

# MUSIQI

2/79  
2019

# DÜNYASI

Azərbaycanda ilk elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik,  
mədəni-maarifçi beynəlxalq jurnalı



**47 veb-sayt yaradılmışdır:**

memorial saytlar, elektron dərsliklər,  
elektron kitabxana, mediateka, virtual  
muzey, kataloq, karaoke, atlas və s.

**10 NETTY  
AWARD  
Milli Net  
Intellekt**

**Mükafatlar:**

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji,  
tənqidi-publisistik,  
mədəni-maarif musiqi jurnalı.

Təsisçilər:  
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı  
Bakı Musiqi Akademiyası  
"Koroğlu-T" firması.

Baş redaktor və nəşir:  
TARİYEL MƏMMƏDOV  
əməkdar incəsənət xadimi,  
sənətsünaslıq doktoru, professor.

e-mail: [mamedovtariyel@gmail.com](mailto:mamedovtariyel@gmail.com)

Beynəlxalq əlaqələr üzrə məsul  
redaktor:

ANNA ƏMRAHOVA (Rusiya)  
sənətsünaslıq doktoru

Redaksiya heyəti:

GÜLNAZ ABDULLAZADƏ  
əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə  
elmləri doktoru, professor

FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİ  
xalq artisti, professor

FİRƏNGİZ ƏLİZADƏ  
xalq artisti, professor

NƏRMİNƏ QULİYEVA  
əməkdar müəllimi, professor

ZEMFİRA SƏFƏROVA  
akademik, əməkdar incəsənət xadimi  
və əməkdar elm xadimi,  
sənətsünaslıq doktoru, professor

ALEKSANDR SOKOLOV  
(Rusiya)  
sənətsünaslıq doktoru, professor

VIOLETTA YUNUSOVA (Rusiya)  
sənətsünaslıq doktoru, professor

## İÇİNDƏKİLƏR:

### MUSIQİŞÜNASLIQ

- 3 *Сафаралибекова Р. О* смысловых уровнях симфонических гравюр «Дон Кихот» Кара Караева
- 11 *Аббасова İ.* Бəстəkar Qara Qarayev yaradıcılığının inkişafında kantata janrı
- 16 *Юсифова М.* Фортепианная сонатина Эльмиры Назировой
- 22 *Насирова К.* Новые страницы эпистолярия Б.Асафьева

### PORTRETLƏR

- 35 *Аббасова Р.* "Я не устаю любить эту жизнь". Сейран Гафаров. дорога чести. (Памяти Сейрана Гафарова посвящается)
- 41 *Кöçərli İ.* İnsanın keçə biləcəyi ən şərəfli yol (Şəhla Həsənova haqqında düşüncələr)
- 46 *Səferli P.* Elxan Babayev - 70

### MUSIQİ TƏHSİLİ VƏ MAARİFÇİLİYİ

- 49 *Vəliyev Y., Ələsgərova K.* Robert Şumanın "Gənclik albomu" məcmuəsi
- 52 *Гафулов А.О* профессиональной подготовке дирижеров в высшем учебном заведении
- 57 *Алмұрадова С.* Müasir dövrdə musiqi tərbiyəsinin nəzəriyyəsi və metodikasının vəziyyəti
- 60 *Исмаил-заде Н. I* Всесоюзный съезд композиторов и азербайджанская музыкальная культура

## О СМЫСЛОВЫХ УРОВНЯХ СИМФОНИЧЕСКИХ ГРАВЮР «ДОН КИХОТ» КАРА КАРАЕВА

Рәна САФАРАЛИБЕКОВА

*Пониманию подлежит такой смысл,  
который не дан нам непосредственно, а  
может быть угадан лишь на основе  
тех или иных его проявлений  
Йоганн Густав Дройзен*

Скрытая гармония лучше явной, ибо тайная гармония управляет явной, и в отличие от тех упрощенных художественных явлений, смысл которых сводится к одной идее, произведения более сложного порядка содержат несколько неявных смысловых уровней. Так как степень значимости художественного творения (и вообще искусства) определяется расширением понимания и самого произведения, и его творца, вопрос о смысловых уровнях текста является если не более, то и не менее важным, чем сакраментальный вопрос структуралистов «как это сделано». Понимание тайных интенций автора, скрытых значений знаков и символов музыкального текста составляет главную задачу герменевтического анализа, ибо истолкование – это уже вопрос техники владения словом.

Среди азербайджанских композиторов XX века Кара Караев – самая сложная, загадочная, наиболее страстная и мыслящая личность, и глубина смыслового содержания его произведений до сих пор остаётся непонятой. Обманчива, например, кажущаяся простота содержания его симфонических гравюр «Дон Кихот», созданных в 1960 году на основе музыки к фильму Григория Козинцева по роману Сервантеса. Караев, иногда использовавший материал своей киномузыки для нового произведения, возможно, руководствовался при этом разными мотивами. Но в отношении симфони-

ческих гравюр можно сказать, что они созданы с аутотерапевтической целью и именно этим обстоятельством обусловлено тщательное «шифрование» автором их глубинного смыслового содержания. Неслучайно Караев так долго раздумывал над композицией этого произведения, несколько раз менял количество, последовательность гравюр, что удивляло биографа и исследователя его творчества Л.В. Карагичеву, находившую в караевском архиве разные черновые планы этого произведения (1, с.282).

Дон Кихот был для Караева больше, чем любимый герой, композитор ощущал очень глубокое духовное родство с ним. Даже при внешней явной успешности жизни Караева «постоянный поиск какого-то призрачного счастья всегда отражался в его музыке» (2). Остроличностное переживание Караевым трагической ситуации Дон Кихота Г.Козинцев заметил уже в музыке к кинофильму: «Наверное, у Вас это совпало с чем-то своим; иначе так не сочиняется» (3, с.71). Действительно, Караев и сам признавался: «Больше не хочу растратывать жизнь и силы впустую, на борьбу с ветряными мельницами. С болью в сердце я навсегда прощаюсь с моим любимым рыцарем...» (4, с.87). Но окончательно распрощаться с ним он так и не смог. Ему приходилось спустя годы снова напоминать себе: «...надо щадить свои силы,

беречь нервы и бросить бесплодные попытки выправить то, что по природе своей должно быть кривым... Так что же копыа ломать? Как я до сих пор не хотел этого понять!» (там же). Попытки справиться с этой внутренней проблемой интеллектуальным контролем и волевыми усилиями над собой приводили лишь к тому, что Жизнерадостный, активный, сильный духом Караев превращался в «ушедшего в себя, мрачного и, безусловно, больного духом человека» (5, с.117). Поэтому он вынес свою внутреннюю проблему во вне, превратил в объект художественного рассмотрения, так тщательно скрыв глубинный, внутренний мир «Дон Кихота», что он до сих пор остаётся непонятым и неоцененным. Суть в том, что замысел этого произведения символистский, в нём всё «не то, чем кажется», всё глубже и сложнее. Прежде всего, названия гравюр очень условны. Они не столько отражают содержание музыки, сколько отсылают на другой уровень, ибо целью композитора было исследование состояний, явлений, действий не столько, а точнее – совсем не тех, что формально фигурирует в названии. Даже «Санчо-губернатор» и «Альдонса» – совсем не указания на портретный характер этих гравюр. Если ориентироваться не на название, а на музыку «Альдонсы», например, то станет абсолютно ясно, что это не портрет «реального юного существа» (1, с.294), не «кредальное существо [...] девушка из народа, доверчивое дитя природы» (6, с.15), а состояние души Дон Кихота, влюбленного в фантом. В «Странствиях» (№№1,3,5) отражены присущие самому Караеву черты человека модерна: упорное стремление двигаться к возвышенной цели; силой духа преодолевать на этом пути все препятствия и ограничения физического, психологического, социального плана. Трагедия Дон Кихота в его полном одиночестве, ибо он нравственно далеко обгоняет лицемерное, тщеславное общество, которое представлено в трех образных сферах, трех «кликах» черни. Конечно, черни не в социальном, а в духовном смысле. Это праздная уличная толпа («Санчо-губернатор»), это светское общество, сдержанно-приветливое в «Паване» и безудержно жестокое в «Кавалькаде». Впрочем, нас интересуют, разумеется, не «музыкальные портреты» героев романа Сервантеса или даже «Ламанчи, да и всей Испании» (1, с.290), а то, как в музыке раскрываются взаимоотношения композитора с миром, с судьбой, как он исследует свою личную экзистенциальную проблематику.

В «Дон Кихоте» три слоя действия при рондальном «сценарии», который в последней четверти произведения резко срывает «Кавалькада». «Странствия» выполняют функцию «рефрена», это первый план действия. В нем все сосредоточено на создании эффекта героического и обреченного стремления к высокому идеалу. Романтическое начало проявляется не только в типичных темах одиночества, странничества, поиска «призрачного

счастья». Неслучайно произведение открывается в *as moll* так называемой «темой рыцарского призыва» (1-3 такты), в мелодико-ритмической структуре которой – хрестоматийно знакомое романтическое сочетание интонаций таинственного зова и вопроса. Эти шесть трезвучий создают ощущение бесконечной дали иной реальности, явно не той, в которой происходит всё дальнейшее развитие. В начале первой и финале последней гравюры эта тема изложена в тональностях, богатых обертонами, далёких от основных тональностей как этих, так и всех остальных гравюр. Поэтому сдвиг её возвышенного звучания в конце первой гравюры (34-35 такты) в более «прозрачную» тональность, к тому же при неполном и неточном проведении: без первых двух аккордов, с измененным ритмом очень значим. «Выход» в реальный мир отмечен упрощением и снижением высокой идеи. Мысль о странствиях начинает постепенно формироваться с 4-го такта в минорной «атмосфере», и всё её последующее развитие носит характер упорного преодоления. Поступенный подъем и спад короткого мотива из еле слышных четырёх звуков кларнета и альты с 12-го такта переходит к арфе, виолончелям и контрабасам, затем становится остинатным сопровождением темы странствий. Из этого интонационного «зерна» вырастет затем в партии кларнета и сама тема странствий. В 6-7 тактах, сразу вслед за мотивом *f-g-as-g*, появляются две триоли на звуке «е» у арфы и валторны с последующим скачком на квинту вверх и повышением динамики с *piano* до *mf*. Смысл этой ритмической фигуры становится ясным лишь в контексте целого, когда обнаруживается, что этот знаковый ритм, семантический ореол которого охватывает темы судьбы, смерти, ограничений, катастрофических ситуаций, пронизывает все произведение. В первой гравюре он дважды обрывается квинтовым форшлагом труб на *sf*, подобно тому, как волевым усилием отбрасывается подсознательно возникшее сомнение. В 8-11 тактах образ страдальческой физической немощности героя создаёт интонация сползающих по полутонам звуков гобоя (*piano, dolce*). Подхваченные английским рожком уже не в пунктирном, а в выровненном ритме, они буквально «впадают» в сумрачную тему странствий (кларнет *solo, a moll*). В ней при слабой динамике, минорном ладе, аскетичной оркестровой фактуре еще и хронически хромают, образно говоря, и мелодия, «спотыкающаяся» в коротком форшлаге (12-13 такты), в повторах коротких мотивов, и ритм, постоянно сбивающийся с пунктира на триоль. В дальнейшем развитии заметно стремление мелодии перейти от начальных мелких секундно-терцовых ходов к активному движению по звукам разложённых аккордов, в которых можно уловить сходство с аккордами рыцарского призыва. Сопровождение мелодии контрабасами с арфой еще больше омрачает атмосферу остинатным повтором звуков,двигающихся от тонки к терции лада и обратно. В

таким целостном виде, как в первой гравюре: мелодически развернутом и темброво-концентрированном – эта тема уже нигде больше не появляется. В третьей гравюре мелодическая линия сокращается, нарушается и тембровая целостность. Утраченная четкость движения мелодии по звукам разложённых аккордов переходит к ее сопровождению. Оно сначала обрастает квартвыми ходами (арфа и скрипки) и с возрастающей динамикой движется по звукам трезвучия у флейты, арфы и скрипок (13-21 такты, *ff*), а с 28 по 33-й такт еще и с акцентом на каждом звуке у басовой группы: деревянных духовых и струнных, альты, тубы, литавр и рояля. В пятой гравюре эта тема впервые звучит без какого-либо вступления, решительно, почти ожесточённо (*forte, pesante*), и без форшлага, придававшего еёначальному мотиву характер спотыкающегося шага. Резко акцентируется октавное сопровождение струнных и деревянных духовых. В этой гравюре тема странствий, наконец, изложена в виде полных трезвучий в тесном расположении (как и тема рыцарского призыва), к чему она стремилась, начиная с первой гравюры. Но именно здесь её тембровое освещение обретает мрачную символику: три тромбона и туба. Начальный мотив темы проводится затем трубами, отголоском проходит в партии флейты, гобоев, английского рожка и кларнетов, но после впервые проникающего в «Странствия» лирического высказывания (эпизод *Moderato*) возвращается в знакомом звучании тромбонов с тубой, предвещая трагический исход странствий героя.

Второй слой действия представляют гравюры, противостоящие сосредоточенной устремленности «Странствий». В них в основном царит пестрая пустота многолюдных развлечений: подчеркнутый мажорность, четкость ритма, повышенный тонус звучания (преобладание *forte* в «Паване», *fortissimo* в «Санчо-губернаторе» и «Кавалькаде»). Несколько особняком стоят четвертая и восьмая гравюры. «Альдонса» – «уход» героя в мечтательное состояние, грёзы о призрачном счастье, а «Смерть Дон Кихота» – его разочарованный уход из мира. Поэтому обе эти гравюры открываются одной и той же утонченно-грустной темой в «родной» для героя тональности *a moll*, с той же динамикой (*piano*) и проникнуты чувством бесконечного одиночества.

Примечательно, что при явном противопоставлении первого «Странствия» гравюрам второго плана её тематические образования составляют «интонационный запас для всей музыкальной ткани симфонических гравюр, которая произрастает из него во множественных разновидностях интонаций, мотивов и тем» (1, с.285). Невольно возникает вопрос: если музыкальная ткань гравюр «крюится и сшивается» из мелких тематических образований «Странствий №1», то в чем смысл такой тотальной производности тематизма? Помимо того, что это «позволяет видеть в

симфонических гравюрах продолжение конструктивной традиции, обозначаемой как «интонационная фабула» (там же, с.305), это дает возможность предложить для прояснения смыслового значения две, отнюдь не взаимоисключающие трактовки. Первая: «действие» караевского «Дон Кихота» происходит в воображении героя, является порождением его собственного сознания. Если же заметить, что все заимствованные элементы и приёмы используются с точностью до «наоборот», что выявляется мелким структурным анализом, то возникает вторая догадка. Противоположные «Странствиям» гравюры – это представление высокой идеи и странствий героя в виде пародий или регрессивного переосмысления. В буквальном смысле древнегреческое слово «рбсудяб»: «рбсь» – «возле, против», «дЮ» – «лесня» означает «пение наизнанку». Любая пародия – это создание эффекта, противоположного исходному за счёт повтора характерных черт текста при изменённом содержании. Не всегда целью пародии является комический эффект, часто это просто перенесение идеи в другой контекст, в иной смысловой пласт, как объяснял Ю.Тынянов (7). В «Дон Кихоте» «выворачиваются наизнанку» не только тематические элементы и приемы развития. Действие этого эффекта можно обнаружить и в более крупном плане. Например, в «Санчо-губернаторе» и «Кавалькаде» «навыворот» представлен как общий план первого «Странствия», так и характер тем. Сравним вступления этих гравюр: приглушённое звучание таинственного «рыцарского призыва» в первой и шумные фанфары во второй, громкий, резкий сигнал в седьмой. Затем – характер их основных тем: медленная, «спотыкающаяся» шагистика сумрачной темы странствий в первой гравюре и шумное веселье второй, азарт дикой погони в седьмой. И, наконец, «их завершений»: медленного, удаляющегося на *piano, diminuendo* звучания последних тактов всех «Странствий» и неожиданные, резкие обрывы звучания на акценте, *sf* во второй и седьмой гравюрах. Но в основном Караев пользуется здесь именно мелкой техникой, напоминающей приём манипулятивной семантики: «конструирование» из отдельных деталей, обрывков, «крупниц» исходного текста – нового высказывания иного смысла и в ином контексте. Проследим действие этого приёма на примере темы рыцарского призыва, изложенной в первой гравюре в замедленном темпе (*molto sostenuto*) при слабой динамике (*piano, diminuendo*), с пространственным эффектом таинственного звучания «издалека» трех засурдиненных труб. Показательно, что в начале «Кавалькады» пародируется не вся эта тема, и даже не часть её, а именно «вырванные из контекста» три верхних звука «*des-as-f*» последних трех трезвучий первого такта «Странствий». В теме рыцарского призыва это самая выразительная интонация, соединяющая утвердительность нисходящей кварты с вопросительностью восходя-

щей большой сексты. В «Кавалькаде» эти же звуки в зеркально-перевернутом виде: восходящая кварта и нисходящий скачок на малую сексту: «*as-des-f*» (тт.5-6) в четких быстрых повторах обретают характер издёвки, а последующее их выстраивание в прямом восходящем движении «*as-des-f*» создаёт эффект повелительного-приказной интонации (тт.7-8). Кроме того, тема рыцарского призыва из шести трезвучий в тесном расположении у засурдиненных труб в первой гравюре звучит на убывающей динамике: *diminuendo* от исходного *piano*. В «Кавалькаде» же «перевернутый» фрагмент этой темы акцентируется «огонённым» звучением трубы *solo*, уверенно-бойким повтором *fortissimo* флейт, рояля и скрипок (64-68 такты). До кульминационной точки из восходящих квартовых скачков «*as-des-f-b*» «доходит» только второй, причем эффект долбящего повтора каждого его звука («*f-b*») подчеркивает его чудовищную примитивность и деривативность (87-94, 125-132 такты).

Но ведь именно таков общий механизм пародии: выхватывание отдельных характерных черт из общего контекста, акцентирование и преувеличение этих черт при намеренном упрощении и наполнении иным содержанием. Впрочем, высокая идея темы вступления помещается в низкий контекст уже во второй гравюре. Ведь формально трезвучия этой темы, хотя и не все, представлены здесь с оглушительным «пиаром», но при этом происходит полная «профанация» самой идеи. Основа первого элемента вступления второй гравюры (1-2 и 5-6 такты) – это подхваченные из усеченной темы рыцарского призыва в конце первой гравюры два первых трезвучия: «*g-h-d*» и «*ad-fa*» (34 такт). Эффектное, «широковещательное» провозглашение этих трезвучий в начале второй гравюры с удвоениями звуков, добавлениями неаккордовых диссонансирующих звуков, с акцентированными повторами при широким регистровом «разбросе», оркестровом *tutti*, *fortissimo* и уменьшении длительностей делает их практически неузнаваемыми. Энергичные «броски» ярких, торжественных, и в то же время пустозвонных, «погремушечных» фанфарно-мажорных диссонансов в бодром маршевом ритме создают двойственное ощущение и торжественности, и плохо скрытой насмешки над непомерно раздутым акцентированием переиначенного фрагмента темы рыцарского призыва. Второй элемент вступления «Санчо-губернатора» – параллельные чистые квинты у труб (3-4 и 7-8 такты) – заимствован из первого проведения темы рыцарского призыва: это лишённые терции два ее первых трезвучия, ритмически выровненные и в другой тональности. Здесь от них остаётся лишь пустая «оболочка» двух крайних звуков, причём бойкие броски этих параллельных квинт даны, как и первые трезвучия темы призыва, тоже на интервале терции. Такое вырывание из контекста, искажение и «опустошение» трезвучий, «обесценивание» их сути при

формально-восторженном провозглашении подобно тому, как люди толпы и фарисеи слышат и выхватывают из великих текстов только отдельные слова и фразы, наделяя их другим смыслом соответственно собственному уровню сознания и в собственных интересах. Пародируется здесь и характерная особенность одноголосной темы странствий, почти целиком построенной на точном повторении мелких мотивов сразу же вслед за их появлением. Так, в теме странствий из первой гравюры в точности повторяются: самый первый мотив (12-13 такты), микромотив в 14-15 тактах, мотив из двух триолей в 18 такте. Далее – повтор уже раздвоенной мелодической линии: к кларнетовой партии подсединяются подголоски фагота (19-20, 21-22 такты). Повторяется и замыкающий тему мотив (25-26 такты), который сам является повторением начального мотива темы странствий октавой ниже. В первой гравюре прием повторности мелких мотивов создавал ощущение сплывающегося шага. В гравюрах-пародиях он же создает эффект утвердительности. Во второй гравюре сразу расширяется сама сфера действия этого приёма: из одноголосного мелодико-ритмического явления он переходит в масштабную демонстрацию в богатой фактурной, оркестровой и гармонической «раскраске». Скромная переключка кларнета и фагота из первой гравюры перерастает в ярко контрастный «диалог» созвучий оркестрового *tutti* с соло трубы в первых восьми тактах, а в дальнейшем развертывании – до сопоставления *tutti* с группой медных духовых. Небольшая неточность повтора короткого мотива труб в 7-8 тактах, звучащего на терцию выше исходной (3-4 такты) – дает начало подмене повтора вариантной трансформацией различных тематических элементов (ср. 13-16 и 17-20; 32-43 такты). Происходит «дискредитация» принципа точного повтора, развитие музыкального материала производит впечатление эффектного «разукрашивания» пустоты содержания броской яркостью оркестровки и демагогически напористой утвердительностью манеры изложения. И, если трезвучия у засурдиненных труб (*piano*, *diminuendo*), в начале первой гравюры создавали атмосферу возвышенной значительности, таинственности, то пустота звучания чистых квинт у труб (*senza sord.*, *fortissimo*) в «Санчо-губернаторе» акцентируется их бойкими скачками на терцию вниз и обратно (тт. 3-4 и 7-8). Во вступительной фразе «Кавалькады» принцип точного повтора выдержан в 1-2, 5-6, 9-12 тактах. После резкого сигнала-призыва (1-4 такты) труба с довольно насмешливым оттенком обыгрывает этот прием скачками одних и тех же интервалов. Сначала квартный ход «*des-as*» из темы рыцарского призыва обращается в восходящие квартные скачки: «*as-des*» и «*f-b*» (5-7 такты). Затем секстово-терцовые скачки (9-16 такты) начинают «передразнивать» повторы интервальных оборотов темы странствий при её переходе к четкому

движению мелодии по аккордовым звукам. Кстати, первые два трезвучия вступления первой гравюры («*as-ces-es*» и «*fes-as-ces*») вместе составляют большой септаккорд, «вразбивку» повторенный в скачках квинт «*a-e*» и «*f-c*» в 7-8 тактах «Санчо-губернатора», а в 13-14 тактах «Кавалькады» уже собранный в четкую прямую линию восходящей последовательности звуков: «*b-d-f-a*».

Интересно, что и внутри второго плана действия, в гравюрах, противопоставленных «Странствиям» и «парных» по многим параметрам, тоже царит принцип пародирования: «Кавалькада» – пародия на «Санчо-губернатора», «Павана» – пародия на «Альдонсу». Происходит удвоение принципа пародии: не только мир пародирует идею и героические странствия Дон Кихота, но и в самом этом мире всё насковозь пародино. Еще Л.В. Карагичева заметила, что в «Кавалькаде» есть отзвуки не только темы рыцарского призыва, но и карнавального чествования «Санчо-губернатора» (1, с.298-299). Скрытая насмешливость торжественного шествия во второй гравюре предвещает откровенный азарт травли в «Кавалькаде». Щемящее-тоскливая интонация, интимной мечтательности «Альдонсы» противопоставлена спокойная, уверенная поступь придворного танца. Изменчивому ритму, причудливо выходящему рисунку мелодии, почти невесомому сопровождению и минорному ладу «Альдонсы» в «Паване» противопоставлено размеренное развертывание мажорной мелодии, основательное аккордовое сопровождение. Опевание тонки движением шестнадцатых сверху вниз в начальном мотиве «Паваны» – почти зеркальное отражение опевания снизу вверх звука доминанты в начальном мотиве «Альдонсы». Секстоли шестнадцатых в «Паване» – явная аллюзия на «кружевную вязь» шестнадцатых в «Альдонсе», воздушно-легкое колебание подъёмов и спадов неустойчиво-подвижной мелодической линии четвертой гравюры обращается в уравновешенно-четкое развертывание-свертывание коротких мотивов шестой гравюры. Неслучайно интонационное сходство мотивов нисходящих секвенций в девятом-десятом тактах «Альдонсы» и шестом такте «Паваны». Причем и здесь более глубокий и эмоционально более выразительный ход на малую септиму вниз придает индивидуальность мотиву секвенции в «Альдонсе» (9-10 тт.), в то время как нисходящий скачок в мотиве секвенции в шестом такте «Паваны» звучит нейтрально, сглажено в эмоционально-выразительном отношении, как и вся музыка шестой гравюры.

В общей атмосфере звучания, в характере развития музыкального материала гравюр-пародий скрыты еще более тонкие ассоциативные слои. В частности, это их метафорическое соответствие четырём природным стихиям, темпераментам. В музыке «Санчо-губернатора» с ее бодрым характером и жизнерадостной энергией, собственными сангвиническому темпераменту, многоцветной

красочностью, проницательной силой, щедрой густой и плотной оркестровой фактурой ощущается стихия земли. Одновременно чрезмерное изобилие блеска и красок, фанфарно-торжественность, карнавальность звучания символизируют иллюзорность земной славы, которая не только переходяща, но и вообще сомнительна, ибо шумные приветствия толпы почти всегда скрывают в себе насмешку над тем, кого она чествует. В «Кавалькаде» властвует энергия военной агрессии. Вся музыка этой гравюры с ее растущим напором и экспансией, присущими горячему, взрывному холерическому темпераменту, ассоциируется со стихией огня. В «Альдонсе» же царит атмосфера легкой подвижности, бесплотности, воздушной неувлечности из-за часто меняющейся направления утонченно-прихотливой мелодии, окрашенной в меланхолические тона, капризной смены метра, ритма, прохладного тембра флейты. Сначала мелодическое движение напоминает слабое, переменчивое веяние ветерка, который вдруг с силой взвизывает вверх (*glissando* арфы со скрипками, флейтами и кларнетами в 25-26 такты) и вновь падает. При *piano*, *dolcissimo* (1 такт) «невесомом» аккордовом сопровождении оркестровые краски тоже тонкие, ясные, прозрачные. В «Паване» создаётся ощущение невозмутимо-спокойного течения воды. Ассоциация с водной стихией и флегматичным темпераментом возникает благодаря безмятежно-ровному экстенсивному развитию при волнообразном движении спокойно, неторопливо поднимающейся и опускающейся мелодической линии. Если «Альдонса» ассоциируется с непосредственным движением души, то пародирующая её «Павана» – символ сдержанности светского обхождения и конформизма. Кстати, только в этих двух гравюрах, одна из которых – мечты о красоте, нежности, любви («Альдонса»), а другая – символ светской культуры общения («Павана»), отсутствуют две ритмоформулы рока: триольная, ставшая музыкальным символом судьбы после бетховенской Пятой симфонии, и пунктирная – аллюзия на тему рока из Пятой симфонии П.И. Чайковского. Об их драматургическом значении и семантической значимости следует сказать особо, потому что Рок как непреодолимое предназначение – это еще один смысловой уровень, еще один план действия в «Дон Кихоте».

Как это ни странно, но триольный ритм судьбы, «красной нитью» протянутый через всё произведение, не заметил никто из музыковедов. Более того, как видно из фортепианного переложения партитуры, сделанного сыном Кара Караева, композитором Фараджем Караевым, он тоже не обратил внимания на сквозное проведение этого ритма. В его переложении симфонических гравюр в «Санчо-губернаторе», например, и в третьем, и в седьмом, и в девятом тактах, и с 46-го до 60-го такт этот ритм начисто отсутствует. Также он изъят из восьми тактов «Странствий №5» (с 54-го по 61-й) как нечто

незначительное, чем можно пожертвовать для удобства исполнителя без ущерба для содержания. Сам факт того, что этот настойчиво повторяющийся ритм не заметили, не поняли его значения даже профессионалы, свидетельствует о том, насколько хорошо Караев умел скрывать то, что он хотел скрыть в своей музыке. Так что понять её скрытый

смысл мог «лишь тот, кому однажды уже приходили мысли, выраженные в ней, или хотя бы подобные им» (8), как писал Людвиг Витгенштейн в предисловии к своему «Логико-философскому трактату». Схема проведений триольного лейтритма судьбы в партитуре «Дон Кихота» сама по себе достаточно красноречива:

№	Название, № гравюры	Такты	Инструменты	Динамика
1	№1. Странствия	6-7 29-31 34-35	Валторна solo+арфа 4 валторны 4 валторны <i>con sord.</i>	<i>mezzo-forte</i> <i>mezzo-piano</i> <i>piano</i> , <i>diminuendo</i> , <i>pianissimo</i>
2	№2. Санчо-губернатор	3, 7, 9 46-59	Малый барабан Малый барабан	<i>forte</i> <i>mezzo-forte</i>
3	№3. Странствия	28-33	Валторны+3 тромбона + малый барабан	<i>fortissimo</i>
4	№5. Странствия	4-7 13-14 54-61	малый барабан 2 валторны малый барабан	<i>forte</i> <i>piano</i> <i>piano</i>
5	№7. Кавалькада	117-124	малый барабан	<i>fortissimo</i>
6	№8. Смерть Дон Кихота	61-71+(64-65)	флейта+арфа труба <i>con sord.</i>	<i>piano</i> <i>piano</i> , <i>diminuendo</i> , <i>pianissimo</i>

Второй ритмический символ судьбы в «Дон Кихоте» – четверть с точкой и две шестнадцатые – появляется реже, чем триольный: только в первой, второй и седьмой гравюрах. Если в первой гравюре пунктирный ритм ниспадающего хроматического мотива гобоя подчеркивал страдальческий характер образа (8-10 такты), то в контексте второй он превращается в задорные реплики (50, 52, 54, 60, 62, 66, 68 такты), а в седьмой – в призывы к погоне (1-2, 35-36, 39, 107-108 такты). Не могу согласиться с тем, что этот ритм при появлении в первой гравюре в цепочке «хроматически сползающих, стонущих мотивов (символ зла)» (1, с.285) действительно олицетворяет зло. Во-первых, зло не может характеризоваться стонущей, страдающей интонацией и сопровождаться такими указаниями характера исполнения, как *piano* и *dolce*. Во-вторых, зло в «Дон Кихоте» – это реакция на действия героя. Образно говоря, зло «нечего

делать» в первой гравюре, поскольку она целиком посвящена «обрисовке» зарождения идеи странствия, усилил героя превозмочь физическую слабость и отместит предупреждающие знаки судьбы. К стати, в других «Странствиях» этот пунктирный ритм отсутствует. Он «взят на вооружение» гравюрами второго плана как проявление уязвимости героя именно из первой гравюры и сначала пародируется в насмешливых «выкриках» труб и валторн во второй гравюре, а затем уже по-военному резко в «Кавалькаде».

Но более значим, конечно, триольный ритм судьбы, который впервые появляется в первой гравюре не в грозной интонации, а как вопросительные реплики арфы и валторны (тт.6-7). В октавном удвоении звука «*g*» этот ритм звучит у четырех валторн сразу после неожиданного воодушевленного восхождения гаммы мелодического *a-moll* у скрипок при поддержке струнной

группы. Он сопровождает трехкратный мучительно-напряженный подъем четырех звуков от «*h*» к «*dis*» у флейты и гобоев на неизменном *crescendo* и акцентах на верхнем звуке. Вновь в октавном удвоении у засурдиненных валторн (*piano*, *diminuendo*, *pp*) он еще дважды вклинивается в звучащую уже отголоском, без первых двух трезвучий, тему рыцарского призыва (тт.34-35). Итак, триольная тема судьбы только в первой гравюре проводится трижды: сначала это два легких намека, затем три «предостерегающих» возгласа валторн, после чего от темы странствий (32-33 такты) остается лишь первый мотив. Третье появление темы судьбы на фоне усеченной темы рыцарского призыва звучит уже как вполголоса брошенный скептический комментарий (тт.34-36). Во второй гравюре триольный ритм судьбы у малого барабана в 3-м и 7-м тактах заглушается блестящей звонкостью труб, и в 9-м и 46-59 тактах в яркой плотной фактуре общего оркестрового звучания тоже не очень заметен. Симптоматично, однако, что сначала (3, 7, 9 такты) тема судьбы в партии малого барабана неизменно сцепляется с другим ритмическим рисунком у труб, а затем и валторн. Это восьмая и две шестнадцатые, которые образуют ведущий ритм в первой теме шествия «Санчо-губернатора» и единственный остигатный – в первой теме скачки «Кавалькады», создавая эффект неотвратимо надвигающейся трагедии. В «Санчо-губернаторе» есть и второй ритмический символ судьбы: четверть с точкой и две шестнадцатые. Острота этого ритма, впервые появившегося в секвенционной цепочке первой гравюры (8-10 такты), сглаживалась и темпом (*molto sostenuto*), и слабой динамикой (*piano*, *dolce*). В середине второй гравюры эта ритмическая фигура трижды провозглашается трубами уже с бодро-насмешливой интонацией (50, 52, 54 тт.), но, что важно, на фоне триольного ритма судьбы у барабана (46-59 тт.). Причем, как только прекращается последнее проведение триольной ритмической фигуры рока в 59-м такте, тут же, в 60-м такте вступает пунктирный ритм судьбы. Причем теперь уже не как одноголосный мотив у труб, и это, кстати, еще один пример пародийного приема. Как одоголосная тема странствий в пятой гравюре «достигает» трезвучной формы проведения, так и пунктирный мотив судьбы во второй гравюре вырастает до полных мажорных трезвучий. Это «*c-e-g*» и «*es-g-b*» у большинства деревянных духовых, струнных и валторн (60 и 62 тт.). Затем опять у труб на *ff* в том же ритме звучит другая пара трезвучий: «*fis-ais-cis*» и «*a-cis-e*» (66 и 68 тт.). В «Кавалькаде» этот пунктирный ритм в коротком резком сигнале трубы на одном звуке «*b*» в первых двух тактах – уже символ «злого рока». Дальнейшее развертывание мелодической линии одноголосного сигнала трубы тоже идет только по аккордовым звукам (5-14 тт.). Неоднократно прорезая тему скачки на протяжении всей «Кавалькады» (35-36, 39, 66-67, 107-108, 112, 114 тт.), пунктирный ритм

судьбы подстегивает азарт погони. Триольный ритм судьбы завершает третью гравюру, непрерывно повторяясь в кульминационный момент на протяжении пяти тактов при усилении звучности до *ff*, у валторн, тромбонов, тубы, малого барабана и акцентировании каждого звука (.28-33 тт.). В начале пятой гравюры он возникает у барабана на *f* (4-7 тт.), затем в октавном изложении дважды проводится у валторн (13-14 тт.). После поэтического эпизода *Moderato* он уже тише звучит у барабана в 54-56 и 58-60 тактах, причем измельчающая: восьмые сменяются шестнадцатыми, а в 61-62 тактах впервые происходит «сбой» в его четкой ритмоформуле. В «Кавалькаде» триольный ритм судьбы вступает внезапно, в точке золотого сечения, после долгого нагнетания напряжения. В заключительной гравюре начавшееся было проведение темы странствий без перерыва, почти незаметно переходит в непрерывно пульсирующий звук «*a*» в триольном ритме судьбы. На этом затихающем, все медленнее повторяющемся (*ritenuto*, *diminuendo* от *p do ppp*) звуке у флейты с арфой ритм судьбы тянется на протяжении одиннадцати тактов до самого конца гравюры.

Вообще триольный ритм судьбы в «Дон Кихоте» предстает не столько как объективная, слепая внешняя сила, а как то, что внутренне присуще и самому герою. Зарождение мысли о странствиях, усилия по преодолению слабости плоти силой духа этот ритм «комментирует» вопросительными, грозными, скептическими репликами». Он оказывается единственным, что остаётся с героем до конца его жизни. Важен ещё один момент: в последней гравюре на границе 64-65 тактов у засурдиненной трубы (*p*, *solo*, *dolce*) возникает триоль восьмых на одном и том же звуке «*d*» с последующим скачком на квинту вверх. То есть, на звук «*a*», который тянется октавой ниже в партии флейты с арфой, истаивая на *diminuendo* до *ppp* как напоминание о первом появлении ритма судьбы в 6-7 тактах первой гравюры. Этот квинтовый скачок в ритме судьбы служит обрамлением странствий Дон Кихота: он предварял тему странствий у валторн за четыре такта до ее появления в первой гравюре, он же возникает спустя четыре такта после ее последнего звука в последней, восьмой гравюре. Но здесь он звучит иначе, чем при первом своем появлении – не вопросительно, а отрешённо, возвышенно. Возможно, преображенное звучание темы рока у засурдиненной трубы (темп «рыцарского призыва») на фоне того же ритма на одном звуке у флейты с арфой – это символы двух противоположных полюсов: конечного и бесконечного. Если преображенное звучание темы рока – символ легкого, свободного взлета ввысь, то тот же самый ритм на «горизонтали» одного долго замирающего звука – это медленное угасание жизни. Сквозное проведение ритма судьбы в «Дон Кихоте» невозможно счесть случайным или незначительным. Но особенно важно то, что в

двойственным смысловым значении этот ритм завершает произведение, ибо, исходя из финала, следует трактовать смысл произведения. Было ли это изначально задумано композитором или получилось случайно, но «Дон Кихот» начинается «в пространстве» романтического звучания, развивается как строго реалистический анализ, а завершается на метафизическом уровне. Художественное исследование автором внутреннего противоречия, собственной внутренней драмы, обнажило её роковой характер. Как художник модернистского плана, Караев обречён был и жить по принципам модерна с его идеями преодоления детерминизма, культура жертвенности, признания ценности личности только тогда, когда она продвигает в жизнь высокие идеи, расстрчивает себя для других, ставит прогресс, просвещение выше личных интересов и т.д. Осознание же обреченности действий по выправлению во внешнем мире того, что «по природе своей должно быть кривым», попытки начать щадить свои силы и нервы, начать беречь себя – всё это приходило в болезненное противоречие с самим предназначением, природными качествами Караева. В последние годы жизни он уже и музыку не мог писать, как заметил его сын Фарадж, не потому, что был болен, а наоборот: «Скорее – болел потому, что страдал от внутреннего разлада с самим собой (курсив мой. – Р.С.)...» (9).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Карагичева Л. Симфонические гравюры «Дон Кихот» (об одном аспекте трагического у Караева) // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М., 1978, //с. 266-314
2. <https://yenicag.ru/vospominaniya-doch-qaragareva-taki/>
3. Григорий Козинцев. Из писем к Кара Караеву // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания //с.70-72
4. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве: Монографическое исследование. М., 1993, 288с.
5. Гинзбург Л. Соприкосновение с глубоко человеческим и светлым искусством // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. с.115-117
6. Абасова Э. Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева. Аз.гос.изд-во, Баку, 1965, 43 с.

Но для великого художника его жизнь является также одним из главных инструментов изучения мира. Поэтому караевский «Дон Кихот» – это не только опыт исследования внутренней проблемы автора, но и драма высоких идей, которые при попытке силой свободной воли личности воплотить их в жизнь отражаются в мире тщеславия, лицемерия и жестокости как в кривом зеркале пародии: всё извращается, всё воплощается «с точностью до наоборот». Неслучайно и в чисто конструктивном плане караевский «Дон Кихот» представляет собой стремление силовой дуги романтического, сквозного монотематического развития («Странствия») преодолеть сопротивление традиционной классической схемы симфонического цикла, в которую укладываются гравюры второго уровня (№№ 2, 4, 6, 7). Ведь вторая гравюра – это как бы некоторая аллюзия на сонатное аллегро, с ярким вступлением интрадного характера, типичным сопоставлением двух контрастных тем: энергичной, маршеобразной (C dur), кстати, начинающейся, как и тема странствий, с 12 такта, и более мягкой, кантиленной (A dur). Четвертая гравюра – ещё более явная аллюзия на медленную лирическую вторую часть цикла (Andante), шестая – на его третью часть с той разницей, что вместо Менуэта здесь Пavana, и наконец, седьмая – на традиционный быстрый финал. Л.А.Мазель, наверно, сказал бы, что это ещё один пример художественного открытия.

7. <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poef7.htm/> / Тынъянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977
8. Виттенштейн Л. Логико-философский трактат - Ruthenia.ru  
[www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_01/1999\\_1\\_07.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_07.htm)
9. [http://www.karaev.net/t\\_int\\_musacad1.html](http://www.karaev.net/t_int_musacad1.html)  
Фотография
1. Кара Караев. Дон Кихот. Симфонические гравюры. Партитура. Москва, 1974. Советский композитор. 75 с.
- Кара Караев. Don Kixot. Simfonik qravuyuralar. Fortepiano üçün köçürmə Fərəc Qarayevindir. Bakı, Azərbaycan Dövlət neşriyyatı. 1964, 30s.

## Qara Qarayevin «Don Kixot» simfonik qravuyularının məna səviyyələri haqqında

Məlum olduğu kimi, musiqişünaslığın aktual hermenevtika məsələsi musiqi əsərinin semantik məzmunu diqqətin konsentrasiyasıdır. Hazırkı məqalədə müəllif bu səviyyələri Qara Qarayevin ən məşhur əsərlərindən birində aşkar etməyə, «Don Kixot» simfonik qravuyularında bəstəkar üçün aktual daxili problemın necə həll edildiyini anlamağa çalışır. Məqalədə, ilk dəfə olaraq, simfonik qravuyuların musiqi məzmununun parodiya səviyyəsi təhlil edilir və tale mövzusunun əhəmiyyətli dramaturji rolu aşkar edilir.

**Açar sözlər:** Qara Qarayev, «Don Kixot» simfonik qravuyuları, hermenevtika, məna səviyyəsi, semantik məzmunu, parodiya, tale mövzusu.