

## ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «12 ФУГ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАРА КАРАЕВА

 Nargiz EMİNOVA<sup>a</sup>

### Аннотация

Настоящая статья посвящена исследованию одного из последних сочинений, полифонического цикла «12 Фуг» для фортепиано, выдающегося азербайджанского композитора XX века Кара Караева (1918-1982). Более чем два столетия отделяют созданные великим И.С.Бахом полифонические циклы «Die Kunst der Fuge», BWV 1080 и «Das Wohltemperierte Klavier», BWV 846–893 от произведений, созданных уже в XX веке ярчайшими представителями современности. Это - «Ludus Tonalis» П.Хиндемита, «24 Прелюдии и фуги» Д.Шостаковича, «12 Прелюдий и фуг» для 2-х фортепиано Джамала Решида Рея, «12 Фуг» для фортепиано Кара Караева. В своём произведении Кара Караев сумел продемонстрировать «связь времён» на основе блестяще претворённой идеи совмещения высочайших ценностей различных музыкальных культур. В работе определены приоритетные аспекты анализа – отношения «горизонталей и вертикалей» в полифонической ткани, исходящие из изменившихся эстетических установок XX века. Фактор взаимосвязи 2-х составных полифонической фактуры, их специфика определены как основа своеобразия формосложения, драматургии, стилистики произведения. Подчёркнуты такие характерные явления в караевском полифонизме как своеобразие ладо-тональной структурности, опирающейся на 12-титоновую додекафонную систему, которая синтезирована с ладоинтонационными элементами азербайджанского мугама «Шюштер». Цикл «12 Фуг» является средоточием достижений и специфически характерных особенностей фортепианного письма и исполнительства в творчестве композитора. Характерные особенности пианизма К.Караева определены выразителями архиваторского творческого подхода к традиционной форме фуги. Статья состоит из вступительного раздела, в котором изложены особенности предстоящего аналитического исследования. В последующих трёх разделах осуществлён запланированный анализ как полифонических особенностей, так и драматургии и формы произведения, затронуты особенности караевского пианизма.

**Ключевые Слова:** Исследование, Полифония, Фуга, Форма, Анализ.



### KARA KARAYEV'İN PİYANO İÇİN "12 FÜG" POLİFONİK SİLSİLESİ

---

<sup>a</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik, nargiz@erciyes.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 24.05.2023, Makale Kabul Tarihi: 26.06.2023

### Özet

Bu makalede, 20. yüzyılın büyük Azerbaycan bestecisi Kara Karayev'in (1918-1982) son bestelerinden biri olan piyano için "12 Füg" polifonik silsilesini araştırmayı amaçlanmıştır. Büyük J.S. Bach'ın yarattığı "Die Kunst der Fuge", BWV 1080 ve "Das Wohltemperierte Klavier", BWV 846-893 gibi polifonik silsilelerini zamanımızın büyük bestecilerinin yazdığı polifonik eserlerden iki yüzyıldan fazla bir süreyi kapsamaktadır. 20. yüzyılda P.Hindemith'in "Ludus Tonalis", D. Shostakovich'in "24 Prelüd ve Füg", Cemal Reşit Rey'in iki piyano için "12 Prelüd ve Füg", Kara Karayev'in piyano için "12 Füg" eserleri örnek olarak verilebilir. Kara Karayev bu eserinde farklı müzik kültürlerinin değerlerini birleştirerek en parlak şekilde uygulanan bir fikir temelinde "zamanların bağlantısını" göstermiştir. 20. yüzyılın değişen estetik yönergelerine dayalı polifonik dokuda "yatay" ve "dikey 'in" muamelesi, makalede analizin öncelikli yönleri olarak tanımlanmıştır. Polifonik dokunun bu iki bileşenin karşılıklı etkileşimi, onların özgüllüğü, eserin formun özgünlüğünün, dramaturjinin, eserin üslubunun temeli olarak tanımlanmıştır. Karayev'in polifonizmde, Azerbaycan makamı "Şüşter" in modal entonasyon unsurlarıyla sentezlenen 12 tonlu dodekafonik sisteme dayalı modal yapının özelliği gibi karakteristik olgular vurgulanmıştır. Makalede "12 Füg" silsilesi, bestecinin yaratıcılığında piyano yazımı ve icracılık başarılarının da belirli özelliklerinin merkez noktası olarak algılanmıştır. K. Karayev'in piyanizminin karakteristik özellikleri, "geleneksel" füg formunu yenilikçi yaratıcı yaklaşımın göstergesi olarak tanımlanmıştır. Makale, analitik çalışmanın özelliklerini özetleyen bir giriş bölümünden oluşmaktadır. Sonraki üç bölümde hem polifonik özelliklerin hem de eserin dramaturjisinin ve biçiminin planlı bir analizi yapılmıştır. Ayrıca Karayev'in piyanizminin özelliklerine değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Araştırma, Polifoni, Füg, Biçim, Çözümleme.



### POLYPHONIC CYCLE "12 FUGUES" FOR PIANO BY KARA KARAYEV

#### Abstract

This article is devoted to the study of one of the last compositions, the polyphonic cycle "12 Fugues" for piano, by the outstanding Azerbaijani composer of the 20th century, Kara Karayev (1918-1982). More than two centuries separate the polyphonic cycles "Die Kunst der Fuge", (BWV 1080) and "Das Wohltemperierte Klavier", (BWV 846-893) created by the great J.S. Bach from the works created already in the 20th century by the brightest representatives of our time. These are "Ludus Tonalis" by P.Hindemith, "24 Preludes and Fugues" by D. Shostakovich, "12 Preludes and Fugues" for 2 pianos by Jamal Reshid Ray, "12 Fugues" for piano by Kara Karayev. In his work, Karayev managed to demonstrate the "connection of times" based on the brilliantly implemented idea of combining the highest values of different musical cultures. The paper identifies the priority aspects of the analysis - the relationship of horizontal and vertical in polyphonic fabric, based on the changed aesthetic attitudes of the 20th century. The factor of interrelation of 2 components of the polyphonic texture, their specificity is defined as the basis of the originality of the form, dramaturgy, style of the work. Such characteristic phenomena in Karayev's polyphonism as the originality of the modal-tonal structure, based on the 12-tone dodecaphone system, which is synthesized with the modal intonation elements of the Azerbaijani mugham "Shushter", are emphasized. The cycle "12 Fugues" is the focus of achievements and specific characteristics of piano writing and performance in the composer's work. The characteristic features of K. Karayev's pianism are defined as exponents of the innovative creative approach to the "traditional" form of the fugue. The article consists of an introductory section, which outlines the features of the upcoming analytical study. In the next three sections, a planned analysis of both polyphonic features and the dramaturgy and form of the work is carried out, and the features of Karayev's pianism are touched upon.

**Keywords:** Research, Polyphony, Fugue, Form, Analysis.



## Giriş

## Введение

Настоящая работа посвящена исследованию одного из последних произведений выдающегося азербайджанского композитора Кара Караева - полифонического цикла «12 Фуг» для фортепиано. Кара Караев родился в столице Азербайджана в городе Баку 5 февраля 1918 года. Он был учеником великого азербайджанского композитора начала XX века, основоположника профессиональной композиторской школы в стране Узеира Гаджибейли, творчество которого базировалось на феномене азербайджанской национальной музыки устной традиции (фольклор, ашугская музыка, мугам). Впоследствии Кара Караев продолжил музыкальное образование в московской консерватории в классе сочинения всемирно известного композитора Дмитрия Шостаковича.

Начало XX века было ознаменовано появлением, как известно, новых прогрессивных направлений, течений в искусстве, в музыкальной культуре, таких как неоклассицизм, фольклоризм, атональная и додекафонная системы, пуантилизм, алеаторика, которые способствовали обогащению композиторского творчества новыми идеями как содержательного порядка, так и в области техники композиторского письма. Кара Караев в творчестве всегда был одержим поиском новых выразительных средств в музыке. Эволюционный процесс формирования стиля музыки Караева, начавшийся в 30-х годах 20-го столетия, к 60-70 годам привел композитора к периоду тщательного освоения серийной техники как основы для реализации новых выразительных средств в музыке. В этот период композитором были созданы такие произведения, как Третья симфония, Концерт для скрипки с оркестром и «12 фуг» для фортепиано. В результате творческого восхождения к совершенству в этом произведении композитор всецело осуществил важнейший показатель – синтез достижений мировой музыки с ценностями азербайджанской национальной музыкальной культуры. Композитор-новатор Кара Караев становится автором ряда ярчайших произведений различных жанров, каждое из которых порой открывало новую веху в его творчестве. Три симфонии, балеты, оперы, вокальные, хоровые, инструментальные, ансамблевые произведения, музыка для кино и театра – таков обобщённо-жанровый перечень сочинений Кара Караева. Полифонический цикл «12 фуг» для фортепиано являясь блестящим отражением мастерского владения Караевым техники композиторского письма в сочетании с высочайшей философской глубиной, явился в определённой степени вершиной, к которой шёл композитор с самого начала творческого пути.

В данной статье анализ музыки этого произведения был прежде всего направлен на определение сущности, специфики функционирования «горизонтالي и вертикали» как важнейших приоритетных составных полифонической ткани в фугах, способствующих достижению своеобразия стилистики композиторского творчества.

При помощи сравнительного анализа были определены характеристики, касающиеся общности и различия в музыке караевского цикла «12 фуг» с аналогичными полифоническими циклами его великих предшественников - И.С. Баха, П.Хиндемита, Д.Шостаковича. Подобная методология способствовала выявлению особо значительных явлений в караевском полифонизме и в его музыке последнего творческого периода.

Таких, как:

1. Фактор синтеза ладо-тональной структурности, опирающейся на 12-ти тоновую додекофонную систему, с национальной ладо-интонационной основой;
2. Фактор становления формы в результате концентрации движущей силы тематизма (как выразителя горизонтали) и применение при этом вариантных или вариационных средств развития, соединяющих традиции мирового композиторского творчества с принципами национального мышления. Оба эти фактора, обеспечивающие текучесть материала основываясь на импровизационной характерности как национальной азербайджанской музыки, так и классической, сыграли определяющую роль формообразующего порядка в произведении.
3. В статье придается большое значение и явлению своеобразия караевского пианизма, как ещё одного фактора, влияющего на ход эволюции мышления композитора в процессе формирования стилистики его полифонической музыки. В фортепианном творчестве К.Караева были подытожены, синтезированы исполнительские достижения предшествующих эпох с сегодняшними, в результате чего многие особенности пианизма композитора явились выразителями архиваторского творческого подхода к традиционной форме фуги.

В статье определены цели и задачи исследования.

1. Данная статья была выполнена с целью ознакомления, привлечения внимания более широких кругов слушателей, а также и профессиональных музыкантов с произведением азербайджанского композитора К.Караева «12 Фуг» для фортепиано.
2. Одна из задач, поставленных автором в статье – констатация длительного пути формирования и развития феномена формы полифонических циклов в европейской музыке начиная с 18-го по 21-й век.
3. Поставлена задача по определению технических особенностей полифонической фактуры произведения, специфики строения и драматургии цикла.
4. Целью написания данной статьи также можно считать и огромное желание автора констатировать собственный взгляд на некоторые особенности мастерски сотворённого полифонического произведения выдающегося азербайджанского композитора 20-го века К.Караева.

5. Данную статью можно рекомендовать к включению в учебные программы высших музыкальных учебных заведений по предметам анализа (в частности полифонического), а также в классах специального фортепиано как материал, способствующий более широкому познанию внутреннего специфического структурного строения полифонической фактуры. Знания в этой области должны обогатить качество, своеобразие интерпритации каждого пианиста обратившегося к этому произведению.
6. Данная статья может быть применена как материал, подтверждающий фактор преемственности, в процессе отображения особенностей техники композиторского письма и исполнительских приемов в произведениях, созданных на столь отдаленном временном пространстве как, скажем, музыка И.С.Баха и Д.Шостаковича, или П.Хиндемита, К.Караева.
7. Принцип сравнительной методологии был применен при формировании настоящей статьи. В процессе работы над статьей были исследованы труды азербайджанских музыковедов и пианистов - Л.Карагичевой, Э.Абасовой, И.Абезгауз, З.Сафаровой, Н.А.Алиевой, У.Имановой, Б.Мамедовой, Н.Т.Алиевой, К.Насировой, Т.Сеидова, которые были посвящены системному анализу определенных явлений творчества К.Караева, связанных с полифонической музыкой, а также и с циклом «12 Фуг» для фортепиано К.Караева.

Актуальность настоящей статьи определяется наличием выводов автора статьи, относящихся к скрупулёзному полифоническому анализу, а также и к внутреннему строению структуры каждой фуги, драматургии целого произведения что может облегчить познавательный процесс как в системе образования, так и в процессе интерпритации «12 Фуг» для фортепиано К.Караева.

#### **А. Общность и различия полифонического цикла «12 Фуг» К. Караева с подобными циклами предшественников.**

Полифонический цикл «12 Фуг» был создан в 1981 году. «Цикл впервые прозвучал 7 февраля 1983 года в Большом зале Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова в исполнении и.о.доцента Намика Султанова на вечере, посвящённом 65-летию со дня рождения Кара Караева». (Seyidov, 1983, s. 9) В азербайджанской музыке это произведение стало первым образцом подобного жанра. В истории же развития мировой музыки этот цикл находится в ряду не столь многочисленных, но выдающихся полифонических творений, созданных начиная от эпохи Барокко до XX века. Имеются ввиду предшествующие караевскому циклу полифонические шедевры, такие как

| 810 | Хорошо Темперированный Клавир «Das Wohltemperierte Klavier», BWV 846–893, (1722 – 1-й Том, 1744 – 2-ой Том), а также и «Искусство фуги» И.С.Баха «Die Kunst der Fuge», [BWV 1080](#), (1742 – 1749) и далее в XX-м веке «Ludus tonalis» П.Хиндемита (1942 г.), «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича (1951 г.), «24 прелюдии и фуги» Р.Щедрина (1964-1970 гг.) и «12 Прелюдий и фуг» Джемаля Решида Рея.

Надо отметить, что уже начиная с VI века в творчестве ряда композиторов европейских стран можно видеть образцы сначала циклических произведений, а позже (18 век) стали появляться и полифонические циклы. Об этом отмечено и в работе Х.Б.Куршунета (Kurşunet, 2014, s. 6).

Ниже представлен список этих произведений:

1. Джакомо Горзанис - «Intabolatura di liuto» (1567); музыка, основанная на равном темперементе.
2. Винченцо Галилеи - «Книга лютневой табулатуры» (*Libro d'intavolatura di liuto*) (1584). Сборник, который содержит экспериментальную сюиту из 24 [микроциклов «пассамешчороманеска-сальтарелла»](#) во всех 12 [тональностях](#), то есть на 12 высотных позициях [хроматической](#) гаммы.
3. Анджело Микеле Бартолотти – «Libro primo di chitarra spagnola» (1640), книга содержит цикл пассакальи во всех мажорных и минорных тональностях, в которых используется комбинация стилей *battute* и *pizzicato*.
4. Иоганн Маттесон – школьное пособие для изучения темперированного строя, «Exemplarische Organistenprobe...welche mittelst 24 leichter, und ebensoviel etwas schwerer Exempel aus allen Tönen ... auszustellenist» (1681- 1764), (Мильштейн, 1967, с.20).
5. Иоганн Каспар Фердинанд Фишер – цикл «Ariadna Musica» также известен, (под названием) как «Ariadna Musica Neo-Organocaum per XX Praeludia, totidem Fugas» - 20 Прелюдий и Фуг для органа (1702), (Milshtein, 1967, s. 20).

Этот цикл состоит из двух частей:

первая часть содержит двадцать прелюдий и фуг в девятнадцати различных тональностях и одну во фригийском ладу на основе Ми. Считается важным предшественником «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха. Известно, что Бах высоко ценил работы Фишера.

Вторая часть состоит из пяти ричеркаров на основе хоральных мелодий.

6. Иоганн Пахельбель – создал более 95 небольших фуг к [магнификатам](#) на основе церковных модулей (1704).
7. Фридрих Шуппинг –Музыкальный лабиринт во всех тональностях (1722).
8. Бернард Христиан Вебер – «Хорошо Темперированный Клабир» (1712- 1758), (Milshtein, 1967, s. 21).
9. Иоганн Кристиан Шиккард - цикл L'Alphabet de la musique (op.30, 1735), который содержит сонаты во всех 24 тональностях.

10. Бернхард Кристиан Вебер: Хорошо темперированный клавир, 24 прелюдии и фуги во всех тональностях, 1743
11. Август Александр Кленгель: 48 канонов и 48 фуг для фортепиано во всех мажорных и минорных тональностях, 1855
12. Саломон Ядассон: 18 прелюдий и фуг для фортепиано, Op. 56, 1879
13. Алджернон Эштон. 24 Прелюдии и фуги для фортепиано, Op. 16, 1883
14. Ганс Хубер: 24 прелюдии и фуги во всех тональностях для фортепиано в четыре руки, Op. 100 (начало 20 века)
15. Всеволод Задерацкий, 24 Прелюдии и фуги, 1937-39
16. Дейвид Даймонд, 52 Прелюдии и фуги для фортепиано, 1939-1940
17. Пауль Хиндемит, Ludus Tonalis для фортепиано: прелюдия, 11 интерлюдий и постлюдия, разделенные 12 фугами, 1940
18. Юлиус Вейсманн: Der Fugenbaum (Дерево фуги), соч. 150, (24 прелюдии и фуги во всех тональностях), 1946
19. Крейг Селлар Лэнг, Миниатюра 48; две книги коротких прелюдий и фуг во всех тональностях. Соч. 64, для фортепиано соло, 1949
20. Фаик Джанселен, 12 Прелюдий и фуг, 1938, Фуга C-Dur, 1950
21. Д. Шостакович: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, Op. 87, 1950-1951
22. Марио Кастельнуово-Тедеско, 24 Прелюдии и фуги для дуэта-гитаристов Александра Лагоя и Иды Прести, Op.199, 1962
23. Родион Щедрин: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1963-1970
24. Нильс Вигто Бентзон: «Темперированное фортепиано», (13 циклов, каждый из которых состоит из 48 прелюдий и фуг, написанных за 40 лет), 1964-1996
25. Хироши Хара: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1981
26. Александр Яковчук: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1983
27. Александр Яковчук, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1983
28. И.В. Рехин, 24 Прелюдии и фуги для гитары соло, 1990
29. Дэвид Коуп, Хорошо темперированный дисклавир, 48 прелюдий и фуг для клавишных, 1991
30. Франк Твеор Норденстен: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1994

31. С.М. Слонимский, 24 Прелюдии и фуги для фортепиано, 1994
32. Стефан Дельплас: Прелюдии и фуги в тридцати тональностях - Книга I (1994)
33. Генри Мартин: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, 1994–1995
34. Дэвид Джонсон: 12 прелюдий и фуг для фортепиано, 1996
35. Н.Г. Капустин, 24 Прелюдии и фуги, Ор. 82, 1997
36. Марк Альбургер, 12 «Тематических» прелюдий и фуг, Ор. 60, 1998  
24 Прелюдии и фуги ("Standards"), Ор. 162, 2008
37. Стефан Дельплас: Прелюдии и фуги в тридцати тональностях - Книга II (2008)
38. Трюгве Мадсен: 24 прелюдии и фуги для фортепиано, Ор. 101, 4 издания, опубликованные в период с 2006 по 2009 год

Таким образом наблюдается появление в творчестве композиторов периода Барокко не только циклических произведений, но и сугубо полифонических циклов. Ярчайшими примерами можно назвать полифонические циклы И.С. Баха – «Хорошо Темперированный Клавир» («Das Wohltemperierte Klavier», BWV 846–893) и «Искусство Фуги» («Die Kunst der Fuge», BWV 1080).

Два с лишним века отделяют непревзойдённые творческие шедевры И.С.Баха от полифонических циклов авторов, живущих в XX веке (Д.Шостакович, П.Хиндемит, К.Караев). Творчество каждого из них не исключало неоклассических тенденций, основанных на стилистическом синтетизме. Техническая же сторона музыки, как мы видим, совмещает в своей основе закономерности современного письма (скажем, как 12-тоновая додекафонная техника) с принципами, свойственными барочной полифонической музыке. Таким образом, абсолютно логичной может расцениваться общность между произведениями так далеко отстоящими друг от друга во времени. Художественная ценность подобных произведений, рождённых в XX веке, подтверждает жизнеспособность, актуальность великих творческих идей И.С.Баха и других композиторов прошлого. Исследования в этом ракурсе привели к возможности проведения параллелей в плане общности и различий между полифоническим циклом К. Караева с циклами И.С. Баха, Д.Шостаковича, П. Хиндемита.

1. Главная особенность, привлекающая внимание при сравнении караевского произведения с циклом «Искусство Фуги» И.С.Баха заключается в том, что тематическую основу обоих сочинений составляет принцип монотематизма. Таким образом в цикле содержательная суть не разделяется между прелюдией и фугой, а целиком ложится «на плечи» фуги. Эта особенность и характеризует общность караевского цикла с баховским шедевром «Искусство Фуги». Кроме того общность проявляется в мастерском владении техническими средствами полифонического письма при формировании и развитии музыкального материала произведения.

2. Также очевидна определенная общность караевского цикла «12 Фуг» и с полифоническим циклом П. Хиндемита «Ludus Tonalis». 12 фуг этого цикла, которые совместно с некоторыми специфическими особенностями строения конструкции целого, формируют своеобразие драматургии всего цикла, которое выражено наличием вступления – «Прелюдии» и заключения – «Постлюдии», а также наличием Интерлюдий между фугами. В ладотональной системе П. Хиндемита к специфическим особенностям относится то, что каждый из 12 звуков хроматического звукоряда расценивается как самостоятельный, равнозначный, тоникальный. Потому и используются в цикле 12, а не 24 тональности. Мажор или минор абсолютно утрачивают прежнюю значимость в этой системе. Таким образом, своеобразие ладо-тональной структуры караевского цикла, опирающейся на 12-ти тоновую додекафонную систему, также нацеливает и на определённую общность с циклом «Ludus Tonalis» П. Хиндемита. Музыковед Н.Т. Алиева пишет: «Создание "12 фуг" закономерно для Караева и на уровне эволюции ладотонального аспекта его музыки. Музыкальный язык цикла опирается на двенадцатитоновую хроматическую тональность. В этом смысле азербайджанский композитор использует опыт Хиндемита. Именно с традицией Хиндемита, в частности с его "Lubus tonalis" связано количество фуг в цикле Караева, обусловленное наличием 12-ти неповторяющихся тонов октавы» (Aliyeva, 1990, s. 12).
3. Связь и общность караевского цикла с циклом «24 Прелюдии и Фуги» Д. Шостаковича просматривается, прежде всего, в философской глубине, в жанровой свободе музыки, ладовой характерности, в строении и развитии музыкального материала. «На формирование стиля Караева в этом смысле особое воздействие оказал Д.Д.Шостакович. Караев, многое воспринявший от своего учителя, развивал и такое качество его музыки, как яркое претворение стилистических черт творчества великого полифониста И.С. Баха» (Aliyeva, 1990, s. 3). В связи с этим хочется вспомнить высказывание и Д.Д. Шостаковича: «Музыкальный гений Баха мне особенно близок. Мимо него невозможно пройти равнодушно...» (Meyer, 2006, s. 169).
4. Подобные точки соприкосновения можно обнаружить и в сравнении «12 Фуг» К.Караева с полифоническим циклом Р.Щедрина. «Общая драматургия цикла «24 прелюдии и фути» Р. Щедрина - чередование контрастных по языку, особенностям жанра, образному строю, структуре и контрапунктической технике композиций. Прелюдии нередко представляют собой каноны, инвенции, бассо остинато. Тематизм фуг отличается своеобразием».<sup>1</sup>

Вместе с тем караевский цикл наделён многими особенностями, которые коренным образом отличают его от вышеупомянутых произведений. Различие и своеобразие, прежде всего, обнаруживается при рассмотрении фактора структурного формирования караевского

<sup>1</sup> <https://ludustonalis.jimdofree.com/полифония/полифонические-циклы-шостакович-щедрин-хиндемит/>

монотематического материала в цикле, объединяющего в себе структурные принципы классической и национально-ладовой системы.

### **В. Особенности драматургии полифонического цикла «12 Фуг».**

Исследование строения произведения «12 Фуг» К.Караева и структуры музыкального материала привело к раскрытию интересных особенностей в формировании драматургии на основе которой автором была достигнута так необходимая цельность произведения, состоящего из 12-ти самостоятельных фуг. Так например, музыковед Н.Алиева опираясь на образное содержание фуг в цикле пишет: «Исходя из образного содержания самих фуг и той драматургической роли, которую они выполняют, весь цикл разделён на два раздела» (Aliyeva, 1990, s. 13).

Некоторые исследователи этого произведения считают необходимым поделить его на два или три раздела, опираясь в каждом случае, в основном, на логику тональных связей. В определенном смысле это логично. Однако, нам думается, еще логичней было бы искать причину целостности цикла в принципах, коренящихся в природе мышления композитора. Отсюда и строгая организация очерёдности фуг в соответствии с их тоновой опорностью. Своеобразие опорно-тонового принципа в определении устоя каждой фути в цикле К.Караева будет подробно оговорено ниже. В статье исследователя произведений К. Караева и музыковеда Э. Абасовой отмечается: «Как известно в музыкальное искусство XX века вошла серийная техника. Прочность эстетических позиций позволяет Караеву проникнуть в суть самых различных явлений современной музыки и критически отбирать из «накоплений» её то, что соответствует его художественным замыслам. 12-тоновая серийность привлекла композитора возможностью многочисленных преобразований изначального интонационного материала при значительном интонационном единстве музыкальной формы в целом. При этом умозрительность, техника ради техники категорически отвергается Караевым. И напротив, приемы нового письма были восприняты композитором сквозь призму его национального мышления. Показательно и то, что серийные приемы Караев использовал в произведениях, отмеченных высокой степенью художественной обобщенности» (Abasova, 1978, s. 324). Особенности ладо-интонационной специфики построения полифонической ткани, говорящие об использовании автором 12-ти тоновой техники письма, дают основание для условного обозначения высотности каждой фути по принципу: фуга на тоновой опоре А или D и.т.д. К тому же, большинство из фуг завершаются не на исходной тонике, а именно на тоновой опоре. Это может быть несоответствующий тонике иной звук.

Музыковед и пианист Т Сеидов пишет: «В этом сочинении композитор выступает как мастер-полифонист высочайшего класса. Он использует разнообразные, в том числе сложнейшие приёмы полифонической техники, достигая при этом такой естественности и такой выразительности, которая, казалось бы, совершенно несовместима с решением столь сложных чисто технических задач. Композитор использует различные преобразования темы – она звучит в прямом движении и в обращении, в возвратном движении «ракоход» и в разнообразных ритмических вариантах – в увеличении, уменьшении, «выпрямляясь» до равномерности (как во II

и X фугах, во вторых темах X и XII фуг) или «обостряясь» пунктирным ритмом (V фуга)» (Sejidov, 1983, s. 7).

Другой принцип, на наш взгляд, влияющий на цельность цикла, реализуется за счет наличия четко ощутимой «точки золотого сечения» в конструкции всего цикла. «Район», охватывающий временное пространство начиная с 8-ой по 10-ую фугу, абсолютно соответствует этой идее. 9-ая фуга выполняет функцию необходимого «воздушного пространства» между двумя, хорального склада и глубоко-философского содержания, частями кульминационного раздела цикла, выполняющего функцию «золотого сечения». (Это 8-9-10 фуги). Вероятно, идеальное внутреннее чувство меры подсказало автору подобную конструкцию произведения. После «точки золотого сечения», расположенной в третьей четверти целого и являющейся смысловой кульминацией цикла, в общем эмоциональном плане наступает ожидаемый спад (пространство 11 и 12 фуг). Музыка завершается тихой «точкой», логично завершающей произведение, насыщенной с самого начала глубокими психологическими перипетиями, размышлениями, языковыми особенностями.

*Рассматривая расклад опорных тонов, заменяющих функцию тональности каждой фуги, вырисовывается такая закономерность: начальная группа из 4-х первых «тональных» опор (A-B-H-C), т.е. ряд в пределах интервала малой терции, ещё раз последовательно повторен в последующей группе, только лишь начиная с последнего тона. Т.е. вместо ряда D-Es-E-F (также в пределах малой терции) мы видим ряд в следующем чередовании опор: F-D-Es-E. Весь же ряд опор из 2-х малотерцовых блоков замыкается на фуге с опорой G в «районе» «т.з.с.» (№9).*

*Надо отметить, что в дальнейшем следовании тоновых опор тон G играет достаточно важную драматургическую роль. 11-ая фуга, начавшись с тона G, завершается тоническим секстаккордом традиционного G dura; 12-ая фуга тоже начинает и завершает свое развитие опорой Соль. И тогда в ряду последних фуг только лишь фуга №10, начавшись опорой Fis, завершается на A. Фактически эти два тона (Fis и A) окружают отсутствующий в цепи хроматического тонового опорного звукоряда тон Gis (в последовании от A вверх до G). Отсутствует в этом хроматическом звукоряде и тон Cis. По сути, отсутствие в звукорде опорных тонов этого кварто-квинтового интервала дает возможность последовательно «слепить» характерный ряд из 2-х аналогичных 4-х звучных блоков в последовании тонов от A до F, завершающийся в своём продолжении опорным тоном G 11-ой фуги и опорным тоном Ges (энгармонически Fis) 12-ой фуги. Нельзя не увидеть, что эти последние две тоновые опоры совпадают с последними двумя из 12-ти звуков Моно-темы. Исходя из этого расклада и опираясь на логику скрепленных малотерцовых блоков (аналогично одному из принципов соединений тетракордов в мугаме) из тоновых опор при участии и последних 2-х фуг, можно предположить о частичном проецировании двенадцатизвучного додекафонного звукоряда произведения на последовательность тоновых опор фуг в цикле. Эта малозаметная, но существенная деталь также сыграла свою объединяющую роль в слуховом восприятии конструкции целого.*

Необходимость выявления особенностей формирования полифонической ткани, обусловленная спецификой композиторского мышления и имеющимися «рефлекторными» особенностями эволюционного процесса (соотносящимися и с особенностями азербайджанской

музыки устной традиции), определила и некоторые приоритетные аспекты анализа, к которым относятся и факторы горизонтали и вертикали, формирующие полифоническую музыкальную ткань. Следует отметить, что в музыковедении немало трудов, посвященных данному аспекту анализа полифонической фактуры. Проблема взаимосвязи горизонтали и вертикали рассматривалась в трудах С. Танеева, Э. Курта, С. Скребкова, Ю. Холопова, В. Холоповой, также и в исследованиях азербайджанских музыкантов: Н.А. Алиевой, Н.Т. Алиевой, Т.А. Сеидова, Б. Мамедовой, Э. Дадашевой и других.

### **1. Принцип формирования музыкальной ткани в полифонической музыке.**

Анализ «12 фуг» К.Караева в данной работе повёл и по пути выявления определенных различий природы полифонической и гомофонной музыкальной ткани, раскрытия принципов их сосуществования, взаимовлияния. Необходимость выявления особенностей формирования полифонической ткани привела к исследованию таких преоритетных аспектов, как факторы горизонтали и вертикали, формирующие музыкальную ткань. Особо важно при этом определение значительности процесса организации горизонтали и вертикали, составляющих полифоническую ткань, с позиций изменившихся эстетических установок XX-го века. Ибо известно - отношения горизонтали и вертикали в полифонической фактуре формируются специфичностью системы композиторского мышления. Каждый из творцов, культивируя собственную манеру письма формирует и конкретные явления современного полифонического стиля.

Если полифонию рассматривать более обобщенно, то организация вертикали в ней связана с фактурой, а организация горизонтали с композицией. Ясно, что фактура и композиция будучи тесно взаимосвязаны и создают вместе пространственное восприятие произведения.

Более суженый взгляд на полифонию в ее вертикальном аспекте то есть с музыкальной фактурой ориентирует на диссонанс, т.к. мелодический контраст образовавших его голосов выявляется рельефнее, чем в консонансе. Потому и в диссонансе голоса не сливаясь, а отталкиваясь, фиксируют внимание на восприятии расчлененной, разделенной на линии фактуры. В такой музыкальной ткани горизонтальная сторона, т.е. движение линии, отвлекает внимание от вертикальных созвучий, которые могут быть выражены и в диссонансах, и в консонансах. Это означает, что динамичность полифонической музыки зависит от равномерного звучания и независимого друг от друга продвижения тематического материала в различных голосах как в одновременности, так и последовательно. Диссонансные звучания, рассматриваемые в классической полифонии как нежелательные, неприемлемые, с новой эстетической позиции (XX век) применяются достаточно смело, вовсе не скрывая, а обнажая и подчёркивая результат. Т.е. если динамика движения линии, горизонтали в классической полифонии преобладая над результатом выражающимся в вертикали как вторичном факторе, допускало сглаживание подобных моментов во имя благозвучия, то в творчестве композиторов XX века диссонантность не только обнажалась и подчёркивалась, а стала одним из характерных свойств в силу изменившейся эстетико-творческой принципности.

Подобное свойство стилистики К.Караева определено и в работе У.Имановой «Классицизм XX века и музыка Кара Караева»: «Здесь наиболее ярко проявляется и характерный для современного классицизма стилиевой "диссонанс": диатонизм и простота гармоний создают иллюзию старины, классицистской просветлённости, а «вольность» обращения с функциями оборачивается «жесткостью» современной стилистики» (İmanova, 1990, s. 17).

Таким образом, суть полифонической фактуры как объединения различных голосов на основе равноправия и общности функций в общем звучании определяется **горизонтальной, линейной** природой. Каждый голос полифонической фактуры формируется на интонационно-ладовой, особо конструктивной основе. Вертикаль в подобной фактуре неизбежно является производной и в какой-то мере случайной от мелодии субстанцией. Она может координировать, одновременное движение линий, но не может обрести в полной мере их движущую силу.

Логика же развития гомофонной фактуры определяется гармонией, т.е. вертикалью. Здесь, наоборот, образование линий, голосов есть продукт гармонического движения, диктуемого определенными формообразующими, стилистическими условиями.

Фуга в этом случае - это та форма, в которой свобода линейно-мелодического начала служит почвой для особо рельефного проявления взаимоотношений горизонтали и вертикали, проявляющих себя в процессе развёртывания музыки во времени, а фактура строится на основе их сосуществования. Музыковед Левая Т. пишет об этом: «В фуге как нигде свобода линейно-мелодического начала «актуализирует» проблему взаимодействия горизонтали и вертикали. Со времен Баха многие музыкальные понятия и критерии претерпели исторические изменения по мере того, как менялось соотношение возможного и художественно необходимого в музыке. Менялось также понятие гармонии и дисгармонии...» (Levaya, 1975, s. 229).

Все вышеизложенные особенности «новой полифонии» в аспекте условий сосуществования горизонтали и вертикали ещё чётче выявляются при сравнительном анализе караевского цикла с предшествующими ему.

### С. О движущей силе тематизма в фугах.

Поскольку концентрированным выражением горизонтали, линии в фугах являются их темы, то необходимо определить, что же является движущей силой тематизма в фугах К.Караева. Тут нужно отметить, что в полифоническом мышлении XX-го века ладовая инициатива линии выступает нормативным фактором. Только лишь, ладовая основа тем выражается не мажором и минором, с соответствующими тяготениями неустойчивых ступеней в тонические трезвучия, а мелодическими ладами (диатоническими и хроматическими) с тяготениями звуков к единому **главному** тону (как в восточной ладовой системе-майе). Тогда и вертикаль оказывается не столь выпуклой в последовательном развороте материала, как бы вертикаль поглащается горизонталью. З. Алиева пишет: «Фортепианному стилю Караева присущ «скрытый» тематизм – чрезвычайно ценный и своеобразный приём полифонического развития» (Aliyeva, 1973, s. 7).

Для сравнения:

1. Так, ладовой основой тем Д.Шостаковича являются диатонические – ионийский, эолийский, а также и хроматические лады с понижениями и повышениями ступеней.

2. Ладовый приоритет горизонтали относим и к своеобразной звуковысотной организации тематизма «Ludus tonalis» П.Хиндемита. Темы многих фуг построены по модальному принципу, когда в их формировании используются архаичные пяти-шестиступенные звуковые блоки. Ладовая специфика тематизма в «Ludus tonalis» выражается ещё и полимодальным характером, когда организация ладовой структуры темы осуществляется в результате соединения диатоники с хроматикой. В хиндемитовском тематизме структурализм проявляется в логике интонационного разворачивания линии, структуральные принципы берут на себя звукоорганизующую функцию в формировании темы. Если в баховской музыке линейная активность вызвана мотивной работой, то линейная активность в музыке П.Хиндемита достигается при содействии принципа структурализма. Линейное движение в пределах темы у Д.Шостаковича ладово и тонально однородно; линейное же движение в тематизме П.Хиндемита реализуется ладово многосоставно (даже порой полимодально) и тонально-структурально.

3. В тематизме цикла «12 Фуг» К.Караева линейное развитие моно-тематического материала формируется ладово-многосоставно (тут наличие элементов диатоники и хроматики), а также и структурально. Детальный анализ Моно-темы цикла подтверждает её додекафонную основу. Условно предполагаемая «тональная» опорность выражается только лишь в тонико-доминантовом соотношении темы и ответа в экспозиции каждой фуги. Думается, это можно расценить только лишь как дань уважения традиции, тем более, что предполагаемая тональность не всегда подтверждается заключительным тоновым устоем. Восемь фуг из двенадцати заканчиваются не начальной «тональностью». Композитор этим подчеркивает переходящий смысл тональной опорности и утверждает идею равноправия тонов.

В то же время известно, фактор смыкания традиций композиторского творчества и принципов национального мышления не мог не отразиться в полифонической музыке К. Караева. «Композитор свободно и, главное, чрезвычайно логично использует приемы развития различных интонационных систем, ибо в формировании творческого стиля Караева роль основополагающего истока неизменно играет национальная ладово-интонационная основа» (Abasova, 1978, s. 341). Принципу полифонического мышления композитора свойственен процесс становления однотемных форм посредством вариантного или вариационного развития тематизма. Полифонический принцип развития выработал различные приемы изменения тематизма, как обращение, увеличение, утолщение, подвижные контрапункты и т.д. Современные принципы полифонического развертывания материала родственны принципам, сложившимся в ещё доклассической полифонии, основанным на приёмах обновления исходного тематического арсенала при помощи вариационного или вариантного способа развития тематизма. Этот принцип аналогичен и одному из основных в формообразовании образцов азербайджанской музыки устной традиции.

### **1. Формирование формы фуги на основе типичных явлений в тематизме.**

Становление формы фуги теснейшим образом связано с формированием её тематизма. XX век отмечен поиском нового в сфере содержания, тематизма или новых принципов и сфер использования прежних структур, в том числе и полифонических. Направленный в этом ракурсе анализ обнаруживает наличие ряда типичных явлений в тематизме, ведущих к образованию:

1. периодичной темы, легко расчленяемой на части;
2. типа тематизма, подобного мелодике Баха, допускающего скрытое двух и многоголосие;
3. тематизма, в котором вычерчивается симметрия в мелодическом рисунке;
4. тематизма, прогнозирующего последующее строение фуги.

1. Вопрос **периодичности** темы каждый из композиторов рассматривает по своему. Чаще всего метро-ритмическая организация темы становится объектом периодичности. Для Д.Шостаковича почти во всех темах принцип структурно-ритмической ассиметрии является ведущим, усиливающим линейную сущность горизонтали. Для формы это означает текучую изменчивость процесса. Результатом структурно-ритмической ассиметрии линии является также эффект полиструктурных наложений в момент тематических сущений: стретт, канонов и т.д.

Для большинства тем П.Хиндемита типично выстраивание тематизма по принципу периодичности, даже квадратности, так характерной природе немецкой народной музыки.

«Тематизм фуги, возникший внутри крупного цикла,- одно из звеньев сложной цепи тематического развития данного произведения» (Dmitriyev, 1962, s. 422). В тематизме «12-ти фуг» К.Караева **периодичность** изначально заложена в природу моно-темы цикла. Однако периодичность темы выражена не столь квадратностью структур, или в делимости-неделимости темы на разделы, а в **симметрии** движущих тематическую линию элементов - будь то ритмических, ладогармонических или структурных. Такие показатели, как наличие периодически «раскручиваемой» серии симметричных трезвучий, образование симметрии в интервальной конструкции темы ясно очерчены.

Показательна в этом плане тема Фуги №3. Её индивидуальное ядро выражено в первых 3-х четвертях, где фигурирует «взлет» от Си малой октавы к Ре бемоль 2-ой октавы, а «трамплином» к этому взлету служит единственный раз используемый в теме ритмический рисунок восходящих шестнадцатых. Условная 2-х частность темы фуги рельефно подчеркнута её структурой. Первая половина, в которой четко усматривается ядро Моно-темы, а затем и движение к самой высокой ноте дважды повторенного пунктирного мотива, противопоставлена спаду, заполнению пространства от самой высокой точки к опорному звуку Си во второй половине темы, которая выражена единым ритмическим рисунком.



Пример 1: Кара Караев, цикл «12 Фуг», Фуга №3, такт 1-2

Первая половина темы состоит из описанного «взлета» плюс дважды повторенного пунктирного мотива, выраженного также характерной ритмо-интонацией. Следующая половина темы носит собирательный характер. Здесь суммируется в едином однотипном ритмическом движении «расчлененный» материал 1-го такта. Таким образом, тип тематизма периодичной структуры соответствует теме Фуги №3.

2. Типичный для структуры полифонической темы принцип «ядро и развертывание» выражается и методом «проростания». В этом случае нет в теме деления на разделы и такого рода темы весьма динамичны. Индивидуализированная часть и обобщающая - есть суть подобной структуры полифонических тем. В цикле Караева тематизм некоторых фуг имеет именно такую особенность. К ним можно отнести Фуги №5,8,9.

3. Репризная структура некоторых тем в цикле также служит основой для периодичности. Интересна в этом отношении Фуга №7. К такому типу тем могут быть отнесены также и вторая и третья темы сложной тройной фуги № 10.

4. Тип тематизма, допускающий проявление **скрытого 2-х и многоголосия** также имеет место в цикле «12 фуг» К.Караева. Скрытое 2-х голосие достаточно ощутимо во 2-ой фуге цикла, а также во 2-ой теме Фуги №10, где первые ноты в каждой четверке шестнадцатых могут составить скрытый голос. Мастерство и проницательность исполнителя должны в полной мере проявиться в трактовке авторского текста.

5. **Тип инструментального многоголосия** также характерен полифонической ткани караевского цикла. Скажем, если представить темы 2-ой и 3-ей фуг в оркестрово-инструментальном изложении, то нельзя не увидеть в движении линий скрытое многоголосие.

6. Тип тематизма, в линейном движении которого просматривается симметричность, проявляющаяся по разным параметрам. Чаще всего композитор использует прием симметрии мелодического рисунка. Этому способствует и имеющийся в недрах караевской музыки принцип как структурной, так и ладовой симметрии. Симметричность в линейном движении тематизма цикла говорит о продвижении вперед по пути к свободной хроматической системе через усиление элементов, так называемой по определению В.Холоповой, «геометрической» симметрии, которые и вызывают симметричность звуковых конструкций в тематизме (Holorova, 1972, ss. 100-106). При модальной природе строения национально-ладовой структуры мелодической линии и при

отсутствии тоникальности, может властвовать геометрическая симметрия, ведущая к «атональности». Отсюда-логичность обращения К.Караева к додекафонной технике письма.

Принцип симметрии заложен в самой Моно-теме.



Пример 2: Кара Караев, цикл «12 Фуг», Моно-тема

Звукоряд Моно-темы составлен из 12-ти неповторенных нот. Сконструирована она таким образом, что имеющиеся в ее составе два трезвучных «блока» представляют симметричное, зеркальное отражение друг друга. Находящийся на полутоновом расстоянии от каждого «блока» звук E и соединяет их. Идентично, если иметь ввиду второй блок с начального звука, при помощи промежуточного звука Re бекар, осуществляется связь с третьим 3-х звучным «блоком», представляющим собой обращенное мажорное трезвучье (Cis-Ais-Fis). Весь же 12-ти звучный ряд замыкается последней нотой G (секундой от 1-го звука). Очевиден и симметричный повтор трезвучий (с позиции диатоники) на расстоянии тритона и малой терции (характерное гармоническое последование для караевской музыки (A-C-E; Gis-H-Dis; Fis-Ais-Cis). В этих показателях проявляется и связь с традиционной тональной музыкой.

В фуге №6 так же интересно реализован принцип симметрии в строении темы. Здесь 2-ая половина темы является ракоходным изложением её первой половины. Вообще же, поскольку цикл монотематичен, то изначально заложенная в 1-ой теме конструктивно-интонационная симметрия так или иначе дает о себе знать в каждой фуге.

Как одну из немаловажных и характерных особенностей тематизма полифонического цикла К.Караева надо отметить свойство, присущее тематизму и Баха, и Шостаковича, когда сама тема зачастую прогнозирует последующее развитие материала, являясь, как бы, носителем генетически заложенного строения фуги. Причем, это касается не только проекции структуры темы на форму всей фуги, как это было, скажем, в седьмой фуге Караевского цикла. Подобную соотносимость можно обнаружить и в более глубинном плане. Серия в додекафонии будучи строительным материалом ткани одновременно может выполнять и функцию лада темы, а также может нести в себе определенные формообразующие элементы. «Додекафония – это принцип организации 12-тоновой системы с помощью **ряда**, или **серии**, - индивидуально избранной последовательности 12 неповторяющихся звуков, которая образует основу сочинения» (Dyachkova, 1994, s. 110). Ту же точку зрения высказывает Ц.Когоутек: «Основным двенадцатитоновым образованием является двенадцатитоновая серия, которая служит исходным материалом всей композиционной работе» (Kohoutek, 1976, s. 121). Образцом может служить тема цикла «12 фуг» К.Караева, которая является концентратом серии из 12 тонов и одновременно моно-темой цикла.

Итак, принцип линейного развития полифонической горизонтали, яснее всего просматриваясь в процессе формирования тематизма в фугах, служит основой для дальнейшего разворота фактуры, в которой не менее важное значение обретают и вертикальные образования.

Вертикаль в процессе формирования тематизма в «12 фуг» К.Караева, видится в новом качестве по отношению к полифонии предшествующих периодов. Отношение к вертикали рассматривается как более свободное и дифференцированное в связи с усилением организующей роли линии. В связи с ладовой автономией полифонической линии вертикаль в большей степени, чем ранее, рассматривается как производная данность, а «...раздвижение круга художественно дозволенного в области гармонии, в частности, эмансипации диссонанса, расширяет возможности непосредственной «вертикализации» мелодических элементов» (Levaeva, 1975, s. 237).

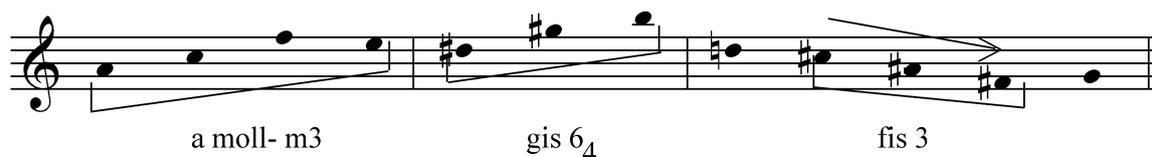
В основном специфика вертикали, возникающей в полифонической ткани в результате движений горизонтальных линий, заключается в функциональной значимости ее. Гармония как таковая в полифонической фактуре стабилизуется, в основном, на гранях формы, (скажем, между экспозицией и развивающей частью, или на грани средней части и репризы). Взаимосвязи между гармониями как субстанцией вертикали базируется в основном в современной музыке на принципах строгого письма, где тональная связь может отсутствовать. Главный же фактор, отличающий старую контрапунктическую технику от новой можно определить в следующем: в новой аккордовое движение совершается не на диотонической основе, а на основе двенадцатитонового хроматического ряда. На этой закономерности, в основном, и строится полифоническая вертикаль фортепианной фактуры в цикле «12 фуг» К.Караева. Значимость гармонической структуры вертикали как формообразующего фактора в циклах Шостаковича, Хиндемита, Караева привносит большую ясность по многим аспектам.

В полифонической музыке Хиндемита единообразие вертикальных структур с диссонантностью в звучании, исходящее, думается, из модальной заданности их состава, а также кадансы, гармоническая замкнутость построений, архитектурность формы – это и есть характернейшие элементы строения его фуг, осуществляемые на основе специфических принципов формирования вертикали. Одновременно в этом единстве зачастую наблюдается внутренняя конфликтность и противоречивость из-за ладовых различий. В результате совмещаются в одновременности политональные и полиладовые принципы возникновения вертикали. «У Хиндемита полифония становится нормой мышления, возводится в ведущий художественный принцип. Весь эмоционально-духовный строй музыки композитора оказывается зависимым от эстетической сущности полифонии» (Bati, 1978, s. 4).

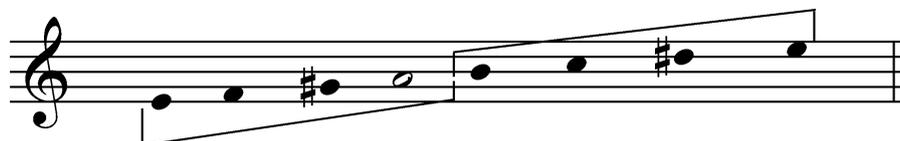
Для фуг Шостаковича типичен конфликт политонального более, чем полиладового свойства, т.к. дифференцируя мажор и минор он применяет их контрасты в одновременности, варьируя, скажем, ладовый облик темы (чаще в развивающих частях фуг). В полифонии Шостаковича преобладает, в основном, консонантная вертикаль, естественно, отодвигающая дифференциацию устоев и неустоев. В его фугах отсутствуют четкие цезуры (то, что характерно музыке Хиндемита), в основном размыты структурные грани. Преобладает текучесть движения в процессе развития материала. Важно то, что относительно большая традиционность материала в

фугах Шостаковича (ладово-тональный аспект, аккордика) уравнивается сложностью и специфичностью организации музыки во времени, т.е. горизонталью.

Теперь же сравним вышеизложенные особенности вертикали, её формообразующие свойства с характеристиками вертикали в полифонии К.Караева. Как уже говорилось, весь музыкальный материал цикла «12 фуг» К.Караева строится на основе 12-титонового звукоряда. Важно отметить ладовую основу темы, её относительную соотносимость со звукорядом лада Шуштер, а также рядом минорных тональностей:



Пример 3: Кара Караев, цикл «12 Фуг», ладовая основа темы цикла



Пример 4: Лад Шуштер

Лад Шуштер, являясь одним из ладоинтонационных источников первично изложенной темы, и составляет модальную (ладовую) основу вертикали в цикле. В этом усматривается общность в принципах выражения караевской вертикали с вертикалью предшественников.

Можно утверждать - одной из главных свойств полифонической ткани Караева является и вертикализация горизонтально-мелодического материала. Гармоническая вертикаль, возникающая в результате горизонтального движения линий и способствующая текучести фактуры, используется двояко. В некоторых фугах вертикаль, продвигаясь в полифонической ткани и фиксируя исходную тоновую опору, может служить решающим формообразующим фактором на гранях разделов (что соотносится с хиндемитовским принципом). Этот подход имеет место в Фуге №4. Аналогично формируется реприза и в Фуге №6. А в Фуге №7 вертикаль, формируясь в процессе движения голосов, фиксирует 6-ую ступень (До) от опорного тона фуги, с которого и начинается 2-ой раздел формы (Фуга 2-храздельная с контрэкспозицией разработочного характера). В этом аспекте также усматривается общность с хиндемитовским формообразующим свойством полифонической вертикали. Только лишь, если у Хиндемита вертикаль, являясь ладогармонической субстанцией, приводящей к кадансированию, гармонической замкнутости построений что и вызывает относительную гомофонизацию формы, то у К.Караева вертикаль, функционируя в узловых точках структуры, несколько не нарушает характерную для полифонической музыки текучесть движения, обеспечивающую развитие материала. Вследствии этого можно заключить: вертикаль в караевской музыке не обладает





Пример 6: : К.Караев, цикл «12 Фуг», Фуга №3, такт 27-29

Наблюдаются и иные способы формирования вертикали. Примером может служить Фуга №7. Бодрый, оптимистический настрой её был необходим для контраста с последующей группой глубокосодержательных фуг. Фуга 3-х голосна. Первое проведение темы на опоре Ми бемоль. Завершается же фуга политонально, соединив опоры С и F.

Форма Фути №7 2-х отдельная с кодой, в которой концентрируется главная идея композитора в плане развития музыкальной ткани. «Тональный план» фути вовсе не способствует формированию формы в традиционном представлении.

В итоге активного драматургического развития материала наблюдается интересующая нас «вертикаль», возникающая в результате политонального, вернее, полиопорного совмещения линий в аккордовом «гармоническом» комплексе на основе кварто-квинтового сочетания: С-F; F-В.

Следовательно, можно говорить о том, что полифоническому письму К.Караева присущ также и принцип полиопорного функционирования вертикали.

Продолжая исследование в аспекте **формосложения** фуг в циклах композиторов, обратившихся к этой форме, также обнаруживаются свойства, говорящие о различии природы отношения к ней и к полифонии вообще. Фугам Д.Шостаковича свойственны масштабность, симфонизм, осуществляемые при помощи специфичных особенностей горизонтали (развернутость тематического материала), драматургии вертикали или ладовой драматургии. Это всего лишь некоторые из аспектов, формирующих симфоническое начало в некоторых фугах Д.Шостаковича.

Фути П.Хиндемита, внутренняя сущность которых выражается характерным взаимодействием полифонического и гомофонного факторов, наоборот, невелики своими размерами. Идея и драматургия цикла «Ludus tonalis» абсолютно адекватна и формосложению самих фуг. А хиндемитовское полифоническое письмо характеризуется аккордовой полифонией. Имеется ввиду аккордово-интервальные уплотнения голосов полифонии, а также аккордово-интервальная фактура, управляемая полифонической логикой.

При определении характерных принципов формосложения фуг в цикле К.Караева, если брать в основу драматургию «т.з.с.», выявляется такая особенность: глубокомысленные, масштабные фуги находятся, в основном, в районе «т.з.с.», а также в самом конце цикла. А сама идея монотематизма, принцип вариантности, лежащий в основе изложения изначального тематического материала, красной нитью пронизывающий весь цикл, - разве это не убеждает в отказе от принципа делимости цикла на мелкие разделы. Все вышеизложенные особенности в полной мере могут быть продемонстрированы только лишь в цельном исполнении произведения. Исполнение фуг в отдельности или сгруппированно может быть допустимо только лишь в учебном процессе.

Исследуя горизонталь и вертикаль в полифонии К.Караева нельзя не увидеть насколько взаимосвязано они способствуют созиданию формы фуги. И если хиндемитовское формосложение частично реализуется характерным аккордово-интервальным уплотнением голосов полифонии, то у К.Караева подобное свойство служит реализации драматургической цели и проявляется в основном в заключительных разделах формы (во 2-ой, в 3-ей, в 8, или в 10-ой фугах). Все линии в каждой из этих фуг, основанные на изначальном заданном ладо-интервальном звукоряде, как бы сжимаются в заключительных разделах в аккордовой вертикали, концентрируя воедино их звуковую заданность.

### **Выводы**

Таким образом, бесспорно, полифоническая ткань в фугах К.Караева, концентрируя многие особенности техники полифонического письма предшественников, одновременно демонстрирует и индивидуальные характеристики.

Важно отметить и то, что поскольку цикл «12 фуг» определяет творческий пик в плане эволюции творчества, его можно считать вершиной композиторского мастерства, средоточием достижений техники полифонического письма, а также специфических характеристик манеры фортепианного письма. Процесс развития фортепианной музыки на протяжении XX века особо рельефно отображен в синтезе линейных тенденций с неоклассическими устремлениями, антиромантизма с различными стилевыми проявлениями. В инструментальной музыке стилевой синтез играл важнейшую роль в аспекте соотношения полифонического и гомофонно-гармонического письма, функциональной и красочно-колористической трактовки инструмента. Новые идеи письма, а следовательно и формирование нового звукового облика фортепиано были неразрывно взаимосвязаны. Гибкость пианистического стиля выражалась даже в парадоксальной связанности «специфического» и «неспецифического» начала в звуковом комплексе фортепиано. Караевский пианизм, как мы видим из ретроспективы исследования его фортепианного творчества, несет в себе очень интересные особенности. Начавшись с красочно-колористических импрессионистических устремлений, этот путь привел его к значительным «своеобразиям», имеющим место в цикле «12 фуг». Это и достижение звучности, адекватной отражению многослойной линейной фактуры, и соответствующая педализация, играющая важнейшую роль в симфонизации фактуры, а отсюда и как способ насыщения силой, масштабностью оркестрового звучания при необходимости. При этом следует отметить и достижение темброво-

красочной инструментальности, порой «неспецифичной» для фортепиано. Имеющий место в фактуре сплав полифонического и гомофонно-гармонического начала, также характеризовали и формировали особый облик фортепиано, который был особо значимым для композитора.

Исполнитель, оснащенный обширными знаниями в области полифонического письма, в совершенстве разбирающийся в деталях линейной фактуры, сможет «прочесть» и передать слушателю идеи автора. Не потому ли К.Караев так доверительно оставляет большую долю из области агогики, или обозначений, относящихся к распределению силы звучности в каждой фуге на долю исполнителя? Он доверяет ему процесс музыцирования, который не может быть адекватен при повторном исполнении. В этом также видится связь с процессом исполнительства мугама-образца профессиональной устной азербайджанской музыки.

Важно и то, что своеобразие азербайджанского исполнительского искусства или стиля выражается в генетической традиции национальной музыки. Представляющей творца и исполнителя в одном лице. Формула «исполнитель-творец» возвышает исполнителя мугама до уровня создателя, соучастника процесса рождения музыки. Проводя нить в глубь веков феноменальной традиции становится очевидным: все характерные явления пианизма также оказались в полифонической музыке композитора выразителями архиваторского творческого подхода к традиционной форме фуги.

На основе всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. При рассмотрении особенностей формирования полифонической музыки К.Караева были определены и акцентированы приоритетные аспекты анализа - отношения горизонтали и вертикали в полифонической ткани, исходя из изменившихся эстетических установок XX века. Именно фактор взаимосвязи двух составных полифонической фактуры, их специфика и есть основа своеобразия формосложения, драматургии, в конечном счете стилистики произведения.

2. Определены точки соприкосновения с аналогичными циклами предшественников, стимулирующие зарождение специфически характерных явлений в караевском полифонизме, к коим относимы:

а) своеобразие ладо-тональной структурности, опирающейся на 12-титоновую систему, которая синтезирована с элементами ладо-интонационной основой азербайджанского мугама (Шюштер);

б) взято на вооружение своеобразие движущей силы тематизма «новой полифонии» как концентрированного выразителя горизонтали с её ладовой приоритетностью, структурализмом;

в) становление формы посредством вариантного или вариационного развития тематизма, в чем и выявляется фактор смыкания традиций композиторского творчества и принципов национального мышления.

3. Отмечена новая, более дифференцированная и свободная значимость вертикали в большей степени, чем прежде рассматриваемой как производная от горизонтали данность, в ещё

большей степени расширяющая возможность «вертикализации» мелодических элементов (в частности, благодаря эмансипации диссонанса). Караевская вертикаль - это фактор, также как и горизонталь, обеспечивающий движение материала, его текучесть (свойство, на котором базируется и импровизационная характерность азербайджанской музыки устной традиции), вследствие чего также носит функцию формообразующего фактора в полифонии.

4. Караевский пианизм как явление, неразрывно связанное с ведущими тенденциями в мировом фортепианном исполнительстве, также представлен в цикле как итог большого, объёмного, творческого процесса. Караевский пианизм, отличаясь некоторой внешней аскетичностью, отразил все процессы эволюционного движения его творчества, одновременно влияя на ход развития композиторского мышления, являясь неотъемлемой составной в процессе формирования стилистики.

Итог аналитического исследования «12 фуг» для фортепиано выдающегося азербайджанского композитора К. Караева, привел к результату, подтверждающему мысль о том, что обращение автора этого интереснейшего произведения к полифонической форме сделало его не только хранителем многовековых традиций, но и создателем синтетического стиля, объединившего по многим параметрам тончайшими нитями традиции европейской и национальной азербайджанской музыкальной культуры; стиля в основе которого заложен богатейший потенциал, способствующий рождению новых идей в творчестве композиторов будущего.

#### **Разрешение Комитета по Этике:**

Для этого исследования не требуется одобрения комитета по этике.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Abasova, E. A. (1978). K voprosu nacionalnogo svoebraziya tematizma K.Karayeva. Kara Karayev – Statyi Pisma Viskazivaniya. Sostavitel i redaktor L.V.Karagicheva. (*On the issue of national originality of thematism K.Karayev. Kara Karayev – Articles Letters Sayings*). Compiled and edited by L.V.Karagicheva. Vsesoyuznoe İzdatelstvo Sovetskiy Kompozitor, Moskva, s. 324
- Aliyeva, N. T. (1990). Passakalya i fuga v tvorchestve Kara Karayeva (k probleme vzaimodeystviya klassicheskikh polifonicheskikh form s osnovopolagayushimi chertami Azerbaydjanskoy muziki ustnoy tradicii). (*Passacaglia and fugue in the works of Kara Karayev (on the problem of the interaction of classical poliphonic forms with the fundamental features of Azerbaijani oral tradition music)*). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchennoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya, Kiev, s.3
- Aliyeva, Z. G. (1973). Fortepiannie proizvedeniya Kara Karayeva, nekotore voprosi stilya i interpretacii. (*Piano works by Kara Karayev, some questions of style and interpretation*). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchennoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya, Baku, s.7
- Bati, N. G. (1978). Polifoniya P.Hindemita: na primere simfonicheskikh proizvedeniy. (*Polyphony of P. Hindemith: on the example of symphonic Works*). Avtoreferat dissertacii na soiskaniye uchennoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya, Moskva, s. 4
- Dmitriyev, A. N. (1962). Polifoniya kak faktor formoobrazovaniya. (*Polyphony as a factor of shaping*). Gosudarstvennoye Muzikalnoye İzdatelstvo Leningrad, s. 422
- Dyachkova, L. S. (1994). Garmoniya v muzike XX veka. (*Harmony in the music of the 20th century*), İzdatelstvo “Muzika”, Moskva, s. 110
- Holopova, V. N. (1972). Simmetriya intervalov v muzike Prokofyeva. (*Symmetry of intervals in Prokofiyev’s music*), «SM» №4, s. 100-106.
- İmanova, U. İ. (1990). Klassicizm XX veka i muzika Kara Karayeva. (*Classicism of the 20th century and the music of Kara Karayev*). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya, Tashkent, s.17
- Kohoutek, C. (1976). Tehnika kompoziciyi v muzike XX veka. (*Composition technique in the music of the 20th century*), İzdatelstvo “Muzika”, Moskva, s. 121
- Kurşunet, H. B. (2014). Cemal Reşit Rey’in İki Piyano İçin 12 Prelüd ve Füg Adlı Eserinde Polifonik Form ve Usullerin İncelenmesi. (*Analysis in terms of polyphonic forms and procedurs of the work called 12 preludes and fugues for two pianos by Cemal Reşit Rey*). Erciyes Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, s. 6
- Levaya, T. N. (1975). Otnosheniya gorizontali i vertikali v fugah Shostakovicha i Hindemitha. Polifoniya: Sbornik teoreticheskikh statey. Sostavitel i redaktor K.Yujak. (*Horizontal and vertical relations in the fugues of Shostakovich and Hindemith*). Polyphony: Collection of theoretical articles. Compiler and editor K.Yuzhak, // M.: Muzika, s. 228-248
- Meyer, K. (2006). Shostakovich: Jizn. Tvorchestvo. Vremya. (*Shostakovich: Life. Creation. Time*). İzdatelstvo: Molodaya Gvardiya. s. 169
- Milshtein, Y. İ. (1967). Horosho temperirovanny klavir İ.S.Bacha i osobennosti ego ispolneniya. (*Well Tempered Clavier by J.S.Bach and Features of Its Performance*). İzdatelstvo Muzika, Moskva, s.20

Seyidov, T. A. (1983). 12 fortepiannih fug Kara Karayeva. (*12 Piano fugues by Kara Karayev*).  
Metodiçeskaya razrabotka. Baku, s.7; 9.

