. См. об этом ниже.

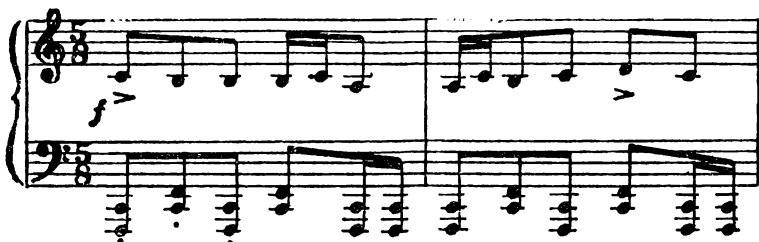


*Народная артистка Азерб. ССР Л. Векилова — создательница
образа Айши («Семь красавиц» К. Караева)*



*«Семь красавиц» К. Караева в постановке МАЛЕГОТ. Сцена встречи Бахрама
(«Шествие»), финал 2 акта*

(Andantino)



Композитор подает образ как бы в двух преломлениях гротеска. С одной стороны, элементы уменьшенного и увеличенного ладов, многократная повторность размеренно-тяжелых басов, зловеще-

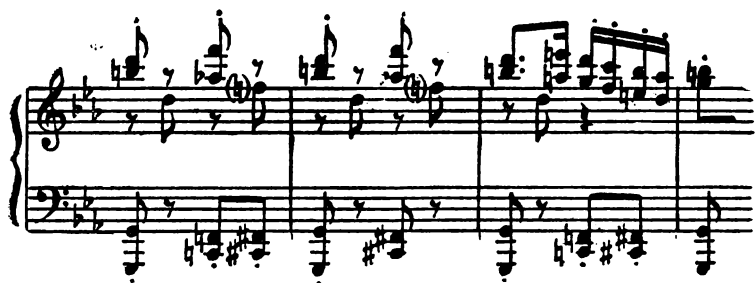
мертвенные оркестровые тембры говорят о фантастической природе образа. Однако, Визирь не только злой персонаж из сказки, но также и воплощение реально существующего зла, одно из уродливых проявлений средневековой действительности. Вот почему Караев использует здесь и метод гротескно-жанрового обобщения. Танец Визиря — пародия на народный азербайджанский танец, и потому типичные для последнего черты (характерная ритмическая фигура сопровождения, традиционная ритмическая группировка, кварто-квинтовые гармонии, свойственные ашугским, в том числе и танцевальным формам, и другие) соединены с чертами ему чуждыми (интонации уменьшенной терции, тритона, преобладание уменьшенных гармоний, метр 5/8 — во второй теме, характерная судорожность ритмов и т. п.).

Временный перевес «контрсквозных» сил знаменует одна из кульминаций балета — финальное «Шествие» второго действия (сцена встречи шаха придворной челядью во главе с лицемерным Визирем). «Шествие» — эффектнейшая страница партитуры балета. Развитие образа здесь построено на принципе многократного, непрерывно нарастающего вариационно-вариантного проведения темы. В экспозиционном изложении темы есть что-то механическое, «невсамделишное», слегка насмешливое, что связано и с ладо-гармонической угловатостью, и с подчеркнутой чеканностью ритма, и с холодноватой колкостью оркестрового звучания: чуть слышно, будто издали, звучат малая и большая флейты при сухом, отрывистом сопровождении струнных¹.

(Tempo di marcia. Moderato)



¹ В экспозиции образа «Шествия» нельзя не увидеть развития Караевым традиции гротескной обрисовки злых сказочных образов в русской оперной классике, прослеживающейся от «Марша Черномора» Глинки до страниц, характеризующих Звездочета у Римского-Корсакова. Однако по мере развития образ «Шествия» воспринимается как все более реальная, грозная сила, только принявшая форму эффектного выхода придворных.

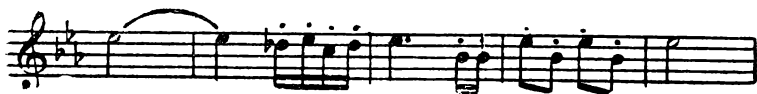


В развитии образа Караев широко пользуется, так сказать, «иллюстрирующими» приемами нагнетания динамики — резкие тональные сдвиги в начале почти каждого нового проведения, последовательное «сгущение» фактурной и регистровой окраски и мощное нарастание оркестровой звучности. К концу эпизода звучность поистине ошеломляет: занят весь большой — тройной! — состав оркестра. Упомянем также и использование всех динамических градаций — от *pp* до *tutta la forza*.

Эти популярные приемы здесь оправданы содержанием сцены: все новые и новые группы придворных, выходящие навстречу правителю, соединяются в пышную многолюдную процессию.

Однако значение «Шествия» выходит за рамки иллюстрации сценического события. Композитор мастерски воплощает в его музыке один из узловых этапов развития центрального конфликта балета — временное торжество «контрсквозных» сил. И поэтому образительные эффекты в «Шествии» даны в таком органическом сочетании с эмоционально-психологическими, в силу которого можно говорить о подлинной симфоничности развития. Это определяется не только гибкостью перерастания одного проведения-вариации в другое, но и различной и притом целенаправленной драматургической ролью отдельных групп вариаций.

Начиная с четвертой вариации, композитор вводит в партитуру резко и властно звучащий подголосок — сигнал, как бы возвещающий победу Визиря над народом в «борьбе за Бахрама»:



Следующий этап развития связан с попеременным выдвигением на первый план то центральной темы «Шествия», то сигнального подголоска (наиболее заметна его ведущая роль в шестой вариации, где основная тема играет явно аккомпанирующую роль), и композитор проявляет немало умной изобретательности, в том числе и полифонической, направленной на выявление эмоционально-образного замысла. В последнем проведении (мощно звучащая тема «Шествия») и коде (апофеоз «темы сигнала») устанавливается драматургическое равновесие обеих тем: звучащие раздельно, они взаимно дополняют друг друга. Об этом, кстати, говорят и самые последние такты сцены, которые, как уже было сказано, круто завершают Н-диг'ную тему сигнала тоникой Es-dur, играющей большую роль в драматургии «Шествия»...

Третье действие представляет новую, еще более напряженную волну нарастающего конфликта «правитель—народ», с которой смыкаются первые противоречия, разрушающие гармонию линии «Айша—Бахрам» (большой «Танец-действие» первой картины третьего акта). Этому резко противопоставлена жанровая сцена шахского пира с такими яркими эпизодами, как изысканный «Танец дворцовых танцовщиц», музыка которого точно окутывает слушателя прозрачной дымкой мечтательной грусти, и «Танец шутов» — оживленное скерцо, передающее обобщенный образ задорной, дразнящей шутки. Меткими штрихами подчеркнуты в этой музыке затейливые прыжки, потешная игра, веселый смех. По образному описанию В. Городинского, «здесь стремительно мчащийся звуковой поток словно блещет веселыми улыбками, сверкает тысячами потешных огней»¹. Композитор свободно развивает мелодию азербайджанского танца «Брильянт», обогащая ее остроумной игрой гармонических красок, яркими, непрерывно сменяющимися вспышками инструментальных тембров. В отдельных приемах изложения можно увидеть претворение ашугских наигрышей на сазе, свирельных напевов.

На заключительную картину третьего действия падает кульминация линии «Семи красавиц» (дивертисментная сюита «Семь портретов»).

Сюита эта является выдающимся образцом живописно-характеристического мастерства К. Караева. Эта волшебная феерия своеобразно претворяет символику поэмы Низами. Семь прекрасных царевен собраны в разноцветные дворцы Бахрам-Гура со всех концов света. Семь ночей поочередно рассказывают они шаху назидательные

¹ В Городинский, упом. статья.

сказки, и цвет одежды каждой из красавиц, связанный с древневавилонскими астрологическими представлениями и принадлежащий той или иной планете, которая покровительствует красавице, — черный, желтый, зеленый, красный, бирюзовый, сандаловый (бледнокоричневый) и белый — определяет ту или другую степень нравственного совершенства человека: от грубой чувственности до просветленной, морально возвышающей любви¹.

Семи портретам предпослано краткое вступление, основанное на теме «семи красавиц».

Причудлив и изысканен портрет Индийской красавицы. Томный, чуть колышущийся напев подлинной бенгальской мелодии окрашен холодноватым тембром солирующей флейты. Затаенно звучит угловатое, изломанное в своих очертаниях сопровождение напева. В своем развитии мелодия танца «теплее». Ее оживляют красочные тональные контрасты и вкрадчивые имитационные переключки. Особая мягкость и задушевность образа в репризе связана с оркестровым колоритом: на фоне хрустальных аккордов флейт, арфы и кларнетов тему попеременно, в чередовании с нежными подголосками скрипок и альтов, ведут гобой и фагот, кларнет и виолончель. Портрет красавицы дорисовывают завораживающие своей гармонией и инструментовкой созвучия (Fis-dur и a-moll), возвращающие образу его сказочный характер.

Словно вихрь, врывается огневая вакхическая пляска, воплощающая образ Византийской красавицы. Здесь все звенит, сверкает. Несколько диковатая экспрессия танца, также фантастическая в своей основе, выражена в оригинальной ладовой окраске, жестких линиях мелодии, обостренных диссонансах и усилена широким использованием «экзотических» звучаний флейты-пикколо, треугольника и колокольчиков.

Музыкальный портрет Хорезмской красавицы нарисован совсем в иной манере. В основе ее шаловливо-кокетливого танца лежит игровая узбекская мелодия, синтезировавшая признаки пятиступенного и миксолидийского ладов. В изложении темы есть типичные для узбекской народной музыки черты: симметричное, вопросо-ответное варьирование центральной мелодической по-

¹ Авторы балета делают противоположный акцент: каждый из последующих образов сюиты — новая ступень чувственного обольщения Бахрама.

певки, кварто-квинтовые параллелизмы голосов и длительные органнe пункты. Структурная и ритмическая рельефность мелодии подчеркнута четким противопоставлением инструментов различных групп симфонического оркестра и броскими сопоставлениями тональностей темы и небольших интермедий-припевов (As-dur и A-dur). Характерный национальный колорит танца усугубляется и благодаря вкраплению в оркестровую ткань звучаний, близких тембру народных инструментов Узбекистана. При всем этом, подчеркнутый «миниатюризм» образа, как бы своеобразно трактованный стиль «pittoguesque» способствует сохранению рамок сказочности на протяжении всего танца.

В портрете Славянской красавицы также заметно стремление к конкретной национальной характеристике в сочетании со сказочно-лубочными приемами выразительности. Тема танца, немного в стиле широких народных напевов, отличается характерной славянской задушевностью интонаций и особо мягким каденционным «росчерком» (натуральный минор, подчеркнутая плагальность). Принцип сочетания неизменной почти на всем протяжении танца темы с фактурно преобразующимся сопровождением также подчеркивает «русский» характер образа. Наигрыши же деревянных и переборы струнных звучат совсем, как в русском народном оркестре.

В характеристике красавицы много градаций — от горделивой величавости до размашистой, беззаботной удалы. Но композитор как бы нарочно сохраняет все время известный холодок, бесстрастность: будь образ чуть больше согрет обаянием женственности, перед слушателем предстала бы совсем живая, а не сказочная красавица!¹

Оправдан и своеобразный «испано-мавританский» стиль танца Магрибской красавицы из бирюзового замка. Композитор условно воспроизводит в его музыке колорит, присущий тесным переплетениям сред-

¹ Видимо, неудовлетворенный эмоциональной сдержанностью и некоторой растянутостью танца, Караев написал для последней редакции новую, более лаконичную вариацию «Славянской красавицы». В легкой, изящной, эффектно оркестрованной музыке этого танца, сохраняющей черты «славянской» задушевности, воплощен живой, простодушно-кокетливый образ.

невековой арабо-испанской культуры Северного побережья Африки (страны Магриба) и Пиренейского полуострова; переплетения эти характерны и для эпохи создания poem Низами и для времени более позднего, после реконкисты¹.

Танец красавицы из Магриба — символ своенравия и надменности, капризности и изменчивости. Музыка его то исполнена властной, манящей страсти, то настороженно-загадочна. Гибкая, ритмически изысканная мелодия богата дразнящими слух ладовыми нюансами. Она разворачивается медлительно, напряженными «уступами», восходя к звуковым вершинам и так же извилисто спускаясь с них.

(Andante con brio)

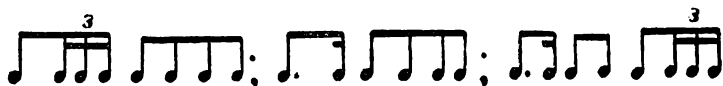


¹ В своей работе «Испанские увертюры Глинки» И. Рыжкин приводит ряд чрезвычайно интересных наблюдений великого композитора и ряда русских и зарубежных исследователей испанской культуры XIX века, отмечающих сходство южноиспанской и арабской музыки. Цитирую по указанной статье весьма характерное высказывание В. И. Боткина: «Здесь на каждом шагу чувствуешь родственность между Андалузией и Африкою... Между монотонным напевом «аггiero» (погонщик мулов) и мавританскими мелодиями — сходство поразительное». Сб. статей «М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти». М., 1958, стр. 112.



Любопытно, что мелодия получает различное ладовое освещение при восхождении (дорийский лад с IV # от звука «d») и спуске (фригийский от «e²»).

«Завораживает» и характерный ритм «испанского болеро», поддерживаемый с небольшими вариантами на протяжении танца самыми различными ударными инструментами:



и последовательная гамма звуковой динамики — от взрыва на *ii* в первых тактах танца и сочной густоты оркестровых красок его первого раздела до медленного, но неуклонного угасания звучности в небольшом разработочном разделе и особенно в репризе.

Портрет Китайской красавицы также дан в стиле «*pittoresque*», но на другой национальной основе, чем портрет «Хорезмской». Лукавой грации полны обе темы танца, построенные на интонациях пятиступенной «китайской» гаммы (звонкие хроматизмы темы среднего раздела только подчеркивают наивную бесхитростность пентатонного напева). Легкий, отрывистый аккомпанемент предельно прозрачен и прост и в то же время эффектен: в партитуру введены колористические инструменты — басовый кларнет, тамбурин, колокольчики, ксилофон, сообщающие образу еще большую национальную конкретность. Большая изобретательность проявлена композитором и в выборе исполнительских штрихов.

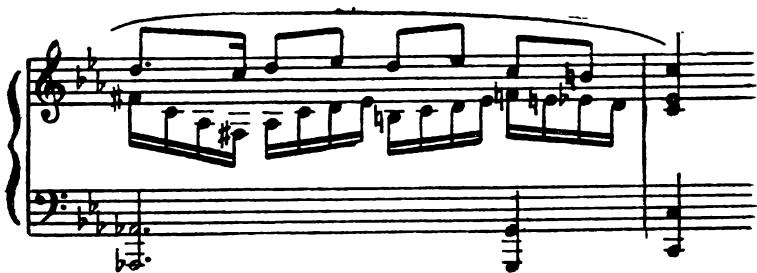
«Прекраснейшая из прекрасных» — Иранская красавица. На этот раз не сольная вариация, а дуэт-Адажио с Бахрамом служит портретной характеристикой красавицы. Пожалуй, эта характеристика наиболее эмоциональна среди «семи портретов». И уже не фан-

тастическое видение, а прекрасное существо из крови и плоти, покорившее молодого Бахрама, вырисовывается перед мысленным взором слушателя.

Нежно и сладостно струится певучий аккомпанемент кларнета и арфы, отдаленно напоминающий тему семи красавиц, а на его фоне гобой поет прекрасную песню любви. В этой песне — ласковая печаль и томление, за- таенная мольба.

(Andante cantabile)





Но вот в музыку Адажио вливается струя открытой, восторженной страсти. Увлекающим призывом звучат деревянные и струнные. В момент наибольшего подъема чувства в мощном звучании всего оркестра выделяются беспокойные тремоло струнных и напряженный контрапункт труб и тромбонов на интонациях темы семи красавиц. И снова звучит тема «Прекраснейшей», обволакиваемая прозрачным шелестом скрипок. В коде тема-контрапункт средней части окрашивается в спокойные лирические тона.

Адажио «Прекраснейшей» с его конкретно-чувственной «земной» окраской — превосходное введение в «Вальс», с блеском завершающий сюиту «Семь портретов». Настроение увлекательной праздничности, пронизывающее этот номер, подготавливается небольшой вступительной «интрадой» — красочной аккордовой переключкой деревянных и медных на фоне оstinатного «покачивающегося» аккомпанемента.

Первая тема вальса чрезвычайно импозантна. В мелодических оборотах ее улавливаются интонации народного лада «чаргах», а упругая, традиционно-вальсовая метрика естественно сплетается с движением, характерным для многих танцев Азербайджана¹.

Полнозвучию и блеску первого раздела вальса противопоставлена мягкая игра красок средней части. Ее спокойная песенная тема звучит сначала у двух валторн, на фоне изящного «реющего» сопровождения, а затем поочередно у инструментов различных групп оркестра.

¹ Нельзя согласиться с утверждением В. Городинского о «насилственности» такого сочетания, поскольку вальсовый характер движения — в природе многих танцев Азербайджана. См. В. Городинский, упом. статья. Еще Глинка чутко уловил эту особенность «восточной» музыки (вспомним вальсовый склад арии Ратмира).

Тембр ее становится все теплее, насыщеннее, а потом тема внезапно рассеивается, рассыпается в звонких пассажах флейт, кларнетов, гобоев... Снова возвращается первая тема, перерастающая в бравурную коду...

Вслед за третьим действием течение драмы резко меняется. В четвертом действии центр тяжести вновь перемещается на развитие образа народа. Неизбывность народного оптимизма с новой силой подчеркнута в сочной жанровой сюите «Деревенский праздник», которая составляет сильный контраст к утонченной роскоши феерии.

...«Саячи»¹ наигрывает бесхитростный свирельный напев, близкий подлинным азербайджанским «чобан баяты» — пастушеским наигрышам на тютэке. Музыка этого эпизода тонко имитирует характерные особенности таких наигрышей — свободно-вариационное разворачивание мелоса, тесно связанное с речитативно-импровизационной свободой метрики, настойчивое выделение ладовых устоев с помощью грациозной мелизматике, тонкое колебание ладовых оттенков:

(Andante)



¹ «Саячи» — старейший из пастухов, исполнитель шуточных мелодий («Хыдыр-хыдыр» и других) во время старинных обрядовых или календарных празднеств в сельских местностях Азербайджана.

В «Танцевальной игре крестьян», с характерными для нее оборотами, близкими ашугской музыке, крестьяне изображают сев хлеба, сбор урожая...

Принцип контраста — важнейший для драматургии «Семи красавиц» — в четвертом действии находит свое выражение во внезапной смене образов вслед за «Общим танцем».

Резкий контраст вносит, в первую очередь, «Танец вытаптывания» слуг Визиря. Этот танец является кульминационной точкой развития сил «контрсквозного действия».

Визгливо разнузданная мелодия «Танца вытаптывания» окрашена резким тембром малой флейты, а сопровождение ее нарочито грубыми гармониями меди и ударных, обнаженная ритмо-формула галопа усиливают образ тупого, жестокого упроста.

(Allegro molto. Furioso)



В развитии этого образа большую роль играют такие остро экспрессивные средства, как целотоновые последования в мелодии, тритоновые параллелизмы, разнотональные наложения и т. п.

Злая воля Визиря дает о себе знать в грозном голосе-трюмбонах, на момент прорезывающих «темой Визиря» однообразный ритм пляски.

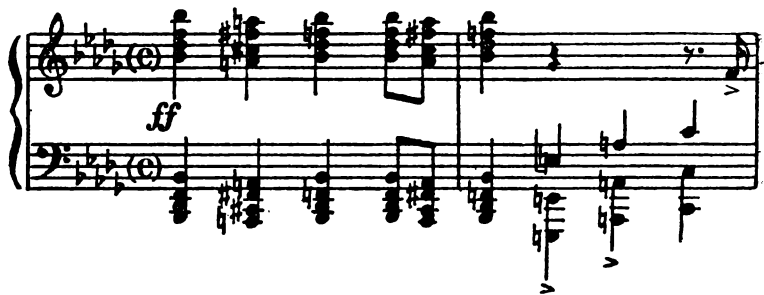
Галоп этот великолепно обобщает образ насилия. По словам Д. Шостаковича, он «соединяет в себе обличительный гротеск и драматизм», «подчеркивает жестокость, тупую, мертвящую силу деспотизма»¹.

Новый контраст вносит следующий непосредственно за галопом эпизод.

Горе и слезы народа обращены к шаху. В скованное ужасом и болью движение печального танца-шествия народа резко и властно вторгаются звуки рогов, оповещающие о приближении Бахрама. Резкое совмещение звуков: «f» и «с» в мелодии с «fis» и «cis» сопровождения напоминает суровую властность темы вступления из «Лейли и Меджнун».

И, как прорвавшийся из глубины народного сердца стон, поднимаются в ответ темы «народного плача» и «народного гнева». Мощной, страстной волной затопляют они тему Бахрама. Отчаяние, протест, проклятия звучат в этой музыке, по силе эмоционального воздействия, лаконизму выражения и драматургическому замыслу (кульминация народного горя) напоминающей народный хор «Хлеба, хлеба!» в сцене у Василия Блаженного («Борис Годунов» Мусоргского).

(Andante)



¹ Д. Шостакович. Новый азербайджанский балет. «Правда» от 18-ХІІ 1952 г. Эту сцену отмечал в своем докладе ІІ Всесоюзному съезду советских композиторов и Б. Ярустовский в качестве выдающегося образца мастерского воплощения в музыке драматического балетного действия.



Добиваясь в финальном действии балета драматической кульминации линии «народ—правитель», Караев мастерски объединяет ее здесь с линией «Айша—Бахрам», благодаря чему тема любви простой девушки из народа к недостойному правителю приобретает высоко этическое звучание. «Узловыми» точками развития лирической линии в четвертом действии становятся два выразительнейших Адажио-дуэта. Первое (шестая картина балета) полно напряженных контрастов, больших эмоциональных нарастаний. Второе Адажио (последняя, седьмая картина балета) служит кульминацией лирической линии и совпадает с драматургической развязкой произведения в

целом (смерть героини и изгнание Бахрама посланцами народа).

Живую экспрессию этому эпизоду придает насыщение его изумительно пластичной мелодии декламационными элементами. Яркие скачки прерывают плавную поступенность мелодической линии, многозначительные синкопы и *ritenuto* неуволимо тормозят движение, особую роль приобретают мелизматические фигурки, которые из фактора орнаментального украшения (типичного для азербайджанского народного мелоса) становятся здесь фактором декламационно-выразительным. Свободная многократная имитация темы (будто еще и еще настойчиво убеждает нежный голос любви), естественность фразировки и звуковой динамики, наконец, принцип активного нарастания мелодического тока, сглаживающий четкую квадратность формы, — все это превращает музыку Адажио в трепетную и взволнованную речь.

Andante

The musical score is written for piano and grand staff. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Andante' and 'p' (piano). It features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with sustained chords. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes marked '3'. The third system is marked 'mf' (mezzo-forte) and continues the melodic development with more complex rhythmic patterns and sustained chords in the left hand.

Во втором разделе (*Più mosso*) это ощущение усилено благодаря еще более широким и рельефным контурам мелодии (струнные в широком расположении и высоком регистре). Ее страстная патетика составляет контраст прозрачной хрупкости звукового фона (челеста, арфа, гобои и кларнеты)¹. Воспроизводящий образ ласкового мерцания далеких и чистых звезд, этот раздел ассоциируется со светлыми и несбыточными мечтами Айши.

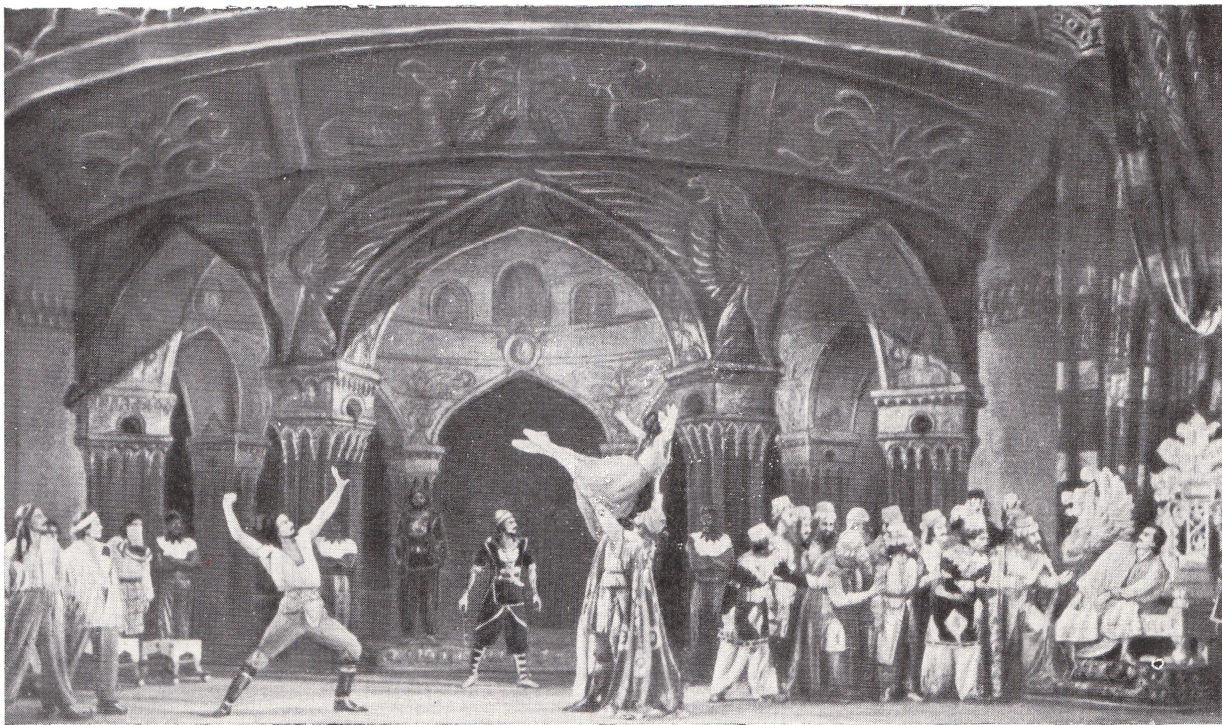
О сюжетном характере Адажио говорит и вторжение в его второй раздел гневного соло трубы, которое затем подхватывается тромбонами на фоне тревожных, смятенных фигураций низкого дерева и струнных. Оно звучит подобно грозному предупреждению: шах разгневан дерзкой речью Айши. Трепетные триоли — вздохи струнных, валторн и высокого дерева с яростной силой прорезает лейтмотив Бахрама: шах смертельно ранит девушку.

Возвращение первой темы (реприза) воспринимается теперь как трагическая развязка. Недаром проведение здесь темы в преобладающем мощном звучании меди вызывает ассоциации с некоторыми страницами творчества Чайковского (заключительные такты сцены дуэли в «Онегине», IV и VI картин «Пиковой дамы» реприза темы Франчески из симфонической фантазии «Франческа да Римини» и т. п.).

Большое мастерство Караева-драматурга сказалось и в том, что к естественной развязке, выраженной музыкально, подведены и побочные линии балета: линия «коварства Визиря» (смерть от руки семи ремесленников в момент кульминации развития образа — гротескной пляски ликования) и линия «семи красавиц». Если в интродукции образы красавиц манят к себе Бахрама, подобно прекрасной мечте, если в эпизоде-феерии «Семь портретов» фантастика сливается с действительностью и чары семи красавиц несут в себе струю чувственного обаяния, то последняя «встреча» Бахрама с призраками (седьмая картина) полностью «развенчивает» силы «контрсквозного действия». Здесь исчезает завораживающая, манящая красота темы «семи красавиц», она приобретает более обыденные очертания, как бы тускнеет, звучит безжизненно. Фрагмент вальса из интродукции, играющий теперь значение «мотива воспоминания», имеет подчеркнуто минорное наклонение. «Ломаются» почти хаотически сменяющие друг друга танцевальные формулы. Разрушено волшебство, рассеивается сладкий дурман иллюзий...

* *
*

¹ Середина рассматриваемого Адажио заимствует материал второй темы из Адажио шестой картины.



*«Семь красавиц» К. Караева в постановке Театра им. М. Ф. Ахундова.
«Танец — действие» 3 акта*



*«Семь красавиц» К. Караева в постановке МАЛЕГОТ. Финал балета —
изгнание Бахрама семью ремесленниками*

Музыка балета «Семь красавиц» отличается яркой театральной рельефностью и конкретностью образов. Она несомненно связана с лучшими традициями классического балета: сохранены и творчески переосмыслены основные композиционно-драматургические принципы балетного жанра, рожденные реформой Чайковского, принципы развернутой музыкальной концепции, преодолевающей дробную замкнутость танцевальных номеров при сохранении их ведущей роли в характеристике образов и выявлении сценического действия. Но свою заметную печать наложили на музыку Караева и традиции, накопленные в этом направлении советским балетным искусством в целом. Особенно примечательно воздействие двух основных тенденций советского балета. Это, во-первых, выдвижение образа народа в качестве центрального героя (тенденция, идущая еще от «Красного мака» Р. Глиэра и продолженная Б. Асафьевым, А. Крейном и многими другими) и, во-вторых, углубление психологической содержательности балетной музыки (как известно, она ярче всего выражена у С. Прокофьева в его шекспировском балете «Ромео и Джульетта»).

Отсюда — применение Караевым исключительно разнообразных, нередко резко контрастных жанровых форм (лирические и фольклорно-бытовые образы, гротеск и фантастика). Такое совмещение отнюдь не создает впечатления пестроты. Композитор сохраняет стилевое единство, оставаясь в одинаковой мере мастером в самых различных по своей образности эпизодах¹.

Многое в партитуре «Семи красавиц» позволяет говорить об ее авторе как о преемнике творческого метода С. Прокофьева. Это, в первую очередь, тяготение к жанру романтической трагедии. И хотя сюжет караевского балета, его идейный замысел, творческий почерк и национальный склад глубоко разнятся с балетом «Ромео и Джульетта» Прокофьева, в некоторых музыкально-драматургических принципах, в отдельных стилистических деталях этих произведений можно отыскать немало общего. Не от метода ли Прокофьева Караев наследует прием резких контрастных переключений

¹ Об этом говорит и А. Иконников: «Трудно сказать, где композитор наиболее ярк и самобытен: в эпизодах ли фантастического плана, в народных ли сценах или в картинах, развивающих лирическую линию балета. Они, пожалуй, равноценны. Но одно в его таланте неоспоримо — это искусство симфонического развития, умение оркестровыми средствами раскрывать драматургию балета». Балетные спектакли МАЛЕГОТа. «Советская музыка», № 10, 1956.

музыкального действия¹, мастерство блестящего, истинно театрального сочетания в музыке психологической выразительности и конкретной изобразительности, передачи одновременно внутреннего и внешнего движения образа, мастерство скупой и броской характеристики? В этом смысле, например, Адажио Айши и Бахрама сродни дуэтным сценам Ромео и Джульетты², полная выразительных речевых интонаций музыка многих сцен семи ремесленников заставляет вспомнить музыку «Приказа герцога», а скорбный танец — плач народа — траурный плач по Тибальду и т. д. Черты общности с Прокофьевым наблюдаются и в применении Караевым отдельных музыкально-выразительных средств. В частности, модуляционная техника Караева своеобразно продолжает принципы гармонического мышления Прокофьева³. То же можно сказать о принципе характеристической оркестровки и т. д.

Музыка «Семи красавиц» подлинно танцевальна. Но танцевальная основа ее много шире простой заботы композитора о четкой, «дансантажной» периодичности отдельных эпизодов и номеров. В балете «Семь красавиц» ритмо-жанр танца является основным носителем образа. Отсюда богатство и разнообразие применяемых Караевым форм танцевального движения для «определения характеров пляшущих своих героев» (Н. В. Гоголь). Достаточно сравнить, например, певучую пластику сольных танцев и монологов Айши, ее дуэтов с Бахрамом, угловатые, нередко механические движения, присущие танцевальным эпизодам Визиря и его слуг, прихотливую, капризно-изысканную ритмику танцевальных портретов семи красавиц с живой энергией народных танцев!

Здесь следует отметить достижения К. Караева в смысле воплощения в балете образов отрицательных героев. Известно, какие трудности выдвигает перед композитором эта проблема, неотделимая, как и некоторые другие, от вопроса границ выразительных

¹ В своем крайнем выражении этот прием у Прокофьева и у Караева приобретает форму, близкую к характерному для кинодраматургии приему «наплыва». Во 2-м действии «Ромео» сцена у патера Лоренцо на время отстраняет музыкально-сценическое действие предшествующей массовой сцены; оно возобновляется в следующей картине. В «Семи красавицах» музыкально-драматургическое развитие двух крайних картин второго действия — народ «На площади ремесленников» — прерывается сценой-монологом Визиря в подземеелье.

² Это отмечает также И. Нестьев в статье «О национальной специфике музыки». «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., 1954, стр. 491.

³ Например, неоднократно отмечавшийся прием вторжения далеких тонально-гармонических образований, не нарушающих основной тональной сферы.

возможностей балетного жанра. И над классическим балетом, и над большей частью произведений советского балетного искусства довлеет своего рода традиция «невозможности» воплощения отрицательного образа средствами танца. На протяжении многолетней истории балетного искусства выразительная сфера танца ограничивалась областью лирики или жанрово-бытовых зарисовок; даже советский балетный театр, нашедший такие смелые приемы раскрытия через танец незнакомых классическому балету героических образов, еще довольно робок в поисках средств хореографической характеристики отрицательных персонажей¹. Как правило, основным средством их характеристики служит пантомима, или так называемый «хореографический речитатив». Яркий пример тому в азербайджанском балете — преимущественно сфера речитативности для воплощения образа Джахангирхана в «Гыз галасы» («Девичья башня») А. Бадалбейли². Созданием образа Визиря Караев вводит в азербайджанский балет портретные танцевальные формы для характеристики отрицательных персонажей, причем даже в рамках обличающе-гротескного преломления образов зла, композитору удалось добиться яркого выражения самых различных образно-эмоциональных оттенков («Танец жажды власти и богатства» Визиря в подземелье, его пьески в финале второго действия и во второй картине четвертого, которые можно условно определить, как танцы «злорадства», «ненависти и ликования»). Это же относится к ансамблевым танцевальным характеристикам побочных отрицательных персонажей (Танец-марш «грабежа» во втором действии, «Танец вытатывания» и др.).

Особую роль в партитуре «Семи красавиц» приобретает использование многообразных форм народной азербайджанской хореографии, способствующее национальной определенности образов и накладывающее печать яркой самобытности на музыку балета в целом. Так или иначе, национально-характерные ритмические обороты и формы движения, как и ладово-интонационные элементы азербайджанского народного мелоса пронизывают всю музыкальную ткань балета. Исключение составляют лишь отдельные из портретов красавиц, где композитор прибегает к методу стилизации музыки других народностей. Свое опосредствованное выражение азербайджанские музыкально-фольклорные элементы получают и в эпизодах гротескового содержания (например, ладовость и характерный ритмический рисунок «Марша сборщиков податей», некоторые стиливые приемы «Танца Визиря» в подземелье и т. п.).

¹ Среди немногих примеров великолепной танцевальной портретности отрицательных персонажей — «Танец рыцарей» в балете «Ромео и Джульетта», характеристические вариации Кубышки и Худышки в балете «Золушка» Прокофьева.

² Имеется в виду первая редакция балета (1940).

Во многих случаях выразительные средства азербайджанского народного танца использованы в качестве прямой характеристики образа. Это связано, как правило, с многогранной характеристикой образа парода или его представителей. Композитор с поразительной меткостью развивает в самых различных аспектах жанровые элементы народной хореографии. Среди них многочисленны лирические танцы — вариация Айши в народной сюите «Площадь ремесленников», «Танец Мензера и девушки» или печальный «Танец Айши» в сюите «Праздник урожая». Близки народным юмористические танцы балета — «Танец-игра Айши и Мензера» в 1-й картине или «Танец шутов» в 4-й, а также бытовые — упоминавшийся «Танец с рогом» 1-й картины, «Общая пляска» 2-й, массовые танцы сюиты «Праздник урожая» и т. п. Как уже отмечалось, свое оригинальное отражение получают у Караева типичные черты трудовых и обрядовых жанров азербайджанского народно-танцевального искусства, а также элементы, свойственные героическим жанрам. Несколько реже ритмо-формула народного танца кладется Караевым в основу развития большой речитативно-танцевальной сцены. Так, стержнем сквозного симфонического развития «Сцены заговора», следующей за «Воинственной пляской» первого действия, служит ритмо-формула азербайджанского народного танца.

Пестрая смена национально-характерных танцевальных формул может приобретать четкие структурные контуры путем соединения народно-национальных и общих композиционных закономерностей. Элементы характерной рондообразности и сложной трехчастной формы соединены в «Танце ремесленников» из танцевальной сюиты 3-й картины, черты сонатной формы усматриваются в эпизоде «Площадь ремесленников» (там же) и в Адажио 6-й картины, а признаки очень распространенной в азербайджанской народной музыке двухчастной строфичности — внутри простой трехчастной формы «Танца шутов». Плавное движение, свойственное многим лирическим женским танцам Азербайджана, и своеобразие их богатого мелизмами рисунка становится зерном сквозного развития многих медленных танцев и ряда самостоятельных симфонических эпизодов балета.

В балете «Семь красавиц» многообразно претворены традиционные формы классической балетной музыки. Они также получают ярко выраженную национальную окраску. Основное, что привлекает в танцах классического типа — **сольных и ансамблевых** — это их **действенное, сюжетное содержание.**

Сохранив, например, такую важную форму классического балета, какой является сюита, Караев придает ей многообразное выражение. Функцию собирательной характеристики народа, и притом характеристики конкретно-национальной, выполняют массовые сцены 2-го и 4-го актов, объединяющие ряд законченных по форме контрастных музыкальных номеров общим идейно-тематическим содержанием. Другое значение этих сюит — подготовка (по контрасту) кульминационной точки развития действия, своего рода «драматургический трамплин»: в сюиту ремесленников вторгается «Марш сборщиков податей», открывающий сцену разрушения рыночных лавок, а за сюитой «Праздник урожая» непосредственно идет трагическая сцена «вытаптывания». Наконец, сюита выполняет роль драматургического противопоставления конфликтных сил. Так, антитезой народным сюитам является сказочный дивертисмент семи красавиц.

Принцип действенности в сочетании с психологической обобщенностью отмечается и в сольных классических танцах «Семи красавиц». Адажио-дуэты Айши с Бахрамом являются не только вершинами в развитии образа Айши и, таким образом, лирическими вершинами балета, средоточием этических идеалов композитора. Каждое из четырех Адажио «Семи красавиц»¹, благодаря ясно выраженному сюжетному началу их музыки — очередная ступень в нарастании драматического напряжения.

Развивая сюжетное начало во многих других танцевальных эпизодах и сценах, Караев добивается новаторски-смелого решения принципа «танца-действия», который он наследует от балетов Чайковского. Интересным примером «действенного танца»-характеристики служит «Танец единоборства Мензера и Бахрама» (1-е действие), где показ энергичной темы в различных тональных ракурсах подчеркивает вступление в соревнование то одного, то другого юноши. По композиционному замыслу к этому номеру несколько близок эпизод «Шествия».

Среди «действенных танцев», перерастающих рамки

¹ Адажио 1-й, 6-й и 7-й картин; кроме того, можно говорить об элементах дуэта внутри «танца-действия» 4-й картины.

замкнутого номера, связанного с раскрытием какого-то одного настроения, в «Семи красавицах» особенно интересен «действенный ансамбль» 1-й картины 3-го акта (мольбы Айши об освобождении Мензера и семи ремесленников, обличение шаха Мензером, разрыв отношений между ними). Этот ансамбль задуман как узловый, кульминационный эпизод, сталкивающий противоречивые чувства всех героев. Иллюстрирующий действие изобразительный метод музыкального повествования соединен здесь с обобщенно-психологическим, танцевальными формулы вовлечены в симфоническое развитие основных лейтмотивов балета.

Интересным примером развития Караевым принципа «действенного танца» за рамками одного балетного номера может служить вся вторая половина 6-й картины, где средствами развернутых танцевальных образов композитор обобщает скорбь народной массы и где следующие один за другим эпизоды образуют сквозную цепь сюжетного музыкального действия.

О партитуре «Семи красавиц» справедливо говорят как о развернутом симфоническом полотне. «Музыка «Семи красавиц», — отмечает Д. Шостакович, — подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием. Почти весь балет воспринимается как цельное, непрерывно развивающееся и нарастающее музыкальное действие»¹. В другой статье Д. Шостакович указывает, что важнейшими достоинствами балета являются «драматическая осмысленность действия, развивающегося в тесном сплетении личных и социальных конфликтных линий, и подлинно симфоническое развертывание музыки, многогранность музыкальных характеристик»².

Важным фактором сохранения нити симфонического развития в балете «Семь красавиц» служит слияние танцевального и пантомимно-речитативного начала. Следуя традициям Чайковского и Глазунова, Караев расширяет выразительные рамки музыкальной пантомимы. Эмоционально-насыщенные речитативные сцены-монологи убедительно рисуют настроение героя, его размышления

¹ Д. Шостакович. Новый азербайджанский балет. «Правда» от 18-II 1952.

² Д. Шостакович. Съезд композиторов Азербайджана. «Советская музыка», № 6, 1956.

(монологи Айши и Визиря). Достижением композитора является создание больших сцен-диалогов народа и его представителей с Бахрамом и Визирем. Таковы, например, сцена-диалог 4-й картины (народ возмущен лицемерием визиря и недоумевает по поводу нерешительности Бахрама) или выразительный эпизод осуждения Бахрама семью посланцами народа (7-я картина), в музыке которого словно звучат гневные слова Низами:

«Пред старым и малым, не зная стыда,
Ты грабишь деревни, сосеешь города»...¹

Принцип симфонического развития образов выражен в партитуре «Семи красавиц» и с помощью последовательного разграничения интонационных сфер, характеризующих конфликтные силы. С образом народа и его представителей связано использование четких танцевальных формул, мелодики широкого дыхания, здесь более непосредственно выражена национально-ладовая основа музыки, при большом богатстве гармонического языка устойчивы тональные сферы, преобладает принцип чистых инструментальных тембров. Иная интонационная сфера связана с характеристикой образа шаха, визиря, его слуг: угловатая, лишенная внутреннего дыхания мелодика, «сглаженность» национальных элементов, характерные признаки уменьшенного и увеличенного ладов, острота ритмов, частые тональные сдвиги, наложение разнородных гармонических функций и отдельные моменты политональности, резкость оркестровых сочетаний, господство глухих тембров и низких регистров. Изысканность мелодики и ладо-гармоническая изощренность, особая щедрость оркестровых красок характеризуют образы семи красавиц.

Симфоническое развитие произведения во многом обусловлено принципом лейтмотивности. К сквозным музыкальным темам балета относятся обобщенно-выразительные темы народа. Среди них главенствующее значение приобретает тема «величия народа». Простая и «броская», тема это возникает впервые в музыке симфонического Интермеццо из 1-й картины («Рассвет») как символ чи-

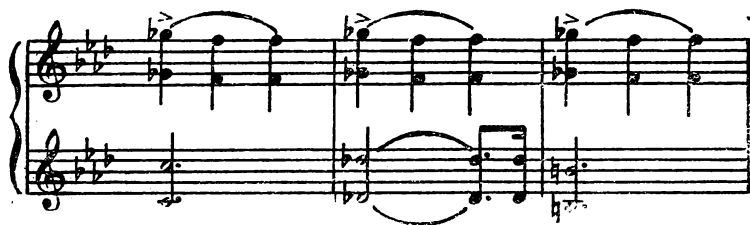
¹ «Сокровищница тайн», перевод М. Шагинян.

стоты народных помыслов и светлой веры в грядущую судьбу народа ¹.

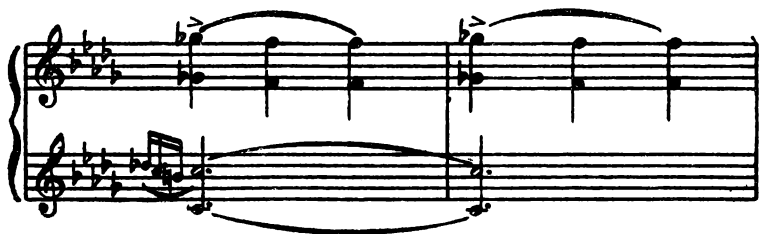


Впоследствии она получает самое различное эмоциональное выражение — горделивого мужества, скрытой угрозы, трагизма, гневного протеста, страдания и сопутствует буквально всем этапам развития центрального конфликта произведения. С образом народа связаны еще две темы, которые используются реже, но каждый раз в узловых, «открыто конфликтных» моментах драмы. Их условно можно назвать темами «народного плача» и «народного гнева».

В противоположность первой теме, в развитии их мы не найдем такой многогранной образно-смысловой трансформации. Тема «народного плача» — оstinатная «стонущая» попевка нисходящей малой секунды — дана почти каждый раз в соединении с болезненно искаженными интонациями сильно измененной темы «величия народа», в которой, в свою очередь, подчеркнут интервал уменьшенной терции и стерты рельефные тематические контуры.



¹ В этом смысле роль интермеццо сродни «Рассвету на Москве-реке» в «Хованщине» Мусоргского.



Зарождаясь в конце «Большой танцевальной сцены» 2-й картины (разгром рыночных товаров сборщиками податей), она затем открывает 4-ю картину и вновь появляется в кульминационной сцене трагического народного танца-шествия 6-й. В этой же сцене (народ обращается к Бахраму) мощно звучит и тема «народного гнева», впервые глухим отголоском пронсящаяся в «Заключительной сцене» 2-го акта (народ возмущен предательством шаха; см. нотный пример на стр. 125—126).

Своей плакатностью и лапидарностью теме «народного величия» близка призывная тема Мензера, многократно, в различных смысловых аспектах проходящая в балете.



В других темах-характеристиках композитор использует метод условно-ассоциативных связей с явлениями окружающей действительности. В повелительной интонации резкого, нарочито оборванного лейтмотива Бахрама слышится отзвук фанфарного сигнала; судорожная уродливость темы Визиря ассоциируется с саркастической усмешкой. Как отмечалось, в основе темы семи красавиц лежит образ мерцающего излучения, переливчатости, колыхания.

Наконец еще один тип лейтмотивного развития связан с образом Айши. Через весь балет проходят типичные для героини лирические интонации и попежки (часто это нисходящая интонация «вздоха»), воплощающие в соответствии с той или иной сценической ситуацией различные черты ее характера, различное психологи-

ческое состояние. В ряде же эпизодов (в первую очередь это дуэты — Адажио и печальный танец 6-й картины) интонационно-тематические элементы партии Айши достигают кульминационного выражения, сливаясь в целостный, психологически-сложный музыкальный портрет.

В балете есть и другие темы, приобретающие сквозное развитие (темы «сборщиков податей», «семи ремесленников»).

В связи с анализом интонационной драматургии балета, можно говорить о наметившемся в партитуре Караева принципе группового музыкального портрета как своеобразном выражении той тенденции, которая наблюдается в ряде советских оперных произведений последних лет («Семья Тараса», «Молодая гвардия», «Декабристы»)¹. Вырисовывается, например, групповой портрет народных посланцев — Мензера и семи ремесленников. Почти во всех ансамблевых сценах, раскрывающих тему «народ—правитель», эти персонажи объединены общим строем чувств, что выражается с помощью общей интонационно-образной системы музыки: в этих сценах, как правило, трансформированные темы народа и Мензера противопоставляются темам Бахрама, Визиря, «сборщиков податей». В вариации Мензера из «танца-действия» (Мензер обвиняет шаха в предательстве народу) звучат отголоски танца «На площади ремесленников». Наиболее же рельефно принцип «группового портрета» просматривается в «Танцевальной сцене семи ремесленников и Бахрама» (7-я картина); в этом танце-рассказе о тяжелой народной доле простодушно-жизнерадостная тема «Танца ремесленников» из 2-й картины преобразуется в грозную тему обличения. В коллективном портрете «посланцев народа» законченную индивидуальную характеристику получает только Мензер, образ которого обогащен через раскрытие личных взаимоотношений с другими героями. Намек на персонификацию образов семи ремесленников дан в «Танце ремесленников»: семь построений внутри сложной грехчест-

¹ Развитие принципа «группового портрета» у Караева носит совершенно оригинальный характер и связан, как нам кажется, с композиционными особенностями поэмы Низами, в которой выделены в два самостоятельных цикла новеллы семи сказочных красавиц и рассказы семи жалобщиков.

ной формы этого своеобразного «танца-рекламы» как бы соответствуют поочередной демонстрации каждым из ремесленников изделий своего труда.

Другой коллективный портрет балета — образы семи красавиц. Но здесь, наряду с «общефантастической» характеристикой, индивидуально-выразительные черты каждого музыкального образа выделены гораздо отчетливее (дивертисмент «Семь портретов»).

В характеристике отдельных образов, в раскрытии их внутреннего роста, в развертывании целостной музыкальной формы балета большое значение имеют ладо-гармонические средства — гибкие модуляции, контрастные смены тональностей, наконец, ладо-тональные связи между отдельными эпизодами.

В сложном тональном плане произведения особое внимание привлекают ладо-тональные «арки», связанные с развитием образа Айши. В круге тональностей, чаще всего использующихся для характеристики героини (C-dur, e-moll, d-moll), «узловое» значение приобретает C-dur¹. Торжественное звучание тоники C-dur в сопоставлении с трезвучием As-dur обрамляет форму балета. Этим сопоставлением завершается вступительная Прелюдия, а затем и весь балет.

Подобные драматургические «арки» мы отмечаем в связи с широким применением Караевым принципа репризности.

В балете наиболее часты тематические реминисценции, связанные с образом Айши: как воспоминание о светлой поре любви, проходят отголоски первого лирического дуэта в Адажио 6-й картины. В финальном Адажио повторен, в свою очередь, лирический эпизод дуэта 6-й картины — тема светлых мечтаний Айши. В момент смерти героини снова звучит нежная мелодия первого Адажио, как бы утверждающая идею бессмертия любви.

Характерен отголосок темы «Воинственной пляски» (своеобразная клятва в верности родине) в сцене обвинения народом предателя-Визиря. В качестве драматургически действенного средства повторяется и материал, связанный с «контрсквозными» силами: тема «Шествия», завершающего 2-й акт, предвосхищается еще в сцене «Заговора» (1-я картина). Такую же роль играет упоминавшийся вальс семи красавиц из 1-й картины, музыка грозы, кото-

¹ C-dur и в других сочинениях часто ассоциируется у Караева с возвышенно благородными образами. Назовем, например, побочную тему «Лейли и Меджнун» и многие страницы балета «Тропю грома»: экспозицию темы «идеальной любви», первое Адажио-дуэт героев, последнее проведение темы «студенческой песни» (смерть героев) и многое другое вплоть до заключительных тактов балета.

рая сопровождает первое и последнее явление Бахраму семи красавиц в развалинах замка. При этом необходимо подчеркнуть, что с помощью подобного метода композитор добивается именно **развития** музыкально-драматургического действия, а не иллюстраций сходных или повторяющихся ситуаций.

Большую роль в балете играют самостоятельные эпизоды программно-симфонической музыки. Кроме отмечавшейся уже оркестровой Прелюдии, с определенными этапами развития действия связаны симфонический эпизод «Рассвет» (тонкая звукозапись прозрачного весеннего утра противопоставляется здесь вязким и дурманящим ночным видениям Бахрама), вступление к 3-й картине, живописующее блеск несметных сокровищ шаха, завораживающая музыка Интермеццо, предшествующего дивертисменту «Семь портретов», наконец, симфонический Антракт между последними картинами балета, объединяющий все основные музыкально-конфликтные образы балета перед развязкой драмы.

Завершенный в 1952 году и тогда же поставленный на сцене театра имени М. Ф. Ахундова¹, балет «Семь красавиц» обошел многие театры Советского Союза и не сходит с их сцен.

В 1953 году блестящую постановку его осуществил Ленинградский Малый оперный театр². Балет с успехом шел во Львове, Ташкенте, Куйбышеве, был поставлен в Саратове³.

Крупным событием музыкальной жизни Азербайджана явилась декадная постановка балета, отмеченная ин-

¹ Премьера балета состоялась в Баку 6-IX 1952 г. Композиция спектакля и постановка П. Гусева. Общая консультация и постановка отдельных танцев Г. Алмас-заде. Художники Ф. Гусак и Э. Алмас-заде. Дирижер К. Абдуллаев.

² Ленинградская премьера состоялась 24-XI 1953 г. Постановщик П. Гусев. Дирижер Э. Грикуров. Художник С. Вирсаладзе.

³ Рецензии на эти спектакли многочисленны. Наиболее значительные упомянуты в конце, в перечне литературы о Кара Караеве. Горячей сторонницей постановки балета Караева Большим театром является Галина Уланова, писавшая еще в 1953 г. на страницах «Советской музыки» (№ 4 за 1953 год): «В «Семи красавицах» Кара Караев сумел выразить средствами музыкально-хореографической драматургии сложные конфликты, скорбь и гнев, борьбу народа. Жизненная правдивость музыки, яркий национальный колорит, блестящая оркестровка — все это делает балет Кара Караева выдающимся произведением. Однако Большой театр по-настоящему по сей день не заинтересовался этой интересной работой».

тересными новаторскими исканиями¹. 23 сентября 1959 г. премьеру балета осуществил творческий коллектив прославленного Дивадлу — Пражского Национального театра имени Сметаны².

Балет «Семь красавиц» может быть с полным правом причислен к ярчайшим достижениям советского балетного творчества. О нем восторженно отзываются самые различные слушатели зарубежных стран. В большинстве своем единодушные в оценке балета многочисленные отзывы прессы — газетные рецензии, статьи в журналах, исследования — акцентируют внимание на том, что в этом произведении «глубокая идея... выражена в художественно прекрасной форме»³, что, «даже обращаясь к сюжету из далекого прошлого... композитор сумел раскрыть идеи современности, воспеть высокие морально-этические идеалы народа, его великую общественно-преобразующую роль»⁴.

С Ю И Т Ы

Годы, следующие непосредственно за созданием «Семи красавиц», в творчестве Караева характеризуются усилившимся интересом к области программной инструментальной сюиты.

Стиль меткой музыкальной зарисовки, который так ярко проявился в ряде произведений прошлых лет (и в очень большой степени — в прелюдиях для фортепьяно), на определенный период приобрел значение творческой тенденции.

Большая скромность композиционных приемов, показательная для ряда произведений 1953—1955 годов в сравнении с масштабами музыкально-драматургической концепции симфоний, «Лейли и Меджнун» и балета «Семь красавиц», вовсе не означала снижения их идейно-художественной содержательности. Три сюиты для

¹ Постановщик-балетмейстер П. Гусев, художник В. Доррер, дирижер Ниязи. Премьера спектакля с огромным успехом прошла в Баку 18-III 1959.

² Спектакль осуществили постановщик-балетмейстер М. Кура, художник В. Хеллер, дирижер Ф. Бельфин.

³ Д. Житомирский. Упомянутая статья.

⁴ Д. Шостакович и В. Виноградов, Музыка Азербайджана. «Советская культура» от 10-V 1956 г.

симфонического оркестра, созданные тогда Караевым,— «Хореографические картинки» (1953 г.)¹, из музыки к кинофильму «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953 г.)² и из музыки к кинофильму «Вьетнам» (1955 г.)³—произведения, богатые художественными обобщениями.

Все три произведения связаны с жанром театра и кино, отсюда и особая рельефность выражения в них конкретно-жизненных явлений при некоторой «очерковости» музыкальной манеры.

В основе каждого из циклов лежит свой образно-эмоциональный стержень.

Сюита «Хореографические картинки» принадлежит к ярким образцам балетно-симфонической музыки Караева. В ее тематике, романтическом складе образов, в изысканной щедрости оркестровых красок и отточенности формы много общего с симфонической сюитой «Семь красавиц». В каждой из симфонических пьесок (все они по форме представляют лаконичную и четкую трехчастность) композитор почти не идет далее экспозиции образа, не стремится к глубоким контрастам даже в средних разделах.

Пестрые «картинки» мелькают одна за другой, напоминая причудливые арабески, возникающие в калейдоскопе.

Первый номер Сюиты — грациозно-печальный лири-

¹ Исполнены впервые Азербайджанским Государственным симфоническим оркестром в Баку, в феврале 1954 г. Дирижер Ниязи.

² Художественно-документальный фильм «Повесть о нефтяниках Каспия» (сценарий Р. Кармен, И. Осипов, И. Касумов, режиссер и оператор Р. Кармен). Производство Бакинской киностудии, 1953. Фильм премирован на международном фестивале 1954 г. в Румынии. Музыка Караева к этому фильму получила высокую оценку в печати.

Симфоническая сюита впервые прозвучала в Баку, 17 апреля 1956 г. в исполнении Азербайджанского государственного симфонического оркестра под управлением Ниязи.

³ Фильм «Вьетнам» создан в творческом содружестве советских и вьетнамских кинодокументалистов. Сценарий Р. Кармен (литературный консультант — один из видных писателей Вьетнама Нгуен Динь Тхи). Режиссер — Р. Кармен, операторы — Р. Кармен, В. Ершунин, Нгуен Хун Нги, Май-Лок, Е. Мухин, Нгуен Тиен Лой, Куанг Гун. Производство Московской студии документальных фильмов, 1955. Сюита из кинофильма, которую мы в дальнейшем для краткости называем «Вьетнамской», была исполнена в первый раз в Баку 21 октября 1955 г. Азербайджанским государственным симфоническим оркестром. Дирижер Ниязи.

ческий «Танец девушек»¹. Тема его представляет великолепный образец караевских мелодий, столь близких своей ладовостью, пикантностью ритмического рисунка и простотой структуры подлинным мелодиям народных азербайджанских танцев. В то же время это образец «по-караевски» изящного сплетения нескольких легких тембровых контуров.

Прозрачность и изысканность оркестровых красок сохранена и во второй «картинке» — «Китайском танце». Как и портрет «Китайской красавицы» из сюиты «Семь красавиц», это маленькое скерцо, из двух тем которого особой прелести полна мелодия средней части, кокетливо выходящая на мягко-певучем фоне дерева и дуговых.

Небольшое Адажио, третья пьеса цикла, исполнено спокойной и благородной патетики. Эта пьеса сродни многим лирическим характеристикам у Караева, начиная с побочной темы «Лейли и Меджнун». Адажио выделяется среди всех «картинок» внутренним развитием образа в сторону повышения экспрессии; оно достигается, в основном, теми же средствами, что и в Адажио балета «Семь красавиц».

Завершающий цикл «Вальс» отличается пышной декоративностью; он очень напоминает Вальс-коду дивертисмента «Семи красавиц» своим страстно-приподнятым тонусом, легко намеченной контрастностью браваурного, как бы массового движения крайних частей и сдержанной интимности середины. Заметим также общность ладовой основы обоих вальсов — характерную, дважды подчеркнутую «страстную» интонацию увеличенной секунды («чаргах»).

Жанрово-бытовым образам сюиты «Повесть о нефтяниках Каспия» композитор придает также романтическое звучание.

Овеяна мягкой лиричностью музыка медленных — первого и третьего эпизодов цикла («Песня» и «Ночь на Каспии»). Они очень просты по своим выразительным средствам, и в то же время, образы их чувственно-конкретны, красочны. В обоих случаях «душой» образа является выразительная напевность с чертами бытового национального мелоса (в эпизоде «Ночь на Каспии» особый колорит музыки связан с ладовыми переливами мелодии между A-dur и

¹ Музыка «Танца девушек» использована композитором в последней редакции «Семи красавиц» в начале третьего действия.

a-moll¹⁾), причем и в первой и в третьей частях жанровое начало «растворяется» в лирически-обобщенном. И «Песня» и «Ночь на Каспии» — картины романтического музыкального пейзажа. Светлый и привольный напев «Песни» как бы разлит над широкой морской гладью. Это с особой силой ощущается в среднем разделе с его точно дышащим, напевным рисунком сопровождения у кларнетов и арфы и картинной пейзажной статикой звукового фона.

Più mosso

Archi

Cl. Агра

p

¹ Это обусловлено природой использованного здесь лада «шюш-тэр».

В третьей части Сюиты картина летней ночи раскрывается в легком шелесте скрипок (*pp, con sord.*) и флажолетах арфы, в «колышавшемся» движении кларнетов и виолончелей, в изящной имитации мягкой песенной темы.

Другие эпизоды цикла (вторая часть, «Вальс» и финал, «Песня-марш») отличаются праздничной нарядностью массовых по своей природе, но приподнятых над своими жанровыми прототипами образов.

В сюите «Повесть о нефтяниках Каспия» мы не найдем психологической углубленности, характерной для многих других произведений Караева. Вот почему предельно проста структура ее частей (в основе их лежит простая и сложная трехчастность), исключительно облегчен гармонический язык: композитор, как правило, не выходит за рамки одноименных и терцовых сопоставлений тоналностей и мимолетных красочных альтераций функционально ясных гармоний. Как на один из интересных красочных эпизодов, обостряющих в то же время логику гармонического развития, укажем на хроматически восходящую цепочку больших и малых трезвучий на фоне выдержанного доминантового звука «d» в g-moll начальных тактов «Вальса».

*

Сюита «Вьетнам» содержит шесть частей: «Пейзаж страны», «Бетон и проволока», «Народные мелодии», «Скерцо», «Памяти павших бойцов» и «Партизанская песня». С большим художественным чутьем в музыке Сюиты использованы стилистические приемы и выразительные средства народно-песенного фольклора Вьетнама. Реалистическое мастерство композитора в отборе и творческом претворении жанрово-бытовых элементов в сочетании с собственными интонационными чертами сродни «Албанской рапсодии»: и здесь через жанрово-интонационные элементы музыки другого народа обобщается идея мужественной борьбы за свободу, и здесь, при достижении национально-характерного колорита музыки, сохраняется собственный композиторский почерк. Подлинные темы, заимствованные Караевым из музыкального фольклора Вьетнама, это преимущественно мелодии наших дней. Они, как и темы, принадлежащие самому композитору, вносят в музыку дух современности, массовости.

«Перенесенные» в жанр обобщенной симфонической музыки из жанра «прикладной» музыки к кинофильму, где они тесно связаны с сюжетным действием, образы сюиты «Вьетнам» несколько не потеряли в своей конкретной выразительности.

Идея произведения последовательно раскрывается в

чередовании контрастов, в основе которых лежит конфликтное начало. Содержание же каждой из частей Сюиты связано, как правило, с одним, но богатым в своих оттенках образом.

В первой части — «Пейзаж страны» — это романтически-прекрасный образ родины. В фильме под эту музыку перед зрителями разворачиваются кадры, изображающие живописную природу Вьетнама: силуэты пальм на берегу залива, заросли бамбука, бескрайние зеленые долины, над которыми летят белые аисты, далекие вершины Вьетбака, поросшие лесом, зеркальная гладь озера... Два начала слиты в музыке первой части. Одно из них — щедрая красочность, праздничность (прихотливый гармонический наряд пентатонных мелодий, со вкусом применяемые колористические приемы оркестровки, например, стаккато высоких духовых, челесты и арфы, глиссандо и флажолеты арф, виртуозные пассажи кларнета, эффект «эхо» у закрытых валторн и другие); другое начало — обобщенная эмоциональная выразительность.

Все «поет» в партитуре «Пейзажей страны». Скрипки своим страстным, насыщенным тембром одухотворяют, «утепляют» по-детски простодушную грацию темы крайних разделов. Томно выпевает английский рожок протяжную тему среднего раздела. В единой «поющей» ткани сливается многослойный звуковой фон — самостоятельные гармонические фигурации кларнетов и арф, фаготов, альтов и виолончелей, каждая из которых образует изящный мелодический узор вокруг основной темы.

Сильным контрастом лирической музыке «Пейзажей страны» является вторая часть Сюиты. Композитор метко раскрыл существо проходящего через весь фильм лейтмотива — «Бетон и проволока» — символа угнетения и порабощения вьетнамского народа. Важнейшее средство обобщения здесь — музыкальный гротеск, жанровая основа — марш, лишенный героической приподнятости, бодрости, но сохраняющий на протяжении всей части механически-чеканное движение. Многие приемы выразительности этого марша приобрели значение типических, и их можно найти в близких по образности произведениях С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского. Пользуется ими в ряде своих сочи-

нений и Кара Караев. Это — сухость мелодического рисунка, пристрастие к острым ладо-гармоническим и оркестровым краскам, механическое нагнетание звучности, большая роль натуралистически-изобразительных моментов. Но в «Бетоне и проволоке» этим «отстоявшимся» в творческой практике приемам автор придал качественно новое выражение, и в музыке ее мы слышим не только неумолимый железный шаг вражеских войск, несущий ужасную судорогу смерти, не только как ползут и грохочут танки и со свистом летят бомбы, но также и вихрь пламени, охвативший мирные деревни, стон и плач разоренного народа.

Третья часть цикла — «Народные мелодии» — изящное скерцандо, воплощающее образ неизбывного народного оптимизма. В этой части все темы — подлинно народные мелодии, тонко обработанные и развитые композитором. В характере музыки многое напоминает первую часть. Как и там, одним из важных средств характеристики служат оркестровые краски, сообщающие образу звонкость, яркость и национальную специфичность: челеста, удваивающая тему кларнета и английского рожка, или красочное соединение флейт и арф при штрихе *sul ponticello* скрипок (в эпизоде *Più mosso*), введение в партитуру гlockеншпиля, изящные форшлагы у деревянных, арф и т. д. Композитор подчеркивает многосоставность, внутреннюю контрастность образа третьей части: в безмятежную музыку скерцандо вклинивается лаконичный скорбно-хоральный эпизод. Это своеобразный психологический предикт к последующим этапам музыкальной драматургии цикла.

Вслед за зловещими образами четвертой части Сюиты (скерцо), перекликающимися с образами «Бетона и проволоки», в пятой части — «Памяти павших бойцов» композитор возвращается в сферу траурно-скорбных настроений. Это своеобразный симфонический реквием, отличающийся исключительной скупостью выразительных красок при большой силе эмоционального воздействия¹.

¹ «В этом эпизоде, — отмечала одна из рецензий о кинофильме, — особенно хочется подчеркнуть исключительно выразительную работу композитора Кара Караева, использовавшего народные мелодии Вьетнама и создавшего на их основе великолепное симфоническое сопровождение фильма». Л. Погожев. Песнь о Вьетнаме. «Советская культура» от 26-V 1956 г.

...Траурный митинг у памятника бойцам, павшим за свободу своего народа. В безмолвной печали застыли мужественные вьетнамцы, труженики и борцы. Суровы их лица. Большое горе соединило слезы матерей и скорбь Президента, большая вера в победу сплотила чувства и помыслы всего народа. Это настроение господствует в музыке реквиема.

«Памяти павших бойцов» — самая лаконичная и короткая часть Сюиты. И в то же время — это лирическая вершина цикла, его драматургическая кульминация, концентрирующая идею произведения. Как и во многих других произведениях Караева, воплощающих сложную гамму чувствований, важнейшая черта музыки реквиема — динамичность процесса раскрытия образа. Этим определяется кажущаяся текучесть формы, связанная с гибкими психологическими «модуляциями» (на деле же это отчетливая, хотя и «сквозная» трехчастность). Чрезвычайно экспрессивна кульминация с ее стонущими ниспадающими интонациями и мощным *tutti* (всплеск народного горя). К концу реквиема образ как бы исчерпывается, выступает в новом, просветленном качестве: восьмитактное заключение-послесловие утверждает в светлых аккордовых сопоставлениях *F-dur*, взамен скорбного *f-moll* всей части.

Многогранность образа реквиема мастерски раскрыта через своеобразно применяемый композитором принцип единовременного контраста. Музыкальную ткань составляют несколько рельефных мелодических пластов: тема народного плача в экспрессивном тембре деревянных (мелодию эту образуют две трихордные попевки пентатонного минора, сообщающие образу национальную окраску и характер жалобного причета), мужественная, чеканная траурная мелодия-марш струнных, суровый хорал басового кларнета, фаготов, тромбонов, тубы и контрабаса, наконец сигнальные призывы-подголоски валторн и труб (см. нотный пример на стр. 149).

В основе торжественного марша — финала Сюиты лежит песня вьетнамских партизан, рожденная в дни героических сражений за Родину, — своеобразный «вьетнамский» вариант популярной советской массовой песни периода Великой Отечественной войны «Если завтра война».

Andante lugubre

Fl. *a2* *f* *espress.*

Ob. *f* *espress.*

C. ingl. *f* *espress.*

Cl. in B *f* *espress.*

Cl. basso *f* *espresso*

Fag. *f* *espr.*

C. lag.

Tr-be *f*

Tromb.

Tuba

V-nl I *sal G*

V-nl II *espressivo e drammatico*

V-le *espressivo e drammatico*

Celli *espressivo e drammatico*

C-b

Хотя все, очень целенаправленное развитие музыки финала строится на одной этой теме, звучит она каждый раз по-новому благодаря интонационно-мелодическому и тональному обновлению и тембровым контрастам. Финал убедительно венчает Сюиту.

Заметную страницу в творческой биографии Кара Караева представляют и другие сочинения рассматриваемого периода — музыка к «Зимней сказке» В. Шекспира для Азербайджанского государственного театра драмы имени М. Азизбекова (1955 г.)¹, музыка к пьесе «Чудак» выдающегося турецкого драматурга-коммуниста Назыма Хикмета для Московского драматического театра им. Ермоловой (1955)².

Музыка к этой пьесе, волнующему рассказу о современной Турции, «знойной, пораженной, распродажной и прекрасной в глазах патриота-поэта» несколько отличается от ряда других театральных работ Караева. Согласно режиссерскому замыслу постановщика В. Комиссаржевского, эта музыка носит нарочито бытовой характер. Это относится даже к «узловым» музыкальным темам, проходящим через весь спектакль, — «теме любви», близкой лирическому, с легким оттенком грусти «шлягеру», «теме соблазна» в стиле сентиментального «блюза», «теме пустынного ночного города», звучащей, как далекий, исполненный щемящей тоски напев... Здесь много страниц, написанных в манере джазовой музыки современного Запада и в стиле народной турецкой музыки.

Каждый номер партитуры, непосредственно оправданный сценической ситуацией, иллюстрирует определенное событие. Лишь в сцене убийства Ахмета музыка разнузданного танца приобретает зловеще-символическое значение.

МУЗЫКА К ПЬЕСЕ «ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» ВС. ВИШНЕВСКОГО

Но, пожалуй, самой интересной работой Кара Караева для драматических театров является музыка к постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского Ленинградским Академическим театром драмы имени А. С. Пушкина (1955).

Этот спектакль, вошедший в золотой фонд советского театрального искусства, был горячо воспринят зрителями и высоко оценен критикой³. И хотя со вре-

¹ Постановка А. Шарифова, художник Н. Фатуллаев.

² Постановка В. Комиссаржевского, художник Н. Акимов. С музыкой К. Караева эта пьеса идет и в Пражском драматическом театре.

³ Постановка Г. Товстоногова, режиссер Р. Агамирзян, художник А. Босулаев. Постановщик и создатель образа вожака — артист Ю. Толубеев в 1958 г. удостоены Ленинской премии.

Музыка К. Караева используется в ряде постановок других те-

мени создания «Оптимистической трагедии» и ее первого сценического решения прошло почти четверть века, театр имени Пушкина, решивший свой спектакль в плане широких эмоциональных обобщений и романтической приподнятости, подтвердил еще раз действительную силу идей и художественных образов остро публицистичной и в то же время в высшей степени человеческой и мужественной революционной эпопеи Вс. Вишневского.

«Многих поразила победа «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского в Ленинграде, в Театре имени Пушкина, где в дни, предшествующие съезду партии (XX съезду КПСС. — Л. К.), состоялось второе рождение этой пьесы», — подметил драматург А. Штейн. — «После скептических пророчеств, пожиманий плечами, иронических усмешек: «это теперь не будет иметь успеха», «век таких пьес прошел», — занавес на премьере поднимали около тридцати раз. И нам, видевшим этот спектакль в дни съезда, в Москве, был глубоко понятен энтузиазм зрителей, который нельзя было не разделить. Пьеса, написанная в 1932 году писателем-большевиком, солдатом великой армии коммунизма, звучала сейчас, в 1956 году, в великие дни XX съезда, современно, проникновенно, волнующе...»¹.

Чрезвычайно характерно, что многочисленные рецензии на спектакль театра имени Пушкина — все без исключения отмечали важную роль музыки Караева, составившей один из элементов целостного режиссерского замысла.

Да и сам постановщик, рассказывая о работе над пьесой, о стремлении «сохранить во всем его своеобразии живой ораторский голос автора, обращенный прямо и открыто к нашим современни-

атров, советских и зарубежных. Поэт Р. Рза, присутствовавший на 187 представлении трагедии в театре им. Пушкина (5-I 1958), приводит следующие интересные данные, сообщенные ему директором театра: «Целый ряд театров стран народной демократии, осуществивших постановку трагедии, запросили партитуру Караева. Запросов этих так много, что театр не успевает переписывать партитуру. В настоящее время партитурой Караева интересуются театры Англии, Франции, Бельгии, Италии, Аргентины и других стран Европы и Америки». Расул Рза. Дорогою побед. «Литература и искусство», 18-I 1958 (на азерб. яз.). Показателен большой успех Караева как автора музыки к «Оптимистической трагедии» в Париже, когда в июне 1959 года Театр имени Пушкина показал этот спектакль на сцене Театра наций. «Музыка Кара Караева, — писала газета «Франс Суар», — сливается с текстом: прекрасная в торжественном и воинственном, она становится, когда это нужно, нежной и трогательной». См. С. Гурьев. «Спектакль, который надо увидеть». «Советская культура» от 25-VI 1959.

¹ Штейн. Чувство времени. «Литературная газета» от 20-III 1956.

кам, к нашим потомкам»¹, подчеркивал единство творческих устремлений, полную согласованность всех создателей спектакля: «Режиссер Рубен Агамирзян, художник Анатолий Босулаев, композитор Кара Караев и я работали в той атмосфере взаимопонимания, когда мысль одного легко и естественно связывается с мыслью другого и каждое новое предложение вызывает целый поток других предложений, развивающих и обогащающих его... В результате наших общих раздумий и поисков мы пришли к представлению о нашем спектакле, как о спектакле, где все будет дано укрупненным планом, где все будет достигать степени обобщения и где в то же время не будет ничего абстрактного, остающегося вне реальной, осязаемой жизни, вне естественной атмосферы человеческого существования»².

Задача Кара Караева как композитора осложнялась тем более, что Вс. Вишневский снабжает многие узловые эпизоды пьесы своеобразными «музыкальными» ремарками. Достаточно напомнить ремарку, открывающую пьесу: «Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний. Тоскливый вопль «зачем?», неистовые искания ответов и находжений».

В то же время замыслу постановки Г. Товстоногова решительно противоречила бы попытка композитора пересказать «музыкальные соображения» драматурга. Иное дело, если бы центральная идея «Оптимистической трагедии» — «нет смерти для нас, нет смерти для революции» — была бы воплощена Театром им. Пушкина средствами какого-либо другого, смежного жанра, на первый взгляд соответствующими монументальному складу пьесы, например, средствами оратории. Но от подобного решения театр сознательно отказался³.

¹ Г. Товстоногов. Образ спектакля «Оптимистическая трагедия». Пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского Государственного Академического театра им. А. С. Пушкина. Сборник статей. Л.—М., 1956, стр. 54.

² Упом. сборник, стр. 57.

³ «Мы хорошо понимали, — отмечает Г. Товстоногов, — что не выполним своей роли, своего долга перед драматургом, если не сумеем услышать в общем хоре его героев индивидуальные и неповторимые человеческие голоса. Мы знали, что если не сделаем этого, то наша задача окажется ограниченной созданием своего рода музыкально-сценической оратории, реквиема, быть может и очень торжественного и волнующего, но слишком отвлеченного и лишнего того, что составляет сущность театральной поэзии, — реального человека с его судьбой, с его делом, с его отношениями с другими людьми». Упом. сборник, стр. 54—55.

А в рамках живого сценического действия, повествующего о людях, наделенных конкретными чертами характера, вскрывающего всю сложность взаимоотношений героев, глубину человеческих переживаний (а ведь эта сторона и является сильнейшей в пьесе Вишневского!) такой прямолинейный путь следования композитора за текстом пьесы граничил бы с натурализмом. Ведь и ремарки Вс. Вишневского — это вовсе не обязательный «постановочный рецепт» автора, но скорее сосредоточенные размышления, «мысли вслух», а их весьма условная, почти экспрессионистическая манера, как и многие другие своеобразные стилевые черты пьесы, лишь подчеркивает грандиозность масштабов тех подвигов, глубину тех страстей, которые воспевают «Оптимистическая трагедия».

И Караев избрал другой путь — путь лаконичных и конкретных эмоциональных обобщений, когда при кажущемся противоречии строю пьесы музыка, хотя в ней и не звучит «шум человеческих деяний», вносит в спектакль интимно-психологическую струю, и, как это верно замечает один из критиков, становится насущно необходимой в спектакле, потому что она «облегчает доступ к скрытой душевной жизни героев и помогает по-настоящему понять их и сблизиться с ними»¹.

Поскольку многое в решении композитором своих задач органически соответствует замыслу драматурга, постановщика, художника, актеров-исполнителей, ведет к единой цели, невольно хочется рассматривать музыкальные образы спектакля в связи с тем или иным литературным или зрительным образом пьесы, высказыванием героев, режиссерской мизансценой, приемом декоративного оформления².

¹ С. Цимбал. Трагедия о народном подвиге. Сб. «Оптимистическая трагедия», стр. 31. Говоря о музыке спектакля, мы не упоминаем режиссерских музыкальных вставок по ходу действия — «Варшавянка», «Песня о варяге», «Яблочко», песня анархистов — «Цыпленок жареный», цыганский романс, полька и др.

² О. Лебзак, создательница образа Комиссара, рассказывая о своей работе над ролью, подчеркивает огромное значение этого единства, помогавшего ей найти «внутреннее действие» образа: «Я искала в роли таких пауз. Искала в отличной музыке Кара Караева, в режиссерском мизансценировании, в живом обращении Ведущих». О. Лебзак. Правда героического характера. Сборник «Оптимистическая трагедия», стр. 94.

Это относится прежде всего к симфоническому Вступлению — задумчивой и светлой музыке «матросского рая».

Музыка «матросского рая» — своего рода «реквием», и звучит он символом бессмертия революционного подвига. Чистая, безоблачная, наполненная беспредельным светом, она сродни синеве неба, сияющего над головами матросского полка, «прошедшего свой путь до конца», который «весь в белом» выстроился на авансцене; она точно говорит голосом автора, бесконечно печальным, торжественным и гордым. Это одновременно и своеобразная интродукция к спектаклю: возгласы труб и легкая дробь малого барабана, сливаясь с лаконичным и броским декоративным образом развевающегося алого знамени, с репликой Ведущего («Итак, началось с того...»), приковывают внимание слушателей к событиям, разворачивающимся в трагедии.

В общий эмоциональный ритм сценического действия удивительно тонко включена музыка матросского бала. Здесь как бы на мгновение приподнята завеса, скрывающая в суровой боевой обстановке самые интимные чувства героев, матросов, уходящих на фронт, и, быть может, навсегда прощающих с близкими... «Бал. Прощальный матросский бал. Сколько их было в те годы!».

И совсем в тон этой скупой, немного грустной реплике Ведущего звучит простая и задумчивая, чуть меланхоличная мелодия вальса.

Караевский вальс какими-то неуловимыми своими чертами, безыскусственностью, характерной для бытовых лирических жанров, особой «грустинкой» своей напоминает старые русские «армейские» вальсы. Чем-то близким и родным веет от этой музыки. Не потому ли так до глубины души трогает вальс, не потому ли мотив его, «грустный и тревожный», по словам автора одной из рецензий, «еще долго звучит в памяти после спектакля»¹?

Композитор совершенно отказался от принципа музыкальной иллюстрации, даже в таком эпизоде активного сценического действия, как эпизод «ночной ата-

¹ Н. Калитин. «Оптимистическая трагедия». Новый спектакль Ленинградского Академического театра драмы им. А. С. Пушкина. «Советская культура» от 13-ХII 1955.

ки». Правда, как рассказывает Караев, в процессе работы над постановкой пьесы такая попытка имела место. Но отдельные фрагменты музыки, изображающей, как ползут наши моряки, и обрывающейся, как только продвижение людей прерывает очередной натиск противника, при внешнем соответствии сценическим событиям, создавали неожиданное впечатление внутренней статики и, стало быть, не давали желаемого эффекта.

Психологически убедительное музыкальное воплощение образа было достигнуто тогда, когда в окончательной режиссерской редакции эпизода «ночной атаки» музыка вступала в свои права как раз в моменты временного отстранения сценического действия на второй план. Тогда зловеще сумрачные аккорды и тревожные сигналы, прорезывающие недолгое молчание ночи, приобрели уже не иллюстративно-изобразительное, а эмоционально-выразительное значение, обобщая настроение напряженной тревоги, которое получает свою драматургически естественную разрядку в моменты активизации сценического действия. Музыка здесь прекрасно подчеркнула и углубила великолепно найденный А. Босулаевым декоративный образ эпизода, решенный в том же принципе тревожного нагнетания, сменяющегося внезапными и резкими кульминациями: уходящая вдаль дорога с расprostертым на холме телом убитого матроса, провололочные заграждения, а над всем этим — тяжелые ночные облака и внезапно вторгающийся поток вражеского пулеметного огня...

Такое же слияние музыкального и зрительного образов достигнуто в «сцене плена». Спят пленные бойцы молодой страны Советов, бойцы Первого Кронштадтского морского полка, в далекой Таврии бьющиеся до последнего вздоха за дело революции. Чуть поблескивают в темноте штыки вражеских часовых, стерегущих пленников. С рассветом должна наступить смерть от руки врагов. Но пока над всем распростерлась тишина. И сейчас это совсем иная тишина, чем в сцене «ночной атаки», — просветленная и величавая. Она разлита в прекрасной и ласковой музыке, словно исполненной легких дуновений ночи и торжественного спокойствия. И то же спокойствие струится от мерцающих далеких звезд Млечного пути, перекинувшегося через весь небосклон.

Музыка Караева, как и декорация Босулаева, наводит на воспоминание об удивительных словах Маяковского: «...Летите, в звезды врезываясь...», ибо композитор так же, как и художник, увидел «дорогу бессмертия» в образе «бесконечного звездного неба с проступающими на нем очертаниями Млечного пути»¹

Особое значение в спектакле играет своеобразный прием психологической лейтобразности, углубляющий «сквозное» действие трагедии. Один из таких лейтмотивов, задуманный автором и углубленный режиссером, — образ Ведущих, проходящих через спектакль и выступающих в нем в качестве то активных участников действия, то его комментаторов, но всегда воплощающих страстную и пламенную мысль автора, горячее биение его сердца. Такими лейтмотивами являются в спектакле скупые, но выразительно точные образы природы, найденные художником. Своего рода «драматургическим центром» спектакля служит небо с его постоянно меняющимся, соответствующим тому или иному этапу трагедии колоритом — суровое и хмурое небо Петрограда, тревожное небо, озаренное огнем сражения, безоблачная синева или звездная прозрачность крымского небосклона. Это также выходящая вдаль дорога, декоративный центр каждой картины, символический образ безостановочного пути Первого советского матросского полка навстречу своему бессмертному подвигу. Наконец, третий лейтобраз спектакля, как бы синтезирующий два последних, воплощается средствами музыкального искусства. Это марш, много раз и каждый раз по-иному звучащий в спектакле². Впервые, гордый и суровый, он возникает в финале первого действия, когда во главе с Комиссаром, посланцем Партии, полк выступает в поход к далеким крымским берегам. Уже в этой сцене, когда вдоль наклона дороги начинают мелькать силуэты корабля, очертания Адмиралтейства, а отряд идет и идет в суровом молчании под звуки ге-

¹ А. Босулаев. С точки зрения художника. Сборник «Оптимистическая трагедия», стр. 84.

² В какой-то мере «лейтмотивное» значение имеют также тема вальса (вслед за сценой «Матросского бала» он звучит еще несколько раз в эпизодах лирического содержания) и краткая, трагически звучащая «тема вопроса», как бы соответствующая упоминавшемуся «Зачем?» Вс. Вишневского.

роического марша, и темное предгрозовое небо глядит ему вслед, становится очевидной особая роль своеобразного «триединства» образов неба, дороги и марша, «триединства», которое обобщает идею непреклонной железной поступи народа, ставшего на защиту своих прав, идею непреклонной, оптимистической веры в победу. На разных этапах развития центральной идеи «Оптимистической трагедии» это «триединство» может сохраниться или же на первый план выступит какой-то один из его компонентов. Но в эпилоге спектакля оно выступает с той же определенностью, что и в финале I акта, хотя и в совсем уже новом качестве. Медленным шагом, вверх по дороге-палубе корабля идут бойцы с телом Комиссара. И хотя на усталых, истекающих кровью бойцах нет уже ослепительной формы, хотя не стоят они парадным строем, а тревожно склонились над своим умирающим Комиссаром, зритель снова вовлечен в ту радужную атмосферу, какая царила в Прологе: в чистой синеве неба полощется алое знамя, а героический марш полка звучит торжественным и светлым гимном.

Этим гимном и заканчивается спектакль, «мужественно и страстно рассказывающий о том, как был волей партии большевиков «сформирован... и разбил противника Первый морской полк»¹.



Перечисленные выше произведения, имеющие и собственную значительную художественную ценность, интересны вместе с тем и как своего рода «разбег» перед новой вершиной творчества. Подобно тому, как в предшествующий период, одновременно с целым рядом произведений малой формы создавалась партитура балета «Семь красавиц», сейчас, параллельно с созданием названных выше музыкально-театральных и некоторых других сочинений, вынашивался, вызревал, осуществлялся в отдельных своих частях смелый замысел второго балета Кара Караева — «Тропую грома» по одноименному роману П. Абрахамса.

¹ Н. Калитин. Упом. рецензия.

Мысль о балетном спектакле на этот сюжет родилась в стенах Ленинградского Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. По свидетельству либреттиста Ю. Слонимского, тему нового балета еще в 1950 году ему подсказали молодые артисты Н. Петрова, Т. Базилевская и Ю. Григорович, а через два года Слонимский представил театру первый вариант либретто. В 1952 году к разработке темы был привлечен К. Караев, а несколько позднее балетмейстер К. Сергеев.

Остро актуальная, волнующая миллионы простых людей всего земного шара тема борьбы против колониального порабощения и расовой дискриминации сразу же захватила и увлекла композитора. Уже когда балет был написан, К. Караев вспоминал:

«Поднятая в романе большая социальная тема, которая раскрывается писателем через взаимоотношения героев, а именно, право на простое человеческое счастье «цветного» с белой девушкой, глубоко затронула меня. Персонажи ярко представились мне в музыкальных и сценических образах»¹.

После непродолжительного периода «первых встреч авторов будущего спектакля и первых, пока еще нерешительных обменов мнениями вокруг сценария и общего облика произведения»², начался период интенсивной работы над балетом.

Увлеченность, мы бы сказали, особая влюбленность в тему, в благородную и высокой степени прогрессивную идею романа, в прекрасные его характеры не оставляла композитора на протяжении всего того времени, когда создавался балет (клавир закончен летом 1956 года, партитура — летом 1957). Не удивительно, что в процессе работы над этим произведением Караев почти не знал творческих неудач и срывов, как ни сложна была та или иная частная или целостная художественно-композиционная задача, поставленная им перед собой. Те, кто в большей или меньшей степени были посвящены Караевым в «тайную лабораторию» его труда, знают это. Отсюда — немало сочувственных отзывов о музыке «Тропую грома» или об ее фрагментах, появившихся в печати еще до постановки балета на сцене. Таков, в первую очередь, отзыв Д. Шостаковича: «Работа К. Караева над новым балетом «Тропую грома», с музыкой которого я частично знаком, еще раз подтверждает большую способность композитора к симфоническим обобщениям в музыкальных образах»³.

¹ Новый балет Кара Караева. Новости литературы и искусства. «Бакинский рабочий» от 29-VI 1959 г.

² Кара Караев. Желая успеха. «Театральный Ленинград» (еженедельные программы театров), № 1/493, Л., 1958, стр. 10.

³ Д. Шостакович. Съезд композиторов Азербайджана. («Советская музыка», № 6, 1956). См. также И. Абезгауз. Кара Караев («Советская музыка», № 9, 1956) и Л. Карагичева. Праздник азербайджанской симфонической музыки. («Бакинский рабочий», 27-X 1957).

«Тропою грома» — новое свидетельство творческой зрелости и яркой индивидуальности таланта его автора, одно из самых значительных явлений современного музыкального творчества. Можно смело, не боясь преувеличений, сказать, что, развивая в своем произведении традиции музыкальной классики, опираясь на многогранный опыт советского театрально-симфонического искусства, обобщая и углубляя собственные творческие достижения, Кара Караев создал подлинно новаторское произведение. Прекрасное и по своим идеям и по своим художественным достоинствам, оно явилось замечательным подарком композитора-коммуниста советскому народу к знаменательной дате 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Премьера балета «Тропою грома» состоялась в Ленинграде 4.I.1958 года. В спектакле «Тропою грома» в большой мере достигнуто единство всех его художественных компонентов. Мастерская сценарная драматургия и превосходная музыка балета дали богатый материал для интересного хореографического воспроизведения образов балета. Сложную партитуру Караева великолепно «прочел» дирижер Э. Грикуров, а молодой художник В. Доррер очень смело воплотил многообразие ее красок в декорациях, отличающихся лаконичной и в то же время экспрессивной манерой. Романтически приподнятому образу спектакля много способствовали талантливые мастера советского балета — исполнители центральных партий: К. Сергеев и Б. Брегвадзе (Ленни), Н. Дудинская и О. Моисеева (Сари), И. Бельский и В. Фидлер (Мако), А. Андреева и Ю. Мальцев (Вождь негритянского племени), Н. Красношеева, Т. Легат, В. Осокина, Р. Гербек, М. Михайлов, И. Утретская, А. Миронов, Г. Кекишева, Н. Петрова, Н. Кургапкина и другие.

Хотя в постановке Театра им. С. М. Кирова есть и существенные недочеты, о которых будет сказано ниже, в целом спектакль, созданный одним из талантливейших балетных коллективов нашей страны, является образцом подлинного творческого увлечения, тонкого мастерства и смелой новаторской мысли и может быть по праву причислен к самым ярким событиям советской театральной жизни последнего времени.

Самой ценной стороной спектакля явилось то, что,

по словам М. Габовича, театр имени С. М. Кирова «ввел нас в мир событий не только реальных, но и остро волнующих дыханием современности», доказав, что «реальные события не только не идут вразрез с поэтичностью, они сами рождают ее». «Поэзией полна жизнь» — так называет М. Габович свою рецензию на балет «Тропою грома», обобщая в этом заголовке значение спектакля, в котором «действуют люди нашего времени, живущие далеко от нас, но близкие нам..., живут и борются, объединенные неистребимым порывом к свободе и справедливости»¹.

Многое, чем сильна музыка нового произведения Караева, определилось большими достоинствами романа П. Абрахамса. В нем раскрыта одна из самых актуальных тем наших дней — тема борьбы колониальных народов за свою национальную независимость. Сюжет романа П. Абрахамса прост, и трагическая коллизия, лежащая в его основе, очень типична для многих стран колониализма. Любовь молодого учителя-мулата Ленни Сварца и белой девушки Сари Вильер преступна согласно нормам расистской морали, ее никогда не допустит закон. На неудачу обречена и попытка героев бежать в колонию, где расовая дискриминация не распространяется на образованных «цветных»: в неравной схватке с озверевшей бандой белых фермеров Ленни и Сари гибнут. Но гибель героев, по мысли П. Абрахамса, — это не только неизбежный результат тех жизненных обстоятельств, в которые они поставлены. Погибая с оружием в руках, герои бросают смелый вызов силам мракобесия и угнетения, являя собой пример свободолюбия и мужества для миллионов тружеников колониальной Африки.

Правдиво и художественно убедительно показывает писатель, как в борьбе с отживающими свой век звериными предрассудками крепнут молодые прогрессивные силы, зреет протест против жестоких законов расовой дискриминации, как пробуждающееся сознание масс «тропою грома» ведет их к свободе и независимости. Не случайны заключительные слова романа, вложенные в уста молодого негритянского учителя Мако: «Они любили... Вот и вся их вина. Они никому не сделали зла. Их влек-

¹ «Советская культура» от 23-I 1958

ло друг к другу потому, что они были близки друг другу по духу... А теперь их убивают... Воистину, это рабство... Мало становиться на колени, проповедник, и звать к богу... Слышишь, что тебе говорят ружья. Надо действовать. Вот где путь¹.

Драматическая насыщенность событий, излагаемых в романе, мастерство обрисовки характеров, психологическая правдивость в раскрытии их душевных состояний, наконец, богатый, поэтически образный язык произведения уже давно привлекли к нему сочувственное внимание советских читателей. Изданный за пределами Южно-Африканского Союза и запрещенный на родине писателя, роман «Тропой грома» выдержал в Советском Союзе несколько изданий. Орывки из романа вошли в репертуар советских артистов — мастеров художественного слова. Произведение инсценировано в драме², экранизировано³. Очень смелое и оригинальное решение идея романа получила в балете Кара Караева. Это — первое обращение советского музыкального театра к африканской тематике⁴.

Особенности балетного искусства выдвигали перед Ю. Слонимским и К. Караевым не меньшие трудности, чем при работе над «Семью красавицами». Жанр балета требовал перевести центральную идею романа из сферы длительного повествования, с характерными пространственными лирическими отступлениями автора и почти безграничной в своих возможностях силой литературных образов, в сферу активного сценического действия, бессловесного и значительно ограниченного во времени. И, быть может, одним из важнейших факторов

¹ «Тропой грома» — один из ранних романов П. Абрахамса. Среди произведений, созданных писателем за последнее десятилетие и посвященных расовой проблеме Африки прошлого и наших дней, — романы «Черный завет», «Песнь большого города», «Шахтер», «Завоевание», повесть «Расскажи о свободе». В последнем романе писателя — «Памяти Удомо» (1956 г.), наряду с объективным показом действительности и борьбы колониальных народов Африки за независимость, П. Абрахамс выдвигает туманную концепцию компромиссного решения колониальной проблемы через опору на экономическую поддержку «либеральных» английских хозяев в Африке. См. Н. Дьяконова. О путях к свободе. «Иностранная литература», 1957, № 6, стр. 213—217. Текст П. Абрахамса в настоящей работе всюду дается в переводе О. Холмской.

² Инсценировка принадлежит ленинградскому актеру Мюфке и обошла театры многих городов Советского Союза.

³ Художественный кинофильм «Тропой грома», производство Ереванской киностудии, сценарий С. Рошаль и Л. Макеева, режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян.

⁴ По сообщению журнала «Музыкальная жизнь» (№ 4 за 1959 г.), оперу на этот сюжет написал композитор М. Магиденко (1959).

успеха авторов балета «Тропой грома» явилось то, что они не встали на путь музыкально-хореографической инсценировки романа Абрахамса, не стремились во что бы то ни стало сохранить все его сложные конфликтные переплетения.

«Стремление отождествить роман и балет всегда будет дискредитировать и то и другое, — писал незадолго до премьеры балета Ю. Слонимский. — Верность оригиналу требует сплошь и рядом отступления от ситуаций романа, взамен которых необходимо сочинить свои, отвечающие и замыслу писателя и нуждам балетного театра»¹.

Ю. Слонимский умело концентрирует драматически острые ситуации романа, опуская одни события и сближая во времени другие, сокращая в сравнении с романом число действующих лиц (исключены из сюжета Селия, сумасшедший Сэм, Исаак Финкельберг, молодой англичанин-антрополог и другие) и перенося некоторые черты их характера на другие персонажи. Почти каждый эпизод балета, заимствованный из романа, приобретает значение важного звена в цепи развития событий. Сочиненные либреттистом с хорошей творческой выдумкой, новые эпизоды имеют значение «узловых». Такова «Сцена вербовки» второго действия, «Рождественский вечер» третьего, финальное «Шествие». Отсутствующие в романе эпизоды «Ларри и служанки» (второе действие), «Видение счастья» (третье) служат психологической мотивировкой поступков героев балета — Ленни и Сари.

Те или иные изменения в сюжете балета диктовались также и собственным творческим замыслом, стремлением подчеркнуть в рамках сюжета П. Абрахамса свою ведущую тему. Такой темой в балете «Тропой грома» является тема любви как великой этической силы.

Тема возвышенной любви, воспетая художниками различных времен и народов, не нова, как это видно из его творческой биографии, и для Караева. С ней связаны, пожалуй, лучшие произведения композитора — поэма «Лейли и Меджнун» и балет «Семь красавиц». Но тем и привлекает новый балет, что тема любви по-

¹ Ю. Слонимский. Из заметок сценариста. «Театральный Ленинград» № 1 (43), стр. 9.

лучила здесь совершенно самобытное и притом глубоко современное решение.

Каким бы страстным протестом против мрачных сил феодализма, сковывающих малейшее проявление свободы мысли, воли, чувства, не звучала трагическая любовь Лейли и Меджнуна, голос их одинок. Низами подчеркивает исключительность чувства героев, выходящего за рамки представлений, привычных для современной поэту эпохи. Недаром герой поэмы получил прозвище безумца — «меджнуна». И гибель героев — символ того, что любовь их — лишь первый слабый росток нового¹. Эта концепция отражена и в поэме Караева.

Иная судьба у любви Ромео и Джульетты. Герои Шекспира — подлинные дети Возрождения — решительно отстаивают свое право на счастье. В неизбежности их смерти заключена и неизбежная победа нового над силами уходящего, отживающего свой век мира².

Когда слушаешь музыку нового балета Кара Караева, точно ощущаешь, как звучат в ней замечательные слова П. Абрахамса: «Пойте песнь нашего времени, дети. Не о ненависти, не о войне. Пойте о любви. Велите земле, — да восстанет от ложа мук, разорвет свои цепи и поет, ликуя. Велите утру и полдню, и сумеркам, — да возвысят голос и поют песнь нашего времени. Не о ненависти, но о любви».

Неслучайно именно приведенные слова избраны композитором для интродукции к балету. Новаторская сама по себе мысль заменить традиционное оркестровое вступление небольшим ариозо, ведущимся как бы от лица автора, получает тем более драматургически-значительное воплощение (эпиграф!), что неторопливый, ласково-торжественный «сказ» меццо-сопрано резко противопоставлен эмоциям боли, страдания, страха,

¹ «Да что Лейли! — всемирных зорь лучи.

Да что Меджнун! — свет гаснувшей свечи...» — восклицает Низами (перевод П. Антокольского).

² Оценивая значение драматургии эпохи Возрождения, один из советских критиков очень тонко подмечает: «Театр сделался местом, с которого звучала радостная проповедь гуманизма и лирики: театр отражал высокотрагедийный склад эпохи, жгучую мысль передового, только что вырвавшегося из склепа, где мертвыми легли Ромео и Джульетта». М. Щеглов. Реализм современной драмы. Литературная Москва, сборник второй. М., 1956, стр. 701.

сосредоточенным в небольшом оркестровом введении к ариозо¹.

«Песней нашего времени» хочется назвать и балет Караева. Любовь Сари и Ленни — голос наших дней, утверждающий, по словам Абрахамса, ту истину, «что человек всегда человек, независимо от цвета кожи»... Это она «открывает человеку глаза и дает ему силы бороться», ибо «все наше поколение рождено для борьбы... за жизнь нашего народа, за наше право быть людьми, а не рабами».

Голос Ленни и Сари, возвышающийся над уродливыми сторонами действительности, зовущий к светлому будущему, понятен миллионам. Его услышат и подхватят негр и белый, юноша и старец, крестьянин-батрак и рабочий, студент и служанка². Так органично тема любви сплетается в балете с двумя другими драматургическими линиями. Одна из них — стремление негритянского народа к прогрессу; оно встречает злобное сопротивление плантаторов, заинтересованных в его невежестве и рабстве. Другая — стремление африканских народов, «цветных» и «черных», к единению в борьбе за право на счастье. Слияние всех трех линий достигнуто в эпилоге балета — народном шествии. «Именем любви, — сказано в предисловии к либретто, — народ поднимается на защиту героев, которые ради любви стали на «тропу грома»³.

В отличие от рассмотренной выше редакции «Семи красавиц», где стремление либреттиста и композитора к тщательной разработке всех драматургических линий привело к несколько непривычной для жанра четырехактной протяженности действия⁴, музыкальная драматургия

¹ В этом оркестровом эпизоде важны, в свою очередь, два момента. Во-первых, весь эпизод повторен потом в одной из последних картин балета, в сцене смерти героев. Во-вторых, материал его целиком основан на ведущих лейтмотивах произведения.

² Подчеркивая эту мысль, авторы балета не ограничивают его действие пределами Южно-Африканского Союза, обобщая судьбу героев как судьбу народов Африки в целом.

³ Ю. Слонимский. Краткие пояснения к сценарию балета «Тропой грома». 1956 (рукопись).

⁴ В. Красовская на упоминавшемся выше обсуждении постановки балета «Семь красавиц» МАЛЕГОТ'ом отмечала, между прочим, что «недостатки спектакля идут не от бедности, а от богатства балета».

«Тропою грома» очень компактна. Нисколько не теряя в полноте раскрытия психологически оправданных чувств героев, в действенности сценических событий и в правдивости показа обстановки, в которых они разворачиваются, одиннадцать картин, образующих музыкальное действие балета, укладываются в рамки стройной трехактной структуры¹. Каждый акт балета имеет свое наименование, лаконично определяющее его значение в целостной музыкально-драматической композиции. Наименования эти лишь незначительно изменены по сравнению с заголовками трех частей романа П. Абрахамса: «Отчий дом», «Любовь» и «Борьба»².

Краткое содержание балета. Полный светлой веры в будущее, вступает в жизнь молодой мулат Ленни Сварц, получивший образование в Кейптаунском университете и возвращающийся домой со степенью бакалавра.

Чувства Ленни сходны с чувствами «восьмерки» его товарищей по университету — «цветных» и «черных». Легка и непринужденна последняя душевная беседа с друзьями, провожающими Ленни на вокзал, сверкают и манят радужные огни большого города. И вдруг оскорбительное, унижительное происшествие заставляет друзей вспомнить, что они не «белые»: контролер железной дороги грубым ударом сбивает с ног одного из товарищей Ленни, осмелившегося остановиться у вагона для «белых»...

Вот Ленни и дома, в родной деревушке Стиллевельд, такой же бедной и бесконечно дорогой сердцу, как старушка мать, которая спешит заключить в объятия своего сына. Возвращение молодого учителя — большой праздник в жизни «цветной» деревушки. Красавцем Ленни может гордиться не только тетушка Сварц, но и весь «цветной» народ. Старый проповедник, мечтавший всю жизнь обучить свою «цветную» паству грамоте, благословляет Ленни. Девушки наперебой красуются перед завидным женихом. Но «белый» господин, богач — помещик Герт Вильер, на совести которого не один замученный негр и мулат, тоже напоминает выскочке Сварцу о его «месте под солнцем». Герт приказывает закрыть школу, созданную Ленни для «цветных» ребятишек: ни у «черных», ни у «цветных» нет права на образование. Рожденные в нищете и невежестве, они лишь дешевая рабочая сила, приумножающая богатства колонизаторов. И расовая вражда между «черными» и «цветными» на-руку господам: ведь рабочая сила благодаря ей становится еще дешевле.

Нет у «цветных» и «черных» и права на счастье. С каждой новой встречей все яснее Ленни и дочери Герта Сари, что они любят друг друга. И хотя нет большего преступления, чем любовь

¹ В настоящее время балет идет в новой сценической редакции, содержащей 9 картин.

² У Абрахамса — «Дома», «Любовь» и «Ненависть». Содержание того или иного акта в сценарии подчеркнуто, между прочим, эпиграфом, текст которого взят из соответствующей главы романа Абрахамса.

«цветного» и «белой», силой большого человеческого чувства сломлены расовые перегородки, преодолён страх перед угрозой беспощадной расправы со стороны хозяйничающих в Африке рабистов. В то время, как против Ленни, нарушившего «незыблемые законы» эксплуататоров, все более ожесточаются окрестные помещики и фермеры, растёт и крепнет дружба его с негритянским учителем Мако из соседней «черной» деревушки, зреет решение покинуть Стиллефельд. В рождественскую ночь Сари бежит из ненавистного дома. Защищая свою любовь и свободу от озверевших преследователей, герои гибнут. Но смерть их звучит призывом к объединению простых людей Африки: «тропою грома» выходят на просторы вельда, на борьбу за новую жизнь мулаты и негры, юноши и старики.

Ведущие эмоциональные сферы балета — лирическая и героико-трагедийная — являются основными формами выявления «сквозного» действия в музыке «Тропою грома». «Контрсквозное» действие выражено, прежде всего, через гротеск, что сближает стилистику отрицательных образов «Тропою грома» с музыкой Визиря и его слуг («Семь красавиц»). Кроме того, характеризуя образы зла, Караев в «Тропою грома» прибегает, так сказать, к методу «иронической стилизации», значительно расширяющей арсенал музыкально-выразительных средств «контрсквозного» действия¹. К обеим «полярным» сферам музыкально-драматургической выразительности примыкают многообразные планы и формы жанрово-бытовой музыки.

Драматический конфликт развивается К. Караевым во всем многообразии реальных человеческих чувств, в контрастных сопоставлениях и конфликтных столкновениях, в сложном сплетении. В образах балета слушатель воспринимает любовь и ненависть, мужество и страдание, безмятежную ласку и тупую, разрушительную жестокость, мертвящий холодок страха и трагическое отчаяние, гнев и страстную мечту. Музыка «Тропою грома» присуща та особая полнота эмоционального высказывания, большая темпераментность, «открытость» чувства, которая властно подчиняет внимание слушателей с первых же тактов партитуры.

Великолепное ощущение композитором законов драматургии сценических жанров и столь присущее ему мастерство симфонизма сказываются в том, как гибко вовлекаются конкретные, иногда выписанные во всех деталях музыкальные образы и характеристики в не-

¹ Подробнее об этом см. ниже.

прерывно нарастающий по своему напряжению поток развития действия. С начала первого же акта, являющегося не только экспозицией основных драматургических линий произведения, но и отчетливой завязкой, в музыке непрерывно возникают драматургические «узловые» точки, где резко противопоставлены или взаимодействуют конфликтные образы балета, «объявленные», как уже говорилось, в эпиграфе-интродукции.

Уже в первой картине (отъезд Ленни) нервический вихрь хроматических пассажей эпизода происшествия на вокзале точно злой шквал обрушивается на светлую музыку прощания друзей, заставляя по-новому услышать ведущую мелодию этой картины — «Студенческую песню» (некоторое сходство ее с темой «Песни» Д. Шостаковича из цикла «Десять поэм» для хора лишь подчеркивает близость настроения, особую, юношескую полетность обоих образов)¹:



¹ В то же время в «Студенческой песне» ошутимее, чем в теме Шостаковича, струя, так сказать, «лирической скерцозности», связанной с выразительными приемами, идущими от Прокофьева. Имеется в виду, во-первых, характерное соотношение между большой простотой ритма, мелодики, фактуры, формальных схем — и относительной сложностью, «трудностью» гармонии, которая не раз подмечалась в музыке Прокофьева. Такие «трудные» гармонии имеют в «Студенческой песне» различные драматургические функции. В четко обрисованном кадансовом построении первого же восьмитакта они круто поворачивают мелодическое развитие в русло очень освежающего музыкальную мысль *Des-dur*. В среднем разделе альтерированные субдоминантовые гармонии лишь отдаленно намекают на неосуществленное тональное отклонение в *Es-dur* и, скорее, подчеркивают устойчивое господство тоники *a-moll*; в коде «Студенческой песни» многократно повторяемая тоника *C-dur* звучит особенно многозначительно в сопоставлении с нонаккордом на IV высокой ступени, приобретающим здесь роль особой доминанты. Кстати, отметим связь этого частого у Караева приема замены обычной доминанты аккордовыми комплексами (иногда они сильно альтерированы) на других ступенях лада с приемом «прокофьевских доминант».

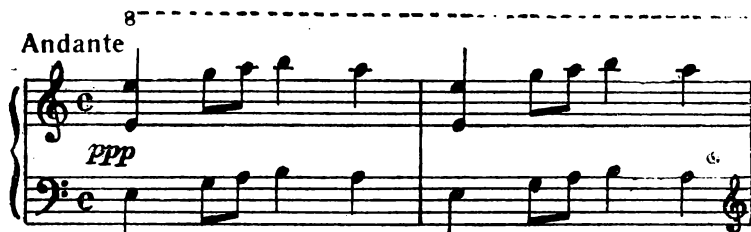


В конце картины она воспринимается уже не только как тема непринужденно задушевной беседы «восьмерки», не только как символ светлой веры в будущее, но как исходная точка драматургической линии «единения народов Африки».

Неслучайно в дальнейшем «Студенческая песня» звучит во многих эпизодах столкновения Ленни с жестокой действительностью. В конце балета (смерть героев) она воспринимается как светло звучащий реквием.

Вторая картина первого акта посвящена теме любви к родине.

Живописное вступление к этой картине построено на «теме вельда»¹, также имеющей лейтмотивное значение:



¹ Вельд — холмистая степь Южной Африки.



Мягко волнистая оstinатная мелодия скрипок и альтов приглушена сурдинами и истаивающими флажолетами арф. Чуть дышат на *ppp* педали валторн, а зыб-

кие октавы флейты-рисоло сообщают образу особую «воздушную» трепетность и безмятежность.

Пейзажная звукопись и настроение в этой музыке слиты воедино. В пасторальной бесхитростности изда-лека доносящегося наигрыша, окрашенного бархатным тембром альтовой флейты, атмосфера рассветного утра сливается с глубоким и нежным чувством любви к родному краю.

Рассматриваемый эпизод — своеобразный музыкальный plain air, не без следа утонченно импрессионистского любования красками, образец тонкого и изобретательного мастерства Караева. Но как бы ни был самобытен здесь композитор, именно фольклорные воздействия насыщают образ живым содержанием.

Среди хранящихся у композитора образцов африканской музыки есть импровизация на флейте, записанная у племени кисси (западный берег Африки), которая могла бы служить прообразом остиной формулы сопровождения «темы вельда» (см. приложение № 1, пример 85).

Оплетающая это остиinato мелодия-наигрыш развивает основной ритмо-интонационный оборот, причем и в принципах мелодического развертывания много признаков негритянской народной музыки. К ним относятся ладово-характерное «сцепление» трихордовых попевок, симметричное, вопросо-ответное их варьирование, нисходящие терцовые форшлагы к опорным звукам, фиксирующие внимание к отдельным, многократно повторенным мелодическим ячейкам, изощренный орнаментальный спуск мелодии в конце построения, вслед за напряженным восходящим скачком на малую ноту — отголосок архаического «глиссандирования»...

Сходство это неслучайно. Подобные аналогии типичны для музыки «Тропюю грома», созданию которой предшествовало длительное изучение Караевым африканского музыкального фольклора¹. При этом компо-

¹ Сам Караев в кратком предисловии к программе первого спектакля отмечает, что «подготовка к сочинению музыки, заключавшаяся в изучении фольклора, быта и истории народов Южной Африки, заняла фактически больше времени, чем работа над партитурой». Очень многое дало композитору знакомство с материалами, в том числе и с фонографическими записями песен и танцевальных мелодий негритянских народов, хранящимися в Ленинградском Государственном музее этнографии. Широко применял он и новейшие данные многих зарубежных исследований негритянской музыки, материалы некоторых частных собраний и т. д.

Все приводимые в настоящей работе примеры-образцы негритянского музыкального фольклора используют материалы композитора.

зитор сознательно не ограничивал себя фольклором негров, населяющих Южно-Африканский Союз, и в музыкальной ткани балета слухом отчетливо улавливаются многообразные ладовые, ритмические и иные закономерности, присущие как музыке южно-африканских племен — банту, зулу, каранга, так и других негритянских народностей Анголы и Мозамбика, Федерации Родезии, Ньясаленда, Бельгийского Конго, Французской и Испанской Гвинеи...¹ Характерно, что, как и в произведениях, связанных с тематикой любого народа (в частности, азербайджанского), Караев вовсе не стремится к «жанровой неприкосновенности» используемых фольклорных элементов. Можно привести десятки мелодий, принадлежащих Караеву, которые часто словно сотканы из нескольких жанрово-разнородных элементов народного мелоса. Но когда композитор смело объединяет в естественной и стилистически однородной мелодической линии характерные интервалы энергичных сигнальных кличей, возбужденные интонации древних плачей-причитаний, плавное нисхождение лирических напевов или моторику шуточных попевок-прибауток, перед слушателем возникает эмоциональный образ такой многогранности, которая шире возможностей любого из использованных фольклорных прообразов, взятых изолированно. Так он избегает этнографизма, и очень своеобразная по колориту партитура балета, проникнутая духом африканской музыки, остается в то же время глубоко «караевской»...² Это относится даже к тем единичным примерам, где Караев цитирует больший или меньший отрезок подлинной народной мелодии. Такова «тема Ленни», один из лейтмотивов балета.

¹ Следует сказать, что Караев вовсе не ограничивает себя использованием элементов музыкального фольклора негритянской Африки в их, так сказать, «этнографической чистоте». В некоторых случаях в «Тропою грома» явственно ощущается влияние музыки северо-африканских негров (блюз, спиричуэлс и т. п.), в которых африканские ладо-интонационные и жанровые элементы так прихотливо переплелись с самыми различными европейскими и северо-американскими воздействиями.

² К. Караев мастерски извлекает из закономерностей негритянской музыки возможности симфонического развития. «Мне очень хотелось доказать, — говорит он в упомянутом выше предисловии, — что современной музыке негров и цветных присущи принципы симфонического развития так же, как это присуще музыке других народов». Подробнее об этом — в разделе о музыкальной драматургии балета и в главе «Некоторые черты творческого стиля».

Она звучит простой, немного суровой гордостью, унаследованной от предков, в его радостном танце приветствия родному дому, в самом начале второй картины.

Moderato assai



Первые два такта хоровой песни негров арабской провинции в Южной Вазонголе (приложение № 2, пример 107) совпадают с началом «темы Ленни». Однако используя их в качестве тематического зерна «темы Ленни», композитор неслучайно отбрасывает весь остальной, значительно менее выразительный материал песни, сочиняя собственное окончание темы совершенно в духе ее начала и придавая активному, размашистому танцу большое сходство с трудовыми коллективными негритянскими песнями¹ или с задорными rag time («рег-тайм») северо-американских городов².

¹ См., к примеру, отрывки трудовых народных песен, приведенных П. Робсоном в статье «Песни моего народа». «Советская музыка», № 7, 1949.

² См. соответствующие примеры в статье Г. Коуля «Музыка в Соединенных Штатах Америки». «Советская музыка», № 7, 1934.

Нежная, точно убаюкивающая ласка и покой разлиты в музыку дуэта Ленни с матерью. Он — немного в стиле протяжных негритянских напевов «блюз». Таких мелодий, плавно ниспадающих от «вершины-источника», как правило, квинты лада, в фольклоре африканских негров немало. Но та открытая восторженность, эмоциональная наполненность, какая отличает тему Каравеа, в большой мере определяется ее гармоническим обликом.

С ясной тоникой мягко сопоставляется субдоминанта, дающая преимущественно на тонической или доминантовой педали. Это создает атмосферу своеобразной статики, «погруженности» в одно эмоциональное состояние и в то же время способствует внутренней наполненности чувства. Это ощущение усугубляет и легкое колыхание струнных, сопровождающее первую тему танца, лирическую многогранность которого в свою очередь превосходно раскрывает и спокойный дуэт кларнета и фагота в первом разделе танца, и ласково-печальные «причитания», подчеркивающие мягкую сексту дорийского минора, убаюкивающие ритмы — в средней его части. Чувства Ленни и матери слиты воедино: «Это ее час»...

Adagio



Вторая картина содержит яркую экспозицию образа народа. В центре картины находится жизнерадостная и колоритная танцевальная сюита. Пестрой чередой следуют разнохарактерные танцы в честь возвращения

Ленни в родную деревню. Вот «Танец девушек с гитарами» во главе с красавицей Фанни, воплощающий заманчивый мир пылких и страстных мечтаний. Пленительная нежность, лукавая изменчивость, грация, — все это здесь сочетается со стилистической завершенностью, изысканной оркестровой красочностью...¹ Вот изящная вариация Лиззи, сестры Ленни, простодушно хвастающей перед подружками ученостью брата². Вот задорный «Общий танец» жителей Стиллелевельда.

В большей части этих танцев композитор наиболее непосредственно использует ладо-интонационные и метро-ритмические формы, типичные для негритянских народных танцев Африки. В этом смысле интересен № 7 партитуры — «Деревенский праздник» с его четко скандируемым ритмом и квартовыми параллелизмами, несомненно, свободно развивающими приемы негритянского многоголосия.

(Allegro giocoso)



¹ Л. Энтелис справедливо подчеркивает своеобразие истоков этого «трехдольного танго с лениво-страстной, истомной ритмикой и мелодией», танца, «завезенного сюда то ли из Аргентины, то ли с Гавайских островов» (Л. Энтелис. Роман на языке танца. «Нева», 1958, № 4, стр. 202). По-видимому, можно говорить и об использовании Караевым тех испанских воздействий, которые отмечают некоторые исследователи в музыке негров Кубы. Сошлемся на статью кубинского композитора Ж. Леона «Музыка Кубы» («Советская музыка», № 2, 1958), свидетельствующую, что в крестьянских песнях кубинских негров «можно обнаружить некоторые черты, близкие старинным испанским романсам (особенно андалузским)». Любопытно, что Г. Коуль в упомянутой статье отмечает роль испано-кубинских воздействий в сплаве с африканскими в музыке США.

² Самая характерная черта этого танца, оставляя в стороне вообще присущую многим жанрово-характеристическим танцам балета ладо-гармоническую красочность, — это исключительное богатство ритмики в рамках неизменного метра 6/8, которое придает образу Лиззи ребячливую шаловливость, проказливую насмешливость.



«Общий танец» — не просто жанровая сценка, рисующая высшую точку народного веселья. Здесь, как и в некоторых других страницах балета, в форме коллективного танца, сохраняющего черты древней ритуальной песни-пляски, выражается народный характер. Как это констатируют многие исследователи и путешественники, и по сей день такие песни-пляски составляют важнейший атрибут жизни многих народов Африки, являясь существенной частью не только народного праздника¹, но и сопровождая различные государственные церемонии и играя таким образом общественно-воспитательную, социально-организующую роль².

В «Общем танце» балета Караева подчеркнут дух народной сплоченности, патриотического энтузиазма, неизбывного оптимизма. О его «ритуальных» корнях говорит настойчиво-заклинательный характер мелодии — попевки, лежащей в основе музыкального развития. Это — «тема народа», одна из центральных в балете.

¹ Б. Троаре в книге «Театр африканских негров и его социальные функции» сообщает, что сохранившие связь с обрядово-религиозными действиями танцы африканских негров наших дней постоянно исполняются на народных празднествах. Объединяемые разговорными диалогами, они дают предпосылку к возникновению самобытного театра. «Иностранная литература», № 9, 1958, стр. 232.

² См., например, Африканские танцы Северной Родезии. Изд. Родезийского музея им. Ливингстона. Северная Родезия. 1948; И. Ганзелка и М. Зикмунд. Африка грез и действительности. М. 1956, и другие. Н. Дьяконова в упом. статье пишет об эпизоде казни героя романа «Памяти Удомо» (действие его разворачивается в наши дни), которая совершается под характерные для ритуальной плясовой музыки звучания барабанов.

Источником ее послужила мелодия пляски маленьких танцовщиц африканского племени мандинго (Французская Гвинея), точнее, один из вариантов ее первичной мелодической ячейки (см. Приложение № 3, пример 98, т.т. 12—14). Караев лишь упрощает ритмический рисунок попевки и доводит ее до полного пятиступенного звукоряда.

Образ танца определяет и оркестровый колорит: подчеркнута исключительная роль духовых и ударных инструментов — результат обогащенного использования средств негритянского «ритуального» музицирования. При этом ударные не столько служат аккомпанирующим фоном для простодушно задорного звучания «темы народа» у кларнета, сколько, сливаясь с ним, усиливают ощущение властной силы мускульной энергии коллектива. В этом же направлении своей цели достигает и вторжение в звуковую ткань попевки-подголоска — густое звучание альтовой флейты, «раскачивающиеся» синкопы, строго периодическое возвращение (см. нотный пример на стр. 177 и 178).

...Всё более оживленной становится пляска. Всё напористее ее ритм, громче удары барабанов, пронзительнее звуки духовых инструментов... Когда слушаешь музыку «Общей пляски», невольно сравниваешь ее с описаниями И. Ганзелки и М. Зикмунда. Композитор вложил в него тот же дух патриархальности и ту же мощную стихийную силу, которую не раз наблюдали чешские путешественники, стихийную силу народов Африки, «великая будущность которых пока еще дремлет под спудом». И потому танец звучит, как «символ народа, в жилах которого течет... горячая, никогда не застывающая лава. Здоровая африканская кровь...»¹.

Непосредственно за «Общим танцем», резко меняя эмоциональную атмосферу, следует ряд «узловых» моментов музыкально-драматического развития. Один из них — хореографический диалог Ленни и Герта — основан на выразительном противопоставлении горделивой «темы Ленни» и властно жесткой, леденящей волю «темы Герта».

Здесь она представлена в последовательном изложении обоих своих элементов, метко рисующих портрет Герта: ритмо-гармонического (уменьшенный септаккорд, в нервически судорожном ритме властно звучащий на ff; именно этот элемент чаще всего использован в балете) и мелодического, ассоциирующегося с тем тяжёлым, гнетущим и одновременно вкрадчиво коварным, что несет с собою образ Герта. Отличительные черты второго элемента — остро «стучащий» ритм, зловещий унисон деревянных, расположенных через три октавы, «угрожающие» интервалы увеличенной кварты, малой септимы и ноты (см. нотный пример на стр. 179).

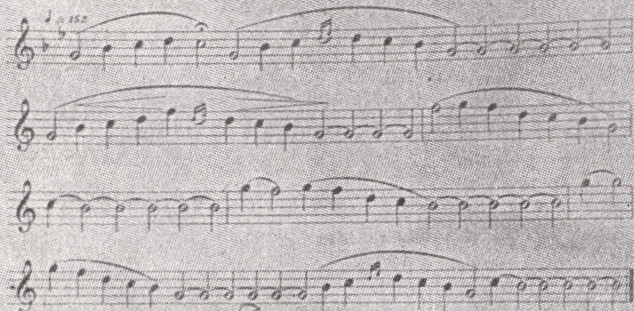
¹ И. Ганзелка и М. Зикмунд. Африка грез и действительности. Т. II, стр. 247.

V. — Flutes.

Airs de flûtistes de Kissidougou (Ch. JOYEUX).

Fl.

85. Air en l'honneur d'un chef indigène⁽¹⁾.



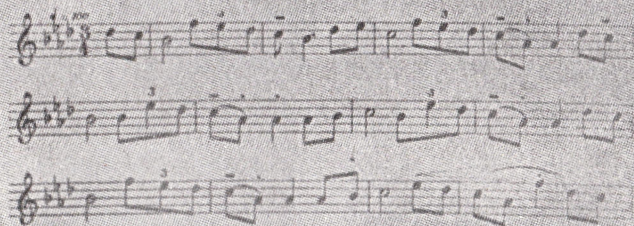
86. Air pour un autre chef⁽²⁾.

Fl.



87. Chant de guerre⁽³⁾.

Chant de guerre



(1) Voir explication 5, chapitre II.

(2) Voir explication 4, chapitre II.

(3) Voir explication 3, chapitre II.

IX. — Musique et chant nègres ayant subi une influence étrangère.

107. Chant de provenance arabe, chez les Wasongola du Sud (C. DELMAS).

Noto

♩ 100

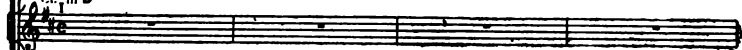
Chœur

Allegro

Fl. contralto in A



Cl. in B



Timp.

secco coperto

pp



C. o.

pp



Piano

pp



Arpa

p seccp



V-le

div. 1122

Cells



Госа народа

Dramatico



Образ зловеще нависшей тревоги сохраняет свое господство вплоть до окончания картины, несмотря на манящий, страстный танец Фанни и девушек, отвлекающий Герта от Ленни и завершающий картину. Тревожен характер и начала следующей картины — страстного монолога Ленни, в тишине ночи вспоминающего пережитое за день. Остро драматична музыка следующего затем эпизода покушения на молодого учителя слугами Герта¹.

¹ Следует попутно сказать о том, что для концепции балета характерен принципиальный отказ от метода иллюстративности для воплощения ряда конфликтных ситуаций сюжета (избиение, драки и т. п.). Об этом достаточно красноречиво свидетельствуют соответствующие ремарки либреттиста, в том числе и ремарки по поводу упомянутого эпизода: «Зритель, — читаем мы, — видит, как вдруг фонарь Ленни описывает в воздухе ломаную кривую, падает

И снова, вслед за резким контрастным переключением образов (на этот раз контраст рожден тонкой лирикой эпизода выхода Сари) возникает напряженный музыкальный диалог-поединок¹. Сари склоняется над Ленни, освещая его лицо, и тут же отшатывается в ужасе: «Черный». «Зовите убийц, — отвечает Ленни, — да, я черный, черный»... Диалог ярко противопоставляет две эмоции — трепетное недоумение, ласковое сострадание Сари и вызывающую дерзость, гневное отчаяние Ленни.

Реплики Сари и Ленни противопоставлены в музыке в плане своеобразного психологического «остинато».

САРИ



на землю и свет гаснет. Может быть, через сцену пробегают две тени, в которых нетрудно узнать слуг Вильера». Покушение на Ленни, «цветного выродка», посмеявшегося не опустить головы перед Гертом, совершилось»...

Однако более всего об этом говорит то мастерство подлинного симфониста, с каким переводит К. Караев этот и другие сюжетно-конкретные эпизоды своего нового балета в план больших идейно-эмоциональных обобщений. Одна из слабых сторон постановки театра имени С. М. Кирова — недоучет «музыкального текста» в ряде эпизодов-пантомим, в том числе и в эпизоде избития Ленни. Чрезмерное увлечение постановщика «бытоподобностями» в конечном счете не столько заостряет драматический смысл сценической ситуации, сколько ее иллюстрирует. Об этом справедливо писалось в ряде рецензий на спектакль.

¹ Выход Сари — одна из поэтичнейших сцен спектакля театра им. С. М. Кирова. Здесь все слито воедино — и ласковая, слегка мечтательная музыка вальса, и предельно отшлифованный, люющийся свободным и гибким напевом танец обеих исполнительниц партии Сари, и белое платье девушки, и розовый шарф, подобный нежному облаку, легкой дымкой повисшему в темном небе...



ЛЕГКИ





На этом сопоставлении основана большая лирическая сцена, завершающая первое действие балета.

И когда диалог смолкает, слушатель знает: эта встреча многое изменит в судьбе героев... Чуть слышно в оркестре возникает одна из центральных тем балета — первая «тема любви». По своему эмоциональному смыслу она близка побочной теме из поэмы «Лейли и Меджунун» и олицетворяет, как и там, возвышенный, идеальный образ (показательно, что в обоих случаях экспозиционное проведение дано в тональности C-dur и отличается подчеркнутой диатоничностью сопровождения). Вторая «тема любви», воплощающая реальные, «земные» чувства героев, связана со всеми этапами развития трагедии и также приобретает «сквозное» значение (тема эта прослеживается во многих «узловых» эпизодах балета, от интродукции до эпилога, и подвергается самым различным образно-эмоциональным трансформациям симфонического масштаба).

Второй акт балета — динамичная разработка всех драматургических линий. В первой картине этого акта новый эмоциональный оттенок приобретает «тема любви к родине», воплощенная в задорных и светлых образах детей¹. Дальнейшему развитию драматургической линии «единения народов Африки» служит дуэт дружбы Ленни и Мако, выделяющийся среди других танцев этой картины мужественным, немного суровым строем чувств (немалое значение имеет здесь миксолидийская окрашенность), стихийной силой. Невольно вспоминаются меткие метафоры-характеристики Б. Асафьева, применяемые им часто к «богатырским» образам Бородина. Но у Караева тяжеловесные, «втаптывающие» музыку в землю акценты, длительные «топтания», «гвоздящие» ткань синкопы² имеют самобытные фольклорные связи: тяжело раскачивающаяся ритмо-интервальная формула дуэта близка упругим оборотам негритянского плясового мелоса³.



Одно из главенствующих значений приобретает во втором акте развитие лирической линии.

Лирика любви выявлена в балете чрезвычайно широко и в смысле богатства образно-эмоциональных от-

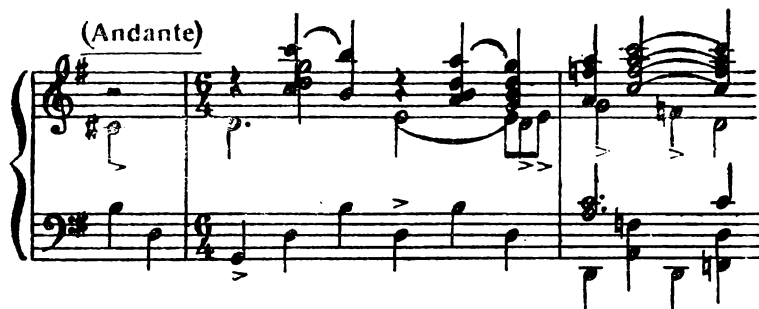
¹ В архиве К. Караева есть немало записей негритянских детских песен, характерные выразительные элементы которых (многократная повторность небольших мелодических ячеек в рамках пентатоники, остигатность метро-ритмической формулы) находят самое своеобразное претворение и в простодушно-оживленной польке эпизода «Школьники и Ленни» (№ 16 клавира), и в жизнерадостном плясе Мако и «черных» ребятишек (№ 17 клавира).

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, М., 1954, стр. 305.

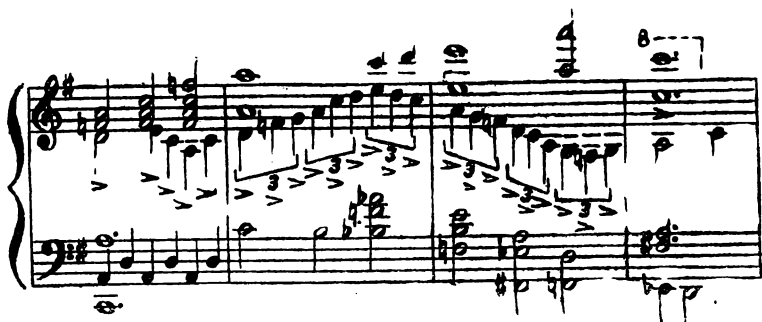
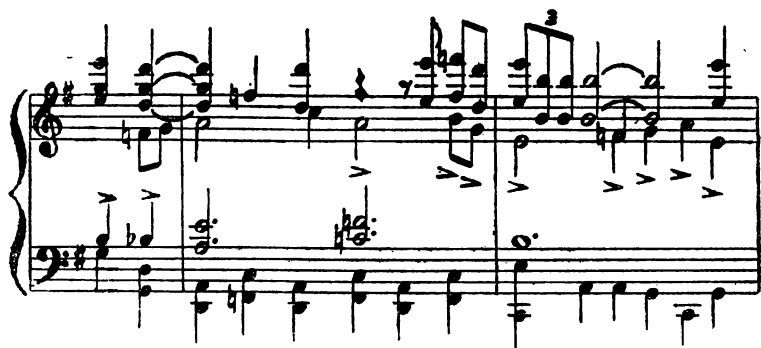
³ В той или иной мере сходные с музыкой дуэта ритмо-гармонические комплексы в ряде сольных и массовых эпизодов «Тропою грома» связаны с характеристикой народа, приобретая значение лейтмотива. Постоянно развиваясь, они достигают кульминационного выражения в финале балета (шествие «Тропою грома»).

тенков музыки и в смысле использования тех или иных форм. Немало здесь лирических страниц, музыка которых прочно связана с развитием тех или иных ярко танцевальных ритмо-формул; во многих лирических эпизодах, напротив, господствует принцип свободного инструментального развития мелоса. Но «опорные точки» развития линии любви, как и в «Семи красавицах» (это идет от балетной драматургии Чайковского), приходятся на Адажио-дуэты. Оба дуэта Ленни и Сари находятся во втором акте. Один из них (первая картина) в двух контрастных разделах воплощает сложную противоречивость чувств героев ¹.

Нежная и страстная музыка первого раздела — образец исключительной гибкости и пластичности мелодического развертывания. Несмотря на многотемность и четкую членимость довольно протяженной трехчастной формы, весь этот раздел (как, впрочем, и Адажио в целом) воспринимается как единый, наполненный огромным внутренним напряжением поток мелодий.



¹ Структура дуэта обусловлена достаточно сложной программой эпизода; приводим ее по либретто Ю. Слонимского: «Они глядели друг на друга поверх всего, что их разделяло и что исчезло, ибо не имело значения. И они говорили друг с другом на языке, хотя без слов, но не менее красноречивом — на языке глаз и движений. Это длилось какую-нибудь долю минуты, а потом... потом лихорадочно заработала мысль Ленни. Он на вельде, и он цветной, и девушка в нескольких шагах от него — белая. Нет большего преступления, чем влечение черного к белой. Если их увидят вместе — Сари погибла. Надо спасти ее, пока не поздно. Пусть уходит она отсюда — из мира, где живут черные слуги белых господ. Пусть уходит! И потому Ленни грубит Сари, пока она не взрывается гневом — ломает хлыст, швыряет обломки его в лицо Ленни и убегает».



Приводимый отрывок (реприза) дает представление о том, какое значение приобретают здесь полимелодические тенденции, многосложные терцовые созвучия, вкрапление фольклорных попевок — трихордов и импровизированных триольных «разбегов» на пентатонной основе, гибкие внутритональные альтерации, наконец мягкая сглаженность каденции в ласковой теме дополнения.

Ведущую роль в раскрытии образов первого раздела Адажио играют приведенные выше темы, а также обе «темы любви»: первая, связанная с образом возвышенной любви, развита в середине трехчастной формы; вторая — трагическая — в дополнении-коде первого раздела.

Вторая половина дуэта — разрыв героев — резко отлична: ее образная основа связана с попевками негр-итянского причета, с ведущей ролью лейтмотивов Герта, «страха» и «страдания», с «роковым» звучанием второй темы (в кульминации) и горестными, краткими реминисценциями главных тем первой половины Адажио. В са-

мых последних тактах Адажио недопетая тема идеальной любви омрачена наложенным на трезвучие тоники уменьшенным септаккордом двойной доминанты¹. Относительная тональная устойчивость, характерная для первого раздела, теперь сменяется тональными блужданиями, мелодическая линия становится изломанной, мягкий, эмоционально наполненный колорит оркестра уступает место резким темброво-регистровым контрастам.

На примере этого Адажио легко убедиться, как свободно развивает К. Караев традиционные формы балетного жанра путем симфонического преобразования тематического материала. Здесь преодолен принцип замкнутого номера, характерный для Адажио классического типа, и это не только способствует гибкому вовлечению в сквозное сценическое действие той эмоциональной атмосферы, какая сконцентрирована в дуэте (нечто подобное имеет место в финальной картине «Семи красавиц», где из музыки дуэта естественно вытекает музыка сцены смерти Айши). «Разомкнутость» формы рассматриваемого Адажио из балета «Тропую грома» направлена к перерастанию дуэта Ленни и Сари в дуэт Ленни и матери (вслед за уходом Сари мать бросается в ноги сыну с мольбой забыть о белой девушке), а весь эпизод в целом приобретает значение эмоционально многогранной завязки центрального конфликта.

Тем острее драматургическое воздействие следующей затем большой танцевальной сцены «Вербовки», звучащей символом векового рабства. Вот она — страшная действительность, о которой напомнила сыну старая Ханна: вербовщики сзывают обитателей окрестных деревень — «черных» и «цветных», обманом и посулом вербуя дешевую рабочую силу. Вербовка обставлена как «народное празднество». И подлинные хозяева Африки, лишенные всяческих социальных прав, закабаленные белыми колонизаторами нищие негры и мулаты наперебой пляшут перед белыми господами, выхваляются своей силой и ловкостью, ибо изнурительный, поистине рабский труд, уготованный им на плантациях и шахтах, — единственное, что спасает от голодной смерти...

¹ Уменьшенный септаккорд — гармония Герта, «страха» и «страдания».

Сцена «Вербовки» нарисована композитором с большой силой художественного обобщения. Это как бы новый этап развития темы «единения народов Южной Африки», выраженный в остро конфликтной форме расовой розни «черных» и «цветных».

Сквозная сюжетная линия сцены определила ее стройную, целенаправленную форму и опорные точки музыкально-драматургического развития.

В музыке сцены с большим творческим размахом реализуется форма классической балетной сюиты. Здесь 6 эпизодов: 1. Нагло заливхватский марш — вступление («Зазывалы»); 2—3. «Танец цветных» и «Танец черных» (своеобразная экспозиция образов соревнующихся); 4—5. Развитие этих образов; 6. Кода («Свалка»). Композитор полностью преодолевает традиционную дивертисментность балетной сюиты, органично скрепляя друг с другом отдельные эпизоды сцены, насыщая ее сквозным симфоническим развитием.

Показательно, что сам композитор называет «Вербовку» не сюитой, а «большой танцевальной сценой», подчеркивая свое стремление избежать дробной замкнутости входящих в нее номеров. Одним из важных средств объединения их в связи со сквозным развитием действия служит принцип вариационно-вариантной трансформации оstinатной попевки, сопровождающей мелодию танца «цветных» (второй эпизод сюиты) в четвертом и пятом эпизодах. Мастерская ритмо-интонационная трансформация этой простой попевки, прославляющая эпизоды, посвященные характеристике «черных», дает драматически восходящую линию развития образа «цветных» в связи с одновременным развитием образа «черных»¹.

Этой важной линии произведения, четко намеченной в либретто и получающей последовательное развитие в музыкальных образах балета (кстати, социальное звучание ее усилено в сравнении с романом!) не заметил, между прочим, один из рецензентов балета Л. Энтелис, утверждающий, что тема розни здесь «совершенно приглушена»². Представляется односторонней также критика Л. Энтелисом сцены «Вербовки» по существу ее образно-драматургического содержания. Отмечая, что «именно в этой сцене дана ярчайшая танцевальная сюита», критик тем не менее отрицательно оценивает и «прямолинейность» замысла (поскольку, как указывалось, рассматривает сцену вне той драматургической линии, с которой она связана) и мнимую дивертисментность сцены (поскольку характеристика сюиты дана вне анализа принципов музыкально-драматургического развития, лежащих в ее основе).

Караев пользуется и таким действенным принципом симфонического развития, как контрастное сопоставление. Второй и третий эпизоды сюиты — законченные портретные характеристики «цветных» и «черных».

В грациозном танце «цветных» печаль и тоска звучат затаенно и мягко, лишь постепенно нарастая к

¹ Мелодическая линия караевского оstinато в «Танце цветных» близка многим мелодиям-попевкам африканских негров.

² Л. Энтелис. Роман на языке танца. «Нева», № 4, 1958.

мощной кульминации-репризе, а в коде угрожающе затихая. Образ танца «черных» суров и мужественен с первых же тактов.

Между прочим, эмоциональный образ «Танца цветных» удивительно напоминает стихотворение известного американского поэта негра Ленгстона Хьюза «Африканский танец». Немалая роль в этом принадлежит неуловимому сходству, а в отдельных моментах и весьма осязаемому тождеству гибкой, еще более прихотливой, чем в приведенном выше фольклорном образце, метроритмики обоих произведений. И здесь и там точно исподволь возникает завораживающий ритм негритянского пляса.

«Танец цветных» Караева:

, (Allegro moderato, molto, ritmico)

«Африканский танец» Л. Хьюза:

Низко тамтамы бьют,
Медленно тамтамы бьют,
Еле бьют — еле
Будят мою кровь.
Женщина
Мягко вкруживается в
Круг огня,
Медленно кружится, как
Дым вокруг огня.
И низкие тамтамы бьют,
И медленные тамтамы бьют,
Будят мою кровь.

(перевод Ю. Анисимова)

В противоположность изысканной щедрости красок «Танца цветных» средства музыкальной выразительности «Танца черных» на первый взгляд исключительно просты, граничат с натурализмом. Нарочито скупа мелодическая сторона танца: основу мелодии составляет визгливо-резкая, активно восходящая кварто-секундовая попевка. На протяжении всего танца ее сопровождают глухие «аккорды» одних ударных¹ и даже в те сравнительно редкие моменты, когда в партитуру включены виолончели, контрабасы и фортепьяно, им придано значение ударных инструментов.

Здесь также основным принципом развития образа становится многократное вариантно-вариационное проведение мотивно-интонационной ячейки, прихотливая игра тактами и метрами, ритмо-формулами, динамическими оттенками, тембровыми нюансами темы, хотя преимущество сохраняется за деревянными духовыми.

Благодаря большой смелости и целенаправленности разработки простых выразительных средств музыки, Караев достигает ошеломляющего образно-эмоционального эффекта. Танец «черных» — трагически заостренная портретная характеристика «кафров», как презрительно называют представителей древнейшей негритянской народности Южной Африки — банту. Банту славятся своей силой и отвагой. Бесстрашные воины, они героически защищали свою независимость в борьбе с англо-бурскими захватчиками². «Кафр-мужчина не смеет поддавать-

¹ Большую группу ударных здесь составляют: tamburin, tamburo, timpani, gr. cassa, tam-tam, cassa rulante, tom-tom.

² История сохранила имена замечательных вождей банту, прославившихся в начале XIX века в войнах с англичанами, — Дингисвайо, Чаки и Дингаана.

ся страху или боли», — рассказывают путешественники нашего времени¹. Но расовая дискриминация берет свое: именно «черному» банту сегодня труднее всего в Африке. Не просто ему продать свою физическую силу. Удел «кафра» — самая черная, грошевая работа.

...Вот почему так отчаянно пляшут «черные». Вот почему музыка их танца властно гипнотизирует многократным «вдалбливанием» характерного мотива и возбуждающим тембром духовых. Настораживают внимание и внезапные «выключения» мелодии при сохранении настойчиво волевого ритма ударных, постоянное учащение которого создает ощущение все убыстряющегося кружения. Звучность не раз достигает оглушительного взрыва и вдруг тут же предостерегающе грозно спадает...²

И опять примечательно то исключительное мастерство, с каким вовлекает композитор в круг выразительных средств «Танца черных» элементы негритянской народной музыки, то исключительное ощущение «духа народности», благодаря которому образ музыки Караева сливается с образом подлинной пляски банту, описанной Ганзелкой и Зикмундом:

«...Жесткий ритм неумолимо бил по вискам с размеренностью метронома, словно забивая крышку над ощущениями внешнего мира. Это была самая потрясающая минута в нашей африканской жизни, сон наяву о давно прошедших веках...

Из уст кафров вырывались хриплые звуки упоения; фантастические тени порывисто металась по стенам индлу, поглощая искаженные лица, и вдруг отблеск лучины озарил хаотическую путаницу нагих тел.

В вихре огненного ритма, быстрого, воинственного, захватывающего, тела снова смыкались в круг. Подошвы танцующих отзывались на музыку судорожными ударами, двигались все быстрее и быстрее...³.

¹ И. Ганзелка и М. Зикмунд. Африка грез и действительности, т. III, стр. 106.

² Подобные контрасты составляют одну из характернейших черт древних ритуальных плясок не только негров, но и различных других народов. Их наблюдает, например, шведский путешественник Эрик Лундквист в танцах папуасских племен Западного Ириана, где вслед за «топотом, дикими восторженными скачками под древнюю околдовывающую языческую мелодию» внезапно наступающая тишина создает ощущение, «будто демон радости, внезапно вселившийся в нас всех, столь же внезапно исчез». Эрик Лундквист. Дикари живут на Западе. М., 1958, стр. 477.

³ И. Ганзелка и М. Зикмунд. Африка грез и действительности, т. III, стр. 108.

...Подзадориваемые вербовщиками, негры и мулаты вступают в ссору. В свалке убит один из рабочих. В немом горе застыли его товарищи. Но нет времени на слезы и печаль: надсмотрщики гонят завербовавшихся на работу. И вот уже музыка печали по убитому перерастает в скорбное шествие — плач о безрадостной доле закабаленного и нищего африканского народа...



Совсем скупы здесь выразительные приемы: трижды противопоставлены два образа — грозный марш, где энергия мелоса скована железным ритмом, и жалобный причет, где, напротив, господствует принцип импровизационного развертывания мелодии¹. С каждым разом все более краткой становится жалоба, подчиняемая властной и неизменной поступи марша, и наконец, печально сникает, не высказанная в «теме страха»...

Следующая картина второго акта состоит из двух контрастных половин. Первая, жанровая, призвана показать благопристойность дома Герта, атмосферу довольства и благополучия (иллюзорность этой благопристойности подчеркнута грубой сценой Герта и Фанни). В центре музыкального действия здесь находится большая танцевальная сцена Ларри и служанок, содержащая совершенно своеобразные в своей выразительной прелести и творческой изобретательности танцевальные портреты трех девушек-служанок — Капризной, Томной и Резвой. Музыкально-драматургическое содержание второй половины этой картины связано с активным развитием лирической линии и представляет большой монолог-признание Сари. Это лирически-одухотворенный, целомудренно-страстный вальс, предвестники которого звучали в эпизоде первого свидания героев (третья картина первого акта). Можно говорить о том, что ритмоформула вальса приобретает в «Тропою грома» значение лейт-характеристики героини².

Нежная, прозрачная музыка (которую условно можно назвать музыкой «трепета Сари» и которая приобретает в дальнейшем лейтмотивное значение) вводит в заключительную картину второго акта. Эта картина — широко развитая сцена любви, содержащая несколько перерастающих один в другой эпизодов. По музыке она представляет одну из ярчайших лирических страниц балетного искусства, по методам развития дает интереснейший образец слияния принципов драматургии балетного и инструментально-симфонического жанров.

¹ Не лишне указать на народно-национальные истоки этого причета.

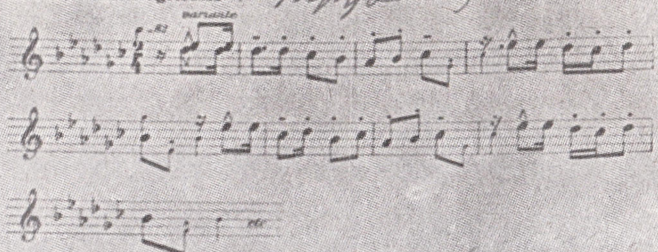
² В этом смысле интересно сравнить «Тропою грома» и «Семь красавиц», где через формулу вальса обобщаются образы «контрсквозного» действия (вальс первой картины, а еще больше — чувственный вальс-кода дивертисмента семи красавиц).



«Тропою грома» в постановке Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова: вальс Сари (народная артистка СССР Н. Дудинская), 2 картина 2 акта

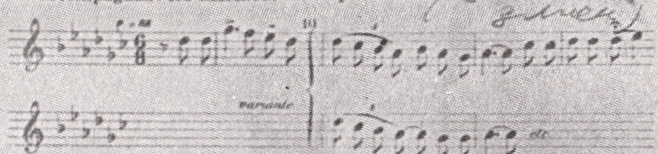
96. Chant des travaux agricoles ⁽¹⁾.

mpy d'olay



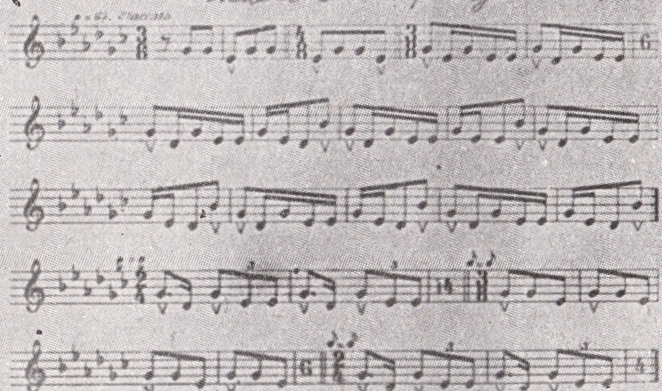
97. Chant accompagnant les sacrifices au serpent boa ⁽²⁾.

(sukun zine)



98. Neuf chants ⁽³⁾ pour accompagner les danses des petites danseuses, impubères « Mandiani » (Guinée).

naabwa pany d'olay



(1) Lire explication I, chapitre II.

(2) Lire explication I, chapitre II.

(3) Lire explication III, chapitre II.

Музыка небольшого оркестрового вступления к картине точно соткана из тревожных шорохов ночи, неверного, мерцающего блеска звезд, тревожно дрожащих, легко исчезающих теней. Здесь есть и тонкое изобразительно-колористическое мастерство и чуткое ладо-гармоническое мышление, так же как и превосходное ощущение тембровой полифонии, способствующее непрерывности тока музыкальной мысли, хотя она рождается преимущественно из кратких фрагментов-попевок.

Значение вступления не ограничивается передачей колорита теплой южной ночи. Но он кладет свою печать на вплетающиеся в партитуру широко распевные, страстно приподнятые темы, на отголоски «темы вельда», получающей здесь большую эмоциональную наполненность¹.

Второй эпизод картины — «Сцена и Адажио» включает взволнованную музыку «трепета Сари», маленький вальс, в ласково певучих линиях которого точно расцветает чувство беспредельной нежности, и дуэт героев — одну из самых эмоциональных кульминаций балета. Не осталось в музыке ни сомнений, ни гнева, ни страха, которыми была наполнена музыка всех предыдущих лирических встреч. «Они хотели петь о своей любви, не таясь от людей. Ибо все, что есть доброго на земле, вся красота, свет и тепло принадлежали им, а уродство, злоба, низость, — все это было забыто, словно и не существовало» (П. Абрахамс).

Не будет преувеличением сказать, что обаятельная красота музыки, неистощимость ее мелодического тока, наконец, масштабы развития, близкие масштабам инструментальной поэмы (Адажио написано в сонатной форме), возвышают этот эпизод до уровня балетных Адажио Чайковского (по своему эмоциональному тону Адажио Караева ближе всего Адажио из «Спящей красавицы»).

¹ Даже без обращения к тексту либретто Ю. Слонимского совершенно ясно, что прообразом музыки вступления послужили поэтические строки П. Абрахамса: «Ночь на все набросила свой бархатный покров, все сгладила и смягчила, даже уродливое делая прекрасным, а прекрасное облекая в еще невиданную красоту. Мириады звезд мерцали и переливались в высоком, чистом небе. Сари подняла глаза и спросила звезды: есть ли что-нибудь дурное в том, что она делает. И звезды, осияв ее ласковым светом, сказали — нет».

Источником медленной кантилены главной партии Адажио служит вторая «тема любви». В качестве ведущей темы Адажио она звучит особенно мужественно и благородно (*Andante*, виолончели, удвоенные басовым кларнетом, мягкая прозрачность гармонического сопровождения). В ее облике, напевном и в то же время исполненном речевой выразительности, есть что-то от оперной арии.

Andante



Последующее проведение темы усиливает ощущение все нарастающей патетики, благодаря инструментальному диалогу темы и окружающих мелодических подголосков, трепетной пульсации гармонического фона, наконец, страстно возвышающемуся над всеми инструментами голосу скрипок, ведущих тему в конце первого раздела Адажио.

Тема побочной партии (первая «тема любви») возникает плавно и тихо у скрипок, точно прекрасная легкая тень, вся устремленная ввысь, но без порыва, без томительной тревоги. Какое-то особое, ясное и целомудренное спокойствие отличает этот образ; немало способствует этому яркий и многозвучный *Des-dur*, возникающий без предварительных подходов, как освежающий контраст к *e-moll* первой темы:



Сила чувства накапливается, нагнетается в небольшом разработочном эпизоде. Он весь почти строится на материале главной партии, но в иной, страстно мятежной окрашенности. Когда же композитор вновь возвращается к основным темам в репризе-коде, они преобразуются в восторженный апофеоз любви.

Нет здесь ни сложной мелодической многолинейности, характерной для экспозиции, ни крутых тональных поворотов, присущих разработке, качеств, придающих образу характер томительных блужданий, исканий. На фоне широкого «разлива» гармонических фигураций с особой силой выделяется звучание обеих тем. Апогей звучности (медь и низкое дерево) приходится на побочную тему. Этот новый, мужественно призывный аспект темы «идеальной» любви, совпадающий с неуклонным выявлением светлого E-dur (к концу Адажио тоника его, как яркий луч солнца, пробивается сквозь цепь параллельных больших сектаккордов на глубокой педали «е»), властно овладевает вниманием слушателей, как мощное половодье чувств, как символ наконец обретенного огромного человеческого счастья.

Интимно-поэтическим колоритом пронизана следующая за Адажио «Колыбельная». Мягкий свет и ласка, разлитые в ее музыку, сладостное очарование, согретое теплом искреннего чувства, не могут скрыть, однако, легко набегающих теней грусти, оттенка зыбкости, скоротечности счастья... В этот трепетно-прекрасный мир грубо врываются голоса пьяных прислужников Герта. От их жестокой расправы влюбленных спасает Мако. Но любовь и дружба развеяли страх смерти. Отныне Ленни, Сари и Мако будут вместе бороться за свое счастье, «за право быть людьми, а не рабами».

Рассказу об этой борьбе и посвящен третий акт балета. Здесь — кульминация основной драматургической линии балета и ее развязка.

Принцип контрастности сохраняет свое ведущее значение и в музыкальной драматургии третьего акта.

Первая его картина снова уводит слушателей в мир патриархального благополучия белых помещиков (ночь перед рождеством в доме Герта). Атмосферу уютной идиллии воссоздает сюита «старинных» танцев, которыми развлекаются гости Герта и которые своеобразно воспроизводят черты европейских танцев 17—18 веков. Но эта условно-классическая сюита, введенная в произведение, в музыке которого слушатель непрестанно ощущает горячий пульс современности, нисколько не теряет в своем образно-драматургическом воздействии.

Никак нельзя согласиться с утверждением, что сюита эта «вызывает недоумение» своей «внеисторичностью»¹. Во-первых, «галантные танцы предков» до сих пор популярны в быту голландских переселенцев Южной Африки. Во-вторых, именно музыкальный «анахронизм» сюиты играет здесь действительно драматургическую роль, так как прием стилизации заостряется композитором до художественно-обобщенного символа.

Караев как бы подчеркивает, что Герт и его окружение — осколки прошлого, и все то зло, которое они несут, это уже вчерашний день, обреченный на гибель, его неизбежно сметут силы нового дня².

Чуть сентиментальный колорит этой «доброй бурской старины» не может обмануть, как не могут обмануть описания мирного домашнего очага голландских переселенцев в Африку «вплоть до глиняного цветочного горшка, на котором сохранился отпечаток детской ручки» в романе «Завоевание» П. Абрахамса³. И если в романе они даны наряду с описаниями хладнокровной и бездушной жестокости белых колонизаторов, то и Караев в моменты кульминационного столкновения «цивилизованных» рабовладельцев с героями балета срывает с них маску патриархальной церемонности; в обнаженно уродливом музыкальном портрете «белых» помещиков

¹ Л. Энтелис. Упом. статья.

² «Старинный» танец танцует и Сари, ведь она хозяйка дома; но композитор явно выделяет ее гавот мягкой женственностью мелодических очертаний среди других танцев, элегантность которых не лишена налета иронии. Кроме того, сразу же за гавотом следует изысканная «Вариация Сари», в которой отголоски темы «идеальной любви» возникают в тревожной зыбкости «темы трепета».

³ См. упом. статью Н. Дьяконовой, стр. 214.

появляется тогда что-то родственное «Танцу вытптывания» из «Семи красавиц»¹. Это «Галоп гостей» и большой «Танец-действие».

В «Галопе гостей» грубая и жесткая, разнузданно злобная и вместе с тем примитивная сущность колонизаторов предстает в угловатых скачках мелодии, в тупой квадратности ее строения, в нарочито огрубленных диссонансах, сочетающихся с механической размеренностью чередования простых гармоний. Но композитор и здесь сохраняет приверженность классическим «дансанным» формулам (достаточно напомнить о роли формулы галопа в «Спящей красавице»). Его не привлекли соблазнительные на первый взгляд выразительные средства «джазово-американизированных» форм негритянской музыки, и жанровой основой этого номера не становятся ни «буги-вуги», ни «рокк-н-ролл», ни «джиттербаг».

В музыке «Танца-действия» Ленни, Сари, Герта, гостей и слуг мастерски выявлено наиболее острое столкновение конфликтных сил балета.

В «Танце-действии», не только рельефно иллюстрирующем события, но эмоционально их обобщающем, несколько разделов. Их последовательность знаменует новую и все более напряженную фазу развития драмы.

Ленни и Сари схвачены. В наступившей внезапно тишине, такой зловещей после дикого разгула галопа, первым вестником надвигающейся бури звучит музыка отдаленной грозы.

В музыке следующего раздела — столкновение героев с Гертом и его прислужниками — противопоставляются и сложно сплетаются темы балета. Гневной мощью в «репликах» Ленни и Сари звучат вторая «тема любви», «тема Ленни» и «тема страха». «Реплики» Герта построены на сухих, резких, как удар бича, звучаниях его темы. Но все отчетливее проникает в них «тема страха».

Герт видит: перед ним теперь не скромный «цветной» учитель, осмелившийся некогда лишь посмотреть прямо в глаза «белому», а враг, готовый к поединку, хорошо знающий, за что он борется. И Герт внутренне дрогнул, поддался мучительному чувству страха. Это — одна из самых тонких психологических и музыкально-драматургических «находок» композитора.

На шум сбегаются гости. Тема «Галопа» звучит здесь еще более эксцентрично-визгливо, и ее можно охарактеризовать теперь как «тему злобствующих гостей». Оскорбительная брань сыплется на Ленни и Сари из уст благочестивых фермеров и их добродетель-

¹ Действительную силу этого приема отмечает и И. Абезгауз в статье-очерке «Кара Караев». «Советская музыка», № 9, 1956.

тельных жен. Все более тесным кольцом окружает влюбленных разъяренная толпа. Чрезвычайно динамичный эпизод этот представляет собой фугу на «тему злобствующих гостей». Ее центральный раздел (разработка) служит кульминацией «Танца-действия». Последний раздел его — страстный монолог Ленни.

Театр имени С. М. Кирова, к сожалению, опустил в постановке эпизод «Видение счастья» и четвертую картину, видимо, не найдя адекватного выражения превосходной музыки этих картин средствами хореографии. Это, между прочим, вызвало ряд несправедливых упреков в адрес либреттиста и композитора со стороны критиков (очевидно, незнакомых с партитурой балета) в том, что третий акт знаменует «спад динамики»¹ и «тянет спектакль вниз»².

Начиная с этого момента, музыкальное действие балета стремительно движется к развязке. На пути к финалу отмечаются еще две драматургические вершины. Одна из них приходится на эпизод-феерию «Видение счастья» (третья картина). Этот кордебалетный вальс, по типу больших вальсов Чайковского, символизирует светлые мечты Ленни и Сари в момент последних отчаянных усилий героев спастись от преследующих их белых фермеров. Временное переключение действия в поэтически-иносказательный план здесь, во-первых, оттеняет трагизм ситуации, а во-вторых (и это еще раз живо говорит о преемственных связях с традициями балетов Чайковского — вспомним феирии «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»), способствует широко обобщенному утверждению гуманистической идеи победы человека над силами зла³.

В музыке четвертой и пятой картин заключена развязка произведения. Принцип «безыллюстративности», о котором говорилось выше, сохранен и здесь. В четвертой картине, по замыслу либреттиста и композитора, смерть героев не должна быть иллюстрирована сценически; она воплощена лишь в музыке, в момент падения занавеса. В пятой картине та же трагическая ситуация обобщена через эмоции действующих лиц (в «тему страдания», в характерные триольные попевки жалобного причета вплетаются отголоски траурного шествия из

¹ Л. Энтелис. Упом. статья.

² М. Габович. Упом. статья.

³ Напомним, что и сказочная феерия-дивертисмент «Семь порtretов» в III акте балета «Семь красавиц» не снимает, а углубляет реалистическую трактовку ведущей идеи балета. Но здесь феерия связана с противоположным идейно-драматургическим замыслом, воплощая момент временного торжества отрицательных сил перед решительным переломом в развитии действия.

«сцены Вербовки»; в последний раз светло и торжественно звучит «Студенческая песня»), а натуралистическое воспроизведение «все реже и реже звучащих вдали» выстрелов отсутствует.

Музыка четвертой и пятой картин чрезвычайно убедительно подготавливает последнюю драматургическую вершину балета — его эпилог, героический итог развития центральной идеи произведения.

Композитор воплощает его в танце-шествии, обобщающем образ грозной и неукротимой народной силы и отличающемся огромным размахом симфонического развития. Источник развития — мерно повторяющаяся почти на всем протяжении «Шествия» двутактная тема, символизирующая тяжелую поступь народных масс.

Тема «Шествия» насыщена волевой устремленностью, патетикой мужества и страдания, оптимистической верой. Здесь ненависть и любовь сплелись воедино, ибо во имя любви и равенства вышли народы на трудный и великий путь ненависти и борьбы. Вот почему мы слышим в «Шествии» то интонации трагического народного плача, то смелый и резкий голос гнева и протеста.

Эта многозначность образа выявляется с первых же тактов «Шествия». На фоне сурово и решительно звучащего баса наслаивается скорбная мелодия в стиле негритянских spirituals:

Molto ritmico marziale



The musical score for "The Bird Song" is written for piano. It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melody with a long, sweeping line that spans across the first and second measures, ending with a quarter note. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It also contains two measures of music. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the main melody and accompaniment. The second measure contains a continuation of the melody and accompaniment, ending with a final note on a whole rest.



Все настойчивее и напряженнее, порой даже жестко, в самых различных ракурсах звучит, все более захватывая слушателей, музыка «Шествия». К концу эпилога, на вершине звукового напряжения, когда в партитуру вводится дополнительная медная группа, образ подобен грозно низвергающейся лаве, а ослепительный свет грядущей победы словно вступает в борьбу с трагическим мраком и болью утрат...

Несмотря на множество различных элементов, составляющих целостную форму балета «Тропюю грома», произведение оставляет впечатление исключительно стройной, драматургически организованной композиции. С новой силой проявился здесь присущий автору «Лейли и Меджнун» и «Семи красавиц» дар захвата неослабевающего внимания слушателей. Секрет этого — не только в богатой изобретательности красок, но еще больше — в ощущении драматургии целого, благодаря которому «узловые», вершинные точки развития произведения приходятся на наиболее выразительные по своей психологической значимости и непосредственной музыкальной красоте эпизоды.

Принципиальная удача Кара Караева заключается в том, что в новом балете он, выражаясь словами Н. А. Некрасова, нашел «стиль, отвечающий теме». «Тропюю грома» — современная музыкально-хореографическая трагедия. Многостороннему выявлению в музыке того активного пульса, той страстной патетики, какими наполнена наша современность, способствует исключительная смелость композиционно-стилевых приемов нового произведения. Методы развития, гармонический язык, оркестровые краски балета подлинно современны и оригинальны. В соответствии с содержанием образов, они наполнены резкими противопоставлениями

масштабов и планов, света и тени, отличаются новизной, интенсивностью. Караев не боится даже известных экспрессивно-выразительных преувеличений, зато всегда достигает необходимого эмоционально-психологического эффекта. Он смело расширяет здесь круг привычных в балете метро-ритмических приемов, «затушевывает метрически-обнаженные танцевальные формулы» (Б. Асафьев), усложняет и углубляет их в процессе симфонического развертывания. Караев вносит в танец широкую струю песенности, не боясь при этом использования смешанных, даже нечетных метров, частых метроритмических смен-вариантов основных тематических образований. Для музыки «Тропюю грома» интересно своего рода сглаживание метрической равномерности даже в пределах простейших построений (например, соединение различных метров в двух-трехтактном тематическом зерне). Широкое применение самых различных приемов полифонии, в том числе полифонии инструментальных тембров (в партитуре балета использован почти четверной состав симфонического оркестра с редко используемыми видовыми инструментами, в их числе — альтовая флейта, гитары, цилиндрический барабан, негритянский «том-том»), также сглаживает периодичную «дансантиность» музыки. При всем этом, как отмечалось выше, она несколько не утрачивает своей танцевальной природы.

Сохраняя в своем развитии специфически балетное русло, музыка «Тропюю грома» поднята до высоты симфонических обобщений. Она наполнена жизнью, перенесенной в условные рамки пантомимы и танца, рельефно передает жесты, движения, мимику действующих лиц. Но развитие ее подчинено не только выявлению сценического действия. Музыка эта живет и вне сцены, несмотря на отчетливую танцевальную основу образов, настолько целостна идейно-драматургическая концепция балета, настолько многообразны и подчас внутренне противоречивы жизненные впечатления, метко схваченные композитором и вовлеченные в сквозную линию развития идеи произведения, настолько интенсивно они восходят к драматической вершине. Мастерство Караева — чуткого комментатора сюжета и Караева—симфониста в балете неразрывно соединены.

Убедительным доказательством этого являются две Сюиты для симфонического оркестра, созданные на материале балета.

В Первую сюиту вошло шесть номеров балета: «Интродукция»,

«Танцевальная сцена», «Мать и сын», «Вихри в вельде», «Сцена в деревне», «Танец цветных».

Во Вторую сюиту вошло семь эпизодов: «Общий танец», «Танец девушек с гитарами», «Танец черных», «Интермеццо» (музыка вступления к 3 картине 2 акта), «Сцена и Адажио» (из 3 картины 2 акта), «Колыбельная», шествие «Тропою грома». Показательно, что все эти эпизоды связаны с характеристикой только положительных сил балета; образы, рисующие его отрицательные силы, в сюиту не вошли. Тем не менее, Вторая сюита не только не представляет собой простого чередования фрагментов из балета, но имеет ясно выраженную, притом драматически-конфликтную, непрерывно восходящую линию развития и может, как и Первая сюита, рассматриваться как самостоятельное симфоническое произведение¹.

В творческих исканиях, отмечаемых в партитуре «Тропою грома», усматриваются еще более отчетливые и последовательные, чем в «Семи красавицах», связи с балетным творчеством С. Прокофьева. И вполне правомерно посвящение Караевым своего нового балета памяти выдающегося советского композитора.

Неверно видеть связи музыки караевского балета с балетами Прокофьева только в «заметном использовании в ней некоторых стилистических особенностей прокофьевской музыки»². Усматривая «зависимость творческого стиля композитора от прокофьевских традиций» в «ритмике, в манере кадансирования», в таком, в частности, эпизоде, как Сюита «старинных» танцев в доме Герта, нельзя недооценивать, как это делает С. Катанова, прежде всего образно-драматургического смысла этой стилизации, о котором говорилось выше³. К стати, ведь и прокофьевские «классические» танцы «Ромео» и «Золушки» есть ни что иное, как полуриторическая стилизация классических танцев, привносящая в них оттенки характерности, карикатурности!

Черты прокофьевской стилистики нередко прослеживаются в музыке Караева в оригинальном сплаве с элементами других воздействий, очень своеобразно усвоенных композитором. Нельзя ведь забывать, что новаторские искания С. Прокофьева в разработке своего индивидуального интонационно-словарного фонда оставили, по выражению Б. Асафьева, «столь глубокие борозды» в современной музыке, что совершенно неслучайным оказалось

¹ Вторая Сюита из балета «Тропою грома» впервые прозвучала в Баку, 25-Х 1957 г., в исполнении Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени У. Гаджибекова. Дирижер Ниязи. Первая сюита, созданная композитором позднее, впервые была исполнена в Москве, зимой 1959 г. Исполнитель Гос. симф. оркестр СССР. Дирижер Н. Аносов.

² С. Катанова. «Тропою грома». «Советская музыка», 1958, № 3.

³ К мнению Катановой присоединяется В. Богданов-Березовский («Тропою грома». «Музыкальная жизнь», 1958, № 1), утверждающий, что из-за слишком нарочитой стилизации «под Прокофьева» танцы сюиты «не отвечают авторскому замыслу».

использование и творческое переосмысление многими советскими композиторами «прокофьевских» находок, ставших в какой-то мере общезначимыми находками советской музыки. Процесс освоения Караевым тех или иных «прокофьевских» приемов настолько неотделим от освоения традиций азербайджанской музыкальной культуры, настолько связан с индивидуальными особенностями его собственного композиторского мышления, что дает нередко образцы совершенно нового качества.

В рассматриваемой же сюите из «Тропою грома», где ни один из танцев не воспроизводит буквально прокофьевской музыки, Караев сознательно, как это делает, например, Чайковский по отношению к Моцарту в пасторали из «Пиковой дамы», «обнажает» «прокофьевские» приемы выразительности, которые выступают тем более отчетливо, поскольку они развиты в тех же, что и у Прокофьева, жанровых формах.

Однако, связи с Прокофьевым в балете «Тропою грома» неизмеримо глубже и плодотворнее.

Как и в «Ромео и Джульетте», музыкальная характеристика центральных героев «Тропою грома» — носителей лирической линии балета — складывается в процессе непрерывного симфонического развития на протяжении всего произведения. Это не только выделяет их среди второстепенных образов, характерные черты которых даны сразу же в законченных музыкальных портретах, но дает возможность всестороннего и глубокого выявления основной идеи произведения. Как и у С. Прокофьева, метод характеристики с помощью лейтмотивов приобретает здесь масштабы развитой лейтмотивной системы; в ее орбиту включается и близкий прокофьевскому прием использования Караевым «мотивов воспоминания», отмечаемый также и в партитуре «Семи красавиц»¹.

Очень важно, что многократное звучание ведущих тем балета не оставляет впечатления неких условных ярлыков, механически, раз и навсегда закрепленных за тем или иным образом балета. Их многократное проведение не только не кажется навязчивым, но очень способствует «сквозному» развитию главной идеи произведения, вызывает ассоциативные связи между отдельными образами на различных этапах развития драмы, раскрывает внутренние пружины драматического действия, психологически заостряет его кульминации.

¹ М. С. Друскин указывает на характерность этого приема в балетной драматургии вообще, «где отсутствие текста вынуждает композитора чаще сближать сходные ситуации и напоминать подобными мотивами о взаимоотношении действующих лиц». М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Музгиз, 1952, стр. 312.

Это связано с многообразием драматургически-смысловых аспектов той или иной темы балета: она то играет роль портретной характеристики, то вскрывает эмоциональный подтекст сценического действия, то, наконец, обобщает его идейное содержание. Этот метод особенно близок методу прокофьевского «Ромео».

Исключительно одухотворенная и по-прокофьевски богатая эмоциональными оттенками музыка центральной линии балета Караева несет на себе неуловимую печать трагической обреченности; привкус горечи ощущается даже в музыке самых светлых страниц балета Караева, а хрупкий, трепетный образ Сари, быть может, еще более близок Джульетте, чем образ Айши. С другой стороны, новую ступень в творчестве Караева составляют и эпизоды трагической экспрессии, также, без сомнения, навеянные образами Прокофьева («Шествие» завербованных рабочих, а еще больше «Шествие» эпилога).

Но в то же время «Тропую грома» — произведение совершенно самостоятельной идейно-образной концепции. Присущее музыке балета единство лирико-психологического и героико-эпического начал и яркая индивидуальность творческого почерка позволяют говорить о целом ряде отличий от балета С. Прокофьева. Уже в «Семи красавицах» следование традициям балетного симфонизма выдающегося советского классика лишь в отдельных случаях носит характер использования сходных приемов развития при сходных ситуациях¹. По существу же оно связано с собственным творческим преломлением этих принципов. В «Тропую грома» композитор еще более самостоятельно «лепит» образы, по своему, в значительно большей мере, чем С. Прокофьев, исходя из традиций П. Чайковского, ставит проблему объединения танца и пантомимы, в широком симфони-

¹ В скорбном танце-шествии народа, обращающего к шаху свое горе и гнев (6 картина), отмечается, например, даже внешнее сходство музыкально-выразительных приемов с финалом 2 акта («Смерть Тибальда») из «Ромео и Джульетты»: в обоих случаях суровый драматизм образа достигнут посредством жанрового обобщения (траурный марш на 3/4) применены приемы длительного чеканного шага басса-остинато с наслаиваемыми на него скорбно стонущими репликами мелодии и непрерывного нагнетания звучности. Сходство это отмечает и И. Абезгауз в упом. статье, стр. 25.

ческом масштабе решает формы балетных монологов и диалогов, больших танцевальных сцен.

Одним из самых типичных приемов сквозного развития в «Тропую грома» становится прием оstinатного варьирования. Здесь композитор несомненно исходит из характернейшего принципа мелодического развертывания негритянской музыки, но придает ему поистине симфонический размах. Достаточно напомнить «Общий танец» или «Танец черных». Но особенно интересные примеры многостороннего раскрытия образа в его непрерывном развитии дают сцены (и целые картины), где принцип оstinатного варьирования применен вне обособленных танцевальных эпизодов (четвертая картина, финал). В таких значительных масштабах этот прием в балете еще не использовался.

Как уже упоминалось, незадолго до премьеры балета композитор писал: «Мне очень хотелось доказать, что современной музыке негров и цветных присущи принципы симфонического развития так же, как это присуще музыке других народов»¹. За один из исходных моментов симфонической трансформации образов Караев берет характерную для негритянской народной мелодии вариационно-вариантную повторность основных тематических ячеек. Кстати отметим, что такой же принцип лежит в основе народной негритянской поэзии. Вот один из примеров поэтического творчества банту:

ПЕСНЯ-ЗАКЛИНАНИЕ МАТЕРИ, ПОТЕРЯВШЕЙ РЕБЕНКА

О ветер и волны! Ветер и волны!
Храните мое блюдо, мою миску с едой;
Храните деревянную миску с амаси.
Нтомби храните мою.

О ветер и волны! Ветер и волны!
Ты, вечно веющий ветер! Отдайте мое блюдо,
Мое блюдо с едой; отдайте мою деревянную миску,
Миску с амаси! Нтомби отдайте мою!²

¹ Кара Караев. Желая успеха. «Театральный Ленинград», № 149/493. Л., 1958, стр. 10.

² Сказки народов банту. М., 1958, стр. 18—19.

Новые драматургические связи между отдельными эпизодами, сценами и даже целыми картинами, позволяющие рассматривать балет «Тропую грома» как целостное музыкально-хореографическое полотно, обусловлены здесь не только гибким лейтмотивным развитием, применение которого во многом близко принципам драматургии оперы или симфонии. Караев создает новые связи, перенося в балет отдельные приемы кинодраматургии. Благодаря им достигнута особая динамичность музыкального развития. Это, во-первых, встречающиеся в «Тропую грома» приемы своеобразных «наплывов», внезапных переключений сценического действия, так сказать, «наложений кадров».

Импульсом к такому наложению может быть вся предшествующая ситуация, и тогда объединяющим фактором служит общий музыкальный материал, как это имеет место, например, в конце второго акта (монолог Сари) — начале третьего, когда «музыка трепета» повторена в новой сценической ситуации, составляя как бы второй, внутренний план эмоциональных переживаний Сари.

В другом случае композитор, напротив, достигает эффекта «наплыва» внезапным вторжением в музыкальную ткань нового по своему эмоциональному строю музыкального образа. В этом случае (сцена «Видения счастья») переключение сценической ситуации достигается внутри одной картины¹.

Из характерного для кинодраматургии принципа «монтажа» исходит композитор, прибегая к приему аттасса в трех последних картинах балета, где учащен-

¹ Интересно в этом смысле пожелание к постановке балета, высказанное в предисловии к либретто (приводим его вне зависимости от того, что это пожелание не удалось пока еще претворить в жизнь как важную деталь, характеризующую идейно-образную концепцию произведения): «Хотелось бы избежать традиционных в прежних спектаклях падений и подъемов занавесей, отделяющих картину от картины. Следует придумать прием, который был бы сквозным в спектакле, напоминая смену кадров в кинофильме, путем смены картины на глазах у публики, переключением света и т. п. Имеющийся в спектакле «наплыв» (мечты Сари и Ленни) тоже хотелось бы сделать не в манере традиционных балетных снов (падение занавеса, темнота, подъем занавеса и т. п.), а на глазах у публики — путем соответствующей трансформации обстановки и мизансцены». Как упоминалось, в «Семи красавицах» прием «наплыва» используется в рамках смежных картин.

ная смена сценического действия, когда целостный образ (гибель героев) возникает в сумме нескольких «музыкальных кадров», предполагается при непрерываемом течении музыки. Отметим также последовательное эмоциональное нагнетание, усложнение приемов развития и языка от первых страниц балета к финалу. Все эти своеобразные «заимствования» у жанра кино не уведут композитора на путь иллюстративности, и, как отмечалось, даже такой драматургически узловый момент, как смерть героев, решен Караевым не только в музыке четвертой картины третьего акта, но и через эмоциональное восприятие ее другими персонажами балета уже в следующей картине. Кстати, такая «двухплановая проекция» также говорит об известных воздействиях кинодраматургии.

Актуальность и глубина идейного содержания балета «Тропою грома», замечательные художественные достоинства его музыки, высокое мастерство, проявленное Кара Караевым в смелой постановке и трактовке многих проблем, стоящих перед советским балетом, — все это позволяет говорить о новом произведении азербайджанского композитора, как о выдающемся новаторском явлении. Балет обогатил сокровищницу азербайджанского музыкального искусства и является ценным вкладом в советскую музыку в целом. Его глубоко современные образы, овеянные романтикой борьбы и позией больших человеческих чувств, войдут в фонд советской балетной классики, как вошли в него образы балетов С. Прокофьева, Р. Глиэра, А. Хачатуряна.

Вслед за постановкой на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова к новому балету Караева проявил интерес еще ряд советских театров, в том числе Большой театр СССР, осуществивший интересный и яркий спектакль на сцене филиала¹. В дни гастролей Большого театра в Китае по случаю 10-й годовщины КНР балет был горячо принят зрителями Пекина, Шанхая и других городов. Просьбы познакомить радиослушателей с балетом

¹ Премьера балета на сцене филиала Большого театра (в новой музыкально-сценической редакции) состоялась 27 июня 1959 года. Постановщик К. Сергеев, художник В. Доррер, дирижер Е. Светланов. Исполнители главных ролей — О. Лепешинская (Сари), Ю. Кондратов (Ленни), Н. Кузнецов (Мако), М. Скотт (Фанни) и другие.

DON QUICHOTTE

VU PAR PABLO PICASSO



Un tirage spécial de ce dessin de Picasso sera mis en vente
au stand des « LETTRES françaises » à la « fête de l'Hémisphère »
le 4 septembre à Vincennes, ainsi qu'aux prochaines
« 24 heures du Livre » du Comité National des Écrivains

Дон Кихот и Санчо Панса. Рисунок П. Пикассо, 1955

Караева пришли из Англии, Бельгии и стран Скандинавии. Запись музыки «Тропую грома» для этих стран произведена Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением дирижера Ниязи.

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

В творческой биографии Кара Караева последних лет есть и другие важные и интересные события. Это, во-первых, музыка к художественному кинофильму «Урок истории» о героической жизни выдающегося деятеля международного рабочего движения Георгия Димитрова¹. ...Осень 1956 года композитор проводит в Софии. Он собирает здесь старинные и современные образцы музыкального творчества болгарского народа, изучает ладовые и метро-ритмические особенности дошедших до наших дней вольнолюбивых «хайдукских» и «юнацких» напевов, жизнерадостных танцевальных мелодий наших дней, лирических протяжных и трудовых песен, героических баллад, которые сложил народ о партизанах — борцах против фашистских захватчиков.

Как всегда, не цитируя народные образцы, но творчески осваивая их характерное своеобразие, Караев создал выразительную музыку, оттеняющую и эмоционально заостряющую различные этапы действия фильма. Это — хоровая песня о Болгарии, эпизод поджога рейхстага, революционная песня-марш антифашистов, трагическое шествие и ряд других.

В качестве лирического лейтмотива через весь фильм проходит широкая и светлая «тема Матери». Она характеризует не только чувства и переживания замечательной простой женщины Болгарии, матери Г. Димитрова.

«Образ матери, — отмечает болгарский музыковед С. Петров, характеризуя музыку своего народа, — очень часто сливается с образом зеленого леса, который берет под свою сень, под материнское крыло всех защит-

¹ Фильм поставлен совместно советской киностудией «Мосфильм» и болгарской студией «София-фильм». Сценарий и постановка Л. Арнштам. Режиссеры Х. Писков и С. Колосов. Операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан. Производство 1956 г.

ников отечества...»¹. «Тема Матери» в музыке к фильму «Урок истории» приобретает такое же философски-аллегорическое значение, что соответствует и режиссерской трактовке образа Парашкевы Димитровой.

Почти одновременно создавалась музыка к кинофильму «Двое из одного квартала», рассказывающему о борьбе турецкого народа против экспансии американского империализма², и к фильму «Дон Кихот» по одноименному роману великого испанского писателя М. Сервантеса³.

Музыка к фильму «Двое из одного квартала» органично включена в его общий драматургический план, ярко эмоциональна и в соответствии с сюжетом несет на себе печать воздействия турецкой музыки. Разный строй ее достаточно широк: в иных случаях музыка подчеркивает действие (например, музыка «арбузного боя», «буги-вуги» в эпизоде «бала журналистов»), в других — эмоционально заостряет характеристику героев (светлая музыка детских воспоминаний доктора Азиса; лирическая музыка встреч Ахмета и Халимэ, траурный марш в момент казни Ахмета и т. п.). К лучшим музыкальным эпизодам фильма следует отнести скорбный вокализ «Пустынный край» для меццо-сопрано и симфонического оркестра, воплощающий чувство беспредельного народного горя, а также полную мягкого юмора и задора «Песню Ахмета»⁴.

О музыке к кинофильму «Дон Кихот» можно говорить много, поскольку это — одна из самых значительных

¹ С. Петров. Народные песни Болгарии. «Советская музыка», № 2, 1952.

² Авторы сценария — Н. Хикмет и А. Бегичева. Режиссеры — И. Гурин и А. Ибрагимов. Фильм снят Бакинской киностудией и Московской киностудией имени М. Горького. Производство 1956 г.

³ Широкоэкранный цветной фильм. Производство киностудии «Ленфильм», 1957 г. Сценарий Е. Шварца, постановщик Г. Козинцев. Фильм отмечен третьей премией на Первом Всесоюзном фестивале советских фильмов, выпущенных в 1957 г. (режиссерская работа Г. Козинцева удостоена второй премии), и получил широкое признание за рубежом. Особый успех выпал на долю «Дон Кихота» в дни недели советского фильма в Бельгии, в январе—феврале 1958 года. См. «Советскую культуру» от 8-II 1958.

⁴ В связи с созданием музыки к фильму «Двое из одного квартала» К. Караев разделил первую и вторую премии с Д. Кабалаевским (отмеченным как автор музыки к кинофильму «Сестры») на Первом Всесоюзном фестивале советских фильмов, созданных в 1957 г.

работ композитора. Она полностью опровергает все еще распространенное мнение, что в процессе рождения фильма роль композитора сводится к чему-то среднему между ролью «звуко-иллюстратора» кинодействия и более или менее чуткого «лирического комментатора» идеи произведения, а его творческая воля целиком подчинена воле автора сценария и режиссера.

Музыка к «Дон Кихоту» писалась зимой 1957 года в Ленинграде, когда уже в основном была завершена постановочная работа над фильмом. Но композитор нашел собственное принципиальное решение поставленной перед ним задачи, нисколько в то же время не вступая в противоречие с общим режиссерским замыслом.

Как бы искренне ни смеялись зрители над неповторимыми чудачествами «хитроумного гидальго из Ламанчи», они ни на минуту не должны забывать о том красивом и возвышенном, что составляет существо духовного облика Рыцаря Печального Образа, что глубоко противоречит и его внешнему виду и самым остро комедийным ситуациям сюжета фильма, что оправдывает его нелепые, на первый взгляд, поступки. Ведь именно эта романтика идеального подчеркивает непримиримый конфликт героя с окружающей средой.

Таким, еще с детства, когда впервые был прочитан роман величайшего испанского писателя-гуманиста, живет в воображении читателя трогательный и смешной рыцарь, имя которого — Дон Кихот — стало нарицательным, ибо оно олицетворяет «один из самых трагических типов людей, переживших свой идеал» (А. И. Герцен). Таким, вопреки мелодраматически банальной музыке оперы Массне, «лепил» сценический образ Дон Кихота замечательный русский артист Федор Шаляпин. Таким, наконец, запечатлен он самыми различными художниками-французами — Гюставом Доре в романтических гравюрах-иллюстрациях к роману и Оноре Домье в серии слегка ироничных, но глубоко человеческих акварельных эскизов, мастерами советской графики Кукрыниксами и ярким представителем современной западной живописи испанцем Пабло Пикассо в недавно созданном рисунке.

Так понимает образ Дон Кихота и азербайджанский композитор Кара Караев. И в музыке Караева есть ирония. И он метко подчеркивает с ее помощью, как

рушатся фантазии героя в столкновении с действительностью. Но иронией и осуждением отнюдь не исчерпывается отношение композитора к Дон Кихоту, старому, больному человеку, наивно убежденному в величии своей «миссии», отдавшему себя служению правде и защите угнетенных.

Посредством многообразных и многозначительных ассоциаций, какими сильна эта область искусства, музыка углубила центральную тему фильма — тему совершенной в своем роде, благородной и одинокой личности, столь причудливо сочетающей в себе беспочвенные иллюзии и глубоко жизненную веру в добро и справедливость.

Это оказалось возможным благодаря решению композитором своей задачи сразу в нескольких, так сказать, «творческих проекциях».

Чрезвычайно важную роль играет, в первую очередь, прием «единовременного контраста», когда музыка рисует противоположный сюжетной ситуации смысл. По существу, он-то и является основным!

Первое свидание Дон Кихота и простой крестьянской девушки Альдонсы (Дульсинеи Тобосской) на пыльной улочке. Подчеркнуто бытовая, лишенная каких бы то ни было прикрас обстановка: тощие черные свиньи сбивают с ног неловкого рыцаря; только что на скотном дворе корова принесла двух телят, и миловидная девушка наивно делится с сеньором нехитрыми крестьянскими радостями. Но Дон Кихот видит перед собой лишь образ Прекрасной Дамы, несравненной Дульсинеи. Пусть из коровника доносится хриплая брань — в сердце рыцаря растет и ширится радость. Ширится и бесхитростный напев Альборады, песни пастуха в честь восхода солнца, а с ней сливаются нежные, наивно-грациозные очертания «темы Дульсинеи Тобосской».

Molto sostenuto





Аналогичный пример — вкрапление «темы Дульсиней» в чопорную беседу Дон Кихота с герцогиней или в болтовню экономки и Альдонсы, добродушно судачащих о недуге доброго сеньора Кихады:

Альдонса: «...Уж больно сильно влюбился наш сеньор. Колотит людей в ее честь, не разбирая ни титула, ни звания. И вздыхает целыми ночами. И слагает ей песни. И говорит о ней ласково, как о ребенке или птичке. Я даже позавидовала».

Огромное выразительное значение приобретает прием контраста в «Эпизоде со львом»: комический диалог Дон Кихота с хищником звучит на фоне выразительной, исполненной проникновенных речевых интонаций, по-баховски сосредоточенной музыки. Еще больше, чем сам герой, о его душевном одиночестве говорит светло печальный, внутренне напряженный голос струнных:

Sostenuto e maestoso



В этом же плане решает композитор кульминационный эпизод фильма — монолог Дон Кихота на крыле мельницы, обращенный к злому волшебнику Фрестону. «А я говорю тебе, — гремит, как труба, голос рыцаря, — что верую в людей! Не обманут меня маски, что напялил ты на их добрые лица! И я верую, верую в рыцарское благородство! А тебе, злодею, не поверю, сколько бы ты не вертел меня — я вижу, вижу! Победит любовь, верность, милосердие, ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой! Да здравствуют люди! Да погибнут злобствующие волшебники!». Караев раскрывает двойственный смысл этой страстной речи торжественно маршевой музыкой. Мощный и импозантный характер ее, свет и блеск, разлитые в оркестровом tutti, заставляют вспомнить рыцарские вагнеровские образы. В то же время этот марш не воспринимается «всерьез» и как бы подчеркивает одержимость героя манией величия. Недаром под эту же музыку Дон Кихот слетает с мельницы!

Большое, обобщающее значение приобретает в музыке фильма принцип сквозного развития нескольких лейттем. Кроме лирической «темы Дульсиныи Тобосской», в качестве своего рода рефрена-характеристики героя («Вперед, вперед, ни шагу назад») через весь фильм проходит простодушно ироническая и в то же время романтическая «тема странствия», настойчиво подчеркивающая размеренный «ритм пути».



Другой важный музыкальный лейтобраз фильма — «тема рыцарского призыва», каждый раз воспринимающаяся как дальний зов (три засурдиненные трубы), торжественная и суровая, благодаря аскетично строгому аккордовому складу.

В музыке «Эпизода с каторжниками» впервые возникает «тема злой жизни». Она напоминает скорбную секвенцию «*Dies irae*» и трактуется немного в плане листовского «демонического» романтизма. «Роковой» смысл этой темы полностью раскрывается в эпизоде «Последнего приключения» (поединок Дон Кихота и Рыцаря Белой Луны), когда она вытесняет динамическую и экспрессивную музыку битвы тихим, предостерегающим звучанием медных.

Далеко немаловажная роль в музыке к «Дон Кихоту» отводится весьма своеобразному приему идейно-образного обобщения посредством тонкого использования выразительных средств, типичных для того или иного музыкального стиля. Не хотелось бы прибегать к общепринятому определению этого приема — «стилизация»; в данном случае оно не совсем точно, так как композитор преследовал задачу, более глубокую, чем подражание выразительной манере, свойственной музыке того или иного композитора и в некоторых случаях — национальной школе или эпохе. Тот или иной «стилизированный» эпизод музыки «Дон Кихота» — далеко не пикантная «экзотическая приправа» и даже не экзотика, так сказать, «этнографическая». Уже на примере «вагнеровских» и «листовских» страниц партитуры Караева видно, что цель их — вызвать у слушателя определенные ассоциации, которые обогащают образ, позволяют видеть его в разных психологических ракурсах. Неслучайно, например, большинство эпизодов, музыка которых окрашена превосходно прочувствованным испанским колоритом и сильно напоминает по своей стилистике И. Альбениса или М. де Фалья, это эпизоды любовно-пасторальные. В теноровой песне-увертюре к фильму, в Альбораде, в «теме Дульсиней» отмечается характерная народно-испанская переливчатая ладовость, гибкость ритма, своеобразие акцентировки, сочная красочность оркестровки (вплоть до вибрирующих фигураций и арпеджио гитар!). Вместе с тем здесь господствует атмосфера покоряющей простоты и задушевности. Зато в «Паванне» (сцена во дворце) с помощью изысканной стилизации музыки XVI—XVII веков дана портретная характеристика испанской знати, а трагедийно-гротескное переосмысление начальных тактов «Пляски смерти» Сен-Санса в эпизоде поединка Дон Кихота и Рыцаря Белой Луны еще более «сгущает» драма-

тизм событий. И совсем иное преломление приема «стилизации», гротеск-пародию мы отмечаем в эпизоде «Санчо-губернатор», где танцевальной и маршевой темам придан комически важный, но в то же время не карикатурный, а скорее добродушный характер. Ведь Санчо Сервантеса совсем не вульгарный «затрапезный плебей», противостоящий аристократу Кихоту, и мы симпатизируем каждому из них по-своему: одному за идеальное, духовно возвышающее видение мира, другому — за подлинно народное, мудрое жизнелюбие. Так, кстати, и поняли свою актерскую задачу великолепные интерпретаторы образов Дон Кихота и Санчо Панса в фильме — Н. Черкасов и Ю. Толубеев¹.

И, наконец, партитура к фильму «Дон Кихот» представляет образец мастерского воспроизведения в музыке сюжетного действия. Эпизоды с каторжниками, с каретой Альтисидоры, битвы с бурдюками и «Кавалькады» (здесь, правда, значителен и элемент символики — Дон Кихот скачет навстречу своей трагической судьбе!), эпизод с мельницей, последнее приключение Дон Кихота и другие очень многогранны по своему содержанию, изобретательны по оркестрово-гармоническим эффектам, включая и тонкие стереозвуковые («голоса», молящие Кихота о помощи).

Музыка к фильму «Дон Кихот» дала превосходный материал для самостоятельного симфонического произведения, над которым работает в настоящее время Караев. Композиционный план, лежащий в основе смелого замысла Караева, позволил ему определить новаторскую жанровую сущность произведения: «Симфонические гравюры».

В 1958 году Караевым написана музыка к кинофильму «На дальних берегах»². Фильм посвящен ге-

¹ Очень интересно понимание идеи романа М. Кольцовым, отмечавшим, что «для Сервантеса Кихот и Санчо — это не противоречие, а синтез, не трагедия, а апофеоз духовных и творческих сил испанского народа». Михаил Кольцов. Испанский дневник М., 1957, стр. 417.

² Художественный фильм «На дальних берегах» (сценарий И. Касумова и И. Сеидбейли, режиссер Т. Таги-заде, оператор А. Атакишиев; производство Баккиностудии) с успехом демонстрировался летом 1958 года на кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте. На Втором Всесоюзном кинофестивале (Киев, 1959) Караев получил вторую премию за музыку к фильму.

роическим подвигам отважного советского разведчика-азербайджанца Мехти Гусейн-заде, сражавшегося против фашистских оккупантов в 1943 году в Триесте, рука об руку с югославскими и итальянскими партизанами. Музыка Караева хорошо связана с очень динамичным развертыванием действия и верно передает эмоциональную настроенность событий, изложенных в фильме.

Выделяя в партитуре Караева благородно эмоциональную и драматичную характеристику героя фильма, «сумрачную и строгую, полную настороженности и ощущения сдержанной силы» партизанскую песню, музыку светлой мечты Анжелики и Мехти, трагический эпизод гибели героини, критика верно отмечала, что музыка из фильма «На дальних берегах» богата своей эмоционально-обобщающей силой и могла бы «составить полноценную симфоническую сюиту»¹.

Летом 1958 года написана музыка к пьесе М. Булгакова «Бег», поставленной в Ленинграде театром имени А. С. Пушкина². Зимой 1958/59 годов создана музыка к художественному фильму «Ее большое сердце»³. Весна 1959 года отмечена двумя интересными работами. Первая — это музыка к художественно-документальному фильму «Покорители моря»⁴.

Прошло около шести лет после создания документального фильма «Повесть о нефтяниках Каспия», рассказавшего миллионам советских и зарубежных зрителей о героической действительности молодого промышленного района на Каспии, в 1949 году поднявшегося над волнами в открытом море, о мужественных борцах за «черное золото» на легендарных Нефтяных камнях. И вот опять мчит катер на Нефтяные камни ту же съемочную группу — автора сценария И. Касумова, режиссера Р. Кармен, операторов Д. Мамедова, С. Медынского и М. Алили и композитора К. Караева. Снова, как и шесть лет назад, жи-

¹ А. Живов. Музыка в фильмах о Ленинском комсомоле. «Музыкальная жизнь», № 19—20, 1958, стр. 12.

² Постановщик Л. Вивьен, художник А. Босулаев.

³ Создан студией Азербайджанфильм совместно со студией Мосфильм в 1959 году по сценарию И. Касумова. Режиссер А. Ибрагимов. Оператор Р. Оджагов. В этой работе Караева особенно интересна задуманная «Песня девушек», мастерски развивающая принципы русской подголосочной полифонии.

⁴ Сценарий И. Касумова, режиссер и оператор Р. Кармен, производство студии Азербайджанфильм, 1959.

вет Караев среди отважных нефтяников моря, снова в небольшом домике на сваях просиживает он со своими товарищами, размышляя о том, какие очертания приобретет фильм, который задуман как вторая серия «Повести о нефтяниках Каспия» и рассказывает о тех замечательных переменах, какие произошли на Камнях. «Покорителями моря» назван этот фильм, горячо принятый зрителями (об огромном успехе его говорят и многочисленные письма трудящихся, до сих пор публикующиеся в различных газетах, и переполненные залы московских кинотеатров в дни второй декады азербайджанского искусства). И музыка Караева снова помогает зрителям в самых простых и будничных событиях, таких привычных для героев фильма, увидеть великие и самоотверженные подвиги строителей коммунизма.

Вскоре после этого Караев пишет музыку к драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в постановке бакинского Русского драматического театра имени Самеда Вургун, подготовленной к показу на декаде искусства и литературы Азербайджана в Москве.

Работая вместе с режиссером-постановщиком М. Ашуковым и художником С. Ефименко над сценическим воплощением страстной и высокой в своем обличительном пафосе драмы великого русского поэта, композитор ставил перед собой две тесно связанные задачи. Ему необходимо было создать в музыке ту атмосферу «светского маскарада», каким представил Лермонтов современное ему общество, плотью от плоти которого является Арбенин. Вместе с тем, по замыслу композитора, музыка должна была помочь в раскрытии сложных психологических переживаний, больших страстей героя, до краев испившего лживость и лицемерие этого общества и стоящего на голову выше шприхов, казариных, звездичей и других представителей «света».

Уже не раз испытанный Караевым в произведениях сценических жанров драматургический прием «контраста в единовременности» оказался очень уместным и здесь. Так, почти каждый нарочито непритязательный в своей образности танцевальный эпизод в сцене Маскарада «накладывается» то на глубоко значительный текст (на фоне Мазурки звучит, например, горькое признание Арбенина: «Напрасно я ищу повсюду развлечения»...), то на драматургически важные эпизоды сценического действия (диалог баронессы Штраль и князя Звездича, диалог Арбенина и Неизвестного, потеря Ниной браслета на фоне музыки «Танцевальной пантомимы»). Такое же значение приобретает «противоречие» между классически ясной ме-

лодней, наигрываемой на фортепьяно баронессой Штраль, и внутренней опустошенностью, в которой она сама себе признается, или между блестящим Полонезом и объяснением Нины с князем Звездичем в картине бала.

Караев разделяет режиссерскую концепцию, согласно которой образ Арбенина ставится в центре спектакля. Лучшие страницы музыки к «Маскараду» посвящены характеристике образов героев. Даже романс Нины на балу (при всей стилизованности фактуры этой элегии в духе лермонтовских романсов Даргомыжского, в ней сквозит оттенок острой горечи, так часто присущей лирике самого Караева) воспринимается как нечто большее, чем печаль Нины, как щемящее предчувствие беды, как безмерная тоска, исходящая от Арбенина. Но это не та холодная тоска, какая нависает над судьбой героев еще с момента первого объяснения Арбенина и Нины («музыка страха», с ее зловеще застывшей гармонией, угрожающим холодком бас-кларнета и *pizz.* контрабасов). В романсе Нины звучит чистое и грустное сожаление об утраченном счастье, такое же, как в Вальсе этой картины, своим образным строем и стилистикой так напоминающем *e-moll'*ный вальс Грибоедова (тихий и нежный, вальс Караева очень отличен от трагически надломленного, но блестящего и порывистого вальса из музыки к «Маскараду» А. Хачатуряна). Романс Нины тем более воспринимается как характеристика Арбенина, что музыка его звучит в оркестре еще не раз, в тех эпизодах драмы, которые помогают глубокому проникновению в душу героя. В этом смысле кульминационное значение приобретает музыка романса в сцене смерти Нины. И здесь опять прибегает композитор к приему «контраста в одновременности». С полным сознанием того, что смерть Нины — единственно верный исход трагической коллизии, Арбенин с рассудочной жесткостью наблюдает ее мучения. Ни уверения Нины в своей невинности, ни ее проклятье не колеблют сознания исполненного долга. Но все существо Арбенина, все лучшее, что заключено в этой измученной, но жаждущей нравственного очищения душе, полно страдания, нежности и любви. И потому так часто слова обвинения во лжи перемежаются с нежными и страстными мольбами. И потому на протяжении всей почти картины над тем ужасным, что совершается на сцене, раскрывая сокровенный смысл поступка Арбенина, звучит все более широко и светло тема романса Нины. Точно так же, «третьим измерением» сценического действия последней картины становится трижды (и каждый раз в драматургически переломный момент) звучащий здесь «Заупокойный» хор. Это — не только отпевание Нины, но и выражение глубокой скорби автора по Арбенину, реквием по сильной личности, сломленной, когда по прихоти «света» она полностью утратила свои идеалы.

ТРИ НОКТЮРНА

Рассматривая творчество Караева последних лет, нетрудно убедиться в том, насколько повысился интерес композитора к сфере вокальной музыки в сравнении с ранним периодом творчества¹.

¹ Хотя творческий облик Караева определяется в первую очередь симфоническими и театрально-инструментальными произведе-

Свою роль в этом, безусловно, сыграла продолжительная работа в области кино; неслучайно вокальная музыка последнего пятилетия — это главным образом песни, хоры или вокализы, «вмонтированные» в действие того или иного фильма, причем именно вокальные формы нередко вводят в его эмоциональную атмосферу (вокализ «Пустынный край» в фильме «Двое из одного квартала», увертюра-песня в фильме «Дон Кихот» и другие).

Значительная роль вокальной интродукции в балете «Тропою грома». Караев, несомненно, продолжает здесь искания Чайковского и Асафьева, расширяя драматургические и выразительные рамки вокального начала в балете; из элемента колористического (детский хор за сценой в фантастическом Вальсе снежинок «Щелкунчика»), из фактора, усиливающего драматизм конкретной сценической ситуации («Са іга», «Марсельеза» и другие песни французской революции в «Пламени Парижа») или вносящего лирически-философскую разрядку в действие («Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане»), вокальная вставка превращается Караевым в фактор эмоционального обобщения центральной идеи произведения.

Среди вокальных произведений самого последнего времени большой интерес представляют «Три ноктюрна» для баса в сопровождении джаз-оркестра.

«Ноктюрны» созданы весной 1958 года. Они написаны на стихи известного современного негритянского поэта и прозаика Ленгстона Хьюза. Видный общественный деятель США, активный борец за мир и демократию, Л. Хьюз посвятил свое творчество борьбе за интернациональную солидарность пролетариата, за новую прогрессивную Америку, Америку для всех — для «белых» и для «черных»¹.

ниями, было бы неверно считать, что его композиторское мастерство в вокальной музыке проявилось слабее. Лишь некоторые из вокальных сочинений прошлых лет ниже тех возможностей, какими обладает композитор. Такова «Песня нефтяников моря», в которой Д. Шостакович отмечал подмену подлинной героики искусственным пафосом (Д. Шостакович. Съезд композиторов Азербайджана. «Советская музыка», № 6, 1956). Даже в первые периоды творчества Караев умеет выразить себя в вокальной музыке. Многие в опере «Вэтэн», арии из которой прочно вошли в репертуар советских певцов, в лирической кантате «Песня счастья» говорит об умении композитора уже тогда писать хорошо для голоса. А тонкая поэтичность пушкинских романсов или романса Нины («Маскарад») свидетельствует о большом даре Караева именно в сфере романса.

¹ «Где бы Хьюз ни путешествовал, он всегда помнил, что он сын угнетенного народа», — так заканчивается рецензия журнала «Мейнстрим» на «Автобиографическое путешествие» поэта, изданное недавно в США («Литературная газета» от 19.IX.1957). «Я тоже пою Америку, я — темный ее брат», — восклицает поэт в одном из своих стихотворений.

«Три ноктюрна» Караева явились выражением того глубокого сочувствия советского художника к судьбе негритянского народа, которое немногим ранее с волнующей силой было воплощено композитором в балете «Тропюю грома». Но в «Ноктюрнах» нет героико-романтического пафоса, присущего образам балета. Здесь поднята тема «маленького человека», несущего на своих плечах горестное бремя нужды и расовой дискриминации. Безымянный герой «Ноктюрнов» это в равной мере—

Судомойка,
Лифтер,
Номерантка,
Игрок,
Повар,
Швейцар,
Джазбандист,
Нянька,
Грузчик в порту,
Бродяга,
Эстрадник,
Циркач, —

Все певцы своих снов!¹

Это тема, наиболее характерная для ранних стихотворных циклов Л. Хьюза².

Многое, не считая неизмеримо возросшего мастерства образных обобщений, отличает «Три ноктюрна» от цикла «Шесть робайи» — первого вокального опыта Караева, созданного почти два десятилетия назад. Но более всего отличен их эмоциональный склад. Бесстрастную, как бы объективную философичность «Робайи» в «Ноктюрнах» сменил глубоко волнующий тон лирического высказывания. Это лирика «от первого лица», преломленная в «настроениях ночи», в стихотворном тексте подчеркнутая лишь беглыми штрихами-намёками на конкретную бытовую обстановку (дорожная грязь, по которой «шлепать нет сил», тишина ночи, когда «последнее пианино закрыто,

¹ Л. Хьюз. Мой народ. Из цикла «Хорошие вещи в закладе». Перевод Ю. Анисимова. Сборник «Здравствуй, Революция!» М., 1933.

² Текстом первого «Ноктюрна» Караева «Усталый блюз» служит «Песня бедного парня» из цикла «Хорошие вещи в закладе» (1927, перевод Ив. Кашкина. Антология «Поэты Америки XX века». М., 1939). Два других «Ноктюрна» — «Летняя ночь» и «Мулат» написаны на стихи цикла «Усталые блюзы» (1926, перевод М. Зенкевича. См. тот же сборник).

последний крикун-ребенок уснул») и потому приобретающая значение портретной. Как богат и сложен душевный мир простого человека! Юноша-негр, заброшенный судьбой в большой и страшный северный город, одиноко блуждает по его улицам, и тоска по родному Югу тем сильнее, что «работы все нет и нет», что «кашлем грудь расколота». Трогательно простодушна его жалоба-песня, напевная и гибкая линия которой возникает из чутких к стихотворному тексту речитативных попевок:

Andante

До- ма у нас не то,—

солн_це на не_бе, что зо_ло_то,

Но он молод. Он привык «с песней работать и жить». В сердце его пробуждается робкая мечта о счастье, о полюбившейся девчонке... И пусть над всем этим нависло тяжелое чувство безнадежности и усталости, — она не застилает большой человечности и теплоты музыки нокturna «Усталый блюз». Задушевная теплота и ласковость еще ощутимее в спокойно-созерцательной музыке двух первых разделов нокturna «Летняя ночь». Нежная «колыбельность» первого из них связана с мягкой ладовой переливчатостью и плавно покачивающимся метроритмом удержанного на большом протяжении сопровождения. Во втором разделе, где варианты этого сопровождения создают прихотливые комбинации, большую роль приобретает тонкая полифония вокальной и оркестровой партий. Так и слышатся в ней мерные удары сердца и мягкие, неторопливые шаги ночи, спускающейся на улицы Гарлема:

(Moderato)

и ночь

pp

пришла, тихая, как сердце.



Но в напряженном рисунке вокальной мелодии и внезапных тональных сдвигах заключительного раздела, в нервном вихре инструментальных пассажей, оттененных нарочито четким ритмом ударных, резко прорезывает тишину ночи крик боли и отчаяния. Одиночество и страдание — удел героя «Ноктюрнов». Их не могут смягчить ни ласковая ночь, ни долгожданный рассвет, «падающий в колодцы дворов»... И уже ничто не может вернуть прежней спокойной созерцательности, вплоть до последних тактов ноктюрна, до заключительного хрупкого семизвучного терцового комплекса «тоники», — ни постепенный спад напряжения, ни общее просветление звучности, ни даже отголоски «колыбельного» ритма. Светлые образы не возвращаются и в последнем ноктюрне «Мулат», рисуя трагедию полукровки: «в большом доме» умер его «белый» отец, и в лачуге мать-негрityанка... Где же придется умирать ему, «не белому и не черному»? Эмоциональное содержание музыки, в малых построениях и в целостной форме, определяется здесь гибкими сменами-перерастаниями двух образов — грустного сожаления и гневного, протестующего отчаяния. Оно выражено в сопоставлениях спокойно раздумчивых речитативов и страстной скороговорки причета, в противоречии диатоничности вокальной линии и острой хроматики сопровождения, в резком контрасте регистров и динамических оттенков. И именно благодаря этой «образной двуплановости» ноктюрн «Мулат» так убедительно завершает цикл, подводя слу-



К. А. Караев. Баку, 1958

шателя к выводу: есть предел даже самому терпеливому страданию, и за этим пределом неизбежны ненависть, протест, борьба...

В соответствии с субъективной окрашенностью образов каждый из «Ноктюрнов» по своим жанровым признакам ближе к ариозо-монологу, чем к песне, но если искать здесь конкретные национальные источники, то это blues (блюзы) северо-американских негров.

В «Ноктюрнах» налицо та же, что и в блюзе, экспрессивная манера изложения, при которой музыкальная мысль формируется в свободно импровизационном развитии напевно выразительной темы, в гибкой последовательности прихотливо синкопированных или изысканно «глиссандирующих» ритмических узоров, в сменах плавной песенности и неожиданных, многозначительных «перерывов» движения паузами или ферматами. Не только в вокальной партии¹, но и в инструментальном сопровождении обращает внимание стремление максимально приблизить звучание к естественной, богатой оттенками выразительности человеческого голоса. Непрерывно возникающие инструментальные соло сплетаются в затейливую полифоническую «вязь» — друг с другом (особенно в многочисленных эпизодах оркестровых интерлюдий) и с вокальной партией. Это превращает музыку в своеобразный вид «диалога», непрерывную скрытую игру «заявлений и ответов», истоки которой лежат в антифонии некоторых коллективных форм негритянского музыкального творчества².

Не случайно и не потому, что он пошел по пути подражания «модным» формам западной джазовой музыки, обратился Караев к жанру блюза.

Музыка, рождающаяся, по определению К. Руа, «в глубинах ночи», блюз — «это и душевное состояние человека и одна из форм народной музыки». Это «стон отчаяния» тех людей, у которых уже нет сил «терпеть оскорбления и побои, голодать и вечно видеть перед собой угрозу линчевания, жить в гетто и всегда помнить, что любого из твоих соплеменников забьют до смерти,

¹ В выборе композитором басового регистра нетрудно предположить увлеченность великолепным искусством Поля Робсона.

² Об этом см. подробнее в статье Сиднея Финкельштейна «Американские негры дали нам джаз». «Молодежь мира», 1957, № 8—9, стр. 30.

если взгляд его глаз встретится с взглядом белой женщины...». Но в то же время, это музыка, «рисующая состояние души более сложное, чем настроение отдельного человека, являющееся частицей его личной жизни; это скорбь и возмущение многих и многих людей»¹.

Вот почему глубокая, почти интимная лиричность «Ноктюрнов» Караева неотделима от жанрово-бытовой атмосферы музыки. Все три пьесы цикла написаны в характере медленного танца и заставляют невольно вспомнить меткое определение негритянского композитора У. Генди: «блюз — это печаль, которую хочется танцевать»². Более того: музыка «Ноктюрнов» пронизана элементами коллективных форм негритянского музыкального творчества. Мы найдем здесь взволнованно страстные мелодические обороты в стиле spirituals (спиричуэлс), гордых и величавых гимнов, рожденных «в среде этого поработанного народа» как «прекрасная, одухотворенная жизнеутверждающая песня»³ (они особенно ощутимы в первом ноктюрне). Вплетены в музыку Караева возбужденные триоли негритянских обрядовых плачей (ноктюрн «Мулат»), размеренные ритмы коллективных рабочих песен (припев ноктюрна «Усталый блюз»).

Все это заставляет ощутить трагедию героя «Ноктюрнов» как каждодневную, ставшую неотъемлемой частью существования не только его самого, но и его народа, и придает циклу в целом широко обобщающий смысл. Недаром и сам герой «Ноктюрнов» свои одиночество и усталость воспринимает как «огромную и большую пустоту» ночного города («Летняя ночь»), как бесконечную усталость целого мира («Усталый блюз»).

Монологический характер высказывания при многоплановости образного содержания определил композицию «Ноктюрнов». Наиболее «традиционна» трехчастность заключительного ноктюрна «Мулат». В первой пьесе цикла («Усталый блюз») признаки строфической песни с припевом «растворяются» в сквозном развитии, благодаря упоминавшимся инструментальным интерлюдиям, варьирован-

¹ Клод Руа. Приглашение к джазу. II. Блюзы. «В защиту мира», февраль 1956, № 527, стр. 66—73.

² Цит. по статье Г. Шнейерсона «Порги и Бэсс». «Советская музыка», № 5—6, 1946, стр. 97.

³ Поль Робсон. Песни моего народа. «Советская музыка», № 7, 1949, стр. 100.

ному изложению второй строфы и совершенно новому материалу третьей (вплоть до тонального отклонения). Нова и свободна от каких-либо преднамеренных схем форма «Лунной ночи»; единственным намеком на репризу (да и то интональную) служит двутактная оркестровая постлюдия.

Некоторые стиливые приемы «Ноктюрнов» перекликаются с «Тропю грома». Это относится к характерному «сцеплению» трихордовых мотивов в гибкую мелодическую линию, к возникающим на своеобразной (фригийской, пентатонной) ладовой основе мягко диссонирующим, нередко септаккордовым, нонаккордовым и даже более сложным устойчивым комплексам (особенно част аккорд I ступени в виде «тоники с секстой»), к параллелизму многозвучных квартовых гармоний, к оригинальному переосмыслению самых разнородных жанровых элементов негритянской музыки. Но музыка «Ноктюрнов» и значительно отличается от балета «Тропю грома» более широким использованием тех форм и элементов музыки, которые породило негритянское песнетворчество в тесном соприкосновении с другими чрезвычайно разнородными формами музыкальной культуры северо-американских городов.

В «Ноктюрнах» Караева легко обнаружить особую приверженность к ладо-функциональной переменности гармоний (см. начало первого и второго блюзов), прихотливую акцентировку мелодической линии, при которой она то опережает сопровождение, то отстает от него (см. нотный пример на стр. 223-224). Применены Караевым типичные для музыки американских негров «сползания» голов в каденциях (оркестровая прелюдия первого ноктюрна). Оригинально развита им ритмика некоторых негритянских джазово-танцевальных форм. Такова, в частности, формула:



в «Летней ночи»; сходную, хотя и упрощенную ритмо-формулу применяет и Д. Гершвин¹. Впрочем, и многие из перечисленных выше приемов музыки Караева свойственны в какой-то мере музыке американского композитора². И речь здесь идет отнюдь не о подражании, но об общих фольклорных истоках, об освоении тех или иных типических закономерностей народной музыки при собственном индивидуальном их осмыслении. Достаточно указать, например, как усложняется и углубляется у Караева, в соответствии с более сложным психологическим строем музыки «Ноктюрнов», традиционное «джазовое» сопоставление различных (в том числе и альтерированных) форм доминанты и «тоники с секстой», которое встречается и у Гершвина.

¹ См., например, песню «Лиза» в «Сборнике избранных вокальных произведений» Д. Гершвина. М., Музгиз, 1956.

² См. Г. Шнеерсон. Упом. статья.

Д. Гершвин (Колыбельная песня Клары из оперы «Порги и Бэсс»)¹:

Moderato

p

Sum-mer time an'the livin' is ea-sy

pp espr.

К. Караев («Усталый блюз»):

(Andante)

А на Се-ве-ре что за жить-е

(b)

¹ Пример заимствован из упом. статьи Г. Шнеерсона, стр. 93.

«Три ноктюрна», свободно использующие выразительные приемы, накопленные советским и зарубежным джазом, вносят много принципиально нового в ту область музыкального искусства, которую мы по привычке называем «легкой» музыкой. Вне сомнения, «Три ноктюрна» — это произведение эстрадной музыки в лучшем смысле этого понятия, обладающее большой степенью эмоциональной доходчивости, особым, связанным с бытовой, лирико-песенной природой стиля, демократизмом, массовостью воздействия. «Ноктюрны» написаны именно для джаз-оркестра, с хорошим пониманием принципов развития, присущих жанру, особенностей фактуры, специфики тембровой окрашенности образов. Хотя оркестровка «Ноктюрнов» принадлежит О. Лундстрему¹, но клавирный текст Караева как бы «диктует» и исполнительскую манеру, и те или иные оркестровые краски, вплоть до соло отдельных инструментов.

Сила художественного обобщения образов «Трех ноктюрнов», достигнутая приемами джазовой музыки, настолько значительна, что выходит за ограничительные жанровые рамки, кажущаяся незыблемость которых, по существу, весьма условна. а порой и искусственна. «Серьезная» музыка в «легком» жанре, — так хочется определить профиль караевского цикла. «Серьезная» музыка, принесшая на эстраду образы «большой литературы», глубокие чувства и мысли и еще раз доказывающая, что, как и любая другая область музыкального творчества, эстрадная лирика может быть не только веселой или шутливой, меланхолической или бодрой, но что ни тонкий психологизм, ни подлинный драматизм ей не заказаны.



Есть определенная, очень привлекательная для биографа закономерность в том, что произведения, начинающие и заканчивающие двадцатилетний отрезок творческого пути Караева, рассмотренного в настоящей работе, принадлежат к одному, вокальному жанру. Она за-

¹ «Три ноктюрна» вошли в программу эстрадного оркестра под управлением О. Лундстрема.

манчива не только потому, что дает повод более или менее эффектно «закруглить» творческую биографию композитора. В сравнении сходных по жанру произведений, написанных Караевым двадцать лет назад и совсем недавно, вырисовывается особенно отчетливо глубина и размах, каких достигло творчество азербайджанского композитора в последние годы. Мы пытались показать это на примере циклов «Робайи» и «Ноктюрнов». Есть еще одно произведение, дающее возможность к такому сравнению, — кантата «Партия наша» (стихи С. Вургунa), написанная весной 1959 года.

Как и первое хоровое сочинение Караева — «Песня сердца», «Партия наша» писалась для заключительного концерта декады азербайджанского искусства и литературы. Но теперь кантатой крупнейшего композитора Азербайджана была торжественно открыта программа второй декады¹. В сравнении с искренним, простодушно-юношеским строем чувств, заключенным в «Песне сердца», все же ограниченным в своем эмоциональном охвате (ведь выразительным средствам «Песни сердца», живо воспринятым из народной музыки, еще не хватает, по профессиональной молодости автора, большого индивидуального переосмысления), одночастная, предельно собранная по форме кантата «Партия наша» разворачивается перед слушателями как яркое музыкальное полотно большой эмоциональной насыщенности — создание зрелого и глубоко воспринимающего действительность художника; в нем нет грани между выразительными средствами, идущими от народной музыки и выработанными самим композитором. «Под сводами зала, — сообщает о первом исполнении Кантаты пресс-центр декады, — раздаются мощные звуки торжественной песни, звучащей как гимн, славящий любимую Коммунистическую партию, как клятва азербайджанского народа на вечную верность ее великому делу, ее победному знамени. И когда затихают последние звуки вдохновенного патетического произведения, в зале возникает долгая, восторженная орация»².

¹ Кантата прозвучала впервые 1 июня 1959 года в Большом театре в исполнении объединенного хора и Азербайджанского государственного симфонического оркестра им. У. Гаджибекова. Дирижер Ниязи.

² «Бакинский рабочий» от 3 июня 1959.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ

Кара Караев — композитор, чье творчество заслуживает широкого и обстоятельного изучения. Многие из его особенностей органично присущи композитору как советскому художнику-реалисту, стремящемуся к правдивому отражению в музыке многообразных явлений действительности. Но они же неотделимы от глубоко самобытных сторон его большого и интересного таланта. Неразрывное слияние этих качеств и определило в конечном счете все растущую известность азербайджанского композитора.

Самое пристальное внимание может вызвать каждая из проблем творческого стиля Караева — будь то принципы мелодического и гармонического мышления или принципы формообразования, проблема освоения классических и современных воздействий или же проблема национально-жанровых связей с музыкальным фольклором. Каждая из этих проблем может явиться предметом самостоятельного исследования¹.

Творчество Кара Караева отнюдь не являлось неизменным на протяжении его двадцатилетней композиторской деятельности. Тем не менее, можно говорить о неуклонном формировании ведущих тенденций на всем творческом пути; на первом — школьном — этапе они складывались исподволь, в преодолении некоторых ошибочных тенденций. Рассмотрение эволюции творчества Караева, которая также может быть предметом специального исследования, не входит в главную задачу данных выводов, но касаться ее все же приходится в связи с теми или другими частными вопросами.

Не так давно Д. Шостакович и В. Виноградов высказали очень меткую мысль о признаках романтизма,

¹ Работы, останавливающиеся с той или иной степенью подробности на некоторых чертах творческого стиля Караева, немногочисленны. Среди них отметим статью «Кара Караев» И. Абезгауз («Советская музыка», № 9, 1956), «Заметки об азербайджанском симфонизме» Д. Данилова («Советская музыка», № 8, 1956), статью Л. Карагичевой «Кара Караев» («Советская музыка», статьи и материалы, т. 1, М., 1956) и несколько дипломных работ, защищенных в Бакинской и Московской консерваториях.

присущих творческой индивидуальности Кара Караева¹.

И действительно, глубоко реалистическое в своей основе, творчество Караева имеет яркую романтическую окрашенность. Именно этим определяется большая масштабность конфликтов в произведениях крупных форм, высокий накал страстей, нередко резкая контрастность и даже полярность в характеристике положительных и отрицательных образов. Достаточно назвать поэму «Лейли и Меджнун» или балеты. Нередко существенные черты образа настолько заострены, что обобщаются до символа. Вспомним начало вступления к «Лейли и Меджнун», в котором образ средневекового гнета становится символическим выражением рока, или образ Герта из «Тропюю грома», несущий в себе символику страха, и эпизод-аллегию «Видение счастья» оттуда же, раскрывающий картину светлого будущего; вспомним, наконец, символическое исчезновение Бахрама в финале «Семи красавиц» или же заключительные такты музыки к «Дон Кихоту», когда в момент смерти героя просветленно звучат темы «рыцарского призыва» и «странствия» — символ бессмертия подвига во имя беспредельной любви к человечеству; тот же идейный смысл приобретает исполненная света музыка «матросского рая» из «Оптимистической трагедии».

На мысль о романтическом складе таланта Караева наводят и резкие смещения самых различных эмоциональных планов («Лейли и Меджнун», балеты, музыка к фильму «Дон Кихот»), и пристальное внимание к внутреннему, многогранному, нередко противоречивому миру героев (Айша и Бахрам, Ленни и Сари, Дон Кихот), и автобиографический смысл отдельных произведений (романсы, некоторые прелюдии для фортепьяно).

При этом было бы неверно рассматривать романтизм Караева «как некий дополнительный, подчиненный элемент в рамках реалистического по основной направленности искусства»².

¹ Д. Шостакович и В. Виноградов. Проблемы симфонизма в братских республиках. «Советская музыка», № 12, 1956.

² Подобный подход к творчеству композиторов-классиков и современных, в конечном счете нивелирующий индивидуальность художника, поскольку эстетические категории «реализм» и «роман-

По смелой, тонко пронизательной мысли выдающегося советского писателя А. Фадеева, романтизм творчества того или иного художника не только не исключает реализма, но представляет одну из многообразных форм выражения реалистического метода. Более того, Фадеев в своих литературно-критических работах неоднократно подчеркивал, что романтизм с присущей ему крылатой, возвышающей верой в победу светлых идеалов является одним из замечательных свойств социалистического реализма, важной чертой советского искусства, доставшейся ему в наследство от великих художников прошлого¹. Здесь, однако, необходима и существенная оговорка: речь идет не о механическом соединении методов реализма и романтизма, различных по своему существу, поскольку первый «прямо и непосредственно воспроизводит жизнь в ее существенных сторонах и при этом выделяет и подчеркивает наиболее типическое и общезначимое», тогда как второй выделяет и подчеркивает «особое, исключительное и отклоняющееся от нормы»². Речь идет о такой неразрывности в творчестве идеала «сущего» (наиболее типичного, по мысли А. Фадеева, для реализма) и идеала «должного» (наиболее типичного для романтизма), при котором последний утрачивает значение «исключительно-

тизм» в этом случае подменяются схематическими мерками «хорошего» и «плохого», справедливо критикует Ю. Келдыш в статье «Насущные вопросы нашей критики». «Советская музыка», № 10, 1956, стр. 53.

¹ Применительно к русской классической литературе Фадеев в своей статье «Задачи литературной теории и критики» справедливо отмечал: «В русской литературе XIX века реализм и романтизм, как течения, были почти слиты в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя. А если говорить о романтике в том смысле, как мы употребляем это слово в связи с ленинскими высказываниями «о мечтаниях», то начиная с Пушкина и до Горького, этого рода романтика выступает, можно сказать, как характерная черта русского критического реализма». Приводится по статье «За идейную чистоту нашей литературы и искусства» (Новые материалы из литературного наследия А. А. Фадеева), «Новый мир», № 10, 1957, стр. 138. Не заставляет ли это утверждение вспомнить о творчестве великих композиторов прошлого — от Бетховена и Листа, Шумана и Шопена до Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, которое, в конечном счете, всегда одухотворяли высокие идеалы и которому всегда было присуще отражение богатства и многогранности действительности и страстные порывы к лучшему будущему?

² Пользуемся определением Ю. Келдыша. Упом. статья, стр. 53.

го», вовлекается в круг признаков, характерных для реалистического отображения действительности.

Такую неразрывность «должного» и «сущего» (ее, между прочим, Фадеев считает высшим критерием всякого большого, подлинного реализма), мы имеем в виду, подчеркивая романтизм Караева в качестве индивидуальной формы, особой творческой манеры художественного обобщения «правды жизни» методом социалистического реализма.

Своеобразный романтизм Караева не связан ни сколько ни с уходом от реальной действительности, ни с преувеличенным психологизмом и «неистовыми» неразрешаемыми противоречиями художника с действительностью.

В связи с этим очень интересно высказывание самого композитора по поводу понимания им проблемы трагического в искусстве:

«Мировоззрению советского художника чуждо понимание трагического как выражения некоей предопределенности, рока; чужд нам и весьма распространенный в искусстве прошлого образ замкнувшегося в своем гордом одиночестве героя, неизбежно гибнущего в неравной борьбе с несправедливостью и злом. Трагедия в нашем понимании является одним из проявлений диалектической борьбы старого и нового (разрядка К. Караева); трагические коллизии возникают в процессе революционной борьбы, приобретая нередко черты героического подвига во имя счастья народа, во имя справедливости и прогресса»¹.

И если верно, что многообразие окружающей действительности всегда находит взволнованный отзвук в творчестве Кара Караева, то верно также, что композитор стремится раскрыть самую сущность явления во всей противоречивости и сложности, передать «типичные характеры в типичных обстоятельствах»². Оценивая действительность с позиций художника-реалиста, мало того, художника-коммуниста, Караев обнажает ее отрицательные, порой уродливые стороны; силой типич-

¹ Кара Караев. Несколько мыслей о трагическом в музыке. «Советская музыка», № 4, 1957, стр. 62.

² Из письма Ф. Энгельса к М. Гаркнес. К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1938, стр. 163.

ческих обобщений средствами искусства он разоблачает их, раскрывает неизбежную гибель, одновременно эстетически возвышая прогрессивные силы жизни, в борьбе с отрицательными сторонами действительности преобразующие действительность.

Типичнейший пример. Используя сюжет романа П. Абрахамса «Тропью грома», произведения буржуазно-демократического писателя, прогрессивные идеалы которого ограничены его классовым сознанием и не выходят за рамки национального освобождения негритянского народа, К. Караев оценивает события романа как художник-коммунист. Не искажая центральной идеи романа, он избирает иной угол зрения в ее восприятии, рассматривает развертывающиеся в романе события, как явления социального порядка. Отсюда проистекают и те изменения сюжетных акцентов, то обострение социального конфликта, который вместе с либреттистом Ю. Слонимским допустил композитор в своем балете в сравнении с П. Абрахамсом.

Напомним в этой же связи об изменениях в сюжете балета «Семь красавиц».

И еще: именно благодаря тому, что в лучших своих произведениях композитор никогда не выступает в роли бесстрастного наблюдателя, что он вносит в музыку струю личной взволнованности, чувство горячей заинтересованности в судьбе своих героев, слушатель всегда воспринимает современность идейного звучания этих произведений, даже тогда, когда Караев обращается к сюжетам из далёкого прошлого.

* *
*

Оценивая музыку Кара Караева, можно говорить о многих ее достоинствах: о яркой образности, тонком вкусе в отборе средств музыкальной выразительности, смелом новаторстве, национальной самобытности. Но ни одно из этих качеств не привлекает лишь само по себе, вне органической связи друг с другом, вне связи с теми большими идейно-художественными задачами, какие постоянно ставит перед собой композитор.

I. Обзор творчества Караева позволяет сделать вывод о том, что в центре его внимания постоянно находятся темы большой идейной значимости. Об этом свидетельствуют даже самые противоречивые произведения раннего творческого этапа (например, Первая симфония). Живой отзвук в музыке Караева находит философская проблематика творчества круп-

нейших художников прошлого и настоящего. Отсюда пристальный интерес композитора к поэтическому наследию Низами, его возвышенным этическим идеалам и философскому раздумью о судьбе своего народа. Отсюда глубокое понимание образов гениального романа Сервантеса и увлечение творчеством Назыма Хикмета, проникнутым страстной силой публицистики, чувством современности и пламенной романтикой. Отсюда же, наконец, и смелые творческие замыслы нового шекспировского балета «Гамлет».

Мы называли значительное число произведений Караева, где в самых различных образно-эмоциональных планах — гимнически-торжественном («Песня сердца», «Песня счастья», «Партия наша»), конфликтно-трагедийном (Вторая симфония, «Вэтэн»), жанрово-бытовом («Азербайджанская сюита») раскрыта тема Советской Родины.

Широта и прогрессивность творческих интересов Караева проявляется и в том внимании, какое уделяет композитор тематике, связанной с историческими судьбами других народов. Караев — первый азербайджанский композитор, проявивший столь пристальный интерес к музыкальному фольклору других народов. При этом использование в «Албанской рапсодии», в балете «Тропю грома», в музыке к фильмам «Вьетнам», «Урок истории», «Двое из одного квартала», «Дон Кихот» и других произведениях фольклорных элементов является, по существу, отражением воздействия на композитора традиций русской классики: не столько цитирование подлинных народных тем, сколько проникновение в их природу на основе внимательного изучения народной музыки. Не сковывая своей фантазии простым копированием народно-песенных образцов, Караев смело и свободно вплетает в свою музыку отдельные фольклорные элементы. Сохраняя гибкость и свободу музыкально-драматического замысла, он раскрывает в своих произведениях темы больших масштабов, вкладывает в них большие идеи, приближается к духу и национальному характеру того или иного народа. Композитор пренебрегает и, так сказать, экзотикой «романтической», когда кажущаяся необычной и непонятной жизнь другого народа окрашивается в условно красивый колорит, и экзотикой «этнографической», когда

за буквальным, почти научно-документальным воспроизведением этой жизни теряется собственная творческая мысль художника, его отношение к изображаемому. Вот почему в красочных, жанровых в своем существе образах «Албанской рапсодии» разворачивается повествование о судьбе народа, почему так отчетливо звучит современная тема борьбы за независимость во «Вьетнамской сюите», почему не узко местное, а общечеловеческое значение приобретает тема становления национального самосознания народа в балете «Тропою грома».

II. Стремление к широкому творческому охвату действительности явилось основой богатого образно-эмоционального содержания музыки Караева.

Многогранно представлен в ней мир лирики. Сфера лирики, как правило, является средоточием положительных идеалов композитора. В крупных формах — это часто также и центральные драматургические «узлы» произведения. Таковыми могут быть и эпизоды углубленно-философские (Andante и особенно «Пассакалия» Второй симфонии, Реквием «Вьетнамской сюиты», «траурные» прелюдии для фортепьяно) и страницы одухотворенной лирики, исполненные возвышенной поэзии. Назовем, в первую очередь, побочную тему «Лейли и Меджнун», музыкальный портрет Айши в балете «Семь красавиц» и многие эпизоды, связанные с образом Сари в «Тропою грома» (особенно ее Вальс и Адажио-дуэты с Ленни), эпизод «Видение счастья».

Среди самых различных оттенков лирики Караева — идиллическая безмятежность прелюдии для фортепьяно A-dur, глубоко интимная сдержанность чувств романса «Я вас любил», нежная ласка «Колыбельной» из «Тропою грома», страстная лирика «Танца Магрибской красавицы» («Семь красавиц»), Адажио Ленни и Сари («Тропою грома»), пленительная нежность «Танца дворцовых танцовщиц» («Семь красавиц») и «темы Дульсиней Тобосской» и многое другое.

По своей романтической выразительности лирическим образам близки и частые у Караева эпизоды пейзажной звукозаписи. Среди них — интермеццо «Рассвет» («Семь красавиц»), ноктюрн — Andantino «Албанской рапсодии», первая часть «Вьетнамской сюиты», симфонические вступления в «Тропою грома», прелю-

для Fis-dur для фортепьяно, солнечная Альборада из «Дон Кихота»...

Психологический контраст лирическим страницам составляют многочисленные драматические эпизоды. Напряженный драматизм — основной эмоциональный тонус поэмы «Лейли и Меджнун», определяющийся как «взрывчатой» динамикой главной партии, так и внутренней конфликтностью основных образов произведения. Драматической силой проникнута музыка многих массовых эпизодов в сценических произведениях Караева. Таковы сцена народного плача в 4-м акте «Семи красавиц», траурное шествие — финал эпизода «Вербовки рабочих» в «Тропою грома». Скорбный драматизм некоторых караевских народных образов нередко достигает трагедийного накала.

Многостороннее выражение получает у Караева и героическая патетика. Образы Мензера и семи ремесленников в балете «Семь красавиц», прелюдии d-moll, fis-moll и As-dur, наконец, финал «Тропою грома» — яркие тому примеры.

В ряде сочинений Караева — в симфониях, балетах, опере, в фортепьянных миниатюрах — большое внимание уделено жанрово-бытовым зарисовкам. В «Семи красавицах» этим образам противопоставлен мир фантастики. При этом следует говорить о двух намечающихся здесь тенденциях, по существу развивающих традиции русской классики. Одна из них, прослеживаемая особенно отчетливо в связи с ладо-интонационной и оркестровой изысканностью лейттемы красавиц, заставляет вспомнить о методе Римского-Корсакова (образы «нежити» во многих его операх). В других же случаях фантастические образы наделяются конкретными стилизованно-национальными характеристиками (сюита-дивертисмент красавиц), что говорит о безусловной преемственности от характеристических сюит в операх Глинки и балетах Чайковского.

Как отмечалось, в балете «Тропою грома» народно-жанровой и лирико-психологической характеристике положительных образов противопоставлены «галантные» танцы враждебного мира. К ним можно присоединить придворный танец «Паванну» из музыки к «Дон Кихоту», также написанный в манере «стилизованного классицизма». Как и в «Тропою грома», такая стилизация оп-

равдана содержанием образов. Исключительная забота о четкой завершенности даже кратчайших построений, равно как и о равновесии оркестровой звучности соединяется здесь с предельной тонкостью и полихромностью гармонического языка, изысканно-смелой модуляционной техникой.

Рассмотрим это на примере «Паванны». Она — вполне в стиле испано-итальянской придворной музыки XVI века своей чинной импозантностью, размеренностью движения, характерной мелодической подвижностью голосов, камерностью оркестрового состава. В то же время танцу присуща утонченная хроматика, говорящая о новейших гармонических воздействиях (см. нотный пример на стр. 240).

Уже в первом предложении (C-dur) легко набегает краски отклонений в F-dur, As-dur, Des-dur. Ладотональный центр второго предложения колеблется между C-dur и a-moll. Средний эпизод вводит в неожиданную для слуха атмосферу A-dur и Fis-dur. При переходе к репризе отмечается постоянная подмена разрешений (B-dur и F-dur, взамен ожидаемого d-moll). Инотональная гармонизация основной темы характеризует начало репризы.

Особое место в музыке Караева принадлежит приему музыкального гротеска, также широко используемого русскими классиками и многими современными композиторами. Можно проследить, как на протяжении творческого пути композитора изменяется представление его о существе гротеска.

К приему гротеска Караев прибегает и в ранних произведениях. Наиболее показательны в этом отношении отдельные эпизоды из Первой симфонии. Но, как об этом говорилось выше, здесь прием гротеска представляется слишком ограниченным для всестороннего раскрытия идеи.

Эпизод *Molto allegro* из 2-й части Первой симфонии и отчасти финал фортепьянной Сонатины a-moll — пожалуй, единственные у Караева примеры гротеска скептического содержания; истоки которого следует искать не в реалистическом искусстве прошлого и современности, а в творчестве западных модернистов (А. Берга, Э. Кшенека и других). Но иногда приходится слышать необоснованное отрицание любого использования Караевым гротесковых средств выразительности, рассмотрение его как следствия исключительно модернистских воздействий. В связи с этим вспоминается высказывание С. Прокофьева — ярчайшего последователя классического (критического) метода гротесковой характеристики: «Я протестую против самого слова «гро-

molto mosso e sostenuto

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo/mood is marked *molto mosso e sostenuto*. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a forte (*f*) dynamic marking. The Violin I and II parts have a *ben. ten.* (benito tenuto) marking. The Viola, Cello, and Double Bass parts also have a *ben. ten.* marking. The music features a melodic line in the Violin I and II parts, with the Viola, Cello, and Double Bass providing a harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, measures 5-8. The score continues for the same five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo/mood remains *molto mosso e sostenuto*. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with the melodic line in the Violin I and II parts, and the harmonic accompaniment in the Viola, Cello, and Double Bass parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

теск», которое у нас затаскано до отвращения. Смысл французского слова *grotesque* при этом в значительной мере извращен. В применении к моей музыке я предпочел бы заменить его термином «скерцозность» или, если угодно, тремя русскими словами, дающими градации его: шутка, смех, насмешка»¹.

Уже в опере «Вэтэн» гротеск приобретает значение обобщения образа зла с целью его осуждения. И все же образы фашистов проигрывают в своей правдивости, так как их характеристика подчеркнута плакатна, схематична. О подлинно реалистическом подходе к музыкальному гротеску говорят партитуры обоих балетов. В «Семи красавицах» гротескные по своей природе образы Визиря и его слуг даны в развитии. Гротеск не затемняет, а подчеркивает индивидуальные черты характера этих персонажей, раскрывает оттенки их переживаний и психологических состояний. Достаточно назвать надменный, полный наглого высокомерия марш «сборщиков податей», неистовый разгул злобы «Танца вытапывания», алчный танец-монолог Визиря в подземелье или его выразительную моносцену — клятву отомстить шаху за то вынужденное смирение, с каким Визирь встречает возвращение Бахрама в свои владения (финал 2-го акта). Гротеск применен в балете «Тропую грома» как высшая точка в развитии отрицательных образов.

Уже отмечалась выразительная роль музыкального гротеска в сюите «Вьетнам». В эпизоде «Санчо-губернатор» («Дон Кихот») гротеск использован в шуточном, несколько ироническом плане.

III. Одна из характерных черт творчества К. Караева — последовательное развитие им принципа программности.

Основной тип программной музыки у Караева — это симфонические сюиты на материале собственных произведений других жанров. Они рассматривались в связи с творческой биографией композитора. Подчеркивалось также, что и балетные сюиты и сюиты из музыки к кинофильмам являются произведениями с самостоятельной драматургией и что особая рельефность и картинность об-

¹ С. Прокофьев. Юные годы. «Советская музыка», № 4 1941.

разов, программное содержание которых связано с определенным сюжетом хореографической пьесы или фильма, не вступает в противоречие с направленностью нового замысла. Самостоятельная программа в таких сюитах рождается в тесной связи с мастерством симфонического воплощения в новом жанре уже знакомых по балету или кино музыкальных характеристик.

Надо сказать, что последние годы особенно заострили это мастерство. Такие сочинения, как Вторая сюита из балета «Тропюю грома» и симфонические гравюры «Дон Кихот» в известной мере выходят за рамки сюиты, если понимать ее как цикл контрастного последования разнохарактерных пьес. Показательно, между прочим, что в названной сюите «Тропюю грома» композитор не боится нарушить характерную особенно для балетной сюиты традицию «лаконизма» высказывания (это особенно очевидно, если вспомнить изысканный миниатюризм «семи портретов» из сюиты «Семь красавиц»; ничего подобного в сюите «Тропюю грома» нет; здесь господствуют номера с пространством симфоническим развитием). Подобно Чайковскому (балетные сюиты «Лебединое озеро» и «Спящая красавица»), Караев включает во Вторую сюиту «Тропюю грома» эпизоды нетанцевального содержания («Интермеццо», «Сцена», предшествующая Адажио, «Колыбельная»). Принцип контраста перестает играть главенствующую роль в объединении отдельных частей цикла и в упомянутой сюите «Тропюю грома», в «Дон Кихоте». Неслучайно в первом из этих произведений перед финалом одна за другой (*attacca*) следуют три медленные лирические части. Зато здесь налицо такой важный принцип симфонизма, как «драматизм развития». Первые два номера — «Общий танец» и «Танец девушек с гитарами» — являются своеобразной, как бы окрашенной в «бытовые» тона экспозицией героического и лирического начал, определяющих идейно-художественный замысел сюиты. Центральный раздел сюиты (№№ 3—6) представляет их развитие, восходящее в направлении обобщенного выражения обоих эмоциональных планов (образ грозной силы народного протеста в «Танце черных», этически возвышенный образ любви — в Адажио). Финал сюиты становится «центром тяжести» развития, синтезируя оба начала, причем развитие героических образов достигает наивысшей точки, а лирика дана в трагедийном аспекте.

В «Дон Кихоте» (если судить по предварительным эскизам произведения) одним из основных принципов объединения внутренние законченных эпизодов-«гравюр» в сюитно-симфонический цикл должен стать сквозной лейтмотивный замысел, выраженный в многократном возвращении «темы странствия».

Другой тип программного инструментального сочинения, связанный с литературным источником, представляет симфоническая поэма «Лейли и Меджнун». Как уже отмечалось в связи с анализом произведения, композитор не ставит своей задачей воспроизведение в музыке сюжета Низами во всей его последовательности, но раскрывает идею посредством динамичного развития трех рельефных образов, каждому из которых придан

психологически-обобщающий характер. Это путь Листа и еще более Чайковского, тогда как одно из ранних, тоже навеянных литературными образами сочинений Караева — «Царскосельская статуя» свидетельствует о влиянии живописно-изобразительных программных тенденций импрессионистов.

В ряде сочинений, безусловно имеющих более или менее отчетливый программный замысел, композитор либо вовсе не объявляет его в каком-либо заголовке (некоторые прелюдии для фортепьяно), либо дает произведению самое общее наименование («Азербайджанская сюита», «Албанская рапсодия», «Хореографические картинки»). В Первой симфонии намеком на ее программу служит эпиграф.

IV. Рассматривая творчество Караева, нельзя не отметить в качестве чрезвычайно важной черты склонность композитора к крупным музыкальным формам с ярко выраженной тенденцией к симфоническим обобщениям.

Эта черта сказалась уже в первый период творчества, когда молодым композитором было создано несколько крупных сочинений, в том числе «Пассакалья и Тройная fuga», две симфонии, и когда, правда в соавторстве, он дважды обращался к жанру оперы. В зрелый период особенно примечательно тяготение к жанрам театральной музыки. Только за период 1951—1958 годов осуществлено два монументальных замысла в этой области творчества — балеты «Семь красавиц» и «Тропюю грома», разработан план новых балетов — «Лейли и Меджнун» по Низами, хореографической народной драмы на тему о национально-освободительном движении колониальных народов и «Гамлет» на сюжет Шекспира. Поглощен Караев и совместной работой с Н. Хикметом над оперой на историко-легендарный сюжет, которая задумана либреттистом и композитором как большое музыкально-драматическое полотно. Среди его творческих планов — опера из жизни наших современников — героических нефтяников Каспия.

Последнее десятилетие отличает также интенсивный интерес Караева к музыке для драматических спектаклей и кинофильмов.

Присущее композитору мастерство характеристического письма, умение передать языком музыки конкрет-

ные явления действительности, чувства героев в их динамике, т. е. умение достичь единства музыкальных образов со зрительными, — все это, как правило, придает театральной и киномузыке Караева значение важного смыслового элемента. В ряде последних работ Караева — особенно в музыке к «Оптимистической трагедии», «Дон Кихоту» и «Маскараду» — отчетливо просматривается тенденция, чрезвычайно благотворная в рамках условного воспроизведения действительности средствами театра и кино: музыка не аккомпанирует действию, не иллюстрирует, но эмоционально обобщает его, становясь как бы «вторым планом» спектакля или фильма, своеобразным «третьим измерением». Эта меткая характеристика музыки К. Караева к «Оптимистической трагедии», данная одним из критиков спектакля театра им. Пушкина¹, может быть смело использована для определения творческого принципа композитора в области театральной и киномузыки².

Многие произведения Караева отличаются сложностью и многоплановостью драматургии. Показательно, что даже в жанрах, предполагающих простое чередование законченных образов и настроений, он проявляет стремление к их внутреннему единству. Напомним объединение в циклы вокальных миниатюр на стихи О. Хайяма, «негритянских» Ноктюрнов и фортепьянных прелюдий, вовлечение в поток единого симфонического развития отдельных танцев в балетах, лейтмотивный принцип в музыке к фильмам «Урок истории» и особенно «Дон Кихот», наконец, не раз отмечавшуюся симфоничность оркестровых сюит на материале музыки для театра и кино.

V. Музыка Караева не свойственно многословие. Она отличается строгой продуманностью общего плана, конструктивной логикой, всегда неотделимой от логики развития образного содержания произведения. Именно с

¹ С. Цимбал. Упом. статья, стр. 30.

² Недаром один из крупнейших советских театральных режиссеров В. Комиссаржевский ставит имя К. Караева как театрального композитора в ряду с Д. Шостаковичем, Р. Глиэром, А. Хачатуряном, Т. Хренниковым и другими наследниками традиций «истинной театральнойности», которую так высоко ценили в музыке И. Саца К. Станиславский, В. Качалов, Л. Суллержицкий, Е. Вахтангов. См. В. Комиссаржевский. Мысли театрального режиссера. «Советская музыка», № 9, 1958.

этим связано смелое новаторство в области ф о р м ы, каждый раз подчиняющее ее внутреннему содержанию образа и не копирующее готовых схем. На примере ряда произведений, рассмотренных в предыдущих разделах, видно, какую важную роль в его музыке играет принцип свободно-динамического развития в рамках традиционных классических и народно-национальных схем.

Правда, путь к достижению такого мастерства, как это видно из творческой биографии композитора, не был ни легким, ни безошибочным.

Что же явилось решающим фактором единства содержания и формы в лучших произведениях зрелых творческих лет? Прежде всего творческое постижение тех реалистических традиций, какие оставила нам в наследство мировая музыкальная классика, какие накопила музыкальная современность. Уже отмечались предметные связи Караева с принципами симфонического мышления П. Чайковского и Д. Шостаковича, а в балетах — с принципами П. Чайковского и С. Прокофьева. Такой важный элемент симфонизма, как принцип тембровой драматургии, тоже указывает на приверженность Караева к традициям тех же мастеров. С этим связана и психологически-образная градация инструментальных тембров, закрепляющая то или иное эмоциональное качество за определенной группой инструментов, и драматургически-чуткое, определяющееся развитием образа, включение в партитуру того или иного инструмента, и, наконец, принцип тембровой полифонии, стремление к максимальной напевности отдельных линий инструментального развития. Это качество в большей мере присуще произведениям последних лет.

Во многих из них выразительная роль «поющего» звукового фона настолько значительна, что нередко предельно мелодизированная гармоническая фигурация, предваряющая основную тему и затем сопутствующая ей на большом протяжении, воспринимается как самостоятельный мелодический фактор. Огромной выразительности достигает композитор с помощью «многослойного» звукового фона в музыке «трепета Сари», трижды звучащей в балете «Тропю грома»¹. Тему, полную томления и зовов (флейты — большая и альтовая, гобои, английский рожок), легкой вуалью ок-

¹ ЗаклЮчительная сцена 2 картины и начало 3 картины 2 акта, вариация героини в 1-й картине 3 акта.

ружают мелодические фигурации, причем мягко переливчатый тембр сопровождения складывается из семи самостоятельных по рисунку певучих линий (кларнеты I и II, арфы I и II, скрипки I и II и альты), не считая прозрачного фона засурдиненных валторн и педали басового кларнета! Из предшествующего анализа творчества видно, что пример этот — вовсе не исключение.

Характеристика образа в ряде произведений связана со специфическими оркестровыми эффектами. Композитор охотнее всего обращается к ресурсам тройного состава современного симфонического оркестра. В «Тропою грома», как мы уже отмечали, применен почти четверной состав. Яркая тембровая изобретательность, особенно щедро представленная в балетах, «Хореографических картинках», «Албанской рапсодии», в музыке к «Дон Кихоту», «Вьетнамской сюите», позволяет видеть в Караеве наследника некоторых традиций М. Глинки и Н. Римского-Корсакова, композиторов-импрессионистов, быть может даже и И. Стравинского периода создания «Жар-птицы» и «Петрушки».

VI. Под воздействием многообразных художественных впечатлений сложился чрезвычайно интересный музыкальный язык композитора.

Мелодия — важнейший фактор выразительности музыки Караева. Именно она определяет в первую очередь тот или иной, всегда конкретный и поэтому доходчивый интонационно-эмоциональный тонус музыки. Как широк у Караева диапазон мелодической выразительности, видно из многочисленных, приведенных выше примеров.

Мелодическому дарованию композитора присуще еще одно, чрезвычайно важное качество, способствующее последовательному выявлению сложного, а иной раз и внутренне противоречивого содержания образа. Это — способность к длительному развитию, внутренне напряженной непрерывности мелодического тока.

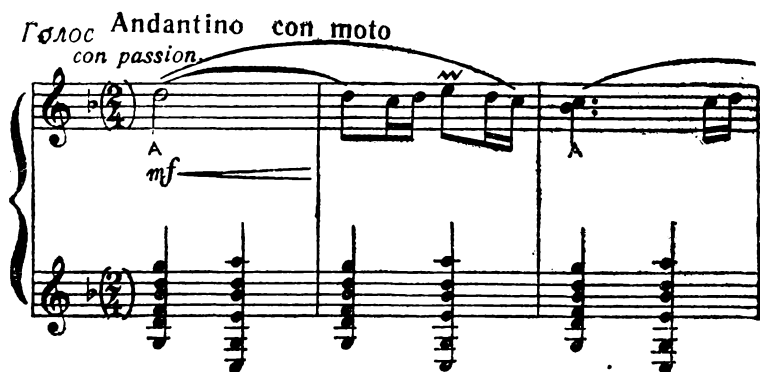
Вместе с тем мелодия у Караева всегда имеет внутреннюю логику, обусловленную ладо-функциональными связями, и это предохраняет ее от расплывчатости, импровизационной текучести и абстрактного линейизма. В связи с этим качеством караевского мелодизма находится нередко и форма. Вспомним, например, Адажио «Семи красавиц» и «Тропою грома», ряд прелюдий для фортепьяно и т. д. Источники, воспитавшие в Караеве это качество, многообразны — от Баха и романтиков до

композиторов наших дней и народной азербайджанской музыки¹.

«Бесконечная мелодия» — не единственный у Караева тип мелодики.

Нередко встречаются у него краткие, интонационно-выразительные попевки (тема фашистов в «Вэтэн», темы Бахрама и Визиря в «Семи красавицах», «тема Герта» в «Тропюю грома», образ нашествия во «Вьетнамской сюите» и т. д.), которые также говорят о воздействии мелодических тенденций романтизма.

В мелодиях длительного развертывания часто обращает внимание органичное слияние кантиленности и речитативности, песенности и инструментальности. Яркий пример этого — побочная тема поэмы «Лейли и Меджнун»; целостный облик мелодии вырисовывается здесь в соединении плавной распевности и широких, типично инструментальных интервальных скачков. Нередко песенные обороты пачала темы в дальнейшем развитии как бы растворяются в орнаментике инструментального происхождения, подобно тому, как это имеет место, например, в увертюре к «Дон Кихоту»:



¹ Как отмечалось, особенно многое дали мелодике Караева принципы мугамного развертывания. Они сказываются подчас даже в произведениях, где используются песенно-танцевальные элементы музыки других народов. Назовем, к примеру, «Танец Фанни и девушек» (балет «Тропюю грома»). Характерные для негритянской народной музыки попевки и обороты соединены в гибкую мелодиоимпровизацию; каждая фаза ее развития (в их последовательно-



сти вырисовывается целостный образ-форма танца) имеет все больший размах и более высокий кульминационный звук, неизменно возвращаясь к исходной «плоскости». Этот принцип закреплён в последней фазе, целиком, включая и кульминацию, находящейся в исходной «плоскости»: возвратившись к начальной интонации, мелодия сходит на-нет.

Нельзя не увидеть здесь свободного претворения реалистических приемов выразительности, присущих композиторам-романтикам¹.

Говоря о гармоническом языке Караева, необходимо выделить здесь по крайней мере две тенденции.

Прежде всего можно говорить о сложной и красочной природе гармонического стиля композитора. Обогащение гармонического языка путем насыщения его хроматизмами или применения сложных гармонических образований типа септаккордов, нонаккордов и даже ундецимаккордов, большая роль тонального колорита как важнейшего фактора динамического развития (терцовые и иные тональные сопоставления, учащенное модулирование, главным образом с помощью внезапных и энгармонических модуляций), — все это говорит о безусловных романтических влияниях. С другой стороны, красочность гармонического языка во многом обусловлена воздействием некоторых тенденций, которые присущи современному гармоническому мышлению. Сюда относятся: подчеркнуто экспрессивная выразительность резких гармонических вертикалей, а в иных случаях — противоположная этому прозрачная диатоничность гармоний, стремление к динамическому разворачиванию лада путем внезапных внутритональных отклонений и далеких сопоставлений при сохранении крепких внутрिलाдовых функциональных связей. Многочисленные примеры красочной игры далеких тональностей, динамизирующей основную, приводились в предыдущих главах.

Однако при всем богатстве и многокрасочности гармонического языка Караева, эта тенденция по-существу не является основной для его гармонического мышления, а лишь подчеркивает вторую, ведущую тенденцию — обусловленность гармонии мелодическими принципами развития.

¹ А. Соловцов, проследивая подобное проявление «синтетичности» в мелодике Ф. Шопена, верно указывает: «Синтетическая мелодика, объединяющая богатство вокальных и инструментальных интонаций с выразительностью живой человеческой речи, несомненно, одна из черт реалистического стиля, реалистического музыкального искусства». А. Соловцов. Шопен. М., 1956, стр. 140.

VII. Можно даже говорить о том, что обе названные тенденции в какой-то мере взаимно дополняют друг друга.

В музыке Караева мы наблюдаем ярко выраженный процесс сближения гармонического и полифонического начал.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что музыкальное мышление Караева полифонично в широком смысле этого понятия. Быть может также именно этот счастливый дар составляет одну из сильнейших сторон его музыки, поскольку он связан с превосходным драматургическим чутьем композитора. Еще А. Н. Серов писал: «С жизненной, практической стороны, одновременное сочетание мелодии одного голоса с мелодией самостоятельного другого голоса уже «a priori» должно составлять одну из привлекательнейших задач для музыкального воображения... Заставить звучать несколько голосов разом так, чтобы при общем, изящном впечатлении целого, как музыки, — каждый голос не терял бы своей выразительности, своего драматического значения, оставаясь строго верным драматической правде, — это самый завлекательный идеал для художника, который чувствует в таком проявлении совокупного драматизма преимущество музыкального языка, музыкальной драмы перед драмою словесною»¹.

Дело не только в крепкой технике конструирования нескольких самостоятельных мелодических линий в целостный комплекс, технике, позволяющей Караеву свободно обращаться с закономерностями таких классических форм полифонии, как канон, fuga, пассакалия и т. п., воплощать с их помощью порой очень значительные художественные образы. Элементы имитационной полифонии Караев нередко применяет как важное средство внутреннего роста, движения образа. В этом случае имитационные вкрапления в свободно льющуюся мелодическую ткань используют, как правило, наиболее яркие интонации и обороты и, таким образом, активизируется развитие музыкальной мысли, оно предохраняется от импровизационной рыхлости (прелюдия для

¹ А. Н. Серов. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Т. 1, М., 1954, стр. 434—435.

фортепьяно с-moll, оркестровое вступление к балету «Семь красавиц», Адажио 1-й и 7-й картин этого же произведения и многое другое).

«Многосоставность» отдельных образов у Караева в иных случаях связана с техникой «скрытой» полифонии.

Пример подобной полифонии представляет собой фортепьянная прелюдия сis-moll, тематизм которой содержит по крайней мере два внутренне контрастных элемента, выраженных легко намеченными самостоятельными мелодическими контурами, — мечтательно устремленный и сдержанно сосредоточенный, подкрепляемый неторопливым нисхождением баса.

В грациозном вальсе Сари («Тропюю грома») приемом «скрытой полифонии» подчеркнута двойственность чувств героини — элегическая мечтательность (она углубляется мягко волнистым рисунком сопровождения) и сосредоточенность, исполненная беззащитности.

Andante

rubato



В силу этой образной «многосоставности» вальс приобретает значение портретной характеристики героини.

Наиболее же типичными для мышления К. Караева надо считать полимелодические тенденции. Они особенно широко и многообразно развиты в последнее десятилетие и приводят к упоминавшемуся взаимопроникновению гармонических и полифонических стиливых принципов. Многообразны прежде всего истоки этих тенденций. С. Скребков справедливо указывает, что тенденция

к мелодическому наполнению голосов, скрытая еще в классической музыке и очень характерная для композиторов XIX века, в музыке XX века, в том числе у советских композиторов, заметно усиливается и перерастает в тенденцию к «полифонизации звуковой ткани»¹.

Вместе с тем принцип активной мелодизации музыкальной ткани, когда те или иные сложные функциональные взаимоотношения и вертикали возникают как результат наложения нескольких мелодических линий², у Караева связан не только с творческим освоением принципов мышления романтиков или некоторых советских композиторов (более всего Шостаковича и Прокофьева), но имеет и свои национальные корни. В значительной мере он порожден традициями азербайджанского народного музицирования и поисками, общими для многих азербайджанских композиторов³. В балете же «Тропую грома», который выделяется особым мастерством полифонии, часто встречающиеся многозвучные комплексы терцового строения находятся подчас в связи с ладо-интонационными закономерностями негритянского мелоса. Среди других эпизодов назовем «Колыбельную».



¹ С. Скребков. О современной гармонии. «Советская музыка», № 6, 1957, стр. 74—83. Автор статьи проводит при этом резкую грань между реалистическим и формалистическим выражением этой тенденции.

² Термин «наложение» использует в связи с характеристикой некоторых особенностей современной гармонии К. Розеншильд в статье «К спорам о современной гармонии» («Советская музыка», № 6 и 8, 1958). В применении к гармонии К. Караева к нему прибегает Б. Мамедова в дипломной работе «О некоторых чертах гармонического стиля Кара Караева», изданной в Баку, в 1959 г.

³ Этот вопрос подробнее рассмотрен ниже.



Здесь одним из факторов возникновения проходящих «мнимых септаккордов» и септаккордов-задержаний является секундовая попевка (одна из характернейших ладовых интонаций в негритянском народном мелосе), удержанная сначала в качестве мелодической

линии баса, а потом переходящая в средние голоса (изменяемую, мы находим ее и в верхнем голосе)¹.

В крайних разделах Ариозо-интродукции к балету характерные созвучия оркестрового сопровождения, так способствующие «колыбельной» окрашенности образа, можно объяснять и как результат наложения гармоний тоники и субдоминанты и как оригинальное претворение одной из форм развертывания негритянского мелоса, т. е. «сцепление» в гармонический комплекс нескольких трихордовых попевок-мотивов:

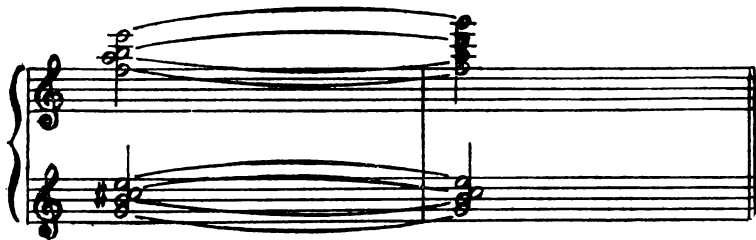
(Andante) Очень выразительно и свободно

mf 3

Пой-те песнь на-ше-го

Точно так же многозвучный комплекс заключительного аккорда Интродукции можно рассматривать не только как тонику A-dur с задержаниями к I и V ступеням, но и как «сцепление» в единовременности шести трихордовых попевок:

¹ В дальнейшем в музыке «Колыбельной» проявляется и тенденция к красочно-импрессионистическому наращиванию терций в созвучиях-задержаниях (нонааккорды и ундецимаккорды на сильной доле такта, переходящие путем внутрифункционального разрешения в более простые гармонии), которую тоже нельзя не связать с мелодическими закономерностями негритянской музыки. Опорные звуки многих негритянских мелодий образуют различного вида септаккорды и более сложные терцовые формы. Примером могут служить напев на негритянской флейте (Приложение I, № 85), некоторые из отрывков в упоминавшихся статьях П. Робсона и Г. Коуля. По аналогии с народным мелосом в балете «Тропюю грома» и в «Трех Ноктюрнах» немало мелодий, развернутых в виде септаккорда или нонааккорда. Назовем «тему страдания», «тему страха», начало дуэта «Мать и сын» в балете или приведенный в связи с характеристикой «Ноктюрнов» отрывок из второй пьесы цикла.



Очень частый для «Тропюю грома» прием многозвучных параллелизмов — трезвучий, сектаккордов, септаккордов и более сложных образований как частный случай линейно-полифонического принципа (он характерен, но значительно меньше, и для других сочинений Караева) является здесь не только отражением воздействия стилей Шостаковича и Прокофьева, но творчески обобщает характерную черту негритянского народного многоголосия (параллельное движение интервалов, чаще всего кварт и квинт)¹.

Мелодическая «многослойность» проявляется в музыке Караева в самых различных формах. Нет необходимости умножать примеры тембровой полифонии, уже не раз упоминавшиеся. Важно отметить лишь, что этот принцип прослеживается не только в симфонических, но также и в вокальных и камерно-инструментальных произведениях — напомним хор а саррелла «Осень», Largo Второго струнного квартета, многие прелюдии для фортепьяно. Вспомним также упоминавшийся диалог Дон Кихота со львом из музыки к фильму. В таких произведениях особенно привлекательно умение композитора с помощью затейливой сети линий-подголосков разнообразить колористические и эмоционально-выразительные оттенки образа в рамках однородных тембров (вокальный состав, струнная группа). Аналогичный эффект достигается композитором даже при тембровой основе одного инструмента, например фортепьяно.

¹ На аналогичную связь между «кварто-квинтовой» полифонией африканского пения» и «жесткими параллельными гармониями «Порги и Бесс» указывает, между прочим, В. Конен в статье «Джордж Гершвин и его опера». «Советская музыка», № 3, 1959.

В этом смысле лучшими образцами можно считать прелюдии A-dur, gis-moll и особенно Fis-dur¹.

Перечисляя широкие композиционно-драматургические возможности полифонии, А. Н. Серов в упоминавшейся работе особо подчеркивает «богатейшее раздолье для антитез, для контрастов, сопоставлений самых эффектных всякого рода, т. е. для самой жизненной жилки искусства». Выше не раз заострялось внимание на мастерстве владения приемами контрастной полифонии². Особо примечательную роль она приобретает в балетной музыке азербайджанского композитора как одно из сильнейших средств выявления музыкально-сценического действия, связанное с великолепным ощущением законов балетного жанра. Не лишне напомнить, какое внимание уделяет здесь композитор драматургическому развитию основных тем-характеристик (лейтмотивов)³.

Ярчайшие по выразительности примеры контраста в одновременности из «Семи красавиц», выраженные через приемы полифонии, упоминались при анализе балета. В этом произведении лейтмотивы, тонко трансформирующиеся в зависимости от того или иного этапа развития образа, обычно подчеркиваются путем соединения их с тождественным или контрастным по смыслу выразительным тематическим материалом. Но этим материалом лишь редко является какой-либо другой лейтмотив балета. Чаше же всего лейтмотивы гибко сплетаются друг с другом в последовательном чередовании.

¹ В работе «Малая форма в фортепьянном творчестве азербайджанских композиторов» (кафедра общего фортепьяно Азербайджанской государственной консерватории, 1958 г., рукопись) С. Мустафаева отмечает в прелюдии G-dur как бы «одновременное звучание двух деревянных инструментов — малой флейты и фагота», в характере бассо-остинато прелюдии a-moll — сходство с дуэтом фаготов, в трехслойной фактуре одного из эпизодов прелюдии e-moll — близость к звучанию инструментального трио, причем в среднем голосе (мелодия, окрашенная интонациями «баяти шираз»), по мысли автора, заметно подражание звучанию тара.

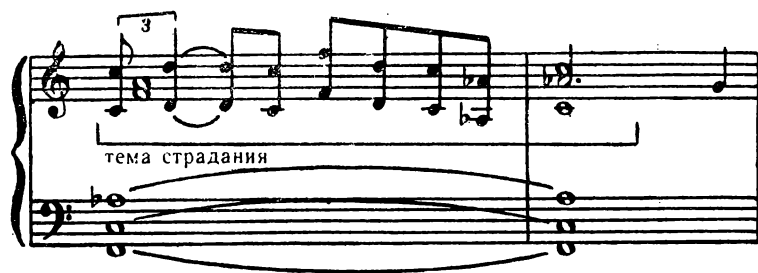
² О национально-своеобразных корнях контрастной полифонии у К. Караева см. ниже.

³ «Основное средство хореографии, — отмечал в упоминаемом докладе на II Всесоюзном съезде советских композиторов Б. Ярустовский, многообразная пластика движений определяется качествами музыкальной партитуры, заложенными в ней развитием и взаимодействием музыкальных тем».

Мастерски развит такой принцип лейтмотивного развития в «Тропую грома», где он далеко перерастает значение музыкального пояснения действия и в ряде уже упоминавшихся эпизодов играет важную формообразующую роль.

Напомним, в первую очередь, два Адажио 2-го акта, использующие, как это уже отмечалось, обе «темы любви». В «танце-действии» сосредоточены основные лейтмотивы балета; умелая драматургическая планировка их немало способствует целостному восприятию многотемной и композиционно сложной музыки эпизода.

Но лейтмотивное развитие в «Тропую грома» приобретает и полифоническое выражение.



В этом отрывке из монолога Ленни сплетение «темы страдания» и горделивой «темы Ленни» раскрывает противоречивость душевных переживаний героя.

В «танце-действии» много раз, то трагически, то как торжествующий гимн любви, в соединении с другими лейттемами балета проводится вторая «тема любви». Один из примеров тому — кульминация сцены:

тема гостей

тема любви

«Тема любви», звучащая мощным призывом, окружена здесь визгливо звучащей «темой злобствующих гостей» (она является тематическим зерном сложной программной фуги предыдущего раздела) и угрожающим, точно замыкающим роковой круг, мотивом бассо-остинато. И слушатель знает: ничто уже не спасет героев, но никогда не покорятся они воле мракобесов!

Упомянем еще одну форму проявления у Караева принципа мелодической многослойности — сопоставление в единовременности разнотональных мелодий. Правда, композитор прибегает к этому приему сравнительно редко (среди произведений последних лет мы находим ряд таких примеров в цикле прелюдий для фортепьяно, в нескольких эпизодах из балетов «Семь красавиц» и «Тропою грома» и еще в отдельных случаях). Пользуясь очень метким выражением В. Цуккермана, можно утверждать, что все примеры разнотональных мелодических сочетаний у Караева являются «эпизодическими и твердо контролируемыми»¹. В каждом из таких случаев разнотональных наложений нельзя не оценить художественной оправданности приема, потребности усилить образно-драматургический и эмоционально-психологический эффект, из которой в первую очередь и исходил композитор. Так, в кульминации эпизода смерти героев из балета «Тропою грома» (подробнее о нем — ниже) медные ведут «тему любви» в e-moll при одновременном хроматически усложненном C-dur сопровождения (болезненно измененная «тема вельда»). Тональный контраст заостряет контраст драматический: горделивая, непреклонная «тема любви» здесь словно возвышается над застывшим в своей смятенности образом сопровождения, резко выделяясь, всем своим обликом противореча этому образу. Одновременно резкие политональные сочетания в вертикали усиливают ощущения боли, страдания, смертельного ужаса. Важно и другое. «Тема любви», печально снижающаяся на стонущей интонации нисходящей секунды (с-Н) в конце этого эпизода сливается с «темой вельда» в общей тонической септаккордовой гармонии C-dur. В других случаях полиладовые и разнотональные наложения сообщают музыке «Тропою грома» характер внезапно сменяющих друг друга эмоциональных «вспышек» и «омраченностей», способствуют психологической многоплановости (финальное «Шествие»). У Караева есть и страницы, где разнотональные сочетания в силу своей нарочитой жесткости, огрубленности (примерами могут служить «Танец вытаптывания» из «Семи красавиц»

¹ В. Цуккерман. О некоторых основах стиля Римского-Корсакова. Очерк второй. «Советская музыка», № 10, 1958.

или «Галоп гостей» из «Тропою грома») приобретают портретно-характеристическое значение¹.

VIII. В связи с некоторыми упомянутыми выше примерами, необходимо коснуться еще одного творческого приема, частого у Караева. Исключительно велика в его музыке роль басовых органных пунктов — от простейших форм (выдержанный звук или интервал) до развитых мелодических и гармонических комплексов. Не касаясь пока национальных истоков и особенностей этого приема у Караева, отметим лишь многообразие форм бассо-остинато и различную музыкально-драматургическую и образную трактовку данного принципа.

Караев прибегает к бассо-остинато не только как к эффективному средству развития, например, в момент предиктового нагнетания перед кульминацией (подобно тому, как это делали классики). Еще чаще прием этот используется композитором как выразительное средство характеристики-экспозиции.

Примеры самых простых форм таких остинато, преимущественно в виде органных пунктов, мы находим в «Песне сердца», в «Азербайджанской сюите», в опере «Вэтэн», «Албанской рапсодии»; их много и в партитурах «Семь красавиц» и «Тропою грома». Как правило, они связываются с жанрово-бытовыми образами и наиболее непосредственно используют фольклорные источники.

Но в музыке психологически-драматического содержания прием органных пунктов в басу перерастает у Караева рамки исключительно национально-жанровой характеристики, становится выразительным фактором многопланового образно-эмоционального обобщения.

В сороковые годы композитор наиболее охотно применяет «генделевский» тип бассо-остинато в качестве неизменной основы — фона для вариационно-тематиче-

¹ Во всех перечисленных примерах фактором реалистичности образов явилась их интонационная правдивость. Прием разнотональных наложений не оказывается вовсе ни единственным, ни даже главным средством достижения композитором желаемого эмоционального эффекта. В эпизоде смерти Ленни и Сари он не заслужил ни напевной выразительности ведущей мелодии, ни широты ее дыхания. В «Танце вытапывания» и других близких по содержанию эпизодах лишь усилил образ тупой разнузданности, заложенной в угловатых скачках мелодии, нарочитой механистичности ритма и т. п.

ского развития (этот тип присущ и его учителю Шостаковичу). Таковы «Пассакалия» Второй симфонии или Largo Второго струнного квартета.

В музыке же зрелых лет значительно более част принцип свободно сквозного тока музыки на фоне неизменного басового рисунка. Обобщая наблюдения над этим наиболее типичным для Караева приемом использования бассо-остинато по многим, приводившимся выше примерам, можно применить к его характеристике оценку «прокофьевского» принципа бассо-остинато, данную И. Нестьевым:

«Бесконечно повторяющийся басовый рисунок является... одним из излюбленных средств освежения ладо-гармонического звучания, а также содействует беспрерывной поддержке ритмического пульса... Остинатные рисунки не только «заполняют» и оживляют музыкальную ткань пульсирующим движением, но и подчас служат сильнейшим выразительным средством в качестве выдержанного «смыслового контрапункта» к целым эпизодам»¹. О том, какой различный эмоционально-выразительный смысл приобретает в различных случаях у Караева прием длительного бассо-остинато, достаточно говорит сравнение страстной патетики сцены народного плача в «Семи красавицах» и хрупкой ласки «Колыбельной» из «Тропою грома», замкнутой сосредоточенности фортепьянной прелюдии *gis-moll* и пленительной томности Адажио «Прекраснейшей» и Бахрама, экстатичности «Танца черных» и чуть иронического простодушия «темы странствия» из музыки к фильму «Дон Кихот»... Чрезвычайно при этом важно, что возникающие во всех названных и во многих других случаях сложные вертикали «не убивают... интонационной свежести мелодий: мерная повторяемость остинатных фигур позволяет слуху без труда «отслоить» ведущий мелодический голос»².

Прием длительно удерживаемого баса и других, сходных с ним по существу форм фоновой остинатности — не единственный вид остинато в творчестве Караева. В целях образной выразительности он охотно

¹ И. Нестьев. О стиле С. Прокофьева. «Советская музыка», № 4, 1946.

² И. Абезгауз. Кара Караев. «Советская музыка», № 9, 1956, стр. 23.

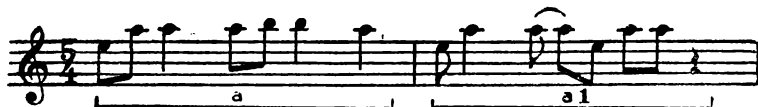
прибегает к многократному повторению более или менее развитых мелодических построений, гармонических оборотов, метро-ритмических формул и т. д.

Наиболее сложный тип караевского остиinato объединяет в себе все перечисленные выше формы. При этом каждый отдельный случай повторности таких комплексов, связанный с конкретным идейным замыслом, может приобретать форму устойчивой неизменности, но может содержать и элементы вариационного развития. Наконец (и этот вид для Караева наиболее част) возможно органичное соединение этих двух форм.

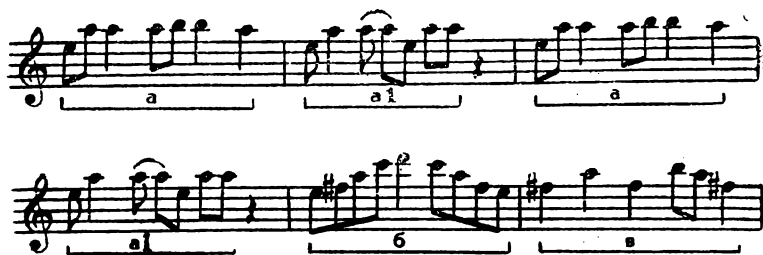
Именно такое «гибкое» понимание принципа уберегает музыку Караева от механистичности, присущей, например, остинатности модернистов, способствует тому, что прием остинатности перестает быть «элементом неизменности, замкнутости развития», характерным, как это указывает Ю. Келдыш, для рационалистической эстетики классицизма и «абстрактной рационалистической отрешенности» неоклассического порядка¹. Напротив, он становится активным средством реалистического раскрытия образа в его развитии. Выше приводились примеры самой различной смысловой нагрузки приема остиinato, примеры органического сочетания образно-выразительной и формообразующей функций этого приема. Напомним, например, «Шествие» из балета «Семь красавиц», прелюдию *fis-moll* для фортепьяно и т. д.

Особенно богата в этом отношении музыка «Тропою грома», где многообразно выраженный принцип остиinato имеет значение одного из типических средств музыкально-драматургического развития.

Этот принцип развит, например, в «Танце черных» из большой танцевальной сцены «Вербовки», где одним из основных средств динамизации образа служит многократная вариантная (главным образом, тембровая, динамическая и метроритмическая) повторность зерна темы, развивающей, как это отмечалось выше, типичные попевки негритянской музыки.



¹ Ю. Келдыш. Пути современного новаторства. «Советская музыка», № 12, 1958, стр. 33—34.



Первая половина темы, двутакт а—а1 приобретает роль «сквозного» элемента; все дальнейшее развитие мелодической линии танца и его формы определяет непрерывная «игра тактами», при которой варианты тематического зерна следуют непрерывной чередой в виде не только двутактных, но также трехтактных и однотоных образований в самых различных метроритмических ракурсах и сочетаниях ($5/4$; $4/4$; $7/4 = \frac{4+3}{4}$; $7/4 = \frac{3+4}{4}$; $\frac{8+7}{4}$; $3/4$).

«Игра тактами», как и последовательное сжатие интонационно-метрических контуров тематического зерна направлено в сторону достижения эффекта непрерывно убыстряемого движения («черные» в своей демонстрации силы доходят до экстаза!). Учащению мелодической пульсации соответствует тот же прием в области метро-ритма (одни ударные): начальная ритмическая фигура в басу:



многократно варьируется на протяжении танца с тенденцией ко все большему учащению.

Прием оstinatного варьирования в «Тропюю грома» выносится за рамки одного номера и тогда приобретает значение элемента, объединяющего отдельные номера целой сцены и даже картины. В первой картине и обеих «Больших танцевальных сценах» балета с его помощью отдельные эпизоды вовлекаются в сквозной поток развития. В первой картине — это тема задушевной беседы «восьмерки» друзей Ленни. Она «прославляет» обе сцены первой картины (прошальная прогулка и проводы Ленни на вокзал), постепенно преобразуясь в тему «движения по городу».

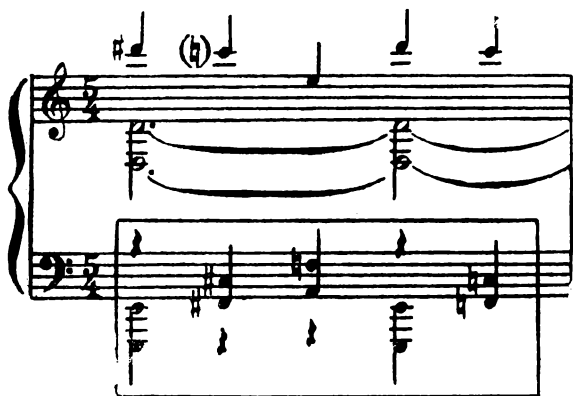
В сцене «Вербовки», как отмечалось, «цементирующим» элементом служит тема «Танца цветных», варианты которой несколько раз появляются в дальнейшем. «Большую танцевальную сцену» 2-й картины («Ларри и девушки») пронизывает вариант мягкого и

пластичного, очень «чинного» и в то же время «вкрадчивого» гармонического оборота, который в качестве басового комплекса выдержан на протяжении большого отрезка оркестрового вступления к картине; это сообщает сцене характерный колорит («патриархальная идиллия» в доме Герта) и музыкально-драматургическую стройность.

Но наибольший интерес с точки зрения многосоставной функции приема оstinato (эмоциональная характеристика и формообразующее начало) представляют те эпизоды балета, где этот прием лежит в основе целой картины. Таковы 4-я картина («Опять вельд») и эпилог балета — шествие «Тропую грома».

4-я картина рисует гибель героев.

Прием оstinato подчеркивает здесь напряженно-трагическую ситуацию. 8 раз кряду неизменно, настойчиво нагнетая тревогу, звучит гармонически сложный однократ, басовые голоса которого проводят резко измененную «тему вельда» (сравним пример на стр. 168—169):



Однако установившаяся было атмосфера грозного оцепенения очень скоро нарушается. Последующее развитие содержит ряд неуклонно возрастающих по своему напряжению этапов. В основе каждого — все тот же оstinатный оборот или его варианты: чем напряженнее нить музыкального повествования, тем свободнее зависимость этих вариантов от тематического зерна.

Первый этап развития связан с простым, очень уравновешенным по структуре (4 + 4 такта), дважды повторенным сопоставлением основной темы и ее вариантов. Отличия незначительны,

главным образом, метрические и ладогармонические, при сохранении основного рисунка мелодии. Важную роль в этом разделе играет противопоставление динамических оттенков: построения, проводящие тему-остинато, основаны на непрерывном *crescendo*; построения, основанные на ее вариантах, звучат на резких *fff*.

В небольшой связке-речитативе («тема страдания»), подводящей к следующему разделу — кульминации картины, многократно повторенные варианты темы приобретают значение звукового фона. Это же можно сказать о новых вариантах в кульминации, еще более далеких от первоначального облика темы и мощно подчеркивающих интонации болезненного стога и смятения. Эти новые варианты «остинато» приобретают относительно устойчивые формы на довольно большом отрезке, проводятся почти неизменно 18 тактов подряд, и почти на всем этом протяжении наслаивается трагически звучащая «тема любви»¹. Она-то и становится ведущим элементом кульминации:

(Allegro molto) ($\text{♩} = 84$)

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro molto' and the quarter note is equal to 84 (♩ = 84). The first system is labeled 'тема любви' (Love Theme) and the second system is also labeled 'тема любви'. Both systems feature a complex, dense texture with many accidentals and a strong rhythmic pattern. The first system shows a melodic line in the treble clef and a more complex, rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues this pattern, with the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The music is characterized by frequent chromaticism and a sense of urgency.

¹ Выше говорилось о тональном противоречии этой темы и ее сопровождения.

Дальнейшее развитие образа напоминает заключительные страницы «Лейли и Меджнун»: на фоне «остинатных» элементов «тема любви» растворяется в стонущих интонациях, долгая пауза у всего оркестра и последующее резкое тремоло *tutti* символизируют смерть героев, печально снижает «тема страдания»... И снова возникает в музыке тревожно настойчивый оборот начала картины. Ледяным холодом веет от его неизменности; повторенный 11 раз, он теперь с каждым разом звучит все более затаенно, замирая, наконец, на *ppp*.

Грандиозный по своему идейному замыслу и масштабам его воплощения образец сложного оstinатного варьирования у Караева — последняя картина — эпилог балета «Тропюю грома».

Как это отмечалось в связи с изложением музыкального содержания балета, эпилог обобщает центральную идею произведения, служит эмоционально-смысловым выводом, оптимистическим разрешением трагической коллизии, лежащей в основе музыкально-сценического действия: «тропюю грома», тропюю тяжелых жертв и героических завоеваний идут пробудившиеся к борьбе народы навстречу солнцу свободы и независимости. Композитор мастерски воплощает в музыке «Шествия» образ непреклонно нарастающей, мощной, неукротимой силы.

Широкий, подлинно симфонический размах и исключительная целенаправленность формы «Шествия» достигнуты благодаря органическому объединению нескольких композиционно-драматургических принципов. Важнейшие из них: 1) принцип оstinатности в сочетании с непрерывно обновляющим варьированием; 2) принцип неуклонного развития ведущей темы в едином, «сквозном» потоке течения музыкальной мысли при четкой внутренней соразмерности структуры целого; 3) принцип единовременного контраста, выражающийся в характерном контрапунктическом соединении двух противоречивых элементов почти на протяжении всей картины: суровой мощи оstinатного баса и пламенной взволнованности мелодических голосов.

Трудно предпочесть какой-либо один из перечисленных принципов. В выявлении образно-идейного содержания эпилога, конечно, очень важна роль последовательного и многостороннего преобразования оstinатного басового двутакта — ведущего тематического зерна «Шествия». Эмоционально-образное воздействие его на слушателей (наступательная, «втапывающая» энергия, единство суровой мужественности и гневной боли) связано и с напряженной интонацией тритона, и с характерным сочетанием метров (4/4 + 3/4), будто «срезающим» и одновременно нагнетающим

стихийную силу движения (см. нотный пример на стр. 199—201), и с настойчивой размеренностью многократных повторов этого двутакта и его вариантов (в общей сложности их 54!). С другой стороны, непрерывно растущее напряжение поддерживает динамика общего тонального плана, разворачивающегося в цепи далеких, в том числе и тритоновых тональных сопоставлений, а также динамика постоянного инструментально-тембрового обогащения образа. Отмеченные музыкально-драматургические закономерности взаимодействуют или поочередно преобладают в качестве ведущего фактора развития и строго подчинены задаче выявления художественного образа. Внутри целостной формы «Шествия» ясно обозначаются три крупных раздела, три больших восходящих волны развития, в свою очередь распадающихся на несколько более коротких волн.

Первый раздел — экспозиция «Шествия». Смысловое значение ее — закрепление идеи страстной ненависти к угнетателям и грозной силы народного протеста. Отсюда — характерные особенности развития ведущего тематического материала и общей композиционной схемы экспозиции, значительно выделяющие ее среди других разделов «Шествия». Здесь заметнее, чем где бы то ни было в дальнейшем, доминирует принцип оstinato.

Почти до самого конца первого раздела неизменны и характерный метро-ритм и несколько напряженные, благодаря подчеркнутому интервалу тритона, интонации ведущего тематического ядра «Шествия». Такое максимальное сохранение основного облика оstinato — двутакта связано во многом с тем, что на протяжении 20-кратного повторения за ним сохраняется функция басовой основы, цементирующей форму, объединяющей в четких структурных рамках свободно импровизационную мелодическую ткань нескольких контрапунктических голосов.

Вместе с тем Караев полностью преодолевает монотонность механической повторности темы-оstinato, достигая внутренней эволюции образа уже в пределах экспозиции. Звучание басового двутакта тем компактнее и, так сказать, эмоционально значительнее, чем ближе конец экспозиции: если первые проведения характеризуются сухими, угрожающе предостерегающими звучаниями унисона контрабасов и фортепьяно на *pp* и в глухом регистре большой октавы, то постепенное тембровое накопление не только доводит звучность заключительныхведений до *f*, но выявляет новый характер темы в страстном, насыщенном колорите всей струнной группы. Последовательно динамизируют образ и крутые тональные сдвиги в проведениях темы-двутакта, но особенно — мастерская техника полифонии, насыщающая почти каждое последующее проведение новым мелодическим содержанием, каждый раз все более обостряющая психологический тонус образа и расширяющая его эмоционально-смысловые границы.

Наложённые на бasso-оstinato, в непрерывном мелодическом потоке сменяют один другой, сплетаются разнохарактерные напевы, то возникающие из интонаций предшествующих тем, то резко им контрастирующие: страстные и гневные, напоминающие своей речевой выразительностью негритянские «спричуэлс», взволнованные триольные причеты, мужественные фанфарные призывы. От одинокого скорбного возгласа кларнета до активной многоли-

нейности — таков путь мелодического развития внутри экспозиции «Шествия».

Образно-смысловое значение экспозиции, о котором говорилось выше, тем очевиднее, что этот раздел выделяется исключительно стройной пропорциональностью, четкой симметрией структуры. Свободная трехчастность, в гранях которой достигается такое активное развитие образа, складывается на основе следующих внутренних соотношений: 1) 4-кратное проведение басса-остинато в b-moll, которое можно рассматривать в качестве своеобразного тезиса, особенно принимая во внимание характер мелодии-запева кларнета; 2) 12-кратное проведение, играющее роль разработки (басовая тема поочередно звучит в e-moll и es-moll, а мелодическое развитие представляет своеобразную «борьбу» за господство то одного, то другого элемента); 3) последнее 4-кратное проведение возвращает тему в b-moll и в силу всего сказанного выше воспринимается как кульминация первого раздела. Здесь устанавливается ведущая роль напева в стиле «спиричуэлс», остальные же мелодические элементы приобретают подчиненно-контрапунктирующее значение.

Во втором разделе «Шествия» развитие образа еще более интенсивно. В противоположность экспозиции, принцип оstinatности уступает свою доминирующую роль принципу вариативности. И хотя музыкальное содержание этого раздела связано преимущественно с тем же материалом, что и в экспозиции, и даже раскрывается в пределах такого же, 20-кратного проведения основной темы-двукта, более высокая ступень развития знаменует совершенно новое качество образа. Решающее отличие — тема утрачивает значение басовой опоры. Она звучит попеременно у разных групп оркестра, сначала как контрапункт к еще более многослойной мелодической линии, развивающей прежние и новые мелодические формулы, а к концу раздела становится ведущим мелодическим элементом, интонируемая мощным унисоном струнных, дерева и меди на *ff*. При этом в отдельных проведениях разрушается интонационная неизменность темы, в частности типичная для экспозиции «устойчивость» интонации тритона.

Принцип своеобразного «наложения» друг на друга разнородных ладотональных и мелодических элементов, характерный и для экспозиции, здесь получает еще более смелое воплощение. При более сложном тональном плане второго раздела особую роль приобретают здесь полиладовые соединения. Следует оговорить: ладо-гармоническая сложность этого эпизода, жесткость отдельных звучаний, длительный напряженный тонус отнюдь не подавляют живого эмоционального начала музыки второго раздела. Напротив, они придают ей большую психологическую обостренность, углубляют ощущение упорных усилий в напряженной и ожесточенной борьбе. Итогом этой борьбы служит третий раздел «Шествия». С точки зрения развития принципа оstinатного варьирования это — динамическая реприза, совпадающая с вершиной эмоционального развития образа. Во-первых, достигнут еще более мощный эффект звучности (к *tutti* оркестра при *fff* добавлена дополнительная группа медных инструментов, так называемая «банда», мощно, при поднятых ратрубках интонирующая величаво грозную тему — контрапункт). Это не только внешний признак кульминации. Новое качество образа, достигшего своего апогея, подчеркнуто и решительным

преобладанием тонического устоя «с», хотя борьба за эмоциональный ракурс продолжается вплоть до последних тактов партитуры: постоянная ладовая двусмысленность, непрестанные колебания между *c-moll* и *C-dur* приобретают значение символа непрерывных драматических смен мрака и света.

Тема оstinato вновь обретает устойчивые очертания басовой опоры. Но двутакт преобразован в однотакт с новым метро-ритмическим обликом (3/2), сообщающим теме величаво уравновешенный характер, остро противоречащий ее гармоническому содержанию (в мелодических контурах темы вырисовываются сложные аккордовые комплексы). Каждый звук темы (виолончели и контрабасы, кларнеты II и басовый, басовый тромбон и туба) тяжело акцентирован, подчеркнут четко скандируемыми возгласами струнных, высоких деревянных и валторн. Развитие здесь еще более интенсивно, а число проведений сокращено по сравнению с предыдущими разделами (их теперь 14). К концу третьего раздела могучая поступь оstinato трижды прерывается мощными взлетами унисона высоких духовых и струнных и только тогда, наконец, оstinатная тема баса совсем исчезает из партитуры. Трагично и грозно (все медные, *tutta la forza*), единственный раз на протяжении всего «Шествия» звучит вторая «тема любви». И все отчетливее, все многозначительнее подчеркивается слияние минорной и мажорной тоник, завершающее коду «Шествия».

Без сомнения, сложность и разнообразие форм воплощения Караевым принципа оstinатного варьирования, отмечаемые в его последних произведениях, говорят уже не только о блестящем усвоении композитором каких-то отдельных — классических и новейших — традиций, будь то традиции Генделя или Баха, Девятой симфонии Бетховена или «Камаринской» Глинки, Седьмой симфонии Шостаковича, «Ромео и Джульетты» Прокофьева... В связи с рассмотренными выше и многими другими примерами музыки Караева можно говорить о синтезе таких воздействий, дающем простор для собственных пытливых творческих исканий, немалую роль в которых играет освоение глубоко самобытных традиций народного музыкального искусства.

IX. Рассматривая наиболее характерные черты творческого стиля Кара Караева, много раз приходилось отмечать тесную взаимосвязанность у него приемственного и новаторского. «Если перед нами живой художник, если он творит не под властью схемы, — верно подмечает Д. Житомирский, — он впитывает все многообразие впечатлений окружающей жизни, а в условиях современности эти впечатления, в частности художественные, необозримо широки... Если художник обладает индивидуальностью, то есть своим собственным отношением к воспринимаемому и

своими ясными целями в жизни и творчестве, если это художник-реалист, кровью связанный с народом, с его передовыми устремлениями, то он властно подчиняет все воспринятое и впитанное определенным строгим закономерностям»¹. Мысль эта целиком применима по отношению к Кара Караеву.

Отмечая отдельные влияния и воздействия, формировавшие творческий стиль композитора, необходимо подчеркнуть творческое освоение всей суммы этих многообразных воздействий. Караев — композитор с ярко выраженной индивидуальностью, по-своему преломляющий традиции классики и современности, говорящий на своем языке. Важнейшим условием этого является национальная самобытность его музыки.

Как и многие азербайджанские композиторы его поколения — Дж. Гаджиев, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, С. Рустамов, Дж. Джангиров и другие, Кара Караев развивает в своем творчестве драгоценные находки в области национальной формы, которыми так богато творчество классиков азербайджанской музыки У. Гаджибекова и М. Магомаева.

Это относится, в первую очередь, к активному участию композитора в строительстве сложных форм азербайджанской профессиональной музыки на основе синтеза традиций азербайджанского народного музыкального творчества и общих, исторически сложившихся закономерностей музыкальной формы. Отметим роль Караева в развитии азербайджанского симфонизма, национальной оперы на современную тематику, национального балета, хоровых и камерно-инструментальных форм и т. д. Начало этому в Азербайджане, как известно, было положено творчеством Гаджибекова и Магомаева.

Это относится и к тем страницам творчества Караева, где мы отмечаем прямые воздействия традиций классиков азербайджанской музыки. Перекликаются с хоровыми образами У. Гаджибекова первые части «Песни сердца» и «Песни счастья». Позволяют вспомнить

¹ Д. Житомирский. Вопросы музыкальной критики в республиках Закавказья (Материалы V выездного пленума комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР, М., Музгиз. 1956, стр. 201).

музыкальную трактовку образа Кёр-оглы ашугские элементы в партии Аслана из оперы «Вэтэн», обобщенный в жанре танца образ народа из «Семи красавиц» — сходные страницы в операх «Нэргиз» Магомаева и «Кёр-оглы» Гаджибекова. Изысканная красочность «Танца гаремных танцовщиц» («Семь красавиц») или «Танца девушек» («Хореографические картинки») сродни образности женских танцев во дворце Гасанхана («Кёр-оглы»).

Но дело, разумеется, не в этих, сравнительно редких ассоциациях, вызываемых музыкой Караева. Значительно важнее те последовательные искания на пути к достижению национальной определенности стиля, какими отмечен творческий путь композитора. Как уже говорилось, ясная национальная основа музыки присуща многим ранним произведениям Караева, а кратковременный отход от этого принципа в период создания Первой симфонии не определил, в конечном счете, творческих позиций композитора в этом вопросе.

Но и в подходе к национальной форме, к тем богатейшим возможностям выразительности, которые представляют художнику веками накопленные и непрерывно обогащаемые традиции народного искусства, проявляется исключительная пытливость и творческая самостоятельность Караева, собственное преломление музыкального опыта своего народа. Он не копирует в своем творчестве жанры и формы, сложившиеся в народном музыкальном сознании. Достижения родного искусства используются им свободно и многообразно, в синтезе с достижениями других национальных школ, в соответствии с тем или иным образным содержанием произведения. Не следует забывать также и о воздействии многообразных элементов музыкального фольклора других народов, поскольку они, как правило, переплавляются композитором в собственные индивидуальные стилевые закономерности. Вот почему произведения Караева, связанные с мелосом Албании, Болгарии, Вьетнама, Турции, Испании, негритянской Африки — такое же достижение азербайджанского национального искусства, как и произведения, созданные на основе азербайджанской тематики¹.

¹ Представляется очень ценной мысль И. Нестьева, утверждающего, что творчество ярких по своему таланту композиторов играет активную роль в формировании национального музыкального

Музыка Караева имеет самые различные национально-жанровые корни; они — и в танцевальном искусстве азербайджанского народа, и в народной песне, и в своеобразном искусстве мугамата. Чаще всего признаки того или иного жанра в произведениях Караева выделяются слухом не в «чистом» виде, а в многообразном сплетении с признаками других жанров. Отсюда — различная эмоционально-смысловая выразительность, которую приобретают у Караева те или иные элементы, заимствованные из народной музыкальной практики. Отсюда же — и различные методы их использования в разных произведениях и даже в одном произведении. На конкретных примерах в разборе его творчества мы отмечали как непосредственное выражение этих элементов, так и опосредствованное, указывали на то, что именно второй метод и наиболее част в музыке Караева и наиболее для него органичен.

Собственное понимание национальной формы, народности выразительных средств, сформировавшееся у Караева в пытливых исканиях правдивого и глубокого раскрытия в музыке больших идей и тем, отметил не так давно Д. Шостакович, совершенно верно подчеркнув, 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 все более широким»¹.

Как же переработаны элементы азербайджанского музыкального фольклора в творчестве Караева?

Слушатель без труда ощущает в его музыке интонационный строй азербайджанского народного мелоса, хотя композитор за редким исключением почти не цити-

стиля, что, опираясь на песенный опыт своей нации, такие композиторы «вносят ценные дополнения, важные стилистические новшества, обогащают и совершенствуют «музыкальный язык» нации». И. Нестьев. О национальной специфике музыки. «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., 1954, стр. 104.

¹ Д. Шостакович. Отличная композиторская школа. «Дружба народов», № 11, 1957, стр. 244. «Можно лишь с сожалением вспомнить, — развивает автор эту мысль в другом месте статьи, — что и Караева и близкого к его творческим принципам Гаджиева пытались уличить в «ненародности».

рует подлинных народных тем. Характерные национальные интонации никогда не воспринимаются слушателем как «условно азербайджанские», но в сплаве с другими формируют живую музыкальную ткань.

Черты безусловного родства музыки Караева с народным мелосом очевидны прежде всего при анализе некоторых принципов мелодического мышления композитора, хотя здесь нет и следа механического подражания. Мы обнаруживаем у Караева многие элементы, типичные для мелодического разворачивания народной песни, танца, мугама. Укажем на заметную роль нисходящего мелодического движения от «вершины-источника», особенно в начальных разделах многих лирических тем-мелодий, на склонность к вариантно-секвентному развитию мелодических ячеек, на большую роль предъёмов, на частые опевания опорных звуков и богатую орнаментику мелодии. Но никогда композитор не боится «нарушить» традиционность того или иного национального оборота смелым вторжением в рисунок мелодии свежих тенденций, идущих от других стилевых истоков, вплоть до самых «современных», и способствующих динамичности разворота мелодии, уберегающих ее от архаичности и национальной замкнутости¹.

Это мы отмечаем даже в тех редких случаях, когда композитор обращается к фольклорным темам. Один из таких случаев — главная тема Анданте Второй симфонии.

Только первый четырехтакт ее в свободной «романтизированной» трактовке воспроизводит начало мелодии народной азербайджанской песни «Дагестан»² (см. нотный пример на стр. 274).

В дальнейшем же своем развороте караевская тема совсем свободна от народного прообраза и значительно больше исходит из мелодизма романтиков. Другой интересный пример — «Танец шутов» из балета «Семь красавиц». Как говорилось выше, здесь использована мело-

¹ Укажем на пример, приводимый И. Абезгауз в упом. статье «Кара Караев» (стр. 23), — эпизод *rosso più mosso* в вариации Айши из «Семи красавиц», ясно показывающий, как «чистота старинного лада («чаргах». — Л. К.) нарушается неожиданным по-прокофьевски изысканным разворотом мелодии».

² Песня приводится в записи С. Рустамова. Сборник «50 азербайджанских народных песен». Баку, 1938, № 35.

ГЛАВНАЯ ТЕМА 2-Й ЧАСТИ

Andante



АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «ДАГЕСТАН»

Allegretto



для популярного азербайджанского народного танца «Брильянт»¹. Сравним, однако, с ней начало мелодии Караева.

[Запись С. РУСТАМОВА

1 Allegro



¹ См. С. Рустамов. Азербайджанские народные танцы. Баку, 1950, стр. 13.



2 (Vivo scherzando)



Четкая квадратность структуры, характерная для народной мелодии (// : а + в : ||| : с + в₁ : ||), сохранена только в первом проведении темы «Танца шутов», и то ее в значительной мере нарушает преодоление принципа рефренности, введение новых, тоже типичных для азербайджанской народной музыки мелодико-ритмических формул, расширение регистра мелодии и, наконец, совершенно иной, гораздо более «острый» ладово-гармонический облик. Структура народной мелодии связана с поочередным обыгрыванием тоники (ма́йе) лада «раст», квинты тоники и терции тоники в пределах кратчайших тематических ячеек; композитор разрушает строгую диатонику народного лада, избирая дорийское наклонение, и уже в конце первого предложения создает предпосылку к перемещению центра тяжести из g-moll в C-dur. При вторичном проведении темы Караев сохраняет характерный для народной темы принцип варьирования, но понимает его гораздо многостороннее простого мелодико-ритмического варьирования тематических ячеек. Введение дополнительного такта в D-dur на $\frac{3}{4}$ в начале второго предложения создает и новый ладотональный ракурс и типичный для народного танца метроритмический перебой; второе проведение расширено также за счет увеличения числа секвентных звеньев и неожиданных тональных сопоставлений (es-moll, D-dur, F-dur, G-dur, затем As-dur, и, наконец, Des-dur, колоритно закругляющий построение). Количество тактов во втором проведении расширено до 14 вместо 8. Третье проведение, отсутствующее в народном танце, у Караева раз-

растается до 22 тактов; здесь, к концу построения, мы снова наблюдаем неожиданный поворот в C-dur, причем как и в предшествующих построениях, каданс этот не столько замыкающий, сколько заманчиво подготавливающий дальнейшее развитие. Это тоже отличает танец Караева от народной темы, учитывая абсолютную завершенность ее кадансового оборота-рефрена.

Чтобы глубоко творческий метод разработки народного материала в «Танце шутов» стал еще очевиднее, напомним про его своеобразную форму в целом, которая, как говорилось выше, синтезирует принцип народной строфичности (крайние части формы — три варьированных куплета) и классической трехчастности: за средним разделом, тематизм которого вполне оригинален, хотя использует средства выразительности ашугской музыки, следует троекратное проведение основной темы с новыми, еще более динамичными приемами ее варьирования (второе проведение «растворяет» тему в цепи непрерывных тональных сопоставлений, а третье, заключительное, интересно лидийским наклоном темы). Форма же народного танца ограничена двумя варьированными куплетами.

Вместо изящно-кокетливого, очень пластичного и выписанного одной краской образа народной мелодии, на основе ее оригинальной разработки возникает новый образ — гротескно насмешливый, угловатый и полихромный, особенно если учесть богатство оркестровой палитры, образ «Танца шутов».

Другой пример свободного обращения с фольклорным материалом — начало фортепьянной прелюдии G-dur. В теме ее легко обнаруживаются ладово-интонационные элементы, присущие многим народным танцам Азербайджана. При этом, в противоположность «Танцу шутов», здесь сохранен принцип четкого выделения опорных звуков народного лада («раст»), зато почти стертые, растворены в новом, «токатном» движении традиционные метро-ритмические формулы, отчего заметно меняется и характер образа, приобретающий черты скерцозности:

а) ПРЕЛЮДИЯ КАРАЕВА

Allegro molto



б) НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ «АЗЕРБАЙДЖАН»
Allegretto



в) НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ «ИННАБИ»
Allegretto



г) НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ «КЕЧИ МЭМЭСИ»
Allegretto

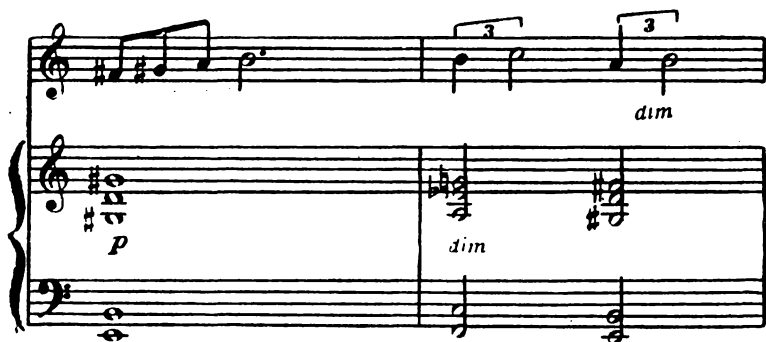


Наибольшее воздействие на мелодику Караева оказывают принципы мелодического развития мугама. Это связано не столько с сохранением внутренних ладо-интонационных закономерностей мелодии (каждая фаза мелодического развития мугама определяется обыгрыванием того или иного ладового устоя), сколько с сохранением общего типа движения, присущего мугамам. Секвентно-вариантное развертывание небольших мелодических ячеек, принцип последовательного регистрового повышения, неуклонно расширяющего границы мелодии вверх, принцип органического сочетания вокальности и инструментальности, кантилены и речитативности, частые

смены метров, ассоциирующиеся с импровизационной метрикой мугама, — все это мы постоянно обнаруживаем в музыке Караева. Таким образом, упомянутые выше и многие другие примеры «бесконечных» и «синтетических» мелодий Караева имеют и свои национальные корни. Но и здесь, как и в связи с использованием закономерностей народной песни или танца, следует оговориться, что сравнительно редки в его музыке образцы мелодий, максимально приближенных к мугамным. В числе таких назовем упоминавшийся вокализ «Пустынный край», заключительную каденцию которого приведем:

Andante lugubre





Оригинальна ладо-гармоническая сторона музыки Караева. В развитии типичных для народной мелодики интонаций и характерных каденционных оборотов нередко вырисовываются контуры разделов того или иного азербайджанского лада — «чаргях», «раст», «сегях», «баяти шираз», «шур» и т. д. Но почти никогда композитор не ограничивается пределами мелодических и гармонических соотношений какого-либо одного лада, смело «смыкая» в одной мелодии грани нескольких ладов.

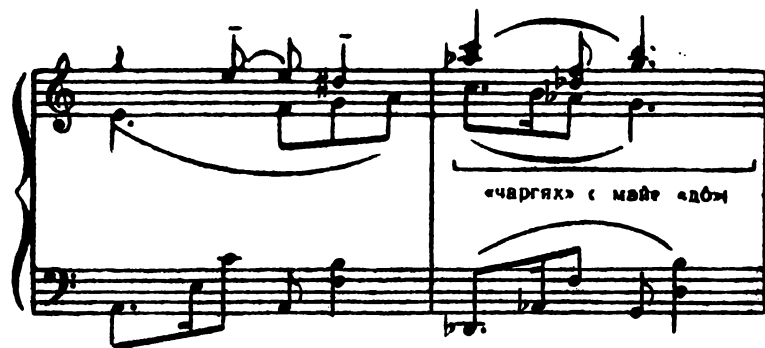
Среди многих, очень интересных примеров этого назовем гибкую тему Ларго Второго струнного квартета. В первых четырех тактах ее вырисовывается лад «баяти шираз» (с майе «е»), в следующих четырех тактах по-

переменно намечены каденционные обороты лада «чаргях» (с майе «g»), «шюштэр» (с майе «fis») и «шур» (с майе «e»).

Интересно также начало «Танца дворцовых танцовщиц» («Семь красавиц»). Первые два такта темы основаны на попевке, характерной для народных мелодий в ладе «сегах» (с «е» в качестве тоники или майе); дальнейшее развитие напева «переводит» его в ладовую сферу «чаргях» (со звуком «с» в качестве майе). С этим, кстати, связана и красочная, основанная на неожиданных тональных сопоставлениях, гармонизация мелодии.

(Andantino)

«Сегах» с майе «ми»



«чаргях» с майе «до»

Сущность того или иного гармонического оборота у Караева иногда определяется наличием типичных признаков различных ладов, как бы взятых в одновременности. С этой точки зрения можно

объяснить, например, появление IV высокой ступени d-moll в приведенном ниже кадансовом обороте из романса «На холмах Грузии».

(Molto moderato)

одной то бой!.. одной то бой!

Если мелодическая линия здесь четко очерчивает каденцию лада «шюштэр» (с тоникой «d»), то в средних голосах фиксируется характерная попевка «e-fis-gis-a» каденции того же лада, но с тоникой «a»; звук этот при соединении элементов двух различных азербайджанских ладов на мажоро-минорной основе подчеркивается педалью в качестве доминантового. Здесь мы имеем типичный прием оригинальной гармонизации, которую У. Гаджибеков считал наиболее естественной для развития такого многоголосия в азербайджанской музыке, которое не «нейтрализует», а подчеркивает ее национальное своеобразие.

Глубокое ощущение композитором ладовых закономерностей азербайджанской музыки находит свое отражение и в значительной роли субдоминантовых гармоний, нередко с фригийской основой, и в особом значении пла-

гальности в каденционных оборотах¹, и в многократном, нередко усложненном использовании секундовых и кварто-квинтовых «ашугских» созвучий². Часто подчеркивается композитором и характерная для азербайджанской народной музыки диатоничность.

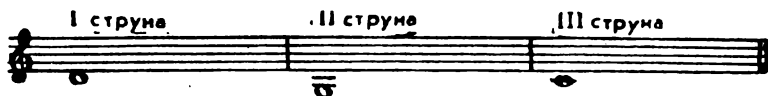
Названные выше ладо-гармонические элементы с большой творческой свободой объединяются с закономерностями мажоро-минора. Интересным и очень типичным примером этого может служить начало поэмы «Лейли и Меджнун» (см. нотный пример на стр. 60).

Звук «f» в мелодии, способствующий резкости оркестровой вертикали (тоническое трезвучие h-moll), может быть объяснен не только как неприготовленное задержание f=eis к квинте лада «fis», не только как намек на последующее отклонение главной партии в f-moll, но и с точки зрения национально-ладовой природы образа, хотя данный, отдельно взятый мелодический отрывок не укладывается в рамки какого-либо определенно азербайджанского лада, поскольку здесь отсутствует характерный для того или иного лада каденционный оборот.

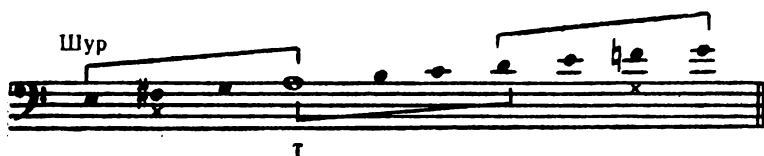


¹ Для большинства азербайджанских ладов типичны плагальные наклонения и наличие субдоминантового вводного тона, а для некоторых ладов и низкая II ступень звукоряда («сегях», «шюштэр», «чаргях», «хумаюн»).

² Последние связаны с настройкой излюбленного инструмента ашуг — саза, на котором ашуги аккомпанируют своему пению. Саз имеет три группы струн; каждая содержит 2—3 струны, настроенные в унисон. Струны крайних групп настроены в соотношении большой секунды; струны средней — составляют интервал кварты и квинты по отношению к крайним:



Задевая плектром все струны саза, ашуг извлекает оригинальные остинатные кварто-квинтовые гармонии.



Полные звукоряды приведенных четырех ладов содержат одновременно звуки «f» и «fis»; это дало основание композитору свободно использовать эту мелодическую закономерность в гармоническом комплексе¹.

Тождественный пример — отмечавшееся при анализе балета «Семь красавиц» соединение звуков «f» в мелодии (трубы Бахрама) и «fis» в сопровождении (из танца-шествия народа 6-й картины).

В первых тактах «Вальса» из сюиты «Повесть о нефтяниках Каспия» есть другой, не менее типичный для Караева пример объединения национально-ладового и мажоро-минорного начал: в интонации небольшого вступления фиксируется характерный оборот лада «чаргах»; устой его «d» подчеркнут органичным пунктом в басу и типичным для азербайджанского народного мелоса форшлагом:

¹ Характерно, что звук «fis» в мелодии появляется затем перед скачком к «h»; в ином случае интервал увеличенной кварты (f¹—h) был бы противоестественен с точки зрения ладовости азербайджанской музыки.

Tempo di valse



В то же время — это длительная доминантовая подготовка основной тональности вальса — *g-moll*, в которой затем и возникает его увлекательная тема.

В этом же направлении интересно наблюдение Б. Мамедовой, отмечающей на ряде примеров, как проявляется в музыке Караева новая расстановка гармонических функций в результате синтеза ладовых закономерностей мажоро-минора, с одной стороны, и азербайджанских ладов с другой, то-есть, по существу, совершенно новый лад. Так, например, в «Танце единоборства Мензера и Бахрама» («Семь красавиц») функцию тоники выполняет доминантовый звук, если рассматривать пример с точки зрения мажора; но этот же звук, с точки зрения азербайджанского лада «раст», звукоряд которого совпадает с звукорядом мажора с низкой VII ступенью, является нижней квартой. Следовательно, лад танца — не мажор и не чистый «раст», а новый, как бы «сплавленный» из элементов мажора миксолидийского наклонения и «раста»¹.

¹ Б. Мамедова. «О некоторых чертах гармонического стиля Кара Караева», стр. 52—59.

Национальные ладовые элементы мы обнаруживаем у Караева в сочетаниях с интонациями других ладов (например, пентатоники); в эпизоде «рассвета» из «Семи красавиц» в интонации пентатонного мажора вплетена тема народа с ярко выраженной ладовой основой «раст». Нередко мы встречаем и «сплав» национальных ладов с более сложными ладо-интонационными соотношениями: в лейттеме семи красавиц, например, слышатся тонкие переливы интонаций гаммы «тон-полутон» и лада «чаргях». Национальные элементы нередко растворяются в целотоновых последованиях, сочетаются с уменьшенными гармониями (многие страницы «Семи красавиц», характеризующие Визиря). Все это в совокупности с внутритональными отклонениями и модуляциями, которыми так богата музыка Караева, значительно расширяет модуляционные возможности азербайджанских народных ладов и, в конечном счете, обогащает национальное ладовое мышление.

Быть может, и отмечаемый выше принцип красочной ладотональной игры, когда самые неожиданные сопоставления не разрушают основной тональности, но своеобразно ее окрашивают, связан у Караева не только с усвоением романтических или новейших, скажем, прокофьевских тенденций, но представляет свободную трактовку принципа мелодического опевания тех или иных устоев азербайджанского лада, лежащего в основе образования мелодии мугама, народной песни или танца. Устоями азербайджанских ладов могут быть различные ступени, а не только I—III—V, как это характерно для мажора и минора; они приобретают значение как бы «тоники» для каждого отдела («шѣбэ») лада и находятся по отношению к тонике лада в целом в различных соотношениях, а не только кварты и квинты.

На мысль о подобных влияниях наводят те образцы музыки Караева, где внутритональные отклонения (часто в субдоминантовую сферу) не разрушают основной тональности, но создают ощущение ладовой переменности.

Пожалуй, вернее всего было бы сказать, что Караев не придерживается какой-либо определенной ладовой системы. Объединяя наиболее типичные для тех или иных ладов, в том числе и народно-национальных, звукоряды, интонации, функции, композитор мыслит ладовыми категориями, которые уходят своими истоками в исторически сложившиеся категории, но представляют самобытное их выражение.

Что же касается такой характерной черты караевской музыки, как многообразно проявляемая полифоничность мышления, то и здесь следует говорить о крепких связях с народной музыкой Азербайджана.

Правда, азербайджанское народное музыкальное творчество не знает развитых многоголосных форм, подобно тем, которые, например, распространены в народной музыке Грузии. Но многообразно проявляемые предпосылки к многоголосию получили большое развитие в народной музыкально-исполнительской практике. Укажем на частое проявление тенденции к «скрытой полифонии» в народном азербайджанском мелосе, особенно в инструментальном. Кроме упоминавшихся «ашугских» гармоний, как своеобразную форму азербайджанского народного многоголосия следует отметить «бурдонную» полифонию (один из участников народного инструментального ансамбля, например, дудукист, тянет опорный звук мелодии, чаще всего тонику лада¹). Именно здесь в первую очередь и надо искать источник так многообразно понимаемого Караевым принципа бассо-остинато.

В практике музицирования азербайджанского народа отмечаются и предпосылки к контрастной полифонии. Укажем, например, характерное соединение двух- и трехдольной метрики, когда при сопровождении песни каким-нибудь инструментом или небольшим инструментальным ансамблем (чаще всего они удваивают мелодию песни), какая-либо мелодическая ячейка вокальной партии получает новую метро-ритмическую акцентировку². Аналогичный «ритмический контрапункт» возникает и при исполнении народным ансамблем самостоятельных инструментальных форм. Этот тип народной полифонии также широко развит у Караева, например, в балете «Семь красавиц».

В азербайджанской народной музыке очень распространены такие вокально-инструментальные формы, когда речитативно-импровизационная мелодия, свободная от метро-ритмического членения, сочетается с четкой размеренностью ритма сопровождения («шикэстэ», «эйраты», «арасбары» и другие). В этом случае налицо не только своеобразная полиритмика, но и своеобраз-

¹ Своеобразным органичным пунктом является и ритмо-фоническая партия ударных инструментов (дэф, нагара и другие).

² Такие метро-ритмические перебои можно рассматривать не только как результат импровизационной природы азербайджанской народной музыки, но и как свободное развитие метро-ритмических перебоев, типичных для одноголосной народной песни, которые, в свою очередь возможно, обусловлены особенностями метрики азербайджанской народной поэзии.

ные подголоски в партии сопровождения к основной — вокальной мелодии.

Самую различную трактовку этот интересный прием получает у Караева. В той или иной степени непосредственно с ним перекликаются и кульминация «Пассакалии» из Второй симфонии, и побочная тема поэмы «Лейли и Меджнун», и прелюдии для фортепьяно h-moll и fis-moll, и Адажио 7-й картины «Семи красавиц», и вокализ из музыки к фильму «Двое из одного квартала». Иногда мы видим у композитора сочетание свободной и четкой метрики в разновременности. Назовем, например, ариозо Аслана или арию Мардана из 1-го акта оперы «Вэтэн». В обоих случаях метрически-импровизационное оркестровое вступление контрастирует четкой метрике ариозных эпизодов.

В известной мере национальные корни имеет и караевская тенденция к полимелодичности. Уделявший большое внимание вопросу развития национально-самобытного многоголосия в азербайджанской музыке, У. Гаджибеков считал, что одним из путей к этому должна явиться «опора на сочетание логически построенных самостоятельных линий»¹. Характерно, что, оценивая еще в сороковых годах достижения молодых азербайджанских композиторов — и Кара Караева в их числе — У. Гаджибеков отмечал как ценное явление тот факт, что многие из симфонических произведений «основаны на новейших гармонических принципах, близких к свободной полифонии, без строгих гармонических сочетаний, что способствует оригинальности языка и свободе изложения»².

Многообразное развитие Караевым оригинальной метроритмики азербайджанской народной музыки — также одна из существенных особенностей его творчества. Примерами использования традиционных метро-ритмических формул, типов ритмического движения (от оригинальных и очень различных приемов смещения акцентов до типичной метро-ритмической «рондообразности» в строении темы-мелодии) изобилуют и симфонические

¹ У. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, стр. 33. Пример на стр. 281 настоящей работы можно рассматривать как частный случай такого приема.

² У. Гаджибеков. Предисловие к сборнику «Музыка Советского Азербайджана в дни Отечественной войны». Баку, 1945, стр. 8.



где оригинально акцентируется пятая четверть. Такая полиритмика танца перекликается с народной традицией, но значительно ее расширяет.

Подобных примеров можно привести множество. Важно одно: ни метро-ритм, ни другие отмеченные выше элементы национальной формы не понимаются Караевым как некая застывшая схема. Для композитора национальная форма — одно из важных средств реалистического раскрытия идейно-эмоционального содержания образа в его развитии, и чем сложнее, чем богаче образ, тем свободнее переосмысливается форма композитором, тем более подчиняется творческому замыслу. Эта тенденция к раскрытию ярко национальных образов «не в мелодиях, но в общем характере, в совокупности условий, разнородных и обширных» (В. Стасов) восходит к реализму русской музыкальной классики.

*

Композитор Кара Караев находится сейчас в расцвете своих творческих сил, во всеоружии художественного мастерства. С каждым годом расширяется круг его творческих интересов, обогащается идейный и эстетический кругозор, ибо талантливый композитор живет интересами своего народа, и насыщенная грандиознейшими событиями социалистическая действительность, великие идеалы нашего времени побуждают его к новым и смелым творческим дерзаниям, ведут к новым достижениям.

У Кара Караева много интересных и смелых творческих планов. Путь, пройденный художником, позволяет не сомневаться, что осуществление этих планов раскроет еще новые стороны его выдающегося дарования, приумножит число его ценителей и горячих поклонников, обогатит советскую музыку новыми эстетическими ценностями. Доступ к сердцам все большего круга слушателей — не это ли является высшей наградой для художника, доказательством того, что его реалистическое творчество, волнующее своими образами современников, несущее мощную струю национального своеобразия в общий поток передового искусства наших дней, становится идейным оружием борьбы за прогресс человечества, за торжество идеалов коммунизма.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАРА КАРАЕВА

1. «Царскосельская статуя» — музыкальная картина для фортепьяно. 1937. Азмузгиз. 1937, 1958.
2. «Траурная прелюдия» (памяти С. Орджоникидзе) для фортепьяно. 1937. Рукопись.
3. 6 обработок азербайджанских народных песен. 1937. Рукопись.
4. «Поэма радости» для фортепьяно и симфонического оркестра. 1937. Рукопись.
5. Музыка к документальному кинофильму «Одна из одиннадцати» (вместе с Ниязи и Дж. Гаджиевым). 1937. Рукопись.
6. «Песнь сердца» — кантата для хора, симфонического оркестра и танцевального ансамбля. Слова Р. Рзы. 1938. 1-я часть напечатана в журнале «Советская музыка», № 9, 1938.
7. «Спортивная сюита» для духового оркестра. 1939. Рукопись.
8. «Азербайджанская сюита» для симфонического оркестра. 1939. Рукопись.
9. «Три тэснифа» для голоса и симфонического оркестра. Слова Низами Гянджеви. 1939. Рукопись.
10. Трехголосная fuga для фортепьяно. 1939. Рукопись.
11. «Колыбельная» для хора. 1939. Рукопись.
12. Концерт для фортепьяно и симфонического оркестра (не закончен). 1-я часть. 1940. Рукопись.
13. Сонатина для фортепьяно, одностанная. 1940. Рукопись.
14. Fuga для струнного квартета. 1940. Рукопись.
15. «Азербайджанская рапсодия» для фортепьяно. 1940. Рукопись.
16. «Пассакалья и тройная fuga» для симфонического оркестра. 1941. Рукопись.
17. «Айна» — фрагменты оперы (вместе с Дж. Гаджиевым. Либретто И. Идаят-заде и Э. Мамедханлы). 1941. Рукопись.
18. Музыка к пьесе «Мирза-Хайял» Мир-Джалала. 1942. Рукопись.
19. Музыка к кинофильму «Одна семья». 1942. Рукопись.
20. Первый струнный квартет f-moll. 1942. Рукопись утеряна.
21. Квартеттино для струнных инструментов. 1942. Рукопись.
22. Музыка к кинофильму «Каспийцы». 1943. Рукопись.
23. «Азербайджанский марш» для духового оркестра. 1943. Музгиз. 1944.
24. Сонатина для фортепьяно a-moll, в 3-х частях. 1943. Азмузгиз. 1946.
25. Первая симфония h-moll, двухчастная. 1943. Рукопись.
26. «Ашугский марш» для оркестра азербайджанских народных инструментов (оркестровка М. Ахмедова). 1943. Рукопись.

27. «Вэтэн» («Родина») — опера в 4 действиях и 6 картинах (вместе с Дж. Гаджиевым. Либретто И. Идаятзаде и М. Рагима). 1945. Рукопись. Отрывки изданы Азмузгизом. 1950.
28. Вторая симфония C-dur, в пяти частях. 1946. Рукопись.
29. Второй струнный квартет a-moll. 1946. Рукопись.
30. «Шесть робайи Омара Хайяма». 1946. Рукопись.
31. Марш для оркестра самостоятельности. 1946. Азмузгиз. 1946.
32. «Осень» — для хора a cappella (стихи Низами). 1947. Рукопись.
33. «Лейли и Меджнун» — поэма для симфонического оркестра. 1947. Музгиз. 1948. Азмузгиз. 1958.
34. «Песнь счастья» — кантата для сопрано, хора и симфонического оркестра. Слова М. Рагима. 1947. Рукопись. Первая часть напечатана в сборнике «Азербайджанские композиторы. Произведения для смешанного хора с фортепьяно». Азмузгиз. 1951.
35. «Шах Исмаил» — новая оркестровая редакция оперы М. Магомаева. Рукопись.
36. Музыка к пьесе «Победители» Б. Чирскова. 1947. Рукопись.
37. «Приветственный марш» для симфонического оркестра с фанфарами. 1948. Азмузгиз. 1952.
38. «Семь красавиц» — сюита для симфонического оркестра. 1949. Музгиз. 1950.
39. Два лирических стихотворения А. С. Пушкина: «На холмах Грузии» и «Я вас любил». 1949. Азмузгиз. 1949.
40. Музыка к пьесе «Учитель танцев» Лопе де Вега. 1949. Рукопись.
41. Музыка к трагедии «Отелло» В. Шекспира. 1949. Рукопись.
42. 6 детских пьес для фортепьяно. 1952. Азмузгиз. 1952.
43. 2 детские пьесы для фортепьяно. 1952. Напечатаны в сборнике «Школа игры на фортепьяно» под редакцией Л. Егоровой и Р. Сирович. Азмузгиз. 1952, 1957.
44. 24 прелюдии для фортепьяно (цикл не завершен). 1 и 2 тетради — Азмузгиз. 1952. 3 тетрадь — Азмузгиз. 1957.
45. Музыка к кинофильму «Огни Баку». 1951. Рукопись.
46. «Марш бакинских нефтяников» для духового оркестра. 1951. Рукопись.
47. «Пионерская песня о мире» (слова Э. Джаббар-заде). 1951. Азмузгиз. 1954.
48. «Семь красавиц» — балет в 4 действиях и 7 картинах (либретто И. Идаят-заде, Ю. Слонимского и С. Рахмана). 1952. Музфонд СССР. 1954 (клавир).
49. «Албанская рапсодия» для симфонического оркестра. 1952. Азмузгиз. 1954.
50. «Хореографические картинки» — сюита для симфонического оркестра. 1953. Рукопись.
51. Музыка к кинофильму «Повесть о нефтяниках Каспия». 1953. Рукопись.
52. Сюита из музыки к кинофильму «Повесть о нефтяниках Каспия» для симфонического оркестра. 1953. Рукопись.
53. «Песня нефтяников моря» (стихи М. Светлова). 1953. Музгиз. 1954.
54. Музыка к кинофильму «Вьетнам». 1955. Рукопись.
55. Сюита из музыки к кинофильму «Вьетнам» для симфонического оркестра. 1955. Рукопись.
56. «Два вьетнамских марша». 1955. Музгиз. 1955.
57. Музыка к пьесе В. Шекспира «Зимняя сказка». 1955. Рукопись.

58. Музыка к пьесе «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. 1956. Рукопись.
59. Музыка к пьесе «Чудак» Н. Хикмета. 1956. Рукопись.
60. «Тропою грома» — балет в 3 актах и 6 картинах (либретто Ю. Слонимского). 1956—1957. Рукопись.
61. Музыка к кинофильму «Урок истории». 1956. Рукопись.
62. Музыка к кинофильму «Двое из одного квартала». 1956. Рукопись.
63. Музыка к кинофильму «Дон Кихот». 1957. Рукопись.
64. Первая сюита из балета «Тропою грома» для симфонического оркестра. 1958. Рукопись.
65. Вторая сюита из балета «Тропою грома» для симфонического оркестра. 1957. Рукопись.
66. Музыка к кинофильму «На дальних берегах». 1958. Рукопись.
67. Музыка к кинофильму «Ее большое сердце». 1958. Рукопись.
68. Музыка к пьесе «Бег» М. Булгакова. 1958. Рукопись.
69. «Три ноктюрна» для голоса и джаз-оркестра. Стихи Л. Хьюза. 1958. Рукопись.
70. Музыка к кинофильму «Покорители моря». 1959. Рукопись.
71. Музыка к драме «Маскарад» М. Лермонтова, 1959. Рукопись.
72. «Партия наша» — кантата для хора и симфонического оркестра. Слова С. Вургуна. 1959. Рукопись.
73. Музыка к кинофильму «Золотой эшелон». 1959. Рукопись.
74. Музыка к пьесе «Дамоклов меч» Н. Хикмета. 1959. Рукопись

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. А. ЛИЛИЕНФЕЛЬДТ — Кара Караев. Сборник «Молодые мастера искусства». М.—Л., 1938.
2. Р. ГЛИЭР — Музыка композиторов Азербайджана. «Бакинский рабочий» от 29-XII 1944.
3. Ю. ШАПОРИН — Молодые композиторы Азербайджана. «Коммунист» от 3-I 1945 (на азерб. яз.).
4. С. ВАСИЛЕНКО — Азербайджанская музыка на декаде искусства в Тбилиси. «Коммунист» от 3-I 1945 (на азерб. яз.).
5. В. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ — Важная задача. «Бакинский рабочий» от 7-I 1945.
6. И. ИДАЯТ-ЗАДЕ — Юбилейный спектакль (к постановке оперы «Вэтэн»). «Вышка» от 1-V 1945.
7. Қ. ҚАРАЕВ и Дж. ГАДЖИЕВ — Наша работа над оперой «Вэтэн». «Бакинский рабочий» от 6-V 1945.
8. «ВЭТЭН» — Статьи постановщиков и отзывы зрителей. «Вышка» от 16-III 1946.
9. У. ГАДЖИБЕКОВ — Талантливые композиторы. «Бакинский рабочий» от 29-VI 1946.
10. НИЯЗИ — Вторая симфония Кара Караева. «Вышка» от 12-XII 1946.
11. П. ЛЕОНОВ — Композитор Қ. Караев. «Молодежь Азербайджана» от 14-XI 1946.
12. В. ГОРОДИНСКИЙ — Заметки об азербайджанской музыке. «Советское искусство» от 10-IV 1949.
13. В. ГОРОДИНСКИЙ — Азербайджанский симфонизм. «Советское искусство» от 3-XII 1949.
14. И. НЕСТЬЕВ, В. ФЕРЕ — Прекрасный расцвет азербайджанской музыки. «Советская музыка», № 12. 1949.

15. Е. ГРОШЁВА,
В. МАКАРОВ
 16. Л. КАРАГИЧЕВА
 17. Э. ЭЛЬДАРОВА
 18. Х. МЕЛИКОВ
 19. Е. ПОДКОЛОДНЫЙ
 20. С. ГАДЖИБЕКОВ
 21. Х. АГАЕВА
 22. Д. ШОСТАКОВИЧ
 23. БЮЛЬБЮЛЬ
(МАМЕДОВ)
 24. Д. ЖИТОМИРСКИЙ
 25. Л. КАРАГИЧЕВА
 26. Д. ШОСТАКОВИЧ
 27. И. МАРТЫНОВ
 28. Е. ПОДКОЛОДНЫЙ,
П. СЕРГЕЕВ
 29. Н. ИВАНОВСКИЙ
 30. Е. ГЕРШУНИ
- В республиках Закавказья. «Советская музыка», № 1, 1952.
 - «Семь красавиц» (новый балет на сцене театра имени М. Ф. Ахундова). «Бакинский рабочий» от 16-XI 1952.
 - Балет «Семь красавиц». «Коммунист» от 16-XI 1952 (на азерб. яз.).
 - Балет «Семь красавиц». «Молодежь Азербайджана» от 19-XI 1952 (на азерб. яз.).
 - «Семь красавиц». Новая постановка театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. «Молодежь Азербайджана» от 19-XI 1952.
 - «Семь красавиц» (В театре имени М. Ф. Ахундова). «Вышка» от 27-XI 1952.
 - «Семь красавиц» (новый балетный спектакль в Азербайджанском театре оперы и балета имени Ахундова). «Советская культура» от 5-XII 1952.
 - Новый азербайджанский балет. «Правда» от 18-XII 1952.
 - «Семь красавиц». «Известия» от 25-XII 1952.
 - Новый азербайджанский балет (спектакль «Семь красавиц» на бакинской сцене). «Литературная газета» от 20-I 1953.
 - «Семь красавиц». «Советская музыка», № 2, 1953.
 - «Семь красавиц». Новый азербайджанский балет. Бюллетень Вокс'а. 1953. № 3 (80) (на англ. яз.).
 - «Албанская рапсодия» Кара Караева. «Советская музыка», № 4, 1953.
 - Концерты в Азгосфилармонии. «Бакинский рабочий» от 21-II 1954.
 - Образы Низами на балетной сцене. Новая постановка Малого оперного театра. «Вечерний Ленинград» от 11-XII 1953.
 - «Семь красавиц» (новый балетный спектакль на сцене Малого оперного театра). «Ленинградская правда» от 20-XII 1953.

31. КАРА АБУЛЬФАЗ
ОГЛЫ КАРАЕВ — Советские композиторы—лауреаты Сталинских премий. Биографические материалы. Л., 1954.
32. Д. ЖИТОМИРСКИЙ,
З. БАГИРОВ — Музыка советского Азербайджана. «Советская музыка» (теоретические и критические статьи). М., 1954.
33. А. ГОЗЕНПУД — «Семь красавиц». «Советская музыка», № 5, 1954.
34. В. КРАСОВСКАЯ — Балетный сезон в Ленинграде. «Звезда», № 9, 1954.
35. Е. НИКОЛАЕНКО — Творча майстерність. «Сім красунь» у Львівському театрі опери та балету. «Вільна Україна». 29 жовтня (X), 1954 року.
36. А. КОТЛЯРЕВСКИЙ — Заслуженный успех. Балет Кара Караева «Семь красавиц» на Львовской сцене. «Правда Украины» от 19-XII 1954.
37. М. ВАЧНАДЗЕ — «Семь красавиц» (новый спектакль в театре имени Навои). «Правда Востока» от 1-VII 1955.
38. Л. КАРАГИЧЕВА — Кара Караев. Баку, 1956. *азерб.*
39. Л. КАРАГИЧЕВА — Кара Караев. «Советская музыка». Статьи и материалы. Т. I, М., 1956.
40. Д. ДАНИЛОВ — О некоторых проблемах симфонического творчества. «Бакинский рабочий» от 18/III 1956.
41. Д. ШОСТАКОВИЧ — Съезд композиторов Азербайджана. «Советская музыка», № 6, 1956.
42. Е. ГРОШЕВА — «Семь красавиц». «Вечерняя Москва» от 19-VII 1956.
43. Ю. КОРЕВ — Творческие дерзания. На спектаклях Ленинградского Малого театра. «Московская правда» от 31-VII 1956.
44. Л. ПОЛЯКОВА — «Семь красавиц». «Правда» от 15-VIII 1956.
45. Д. ДАНИЛОВ — Заметки об азербайджанском симфонизме. «Советская музыка», № 8, 1956.
46. И. АБЕЗГАУЗ — Кара Караев. «Советская музыка», № 9, 1956.
47. А. ИКОННИКОВ — Балетные спектакли МАЛЕГОТА. «Советская музыка», № 10, 1956.
48. Р. ФАРХАДОВА — Балет «Семь красавиц» Кара Караева. Сборник «Музыковедение и музыкальная критика в респуб-

- ликах Закавказья» (Материалы V выездного Пленума комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР). М., 1956.
49. Б. ЗЕЙДМАН
- О работе азербайджанских композиторов над оперной и балетной драматургией. Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья (Материалы V выездного Пленума Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР). М., 1956.
50. С. ЦИМБАЛ
- Трагедия о народном подвиге. Сборник «Оптимистическая трагедия» (пьеса Вс. Вишневого на сцене Ленинградского Государственного Академического театра им. А. С. Пушкина). Л.—М., 1956.
51. Г. ТОВСТОНОГОВ
- Образ спектакля. Сборник «Оптимистическая трагедия». Л.—М., 1956.
52. Л. КАРАГИЧЕВА
- Балет «Семь красавиц» Кара Караева. «Искусство», № 1, 1957 (на азерб. яз.).
53. Р. ФАРХАДОВА
- Балет «Семь красавиц» К. Караева. Баку, 1957.
54. Л. КАРАГИЧЕВА
- Праздник азербайджанской симфонической музыки. «Бакинский рабочий» от 27-X 1957.
55. Д. ШОСТАКОВИЧ
- Отличная композиторская школа. «Дружба народов», № 11, 1957.
56. И. АБЕЗГАУЗ
- Новинки азербайджанской музыки. «Советская музыка», № 1, 1958.
57. Н. ИВАНОВСКИЙ
- Новый советский балет. Спектакль «Тропой грома» в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. «Вечерний Ленинград» от 9-I 1958.
58. Балет «Тропой грома»
- на сцене Ленинградского театра.— Зрители и исполнители о спектакле (Н. Хикмет, Н. Дудинская и другие). «Бакинский рабочий» от 11-I 1958.
59. Дж. ДЖАФАРОВ
- Прекрасное произведение искусства. Балет К. Караева «Тропой грома» на Ленинградской сцене. «Коммунист» от 12-I 1958 (на азерб. яз.).
60. Н. ХИКМЕТ
- Яркий балет. «Ленинградская правда» от 16-I 1958.

61. РАСУЛ РЗА — Дорогой побед. Из записной книжки писателя. «Литература и искусство» от 18-I 1958 (на азерб. яз.).
62. К. АБДУЛЛАЕВ — Это покоряет. «Молодежь Азербайджана» от 22-I 1958.
63. М. ГАБОВИЧ — Поэзией полна жизнь. Балет «Тропою грома» в театре оперы и балета имени С. М. Кирова. «Советская культура» от 23-I 1958.
64. И. СЕРИКОВА — «Тропою грома». Балетный спектакль театра оперы и балета имени Кирова. «Ленинградская правда» от 1-II 1958.
65. С. КАТОНОВА — «Тропою грома». «Советская музыка», № 3, 1958.
66. Л. ЭНТЕЛИС. — Роман на языке танца. «Нева», № 4, 1958.
67. В. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ — «Тропою грома». «Музыкальная жизнь», № 7, 1958.
68. Г. ОСИПОВ — Кара Абульфаз оглы Караев. «Советская культура» от 6-III 1958.
69. Э. МИРЗОЯН — Талантливо, вдохновенно (О балете Кара Караева «Семь красавиц»). «Бакинский рабочий» от 13-V 1958.
70. Н. МИХАЙЛОВСКАЯ — Эстрадный концерт О. Лундстрема. «Советская музыка», № 10, 1958.
71. Л. ЖИВОВ — Музыка в фильмах о Ленинском комсомоле. «Музыкальная жизнь», № 19—20, 1958.
72. Л. КАРАГИЧЕВА — Азербайджанский композитор — певец дружбы и мира. «Культура и жизнь», № 9, 1958.
73. И. АБЕЗГАУЗ — Симфоническая поэма К. Караева «Лейли и Меджнун». М., 1958.
74. В. КРАСОВСКАЯ — Балетный сезон в Ленинграде. «Звезда», № 9, 1958.
75. Л. КАРАГИЧЕВА — Три ноктюрна К. Караева. «Советская музыка», № 1, 1959.
76. Б. МАМЕДОВА — О некоторых чертах гармонического языка Кара Караева. Баку. 1959.
77. И. АБЕЗГАУЗ — «Семь красавиц». Навстречу декаде азербайджанского искусства и литературы в Москве. «Молодежь Азербайджана» от 25-III 1959.

78. Э. АБАСОВА — «Семь красавиц». Навстречу декаде азербайджанского искусства и литературы в Москве. «Вышка» от 28-III 1959.
79. Л. КАРАГИЧЕВА — «Семь красавиц». О новой редакции балета Кара Караева. «Советская культура» от 28-V 1959.
80. Р. РЗА — Во всеоружии мастерства. «Советская культура» от 23-V 1959.
81. В. ВИНОГРАДОВ — Вдохновенное произведение. «Правда» от 27-V 1959.
82. Н. ЭЛЬЯШ — Спектакли азербайджанского балета. «Советская культура» от 28-V 1959.
83. Л. КАРАГИЧЕВА — Балеты Кара Караева. М., 1959.
84. Н. ШАХНАЗАРОВА — Заметки об азербайджанской декаде. «Советская музыка», № 8, 1959.
85. Л. ГЕНИНА — Современная драма в балете. «Советская музыка», № 9, 1959.
86. Балет «Тропою грома» на московской сцене. — Авторы и участники спектакля на сцене Большого театра СССР (К. Караев, К. Сергеев, О. Лепешинская и другие). «Бакинский рабочий» от 28-VI 1959.
87. Д. ЖИТОМИРСКИЙ — «Тропою грома». Балет Кара Караева на сцене филиала Большого театра. «Бакинский рабочий» от 28-VII 1959.
88. Ю. ШАПОРИН — Песнь нашего времени. «Правда» от 11-IX 1959.
89. В. ПЕТРИКОВА — «Семь красавиц» в Театре имени Сметаны. «Вечерняя Прага» от 24-IX 1959 (на чешском яз.).
90. КАР — «Семь красавиц». Премьера балета в Театре имени Сметаны. «Руде право» от 25-IX 1959 (на чешском яз.).
91. БОЛЬШОЙ БАЛЕТ Кара Караева. Премьера «Семи красавиц» в Театре имени Сметаны. «Свободное слово» от 25-IX 1959 (на чешском яз.).
92. Л. КАРАГИЧЕВА — Признание народа. «Бакинский рабочий» от 8-X 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вместо предисловия</i>	3
Годы учения	9
«Вэтэн»	30
Вторая симфония	41
Творческая зрелость	52
«Лейли и Меджнун»	59
24 прелюдии для фортепьяно	79
Албанская рапсодия	89
«Семь красавиц»	96
Сюиты	141
Музыка к пьесе «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского	150
«Тропою грома»	158
Музыка к кинофильмам	209
Три ноктюна	219
Некоторые черты творческого стиля	231
Список произведений Кара Караева	290
Краткая библиография	293

ЛЮДМИЛА ВЛАДИМИРОВНА КАРАГИЧЕВА

КАРА КАРАЕВ

Изд. № 1151

Редактор А. Лахути . Художник В. Дрождиш
Техн. редактор А. Ярмак Корректор В. Бобров

* *

*

Сдано в набор 30/III-1959 г. Подписано к печати 15/I-1960 г.
Ш-00996. Формат бумаги $84 \times 108 \frac{1}{32}$. Бум. л. 4,68. Печ. л. 15,37 (усл.).
Уч.-изд. л. 17,51. Тираж 2550 экз. Цена 12 р. 25 к.

3

Московская тип. изд-ва «Советский композитор»
1 Южно-Портовый пр., д. 17

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
92	Нотная 2 снизу 1 такт	Соль — си-бекар — фа	читать первый аккорд: фа — си-бекар — фа
177	нотная 1 сверху 3 такт	слигованы третья и четвертая ноты	читать слигованными вторую и третью ноты
211	10 снизу	художниками-французами —	художниками — французами
287	4 снизу	281	280

А. КАРАГИЧЕВА

Капа
КАРАЕВ



Ср