UNUDULMUŞ ŞEDEVRİN BƏRPASI: FƏRHƏNG HÜSEYNOVUN "KODAYU" OPERASINDA SİMFONİK TƏFƏKKÜR VƏ QÜRBƏT MÖVZUSU

RƏHİMOVA Nərmin İman qızı
AMK, II kurs magistr
E-mail: nerodan01@gmail.com
ORCID: 0009-0007-2621-8744

ƏLİYEVA Ülkər Sabir qızı
Sənətşünaslıq doktoru, professor
E-mail: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.19-34

Xülasə: *Məqalədə Fərhəng Hüseynovun "Kodayu" operasındakı unikal dramaturji xətt və kompozisiya arxitekturası araşdırılır. Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid sənədli Yapon kəşfiyyat hesabatı ("Hokusai Bunraku") ilə operanın librettosu arasında müqayisəli təhlil aparılaraq, bəstəkarın "selektiv dramaturgiya" prosesi işıqlandırılır. Xüsusilə, opera kanonunda ilk real yapon "Romeo və Cülyetta" arxetipini yaratmaq məqsədilə Sofiya obrazının struktura bədii ixtira kimi daxil edilməsi tədqiq olunur. Bundan əlavə, uvertüra, "Dənizçilərin mahnısı" və mərkəzi "Sevgi dueti" də daxil olmaqla, partituranın daxili funksiyaları musiqişünaslıq prizmasından təhlil edilir və üç mədəni musiqi sinesteziyasının nadir nümunəsi deşifrə olunur. Tədqiqat nəticəsində F.Hüseynovun Azərbaycan muğamlarının (Bayatı-Şiraz, Şur, Segah, Hümayun) üfüqi, mikrotonal mahiyyətini, Yapon "Ma" (sükut) estetikasının minimalist metodu və XX əsr rus simfonizmi ilə necə sintez etdiyi nümayiş etdirilir.*

Açar sözlər: *Fərhəng Hüseynov, Kodayu operası, Azərbaycan muğamı, yapon Ma estetikası, mədəniyyətlərarası sintez, selektiv dramaturgiya*

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЗАБЫТОГО ШЕДЕВРА: СИМФОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ТЕМА ИЗГНАНИЯ В ОПЕРЕ ФАРХАНГА ГУСЕЙНОВА «КОДАЮ»

РАГИМОВА Нармин Иман
АНК, II курс магистр
Азербайджанской Национальной Консерватории

АЛИЕВА Улькар Сабир
Доктор искусствоведения, профессор
Азербайджанской Национальной Консерватории

Аннотация: *В статье исследуются уникальная драматургическая идентичность и композиционная архитектоника транснациональной большой оперы*

Фарханга Гусейнова «Кодаю». Путем проведения сравнительного анализа между сугубо документальным отчетом японской разведки 1794 года авторства Кацурагавы Хосю («Хокусай Мунряку») и либретто оперы, в исследовании освещается процесс «селективной драматургии» Гусейнова. В частности, рассматривается структурное введение вымышленного персонажа Софии, позволившее автору смоделировать первый подлинный архетип японских «Ромео и Джульетты» в оперном каноне. Посредством исчерпывающего музыковедческого анализа автографов партитуры – включая Увертюру, «Песню моряков» и центральный Любовный дуэт – в статье расшифровывается редкий феномен трикультурной музыкальной синестезии. В конечном итоге исследование демонстрирует, как Гусейнов органично синтезирует горизонтальную микротональность азербайджанских мугамных ладов (Баяты-Шираз, Шур, Сегях, Хумаюн), пространственный минимализм японской эстетики «Ма» (выразительная пауза/тишина) и русской симфонизм XX века.

Ключевые слова: *Фарханг Гусейнов, опера «Кодаю», азербайджанский мугам, японская эстетика «Ма», кросс-культурный синтез, селективная драматургия*

RESTORATION OF A FORGOTTEN MASTERPIECE: SYMPHONIC THINKING AND THE THEME OF EXILE IN FARHANG HUSEYNOV’S OPERA “KODAYU’

RAHIMOVA Narmin İman
Azerbaijan National Conservatory, II nd - year Master’s student

ALIYEVA Ulkar Sabir
Doctor of Art Studies, Professor

Abstract: *This article investigates the unique dramaturgical identity and compositional architecture of Farhang Huseynov’s transnational grand opera, Kodayu. By executing a comparative analysis between Katsuragawa Hoshū’s clinical 1794 Japanese intelligence report (Hokusai Monryaku) and the opera's libretto, the study illuminates Huseynov’s process of "Selective Dramaturgy," particularly through the structural invention of the character Sophie to engineer the first genuine Japanese "Romeo and Juliet" archetype. Furthermore, through an exhaustive musicological autopsy of the autograph score sheets-including the Overture, "Sailors' Song," and the central Love Duet-this paper deciphers a rare phenomenon of tri-cultural musical synesthesia. Ultimately, the research demonstrates how Huseynov seamlessly synthesizes the horizontal, microtonality of Azerbaijani muğam modes (Bayatı-Şiraz, Shur, Segah, Humayun), the spatial minimalism of Japanese Ma (expressive pause/silence) aesthetics, and 20th-century Russian symphonism.*

Keywords: *Farhang Huseynov, Kodayu Opera, Azerbaijani Muğam, Japanese Ma Aesthetics, Cross-Cultural Synthesis, Selective Dramaturgy*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova.

Tarix yaradıcı insanları yaddaşa özünəməxsus şəkildə salır. O, sənətkarları müəyyən sahələrə ayırır – birini fizik, digərini skripkaçı, üçüncüsünü isə teatr hekayəçisi adlandırır. Lakin əsl bədii ustalıq həmişə bu cür sərhədləri aşaraq elmin, mənəviyyatın və incəsənətin kəsişdiyi azad məkanlarda mövcud olur. Müasir qloballaşma şəraitində müxtəlif mədəniyyətlərin birbaşa dialoqunu quran transmilli əsərlərin, xüsusən də Fərhəng Hüseynovun opera irsinin tədqiqi akademik aktuallıq kəsb edir. Qlobal səviyyədə böyük uğurlar qazanmış, lakin vətənində az araşdırılmış bu bəstəkarın sənət laboratoriyasını işıqlandırmaq müasir Azərbaycan musiqişünaslığının təxirəsalınmaz vəzifələrindən biridir. Operanın strukturuna tarixi hadisələrin necə daxil olduğunu anlamaq üçün, ilk növbədə, səsi sadəcə akustik fenomen kimi deyil, transsendental bəşəri həqiqətlərin daşıyıcısı kimi qəbul edən bir bəstəkarın daxili yaradıcılıq laboratoriyasına nəzər salmaq lazımdır. Müasir musiqi tarixini dərindən dərk etmək üçün Fərhəng Hüseynovun bədii aləminə daxil olmaq, onun yaradıcılıq kimliyində violin ifaçılığının mütləq virtuozluğu və monumental musiqi teatrının psixoloji dərinliyi arasında qurulan nadir körpünü görmək zəruridir. Bu mürəkkəb bədii sistemin daxili qanunauyğunluqlarını aşkar etmək məqsədilə tədqiqatın metodoloji bazası hərtərəfli və fənlərarası sistem üzərində qurulmuşdur. Məqalədə tarixi arxiv sənədlərinin opera dramına çevrilməsini izləmək üçün tarixi-müqayisəli təhlil, avtoqraf partituraların elmi deşifrəsi üçün musiqi-analitik metod, bəstəkarın irsinin müasir cəmiyyətdəki yerini empirik diaqnostika etmək üçün isə kəmiyyət sosioloji sorğu metodlarından kompleks şəkildə istifadə edilmişdir.

F.Hüseynov sadəcə mövcud teatr ssenarilərini xoş melodiyalarla bəzəyən bəstəkarlardan deyildi. O, melodiya bəstələməklə yanaşı, insan əzabının daxili ağırlığını hesablayan və onu simfonik quruluşa çevirən bir sənətkar idi. F.Hüseynov nadir ikili bədii şüura malik idi: o, dünyanı həm simfonistin dəqiq struktur intizamı, həm də ifaçı-instrumentalistə xas çevik bir duyumla qəbul edirdi. Onun üçün hər hansı bir söz, tarixi hadisə yaxud gizli bir insani duyğu heç vaxt statik deyildi. O, görünməyən bəşəri hissləri dərin bir musiqi dilinə çevirmək fitrətinə malik idi. Bu xüsusiyyət onun kosmik və simfonik anlayışların kəsişdiyi, sinestetik xarakter daşıyan unikal ailə mühitindən qaynaqlanırdı. Bakının ziyalı bir ailəsində dünyaya göz açan F.Hüseynovun idrak dünyası maraqlı bir paradiqma üzərində qurulmuşdu. Atası ömrünü kosmosun sonsuz, səssiz boşluqlarını öyrənməyə həsr edən, astrofizika sahəsinin qabaqcıl alimlərindən biri, anası isə əksinə, insani, emosional duyğuların qoruyucusu idi. Bu unikal kəsişmədə böyüyən gənc Fərhəngdə nadir bədii sinesteziya formalaşmışdı. Başqalarının sadə notlar eşitdiyi məkanda o, kainatın həndəsi cazibə qüvvəsini hiss edirdi. Atasının ulduzlarda riyazi koordinatları gördüyü yerdə Fərhəng Azərbaycan muğamının makrotonal trayektoriyalarını sezir, daxilən yaşayırdı. Kosmik miqyas ilə insani yaxınlığın bu sintezi onun gələcək bəstəkarlıq üslubunun əsas onurğasına çevrildi.

Bu özünəməxsus fənlərarası tərbiyə F.Hüseynovun yaradıcılıq irsində zaman, məkan və insan tənhalığı anlayışlarına olan dərin marağını izah edir. O, YUNESKO-nun Beynəlxalq Müsabiqəsində nüfuzlu ikinci yerə layiq görülən monumental simfonik əsərlərini bəstələyərkən, yaxud Antuan de Sent-Ekzüperinin “Balaca şahzadə” əsəri əsasında eyniadlı operasını yazarkən sadəcə musiqi yaratmırdı; o, yad üfüqlərdə dolaşan qərib bir ruhun tənhalığını səs lövhələri ilə təsvir edirdi.

F.Hüseynovun istedadı tezliklə sovet akademik dairələrinin də diqqətini çəkdi. O, P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasına qəbul edilərək əfsanəvi skripkaçı, professor Leonid Koqanın sinfində ifaçılıq sirlərinə yiyələndi, eyni zamanda dahi Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin rəhbərliyi altında bəstəkarlıq fəaliyyətini inkişaf etdirdi. Q.Qarayevin sinfi sadəcə təqlid yeri deyil, tələbələrə Qərbi Avropanın sərt, struktur polifoniyasını Şərqin üfüqi, improvizasiyalı mənəvi nəfəsi ilə birləşdirməyi öyrədən intellektual bir məktəb idi. F.Hüseynov bu təhsili dərindən mənimsəyərək onu bədii silaha çevirdi. Violin mexanikasını insan mənliyinin və tarixi taleyin soyuq görünməzliyini araşdıran fəlsəfi bir vasitəyə çevirmək bacarığı F.Hüseynova beynəlxalq şöhrət qazandırdı. O, YUNESKO-nun Beynəlxalq Müsabiqəsinin laureatı, Birləşmiş Millətlər Təşkilatının “Sülh Zirvəsi” mükafatçısı oldu; kamera əsərləri və konsertləri Tokionun tarixi salonlarından Avropanın möhtəşəm səhnələrinə qədər geniş əks-səda doğurdu. Bununla belə, bu diqqətəlayiq qlobal uğur acı bir daxili paradoksa söykənir. Müasir mədəni mənzərə çərçivəsində 302 respondent arasında apardığımız sosioloji diaqnostikaya görə, yerli ziyalı auditoriyanın 46%-i F.Hüseynovun adından və yaradıcılığından tamamilə xəbərsizdir. Bu statistik göstərici sadəcə akademik bir nöqsan deyil, dərin mədəni fakt kimi bütün həyatını vətəninin ruhunu qlobal mədəniyyət xəritəsinə köçürməyə həsr edən bir sənətkar ilə müasir yerli auditoriya arasındakı qopmanı ortaya qoyur.

Məhz bu kontekstdə təqdim olunan tədqiqatın elmi yeniliyi Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq bəstəkarın nəşr olunmamış ilk operası - “Balaca şahzadə”nin əlyazmasının təqdim edilməsində və səsləndirilməmiş musiqi nümunəsinin eyniadlı əsər ilə üzvi əlaqələndirilməsindədir. Həmçinin, partitura əsasında “Kodayu” operasının hərtərəfli analitik və dramaturji təhlilinin aparılması, eyni zamanda operanın əsaslandığı rəsmi kəşfiyyat əsərinin tam analizi ilə müəyyən edilir. Bu transmilli şah əsərin konseptual təməlinin bəstəkarın yaradıcılıq təkamülündəki ilkin mərhələ – “Balaca Şahzadə” operasının fəlsəfi-akustik modelinin prizmasından araşdırılması ilə müəyyən edilir. Tədqiqatda F.Hüseynovun Antuan de Sent-Ekzüperinin fəlsəfi metaforalarını mürəkkəb modal strukturlara çevirmək metodologiyası, həmçinin onillik tarixi sənədli materialı sıx və dinamik opera janrına sıxışdırmaq üçün müraciət etdiyi “selektiv dramaturgiya” mexanizmləri, həmçinin operada ilk real yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini formalaşdırmaq məqsədilə Sofiya obrazının struktura bədii ixtira kimi inteqrasiya

edilməsi elmi şəkildə əsaslandırılır. Bundan əlavə, operanın partiturasında üfüqi Azərbaycan muğam sisteminin, yapon "Ma" estetikasının və XX əsr rus simfonik teatr xüsusiyyətlərinin qovuşmasından yaranan musiqi sinesteziyası ilk dəfə olaraq nəzəri tədqiqat müstəvisinə çıxarılır.

F.Hüseynovun irsini öyrənmək, onun musiqisinin canlı, nəfəs alan bir orqanizm olduğunu anlamaq deməkdir. Keçmişin soyuq arxivlərindən bəşəri nəbzi tapmaq istəyi, bu alovlu ehtiyac onu zamanla ənənəvi konsert janrlarından uzaqlaşdıraraq beynəlxalq operanın rəqabətli və mürəkkəb dünyasına gətirdi. Simfonik və kamera janrlarından musiqi teatrına keçid, bəstəkarın insan səsi ilə orkestr partiturası arasındakı əlaqəni necə konseptuallaşdırdığını izləmək baxımından dərin yaradıcılıq təkamülünün göstəricisidir. F.Hüseynov üçün opera heç vaxt mühafizəkar bir muzey eksponatı, yaxud vokal nümayişi üçün vasitə olmamışdır. Əksinə, o, musiqi səhnəsinə geniş, yüksək həssaslığa malik psixoloji bir laboratoriya kimi yanaşırdı. Onun fikrincə, səhnə əsəri, yəni humanizm konsepsiyası, tarixi, siyasi və ya mifik taleyin burulğanında sıxılıb qalan tənha fərdin daxili, görünməz mənəvi böhranlarını orkestr polifoniyasının gücü ilə üzə çıxaran canlı bir sistem olmalı idi. Bu fəlsəfi yanaşma bəstəkarın ədəbi mənbələrə münasibətində də aydın görünür. O, mətnin hərfi musiqi illüstrasiyası kimi verilən ənənəvi metodunu tamamilə rədd edirdi. İstər modernist təmsil, istərsə də qədim tarixi dastan olsun, səhnə üçün hər hansı bir süjeti uyğunlaşdırarkən F.Hüseynov xarici, epizodik xətləri kənarlaşdırır, personajların daxili psixoloji funksionallığını mərkəzə çəkirdi. Onun şah əsəri olan "Kodayu" operasının mürəkkəb dramatik mexanizmini anlamaq üçün öncə bəstəkarın musiqili teatr laboratoriyasının iki əsas sütununa – Antuan de Sent-Ekzüperinin "Balaca şahzadə" əsərinin və monumental tarixi faciəni əks etdirən "Kraliça Aba" baletinə nəzər salmalıyıq.

"Balaca şahzadə" əsərinin opera adaptasiyasında F.Hüseynov uşaq nağıllarına xas şıltaq, səthi təsvirləri kənara qoyaraq, Sent-Ekzüperi fəlsəfəsinin gizli cərəyanlarına – mütləq tənhalıq və kosmik təcrid hissinə diqqət yetirmişdir. Uşaqlıq evindən miras qalan "kosmik sinesteziya"ya əsaslanan bəstəkar Şahzadənin səyahətini planetlərarası gəzinti kimi deyil, emosional sürgün vəziyyətindən keçən dərin psixoloji miqrasiya kimi təsvir etmişdir. Orkestrin bu təcridi necə əks etdirdiyinə baxsaq görərik ki, bəstəkar orkestrin isti, rahatlıq verən orta registrini ixtisar edərək Şahzadənin kövrək, duru səsini çelesta, arfa və vibratosuz simli fakturaların hakim olduğu qorxunc, yüksək tezlikli akustik mənzərə üzərində saxlayır. Bu, səssiz məkan boşluqlarını səs vasitəsilə vizuallaşdırmağın parlaq nümunəsi, F.Hüseynovun fiziki məsafəni daxili psixoloji təcrübəyə çevirmək məharətinin sübutu idi. O, dərindən inanırdı ki, bəstəkarın əsl çağırışı lokal, konyunktur təbliğatla məşğul olmaq deyil, bəşəriyyətin fundamental ağrıları – sürgün, mənəvi köçkünlük, müharibə və sülh axtarışı ilə mübarizə aparmaqdır. Onun yaradıcılıq əqidəsi öz sözləri ilə belə ifadə olunurdu: "*Mən həmişə yüksək ideallara və məqsədlərə xidmət edən, dinləyici qəlbinin dərinliyinə birbaşa yol*

tapan əsərlər yazmağa çalışmışam” (Heydərova, 2014: 14). Bu, romantik bir iddia deyil, bədii prinsip idi. Qarabağ münaqişəsinin dəhşətləri vətəninə fəlakətlər gətirdiyi zaman belə F.Hüseynov mücərrəd bədiiliyə sığınmadı. O, Roma-Katolik kilsəsinin çoxəsrlik liturgiya strukturuna müraciət edərək sarsıdıcı “*Stabat Mater*” (1998) əsərini bəstələdi. Perqolezidən Verdiyə qədər böyük sənətkarların müraciət etdiyi müqəddəs latın mətnini saxlayan bəstəkar radikal bir struktur qurdu: əsəri çoxhissəli silsiləyə bölmək əvəzinə, onu tək, fasiləsiz, gərgin dramatik bir qövsə sıxışdırdı. Bu struktur konsentrasiyası vasitəsilə o, çarmıx önündə ağlayan Məryəmin obrazını müharibədə övladlarını itirmiş, yas tutan Azərbaycan şəhid analarının canlı, müasir abidəsinə çevirdi. Onun bu universal nəbzi tutmaq qabiliyyəti qədim Anadolunun tarixi mənzərəsinə səyahət edərək, antik hekayə əsasında yaranmış ilk balet “Kraliça Aba” əsərini bəstələdikdə bir daha təsdiq olundu. Olba krallığının xarabalıqlarına heyran qalan F.Hüseynov uşaq səmimiyyəti ilə qeyd edirdi: “*Bu, iyirmi və ya iki yüz il əvvəl baş verməyib, iki min il əvvəl baş verib! Amma Abanın gəzdiyi o vadiyə gedə, həmin daşlara toxuna bilərsiniz. Bu, inanılmaz bir hissdir!*” (Heydərova, 2014: 28).

Əgər “Balaca şahzadə” əsəri F.Hüseynova daxili tənhalıq musiqisini mükəmməlləşdirməyə imkan vermişdisə, qədim imperiyaların fonunda cərəyan edən “Kraliça Aba” baleti suverenliyin faciəvi dəyəri və dövlətin yaşaması naminə şəxsi insani duyğuların qurban verilməsi haqqında dərin bir düşüncədir. Burada F.Hüseynov Q.Qarayev məktəbində cilaladığı polifoniyanın monumental gücünü ortaya qoymuşdur. Partitura ağır, sarsılmaz şaquli harmonik bloklar və dövlət mexanizminin boğucu təbiətini simvolizə edən aqressiv xromatik polifoniya üzərində qurulmuşdur. Kraliçanın fərdi səsi daim bu orkestr monolitlərinə qarşı mübarizə aparır və tarixin təkərləri altında mənən sıxılan insanın akustik reallığını əks etdirir.

Keçmişin daşlarına can vermək, soyuq abidələri canlandırmaq ehtiyacı F.Hüseynovu son nəticədə özünün ən iddialı transmilli layihəsinə doğru yönəltdi. Onun musiqi körpüləri quran sənətkar kimi şöhrəti artıq Qafqaz hüdudlarını aşaraq beynəlxalq birliyin diqqətini cəlb etmişdi. Birləşmiş Millətlər Təşkilatı onun doqquz hissəli nəhəng mədəniyyətlərarası simfoniyası olan “Yer üzündə sülh olsun” əsərini yüksək qiymətləndirərək F.Hüseynova rəsmi olaraq “Sülh Zirvəsi” mükafatını təqdim etdi. BMT nümayəndəsi Kazio Suqapuama bəstəkara ünvanladığı təbrik məktubunda yazırdı: “*Əsəriniz təkcə parlaq və dərin deyil, həm də musiqi istedadının sülh işinə verdiyi gözəl bir töhfədir... inanırıq ki, tamamlanmış bu möhtəşəm əsər dünyanın bir çox yerində ifa olunacaq və çoxsaylı dinləyicilərin rəğbətini qazanacaq*” (Abdullayeva, 2009: 18). Məhz bu əsərlər vasitəsilə F.Hüseynovun musiqili teatr sahəsindəki bədii kimliyi yetkinlik mərhələsinə çatdı. O, kosmosda dolaşan tənha ruhun musiqisini və siyasi vəzifə qəfəsinə salınmış dəmir iradəli monarxın daxili dünyasını necə təsvir etməyin yollarını tapmışdı. Artıq bəstəkarın son bədii zirvəsi üçün zəmin hazır idi və F.Hüseynov öz zəngin yaradıcılıq arsenalına müraciət edərək fundamental transmilli əsərini ərsəyə gətirdi.

"Kodayu" operasının yaranması XX əsrin sonu musiqi teatrı tarixinin ən intellektual və diplomatik baxımdan qeyri-adi səhifələrindən biridir. Bu layihə sıravi, yerli teatr repertuarından deyil, dövlət səviyyəli mədəni diplomatiyanın, beynəlxalq korporativ himayədarlığın və bəstəkarın tükənməz yaradıcılıq marağının kəsişməsindən doğmuşdu. Əsərin meydana gəlməsi tarixi hadisədir: F.Hüseynov musiqi tarixində sırf yapon tarixi süjetinə əsaslanan irihəcmli opera yazmaq üçün Yaponiya tərəfindən rəsmi sifariş alan ilk xarici bəstəkar oldu. Bu unikal mədəniyyətlərarası layihənin təşəbbüskarı və katalizatoru yapon musiqiçisi və iş adamı, sonradan operanın ideya və ssenari müəllifi olan Eyko Aoki idi. 1990-cı illərin əvvəllərində Yaponiya mədəni mübadilə vasitəsilə öz qlobal kimliyini yenidən formalaşdırmağa çalışarkən, Aoki Yaponiya, Rusiya və Qərb arasındakı mürəkkəb, tarixən ziddiyyətli münasibətləri yaxınlaşdıracaq iddialı bir sənət layihəsi planlaşdırırdı. O, Şərq modal sistemini dərindən başa düşən, eyni zamanda monumental Qərbi Avropa simfonik ənənəsinə mükəmməl bələd olan bir bəstəkar axtarırdı. Beynəlxalq diplomatik tövsiyələr və yaradıcılıq axtarışları nəticəsində Aokinin fondu F.Hüseynovu kəşf etdi və Q.Qarayevin bu istedadlı tələbəsində layihəni idarə etmək üçün zəruri olan "iki mədəniyyətli musiqi səlisliyini" gördü. F.Hüseynovun Yaponiya ilə əlaqələri tezliklə rəsmi müqavilə çərçivəsindən çıxaraq dərin daxili, mənəvi ehtirasa çevrildi. Bəstəkar yaradıcılıq prosesinə hazırlıq məqsədilə uzun müddət Tokio və Kiotoda yaşadı, ənənəvi Yapon "Noh" və "Kabuki" teatrlarının yüksək intizamlı məkan akustikasını öyrənərək ciddi mədəni immersiya (mühitə daxilolma) prosesindən keçdi. O, yapon incəsənətinin minimalist strukturuna – kətan üzərindəki tək bir fırça zərbəsinin, yaxud bambuk fleytasının ("*şakuhachi*") tək bir səsinin bütöv bir ömrün psixoloji yükünü daşıya bilmək qüdrətinə heyran qalmışdı. Bu təcrübə F.Hüseynovun səs lüğətini kökündən genişləndirdi və onu yapon estetikasının struktur, riyazi sükutu (pauzası) ilə Azərbaycan muğamının ekstatik, improvizasiyalı nəfəsi arasında birbaşa akustik sintez axtarmağa sövq etdi.

Bu gərgin əməyin kulminasiya nöqtəsi olaraq, 1993-cü ildə F.Hüseynov operanın musiqisini tamamladı. Dünya premyerası Tokionun aparıcı mədəniyyət qurumları və beynəlxalq opera truppalarının birgə layihəsi kimi nəhəng monumental miqyasda reallaşdı. Opera ətrafında qlobal bir ansambl toplanmışdı: yapon prodüser qrupu, Qərbi Avropa və Rusiya vokalçıları və ənənəvi opera ifaçılığının sərhədlərini aşmağa yönəlmiş orkestr heyəti. Premyera beynəlxalq mətbuatda böyük bir uğur kimi işıqlandırıldı, xarici tənqidçilər Qafqazdan olan bəstəkarın yapon milli xarakterinə xas daxili dözümünü (stoizmi) necə belə dərindən əks etdirə bilməsinə heyrətlərini gizlətmirdilər.

Lakin bu beynəlxalq uğurun arxasında tədqiqatımızın mərkəzində duran ağrılı paradoksu da qeyd etməliyik. Tokiodan Moskvaya qədər mədəniyyətlərarası humanizmin simvoli kimi qəbul edilən bu monumental əsər bəstəkarın öz vətəninin aktiv mədəni yaddaşından demək olar ki, kənarda qalmışdır. Azərbaycan bəs-

təkarlıq məktəbinin bu nadir incisi xarici korporasiyalar tərəfindən səhnələşdirilmiş, qeydə alınmış və arxivləşdirilib, qlobal musiqişünaslıqda silinməz iz qoymuşdur. Bakıda isə əsər hələ də geniş şəkildə ifa olunmadan və tam nəşr edilmədən, əlyazma vərəqlərində səssizcə öz tarixi qayıdışını (repatriasiyasını) gözləyir.

“Kodayu” əsərinin dramaturji kimliyini tam qiymətləndirmək üçün quru arxiv sənədlərinin opera mühitinə keçərkən məruz qaldığı radikal struktur transformasiyasını təhlil etmək lazımdır. Libretto üçün əsas ədəbi mənbə kimi unikal bir tarixi sənəd götürülmüşdür: Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ildə tərtib etdiyi on bir cildlik “Hokusai Bunraku” əlyazması, “Şimal sularda səfər barədə qısa xəbərlər” (Краткие новости о путешествиях в северных водах). Bu mətn heç vaxt bədii əsər, psixoloji gündəlik, yaxud poetik roman məqsədilə yazılmamışdı. O, mahiyyət etibarilə Tokuqava Şoqunatı üçün hazırlanmış məxfi dövlət kəşfiyyat hesabatı idi. Orijinal əlyazmada kapitan Daikokuya Kodayu və 1782-ci ildə Sakit okeanda fəlakətli fırtınaya düşərək Aleut adalarına çıxan, yeddi ay dənizdə sükansız qalan “Şinşo-maru” ticarət gəmisi heyətinin on illik ağır sınaqları sənədləşdirilmişdi. Şoqunun rəsmi həkimi və alimi olan Hoşu, vətənə qayıdan Kodayu ilə müsahibələr apararaq Sibir coğrafiyasını, Rusiya imperiyasının inzibati strukturunu, dənizdə sağ qalma şəraitini və imperatriça II Yekaterinanın saray adətlərini kataloqlaşdırmışdı. Mətnin dili olduqca rəsmi və obyektivdir. Burada sağ qalan insanlara ekzistensial qəhrəmanlar kimi deyil, sadəcə dəyərli kəşfiyyat daşıyıcıları kimi yanaşılır.

F.Hüseynov və libretto müəllifi bu sənədə nəzərən monumental opera ərsəyə gətirmək üçün mütləq “Mətnlərarası Transmutasiya” (yenidən yaratma) prosesini həyata keçirməli olduqlarını dərk edirdilər. Onlar Hoşunun rəsmi hesabatındakı sətiraltı məqamları görməli, gəmi qəzasına uğrayanların yazılmamış daxili psixoloji travmalarını üzə çıxarmalı idilər. Opera yüzlərlə səhifəlik coğrafi təsvirləri, inzibati xırdalıqları və logistik qeydləri kənara qoyaraq sanki tək bir bəşəri suala fokuslanır: İnsan öz doğma mədəniyyət mühitindən zorla qoparıldıqda və çoxillik coğrafi boşluqda asılı qaldıqda nə baş verir?

Tarixi sənədlə F.Hüseynovun opera partiturası arasındakı ən radikal, bədii fərq Sofiya obrazının struktura daxil edilməsidir. “Hokusai Monryaku”nun orijinal arxivlərində Kodayunun İrkutskda keçirdiyi uzunmüddətli mühacirət dövründə hər hansı romantik əlaqədən, qadağan olunmuş mədəniyyətlərarası sevgidən bəhs edilmir. F.Hüseynov librettoya süni şəkildə Sofiya obrazını daxil etməklə hekayəni quru tarixi xronikadan mədəniyyətlərarası faciə səviyyəsinə qaldırmış və qlobal opera sənətində ilk yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini yaratmışdır. Bundan əlavə, opera hadisələrin final fəlsəfəsini də dəyişir. Tarixi hesabat Yaponiyaya qayıdışı hüquqi və siyasi mübarizənin uğurlu sonu kimi təqdim etdiyi halda, F.Hüseynovun musiqisi bu qayıdışı mütləq ekzistensial faciə kimi mənalandırır. Arxiv mətndə Kodayunun ev dustaqlığına qaytarılması və Şoqunat tərəfindən informator kimi qəbul edilməsi sadəcə fakt kimi qeyd olunur. Opera isə bu məlu-

matı yüksək sənət müstəvisinə keçirərək Kodayunun vətənə qayıtmasının, əslində, yad ölkədəki fiziki sürgündən öz qapalı vətənindəki daha dağıdıcı mənəvi sürgünə keçid olduğunu nümayiş etdirir.

"Kodayu"nun daxili dramaturji strukturunu təhlil etmək "Seçmə Personaj Polifoniyası" adlandırıla bilən bir sistemə daxil olmaq deməkdir. F.Hüseynov və librettoçu səhnəni sadəcə tarixi şəxsiyyətlərlə doldurmaq yolunu seçməmiş, real insanları ümumiləşdirilmiş bəşəri, psixoloji arxetiplərə çevirmişlər. "Şinşo-maru" gəmisindəki on yeddi dənizçidən ibarət geniş heyətin hekayəsini yığcamlaşdıran opera, insan dramını yüksək dərəcədə fokuslanmış daxili kameraya çevirir. Səhnədəki hər bir personaj müəyyən bir dramaturji vektor kimi çıxış edərək baş qəhrəmanın mədəni və mənəvi kimliyinin sərhədlərini sınağa çəkir.

Bu dramaturji şəbəkənin mərkəzində Kapitan Daikokuya Kodayu (Bariton) və Sofiya (Soprano) arasındakı münasibət dayanır. F.Hüseynovun konsepsiyasında bu iki personaj sadəcə bir-birinə aşiq olan fərdlər deyil, ortaq insani tezlik tapmağa çalışan iki tam fərqli sivilizasiyanın canlı simvollarıdır. Kodayu obrazı dərin, stoik bir xarakterlə işlənmişdir. O, əyilməz şərəf hissi və əcdadlardan gələn vəzifə borcu ilə, hər cür itkilərə rəğbət bəsləmədən doğma torpağına qayıtmağa çalışır. O, sanki özündə Yapon milli xarakterinin fundamental xüsusiyyətlərini – vətənə sarsılmaz bağlılığı təcəssüm etdirir. Onun vokal registri olan bariton, xarici imperiyanın xaotik axınlarına müqavimət göstərərək operanın ideya-emosional lövbəri rolunu oynayır.

Əksinə, operanın ən böyük dramaturji yeniliyi olan Sofiya mədəni assimilyasiyanın cazibədar və ecazkar bir nümunəsi kimi çıxış edir. O, Qərb cəmiyyətinin romantik istiliyini, gərgin emosionallığını və rahatlığını təmsil edir. Onun ucalan soprano səsi Kodayuya mühacirətin ağır axtarışlarından qurtulmaq imkanı vəd edir, ona Rusiya İmperiyası daxilində yeni bir yuva, yeni bir dil və təhlükəsiz həyat təklif edir. Bəstəkar özünün qeyd etdiyi "İlk Yapon Romeo və Cülyettası" arxetipini yaratdıqda Şekspirin eyni şəhərdə yaşayan və qan düşməni olan iki ailənin övladlarından fərqli olaraq, Kodayu ilə Sofiyanı böyük geosiyasi və fəlsəfi uçurum ayırır. Onların qadağan olunmuş bu sevgisi operanın gərginlik mühərrikinə çevrilir. Sofiyanın varlığı Kodayunu ağır bir daxili seçimlə üz-üzə qoyur: vətən borcunu yerinə yetirmək üçün o, ürəyini paralamalı, Sibir boşluğunda onun ruhunu dərindən anlayan yeganə insanı tərk etməlidir. Bu mərkəzi romantik oxu əhatə edən ikinci dərəcəli arxetiplər süjetin xarici makro-qüvvələrini təmsil edir. Yapon dənizçilərinin kollektiv obrazı antik faciələrdəki xor kimi fəaliyyət göstərərək, sonsuz Sibir coğrafiyasında yox olmağın ibtidai qorxusunu ifadə edir. Qarşı tərəfdə isə şaquli dövlət hakimiyyətinin monolit təcəssümü olan imperatriça II Yekaterinanın fiquru dayanır. Yekaterina Kodayuya əzab çəkən bir insan kimi deyil, imperiya maraqları və böyük diplomatik strategiya çərçivəsində manipulyasiya edilə biləcək ekzotik bir subyekt kimi yanaşır.

F.Hüseynov personajları bu sərt həndəsi iyerarxiyada yerləşdirməklə hər monoloqun, hər ariyanın və hər duetin böyük simvolik fəlsəfi yük daşımasını təmin etmişdir. Səhnə qlobal dünyanın kiçik bir modelinə (mikrokosmosuna) çevrilir. Burada fərdi insan qəlbinin kövrək istəkləri imperiya idarəçiliyinin sarsılmaz çarxları tərəfindən sistematik şəkildə əzilir və yenidən formalaşdırılır. “Kodayu” operasının partiturasını təhlil etmək müasir bəstəkarlıq tarixində nadir hallarda rast gələn üçmədəniyyətli musiqi sinesteziyası fenomeninə şahidlik etmək deməkdir. F.Hüseynov bu transmilli layihəyə yanaşarkən ekzotik xalq melodiyalarını standart Qərbi Avropa orkestr şablonuna bəsit şəkildə yapışdırmaq yolunu seçməmişdir. Əksinə, o, üç fərqli musiqi sivilizasiyasının daxili, genetik struktur kodlarını olduqca mürəkkəb simfonik dilə inteqrasiya edə bilmişdir.

Süjet xətti I pərdədə açılır; burada yaşamaq uğrunda mübarizə və yad dünyaların ilk təması göstərilir. Amçitkanın kimsəsiz sahillərində cərəyan edən birinci səhnə gəmi qəzasına uğrayanların ölümdən xilas olduqları zaman keçirdikləri rahatlıq və sevinci əks etdirir. F.Hüseynov bu səhnədə Kodayunun öz adamlarını Yaponiyaya qaytarmaq üçün verdiyi müqəddəs vədi musiqi dili ilə ifadə edir. Bu ümidli atmosfer dördillik mühacirət itkilərinin aşkarlandığı daha qaranlıq bir mühitə – Amçitka körpüsündəki ikinci səhnəyə keçir.

II pərdədə kompozisiya diqqətini Sibir həyatının çətinliklərinə və qadağan olunmuş emosional bağların yaranmasına yönəldir. İrkutskda təbiətşünas Laksmanın evində cərəyan edən birinci səhnə məişət hərarəti və intellektual ünsiyyət anını təqdim edir. Məhz burada dramatik xətt şəxsi müstəviyə keçir, Kodayu Yaponiyaya olan sarsılmaz borcu ilə Laksmanın qızı Sofiyaya bəslədiyi sevgi arasında qalır. F.Hüseynov bu daxili münaqişəni musiqinin iki ürək arasındakı mədəni uçurumu aradan qaldırmalı olduğu məşhur “Sevgi dueti” vasitəsilə parlaq şəkildə əks etdirir. Lakin İrkutsk ətrafındakı ikinci səhnədə sürgünün amansız reallığı yenidən özünü büruzə verir.

Operanın emosional və estetik kulminasiya nöqtəsi III Pərdədə baş tutur. Burada kompozisiya sərt ucqardan dəbdəbəli hakimiyyət mərkəzinə adlayır. Birinci səhnə bizi Sankt-Peterburqdakı saraya – imperiya əzəməti və yüksək diplomatiyanın hökm sürdüyü məkana aparır. Burada Kodayu nəhayət II Yekaterina ilə görüşür. Bəstəkar ona sarayın soyuq mərmər divarları ilə Yaponiyanın incə xatirələri arasında lirik körpü rolunu oynayan “Uzaq albalı çiçəkləri ölkəsi” adlı geniş, təsirli ariya bəxş edir.

Final hissəsi olan IV Pərdə dramı geri dönmədən öncəki ilkin nöqtəyə qaytarmaqla struktur dövrəsini tamamlayır. Oxot dənizinə baxan limanda cərəyan edən birinci səhnədə kompozisiya sanki “bu uzun səyahətin bədəli” üzərində dayanır. Kodayu burada Sofiya ilə, həmçinin pravoslavlığı qəbul edərək Rusiyada qalmağı seçən Şinzo kimi digər heyət üzvləri ilə ürəkdağlayan şəkildə vidalaşır. F.Hüseynov burada kimliyin parçalanması ideyasını vurğulayır. Gəmi sahildən uzaqlaşarkən dostların limanda əyilməsi ikiyə bölünmüş bir həyatın vizual və

ağrılı simvoluna çevrilir. Yaponiyadakı son səhnə isə xoşbəxtlik hissi vəd etmir. Qəhrəman kimi qarşılanmaq əvəzinə, Kodayu öz dövlətinin soyuq, yad münasibəti və təcridolunma siyasəti ilə üzləşir.

Operanın memarlığı Azərbaycan muğamının modal strukturundakı nəfəs, ənənəvi yapon ifaçılıq estetikasının daxili sükutu ("Ma") və ustadı Q.Qarayevdən əxz etdiyi XX əsr rus simfonik məktəbinin dramaturji gücü üzərində qurulmuşdur. Partituranın mühüm seqmentlərini dəyərləndirməklə bu akustik sintezin dramatik təzyiq altında necə fəaliyyət göstərdiyini müəyyən edə bilərik. Uvertüra bütün operanın struktur və fəlsəfi modeli (mikrokosmosu) rolunu oynayaraq dinləyicini personajların dünyasının daxili parçalanması ilə tanış edir. İlkin mərhələdə F.Hüseynov Azərbaycanın "Bayatı-Şiraz" muğamının, həsrət, melanxoliya və uzaq sevgi ifadə edən məqamının nostalji konturlarına əsaslanan sabitlik qurur. Lakin musiqi inkişaf etdikcə bu modal təhlükəsizlik hissi Sakit okean fırtınasının fiziki təzahürləri ilə kökündən sarsılır. Burada F.Hüseynov parlaq ritmik və harmonik dəyişiklik reallaşdırır. Sabit, proqnozlaşdırılan dəniz dalğalarının nəbzi asimmetrik ölçülər və sinkopalı bölmələr tərəfindən pozulur. Bu ritmik qeyri-sabitlik birbaşa ənənəvi yapon musiqisinə – xüsusilə "Taiko" nağaralarının partlayıcı zərbələrinə əsaslanır, lakin Avropa üslublu nəfəs və mis alətləri qrupu vasitəsilə ifa olunur. Bu not düzülüşü intizamlı bir vahimə hissi, təbiətin qəzəbi ilə insanın stoik qarşıdurmasını yaradır.

Eyni zamanda, "Bayatı-Şiraz" melodiyasının üfüqi axını şaquli xromatik gərginliyin şiddətli təzyiqinə məruz qalır. F.Hüseynov mis və simli alətlər qrupunda kiçik saniyələri, böyük septimaları və həll olunmamış tritonları üst-üstə yığmağa başlayır. Bu texnika monumental rus simfonik məktəbinin (Şostakoviç yaradıcılığına xas) izlərini əks etdirərək sarsılmaz "səs divarı" ucaldır. Violin ifaçısı kimi F.Hüseynov simli alətlər qrupundan yüksək texniki çeviklik tələb edir, onları nəhəng orkestr dalğası ilə tək insan səsi arasında birləşdirici toxuma rolunu oynayan sürətli tremolo və aqressiv qlissandoları ifa etməyə yönəldir.

Uvertüranın yekun hissəsində kodaya doğru bu simfonik mexanizm qəfil emosional eniş yaşayır. Polifoniya sıxlığı dağılmağa başlayır və simli alətlər aşağı registrin pedal nöqtəsinə enir. Burada bəstəkar yapon "Ma" (sükutun və boşluğun ifadə gücü) konsepsiyasını böyük ustalıqla tətbiq edir. Musiqi fakturası seyrəlir, arfanın qırıq notları və çelestanın kristallik trelləri fırtınadan sonrakı soyuq su damcıları təəssüratını yaradır. Əsas bayatı-şiraz motivi tamamilə parçalanmış şəkildə geri qayıdır və hümayun məqamının pillələrinə əsaslanan solo qoboyun qısa mikrotonal "ah-naləsinə" çevrilir. F.Hüseynov rahat, qələbə dolu Kadensiyadan imtina edir. Uvertüra psixoloji gərginlikdə asılı qalan açıq uclu, dissonans akkordla bitir. Musiqi tamaşaçıya personajların yuvasının əbədi olaraq itirildiyini və Rusiya İmperiyasının soyuq, yad mühitinin onları səssizcə gözlədiyini xəbər verir. Uvertüranın bu kosmik süqutundan sonra, I pərdənin ilk səhnəsi "Ballada: Çin dənizçilərinin mahnısı" (*Хор японских моряков*) ilə açılır və sağ qalanların

Aleut adalarının donmuş, kimsəsiz sahilləri ilə qarşılaşdığı ilk anı təsvir edir. Bu hissədə F.Hüseynov nəhəng orkestr gurultusundan uzaqlaşaraq kollektiv dənizçi mahnısını dərin psixoloji monoloqa çevirir.

Xorun vokal xətti mədəniyyətlərarası uyğunlaşma baxımından ustad dərsi sayıla bilər. F.Hüseynov melodiyanı Azərbaycanın segah və zabul-segah məqamının ifadəli intonasiyaları üzərində qurur. Şərq musiqi fəlsəfəsində segah nəcib kədər, həsrət və mənəvi nisgil üçün ən unikal ifadə vasitəsidir. Bəstəkar bu spesifik melodik strukturu rus və yapon dillərində oxuyan yapon dənizçilərinin partiyasına yerləşdirməklə qeyri-adi bir transkultural körpü yaradır. Vokal quruluş ifaçılardan axıcı *legato* texnikası tələb edir, müğənnilər ənənəvi muğam ifaçılığına xas mikrotonal xalları (zəngulələri) təqlid etmək üçün saitləri xüsusi elastikliklə uzatmalıdırlar. Bu üfüqi vokal mərsiyənin altında orkestr fonu ağac nəfəsli alətlərdə pentatonik səs düzümünün elementlərindən istifadə etməklə dənizçilərin milli kimliyini qoruyur. Müşayiət ənənəvi yapon “Minyo” (dənizçi xalq mahnıları) janrını xatırladan sadə, təkrarlanan yelləncək hərəkəti ilə irəliləyir. Burada kəskin opera sıçrayışları yoxdur, melodiya Şərq təmkini ilə hərəkət edir. Lakin F.Hüseynov müşayiət harmoniyasına soyuq rus simfonik fakturasını daxil etməklə bu xalq mahnısı atmosferini tamamilə dəyişir. Faqot və kontrabasların aşağı registri boğucu pedal notu təmin edir, yuxarı violinlər isə *pizzicato* və *sul tasto* (klaviaturada ifa) fakturası ilə Arktika küləyinin fiziki təsirini oyadır. Ballada irəlilədikcə ritm qəfil sinkopalarla kəsilir ki, bu da dənizçilərin fiziki və əsəbi yorğunluğunu simvolizə edir. Əsər uzun, əzablı bir *morendo* (sönmə) ilə bitir və insan səsi Sibir mənzərəsinin səssiz, donmuş boşluğunda əriyib yox olur.

I pərdənin quruluş dönüş nöqtəsi Kapitan Kodayunun mərkəzi ariyası olan “Nəhayət ki, xoşbəxtliyi əldə etdik...” vasitəsilə 2-ci səhnənin kulminasiyasında baş verir. Ariyanın süjet konteksti böyük bir rahatlıq anını əks etdirir: kapitan yerli hakimiyyətlə uğurlu danışıqlar aparıb və heyət xilas olunub. Bununla belə, F.Hüseynovun musiqisi orkestrin şaquli strukturundan istifadə edərək bədii təzad (ironiya) yaradır: onların fiziki xilası, əslində, mənəvi əsarətlərinin başlanğıcıdır.

Ariya *Moderato* (♩ = 76) tempində başlayır; bariton səs segah məqamının sabit, nəcib gedişləri vasitəsilə şükranlıq duyğusunu ifadə etməyə çalışır. Vokal ifadə genişdir və bəstəkarın lirik xətlərə verdiyi dəyəri göstərir. Lakin Kodayu “xoşbəxtlik” (*счастье*) sözünü tələffüz etdikdə, üfüqi melodiya qəfil modal mutasiyaya uğrayır: segah məqamından çıxaraq dərin ekzistensial düşüncə, şübhə və daxili münaqişəni simvolizə edən şurun sıx, axtarış intonasiyalarına qərq olur. Kapitanın yapon kimliyi daxili ziddiyyətlə parçalanmağa başlayır. F.Hüseynov sabit pentatonik strukturu aradan qaldıraraq onu çevik metrik dəyişmələrlə əvəz edir. Kodayunun vokal girişi ardıcıl olaraq zəif və qeyri-sabit hissələrə düşməklə təngnəfəslik və narahatlıq hissi yaradır. O, daxili kompasını itirmiş peşəkar kapitandır. Musiqi onun Şərq vokal üslubunu Qərb metrik sistemin sərt şəbəkəsi ilə toqquşduraraq bu çaşqınlığı vizuallaşdırır. Bəstəkar müşayiəti D.Şostakoviç

və Q.Qarayev irsinin izlərini daşıyan sıx xromatik simli alətlər və səssiz mis nəfəsli fiqurlarla zirvəyə qaldırır. Aşağı registrin simli alətləri baritonun melodiyasına qarşı daxili sürtünmə yaradan aqressiv, kəsici bir sinkopanı saxlayır. Ariya final kodasına keçdikdə vokal xətti yuxarı registrə doğru sıçrayış edərək Mahurun parlaq, ümidli notlarına yönəlir, lakin qəfil itki və dönməzliyi əks etdirən məqamın, hümayunun qaranlıq, ağır intervallarına çökür. Orkestr yekunda major qətnaməsi təklif etmir, əksinə, alçaq tonda pıçıldayan üçton dissonansına enərək *pppppp* dinamikasında yox olur. Ariya Kodayunu fiziki cəhətdən xilas edilmiş, lakin səs baxımından yad bir imperiyanın dəmir cazibə qəfəsinə salınmış vəziyyətdə saxlayır.

Operanın bədii və emosional zirvəsi II pərdənin 1-ci səhnəsinin sonundakı monumental "Sevgi dueti"dir (*Дуэт Софии и Кодаю*). Bu səhnə F.Hüseynovun "seçmə dramaturgiya" prinsipinin ən parlaq təzahürüdür. Mətn təhlilindən bəlli olduğu kimi, "Hokusai Monryaku" sənədləri Kodayunun İrkutskdakı həyatında hər hansı bir sevgi macərasının olması barədə məlumat vermir. F.Hüseynov quru rəsmi hesabatı yüksək bəşəri faciəyə çevirmək üçün Sofiya obrazını yaratmış və bu sivilizasiyalararası qarşıdurmanı polifonik vokal yazı xüsusiyyətləri ilə həll etmişdir.

Partiturada polimodal polyarizasiya (çoxməqamlı qütbləşmə) fenomeni müşahidə olunur. Sofiyanın soprano partiyası P.İ.Çaykovski və S.Raxmaninovun son romantik rus opera məktəbindən qaynaqlanan, zəngin Avropa *cantabile* lirizmi ilə xarakterizə olunur və sol minor / re minor tonallıq sisteminə söykənir. Kodayunun baritonu ona cavab verdikdə isə o, struktur olaraq bu Avropa tonal məkanına daxil olmamağa çalışır, müqavimət göstərir. Onun partiyası orkestri və vokal xəttini Azərbaycanın "Bayatı-Şiraz" muğamının mikrotonal pillələrinə doğru çəkir. Səslərin şaquli kəsişməsi klassik Avropa operasındakı sadə tersiya və ya oktavalarla deyil, həll olunmamış kiçik sekundalar, böyük septimalar və ifadəli kvartalarla toqquşur. İki personaj səhnədə fiziki olaraq qucaqlaşsalar da, musiqi səviyyəsində iki fərqli sivilizasiyanın dramatik dialoqu gedir.

F.Hüseynovun violin ifaçılığı təcrübəsi onların dialoqunu müşayiət edən mürəkkəb simli kontrapunktda aydın görünür. Solo violinin virtuoz səs düzümü Sofiyanın ucalan soprano xətləri ətrafında həzin bir əks-melodiya toxuyur. Lakin bu ehtiraslı qarşılaşmanın mərkəzində belə bəstəkar yapon "Ma" konsepsiyasını ustalıqla tətbiq edir. Qəfildən sıx simli faktura susur, səslər arfanın tək notu, yaxud çelestanın təcrid olunmuş zərbəsi üzərində asılı qalır. Bu struktur boşluğu (pauza) tamaşaçıya xatırladır ki, onların sevgisi böyük geosiyasi uçurumun üzərində qurulmuş kövrək, müvəqqəti bir sığınacaqdır.

Duetin son mərhələsinə – *a tempo (poco piu animato)* – doğru vokal struktur möhtəşəm transformasiyaya uğrayır. F.Hüseynov polifonik qarşıdurmanı sıradan çıxararaq Sofiya və Kodayunu mütləq ritmik və struktur unisona gətirir. Onlar rus dilində mərkəzi xətt olan "*Ах, любовь моя, ты светишь нам...*" ("Ah,

məhəbbətim, sən bizə nur saçırsan...”) sözlərini ifa edərkən səsləri vahid melodik trayektoriyada birləşir. Qısa bir an ərzində Azərbaycan muğamının mikrotonal nəfəsi, yapon ifaçılığının stoik təmkinliyi və Qərb lirikasının emosional gücü mütləq sinxronluğa nail olur. Lakin bu ekstatik birlik dərhal orkestr tərəfindən pozulur. Onların vokal xətləri altında alt və violonçellər sürətli, mexaniki *moto perpetuo* (daimi hərəkət) onaltılıq not naxışını işə salır ki, bu da saat əqrəbi kimi onların birlikdə keçirəcəyi son anları hesablayır. Yuxarı registrdəki nəfəs alətləri uzun, davamlı *pianissimo* tonları ilə daxil olaraq bu unison xəttinə qarşı kəskin xromatik sürtünmə yaradır. Duet təntənəli kadensiya ilə bitmir, o, həll olunmamış, pıçıldayan bir sükuta qərq olur. Kompozisiya vasitəsilə sübut olunur ki, ruhları F.Hüseynovun polifoniyasında birləşsə də, tarixin sarsılmaz təkərləri artıq onların həyatını parçalamaq üçün hərəkətə keçmişdir.

“Kodayu” operasının son notları teatrın səssiz divarlarına hopduqda, musiqişünas sadəcə parlaq bir tamaşanın təəssüratı ilə qalmır, həm də dərin ideoloji və estetik dəyişiklik hissi keçirir. F.Hüseynovun əsəri opera janrının XIX əsrə xas lokal sərhədləri aşaraq qlobal mədəni sintez üçün canlı laboratoriyaya çevrilə biləcəyinin sübutudur. Materialları sadəcə ekzotik rəng kimi istifadə etməkdən imtina edən bəstəkar ali musiqi kimyagərliyinə nail olmuşdur: o, üç tamamilə fərqli musiqi sivilizasiyasının eyni vərəq üzərində bərabərhüquqlu və daxili dialoqda iştirak etdiyi bir partitura yaratmışdır.

Operanın kompozisiya mexanizmlərini ümumiləşdirmək bu unikal mədəniyyətlərarası triadanı sistemləşdirmək deməkdir. Partituranın təhlili zamanı F.Hüseynovun fərqli irsi necə peşəkarlıqla birləşdirdiyinin şahidi olduq:

- Azərbaycan muğamlarının (Bayatı-Şiraz, Segah, Şur, Hümayun) mənəvi, improvizasiyalı nəfəsini üzə çıxarmaq üçün vətəninin qədim məqam sisteminə müraciət etmiş, onların mikrotonal quruluşundan sarsılmaz psixoloji həsrəti ifadə etmək üçün istifadə etmişdir.
- Yapon ənənəvi teatrının struktur və məkan xüsusiyyətlərini mənimsəyərək, mühacirətin coğrafi və mənəvi boşluğunu partitura daxilində qurmaq üçün “Ma” (sükut) konsepsiyasını tətbiq etmişdir.
- Müəllimi Qara Qarayevdən əxz etdiyi XX əsr rus simfonik məktəbinin ağır, dramatik strukturunu qurmuş, sıx xromatik klasterlərdən və sarsılmaz mis nəfəsli pedallarından istifadə edərək bir imperiyanın soyuq, bürokratik mexanizmini canlandırmışdır.

“Kodayu” operasının əsl böyüklüyü onun tarixi və dramaturji yanaşmasındadır. Müqayisəli araşdırmadan göründüyü kimi, Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid orijinal hesabatı olan “Hokusai Monryaku” siyasi hesablamalara əsaslanan, logistika, sərhədlər və dəniz qeydlərini əks etdirən rəsmi bir mətn idi. F.Hüseynov bu dövlət arxivinin soyuq sətirlərinə humanitar bir nəfəs gətirdi. Heyətin səyahətini yenidən quraraq, Sofiya və Kodayunun faciəvi mədəniyyətlərarası sevgisini bədii ixtira kimi ssenariyə daxil edərək, habelə vətənə qayıdışı siyasi qələbə kimi

deyil, daimi daxili sürgün kimi təqdim edərək, bəstəkar unudulmuş bu diplomatik sənədi mühacirlər üçün universal bir himnə çevirdi. O, bir daha sübut etdi ki, tarix kitabları imperiyaların soyuq istila tarixlərini qeyd etdiyi halda, donmuş okeanın ortasında tənha bir insan ürəyinin fəryadını yaşatmaq missiyası məhz opera bəstəkarının üzərinə düşür. Məhz bu dərin dərk bizi müasir tədqiqatımızın mərkəzi məqsədi və bu mövzunun aktuallığı faktı ilə üz-üzə qoyur. Tokiodan Moskvaya qədər transmilli uğuru ilə tanınan bir əsərin müəllifinin öz vətənində kölgədə qalmasına yol vermək olmaz. Müasir auditoriyamızın əhəmiyyətli hissəsinə F.Hüseynovun opera irsinin bəlli olmaması elmi və mədəni baxımdan aradan qaldırmalı olduğumuz böyük bir boşluqdur. Bu tədqiqat məqaləsi sadəcə nəzəri musiqişünaslıq təhlili deyil, həm də bir akademik repatriasiya (vətənə qaytarılma) aktıdır. F.Hüseynovun üçmədəniyyətli polifoniyasının texniki sirlərini deşifrə etməklə biz bu unikal əsəri Azərbaycan klassik bəstəkarlıq məktəbinin layiqli yerinə qaytarırıq.

"Kodayu" operası müasir musiqişünaslıqda nailiyyət olmaqla yanaşı, Azərbaycan, Yaponiya və Rusiyanın mədəni mənzərəsi arasında qurulmuş canlı bir körpüdür. Bəstəkarın bu mürəkkəb üçlü irsə yanaşmasını dəyərləndirərkən qəbul etmək lazımdır ki, F.Hüseynov bu musiqi ənənələrindən sadəcə ekzotik bəzək kimi istifadə etməmiş, əksinə, onları sürgün, sağ qalma və ev axtarışı kimi dərin bəşəri duyğulara xidmət edən vahid simfonik dilin içinə hörmüşdür. Onun metodu milli üslubların kəskin sərhədlərinin ortaq insani nəbzi üzə çıxarmaq üçün əridiyi "Emosional transkulturasiya" metodologiyasıdır.

Nəticə etibarilə, "Kodayu" tamaşaçıya partituranın son sətirlərindən də uzaqlara ucalan transsendental bir mesaj ötürür. Orada bildirilir ki, dünyanın siyasi imperiyaları sivilizasiyaları, dilləri və sevgililəri bir-birindən ayırmaq üçün coğrafi xəritələrə həmişə zorakı sərhəd xətləri çəksələr də, böyük simfonik sənətin gücü ilə daşınan və saf sevgi ilə alovlanan insan səsi həmişə o süni xəritələri parça-parça edəcəkdir. F.Hüseynov polifoniyasının müqəddəs sığınacağında Kodayu və Sofiya, Şərq və Qərb, səs və sükut, tarixin onlara vəhşicəsinə rədd etdiyi mütləq birliyə qovuşur.

Aparılan fundamental tədqiqatın gedişatında əldə olunmuş əsas elmi nəticələr aşağıdakı müddəalarla ümumiləşdirilir:

1. Fərhəng Hüseynovun musiqili teatr irsinin təkamül dinamikası araşdırılmış və bəstəkarın "Balaca Şahzadə" operasında əsasını qoyduğu "kosmik sinesteziya", mütləq tənhalıq və emosional sürgün vəziyyətlərinin fəlsəfi-akustik modelinin onun yaradıcılıq zirvəsi olan transmilli "Kodayu" operasının ideya-bədii genezisi üçün fundamental təməl rolunu oynadığı aşkar edilmişdir.

2. Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid sənədli dövlət kəşfiyyat hesabatı olan "Hokusai Bunraku" əlyazması ilə operanın librettosu arasında aparılan struktur-müqayisəli analiz nəticəsində bəstəkarın "seçmə dramaturgiya" metodu və mətnlərarası transmutasiya mexanizmləri tamamilə aşkar edilmişdir.

3. Orijinal tarixi arxiv sənədlərində mövcud olmayan Sofiya obrazının libretto strukturuna daxil edilməsinin quru coğrafi-logistik hesabatı dramatik opera mühitinə köçürmək, həmçinin opera kanonunda ilk real yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini formalaşdırmaq bədii-struktur zərurətdən doğulduğu müəyyən edilmişdir.

4. Keçirilən sosioloji diaqnostika (302 respondentin empirik məlumatları) əsasında bəstəkarın irsi ilə yerli auditoriyanın məlumat səviyyəsi arasındakı qopma kəmiyyət göstəriciləri ilə təsdiq edilmiş, bu monumental transmilli əsərin Azərbaycan mədəni yaddaşına tam qaytarılmasının (akademik repatriasiyasının) təxirəsalınmaz elmi və sosial zərurəti əsaslandırılmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva Z.A. Fərhəng Hüseynov - Yıldız gibi geçen bir hayat. Broşur. Adana: Yıldız yayınları. 2009, 24 s.
2. Heydərova Ş.B. Fərhəng Hüseynov. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 31 s.
3. Qulamova J.E. Uzaq Şərq ölkələrinin musiqi mədəniyyəti. Bakı: Class Print, 2023, 244 s.
4. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. Bakı: Elm, 2020, 669 s.
5. Кацурагава Х. Краткие вести о скитаниях в северных водах («Хокусай монряку») / Перевод с японского, введение и комментарии В. М. Константинова. Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978, 472 с.
6. Гаджиева И.А. Дирижер, композитор…: Шелковый путь // “Каспий”, 2011, 12 ноября, с. 11.
7. Garfias R. G. The Music and Dance of the Imperial Household. New York: Theatre Art Books., 1959, 190 s.
8. Malm W.P Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1959, 230 p.
9. Bergson, Henri. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Mineola, N.Y.: Dover Publications. 2001. Internet Archive - Time and Free Will
10. Опера Фарханга Гусейнова по японской хронике 18 века "Рассказ об увиденном в северных краях". Стихи Какиномото-Но-Хитомару (6 век н.э.). Спектакль театра Амадей. ММДМ, 30 Октября 2018. URL:https://youtu.be/nOJOpyAFKWc?si=jT-SJpDmzGhDmcjg