

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
MEMARLIQ VƏ İNCƏSƏNƏT İNSTİTUTU**

QARA QARAYEVİ ANARKƏN

(Məqalələr toplusu)

Bakı - Elm - 2002

Tərtibçi və redaktor - professor, sənətsünaslıq doktoru
Əməkdar incəsənət xadimi Zemfira
Səfərova

Bu kitabda böyük bəstəkar və alim Qara Qarayevə həsr edilmiş elmi konfransın materialları məqalələr toplusu şəklində təqdim edilmişdir. Kitabın ön sözündə Qara Qarayevin yaradıcılığının xasiyyətnaməsi verilmiş, məqalələrdə bəstəkar xalq musiqisinin bilicisi, alim mütəfəkkir, simfoniyaçı kimi təqdim edilmişdir. Kitabda həmçinin onun teatr, opera musiqisi, vokal yaradıcılığında musiqi ilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi, "Çılğın qaskoniyalı" müzikli haqqında araşdırmalar öz əksini tapmışdır. Toplu Azərbaycan və rus dillərindədir.

4905000000
655(07)-2002



Qara Qarayev
Кара Караев
(1918 - 1982)

(Foto T. Salahyundar)
(Foto T. Caharova)

ÖN SÖZ

Zəmanəmizin böyük bəstəkarı, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının akademiki Qara Qarayev dünya miqyasında tanınmış və müasir professional musiqinin inkişafına güclü təsir göstərmiş Azərbaycan musiqi dühalarından biridir. Üzeyir Hacıbəyov məktəbinin münbit zəminində yetişmiş, dərin novator səciyyəli Qarayev sənəti Azərbaycanın dünya musiqi xəzinəsinə bəxş etdiyi ən nadir incilərindəndir. SSRİ xalq artisti, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, SSRİ və Azərbaycan Dövlət mükafatları laureatı Qara Qarayev öz misilsiz əsərləri ilə Ü.Hacıbəyovdan sonra milli musiqimizin sükançısı olaraq, onun milli hüdudlarını genişləndirmiş, Azərbaycanın sərhədlərini aşaraq dünya şöhrəti almağa nail olmuşdur. Bu novator, həmişə yenilik, müasirlik ehtirası ilə alışan bəstəkarın əsərləri Moskva, Leningrad, Kiyev, Daşkənd, Tbilisi, Lvov və b. şəhərlərin konsert salonlarında səslənmiş, baletləri, simfonik musiqisi Çexoslovakiya, Rumıniya, Polşa, Almaniya, ABŞ, İngiltərə, Fransa kimi ölkələrdə dəfələrlə uğurlar qazanmışdır.

Qara Qarayevin yaradıcılıq dünyası rəngarəng və çoxşaxəlidir. Bəstəkar gah qədim tariximizin səhifələrindən söz açır, gah müasir, ən iti, siyasi mövzulara müraciət edir, gah da müasir insan psixologiyasının, mənəvi aləminin dərinliklərini fəth etmək üçün musiqinin əsrarəngiz qüvvəsindən faydalanır. Sənətkarın həm əfsanəvi keçmişə, həm bu günkü qəhrəmanlara, Şərq nağılına, həm də müasir sosial problemləri canlandıran Amerikanın qaranlıq zirzəmilərinə, ispan cəngavərinin sərgüzəştinə müraciət etməsi belə yaradıcılıq qayəsi və ideyası ilə bağlı idi.

Böyük bəstəkarın müxtəlif janrlarda yaratdığı rəngarəng süjetli əsərlərində, o cümlədən proqramlı musiqisində əsas ideya həyatda gözəllik uğrunda, eləcə də sözün həqiqi mənasında insanlıq naminə fəal və barışmaz mübarizə ideyasıdır. Onun musiqisi bütün dağıdıcı qüvvələrə qarşı ittihamedici qəzəblə doludur. XX əsrin bəlkə də ən mühüm problemi olan

müstəmləkəçiliyə, irqi ayrı-seçkiliyə qarşı yönəlmiş milli-azadlıq hərəkatı mövzusunə musiqi sənətində hamıdan əvvəl, demək olar ki, məhz Q.Qarayev müraciət etmişdir. Bəstəkarın musiqisində fəlsəfi vətəndaşlıq fikri ilə dərin psixologizm, musiqi obrazlarının inkişafında dramaturji yönümlük və portret xarakteristikalarının bütövlüyü, lirik dolğun hisslər və ciddi obyektiv sənətkarlıq bir-birini tamamlayır. Qarayev musiqisi böyük fikrin həqiqi, emosional, güclü ehtirash sənətidir.

Qarayev musiqisinin ən ümdə xüsusiyyətlərindən biri onun milli və beynəlmiləl musiqi ifadə vasitələrini böyük istedadla uyuşdura bilməsindədir. Məhz bu cəhət klassik Azərbaycan poeziyası əsasında yazılmış "Leyli və Məcnun" simfonik poemasına, "Yeddi gözəl" baletinə, amerikalı Piter Abrahamson əsərində "İldırımli yollarla" baletinə, Servantesin eyni adlı romanı əsasında yazılmış "Don Kixot" simfonik qravürlərinə və s. əsərlərə geniş dinləyici auditoriyalarının diqqətini cəlb edib, rəğbətini qazandıra bilmişdir.

Qarayev yaradıcılığının bu keyfiyyətini zəmanəmizin böyük bəstəkarı Şostakoviç gözəl izah etmişdir. «Qara Qarayev mənim ən çox sevdiyim bəstəkarlardan biridir. Onun musiqisinin müvəffəqiyyətinin sirri isə milli ənənələrlə, klassik irslə ən müasir musiqi formalarının parlaq, yalnız onun özünəməxsus tərzdə birləşdirilməsidir».

Q.Qarayevin yaradıcılığı barədə söhbət açanda onun bəstəkar kimi formalaşmasında, sənətdə öz yolunu tapmasında böyük xidmətləri olmuş iki şəxsiyyəti yada salmamaq mümkün deyil. Bunlardan biri Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoymuş dahi bəstəkar H.Hacıbəyovdur. O, Q.Qarayev üçün milli musiqi folklorumuzun zəngin aləmini, xalq mahnı və rəqslərimizin, muğamlarımızın, aşıq mahnılarımızın gözəl qaynaqlarını açmışdır. Lakin o, bu zəngin xəzinədən formal şəkildə faydalanmamış, xalq musiqisini, onun müxtəlif formalarını, bədii ifadə vasitələrini özünün yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək yeni mənada, yeni vüsətdə canlandırmışdır.

"Musiqi folklorunun böyük əhəmiyyətini qeyd edərək, mən xalq musiqisini olduğu kimi sitat şəkildə verməyi, xalqın musiqi

şüurunda yaranmış janr və formaları mexaniki köçürməyi özüm üçün yolverilməz hesab edirəm. Xalqdan biz yalnız o zaman götürə bilərik ki, ona artıqlaması ilə qaytaraq" deyə bəstəkarın yeni yaradıcılıq ənənələri məhz bu zəmində yaranıb formalaşır.

Qarayevin sənəti özünün kökləri ilə Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin formaları, obraz dairəsi, lad çaları, inkişaf prinsipləri ilə bağlıdır. Bu əlaqədə bəstəkar müəllimi Ü.Hacıbəyovun yaradıcılıq təcrübəsindən qidalanaraq özünün təkraredilməz şəxsi formalarını tapmışdır.

Lakin Azərbaycan bəstəkarlarının qidalandığı mənbələr təkcə milli incəsənətin çərçivələri ilə məhdudlaşmışdır. O, böyük ustahla dünya musiqi sənətinin realist nailiyyətlərindən faydalanmışdır ki, bu yolda da Qarayevin yol göstərni görkəmli rus bəstəkarı Dmitri Şostakoviç olmuşdur.

Bütün bu münbit mənbələr parlaq şəxsi xüsusiyyətlərə və ən başlıca novator mahiyyətə malik əsrarəngiz Qarayev musiqisinin yaranmasına səbəb oldu. Qarayevin novatorluğu musiqisinin bütün sahələrində özünü göstərir - həm musiqi ifadə vasitələri sistemində, həm musiqi formalarında, həm musiqi janrlarında. hər şeydən əvvəl də mövzu, məzmun dairəsində. Məhz bu böyük sənətkarın novator axtarıları sayəsində Azərbaycan musiqisi müasir incəsənətin ən proqressiv nümunələri səviyyəsinə qalxa bilmişdir.

Öz yaradıcılığında Qara Qarayev, demək olar ki, bütün musiqi janrlarına müraciət etmiş, hər sahədə həqiqi bədii dəyərə malik əsərlər yaratmışdır. Simfoniya və kütləvi mahnı, musiqili səhnə kompozisiyası və estrada miniatürü - bunların hamısını bəstəkar özünə qarşı yüksək tələbkarlıq hissilə, xüsusi sənətkarlıqla yazırdı. Buna görə də Qarayevin hələ tələbbə olarkən yaratdığı əsərləri belə öz bədii qüvvəsini itirməmişdir. Buna görə də bəstəkarın hər yeni əsəri təkcə sənətkarın yeni sözü deyil, həm də Azərbaycan musiqisinin inkişafında yeni dövr və müasir incəsənətin yeni nailiyyəti olmuşdur.

Musiqi teatrı sahəsində sənətkar balet musiqisinin incilərindən sayılan iki əsərini - "Yeddi gözəl" və "İldırımli yollarla" baletlərini yaratmışdır. Hər iki balet təkcə öz Vətəninə

deyil, dünyanın bir çox ölkələrinin teatr sahnələrində müvəffəqiyyət qazanmışdır.

Q. Qarayev Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq müasir bəstəkarlıq texnikasından istifadə edərək milli simfonik janrının inkişafında yeni dövr açmışdır. Onun III simfoniyası, Skripka və simfonik orkestr üçün yazılmış konserti xüsusi əhəmiyyətə malik əsərlərdir. "Leyli və Məcnun" simfonik poeması isə konfliktli dramaturgiyaya malik simfonizmin parlaq nümunəsidir. Müasir simfonizmə bəstəkarın sənət təhəlləri - onun geniş miqyaslı instrumental "lövhlərinin" forma rəngarəngliyi, dramatik həlli, yeni ifadə vasitələri ilə dinləyiciləri heyran qoyur. Bəstəkar kamera musiqisi sahəsində də məhsuldar işləyirdi. Onun bu janrdə yaratdığı əsərlərində obrazların dərin psixoloji və fəlsəfi aləmi bacarıqla açılmışdır. Qarayev fortepiano üçün yazdığı "24 prelüd"də Azərbaycan musiqisində fortepiano üçün o vaxtadək istifadə edilməmiş yeni imkanları açmağa nail olmuşdur.

Qarayev kinofilmlərə və dram tamaşalarına musiqi yazmaqla da müntəzəm məşğul olurdu. Onun musiqisi teatr və ekran sənətinin komponentlərindən biri kimi heç zaman illüstrativ xarakter daşımır, bədii kompozisiyanı tamamlamışdır, aydın müəllif konsepsiyası ilə səciyyələnir və xarakterli etibarlı simfonik silsiləyə yaxınlaşır.

Q. Qarayevin əsərlərinin hətta tam siyahısı belə onun şəxsiyyətinin qiymətləndirilməsində əsas ola bilməz. Q. Qarayev şəxsiyyətinin, yaradıcılığının vüsəti onun Azərbaycan musiqisinin ümumi inkişafında oynadığı böyük əvəzədiməz rolundadır.

Çoxsahəli yaradıcılıq fəaliyyətində Q. Qarayev yalnız bəstəkarlıq çərçivəsinə qapanıb qalmamış, həmşə ölkənin musiqi həyatının mərkəzində olmuşdur.

Q. Qarayev istedadlı publisist idi. O özünün musiqi-estetik görüşlərini bəstəkarlıq sənətinin müxtəlif məsələlərinə, novatorluğa, milli formaya, yaradıcı gənclərin tərbiyəsinə həsr olunmuş müxtəlif məqalə və çıxışlarında qətiyyətlə, həqiqi vətəndaşlıq prinsipliliyi ilə ifadə edirdi. Dəfələrlə bəstəkarların qurultay və plenumlarında ölkənin musiqi həyatının inkişafının mühüm problemləri ətrafında məruzələri ilə çıxış edirdi. Müasir

bəstəkar yaradıcılığının üslubundakı tipik və xarakterik cəhətləri elmi dəlillərlə əsaslandırırırdı.

Q. Qarayev yaradıcı kadrların tərbiyəsinə böyük əmək sərf etmişdir. 1946-cı ildən etibarən Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında bəstəkarlıq sinfini aparan Q. Qarayev, onlarca bəstəkar yetişdirmiş, bütöv bir musiqi-yaradıcılıq məktəbi yaratmışdır. Neçə illər ərzində Q. Qarayev Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katiblərindən biri olmuşdur. O, öz musiqi ictimaiyyətini ABŞ-da, Yaponiyada, Polşada, Almaniya, Çexoslovakiya, Bolqarıstanda, Fransada və digər xarici ölkələrdə dəfələrlə təmsil etmiş, beynəlxalq musiqi müsabiqələrinin, kinofestivallarının işində fəal çalışmışdır.

Bəstəkarın bütün bu xidmətlərini yüksək qiymətləndirən dövlət, onu ən hörmətli fəxri adlara layiq görmüş, dəfələrlə mükafatlandırmışdır. Təsədüfi deyil ki, sənətə, sənətkarə dərin ehtiram, böyük həssaslıqla yanaşan hörmətli prezidentimiz Heydər Əliyev Qarayev musiqisinə, Qarayev sənətinə belə qiymət vermişdir: "Vətənpərvər sənətkar, qüdrətli istedadla malik olan Qara Qarayev doğma Azərbaycanın mədəniyyətinin inkişafına böyük təsir göstərmiş, dünya musiqi mədəniyyətinin xəzinəsini zənginləşdirmişdir. Onun gözəl əsərləri yalnız ona məxsus olan musiqi rəngləri, Qarayev koloriti, yüksək ideyalıq, həqiqi vətəndaşlıq hissləri ilə aşılammışdır. Onlar professionallığın zirvəsini təşkil edirlər. Özünün fəlsəfi fikirlər və insani hisslərlə dolu valehedici musiqisilə Qara Qarayev insanlara daha yaxşı yaşamağa və işləməyə, həqiqi nemətləri qiymətləndirməyə, öz əxlaqi keyfiyyətlərini inkişaf etdirməyə kömək edir..."

...Qarayev bəstəkarlıq məktəbi dəqiq, möhkəm mövqə, bizim ideallara sadıq olmaq, xalqımızın ən qabaqcıl nailiyyətlərini musiqi dili ilə vermək deməkdir".

QARA QARAYEV VƏ XALQ MUSIQISI

SSR-i-n və Azərbaycanın xalq artisti, Dövlət mükafatları laureatı, Sosialist əməyi qəhrəmanı, Respublika Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü bəstəkar Qara Qarayev müasir dünya musiqi sənətinin görkəmli nümayəndələrindəndir. Onun misilsiz əsərləri ölkəmizdə və onun xaricində musiqi teatrlarının klassik repertuarını, məşhur dirijor və ifaçıların proqramlarını bəzəyir.

Q.Qarayev yaradıcılığının geniş şöhrəti, dinləyicilər arasında dərin məhəbbət qazanması hər şeydən əvvəl onun əsərlərinin ideya-məzmununun zənginliyi, sənətkarlıq cəhətdən kamilliyi ilə izah edilir. Q.Qarayevin əsərlərində yüksək vətəndaşlıq pafosu, insanpərvərlik ruhu duyulur, səadət və azadlıq naminə mübarizə vəsüetlə səslənir. Q.Qarayevin əsərlərinin başlıca istiqaməti bəşəriyyəti düşündürən, həyəcanlandıran mühüm ictimai-etik və estetik problemlərin həllinə yönəldilmişdir. Onun diqqət mərkəzində həmişə insanın taleyi, səadəti ilə əlaqədar bəşəri problemlər həlledici rol oynamışdır.

Q.Qarayev musiqidə özünəməxsus təkrarsız və orjinal üsluba malik sənətkarlardandır. Onun sənəti dərin milli zəminə əsaslanmış, həmçinin dünya klassik musiqi ənənələrindən bəhrələnmişdir. O, böyük istedadı və yorulmadan apardığı novator axtarışları ilə klassik musiqi ənənələrini xeyli inkişaf etdirmişdir.

Bəstəkar Azərbaycan musiqisinin müxtəlif janrlarında yaratdığı əsərləri ilə onları zənginləşdirmək sahəsində xüsusi rol oynamışdır. Simfonik musiqi, balet, kamera-instrumental, vokal, kinofilmlərə və səhnə əsərlərinə yazılmış musiqinin inkişafında onun xidmətləri misilsizdir.

Onun "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, "Don Kixot" simfonik qravürləri, "Yeddi gözəl" və "İldırım yollarla" məşhur baletləri, fortepiano üçün "24 prelüdü", "Alban rapsodiyası" və başqa əsərləri melodik gözəlliyi, ahəngdarlığı, parlaq orkestr

koloriti ilə fərqlənir, dərin estetik təsir qüvvəsinə malikdir, dinləyicilərin qəlbini, duyğularını həyəcana gətirir. Təsadüfi deyildir ki, Dmitri Şostakoviç, Yuri Şaporin, Nazim Hikmət, Rəsul Rza, Niyazi və başqa görkəmli incəsənət və mədəniyyət xadimləri Q.Qarayevin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmişlər.

Q.Qarayev yaradıcılığının kökləri milli folklorla dərinəndən bağlıdır. Gənc yaşlarından başlayaraq, ömrünün sonuna kimi bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisini həvəslə öyrənmiş, dərinəndən araşdırmış və milli musiqi melodiyalarından ustalıqla istifadə etmiş, faydalanmışdır. Görkəmli rus bəstəkarı Radion Şadrin Q.Qarayev haqqında demişdir: "O, musiqidə öz üslubunu tapmış və öz məktəbini yaratmışdır. Bu məktəbin çoxlu ardıcılları vardır. O, dünya şöhrəti qazansa da Azərbaycan bəstəkarı olaraq qalır".

Bəstəkarın fəaliyyətində xalq ifaçıları, xanəndə və sazəndələr mühüm yer tutmuş, döno-döno onların ifasında xalq mahnıları və muğamlarını sönməz məhəbbətlə dinləmişdir. Bu ünsiyyət bəstəkarın yaradıcılıq dəstəxətinin formalaşmasına faydalı təsir göstərmişdir.

Q.Qarayev yaradıcılığının formalaşmasında onun sevimli müəllimi Üzeyir bəyin xüsusi rolu olmuşdur. İstedadlı tələbə kimi Q.Qarayev ömrünün sonuna kimi öz müəllimini məhəbbət və hörmətlə xatırlayırdı. Üzeyir bəylə görüşləri və bu nadir şəxsiyyətə ünsiyyətdə olduğu anlar onun yaddaşında əbədi iz buraxmışdır. O, öz müəllimini xüsusi cürəmlə yada salaraq deyirdi: "Həyatda mənim bəxtim gətirmişdir; çünki mən Üzeyir bəyin sinfində oxumuşam... Öz tələbələrindən hər birinə böyük həssaslıqla yanaşmağı bacaran bu dahi pedaqoq eyni zamanda da böyük psixoloq idi. Bu gözəl insanın rəhbərliyi altında biz nəinki Azərbaycan xalq musiqisini sevməyi, həmçinin musiqi folklorunun quruluşundakı aydın sistemi, estetik kamilliyi, məntiqi ardıcılığı araşdırmağa öyrəndik". Daha sonra öz fikrini davam edərək Q.Qarayev deyir: "Həmin vaxtlarda Üzeyir bəyin, onun yaradıcılıq təcrübəsinin, dərin və müdrik fikirlərinin təsiri altında bizim qarşımızda milli bəstəkarlıq məktəbinin mənbəyi kimi folklorun tükənməz imkanları aşkar olundu".

Q.Qarayev sözün əsl mənasında xoşbəxt insan idi. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında oxuduğu illərdə onun ilk musiqi müəllimləri mahir pianoçular və pedaqoqlar V.Kozlov, Q.Şaroyev, P.I.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında isə professorlar A.Aleksandrov, Q.Litinski, S.Vasilenko, L.Mazel və zamanəminin görkəmli bəstəkarı D.Şostakoviç olmuşlar.

D.Şostakoviçlə ünsiyyətdə olduğu illərdə Q.Qarayevin bir sənətkar kimi formalaşmasında müəllimin təsiri xüsusilə qeyd olunmalıdır. Eyni zamanda, Moskvada yaşadığı illərdə görkəmli musiqi xadimləri ilə ünsiyyəti nəticəsində əldə etdiyi bədii təəssüratın bolluğu, paytaxtın konsert və teatr həyatının zənginliyi Q.Qarayevin istedadını, bədii görüş dairəsini daha da genişləndirmiş, yaradıcılığını zənginləşdirmişdir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında oxuduğu illərdə Q.Qarayev xalq musiqisini öyrənməyi, onun sirlərinə yiyələnməyi, nəşildən nəsilə keçən bu sənətin ifaçıları ilə təmasda olmağı özü üçün vacib bilirdi. Elə bu məqsədlə, 1932-ci ildə Konservatoriyada gözəl müğənni Bülbülün rəhbərliyi ilə Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinəsi yaradıldıqdan sonra, Q.Qarayev bu musiqi kabinəsinin işində fəal iştirak edirdi. O, 1937-ci ildə bəstəkar Cövdət Hacıyev və musiqişünas Məmməd Saleh İsmayılova birlikdə Şəki şəhərində ekspedisiyaya rəhbərlik etməsi və orada xalq arasında tanınmış istedadlı musiqiçiləri dinləyib, onları fonografa yazmış, sonralar isə xalq musiqisi nümunələrini nota salmışdır.

Q.Qarayev həmin illəri xatırlayaraq yazmışdır: "Elmi Tədqiqat Kabinəsinin rəhbəri Bülbül məni xalq musiqisi üzrə işləməyə cəlb etdi. Mən aşıq yaradıcılığını, muğamları, xalq mahnılarını və oyun havalarını fonovaliklərə yazıb, onların üzərində işləyirdim. Beləliklə, xalq musiqisi ilə ciddi surətdə üz-üzə gəldim və xalq yaradıcılığına xas olan zənginliyə heyran oldum. Şəki şəhərində ekspodisiyada olduğum zaman mən bir sıra qeydlər etmişdim. Bu səfərin nəticəsi çox əhəmiyyətli oldu, çünki mənim eşitdiyim xalq mahnısından biri Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış "Könül mahnısı" kantatamın əsasını təşkil etdi.

Bu əsərin yüksək bədii dəyərə malik olması onun ən kiçik detallarına qədər Azərbaycan xalq musiqisi ilə bağlılığından irəli gəlirdi".

Ekspedisiya zamanı Q.Qarayev yüksək təşkilatçılıq keyfiyyətlərini də nümayiş etdirir. Şəkidə öz yoldaşları ilə birlikdə xalq arasında geniş tanınmış istedadlı musiqiçiləri dinləyir və onların arasında böyük ifaçılıq xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, Ç.Bayramov, A.Məmmədov, V.Məhərrəmov və R.Cəfərovdan ibarət, zurnaçılar dəstəsini bəyənir və onları Bakıya M.Maqomayev adına Dövlət Filarmoniyasında konsertdə çıxış etməyə dəvət edir. Eyni zamanda, həmin ansamblı, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənət ongünlüyündə iştirak etmək məsələsini respublika rəhbərliyinin qarşısında qaldırır. Q.Qarayevin təklifi bəyənilir və həmin ifaçılar Moskvada ongünlükdə iştirak edir və uğurlu çıxışlarına görə hökumət tərəfindən mükafata layiq görülürlər.

Bundan başqa, ekspedisiya zamanı Q.Qarayev tütək çalan, gözəl oxuyan, mahnıların musiqisini və mətnini özü bəstələyən 13 yaşlı məktəb şagirdi Abbas Abdullayev ilə də maraqlanır. Uşağın istedadını hiss edən Q.Qarayev onu Bakıya gəlməsi və musiqi məktəbində təhsil alması məsələsini Şəki şəhər rəhbərliyi qarşısında qaldırır və uşaq Bakıya gəlir, öz təhsilini şəhər musiqi məktəbində davam etdirir. Sonralar həmin uşaq uzun zaman Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında mahnı və rəqs ansamblının solisti kimi çıxış edirdi.

Ekspedisiyadan qayıdandan sonra Q.Qarayev xalq musiqisini daha da dərinlən öyrənməyə ehtiyac duyaraq, xalq peşəkar ifaçıları ilə yaxın ünsiyyət yaradır. Bu baxımdan məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu və tarzən Qurban Primov ilə onun dostluğu bəhrəli olur. Belə ki, 1939-cu ildə Q.Qarayev Cabbarın ifasında "Leyli", "Şirin" və "Sarənc" təsniflərini nota alır və onlardan simfonik orkestr üçün yaratdığı əsərində istifadə edir. Qurban Primovun ifasında isə "Şur" muğam dəstgahını nota salır. Q.Qarayevin bu not yazısı bəstəkarın əsərlərində də xüsusilə görkəmli musiqişünas, sənətsünəşliq doktoru, professor V.M.Belyayevin Moskvada nəşr olunmuş "SSRİ xalqlarının

musiqi tarixi oçerkləri" adlı əsərində öz əksini tapır. Bundan başqa həmin kitabda Q.Qarayevin nota aldığı "Döyüş", "On dörd", "Gəlin qarşılama" və başqa xalq mahnıları, oyun havaları da çap olunur.

Q.Qarayev öz əsərlərində "Rast", "Cahargah", "Bayatı-Şiraz", "Humayun" muğamlarından istifadə etmişdir. Onun "Yeddi gözəl" baletində, "Leyli və Məcnun" simfonik poemasında, "Xəzər neftçilərinin mahnısında", xalq çalğı alətləri üçün "Marş" və başqa əsərlərində muğamların ruhu aydın duyulur.

Yaradıcılığında olduğu kimi, şəxsi həyatında da Q.Qarayev daim doğma xalqı ilə milli musiqi ifaçıları ilə ünsiyyətdə olmuş, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov kimi sənətkarlarla dostluq etmişdir.

Q.Qarayev eyni zamanda öz yaradıcılığında başqa xalqların folkloruna da müraciət etmişdir. Lakin o, heç vaxt milli musiqini stilizasiya etmək yolu ilə getməmiş, ondan yaradıcı şəkildə istifadə etmiş, milli və beynəlxalq ənənələrin sintezinə nail olmuşdur.

Q.Qarayevin Azərbaycan xalq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin və nəzəri məsələlərinin araşdırılması sahəsində apardığı fəaliyyəti də diqqətəlayiqdir. Bu baxımdan onun "Üzeyir Hacıbəyov -Azərbaycan opera musiqisinin banisidir", "Xalq üçün yaratmalı", "F.Əmirovun simfonik muğamları", "Muğamdan simfoniyyadək" kimi EA-nın "Xəbərlərində" çap olunmuş elmi məqalələri olduqca maraqlıdır.

Q.Qarayev daim deyirdi: "Bütün həyatım boyu mən öz xalqımla, onun özünəməxsus mədəniyyəti ilə bağlı olmuşam. Bu xalqı mən öz müdrik müəllimim hesab edirəm".

Azərbaycan xalqı öz görkəmli oğlunu həmişə yüksək qiymətləndirmişdir. Bu gün, görkəmli sənətkarımızın xatirəsi böyük ehtiramla yad edilir. Q.Qarayevin ölməz musiqisi bizim üçün əziz olduğu kimi, gələcək nəsillər üçün də həmişə doğma və yaxın olacaqdır.

QARA QARAYEVİ ANARKƏN

(QARA QARAYEV ALİM VƏ MUSIQİ MÜTƏFƏKKİRİ KİMİ)

İyirmi birinci əsrin əvvəllində musiqi elmimizin tarixinə nəzər salarkən, onun korifeyləri Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir Hacıbəyov kimi sənətkarlar və alimlər ilə bir sırada, mən bizim müasirimiz olmuş Qara Qarayevin də adını böyük ictimaiyyətə çatdırmaq istərdim. Yuxarıda adlarını sadaladığım bu alimlərimizin hər biri musiqi haqda risalələr, traktatlar yazmış, qiymətli elmi əsərlər qoyub getmişlər.

Qara Qarayevin sırf musiqi elminə, nəzəriyyəsinə, musiqi estetikaya aid xüsusi tədqiqatı olmamışsa da, onun zəngin elmi-publistik irsi, 40 il ərzində yazdığı çoxlu məqalələri, resenziyaları, məruzə və çıxışları, müsahibələri, incəsənətin bir sıra vacib problemləri - xalqçılıq, millilik, beynəlmillilik, ənənə, novatorluq və s. haqqında fikirləri, düşüncələri, görüşləri, elmi müddəaları, ona böyük müfəkkir alim kimi Azərbaycan musiqi elmində möhkəm və şərəfli yer tutmasına haqq qazandırır. Sənətin bir çox önəmli problemlərinin sənətkar tərəfindən təhlili və tədqiqi, alimin qiymətli elmi, musiqi-estetik konsepsiyasını təşkil edir ki, bizim söhbətimiz də elə bu barədədir.

Qara Qarayev zəngin dünyagörüşünə, ensiklopedik biliyə, fəlsəfi ümumiləşdirmələrə, geniş erudisiyaya, iti zəkaya malik alim idi. O, musiqi elminin son nailiyyətlərini böyük dəqiqliklə öyrənmiş, mənimsəmiş, dünya musiqisinin, eləcə də ədəbiyyatının, rəssamlığının, teatrının gözəl bilicisi olmuşdu.

Q.Qarayev həm də parlaq natiq və sərrast söz ustası idi. Alimin ehtirash, alovlu çıxışları, musiqimizin ən aktual problemləri ilə zəngin məruzələri heç kəsi laqeyd, etinasız qoymurdu. Onun hər çıxışı, məruzəsi böyük auditoriya toplayaraq, mən deyərdim ki, musiqi həyatımızda xüsusi hadisəyə

çevrildi. Bu barədə alimin pianoçu və bəstəkar Vaqif Mustafazadənin, eləcə də Rafiq Babayevin iştirakı ilə apardığı çaz haqqında maraqlı mühazirələrini, bəstəkarların, xüsusən üçüncü və dördüncü qurultaylarında etdiyi dolğun məruzələrini, müasir qərb musiqisinin son nailiyyətləri haqqında söhbətlərini göstərmək istədim. Bura Qarayevin Şönberq, Berq, Vebern, Messian, Lütoslavski, Stravinski, Hindemit kimi Qərb bəstəkarları haqqında tələbələrinə verdiyi bilikləri, məlumatları da əlavə etmək yerinə düşərdi.

Q. Qarayev bir çox xarici ölkələrdə keçən beynəlxalq konfranslarda və simpoziumlarda Sovet musiqisinin ləyaqətli və səlahiyyətli nümayəndəsi və elçisi kimi dəfələrlə çıxış etmişdir. Onun son çıxışlarından biri də İtaliyada "Sovet musiqisinin vacib prinsipləri" mövzusunda etdiyi məruzəsi olmuşdu.

Qara Qarayev XX əsri musiqi termini ilə molto accelerando e crescendo kimi müəyyənləşdirmişdir, bu, yəni hərəkəti sürətləndirib səslənməni gücləndirmək deməkdir. Q. Qarayevin özü bu tempə riayət edərək yazıb yaratmışdır. Bəstəkarın hər bir əsərinin premyerası musiqimizin bayramına çevrilmiş, musiqimizdə dönüş yaratmışdır. Belə əsərlərdən "Çilgin qaskoniyalı" müzikli, üçüncü simfoniyası, skripka üçün konserti, "Don Kixot" simfonik qravürləri, "İldırımli yollarla" və ondan əvvəl "Yeddi gözəl" baletləri, ilk əsərlərindən "Leyli və Məcnun" simfonik poemasıdır. Eləcə də kino filmlərə, teatr tamaşalarına yazdığı musiqini, fortepiano üçün 24 prelüdini göstərmək olar. Bu bəstəkarın əsərlərinin, əlbəttə tam siyahısı deyil, hələ neçə-neçə tamamlanmamış əsəri arxivində qalmışdır. Xəzər neftçilərinin həyatına həsr edilmiş "Uşaqlarsız şəhər" oratoriyası, Anri Barbüsün əsəri əsasında "Zəriflik" monooperası və son həyata keçməmiş planlarından - yeddi muğam əsasında yenə "Leyli və Məcnun" mövzusunda sintetik musiqi-səhnə əsəri...

"Müasirlik mənim qəlbimi daha çox həyəcanlandırır" - deyə etiraf edən bəstəkar əsl mənada müasir əsərlər yaratmışdır, həm məzmun, forma, həm də musiqi dili etibarilə.

Bəstəkar-alim Q. Qarayevin publisistikasında da bu tezis, çağırış qırmızı xətt kimi bütün yazılarından keçir. Bəzi yazıların

elə sərlövhələrini götürək. "Müasirlik - bütün məsələlərin məsələsidir", "Vaxtın nəbzi", "Bu gün bizi düşündürən nədir?", "Yeniliyi görmək və tərənnüm etmək", "Vaxt ilə ayaqlaşmaq", "Əsrlə bir olmaq" və sair, sair.

Müəllimi Üzeyir bəy kimi Qarayevin yaradıcılığında da nəzəriyyə və bəstəkarlıq paralel inkişaf etmiş, sıx əlaqədə olmuş və bir-birini tamamlamışdır. Üzeyir Hacıbəyovdan sonra musiqi sahəsində Azərbaycan Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü məhz Qara Qarayev seçilmişdir.

Qara Qarayev Üzeyir Hacıbəyovun musiqi əsərlərinin akademik nəşrinin də baş redaktoru idi. Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsini əbədiləşdirmək məqsədi ilə hələ 1948-ci ildə Nazirlər Soveti bəstəkarın musiqi irsini nəşr etmək haqqında qərar qəbul etmişdi. Uzun illər bu nəşr ərəfəyə gəlmirdi və bunun səbəbini gah şlyazmaların azlığında, gah belə nəşr üçün bizdə metodologiyanın olmamasında, gah da maliyyə məsələlərində görürdülər.

Hal-hazırda Akademiyanın "Musiqi sənəti" şöbəsinin hazırladığı bu nəşrin dörd kitabdan ibarət üç cildi artıq çapdan çıxmışdır. Birinci iki cild "Leyli və Məcnun" operasının partiturası və klaviridir, üçüncü cild "Koroğlu" operasının partiturasıdır. Bu cildləri çapa hazırlayan, onların giriş məqalələrinin və elmi şərhlərinin müəllifi və həm də nəşrin redkollegiyasının üzvü kimi, mən dəfələrlə böyük bəstəkarla görüşmüşdüm. O vaxt o, Moskvada yaşayırdı. Məndə dərin iz buraxmış bu görüşlər, bu təmaslar haqqında xatirələr, əlbəttə, ayrıca bir yazının mövzusuudur.

Mənim Q. Qarayevə təqdim etdiyim birinci cildin materiallarına o, baxıb öz qeydlərini edəndən sonra, cildi çapa imzaladı. Yadımdadır, partitura haqqında belə ifadə işlətdi: "Çox ağ partiturasıdır". Mən istədim etiraz edib deyəm ki, axı bu müasir musiqi partiturası deyil, "Leyli və Məcnun"dur. Amma susdum. Qara müəllim özü gözəl bilirdi ki, bu onun sevdiyi və qiymətləndirdiyi "Leyli və Məcnun" operasıdır. O, "Leyli və Məcnun"u musiqimizin "memorial dəyərli" əsəri adlandırırdı. Sonra birinci cildin musiqi redaktoru bəstəkar Nazim

Əliverdiyəyova kiçik bir məktub yazıb müəyyən yerlərdə nəfəslərlə əhatələndirilmiş ştrixlərin, nüansların və artikulyasiyanın dəqiqləşdirilməsini məsləhət gördü. Mən bu məktubu Nazim müəllimə çatdırdım. O, məktubu oxuyub Qarayevin qeydlərini sözsüz qəbul etdi və göstərişlərini yerinə yetirdi. "Leyli və Məcnun"un partiturasının çapa getməsinə razılığını verəndən sonra, Qarayevin dediyi sözlər mənim xatirəmdən heç vaxt çıxmır. O, etiraf etdi ki, bəzi şəxslər bu nəşrin gecikməsində məni çox günahlandırmışlar. Guya mən onun həyata keçməsinə istəmirəm, yubadırəm, bu ağ yalandır. Axı, bu böyük işi mən yox, Akademiyamın əməkdaşları görməli idi. Allaha şükür ki, bu iş yerindən tərəpəndi və indi inanıram ki, yoluna düşəcək. Buna görə sizə "sağ ol" deyirəm.

Ümumiyyətlə, elmə mənə ilk vəsiqəni Qara Qarayev vermişdir. Aspiranturaya daxil olarkən, ixtisasdan imtahana qəbul edən komissiyanın sədri Qara Qarayev olmuşdu. Mənim namizədlik dissertasiyamın avtoreferatına ilk rəyi Qara müəllim yazmışdı. Avtoreferatla tanış olduqdan sonra o, işlə maraqlanıb dissertasiyanın özünü tələb etmişdi. Yadımdadır, oğlu Fərəc ilə işi Qara müəllimə göndərmişdim.

1973-cü ildə isə Moskvada "Sovetski kompozitor" nəşriyyatında çıxan "Üzeyir Hacıbəyovun musiqi-estetik görüşləri" adlı mənim ilk kitabıma ön sözü də Qara Qarayev yazmışdır. Ona görə mən Qara müəllimə həmişə minnətdaram. Bu yazının əlyazmasını isə qiymətli bir sənəd kimi arxivimdə saxlayıram.

Əgər Qara Qarayevin musiqi əsərlərinin əksəriyyəti təhlil edilmişə, onun elmi irsi yalnız indi araşdırılır. Qarayevlə görüşlərimizin birində mən alimin publisistikasının kitab şəklində çap olunması haqqında söhbət saldım. O, böyük təvazökarlıqla qeyd etdi ki, hələ yazılan məqalələr, deyiləsi fikirlər çoxdur. Amma bir gün mən olmayanda, - o əlini ürəyinin üstünə qoydu, - bu işi görməyi, məqalələrimi toplayıb çap etməyi sizə həvalə edirəm. Bizim gələcək görüşümüzsentyabrda olmalı idi. Lakin olmadı. O, daha yeni məqalələr yazmadı, məruzələr etmədi.

1988-ci ildə "Elm" nəşriyyatında "Qara Qarayev. Elmi publisistik irsi" adlı kitabın tərtibçisi, ön sözün və şərhlərin müəllifi kimi, mən qeyd etmək istərdim ki, bu kitabda alimin 1938-1988-ci illər ərzində qırx illik elmi-publisistik fəaliyyəti, müəyyən ixtisarla, öz əksini tapmışdır. Olunan bu ixtisarla isə alimin özünün istəyi və razılığı ilə edilmişdir.

Yadımdadır, mən Qarayevin bir çıxışını və hansısa məqaləsini nə Bakıda, nə də Moskvada, hətta məşhur Lenin kitabxanasında tapa bilmədim. Ona görə bəstəkarın özünü müraciət edib ondan bu materialları, heç olmasa bir-iki günə, mənə verməsini xahiş etdim. Məni təccübləndirən Qara müəllimin cavabı oldu. O, dedi ki, özündə heç bir çıxışını, məqaləsini, məruzəsini saxlamır. Ona görə bu materiallar onda yoxdur. Qeyri-ixtiyari Boris Pasternakın məşhur şərinin bu misraları yadıma düşdü:

Yaxşı deyil məşhur olmaq, tanınmaq
Yüksəklərə bu qaldırır adamı
Nə lazımdır arxiv yığmaq, toplamaq
Matah bilib hər bir cızma-qaranı

Üç hissəyə bölünən bu kitabda toplanmış məqalələr və resenziyalar, məruzələr və çıxışlar, müsahibələr və söhbətlər xronologiya üzrə verilmişdir ki, bu da böyük sənətkarın publisist və musiqi-alim kimi yaradıcı və elmi yolunun inkişafını təhlil etməyə imkan verir. Bu məcmuə, musiqi ictimaiyyətini, mütəxəssisləri və eləcə də geniş oxucu kütləsini Qara Qarayevin - bəstəkar, alim, müəllim və ictimai xadim kimi çoxşaxəli yaradıcılığının vacib, son dərəcə maraqlı və az öyrənilən sahəsi ilə tanış edir¹.

Q. Qarayev məqalələrində nə barədə yazırsa yazsın, məruzə və çıxışlarında nə haqda danışdırsa danışsın, o, həmişə ardıcıl, prinsiplial mövqə tutmuş, öz əqidəsini, ideallarını qoruyub

¹ Qara Qarayev Elmi-publisistik irsi. Bakı Elm.1988. Tərtibçi giriş məqaləsinin və şərhlərin müəllifi Zəmfira Səfərova'dır

müdafisə etmiş, sənətdə mütərəqqi demokratik prinsiplərə əsaslanmışdır.

Alimin publisistikasında irəli sürülən problemlərin müəyyən qismi aşağıdakılardır: sənətdə müasirlik, sənətkarın cəmiyyətdə rolu, bəstəkarlıq sənətkarlığının problemləri, millilik və beynəlmillilik, ənənə və novatorluq, musiqi folkloruna və musiqidə faciə kateqoriyasına münasibət, caz və etsrada musiqisi, bədii zövq və texnologiya problemləri, bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti və gənc Azərbaycan bəstəkarlarının təbiyisi, musiqimizdə müxtəlif janrlar və ansambların inkişafı və sair, sair.

Q.Qarayev məqalələrində böyük professionalıqla müəllimləri Ü.Hacıbəyov və D.Şostakoviç, müasirləri S.Prokofyev, İ.Stravinski, A.Xaçaturyan, A.Balaçivadze kimi məşhur bəstəkarların yaradıcılığını təhlil etmiş və onları yüksək qiymətləndirmişdir. Bu cəhətdən müəllimləri Ü.Hacıbəyov və D.Şostakoviç haqda məqalələr xüsusilə seçilir. Əlbəttə, bir məqalədə Qarayevin qoyduğu və araşdırdığı bütün problemlər haqqında danışmaq mümkün deyil. Ona görə mən bəzi problemlərin müəyyən aspektləri üzərində dayanacam.

Q.Qarayev "Sovetskaya muzıka" jurnalında "Bu gün bizi düşündürən nədir?" adlı məqaləsində elmi və tənqidi fikrin inkişafının zəruriliyini qeyd edərək yazırdı: "Ən aktual problem olan millilik və beynəlmilliliyin qarşılıqlı əlaqəsinin hərtərəfli öyrənilməsi üçün ehtiyac vardır. Məlumdur ki, bu məsələdə çoxmillətli sovet mədəniyyəti zəngin təcrübə toplamışdır"¹.

Bu problem Q.Qarayevin özünün həm bəstəkarlıq yaradıcılığında, həm də elmi nəzəriyyəsində dərin həllini tapmışdır. Qeyd edək ki, hər bir böyük sənətkar kimi Qarayevin yaradıcılığında da millilik özünəməxsus bir formada təzahür etmişdir. Onun ilk əsərləri "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, "Yeddi gözəl" baleti və son, üçüncü simfoniyası, skripka üçün konsertində millilik müxtəlif cür özünü büruzə vermişdir. Bu da təbii, çünki millilik özü dəyişməz bir keyfiyyət deyil, müxtəlif

bəstəkarların əsərlərində müxtəlif cür meydana çıxdığı kimi, eyni bir bəstəkarın müxtəlif yaradıcılıq mərhələlərində də inkişaf edir, dəyişir. Qarayevin son əsərlərində artıq milliliyin tanış, məlum olan xallarını eşitmək və ya duymaq çətindir (məsələn, 3-cü simfoniyanın ikinci hissəsindəki aşıq səsləmələri kimi), bu üzvdə surətdə əsərin bütün obraz sistemində aşılıdır.

Qarayevin musiqisi sözün yüksək mənasında bəşəri, beynəlmill keyfiyyət daşıyan bir sənətdir. Bəstəkar, hətta seçdiyi ədəbi mövzular cəhətdən də yalnız milli ədəbiyyatımızla məhdudlaşmır. O, Nizami, Səməd Vurğun, Rəsul Rza poeziyasıyla bərabər, Şekspir və Servantes, Puşkin və Ömər Xəyyam, Lermantov, Lope de Veqa və Rostanın obrazlarına müraciət edir. Nazim Hikmət, Lenqston Hyüz, Vsevolod Vişnevski, Piter Abrahams kimi XX əsr sənətkarlarının əsərlərindən ilhamlanır.

Bəstəkarın yaradıcılıq coğrafiyası da genişdir. Qarayev ilk Azərbaycan bəstəkarı idi ki, digər xalqların musiqi folkloruna müraciət etmişdir. Afrikadan Vyetnama qədər müxtəlif xalqların musiqi folkloru Qarayevin yaradıcılıq süzgəcindən keçib yeni keyfiyyət qazanmışdır.

Böyük rus şairi A.S.Puşkin qeyd etmişdir ki, Şekspir kimdən yazırsa yazsın, Danimarka şahzadəsi Hamletdənmi, zənci Otelladanmi, italyalı Romeo və Cülyettadanmi, hər əsərində o, ingilis olaraq qalır. Musiqidə də belədir. Qarayevin yaradıcılığında da belədir.

Qarayevin müxtəlif xalqların həyatını əks etdirən, müxtəlif millətlərin musiqi folkloruna əsaslanan əsərlərini dinlədikdə belə, biz onların məhz Azərbaycan bəstəkarı tərəfindən duyulub yazıldığını deyə bilərik. Bəstəkar özü bu barədə belə yazır: "Bəzən yaradıcılıqda milli ənənələr sövqi-təbii meydana çıxır. Mən ispan, bolqar, vyetnam mövzuları əsasında musiqi yazıram. Mənə isə deyirlər ki, bu əsərlərdə mənim milliyyətimin, mənim Azərbaycan əllərimin izi qalır. Mən bunun necə baş verdiyini aydınlaşdırma bilmirəm və bu barədə heç düşünürəm!"

¹ Qara Qarayev. Elmi-publisistik irsi. Bakı, Elm, 1988, s.139

¹ Qara Qarayev. Elmi-publisistik irsi. Bakı, Elm, 1988, s.331.

Professional bəstəkarlıq yaradıcılığının folklorla əlaqəsi müddəası Qara Qarayevin yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində yazdığı məqalələrin, məruzələrin, müsahibələrin ana xəttini təşkil edir. O, müsahibələrin birində sənətkarın xalqla əlaqəsi haqqında belə demişdir: "Xalqla olan əlaqə kompaniya deyil, ekskursiya deyil... zavoda getdin, zavoddan gəldin. Əsl sənətkar bioloji və sosioloji cəhətdən xalqa məxsusdur, onun bir hissəsidir"¹.

Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında etdiyi məruzədə Qarayevin folklorla olan münasibəti dəqiq formalaşmış parlaq konsepsiya almışdır. Alim xalq musiqisini müxtəlif dərəcələrdə yerləşən neft qatlarına bənzədirək bu haqda belə demişdir: "Hələ 70-80 il əvvəl Abşeronda bir neçə metrlik quyu qazanda neft fontanı xoşbəxt sahibkarı varlandırdı. Bir az sonra dayaz quyular qazıb nefti jalonkalarla dartmağa başladılar. Varlanmaq ehtirası ilə adamlar üst qatların sərvətini vəhşicəsinə çəkiş qurtardılar. Yuxarı qatlar kasıblaşanda nefti mürəkkəb qurğularla çıxarmaq lazım gəldi"².

O, xalq musiqisinin də taleyini buna bənzədir və elə bil bu prosesi qabaqlayaraq yazır: "Gəlin bu barədə düşünək. Biz bu sərvəti həddən artıq asan yolla əldə eləmirikmi? Bu əlimizin altında olan üst qatları insafsızcasına istismar etmirikmi? Xalq musiqisinin həqiqətən tükənməz olan qaynaqları haqqında düşünmək vaxtı çatmayıbmı? Onun əsas zənginliyi üstə deyil, düşündüyümüzdən daha dərinlikdədir və biz oraya enmək üçün lazımı "texniki vasitələrlə silahlanmalıyıq". Bu baxımdan Qarayev Üzeyir Hacıbəyov, Dmitri Şostakoviç, İqor Stravinski, Bela Bartok kimi bəstəkarların yaradıcılığını misal götürür.

Novator sənətkar olan Qara Qarayev həmişə həyatda yeniliyi, öncə də dediyimiz kimi müasirliyi görməyə və onu musiqidə tərənnüm etməyə çağırırdı. Eyni zamanda o, yeni ideyaları musiqidə yeni dil, yeni texnika və ifadələrlə əks etdirməyə çalışırdı.

¹ Qara Qarayev: Elmi-publistik irsi, Bakı, Elm, 1988. s.245

² Elə orada. s.331.

Hələ 1961-ci ildə Amerika Birləşmiş Ştatlarının Los-Anceles şəhərində keçən Beynəlxalq musiqi festivalından qayıdan Qarayev öz təəssüratını ifadə edərək belə demişdir: "Biz onlardan əlli il geri qalmışıq". Elə bundan sonra o, Qərbin musiqi sistemlərini, texnologiyasını öyrənməyə başlayır və bunun üçün çox vaxt, güc, enerji sərf edir.

Bu baxımdan alimin "Voprosı literaturı" jurnalındakı müsahibəsi ilə tanış olmaq maraqlıdır. Bəstəkar etiraf edir ki, müasir musiqi sistemlərinin, həmçinin dodekafoniyanın nəzəriyyə və təcrübəsinin əsaslarını öyrənmək üçün çox vaxt sərf edib. Lakin bu yazı texnikasını alim Şönberqdən (həmin texnikanın yaradıcısıdır - Z.S.) fərqli olaraq digər etik və estetik məqsədlər üçün istifadə etmişdir. O, yazır ki, "3-cü simfoniya mənə yeni dilin müasir dövrün ruhunu daha gözəl əks etdirməyə qadir olduğunu deməyə çalışmışam. Bu dil yaradıcı individuallığı məhv eləmir və musiqini milli özünəməxsusluqdan da məhrum etmir. Belə ki, Şönberq texnikasının qaydaları çərçivəsində 3-cü simfoniya milli Azərbaycan mövzusu verilir. Mənə elə gəlir ki, bu, çox şey deməkdir".

Çox maraqlı və səciyyəvi haldır ki, bəstəkarın son əsərlərini eşidən Qərb musiqiçiləri dəfələrlə etiraf etmişlər ki, Qarayevin bu əsərləri Qərb "seriyaçıları"nın əsərlərinə heç bənzəmir. Bu da təbiidir, çünki dodekafoniya bəstəkar üçün heç vaxt bir məqsəd rolunu oynamamış, yalnız texniki vasitə olmuşdur. Elə ona görə son səhnə əsəri olan "Çilgün qaskoniyalı" müzikində bəstəkar artıq bu vasitədən, üsuldən istifadə etməmişdir.

Müsahibələrinin birində Qarayev novatorluq probleminə özünün münasibətini belə bildirmişdi: "Əgər sənətkar öz dövrünün ideyaları və hissləri ilə yaşayırsa və əgər onları öz dövrünün vasitələri ilə əks etdirmək üçün dəqiq və doğru forma tapırsa - bu novatorluqdur. Biz hamımız vasitələr axtarıyıq - bunlar adi və qeyri adi ola bilər. Lakin hər halda bunların hamısı yalnız və yalnız fikri ifadə etmək üçün lazımdır"¹.

¹ Qara Qarayev: Elmi-publistik irsi, Bakı, Elm, 1988. s.332.

Qarayev müxtəlif illərdə, müxtəlif məqalə və çıxışlarında Azərbaycan Musiqisi mədəniyyətində Şərq və Qərbin sintezi, vəhdəti haqqında danışır. O, bu sintezi Şərq və Qərbin mücərrəd toqquşmasında deyil, onların milli mədəniyyətlərinin yaradıcı təcrübəsinin qarşılıqlı əlaqəsində, beynəlmiləl yaxınlığında görürdü.

Bu barədə başqır yazıçısı R.Xakimova verdiyi müsahibədə Q.Qarayev Qərbin və Şərqlin lap əvvəldən onun təhsilində, yaradıcılığında vəhdətdə olduğunu qeyd edirdi: "Axı, mən oxumağa Bakıda Hacıbəyovda başlamışam, Moskvada Şostakoviçdə isə təhsilimi bitirmişəm. Ona görə Qərb və Şərq lap əvvəldən məndə bir vəhdət təşkil etmişlər. Mən sanki iki ananın öglüyəm".

Müsahib Xakimovun Azərbaycan musiqisinin dünya musiqisinə daxil olması nə dərəcədə güclüdür sualına bəstəkar belə cavab vermişdi: "...Belə fikirləşmək düzgün deyil. Bu bizim, bu da dünyanın naliyyətləridir. Axı, biz də bu dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümumdünya işinin bir hissəsidir"¹.

Qeyd edək ki, görkəmli musiqi alimi-nəzəriyyəçisi L.Mazel müasir musiqinin inkişaf yolları haqqında yazarkən, mütərəqqi dünya musiqisinin inkişafına böyük təsir göstərən müasir bəstəkarlar - Qerşvin, Albenis, de Falya, Bartok, Villa Lobos, Voan Uilyams və başqalarının sırasında Qara Qarayevin də adını çəkmişdir.

Qara Qarayevin dahi şair Nizaminin yaradıcılığına həsr edilmiş "Əsrlərin sönməz məşəli" adlı məqaləsi bu cəhətdən səciyyəvidir. Məqalədə Qarayev deyir ki, Nizaminin böyüklüyünü göstərmək üçün özündən sonrakı əsrlərdə müxtəlif millətlərin sənətkarlarına təsir etməsindən, həm də dərinə təsir etməsindən əsaslı sübut tapmaq olarmı? Bu təsir rəssamlıqda, nəqqaşlıqda, memarlıqda, musiqidə, xalçaçılıqda və sənətin başqa sahələrində də nəzərə çarpmaqdadır. Nizami Gəncəvi yalnız Şərqdə deyil, Qərb ölkələrində də məşhurdur. Onun cahanşüml

əsləri yüz illərdən bəri Avropa dillərinə tərcümə olunur. 18-ci əsrin dahi alman şairi Hotenin Nizamidən hörmət və pərəstişkarlıqla bəhs etməsi təsadüfi deyil. Bəzi xalqların Nizamini öz şairləri adlandırması da maraqlıdır. Yaradıcılığı ilə bütün xalqları, bütün bəşəriyyəti düşündürən məsələləri əhatə edən humanist, bütün millətlərin şairi adlanmağa layiqdir. Bununla bərabər o, əsl Azərbaycan şairidir.

Elə bu mövqedən Qara Qarayev "Molla Nəsrəddin" jurnalının redaktoru, böyük demokrat yazıçı Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığının əhəmiyyətini qiymətləndirirdi. Qarayev belə hesab edirdi ki, onun qəhrəmanları ilk baxışdan oxuculara və tamaşaçılara cılız, əhəmiyyətsiz görünə bilər. Lakin onların humanizmi, daxili aləmi, demokratik fikirləri, məişəti elə böyük ustahla açılır ki, bu surətlər və onların konkret milli hissləri ümumbəşəri və dərin fəlsəfi əhəmiyyət kəsb edirlər. Bu adi insanların idealları və faciəsi bütün hüquqsuz xalqların idealları və faciələri ilə əsləşir. Alimin fikrinə, Cəlil Məmmədquluzadənin dahiliyinin gücü də bundadır.

Qarayevin musiqidə faciə kimi estetik kateqoriyaya həsr edilmiş məqaləsi də xüsusi maraq doğurur. Həmin məqalədə alim bu sahədəki yanlış fikirlərə qarşı çıxırdı; guya faciə sovet sənətkarının dünyagörüşünə ziddir, sovet cəmiyyətində antoqanist siniflərin yoxluğu ilə bağlı olaraq, bizim sənətdə faciəvi kolliziya və obrazların mövcudluğu üçün əsas yoxdur. Qarayev vacib yaradıcı problemə bu cür bəsit yanaşmanın kökündən səhv olduğunu məqalədə müxtəlif dəlillərlə sübuta yetirirdi.

Qara Qarayev Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini müasir mərhələdə xarakterizə edərək yuxarıda qaldırılan problemə çox tutarlı cavab vermişdir: "Zamanın tələbi, cəmiyyətimizin inkişaf prosesi, müasir dünyada baş verən dramatik hadisələr, əlmin heyratəmiz nailiyyətləri və imperialist təcavüzkarların dəhşətli cinayətləri, dünya hadisələrinin bu baş gicəlləndirici ritmi, milyonların diqqətini özünə cəlb edir, insanları bir çox şəxsi və

¹ Qara Qarayev: Elmi-publisistik irsi, Bakı, Elm, 1988. s.402

ictimai kompleks məsələləri həll etmək zərurəti qarşısında qoyur. Bütün bunlara sənətkar laqəyd qala bilməz.

...O, dünyanın qaynar hadisələrinə seyrçi kimi kənardan baxmır. Əsl sənətkar istər-istəməz öz estetik idealları uğrunda döyüşə atılır, həyat səhnəsində fəal rol oynamağa çalışır, o, həmişə xalqla birlikdədir, xalqın özüdür"¹.

Qara Qarayevin özü həmişə xalqla qırılmaz tellərlə bağlı olmuşdur. Ona görə onun həm musiqisi, həm də elmi irsi xalqımızın, musiqi elmimizin ayrılmaz hissəsidir, doğma irsidir.

Qara Qarayev musiqi elminə, tənqiddə, çap edilmiş sözə çox böyük əhəmiyyət verirdi. Həyatının son illərindəki müsahibələrinin birində o, tənqidçi, alim haqqında belə ifadə işləmişdi: "Tənqidçi gərək bir növ "qızıl axtaran" olsun, qum yığımında əsl istedadın nadir zərrəciklərini tapmağa çalışsın. Gənc istedadları açmaq, kəşf etmək və müdafiə etmək bacarığı sənət haqqında yazan qələm sahiblərinin önəmli xüsusiyyətlərindən biri olmalıdır"². Qara Qarayevin özü bu xüsusiyyətlərə malik alim idi. O, neçə-neçə gənc istedadlı bəstəkarın, musiqişünasın yetişməsində misilsiz rol oynamışdı, həm konservatoriyadakı pedaqoji fəaliyyəti zamanı, həm də bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində olarkən, həm də ümumiyyətlə özünün musiqi əsərləri və elmi-publisistik irsi ilə.

Həmin müsahibədə Qarayev tarixən bir çox bəstəkarların publisistikayla məşğul olmalarının səbəbini maraqlı izah edirdi: bəstəkarlar "musiqi yaradıcılığında yeni məlum olmayan yollar salaraq, çap sözünün gücünü əla bəş düşürdülər. Bəstəkar üçün dinləyici ilə əlaqəni itirməkdən, vakuumda qalmaqdan qorxulu şey yoxdur. Məhz ona görə bir çox musiqiçilər mətbuatda çıxış edirdilər". Qarayev məsələn, R.Şumanın Leypsikdə "yeni musiqi qəzetini" yaratmasını, F.Listin musiqi tənqidinin gözəl nümunələrini vermesini, opera janrının islahatçısı R.Vaqnerin qəzetlərdə əməkdaşlıq etməsini, rus klassikləri arasında ilk növbədə P.Çaykovskinin çox illər ərzində "Rus xəbərlərində" Moskvanın musiqi həyatı haqqında icmal çap etdiyini,

bəstəkarlar S.Küi və A.Scrovun cyni zamanda professional tənqidçi olduqlarını göstərmişdir.

Qarayev sənət haqqında yazan şəxslərdə prinsiplilik, ardıcılıq, doğruluq kimi xüsusiyyətlərini qiymətləndirirdi. O, əsl dəyərli əsərləri, təsadüfi, keçici əsərlərdən ayırmaq bacarığını da tənqidçilərin vacib xüsusiyyətlərindən hesab edirdi.

Qarayevin fikrincə sənətkar üçün onun sağlığında qiymətləndirilməsindən sevindirici bir şey yoxdur. Bəstəkarlar. yazıçılar, rəssamlar bugünkü gün naminə yaradırlar, - deyirdi. Gerçəkliyi əks etdirmək, onları əhatə edən insanların fikirlərini və hisslərini bədi obrazlarda təənnüm etmək, öz dövrünün qabaqçıl ideyalarını əks etdirmək. bütün bunlar mümkün olarsa, onda onların əsərləri keçilməz dəyərə malik olub, həm müasirləri, həm də gələcək nəsillər üçün maraqlı olacaq.

Qara Qarayev 20 ildən çoxdur ki, həyatdan getmişdir. Lakin həm sağlığında, həm yoxluğunda Qara Qarayevin parlaq və ecazkar musiqisinin, çoxcəhətli musiqi fəaliyyətinin, alovlu publisistikasının Azərbaycanın, eləcə də əski sovet və dünya musiqisinin inkişafına böyük təsiri şübhəsizdir.

Qarayev son illər Moskvada yaşamış, lakin həmişə Bakıyla. Azərbaycan torpağı ilə sıx əlaqədə olmuşdu. O, son mənzilə - bu torpağa qayıtmışdı. 26-lar bağında Q.Qarayevin ecazkar "Matəm odası" səslənirdi. Qarayevin vəsiyyətinə görə bu "oda" yalnız burada çalınmalı idi. Bu gözəl musiqini təkrar eşitmək üçün mən yolumu həmişə bu bağdan sahrıdım. Simli alətlər əzəmətli xor kimi oxuyur, qaboy "Bayatı-Şiraz"da ağı kimi inləyir, odanın kulminasiyası ölməzliyi təənnüm edir.

Bu gün bu matəm odası bəstəkarın özü üçün, XX əsrin böyük sənətkarı, alimi xalqımızın fəxri Qara Qarayev üçün səslənir. Qarayevin ölməz sənətinin sönməz məşəli kimi alovlanır.

Qara Qarayev elə yaşayıb yaratmışdır ki, bu gün o olmayanda, hər kəsə aydın görünür musiqimizdə qalan boşluq.

¹ Qara Qarayev: Elmi-publisistik irsi, Bakı, Elm, 1988. s.240.

² Yeno orada. s.412.

TAMAMLANMAMIŞ SİMFONİYA

Zaman sürətlə bizi əsrin sonuna yaxınlaşdırır¹. Bu, Apokalipsis də ola bilər, İntibah da... Faciələrin, qəzaların, təbii kataklizmlərin, dövlət çevrilişlərinin, lokal müharibələrin, dəhşətli miqyasları. Üçüncü Dünya müharibəsinin real təhlükəsi - bütün bunlar vahid dramatik duyğunluğa mərkəzləşmişlər.

Həddən artıq doyuzdurulmuş idrak şüurlu və yaxud qeyri-şüurlu sürətdə keçmişin ideallarına, daim sərəvətlərə, klassik harmoniya və mütənəsbibliyə müraciət edir. Bütün bu meyarlara dövrümüzün görkəmli müasiri Qara Qarayevin musiqisi uyğun gəlir.

Aktor təxəllüsünə oxşar bu ad, sanki tale uşağ yaşlarından ona şöhrət bəxş etmişdi, özündə bütöv bir tarixi dövrü təcəssüm etdirir. Belə bir məqamda Svetayevanı yada salmamaq olmur! - "Özü bunu dərk etməsə də, dahi əsrə öz adını verir". Və buradaca əlavə edir, "Lakin Vinçi, Höte, Puşkin bunu dərk edirdilər"². Yəqin ki, Qarayev də dərk edir və buna görə də yorulmadan, yalnız özünə aydın olan, görünən məqsədinə doğru irəliləyirdi. Bu gün, Qarayevin musiqisi müasir incəsənətin Antonioni kinomatoqrafı, Rauşenberq təsviri sənəti, Markes nəsrı, Brodski poeziyası (sıra qeyri-ixtiyari yarandı) kimi nümunələri sırasında layiqli yer tutduğu zaman, onun bir çox əsərlərinin vaxtilə kəskin tənqidlərə məruz qalması və dinləyicilər tərəfindən başa düşülməməsi ağlasığmazdır.

Qarayevi dəfələrlə tənqid atəşinə tuturdular: "milli zəmindən ayrıldığına görə", "formalist yönümünə" görə, "milli ənənələrlə olmayan əlaqəsinə" görə. Belə tənqidlərin hədəfi indi milli musiqinin klassikası anlamını qazanan "Yeddi gözəl" baleti, "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, "Fortepiano üçün 24 prelüd" silsiləsi və bir çox başqa əsərləri olmuşdur.

"Üçüncü simfoniyanın yaranması isə xüsusilə kəskin reaksiyaya məruz qaldı, çünki yeni meyarlara, yeni kompazisiya estetikasına etdiyi kəskin keçidə görə bəzi ənənəviçilik" xadimləri bu əsəri ideoloji tənqidə aktı kimi qiymətləndirirdi. Görünür, estetik uzaqqörənliyə malik olmayan komponentlərdən yorulmuş olan bəstəkar yazırdı: "Azərbaycan musiqisi - mənim doğma dilimdir. Bir bəstəkar kimi mən Azərbaycan melosu zəminində böyümüşəm və qarşımda hansı yaradıcılıq məqsədi qoysam da, mən onun təsiri altında azad ola bilmərəm, heç istəmirəm də". Yaxud da "Mən dərinədən əminəm ki, milli kolorit sənətkarın xadili məğzində yaranır, folklor sitalarının istifadəsi yolu ilə yox"³. Bu, Stravinskinin 1962-ci ildə Moskvaya səfəri zamanı dediyi sözlərə necə də bənzəyir: "Mən ömrüm boyu rus dilində danışaram, mənim dilim rus dilidir. Bəlkə də musiqimdə bu o dəqiqə görünür, lakin bu onun əsasında, bu onun gizli təbiətindədir..."³.

Sözsüz Qarayev öz gücünü dərk edirdi, bəzən, ona məxsus zərif, yumşaq yumorla bunu bildirirdi də. Bəstəkarla həsr edilmiş sənədli filmdə belə bir epizod var, o, kamera qarşısında foto şəkillərini gözdən keçirir-keçirir onlara izahat verir. Amerika bəstəkarı Barberlə söhbət zamanı çəkilən şəkli baxa-baxa Qarayev zarafatlıya qeyd edir: "Mən ona yalnız ona görə aşağıdan yuxarı baxıram ki, o, məndən boyca hündürdür".

Qarayev qabaqcadan ona təyin edilmiş vəzifəni, öz qismətini dərk edir və buna görə də tələsirdi, qorxurdu ki, çatdırmasın. Onun ideyalarının, eskizlərinin böyük hissəsi həyata keçirilməmiş qaldı. Əyirliklərlə, əyintilərlə, ətalətlə mübarizə, ictimai vəzifələri onun gücünün həddən artıq çox hissəsini aldı.

Onun yaradıcılıq kredo su daim yüksəlməkdə, inkarı inkar qanununun həyat təcrübəsinin reallaşmasında ifadə olunurdu.

"... əldə edilən nailiyyətlərlə vidalaşib, irəli getmək... Bu, fasiləsiz hərəkət yaradıcılıq qanunudur. zaman isə bizə daim yeni

¹ Məqalə 1999-cu ildə yazılmışdı (red.)

² Цветаева М. "Мой Пушкин". М., 1967, с.233.

¹ Быть с веком наравне. Бак.рабочий, 1970. 29 июня.

² В гостях у Кара Караева. Московская правда, 1970. 27 сентября.

³ Комсомольская правда, 1962..27 сентября.

tələblər irəli sürür. Sakitlik bizə yaddır...! Və o biri dəfə bu barədə yenə: "Yaradıcılıqda fasilə, hətta ən əhəmiyyətli nailiyyətdən də sonra, çox təhlükəlidir, qorxuludur".

Qarayevin musiqi yazdığı vaxtdan çox illər keçir. On beş, yaxud iyirmi - nə qədər olmasa əhəmiyyətli deyil. Rəqəmlərin burada heç bir mənası yoxdur. Əksinə - zaman getdikcə əvəzədməz itkini daha kəskin hiss edirik. Sanki normal məntiqin əksinə olaraq, zaman Qarayev şəxsiyyəti və musiqisini bizdən uzaqlaşdırmır, bizə yoxınlaşdırır. Yəqin ona görə ki, zaman qərribə xüsusiyyətlərə malikdir - örtükləri açdıqca bizə, hər şeyin həqiqi mahiyyətini aydınlaşdırır.

Qarayev nə vaxtsa Şostakoviç haqqında demişdir ki, Müəllimin onun qəlbində "varlığının acı səadətini" qoyub getmişdir. Şübhəsiz ki, Qara Qarayev özü də bütöv nəsillərin qəlbində "varlığının acı səadətini" qoyub gedən şəxsiyyətlərə aiddir. Uzun müddətə. Bəlkə də əbədi.

Qarayevin simfonik musiqisi - onun yaradıcılığının ən parlaq, nümunəvi sahələrindən biridir ki, onun nümunəsində bəstəkarın üslubunun təkamülü izlənilir. Tələbə ikən yazdığı böyük orkestr üçün "Azərbaycan süitəsi"ndən (1939) Skripka konsertinə (1967) qədər olan yaradıcılıq yolu otuz ilə yaxın böyük bir dövrü əhatə edir. Bu, bəstəkarın ən fəal yaradıcılıq aktarıları illəri idi ki, onlar özlərində təşəkkül, inkişaf, zirvələr, köhnənin dağıdılıb təzə üslubun yaranmasının dramatik məqamlarını cəmləşdirirdilər.

Qarayevin məhz simfonik musiqisi sahəsində gələcəyə tarixi keçid baş vermişdi ki, bu da nəinki müəllifin, bütün Azərbaycan musiqisinin yaradıcı tərcümeyi halında yeni mərhələ idi.

Qarayev Prokofyev və Şostakoviç kimi hamı tərəfindən qəbul edilmiş mənada - simfonist bəstəkar deyildi. Lakin Qarayevin simfonizmi bir təfəkkür prinsipi kimi onun bütün yaradıcılığından, hər şeydən əvvəl isə balet tamaşalarından keçir. "Yeddi gözəl" (1952) baletinin partiturası Azərbaycan simfonizminin inkişafında böyük bir nailiyyətdir. Şostakoviçin

qeyd etdiyi kimi: "Yeddi gözəl" - geniş nəfəsə, geniş miqyasa malik həqiqi simfonik musiqidir"¹.

Baletin hadisələrlə dolu parlaq dramaturgiyası, onun konseptuallığı əhəmiyyətli dərəcədə Azərbaycan musiqisinin simfonik təfəkkür üsullarını zənginləşdirirdi. Maraqlıdır ki, balet musiqisi, yaxud kinoya yazılmış musiqinin mexaniki işlənilmə prinsipləri bəstəkarın yaradıcı təbiəti ilə qəti tutuşmurdu. Əldə olan material əsasında Qarayev orjinal quruluşa və tamamilə yeni dramaturji inkişafa malik əsərlər yaradırdı. Bunlardan "Yeddi gözəl" və "İldırım yollarla" baletlərindən süitalar, "Alban rapsodiyası", "Vyetenam" süitəsi, "Qoyya" simfoniyasını göstərmək olar. Lakin, deyilənlərə ən inandırıcı sübut Kozintsevin filminə yazılmış musiqidir ki, o da məhz "Don Kixot" simfonik qravürləri simasında özünün müstəqil həyatını qazanmışdır.

Lakin, Qarayev simfonizmindən danışdıqca, biz hər şeydən əvvəl "təmiz" janr konsepsiyası ilə bağlı əsərləri nəzərdə tuturuq. Onlar çox deyillər: Birinci simfoniya (1943). İkinci simfoniya (1946), "Leyli və Məcnun" simfonik poeması (1947), Üçüncü simfoniya (1965) və Skripka konserti (1967).

Müxtəlif illərdə, müxtəlif üslublarda yazılmış bu əsərləri yeganə mühüm xüsusiyyət birləşdirir - mənalı məzmunla malik olmaq. "Bu, əslində, əsasdir: simfoniya məzmun cəhətdən tutumlu, konseptual olmalıdır, orkestr tərkibi, faktura, ümumiyyətlə notların sayı isə çox sadə ola bilər"².

Qarayev öz çıxışlarında dəfələrlə bu məsələyə müraciət edirdi. Forma ilə məzmunun ayrılmazlığı, müasir musiqi texnikası ifadə vasitələrinin hər hansı bədii vəzifənin həllinə təciz edilməsi, musiqi sensasiyası yaratmaq eşiqi deyil, müasir tələbləri ifadə etmək istəyindən gələn həqiqi novatorluq. Bu, bəstəkarın yaradıcılığında ardıcıl surətdə ifadə olunan prinsipləri idi.

"Birinci simfoniya" - bəstəkarın tərcümeyi-halında diqqətəlayiq hadisədir. Bu əsərlə Qarayev Şostakoviçin sinfində

¹ Шостакович Д. Отличная композиторская школа. Дружба народов, 1957. № 11.

² Только в работе человек выражает активное отношение к жизни. Советская музыка, 1978. № 2

¹ Искусство обязывает. Молодёжь Азербайджана, 1963, 18 декабря.

təhsilə başlamışdır. Bəstəkar o günləri belə xatırlayır: "Bakıdan mən iki hissəli simfoniya gətirmişdim. Simfoniyanın Şostakoviçə göstərdikdən sonra, mən özüm də başa düşdüm ki, hər şeyi yenidən işləmək lazımdır. Lakin o, tematik materialı təmənlə saxlayıb, qalanını nəzərdən keçirməyi məsləhət gördü. Bundan sonra mən elə sürətlə bəstələyirdim ki, elə bil on konservatoriya qurtarmışdım. Beləliklə, Birinci simfoniya ilə mənim Şostakoviçin sinfində məşğələlərim başladı. İkinci isə mənim diplom işim oldu"¹.

1943-cü ildə yazılmış simfoniya Vətən uğrunda həlak olmuş qəhrəmanlara həsr edilmişdir. Bu əsərin mənasının əsasını təşkil edir və qeyri-adi dramaturji inkişaf planı, orijinal strukturun yaranmasına şərait yaradır. Simfoniya iki hissədən ibarətdir: birinci hissə sonata Allegrosu funksiyasını icra edir ki, burada da əsas obrazların ekspozisiyası və əsas dramaturji duyğun verilir. Əsas partiyanın dinamik, qətiyyətli mövzusu köməkçi partiyanın lirikası ilə qarşılaşdırılır. İşlənmədə Qarayev polifonik inkişaf üsullarından istifadə edib, onu gərgin inkişaf dinamikası ilə dolğunlaşdırır.

İkinci hissə - müharibə qurbanlarına həsr edilmiş Rekviemdir. Dramaturji mənada bu hissə çox əhəmiyyətlidir. Belə ki, burada ənənəvi silsilənin üç hissəsinin funksiyaları mərkəzləşiblər - ağır hissə, skertso, final. Struktur baxımından müəllif hissənin qeyri-adi həllini tapa bilmişdir: bir mövzu əsasında yazılmış altı variyasiya, tempin, tembr rənglərinin dəyişməsi, harmonik yeniləşməsi vasitəsilə müxtəlif obraz transformasiyalarına uğrayır. Bununla belə vahid tematik impuls inkişafa xüsusi məqsədyönlülük aşılayır. Birinci simfoniya ilk dəfə 1944-cü ildə Tiflisdə ifa olunmuş və gənc bəstəkar "milli simasızlıq"da və formalizmə təqsirləndirilmişdi. Simfoniyanın bəzi fraqmentləri kəskin-dissonans səslənmələri ilə qorxudur, musiqisinin texniki təchizatı isə yeganə məqsəd kimi başa düşülürdü.

"Bu gün Qarayevi forma məzmunundan daha çox maraqlandırır. Bu da özünə görə, bir "sınaq" dır ki, onu yalnız xalq yaradıcılığına qulaq asaraq keçmək olar..."² deyər R.Qliyer qeyd edirdi.

"Xalq yaradıcılığına qulaq asmağı" müxtəlif illərdə Q.Qarayev R.Qliyer, Y.Şaparin, S.Vasilenko, Kuxarski tövsiyə edirdilər. Qarayev də qulaq asırdı... kənar çağırışlara yox, öz daxili hissələri və xəlqilik anlayışlarına, o anlayışlara ki, melodiya və janrların etnoqrafik təqlidində deyil, dünyanın dərkinin təbiətinin milli xarakterində ifadə edilirdi.

Diplom işi olan "İkinci simfoniya (1946) ilə bəstəkar Moskva Konservatoriyasını bitirmişdi. Təhsil illərində Qarayev iki simfoniya, fortepiano üçün Sonata, altı romans və bir sıra başqa əsərlər yazmışdı. Şostakoviç sinfi Qarayev üçün yüksək professionalizm məktəbi və həqiqi sənətkarlığa yiyələnmə dövrü idi. Səciyyəvidir ki, Qarayev Moskvada qalıb konservatoriyada təhsilini davam etdirmək istəyəndə, Şostakoviç etirazını bildirmişdi: "Bəsdir oxudunuz. Siz artıq özünüz öyrətməlisiniz"³. Bu sözlərdə yetirməsinin müstəqil təfəkkürünə, yaradıcılıq kamilliyinə inam səslənirdi. Digər tərəfdən, həmin sözlərdə yenidən tamamlanmış İkinci Simfoniya verilən müsbət qiyməti də görmək olardı.

Birincidə olduğu kimi İkinci simfoniya da Böyük Vətən müharibəsinin obrazları öz əksini tapmışlar. Lakin mərkəzdə Qələbə obrazı və onunla bağlı hissələr, həyəcanlar durur. Bəstəkarın qarşısına qoyduğu vəzifə son dərəcə mürəkkəb idi, çünki o, səthi təsvir yolu ilə getməyib, gerçəkliyin bütün tərəflərini göstərməyə çalışmışdır.

Əsərində nail olmağa çalışdığı ən mühüm məqsədlərdən biri, simfoniyaqlarının dilini "xalq musiqisi intonasionaları" ilə zənginləşdirmək, yaradıcılığında həqiqi milliliyə nail olmaq, xalq sənətinin sonsuz çeşməsindən yeni parlaq rənglər mənimsəmək³

¹ Беседы с мастерами. Музыкальная жизнь. 1974, № 6

¹ Глиэр Р. Музыка композиторов Азербайджана. Бакинский рабочий. 29 декабря. 1944.

² Беседы с мастерами. Музыкальная жизнь. 1974, № 6

³ Кара Нарев. Творческие замыслы. Бакинский рабочий. 7 января 1945.

istəyi idi. Sözsüz ki, bu qeydlər müəyyən dərəcədə Birinci simfoniyanın tənqidi ilə bağlı idilər, lakin Qarayev öz yaradıcılığında deklarativlikdən uzaq idi. İkinci simfoniya, şübhəsiz daha milli idi, buna baxmayaraq musiqi dilinin bütün səviyyələri - intonasiya, lad, metroritmika - hər şeydən əvvəl Qarayev üslubundan, müəllif dəsti-xəttindən xəbər verirlər. İkinci simfoniya bəstəkarın öz milli mənbələrinə daha yaxın olmaq istəyi duyulur. Tədqiqatçının qeyd etdiyi kimi, "bu yaxınlıq səthi deyildir, xalq nümunələrinin təqlidi deyil".

Qarayev simfonizminə xas olan xüsusiyyətlərdən biri onun lakonizmi idi, lakin bu, konsepsiyanın sadələşməsi və ya kamera xüsusiyyətləri daşması demək deyildi. Əksinə, sıxılmış "preslanmış" hərəkətin hesabına bəstəkar xüsusi gərginliyə, konsentrasiyaya nail olur. Belə ki, İkinci simfoniyanın beş hissəli silsiləsinin ifası iyirmi dəqiqədən bir qədər çox zaman ərzində davam edir.

I hissə Allegro başlanğıc "təkan" funksiyasını daşıyan, əsərə ümumi qətiyyətli xarakter verən kiçik sonatınadır. Əsas və köməkçi mövzular intonasiya və obraz cəhətdən çox yaxındırlar ki, bununla da aramsız hərəkət, quru mexaniki qüvvə hissi yaranır. 2 hissə Andante milli melosa əsaslanan lirik obrazların toplusundan ibarətdir. İntonasiya düzümü bəzi konkret assosiasiyalar¹ oyadır, lakin qeyd etmək vacibdir ki, bu hissənin melodikasında gələcəkdə "muğam üslubu" anlayışı ilə bağlı olan yeni bir varlıq formalaşır.

E.Abasova düzgün göstərmişdir ki, "muğam üslubu" bəstəkarın üslubunu, hər şeydən əvvəl isə lirik mövzularını xarakterizə edir. Zərif gözəlliklə aşılanmış məhz bu mövzular, çox zaman özlərində əsərin əsas ideyasını, mənasını formalaşdırırlar". Konkret nümunə kimi ikinci simfoniyanın dördüncü hissəsi göstərilədiyinə baxmayaraq, ikinci hissə də bu mənada olduqca səciyyəvidir.

¹ L. Karagiçeva göstərir ki, birinci mövzunun əvvəli "Dağıstan" Azərbaycan xalq mahnısına çox oxşayır.

Üçüncü hissə - Skertso (Allegro molto) aşıq dəyişmələrini xatırladan parlaq janr səhnəsidir. Aşıq intonasiyaları melodikanın həm kvarta - kvinta düzümündə, həm metroritmik variasiyasında, həm janr allüziyalarında, həm də orkestrəsmədə özünü göstərir. Beləliklə, Qarayev yaradıcılığında aşıq musiqisinin işlənməsi Üçüncü simfoniyanın məşhur skertsosundan qat-qat əvvəl başlamışdır.

Dördüncü hissə - Passakalya (Grave) bütün silsilənin məna özəyidir ki, burada hadisə düzümü xarici plandan daxilə keçir. Belə güman etmək olar ki, məhz burada qəhrəmanın müharibənin qəziyyərlərlə bağlı olan ən gizli şəxsi duyğuları cəmləmişlər. Konstruktiv mənada dördüncü hissə fasiləsiz yüksələn xətt əmələ gətirən altı variasiyadan ibarətdir.

Dördüncü hissənin kulminasiyası altıncı variasiyadır ki, burada simli alətlərin "sərbəst improvizasiyası" fonunda mis nəfəslilər və kontrabassın ifasında əzəmətli mövzu səslənir. Başqa sözlə desək, hələ mobil və sabit elementlərin qarşılıqlı əlaqəsi, uyğunlaşdırılması, determinik quruluşlarda determinik olmayan elementlərin rolu haqda nəzəri tədqiqatlar aparılmazdan çox-çox əvvəl, Qarayev bu təcrübəni muğam improvizasiyası əsasında real səslənən musiqiyə daxil edir.

Beşinci hissə (Allegro vivace) intonasiya, janr, obraz təqləri ilə bütün silsilənin inkişafını yekunlaşdırır. Sevinc və şadlıq hissələri ilə aşılanmış final optimistlik, həyatı müvənni nümayiş etdirir. Qarayev fərdiliyi özünü tematik materialın ixtiraçı transformasiyasında, orkestrəsmənin orijinal koloristik həllində göstərir.

İkinci simfoniya 1946-cı ildə tamamlanmış və ifa olunmuşdur. Maraqlıdır ki, simfoniya yazılan zaman bəzi tənqidçilər hesab edirdilər ki, o "modernist reseptura" (V.Borodinski) əsasında yaranmış, "formalizmin təsirinin məhvəddici bəhrəsidir" (Y.Keldiş). Bizim günlərdə isə o haqsız olaraq yaddan çıxarılmış və müəyyən dövr üçün yazılmış əsər kimi qiymətləndirilmişdir. Şübhəsiz, hər iki münasibət səhvdir. İkinci simfoniya bir sıra parlaq dramaturji tapıntılar, orijinal quruluş həlləri, yeni intonasiya fikirləri ilə qeyd edilmişdir. Bu

əsərdə gələcəkdə Üçüncü simfoniya qabarıq şəkildə ifadə olunan yeniləşmə enerjisi, bir sıra reformator ideyaları öz əksini tapmışlar.

Qarayevin Üçüncü simfoniyası Azərbaycan musiqi tarixində xüsusi yer tutur. Öz əhəmiyyətinə görə, ümumi təkamül prosesində oynayacağı rola görə o, yalnız Ü.Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operası ilə müqayisə edilə bilər: həmin güclü yeniləşmə impulsu, əsərin fikir qayəsinin sensasiya xarakteri daşması, musiqi ictimaiyyətinin qızgın reaksiyası hər iki əsərin yaranması çox qanunauyğun idi. Əgər bunu Hacıbəyov və Qarayev etməsəydi, başqaları edəçəkdi. Lakin məsələ kim tərəfindən və nə vaxt olmasındadır ki, bu da çox mühümdür. Çünki yeni fikrin vaxtında yaranmasından və onun həyata keçirilmə səviyyəsindən, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin taleyi asılı idi. Bu məktəb ya Şərq və Qərb təfəkkür tiplərinin yaxınlaşması və qarşılıqlı əlaqəsi prosesinin avanqardında getməli¹, ya da başqalarının elədiklərini təkrar etməliydi. Hər iki əsər sənətsünaslıqda mövcud olan bədii kəşflər anlamına aiddirlər.

Üçüncü simfoniyanın rolu haqda düşünən F.Əlizadə yazır ki, onun yaranması ildırım sürətli idi, lakin eyni zamanda 60-cı illərin informasiya partlayışına, uzun, əziyyətli yol keçən reaksiya idi.

Bu addım Azərbaycan musiqisinin müasir dünya mədəniyyətlə bir səviyyəyə qoydu və cavanlara yeni yüksəklikdən start götürməyə imkan yaratdı². Bu sözlərdə çox əhəmiyyətli fikir vardır: Simfoniyanın öz dəyərindən başqa, onun əhəmiyyəti gələcək nəsillər üçün, bütün Azərbaycan mədəniyyəti üçün yeni ideya çarçısı idi. Lakin təkcə bu deyildi. Üçüncü simfoniyanın yeni dövr nöqtəyi-nəzərindən şəxsi və ümumbəşəri anlayışlarını irəli sürən rəsmi manifest adlandırmaq olar. Üçüncü

simfoniya nəinki yeni texnikanı, həm də yeni estetikanı da reallaşdırdı, millilik anlayışının yeni üföqlərini açdı, donmuş təfəkkürü doqmatik postulatlardan azad etdi, bununla da Azərbaycan simfonizminin taleyini müəyyənləşdirdi, ona qəti keyfiyyət sıçrayışı etmək imkanı yaratdı. Bundan başqa, bu əsər sovet simfonik musiqisində görkəmli hadisə oldu. Bunu sovet musiqişünaslığının korifeyləri M.Tarakanovun, M.Aranovskinin tədqiqatları, R.Şedrinin, T.Xrennikovun və başqalarının fikirləri təsdiqləyir. Çəciyyəvidir ki, uzun illərdən sonra da bu əsər ətrafında gedən chtiiraslı söz-söhbətlər kəsilmir. Belə ki, "Sovetskaya muzıka" jurnalının səhifələrində simfonizmin problemləri üzrə gedən fikir mübadiləsi zamanı, tacik bəstəkarı F.Bahor, Aranovskinin məlum tədqiqatına müraciətlə yazır: "Q.Qarayevin Üçüncü simfoniyası kamera əsərləri ilə bir sırada işgüzarcasına araşdırılır. Halbuki, bu simfoniya nəhəng zirvə kimi özünün sadə, bəzən də aciz qonşuları üzərində ucalır...".

Üçüncü simfoniya haşr edilmiş, demək olar ki, bütün tədqiqatlarda qeyd edilir ki, dodekafon texnikasından istifadə etməyinə baxmayaraq, Qarayev fərdi yazı üslubunu saxlamağa və milli simasını itirməməyə müvəffəq olmuşdur. M.Aranovski yazır: "Qarayevin Üçüncü simfoniyasındakı uğuru onunla izah olunur ki, o, 12 tonlu texnika müraciət edərkən, milli ənənələrlə əlaqəni kəşmir. O, bu texnikanı sanki milli musiqi dili çərçivələrində "quraşdırır". Bu da o deməkdir ki, on iki tonlu yazma texnikası onun üçün yalnız texnikadır"¹.

Rodion Şedrinin dediyinə görə məhz Üçüncü simfoniya dan sonra o, təcrübədə əmin olur ki, "əsil ustadın, yetkin sənətkarın əlində heç bir texnika bəstəkarın fərdiliyini, onun milli sifətini öldürə bilməz"².

Azərbaycan tədqiqatçıları bu tezisi daha əsaslı şəkildə təqdim edirlər. Bu da təbii, çünki onlar tədqiqatlarında abstrakt eşitmə təcrübəsindən deyil, folklor ənənələri sahəsindəki konkret biliklərindən istifadə edirlər.

¹ Bizim dediklərimizi təsdiqləməyə əsasımız var. Buna nümunə olaraq Şərqin ilk muğam operası Ü.Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operası, yeni janr-simfonik muğam janrı - F.Əmirov, yeni bəstəkar texnikasının mənimsənilməsində inqilabi çevriliş - Q.Qarayevin "Üçüncü simfoniyasıdır".

² Ф.Ализадэ. Верю в Третью волну. Советская музыка, 1987, № 7

¹ Арановский М.Г. Симфонические искания М. 1979.

² Р.Шедрин Назидательный творческий путь К.Караса/ Статьи. Письма. Высказывания, 1978.

Belə ki, simfoniyanın çox dərin lad-intonasiya təhlilini verən V.Cənizadə belə bir nəticəyə gəlir ki, simfoniyanın lad təfəkkürünün əsasında muğam kompozisiyasının məntiqi prinsiplərinə yaxın olan prinsiplər durur. Quruluş baxımından müəllif ostinat prinsipinin və muğam tonikasına oxşar, ayrıca səsin və ya akkordun bünövrə funksiyasının daşmasını qeyd edir. Və, nəhayət, simfoniya polifonik təfəkkür barədə bir qədər mübahisə doğuran tezis irəli sürülür ki, bu da birsəliyyənin qalınlaşması (müəllif tərəfindən ayrılıb) kimi səslərin və xalq musiqi ənənələrindən irəli gəlir¹.

Üçüncü simfoniyanın üslubunun milli özünəməxsusluq məsələləri E.Abasovanın məqaləsində mükəmməl təhlilə uğrayırlar. Daha nümunəvi olan tematizmə istinad edərək, E.Abasova əsas oniki tonlu sıranın intonasiya əksinin daha dəqiq ünvanını tapır ki, bu da Şur ladının f və fis mayeli iki natamam səs düzümləridir. Bizim məqsədimiz Üçüncü simfoniyanı tam təhlil etmək deyildir. Biz dövrün sınaqlarından çıxmış müşahidələri qeyd edib, onları başqa tədqiqatçıların fikirləri ilə tutuşdurmaq istərdik.

İkinci və Üçüncü simfoniya təhlili prosesində üzə çıxan bir faktı da nəzərə çatdırmaq lazımdır. İnciləbi yeniləşmə, çevrilişlər, radikal dəyişikliklə əsaslaşdırılan və birinci simfoniyalardan böyük zaman fərqi ilə ayrılan Üçüncü simfoniya həqiqətdə Qarayev simfonik üslubunun təkamülünün ümumi xəttini davam etdirir.

Klassik konstruksiya, nəfis intonasiya texnikası, polifonik formalara olan daimi müraciət, fərdi orkestr dəsti-xətti, aşiq folklorunun janr xüsusiyyətlərinin istifadəsi və muğam inkişafı prinsipləri - bu, Qarayev simfonizminin səciyyəli xüsusiyyətlərini təşkil edir.

E.Abasova Üçüncü simfoniya və Skripka konsertinin Birinci simfoniya ilə olan əlaqələrini qeyd edir, R.Şedrin bəstəkarın üslubunun sabit xüsusiyyətlərindən və vahid inkişaf xəttindən yazır. Şübhəsiz, bu mövzu hələ axıradək açılmamışdır

və özünün tədqiqatçısını gözləyir. Lakin bir aspekt də var ki, ona toxunmaq istərdik: bu, bəstəkarın həyata keçməmiş fikirləri idi. Məlumdur ki, Qarayevin yaradıcılıq planlarına Dördüncü və Beşinci simfoniya yazılışı daxil idi. 1968-ci ildə, müsahibələrindən birində Qarayev deyirdi: "Gələcəyə olan planlar çoxdur. Lakin ən əsası Dördüncü simfoniya üzərində işdir".

Skripka ilə orkestr üçün konsertin premyerası yeni səslənmiş, Üçüncü simfoniya ətrafında gedən fikir mübadilələri hələ soyumamışdı, Qarayev isə artıq yeni ideyalar ilə dolu idi.

Simfoniyanın nəzərdə tutulduğu və onun üzərində işin aparıldığı barədə Qarayevin yazı kitabçalarında olan qeydlər xəbər verir¹.

Simfoniya 4

Final üçün N.Hikmətin mətnini götürmək.

8 iyun 1968-ci il.

N.Hikmət poeziyası çoxdan Qarayevi narahat edirdi və güman etmək olar ki, "təmiz" janr sahələrindən kənara çıxmağı çox da xoşlamayan bəstəkar, bu dəfə N.Hikmətin poetik sözündən ruhlanaraq, istisna etməyə hazır idi.

Təəssüf ki, Qarayevin not arxivində simfoniya ətrafında heç bir eskiz tapılmamışdır. Lakin Qarayevin yaradıcılıq üslubunun spesifikasiyasını bilərək - uzun sürən hazırlıq dövrü və əsərin sürətli, ilhamlı yazılma dövrü-güman etmək olar ki, simfoniya əsaslı şəkildə düşünülmüş, planlaşdırılmış və yəqin ki, yazılmağa hazır idi.

Simfoniyanı yazmaq fikri Qarayevi axır günlərində də buraxmırdı. Təxminən on il sonra yazı kitabçalarında bir qeyd də görüldü:

¹ В. Джанизаде - об анализе национально-музыкального в советском композиторском творчестве. Современные методы исследования в музыковедении. Вып.31, 1977.

¹ Məlumatlar bəstəkarın oğlu F.Qarayev tərəfindən təqdim edilmişdir.

Tale - simfoniya
(həyat tarixi)
I hissə - Çakona
II hissə - İntermesso
III hissə - Ürək (Timpani)
IV hissə - Final

6 dekabr 1979-cu il

Taleyn daha bir dönüsü, öz orijinallığı ilə müqayisə edilə bilməz daha bir ideya. Bəstəkarın axırdan axıra necə bir "həyat tarixi" danışacağını yalnız təxmin etmək olar.

Qarayev bütöv bir dövrə ad vermiş, XX əsr musiqisində parlaq iz qoymuş, Azərbaycan musiqisini dünya mədəniyyəti miqyasına çıxarmış, yüksək bəstəkarlıq məktəbi yaratmışdır. Qarayevin musiqisi bizim mənəviyyatımızın ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Lakin bununla belə, bütün bunları düşünərkən, sözün axıra qədər deyilməməsi hissindən ayrılmaq olmur. Qarayev musiqisinin böyük bir hissəsi yazılmamış, ideyaları həyatda reallaşdırılmamış qaldı. Dördüncü simfoniya da onlardan biridir.

MUSİQİ VƏ TEATR

Qara Qarayev - Tofiq Kazımov

Qaranlıq səhnə yavaş-yavaş işıqlanmağa başlayır. Ağ və qara cizgiləri özündə əks etdirən ciddi musiqi səslənir. Ancaq bu daxili təmkinlikdə dramaturgiyanın qeyri-adi gücü saxlanmaqdadır. Tamaşaçı qarşısında enli pilləkənlərlə əhatə edilmiş qara dairəvi səhnə açılır. Tamaşaçı zalı sanki bu səhnənin davamıdır. Belə olan halda isə tamaşaçı həm də bir növ bədii tələsin iştirakçısıdır. Bu vəziyyət bir də ona görə effektivdir ki, amfiteatrın yüksək pillələrində dayanmış qara dəri pəhlivan personajlar bu vəziyyətdə hadisələri izləyə bilirlər. Onların silüetləri qanlı-qırmızı səma fonunda kəskin şəkildə fərqlənir. "Bütün dünya teatr, insanlar isə aktyordur" - bu sözlər dahi dramaturq Şekspirə məxsusdur. Səhnədə Tofiq Kazımovun, Qara Qarayevin, Tahir Salahovun hazırladığı Danimarka şahzadəsi Hamletin faciəsi oynanılır.

Bu faciə sənət dünyasında böyük xidmətləri olan bu üçlüyü birləşdirən "Antonio və Kleopatra"dan sonra dahi sənətkarın ikinci pyesidir. Bəs Şekspir yaradıcılığına müraciət etməyə onları nə vadar etmişdir? "Şekspir yer üzünün o möcüzələrindəndir ki, ona heyratlanmaya bilmirsen: tarix nəhəng addımlarla irəliləyir, planetin siması dəyişir, ancaq insanları bir neçə əsr bizdən əvvəl yaşamış şairin yaratdıqları indi də maraqlandırır"¹. Rejissor yetkinləşdikcə Şekspirin yaradıcılığında özü üçün daha çox dərinliklərə varır. Onun əsərlərinin oxunuşunda yaranan ən güclü təəssürat onların müasirliyi, aktuallığı və bu günümüzə səslənməsidir. "Onun dram əsərlərində təsvir olunan məişət, adətlər, hadisələr bizim günlərdən çox-çox əvvəl baş verir. Buna baxmayaraq onun təsvirində ancaq böyük sənətə məxsus yüksək həqiqət duyulur"².

Hamletin faciəsi bütün zamanlarda aktualdır. Həyat mövqeyi, idealların seçimi, bu həm Q.Qarayevin, həm də

¹ Böyük faciə ustası. A. Anikist Şekspirin faciəsi kitabına giriş, M., 1986. s.3

² Yeno orada

T.Kazımovun yaradıcılığının əsas mövzudur. Bu mövzu tamaşada sadə, sağlam düşüncədən yüksək mənəvi ideallara qədər inkişaf etmişdir. Qara Qarayevin çoxmənalı və ifadəli musiqisi tamaşanın təsirini daha da gücləndirir. Burada grotesk də var: Poloninin özü kimi fiquru da mürəkkəbdir, birmənalı deyil. O, "təlxək hərəkətini mənimsəmiş, ağıllı, bic meşşandır. Musiqidə də kəskin sıçrayışlar xəyanətə istənilən vaxt hazır olan insanı səciyyələndirən axımlı "dolanbac" melodiya ilə əvəzlənir. Qeyd etmək lazımdır ki, tamaşanın bütün obrazları mürəkkəb və çoxşaxəlidir. Klavdi zəif və despoddur. Ona hərəkət verən qüvvə zalımlıq qorxusudur. O, hiyləgərdir. Lakin Klavdinin böyüklüyü uydurulmuşdur. T.Kazımovun tamaşasında artıq kral məhkumdur. Buradan da onun əsəbililiyi və hirsliliyi bilinir. Bu mövzunu musiqi inkişaf etdirir. O bizi zülmət təntənəsi atmosferinə kral və əyanları səhnəyə daxil olanda yaxınlaşdırır. Musiqi Klavdinin obrazını şərin obrazı kimi ümumiləşdirir. Şərin əlmi güclü və dəhşətlidir. Onun gücü isə çoxsimalı olmasındadır.

Gertruda obrazı da maraqlıdır. O, güclü, hökmü və düzlük sevən bir qadındır. Qəlbini iki ehtiras coşdurur-hakimiyyətə hərislik, oğluna məhəbbət. Bu təzadlar musiqidə çox gözəl əksini tarmışdır. Musiqidəki təntənə və eyni zamanda soyuqluq kədəri lirik musiqi ilə əvəz olunur. Skripkanın həzin səsi soyuq buzu əritməyə çalışır. Gertruda Hamletli saray çəkişmələrindən uzaqlaşdırmağa can atır. Mübarizə aparsa da, təəssüf ki, onları barışdırma bilmədən məhv olur.

Tamaşanın işıqlı başlanğıcı və lirikası Ofeliya obrazında da cəmləşir. Ofeliya təmiz və sadələvhüdür. Onu təsvir edən musiqi Q.Qarayevin ən gözəl lirik melodiyalarından biridir. O, öz melodikliyi və mükəmməlliyi ilə seçilir. Kədərli intonasıya onun iliyinə qədər işləyir. Sanki musiqi Ofeliyanın bu dünya ilə uyğunlaşdığına mümkün-süzlüyünü göstərir.

Hamlet dünya dramaturgiyasının ən maraqlı obrazlarından biridir. Onun haqqında belə bir fikir formalaşmışdır ki, Hamlet həm ədəbiyyatda, həm də teatrda ilk ziyalıdır. O, filosofdur, silahı isə sözdür. Şostakoviçin də, Kozintevin də, Lourens Oliviyenin də Hamletləri belədir. Lakin T.Kazımov - Q.Qarayev

bu obraza başqa yozum vermişlər. Onların Hamletli güclü, öz dediyindən dönməyən, gənclik ideyaları ilə yaşayan həqiqət-pərəst bir insandır. Onun əsas faciəsi atasının qətlə yetirilməsini biləndən sonra başlayır. (Kölgə ilə görüş səhnəsi) Musiqisi Hamletli bürüyən bütün hissələrin palitrasını özündə əks etdirir. Anası ilə görüş səhnəsində son dərəcə nəzakətli olan Hamlet Ofeliya ilə görüşəndə lirik hissələrini biruzə verir. Onun bu duyğuları həyəcanlı və dinamik musiqi ilə xarakterizə edilir. Hamletin faciəsi onun ölümündə deyil. Bu hissə onu qorxutsa da, o qorxunu dəf edir. Ancaq onun həqiqi faciəsi bundadır ki, o çox ağıllı, gözəl insani keyfiyyətləri özündə birləşdirən bir şəxsdir. Ancaq Hamlet həyatın digər tərəflərini - xəyanəti, məkrliliyi, qətlə gördükdən sonra sınımağa başlayır. İnsanlara, həyata inamını itirir. O bu dünya ilə razılığa bilmir. Hamlet bu dünyaya, riyakarlığa və zorakılığa qarşı müharibə elan edir. O təkdir. Ancaq Kazımov-Qarayev Hamletinin qəlbi inamla doludur. Onun məşhur "Olum ya ölüm" monoloqu öz idealarını uğrunda sonadək mübarizə aparmaq əzmi kimi səslənir. Tamaşanın faciəsi onunla bitir ki, atasının qisasını Klavdini öldürməklə alan Hamlet öz məqsədinə çata bilmir.

Yenə qaranlıq... Yavaş-yavaş işıqlanmağa başlayan səhnə. Burada üç iri, kobud qapı görünür. Bu Hacı Həsən ağanın evidir. Sonra səhnə fırlanır və bu qapılar baş daşları ilə əvəz olunur. Rəssam bu bənzətmə ilə həmin evdə yaşayanlarla bu qəbirdə uyuyanların fərqi bir o qədər də böyük olmadığını göstərir. Onlar hamısı ölüdür. İstər bu dünyada, istərsə də o dünyada. Azərbaycan dramaturgiyasının görkəmli xadimi Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölümlər" komediyası iki görkəmli sənətkarı yenidən birləşdirir. Tofiq Kazımov söyləyirdi ki, bədii obrazın yaranmasında musiqi və bədii tərtibat çox böyük rol oynayır. "Tamaşanın musiqi tərtibatı ilə əlaqədar görkəmli bəstəkarımız Qara Qarayevlə danışıqlar aparıram. Ümid edirəm ki, tamaşaya musiqini yazmağa razılıq verəcək. Son görüşümüzdən hiss etdim

ki, deyəsən onu "Ölülər" barədə fikirlərimlə maraqlandırma bilməmişəm"¹.

Bu quruluş tamaşa ətrafında gedən qızğın mübahisələri artırdı. Çoxları tamaşanın yeniliyini, onun musiqisini, bədii tərtibatını başa düşmürdü. Tamaşanın bədii tərtibatının müəllifi istedadlı rəssam Elçin idi.

Əsrin əvvəllərində "Ölülər" in ilk dəfə tamaşaya qoyulduğu vaxtlarda Azərbaycan dramaturgiyasının ən yaxşı əsərlərindən olan bu pyes günün olduqca mühüm problemlərini əks etdirirdi. Ədibin güclü satirası islam fanatizmi, panərəbizmi tənqid atəşinə tuturdu.

Yarım əsr sonra panislamizmin, eləcə də panərəbizmin artıq gündəlikdə durmadığı vaxtlarda sənətkarlar yenidən bu pyesə müraciət etdilər.

Onların quruluşunda tamaşa çox müasir səslənirdi. Onlar cəmiyyətə hər zaman fəlakət gətirə biləcək fanatizm, meşşanlıq, məəvi yoxsulluq, nəzakətsizlik, cəhalətpərəstliyə qarşı çıxış edirdilər.

T.Kazimov qeyd edirdi ki, "biz bu tamaşa ilə müasirliyin çox kəskin suallarına cavab vermək istəyirdik. Biz buna nail olduq. Qara Qarayev musiqisi tamaşanın təsir gücünü artırır. Bu musiqi qeyri-adi, obrazlı və ifadəlidir"².

Tamaşanın bütün musiqi nömrələri şər qüvvələrin tədrici təzyiqi ilə sıralanmışdır. Məktub səhnəsində musiqi re minor üstündə köklənmişdir. Bu musiqidə həyəcanlı intizar intonasiyası duyulur. Bu həyəcanlı intizar hissini əskildilmiş üçsəslinin səsləri ilə hərəkət edən triollu melodiya daha da dolğunlaşdırır. Məktubun oxunmasını imitasiya edən hər fraza öz yüksək nöqtəsində qəfildən qırılır. Xromatizmlərlə aşlanmış melodiya kulminasiyaya çatdırılaraq (üçüncü oktavanın fes-i) daha dramatikləşir. Şeyx Nəsrullahın gəlişi barədə xəbər verən məktubun oxunuşu zamanı ətrafdakıları əhatə edən həyəcanlı musiqi çox obrazlı şəkildə ifadə edilir. Eyni zamanda musiqi

sanki Şeyx Nəsrullahı yalançı və təhlükəli bir adam kimi xarakterizə edir.

Tamaşada Şeyx obrazı çox maraqlı təsvir olunur. Səhnələrin birində o əbasını çıxarır. Onun bu geyimini heç əba da adlandıрмаq olmaz. Bu geyim o qədər stilləşdirilmişdir ki, altından görünən yaxasında ağ dəsmal olan, dəbə uyğun jilet Şeyx Nəsrullahı daha cazibəli bir adam kimi göstərir. Onun qaranlıq, yalançı varlığı ləyaqət maskası arxasında gizlənmişdir. Çox müasir səslənir, elə deyilmi? Sözsüz. Təəssüf ki, üçüncü minillikdə də bu cür insanlarla rastlaşmaq məcburiyyətində qalırıq.

Şərin və abskurantizmin kulminasiyası "Yürüş" musiqi nömrəsində əks olunur. Qarayevin təbirincə desək, bu kəskin səslənən qroteskdir. Musiqi insanlar arasında geniş yayılmış sərəməliyi, miskinliyi ifşa edir. O insanların ki, qəlbi məhv olub, onlar əmrləri yerinə yetirməklə robota çevriliblər. "Dünya proletariatının dahi rəhbəri" Leninin "vintcik, təkərcik" adlandırdığı məşhur kəlamını xatırladıqda, bu satiranın nə qədər yeni və cəsarətli olduğunu dərk edirsən.

"Yürüş"ün musiqisi çox lakonikdir. Onun əsasını iki septakkordun növbələşməsi - böyük (d-fis-a-cis) və kiçik alterasiya (c-es-gis-h)-təşkil edir. Yuxarı registirdə səslənən artırılmış sekunda intonasiyalar musiqinin qrotesk xarakterini daha da gücləndirir. Əsas mövzu orkestrin taxta nəfəslə və simli qruplarında səsləndirilir. Əskildilmiş və artırılmış intervallarla hərəkət edən, sıçrayışlarla aşılənmiş, qırıq melodiya "mexaniki" xarakter daşıyır, bu da kütbein qüvvələrin satirik obrazlarının canlandırılmasında böyük rol oynayır. Bu qüvvələr qarşılına çıxan hər şeyi məhv etməyə hazırdılar.

Pyesin müsbət qəhrəmanı kefli İskəndərdir. Bu dünyada İskəndərin varlığı "zülmət səltənətində işıq kimidir", o burada cəmiyyətin nadan qüvvələrinə meydan oxuyan, riyakarlığa, cəhalətə qarşı çıxan yeganə insandır. Cəsarətlə cəmiyyətin eybəcərliklərinə etirazını bildirən bu surəti T.Kazimov "Şərhin Hamleti" adlandırdı. İskəndər də öz mübarizəsində təkdir. Onu başa düşmək istəmərlər. Əgər Hamleti dəli sayırdılarsa, İskəndəri

¹ R. Atakişiyev. Dialoglar... Monoloqlar... portret çizgiləri... Bakı. 1977. s.153

² T.Kazimovun arxivindən

kefli adlandırılar. Pyesə dəyişikliklər gətirən T.Kazımov buraya yeni bir obraz-Mirzə obrazını da daxil edir. "Əgər İskəndər Danimarka şahzadəsi ilə müqayisə edilirsə, onda Mirzə də Horasio obrazı ilə hamahənglik təşkil edir"¹.

Pyesin əvvəlində səsləndirilmiş xeyirxahlıq ifadə musiqi finalda da təkrar olunur. Bu musiqi işıqlı xarakterə malikdir. Xromatika öz yerini diatonikaya verir. Melodik xəttin qırıqlığı axıcı melodiya ilə əvəz edilir. Yuxarı registrdə, taxta nəfəslı və milli alətlərdə gözəl musiqi səslənir. Yaxşılığı, gözəlliyi, məhəbbəti məhv etmək olmaz. Bu dəyərlər hər şeydən ucadır.

"Ölümlər" in quruluşu səlsərdən ki, Azərbaycan teatrının tarixində ən parlaq tamaşalardan biri oldu. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi pyes çoxlu tənqidlərə məruz qaldı. İctimai bəxş zamanı bir sıra tənqidçilər "gözəl danışmaq" bacarıqlarını nümayiş etdirərək müəlliflərə öz iradlarını tutarkən, Qara Qarayev onlara belə cavab verdi: "Hiss olunur ki, siz bu pyesdən heç nə anlamamısınız. Gedin onu yenidən oxuyun". Göründüyü kimi dahi bəstəkar birçə sözlə öz vətəndaşlıq mövqeyini bildirərək bütün mübahisələrə beləcə son qoymuş oldu.

"Hamlet" in və "Ölümlər" in tamaşalarını hazırlayarkən hər iki sənətkar çiçəklənən dövrünü yaşayır, istər Hamleti, istərsə də İskəndəri görmək istədikləri kimi ərsəyə gətirməyə çalışırdılar. Onlar bu qəhrəmanların həyəcanlarını keçirir, yaşadqları cəmiyyətin nöqsanlarını aydın görürdülər. Bütün yaradıcılıqları boyu dövrün çatışmazlıqları ilə mübarizə aparan bu sənətkarlar özlərini tənha hiss edirdilər. İllər keçdikcə bu tənhalıq güclənir, onların yaradıcılığında faciəli motivlər yaranırdı. Ölüm xofu. "Mən gedirəm. Mən boylanmadan gedirəm, mənim gözlərim yaşla doludur. Ən başlıcası isə mən olmayamı itirirəm. Külək mənim üçün əsmədi, dəniz mənimlə danışmadı. Mən boylanmadan, köksümdə ağırlar gedirəm - bunları gənclik çağlarını yaşayan insan deyil, həyata aldanaraq ömür yaşamış bir insan yazır". (Q. Qarayevin arxivindən - İ. Dadaşizadə tərəfindən çap olunmuşdur). "İstedad həmişə tənhalığa məhkumdur". (T. Kazımovun arxivindən).

QARA QARAYEV VƏ AZƏRBAYCAN OPERASI

Q. Qarayev... Onun haqqında o qədər yazılmış və deyilmişdir ki, buna hər hansı bir yeniliyi əlavə etmək əsassız sayıla bilərdi. Bəstəkarın, demək olar ki, bütün əsərləri mütəəssəl olaraq öyrənilmiş, onun müxtəlif musiqi janrlarına münasibəti müəyyən olunmuş, üslubunun ən fərqli həddləri tədqiq edilmişdir. Bununla belə, Qarayevin musiqisini dinlərkən, daima hiss edirsən ki, bu dahi sənətkarın yaradıcılığında hələ öyrəniləsi, dərk olunəsi zəruri olan çox şey vardır və hələ çox şeyə sonuncu onilliklərin musiqi şüuru nöqtəyi-nəzərindən baxmaq lazımdır. Onun yaradıcılığı ilə təmasda olarkən hiss etdiyən musiqi fikir və duyğularının dərinliyi, insan qəlbinin dərki həmişə daha yeni dinləyiciləri fəth edəcəkdir.

Qarayevin Azərbaycanın milli incəsənəti qarşısındakı xidmətlərinə qiymət vermək çox çətindir. Dünyanın klassikasının ənənələri və müasir incəsənətin nailiyyətlərini fitri surətdə mənimsəyərək, bəstəkar, doğma torpağa arxalanan əfsanəvi Antey kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində keyfiyyətcə yeni pillə təşkil edən özünəməxsus, dərin milli üslub, hamımızın böyük qürurla "Qarayev üslubu" adlandırdığımız üslub yaratmışdır. Bu tutumlu anlayış özündə yüksək professionalizm, müasirliyin dərin və həssas hissini cəmləşdirir və noticədə - dəqiq kristallaşmış "milli estetika" yaranır.

Daimi novator axtarırları bəstəkarı müasir milli musiqi incəsənətinin bir çox janr və formalarının nəzərə cərpacaq qədər zənginləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Q. Qarayev tərəfindən, simfonik musiqinin, əvvəllər analoqu olmayan yeni tipləri yaradılmışdır. Bu - "Don Kixot" qravürləri, "Ömər Xəyyama rübailər", "Zəriflik" monooperasıdır. Onun, balet yaradıcılığının imkanları haqqında təsəvvürləri sərhədlərini genişləndirmiş iki baleti - "Yeddi gözəl" və "İldırım yollarla" - Azərbaycan baleti tarixində yeni səhifə açmışlar. Bəstəkarın kamera orkestri Azərbaycan musiqisində yeni söz olmuşdur.

¹ R. Atakişiyev. Dialoqlar... Monoloqlar. Bakı. 1977. s. 151

Bütün əsərlərində Q.Qarayev həmişə müasir gerçəkliyin mühüm problemlərini, müasir insan və onun əhatəsi problemlərini açan mövzuları təcəssüm etməyə çalışmışdır. Onun tərəfindən daxili və xaricinin təzadı, drammatizmin xüsusi kəskinliyi ilə, Azərbaycan musiqisinə bu gündənkə naməlum üsullarla aşkar edilmişdir.

XX əsrin musiqi incəsənətinin nailiyyətlərinə istinad edərək Q.Qarayev yeni musiqi texnikasını öz estetikasına xidmət göstərməyə vadar etmişdir.

Bəstəkarın istedadına xas ideya - bədii problematikanın geniş miqyası, musiqişünas L.Karagöçəvanın sözləri ilə desək, "onun böyük auditoriya janrlarına meylini" müəyyən etmişdir. Bunun nəticəsi olaraq, müasir musiqini - səhnə incəsənətində mühüm rol oynamış, yuxarıda adları çəkilmiş iki balet yaratmışdır. Bu baletlər bəstəkarın səhnə janrına ilk müraciəti deyildi, belə ki, bundan qabaq opera yaradılmışdır. Hələ tələbəlik illərində C.Hacıyev ilə birlikdə Q.Qarayev tərəfindən, 1945-ci ildə səhnəyə qoyulmuş və o dövr üçün ən yüksək mükafat - Stalin mükafatı ilə təltif olunmuş "Vətən" operası yaradılmışdır.

Gənc bəstəkarlar öz qarşılarına olduqca çətin bir məsələ qoymuşdular. Belə ki, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəyovun tarixi süjetə bəstələdiyi qəhrəmanivətənpərvər "Koroğlu" operasının ilk tamaşasından on ildən az vaxt keçmişdir. Bildiyimiz kimi, bu opera Azərbaycan musiqisinin yeni mövcudluq formaları ilə təmin etmiş və bununla da milli opera qarşısında duran ən mühüm problemləri həll etmişdir.

Məlum olduğu kimi, artıq 40-cı illərdə bir çox ölkələrin opera incəsənəti qarşısında müasir mövzu təcəssümü problemi kəskin surətdə durmuşdur. Keçmiş "İttifaqda" bu problemin həlli axtarırları və cəhdləri geniş nüfuz qazanmış, bədii-mükəmməl əsərlərin yaradılmasına gətirib çıxarmışdır. Məhz buna görə, 20-30-cu illərdə yazılmış operalardan heç biri opera teatrının repertuarında qorunub saxlanılmamışdır. Mühəribə illərində teatr qarşısında kəskin surətdə opera janrında Böyük Vətən Mühəribəsi mövzusunun təcəssümü problemi durmuşdur. Bütün ölkədə məlum olan opera bəstələnməsi təcrübələri janrın

tələblərinə uyğun deyildilər. "Vətən operası" ilə gənc bəstəkarlar verilmiş problemin həllinə bilavasitə yanaşmışlar.

Beləliklə, hələ Moskva Dövlət Konservatoriyasının üçüncü kurs tələbəsi ikən gənc müəlliflər tərəfindən yaradılmış bu əsər, o dövrdə geniş ictimai kütlələrin rəğbətini qazanmış yeganə opera idi.

4 may 1945-ci il tarixində, M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında səhnəyə qoyulmuş "Vətən" operası (librettonun müəllifi - İ.Hidayətzadə idi) musiqi ictimaiyyətinin diqqətini yalnız öz mövzusu ilə deyil, həmçinin bir sıra yeni xüsusiyyətləri ilə cəlb etmişdir.

Opera əsərinin əhəmiyyətini yalnız milli incəsənət çərçivəsində deyil, həmçinin keçmiş "İttifaq" hüdüdlərində qeyd edərək, "Vətən" operası mühəribə mövzusunun təcəssümü edərək, bir çox cəhətdən "Koroğlu" operasının ənənələrini davam etdirmişdir. Lakin, öz bədii dəyəri etibarilə Ü.Hacıbəyovun əsəri ilə ayaqlaşa bilməyən "Vətən" operası, buna baxmayaraq, Azərbaycan opera incəsənətinin inkişafı yolunda mərhələvi əsər mahiyyətini kəsb etmişdir.

Axundov adına teatrın səhnəsində ilk dəfə olaraq, qəhrəmanları mühəribə iştirakçıları olan, müasir vətənpərvər əsər səsləndi. Operanın məzmununu hadisələrin ardıcıl təsvirində açaraq, həmçinin müasirlik mövzusunun işıqlandıraraq, müəlliflər operaya yeni üslub xüsusiyyətləri (fəal-iradəli, marşvari ritm-intonasiyalar) ilə qeyd olunmuş kütləvi mahnıvarilik növünü daxil etmişdilər.

Vətənpərvərlik mövzusunun müraciət etmiş bəstəkarlar, dünya milli klassikasının ənənələrinə istinad edərək, bu mövzunu epik-nəqli dramaturgiya planında təcəssüm etdirmişlər, bu isə öz növbəsində, nəqli başlanğıcın parlaq ifadəsini tapmış xalq-milli musiqi janrlarının geniş tətbiqinə gətirib çıxarmışdır. Məhz buna görə, mahnıvarilik (həm lirik, həm də kütləvi-qəhrəmani planda) ilə yanaşı "Vətən" operasında aşıq musiqisi janrları və lirik-nəqli əksdə muğamat geniş surətdə istifadə olunmuşdur. Beləliklə, operanın məzmunu kimi, onun epik ifadə özünəməxsusluğu (adı

çəkilməmiş janrların vasitəsi ilə) əsərə bir qədər oratoriya xüsusiyyətləri əlavə etmişdir.

Opera o dövrün bir çox musiqili-səhnə əsərləri üçün səciyyəvi olan daha bir cəhəti ilə də diqqəti cəlb etmişdir - bu qəhrəmanların "çoxlugudur". Ola bilsin ki, Q.Qarayev və C.Hacıyevin ən müxtəlif intonasiya layları - mahnı, muğam, aşıq janrları, kütləvi mahnı, marş və digərlərindən istifadə etməsi məhz bununla izah olunur. Belə ki, baş qəhrəman - Aslanın obrazının açılmasında aşıq musiqisinə (həmçinin onun müxtəlif növləri - şikəstə, qəhrəmani, ustadnaməyə) müraciət olunur ki, bu da onu Koroğlu obrazına yaxınlaşdırır. Bununla yanaşı Aslanın partiyasında muğam improvizasiyası, marş, kütləvi mahnı və s. intonasiyaları da səslənir.

Liriklik, mahnıvarilik, muğam ifadə prinsipi digər baş qəhrəmanlar - Dilbər və Mərdanın partiyası üçün də səciyyəvidir. Operanın yeni xüsusiyyətləri haqda danışarkən, bəzi obrazların misalında ardıcılıq qeyd etmək vacibdir, məsələn, Mərdan obrazının təkamülünü, baş qəhrəmanın şəxsiyyət kimi formalaşmasının mürəkkəbliyini, onun ətraf mühitlə qarşılıqlı münasibətini göstərərək, Q.Qarayev və C.Hacıyev çox mühüm bir problemə - şəxsiyyət və cəmiyyət probleminə toxunmuş olurlar.

Yaradıcılıq yoluna yenidən qədəm qoymuş bəstəkarlar, bu operada xalq musiqi incəsənətinə istinad edərək, onun bir çox xarakter xüsusiyyətləri - təkəkkür qanunauyğunluqları, quruluş-kompozisiya və formayaradıcı xüsusiyyətləri, lad-intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə etmişlər.

Klassiklərin ənənələri və müasir bəstəkarların üsullarına əsaslanan müəlliflərin "möhkəm" peşəkarlığı Q.Qarayev və C.Hacıyevə bu ənənələri xalq-millət mənəbləri ilə üzvi surətdə əlaqələndirməyə imkan vermişdir. Bu özünü "səbatlı" klassik əsas istinad edən çoxlaylı intonasiya təbəqələrinin üzvi birləşməsində büruzə vermişdir.

Xalq-millət və klassik incəsənətin sintezinə nail olmağa çalışaraq Q.Qarayev və C.Hacıyev operanın bəzi epizodlarının formayaradıcı təbiətində irəliləyən addım atmışlar. Bu nömrələrin

musiqi məğzinin formayaradıcı təbiəti, harmonik dilin Şostokoviç və Prokofyevin üslub axtarıları məcrasında olan, stilistik üsulları ilə üzvi surətdə qovuşmuşdur. Bu epizodların harmonik dili, üsulların tətbiqi sferasının məhdud olmasına baxmayaraq, tonal sərbətsizlik, bifunksionallığı, politonalılığı ilə fərqlənir. Bütövlükdə, "Vətən" operasının lad-funksional əsasını xalq məqamı və major-minor sisteminin sintezi təşkil edir ki, sonuncu çox müntəzəm çıxış edir.

Operanın müəllifləri, həmçinin, klassik tersiya nisbəti prinsiplərinə də müraciət etmişlər ki, bu da aydın surətdə III pərdədə Dilbərin ariyasında müşahidə olunur. (Segahda başlanaraq, sonradan Bayatı-şiraza keçir, lakin eyniadlı tonal əsas üzrə deyil tersiya nisbətində, yəni major-minor sisteminə olduğu kimi).

Bələklilə, "Vətən" operasında, Ü.Hacıbəyovun ardınca, musiqi incəsənətinin xalq-millət janrları sferasına, qəhrəmanların xarakteristikasının əsas mənbəyi kimi müraciət edərək, müəlliflər ifadə vasitələrini digər dövrün lüğət fondu ilə üzvi surətdə uyğunlaşdıraraq, onların tətbiqi çərcivələrini genişləndirməyə çalışmışlar. Milli-özünəməxsus qanunauyğunluqların işləməsi bəstəkarlara lazım olan və sujetin tələblərinə cavab verən müxtəlif üslub istiqamətlərinə orientasiya (meyl) şəraitində aparmışlar.

"Vətən" operasından sonra Q.Qarayev yazılması ideyaların çox olmasına baxmayaraq, uzun müddət opera janrına müraciət etməmişdir. E.Xeminqueyin "Klimancaro qartlarında", E.M.Remarkin "Zəfər tacı", N.Hikmətin "Gözəl Yusif", "Leyli və Məcnun" əsərləri əsasında operaların yaranmasına güman ki, müasir "simaya" formalaşdırılmamış opera konsepsiyaları, həmçinin, Azərbaycan musiqisində instrumental musiqi janrları tərəfindən tez bir zamanda qavranılan musiqi ifadə vasitələri sistemləri ilə bağlı yeni təmayüllər mane olmuşlar. Qarayev incəsənətinin orbitinə mövcud olan opera janrı, opera modelinin yaranması daxil deyildi.

Simfonik və balet sənətində gözə çarpanacaq dərəcədə geridə qalan opera yaradıcılığının vəziyyətini dəfələrlə təhlil edərək Q.Qarayev, bütün yaradıcılıq boyu opera-estetik meyarlarına

yenidən baxılması zərurəti haqqında fikir söyləmişdir. Bir çoxlarının opera janrının köhnəlməsi, opera spesifikasının şərtiliyini müasir məzmunun ifadəsi üçün yarasız olması haqqında mülahizələrini əsassız sayan Q.Qarayev həmçinin, məzmun və forma nisbətindəki disharmoniyada ifadə olunmuş ümumi estetik janr böhranı haqqında da bir sıra maraqlı fikirlər irəli sürmüşdür. Bu vəziyyətdən çıxış yollarını bəstəkar yalnız səhnə sahəsində deyil, həm də ilk növbədə, sırf musiqi vasitələri sahəsində yeni axtarışlarda görürdü.

Musiqi sənətinin obrazlı-ümumiləşdirici vasitələrinə əsaslanaraq, onun mülahizələrində, opera konsepsiyasının aparıcı qüvvəsi kimi musiqinin böyük imkanları haqqında fikir aydın surətdə izlənilir. "Buna görə - o yazırdı, - operanın şərti təbiəti bu problemlərin müstəqil həllini tələb edir". Öz fikirlərinin təsdiqi olaraq, Q.Qarayev həyatının son onilliyində Anri Barbyusun əsəri əsasında birpərdəli "Zəriflik" monooperasını yaratmışdır ki, burada inkişafın daxili hərəkətverici qüvvəsini maksimal surətdə aşkar etməyə çalışmışdır. Seriyalı texnikanın üsullarına istinad edən bu opera, bəstəkarın, dramaturgiyanın əsası kimi götürülmüş vokal partiyasının intonasiyalarını çox nəfis inkişaf etdirdiyi, nadir monoopera janrının parlaq nümunəsidir. Məhz bu monoopera ilə Q.Qarayevin opera yaradıcılığına müraciəti tamamlanmamışdır.

İndi də uzun müddət musiqi - ictimai həyatın barometri rolunu oynayan Azərbaycan operası böhran keçirdiyi dövrdə də, onun yaşamağa qabiliyi məsələləri xüsusi sivrilik kəsb edir. Məhz buna görə, Q.Qarayev tərəfindən söylənilmiş bir çox fikirlər, tam mənada Azərbaycan opera sənətinin mövcudluğu və təkamülünü müəyyən edəcək gənc bəstəkarların diqqətindən kənara yayınmamalıdır.

Qara Qarayev yaradıcılığında musiqili mətnin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair

Geniş yaradıcılıq diapazonuna malik olan dahi bəstəkarımız Qara Qarayev üçün janr çərçivələri məhdudluğu yox idi. Qarayev elə bəstəkar idi ki, hansı musiqi janrına müraciət edirdisə, onun qələmindən yüksək sənətkarlıqla cilalanmış əsərlər çıxırdı. Nədənsə musiqişünaslıqda Qarayevin daha çox instrumental, balet musiqisi haqda yazır, danışır, diskussiyalar aparır, vokal yaradıcılığını bir qədər arxa planda qoyurlar. Halbuki, bəstəkarın "Mən sizi sevirdim", "Gürcüstan təpələrində" kimi romansları, Cövdət Hacıyevlə birgə yazdığı "Vətən" operası. Ömər Xəyyamın sözlərinə yazılmış "Altı rübəisi", "Zəriflik" monooperası, "Çılğın qaskoniyalı" romantik musiqili komediyası, gözəl vokal-simfonik xor əsərləri musiqi tariximizin parlaq səhifələrini təşkil edirlər. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Qara Qarayev instrumental janrlarla yanaşı vokal musiqi ilə bağlı janrların da, demək olar ki, ilk yaradıcılığından olmuşdur.

Həqiqi vətəndaş, müasirlik çarçısı olan Q.Qarayev çox geniş maraq dairəsi, ensiklopedik təfəkkürə malik bir sənətkar idi. O. Azərbaycanla yanaşı müxtəlif xalqların tarixi, incəsənəti ədəbiyyatı, musiqisi ilə tanış olub, öz yaradıcılığında onlara müraciət edirdi. Bəstəkarın təkcə elə vokal yaradıcılığına nəzər salsaq, onun mövzu rəngarəngliyini, mətn müəlliflərinin zənginliyini aşkar edərik.

Hələ 1940-cı illərin axırlarında Q.Qarayevin A.S.Puşkinin sözlərinə yazdığı "Mən sizi sevirdim" və "Gürcüstan təpələrində" romanslarının lirik musiqisi onu gözəl vokal ustası kimi tanıtdıra bilmişdi. Bu əsərlərdə bəstəkar Puşkin poetik dilini, lirik obrazların məharətlə musiqi dilinə çevirmişdir. Yaxud 1958-ci illərdə Lenqston Hyuzun sözlərinə yazılmış caz-orkestrin müşayiəti ilə bas səsi üçün "Üç noktyurn" vokal silsiləsində o, çox dərin həssaslıqla ağır zənci həyatına həsr edilmiş şerlərin dərin psixoloji aləmini aqaraq özünü caz musiqisinin də mahir ustası

kimi göstərmişdi. Yeri gəlmişkən, caz musiqisi, yəni yüngül musiqi ilə əlaqədar Q.Qarayevin fransız dramaturqu Edmon Rostanın "Sirano de Berjerak" pyesi əsasında / librettosu moskvalı ədib Pyotr Qradovundur/ yazdığı "Çılgın qaskoniyalı" romantik musiqili komediyası ilə əlaqədar verdiyi qəzet müsahibəsində demişdir: "Etiraf etməliyəm ki, həmkarlarımla çoxu kimi mən də bir vaxt ciddi musiqi ilə yüngül musiqi arasında keçilməz sədd olduğu barədə geniş yayılmış yanlış fikrə tərəfdar idim. Dram tamaşalarına musiqi yazarkən mən yəqin etdim ki, bu səhf fikirdir. Mən tamaşalar üçün öz oruluşuna görə estrada musiqisinə, hətta caz musiqisinə yaxın bir sıra mahnı və rəqslər bəstələmişəm. Bu dəfə öz yaradıcılığım üçün tamamilə yeni olan bir janrdə-musiqili komediya janrında qələmimi sınağa qərara aldım. "Qəzəbli qaskoniyalı" komediyasının musiqisi üzərində işləyərkən qəti inandım ki, ciddi musiqilə yüngül musiqi arasında heç bir sədd yoxdur. Yüngül musiqi də bəstəkardan eyni ciddiyətlə, məsuliyyətlə, var qüvvə ilə işləməyi tələb edir"¹. 70-ci illərdə yazdığı bu əsərdə bəstəkar, özü dediyi kimi, "müasir ritmik strukturlar əsasında zəmanəmizdən XVII əsrə musiqi körpüsü çəkərək"² üslub yenilikləri ilə aşılanmış, dəqiq dramaturji inkişaf xəttinə malik musiqisizlə Rostanın əsərinin ağıllı, mərd, azadlıqsevər aşiq obrazını yaratmışdır.

Qarayevin vokal yaradıcılığının digər incisi olan "Zəriflik" monooperasında bəstəkar yenə də dünya ədəbiyyatının başqa görkəmli nümayəndəsi olan Anri Barbyusun yaradıcılığına müraciət etmişdir.

Bu haqda o özü demişdir: "Bu yaxınlarda mən "Zəriflik" monooperası üzərində işi başa çatdırmışam. Görkəmli fransız yazıçısı Anri Barbyusun eyniadlı əsəri əsasında librettonu yazaraq, mən məhəbbət, sədaqət, romantizm mövzusunun musiqi dilinə çevirmişəm"³.

Bütün bu vokal əsərlərdə bədii əsərin, ədəbi mətnin seçilməsi son dərəcə mühüm, düzgün həlli zəruri olan

məsələlərdən biridir. Və bu, sənətkarın ümumi ideya-emosional istiqamətilə şərtləndirilir. Ümumiyyətlə, vokal əsərlərdə musiqi ilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi və bu əlaqədən doğan qanunauyğunluqların tədqiqi musiqişünaslıqda işlənən mühüm problemlərdəndir. Buna görə də biz Qarayev yaradıcılığında musiqi və mətn probleminə dair bəzi mülahizələrimizi təqdim etmək istərdik. Q.Qarayev eyni ustalıqla həm Azərbaycan, həm də rus mətnlərinə musiqi yazmış və hər iki dildə olan vokal əsərlərində musiqi ilə poetik mətnin, sözün üzvi vəhdətinə nail olmuşdur. Lakin məqsədimiz Qarayev musiqisi ilə Azərbaycan dilinin, Azərbaycan poeziyasının, Azərbaycan şairlərinin əlaqəsini müəyyənləşdirmək olduğundan yuxarıda adları çəkilən əsərlərin təhlili tədqiqatda verilməmişdir.

Qara Qarayev vokal və xor yaradıcılığında həm müasir, həm də klassik Azərbaycan ədəbiyyatına - Nizami, S.Vurğun, R.Rza, M.Rahim kimi şairlərin poeziyasına müraciət etmişdir və bir sıra vokal simfonik əsərlər yaratmışdır. "Ürək mahnısı" /1938/, "Səadət mahnısı" /1947/, "Zamanın bayraqları" /1959/, "Lenin" oratoriya plakatu" /1970/, "Dostluq himni" /1972/ əsərləri müxtəlif dövrlərdə yazıldıqlarına baxmayaraq, onları bir mövzu birləşdirir; doğma yurdun, vətənin, Azərbaycan xalqının azad əməyinin tərənnümü. Mövzu ilə əlaqədar əsərlərin çoxu plakat xarakteri daşıyır ki, bu da həmin kantata və oratoriyaların musiqi-mətn əlaqəsi formalarına özünəməxsusluq verir. Təsədüfi deyil ki, Qara Qarayev özü Leninə həsr etdiyi xor əsərini oratoriya-plakat adlandırır. Plakat sözü burada musiqi janrı anlayışındadır. Q.Qarayev bununla əlaqədar yazırdı: "Hal-hazırda mən dinləyicilərə daha yaxın olmaq, onlar tərəfindən başa düşülmək tələbatını özümdə duyuram... Məhz gündəlik həyat, xalq kütlələri, onların fikir və arzuları ilə yaxınlaşma hissini möhkəmlədən seçicilərlə olan canlı əlaqə janr formasını mənim üçün aydınlaşdırdı ki, bu janrı da musiqi plakatu adlandırdım. Qeyd etmək istərdim ki, bu sadəcə olaraq termin deyil, material üzərində işi istiqamətləndirən yaradıcılıq prinsipidir: əsərin əsasının son dərəcə aydın olması, mövzunun musiqi həllinin sadəliyi və plakat dəqiqliyi deməkdir... Mən bu

¹ "Sirano Qara Qarayevin əsərinin qəhrəmanıdır". Kommunist, 1973, 28 sentyabr.

² Yəni orada.

³ "Композиторы, моноопера, мюзикл". Вышка, 1973, 18 марта

tərzlə dahi rəhbərimiz Leninə həsr edilmiş oratoriya-plakatı, SSRİ-nin 50 illiyinə həsr edilmiş kantata-plakatı üzərində işləmişəm...

Bu əsərlər mənim yaradıcılığında mühüm yer tutur və mənim vətəndaşlıq kredomu ifadə edirlər"¹. Qarayev sovet dövrünün yetirməsi idi, öz xalqının sadıq oğlu idi, nəbzi müasir ritmlərlə yanaşı döyünən bir sənətkar idi. Buna görə də o, zamanın irəli sürdüyü tələblərdən, siyasi meyllərdən kənar qala bilmirdi. Vətəndaşlıq borcu, vətəndaşlıq hissələri onu zamanının irəli sürdüyü tələblərə cavab verən əsərlər yaratmağa çağırırdı. İkinci tərəfdən, ümumiyyətlə, o dövrün kantata-oratoriyalarında öz ifadəsini tapan əsas mövzular-müasir tematika, doğma yurdun tərənnümü, dinc quruculuq, zəhmətkeş kütlənin əməyinin tərənnümü Azərbaycan kantatalarında da ön plana çəkilirdi. Lakin Qarayev bu mövzulara mövzu xatirinə deyil, hesabat vermək xatirinə deyil, şəxsi yaradıcılıq tələbatı hissindən müraciət etmişdi. "Qarayev o mənada ehtiyatlıdır ki, heç vaxt daxilən biganə qaldığı mövzuya musiqi yazıb, özünü boş-boşuna xırdalamaz"². Buna görə də o dövrün müasir həyat tematikası bəstəkarın kantata-oratoriya yaradıcılığının əsas mövzu dairəsi kimi məqalənin təhlilinə cəlb edilmişdir.

Q. Qarayevin yaradıcılığında mətnlə musiqinin uyurluğunun elmi mənzərəsini yaratmaq üçün xor əsərlərinin mətn və musiqisinin obraz, melodika və intonasiya, metroritmik uyğunluqlarını müəyyənləşdirmək lazımdır.

Tədqiqat göstərir ki, Q. Qarayev mətnin əsas obraz dairəsini, əhval-ruhiyyəsini musiqidə iki formada-ümumiləşdirilmiş və detallaşdırılmış şəkildə vermişdir. Məsələn, "Ürək mahnısı" /R. Rzanın sözlərinə/ "Səadət mahnısı" /M. Rahimin sözlərinə/, kantatalarının poetik əsaslarında öz əksini tapan doğma yurdun, vətən torpağının, xalqın azad əməyinin tərənnümü şən, gümrah lirik musiqidə ümumiləşmiş ifadəsini tapmışdır. "Zamanın bayraqdarı" kantatası /Səməd

Vurğun/ və "Lenin" oratoriya-plakatında /Rəsul Rza/ əsərin təntənəli, əzəmətli musiqisi şerlərdə tərənnüm edilən partiyani, onun rəhbərini alqışlayır. Bu əsərlərdə musiqi ilə mətn məhz vahid obraz, vahid ideyanın açılması prosesində bir-birini tamalayır. Bütün bu əsərlərdə obraz uyğunluğunun ümumiləşmiş şəkildə verilməsi onların janrı, plakat xarakteri daşmasıyla əlaqədardır. Bu fikirlə bağlı bəstəkar demişdir: "Mən son dərəcə aydın, ardıcıl, xırda detallaşmadan azad bir əsər yaratmaq istəyirdim... Bu məqsədlə mən sadə, dəqiq üslublu oratoriya-plakat formasını seçdim. Məhz musiqi plakatı janrı vasitəsilə mən öz əsərimi daha anlaşılan edib, ən geniş dinləyici auditoriyasına təqdim edə bilərdim.

... Bunun üçün Rəsul Rzanın poemasının mətni geniş imkanlar açır"¹. Bəstəkarın bu sözləri onun yaradıcılığında hər hansı mövzuya, ədəbi əsasa, poetik mətnə, şairə olan ciddi münasibətinin, böyük tələblərinin parlaq rəmzidir.

Lakin bəstəkarın xor yaradıcılığında dahi Nizaminin sözlərinə yazılmış "Payız" lirik a capella xoru musiqi-mətn əlaqəsi baxımından bir qədər fərqlidir. Leylinin ölümü ilə əlaqədar keçirilən payız əhval-ruhiyyəli dərin kədəri ifadə edən xorun mövzusunun bəstəkar həm lirik musiqilə ümumiləşmiş şəkildə, həm də mətnin müxtəlif emosional çalarlarını musiqinin gedişatı boyu tədricən açmaqla detallaşdırılmış şəkildə verir. Mətnin əsas kədərli obrazının açılmasında "Şüştər"ladının boyalarından. P səslənməsindən, axıcı melodikadan istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, xorun musiqisi sanki Nizami şerinin, poeziyasının musiqili oxunması, musiqi ifadəsidir. Bəstəkar bu əsərdə musiqini poetik deklomasiyaya yaxınlaşdırmaq məqsədilə lad çərçivələrindən kənara çıxır: səslərin xromatik hərəkətindən, əskilmiş harmoniyalardan, üçton intervalından istifadə edib, lada yeni əskilmiş və artırılmış pərdələr əlavə edir və bununla da vokal melodikanı müəyyən dərəcədə adi danışığa yaxınlaşdırır. Eyni zamanda Qarayev mətnin intonasiya xüsusiyyətlərini "ümumiləşdirmə" metodu əsasında da musiqidə ifadə edir. Belə

¹ Кара Караяев. Статьи. Письма. Высказывания. Москва: Сов. композитор, 1978. с.41

² Л.В. Карагичева. Художник неуязвимой молодости. Литературный Азербайджан. - 1978, № 2. с.115.

¹ Оратория "Ленин" Кара Караяева. Вышка. 1970. 31 марта.

ki, məndə Leylinin ölümü ilə əlaqədar xuyulan "inilti, ah-vay" danışıq intonasiyası xorun artıq ilk xanələrində teziz kimi verilərək, əsərin ümumi emosional tonusunu qabaqçadan təyin edir. Daha sonra tenorlarda xorun solo kantilena tipli melodiyası səslənir ki, burada da "inilti, ah-vay" intonasiyasının ikinci modifikasiyası üzvi surətdə vokal melodik xəttə daxil edilir. Hər iki melodik özak bütün əsər boyu səslənərək melodik inkişafın tematik əsasını təşkil edir və mətnin obraz dairəsinin musiqidə ifadəsini daha da dolğunlaşdırır.

Q. Qarayevin o biri kantata və oratoriyalarının intonasiya təbiətləri onların janr mənsubiyyətilə bağlıdır. Bu əsərlər əsasən geniş kütlələr üçün yazılıb, müxtəlif bayram və kütləvi xalq şənliklərində səsləndirildikləri üçün onların həm musiqisi, həm mətni xalqa yaxın olmalı idi. Bununla əlaqədar olaraq Qara Qarayevin kantatalarının musiqi dilində xalq musiqisinin müxtəlif qolları-aşıq musiqisi, lirik xalq mahnıları, rəqs musiqisi ilə yaxınlıq özünü büruzə verir. Burada mətnlərin ümumi intonasiya çalarları xor və orkestr partiyalarının ümumi əhval-ruhiyyəsində öz ifadəsini tapmışdır ki, bu ümumiləşmə də janr vasitəsilə, Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif janrları, onlara xas olan xüsusiyyətlər vasitəsilə həyata keçirilmişdir. Bu özünü kantataların həm lad əsaslarında, həm tematizmlərinin inkişaf prinsiplərində, həm də ritmik quruluşlarında göstərmişdir. Belə ki, "Ürək mahnısı", "Səadət mahnısı", "Zamanın bayrağıdır", "Dostluq himni" əsərlərində aşiq musiqisi ilə yaxınlıq hiss edilir ki, bu da onların musiqi-mətn əlaqələrində də öz ifadəsini tapır. "Səadət mahnısı"nın lad əsası /Şur/, orkestr müşayiətində saz alətinin səslənməsini xatırladan kvarta-kvinta akkordunun verilməsi, xarakter ostinat "ritmik setka", qəhrəmanlıq aşiq melodiyalarının quruluşu və nəhayət aşiq mahnılarına xas mətnlə melodiyanın əlaqəsinin heca-not prinsipinin istifadəsi yuxarıda deyilənləri əsaslandırmağa imkan verir. Kantatanın üçüncü "Ariya" adlanan hissəsi isə Azərbaycan lirik xalq mahnılarına daha yaxındır. Mətdə verilən Azərbaycanın gözəl təbiət mənzərələri ilə əlaqədar bəstəkar musiqi-mətn əlaqəsinin heca-not prinsipindən bir qədər uzaqlaşır, hecalararası, hecalardaxili

oxumalardan da istifadə edir. Lirik xalq mahnılarından gələn bu xüsusiyyət melodikada xalq mahnılarına məxsus tematizmin sekvensiya və variantlılıq yolu ilə inkişaf etdirilməsi ilə üzvi əlaqəyə girir. Bu inkişaf prinsipləri də öz növbəsində poetik mətdə olan söz təkrarları, qafiyə məqamları və şərin başqa xüsusiyyətlərilə səsləşirlər. Məsələn, Qarayevin "Ürək mahnısı" kantatasının mətnində "sintaktik paralellik" üsulu özünü büruzə verir. Mətdəki paralel söz birləşmələrinə /oxşar söz birləşmələrinə/ uyğun musiqi fikirləri də sekvensiya şəklində təkrar edilir və beləliklə musiqi ilə mətn uyğunluğu yaranır.

Qara Qarayev kantatalarında ayrı-ayrı "danışıq intonasiyaları"nın melodikada təsviri-ifadəsi prinsipindən də faydalanır. "Zamanın bayrağıdır" kantatasında mətnin əsas obrazını, ideya əsasını ifadə edən "Partiyamızdır!" nidası musiqidə də xüsusi qeyd edilir. Maraqlıdır ki, bəstəkar sözü sadəcə təkrar etmir, melodiyanı inkişafda verərək kulminasiyaya çatdırır. Bu məqsədlə o, F səslənməsi, soprano səslərin divizisi, səslərin yuxarı tonlara hərəkəti kimi musiqi ifadə vasitələri kompleksindən istifadə edir.

Q. Qarayevin xor əsərlərində mətnlə musiqinin ritm uyğunluğu da əsərlərin mövzu dairəsi, janr mənsubiyyəti ilə bağlı müxtəlif səpkidə təzahür edir. Belə ki, plakat xarakteri daşıyan kantatalarda bəstəkar əsasən heca-not sillabik oxumasına əsaslanan metrik prinsipdən istifadə edir. Bu özünü hər hecaya bir notun uyğun gəlməsində, şərin bölgülərinin kəmiyyət vürğusu vasitəsilə verilməsində, musiqi ilə mətnin metroritmik bölümlərinin sinxronluğunda /heca-not, bölgü-musiqi xanəsi, misra-musiqi cümləsi, beyt-musiqi periodu/ göstərir. Eyni zamanda bu əsərlərin musiqisində "qarşılıqlı ritm" də qeyd edilir. Məsələn, "Ürək mahnısı" kantatasının orta "Xor" hissəsi aşiq mahnılarına işlənən xarakter ritmik fiqur əsasında qurulmuşdur ki, bu da mətnin ölçüsü və vürğuları ilə bağlı olmayıb, musiqi ilə söz arasında bir növ natarazlıq yaradır. Lakin bunun özü də musiqinin daha sərbəst inkişafını təmin edir və musiqi-mətn münasibətlərinə yenilik əşilayır. "Zamanın bayrağıdır" kantatasında da musiqi ilə mətn münasibətlərinin ritmik

uyğunluğu heca-not prinsipinə əsaslanır. Lakin burada da bəstəkar ritmik yeknəsəkliyə qarşı çıxaraq rəqsvarilik xüsusiyyətlərindən də istifadə edir. Müəyyən məqamlarda mətnin vurğuları xorun partiyasının melodiyasında öz ifadəsini tapmır, musiqi bir qədər sərbəst inkişaf edir, mətnin vurğuları ilə musiqi xanələrinin vurğulu səsləri arasında bir növ ziddiyyət yaranır və bu da musiqiyə bir qədər oynaqlyq gətirir. Rəqsvariliyin əsas xüsusiyyətlərindən olan ritmik fiqurların təkrarı da kantatada öz ifadəsini tapır. Lakin buradakı rəqsvarilik əsərin ümumi qəhrəmani-himnik xarakteri ilə qovuşaraq cəngi tipli igidlər rəqsinin yaranmasına gətirib çıxarır.

- Qarayevin kantatalarının musiqi-mətn ritmik əlaqələrinin aydınlığı, çox zaman dəqiq vurğulu olması, sadə simmetrik quruluşda təzahür etməsi əsərlərin janrlarının irəli sürdüyü tələblərdən irəli gəlir. Bir tərəfdən xalq musiqisi ilə bağlılığı, digər tərəfdən musiqi dilinin saflığı, aydınlığı, metroritmikasının sadəliyi, dəqiqliyi, formalarının kvadrat strukturları bu əsərlərin demokratikliyini təmin edərək xalq tərəfindən daha tez qavranılmasına imkan yaradır.

Qarayev daim yaradıcılıq axtarışlarında olan bir bəstəkar idi. Özünün dediyi kimi, "... Bizim dövrümüzdə zamanın burulğanına düşmüş sənətkar, bəzən özünün böyük zəhmətlə nail olduğu tapıntılarından imtina etməyi bacarmalıdır ki, dövrüylə daha çox səsleşən yeni bədii ifadə vasitələrinin axtarışına başlasın"¹. Yaradıcılığının başqa sahələrində olduğu kimi, kantata və oratoriyalarında da bəstəkar daim zamanın tələblərinə cavab verən mövzuların inikasında yeni musiqi ifadə vasitələri, dramaturji inkişaf prinsiplərindən faydalanmışdır. Məsələn, "Lenin" /1970, sözləri R.Rzanın/ oratoriya-plakatında o, poetik mətni musiqisiz deklomasiya etmək üçün əsərə bədii oxucu daxil edir. Bu da oratoriyanın musiqi-mətn əlaqələrini o biri əsərlərindən fərqləndirir. Belə ki, musiqi materialı və mətn poemanın əsas obraz dairəsini açarkən bir növ "paralel" inkişaf edirlər. Bununla belə bəstəkar bədii oxucuya melodiyasız mətni

tapşırarkən, orkestr partiyasında ifa edilən musiqi poetik parçanı sadəcə müşayiət etmir. Orkestrdə şərdə təsviri verilən aydın, kövrək səhər obrazının musiqi ifadəsi səsləndirilir, bu da musiqili-poetik obrazın daha qabarıq, daha canlı olmasına imkan verir. Müəyyən mənada sərbəst olan musiqi və şer, eyni zamanda vahid obraz, vahid əhval-ruhiyyə ilə bağlı olduqlarından biri-birini tamamlayırlar. Dörd hissəli oratoriyanın birinci və üçüncü hissələrində Qarayev mətni bədii oxucuya, ikinci və dördüncü hissələrində isə xora tapşıraraq, əsərin dramaturji inkişafında yarım-keçən /skvoznoy/ prinsipdən istifadə edir. Beləliklə, əsərdə musiqilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi müxtəlif səpkilərdə təzahür edir və silsilənin bütövlüyü təkcə musiqi ifadə vasitələri ilə deyil, vahid musiqi-poetik ideyanın açılması ilə əldə edilir.

Əlbəttə, bir məqalə daxilində Qarayev yaradıcılığında musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsinin bütün xüsusiyyətlərini tədqiq etmək qeyri-mümkündür. Lakin müəyyən təhlil materialı üzərində aparılan müşahidələr bəstəkarın poeziyaya göstərdiyi həssas münasibətini bir daha aşkarlayır. O, böyük sənətkarlıqla müxtəlif mətnləri, musiqi bəstələdiyi janrların xüsusiyyətlərini, spesifikasını nəzərə alaraq, musiqi ilə mətnin üzvi vəhdətinə nail olmuş və hər bir əsərində musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqələrinə fərdilik aşlıya bilmişdir.

¹ Кара Карасв. Статьи, нисьям, высказывания. - Москва, 1978, с. 32.

QARA QARAYEVİN "ÇILĞIN QASKONIYALI" MUSİQİLİ KOMEDİYASI

Üslub xüsusiyyəti məsələsinə dair

Qara Qarayevin "Çilgün qaskoniyalı" musiqili komediyasının üslubi son dərəcə rəngarəngdir. Komediyanın üslub və məna həllinin əsasını müxtəlif estetik sanballı sözlərin: - klassik intonasiya və janrlar, romantik ahəngdarlıq, XX əsrin ritmik formulları və instrumentari (biq-bit) kimi sözlərin bir sırada birləşdirilməsinin bədii vəhdəti təşkil edir. "Çilgün qaskoniyalı"nın zaman diapazonu (stilistik reallıqlarla "saxtalaşdırılmış") genişliyin özü əbədi ilk qaynağın "ikili" mədəni və şərafi ilə şərtləndirilibdir.

Hazırca vəb şair və qorxmaz duelçi, müdrik filosof və cəsur qəhrəman olan Sirano de Berjerak real tarixi şəxsiyyətdir. Siranonun yaşayıb yaratdığı 17-ci əsr renessans incəsənəti (mannerizm), barokko və meydana gəlməkdə olan klassisizm xüsusiyyətlərini özündə heyratamizliklə uyğunlaşdırmış dövürdür. Öz imkanlarına şəkk-şübhə hissi (Renessans qəhrəmanının öz qüvvələrinə inamdan fərqli olaraq) insanın özünüdərk etməsindən yüksək gərginlik nöqtəsi olmuşdur. Nisbilik əlaməti altında hər şey çoxmənalı, öləri və ziddiyyətli görünür. Maddiliklə mənəvilik, zahiriliklə mahiyyət, təbiətlə insan, gerçəkliklə ideallıq arasındakı nizamsızlıq bu dövürün ideologiyasında pozulmaz antinomiyalar halını alır.

Zamanın tipik simalarından biri də azadkifirli, dərdsiz-qəmsiz yaşayan və əhli-kef, işi-gücü macəralar axtarmaq olan şairdir - bu xüsusiyyətləri Moten, Düran və qiyamçı sərbəst fikirlilik (liber-tipac) hərəkətinin ideya rəhbəri Teofil de Vio özlərində birləşdirmişlər. Məhz yeni həyat tərzini ideali burlesk poeziyasının müvafiq janrının yaranmasına səbəb olmuşdur ki, bu poeziyada da Sirano və onun digər müasiri - Skarron çox güclü idilər. Burleskdə hakim ixtiyar sahiblərinə hörmətsizlik

ruhunun özü olduqca poetik formada təcəssüm etdirilmişdir: bilərəkdən kiçildilmiş heca ritmik ixtiranın axarlığı və zərifliyi ilə heyran qoyur, aşib-daşan fantaziya şifahi ekvilibristika şəklini alır ki, bu da oksyumoronlara və antitezalara, hiperbolalara və qrotesk meyl edilməsinə xas cəhətdir.

Lakin 17-ci əsr və onun qəhrəmanları "Çilgün qaskoniyalı"nın mədəni şən və şöhrətində yalnız bir cərəyandır. E.Rostanın adı ilə bağlı olan başqa bir cərəyan da eyni dərəcədə maraqlıdır.

19-cu əsrin axırlarında Fransada ədəbi həyat parnasçıların və simbolistlərin üstünlüyü əlaməti altında cərəyan edirdi. Rostanın simasının özgürlüyü - öz parlaq ifadəsini tapan romantik dünya duyumundadır, onun yaradıcılığında arzu ilə həyatın əzəldən qarşılıqlı ədəvəti - dünyaya romantik baxışa çox yaxın olan ədəvəti asanlıqla sezilir. Rostanı bir çox əsərlərini yazmağa ruhlardan poetik mövzu qurban verilmis, faciəli surətdə məhv edilmiş eşq, məhəbbət mövzudur. Bu mövzu müxtəlif səpkilərdə - şərti tarixi ("Arzular şahzadəsi"), satirik ("Şantekler"), melodramatik ("Sirano"nun özü) səpkilərdə təcəssüm etdirilir. Qəhrəmanlığı komediyasının bütün məziyyətini - yüksək emosionallıq yönümü, xeyriyə şərin kəskin qarşidürməsi - V.Hüqonun, A.Müssenin, A.Düma-atanın dramaturji novasiyaları olmadan təcəssüm etdirmək mümkün olmazdı.

Təbiidir ki, bu cür ilk ədəbi məxəzin üslub özgürlüyü bəstəkardan konseptual-bədii məsələlərin həll olunmasını, xüsusi ifadə vasitələri axtarılmasını tələb edirdi. Musiqili komediyanın məna zənginliyi müxtəlif üslublardan gen-bol istifadə olunmasına əsaslanır, həm də müasir və qədim, romantik və klassik, "doğma" və "yad" vəhdəti üsulların XX əsrin 70-ci illərinin bəstəkar anlamı qanunları ilə bədii cəhətdən modelləşdirici mənaya malikdir.

Musiqili komediyanın məna və üslub özgürlüyündə iki cəhət - ictimai və şəxsi, faciəvi və komik, qəhrəmanlıq və lirik cəhətlər aydın nəzərə çarpır ki, bu əzəli dramatik antitezalar da "Çilgün qaskoniyalı" da nöinki əyani şəkildə - personajlar qruplaşması vasitəsilə (bir tərəfdən, qvardiyaçı qaskonlar, digər

tərəfdən, Roksana vasitəsilə) həm də immanent musiqili vasitələrlə qütbləşdirilir, qarşı-qarşıya qoyulur. Bu personajların nitqi üslubca müxtəlif vektorlardır: bir qütbə - qaskoniyalıların qabatahər maddi ələmidir, əks qütbə isə - Roksananın mahni və ariyalarıdır. Bu mahni və ariyalar romantik və lirik qəhrəmanın ahəng və avazca geniş melodik quruluşu, mürəkkəb və kamil harmonik dillə ifa olunan "nitqi"dir. Lakin iki üslub "açarı" personajların səciyyələndirilməsi üçün zahiri stilistik təzahürlə xidmət etmir. Hər bir "düşərgə"nin mənası və dəyər statusu (anlamaq - qiymətləndirmək deməkdir) müəllifin qəhrəmanlara (obyektiv-klassik və açıq emosional-romantik) mühəssisətinin prinsipləri vasitəsilə ifadə olunur ki, bu prinsiplər də üslub sistemlərinin özündə əksini tapmışdır.

Bəstəkar buna necə müvəffəq olmuşdur? Bu suala cavab vermək üçün Qara Qarayevin üslubunun fərdi xüsusiyyətlərini də, XX əsrin ikinci yarısında yaşamış bəstəkarların üslub təfəkkürünün bəzi ümumi qanunauyğunluqlarını və ən əvvəl neoklassizm kimi cərəyanı da ətrafı araşdırmaq lazımdır.

Bir üslub kimi neoklassizm yalnız son onillikdə dərk edilməyə başlamışdır. Musiqi təzahürlərinin özü isə vəhdətsiz epizodik halda çox-çox əvvəllər meydana gəlmişdir. Obyektləşdirmə xüsusiyyətləri də, fəlsəfi dərinlik də, polifonik inkişaf üsulları da, bir sözlə, bu cərəyanın bütün zahiri əlamətləri müasir bəstəkarların estetik müddəaları və texniki üsulları "xəzinə"sində artıq möhkəm yer tutmuşdur.

Neoklassizm cərəyanlarından danışdıqda adətən struktur lakonizmi, orkestrin kamera heyəti, hərəkətin ümumi formalının üstünlüyü kimi səciyyəvi keyfiyyətləri xatırladırlar, hərçənd hətta onların məcmusu da müəyyən üslubdan danışmağa imkan vermir. Vəziyyəti çətinləşdirən bir də budur ki, neoklassizm təzahürləri olduqca çoxcəhətlidir, onlar təşəkkül dövründə və tərəqqi illərində müxtəlif cür və müxtəlif səviyyələrdə təsir göstərmişdir. Buna görə də Stravinski və Ravelin, Hindemit və Prokofyevin, Şostakoviç və Qarayevin yaradıcılığının neoklassik xüsusiyyətlərindən danışmaq olar.

Bəs bütün bu cürbəcür mədəni (üslub) təzahürləri hansı parametrlərlə fərqləndirmək mümkündür? Təsvirin bu gün üçün mövcud olan metodları hətta təsnifləndirici funksiyalara aşkar surətdə gəlib çatmır. Buna baxmayaraq, musiqidə neoklassizm təzahürünün nəzəri refleksiya ilə şərh edilmiş bütün növlərini səciyyələndirməyə çalışmaq istədik.

Neoklassizmin inkişafında azı üç meyli aşkara çıxarmaq olar. Onlardan birincisi "yeni üslublaşdırma" deyilən meyllərdir ki, o da modeli (yəni bu və ya digər dərcəyədək konkretləşdirilmiş model) müasir bədii təfəkkürə tabe etməyi nəzərdə tutur. "Yeni üslublaşdırma"nın ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, XX əsrdə (həm də təkcə musiqidə deyil) "incəsənət sənətkar üçün ətraf mühit kimi eyni obyektə çevrilir". Başqa sözlə desək, "özgə" materialı başqa bəstəkarın ideyasına, niyyətinə xidmət etməlidir.

Neoklassizmin ikinci əsas növü – "neobarokko" birincidən onunla fərqlənir ki, burada artıq əsərin öz tematik materialı başqa dövrün, yəni immanent musiqi quruluşunun, habelə musiqinin öz qanunları ilə inkişafının daha ümumi və sanballı prinsiplərini meydana gətirmiş barokko (həm də az dərəcədə klassizm) dövrünün qanunları ilə inkişaf edir. Beləliklə, dərin fəlsəfi problemlər, estetik mövzular ənənəvi janr və formalar (adətən qədim canr və formalar adlandırılır) vasitəsilə, açıqlanır, obrazların geniş dairəsi də onların vasitəsilə təcəssümü tapır. Kompozisiya strukturu, tematizmin inkişaf metodları, musiqinin ahəng quruluşu (M.Ravelin "Kuperin sərđabəsi") həmin meyllərin təsiri ilə təzələnir.

Nəhayət, üçüncü, ən müxtəlif tərkibli meyl yaradıcılıqda klassizmin bütün təzahürlərini əhatə edir ki, onlar da aşkara çıxarıldıqda klassik meyllər kimi təsnif olunur. Bunlar həm Taneyev və Qlazunovun yaradıcılığında fakturanı polifonlaşdırmaq, həm də harmoniya sahəsində son nailiyyətləri C.B.Lullinin, C.F.Ramonun, F.Kuperen musiqisinin pasionalizm aydınlığı ilə V.dEnderin əsərlərində birləşdirməkdir. Bramsin yaradıcılığının klassik xüsusiyyətləri və R.Ştrausun bu cür yeganə operası ("Qızılgül kavaləri") da buraya aiddir.

Bütün bu axtarışlar təzahürünün qanunauyğunluğunu müəyyənləşdirən bir keyfiyyət heç kimdə şübhə doğurmur. Bu keyfiyyət əzəli xassələri musiqiyə qaytarmaq niyyətindən ibarətdir: elə xassələri ki, onlar daha müəyyənləşdirici deyil və romantizm dövründə ikinci sıraya keçmişdir.

O ki, qaldı müəyyən ümumiləşdirmələr üçün göstərilən yeni cəhdlərə, onların hamısı hər hansı təsnifatların mövcudluğu prinsipinin özünü pozan çoxsaylı qeyd şərtlərə labüddən gətirib çıxaracaqdır.

"Yeni üslublaşdırma" və "neobarokko" kimi anlayışlara bir daha müraciət edək. Yuxarıda deyilənlərlə əlaqədar olaraq bu konseptlər ətrafında musiqişünaslıq və estetik "çaşmalar", onların arasındakı hədlərin qeyri-müəyyənliyi və onların təriflərinin qarmaqarışlılığı özünün acizənə əsaslılığını itirir. Çünki musiqi dilinə keçirilmiş sözyaratma prosesləri prizmasından baxdıqda da aydın olur ki, "yeni üslublaşdırma" ya müraciətin bütün amillərinin əsasını nominativ mənalı təfəkkür aktları, sintaktik "neobarokko" təşkil edir.

Qara Qarayevlə bağlı halda güman etmək olar ki, onun üslubunun "klassikliyi" bununla müəyyən edilir ki, onda şüurun kvantlanması gülünc xarakter daşıyırdı: onun yaradıcılığında elə əsərlərə rast gəlmək olar ki, burada sintaktik sxem sanki bu sxemin hissələrinin nominallaşmasından əvvəl təzahür edir. Onun başqa elə əsərləri də var ki, nitqin "yaranması" prosesi şəxsi mənalının nominallaşmasına əsaslanır. Üslubun klassikliyi də buradan irəli gəlir: nominasiya və predikasiya proseslərinin mütənəsibliyi onun musiqi poetikasının xüsusi məntiqi ahəngdarlığına və aydınlığına gətirib çıxarır. Struktur inkişafı səviyyəsində bu üslub xüsusiyyəti klassik mütənəsiblik qanunları ilə, sabitlik və uyğunluq prinsipləri ilə ümumi "model"də təzahür edir. Bu, üslub müəyyənliyinin ən yüksək pilləsindən söz açmağa imkan verir, çünki o, forma keyfiyyətinə çevrilir və özünü dramaturgiyanın xüsusiyyətlərindən göstərir. Struktur lakonizm, ağıl-zəkanın və nizam-intizamın cari həyat empiriyası üzərində təntənəsi Qara Qarayev yaradıcılığının çox-çox yüksək ilhamlı səhifələri üçün səciyyəvidir. Həm "Don Kixot"un qrafik aydın

partiturası, həs üslublaşdırılmanın az da olsa təsiri duyulan simli kvartet, həm də novatorluqla bəstələnmiş Skripka konserti - öz obraz məzmununa görə bir-birinə diametral surətdə zidd olan bütün bu əsərlərin bir keyfiyyət birləşdirir: nəinki formanın bütün hissələrinin mütənəsibliyi, həm də bütövlükdə ümumi strukturun sabitliyi, uyğunluğu. Qara Qarayevin yaradıcılıq tərzinin bu klassik təmayülü (ona görə xüsusən əhəmiyyətlidir ki, bu təmayül özünü struktur səviyyəsində büruzə verir) bəstəkarın üslub vəhdətinin müəyyənləşdirici amilidir.

Qara Qarayev yaradıcılığının bir çox tədqiqatçıları onun yaradıcılığında neoklassik xüsusiyyətləri qeyd edərək, bu təzahürün mənşəyinin haradan meydana gəlməsini nəzərə çarpdırmırlar. Lakin belə mövqə kökündən düz deyildir, çünki Qarayevin kompazisiya qurmaq məharətinin əsas keyfiyyəti (klassitizmin istiqaməti nəzərdə tutulur) və yaradıcılıq təcrübələri arasında fərq pərdələyir. Məsələn, fortepiano üçün prelüdlərin Dördüncü dəftəri yaradıcılıq təcrübələrinə aid edilir. Onu, bir qayda olaraq, neoklassik əsər adlandırırlar. Yuxarıda deyilənlərlə əlaqədar biz bu təsnifatı dəqiqləşdirmək istədik. Dördüncü dəftərin tərkibinə daxil olan altı prelüddən yalnız ikisi yeni üslublaşdırma kateqoriyasına, müvafiq surətdə, İ. Stravinskinin neoklassik yaradıcılıq meyarına uyğun gəlir, qalan dörd prelüd isə neobarokkonun çox da "tipik" nümunələri deyildir.

Doğrudan da, 19, 20, 22, 24 nömrəli prelüdlərin mövzuları Qara Qarayevin yaradıcılıq üsulu üçün səciyyəvidir. Onlar parlaq milli çalara malikdir, obyektivləşdirmə və fəlsəfi dərinlik xüsusiyyətləri isə onlara ancaq polifonik inkişaf prinsipləri verir. 22 nömrəli prelüddə, bu, basso ostinato üzrə variasiyadır. 21 və 23 nömrəli prelüdlərdə iş başqa cürdür. Qeyd edildiyi kimi, onlar "yeni üslublaşdırma" sahəsində eksperimentdir. Bu, belə bir fikrə sövq edir ki, bəstəkarın poetikasında mədəni-tarixi prototiplər nəinki intonasiya quruluşunu, həm də sintaktik strukturları formalaşdırır. Məsələn, Passakalya janrına müraciət edək. Q. Qarayevin yaradıcılığında bu janr qədərincə geniş təmsil olunmuşdur: simfonik orkestr üçün Passakalya və Üçlü Fuqa (1941) Simli kvartet (1946), İkinci simfoniya (1946), "İldırım

yollarla" baletindən matəm yürüşü, b-moil prelüdiyası, fortepiano üçün "12 Fuqa" silsiləsindən fis Fuqasında passakalya elementləri, "Çilğin qaskoniyalı" musiqili komediyasında giriş. Bütün bu nümunələr obraz və melodiya təəcəsmündə ("Çilğin qaskoniyalı"nın romantizm estetikasından tutmuş Forteplano prelüdlərinin muğam avazlarınadək) o dərəcədə rəngarəngdir ki, bunlar hamısı nə neobarokkonun estetikası ilə uyğun gəlir, nə də "yeni üslublaşdırma" priyomları ilə.

Mədəni-tarixi və etnik areallardan hər biri (romantizm, klassisizm, muğam) xüsusi məna məkanı yaradır və burada eyni bir janr priyomu (eləcə də sintaktik priyom) tamam başqa şəkildə görünür. Demək olar ki, dəyişməz kompozisiya "konturu" hər dəfə başqa bir şəbəkəsinə qoşulur, başqa ümidlər doğurur. XX əsrin əvvəllərində, iki antaqonist cərəyanın - ekspressionizm və neoklassisizm cərəyanlarının təşəkkülü illərində Q.Eysler onlardan birincisini "həddindən artıq qızma", ikincisini isə "həddindən artıq soyuma" adlandırmışdır. Qara Qarayev yaradıcılığına bu kateqoriyalarla yanaşaraq demək olar: onun əsərlərindəki klassisizm meylləri "həddindən artıq soyuma" deyil, "həddindən artıq qızma"ya qarşı vasitədir. Buna görə də bəstəkarın yaradıcılığında emosional açıqlıq kompozisiyanı heç vaxt pozmur, impulsiv enerji inkişafın dramatik xəttini "partlatmır", instrumental monoloqların ritorik gərginliyi isə ekzaltasiya həddinə çatmır. Qara Qarayev partlayış dərəcəsi ilə mütənəsnəblək, emosionallıq ilə rasionallıq nisbətinin incə həddini - bütövlüyün əhəngdarlığını təmin edən həddi həmişə dəqiq müəyyənləşdirir.

Rostanın "Sirano" əsərinin mədəni dairəsinin və üslub özgürlüyünün qeyri-adiliyi (çoxsahəliliyi) Q.Qarayevə onun öz yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan üslub istiqamətlərini Roksananın və qvardiyaçıların obrazlarında şəxsləndirməyə imkan vermişdir. Lakin ən başlıca xüsusiyyət ondan ibarətdir ki, "Çilğin qaskoniyalı" da istər klassik, istərsə də romantik təməl dünyanın və insanın ümumi realist konsepsiyası əsasında yeni bir vəhdət halında birləşir. Bu vəhdət musiqinin təşkilinin bütün səviyyələrində özünü biruzə verir. Buna görə də komediyanın

musiqi dilinin ən səciyyəvi xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, üslub zənginliyi burada dramaturgiyanın, intonasiya quruluşunun və harmonik quruluşun prinsipial vəhdətinə və monololitiyyəinə əhəngdar tonallıq sisteminin məntiqliyyəinə və mükəmməlliyinə söykənir. "Çilğin qaskoniyalı"da iki üslub qütbünün (klassisizm və romantizm) "ayrılması" musiqi təfəkkürü sistemlərini qütbləşdirməyi də tələb etmişdir. Musiqili komediya intonasiya inkişafı iki üsulla həyata keçirilir: bu, bir tərəfdən, eyni bərabərdə olan etchizazlardır, onların hər bir amplitudası isə intonasiyaca təzələnməş başqa bir variantdır (qaskoniyahlar. Raqno, Liyer) və zirvəyə, ən yüksək nöqtəyə yönəldilmiş bir dalğa şəklində dinamik yeniləsmə deməkdir (Roksana ilə bağlı "nömrələr").

Komediyanın iki bədii sahəsinin intonasiya və harmonik dilinin gözəlliyini və çoxcəhətliyini təzadlı müqayisə həddinə endirərək qeyd etmək olar ki, qaskoniyahlar plaqalığın ilkin harmonik variantında onunla, yəni plaqalıqla "təmsil olunmuşlar" (ucalan I-III-IV-V tetraord). Hadisələrlə zənginliyə və janr rəngarəngliyyəinə baxmayaraq, musiqi sisteminin inkişafı nöqtəyi-nəzərindən əslində ilk iki pərdə qeyd etdiyimiz bir ladoharmonik mühitin çox məharətlə inkişaf etdirilməsinə və ifa olunmasına dəlalətdir.

Musiqili komediyada romantik simvolika çoxmənalı, onun məzmunu qeyri-sabit və dəyişkəndir. Bu əsas obrazların ən mühüm məna hədlərini müəyyən etməyə cəhd göstərir.

III səhnədə Girişin (passakalya) əhəngdar silsiləsi və get-gədə aşağı düşən intonasiyası Roksananın ariozosunda "maddiləşir". Bundan etibarən passakalyanın leyntintonasiyası (eləcə də onu müşayət edən re-minor) dramatik inkişafda üstün əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır. Bu mövzu yalnız finalda birmənalı şəkildə F.Şopenin Matəm marşının tanış intonasiyalarında "maddiləşərək" bütövlüyün semantik təşkilinə nöqtə qoyur. Musiqili komediyanın çoxqatlı məna strukturundan indiyədək gizli qalmış perspektiv - başdan-başa romantik dünyaduyumu aşlanmış perspektiv irəli gəlir ki, o da "məhəbbət və ölüm" antitezinin daxili mənasından üzə çıxır. Beləliklə,

musiqili komediyanın bədii konsepsiyası faciəvi sonluğa keçir. Xoşbəxtliyin real həyatda çin olmasının mümkünsüzlüyünün bu motivi musiqi silsiləsində "təkrarlanır": III IV pərdələr eyni bir "Korauc" ilə başa çatır. V pərdədə rahibələrin xoru (bu xor arzu motivi ilə "genetik qohumluğu" aşkara çıxarır), nəinki Korauenin konturlarının avazla təkrarıdır, həm də "aşağı salınmış" pillələrin (VI-III-V-II) ahəngdar və qeyri-maddi müqayisəsidir.

Lakin bu dairənin inkişafının ən başlıca yekunu bundan ibarətdir ki, "royalar" aləmi süquta uğrayır, "arzu" mövzusunun passakalya mövzuları ilə "qalaqlanması" onu gerçəklikdən məhrum edir, ölüm motivi ilə birləşdirilməsi bitkinliyin bədii konsepsiyasına daha bir romantik çalar - xatirələr aləminin xəyaliliyi çalarını əlavə edir.

Q.Qarayevin komediyasında baş personajların musiqi xarakteristikaları çox mütəhərrikdir, onlar nəinki öz inkişafı prosesində yeni tematik xüsusiyyətlərlə zənginləşir, həm də intonasiya mübadiləsinə, əksər halda əks modifikasiyalara əsaslanan mürəkkəb qarşılıqlı əlaqəyə girir. (Bu, əsərin dil üslubunun monolitliyinə daha bir sübutdur). Buna şən qalmaqalçı, düşmənlərinə güzəştə getməyi bacarmayan, fədakar dost və ehtirash aşiq Siranonun çoxcəhətli obrazı müəyyən dərəcədə kömək edir. Təəccüblü deyil ki, bu personajın musiqi "dili" bir dil sahəsindən (qaskoniyalılar - xalq) digərinə (Roksananın romantik dünyası) sərbəst keçib "modullaşır".

Bəstəkar elə bir əsər yaratmağa müvəffəq olmuşdur ki, burada üslub vasitələri semantik cəhətdən cəmləşərək, bitkinliyin məna konsepsiyasında başlıca vasitələrə çevrilir. Bu müddəə Roksana-Kristian-Sirano "üçbucağının" lirik sahəsinin inkişafı ilə xüsusən ayıni şəkildə nəzərə çarpır.

Roksana ilə Kristianın "O gözəl məktublar" duetində Roksananın emosional surətdə açıq, sərbəst pərvazlanan melodikası Kristianın "Mən sizi sevirəm" etirafı ilə bariz təzad təşkil edir. Bəstəkar bu ifadəni musiqili sintaktik mikrostrukturda (refren və ya nəqarət şəklində) fərqləndirmir, əksinə, kadans dairəsinə məharətlə daxil etmişdir. Roksananın dil sahəsinin bu dairəsinin başqa cür olması və yadlılığı plaqallığın

üstünlüyü ilə də vurğulanır (kadansın əsasında elə həmin yüksələn "qvardiya" tetraçord durur). Lakin ən heyətli metamorfozlar sonra baş verir: duetdən sonra başlanan Siranonun "Etiraf" ariyası (burada Berjerak dostunun yerinə Roksanaya ürəyini açıb onu sevdiyini söyləyir) Kristianın kadans dövrəsinin harmonik "bas"ı üçün formal olaraq variasiyaya (!) çevrilərək, son dərəcə poetik eşq fədakarlığınadək artır. Bu effekt romantik dünyaduyumu qanunları əsasında emosional "bitərəf" materialın inkişaf etdirilməsi ilə yaranır. Belə mövqə stilistikanın (törəmə leksikanın) təbii seçimini də tələb edir - bu, intəhasız melodiyalar (tonikanı bəndin sonunadək çəkmək). qeyri-sabit və rəngarəng harmoniyadır.

Bələliklə, musiqili komediyanın mənasının çoxəvəzliliyinin özü bir neçə mədəni paradigmanın - tarixi kontekstin, müasir musiqi prosesinin, Q.Qarayevin təkrarolunmaz yaradıcılıq fərdiliyinin qarşılıqlı əlaqəsi ilə şərtlənir.

MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ	3
Qara Qarayev və Azərbaycan xalq musiqisi	8
Qara Qarayevi anarkən (Qara Qarayev alim və musiqi mütəffəkirə kimi)	14
Tamamlanmamış simfoniya	27
Musiqi və teatr Qara Qarayev - Tofiq Kazımov	40
Qara Qarayev və Azərbaycan operası	47
Qara Qarayev yaradıcılığında musiqilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair	53
Qara Qarayevin "Çılgın qaskoniyalı" musiqili komediyası (Üslub xüsusiyyəti məsələsinə dair)	62



Qara Qarayev
Кара Караев

(Foto T. Salahovundur)
(Фотó Т. Салаховуна)



Heydər Əliyev və Qara Qarayev
Гейдар Алиев и Кара Караев



Qara Qarayev D.Şostakoviçlə
Кара Караев с Д.Шостаковичем



Qara Qarayev İ.Stravinski ilə
Кара Караев и И.Стравинский



Qara Qarayev və Üzeyir Hacıbəyov
Кара Караев и Узейр Гаджибеков



Ü. Hacıbəyov (oturuh), Q. Qarayev, S. Rüstəmov, Niyazi, H. Həsənov
Уз. Гаджибеков (сидит), К. Караев, С. Рустамов, Ниязи, Г. Гасанов



Qara Qarayev iş vaxtı
Кара Караев за работой



Qara Qarayev (rəssamı T.Salahovdur)
Кара Караев (художник Т.Салахов)



Qara Qarayev
Кара Караев



(Soldan sağa) M.İbrahimbəyov, Anar, Qara Qarayev,
Emin Sabitoğlu, T.Quliyev, O.Zülfüqarov
(Слева направо) М.Ибрагимбеков, Анар, Кара Караев,
Эмин Сабитоглу, Т.Кулиев, О.Зульфугаров

ВСПОМИНАЯ КАРА КАРАЕВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

БАКУ-ЭЛМ-2002

Составитель и редактор - Заслуженный деятель искусств,
профессор, доктор искусствоведения Земфира Сафарова

В книге в виде сборника статей представлены материалы научной конференции, посвященной выдающемуся композитору и большому ученому Кара Караеву. В предисловии книги дана характеристика творчества Кара Караева. В статьях Кара Караев представлен, как знаток народной музыки, ученый-мыслитель, симфонист, оперный композитор. В сборнике также рассмотрены вопросы взаимосвязи музыки и текста в творчестве Караева, стилевое своеобразие его «Ненстового гасконца». Сборник на азербайджанском и русском языках.

490500000
655(07)-2002

Предисловие

Великий композитор нашего времени, академик АН Азербайджана Кара Карасв, является художником, оказавшим большое влияние на развитие современной музыки.

Созревшее на плодородной почве школы Уз.Гаджибекова, глубоко новаторское по сути, искусство К.Караева является одной из редкостных жемчужин, подаренных Азербайджаном мировой музыкальной культуре.

Народный артист СССР, Герой социалистического труда, лауреат государственных премий СССР и Азербайджана Кара Караев своими неповторимыми произведениями сумел, продолжив дело Уз.Гаджибекова, расширить рамки национального, раздвинуть границы Азербайджана, завоевать мировую славу. Произведения этого композитора-новатора, горящего страстью современности, звучали в концертных залах Москвы, Ленинграда, Кисва, Ташкента, Тбилиси, Львова и т.д.

Балеты и симфоническая музыка К.Караева неоднократно завоевывали признание в таких странах, как Чехословакия, Румыния, Польша, Германия, США, Англия, Франция. Творческий мир К.Караева очень разнообразен и многолик. Композитор, используя волшебную силу музыки, повествует нам о событиях древней истории Азербайджана, либо обращается к самым острым политическим проблемам современности, либо поднимается до философских высот, раскрывая тончайшие движения души человеческой, его психологию. Тематика караевского творчества необычайно разнообразна. Но к чему бы ни обращался композитор - к легендарному прошлому своего народа или к героям наших дней, к восточным сказкам или к приключениям испанского рыцаря, к социальным проблемам чернокожих или к внутреннему миру своего современника - выбор темы всегда связан с самой идеей, с глубинной сутью его творчества. Основная идея многообразных по тематике произведений великого художника - непримиримая борьба во имя

прекрасного, а также за гуманность, в самом высоком, истинном смысле этого слова. Его музыка звучит гневным обвинением всем разрушительным силам. К.Караев в своем творчестве, можно сказать, первым обратился к таким жгучим и самым важным проблемам XX века, как колониаторство, расовая дискриминация, национально-освободительное движение. Музыка Карасва складывается из многих граней, которые, дополняя друг друга, составляют единое органичное целое. Философские раздумья и гражданский пафос, страницы тонкой изысканной лирики и масштабные драматургические замыслы; умение создать развернутую панораму и тонким штрихом прорисовать деталь - такова амплитуда возможностей композитора.

Одной из существенных особенностей музыки Караева является его умение с большим талантом совмещать национальные и интернациональные музыкально-выразительные средства. Именно поэтому такие его произведения, как симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», написанная на основе одноименной поэмы Низами, балет «Семь красавиц», написанный на основе произведения американца Питера Абрахамса, балет «Тропюю грома», симфонические гравюры «Дон Кихот», в основе которых лежит одноименное произведение Сервантеса и др. всегда привлекали к себе пристальное внимание и завоевывали любовь широкой слушательской аудитории. Именно об этих качествах творчества Караева прекрасно сказал великий композитор современности Д.Шостакович: «Кара Караев является одним из наиболее любимых мной композиторов. Секрет успеха его музыки заключается в блестящем, только ему свойственном стиле объединения национальных традиций, классического наследия с современными формами».

Говоря о творчестве К. Караева, о его становлении и формировании как композитора, о выборе своего пути в творчестве, нельзя не сказать о двух личностях, оказавших на него большое влияние. Один из них - основоположник

профессиональной композиторской школы в Азербайджане, великий композитор У.Гаджибеков. Он открыл для Карасва прекраснейшие источники богатейшего мира азербайджанского музыкального фольклора, народных песен и танцев, мугамов, ашыгских песен, создав таким образом почву для глубокого изучения тонкостей и закономерностей народной музыки. Однако композитор, не относясь формально к богатствам этой сокровищницы, пропуская народную музыку, все ее разнообразие форм и музыкально-выразительных средств сквозь фильтр своего творчества, оживил ее в новой ипостаси.

«Отмечая большую значимость музыкального фольклора, я считаю недопустимым для себя использование народной музыки в виде цитат, аномальный перенос жанров и форм музыки, созданных духом народа. Мы можем черпать у народа лишь в том случае, когда сумеем ему отплатить сторицей». Именно эти слова композитора явились той почвой, на которой сформировалось его творчество.

Творчество Караева своими корнями неразрывно связано с богатейшими формами, кругом образов, ладовыми переливами. Принципами развития азербайджанской народной музыки. И в связи с этим, композитор, опираясь на творческий опыт своего учителя У.Гаджибекова, нашел свой неповторимый стиль.

Однако, источники, питающие композитора, не ограничивались рамками национального искусства. Он с большим мастерством использовал достижения мирового музыкального искусства. И на этом пути его учителем и «проводником» был выдающийся русский композитор Дмитрий Шостакович.

Все эти «плодородные» источники явились причиной возникновения блестящей по своим особенностям и, прежде всего, новаторской волшебной музыки Караева. Новаторство Караева проявляется во всех сферах его музыки - и в системе музыкально-выразительных средств, и в формообразовании, и в жанрах, и прежде всего, в содержании, тематике. Именно благодаря новаторским изысканиям этого большого творца,

азербайджанская музыка смогла подняться до уровня самых прогрессивных явлений мировой музыкальной культуры.

Надо отметить, что в своем творчестве Кара Караев обращался ко всем музыкальным жанрам, и в каждом из них создал высоко-художественные произведения. Симфония и массовая песня, музыкально-сценические произведения и эстрадная миниатюра - все это композитор писал со свойственным ему чувством строгой требовательности к себе, особым творческим даром. Поэтому, созданные Караевым еще в студенческие годы произведения, и по сей день не потеряли своей художественной ценности. Поэтому каждое новое произведение явилось не только новым словом для художника, но и открывало новую эпоху в развитии азербайджанской музыки, являясь достижением современного искусства в целом. Для музыкально-театральной сцены композитор создал два балета «Семь красавиц» и «Тропюю грома», которые считаются жемчужинами балетной музыки. Каждый из этих двух балетов завоевал славу, с успехом демонстрировался не только в Азербайджане, но и на сценах многих стран мира.

К.Караев впервые в Азербайджане, используя современную композиторскую технику открыл новую эпоху в развитии национального симфонизма. Его Третья симфония, концерт для скрипки с оркестром имеют особое значение.

А симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», явилась блестящим примером симфонизма, конфликтной драматургии.

Дар, привнесенный композитором современному симфонизму - использование широкой, разноцветной палитры в инструментовке, драматизм, новые музыкально-выразительные средства - очаровывали восхищая слушателей. Плодотворно работал композитор и в сфере камерной музыки, произведения, созданные в этом жанре отличают глубокий психологизм и философские обобщения. Своими «24 прелюдиями» для фортепиано Караев смог открыть и показать еще неизвестные и неиспользованные до той поры возможности фортепиано в Азербайджане.

Караев систематически занимался также и созданием музыки к кинофильмам и драматическим произведениям. Его музыка никогда не носила иллюстративный характер, она дополняла художественную композицию, ясно выражая позицию автора, и, по своему характеру приближалась к симфоническим произведениям. Оценить личность Караева простым перечислением созданных им произведений нельзя. Личность Караева, диапазон его творчества в незаменимой огромной его роли в развитии музыкальной культуры Азербайджана в целом. В своем многообразном творчестве Караев не ограничивался только композиторской деятельностью, он всегда был в центре музыкальной жизни страны.

К.Караев был талантливым публицистом. В статьях и выступлениях Караев со всей решительностью, с истинно гражданских принципиальных позиций говорил о своих музыкально-эстетических взглядах, о многих проблемах композиторского творчества, о новаторстве, национальных формах, о воспитании творческой молодежи. Он неоднократно выступал с докладами на съездах и пленумах композиторов.

К.Караев вложил много сил для воспитания творческих кадров. С 1946 года являясь заведующим кафедрой композиции Азербайджанской Государственной Консерватории им. Уз.Гаджибекова, он создал целую композиторскую школу. На протяжении многих лет К.Караев являлся председателем Союза композиторов Азербайджана, и в то же время секретарем Союза композиторов СССР. Он неоднократно представлял свою страну в США, Японии, Польше, Германии, Чехословакии, Болгарии, Франции и других странах, участвовал в международных музыкальных конкурсах, кинофестивалях. Высоко ценя заслуги композитора, государство отмечало его творчество самыми высокими наградами и премиями. Не случайно, что наш уважаемый президент Гейдар Алиев, испытывая большое уважение и относясь с большим трепетным чувством к искусству и творцу, так оценивает музыку и творчество К.Караева: «Художник-патриот, обладающий могущественным

талантом, Кара Караев оказал большое влияние на развитие культуры родного Азербайджана, а также обогатил сокровищницу мировой музыкальной культуры. Его прекрасные произведения пронизаны только лишь ему свойственной музыкальной красочностью, караевским колоритом, высокими идеалами, гражданственностью. Они являются профессиональной вершиной. Своей полной высокими философских и гуманных идей восхитительной музыкой Кара Караев помогает людям жить и работать еще лучше, ценить истинные блага и развивать свои нравственные качества...

Четкая, крепкая позиция композиторской школы Караева заключается в верности нашим идеалам, возможности дать нашему народу посредством музыки самые передовые достижения».

КАРА КАРАЕВ И НАРОДНАЯ МУЗЫКА

Народный артист СССР и Азербайджана, лауреат Государственных премий, Герой Социалистического труда, действительный член Академии Наук Республики композитор Кара Караев является одним из выдающихся представителей современной мировой музыки. Его замечательные произведения украшают классический репертуар музыкальных театров и программы прославленных дирижеров и исполнителей родной страны и многих зарубежных стран.

Творчество К.Караева пользуется широкой популярностью и большой любовью среди слушателей, что прежде всего объясняется богатством, многогранностью идейного содержания его произведений, совершенством их профессионального уровня. Произведения К.Караева насыщены высоким гражданским пафосом и духом гуманизма, мотивами борьбы за свободу и счастье людей. Главная направленность его музыки определяется поисками решения важнейших социально-этических и эстетических проблем, волнующих ныне человечество. В центре внимания композитора постоянно находились общечеловеческие проблемы, связанные с судьбами и счастьем людей.

К.Караев - видный мастер, обладающий в музыке оригинальной и самобытной, неповторимой индивидуальной манерой и почерком. Неразрывно связанная с национальными корнями музыка Караева в то же время развивалась и обогатилась на основе использования традиций классического мирового музыкального искусства. Знаменательно, что своими неустанными и новаторскими творческими поисками он внес значительный вклад в развитие мировой музыкальной классики.

Особую роль К.Караев сыграл в зарождении и развитии различных жанров азербайджанской профессиональной музыки. Велики и значительны его заслуги в становлении и развитии у

нас симфонической, балетной, камерно-инструментальной, вокальной музыки, музыки к кинофильмам и сценическим спектаклям.

Такие замечательные произведения К.Караева, как симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», симфонические гравюры «Дон Кихот», прославленные балеты «Семь красавиц», «Тропою грома», «24 прелюдии для фортепиано», «Албанская рапсодия» и другие, отличаются мелодической красотой, гармонией и ярким оркестровым колоритом, обладают большой силой эстетического воздействия, возбуждают мысли, чувства, эмоции слушателей. Неслучайно, что видные мастера культуры и деятели искусства Д.Шостакович, Ю.Шапорин, Назим Хикмет, Расул Рза, Ниязи и другие весьма высоко оценили творчество К.Караева.

Истоки творчества К.Караева неразрывно связаны с национальным фольклором и народной музыкой. Начиная с юношеских лет до конца своей жизни композитор с большим интересом изучал, глубоко исследовал народную музыку и умело, творчески использовал основы национальных музыкальных мелодий. Известный русский композитор Родион Щедрин в своем отзыве о К.Караеве сказал: «Он нашел в музыке свой стиль, манеру и создал свою школу. У этой школы имеется много последователей. Несмотря на мировую славу, он остается азербайджанским композитором».

В деятельности композитора важное место занимали исполнители народной музыки, ханенде и инструменталисты, в исполнении которых с неугасимой, теплой любовью слушал народные песни и мугамы. Эта близкая связь способствовала формированию творческого почерка композитора.

В формировании творчества К.Караева особую роль сыграл его любимый учитель Узеир бек. До конца своей жизни он как талантливый ученик с беспредельной любовью и уважением вспоминал своего учителя. В его памяти оставили неизгладимый след уникальная личность и незабываемые с ним встречи.

Вспоминая с любовью своего учителя он говорил: «Мне очень повезло в жизни, поскольку я учился в классе Узеир бека. Этот гениальный педагог, умевший относиться к каждому из своих учеников с большим тактом и вниманием, в то же время был тонким психологом. Под руководством этого прекрасного человека мы научились не только полюбить азербайджанскую народную музыку, но также научились исследовать, определять ясную систему построения музыкального фольклора, его эстетическое совершенство и логическую связь, последовательность».

Далее, развивая свою мысль К.Караев говорил: «В те годы под воздействием творческого опыта, глубоких и мудрых взглядов Узеир бека перед нами раскрылись неисчерпаемые возможности музыкального фольклора как основы становления национальной композиторской школы».

К.Караев поистине был счастливым человеком в подлинном смысле этого слова. В годы учебы в Азербайджанской Государственной Консерватории его первыми педагогами по музыке были признанные педагоги В.Козлов, Г.Шароев, а в Московской Государственной Консерватории имени П.И.Чайковского профессора А.Александров, Г.Литинский, С.Василенко, Л.Мазель, Д.Житомирский и выдающийся композитор современной эпохи Д.Шостакович. При этом следует особо отметить значение контактов в студенческие годы и влияние Д.Шостаковича на формирование К.Караева как композитора. Наряду с этим, обилие впечатлений, полученных в годы учебы в Москве путем общения с видными деятелями музыки, богатство многогранной концертной и театральной жизни столицы, значительно содействовали расцвету таланта К.Караева, расширению круга его мировосприятия и творческого диапазона.

В годы учебы в Азербайджанской Государственной Консерватории К.Караев считал для себя важной задачей изучение народной музыки, овладение тайнами этого искусства, переходящего из поколения в поколение, а также общение с

исполнителями народной музыки. С этой целью он принимает активное участие в работе научно-исследовательского музыкального кабинета, организованного в 1932 году под руководством великого певца Бюль-Бюля. В 1937 году К.Караев вместе с композитором Д.Гаджиевым и музыковедом М.С.Исмаиловым, будучи в экспедиции в городе Шеки и прослушав известных среди народа талантливых музыкантов, записал путем фонографа их исполнение, а затем осуществил нотные записи образцов народной музыки.

Вспоминая эти годы, К.Караев писал: «Руководитель Научно-исследовательского кабинета Бюль-Бюль привлек меня к работе над народной музыкой. Записывая их на фоновалики, я непосредственно стал соприкасаться с ашыгским искусством, мугамами, народными песнями и танцевальными мелодиями. Таким образом, я весьма серьезно вошел в стихию народной музыки и стал непосредственно соприкасаться с неисчерпаемым мелодическим богатством, присущим народному творчеству. Причем во время экспедиции я делал для себя ряд заметок. Значение этой поездки оказалось для меня весьма существенным, потому что одна из песен, прослушанных мною, явилась основой для моей кантаты на слова Расула Рзы «Песня сердца». Высокая художественная ценность этого произведения определяется связью до самых мельчайших деталей с азербайджанской народной музыкой».

Во время экспедиции К.Караев демонстрирует также свои высокие организаторские способности. Совместно со своими коллегами прослушав исполнение популярных среди народа талантливых музыкантов, он особенно выделяет группу журначей, в составе Д.Байрамова, А. Маммедова, В.Магерарова и Х.Джафарова, отличавшихся высоким мастерством исполнения, и приглашает их в Баку для выступления на концерте в Азербайджанской Государственной Филармонии. Одновременно перед руководящими органами республики он поднимает вопрос об участии данного ансамбля а декаде азербайджанского искусства в Москве в 1938 году.

Предложение К.Караева одобряется и указанные исполнители успешно принимают участие во время декады и представляются к государственным наградам.

Помимо этого, во время экспедиции К.Караев проявляет и интерес к способностям 13-летнего школьника Аббаса Абдуллаева, который демонстрирует хорошие вокальные способности, исполняя песни собственного сочинения. При этом К.Караев обращается к руководству города Шеки с предложением о направлении талантливого школьника в Баку, для учебы в музыкальной школе. Это предложение претворяется в жизнь, мальчик занимается в бакинской музыкальной школе, а в дальнейшем на протяжении многих лет выступает в качестве солиста в Государственном ансамбле песни и танца в Азгосфилармонии им. М.Магомаева.

После возвращения из экспедиции, К.Караев стремится более глубоко и основательно изучить народную музыку, и с этой целью он вступает в тесные контакты с профессиональными исполнителями. Особенно плодотворной оказывается его дружба с прославленным ханенде Джаббаром Карягды оглу и виртуозным тарнстом Курбаном Примовым. Так, в 1939 году К.Караев выполняет нотную запись теснифов «Лейли», «Ширин» и «Сарэндж» в исполнении Джаббара и пользуется этими мелодиями при создании своего произведения для симфонического оркестра. А с исполнения Курбана Примова он создает нотную запись мугамного дастгяха «Шур». Эта нотная запись демонстрирует высокое мастерство композитора, глубоко и проникновенно воспринимавшего основы мугама. Неслучайно, что названная нотная запись находит свое освещение в произведениях ряда русских композиторов, а также публикуется в изданной в Москве книге «Очерки истории музыки народов СССР» профессора В.М.Беляева. Помимо этого в книге также были опубликованы в записи К.Караева народные песни и танцевальные мелодии «Борьба», «Четырнадцать», «Встреча невесты» и др.

К.Караев в своих произведениях использовал мелодии мугамов «Раст», «Чаргях», «Баяты-Шираз», «Хумаюн». В его прославленных произведениях, таких как балет «Семь красавиц», симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», «Песня о нефтяниках Каспия», марш для оркестра народных инструментов, явно ощущаются мелодические интонации и дух мугамов.

В своей личной жизни, равно как и в творчестве, К.Караев всегда был связан с родным народом, постоянно общался с исполнителями национальной музыки, дружил с известными мастерами искусства, такими как Хан Шушинский, Зульфи Адыгезалов, Абульфат Алиев, Ягуб Мамедов, Гаджи Мамедов, Эсхэн Далашев.

В своем творчестве К.Караев обращался и к фольклору ряда зарубежных стран. Вместе с тем, он никогда не шел по пути стилизации национальной музыки, а стремился всегда к творческому ее осмыслению, достичь органического синтеза национальных и интернациональных традиций.

Заслуживает особого внимания плодотворная деятельность К.Караева в сфере изучения, исследования, научного обоснования стилистических особенностей и теоретических проблем азербайджанской народной музыки. С этой точки зрения представляют интерес его теоретические труды и статьи, опубликованные в «Известиях» Академии Наук Азербайджана «Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанской оперной музыки», «Создать для народа», «Симфонические мугамы» Ф.Амирова, «От мугама к симфонии» и др.

Кара Караев постоянно утверждал: «На протяжении всей моей жизни я был связан со своим народом, с его самобытной культурой. Считаю народ своим мудрым учителем».

Азербайджанский народ всегда высоко ценил своего выдающегося сына. Ныне с большим уважением и восхищением отмечается память выдающегося композитора, педагога, ученого, академика. Бессмертная музыка Кара Караева, близкая и родная для нас, будет вечно родной и близкой для будущих поколений.

ВСПОМИНАЯ КАРА КАРАЕВА

(Кара Караев - ученый и музыкальный мыслитель)

В начале двадцать первого столетия, оглянувшись на историю нашей музыкальной науки, в одном ряду с такими ее корифеями, как Сафиаддин Урмави, Абдулкадир Мараган, Мир Мохсун Наваб, Узеир Гаджибеков, я с большой гордостью хотела бы назвать и имя нашего современника Кара Караева. Каждый из вышеназванных ученых оставил после себя трактаты, ценные научные труды о музыке.

Несмотря на то, что у Кара Караева не было специальных трудов по музыкальной науке, теории, музыкальной эстетике, его богатое научно-публицистическое наследие - статьи, рецензии, доклады, выступления, интервью о важных проблемах искусства - народности, национальном, интернациональном, традициях, новаторстве и т.д., дают ему полное право занять прочное и почетное место большого ученого-мыслителя в музыкальной науке Азербайджана. Анализ и изучение художником многих важных проблем искусства, составляют ценную музыкально-эстетическую концепцию ученого. Именно то, о чем и пойдет наш разговор.

Караев был ученым с богатым мировоззрением, энциклопедическими знаниями, философскими обобщениями, широкой эрудицией и острым умом. Он с большой скрупулезностью изучал и осваивал последние достижения музыкальной науки, был знатоком мировой музыки, а также литературы, живописи, театра. Караев являлся блестящим оратором и большим мастером слова. Страстные, пламенные выступления, доклады, насыщенные самыми актуальными проблемами искусства, никого не оставляли безразличными, равнодушными. Каждое его выступление, каждый доклад собирали большую аудиторию, превращаясь, я бы сказала, в

особое событие в нашей музыкальной жизни. В этом отношении вспоминаются интересные вечера о джазе с участием пианистов - композиторов Вагифа Мустафазаде, Рафика Бабаева, глубокие доклады, сделанные, в частности, на третьем и четвертом съездах композиторов Азербайджана, беседы о последних достижениях современной музыки. Сюда хотелось бы добавить ту ценную информацию и знания о таких западных композиторах, как Шенберг, Веберн, Мессиан, Лютославский, Стравинский, Хиндемит, передаваемые Караевым своим ученикам.

Караев не раз выступал как достойный и правомочный представитель советской музыки на международных конференциях и симпозиумах, проводимых во многих зарубежных странах. Одно из его последних выступлений было в Италии на тему: «Важные принципы советской музыки».

XX век Кара Караев определил музыкальным термином *molto accelerando e crescendo*, что означает «очень ускоряя и наращивая силу». Композитор сам жил и творил, соответствуя этому темпу. Так, премьера почти каждого его произведения превращалась в событие нашей музыки, становившееся поворотным в ее истории. К таким произведениям относятся Третья симфония и Скрипичный концерт, мюзикл «Неистовый гасконец», симфонические гравюры «Дон-Кихот», балеты «Тропую грома», а еще раньше «Семь красавиц», из ранних - симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», музыка к кинофильмам и театральным постановкам, 24 прелюдии для фортепиано. Это, конечно, не полный список произведений композитора, еще десятки сочинений хранятся в его архиве. Такие как, оратория «Город без детей», посвященная нефтяникам Каспия, моноопера «Нежность» по произведению Анри Барбюса, из последних, не осуществившихся планов, синтетическое музыкально-сценическое произведение на основе семи мугамов, опять же на тему «Лейли и Меджнун»...

«Современность больше всего волнует мою душу» - признавался композитор, создавая по содержанию, форме и по

музыкальному языку истинно современные музыкальные произведения. «Современность - вопрос всех вопросов» - этот тезис, призыв красной нитью проходит и по всему публицистическому творчеству К.Караева, композитора-ученого. Возьмем, к примеру, только заглавия некоторых его статей: «Пульс времени», «Что волнует сегодня», «Видеть и воспевать новое», «Шагать в ногу со временем», «Быть с веком наравне» и т.д. и т.п.

Как в творчестве его педагога Узеир бека, так и в творчестве Караева, теория и композиторская деятельность развивались параллельно, будучи в тесном контакте и дополняя друг друга. Неслучайно, в области музыки, после Узеира Гаджибекова академиком Академии Наук Азербайджана был избран именно Кара Караев.

Кара Караев был главным редактором академического издания музыкальных сочинений Узеира Гаджибекова. С целью увековечения памяти Узеир бека еще в 1948 году, Совет Министров издал указ о публикации его музыкального наследия. Многие годы это издание не осуществлялось и причину этого видели то в неимении достаточного количества рукописей, то, в отсутствии у нас методологии для такого издания, а то и в финансовых проблемах. Но в настоящее время уже вышли в свет три тома из четырех книг этого издания, подготовленных отделом «Музыкального искусства» Академии Наук. Первые два тома, партитура и клавиры оперы «Лейли и Меджнун». Третий том партитура оперы «Кероглу». Как автор вступительных статей и научных комментариев, а так же член редколлегии этого издания, подготовившая названные тома к публикации, я неоднократно встречалась с Кара Караевым. Тогда Караев жил и работал в Москве. Эти встречи и контакты с композитором оставили в душе моей неизгладимый след. Они, видимо, когда-то выльются в специальные воспоминания.

Рассмотрев представленные материалы первого тома, К.Караев указал на свои замечания и подписал том к печати. Помню, говоря о партитуре, он употребил такое выражение:

«очень белая партитура»). Я хотела было возразить, что эта партитура не современной музыки, а оперы «Лейли и Меджнун», но промолчала. Кара Абульфазович сам прекрасно знал, что это за партитура. Он очень любил и ценил оперу «Лейли и Меджнун» и называл ее «мемориальной ценностью» нашей музыки. А затем он написал небольшое письмо-мемо музыкальному редактору этого тома, композитору Назиму Аливердибекову, посоветовав уточнения штрихов, нюансировки и артикуляции у духовых инструментов. Я передала письмо Назиму Аливердибекову. Прочитав его, Назим Агаларович без возражений принял эти замечания и выполнил их. Слова, произнесенные после того, как Кара Абульфазович дал свое добро на издание этого тома, я никогда не забуду. Он с огорчением признался, что в задержке публикации этого издания некоторые товарищи обвиняли именно его. «Как будто я специально задерживаю это издание и не хочу его осуществления. Это чистая ложь. Но ведь эту большую работу должны были осуществить сотрудники Академии, а не я. Слава богу, что эта работа сдвинулась с мертвой точки. Теперь я вижу, все встало на правильные рельсы, и поэтому говорю Вам спасибо».

Вообще, я хочу отметить, что первую путевку в научную жизнь мне дал Кара Абульфазович. Когда я поступала в аспирантуру, председателем экзаменационной комиссии был Кара Караев и на мой автореферат кандидатской диссертации первый отзыв написал именно он. После ознакомления с авторефератом, Караев заинтересовался самой диссертацией и попросил ее. Помню я послала работу с Фараджем, сыном Кара Абульфазовича. В 1973-ем году в Москве, в издательстве «Советский композитор» вышла моя первая книга «Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова». Автором предисловия этой книги был Кара Караев. Я всегда буду благодарна за это Кара Абульфазовичу. Рукопись же этого предисловия храню, как ценную реликвию.

Если большинство музыкальных произведений Кара Караева уже проанализированы, то его научное наследие начало рассматриваться только сейчас.

Во время одной из встреч я высказала Кара Абульфазовичу мысль об издании его публицистики отдельной книгой. Он с большой скромностью отметил, что еще многое надо написать и сказать. «Но, когда меня не будет», - сказал он улыбаясь и прикладывая руку к сердцу. «Это дело я поручаю Вам». Наша следующая встреча с Кара Абульфазовичем должна была состояться в сентябре, но она не состоялась. И он больше не написал ни одной статьи, ни сделал ни одного доклада.

В 1988-ом году в издательстве «Элм» вышла книга «Кара Караев. Научно-публицистическое наследие», подготовленная мною. Как составитель, автор предисловия и комментариев, хочу отметить, что в этой книге нашло отражение, с небольшими сокращениями, сорокалетнее научно-публицистическое творчество ученого, за 1938-1988гг. Произведенные сокращения в книге осуществлены, по желанию и согласию ученого.

Помню, ни в Баку, ни в Москве, в известной «Ленинке» я не могла найти нужное выступление и какую-то статью Караева. Поэтому и обратилась с просьбой к самому композитору, чтобы он дал мне хотя бы на пару дней эти материалы. Меня удивил его ответ. Он сказал, что не держит у себя ни одно свое выступление, ни одну свою статью, и разумеется, поэтому не может их мне дать. Невольно мне вспомнились строки из известного стихотворения Бориса Пастернака:

Быть знаменитым некрасиво
Не это поднимает ввысь
Не надо заводить архивов,
над рукописями трястись.

В книге «Научно-публицистическое наследие Кара Караева»¹ собраны статьи и рецензии, доклады и выступления.

¹ Кара Караев. Научно-публицистическое наследие. Баку. Элм. 1988. Составитель, автор предисловия и комментариев З.Сафарова.

интервью и беседы, которые представлены в хронологической последовательности, что позволяет проследить путь развития публициста и музыканта-ученого Кара Караева. Этот сборник знакомит музыкальную общественность, специалистов, а также широкую читательскую аудиторию с интересной и малоизученной областью многогранной творческой деятельности Кара Караева - композитора, ученого, педагога и общественного деятеля.

О ком бы и о чем бы ни писал, ни говорил в своих статьях, докладах, выступлениях, интервью Кара Караев - о роли ли художника в обществе, об отношении ли к музыкальному фольклору или трагическому в музыке, о проблемах ли композиторского мастерства, о джазовой или эстрадной музыке, о художественном вкусе и технологии, о деятельности Союза или воспитании молодых азербайджанских композиторов - он последовательно и принципиально отстаивал свои убеждения, идеалы, художественное кредо в искусстве, основываясь на передовых демократических принципах.

Вот некоторые проблемы, выдвинутые в научной публицистике ученого: современность в искусстве, художник и общество, проблемы композиторского мастерства, национальное и интернациональное, традиции и новаторство, отношение к музыкальному фольклору, категория трагического в музыке, джазовая и эстрадная музыка, художественный вкус и проблемы технологии, деятельность Союза композиторов и воспитание молодых азербайджанских композиторов, развитие разных жанров и ансамблей в нашей музыке и т.д.

В статьях К.Караев с большим профессионализмом проанализировал и высоко оценил творчество своих педагогов, У.Гаджибекова и Д.Шостаковича, а также современников С.Прокофьева, И.Стравинского, А.Хачатуряна, А.Баланчивадзе, Ф.Амирова, Т.Кулиева. В этом отношении, особенно выделяются статьи о его педагогах У.Гаджибекове и Д.Шостаковиче. Конечно, в одной статье невозможно рассказать о всех проблемах, поставленных и рассмотренных Караевым в

его научной публицистике. Поэтому я остановлюсь на определенных аспектах некоторых проблем.

В статье «Что волнует сегодня», опубликованной в журнале «Советская музыка», отмечая необходимость научной и критической мысли К.Караев писал: «...актуальнейшая проблема взаимодействия национального и интернационального нуждается во всесторонней разработке. Советская многонациональная культура, как известно, накопила богатейший опыт в этом отношении».¹

Эта проблема получила глубокую разработку, как в композиторском творчестве, так и научном учении Кара Караева. Надо отметить, что как и у каждого большого художника, так и в творчестве К.Караева национальное проявляется в специфической форме, присущей только ему. Национальная характерность караевской музыки ярко проявилась не только в его ранних произведениях - симфонической поэме «Лейли и Меджнун», в балете «Семь красавиц» и др., но и позже, в 3-ей симфонии и Скрипичном концерте. Особенности национальной характерности в этих произведениях проявились по-разному, что совершенно естественно, ибо национальное не является неизменным качеством, оно меняется на разных этапах творчества художника, развивается и обогащается. Так, например, в поздних произведениях композитора трудно услышать или уловить знакомые опознавательные элементы национального, хотя и в них музыкальное мышление не ограничивается отдельными специфическими звучаниями (к примеру ашыгыские звучания во второй части 3-ей симфонии), а органически проникают во всю образную систему этих произведений. Аналогичное понимание национального мы находим и в теоретических высказываниях композитора.

¹ Кара Караев. Указ. изд., с.179

Караев считал, что музыкальное искусство Азербайджана достигло того уровня, когда уже далеко недостаточно внешних «опознавательных знаков».

География творческих интересов художника-интернационалиста Кара Караева очень обширна. Музыкальный фольклор разных народов, от Африки до Вьетнама, проходя через творческую призму индивидуальности выдающегося мастера, приобретает в его музыке новое качество. Такой же широкой является и литературная тематика произведений Караева. Наряду с Низами, Самед Вургунум, Расулом Рзай, он обращается к образам Шекспира и Сервантеса, Пушкина и Омара Хайяма, его вдохновляют произведения художников XX века - Назима Хикмета, Ленгтона Хьюза, Всеволода Вишневского, Питера Абрахамса.

Великий русский поэт А.С.Пушкин отмечал, что о ком бы ни писал Шекспир, - о датском ли принце Гамлете, о мавре ли Отелло, или об итальянцах Ромео и Джульетте - во всех произведениях он оставался англичанином. Это верно и в отношении музыки и в частности творчества Караева.

Слушая произведения Кара Караева, повествующие о жизни других народов и основанных на их музыкальном фольклоре, мы явственно ощущаем в этих произведениях почерк азербайджанского композитора.

«Национальные традиции проявляются в творчестве подчас бессознательно», - говорил об этом сам композитор. Я пишу музыку на испанские, болгарские, вьетнамские темы, а мне говорят, что на ней лежит отпечаток моей национальности, моих азербайджанских рук. Как это происходит - я не могу объяснить и не задумываюсь над этим».¹

Караев во все периоды своего творчества говорил о связи профессионального композиторского творчества с фольклором. Эта мысль красной нитью проходит в докладах, выступлениях, статьях, интервью композитора. В одном из интервью Караев сказал: «Связь с народом - не компания, не

экскурсия, не хождение в народ: пошел на завод - ушел с завода. Это мировоззрение, сущность и сама жизнь. Настоящий художник - часть народа, биологически и социально ему принадлежащая».¹

В докладе на 3-ем съезде композиторов Азербайджана отношение Караева к богатствам фольклора получило четко сформулированную концепцию. Караев уподобил народную музыку нефтяным залежам, которые расположены в земле в виде пластов, находящихся на различной глубине.

«Не пора ли нам», - говорил он, - «подумать о том, что народная музыка действительно неисчерпаема, но главные ее богатства не только на поверхности, а залегают значительно глубже, чем мы предполагаем, и что пора нам до них добраться, вооружившись необходимыми «техническими приспособлениями»². В этом отношении Караев приводит в пример творчество Узеира Гаджибекова, Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского, Белы Бартока.

Художник-новатор Кара Караев всегда в жизни видел новое, современное и призывал воспевать это в музыке. В то же время, он призывал отражать в музыке эти новые идеи новым языком, новой техникой и новыми средствами.

Еще в 1961 году, возвратившись из США, Лос Анджелеса, где проходил международный фестиваль, Караев поделился своими впечатлениями следующим образом: «Мы отстали от них на пятьдесят лет». Именно после этой поездки, он начал изучать музыкальные системы, технологию Запада и потратил на это много сил, времени и энергии.

В этом отношении интересно познакомиться с интервью ученого в журнале «Вопросы литературы». Немало времени он потратил на изучение основ теории и практики современных музыкальных систем, и в том числе додекафонии. «Позволю себе заметить», - писал композитор. - «что эту технику письма я использую для выражения иной, во многом противоположной

¹ Кара Караев. Указ. изд., с.331

¹ Кара Караев. Цит. изд., с.331

² Там же, с.245

шенберговской, этики и эстетики. В III симфонии я стремился сказать, что новый язык способен наилучшим образом передать дух нового времени, что он вовсе не нивелирует творческую индивидуальность и не лишает музыку национального своеобразия. Так, в пределах правил шенберговской техники в III симфонии проводится национальная азербайджанская тема. По-моему, это о многом говорит».

Очень интересно и характерно, что услышав произведения Караева, западные композиторы не раз признавались, что эти произведения композитора не похожи на сочинения западных «сериялистов». И это естественно, ибо додекофония для композитора никогда не была основной целью, а являлась техническим средством.

В одном из интервью Караев четко выразил свое отношение к проблеме новаторства. «Если человек живет идеями и чувствами своего времени и если он находит им точную форму, правдивую, а также выраженную средствами своего времени - это новаторство. Все мы ищем средства - они могут быть привычными или необычными, острыми, но в любом случае они нужны только и только для того, чтобы выразить мысль»¹.

Караев в разные годы, в разных статьях и выступлениях говорил о синтезе Запада и Востока в азербайджанском музыкальном искусстве. Он видел этот синтез «во взаимобмене творческим опытом национальных культур, в интернациональном их сближении, а не где-то на стыке абстрактных «Востока и Запада».

В этом отношении он указывал на главные истоки азербайджанской музыки, которые «с одной стороны ведут к наследию и традициям Узеира Гаджибекова, а с другой - восходят к школе великого композитора современности Д.Шостаковича». Эту же особенность Караев отмечал и в беседе с башкирским писателем Р.Хакимовым: «...Я ведь начал учиться в Баку, у Гаджибекова, а кончил в Москве, у Шостаковича, так

¹ Кара Караев. Цит. изд., с.332

что Запад и Восток с самого начала были во мне рядом. Так сказать, я сын двух матерей...». На вопрос Р.Хакимова, сколь сильно проникновение азербайджанской музыки в мировую. Караев ответил так: «...Нельзя думать так: вот мы, а вот мировые достижения. Мы - это ведь тоже часть мира, и наша сегодняшняя работа - это часть общечеловеческой работы»¹. Подтверждение этому, может служить так же мысль крупнейшего советского ученого-теоретика Л. Мазеля, который говоря о путях развития языка современной музыки, в списке таких выдающихся композиторов, как Гершвин, Альбеннис, Де Фалья, Барток, Вилла-Лобос, Воан Уильямс и др., называет имя Кара Караева, оказавшего огромное влияние на прогрессивную мировую музыкальную культуру. В этом отношении характерна статья Кара Караева, посвященная великому поэту Низами. В статье «Неугасимый факел столетий» Караев говорил о влиянии, причем об огромном влиянии Низами на художников разных народов в последующие эпохи. Это влияние чувствуется и в изобразительном искусстве, и в архитектуре, и в музыке, и в ковроткачестве, и в других областях. Караев отмечал, что Низами Гянджеви широко известен не только на Востоке, но и в западных странах. Его общечеловеческие произведения в течении веков переводятся на европейские языки: не случайно, что гениальный немецкий поэт Гете говорит о Низами с восхищением; интересно, что некоторые народы называют Низами своим поэтом.

Великий гуманист, который в своем творчестве охватил проблемы, затрагивающие все народы, все человечество, достоин называться поэтом всех наций. И вместе с тем он истинно азербайджанский поэт. С этих же позиций Караев оценивал и значение творчества великого писателя-демократа, редактора журнала «Молла Насреддин» Джалиля Мамедкулизаде. Караев считал, что герои произведений Д.Мамедкулизаде на первый взгляд могут показаться незначительными. Но их гуманизм, их духовный мир,

¹ Кара Караев. Там же. с.402

демократические помыслы, их быт раскрываются с таким большим мастерством, что эти «незначительные» образы и их конкретные национальные чувства приобретают общечеловеческий и глубоко философский смысл. Идеалы, трагедия всех простых и обычных людей перекликаются с идеалами, трагедиями всех бесправных народов. По мнению Кара Караева в этом сила гения Джаалила Мамедкулизаде.

Особый интерес вызывает и статья Караева, посвященная эстетической категории трагического в искусстве. «Существует ошибочное мнение», - писал Караев, что трагедийность якобы противоречит мировоззрению советского художника и несовместима с принципами социалистического реализма, что в связи с отсутствием в советском обществе антогонистических классов в нашем искусстве нет оснований для трагических коллизий и образов». В статье Караев разными доводами доказывает упрощенное и в корне неправильное отношение к этой вечной творческой проблеме.

Кара Караев, характеризуя азербайджанскую композиторскую школу на современном этапе, дал очень обоснованный ответ вышеупомянутой проблеме: «Требования времени, процесс развития нашего общества, драматические события происходящие в современном мире, удивительные достижения современной науки и страшные преступления империалистических агрессоров против человечества - этот бешенный ритм событий мировой истории вовлекает в круговорот миллионы массы, ставя людей перед необходимостью решения многих комплексов, личных и общественных проблем. Все это не может оставить художника равнодушным... Истинный художник бросается в бой, отстаивая свои эстетические идеалы, стремится быть активным действующим лицом на арене жизни, он всегда с народом, он сам народ».¹

Кара Караев сам всегда был связан с народом крепкими неразрывными узами. Поэтому его музыка, а также научное

наследие являются неотъемлемой частью, родным наследием народа.

Кара Караев придавал большое значение музыкальной науке, критике, печатному слову. В одном из последних интервью, он писал: «...тем, кто выступает в печати, надо быть еще и своего рода золотоискателями, стремящимся в гудеях песка найти редкие зерна подлинной одаренности. Умение открывать и поддерживать молодые дарования - вот еще одна немаловажная черта облика журналиста, пишущего об искусстве»¹.

Кара Караев сам обладал этими качествами ученого. Он сыграл огромную роль в воспитании многих талантливых композиторов и музыковедов, будучи педагогом в консерватории и председателем Союза Композиторов, а также своими музыкальными произведениями и публицистической деятельностью.

В этом интервью Караев интересно объясняет публицистические выступления выдающихся музыкантов прошлого, их стремления отстоять свои взгляды в печати. «Прокладывая новые пути в музыкальном творчестве», - говорил Караев, - «они отлично понимали силу печатного слова, для композитора нет ничего хуже, чем оказаться в вакууме, потерять связь со слушателями, именно поэтому многие музыканты активно выступали в печати».

Караев приводит в пример Р.Шумана, который организовал в Лейпциге «Новую музыкальную газету», блестящие образцы музыкальной критики оставил Ф.Лист. Реформатор оперы Р.Вагнер также сотрудничал в газетах. Среди русских классиков он прежде всего приводит в пример П.Чайковского, в течении многих лет публиковавшего в «Русских ведомостях» обзоры музыкальной жизни Москвы. Композиторы И.Кюи и А.Серов были в то же время профессиональными критиками.

¹ Кара Караев. Цит. изд., с.240

¹ Кара Караев. Цит. изд., с.412

НЕОКОНЧЕННАЯ СИМФОНИЯ

Караев ценил в людях, пишущих об искусстве такие качества, как принципиальность, честность и последовательность. По Караеву - умение отличить истинно ценное от случайного, проходящего необходимое качество журналиста, пишущего об искусстве.

Караев считал, что для художника нет ничего более отрадного, чем прижизненное признание. Композиторы, писатели, живописцы творят во имя сегодняшнего дня, стремясь отразить действительность, воплотить в художественных образах чувства и мысли окружающих их людей, запечатлеть передовые идеи своего времени. И когда это удается, их произведения приобретают истинную ценность, становятся интересными и для современников и для потомков.

Более 20 лет, как ушел из жизни Кара Караев. Но, как при жизни, так и после смерти прекрасная, чарующая музыка, многогранная музыкальная деятельность и пламенная публицистика Кара Караева несомненно оказывают большое влияние как на азербайджанскую, так и на мировую музыку.

Последние годы Караев жил в Москве, но всегда был тесно связан с азербайджанской землей. И он вернулся, для того, чтобы навеки остаться на этой земле.

В саду 26-ти, в свое время исполнялась прекрасная караевская музыка «Траурной оды». По завещанию автора эта «Ода» должна была звучать только здесь. Чтоб еще и еще раз услышать эту возвышенную музыку, я всегда старалась пройти через этот сад.

Струнные величаво поют как слаженный хор, габой как-бы стонет в «Баяты-Ширазе», кульминация оды воспекает бессмертие.

Сегодня эта траурная ода звучит по самому композитору, великому художнику XX столетия, гордости азербайджанского народа. Как неугасимый факел пламенится бессмертное искусство Кара Караева.

Караев жил и творил так, что с его уходом стало ясно: его никем заменить нельзя.

Время стремительно приближает нас к концу тысячелетия¹. То ли к Апокалипсису, то ли к Возрождению... Ужасающие масштабы трагедий, катастроф, природных катаклизмов, государственных переворотов, скандальных покушений, локальных войн, реально нависшая угроза Третьей мировой войны - все сплелось в единый драматический узел.

Перенасыщенное восприятие осознанно или подсознательно обращается к идеалам прошлого, к вечным ценностям, к классической соразмерности и гармонии. Всем этим критериям и соответствует музыка нашего выдающегося современника - Кара Караева.

За этим именем, так похожем на артистический псевдоним, словно судьба с детских лет уготовила ему славу, скрывается целая эпоха. Как тут не вспомнить Цветаеву: «Гений дает имя эпохе, даже если он этого недоосознает». И тут же добавляет, хотя «Винчи, Гете, Пушкин - осознали». ² Думается, что и Караев осознал, и от этого так непреклонно, неустанно двигался к своей цели, которая подчас была видна только ему одному. Сегодня, когда музыка Караева занимает достойное место в одном ряду с такими явлениями современного искусства, как кинематограф Антониони, живопись Раушенберга, проза Марксса, поэзия Бродского (ряд возник абсолютно спонтанно) кажется совершенно невероятным, что многие его произведения подвергались в свое время резким нападкам, были встречены удивительным непониманием. За что только ни критиковали Караева: «за отрыв от национальной почвенности», за «формалистический уклон», за отсутствие связи с народными традициями». Мишенью для подобных упреков становились произведения.

¹ Статья написана в 1999 г. (ред.)

² Цветаева М. «Мой Пушкин». М., 1967, с. 233.

ныне безоговорочно признанные классикой национальной музыки - балет «Семь красавиц», симфоническая поэма «Лейли и «Меджнун», цикл «24 прелюдии для фортепиано» многие другие.

Особенно острой была реакция на появление «Третьей симфонии», которая благодаря осуществленному ей прорыву в новое измерение, в новую композиционную эстетику, рассматривалась некоторыми традиционалистскими (музыкальными) деятелями как акт идеологической диверсии. Видимо устав от эстетической близорукости и своих оппонентов, Караев писал: «Азербайджанская музыка – это мой родной язык. Как композитор я вырос на азербайджанском мелесе и освободиться от его влияния, какую бы творческую задачу мне ни приходилось решать, я не могу, да и не желаю».¹ Или же: «Я глубоко убежден, что национальный колорит возникает из внутренней сущности художника, а не путем использования фольклорных цитат».² Как это похоже на то, что говорил Стравинский во время приезда в Москву в 1962 году: «Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе...».³

Безусловно, Караев осознавал свою силу, а иногда, с присущим ему мягким юмором даже давал об этом знать. В документальном фильме о композиторе есть эпизод, где он перед камерой, перебирая свои фотографии, комментирует их. Глядя на снимок, где он заснят во время беседы с американским композитором Барбером, Караев шутливо замечает: «Я смотрю на него снизу вверх только потому, что он выше меня ростом».

Караев осознавал свое предназначение и от этого так торопился, боялся не успеть. Огромное количество его замыслов, идей, эскизов так и остались не осуществленными.

Борьба с косностью, рутиной, общественные обязанности отнимали у него слишком много драгоценных сил.

Его творческое кредо выражалось в постоянном восхождении, в практической реализации закона отрицания отрицания. ... распротистись с достигнутым и идти дальше... В этом безостановочном движении закон творчества, а время предъявляет нам все новые требования. Мы чужды ускользанию». И в другой раз об этом же: «Остановка в творчестве, даже после значительных достижений, очень опасна».

Прошло уже много лет с тех пор, как Караев не пишет музыку. Неважно сколько - пятнадцать или двадцать. Цифры в этом случае не имеют значения. Скорее напротив - чем больше времени проходит, тем острее мы ощущаем невосполнимость потери. Слово вопреки нормальной логике, время не отдаляет от нас личность и музыку Караева, а приближают их к нам. Вероятно потому, что время имеет удивительную способность снимать покров за покровом, приоткрывать нам истинную суть вещей.

Караев как-то сказал о Шостаковиче, что после своего ухода Учитель оставил в его душе «горькое счастье присутствия». Совершенно определенно, что и сам Караев принадлежит к тем личностям, которым свойственно оставлять в душах целых поколений «горькое счастье присутствия».

Надолго. Быть может навсегда.

Симфоническая музыка Караева – одна из наиболее ярких и показательных сторон его творчества, на примере которой прослеживается поэтапная эволюция композиторского стиля. Путь, пройденный от студенческой работы, каковой является «Азербайджанская сюита» для большого оркестра (1939) до Скрипичного концерта (1967), охватывает огромный период сроком чуть менее тридцати лет. Это годы наиболее активных творческих исканий композитора, которые вместили в себя становление, развитие, кульминацию, драматические моменты ломки старого и рождения нового стиля. Именно в сфере симфонической музыки Караевым был осуществлен

¹ «Быть с веком наравне». Бакинский рабочий. 1970, 29 июня

² «В гостях у Кара Караева». Московская Правда, 1970, 27 сентября

³ «Комсомольская Правда». 27 сентября 1962.

исторический прорыв в будущее, который ознаменовал новый этап не только в творческой биографии самого автора, но и всей азербайджанской музыки.

Караев не был композитором-симфонистом в общепринятом смысле этого слова, подобно Прокофьеву или Шостаковичу. Однако симфонизм Караева, как принцип мышления, пронизывает все его творчество, и прежде всего, балетные спектакли. Большим вкладом в развитие азербайджанского симфонизма явилась партитура балета «Семь красавиц» (1952).

Как отмечал Д.Шостакович: «Семь красавиц» - подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием»¹.

Яркая, насыщенная в событийном плане драматургия балета, ее выраженная концептуальность в значительной мере обогатили приемы симфонического мышления азербайджанской музыки. Примечательно, что принципы механической переработки балетной музыки или музыки к кино было абсолютно несовместимо с творческой природой композитора. На основе имеющегося материала Караев создавал совершенно новые произведения со своим драматургическим решением и оригинальной структурой. Таковы сюиты из балета «Семь красавиц» и «Тропюю грома», «Албанская рапсодия», сюита «Вьетнам», симфония «Гойя». Но, пожалуй, наиболее убедительным подтверждением сказанному является музыка к фильму Козинцева, которая обрела свою самостоятельную жизнь именно в облике симфонических гравюр «Дон-Кихот».

Однако, говоря о симфонизме Караева, мы прежде всего имеем в виду те произведения, которые изначально были связаны с концепцией «чистого» жанра. Их не так много: Первая симфония (1943), Вторая симфония (1946), симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» (1947), «Третья симфония» (1965) и Скрипичный концерт (1967).

Записанные в разные годы, в различных стилистических манерах - все эти произведения объединяет одно непременимое условие - значительность содержания. «Это, собственно, главное: симфония должна быть объемна, концепционна по содержанию, а состав оркестра, фактура, вообще количество нот - все это может быть очень скромным»¹.

Караев неоднократно обращался к этому вопросу в своих высказываниях и выступлениях. Неразрывность формы и содержания; подчинение всех средств современной музыкальной техники решенно художественных задач; не эпотаж, не желание создать музыкальную сенсацию, а подлинное новаторство, идущее из потребности выражения задач современности. Таковы были принципы композитора, последовательно выраженные им в своем творчестве.

«Первая симфония» - замечательная веха в биографии композитора, с нее началась учеба Караева в классе Д.Шостаковича, о которой он вспоминает так: «Из Баку я привез двухчастную симфонию... Показав симфонию Шостаковичу, я сам понял, что теперь все надо делать заново. Однако он посоветовал тематический материал полностью сохранить, а остальное в самом деле пересмотреть. После этого я сочинял так быстро, как будто десять консерваторий кончил. Так первой симфонией я начал занятия у Шостаковича, а Вторая стала моей дипломной работой»².

Написанная в 1943 году симфония посвящена памяти героев, павших в борьбе за освобождение Родины. Это посвящение является также главным смысловым стержнем произведения, послужившим для создания необычного драматургического замысла и оригинальной структуры. Симфония двухчастна: первая часть выполняет функцию сонатного allegro, в котором экспонируются главные образы и завязывается основной конфликт. Динамикой, устремленной

¹ Только в работе человек выражает активное отношение к жизни. Советская музыка, 1978. № 2.

² Беседы с мастерами. Музыкальная жизнь, 1974. № 6.

¹ Шостакович Д. Отличная композиторская школа, «Дружба народов», 1957. № 11

теме главной партии противостоит лирика побочной сферы. В разработке Караев прибегает к приемам полифонического развития, насыщает ее динамикой напряженного развития.

«Вторая часть» (Lento moderato) - Реквием, посвященный жертвам войны. В драматургическом плане эта часть несет на себе очень важную нагрузку, так как в ней сосредоточены функции трех частей традиционного цикла - медленной, скерцо и финала.

Что же касается структуры, то здесь автору удается найти весьма необычное решение: шесть вариаций, основанные на одной теме, подвергают ее различным образным трансформациям посредством изменения темпа, тембровых красок, гармонического обновления. При этом единый тематический импульс сообщает развитию особую направленность и целеустремленность. Первая симфония была исполнена в Тбилиси в 1944 году, где молодому автору пришлось выслушать немало упреков в «национальной обезличенности» и формализме. Некоторые фрагменты симфонии пугали «остро-диссонирующими» звучаниями, а техническая оснащенность воспринималась как самоцель.

«Сегодня, - отмечал Р.Глиэр, - форма интересует Караева больше, чем содержание. Это тоже своего рода «испытание», которое можно преодолеть, лишь прислушиваясь к народному творчеству...»¹

«Прислушиваться к народному творчеству» в разные годы К.Караева призывали Р.Глиэр, Ю.Шапорин, С.Василенко, Кухарский.

И Караев прислушивался... но не к призывам извне, а к своему внутреннему ощущению и пониманию народного, которое выражалось не в этнографическом копировании мелодии и жанров, а в выражении национального характера, темперамента, мироощущения.

Вторая симфония (1946) - дипломная работа композитора, которой он завершил Московскую консерваторию. За годы

учебы Караевым были написаны две симфонии, Соната для фортепиано, шесть романсов и ряд других произведений. Время, проведенное в классе Шостаковича было для Караева школой высочайшего профессионализма, периодом постижения мастерства. Характерно, что когда Караев высказал желание остаться в Москве и продолжить учебу в Консерватории, Шостакович был против: «Хватит учиться. Вы сами уже должны учить».¹ В этих словах четко выражена уверенность в самостоятельном мышлении своего ученика, в его творческой зрелости. С другой стороны, в них также можно усмотреть и положительную оценку только что завершённой Второй симфонии.

Вторая симфония, также как и Первая, была навеяна образами Великой Отечественной Войны. Однако центральным здесь становится образ Победы и связанный с ним целый спектр переживаний, эмоций, настроений. Задача в высшей степени сложная, поскольку композитор не пошел по пути плоскостного изображения, а попытался отразить всю неоднозначность действительности.

В качестве одной из важных целей, которая должна была быть достигнута в произведении, Караев выдвигает обогащение языка своих симфоний «народными музыкальными интонациями», достижение в своем творчестве подлинной национальности; желание «обрести в неисчерпаемом роднике народного искусства новые яркие краски...». Безусловно, что столь прямолинейные высказывания были до определенной степени спровоцированы критикой Первой симфонии, однако в своем творчестве Караев был далек от декларативности, Вторая симфония несомненно более «почвенна», национальна, тем не менее все уровни музыкального языка - интонационный, ладовый, метроритмический - несут прежде всего отпечаток авторского почерка, караевского стиля. Во второй, с абсолютной очевидностью проступает желание композитора приблизиться к

¹ Беседы с мастерами. Музыкальная жизнь, 1974, № 6.

² Кара Караев. Творческие замыслы. «Бакинский рабочий», 7 января 1945 г.

¹ Глиэр Р. «Музыка композиторов Азербайджана», Бак.рабочий, 29 декабря 1944 г.

своим истокам. Но, как отмечает исследователь, «близость эта не внешняя, не в копировании народных образов»¹.

Одной из характерных черт караевского симфонизма является его лаконизм, который вовсе не говорил о камерности или облегченности концепции. Напротив, за счет сжатого, спрессованного действия композитор достигает особого напряжения и концентрации. Так, исполнение пятичастного цикла Второй симфонии занимает немногим более двадцати минут. I часть – Allegro – это небольшая сонатина, функциональное значение которой не столько в экспонировании образного ряда, сколько в сообщении энергии, в осуществлении начального «толчка». В интонационном и образном плане главная и побочная максимально приближены, отчего создается ощущение непрерывного тока движения, сухой механической силы. II часть – (Andante) – место средоточения лирических образов, которые опираются на национальный мелос. Интонационный ряд вызывает некоторые конкретные ассоциации², но еще важнее, что в мелодике II части зарождается формирование того явления, которое впоследствии будет связано с понятием мугамности.

Как справедливо замечает Абасова Э., мугамность «характеризует стиль мелодии композитора, прежде всего лирические темы. Именно они, отмеченные тонкой красотой, зачастую формируют в себе идейный смысл произведения». И хотя в качестве конкретного примера в статье приводится IV часть из Второй симфонии, представляется, что и II часть в этом плане достаточно показательна.

III часть – Скерцо (Allegro molto) – блестящая жанровая зарисовка, прообразом которой могло быть соревнование ашыгов-деишме. Ашыгские интонации проступают и в квартетном строе мелодики, и в метроритмическом варьировании, и в жанровых аллюзиях, и в оркестровке. Таким

¹ Карагичева Л. Кара Карасев. - М., 1960, с 44.

² Л. Карагичева указывает на то, что начало первой темы очень напоминает азерб. народную песню «Дагестан».

образом разработка ашыгского «месторождения» в творчестве Караева началась задолго до того, как появилось знаменитое скерцо из третьей симфонии.

IV часть – Пассакалья (Grave) – является смысловой доминантой всего цикла, благодаря которой действие перемещается с внешнего плана во внутренний. Можно предположить, что именно здесь сконцентрированы наиболее личные переживания героя, которые являются непосредственным эмоциональным откликом на недавние события войны. В конструктивном плане IV часть представляет собой шесть вариаций, которые образуют непрерывную линию восхождения.

Кульминационный пик IV части – шестая вариация, где на фоне «импровизационной свободы» струнных возникает величественная тема в исполнении медных, духовых и контрабаса. Иными словами еще задолго до теоретического осознания и разработки теории о сочетании мобильных и стабильных элементов, о роли недетерминированных элементов в детерминированных структурах Карасев вводит эту практику в реально звучащую музыку и делает это на основе мугамной импровизации.

V часть – Allegro Vivace – благодаря интонационным, жанровым и образным аркам подытоживает развитие всего цикла. Финал демонстрирует жизнеутверждающую, оптимистическую силу, наполнен настроением радости и ликования. Караевская индивидуальность проявляет себя в изобретательной трансформации тематического материала, в оригинальных колористических решениях оркестровки.

Вторая симфония была закончена и исполнена в 1946 году. Любопытно, что в момент написания некоторые критики считали ее созданной согласно «модернистской рецептуре» (В.Бородинский), «глубительным плодом воздействий формализма» (Ю.Келдыш), а в наши дни она незаслуженно забыта и расценивается как дань своего времени. Несомненно, что обе эти позиции являются крайними. Вторая симфония при

ближайшем рассмотрении обнаруживает целый ряд блестящих драматургических находок, оригинальных конструктивных решений, свежих интонационных мыслей. В ней заложена огромная энергия обновления, истоки многих реформаторских идей, которые впоследствии так ярко проявятся в Третьей симфонии.

Третьей симфонии Караева принадлежит совершенно особое место в истории азербайджанской музыки. По своей значимости, по той роли, которую ей надлежало сыграть в процессе общей эволюции она может быть сравнима с оперой Гаджибекова «Лейли и Меджнун». Тот же мощный импульс к обновлению, та же сенсационность замысла, та же бурная реакция музыкальной общественности. Появление обоих произведений было абсолютно закономерным. Если бы не сделали Гаджибеков и Караев, сделал бы кто-нибудь другой. Вопрос лишь в том - как и когда? Немаловажный вопрос. Поскольку от своевременности появления замысла и от качества его реализации зависела судьба азербайджанской композиторской школы. Либо ей было суждено идти в авангарде процесса сближения и взаимопроникновения восточного и западного типов мышления¹, либо повторять и тиражировать уже сделанное кем-то. Оба произведения, о которых идет речь, принадлежат к уровню явлений, именуемых в искусствознании художественным открытием.

Размышляя о роли Третьей симфонии Ф.Ализаде пишет, что создание ее было «молниеносной, но в то же время глубоко выстраданной реакцией на информационный взрыв 60-х. Этот шаг поставил музыку Азербайджана вровень с современной мировой культурой и дал возможность молодым стартовать с новой вершины».² В этом высказывании содержится

¹ У нас есть основания утверждать, что так оно и было. Примером тому первая мугамная опера на Востоке – «Лейли и Меджнун» У.Гаджибекова; создание нового жанра симфонический мугам Ф.Амирова; революционный переворот в освоении новой композиторской техники - Третья симфония К.Караева.

² Ф.Ализаде. «Верю в Третью волну». Советская музыка, 1987, № 7.

чрезвычайно важная мысль: помимо самоценности симфонии ее значение заключается в том, что она явилась «возбудителем идей» для последующих поколений, для всей азербайджанской культуры... но не только это. Создание Караевым Третьей симфонии можно назвать официальным манифестом, в котором с позиции нового времени декларировались понятия частного и общечеловеческого, сиюминутного и вечного. Третья симфония «легализовала» не только новую технику, но и новую эстетику; раскрывала новые горизонты в понимании национального; высвобождала законстенившее мышление от догматических постулатов, тем самым во многом определяя судьбу азербайджанского симфонизма, обеспечивая ему резкий качественный скачок. Более того, это произведение стало заметным явлением в советской симфонической музыке. Об этом убедительно свидетельствуют исследования корифеев советского музыковедения М.Тараканова, М.Арановского; высказывания Р.Щедрина, Т.Хренникова и мн. других. Показательно, что спустя многие годы, страсти вокруг этого произведения не утихают. Так, на страницах журнала «Советская музыка» в ходе дискуссии по проблемам симфонизма, таджикский композитор Ф.Бахор, апеллируя к известному исследованию Арановского, пишет: «... Третья симфония К.Караева деловито разбирается в ряду камерных опусов. А ведь эта симфония, как гигантская вершина возвышается над ее скромными, а то и убогими соседками...».

Буквально во всех исследованиях, посвященных Третьей симфонии, отмечается тот факт, что несмотря на использование додекафонной техники, Караеву удается сохранить индивидуальную манеру письма и не потерять своего национального облика.

«Удача Караева в Третьей симфонии объясняется тем, что, он обращаясь к 12-тоновой технике, - не порывает с национальной традицией. Он как бы «встраивает» эту технику в рамки национального музыкального языка. А это означает, что

техника сочинения с двенадцатью тонами, для него только техника...»¹ - пишет М.Арановский.

Родион Щедрин утверждает, что именно после Третьей симфонии он убеждается на практике, что в руках умелого мастера, зрелого художника никакая техника не может погубить индивидуальность композитора, его национальное лицо».²

Более аргументированно развивают этот тезис в своих исследованиях азербайджанские музыковеды. И это естественно, поскольку они оперируют не абстрактным слуховым опытом, а конкретными знаниями фольклорных традиций.

Так, подвергая симфонию скрупулезному ладоинтонационному анализу, В.Джани-заде приходит к выводу, что в основе ладового мышления симфонии лежат принципы, близкие к логическим принципам мугамной композиции.

На структурном уровне автор выделяет принцип остинатности и цементирующей роли отдельного звука или аккорда, подобно мугамной технике. И, наконец, выдвигает несколько спорный тезис о специфике полифонического мышления в симфонии, которое прослушивается как утолщенное одноголосие (подчеркнуто автором), что также исходит из традиций национальной музыки.³

Вопросы национального своеобразия в стилевом облике Третьей симфонии подвергаются в статье Э.Абасовой тщательному, заинтересованному анализу. Опираясь на уровень тематизма, как наиболее показательный, Э.Абасова находит еще более точный адрес интонационного прообраза основного 12-тонового ряда, это два неполных звукоряда лада Щур с тониками.

В нашу задачу не входит полный анализ Третьей симфонии. Нам хотелось бы лишь подчеркнуть наблюдения,

¹ Арановский М.Г. «Симфонические искания», 1979.

² Р.Щедрин. Назидательный творческий путь. В кн. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. 1978.

³ В.Джани-заде. Об анализе национально-музыкального в советском композиторском творчестве. Современные методы исследования в музыковедении. Вып. 31. -М., 1977.

которые на наш взгляд прошли испытание временем, и сопоставить их с мнениями других исследователей. Позволим отметить еще один факт, который был обнаружен нами в процессе анализа Первой и Второй симфоний. Третья симфония, которую отделяет от первых значительный промежуток времени и которая неизменно ассоциируется с революционным обновлением, переворотом, радикальными переменами, на самом деле продолжает единую линию эволюции симфонического стиля Караева. Классическая конструкция, филигранная интонационная техника, неизменная дань полифоническим формам, индивидуальный оркестровый почерк, использование жанровых черт ашыгского фольклора и принципов мугамного развития - таковы лишь некоторые черты, характеризующие симфонизм Караева.

Связи Третьей симфонии и Скрипичного концерта с Первой симфонией отмечает Э.Абасова, о единой линии развития и неизменных чертах стиля пишет Р.Щедрин. Несомненно, что эта тема еще полностью не раскрыта и ждет своего исследователя. Но есть еще один аспект, которого нам хотелось бы коснуться: это нереализованные замыслы композитора. Известно, что в творческих планах Караева было написание Четвертой и Пятой симфоний.

В одном из своих интервью, датированных 1968 годом, Караев говорит: «Планов на будущее много. Но главное - работа над Четвертой симфонией». Только что отзвучала премьера Концерта для скрипки с оркестром; еще не утихли дебаты вокруг Третьей симфонии, а Караев был уже полон новыми идеями. О том, что симфония была задумана и работа над ней шла, можно судить по записным книжкам Караева¹. где имеется скупая запись:

Симфония № 4.

Для финала взят текст Н.Хикмета
8 июля, 1968г.

¹ Сведения любезно сообщены нам сыном композитора Ф.Караевым.

Поэзия Хикмета давно волновала Караева и можно предположить, что композитор, не слишком любивший приступать границы «чистого» жанра на сей раз, вдохновенный поэтическим словом Хикмета, готов был сделать исключение.

К сожалению, в нотном архиве Караева не найдено никаких набросков к симфонии. Но зная специфику творческого метода Караева - длительный процесс подготовки и стремительная вдохновенная разрядка - можно было бы предположить, что симфония была основательно продумана и спланирована, а возможно и готова к написанию.

Мысль о создании симфонии не покидала Караева до последних дней. Почти десять лет спустя в записных книжках появляется еще одна запись:

Рок-симфония

(История жизни)

I часть - Чакона

II часть - Интермеццо

III часть - Сердце (Timpani)

IV часть - Финал

6 декабря 1979 год

Еще один поворот Судьбы, еще одна ни с чем не сравнимая по оригинальности идея. Остается только догадываться, какой была бы «история жизни», рассказанная композитором под занавес.

Караев дал имя целой эпохе, оставил яркий след в музыке XX века, вывел азербайджанскую музыку на рубежи мировой культуры, создал отличную композиторскую школу. Музыка Караева стала неотъемлемой частью нашей духовности. И в то же время, размышляя обо всем этом трудно отделаться от ощущения недосказанности... Так много караевской музыки осталось ненаписанной, замыслов - нереализованными.

Четвертая симфония - лишь один из них.

Музыка и театр

Кара Караев - Тофик Кязимов

Темно. Постепенно сцена освещается. Звучит строгая, данная черно-белыми штрихами музыка. Однако за внешней сдержанностью скрывается необыкновенная сила, драматизм. Перед зрителем круглая черная арена, обрамленная широкими ступенями амфитеатра. Зрительный зал является как бы его продолжением. Таким образом зритель вовлекается в действие. Этот эффект усиливается и тем, что с верхних ступеней амфитеатра персонажи, одетые в черные плащи и кожу, невозмутимо следят за происходящим. Их фигуры зловеще выделяются на фоне кроваво-красного неба, затянутого решеткой. «Весь мир театр, а люди - актеры в нем» - это Шекспир. На арене разыгрывается трагедия принца датского - это «Гамлет» Тофика Кязимова, Кара Караева и Таира Салахова.

«Гамлет» - это вторая, после «Антония и Клеопатры» пьеса Шекспира, которая объединила этих трех выдающихся художников. Чем их увлек Шекспир? «Шекспир - одно из тех чудес света, которым не перестаешь удивляться: история движется гигантскими шагами, меняется облик планеты, а людям все еще нужно то, что создал этот поэт, отдаленный от нас несколькими столетиями».¹ Чем более зрелым становится художник, тем больше глубин он открывает для себя в творчестве Шекспира. Самое большое, самое сильное впечатление от прочтения его произведений - современность их звучания, актуальность, созвучность дню сегодняшнему. «Быт, нравы, обстоятельства, изображенные в его драмах, подчас далеки от наших, и тем не менее в том, что он изобразил,

¹ Великий мастер трагедии А. Анникет, вступительная статья к кн. Трагедии Шекспира. М., 1986, с. 3

ощущается та высшая правда, какая доступна только великому искусству».¹

История Гамлета злободневна во все времена. Выбор жизненной позиции, идеалов - эта тема и К.Караева и Т.Кязимова. Она развита в спектакле от простейшего здравого смысла к высшим духовным идеалам. Музыка Караева очень образно и выразительно следует за действием, усиливая и предвосхищая события пьесы. Здесь слышен и гротеск - образ Полония, однако как и сам Полоний - фигура сложная, неоднозначная. Это «умный, хитрый мешанин, который усвоил манеру шута». Так и в музыке резкие скачки чередуются с плавной «извилистой» мелодией, характеризующей человека, в любой подходящий момент готового к измене. Следует отметить, что все образы спектакля сложны, многогранны. Клавдий - человек слабый и деспотичный. Пружина всех его поступков - страх, прикрытый тиранией. Он хитер, но величие его надумано. Король в спектакле Т.Кязимова уже обречен - отсюда его неврастеничность и злорадия. Тему эту развивает музыка. В атмосферу мрачной торжественности вводит нас она при появлении Короля и его свиты. От нее веет холодом, в ней нет души. Музыка обобщает образ Клавдия как образ зла. Мир зла силен и страшен, сила его в многоликости.

Интересен образ Гертруды. Это сильная, властная и честолюбивая женщина. Ее душу раздирают две страсти - жажда власти и любовь к сыну. Это противоречие прекрасно передано в музыке. Торжественную поступь и холод которой внезапно сменяет лирическая мелодия, пронизанная интонацией печали, затем теплое звучание скрипки вновь сменяет холодная медь. Гертруда пытается защитить Гамлета от дворцовых интриг. Она борется, но погибает не сумев примирить их.

Светлое начало в спектакле его лирика сосредоточено в образе Офелии. Офелия наивна и чиста. Музыка, рисующая Офелию, одна из прекрасных лирических мелодий К.Караева.

¹ Великий мастер трагедии А.Аникст, вступительная статья к кн. Трагедии Шекспира., М., 1986, с. 3

Она отличается особой чистотой, напевностью. Интонация грусти пронизывает ее. Музыка как бы скорбит об Офелии, говоря о невозможности быть в гармонии с этим миром.

Гамлет. Пожалуй один из самых интересных образов мировой драматургии. Существует расхожее мнение о том, что Гамлет - первый интеллигент в литературе и театре. Это философ, его оружие - это слово. Таков Гамлет Шостаковича и Козинцева, таков Гамлет Лоуренса Оливье. Однако Т.Кязимов и К.Караев иначе трактуют этот образ. Их Гамлет - это сильный, крепко стоящий на ногах молодой человек, весь облик которого пронизан верой в юношеские идеалы. Основная трагедия этого героя начинается после того, как он узнает о гибели отца (сцена с призраком). Музыка передает всю палитру чувств, охватывающих Гамлета. От строгой учтивости в сценах с матерью, которая прерывается всплесками чувств, лирических, порой с легким юмором звучащих тем в сценах с Офелией, от волнующей, динамичной мелодии, характеризующей мятущуюся душу героя к просветленной, несколько отрешенной, полной печали музыке из сцены смерти. Существо трагедии Гамлета не в смерти.¹ Хотя мысль о ней страшна для него, но он преодолел этот страх. Истинная трагедия Гамлета состоит в том, что он - умный, прекрасных душевных качеств человек, надломился, когда увидел ужасные стороны жизни - измену, коварство, убийство. Он потерял веру в людей, любовь, жизнь утратила для него ценность. Он не может жить в согласии с этим миром. Гамлет объявляет войну этому обществу ханжества и насилия. Он одинок. Но Гамлет Кязимова - Караева молодой душой, полон веры и его знаменитый монолог «Быть или не быть» трактуется как решение бороться до конца за свои идеалы. Трагедия спектакля заключается в том, что отомстив за отца, убив Клавдия Гамлет не достигает своей цели.

Темно. Постепенно сцена освещается. На ней три грубых, массивных двери. Это дом Гаджи Гасан Ага. Затем сцена вращается и двери становятся надгробными камнями. Это уже

¹ Цит. изд.

кладбище. Разница между теми, кто живет в этих домах, теми, кто покоится в этих могилах, невелика, словно говорит художник. И те и другие - мертвецы. Комедия Джалила Мамедкулизаде «Мертвецы» вновь объединила двух выдающихся художников Кара Караева и Тофика Кязимова. Тофик Кязимов говорил, что для создания художественного образа очень важна роль музыки и художественного оформления спектакля. «Я веду переговоры с известным нашим композитором Кара Караевым по поводу музыкального оформления спектакля. Я надеюсь, что он даст свое согласие на написание музыки. Последняя наша встреча говорит о том, что мои мысли по поводу «Мертвецов» заинтересовали его».¹

Пожалуй эта постановка вызвала наибольшее количество горячих споров, противоречивых суждений. Многие не поняли новаторского решения спектакля, его музыки, его художественного оформления. Оформление спектакля было сделано талантливым художником Эльчином.

В начале века, когда впервые ставили «Мертвецов», это одно из лучших произведений азербайджанской драматургии, било по самым злободневным проблемам. Острая сатира Дж. Мамедкулизаде высмеивала исламский фанатизм, панарабизм.

Спустя пятьдесят лет, несмотря на то, что и панарабизм, и панисламизм не стоял на повестке дня, Т.Кязимов и К.Караев вновь обратились к этой пьесе. В их трактовке спектакль звучит очень современно. Они выступают против фанатизма, убогости духа, мешанства, мракобесия и невежества - эти извечные пороки общества, которые могут проявляться в том или ином облике, в той или иной стране, но всегда приносят только несчастье и вред.

Тофик Кязимов отмечал: «Мы этой пьесой хотели ответить на многие жгучие вопросы современности. И я думаю, что нам это удалось. Музыка Кара Караева усиливает эмоциональное

воздействие спектакля. Она необыкновенно образна и выразительна»¹.

Все музыкальные номера спектакля построены на постепенном нагнетании, накале образов зла и движутся к своему апогею – «Шествию». Так в сцене письма музыка звучит настороженно в ре минор. В ней явственно проступает интонация тревожного ожидания. Этот настрой усиливает звучание мелодии триолями по уменьшенным трезвучиям. Каждая фраза доходя до своей высшей точки, обрывается, как бы имитируя чтение. Мелодия, насыщенная хроматизмами все более драматизируется доходя до своей кульминации (fcs третьей октавы). Музыка очень образно передает волнение, охватившее читающих письмо, в котором сообщается о приезде шейха Насруллы. И в то же время музыка как бы характеризует его как опасного и лживого человека.

В спектакле образ шейха решен очень интересно. В одной из сцен он снимает с себя рясу, которую то и рясой назвать нельзя, настолько она стилизована, а под ней оказывается очень стильный модный жилет с белым платочком. Таким образом шейх Насрулла - это одетый по последней моде интересный мужчина. Тем большую опасность он представляет для общества, так как вся его темная, насквозь лживая сущность прикрыта маской респектабельности. Звучит очень современно? Безусловно. Не так редко нам, даже в третьем тысячелетии приходится сталкиваться с подобными людьми, со всякого рода «шаманствами» и «прорицаниями».

Кульминацией образов зла и абсурдизма в музыке является номер «Шествие». Это яркий, по-караевски остро звучащий гротеск. Музыка дает изобличающую сатиру на глупость, убогость, царящую среди людей, по сути это шествие мертвецов. Людей, у которых душа мертва, которые превратились в роботов, выполняющих приказы. Если вспомнить знаменитое высказывание «вождя мирового

¹ Р.Атакишиев. Диалог и... монологи... портретные зарисовки... Баку, 1997, с.153

¹ Из архива Т.Казимова

пролетариата» Ленина о «колесиках и винтиках», то понимаешь насколько смелой и новаторской явилась эта сатира.

Музыка «Шествия» очень лаконична. В основе ее лежит чередование двух септаккордов - большого (d - fis - a - cis) и малого альтерированного (с - es - gis - h). Интонации увеличенной секунды в высоком регистре, которые влетают в музыкальную ткань еще более усиливают гротесковость звучания. Основная тема звучит у деревянно-духовой и струнной группы. Эта скачкообразная, движущаяся по уменьшенным и увеличенным интервалам изломанная мелодия носит «механический» характер, создающий сатирический образ тупой силы, готовой смести все на своем пути.

Положительным героем пьесы является «кефли» (выпивший) Искендер. Искендер в этом мире, как «луч света в царстве тьмы», он единственный здесь живой человек. Он единственный, кто бросает вызов обществу, борется с рутинной невежества, ханжества, глупости. Он неприкрыто высмеивает его пороки. Т.Кязимов говорил, что для него «образ Искендера – это Гамлет востока». Он также одинок в своей борьбе. Его не понимают. Если Гамлета считали сумасшедшим, то Искендера - пьяницей. Т.Кязимов внес изменение в пьесу ввел даже новый образ – образ Мирзы ученого. «Если Искендер - это образ, ассоциирующийся с образом принца датского, то Мирза - это Горадио».¹

Музыка, характеризующая доброе, положительное начало пьесы особенно ярко звучит в финале. Она носит просветленный характер. Хроматика уступает место диатонике. Ломанность мелодической линии - плавной мелодике. У деревянно-духовых и струнных, в высоком регистре звучит прекрасная, проникновенная песенная мелодия. Она как бы говорит, что добро, красоту, любовь невозможно уничтожить, насколько бы хрупки и нежны они не были. Эти ценности стоят несоизмеримо выше.

Постановка «Мертвецов» стала безусловно эпохальной. Как было отмечено выше, она вызвала массу критики. Во время общественного просмотра спектакля злобствующие критики обрушили на авторов все свое «красноречие», и тогда Кара Караев встал и сказал: «Вы верно ничего не поняли в пьесе. Пойдите и прочтите ее вновь». Так он высказал свою гражданскую позицию, тем самым прекратив все споры и дебаты.

В период постановки «Гамлета» и «Мертвецов» Кара Караев и Тофик Кязимов были полны энергии, художественных замыслов, они были молоды и находились в расцвете своих творческих сил. Они трактовали образ Гамлета. Искендера по-своему. Им были созвучны переживания героев, они остро чувствовали противоречие общества, в котором жили, его несовершенство. Они всем своим творчеством боролись с недостатками, пороками этого общества, порой ощущая себя бесконечно одинокими. Пройдут годы и это ощущение одиночества усилится. Появляются трагичные мотивы в их творчестве. Мысли о смерти. «Я собираюсь уходить. Я уйду не оглядываясь, а глаза мои полны слез. В лучшую свою пору я потерял то, чего я не имел. Не случилось того, что должно было случиться. Солнце светило не для меня, ветер дул не для меня, море разговаривало не со мной. Я уйду не оглядываясь, ибо оглядываться тяжело до боли в груди. И это пишет не юноша, а человек, который прожил жизнь, обманувшую его». (Из архива К.Караева, напечатанного И.Дадашидзе.)

«Талант всегда обречен на одиночество»¹.

¹ Р.Атакишиев. Диалоги. Монологи... Штрихи к портрету. Баку. 1977, с.151

¹ Из архива Т.Казимова

КАРА КАРАЕВ И АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ОПЕРА

К.Караев... О нем написано и сказано так много, что добавить нечто новое кажется делом почти несостоятельным. Детально изучены почти все его произведения, определено его отношение к различным музыкальным жанрам, исследованы самые различные грани его стиля. И все же, слушая музыку Караева, постоянно ощущаешь, что еще многое предстоит изучить, осмыслить в творчестве этого великого художника и на многое посмотреть с позиций музыкального сознания последних десятилетий. Мощь его музыки, глубина мысли, чувств, понимание человеческой души, которые ощущаешь, соприкасаясь с его творчеством, всегда будут покорять слушателей.

Трудно переоценить заслуги Караева перед азербайджанским национальным искусством. Органично усвоив традиции мировой классики и достижения современного ему искусства, композитор подобно мифическому Антею, твердо опирающемуся на родную землю, создал свой самобытный, глубоко национальный стиль, явившийся качественно новой ступенью в музыкальной культуре Азербайджана, стиль, который с гордостью называем «Караевский». Это емкое определение вмещает в себя высочайший профессионализм, глубокое, тонкое ощущение современности и как результат - четко откristаллизовавшаяся своя «эстетика национального».

Неустаннне новаторские искания привели его к заметному обогащению многих жанров и форм современного национального музыкального искусства. К.Караевым созданы новые типы симфонической музыки, не имевшие ранее аналога. Это гравюры «Дон-Кихот», рубайи по Омар Хайяму, моноопера «Нежность». Новой страницей в истории азербайджанского балета явились два его балета «Семь красавиц» и «Тропюю грома», расширившие границы представлений о возможностях

балетного творчества. Новым словом в азербайджанской музыке явились его Третья симфония для камерного оркестра и Концерт для скрипки и оркестра.

Во всех своих произведениях К.Караев всегда стремился к воплощению тем, раскрывающих важнейшие проблемы современной действительности - проблемы современного человека и его окружения. Конфликт личного и внешнего с особым драматизмом раскрывается им приемами до сих пор не известными азербайджанской музыке.

Используя достижения музыкально-выразительных средств искусства XX века, К.Караев заставил новую технику служить собственной эстетике.

Масштабность идейно-художественной проблематики, присущая дарованию композитора определили, по словам музыковеда Л.Карагичевой, его склонность к жанрам «большой аудитории». Следствием этого были два упомянутых ранее балета, сыгравшие огромную роль в современном музыкально-сценическом искусстве. Балеты не были первым его обращением к сценическому жанру, этому предшествовало создание оперы. Еще в студенческие годы К.Караевым совместно с Дж.Гаджиевым была создана опера «Вэтэн», поставленная в 1945 году и отмеченная высшей в те годы наградой - Сталинской премией. Молодые композиторы взяли за весьма нелегкую задачу. Прошло не менее десяти лет со дня премьеры героико-патриотической оперы «Кероглы» на исторический сюжет основоположника азербайджанской профессиональной музыки Уз.Гаджибекова. Как известно, эта опера обеспечила азербайджанской музыке новые формы существования, тем самым разрешив важнейшие проблемы, стоящие перед национальной оперой.

Известно, что уже в 40-е годы перед оперным искусством многих стран стояла острая проблема воплощения современной темы. Поиски, попытки решения этой проблемы в бывшем Союзе не привели к созданию художественно полноценного произведения, заслуживающего широкое признание. Именно

поэтому, ни одна из созданных в 20-30 годы опер не удержались в репертуаре оперного театра.

В годы войны не менее остро перед театром стала проблема воплощения темы Великой Отечественной войны в оперном жанре. Известные всему Союзу опыты сочинения опер не отвечали требованиям жанра и оперой «Вэтэн» молодые композиторы впервые вплотную подошли к разрешению данной проблемы.

Таким образом, это произведение, созданное молодыми авторами, еще студентами третьего курса Московской Государственной Консерватории, было единственным в те годы, оперным сочинением, заслуживающим признание слушателей.

Поставленная на сцене Азербайджанского Государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова 4 мая 1945 года, опера «Вэтэн» (автор либретто И.Идаят-заде) привлекла внимание музыкальной общественности не только своей тематикой, но и целым рядом новых приметных черт.

Отмечая значительность оперного произведения, не только в рамках национального искусства, но и в пределах бывшего Союза, опера «Вэтэн», воплотившая тему Отечественной войны, во многом продолжила традиции оперы «Кероглы». Однако, уступая по своей художественной ценности произведению У.Гаджибекова, опера «Вэтэн» тем не менее стала этапным произведением на пути развития азербайджанского оперного искусства.

На сцене театра имени М.Ф.Ахундова впервые зазвучало патриотическое произведение современности, действующими лицами которого стали участники войны. Раскрывая содержание оперы в последовательном изображении событий, а также освещая тему современности, авторы ввели в оперу новую разновидность массовой песенности, отличающуюся и новыми стилистыми чертами (активно-волевые, маршевые ритмоинтонации).

Обратившись к патриотической теме, композиторы, прочно опираясь на традиции мировой национальной классики,

воплотили ее (тему) в плане эпико-повествовательной драматургии, что привело их к широкому использованию тех жанров народно-национальной музыки, в которых ярко выражено повествовательное начало. Именно поэтому, наряду с песенностью (как лирической, так и массово-героического плана) в «Вэтэн» широко использованы жанры ашыгской музыки и мугамат в его лирико-повествовательном преломлении. Таким образом, как само содержание оперы, так и специфика эпического изложения (посредством упомянутых жанров) придали произведению некоторую ораторальность.

Опера привлекла внимание еще одной особенностью, характерной для многих музыкально-сценических произведений тех лет - это «множественность» героев. Возможно этим и объясняется использование К.Караевым и Дж.Гаджиевым самых разнообразных интонационных пластов - песня, мугам, ашыгское творчество, массовая песня, марш и др.

Так, в раскрытии образа главного героя Аслана используется ашыгская музыка, такие ее разновидности как шикесте, гахраманы, устаднаме), что несомненно роднит его с образом Кероглы. Наряду с этим в партии Аслана имеют место также интонации мугамной импровизационности, маршевости, массовой песни и т.д.

Лирическая песенность, мугамный принцип изложения характерны и для партии главных героев Дильбер и Мардана.

Говоря также о новых приметах оперы, важно подчеркнуть последовательность в раскрытии некоторых образов. То есть, показывая, эволюционирование образа Мардана, сложность формирования личности главного героя, взаимоотношение его с окружающей средой, К.Караев и Дж.Гаджиев затронули и важную проблему - проблему личности и общества.

Композиторы, едва вступившие на творческий путь, сумели в этой опере, прочно опираясь на народно-музыкальное искусство, творчески использовать многие характерные его особенности - закономерности мышления, структурно-

композиционные и формообразующие черты, ладино-intonационные особенности.

«Крепкий» профессионализм авторов, опирающихся на традиции классиков и приемы, используемые современными композиторами, позволили Караеву и Гаджиеву органически соединить эти традиции с народно-национальными истоками.

Стремясь к синтезу народно-национального и классического академического искусства, К.Караев и Дж.Гаджиев продвинулись вперед в формообразующей природе некоторых эпизодов оперы. Формообразующая природа музыкальной ткани этих номеров органично слилась со стилистическими приемами в гармоническом языке, которые находились в русле стилистических исканий Шостаковича и Прокофьева. Гармонический язык этих немногих эпизодов отличается тональной неустойчивостью, бифункциональностью, полнотональностью, хотя сфера применения этих приемов весьма ограничена.

Авторы оперы привносят и принципы классического терцового соотношения, что ясно прослеживается на примере арии Дильбер из III действия. (Начиная в сегах, затем переходит в баяты шираз, но не при одноименной тональной основе – D – dur – d – moll, а в терцовом соотношении, как в мажорно-минорной системе).

Таким образом, в опере «Вэтэн», обратившись вслед за Уз.Гаджибековым к сфере народно-национальных жанров музыкального искусства как к главным источникам в характеристике героев, авторы пытались расширить рамки использования выразительных средств, органично сочетая их со словарным фондом своего времени. Разработка национально-своеобразных закономерностей велась при ориентации на различные стилевые направления, необходимые композиторам для воплощения данного сюжета.

После оперы «Вэтэн» К.Караев долго не обращался к оперному жанру, хотя идей написания опер было множество. Появлению задуманных композитором опер «В снегах

Килиманджаро» Э.Хемингуэйя, «Триумфальная арка» Э.М.Ремарка, «Иосиф Прекрасный» Н.Хикмета и «Йсйли и Меджунун», по-видимому, помешали не оформившиеся в «современное обличье» оперные концепции, а также новые тенденции в азербайджанской музыке, связанные с новыми системами музыкальных средств выразительности, которые так быстро усваивались инструментальной музыкой. В орбиту Караевского искусства, по-видимому «не вписывалось» создание оперного жанра, оперной модели в том виде, в котором не существовал.

Вновь и вновь, анализируя состояние оперного творчества, заметно отстающего от симфонического и балетного, К.Караев на протяжении всего творческого пути высказывался о необходимости пересмотра оперно-эстетических критериев. Считаая несостоятельными высказанные многими мнения о том, что оперный жанр устарел, что условность оперной специфики стала непригодной для выражения современного содержания, К.Караев говорил и об общеэстетическом кризисе жанра, выражающимся в дисгармонии содержания и формы. Пути выхода из кризиса он видел в поисках не только в области сценических, но и, в первую очередь, в области чисто музыкальных средств.

Ориентируясь на образно-обобщающие средства музыкального искусства, в его высказываниях ясно прослеживается мысль о больших возможностях музыки, как ведущей силы оперной концепции. «И потому, - писал он, - условная природа оперы требует самостоятельного решения этих проблем». В подтверждение своих мыслей, К.Караев в последнее свое десятилетие создал одноактную монооперу «Нежность» по Анри Барбюсу, где максимально стремился «обнажить внутреннюю пружину действия». Эта опера, основанная на приемах серийной техники является прекрасным образцом редкого жанра - монооперы, где композитор ювелирно развил интонации вокальной партии. Этим произведением и закончилось обращение К.Караева к оперному искусству.

И сейчас, когда азербайджанская опера, долгое время являющаяся барометром музыкально-общественной жизни, переживает кризис, вопросы ее жизнеспособности приобретают особую остроту. И потому соображения, высказанные К.Караевым должны быть взяты на вооружение молодыми композиторами, в чьих руках находится «жизнь» азербайджанского оперного искусства.

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ МУЗЫКИ И ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРАЕВА

Кара Караев был гениальным композитором, в широчайшем творческом диапазоне которого не было строгих рамок жанровых ограничений. К какому бы жанру не обращался композитор, из-под его пера выходили произведения, отточенные высоким мастерством. В музыковедении Караев чаще всего представлен как мастер инструментального стиля. Именно балетная, инструментальная и симфоническая музыка постоянно находится в центре исследовательских интересов: анализируется, дискутируется, обсуждается. При этом вокальное творчество Караева переходит как бы на второе план. Однако такие романсы, как «Я вас любил», «На холмах Грузии», опера «Вэтэн», написанная совместно с Дж.Гаджиевым, моноопера «Нежность», романтическая музыкальная комедия «Неистовый гасконец», прекрасные вокально-симфонические хоровые произведения являются блестящими страницами нашей музыки. Также надо отметить, что Кара Караев был одним из первых создателей многих инструментальных и вокальных жанров.

Будучи истинным гражданином и глашатаем современности, Кара Караев обладал широким кругозором и энциклопедическим мышлением. В своем творчестве, наряду с Азербайджаном, он обращался к истории, искусству, литературе и музыке других народов. Если окинуть взглядом только вокальное творчество композитора, то можно убедиться в том, как многообразна его тематика и как обширен круг авторов текстов.

Еще в конце 1940-х годов прекрасная лирическая музыка романсов К.Караева, написанных на слова Пушкина «Я вас любил», «На холмах Грузии» прославила его как мастера вокального письма. В этих произведениях композитор с

большим мастерством воплощает в музыке поэтический язык и лирические образы Пушкина. Или же в вокальном цикле «Три ноктюрна», написанном на слова Ленгстона Хьюза, Караев раскрывается как тонкий знаток джаза, проникающий в глубокий внутренний мир поэзии Хьюза, посвященной тяготам негритянской жизни. Кстати, свое отношение к джазовой и «легкой» музыке композитор достаточно четко выражает в связи с созданием романтической музыкальной комедии «Неистовый гасконец» по пьесе французского драматурга Эдмона Ростана (либретто московского литератора Петра Градова): «Должен признаться, что как и многие мои коллеги, я в свое время отдал дань распространенному заблуждению, будто между серьезной и так называемой легкой музыкой существует непреодолимый барьер. В ошибочности этого взгляда я все больше убеждался, работая над музыкой к драматическим постановкам, для которых я написал ряд песен и танцев, близких по своей структуре к эстрадной и более того к джазовой музыке. Ныне я задался целью попробовать себя в совершенно новом для моего творчества жанре музыкальной комедии. Работа над музыкой к «Неистовому гасконцу» окончательно убедила меня в том, что никакого барьера между серьезной и легкой музыкой нет, что легкая музыка требует от композитора столь же серьезного ответственного подхода, отдачи всех сил». ¹ В этом произведении, написанном в 70-е годы, перед нами предстает настоящий герой Ростана - умный, смелый, вольнолюбивый влюбленный. Для создания этого образа Караев, по его собственным словам «перекидывает своеобразный музыкальный мост от нашего времени к музыке XVII века на фундаменте современных ритмических структур», выстраивает точную драматургическую линию развития, опирается на новую стилистику.

В опере «Нежность», которая является еще одной жемужиной вокального творчества Караева, композитор обращается к другому видному представителю мировой

культуры - Анри Барбюсу. По этому поводу композитор говорил: «Недавно я завершил работу над монооперой «Нежность» для концертного исполнения. Написав либретто по одноименному произведению выдающегося французского писателя Анри Барбюса, я переложил на язык музыки тему любви, верности, романтизма» ¹.

Во всех этих произведениях выбор художественного первоисточника, литературного текста является в высшей степени важной проблемой, требующей очень точного решения. И это обуславливается общим идейно-эмоциональным настроением художника. В целом, проблема взаимосвязи музыки и текста, а также изучение закономерностей порожденных этой взаимосвязью является одной из насущных проблем, разрабатываемых в музыковедческих исследованиях. В связи с этим, хотелось бы представить некоторые соображения по поводу взаимосвязи музыки и текста в творчестве Караева. К. Караев с одинаковым мастерством писал музыку и на азербайджанские, и на русские тексты, и в этом, и в другом случае достигал органичного единства музыки и поэтического текста. Однако, поскольку нашей целью является исследование взаимосвязей караевской музыки с азербайджанским языком, азербайджанской поэзией, азербайджанскими поэтами, мы не стали подробно анализировать вышеуказанные произведения.

В своем вокальном и хоровом творчестве Кара Караев обращался как к современной, так и к классической азербайджанской литературе: в частности к таким поэтам, как Низами, С. Вургун, Р. Рза, М. Рагим. Он создал целый ряд вокально-симфонических произведений: «Песня сердца» (1938), «Песня счастья» (1947), «Знаменосец века» (1959), ораторно-плакат «Ленин» (1970), «Гимн дружбы» (1972). Несмотря на то, что все эти произведения написаны в разные годы, их объединяет общая тема - воспевание родного края, Родины, свободного труда азербайджанского народа. В связи с тематикой большинство этих произведений носит характер плаката, что в

¹ Сирано - герой музыки Кара Караева. «Бак. рабочий». - 1973, 28 сентября

¹ Концерты, моноопера, мюзикл «Вышка». - 1973, 18 марта.

свою очередь придает свособразие взаимосвязи музыки и текста. Не случайно, что свое произведение для хора, посвященное Ленину, Караев называет ораторией-плакатом. Слово плакат здесь употребляется в значении жанра. В связи с этим К.Караев писал: «...Сейчас я как-то особенно остро ощущаю потребность быть предельно близким, понятным слушателям... именно повседневная, живая связь с избирателями, укрепившая во мне чувство слитности с народными массами, их думами и мыслями, подсказала мне жанровую форму, которую я назвал музыкальным плакатом. Хочется подчеркнуть, что это отнюдь не терминологическая ухищренность, а творческий принцип, определяющий направление работы над материалом: предельная простота и плакатная четкость в музыкальном решении темы. Так я создавал ораторию-плакат, посвященный нашему великому вождю Ленину, кантату-плакат в честь 50-летия... Союза ССР... Произведения эти занимают очень важное место в моем творчестве, в них, если хотите, мое гражданское кредо»¹.

Караев был воспитанником советского периода, верным сыном своего народа, художником, чье сердце билось в одном ритме с современностью. Поэтому он не смог оставаться в стороне от требований времени, от политических течений. Гражданский долг, гражданские чувства призывали его создавать произведения, отвечающие требованиям времени. С другой стороны, обращение к тематике такого рода, то есть воспевание родного края, созидательного труда, мирного строительства было необычайно характерным для кантато-ораториального жанра того периода в целом и для азербайджанского в частности. Однако, Караев обращался к этим темам не ради темы, и не ради отчетности, а исходя из личной, творческой потребности: «Караев расчетлив в том смысле, что никогда не напишет музыку на тему, к которой он остался внутренне равнодушным, попусту не растратит себя»².

Поэтому тематика современной жизни того периода, составляющая основной круг образов в кантато-ораториальном творчестве Караева, были привлечены для анализа в данной статье.

Для создания общих представлений и выводов о взаимосвязи текста и музыки в творчестве Караева, необходимо проанализировать образное, мелодико-интонационное, метроритмическое соответствие музыки и текста хоровых произведений.

В процессе анализа выявлено, что Караев воплощал круг образов поэтического текста в музыке в обобщенном и в детализированном виде. К примеру, воспевание родного края, родной земли, созидательного труда, нашелось отражение в поэтической основе кантат «Песня сердца» (на слова Р.Рзы), «Песня счастья» (на слова М.Рагима) нашли свое обобщенное выражение в оптимистическом, приподнятом настрое музыки. А в кантате «Знаменосец века» (С.Вургун) и оратории-плакате «Ленин» (Расул Рза) торжественная, величественная музыка служит воспеванию партии и ее лидера, продиктованного поэтическим текстом. В этих произведениях музыка и текст дополняют друг друга в процессе раскрытия единого образа, единой идеи. Во всех этих примерах образное соответствие, преподносимое в обобщенном виде связано с жанром, который носит характер плаката. В связи с этой мыслью композитор говорил: «Мне хотелось создать предельно ясное, цельное, свободное от мелочной детализации произведение... В этих целях я избрал простую, четкую по своему стилю форму - ораторию-плакат. Именно в жанре музыкального плаката, впервые используемом в нашей музыке, я видел средство сделать свое произведение максимально доходчивым, адресовать его самой широкой аудитории слушателей.

...Для этого текст поэмы Расула Рзы, на который написана оратория «Ленин», открывал большие возможности»¹ ...Эти слова композитора символизируют его серьезное отношение,

¹ Кара Караев. Статьи.Письма.Высказывания.-Москва, 1978. С. 41.

² Карагичева Л.В. Художник неуязвемой молодости. Литературный Азербайджан. - 1978. № 2. с. 115

¹ Оратория «Ленин» Кара Караева. Вышка.-1970, 31 марта

высокую требовательность к любой теме, литературной основе, поэтическому тексту, поэту.

Однако лирическая хорвая миниатюра «Осень», написанная на слова гениального Низами, с точки зрения взаимосвязи музыки и текста несколько отличается. Тема, связанная со смертью Лейли, проникнутая осенним настроением и глубокой печалью, преподносится и в обобщенно-лирической форме, и в ходе развития музыки детально раскрывает все тончайшие, эмоциональные нюансы и оттенки поэтического текста. Для выражения основного образа печали композитор прибегает к использованию лада «Шуштер», протяжной мелодике.

В целом, музыка хора является как бы музыкальным выражением, музыкальным прочтением поэзии Низами, его стиха. В этом произведении композитор с целью приближения музыки к поэтической декламации выходит за рамки лада: он использует хроматическое движение голосов, уменьшенные гармонии, тритоновые интервалы; добавляет к ладу уменьшенные или увеличенные ступени и тем самым в определенной степени приближает вокальную мелодику к речи. В то же время, на основе метода «обобщения» Караев выражает в музыке интонационные особенности текста. Так, речевые интонации вздохов и стонов, появляющиеся в тексте в связи со смертью Лейли, уже в первых тактах хора, преподносятся как тезис и включаются в общее настроение произведения. Несколько позже в сольной теноровой партии звучит мелодия кантиленного типа. Здесь также слышны интонации вздохов и стонов, на сей раз уже в иной модификации, которые органичным образом вплетены в мелодику вокальной линии. Оба мелодических отрезка звучат на протяжении всего произведения и образуют мелодическое развитие тематической основы, а также обогащают музыкальное выражение образного строя поэтического текста.

Интонационная природа других ораторий и кантат К.Караева связана с их жанровой сущностью. Эти произведения

в основном были написаны для широких масс, для различных праздников и массовых торжеств, поэтому и музыка, и текст должны были непосредственно выполнять свою функцию - быть доступными и понятными публике. В связи с этим в музыкальном языке кантат К.Караева ясно слышны многообразные жанры народной музыки: ашыгская музыка, лирические народные песни, танцы. Здесь общие интонационные оттенки текста нашли свое выражение в обобщенном настроении хоровой и оркестровой партий. Для обобщения были использованы соответствующие жанры азербайджанской народной музыки с их характерными особенностями. Это проявилось и в ладовой основе, и в принципах развития тематизма, и в ритмическом построении кантат. Так, например, в кантатах «Песня сердца», «Песня счастья», «Знаменосец века», «Гимн дружбы» чувствуется близость с ашыгской музыкой, что находит свое выражение и во взаимосвязи музыки и текста. Ладовая основа «Песни счастья» (Шур); кварто-квинтовые аккорды, напоминающие звучание саза в оркестровом сопровождении; характерное остиато ритмической сетки; построение героических ашыгских мелодий и, наконец, характерный для ашыгских песен принцип слог-нота, нашедший свое отражение во взаимосвязи музыки и текста, дают основание утверждать вышесказанное. Третья часть кантаты, носящая название «Ария» более близка к лирическим народным песням. В связи с тем, что в поэтическом тексте дано изображение прекрасной природы, родных азербайджанских пейзажей, композитор в музыке отделяется от принципа слог-нота и применяет внутрислоговые и межслововые распевы. Эта особенность, идущая от лирических народных песен, органично сочетается с секвентным и вариационным принципами развития тематизма, которые также заимствованы из народных песен. В свою очередь эти принципы развития сочетаются с повторами в поэтическом тексте, с рифмовкой и другими особенностями стиха. Так, например, в кантате «Песня сердца» проявляется метод синтаксического

параллелизма. Соответственно параллельным словосочетаниям текста (похожим словосочетаниям) музыкальная мысль также повторяется в виде секвенции, и таким образом достигается соответствие музыки и текста.

В кантатах Кара Караев также использует принцип изображения различных «речевых интонаций». В кантате «Знаменосец века» восклицание «Партийамыздыр», выражающее основную идею и центральный образ поэмы выделено в музыке. Любопытно, что композитор не просто повторяет слово, а давая мелодию в развитии, доводит ее до кульминации. С этой целью он использует звучание *f*, *divisi* голосов сопрано, восходящее движение мелодики.

В хоровых произведениях К.Караева ритмическое соответствие музыки и текста в зависимости от содержательного строя, жанровой принадлежности также проявляется в различных формах. Так, в кантатах, носящих характер плаката, композитор, опираясь в основном на силлабический распев «слог-нота» использует метрический принцип ритмического соответствия. Это выражается в синхронности метроритмических структур музыки и текста (слог-нота, стопа-музыкальный такт, строка-музыкальное предложение, строфа-музыкальный период) и посредством выделения стопных ударений количественным акцентом. Также в музыке этих произведений используется «встречный ритм». Например, средняя часть кантаты «Песня сердца» основана на характерной ритмической фигуре (♩ ♪), используемой в ашыгских песнях, которая не связана с ударениями, метроритмикой текста, что создает некоторый дисбаланс между музыкой и словом. Но и это, в свою очередь, обеспечивает более свободное развитие музыки и привносит новизну во взаимоотношения музыки и текста. В кантате «Знаменосец века» ритмическое соответствие музыки и текста также построено на принципе слог-нота. Однако и здесь, выступая против ритмической монотонности, композитор использует особенности танцевальной мелодики. В некоторых случаях текстовые ударения не находят своего

отражения в мелодической партии хора, музыка развивается несколько свободно, между акцентами в тексте и сильными долями такта возникает определенное противоречие, - все это придает музыке некоторую игривость, подвижность, гибкость. Одно из основных качеств танцевальности - повторность ритмических фигур - и здесь находит свое выражение. Однако, в этом произведении танцевальность, соединяясь с общим героически-гимническим настроением напоминает танец джигитов типа джанги.

В кантатах К.Караева ясность ритмических связей между музыкой и текстом, точная акцентуация выражающаяся в простых симметрических построениях, исходят из требований, предъявляемых жанром этих произведений. С одной стороны связь с народной музыкой, с другой чистота, цельность, ясность музыкального языка; метроритмическая простота, точность; квадратные структуры формы, обеспечивая демократичность этим произведениям, делали их доступными и близкими. создавали условия для их наиболее быстрого восприятия.

Караев был композитором, находящимся в постоянных творческих исканиях. По его словам: «В наши дни художник, увлекаемый вихрем времени, порой должен иметь мужество отказаться от своих же собственных находок, добытых ценою огромного труда, для того чтобы приняться за поиск новых, более созвучных времени художественных средств и приемов выразительности»¹. Как и в других областях своего творчества в кантатах и ораториях, в отражении современных тем, композитор пользовался новыми музыкально-выразительными средствами, драматургическими принципами развития. К примеру, в оратории-плакате «Ленин» (на слова Р.Рзы) для декламации поэтического текста он вводит в произведение чтеца, что отличает музыкально-поэтические связи оратории от других. При этом, в раскрытии образного строя поэмы музыка и текст развиваются как бы «параллельно». Но музыка, звучащая только в оркестровой партии, не просто сопровождает

¹ Кара Караев. Статьи, письма, высказывания. Москва, 1978, с.32

**«НЕИСТОВЫЙ ГАСКОНЕЦ» КАРА КАРАЕВА
(К вопросу о стилевом своеобразии).**

поэтический отрезок. В оркестре звучит музыкальное воплощение образа ясного, светлого утра и это способствует созданию более броского, более живого музыкально-поэтического образа. Музыка и стих, развивающиеся в некоторой степени независимо, в то же время дополняют друг друга в процессе воплощения единого образа. В четырехчастной оратории Караев в первой и третьей частях поручая текст теще, а во второй и четвертой частях хору, в драматургическом развитии использует сквозной принцип. Таким образом, взаимосвязь музыки и текста в этом произведении проявляется в различных формах и цельность цикла достигается не только посредством музыкально-выразительных средств, но и раскрытием единой музыкально-поэтической идеи.

Конечно, в одной статье невозможно выявить все особенности взаимосвязей музыки и поэзии, присущие творчеству Караева. Однако, наблюдения над определенным аналитическим материалом раскрывают чуткое отношение композитора к поэзии. Постигая глубины различных поэтических произведений, тем, учитывая специфику и особенности музыкальных жанров, он с большим мастерством добивался органичного единства музыки текста и в каждом произведении это приобретало свой индивидуальный характер.

Стилистика музыкальной комедии Кара Караева «Неистовый гасконец» чрезвычайно многообразна. В основе стилового и смыслового решения комедии художественный прием объединения в едином ряду слов различного эстетического «заряда»: классицистские интонации и жанры, романтические гармонии, ритмоформулы и инструментарий XX века (биг-бит). Сама широта временного диапазона «Неистового гасконца» («оплотненного» стилистическими реалиями) обусловлена «двойственным» культурным ореолом литературного первоисточника.

Остроумный поэт и отчаянный дуэлянт, глубокий философ и отважный герой, Сирано-де-Бержерак - реальная историческая фигура. XVII век, время, в котором жил Сирано - эпоха, причудливо сочетающая в себе черты ренессансного искусства (маньеризм), барокко и зарождающегося классицизма. Точкой высшего напряжения в самосознании человека стало чувство сомнения в собственных возможностях (в отличие от веры в свои силы Ренессансного героя). Под знаком относительности все предстает многозначным, преходящим и противоречивым. Разлад между телесным и духовным, видимостью и сущностью, природой и человеком, действительностью и идеалом принимают в идеологии этой эпохи вид нерасторжимых антиномий.

Одна из типичных фигур времени - поэт вольнодумец, бесшабашный прожигатель жизни и кутила, отчаянный искатель приключений - эти черты объединяли в себе Мотен, Дюран и сам Теофил де Вио - идейный вождь бунтарского свободомыслия (либертинаж). Идеал нового образа жизни и вызвал соответствующий жанр бурлескной поэзии, в которой так был силен Сирано и другой его современник - Скаррон. В

бурлеске сам дух неуважения к господствующим авторитетам воплощался в предельно заострённой поэтической форме: нарочито принижённый слог поражает лёгкостью и изяществом ритмической выдумки, бьющая через край фантазия выливается в словесную эквилибристику, - характерно пристрастие к оксюморонам и антитезам, гиперболам и гротеску.

Но XVII век с его героями - только одна струя в культурном ореоле «Неистового гасконца». Не менее любопытна и другая, связанная с именем Э.Ростана.

Литературная жизнь во Франции конца XIX века протекала под знаком приоритета парнацев и символистов. Своеобразие фигуры Ростана - в ярко выраженном романтическом мироощущении, в его творчестве вполне осязаема изначальная взаимовраждебность мечты и жизни, столь родственная романтическому видению мира. Поэтический мотив, одухотворяющий многие произведения Ростана - любовь, принесённая в жертву, трагически подавленная. Тема эта воплощается в разных плоскостях: условно-исторической («Принцесса Грёза»), сатирической («Шантеклер»), мелодраматической (сам «Сирано»). Все достоинства героической комедии - ориентация на повышенную эмоциональность, резкое противопоставление добра и зла - было бы невозможно воплотить без драматургических новаций В.Гюго, А.Мюссе, А.Дюма-сына.

Естественно, что стилевое своеобразие подобного литературного первоисточника потребовало от композитора решения сложных концептуально-художественных задач, поисков особых средств выразительности. Смысловый заряд музыкальной комедии основан на тоталитарно использованном приёме «разностилья», причём сплав современного и старинного, романтического и классицистского, «своего» и «чужого» (по канонам композиторского восприятия 70-х гг. XX столетия) имеет художественно-моделирующий смысл.

Две струи явно прослеживаются в смысловом и стилевом своеобразии музыкальной комедии: общественное и личное,

трагедийное и комическое, героическое и лирическое - эти извечные драматургические антитезы поляризуются в «Неистовом гасконце» не только зримо - через группировки персонажей (гвардейцы-гасконцы с одной стороны. Роксана - с другой), но и имманентно-музыкальными средствами. Речь этих персонажей разновекторна в стилевом отношении: на одном полюсе - грубовато-телесный мир гасконцев, напротив, песни и арии Роксаны - это «речь» романтического и лирического героя с широким по дыханию мелодическими построениями, сложным и изощренным гармоническим языком. Однако два стилевых «ключа» служат для характеристики персонажей не внешней стилистической явленностью. Смысл и ценностный статус (понять - значит оценить) каждого «лагеря» осуществляется через заложенные в самих стилевых системах принципах авторского отношения к героям: объективированного классического и открыто эмоционального-романтического.

Как композитору это удалось? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо подробно рассмотреть и индивидуальные особенности стиля Кара Карасва, и некоторые общие закономерности стилевого мышления композиторов второй половины XX столетия и в первую очередь такое течение, как неоклассицизм.

Осознание неоклассицизма как стиля пришло лишь только последние несколько десятилетий. Сами же музыкальные явления в разрозненном эпизодическом виде появились гораздо раньше. Уже прочно обосновались в «арсенале» эстетических установок и технических приёмов современных композиторов и черты объективации, и философская углублённость, и приёмы полифонического развития - словом, все внешние приметы этого направления.

Когда говорят о неоклассицистских тенденциях, обычно упоминают такие специфические качества как лаконизм структуры, камерный состав оркестра, преобладание общих форм движения, хотя даже их совокупность не позволяет говорить об определённом стиле. Положение вещей

усложняется ещё и тем, что проявления неоклассицизма весьма неоднозначны, сказывались они в разном и на разных уровнях в период становления и в годы расцвета. Поэтому можно говорить о неоклассицистских чертах творчества Стравинского и Равеля, Хиндемита и Прокофьева, Шостаковича и Карсава.

По каким параметрам можно дифференцировать все эти разнообразие культурные (стилевые) явления? Существующие на сегодняшний день методики описания явно не дотягивают даже до классифицирующих функций. Тем не менее попробуем характеризовать все эксплицированные теоретической рефлексией разновидности проявления неоклассицизма в музыке.

Можно обнаружить по меньшей мере три тенденции в его развитии. Первая из них, так называемая «новая стилизация», которая предполагает «подчинение» модели (имеется ввиду до той или иной степени конкретизированная модель) современному художественному мышлению. Одна из самых характерных особенностей «новой стилизации» заключается в том, что в XX веке (и не только в музыке) «искусство становится таким же объектом для художника, как и окружающий мир». Иными словами, «чужой» материал призван «обслуживать идею, замысел композитора».

Вторая разновидность неоклассицизма - так называемое «необарокко» - отличается от первой тем, что здесь уже собственный тематический материал развивается по законам иной эпохи, а именно эпохи барокко (и в меньшей степени классицизма), выковавшей наиболее общие и веские принципы имманентной музыкальной организации, развития музыки по законам самой музыки. Таким образом, средствами традиционных жанров и форм, которые сейчас уже принято называть старинными, раскрываются глубокие философские проблемы, этические темы, воплощаются широкий круг образов. Под воздействием этих тенденций обновляется композиционная структура, методы развития тематизма, интонационный строй музыки («Гробница Куперена» М.Равеля).

Наконец, третья, самая неоднородная по составу, разновидность, включает в себя все проявления классицизма в творчестве, которые при их обнаружении принято классифицировать как классицистские тенденции. Это и полифонизация фактуры в творчестве Танесва и Глазунова, и сочетание последних достижений в области гармонии с рационалистической ясностью музыки Ж.Б.Люлли, Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперена в произведениях В.д'Энди. Сюда же относятся классицистские черты творчества Брамса и единственная подобного рода опера Р.Штрауса «Кавалер роз». Одно качество, определяющее закономерность проявления всех этих исканий ни у кого не вызывает сомнений: заключается оно в стремлении вернуть музыке «изначальные, утверждённые классицизмом свойства, которые перестали быть определяющими, отступили на второй план в эпоху романтизма...»

Всё, что касается дальнейших попыток каких-то обобщений, то все они неизбежно приводят к многочисленным оговоркам, нарушающим сам принцип существования любых классификаций.

Современная психология склонна рассматривать зависимость разных типов порождения речи от того, какой из компонентов - номинативный или синтаксический - был введен в действие первым, способствуя проявлению возможных стиливых схем. Квантование сознания может происходить как предикативным, так и непредикативным способом, а это значит, что во внутренней речи (на уровне замысла, намерения) определяющее «словом» может быть выражено как «глаголом», так и «существительным» (С одной стороны, номинативный А.Веберн, с другой - «синтаксический» Брамс). Стиливые особенности разных творческих систем вызваны именно этим ключевым смыслонесущим принципом, генерирующим не только мыслительный, но и художественный процесс.

Вновь обратимся к таким понятиям как «новая стилизация» и «необарокко». В свете всего вышесказанного музыковедческие и эстетические «блуждания» вокруг этих

концептов, неясность их разграничения и диффузность их определений, теряют свою беспомощную неубедительность. Ибо сквозь призму словообразовательных процессов, спроецированных на музыкальный язык, становится очевидным: в основе всех фактов обращения к «новой стилизации» лежат мыслительные акты номинативного толка, «необарокко» - синтаксического.

В «случае» с Кара Караевым можно предположить, что «классичность» его стиля определяется тем, что квантование сознания у него носило смешанный характер: в его творчестве можно обнаружить произведения, в которых синтаксическая схема словно предшествует номинализации ее частей есть и другие, где процесс «порождения» речи основывался на номинализации личностных смыслов. Отсюда и классичность стиля: уравновешенность процессов номинации и предикации приводит к особой логической стройности и ясности его музыкальной поэтики. Эта черта стиля на уровне структурного развития проявляется в общей «лепке» по законам классической уравновешенности, принципов устойчивости и соразмерности. Это позволяет говорить о самой высшей ступени стилевой определённости, так как она становится качеством штормы и обнаруживает себя в особенностях драматургии. Лаконизм структуры, торжество разума и порядка над текучей эмпирией жизни характерны для многих и многих вдохновеннейших страниц творчества К.Караева. И графически ясная партитура «Дон Кихота», и чуть тронутый стилизацией струнный квартет, и романтически одухотворённая симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», и новаторский Скрипичный концерт, - все эти диаметрально противоположные по своему образному содержанию сочинения объединяет одно качество: соразмерность не только всех частей формы, но и устойчивость, уравновешенность общей структуры в целом. Эта классицистская тенденция творческой манеры Кара Караева (особо важная погому, что она обнаруживает себя на

структурном уровне) является определяющим фактором единства стиля композитора.

Многие исследователи творчества Кара Караева, отмечая неоклассицистские черты в его творчестве, не заостряют внимания на генезисе происхождения этого явления. Однако подобная позиция в корне не верна, ибо она затушевывает разницу между основным качеством композиционного мастерства Караева (имеется ввиду классицистская направленность) и творческими опытами, к каковым, например, относится Четвёртая тетрадь прелюдий для фортепиано. Её принято называть неоклассицистской. В свете всего вышесказанного мы имеем право уточнить эту классификацию. Из шести прелюдий, входящих в её состав, только лишь две подходят под категорию новой стилизации, соответственно эталону неоклассицистского творчества И.Стравинского, а четыре остальных – не совсем «типичные» образцы необарокко.

И на самом деле, темы прелюдий № 19, 20, 22, 24 являются характерными для творческой манеры Кара Караева: они обладают яркой национальной окраской, а черты объективации и философской углублённости придают им только лишь принципы полифонического развития. В прелюдии № 22 это вариации на *basso ostinato*. Иначе дело обстоит в прелюдиях № 21 и № 23. Как уже было отмечено, они являются экспериментом в области так называемой «новой стилизации». Это натолкнуло на мысль, что в поэтике композитора культурно-исторические прототипы формируют не только интонационный строй, но и синтаксические структуры. Обратимся в качестве примера к жанру пассакалли. В творчестве К.Караева жанр этот представлен достаточно широко: Пассакалья и Тройная fuga для симфонического оркестра (1941), Струнный квартет (1946). Вторая симфония (1946), Траурное шествие из балета «Тропой грома», прелюдия *b-moll*, элементы пассакальи в fugе *fis* из цикла «12 fug» для ф-но, вступление из музыкальной комедии «Неистовый гасконец». Все эти образцы настолько разнообразны в образном и

мелодическом воплощении (от эстетики романтизма «Неистового гасконца» - до мугамных интонаций фортепианных прелюдий) - что это вовсе не вяжется ни с эстетикой неobarocko, ни с приёмами «новой стилизации». Каждый из культурно-исторических и этнических ареалов (романтизм, классицизм, мугам) создаёт особое смысловое пространство, в котором один и тот же жанровый (и синтетический) приём предстаёт в совершенно ином свете. Можно сказать, неизменный композиционный «контур», погружаясь каждый раз в иную среду, включается в иные перспективы, иную сеть ассоциаций, иные ожидания.

Когда-то, в годы становления двух антагонистических направлений начала XX века - экспрессионизма и неоклассицизма, - Г. Эйслер назвал первое из них «перегревом», а второе - «переохлаждением». Подходя с этими категориями к творчеству Кара Караева, можно сказать: классицистские тенденции в его произведениях - не «переохлаждение», а средство от «перегрева». Поэтому в творчестве этого композитора эмоциональная открытость никогда не нарушает композиции, импульсивная энергия не «взрывает» драматургической линии развития, а риторическая напряжённость инструментальных монологов не доходит до экзальтации. Кара Караев филигранно определяет ту тонкую меру соотношения взрывчатости и стройности, эмоционального и рационального, которая обеспечивает гармоничность целого.

Необычность (многоплановость) культурного поля и стилевого своеобразия «Сирано» Ростана позволили К. Караеву стилевые установки, характерные для его собственного творчества, персонифицировать в образах Роксаны и гвардейцев. Но самая главная особенность заключается в том, что в «Неистовом гасконце» и классическое, и романтическое начало соединяются в некое новое единство на основе общей реалистической концепции мира и человека. Это единство прослеживается на всех уровнях музыкальной организации.

Поэтому самой характерной особенностью музыкального языка комедии является то, что стилистическая множественность опирается здесь на принципиальное единство и монолитность драматургии, интонационного и гармонического строя, логичность и продуманность ладотональной системы.

В «Неистовом гасконце» «разведение» двух стилевых полюсов (классицизм и романтизм) потребовало и поляризации систем музыкального мышления. Интонационное развитие реализуется в музыкальной комедии двумя способами: это, с одной стороны, равномерные колебания, каждая амплитуда которых является собой другой, интонационно обновленный вариант (гасконцы, Рагно, Линьер) и динамическое обновление в виде одной волны, направленной к вершине - кульминации (все «юмера», связанные с Роксаной).

Низводя красочность и многоликость интонационного и гармонического языка двух образных сфер комедии до контрастного сопоставления, можно отметить, что гасконцы «представлены» плагальностью в её изначальном гармоническом варианте (восходящий тетракорд I-III-IV-V). Фактически две первые картины, несмотря на событийную насыщенность и жанровое многообразие, о точки зрения развития музыкальной системы представляет собой изощреннейшее развертывание и обыгрывание одной отменной нами ладогармонической сферы.

Романтическая символика в музыкальной комедии многозначна, а содержание ее текуче, изменчиво. Попытаемся выявить важнейшие смысловые грани этих ключевых образов.

В III картине гармоническая цепочка и нисходящая интонация Вступления (пассакалья) «материализуется» в ариозо Роксаны. Отныне лейтмотив интонация пассакли (как и сопутствующий ей ре-минор) начинает играть в драматургическом развитии доминирующее значение. И только в финале, эта тема, недвусмысленно «овеществляясь» в знакомые интонации Траурного марша Ф. Шопена, ставит последнюю точку в семантической организации целого. Из

многослойной смысловой структуры музыкальной комедии вырастает до поры скрытая перспектива, насквозь проникнутая романтическим мироощущением (всплывшая из подтекста антитеза «любовь и смерть»). Таким образом, художественная концепция музыкальной комедии получает трагическую развязку. Этот мотив несбыточности счастья в реальной жизни «дублируется» в музыкальной сфере: III и IV картины завершаются одним и тем же «Корауэ». В V картине хор монахинь «одуванчики», явно обнаруживающий «генетическое родство» с мотивом мечты - не только интонационно повторяя контуры Корауэ - но и гармонически то же бесплотное сопоставление «пониженных» ступеней (VI-III-V-II).

Но самый главный итог развития этой сферы в том, что мир «трёз» терпит крушение, наложение на тему «мечты» темы пассакальи лишает ее жизни, соединение с мотивом смерти добавляет еще один романтический нюанс в художественную концепцию целого: иллюзорность мира воспоминаний.

Дуновенье, и вы улетае,
одуванчиков белых пушки.
Сердцевину свою поедаете
Словно сон, ваши дни коротки...

Музыкальные характеристики главных персонажей в комедии Карсава очень подвижны, они не только обогащаются новыми тематическими элементами в процессе своего развития, но и вступают в интонационный обмен, в сложное взаимодействие, нередко основанное на полярных модификациях. (Это ещё одно доказательство монолитности языковой системы произведения). В немалой степени тому способствует многогранный образ Сирано - весёлого скандалиста, не умеющего спускать своим врагам, - самоотверженного друга и пылкого влюблённого. Не удивительно, что музыкальная «речь» этого персонажа свободно «модулирует» из одной языковой сферы (гасконцы - народ) - в другую (романтический мир Роксаны).

Композитору удалось создать произведение, в котором стилистические средства, семантически концентрируясь, становятся основополагающими в смысловой концепции целого. Особенно наглядно этот вывод иллюстрируется развитием лирической сферы «треугольника» Роксана - Кристиан - Сирано.

В дуэте Роксаны и Кристиана «Те письма дивные» эмоционально-открытая, свободно льющаяся мелодика Роксаны рельефно контрастирует с признанием Кристиана «Я вас люблю». Эта фраза не выделена композитором в музыкальную синтаксическую микроструктуру (в виде рефрена или припева), а остроумно включена в кадансовый оборот. Инаковость и инородность этого оборота языковой сфере Роксаны подчёркивается и приоритетом плагиальности (в основе каданса - всё тот же восходящий «гвардейский тетракорд»). Но самые удивительные метаморфозы происходят далее: следующая за дуэтом ария Сирано «Признание», где Бержерак вместо друга признаётся в любви Роксане, формально являясь вариацией (!) на гармонический «бас» кадансового оборота Кристиана, разрастается до поэтичнейшего любовного приношения. Достигается этот эффект развитием эмоционально «нейтрального» материала по законам романтического мироощущения. Подобная позиция диктует и естественный выбор стилистики (производной лексики), - это бесконечная мелодия (отодвигание тоника вплоть до конца строфы), неустойчивая и красочная гармония.

Таким образом, сама многомерность смысла музыкальной комедии обусловлена взаимодействием нескольких культурных парадигм: исторического контекста, современного музыкального процесса, неповторимой творческой индивидуальности К. Карсава.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Кара Караев и азербайджанская народная музыка	9
Вспоминая Кара Караева (Кара Караев ученый и музыкальный мыслитель)	15
Неоконченная симфония	31
Музыка и театр Кара Караев-Тофик Кязимов	45
Кара Караев и азербайджанская опера	52
К проблеме взаимосвязи музыки и текста в творчестве Кара Караева	59
"Неистовый гасконец" Кара Караева (К вопросу о стилевом своеобразии)	69

Yığılmağa verilmişdir: 03.05.2002.
Çapa imzalanmışdır: 03.06.2002.
Formatı 60 x 84 1/16.
Həcmi 10 ç.v.
Tirajı: 500 ədəd.
Sifariş № 35.



**POLYGRAPHIC
PRODUCTION**
Tel: 47-75-08

Bakı, A.Şərifzadə küç., 3

mətbəəsində
çap olunmuşdur.