

**Рена САФРАЛИБЕКОВА**

## **ЗАГАДОЧНЫЙ НАРРАТИВ ОДНОГО БАЛЕТНОГО АДАЖИО**

### **Аннотация**

*В настоящей статье впервые подробно анализируется содержательно-смысловая сторона первого Адажио Айши и Бахрама из балета Кара Караева «Семь красавиц». Автор прослеживает развертывание музыки Адажио в свете системных признаков, нарративной техники такого литературного жанра как рассказ. Это позволяет выявить глубинный смысл этого произведения и предложить его новую трактовку.*

*Ключевые слова:* Кара Караев, Адажио, понимание, герменевтическая интерпретация, открытие, нарративная техника, рассказ.

### **Məqalənin adı: Bir balet Adajiosunun sirrli narrativi**

### **Xülasə**

*Təqdim olunan məqalədə ilk dəfə olaraq Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baletindən Ayşə və Bəhrəmin adajiosu məzmun-məna baxımından hərtərəfli təhlil olunur. Müəllif Adajioda musiqinin inkişafını ədəbi janr olan hekayənin narrativ texnikası, sistemli cəhətləri nöqtəyi-nəzərdən araşdırır. Bu da öz növbəsində əsərin dərin məzmununu üzə çıxardaraq onun yeni quruluşunu təqdim etməyə imkan yaradır.*

*Açar sözlər:* Qara Qarayev, adajio, anlama, germenevtik təvsiir, kəşf, narrativ texnika, hekayə.

**The title of the article: Mysterious Narrative of One Ballet Adagio****Annotation**

*This article is the first to analyze in detail the meaningful side of the first Adagio Aisha and Bahram from the ballet of Kara Karayev "Seven Beauties". The author traces the deployment of Adagio music in the light of systemic features, narrative techniques of such a literary genre as a story. This allows us to identify the deeper meaning of this work and propose a new interpretation of it, alternative to the prevailing one in musicology.*

**Keywords:** Kara Karaev, Adagio, understanding, hermeneutical interpretation, discovery, narrative technique, story.

*Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки, средств познания. Мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя»* **Б.М.Теплов**

Существуют, безусловно, музыкальные произведения, которые не нуждаются в истолковании смыслового значения. Они не предназначены для расшифровки смыслов, они созданы для переживания, для погружения в определенное чувство, состояние, ощущение, настроение... Но, начиная с Нового времени, музыкальный текст очень часто бывает в большой степени сформирован контекстом, то есть, внетекстовыми обстоятельствами. Такие музыкальные произведения на первом, то есть, самом поверхностном уровне восприятия, создают иногда обманчивое впечатление очевидного смысла. В действительности же они рассчитаны на определенные усилия со стороны слушателей для понимания своей значительной метафорической нагрузки, смысловой многоплановости содержания.

Впрочем, точнее, это даже не столько усилия, сколько довольно сложный синтез непосредственного эмоционального «вживания» в звучание музыки, ассоциативного мышления, профессиональных знаний, а также — всего жизненного опыта, включая прочитанные и осмысленные книги, картины, фильмы и т.д. И всё это — ради того самого важного момента какого-то озарения, когда вдруг происходит понимание того, **как**, на самом деле, произведение сделано, **и для чего** оно **именно так** сделано. Чувство, испытываемое в момент такого открытия, можно сравнить с реакцией известного режиссера Гора Вербински, который на замечание писателя Дмитрия Быкова, что в его фильме ужасов «Звонок» проводится мысль о гибельности масскульта, о той опасности, которую таят массмедиа, в восторге закричал: «Вы поняли, Вы поняли, Вы заметили!!» (1).

Для герменевтического исследования произведения Кара Караева — поистине идеальный объект. Как для личности Караева была характерна явная амбивалентность: при острой чувствительности и отзывчивости натуры — очень строгая сдержанность во внешних проявлениях и полная закрытость внутреннего мира, при ясном интеллекте научного склада — «постоянный поиск какого-то призрачного счастья» (2), — так и в его произведениях за эмоциональной выразительностью и тщательно продуманной формой часто скрыта многозначность смыслового плана. Очень важно и то обстоятельство, что среди всех азербайджанских композиторов-современников Кара Караев — самый «литературный». Не в том смысле, что в своем творчестве он чаще других обращался к произведениям писателей, поэтов разных времен и стран, хотя тут возникает искушение воскликнуть, подобно одному герою Ф.М.Достоевского — «а впрочем, и в этом смысле тоже!». Гораздо важнее другое. Если автор есть «принцип видения и оформления» (3, с166), и именно через индивидуальность автора в его произведении воплощается некая художественная идея, то для ее понимания необходим, в первую очередь, созвучный авторскому переживанию эмоционально-духовный отклик. Если же учёный заинтересован во всё более глубоком и полном познании, которое есть идеал науки, он будет стремиться рассматривать произведение и в более широком смысловом пространстве культуры, учитывая, в том числе, и высказывания самого композитора, и его современников о нем, и его заметки в записных книжках и т.д. То есть — будет стремиться не только понять тайные интенции автора, круг его интересов, предпочтений, не только «вжиться в другого», по Шлейермахеру (4), но и понять как автора, так и его произведения лучше, чем сам автор понимал и себя, и свои творения. Иными словами — он будет стремиться сделать своё собственное открытие. В случае с музыкой Караева это особенно интересно, поскольку она не только очень эмоциональна и при этом строго структурирована, но и содержит совсем неочевидные, тайные смыслы. Иногда же — вообще означает не то, что она по определению должна выражать и означать, когда всё не то, чем кажется, не то, чем названо, не то, чем должно быть, всё гораздо глубже и сложнее. Во многом, кстати, это обусловлено именно тем, что Кара Караев — действительно в очень большой степени «литературный» композитор.

Среди высказываний современников о Караеве есть очень интересное воспоминание его друга, Имрана Касумова. Однажды Караев забрал из его дачной библиотеки двухтомник Хемингуэя — перечитать перед сном. В одном из возвращённых через несколько дней томов писатель обнаружил исписанные очень мелким караевским почерком листки, заложенные на каждой странице рассказа «Снега Килиманджаро». Караев забыл вынуть из

книги эти листки, в которых он детально разобрал конструктивную схему рассказа, отметил все особенности его композиции, внутреннее развитие, движение образов, а также записал свои замечания о возможных подтекстах этого движения, варианты хода событий и т.д. «Так, делая свои выводы — на бумаге ли, мысленно ли, — Кара Караев читает всё, — пишет И.Касумов. — Так он, впрочем, относится не только к явлениям искусства, но и к явлениям жизни» (5, с.101-102). В одном из своих интервью Караев признался, что он планировал создать оперу «Снега Килиманджаро» с использованием современной техники, когда один и тот же герой показан в трех образах и все три образа могут встретиться одновременно. Один из них — «в момент совершения действия, когда он погибает от заражения крови. Другой — тот, каким он хотел быть, но не стал. Третий — каким он был в прошлом» (6, с.228). Караев, кстати, говорил, что именно Хемингуэй натолкнул его на эту интересную идею. «Но проблема оказалась столь трудной с точки зрения чисто технической, что я бросил работу. А ведь можно было бы это сделать» (там же).

Если так воспринимать литературное произведение — как способ расширения понимания, то есть, как ситуацию, провоцирующую собственное творчество, то в сознании «оседает» очень много конструктивных приёмов глубоко и всесторонне проанализированной литературы разных жанров. В частности — жанра рассказа, который, как и любой литературный жанр, имеет свои, вполне определённые, системные черты, свои особые законы композиции. Например, если жанр романа предполагает довольно широкий охват разных жизненных явлений, многих событий и героев, исторической панорамы, то повесть сосредотачивается на описании лишь одной конкретной истории, которая последовательно разворачивается как один из срезов жизни, одна ее грань. В отличие от них, хороший рассказ не ставит целью описание событий и действий. В нём обычно зашифрована некая тайная тема, он ставит перед читателем вопрос, предлагает разгадать какой-то неявный, скрытый смысл. Событийный ряд в нём часто представлен как метафора ситуации, смысл которой не осознаётся, но подсознательно ощущается как предупреждение о чём-то, чего еще нет, но может или должно случиться. Есть ещё два важных системных признака. Во-первых, содержание рассказа очень часто обретает мистический характер, то есть, в нём стирается чёткая грань между самой реальностью и её преломлением в подсознании героя. Вообще рассказ в том виде, как он представлен не только у Хемингуэя, но и у многих писателей XX века, похож на сон, который всегда требует истолкования. Как и сон, в котором сознание спит, а «работает» подсознание, рассказ лишен ясной, линейной логики. Ему, напротив, свойственна фрагментарность, очень неровный, эпизодичный характер нарратива, в нем несколько раз внезапно меняется эмоциональный «регистр

повествования», случаются «мотивные повторы». Во-вторых, по-настоящему интересный рассказ и завершается таким странным, непредсказуемым, парадоксальным образом, который заставляет читателя пережить своего рода шок, а иногда даже переосмыслить всё предыдущее повествование. Как и сон, рассказ обычно содержит три слоя: событийный, то есть, фабульный, смысловой и прогностический.

Яркий пример того, как эти системные черты рассказа отразились в музыке Кара Караева, представляет первое Адажио Айши и Бахрама из балета «Семь красавиц». Нарративная техника рассказа выдержана в нём просто идеально. Здесь есть все основные приёмы этого жанра. Не могу с уверенностью утверждать, что они были использованы композитором сознательно, но допускаю такую возможность. Чтобы понять, что Караев «хотел сказать» этим Адажио и что оно, в действительности, означает, нужно не только глубокое вживание в эту музыку, но и тщательный анализ ее содержательно-смысловой структуры, в результате которого обнаруживается полное расхождение эмоционально-смыслового, прогностического слоёв — с формально-фабульным. Ведь, если, согласно либретто, в первом Адажио шах Бахрам признаётся в любви Айше, и она признаётся ему в ответном чувстве, то почему тогда это Адажио открывается не светлой, трепетно-восторженной мелодией, а очень тяжело тянущимся звучанием валторны? Почему вообще вся музыка Адажио пронизана интонациями мучительной скорби? Очевидно, содержательно-смысловое пространство музыки не очень соответствует ситуации, заявленной в либретто. Но в музыковедческой и даже в учебной литературе это Адажио трактуется как «рисующее расцветающую любовь героев» (7, с.110). Возможно, такая трактовка не в последнюю очередь объясняется проблематичностью понимания сложного содержания музыки, если оно очень хорошо «закамуфлировано» и жанровой топикой, и ладовой «принадлежностью», и другими устойчивыми «знаками» из разряда теоретических параметров...

Действительно, вот есть первый важный «знак»: жанр. Балетное Адажио — это традиционный жанр любовного дуэта героя и героини. Мелодия здесь, безусловно, стремится в верхний, более светлый регистр, а глубоко взволнованное пение скрипок доводится до экстатичного в лучших традициях любовной лирики П.И.Чайковского. Ладовая «окраска» Адажио тоже как бы знаковая. Даже если это не **C dur**, то есть, светлая, в принципе, тональность (к тому же ещё и «возведённая» Прокофьевым в «статус» любовно-лирической), а, как доказывают некоторые наши музыковеды, лад раст, то ведь этот лад, по определению Узеира Гаджибейли, вызывает чувство бодрости и мужества, что в этом Адажио никак невозможно ощутить (8). Стоит, однако, вспомнить, что ведь и сам

Караев, сетуя на повальное увлечение наших музыковедов непременно «выудить» из музыкального «озера» мелкие приметы внешней национальной определённости стиля композитора, которые, в сущности, ничего не решают» (6, с.220), говорил, что даже в ранних своих сочинениях он предпочитал использовать только полиладовые элементы, и что поэтому никогда нельзя утверждать, что его сочинения написаны в каком-то одном конкретном ладу (там же, с.223). Действительно, как бодрость и мужество этому Адажио совершенно не свойственны, так и до мажорная «светлота» существует здесь не иначе, как в сплаве с мучительно-скорбной интонацией. Если не ориентироваться на привычные априорные установки, а вдуматься в смысл «алгоритма», в смысл всего развёртывания музыки, то придётся признать, что первое Адажио действительно ставит перед нами даже не один, и не два, а сразу несколько вопросов. Почему, например, в этом любовном дуэте ощущаются оттенки самых разных чувств и состояний, не поддающихся объяснению в свете фабульной ситуации? Что означает в контексте сцены взаимного объяснения в любви драматичный срыв звучания всего оркестра в момент кульминации (31т.)? Что означают эти странные «провалы», эти резкие переключения из отчаянно-страстной устремленности ввысь, к свету — в мрачный регистр повествования (19-21 и 31-32 тт.)? Почему, наконец, этот любовный дуэт не фантастических, а реальных героев завершается таким завораживающим, таинственным, как бы «зависающим в воздухе» звучанием, которое явно «выпадает» из всей предшествующей атмосферы Адажио, сдвигая ее из области глубоких переживаний в сферу фантастической призрачности (46-47 тт.)? Само возникновение этих вопросов ведет к осознанию, что музыка Адажио отнюдь не является выражением внешней фабульной ситуации.

Прежде всего, очень симптоматично, что с самого начала создаётся атмосфера даже не сна, а как бы предсонного состояния. Обратите внимание на вступление, на это арпеджированное **C dur**-ное тоническое трезвучие, которое у арфы, скрипок и альтов звучит очень успокаивающе и даже как бы убаюкивающе. Эти восемь раз повторенные аккорды и по регистровому расположению, и по темпу, а особенно – по ритму и мелодическому движению верхнего голоса от основного тона («с») к терции («е») и обратно, – очень напоминают глубокие, долгие выдохи и более короткие вдохи. То есть — дыхание человека, погружающегося в сон. Затем вступает валторна, которая начинает так же сонно-медленно и довольно тяжело тянуть звуки мелодии вверх в том же ритме по самым близким интервалам – секундам, к тому же в очень узком диапазоне **тритона** (!), уменьшённой квинты: от «**h**» малой октавы до «**f**» первой. Причём, едва дотянувшись до этого «**f**», мелодия сразу же сворачивается в нисходящей секвенции и спускается даже ещё

ниже исходного звука. Это ощущение сновидческой атмосферы длится в довольно долгом, тяжелом развертывании *solo* валторны на фоне остигатного сопровождения струнных вплоть до 11 такта (ц.1), где происходит первое резкое переключение «регистра повествования». Мелодию валторны вдруг активно перехватывают скрипки и альты, сразу переводящие это лениво-сонное «повествование» в гораздо более оживленное, более просветленное, а также эмоционально, фактурно и темброво более насыщенное, благодаря подключению деревянных духовых. Мелодическая волна поднимается в более высокий регистр на динамике от *piano* до *forte* к «с» четвертой октавы у скрипок в 14 такте и плавно спадает к 18 такту. Затем, как это бывает обычно во сне или в хорошем рассказе, внезапно случается необъяснимо-странный провал в сферу омраченности и оцепенения (тт.19-21). Но тут же, начиная с 22 такта, мелодия у скрипок, альтов и присоединяющихся к ним духовых при мощном нагнетании напряжения, возрастании и темпа, и динамики устремляется к кульминационной точке оркестрового *tutti* на *sff.* С 27 такта, однако, атмосфера музыки сильно омрачается вторжением зловещего, знакового звучания **трех тромбонов и тубы (!)**. В 29 такте уже трубы властно выхватывают мелодию у струнных, которые в напряжённом тремоло как бы застывают на звуке «g». В момент кульминации, на пике напряжения вдруг происходит — совершенно непредсказуемый и необъяснимый в дуэте, где герои просто признаются друг другу в любви! — драматичный срыв звучания оркестра (31т.). Затем обессиленно спадающий на *subito piano* одинокий пунктирный ход кларнета, переходящий к бас-кларнету (тт.31-32), вновь переключает регистр повествования в атмосферу мрачной оцепенелости... Возобновление начальных нежных аккордов арфы и более умиротворенного звучания мелодии у скрипки в сопровождении арфы и валторны (тт.37-45), казалось бы, ведет уже к спокойному завершению. Но тут Караев вдруг снова резко переключает регистр «повествования»! Абсолютно ничто не предвещало этого внезапного «вклинивания» в музыку Адажио странных, завораживающих звуков — *pizzicato* скрипок и *staccato* флейт и челесты (тт.46-47) — ровными «каплями» восьмых «спадающих» по звукам уменьшённого и двух малых септаккордов. Этот внезапный резкий сдвиг вызывает если не шок, то, во всяком случае, удивление: «Что это было?». Причём, после этого сдвига, переключающего музыку Адажио в совершенно иную сферу, невольно ассоциирующуюся со сказочными сценами Н.А.Римского-Корсакова, завершают дуэт всё те же, очень нежные, мягкие, убаюкивающие аккорды арфы, которые его и открывали, — правда, на этот раз уже без поддержки скрипок и альтов. В целом создается впечатление, что этому номеру балета гораздо больше подошло бы название «Сон Айши». Кстати, характерная «сновидческая» конструкция Адажио обнаруживается и в ещё одной очень важной композиционной

особенности: общая ситуация и смысл его неясны и странно противоречивы, зато детали — предельно точны и конкретны.

Но почему же всё-таки это Адажио так загадочно построено? (Я, конечно, не имею в виду простую трехчастную форму, в которой оно написано). Как понять, что «хотел сказать» автор? Вот американский физик и философ Дуглас Хофштадтер в книге «Гёдель, Эшер, Бах» пишет, что осознание изоморфизма порождает понимание (9). Это означает, что любое явление можно глубоко и целостно понять только **в сравнении** его с другим, но подобным, сходным явлением. Действительно ценные открытия и совершают ведь именно те ученые, которые стремятся понять саму суть, глубинные, тайные, важные значения музыкального произведения при помощи ассоциативных процессов. Лично мне музыка этого Адажио — не по силе эмоциональной выразительности, конечно, а по драматургическому построению, по «последовательности событий», по общей тягостной атмосфере при устремлённости к свету, и в особенности — по этому странному фантазмагорическому завершению — напоминает описание сна героини в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь» (10). Постараюсь очень кратко пересказать его. Героиня и её любимый заблудились в окутанном туманом, густом и темном лесу, и он говорит: «Так мало времени остаётся для другой жизни. Надо делать то, что волнует воистину, но до этой другой жизни надо стремиться изо всех сил дойти, доползти, докарабкаться». А у неё сжималось сердце, было тяжело идти, но впереди мерещился свет, и казалось, что там начинается прекрасная другая жизнь. Вдруг невдалеке возникает забор, и перед ним на скамье сидят люди. Влюблённые подходят, спрашивают, как выйти из леса к шоссе, к остановке автобуса. Им отвечают, что здесь вообще нет и не было никакого шоссе. Резкий обрыв надежды, растерянность... Но тут одна женщина встает, отводит их в сторону и тихо говорит: «Эти люди ничего не знают, они больные. Это клиника для душевнобольных. Я знаю короткую дорогу, я вас проведу». Обнадёженные, они следуют за ней. Наконец она останавливается перед маленьким лесным болотцем, на берегу которого растёт густая осока и, указывая на это болото и эту осоку, говорит: «Вот ваше шоссе и вот ваш автобус». То есть, происходит резкий сдвиг из сравнительно реалистичной атмосферы событий в какую-то абсолютно сюрреалистичную, фантазмагорическую ситуацию. Неслучайно за шесть тактов до завершения и в караевском Адажио происходит такой же **внезапный сдвиг**, неожиданный поворот из сферы очень глубоких переживаний в область какой-то недоброй сказочно-фантастической призрачности. Караев тоже как бы говорит своей музыкой: «Вот ваше Адажио, вот ваш любовный дуэт, вот ваш До мажор, или, если хотите, вот ваш раст».



Вот вопреки — и фабульной ситуации, и формальной жанровой, и светлой ладовой «принадлежности», и этой то трепетно-нежной, то отчаянно-страстной устремленности мелодии в более светлый регистр, и этим убаюкивающим арпеджированным аккордам арфы — вопреки всему этому музыка первого Адажио **не выражает** растущее чувство взаимной любви! Напротив, она наполнена тяжелым предчувствием трагедии, она предвещает смерть Айши, изгнание Бахрама. Неслучайно **первый же** звук мелодии — вклинивающийся в тоническое трезвучие C dur'a вводный звук «h» на сильной доле создаёт столь неприятно поражающий слух звуковой дискомфорт, который очень трудно объяснить в свете фабульной ситуации.

Некоторые азербайджанские музыковеды, кстати, отметили это непривычное для слуха диссонирование. Л.В.Карагичева, например, пишет: «первая же интонация темы Адажио как бы “отравлена” функционально чужеродным звуком (“h” на сильном времени в тоническом трезвучии C dur») (11, с.109). И.В.Абезгауз тоже замечает, что этот явно диссонирующий звук создаёт эффект «только что созданной и уже разрушенной опоры», (12, с.189). Но **почему** же не задаться вопросом: а **для чего** композитору с **самого начала** любовного дуэта понадобился именно такой эффект? Разве это не странно, что первая же интонация в сцене взаимного признания героев в любви и «отравлена», и создаёт впечатление «разрушенной опоры»?

Вообще, конечно, симптоматично, что первое Адажио характеризуется музыковедом так странно и противоречиво: «доверчивое и робкое, наполненное ликованием и счастьем, но омрачаемое предчувствием беды» (11, с.108). Это поразительно: ведь музыковед уже признал, что **первично** в Адажио как раз ощущение «отравленности», то есть с самого начала даётся именно «предчувствие беды», так что не может идти речь о наполненности музыки чувствами ликования и счастья, лишь иногда слегка омрачаемых этим предчувствием беды, здесь есть вполне чёткая исходная позиция композитора! Тем более, что далее музыковед отмечает, что «чужеродными звуками “отравлены” и почти самые последние такты Адажио» (11, с.110). То есть, автор признаёт, что и в начале Адажио есть «предчувствие беды», и завершение, как оказывается, ничуть не отраднее! Слова же о какой-то «доверчивости, робкости, ликования и счастье» в этой музыке, где «гибкие смены и оттенки ведущего (какого именно? — Р.С.) настроения» (11, с.110), лучше вообще не комментировать.

О том, что в этой музыке явственнее всего ощущаются страдание и скорбь, написали непрофессионалы, то есть, те, кто не пытался как-то «подогнать» описание анализируемой музыки под сценическую ситуацию, а просто **переживал** эту музыку очень

непосредственно, чьё понимание не было зашорено никаким априорным знанием, а было открыто самой её сути. И большая часть комментариев под одним из видеороликов этого Адажио на Youtube (13) выдержаны примерно в одном и том же эмоциональном ключе... Особенно характерен комментарий, оставленный года два назад девушкой, которая явно понятия не имеет о том, что это Адажио — не какое-то отдельное произведение, а фрагмент из балета, что эта музыка звучит в момент объяснения героев во взаимной любви. Но она очень глубоко вжилась в эту музыку, ощутила её полную созвучность своим собственным переживаниям, впечатлениям, мыслям в минуты личного горя. Текст её комментария на азербайджанском языке довольно большой, так что я приведу только первую фразу: «Это произведение напоминает похоронную процессию...» (13). И я не могу не признать, что эта фраза и вообще весь этот комментарий в гораздо большей степени созвучны образно-эмоциональной атмосфере всей музыки Адажио, чем характеристика её музыковедами как картины «роста восторженного, захватывающего чувства героев» (7, с.110), к тому же ещё и наполненной «ликованием и счастьем» (11, с.108).

Проблема понимания и, тем более, истолкования музыковедами таких сложноорганизованных — именно в содержательно-смысловом отношении — музыкальных произведений в том, что «философия музыки и эстетика музыки [...] требуют осознания своей собственной методологии, учитывающей их гуманитарную и, более того, герменевтическую природу. Эти дисциплины пока представляют наименее сформированный слой науки о музыке» (14, с.6). Это, по сути, означает, что философия и эстетика музыки требуют не только более широкого подхода, но и нетрадиционного, творческого мышления, и именно по этой причине этот слой науки о музыке до сих пор наименее освоен учёными.

### Литература

1. <https://mybook.ru/author/dmitrij-bykov/lekciya-charli-protiv-chaplina/>
2. <https://yenicag.ru/vospominaniya-doch-gara-garaeva-taki/>
3. Бахтин. М.М. Эстетика словесного творчества М.: Искусство, 1979
4. [http://www.historibibliot.ru/publ/33\\_osnovnye\\_principy\\_obshej\\_germenevtiki\\_f\\_shleje\\_rmakhera/23-1-0-3803](http://www.historibibliot.ru/publ/33_osnovnye_principy_obshej_germenevtiki_f_shleje_rmakhera/23-1-0-3803)
5. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. /Редактор-составитель Карагичева Л.В., Сов.композитор. 1978. 463с.
6. Интервью с Кара Караевым// Qara Qarayev – 100. Sənətin yolları. Məqalələr toplusu. Tərtibçi-redaktor Nəsirova K.Y. Bakı, 2019. с. 219-229

7. Касимова С., Багиров Н. Азербайджанская советская музыкальная литература. Баку, 1986. 261 с.
8. [http://www.anl.az/el/musiqi\\_edebiyati/kitab/2013/1957-316.pdf](http://www.anl.az/el/musiqi_edebiyati/kitab/2013/1957-316.pdf)
9. <https://www.litmir.me/br/?b=138924>
10. [https://royallib.com/book/trifonov\\_yuriy/drugaya\\_gizn.html](https://royallib.com/book/trifonov_yuriy/drugaya_gizn.html)
11. Карагичева Л.В. Кара Караев. М., 1960
12. Абезгауз И.В. О гармоническом языке Кара Караева//Музыка и современность. Вып. V. М., 1967, с.159-209
13. <https://www.youtube.com/watch?v=F0zHXx3NUIs>
14. Зенкин К.В. О некоторых методологических особенностях изучения музыки: по следам трудов русских ученых. Журнал Общества теории музыки. № 5. 2014/1 [с.6.](#)

### **Нотография**

Кара Караев. Адажио //Сюита из балета «Семь красавиц» для большого симфонического оркестра. Партитура. Баку, 1960, с.32-37 (всего 122с.) ([http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev\\_7\\_gozel\\_partitura.pdf](http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev_7_gozel_partitura.pdf))