

Cavansır QULİYEV

DİVAN

II

Cavansır QULİYEV

DİVAN

II

Əsərlər Toplusu

İkinci cild

2018

Javanshir GULIYEV

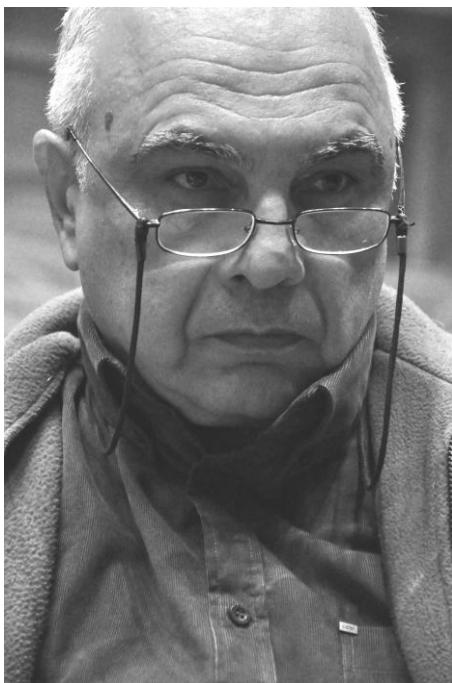
DIVAN

III

Collection  
of compositions

Volume two

2018



**Zümrüt Axundova-Dadaşzadə**  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

## CAVANŞİR QULİYEV: Total musiqi axtarışlarında

### II

Cavanşir Quliyevin əsərlər külliyyatı – “Divan”ın ikinci cildinə daxil olan opuslar əsasən 2000-ci illərin məhsuludur. Əvvəlcədən vurğulayaq ki, bəstəkarın erkən əsərləri ilə bu yaratmalar arasında kəskin fərq yoxdur. Çünkü C.Quliyev o xoşbəxtlərdəndir ki, öz üslubunu sənət yolunun başlangıcında tapıb və seçdiyi yolla mətin addımlamaqda davam edir.

Təqdim olunan əsərlər – Dördüncü simfoniya (“Dastan”), “Karvan”, “Bayati” və ağac nəfəs alətləri üçün Kvartetin (bu opus 1989-cu ilə aiddir) quruluşunu mürəkkəblik deyil, sadəlik prinsipi müəyyənləşdirir. Bəstəkar yeni ifadə vasitələri icad etməklə məşğul olmur, son on illiklərin cazibədar tapıntılarının kor-koranə tətbiqindən də özünü daim kənarlaşdırır. Digər tərəfdən, onun əsərlərinin sadə-

liyi nümayişkaranə xarakter daşıdır. Hiss olunur ki, müasir sənətin bir çox tapıntıları bu müəllifin səslər aləminə təsir göstərmişdir. Sadəcə, o öz yaradıcılıq xəzinəsinin ehtiyatlarından yerli-yerində bəhrələnir, obrazın açılışına xidmət edən vasitələrə zəruri məqamda əl atır. Dinləyici bu əsərlərdə tanış cavanşirsayağı döñümləri, ritmləri məmnunluq hissi ilə aşkarlayıb, ilk əvvəl musiqinin təbii gözəlliyyindən həzz alır. Bəstəkar aydın, məftunedici, ən başlıcası, məxsusi leksikasına əsərdən-əsərə üz tutaraq, öz dil lüğətinə daxil olan elementləri məraqlı, fərqli qayənin açılmasına tabe etdirir. Kontekstdən asılı olaraq həmin elementlər sanki bir qədər dəyişir, yeni rənglərlə bərq vurmağa başlayır.

Əvvəlcə ötən əsrin 80-ci illərinə aid **ağac nəfəs alətləri üçün Kvartetə** (2-ci red.: 1989) üz tutaq. Bu əsər C.Quliyevin iri formada yazdığı bir sıra opuslarından sonra ərsəyə gələrək, bəstəkarın yaradıcılıq əsərində sanki *intermezzo* rolunu oynayır, onun əsas nailiyyətlərinin kölgəsində qalır. Hərçənd kvartetlə müfəssəl tanışlıq musiqinin bir sıra məziyyətlərini aşkarlamaq imkanı verərək, bizi tələsik mühəkimələrdən çəkindirmişdir. Təsadüfi deyil ki, tanınmış Moskva bəstəkarı və musiqişunası Viktor Yekimovski bu əsəri təhlil edərkən burada da C.Quliyevin orijinal təfəkkürünün əlamətlərini aşkarlayır [5].

Kvarteti araşdırıldıqca bəstəkarın hansı musiqini “mütaliə” etməsi aydın olur: İqor Stravinski, Qara Qarayev, konkret olaraq Qarayevin Üçüncü simfoniyasından irəli gələn impulsları eşitməmək qeyri-mümkündür.

Öz Oktetini şərh edərkən İqor Stravinski xüsusi qeyd edirdi ki, onun məqsədi öz-özülüyündə emosionallıq enerjisi daşıyan ifadə vasitələrinin köməyi ilə musiqi əsəri yaratmadır. “İfadə vasitələrinin həmin emosionallığı özünü hərəkət və səslənmələrin müxtəlif səpkili oyununda aşkarlayır. Həmin oyun musiqi mətnini aktivləşdirərək kompozisiyanın zəruri bünövrəsini təşkil edir və formasını müəyyənləşdirir”, - deyə Stravinski “Oktetimə dair bir neçə fikir” məqaləsində vurğulayırdı [12, s.45].

Bu sözləri C.Quliyevin də əsərinə şamil etmək olar.

Ağac nəfəs alətləri kvarteti kimi musiqimizdə çox da təmsil olunmayan heyət üçün əsər yaradarkən C.Quliyev bir tərəfdən konkret texniki problemləri həll etməli, yəni orkestrin başqa alətlərinin, ilk növbədə kantiplenəli simililərin dəstəyindən kənardə dörd nə-

fəs alətinin inandırıcı, ahəngdar ansamblını qurmali, digər tərəfdən bədiilik meyarına cavab verən bir *tam* ərsəyə gətirməli idi. Bəstəkar bu vəzifələrin öhdəsindən müvəffəqiyyətlə gəlir.

Kvartetin qəhrəmanı *homo ludens* – oynayan insandır. Əsər boyunca oyun ab-havası hökmranlıq etsə də, yeknəsəqlikdən əsər-əlamət yoxdur. Belə ki, bəstəkar hər bir hissədə müəyyən janra dayaqlanaraq, həmin janrin bir növ səciyyəvi cəhətlərini - məqam, intonasiya, struktur xüsusiyyətlərini öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək, musiqi toxumasını faktura-ca fərqli quraraq, rəngarəng, şüx musiqi obrazları sırası qura bilmisidir.

Məqam əsası Rast olan pastoral xarakterli I hissədə (*Andante moderato*) musiqi fikrinin təşəkkülü və inkişafı müğəmdan qaynaqlanır. Qeyd edək ki, məhz “g” mayəli Rastın seçimi səciyyəvidir. Bəlli olduğu kimi, “Rast” müğəmə nəinki öz adını və səsqtarını, həmçinin öz mayə ucalığını (kiçik oktavanın “g” tonu) zəmanəmizə qədər mühafizə etmişdir [2, s.18].

Elə başlangıçda “g” tonunun təkrar-təkrar, ritmik xirdalanmaya məruz qalaraq müxtəlif partiyalarda səsləndirilməsi müğəmdə mayənin bərqrar olunması ilə parlaq anımlar doğurur. Daha sonra əsas tona yeni səslərin əlavə edilməsi ilə diapazon tədricən genişlənməyə başlayır. Hər bir partiya müstəqil melodik xəttə malikdir. Həmin melodik şaxələr bir-birinə hörülərək, komplementarlıq prinsipi üzrə bir-birini tamamlayaraq, musiqi toxumasının dolğunluğunu təmin edir: yəni əsər boyu nadir istisna olaraq, kvartetin bütün iştirakçıları bərabərdəyərək təmsil olunub, əsas və müşayiətçi səsə bölgü yoxdur.

Fazalardan ibarət yiğcam I hissənin hüdudlarını unisonlar işarələyir. İkinci fazada bəstəkar “g” pərdəsini qısa müddətə tərk edib (burada Zabulun döñümləri eşidilir), bu biçimli yiğcam hissənin sonunda özünəxas “ayaq” verir: Rastın kadans dönmələrinin müxtəlif variantlarda səsləndirilməsi, yəni mayənin təsdiqlənməsi zonasının həlli ixtiraçılığı ilə fərqlənir.

Skerso funksiyasını daşıyan ikinci hissədə (*Allegretto*) – reprizası qıсадılmış sonata formasında bəstələnib – müəllif dodekafoniya texnikasından sərbəst bəhrələnərək fakturunu polifonik səpkidə qurur. Faqotun təqdim etdiyi mövzuda əsasən kvarta və sekunda intervallarının təmsil olunması (bəlli olduğu kimi, saz məhz bu intervallara köklənir) Yekimovskiyə

bəstəkarın burada aşiq musiqisindən qaynaqlandığı barədə fikir yürütəməyə əsas vermişdir. Onu deyə bilərik ki, aşiqvarılıq ancaq musiqinin ümumi ruhunda, qəfil törəyən ayrı-ayrı döñümlərdə duyulur. Bəstəkar konkret intonasiya oxşarlığından kənardə müasir səslənmə qiyafəsində aşiq musiqisi obrazı yaradır. Müxtəlif polifonik fəndlərin geniş tətbiq olunduğu bu hissədə fuqanın nişanələrini aşkarlamaq çətin deyil: lakin bəstəkar fuqanın qayda-qanunlarına o qədər də ciddi riayət etmir. Əsas tezis tam halda daha iki dəfə - *oboe*-də və reprizada klarnetdə keçirilir. Orta bölmədə polifonik faktura tərk olunur. Partiyalar iki yerə bölünür: faqot və klarnet fon yaradır, *oboe* və fleyta isə kanon şəklində məzəli bir mövzunu səsləndirir. 12-tonluq sıranın nüvəsinin müxtəlif nöqtələrdə, çox zaman inversiya şəklində keçirilişi, imitasiyaların bolluğu musiqi toxumasına vəhdət aşılıyor.

Özündə əvvəlinci hissələrin obrazlarını da, musiqisini də ehtiva edən final (*Allegro*) formaca *ABA<sub>1</sub>CA<sub>2</sub>* sxeminə əsaslanan rondo-dur. Refrenin sima özgünlüyünü bir neçə ami琳 “fəaliyyəti” - ilk keçirilişdə pentatonika, partiyalar arasında politonal, poliritmik münasibətlər – müəyyənləşdirir. Əvvəldə elan olunan ölçü çərçivəsini tərk etməyib, vurguları sərbəstcəsinə yerləşdirərək, epizodlarda ritmik naxışları başqalaşdıraraq, üstəlik refrenin özünün şərhində müəyyən təshihlər edərək, əvvəl bəyan olunan pentatonikanı Çahargah məqamı ilə əvəzləyərək, “poli” prinsipinin fəaliyyətini gücləndirərək, bəstəkar dinamik bir obraz yarada bilmisidir.

Baş obrazın həlli – musiqi bir növ oyuncaq mexanizmin işini imitasiya edir – C.Quliyevə xas humor hissini sərgiləyir. Refrenin fəallığı müqabilində epizodlarda sanki temp yavaşıyr ki, bu da ritmik rəsmin dəyişdirilməsi ilə bağlıdır. “C” epizodunda “işgüzər” refrendən sonra ritmik vahidin iriləşdirilməsi – səkkizliklərin çevik hərəkətini bütöv və yarım tonlar əvəzləyir – xüsusən kəskin təzad yaradır. Bu epizodun prototipi də müğəmdir: yəni bəstəkar sanki əsərin başlangıçına dönür. Elə buradaca skerso mövzusunun özəyinin ani olaraq peyda olması bəstəkarın musiqi inkişafını ümumiləşdirmək, bədii tama vəhdət aşılamaq istəyinə dəlalət edib, final ovqatını bərqrar edir.

Kvartetin sonunda məzəli şəkildə refren mövzusunun təkrar-təkrar, özü də vəznin dəyişkənliyi şəraitində (6/8 və 5/8 ölçülərinin “deyişməsi”) səslənməsi əvvəlcədən bəyan

olunan oyun atmosferini daha da güçlendirir. Bəstəkar son təsdiqləyici dörgü işarəsini də qoymaqdan vaz keçərək, sadəcə olaraq hərəkəti qəfil tərzdə dayandırır.

Əsərin sürətin ardıcıl olaraq artmasına əsaslanan “temp dramaturgiyası” (*Andante Moderato*-dan skersonun *Allegretto*su vətəsilə finalın *Allegro*sunu doğru) yığcam üç-hissəli silsiləyə dinamiklik gətirir.

Musiqi toxumasının polifonik elementlərlə zənginləşdirilməsi, partiyaların münasi-bətlərinin bərabərlik prinsipinə əsasən təşkili, ritmik nəfəsin sərbəstliyi strukturu yaxşı düşünləmiş bu kompozisiyaya improvizasiya cizgiləri aşılıyır. Yekimovskinin təbirincə, C.Quliyev *ansambl improvisasiyası* təəssüratı yaratmaq kimi çətin vəzifənin inandırıcı həllini verir<sup>1</sup>.

İndi isə yaylı orkestr üçün “**Dastan**” adlı **Dördüncü simfoniyaya** (2006) üz tutaq. Bu opusu öz səlefı - Üçüncü simfoniyadan kifayət qədər uzun müddət ayırır. Əgər həmin simfoniyani yazarkən bəstəkar müəyyən texniki məsələləri həll etmək, məsələn, çoxhissəli silsiləni necə qurmaq, böyük simfonik orkestrin imkanlarından necə mümkün qədər dolğun yararlanmaq barədə düşünürdüsə, burada o, artıq tam sərbəstdir. Yəni müəllif daha çox konsepsiyanın təkan alır və dramaturji xətti bütövlükdə bədii qayənin ardıcıl açılması ilə rabitədə qurur.

Əsərdə simfonianın formal əlamətlərini axtarmaq əbəsdir. Əslində müəllif heç bu janr definisiyasına müraciət etməyə də bilərdi. Çağdaş dönmədə musiqinin məzmun yükü əsasdır. Burada nüfuzlu simfonist Boris Tiş-şenkonun mühakimələrinə üz tutmaq istərdim. Bəstəkarın təbirincə, bu və ya digər kompozisiyaya “simfoniya” janr atribusiyası vermək o qədər də vacib deyil: ən əsası odur ki, əsər simfoniya funksiyası daşısın, sözdə deyil, işdə simfoniya olsun, “böyük mənə, böyük ideya, böyük əhəmiyyət daşıyan mətləb”dən söhbət açın [9, s.7].

Düşünürəm, C.Quliyevin “Dastan”ı məhz bu tələblərə cavab verir.

Xatırladaq ki, bəstəkarın fikrincə, janrsız musiqi yoxdur: Sonata və ya Simfoniya adlandırılmaq üçün heç də bu janrların formasına cidd-cəhdə riayət etmək deyil, sadəcə həmin janrların “bədii vəzifələrini” həyata keçirmək lazımdır. “Axi dirləyici

salonda əsərin formasını və strukturunu izləmir ki, dirləyici **bədii hadisənin** şahidi olur və əgər bu hadisəni klassik janr göstəricilərinə uyğun olmayan bir əsər yaradırsa, demək o əsər hər hansı bir əcaib ad daşımına rəğmən sonatadır, simfoniyadır...”- deyə bəstəkar fikrini əsaslandırır. Başqa sözlə, C.Quliyev üçün janr ilk növbədə “məzmun tipidir”.

C.Quliyev müasir cəmiyyətdə mənəviyyatın qarşılaşıduğu təhlükələrə həmişə həssas ya-naşmışdır. Elə simfonianın mövzusu, bəstəkarın təbirincə, “*nadanlıq və mənəviyyatsızlığın tantənəsi*” ilə bağlıdır. Bəstəkar öz ideyasını açarkən *instrumental teatrın* imkanlarından yerli-yerində bəhralənir. Belə ki, əsər boyu milli-mənəvi dəyərlərin daşıyıcısı olan violinçalan solistin tədricən sıxışdırılması və səhnədən “qovulması” baş tutur: sonda həmin solist səhnədən enib, salonu tərk etmək məcburiyyəti qarşısında qalır, onun violininin səsi salon xaricində hələ eşidilsə də, tezliklə zəifləyib yox olur. Lakin vizual sıradan, teatr fəndlərindən kənardə belə, biçimli, aydın dramaturgiyanın hesabına konsepsiyanı anlamaq mümkündür.

Onu da deyək ki, bəstəkar A.Raskatov *instrumental teatra* münasibətini bildirərkən söyləmişdir ki, bu və ya digər əsərin audioformatda (videosıramı çıxmak şərtilə) səslənməsi dəyərini itirmədiyi halda o, belə bir *teatrın* tətbiqinə etiraz etmir: “Hərçənd hələ də belə bir fikir var ki, teatr effektlərinin tətbiqi avtomatik indulgensiya, müasirlik dünyasına daxil olmaq üçün buraxılış vərəqəsidir. Lakin bunun arxasında do major ücsəsliyini alətləşdirə bilməmək, bacarıqsızlıq gizlənə bilər” [10, s.29].

Simfoniya Üzeyir Hacıbəyliyə (1885-1948) həsr olunmuşdur ki, bu da təsadüfi deyil: bir çox müsahibələrində C.Quliyev Üzeyir bəyə mənən, ruhən yaxın olduğunu etiraf edir. Lakin burada iş ithafla bitmir. Əsərin elə əsas qəhrəmanı dahi sənətkarımızdır. Başlangıç möhtəşəm unison yüksək mənəviyyat daşıyıcısı - Üzeyir bəyin obrazını təcəssüm etdirir. Ən asan və cazibədar yol – bəstəkarın musiqisindən iqtibasların musiqi toxumasına daxil edilməsi yolundan C.Quliyev yenə də qəti imtina edir. “Üzeyir bəyin obrazını necə təsəvvür edirəmsə, daha doğrusu, onu necə “eşidirəm-sə”, elə də yaratmağa çalışmışam. Belə bir məqsəd sitatların tətbiqini lüzumsuz edir”, - deyə bəstəkar vurgulayır. Beləliklə, C.Quliyev Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin ruhunu, mahiyətini canlandırmağa səy göstərir.

<sup>1</sup> Əsər Elman Mustafayev (*flauto*), Arzu Mustafayev (*oboe*), Nizami Zeynalov (*clarinetto*), İlqar Hacıyevdən (*fagotto*) ibarət ansamblın ifasında yazıya alınmışdır.

Simfoniyanın büyük bir hissəsi muğam təfəkküründən doğan strukturlara, idiomlara əsaslanır, bütün musiqi toxuması isə başlangıçda səsləndirilən sinkopalı ritmointonasiyadan yetişdirilir. Düşünürəm ki, burada Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq prinsiplerinin özü-nəməxsus, inandırıcı təcəssümü barədə danışmaq olar: Azərbaycan muğamlarının dərindən mənimsənilməsi əsasında musiqi yaratmaq iqtidarı nəzərdə tuturam.

Muğamların “qəlpə”ləri ani olaraq peyda olsa da, hər hansı bir konkret muğamın adını çəkmək mümkün deyil: bütün musiqi materialı əvvəldən axıra kimi bəstəkar tərəfindən yazılıb. Başqa sözlə, bu əsərdə C.Quliyev bir növ “öz muğamı”nı (oxu: öz dünyasını) – amma muğam janrının qayda-qanunlarina riayət edərək - yaratmağa cəhd göstərir. Odur ki, başlangıç ritmointonasianın musiqi toxumasına fəal nüfuz etməsi, ayrı-ayrı orkestr partiyalarında imitasiyavari şəkildə peyda olması birhissəli kompozisiyaya nadir vəhdət, yekparəlik aşılıyor. Onu da deyək ki, belə bir sinkopalı ritmik figurun mənşəyi instrumental muğam ifasında tez-tez təsadüf olunan forşlaqlı (ters forşlaq, ters mizrab) fiqurlardadır. Xanənin güclü nisbətinin xirdalanmasının ifadə imkanları isə kifayət qədər böyükdür. Üstəlik hər bir bölməni bəstəkar məxsusi “ayaq”la qapayır.

Buradaca C.Quliyevin “simfonik muğam” janrının perspektivləri barədə fikirlərinə üz tutmaq yerinə düşərdi. Həmin janra gələcəkdə müraciət edən bəstəkar, C.Quliyevin təbirincə, “muğamat mühitindən çıxmali, onun incəliklərinə dərindən yiylənlənməklə yanaşı, Avropa müasir musiqisinin təkliflərinə qarşı ćevik olmalı və mənimsədiyi biliklər zəminində muğamin iqtibaslardan azad yeni versiyasını bəstələməlidir: başqa sözlə, xüsusi qaydalar əsasında təşkil olunmuş təhsil prosesində yetişdirilən yeni bəstəkar tipinin təmsilçisi bir növ “muğamlamağı” (C.Quliyevin ifadəsidir – Z.A.-D.) bacarmalı, yəni muğam “labirintlərində” tam sərbəst olub, məqamlararası modulyasiyaları, sapmaları gerçəkləşdirərkən təzə yollar aramalı, öz Segahi, öz Rasti, öz Çahargahını ərsəyə gətirməlidir”. Mənçə, “Dastan” simfoniyasının bəzi parçaları qismən də olsa C.Quliyevin simfonik muğam barədə təsəvvürlərinə illüstrasiya ola bilər.

Simfoniyanın simli alətlər heyəti üçün yazılması da təsadüfi deyil. Bəstəkarın akustik nüanslara həssas musiqi duyumu simlilərin muğam səslənməsi təəssüratı yaratmaq imkan-

larının dolğun açılmasına gətirib çıxarıır, “muğam atmosferini” bərqərar edir.

Əsərin obraz-emosional məzmununa üz tutaq: simfoniyanın təməlində ədəbiyyat və ya dramda olduğu kimi iki obraz-emosional sferanın – ali, gözəl, xeyrixah və bayağı, çirkin, bədxah qüvvələrin qarşı-qarşıya qoyulması durur. Başqa sözlə, burada epik mövzunun – bəstəkarın təbirincə, Ü.Hacıbəyli onun nəzərində elə epik qəhrəmandır – dramatik simfonizmin üsulları vasitəsilə açılmasına cəhd göstərilir.

“Mənəviyyat” sferası kifayət qədər inkişaflı olub, milli siması parlaq ifadə olunmuş tematizmə, dəstgahtək pilləvari yüksəlis məntiqinə əsasən qurulmuşdur. Yəni, hər dəfə əsas mövzunun müdaxiləsi yeni dayaq nöqtəsinin fəth olunması ilə qeyd olunur. Bundan əlavə dəstgahdakı kimi burada bir növ rəng funksiyasında çıxış edən iki epizod (bax: r.30, r.47) da var. Özü də “şər”in son həmləsindən əvvəl yerləşdirilən ikinci epizod – harmoniya, paklıq, nur oazisi - Üzeyir Hacıbəylinin musiqisində bir növ stilizasiyadır. Həmin epizod faktura, tembr həlli ilə fərqlənərək- simlilərin uca zərif flajoletləri sanki pərvaz edir - ümumi palitrada yeni, fərqli boyanın olduğundan xüsusən diqqəti çəkir. Burada “simin ekspressiv səsdən flajoleta keçərkən yaratdığı sevinc hissi” barədə Sofiya Qubaydulinanın müşahidəsi – bəstəkar özü bu keçidi möcüze kimi duyub yaşayır – istər-istəməz yada düşür [13, s.83].

“Mənəviyyatsızlıq” sferası ritmik unison əsasında təşkil olunaraq lapidar - kəskin, təcavüzkar intonasiyaları ilə seçilir, yenilməz qalır, yalnız hər bir gəlişində həcmə artırm. Bir neçə dəfə sərt imperativtək törəyən, axıra doğru get-gedə fəallaşan qroteskvəri “mənəviyyatsızlıq” mövzusunun dramaturji rolunu ondan ibarətdir ki, sonda solisti səhnədən xaric edərək, o, müəllifin yaratdığı musiqi strukturunun inkişafına imkan vermir, həmin struktur məhv edir.

Simfoniyanın “Dastan” adlandırılmasının səbəblərini isə bəstəkar belə açıqlayıb: “Klassik dastan ilə simfoniyanın quruluş oxşarlığı var: orda da, burda da bir mövzu vaxtaşırı dönərək, bizə nələrdənsə bəhs edir, orda da, burda da davamlı vaxt ərzində müəyyən olaylar baş verir, ən əsası da haqqında bəhs olunan mövzu epik xarakter daşıyır, yəni şəxsiyyətdən aralananraq, cəmiyyətə – kütləyə, xalqa aid mənəvi kateqoriyaya çəvrilir”. Əlavə edək ki, əsərin ayrı-ayrı bloklardan ibarət quruluşu epik dramaturgiyanın “fəaliyyətini” gücləndirir.

“Dastan” ilk dəfə 2008-ci ildə “Qara Qarayevsiz 25 il” adlı festivalda<sup>2</sup> Arif Məlikov, Məmməd Quliyev, Dadaş Dadaşov, Leonid Vaynşteyn, Azər Dadaşov, Oleq Felzer, Rəhilə Həsənova, Elnarə Dadaşovanın simfoniyaları ilə eyni cərgədə səslənmişdi. Həmin festivalda simfoniyaların bolluğu musiqişunas Rauf Fərhadovun aşağıdakı replikasını doğurmuşdu: “Nə qədər qəribə, nə qədər möcüzəli, nə qədər təəccübüllü olsa da, simfoniya janrı hələ yaşayır”.

Səslənən opuslar arasında “Dastan” orijinal konsepsiyanın maraqlı bədii təcəssümü ilə yadda qalmışdır. Formanın mütənasibliyi, dramaturgiyanın səlisliyi, habelə muğam və aşiq musiqisi intonasiyalarının özünəxas uzlaşdırılmasından ərsəyə gələn musiqi dili (bəstəkarın dərhal tanınan üslubunun ayrılmaz tərkib hissəsidir)<sup>3</sup> C.Quliyevin Dördüncü simfoniyasını müasir Azərbaycan simfonizminin özgün simalı nümunələrinə aid etmək imkanı verir.

XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəlində qeyri-Avropa və Qərb alətlərinin, daha geniş götürsək, musiqi təfəkkürü sistemlərinin dia-loquna əsaslanan əsərlərin yaranışı siyasi münaqişələrin, sivilizasiyalararası toqquşmaların keşkin xarakter aldığı dövrə mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin inkişafına xidmət göstərən, multikulturalizm ideyasını təcəssüm etdirən böyük yaradıcılıq layihələri çərçivəsində həyata keçirilir. Həmin layihələr arasında dünya şöhrətli musiqiçi Yo-Yo Manın “Silk Road” (“İpək yolu”) layihəsi, habelə Hollandiyanın “Nieuwe Ensemble” və “Atlas” qruplarının (bədii rəhbər Coel Bons) layihələri diqqətəla-yıqdır.

Şərq dünyasının təmsilçiləri olub, eyni zamanda Qərb musiqisinin əsas nailiyyətlərini mənimsəyən bilinqval (ikidilli) Azərbaycan bəstəkarlarının belə miqyaslı layihələrə cəlb olunması qanunauygún və məntiqlidir.

Əlbəttə, total musiqi axtarışlarında olan və bir sıra həmkarlarından xeyli əvvəl öz bitembral kompozisiyaları ilə mütəxəssisləri maraqlandırıb rəğbət qazanan Cavanşir Quliyev bu layihələrdən kənardə qala bilməzdi. “Divan”ın I cildində təqdim olunan zurna ilə simfonik orkestr üçün Uvertüra, violin və saz

<sup>2</sup> “Dastan”ı həmin festivalda dirijor Volodimir Runçakın (Ukrayna) rəhbərliyi altında Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri ifa etmişdir.

<sup>3</sup> Musiqişunas Rauf Fərhadovun təbirinçə, “Dastan”da ilk dəfə Azərbaycan simfonik musiqisində “muğam və aşiq ənə-nəsinin struktur prinsipləri və qanunauygunluqları belə təfərrüt” diqqət və vüsətlə uzlaşdırılıb”.

üçün Sonata bəstəkarın bu yöndə apardığı sə-mərəli axtarışlarının nəticələrini əyani sərgiliyir.

XXI əsrin əvvəlində bəstəkarın amerikalı Yo-Yo Ma və hollandiyalı Coel Bonsla əməkdaşlığı uğurlu olub, iki parlaq, maraqlı teatral həlli ilə fərqlənən əsərin – “Karvan” və “Bayati”nın yaranişi ilə nəticələndi.

İlk əvvəl “İpək yolu” layihəsi çərçivəsində reallaşdırılan **fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan”**a (2000) üz tutaq. Bu transkontinental layihənin iştirakçıları qədim tarixi İpək yolu marşrutu boyunca - Çindən Aralıq dənizi sahillərinə qədər yerləşən ölkələrin nümayəndələri olan bəstəkarlardır. C.Quliyev xatırlayır ki, tanınmış Amerika etnomusiqişunası Teodor Levin (*Theodore Levin*) 1999-ci ilin mayında Bakıya gələrək onunla görüşmüş və “İpək yolu” festivalı üçün əsərin bəstələnməsini sıfariş etmişdir. Sifarişin şərtlərinə görə yazılmacaq əsər 15 dəqiqə civarında olmalı, instrumental heyətdə mütləq violonçel aləti təmsil edilməli (Yo-Yo Ma məhz bu alətin ustası olduğundan bütün əsərlərin ifasında özü şəxsən iştirak edirdi), İpək yolunun əsas nailiyyəti - ineqrasiya probleminə müəllifin münasibətini sərgiləməli idi. Onu da deyək ki, Yo-Yo Manın fikrincə, müasir dünya İpək yolu ölkələrinin vaxtilə mədəniyyət sahəsində gerçəkləşdiridiyi ineqrasiya səviyyəsində hələ də kifayət qədər uzaqdır [7, s.229].

Bəstəkar öz əsəri üçün yiğcam, amma “tutumlu”, maraqlı imkanlara malik heyət - nəfəslə fleyta, simli-dartımlı saz və simli-kamanlı violonçel seçrək, çalğı ədasi, səshasiletmə üsulları müxtəlif olan üç aləti bir araya getirmək kimi ilk nəzərdə sadə bir ideyanın həlli üzərində həvəslə çalışmışdır. Əsərin ilk təqdimatında (*workshop*) saz partiyasının ifaçısı C.Quliyevin partnyorları Yo-Yo Ma və Vendи Hermes (*Wendy Hermes*) olmuşlar. Az sonra baş tutan konsertdə isə violonçel partiyası filippinli Süzi Liyə (*Susie Lee*) tapşırılmışdır.

Kompozisiyanın adı milli simfonik musiqinin işarəvi nümunəsi – Soltan Hacıbəyovun “Karvan” lövhəsi (1955) ilə parallelərə sövq edir. Lakin C.Quliyevin kompozisiyasının məşhur səlöfi - səhranın möhtəşəm mənzərəsini böyük simfonik orkestrin zəngin, al-əvan imkanları hesabına parlaq təcəssüm etdirən S.Hacıbəyovun əsəri ilə oxşarlığı yoxdur.

“Karvanı iki element yaradır: dəvə və dəvələri bir-birinə bağlayan kəndir. Mən də üç dəvə və iki kəndirdən ibarət formadan istifadə

*etmişəm. Yəni aşıq musiqisinə dayaqlanan ritmik hissə improvisasiya səciyyəli bölmələrlə ardıcılışır. Məni karvan lövhəsinin doğruduğu animlar deyil, karvanın quruluşunun təşkili maraqlandırmışdır*”, - deyə bəstəkar yarıciddi-yarızarafat söyləyir.

Digər tərəfdən, C.Quliyevin karvan obrazına müraciətini təsadüfi adlandırmak olmaz. Axı qədim zamanların ən məşhur karvan marşrutu elə Böyük İpək Yolu idi.

“Karvan”ın quruluşu aydınlaşdır: baş obraz – üç dəfə səslənən refren muğamdan qaynaqlanan improvisasiya tipli şöbə və şərti olaraq rəng funksiyasında çıxış edən epizodlarla növbələşir. Əsərin biçimli forması aşağıdakı şəkildə təzahür edir: ABCA<sub>1</sub>DEA<sub>2</sub>.

Bəstəkarın əsas uğuru refrenin (A) musiqi həllidir. Burada türk musiqisinin daha bir səs obrazı yaradılıb: əsərdə köklərimiz, bəlkə köçəri həyat tərzi ilə bağlı musiqinin nəfəsi duyulur. “Karvan”ı dirləyərkən mənə bəstəkarın saza dönə-dönə müraciət etməsinin səbəbləri sanki agah oldu: məhz bu alət, onun səslənməsi, saz havalarının özünəxas ritmikası bizi ümumtürk dünyası ilə qovuşdurur, birləşdirir. Özü də saz tembrinin arxetipik yozumu səciyyəvidir.

Bütün əsərlərində C.Quliyev elə ilk xanədən yiğcam, son dərəcə qabarıq və yadda-qalan, ritmcə yaxşı təşkil olunmuş, əgər belə demək caizsə, *genetik baxımdam mükəmməl* musiqi obrazı təqdim etmək bacarığı sərgiləyir. Hiss olunur ki, o, başlangıç impulsu, əsəri açan ilk “sözə” xüsusi önəm verir. “Karvan” bu baxımdan bəlkə də ən əyani nümunədir.

Birinci xanədə ilk səsi vurgulanan onaltılıqlardan ibarət qısa motiv və onun fəallığının fermatanın uzatdığı pauza ilə yarılmasının dərhal diqqəti səfərbər edir. Ritmin səciyyəvi saz harmoniyası ilə birləşdirilməsi, məxsusi artikulyasiya, çalğı üsulları ilə “təchiz” olunması (iki ton arasında *glissando*, violonçelə gitaratək *pizzicato* çalmaq göstərişinin verilməsi diqqətəlayiqdir) prototipi aşıq musiqisi olan obrazın yaranmasına gətirib çıxarır. Bəstəkar sitatdan vaz keçsə də, əsas mövzuda qəhrəmanı “Misri” aşıq havasının intonasiyası dönümlərini sezməmək qeyri-mümkündür. Başlangıç motivi qısa sintaksik qurumlar – gah genişlənən, gah yiğcamlanan cümlələr daxilində təkrarlanan element, bir növ qafiyə funksiyasında tətbiq edərək, vurguların yerini şıltaqcasına dəyişdirərək, dinamik çalarların müxtəlifliyini köməyə çağıraraq, bəstəkar öz hüdudsuz təxəyyülü və ixtiraçılıq qabiliyyətini

sərgiləyir. Onu da deyək ki, hər bir cümlənin eyni ayaqla bitməsi Azərbaycan musiqisində sintaksis səviyyəsində böyük önəm kəsb edən refrenliyin təzahürünə dəlalət edir<sup>4</sup>. Burada musiqişunas Vyaçeslav Meduşevskinin aşağıdakı müşahidəsini xatırlatmaq da yerinə düşərdi: “Variantlılıq klassik variasiya metodundan da-ha üzvi, təbii xarakter daşıyır. Çünkü onu şüur deyil, duyğu idarə edir. Variasiyaları qurarkən analitik təfəkkür əsasdır... Variantlar isə bir-biri ilə canlı məxlulular kimi uzlaşır: onlar arasında fərqlər çoxcəhətlidir” [8, s.147].

Əgər refreni aşıq musiqisinin qayda-qanunları “təşkil” edirsə, epizodlar muğam-rəng cütlükleri şəklində qurulur: yəni refren-arası zonada improvisasiya tipli şərhən sonra rəngsayağı ritmik hissə verilir. Özü də refreni hər üç alətin ansamblı - saz tembrinin liderliyi şərtilə - təqdim etdiyi halda, epizodlarda (B, D) bəstəkar ansamblın üzvlərini - əvvəl violonçeli, sonra fleytanı - ön plana çəkir, onlara dolğun özünüfadə imkanı yaradır.

Vəzncə yaxşı təşkil olunmuş birinci bölmədən sonra sərbəst qurulan ilk epizod dilləyicini muğam aləminə qərq edərək parlaq təzad yaradır. Bu epizoddə (B) təşəbbüs violonçelin əlindədir: məhz bu alət həm D-Segahın mayəsini – dəm səstək vurğulayır, həm də Segah üzərində gəzisir. İmprovizasiyalı şöbənin dəstgah qayda-qanununa uyğun olaraq rənglə (C) əvəzlənməsi daha bir təzad yaradır. Azərbaycan musiqisi üçün tipik *bəshəcalı ritmoformul*  (İ.Abezqauz) əsasında qurulan rəqs öz parlaq siması ilə seçilir: özü də həmin ritm, müəllif göstərişinə əsasən, əllə və barmaqla sazin çanağı üzərində çalınır. Bəstəkarın heç bir sitata əl atmayaraq, etnik musiqinin səciyyəvi ritm və intonasialarının yaradıcı tətbiqi əsasında milli musiqi yaratmaq bacarığı bir daha özünü bürüze verir.

Refrenin növbəti keçirilişindən sonra peyda olan ikinci epizodda (D) əsas “personaj” fleytadır: o, demək olar ki, təklikdə qala-raq (violonçel “dəm”i səsləndirir, saz da çox xərif müdaxilələr edir) öz sərbəst nəfəsli zərif “deyim”ləri ilə ümumi palitraya daha bir fərqli boyanın qatır. İkinci “rəng”的 əsas melodik xətti də “şivəli” fleytaya tapşırılıb. Onun “peyda” olmasının hazırlanması zonasında C.Quliyev violonçel və sazin maraqlı tembr kombinasi-

<sup>4</sup> Başlangıçın dəyişkənliyi şəraitində sonluqların eyniliyinə əsaslanan həmin refrenliyin İ.Abezqauz Azərbaycan musiqisinin qanuna uyğunluqları sırasında nəzərdən keçirir [3, s.72-77].

yasını qurur: cingiltili sazin qırıq, qısa “barmaq”ları ilə violonçelin flajoletləri və dar məsafədə *glissando-su* mahiranə uzlaşaraq səslənmənin xüsusi cazibədarlığını doğurur.

Nəhayət, əsərin sonu - refrenin qayıdişi maraqlı və gözlənilməz həlli ilə seçilir. Melodiyanın rəsmini azacıq dəyişərək, bəstəkar türk musiqisi, türk ruhunun parlaq ifadəçisi - aşiqsayağı havanı bir növ *country-music* üslubuna yaxınlaşdırır. Müəllifin istifadə etdiyi tamaşa səciyyəli fənd – violonçelçalan kamanı kənara qoyaraq alətini dizi üstə yerləşdirib, mızrabla gitaratək çalır - parlaq effekt yaradaraq, musiqi obrazını daha da qabardır, bəstəkar qayəsini əyanıləşdirir. Bu, C.Quliyevin illər uzunu axtarışında olduğu *mütləq, global, total musiqi* haqqında təsəvvürlerinin daha bir bədii təcəssümüdür: fərdi cizgilərə malik musiqi nəhayətdə kifayət qədər universal xarakter kəsb edərək, coğrafi sərhəd asılılığından azad olur, lakin eyni zamanda türk dünyasının tarixi-mədəni işarələri ilə dərin, üzvi bağlılıq tellərini itirmir.

Beləliklə, “Karvan” C.Quliyev yaradıcılığının əsas məqsədi - müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin ortaq məxrəcə gətirilməsi məqsədinin gerçəkləşdirilməsi yolunda atılan uğurlu addımlardandır<sup>5</sup>.

**Xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün “Bayati”** (2004) əsəri də elə həmin məqsədin başqa bir bədii həllini sərgiləyir. Bu əsərin yazılışı müxtəlif janr, üslub miksələrini - “qəliz uzlaşmalar”ı sevən məşhur hollandiyalı musiqiçi, “Nieuw Ensemble” və “Atlas Ensemble”nın bədii rəhbəri Coel Bonsun (*Joël Bons*) təklifi ilə bağlıdır. Belə ki, Bons 2002-ci ildə Bakıda “SoNoR Tellər - Mədəniyyətlər...Təmaslar...” adlı Beynəlxalq Musiqi Festivalında C.Quliyevin zurna ilə böyük simfonik orkestr üçün Uvertürasını dinləmiş, bəyənmiş, bir müddət sonra bəstəkarla əlaqə yaradaraq ona qeyri-ənənəvi heyətli ansambl - “Atlas Ensemble” üçün - otuz musiqicidən ibarət bu heyətin yarısı qeyri-Avropa alətlərində çalır - təxminən, on beş dəqiqəlik bir əsər bəstələməyi təklif etmişdir. Özü də C.Bons əvvəlcədən milli musiqi alətlərinin çalğısını eks etdirən videogörüntüleri, həmin alətlərin köklənməsi və diapazonuna dair müfəssəl informasiyanı bəstəkara göndərərək “rəngarəng musiqi alətlərinin müasir, eyni zamanda Azərbaycan ruhlu musiqi ilə qovuş-

*durulması*” arzusunu bildirmişdir.

Cin (8 alət), İran (1), Türkiyə (5), habelə Azərbaycanın tar və kamançasının (ifaçılar Elçin Nağıyev və Elşən Mansurov), üstəlik qeyri-orkestr alətləri - *viola da gamba*, mandolinanın da cəlb olunduğu bu çoxçalarlı ansambl maraqlı səslənmələr vəd edirdi. Bəstəkar xatırlayır ki, böyük əzmlə, sürətlə çalışaraq qısa bir müddətdə xanəndə, soprano və geniş tərkibli ansambl üçün “Bayati” əsərini yaratmışdır.

Xanəndələr və Avropa vokalçılarının bərabər əsaslarda iştirakı şərtilə operanın bəstələnməsi, C.Quliyevin etiraf etdiyi kimi, onun çoxdanki arzusu idi. Odur ki, bu beynəlxalq layihə bəstəkara həmin arzunu qismən də olsa reallaşdırmaq imkanı verdi. “Musiqi ortaqqı bir estetikaya əsaslanmalı idi. Bu estetikani tapmaq tələb olunurdu. “Bayati” estetik dəyərlər axtarışları yönündə mənim daha bir maraqlı təcrübəm oldu. Burada bəzi ideyalarımı yoxladım”.

“Bayati”da C.Quliyev önce sınaqdan keçirdiyi formaya bir daha üz tutur: əsərdə vəzncə təşkil olunmuş şöbələr improvisasiya tipli şöbələrlə növbələşir. Başqa sözlə, “Bayati” bitkin muğam kompozisiyası-dəstgah quruşunun sərbəst bəstəkar yozumunun daha bir variantıdır. Burada şərti olaraq dəraməd (giriş) də, təsnif (bayatıların oxunması) də, rəng (instrumental epizodlar) də var. Müxtəlif janrlara dayaqlanan blokların ardıcılığının dinamik repriza - koda ilə tamamlanması kompozisiyaya bütövlük aşılayır.

Əsərin sxemini belə təsvir etmək mümkündür: A (*dəraməd*) - B (*bayati*) - C (*improvizasiya bloku*) - D (*bayati*) - E (*bayati*) - F (*improvizasiya bloku*) - A (*bayati, koda*).

Əsas məqsəd, şübhəsiz, polilinqvistik ansamblı təşkil etmək, onun resurslarından bacarıqla bəhrələnmək idi. C.Quliyevin müxtəlif mənşəli alətləri uzlaşdırmaq işində səriştəli olmasına baxmayaraq, geniş heyətlə işləmək, diapazon, dinamik imkanlar baxımından fərqli alətləri ümumi məxrəcə gətirmək onun üçün o qədər də asan başa gəlmədi.

Təsadüfi deyil ki, partiturasında *tutti* yalnız girişdə (A, dəraməd) və qismən kodada peyda olur. Bu, aşiq harmoniyasını bəyan edən zərb alətlərinin effektli müdaxilələri ilə səciyyələnən, ritmik unison kimi qurulan (səslər kvarta intervalına köklənib), vurgularının cavanşirsayağı şıltaqlığı, sintaksik qurumların miqyasca artıb azalması ilə fərqlənən, əsərin ilk məqamlarından parlaq bayramsayağı ovqat

<sup>5</sup> “Karvan” əsəri X.Zeynalovanın tədqiqatında müfəssəl araşdırılıb [15, s.284-302].

bərqərar edən müqəddimə - əsərin bir növ vizit vərəqidir. Bəstəkar, kompozisiyanın başlangıç obrazı bəstəkarın bütün əsərlərində olduğu kimi, qabarıq və parlaqdır: bu obrazda özəllik aşlayan həm də müxtəlif fərqli tembrlərin uzlaşmasından yaranan özünəməxsus “cinciltili” səslənmələrdür.

Bəstəkar alətlərə çox həssas yanaşaraq, onlara xas olmayan çalğı ədası və üsulları ilə partituranı yükləməməyə, alətlərin zərif təbiətinə xələl gətirməyib, hər birinin gözəlliyini mühafizə edib dolğun sərgiləməyə çalışır. İnkışaf əsnasında o, ayrı-ayrı qruplara aid alətlərin maraqlı kombinasiyasını, “söhbətini”, “deyişməsini” qurmağa üstünlük verir. Başqa sözlə, ansamblın variantvari təşkili prinsipi əsas götürür.

Məsələn, ilk improvizasiya blokunda (*C*) ney, pipa, qanun, erhu, bir az sonra *viola da gamba*-nın söhbət-deyişməsi quraşdırılır. “*D*” blokunda, yaniqli bayatını hazırlayan improvizasiya şöbəsində dizi, balaban, ud və tarın səsləri bir-birinə hörlülür. Koda öncəsi isə *flauto-piccolo* və Çin *suona*-sının (*suona muta guanzi*) dialoqu özünəməxsus səs koloriti ilə yadda qalır. Əlbəttə, bu kiçik ansamblların prototipi sazəndə dəstəsidir: ayrı-ayrı səsler sanki yiğcam muğam ansamblındaki kimi bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətlərə girir. Həhayət, əsl rejissorək C.Quliyev predikt zonasında - *timpani* və Çin tom-tomlarının gurultulu sədaları altında tamamilə yeni boyaya - zurnanın möhtəşəm solosunu səhnə öününe çıxarıb, dinləyicini sarıtmak iqtidarında olan güclü teatral effekt yaradır.

Aydındır ki, əsərdə əsas dramaturji yüksək vokal partiyaların üzərinə düşür. Bəstəkar xalq ədəbiyyatımızın nadir incisi, ən çox sevilən şeir forması - bayatiya üz tutub, qadın məhəbbətinin müxtəlif tərəflərini eks etdirən lirik məzmunlu nümunələri əsas götürür. Dörd bayatının ardıcılığında müəyyən süjet də izləmək olar: belə ki, bizə ürək açıqlığı ilə sevən, vəfəsizliyden əzab-əziyyət çəkən, sevgilisinin intizarında olan, nəhayət, məhəbbət naminə ölməyə belə qadir bir qadının həyəcanlı həkayəti təqdim olunur.

İki qadın vokalçının duetində təşəbbüs xanəndənin əlindədir: bayatı mətnlərinin səsləndirilməsi ona tapşırılıb. Bəstəkar burada yenə də şeir misralarına həssas yanaşaraq, onları “xaric not” təəssüratı bağışlayan izafi intonasiyalarla ağırlaşdırır, sadə, şəffaf, təbii xalq dilində danışır, sanki elə yeni “xalq nəğmələri” yaradır. Hətta nurlu Rastda şərh olunan

birinci bayatıda əsas məna yükü daşıyan 3-cü misramı (“*bas bağrina saz kimi...*”) kəskin sıçrayışla (böyük septima) qabartsa da, bu, ümumi rəsmi rəvanlığına xələl gətirmir. Vokalçının partiyası isə, əksinə, rəvanlıqdan məhrumdur, geniş interval gedişləri ilə səciyyələnir. O, melodik xəttin bəzi önəmlı dayaqlarını, ayrı-ayrı qısa frazaları (misraların sonluqlarını) imitasiya şəklində təkrar edərək yaddaşlara həkk edir.

Bivəfa məhəbbətdən söz açan ikinci bayatıda - o, əsərin ümumi nurlu palitrasında öz hüzn dolu ovqatı ilə kəskin seçilir - vokalçının partiyası xüsusən önəmlı rol oynayır. Bayatı elə sopranonun vokalizi ilə açılır. Həmin gərgin intonasiyalardan hörülümiş vokaliz xanəndənin Şüstər məqamı üzərində yaniqli avazı ilə uzaşaraq ümidsizlik, kədər ekspressiyasını gücləndirir, tünd boyaları qatlaşdırır. Bayatının əsas fikrini ifadə edən “*Yar məni qoyub getdi/ Qəlbim qıbar eylədi*” beytindən “*qəlbim qıbar*” sözlərinin üzüyuxarı sekvensiya şəklində təkrarı sarsılmış, dərdli qadının yaştalarını bariz ifadə edir. Burada da bəstəkar vokalçı və xanəndənin dialoqunu vurğulayaraq, ansamblın imkanlarından çox qənaətcil istifadə edir: Rastın, Şüstərin səsqatarından ibarət klasterlər xəzif sonor fon yaradır.

Əgər birinci iki bayatı lirik nəğmə kimi təfsir olunubsa, üçüncü bayatı obrazca tam fərqlidir. Belə ki, “*E*” blokunun peyda olması ilə “dekorasiyaların tam dəyişməsi” baş verir. Bu bölmə yuxarıda xatırlanan *beşhecalı ritmoformul* - zərb alətlərinin coşqu dolu solosu ilə açılır və xanəndənin təklikdə ifa etdiyi şux, şıltaq bayatı ilə davam etdirilir. Janrca mahni-rəqs kimi yozulan bu bayatıda orkestr müşayiəti və ritmin rolü xüsusən önemlidir: bayatının misraları orkestrin ritmik formullarının müdaxiləsi ilə növbələşir.

Nəhayət, kodada səsləndirilən bayatının prototipi, şübhəsiz, marşvari punktir ritmə əsaslanan nikbin aşiq deklamasiyasıdır. Orkestr müşayiəti saztək kvarta-kvintaya köklənib, qanun, çəng, səntur və arfanın tembrlərinin ara-sıra qatılması isə məxsusi sonor effekt - cingiltili saz səslənməsi təəssüratı yaradır. Amma bəstəkar bu aşiq harmoniyasını qabartmayaraq, *p*, *pp* dinamik çalarlarına üstünlük verir. *Qatarın* (Rast ailəsinə aiddir) istinad pərdələri ətrafinda sopranonun zərif gəzişmələri polimetriya yaradaraq eyni zamanda rəsmi kəskinliyini yumşaldır, musiqiyə lirik nəfəs qatır. Həm də soprano bir növ əlavə polifonik bir səs kimi çıxış edir.

Koda zonasında müqəddimənin obrazı bərqrar olur. Bu obraz xanəndənin şaqraq zəngülələri ilə tamamlanaraq şadyanalıq dolu ümumi atmosferə parlaq rənglər əlavə edir. Beləliklə, supra-nounun funksiyası əsas melodik xətti naxışlarla bəzəmək, "səslənən" emosiyani müvafiq boyalarla çalarlaşdırmaqdır. Eyni zamanda akademik vokalın tətbiqi folklor inciləri – bayatılarda ifadəsini tapan hiss-həyəcanın çərçivəsini bir növ genişləndirir: başqa sözlə, Azərbaycan bayatılarının məzmununun universal, ümumbəşər mahiyyəti açıqlanır.

Beləliklə, məntiqli quruluşu ilə seçilən bu kompozisiyada süjet xəttini irəli aparan, inkişaf etdirən məhz bayatılardır. İmprovizasiya tipli şöbələr bir növ interlüd rolunda çıxış edir: artıq təqdim olunan obrazı dərinləşdirir, ya da yeni obrazın peyda olmasını hazırlayır. Sanki C.Quliyev bir əsr sonra Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının strukturunu bu kompozisiyada, yeni bir kontekstdə bərpa edir<sup>6</sup>.

Ümumiyyətlə, "Bayati" C.Quliyev yolu-nun Ü.Hacıbəyli mövqeyinə necə yaxın olduğunu bir daha əyani sərgiləyir. Formanın məqam melosundan yetişdirilməsi, musiqi toxumasının ayrı-ayrı müstəqil şaxələrin hörülməsindən "inşası", Azərbaycan musiqisinin müxtəlif janrlarına xas vəzn-ritm strukturlarının ix-tiraçılıqla tətbiqi Üzeyir bəyin yaradıcılıq principlerinin yeni mərhələdə yeni qiyafədə təzahürü, onun bədii kəşflərinin dərindən fərdi təcəssümü kimi dəyərləndirilə bilər.

"Bayati"nın premyerası 2004-cü ildə "Holland Festival" çərçivəsində Amsterdamda, *Paradiso* konsert salonunda məşhur "Atlas Ensemble", dirijor Ed Spanjaard (*Ed Spanjaard*), solistlər - azərbaycanlı xanəndə Aygün Bayramova və italyan soprano Alda Kayello (*Alda Caiello*)<sup>7</sup> tərəfindən gerçəkləşdirilib.

\*\*\*

Beləliklə, "Divan"ın iki cildinə daxil olan əsərlər bir növ Cavanşir Quliyev yaradıcılığının kvintessensiyasını təqdim edir: onlar konkret bədii qayə, həmin qayənin təcəssümü,

<sup>6</sup> Dəstgah formasında qurulan "Leyli və Məcnun" operasında dəstgahdan fərqli olaraq rəng və təsnif funksiyasını şərti icra edən epizodlar süjeti irəli aparırlar, muğamlar isə səhnə durumunun emosional tərəfini gücləndirirlər [6, c.89].

<sup>7</sup> *Alda Caiello* klassik operaları, habelə müasir musiqinin geniş üslub spektrini əhatə edən zengin repertuarı ilə seçilir. Belə ki, o, L.Berionun "Xalq nəgmələri" silsiləsini dəfələrlə ifa etmişdir. Həmin silsilədə "Azerbaijan Love Song" adı ilə "Qalalı" xalq mahnısı yer alıb.

instrumental heyət baxımından nə qədər fərqli olsa da, müəllifin fərdi üslubunun səciyyəvi cəhətlərini əyani sərgiləyirlər. Burada Arnold Schönberqin "*bədii əsər mükəmməl orqanizmə bənzəyir*" fikri yada düşür: "Öz tərkibi etibarilə həmin əsər o dərəcədə homogendir ki, istənilən xırda detalda onun həqiqi, məxfi mahiyyəti üzə çıxır. İynəni hara sanıldığından asılı olmayaraq, hər bir halda qan sizacaq", – deyə avanqardin klassiki obrazlı şəkildə fikrini açıqlayır [14, s.26-27]. C.Quliyevdə də belədir: musiqisinin istənilən fragmənti diqqətli tədqiqatçıya ümumən onun yaradıcılıq ədası haqqında çox şey deyə bilər.

Birinci növbədə biz C.Quliyevin özün-nəməxsus leksik-intonasiya sistemini göstərməliyik. Bəstəkarın yaratdığı melodiyalar qabarlıq, yaddaqalandır, amma onların genezisi mürəkkəbdir: burada gah aşiq musiqisi, gah muğam, gah dəqiq ünvanı bilinməyən, arxaik intonasiyaların peyda olması bəstəkarın genetik yaddaşının dərinliyinə, musiqi duyumu-nun qeyri-adi həssaslığına dəlalət edir. Özü də C.Quliyev total musiqi axtarışlarında təkcə Azərbaycan musiqisi ilə məhdudlaşmış, bütövlükdə türk dünyasının arxaik musiqi qaynaqlarını əhatə etməyə çalışır. Zənnimcə, Pyer Bulezin "İnanmaq istərdim ki, bütün musiqi dil-ləri arasında dərin bağıntılar aşkarlamaq mümkündür" fikri də bəstəkara çox yaxındır.

C.Quliyev ən sadə vasitələr sistemin-də qalaraq, mahiyyətcə novator əsərlər yaratmaq iqtidarındadır. Partituraları qəlizlikdən uzaqdır, amma mükəmməl akustik eşitmə qabiliyyəti ərsəyə gətirdiyi yaratmaların nadir cəzibədarlığını, füsunkarlığı təmin edir. "Musiqidən musiqinin sovrulduğu" (Silvestrov), in-cəsənət və cəmiyyət arasında kommunika-siyanın pozulduğu dövrdə C.Quliyev əllaməlik etmir, karıxdırıcı jestlərə əl atmir, sadəcə ahəngdarlıq, gözəllik aşılanmış məbədini səbr-lə ucaltmağa çalışır, "təxirəsalınmaz, ləğv-olunmaz" (Silvestrov), yəni təkrar-təkrar səsləndirilməsi arzu olunan, üzərində fərdi müəllif möhürü olan mətnlər yaradır. "Otaq daxilində simfoniyanın tək bir insan tərəfindən dinlənilməsi" (Şumanın ifadəsidir) perspektivi - qoy lap o insan həmin musiqidən həzz alsın – onu, çətin ki, qane edərdi. Öz dinləyicisində C.Quliyev ilk növbədə diqqətci, həssas həm-söhbət görmək istəyir. Odur ki, çoxlarının sənətdə axtardığı tənasübə nail olmuşdur: musiqisi həm adı sənətsevəri, həm də mütəxəssisi maraqlandırmaq, məftun etmək iqtidarındadır.

Qeydlərimizin bu yerində Cavanşir Qu-

liyevin yaradıcılıq mövqeyini daha aydın sərgiləmək üçün illər uzunu apardığımız söhbətlərin kiçik hissəsini təqdim etmək istərdik.

**Z.A.-D.:** Cavanşir, musiqinizin əsas möcüzəsi məxsusi intonasiyadadir – fərqli və dərhal tanınan və hətta, bəzi hallarda, vicdansızcasına başqaları tərəfindən istismar olunan. Görəsən, üslubunuzun ayrılmaz tərkib hissəsi olan bu intonasiyanı necə “əldə etmisiniz”? Müəyyən iş aparmışınız, yəni məqsəd qoymusunuz ki, həmin intonasiyanı tapasınız? Yoxsa, o elə özü sizə “qonaq gəlib”? Burada yaziçi Cek Londonun bir fikri də yadına düşür: “Əgər mənim öz üslubum vardırsa, o alın təri ilə qazanılıb. Çomağı əlinə al və öz üslubunun ardınca qaç: əgər üslub tapa bilməsən də, ona bənzər nə isə əldə edəcəksən...”

**C.Q.:** Hələ musiqi texnikumunda təhsil alıǵım illərdə musiqi tarixi kitablarında tez-tez təsadüf etdiyim “üslub” anlamının mahiyyətini dərk etməyə çalışırdım. Tezliklə başa düşdüm ki, əgər musiqidə nə isə etmək istəyirəm, o zaman mənim heç kimə bənzəməyən şəxsi üslubum, şəxsi intonasiyam olmalıdır.

Ösərlərimdəki üsluba gəldikdə etiraf etməliyəm ki, o, mənim üçün göydəndüşmə olmadı: çox axtarmalı, çox çalışmalı oldum. Axtarışlarım bir neçə il sürdü, nəhayət, onu – üslubmu, məxsusi intonasiyamı deyək - sezməyə başladım və həmən onun quyruğundan yapışdım, bir daha buraxmamağa çalışdım. Əvvəlcə xərif bir ilgima bənzəyirdi – qeybə çeki-lirdi, yenə peyda olurdu, axırda onu möhkəmcə yaddaşma yaza bildim. Bu, əgər ona üslub, yaxud yeni intonasiya demək olarsa, kökü milli musiqidə yerləşən, başı isə çağdaş dünyaya baxan bir düşüncənin, təfəkkürün doğurduğu musiqidir: sanki mənim içimdən keçib yenidən həyata gələn musiqi səsləridir. İçimdə isə uşaqlıqdan dinlədiyim, tarda, sazda çaldığım milli musiqimiz yaşayırı və bu musiqiye mənim şəxsi baxışım, onun barədə fərdi anlayışımvardı. Bu şəxsi anlayış ilə öyrəndiyim çağdaş musiqi bir-birinə qovuşaraq üslub adlandırılan hadisəni ərsəyə getirdilər.

Yəni musiqidə nəyə nail olmuşamsa, hamısı mənim zəhmətimin, seylərimin və düşün-cəmin məhsuludur. Bir də, yəqin ki, Allahın...

**Z.A.-D.:** Valentin Silvestrov melodiyaları “bəxşislər” adlandırır...

**C.Q.:** Mən bu fikri dəqiqləşdirirdim: melodiya çəkdiyin zəhmətin və apardığın axtarışların qarşılığı olaraq Allahın verdiyi əmək haqqıdır. Hər kəsə də, görünür, vermir, səmimi çा-

lışanlara və nə istədiklərini dəqiq bilənlərə bəxş edir.

**Z.A.-D.:** Musiqinizdə neqativ emosiya, gərginlik, obrazların konflikt qarşılmasına, demək olar ki, təsadüf olunmur. Müasir həyatın mürəkkəbliyi və gərginliyinə qarşı Sizin saf, nurlu, harmoniya dolu obrazlarınız qoyulur. Yəni bəstəkar kimi dünyaduyumunuzun pozitivliyi göz qabağındadır. “Xoşbəxtlik rəssamı” adlandırılan O.Renuartək gerçəkliyi, onun problemlərini sənətə gətirməmək, bir növ musiqini, onun gözəlliyi və şairanəliyini ətraf aləmin təcavüzkar müdaxilələrindən mühafizə etmək - belə bir vəzifəni elə əvvəlcədən özünüzə bir məqsəd kimi qoymuşdunuzmu?

**C.Q.:** Məncə, insanlar musiqini könül-lərini və ruhlarını qidalandırmaq, oxşamaq üçün icad ediblər. İnsanın havaya, suya ehtiyacı olduğu kimi, tez-tez ruhunun da qidalan-dırılmasına ehtiyacı olur. Musiqinin əsas vəzifəsi, fikrimcə, həyatın gerçəkliyini eks etdirmək deyil, eksinə, gerçəkliyi daha da gözəlləşdirmək, zənginləşdirmək, ruhu saflaşdırmaqdır. Həmişə bu düstura riayət etməyə səy göstərmişəm. Əlbəttə, konfliktli, gərgin, hətta “çirkin” musiqi yazdığını zaman da olub: bu, balet, film, tamaşa, hər hansıa görüntü üçün nəzərdə tutulan proqramlı musiqidir. Amma bu halda da çalışmışam ki, o gərginliyin içində musiqimin gözəlliyi itməsin. Bilirsınızmi, axı insan bu və ya digər əsərə qulaq asarkən hesablamlar aparmır, təhlil də etmir – o yalnız və yalnız Gözəllikdən zövq alır, heyrət hissi yaşayır... Mənim üçün Beethovenin, Vaganerin, Malerin, Sənberqin belə gərgin hesab olunan musiqisi ilk onca gözəl, parlaq musiqidir. Ravel və Stravinski yaradıcılığı isə başdan-başa gözəlliklə aşılanıb.

Zənnimcə, muğamın dünyagörüşü səviyyəsində dərinliyi və fəlsəfəsinin təməlində də ilk növbədə gözəllik dayanıb. Həmin gözəllilikdən sərf-nəzər edib, muğamda yalnız dərinlik axtaran bəstəkar səhvə yol verir: o, muğama belə yanaşarsa, heç nəyə nail olmaz və ya muğamatın mahiyyətindən uzaq bir əsər yaradır... Gənc ikən çox zaman öz-özümə sual verirdim: mürəkkəb struktura malik olub davamlı zaman ərzində cərəyan edən, həm də qızıl-lərin qəliz məzmunundan qaynaqlanan muğamı niyə adı insanlar belə saatlarla dinləyib az qala nirvana halına düşürlər? Sonra anladım ki, həmin adamlar ətraflarında axtarış tapmadıqları gözəlliyi məhz muğamda aşkar edib hey-rət və məmnunluq hissi yaşayırlar...

**Z.A.-D.:** Sizin tanınmış belçikalı mu-

sıqışunas Pol Kollerin (*Paul Collaer*) aşağıdakı fikrinə münasibətinizi öyrənmək istərdim: "Milli hiss keçmişə aiddir. Şönberq musiqisini alman, Stravinski musiqisini rus, Miyo musiqisini fransız musiqisi kimi səciyyələndirmək artıq qeyri-mümkündür. Onların musiqisi Avropa fikrinin müxtəlif aspektlərinin ifadəsidir". Həqiqətən də, avanqardin təmsilçiləri, bir qayda olaraq, özlərini milli başlangıçdan kənarlaşdırmağa çalışırlar...

**C.Q.:** Bu fikirlə razı deyiləm. Axı musiqidə millilik təkcə bilavasitə folkloraya dayaqlanan nümunələrdə özünü bürüzə vermir. Bu, ilk əvvəl *milli təfəkkür tərzidir* və həmin təfəkkür tərzini başqası ilə əvəzləmək - bəstəkar özü bunu nə qədər istəsə də - qeyri-mümkündür. Şönberq almantək, Stravinski rustək düşünürdü. Miyo düşüncə tərzinə görə fransız bəstəkarıdır. Stravinskinin bütün texniki novasiyalarına baxmayaraq, onun "Müqəddəs bahar"ı əsl slavyan musiqisidir. Həm də "Avropa fikri" ifadəsinin musiqi nöqtəyi-nəzərindən nə ki mi məna ifadə etdiyini tam anlaya bilmirəm. Dünyada müxtəlif ölkələr, orada yaşayan xalqların adını daşıyan dövlətlər var olduqca həmin ölkələrin bəstəkar musiqisi müxtəlif, təfəkkür tipi etibarilə milli olacaq.

**Z.A.-D.:** Mülahizələriniz Qara Qarayevin fikirləri ilə səsləşir. O da milli təfəkkür anlamını əsas götürürdü. Buradaca XX əsr Azərbaycan musiqisində müstəsna yer tutan və sizin nəslin təmsilçilərinə çox böyük təsiri olan Q.Qarayevə münasibətinizi öyrənmək istərdim.

**C.Q.:** Q.Qarayev inanırdı ki, istənilən Avropa musiqi fəlsəfəsi və kompozisiya texnologiyası Azərbaycan bəstəkarı üçün ancaq faydalı ola bilər. Yəni müasir texnika müəllifə milli mahiyyətə malik əsər yaratmaqdə nəinki maneə deyil, əksinə, böyük bir köməkdir, ilham mənbəyidir. O özü səs məkanı və zamanını yeni tərzdə təşkil etməyə qadir texnologiyalara yiyələnmiş *müasir milli bəstəkar tipini* sərgileyirdi. Onun yeniliyə münasibəti gələcək nəslin bəstəkarlarının qarşısında böyük perspektivlər açdı. Əsas da odur ki, Qarayev bizi metodla - yeni texnikanın milli musiqi toxuması ilə uzalaşması, dolayısı ilə bəstəkar təfəkkürü ilə üzvi birləşməsi metodu ilə silahlandırdı. Başqa məsələ odur ki, ustadin tapıntıları, nadir istisna olmaqla, tətbiqsiz qaldı...

XXI əsrin bəstəkarları üçün Q.Qarayev bir növ start meydancası olmalıdır. Onun ideyalarından təkan alaraq, gənclər yeni musiqi keyfiyyəti axtarışlarına qatılmalıdır.

**Z.A.-D.:** Cavanşır, musiqiniz dil, este-

tika baxımından Q.Qarayevdən tam fərqlənir. Bir dəfə tanınmış alim A.Doljanskidən soruşular ki, Stravinski ilə Şostakoviç arasında ümumi olan nədir? Həmin alim təxminən belə cavab verir: Şostakoviç Stravinskidən nə qədər fərqlənirsə, ele Stravinski də Şostakoviçdən eyni qədər fərqlənir - iki sənətkar arasında ortaq nöqtə ancaq budur...

**C.Q.:** Mən Q.Qarayevin heç bir dərsini qaçırmamağa çalışırdım. Tələbələrinin yeni əsərlərinin dirləyişi arasındaki fasıləldə o çox zaman bəstəkarlıq peşəsi haqqında maraqlı fikirlər söyləyərdi. Həmin məqamlarda Qarayev son dərəcə təbii və səmimi idi və hər şey barədə açıq danışmaqdan çəkinmirdi: bəzən o, hətta məxfi fikirlərini də etiraf edərdi. Mən o zaman Qarayevin əsl mahiyyətini anladım. Azərbaycanda bəstəkarlıq sənətinin inkişaf yolları haqqında Ustadın dediklərinə xüsusən diqqət yetirirdim. Onun fikirləri mənim təsəvvürümələ səsləşirdi. Və mən öz mövqeyimin düzgünlüyündə bir daha əmin olurdum. Yəqin peşəmizin inkişafına, ideyaların reallaşdırılması metodlarına dair Qarayevin fikirləri bizi bir-birimizə yaxınlaşdırırdı. Ustad öyrədirdi ki, *milli musiqini təsvir etmək yox, ifadə etmək zəruri dir*. Bunun üçün milli musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasını anlamaq, strukturunu açmaq, milli təfəkkürə tam yiye-lənmək, daha sonra isə sitata əl atmayaraq öz milli musiqini bəstələmək gərəkdir. Mən Qarayevdən ən əsas olanı - texnikanın milli musiqi toxuması ilə uzalaşdırılması yollarını əzx etdim. Bəstəkarın əsərlərinə dərindən vararaq, onun bu məqsədə necə nail olduğunu anlamağa çalışdım. Qalan şeylər – musiqi ideyaları isə özümdə də kifayət qədər bol idi.

**Z.A.-D.:** Bir sıra müsahibələrinizdə Siz türk dünyasının bəstəkarı olduğunuzu vurgulayırsınız. Deyirsiniz ki, "*mən özüümü Oğuz xanın davamçısı hiss edirəməsə, genetika, təfəkkür, duyğular baxımdan özüümü türk hesab edirəməsə, onda musiqim də türk musiqisi olacaq*". Eyni zamanda qeyd edirsiniz ki, türk musiqisi haqqında özünəməxsus təsəvvürünüz var. Bu nə kimi bir təsəvvürdür? Açıqlaya bilərdinizmi?

**C.Q.:** Hesab edirəm ki, vahid arxaik türk musiqi təfəkkürü "qəlpələr" şəklində hələ də bütün türk xalqlarının musiqi sənətində yaşa-maqdadır. Onları aşkarlayıb ehmallica birləşdirmək, bir-birinə calamaq gərəkdir. Burada Üzeyir bəyin vahid muğam məbədi, həmin məbədin dağılmasından sonra onun qəlpələrinin müxtəlif xalqlar tərəfindən əzx edilməsi və

həmin xalqların hər birisinin bu əsasda öz fərdi “musiqi barigahını” ucaltması fikri yada düşür. Muğama gəlincə, bu proses onun yalnız xeyrinə oldu: müxtəlif muğam məktəbləri yarandı, muğam müxtəlif qiyafələrdə geniş intişar tapdı. Türk musiqisinin isə başqa xalqların musiqisində itib batması, öz orijinallığından məhrum olması təhlükəsi yarandı.

Düşünürəm ki, bütün türklərin musiqisini bir növ filtdən keçirmək, əsrlərin qatqlarından təmizləmək gərəkdir. Tarix boyu türklərin qarşılaşdığı mədəniyyətlərin (fars, ərəb, çin, hind və s.) “əlavə”lərindən azad etmək lazımdır. Bu, Şərqi musiqi mədəniyyətlərinə dərindən yiyələnmək tələb edən çox mürəkkəb məsələdir. Lakin yalnız bu halda *prototürk* musiqisini üzə çıxarmaq olar. Biz, bəstəkarların vəzifəsi isə türk musiqisi daxilində müasir, hətta avanqard musiqiyə xas fənd və strukturlar aşkarlamaq və onların bədii təcəssümünü verərək hər bir türk üçün doğma olan strukturlar yaratmaqdır...

**Z.A.-D.:** Gələcəyin musiqisini necə görüsünüz? Yaradıcılıq prosesinin inkişaf istiqamətlərinə dair fikirlərinizi eйтitmək istərdim...

**C.Q.:** Mənəcə, musiqi yeni dahi intizərindədir. Məhz onun dünyaya gəlisi sənətimizin gələcək inkişaf yolunu müəyyənləşdirəcək. Hələlik isə kompozisiya və musiqinin obrazlar aləmində bəzi “taktiki” xarakter daşıyan yeniliklər hesabına musiqi asta-asta simasını dəyişəcək. Yaxşı əsərlər, əlbəttə, hər zaman olduğu kimi meydana çıxacaq. Özü də musiqidə bütün nailiyyətlər və tapıntıların integrasiyası müşahidə olunacaq. Düşünürəm ki, irəlidə ərsəyə gələn musiqi XX əsrin bəzi hallarda həddindən ziyadə qızıl, kəskin, sərt, gərgin səslənmələrindən fərqli olaraq daha sakit, xoşsəda və ahəngdar səciyyə daşıyacaq və bu *total* musiqi hamı tərəfindən bəyəniləcək. Amma radikal dəyişikliklər, əsl möcüzə yalnız Onun gəlisi nəticəsində baş verəcək...

\*\*\*

C.Quliyevin adı ölkəmizdən uzaqlarda bəlliidir, musiqisi ABŞ, İngiltərə, Türkiyə, Almaniya, Polşa, Bolqarıstan, Rumınıya, Çexiya, Slovakıya, Yunanistan, Hollandiya, Rusiya, Özbəkistan və s. ölkələrdə səslənib, məşhur ifaçıların repertuarında özünə yer alıb. Bəstəkarın bir çox beynəlxalq səciyyəli festival və görüşlərə qatılması onun geniş tanınmasına səbəb olmuşdur. Həmin iri tədbirlər sırasında

1986-cı ildə iyirmi yeddi illik(!) fasılədən sonra ABŞ-a ezam olunan sovet bəstəkarlarının rəsmi nümayəndə heyətinin tərkibində Cavanşir Quliyevin “SSRİ və ABŞ musiqisi bu gün” simpoziumunda uğurlu iştirakını - Amerikanın aparıcı universitetlərində görüşlərini, tanınmış bəstəkarlarla ciddi yaradıcılıq məsələlərinin müzakirəsini mütləq xatırlamaq gərəkdir. Maraqlıdır ki, nüfuzlu musiqişunas Lorel E.Fey (*Lourel E.Fey*) “Musical America” jurnalında (“Young Russians Come to Visit” məqaləsi, 1987/107) sovet bəstəkarlarını mühafizəkarlıqda ittihamlandırdıqdan sonra təravəti ilə seçilən cəmi bir neçə əsər sırasında azərbaycanlı müəllifin yaratmalarını qeyd edir.

C.Quliyevin yaradıcılıq uğurlarını bir sıra başqa görkəmli musiqiçilərin fikirləri də təsbitləyir. Gəlin onlara söz verək:

“Xalq çalğı alətlərinin fəal surətdə cəlb olunması, onların musiqinin akademik janrlarında tətbiqi cəhdələri müasir musiqinin səs palitrasının zənginləşdirilməsinə götürüb çıxaran folklorun yaradıcı təcəssümü problemi ilə bağlıdır. Bu sayaq axtarışlara həm tanınmış müasir bəstəkarlar, həm də cavan müəlliflər istiqamətlənib. Gənclərin əsərləri arasında Azərbaycan bəstəkarı C.Quliyevin saz və violin üçün Sonatası və zurna ilə simfonik orkestr üçün Uvertürası xatırlanmalıdır. <...> Səciyyəvidir ki, adıçəkilən əsərləri yalnız folklor köklərə dayaqlanmaq səyi birləşdirir. Başqa məqamlarda – janr seçimində, ifaçılar heyətində, folklorla “ünsiyyət” tipində, mən daha fərdi üslubiyyatdan danışmiram, onlar tamamilə müxtəlifdirler. Bu nümunələr müəllif təxəyyülünü ifadə etmək, qeyri-standart bədii hələ nail olmaq yolunda folklorun təqdim etdiyi böyük imkanların sərgilənməsi, en yaxşı isbatı deyilmi?”

**Andrey Eşpay,**  
bəstəkar, SSRİ xalq artisti (“Советская музыка” jurnalı, 1984, №3)

“Dinlədiyim bir çox əsərlərdən daha çox yadimdə qalan Azərbaycan bəstəkarı Cavanşir Quliyevin violin və saz üçün Sonatası oldu. Bu əsər Azərbaycan xalqının folklor ənənələrindən uzaq avropalı üçün tamamilə qeyri-adıdır. Eyni zamanda Sonata tək bir ekzotikası ilə cəlb etmir. Burada gənc müəllifin hansı yolla getməsi də özünü aydın bürüzə verir. Mən xalq sənətinin bəzi formalarının müasir ifadə metodlarına yaxınlaşdırılmasını nəzərdə tutu-

ram. Bu yol bütün xalqların bəstəkarları üçün səmərəli ola bilərdi”.

**Dušan Mixalek,**  
musiqişunas (Yuqoslaviya); Kasimova H. Ha  
meridianax tворчества. Bakı, 1987

“C.Quliyevin əsərləri folklor ənənələri və bəstəkar yaradıcılığının maraqlı “ünsiyyətini” nümayiş etdirir. Bu əsərlərdə müasirliyin coşqun və iti nəbzi döyüñür. Özü də mən təkcə musiqinin obraz-poetik tərəfini deyil, partituraların texniki “təchizatını” da nəzərdə tuturam. Azərbaycan xalq mədəniyyətinin ruhu parlaq fərdiyətə malik müəllifi bəhrələndirərək burada necə də təbii hökmranlıq edir!”

**Yelena Dolinskaya,**  
sənətşünaslıq doktoru, professor (“Советская  
музыка” jurnalı, 1986, №3)

“Konservatoriyanın böyük salonu ağzına qədər dolu idi, yer tapdim, əyləşdim. Orkestrin öünüə dirijor çıxdı və... və!!!.. fiziki məkan, vərdiş etdiyim Dünyanın göstəriciləri titrədi, titrədi, sayrışdı və səhnədən sel kimi daşan musiqinin (söhbət zurna və simfonik orkestr üçün Uvertüradan gedir – Z.A.-D.) içində əriyib itdi... Tanrim! Sən demə, qara zurnanın Zamanı yarib zamansızlığa pərvaz etmək gücü varmış!

Mən o günlərdə Tədris teatrosunda “Mən Dədə Qorqud” tamaşası üzərində baş sindirirdim. Möhtəşəm epos haqqında kifayət qədər bilgi toplamışdım. Amma hiss edirdim ki, bilgilərim, necə deyərlər, qurudur, cansızdır və buna görə də heyretamız qəhrəmanlar əvəzinə səhnədə ruhsuz kölgələr dolaşırı...“

Həməncə yapışdım qara zurnanın səsindən və tariximizin (elmi...mədəni...mənəvi...psixoloji anamlarında) şübhə çəği olan “ARXAİKA” adlanan qutlu məqamında buldum özümü.

Nə xoş mərtəbə! Nə gözəl məqam, Allahım!!! ...Atamız Qaraxanı...Əcdadımız Oğuz Xaqqanı...Dədəmiz Qorqudu...Dirsə Xanı... Burla Xatunu...Baniçiçəyi...Dəli Domrulu... “dastan qəhrəmanı” janr cildindən çıxıban canlı İnsan sağa gülüb-danışan, sevinib-qəmənən, coşub-daşan gördüm!..

Hələ bir neçə il Cavanşirin xəbəri yox idi ki, bir əsəri ilə bir miskin rejissor məhz o zənginləşdirib, qulaqlarını türk səslerinə həssas edib və öz peşəsinin qutluluğunu açıqlayıb. Daha sonra o zamankı SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibi A. Eşpayın Cavanşir haqqında yazısını oxuyanda anladım ki, başqa mədə-

niyyət nümayəndələri də duyğularına şərik çıxa bilərmiş, amma Uvertüranı ilk dəfə dinlədiyim zamanda düşüncə adlı nəmənədirə, yox idi. Allah şahiddir ki, əməlli-başlı uymuşdum, təzyiqim qalxmışdı, nəfəsim daralırdı, vücudum əsirdi, “ağzımın içi buz kimi, sümüklərim duz kimi” olmuşdu...

Söze galən isə istə bunlardır: Avropa simfonizmini özəl melos və ritmlərlə bir araya gətirməyi bacarmış C.Quliyev düşüncəmizdə yatıb qalmış bir çox həllədici etno-psixoloji, etno-estetik, etno-siyasi və ən ümdəsi! – etnofəlsəfi mexanizmləri “işə sala” bildi...O gündən “Dədəm Qorqud Kitabı” məndən ötrü açıq Kitab oldu: onu oxuyurdum, anlayırdım, görürdüm və EŞİDİRİDM!!!”

**Vaqif İbrahimoglu,**  
rejissor, “YUĞ” teatrının yaradıcısı

Bəli, bu heyrət dolu rəylər sırasını bəstəkarlar - amerikalı Pol Lanski və rusiyalı Viktor Yekimovski, Mixail Kollontay, musiqişunaslar Natalya Şantır, Alla Bretanitskaya, Sergey Biryukov və bir çox digərinin rəyi hesabına artırmaq olardı. Bu rəylərdə C.Quliyev nəslin ən maraqlı, orijinal təfəkkürlü təmsilçisi, musiqi dramaturgiyası və bədii zamanı spesifik milli duyum zəminində qeyri-adi tərzdə quran, etnik musiqinin müasir bəstəkar yaradıcılığında yeni təcəssüm yollarını sərgiləyən bir müəllif kimi dəyərləndirilir.

Bir dəfə Bəstəkarlar İttifaqında müxtəlif sənətçilərin iştirakılə keçirilən dinləyişdən sonra rəssam İsmayıll Məmmədov “Cavanşir heç zaman özünü azərbaycanlıya oxşatmağa can atmir. Ancaq onun musiqisini dinləyərkən elə ilk dəqiqlikdən aydınca dərk edirsən ki, müəllif azərbaycanlıdır”, - deyə söyləmişdir. Onun bu müşahidəsi bəstəkar Valeri Qavrilinin bəzi deyimləri ilə paralellər doğurur. Məsələn, Qavrilin əsərləri xalq musiqisi kimi qavranıllarsa, sevindiyini deyib, fikrini belə açıqlayır: “Amma bunun stilizasiyaya heç bir dəxli yoxdur. Stilizasiya imitasiya deməkdir. <...> Mən təqlid etmirəm, uyğunlaşmırıam, bu, mənim doğma dilimdir (kursiv mənimdir – Z.A.-D.). Stilizasiya və milli musiqi təfəkkürü arasında yer-göy qədər fərq var: əsl müğənni və müğənni-imitator arasında olan fərq kimi”.

Lakin burada, yəqin ki, son durğu işaretsi deyil, nöqtələr qoyulmalıdır. Nöqtələr o səbəbdən ki, Cavanşir Quliyevin yaradıcılıq yolu

davam etməkdədir<sup>8</sup>. Bəstəkar bədii qayə, janr, üslubca ən müxtəlif əsərlər - mürəkkəb, miqyaslı simfonik partitura, tamaşa və ya filmə musiqi, vokal miniatür üzərində eyni zamanda çalışmaq bacarığı - "polifonik" istedad sərgiləyir. Həmin cəhət də onu ilk əvvəl ali peşəkar, sənətinin əsl ustası kimi səciyyələndirir. Digər tərefdən, "*çətin peşədir bəstəkarlıq*" – deyən C.Quliyev daim üzüctü şübhələr və gərgin axtarışlar dolu – maraqlı, zəngin, vicdanlı ziyanlı həyatı yaşayır. Bəstəkar ziyanlılığın təhsil və istedadla əlaqəsini inkar edərək, onu "ruhi" keyfiyyət kimi səciyyələndirir. Bir insan, şəxsiyyət kimi dünyada, doğma Vətənində baş verənlərə görə həyəcanlanan, müasirliyin nəbzini həssas duyan, həyatda, mədəniyyətdə baş verənlərə biganə yanaşmağı bacarmayan, komformizmi özü üçün qeyri-məqbul hesab edən C.Quliyev müasir dövrümüzün məhz belə nadir ziyanlılarındandır. Onunla ünsiyətdə olmaq, sənət haqqında mübahisə etmək, kino, teatr, caz, etnik musiqi və s. haqqında müəyyən məqamlarda paradoksal səslənən, amma hər zaman önəmlı olan fikirlərini dinləmək olduqca maraqlıdır. Bəzən həddindən ziyadə çılğınlığı, sərthiyi, müddəələrinin kəskinliyi, kompromissizliyi etiraz doğursa da, sonucda onun mövqə sabitliyinə, fikirlərini əsaslandırmaq bacarığına valeh olmaya bilmirsən.

Bir də: iti analitik təfəkkürə malik C.Quliyev, əminəm, bəstəkar da olmasa, gözəl musiqi tədqiqatçısı kimi öz istedadını reallaşdırıa bilərdi. Onun ara-sıra işıq üzü görən məqalələri bu qənaətimizin təsadüfi olmadığına ən yaxşı sübutdur.

Bir sənətkar kimi C.Quliyev hələ gənclikdə intuisiyasına etibar etmiş, istedadının fərdi inkişaf məntiqini anlayaraq sənətdə fərqli, yalnız özünə xas olan yol seçmişdir. Başqalarından musiqi ideyalarını "icarəyə götürməyi" yolverilməz hesab edən C.Quliyev əminidir ki, yalnız öz şəxsi təcrübəsi ilə diqqət doğura bilər. Piar, zahiri parılı, kommersiyalaşdırma dövründə C.Quliyev konyunkturaya

uymayaraq öz simasını mühafizə etməyə müvəffəq olur. İlk xanələri səslənən kimi tanınan – müasir dövrdə nadir hadisədir - musiqisi vasitəsilə o bizi, dinləyiciləri, ucaltdığı gözəllik və harmoniya aləminə qovuşdurur.

Bəstəkarın əsərləri daim araşdırıcıların, musiqisevərlərin diqqət mərkəzindədir. Müasir Azərbaycan musiqisində baş verən əsas "hadisələr" - janr, üslub, orkestr, notasiya və s. məsələlərin ciddi müzakirəsi C.Quliyev yaradıcılığından kənarda qeyri-mümkündür.

Belə bir aforizm var: bəstəkar musiqi yaratmayı bacarana yox, yaratmamağı bacarma yana deyərlər. C.Quliyevə bu sözləri tam mənası ilə şamil etmək olar.

Qəhrəmanımız mütləq, total musiqi axtarışlarında rəhbərdir. Həmin axtarışların nöticələri "Divan"ın iki cildində yer alıb. İnanmaq istərdik ki, bu iki cilddə toplanan - zamanın sınağından çıxmış, V.İbrahimogluğun təbirincə, *zamansızlığa pərvəz etmiş*, çağdaş musiqi mədəniyyətimizin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş həmin əsərlər - müasirimiz Cavanşir Quliyevin sənət dünyasının bənzərsiz, dəyərli örnəkləri tədqiqatçılar, ifaçılar, musiqi təhsil ocaqlarının müəllim və tələbələrinin diqqətinə səbəb olacaq, onları zəruri, faydalı, son dərəcə maraqlı materialla təchiz edəcəkdir.

<sup>8</sup> C.Quliyevin əsərlərinin siyahısı "Divan"ın iki cildində təqdim olunan nümunələrlə məhdudlaşdırır. Bəstəkar "Oğuznamə", "Kızılırmak", "Daşqın" baletlərinin, "Necip Fazıl" oratoriyasının, "Məhəbbət oyunu" və "Yeddi məhbus" operettalarının, dramatik tamaşalara, kinofilmlərə musiqinin, yüzlərlə mahnimin (həmin mahnimlar 4 cilddən ibarət ayrıca nəşr halında işıq üzü görmüşdür) müəllifidir. Bu siyahı yeni əsərlərin partituraları üzərində çalışır. Deməli, "Divan"ın yeni cildlərini gözləmək ixtiyarındayıq...

### ƏDƏBİYYAT:

- 1.Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası.1960-1980-ci illər (janrıñ əsas inkişaf təməyüllərinə dair). Bakı: Ziya, 2012
- 2.Hacıbəyli Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları.Bakı: "Apostrof" Çap Evi, 2010
- 3.Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Сов. композитор, 1987
- 4.Дадашзаде З.А. Азербайджанская музыка на современном этапе: фрагменты, размышления (на примере инструментальных жанров) // Көк байрағым желбіре. Материалы научно-практической конференции. Алматы, 2016, 14-15 сентября
5. Екимовский В.А. Джаваншир Кулиев // Музыка в СССР, 1985, июль-сентябрь
6. Каагичева Л.В. Мугамная опера Азербайджана // Сов. музыка, 1988, №12
7. Кулиев Дж.Р. Великий шелковый путь // Музыкальная Академия, 2002, № 1
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993
9. Музыка большой идеи... Беседа с Б.Тищенко // Музыкальная академия, 2009, №1
10. Раскатов А.М. «Куда ж нам плыть?..» (беседу вела Е.Дубинец) // Музыкальная академия, 2007, № 2
- 11.Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С.Пилютиковым. Киев: ДУХ I и ЛІТЕРА, 2012
- 12.Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005
- 13.Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008
- 14.Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006
15. Zeynalova Khadija . Untersuchungen zur aserbaidschanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert: Die aserbaidschanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik (= Reihe 536. Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft - Band 272). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013



Художник Исмаил Мамедов. «Композитор Дж. Кулиев». Холст, масло. 1985

**Зумруд Ахундова-Дадашзаде**  
доктор философии по искусствоведению,  
профессор

## ДЖАВАНШИР КУЛИЕВ:

### В поисках тотальной музыки

#### II

Произведения, вошедшие во второй том «Дивана», собрания сочинений Джаваншира Кулиева, были созданы, в основном, в 2000-е годы. Сразу же отмечу, что между ранними сочинениями композитора и опусами, составившими второй том, нет существенных стилевых различий. Ведь Дж.Кулиев из числа тех счастливых художников, которым удалось найти собственный стиль еще в самом начале творческого становления. И вот уже многие годы композитор продолжает следовать по единожды избранному пути.

В представленных во втором томе произведениях – Четвертой симфонии («Дастан»), «Караване», «Баяты» и Квартете для деревянных духовых инструментов (работа над этим опусом завершена в 1989-м году) нет нароч-

итой усложненности: наоборот, их композиционная основа строится на принципах простоты и ясности. Дж.Кулиев не стремится к слепому заимствованию наиболее привлекательных художественных открытий последних десятилетий, но, в то же время, простота его сочинений не носит демонстративный характер, и влияние многих достижений современной музыки на мир звуков автора безусловно ощущимо. Композитор предпочитает прибегать к своим собственным творческим ресурсам, применяя их, по мере необходимости, для раскрытия того или иного образа. Слушатель, в первую очередь, наслаждается естественной красотой его творений, по ходу развертывания материала с удовлетворением обнаруживая характерные для кулиевской музыки лексемы. Пленяющая своей яркостью и ясностью лексика композитора неизменна: автор лишь подчиняет элементы собственного устоявшегося музыкального словаря решению новых интересных художественных задач. В зависимости же от контекста, эти самые элементы каждый раз подвергаются определенным коррективам, наполняются новым смыслом, расцвечиваются свежими красками.

В начале обратимся к **Квартету для деревянных духовых инструментов**, созданному Дж.Кулиевым в 80-е годы (2-я ред.: 1989) после целого ряда произведений крупной формы. Выполняя в творчестве композитора роль своего рода *intermezzo*, это сочинение долгое время оставалось в тени его основных художественных достижений. Однако более тщательное знакомство с Квартетом, позволившее раскрыть целый ряд несомненных достоинств этой музыки, помогло нам избежать поспешных суждений. Известный московский композитор и музыковед Виктор Екимовский также выявил в нем признаки оригинального композиторского мышления Дж.Кулиева [5].

В Квартете ясно ощущается увлеченность автора музыкой Игоря Стравинского и Кара Караева. В частности, чуткий слух сразу улавливает импульсы, исходящие из Третьей симфонии Караева.

В свое время И.Стравинский, комментируя свой Октет, особо отмечал, что его главной целью было создание музыкального произведения с помощью средств, которые несут заряд эмоциональности сами по себе. «Эта эмоциональность средств выразительности обнаруживает себя в разнородной игре движений и звучаний. Эта игра, активизирующая музыкальный текст, составляет необходимую основу композиции и определяет ее форму», - подчеркивал Стравинский в своей статье «Нес-

колько мыслей по поводу моего Октета» [12, с.45].

Данное высказывание можно отнести и к сочинению Дж.Кулиева.

Создавая произведение для не столь распространенного состава, как quartet деревянных духовых инструментов, Дж.Кулиев, с одной стороны, стоял перед необходимостью решения конкретной технической задачи, а именно выстраивания убедительного, гармоничного ансамбля четырех духовых инструментов, лишенного поддержки других голосов оркестра, в первую очередь, кантилены струнных, с другой же стороны - стремился создать такое художественное целое, которое отвечало бы самым высоким эстетическим критериям. Задачи эти были им успешно решены.

Главный герой Квартета — *homo ludens*, то есть человек играющий. Однако несмотря на доминирование игровой атмосферы, композитору удается избежать однообразия и монотонности. Так, опираясь в каждой из частей на определенный жанр и пропуская сквозь собственное творческое видение его характерные черты, в первую очередь, ладовые, интонационные, структурные особенности, а также в каждой части по-новому организуя фактуру, автор создает целый ряд ярких и энергичных образов.

Жанровым истоком пасторальной по характеру I части (*Andante moderato*) является лад мугама *Rast*. Показателен выбор тона «g» в качестве ладового устоя. Ведь, как известно, мугам *Rast* сохранил до наших дней не только название и строй своего звукоряда, но также высоту (тон *g* малой октавы) своей тоники [3, с.19].

Уже начальное многократное, ритмически раздробленное проведение в различных ансамблевых голосах основного тона рождает у слушателя ассоциации с процессом установления *maiе* в мугаме. Постепенно, по мере подсоединения новых звуков к основному тону, диапазон расширяется, при этом каждая партия наделяется собственной мелодической линией. Переплетение этих мелодических ответвлений, дополняющих друг друга на основе принципа комплементарности, придает музыкальной ткани целостность и полнокровность. В то же время, участники квартета оказываются равноценно представленными почти на протяжении всего произведения, то есть между ними, за редким исключением, нет разделения на ведущий и сопровождающий голоса.

Небольшая по размерам первая часть состоит из нескольких фаз развития, границы ко-

торых определяются унисонами. Во второй фазе устой *g* на короткое время покидается (здесь прослушиваются обороты мугама «Забул»), и стройная компактная композиция получает оригинальное завершение: звучат различные варианты кадансовых оборотов лада *Rast*, демонстрируя удивительную изобретательность автора в решении заключительной фазы - фазы утверждения *maiе* (*ayaq*).

Во второй части (*Allegretto*), сочинённой в форме сонатного аллегро с усечённой репризой и выполняющей функцию скерцо, композитор организует фактуру в полифоническом ключе, свободно используя технику дodeкафоnии. Основная тема, представленная фаготом, строится, главным образом, на интервалах кварты и секунды, что дало основание В.Екимовскому выдвинуть мысль о ее ашыгских истоках. Нелишне напомнить, что именно на эти интервалы настраивается саз - главный инструмент ашыгов. Однако, на наш взгляд, ашыгское начало здесь ощущается только в общем настроем музыки, во внезапно вторгающихся в развитие отдельных характерных оборотов. Автор, скорее, стремится создать обобщенный ашыгский образ в современном звуковом обличии, избегая при этом конкретного интонационного сходства. Широкое применение разнообразных полифонических приемов указывает также на наличие в *Allegretto* элементов фуги, однако автор не следует строго правилам построения этой формы. Полностью основной тезис проводится еще дважды - у гобоя и в репризе у кларнета. В среднем разделе происходит смена фактуры. Равноправие голосов нарушается в связи с разделением партий на две группы: фагот и кларнет образуют фон, а гобой и флейта исполняют озорную тему в виде канона. В целом, неоднократное появление в процессе развития основного ядра двенадцатitonового ряда, к тому же часто звучащего в виде инверсии, а также обилие имитационных проведений темы придают музыкальной ткани единство.

Финал (*Allegro*), включающий в себя образы и музыкальный материал из предыдущих частей, написан в форме рондо по схеме *ABA<sub>1</sub>CA<sub>2</sub>*. Своебразие облика рефрена определяется «действием» нескольких факторов: это, в первую очередь, пентатонная ладовая основа темы, а также политональные и полиритмические взаимоотношения между партиями. Благодаря свободному размещению акцентов в рамках установленного размера, варьированию ритмического рисунка в эпизодах, более того, внесению определенных корректировок в изложение самого рефрена, в частности, тонкому

ладовому “переинтонированию” - замене начальной пентатоники на лад Чахаргях и усилинию активности принципа «поли», композитору удается создать образ, исполненный необычной динамики и энергии.

Ведущая тема решена Дж.Кулиевым в юмористическом ключе — звучание будто имитирует действие игрушечного механизма. В эпизодах темп кажется более медленным по сравнению с рефреном, что вызвано изменением ритмического рисунка. В эпизоде «С», следующим за бодрым рефреном, укрупнение ритмических единиц (восьмые заменяются целыми и половинными длительностями) создает особенно резкий контраст. Прототипом данного эпизода также является мугам: композитор словно возвращает нас к началу сочинения. К тому же, промелькнувшее здесь на миг интонационное ядро темы из скерцо указывает на желание автора обобщить музыкальное развитие, придать ему художественное единство и утвердить финальный настрой.

Завершающее квартет многократное повторение шутливой темы рефrena, звучащей к тому же в условиях метрической переменности (чертежование размеров 6/8 и 5/8), еще более усиливает игривое, задорное настроение. В конце сочинения композитор неожиданно просто прерывает движение, словно отказывается ставить заключительный знак препинания.

Темповая драматургия сочинения, основанная на последовательном ускорении (от *Andante Moderato* через *Allegretto* к *Allegro* финала), динамизирует компактный трехчастный цикл квартета.

Насыщение музыкальной ткани полифоническими элементами, умелая организация фактуры, предоставляющая равные возможности для развития всех партий, свобода ритмического дыхания придают этой структурно продуманной композиции черты импровизационности. По мнению Екимовского, Дж.Кулиев убедительно решает в данном сочинении такую сложную задачу, как создание атмосферы ансамблевой импровизации<sup>1</sup>.

А теперь обратимся к **Четвертой симфонии** под названием «Дастан» для струнного оркестра (2006). Произведение это отличает от ее предшественницы - Третьей симфонии достаточно длительная временная дистанция. Если в Третьей симфонии автор решал определенные технические задачи, такие, к

примеру, как организация многочастной циклической композиции и полнокровное использование богатых возможностей большого симфонического оркестра, то в данном сочинении композитор был совершенно свободен, то есть отталкивался прежде всего от концепции, полностью подчиняя драматургическую линию последовательному претворению своего художественного замысла.

Тщетно искать в этом опусе формальные признаки симфонии. Дж.Кулиев мог бы даже опустить жанровое определение, ведь, как известно, в современную эпоху основополагающее значение имеет содержание произведения. В данном ракурсе представляет интерес мнение крупного симфониста Бориса Тищенко, который полагал, что «совсем не обязательно называть то или иное сочинение «симфонией», важно, чтобы оно несло функцию симфонии, было симфонией не на словах, а на деле. У симфонии ведь нет обязательных вторичных признаков, по которым она определяется именно как симфония, ... здесь дело не в названии, а в наличии музыки большого смысла, большой идеи, большой значимости» [9, с.7; курсив мой – З.А.-Д.].

Думаю, «Дастан» Дж.Кулиева отвечает именно этим требованиям.

Согласно убеждениям музыканта, не существует музыки вне жанра. Для того, чтобы назвать композицию сонатой или симфонией, вовсе не обязательно строго следовать правилам соответствующих форм: достаточно того, что эта композиция выполняет «художественные функции» данного жанра. «*Ведь слушатель в зале не следит за формой и структурой: он является свидетелем художественного события. И даже если это событие создается сочинением, не соответствующим атрибутивным признакам классического жанра, оно является сонатой, симфонией, каким бы причудливым именем не называлось*», - утверждает композитор. Иначе говоря, для Дж.Кулиева жанр – это, в первую очередь, определенный «тип содержания».

Композитор всегда очень чутко относится к явлениям, представляющим угрозу духовному миру современного общества. Концепция же данной симфонии, по выражению автора, как раз связана с «торжеством невежества и бездуховности». Для раскрытия своей идеи автор прибегает к возможностям инструментального театра. Так, на протяжении всего сочинения носитель национальных духовных ценностей, каковым является солист-скрипач, находится под постоянным давлением и целенаправленно «вытесняется» со сцены: в

<sup>1</sup> Запись произведения осуществлена ансамблем в составе Эльмана Мустафаева (*flauto*), Арзу Мустафаева (*oboe*), Низами Зейналова (*clarinetto*) и Ильгара Гаджиева (*fagotto*).

конце произведения он вынужден спуститься с нее и покинуть зал. Некоторое время голос скрипки еще доносится до слушателя из-за пределов зала, но постепенно он тоже ослаивается, а затем и вовсе умолкает. Однако даже без визуального ряда и театральных трюков концепция сочинения предельно понятна благодаря ясной, продуманной драматургии.

К слову, композитор А.Раскатов, говоря о своем отношении к инструментальному театру, подчеркивает, что не возражает против привлечения его элементов, если значимость того или иного произведения в аудиоформате (минус видео) не снижается. «*А ведь до сих пор бытует мнение, что использование театральных эффектов – это автоматическая индульгенция, пропуск в современность. Однако за этим может скрываться неумение инструментовать до-мажорное трезвучие*», - поясняет свою позицию композитор [10, с.29].

Симфония посвящена основоположнику современной азербайджанской музыкальной культуры Узеиру Гаджибейли (1885-1948), что само по себе показательно, учитывая факт многочисленных признаний Дж.Кулиева в его духовной близости к Узеир беку. Однако дело не ограничивается одним только посвящением. Суть в том, что гениальный художник является, по существу, главным героем этого произведения. Начальный величественный унисон как раз и олицетворяет образ Уз.Гаджибейли – личности, воплощающей в себе высокие духовно-нравственные ценности. Интересно, что Дж.Кулиев здесь вновь отказывается от, казалось бы, наиболее простого и привлекательного решения — вплести в музыкальную ткань сочинения цитаты из произведений композитора. «*Я стремился создать образ Узеир бека таким, каковым его себе представляю, вернее, как его «слышу». Подобная задача не решается с помощью применения цитат*», - подчеркивает автор. Можно сказать, что Дж.Кулиев следует не букве, а духу узеирбековской музыки, что значительно важнее.

Большая часть симфонии опирается на структуры и идиомы, происходящие из мугама, а весь ее музыкальный материал рождается из начальной синкопированной ритмоформулы. Думаю, в данном случае следует говорить об убедительном претворении принципов, характерных для творчества Уз.Гаджибейли, а именно - создании музыки на основе глубокого познания и усвоения азербайджанских мугамов.

Несмотря на то, что в сочинении моментами и появляются отдельные мугамные

«осколки», выявить какой-либо конкретный мугам не представляется возможным, так как весь материал от начала до конца принадлежит автору. Иными словами, Дж.Кулиев предпринимает своеобразную попытку создать свой «собственный мугам» (читай: собственный мир), соблюдая законы мугамного жанра. Так, в результате активного воздействия начальной ритмоинтонации на всю музыкальную ткань, ее появления в виде имитаций в различных оркестровых партиях, эта одночастная композиция приобретает особую цельность и единство. Источником же самой синкопированной ритмической фигуры служат т.н. «обращенные» форшлаги (*tərs forşlaq, tərs mizrab*), часто встречающиеся в практике исполнения инструментального мугама. В подобном ритмическом дроблении относительно сильной доли такта заключены значительно более широкие выразительные возможности. Помимо этого, каждый раздел формы имеет характерное завершение наподобие окончаний (*ayaq*) разделов мугама-дастгяха.

Здесь, думаю, уместно подробнее остановиться на рассуждениях Дж.Кулиева о перспективах развития такого жанра, как «симфонический мугам». По мнению музыканта, «*для создания произведений в этом жанре необходимо появление нового типа композитора. Будучи бывшим исполнителем мугама, на практике познавшим все его тонкости, он в то же время должен получить европейское композиторское образование и мастерски владеть всем разнообразием современных технологий. Затем уже, на основе усвоенных знаний, этот предполагаемый автор должен создать свою собственную версию мугама - глубоко индивидуальную, с абсолютно новым музыкальным материалом, свободную от каких-либо цитат и заимствований. Иначе говоря, композитор нового типа, получивший образование на основе особых принципов и методики, обязан уметь «мугамировать» (термин самого Дж.Кулиева — З.А.-Д.), то есть, создавать свои Сегяхи, Чахаргяхи и Расты, свободно модулировать из одного мугама в другой, причем, не проторенными путями, а своими собственными, сочиненными*». Думаю, некоторые фрагменты симфонии «Дастан» могут, в определенной степени, служить иллюстрацией к представлениям автора о симфоническом мугаме.

Не случайно и обращение Дж.Кулиева к струнному составу. Тонкое к акустическим нюансам музыкальное чутье композитора подсказывает ему, что именно эта инструментальная группа обладает широкими возможностя-

ми для наиболее достоверного воссоздания «мугамной атмосферы».

Обратимся к образно-эмоциональному строю симфонии. Его основу, также как в литературе и драме, составляет противопоставление двух контрастных сфер: высокой, благородной, прекрасной - низкой, пошлой, безобразной. Иными словами, композитор стремится воплотить здесь вечную, эпическую тему - а Уз.Гаджибейли, по мнению музыканта, является именно эпическим героем, - средствами драматического симфонизма.

Духовная сфера выражена посредством ярко-национального тематизма, в достаточной степени развитого и основанного на характерной для дастяха логике ступенчатого восхождения, при которой каждое появление основной темы связано с «покорением» новой ладовой опоры. Помимо этого, здесь имеются два эпизода (смотри ц.30 и ц.47), функционально идентичные рянгу (*rəng*) в дастяхе. К тому же второй эпизод, появляющийся перед заключительной атакой сил зла, является своего рода стилизацией музыки Узеира Гаджибейли: он воспринимается слушателем как оазис удивительной гармонии, чистоты и света. Отличаясь от окружающего материала своим фактурным и тембровым решением — характерны высокие нежные, «порхающие» флаголеты струнных — этот эпизод вносит в общую палитру новые краски и тотчас привлекает слушательское внимание. Кстати, здесь уместно вспомнить одно из тонких наблюдений Софии Губайдулиной о том, что *переход от экспрессивного звучания струны к флаголету порождает удивительное чувство радости*: «Этот переход лично я переживаю как чудо», - признается композитор [13, с.83].

Сфера «бездуховности», организованная на основе ритмических унисонов с характерными лапидарными, резкими и агрессивными интонациями, остается до конца несокрушимой. Она лишь увеличивается в объеме при каждом новом появлении. Драматургическая роль, возникающей как жесткий императив, все более активизирующейся по мере приближения к развязке гротесковой темы заключается в том, что, изгоняя в конце сочинения солиста со сцены, она препятствует развитию созданной композитором музыкальной структуры и, в результате, разрушает ее.

Что же касается названия «Дастан», то композитор объясняет его следующим образом: «*Существует сходство в строении дастана и симфонии: и в том, и в другом произведении определенная тема, периодически возвращаясь, о чем-то нам повествует, и в том, и в другом*

*произведении в течении длительного времени происходят некие события, и самое главное, эти события носят эпический характер, т.е., отмежевываясь от конкретной личности, превращаются в принадлежащую народу, обществу духовную категорию*». От себя добавлю, что сама конструкция сочинения, состоящая из отдельных блоков, еще более усиливает эпические черты драматургии.

Премьера «Дастана» состоялась в 2008 году на Фестивале «25 лет без Кара Караева»<sup>2</sup>, где она исполнялась наряду с симфониями Арифа Меликова, Мамеда Кулиева, Дадаша Дадашева, Леонида Вайнштейна, Азера Дадашева, Олега Фельзера, Рахили Гасановой, Эльнары Дадашевой. Обилие симфоний на этом фестивале вызвало следующую реплику музыканта Рауфа Фархадова: «*Как ни странно, как ни загадочно, как ни удивительно, но жанр симфонии все еще жив*».

Среди прозвучавших опусов, «Дастан» запомнился новизной концепции и ее нетривиальным художественным воплощением. Пропорциональность формы, продуманная драматургия, а также самобытность музыкального языка, органично впитавшего в себя интонации мугама и ашыгской музыки<sup>3</sup>, позволяют отнести Четвертую симфонию Дж.Кулиева к наиболее интересным образцам современного национального симфонизма.

В конце XX — начале XXI века все чаще стали создаваться сочинения, объединяющие в ансамбль европейские и народные инструменты, а в более широком понимании, основанные на диалоге различных систем музыкального мышления. Многие из них были написаны в рамках больших творческих проектов, призванных способствовать развитию взаимосвязей между культурами, что является актуальным в условиях обострения политического противостояния в мировом сообществе, учащения межцивилизационных столкновений. Среди последних особого внимания заслуживают проекты всемирно известного американского музыканта Йо-Йо Ма «*Silk Road*» («Шелковый путь») и нидерландских групп «*Nieuwe Ensemble*» и «*Atlas Ensemble*» (художественный руководитель Джоэль Бонс).

Привлечение к этим проектам композиторов - представителей Востока, владеющих

<sup>2</sup> «Дастан» прозвучал в исполнении Азербайджанского государственного камерного оркестра им К.Караева под управлением дирижера Володимира Рунчака (Украина).

<sup>3</sup> По мнению Рауфа Фархадова, в «Дастане» впервые в азербайджанской симфонической музыке «столъ тщательно, кропотливо, развернуто соединяются структурные принципы и закономерности мугамной и ашыгской традиций».

достижениями западной музыкальной культуры, в том числе билингвальных азербайджанских композиторов, явилось вполне логичным, закономерным шагом.

Понятно, что стремящийся к созданию тотальной музыки Дж.Кулиев, не мог оставаться в стороне от подобных творческих «предприятий». Будучи автором широко дискутируемых, вызывающих восторг, изумление, порой острые споры битембральных композиций, он опережал в этой области многих коллег по цеху. Представленные в I томе «Дивана» Увертюра для симфонического оркестра с зурной и Соната для скрипки и саза подтверждают успешность творческих изысканий композитора в данном направлении.

В результате состоявшегося в начале XXI века плодотворного сотрудничества азербайджанского музыканта с американцем Йо-Йо Ма и нидерландцем Джоэлем Бонсом появились два интересных, по-театральному ярко, эффектно решенных сочинения - «Караван» и «Баяты».

Обратимся сначала к «**Каравану** для флейты, саза и виолончели

 (2000), созданному в рамках трансконтинентального проекта «Шелковый путь», участниками которого стали композиторы, представляющие страны, расположенные вдоль этого древнего, протянувшегося от территории Китая до берегов Средиземного моря исторического маршрута. Дж.Кулиев вспоминает, как приехавший в мае 2000 года в Баку известный американский этномузыкoved Теодор Левин (*Theodore Levin*), встретившись с ним, предложил написать произведение для планировавшегося проекта: «*Условия были следующие: свободная техника сочинения, не более 15 минут звучания, не более 12 инструменталистов, обязательное присутствие виолончели (Йо-Йо Ма!), отражение в содержании взгляда современного автора на проблему интеграции – главное достижение Шелкового пути*» [7, с.29]. Кстати, по мнению Йо-Йо Ма, современный мир еще достаточно далек от того уровня интеграции в культурной сфере, что была осуществлена странами Шелкового пути.

Композитор с большим воодушевлением взялся за создание композиции, избрав емкий по характеру звучания и возможностям состав ансамбля, объединяющий три различных по звукоизвлечению инструмента: духовую флейту, струнно-щипковый саз и струнно-смычковую виолончель. Во время предварительного показа (*workshop*) в летней резиденции Бостонского симфонического оркестра Танглвуде партнерами Дж.Кулиева, игравшего

на сазе, выступили Йо-Йо Ма и Венди Хермес (*Wendy Hermes*). Позже, на концерте, партия виолончели была поручена филиппинке Сьюзи Ли (*Susie Lee*).

Само название произведения невольно отсылает нас к известному музыкальному полотну национальной симфонической музыки - «Караван»у (1955) Солтана Гаджибекова. Однако между композицией Дж.Кулиева и ее предшественницей — симфонической картиной С.Гаджибекова, всеми средствами большого симфонического оркестра ярко, живописно изображающего величавое шествие каравана по бескрайней пустыне - нет никакого сходства.

Разъясняя свою творческую задачу, композитор, получивший, отмечает: *«Реальный караван образуется из двух элементов: верблюда и веревки, соединяющей животных в единую цепь. Вот и я использовал форму, состоящую из трех верблюдов и двух веревок». Так, в сочинении ритмичный раздел, опирающийся на ашыгскую музыку, чередуется с частями импровизационного характера. Меня вдохновила не картина движущегося каравана, а его строение».*

С другой стороны, обращение Дж.Кулиева к образу каравана, вовсе не случайно. Ведь самым известным караванным маршрутом древности был именно Великий Шелковый Путь.

Структура «Каравана» предельно ясна и лаконична: главный образ - трижды звучащий рефрен, чередуется с разделами импровизационного характера, прообразом которых является мугам, а также эпизодами, условно выступающими в роли рянга. Саму же компактную форму произведения отражает следующая схема: *ABC<sub>1</sub>DEA<sub>2</sub>*.

Наиболее удачно музыкальное решение рефрена (*A*). В нем получил воплощение еще один звуковой образ тюркской музыки. Образ, в котором живо ощущение национальных корней, «дыхание» того периода истории, который связан с кочевой жизнью наших предков. Слушая «Караван», я вдруг ясно осознала истинную причину частого обращения композитора к сазу: именно этот инструмент, его своеобразный звук, ритмика исполняемых на нем мелодий является объединяющим началом для тюрков всего мира. Примечательна и архетипическая трактовка тембра саза.

В произведении вновь проявилось умение Дж.Кулиева с первых же тактов создавать очень броский и запоминающийся, ритмически четко организованный, генетически безупреч-

ный музыкальный образ. Для композитора особенно важен начальный импульс, емкое, лаконичное «слово», открывающее сочинение. И в этом смысле, «Караван», пожалуй, является самым наглядным примером.

Уже в первом же такте привлекает внимание акцентируемый короткий мотив из шестнадцатых, активность которого «гасит» следующая за ним увеличенная ферматой пауза. Ритм, объединившись с характерной для саза гармонией и «экипированный» особой артикуляцией и исполнительскими приемами (заслуживают внимания *glissando* между двумя соседними тонами, гитарное *pizzicato* у виолончели), создает образ, прототипом которого служит ашыгская музыка. Несмотря на то, что автор не пользуется цитатами, в ведущей теме все же улавливаются интонации гернического ашыгского напева «Мисри». Используя в качестве своего рода рифмы короткие синтаксические построения начального мотива (элемент, повторяющийся внутри то расширяющихся, то сжимающихся фраз), прихотливо меняя акценты, призывая на помощь все разнообразие динамических оттенков, композитор проявляет необыкновенную изобретательность, демонстрирует неограниченные возможности своего воображения. Отмечу, что стабильность, тождество окончаний при мобильности, различии начал является важнейшим проявлением рефренности, свойственной синтаксису азербайджанской музыки<sup>4</sup>. Здесь было бы уместным также напомнить следующее замечание музыковеда Вячеслава Медушевского: «Вариантность органичнее классического вариационного метода. Ею управляет не столько разум, сколько чувство. Вариационность аналитична... Варианты же соотносятся друг с другом, как живые существа: их различия многомерны» [8, с.147].

Если рефрен организован по законам ашыгской музыки, то эпизоды представляют собой пару мугам-рянг: то есть в межрефренной зоне после импровизационно изложенного построения следует ритмически оформленный раздел, схожий по характеру с «рянгом». К тому же, если рефрен исполняется всем ансамблем с превалированием тембра саза, то в эпизодах (*B, D*) композитор выдвигает на авансцену какой-либо один из инструментов (сначала виолончель, а потом флейту), создавая все условия для наиболее полного раскрытия его выразительных возможностей.

Более того, следование за метрически

щательно организованным первым разделом свободно структуированного, вводящего в мир мугама эпизода, создает яркий контраст. В данном эпизоде (*B*) вся инициатива принадлежит виолончели. Именно она поддерживает майе *D-Сегяха* в качестве выдержанного бурдонирующего звука, и, одновременно, осуществляет развитие в пределах самого *Сегяха*. Еще один контраст возникает в результате смеси импровизационного раздела рянгом (*C*), что соответствует законам построения дастгяха. Блестящий, зажигательный танец, опирающийся на типичную для азербайджанской музыки пятисложную ритмоформулу  (И.Абезгауз), сразу привлекает к себе внимание. К тому же, по указанию автора, этот ритм исполнитель выбивает руками и пальцами на корпусе саза. Здесь вновь проявляется удивительное мастерство композитора: не прибегая к цитатам, используя лишь характерные для этнической музыки ритмо-интонации, он создает национальную по характеру и звучанию музыку.

После очередного проведения рефrena вступает в свои права второй эпизод (*D*), главным «персонажем» которого является флейта. Оставшись, по существу, в одиночестве (виолончель лишь тянет бурдон (*dəm səs*), а саз изредка ненавязчиво вклинивается в «разговор»), она своими нежными, изящными, свободно изливающимися фразами обогащает общую палитру новыми красками. Основная мелодическая линия второго «рянга» также поручена кокетливой флейте. Причем ее появление подготовливается интересной тембровой комбинацией виолончели и саза: мастерски вкрапливая звонкие, обрывистые реплики саза во флаголеты и короткие, узкие по диапазону *glissando* виолончели, композитор добивается особого завораживающего качества звучания.

Наконец, финал произведения, а именно - заключительное возвращение рефrena привлекает своим неожиданным и весьма изобретательным решением. Внеся незначительные изменения в мелодический рисунок рефrena, композитор приближает сугубо тюркский по духу ашыгский напев к музыке, вызывающей явные ассоциации со стилем *country-music*. К тому же, используемый автором театральный прием — виолончелист, отложив смычок, перекладывает инструмент на колени и играет на нем, как на гитаре, плектром — не только сценически эффектен, он углубляет образ, делает основную идею автора более зrimой, наглядной. Здесь мы сталкиваемся с еще одним воплощением представлений

<sup>4</sup> Эту закономерность, присущую азербайджанской музыке, впервые вывела И.Абезгауз [2, с.72-77].

Дж.Кулиева об абсолютной, глобальной, тотальной музыке, поиск которой занимает композитора многие годы: обладающий индивидуальными качествами музыкальный материал, приобретя, наконец, достаточно универсальный характер, становится независимым от географических границ, при этом не утрачивая своей глубинной, органической связи с историко-культурными знаками тюркского мира.

Таким образом, «Караван» - это еще один успешный шаг Дж.Кулиева на пути осуществления своей главной цели — сближения и соединения различных музыкальных культур<sup>5</sup>.

**В «Баяты» для ханенде, сопрано и расширенного ансамбля** (2004) идентичная задача решается несколько иными путями. Произведение было создано по заказу известного нидерландского музыканта, художественного руководителя «Nieuwe Ensemble» и «Atlas Ensemble» Джоэля Бонса (*Joël Bons*), увлекающегося «греческими смесями» в виде микстов различных жанров и стилей. Так, в 2002 году будучи гостем, проходившего в Баку Международного Музыкального Фестиваля «SoNoR Tellər – Mədəniyyətlər..Təmaslar...» («SoNoR. Связи - Культуры... Контакты...»), Бонс услышал Увертиюру для большого симфонического оркестра с зурной Дж.Кулиева и был глубоко впечатлен этим сочинением. Спустя некоторое время, он обратился к композитору с предложением написать произведение продолжительностью пятнадцать минут для неординарного по составу «Atlas Ensemble», включающего тридцать исполнителей, половина из которых играет на неевропейских инструментах. Причем Дж.Бонс заранее прислал композитору видеозаписи, демонстрирующие возможности этих инструментов, подробную информацию об их строе и диапазоне, и выразил желание «*объединить всё их разнообразие с современной, в то же время азербайджанской, по своей сути, музыкой*».

Работа с обладающим богатыми колористическими возможностями ансамблем, в котором сливаются голоса музыкальных инструментов Китая (8), Ирана (1), Турции (5), азербайджанского тара и кыманчи (исполнители Эльчин Нагиев и Эльшан Мансуров), а также неоркестровых инструментов - виолы да гамбы и мандолины, представлялась композитору особенно заманчивой в плане создания интересных и неожиданных звуковых комбинаций. Автор вспоминает, с каким энтузиазмом

и скоростью он работал над сочинением, завершив за короткий промежуток времени создание «Баяты» для ханенде, сопрано и расширенного инструментального ансамбля.

Как признается сам композитор, его заветной мечтой было сочинение оперы с равноправным участием исполнителей традиционной музыки (ханенде) и представителей европейской вокальной школы. Работа над этим проектом давала ему, таким образом, возможность хотя бы отчасти осуществить свой давний замысел: «*Музыка должна была опираться на некую общую эстетику. Возникла необходимость найти эту общность. Композиция «Баяты» стала для меня еще одним интересным опытом в плане поиска универсальных эстетических ценностей, позволила апробировать на практике некоторые из моих идей*», - отмечает композитор.

В «Баяты» Дж.Кулиев вновь обращается к уже не раз испытанной форме: ритмически организованные разделы чередуются с построениями импровизационного типа. Иными словами, «Баяты» является еще одной «вариацией» автора на тему свободной композиторской трактовки целостной мугамной композиции — дастгяха. Здесь имеется и свой условный дерамед (вступление), и «шобе» (метрически свободно организованные разделы), и тесниф (пение баяты), и рянг (инструментальные эпизоды). Звучащая же в конце этой цепи жанрово разнообразных блоков динамичная реприза-кода придает всему сочинению завершенность.

Схема произведения выглядит так: A (дерамед) - B (баяты) - C (импровизационный блок) - D (баяты) - E (баяты) - F (импровизационный блок) - A (баяты, кода).

Безусловно, главной целью композитора было «организовать» полилингвистический ансамбль и в полной мере использовать все его ресурсы. Несмотря на большой опыт в области «скрещивания» различных по своему происхождению инструментов, задача перед Дж.Кулиевым стояла вовсе не простая. Ведь приходилось работать с многоголосым и разнохарактерным составом, приводить к общему знаменателю инструменты, отличающиеся друг от друга по диапазону и динамическим возможностям. Не случайно, *tutti* в партитуре встречается лишь дважды: во вступлении (A, дерамед) и на краткое время в коде.

Вступление является своего рода визитной карточкой произведения. Построенное в виде ритмического унисона, оно с первых же тактов настраивает слушателя на праздничный лад благодаря эффектному звучанию ударных

<sup>5</sup> «Караван» подробно проанализирован в исследовании Х.Зейналовой. [15, с.284-302]

инструментов, поддерживаемых ашыгскими гармониями (голоса настроены на кварту), использованию по-кулиевски игривой ритмической акцентировки и масштабно изменяющихся синтаксических построений. Как видим, автор стремится к созданию яркого, запоминающегося начального образа, что, впрочем, характерно для всех его сочинений. Кроме того, особую индивидуальность этому образу придают и необычные «звенящие» звучания, возникающие в результате соединения столь разных, контрастных тембровых красок.

Тонко чувствуя возможности инструментов, композитор не стремится усложнять партитуру, навязывать инструментам не свойственных им звучаний за счет применения вновь изобретенных исполнительских приемов. Наоборот, автор чутко и внимательно оберегает хрупкую природу и красоту каждого инструмента, желая в полной мере продемонстрировать его уникальность. Предпочтение отдается интересным тембровым комбинациям, своеобразным диалогам, даже полилогам между представителями различных исполнительских групп. Все это свидетельствует о том, что, в целом, главным принципом организации ансамбля является вариантность. К примеру, в первом импровизационном блоке (*C*) происходит беседа-соревнование между неем, пипой, кануном и эрху, а позже к ним присоединяется виола да гамба. В блоке *D*, в импровизационном разделе, подготавливающем звучание исполненного горести баяты, сплетаются голоса дизи, балабана, уда и тара. Начало коды же запоминается необычным, колоритным диалогом между флейтой-пикколо и китайской суной (*suona muta guanzi*). Прототипом этих небольших инstrumentальных объединений, очевидно, послужили ансамбли сазенде: отдельные голоса взаимодействуют между собой подобно участникам этого компактного мугамного ансамбля. Наконец, в предыктовой зоне (перед кодой) Дж.Кулиев вводит под грохочущие звуки литавр и китайских том-томов совершенно новую тембровую краску — ослепительно блестящее соло зурны, создавая с истинно режиссерским мастерством мощный, по-театральному яркий эффект.

Безусловно, ведущая роль в драматургии произведения принадлежит вокальным партиям. Обращаясь к одной из самых любимых форм народной поэзии - баяты, композитор выбирает те лирические образцы, которые повествуют о различных сторонах женской любви. В следующих друг за другом четырех баяты можно проследить даже определенный сюжет: это трепетный рассказ о глу-

боко любящей женщине, страдающей от неверности, тоскующей по любимому и даже готовой умереть ради любви.

В дуэте двух женских голосов ведущая роль отводится ханенде: именно ей поручено «озвучивание» баяты. Вновь демонстрируя бережное отношение к поэтическому тексту, автор не «нагружает» его иностранными интонациями, ведет непринужденный разговор со слушателем на удивительно простом, ясном и понятном языке, словно создает свои «народные напевы». Плавность рисунка первого баяты, изложенного в светлом ладе *Rast*, не нарушает даже скачок на септиму, подчеркивающий третью строку «*Bas bağrina saz kimi*» («Прижми к груди подобно сазу...»), несущую основную смысловую нагрузку. Партия же вокалистки, напротив, лишена плавности, для нее характерны широкие интервальные ходы. Эта партия строится из имитационного повторения важнейших опорных точек мелодической линии и отдельных мотивов – окончаний строф.

Второе баяты, повествующее о неверной любви, резко выделяется своим щемяще-грустным настроением в общей светлой палитре произведения. Особая роль здесь отводится партии вокалистки. Более того, баяты начинается именно с вокализа сопрано. Его напряженные интонации, переплетаясь с напевом-плачом ханенде в ладе *Şuşter*, только усиливают чувства безысходности и печали, сгущают общую атмосферу. Из содержащей основную мысль баяты строфы «*Yar tən i qooub getdi/ Qəlbim qıabar eylədi*» («Любимый покинул меня/ Разбил мне сердце»), строка «разбил мне сердце» повторяется в виде восходящей секвенции, что еще более подчеркивает переживания потрясенной, страдающей героини. Стремясь направить внимание слушателя на диалог ханенде и вокалистки, композитор вновь с большой деликатностью использует возможности ансамбля. Так, кластеры, содержащие звукоряды ладов *Rast* и *Şuşter*, создают здесь мягко и нежно звучащий сонорный фон.

Третье баяты резко отличается от первых двух, написанных в духе лирической песни. С наступлением блока *E*, происходит полная «смена декораций». Раздел начинается с энергичного соло ударных, основанного на уже упоминавшейся выше типичной пятислоговой ритмоформуле, а затем находит продолжение в жизнерадостном, игривом по настроению баяты в исполнении ханенде. Особенно важна в этом разделе, решенном в жанре песни-танца, роль оркестра и ритма: строфы здесь

чередуются с ритмичными фразами оркестровой партии.

Наконец, прототипом баяты, звучащего в коде, вне всякого сомнения, служит ашыгская декламация с ее светлым, позитивным настроем и опорой на маршевый пунктирный ритм. К тому же, оркестровое сопровождение имитирует звонкий голос саза при помощи квартоквинтовой гармонии и изобретательного сочетания тембров кануна, ченга, сантура и арфы, создающих особый фонический эффект. Однако композитор обращается с ашыгской «краской» очень деликатно, не выделяет ее, отдавая предпочтение мягкому звучанию на *r* и *rr*. Нежное опевание в партии сопрано опорных ступеней мугама *Gamar* (этот мугам принадлежит семейству Раст) также сглаживает резкость общего рисунка, придает звучанию лирический оттенок, образую при этом полиметрию. В то же время сопрано выступает в роли еще одного полифонического голоса.

Кода возвращает нас к начальному образу. Дополненный звонкими трелями – зангуле (*zəngülə*) ханенде, он приобретает еще более светлый, по-настоящему праздничный характер. Сопрано, тем временем, «плетет» своеобразный узор вокруг основной мелодической линии, обогащая «звучашую» эмоцию соответствующими красками. Использование академического вокала помогает расширить об разно-эмоциональные границы баяты: чувства, воспетые в этих уникальных жемчужинах азербайджанского фольклора, приобретают универсальный, общечеловеческий характер.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что источником развития и главной движущей силой сюжетной линии этой тщательно продуманной композиции являются именно вокальные разделы, а разделы импровизационного типа (инструментальные) выступают в роли своеобразных интерлюдий, которые либо углубляют уже представленный образ, либо его подготавливают.

В некотором смысле, Дж.Кулиев, спустя столетие, словно возрождает в новом контексте структуру оперы «Лейли и Меджнун» Уз.Гаджибейли<sup>6</sup>. Да и в целом, «Баяты» еще раз убедительно демонстрирует близость автора к Узеир беку, сходство их творческих позиций. «Выращивание» формы из ладового мелоса, организация музыкальной ткани на основе переплетения нескольких рельефно очерченных

<sup>6</sup> В опере «Лейли и Меджнун» в отличии от дастгяха (а структура оперы опирается на принципы построения дастгяха), где мугаму принадлежит основная роль - рянги и техники «продвигают» сюжет, мугам же эмоционально закрепляет сценическую ситуацию [6, с.89].

линий, изобретательное применение метроритмических структур, свойственных различным жанрам азербайджанской этнической музыки, - все это проявление художественных принципов Узеир бека на новом этапе, глубоко индивидуальное прочтение его художественных открытий.

Премьера «Баяты» состоялась в 2004-м году в Амстердаме, в концертном зале *Paradiso* в рамках известного «*Holland Festival*» в исполнении «*Atlas Ensemble*» под руководством дирижера Эда Спаньяарда (*Ed Spanjaard*). Солистами выступили азербайджанская певица ханенде Айгюн Байрамова (*Aygün Bayramova*) и итальянское сопрано Альда Каелло (*Alda Caiello*)<sup>7</sup>.

\*\*\*

Таким образом, в двухтомный «Диван» вошли произведения, составляющие квинтэссенцию творчества Дж.Кулиева. Все они, несмотря на различие художественных идей, методов их воплощения и исполнительского состава, убедительно демонстрируют характерные черты глубоко индивидуального стиля автора. Здесь вспоминается высказывание Арнольда Шёнберга о том, что «художественное произведение подобно совершенному организму». Свою мысль классик авангарда поясняет следующим образом: «Оно (произведение – З.А.-Д.) столь гомогенно по составу, что в любой мелочи открывается его подлинная, сокровенная сущность. Где бы ты не укололся, все равно покажется кровь» [14, с.26-27]. Эти слова можно с полным правом отнести и к сочинениям Дж.Кулиева. Внимательному исследователю любой произвольно выбранный фрагмент музыки композитора расскажет многое о его творческой манере.

В первую очередь, отметим индивидуальную лексико-интонационную систему автора. Дж.Кулиев всегда создает выразительные и легко запоминающиеся мелодии. Именно в мелодии сосредоточена главная музыкальная мысль сочинения. Однако сам генезис этих мелодий сложен. В нем проявляются то черты ашыгской музыки, то мугама, а то и интонации архаического происхождения, свидетельствующие о глубине генетической памяти компо-

<sup>7</sup> Альда Каелло - известная певица, богатый репертуар которой включает как оперную классику, так и современную музыку широкого стилевого спектра. Так, она неоднократно исполняла цикл «Народные песни» Л.Берни, в котором представлена и азербайджанская народная песня «Qalalı» под названием «*Azerbaijan Love Song*».

зитора, его необычайно тонкой музыкальной интуиции. К тому же, в своем стремлении к созданию тотальной музыки, Дж.Кулиев не ограничивается лишь опорой на азербайджанские традиции, в сфере его внимания оказываются архаичные пластины музыки всего тюркского мира. Думается, композитору близко и следующее высказывание Пьера Булеза: «Мне хотелось бы верить, что между всеми музыкальными языками можно найти глубокие связи».

Поражает умение Дж.Кулиева создавать новаторские произведения, оставаясь в рамках простых выразительных средств. Его партитуры далеки от нарочитой сложности, однако мощное акустическое чутье помогает композитору творить опусы редкой притягательности и обаяния. В век исчезновения «музыкального из музыки» (В.Сильвестров), нарушения коммуникации между обществом и искусством, Дж.Кулиев не стремится во что бы то ни стало ошеломить слушателя, а, скорее, не мудрствуя лукаво, терпеливо, с редкой последовательностью воздвигает свой собственный храм красоты и гармонии, создает отмеченные авторской печатью «неотменимые, персональные тексты» (В.Сильвестров), к которым хочется возвращаться вновь и вновь. Не думаю, что перспектива прослушивания «симфонии в комнате с одним человеком» (выражение Шумана), даже если этот человек испытывает от услышанного истинное наслаждение, пришлась бы ему по душе. Ведь своего слушателя Дж.Кулиев представляет, прежде всего, как вдумчивого, чуткого собеседника. Не случайно, ему удалось достичь равновесия, к которому стремятся многие художники: его произведения всегда интересны, всегда ожидаемы, они способны плениТЬ и простого любителя музыки, и специалиста.

Ниже привожу небольшую часть своих бесед с композитором. Беседы, которые велись на протяжении многих лет, позволяют яснее, всестороннее представить творческую позицию Джаваншира Кулиева.

**З.А.-Д.:** Джаваншир, удивительная притягательность Вашей музыки связана, прежде всего, с особой интонацией, отличающейся и легко узнаваемой, а порой и без зазрения совести «эксплуатируемой» коллегами. Как Вы пришли к этой самобытной интонации, являющейся неотъемлемой частью Вашего стиля? Работали ли над ней, ставили ли перед собой определенную цель непременно обрести ее? Или она сама Вас «посетила»? В связи с этим вопросом вспоминаются слова писателя Джека Лондона: «Если у меня и есть какой-то

собственный стиль, он добыт в поте лица. Хватай дубинку и мчись вдогонку за своим стилем: наверняка получишь если не стиль, так уж что-нибудь очень вроде...»

**Дж.К.:** Еще будучи студентом музыкального училища, я не раз задумывался над сущностью такого понятия, как «стиль», часто упоминаемого в учебниках по истории музыки. Вскоре пришло осознание того, что если я хочу добиться чего-то в творчестве, то у меня должен быть свой ни на кого не похожий почерк, своя интонация.

Должен признаться, что стиль моих произведений вовсе не «упал с небес», путь к нему лежал через кропотливый труд и упорный поиск, занявший несколько лет. Когда же мне удалось его «нащупать», я ухватился за него и постарался больше не упускать. Поначалу он походил на мираж — то исчезал, то возникал вновь, но, в конце концов, мне удалось на крепко зафиксировать его в памяти. Это — можете называть данное явление стилем или самобытной интонацией — музыка, уходящая корнями в национальные традиции, а своей «кренной» обращенная к современности, она словно прошла сквозь меня и родилась вновь.

Во мне всегда жила национальная музыка, которую я увлеченно слушал с детства, жадно впитывал в себя, позднее исполнял на таре и сазе. У меня было свое понимание этой музыки и своей взгляд на нее. В результате соединения моего понимания с полученными знаниями в области современной музыки и родилось нечто, именуемое авторским стилем.

Если я и достиг чего-то в творчестве, то все это является плодом долгого труда, усердия и размышлений. И, наверное, милостью Бога...

**З.А.-Д.:** Валентин Сильвестров называет мелодии «дарами»...

**Дж.К.:** Мне хотелось бы уточнить данную мысль: мелодия — это вознаграждение, которое ты заслужил изнуряющим трудом и упорными поисками. По-видимому, Всевышний награждает не каждого, а только того, кто искренне трудится и точно знает, чего хочет.

**З.А.-Д.:** В Вашей музыке нет отрицательных эмоций, напряжения, конфликтных столкновений. Сложностям современной жизни Вы противопоставляете свои светлые, чистые, исполненные гармонии образы. Ваше позитивное композиторское мироощущение очевидно. Ставили ли Вы, как и «художник счастья» О.Ренуар, перед собой цель не переносить в искусство действительность со всеми ее коллизиями, проблемами, оградить музыку, ее красоту от агрессивного вторжения внешнего мира?

**Дж.К.:** По моему мнению, люди изобрели музыку для того, чтобы обогащать души, наполнять счастьем сердца. Человек нуждается не только в воздухе и воде, его душе также необходима постоянная подпитка. Полагаю, главная миссия музыки — не отражать реалии жизни, а, наоборот, преобразовать действительность, привносить в нее красоту, духовность, гармонию. Стараюсь всегда соблюдать это правило. Конечно, мне приходилось писать напряженную, конфликтную и даже «безобразную» музыку. Это была музыка к балетам, фильмам, театральным постановкам, программная музыка, предназначенная для какого-либо представления. Но даже в тех случаях, я старался следить за тем, чтобы красота музыки не померкла в общем напряженном звучании. Знаете, ведь человек, слушая то или иное произведение, не занимается подсчетами, не анализирует. Он, прежде всего, наслаждается Красотой, испытывает позитивные эмоции, восхищение, восторг. Для меня самая напряженная, драматичная музыка Бетховена, Вагнера, Малера, Шёнберга является, в первую очередь, прекрасной, потрясающей. А музыка Равеля и Стравинского так вовсе пронизана красотой.

Думаю, основу мировоззрения и философии *мугама* также составляет красота. Композитор, ищащий в *мугаме* только глубину и игнорирующий его красоту, глубоко заблуждается. При таком подходе к *мугаму* он вряд ли чего-нибудь достигнет, или же создаст произведение, далекое от сути и духа *мугамата*. В молодости я часто задавался вопросом: почему обычные люди почти впадают в состояние нирваны, часами слушая сложный по строению, развертывающийся в течение длительного времени, да еще и опирающийся на не-простой текст газелей *мугам*? Позднее я понял, что именно в *мугаме* они обнаруживают красоту, которой им не достает в окружающем мире. Это она приводит их в восторг и дарит чувство истинного удовлетворения...

**З.А.-Д.:** Хотелось бы узнать Ваше отношение к следующему высказыванию известного бельгийского музыковеда Поля Коллера (*Paul Collaer*): «Национальное чувство принадлежит прошлому. Невозможно больше характеризовать музыку Шёнберга как немецкую, Стравинского как русскую, Мийо как французскую. Их музыка есть выражение различных аспектов европейской мысли». Действительно, представители авангарда, как правило, стараются избегать воплощения национального начала в музыке...

**Дж.К.:** Не согласен с этим высказыванием. Ведь национальное в композиторском

творчестве — это не всегда то, что порождено фольклором, это также *национальный способ мышления*, который никак нельзя заменить другим мышлением, как бы этого ни хотел тот или иной композитор. Шёнберг мыслил по-немецки, Стравинский — только по-русски, а Мийо — французский композитор по мировосприятию. Несмотря на все технические новации Стравинского, его «Весна священная» — это чисто славянская музыка. Кроме того, мне не совсем понятна фраза «европейская мысль» в музыкальном срезе. Пока в мире существуют различные государства, названные по имени проживающих в них титульных народов, музыка композиторов этих разных стран будет отличаться своим характером, темпераментом, в первую очередь, самобытностью мышления, особенностями мироощущения...

**З.А.-Д.:** Ваши рассужденияозвучны с мыслями Кара Караева, который также считал национальное мышление в музыке основополагающим. В связи с этим, хотелось бы узнать Ваше отношение к К.Караеву, занимающему исключительное место в азербайджанской музыкальной культуре XX века и оказавшего огромное влияние на представителей Вашего поколения.

**Дж.К.:** Кара Караев верил в то, что знание всего разнообразия европейской музыкальной философии и техники композиции может быть только полезным для азербайджанских композиторов. Иными словами, современная техника не только не препятствует созданию национальных по духу произведений, а, наоборот, является важным подспорьем и даже источником вдохновения. Караев сам олицетворяет *тип современного национального композитора*, который, используя технологии, сумел по-новому воплотить звуковую среду и дух своего времени. Его отношение к новому открыло перед будущими поколениями композиторов большие перспективы. Самое же главное, Караев вооружил нас методом органичного «врастания» технологий, даже самой авангардной, в национальную музыкальную ткань,озвучной времени, а опосредованно — в композиторское мышление. Другое дело, что, за редким исключением, находки Учителя, оказались не примененными...

Для композиторов XXI века К.Караев должен стать своего рода отправной точкой, а его идеи помогут молодым в поиске качественно иной музыки.

**З.А.-Д.:** Джаваншир, Ваша музыка по языку и эстетике резко отличается от караевской. Однажды, у известного ученого Александра Должанского, спросили, что общего

между Стравинским и Шостаковичем, на что он ответил: «Общее между ними то, что как Шостакович не похож на Стравинского, так и Стравинский — на Шостаковича»...

**Дж.К.:** Я старался не пропускать уроки К.Караева. В перерывах между прослушиванием произведений студентов он часто делился с нами мыслями о композиторской профессии. В эти моменты Караев всегда бывал очень искренним и не боялся откровенно говорить с нами обо всем, иногда даже о самом сокровенном. Именно тогда я осознал истинную сущность Караева. Особенно запомнились мне его высказывания о путях развития композиторского творчества в Азербайджане. Его мысли былиозвучны моим представлениям. Это помогло мне еще больше утвердиться в правильности моей позиции. Наверное, идеи Караева о развитии нашей профессии, о методах осуществления своих творческих целей и сближают нас друг с другом. *Караев учил студентов не описывать, не изображать национальную музыку, а выражать ее.* Для этого необходимо погрузиться в самую глубину традиционной музыки, осознать ее генетику, понять структуру, полностью проникнуться национальным мышлением и только после этого создавать свое, не прибегая к цитатам. Я перенял у Караева самое главное — метод, суть которого заключается в соединении современной техники с традициями. Тщательно изучая произведения композитора, я стремился разобраться в том, как ему это удалось. А собственных музыкальных идей у меня и так было предостаточно.

**З.А.-Д.:** В своих интервью Вы не раз подчеркивали, что считаете себя тюркским композитором. Приведу в пример следующее Ваше высказывание: «*Я чувствую себя продолжателем дела Огуз хана, считаю себя тюрком с точки зрения генетики, мышления, ощущений, потому-то и музыка моя является тюркской.*». При этом Вы подчеркиваете, что имеете собственное представление о тюркской музыке. В чем суть этого представления? Не могли бы Вы пояснить Вашу мысль?

**Дж.К.:** Я считаю, что единая архаическая *прототюркская* музыка в виде осколков музыкального мышления продолжает свою жизнь внутри музыкального искусства всех тюркоязычных народов. Необходимо обнаружить эти осколки и соединить их. Помните, что писал Узеир Гаджибейли о некогда едином храме мугама, который разрушился, и каждый народ взял из развалин этого храма какой-то ценный «обломок»? Приблизительно похожее произошло и здесь. Только результаты оказа-

лись разными: в случае с *мугамом* разрушение пошло на пользу — появились разнообразные мугамные школы, в случае же с тюркской музыкой возникла опасность исчезновения ее оригинальности, растворения в других музыкальных культурах.

Думаю, необходимо тщательно «отфильтровать» существующую музыку всех тюрков, освободить ее от наслоений веков и стилей, убрать компоненты культур, с которыми тюрякам и тюркской музыке исторически пришлось соприкоснуться — персидской, арабской, китайской, индийской и др. Это — невероятно сложное дело, требующее глубокого знания Востока, но, думаю, возможное. На мой взгляд, только таким путем можно выявить *прототюркскую* музыку. Что же касается композиторского творчества, то наш долг — обнаружить внутри тюркской музыки приемы и структуры,озвучные современной, нередко, даже авангардной музыке и, найдя им соответствующее художественное выражение, создавать свои собственные структуры, являющиеся родными для любого тюряка...

**З.А.-Д.:** Какой Вам представляется музыка будущего? Хотелось бы узнать Ваши мысли о том, в каком направлении возможно движение творческого процесса?

**Дж.К.:** Музыка, думаю, нуждается в новом гении, в ожидании которого мы находимся. Его появление и будет определять будущее нашего искусства. А до того, как это случится, тактические новшества в технике композиции и сфере образности приведут к медленному видоизменению музыки. Яркие, интересные сочинения, конечно же, будут создаваться, как и во все времена. Кроме того, произойдет интеграция всех музыкальных достижений и открытий. Думаю, что музыка будущего обретет более спокойный, благозвучный и гармоничный характер в сравнении с той нарочитой усложненностью, резкостью, жесткостью, зачастую свойственным звучаниям XX века, и эта *тотальная* музыка получит всеобщее признание. Но радикальных изменений не произойдет пока не придет ОН и не совершил чуда!

\*\*\*

Имя Дж.Кулиева давно известно за пределами Азербайджана. Его произведения исполнялись в США, Великобритании, Турции, Германии, Польше, Румынии, Чехии, Словакии, Греции, Нидерландах, России, Узбекистане,

Эстонии и других странах, входят в репертуар известных исполнителей. Композитор является участником многих международных фестивалей и творческих встреч. Среди них необходимо вспомнить симпозиум «Музыка СССР и США сегодня», состоявшийся в 1986-м году (после 27-ми летнего перерыва!) в США. В качестве официального участника форума, Дж.Кулиев провел несколько встреч в ведущих университетах Америки, имел возможность обсудить многие серьезные творческие проблемы с известными композиторами. Отмечу и тот факт, что авторитетный американский музыковед Лорел Э.Фей (*Lourel E.Fey*), упрекнув на страницах журнала *«Musical America»* (статья под названием *«Young Russians Come to Visit»*, 1987/107) советских композиторов в консерватизме, отметила в числе немногих опусов, отличающихся, по ее мнению, новизной и свежестью решений, и произведения азербайджанского автора.

Художественные достижения Дж.Кулиева признают многие ведущие музыканты нашего времени. Приведем некоторые отзывы:

«С творческим претворением фольклора, расширяющим звуковую палитру современной музыки, связано сегодня и широкое привлечение народных инструментов, попытка использовать их в жанрах академических. К поискам подобного рода устремлены и маститые современные советские композиторы, и молодые. Среди сочинений молодых авторов можно упомянуть, в частности, Увертюру для симфонического оркестра и зурны и Сонату для саза и скрипки азербайджанского композитора Дж.Кулиева; за эти произведения в 1982 году автор был удостоен премии Ленинского комсомола.

Характерно, что названные сочинения объединяет лишь опора на фольклорные корни. В остальном же – выборе жанра, составе исполнителей, в типе «общения» с фольклором, не говоря уже об индивидуальной стилистике, – они абсолютно различны. Это ли не лучшее доказательство широчайших возможностей, которые предоставляет обращение к фольклору для проявления авторской фантазии, нетривиальных творческих решений?!»

**Андрей Эшпай,**  
композитор, народный артист СССР (журнал  
«Советская музыка», 1984, №3)

«Из многих прослушанных сочинений мне особенно запомнилась Соната для скрипки и саза азербайджанского композитора Джаван-

шира Кулиева. Сочинение это совершенно необычно для европейского слуха, далекого от фольклорных традиций азербайджанского народа. Но, в то же время, Соната привлекательна не только своей экзотикой. В ней чувствуется путь, которому следует в своем творчестве молодой автор. Я имею в виду сближение некоторых форм народного искусства с современным методом изложения. Я считаю, что этот путь мог бы стать благодатным для композиторов всех народов».

**Душан Михалек,**  
музыкoved (Югославия). Касимова Н. «На мериданах творчества». Баку, 1984

«Удивительный «контакт» фольклорных традиций и композиторского творчества продемонстрировали работы Дж.Кулиева. В них остро и трепетно бьется пульс современности – имею в виду не только образно-поэтический строй, но и техническую «оснащенность» партитур. И как же естественно здесь царит дух народной азербайджанской культуры, по-своему выявляя, оплодотворяя ярко индивидуальное авторское начало!»

**Елена Долинская,**  
доктор искусствоведения, профессор (журнал  
«Советская музыка», 1986, №3)

«Большой зал консерватории был переполнен. С трудом отыскав место и усевшись, я настроился на прослушивание. К оркестру вышел дирижер и... и!!!.. физическое пространство, привычный мир словно пришел в движение, затрепетал, замерцал и растворился в лавине хлынувшей со сцены музыки... (Речь идет об Увертюре для симфонического оркестра с зурной — З.А.-Д.). Боже мой! Оказывается обычная зурна обладает силой, которая, прорвав Время, способна вознестиесь во вневременность!»

В те дни я ломал голову над концепцией спектакля *«Mən Dədə Qorqud»* («Я Деде Горгуд») в театре *«Tədris»*. Мне уже удалось собрать определенное количество информации об этом грандиозном эпосе. Но я чувствовал, что мои знания умозрительны, безжизненны, и потому вместо покоряющих сердца зрителей героев на сцене блуждают бездушные тени...

Звучание зурны захватило меня, я словно оказался в счастливой «поре рассвета» (в научном... культурном... духовном... психологическом понимании) нашей истории, называемой «АРХАИКА».

Какое же это счастье! Я вдруг представил своих героев... Отца Гарахана... Предка

Огуза Хагана... Деде Горгуда... Дирсе хана... Бурла Хатун... Банучичек... Дели Домрула... не просто дастанными героями, а живыми характерами, умеющими по-человечески радоваться и печалиться, смеяться и плакать, переживать и действовать!..

Еще несколько лет после того концерта Джаваншир не ведал о том, что только одним своим произведением помог бедному режиссеру обрести новые знания, пробудил в нем чуткость к тюркским звучаниям и раскрыл радости своей профессии. Несколько позже, познакомившись с высказываниями секретаря Союза композиторов СССР А.Эшпая о Джаваншире, я понял, что мои чувства могут разделять и представители других культур. Однако во время первого прослушивания Увертюры в голове не было ни единой мысли. Бог свидетель, музыка настолько увлекла меня, что подскочило давление, перехватило дыхание, тело пронизывала дрожь...

В итоге скажу следующее: Дж.Кулиев, соединивший европейский симфонизм с национальными мелодиями и ритмами, сумел «запустить» целый ряд дремавших в нашем сознании этно-психологических, этно-эстетических, этно-политических и, в целом, этно-философских механизмов... С тех пор, «Книга моего Деде Горгуда» (*«Kitabi Dədəm Qorqud»*) стала для меня открытым текстом: я его не только читал, понимал, видел, но и СЛЫШАЛ!!!».

**Вагиф Ибрагимоглу,**  
режиссер, создатель театра «ЙУГ»

К этим восхищенным отзывам и впечатлениям мы могли бы добавить высказывания коллег-композиторов, в том числе американца Пола Лански, россиян Виктора Екимовского, Михаила Коллонтая, музыкантов Натальи Шантырь, Аллы Бретаницкой, Сергея Бирюкова и многих других. Все они характеризуют Джаваншира Кулиева как одного из самых интересных, оригинально мыслящих представителей своего поколения, умеющего находить неожиданные, основанные на специфике национального мышления решения в выстраивании музыкальной драматургии и художественного пространства, как автора, открывшего новые возможности претворения этнической музыки в современном композиторском творчестве.

Как-то после прослушивания в Союзе композиторов музыки Дж.Кулиева художник Исмаил Мамедов заметил: «Джаваншир никогда не подстраивается под азербайджанца. Какое бы его произведение мы не слушали, с пер-

вых же тактов становится ясно: автор – азербайджанец». Это наблюдение перекликается с высказыванием композитора Валерия Гаврилина о той радости, которую он испытывает, когда его музыку воспринимают как народную: «Но стилизация здесь не при чем, - поясняет свою мысль композитор - стилизация означает имитацию <...> Я не подделываюсь, это мой родной язык (курсив мой – З.А.-Д.). Между стилизацией и мышлением музыкальным огромная разница, такая же, скажем, как между настоящим певцом и певцом-имитатором».

Однако здесь, видимо, следует ставить не заключительную точку, а многоточие. Ибо Джаваншир Кулиев по-прежнему находится в творческом поиске, демонстрируя удивительный, я бы сказала «полифоничный» талант - способность одновременно создавать различные с точки зрения художественной задачи, жанра и стиля произведения - будь то сложная масштабная симфоническая партитура, изысканная вокальная миниатюра, музыка к драматическому спектаклю или фильму<sup>8</sup>. Это качество характеризует его, в первую очередь, как профессионала высокой пробы, настоящего мастера своего дела. В то же время, Дж.Кулиев, признающий, что «быть композитором - трудная профессия», живет интересной, насыщенной, полной мучительных сомнений и напряженного поиска жизнью истинного интеллигента. Музыкант отрицает зависимость интеллигентности от образования и таланта, считая ее, в первую очередь, «свойством духа». Дж.Кулиев сам является редкий пример современного интеллигента, которому присущи такие человеческие и личностные качества, как обеспокоенность происходящим в мире и на родине, острое чувство современности, неравнодушие ко всему, что имеет место в жизни и культуре, нонконформизм. Общаться с ним, беседовать о творчестве, узнавать его, пусть иногда даже парадоксальные, мысли о различных явлениях - судьбе этнической музыки, о путях развития литературы, кино, джаза и др. необычайно интересно. Порой неумеренная горячность, бескомпромиссность, категоричность утверждений композитора вызывают несогласие у собеседника, но даже в этих случаях

<sup>8</sup>Созданные Дж.Кулиевым произведения не ограничиваются опусами, представленными в двух томах «Дивана». Композитор является также автором балетов «Огузнаме» («Öğuznamə»), «Kızılmak» («Кровавый ручей»), «Daşqın» («Потоп»), оратории «Necip Fazıl», оперетт «Məhəbbət oyunu» («Любовная игра») и «Yeddi məhbüsə» («Семь арестанток»), музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам, многочисленных песен (песни изданы отдельным четырехтомником). В настоящее время композитор трудится над партитурами новых сочинений. А это значит, что мы можем ждать появление новых томов «Дивана»...

все же невозможно не восхищаться твердостью его позиции, умением обосновывать и страстно отстаивать свои убеждения.

И еще. Я уверена, что если даже Дж.Кулиев и не стал бы композитором, он, благодаря своему острому аналитическому мышлению, мог бы реализоваться как блестящий исследователь музыки. Подтверждением тому являются его статьи, время от времени появляющиеся в печати .

Еще будучи студентом, Дж.Кулиев, доверившись интуиции, осознав индивидуальную логику развития своего таланта, сумел определить собственный путь в творчестве. Композитор глубоко уверен в том, что «заимствование идей» в искусстве недопустимо, и только личный опыт может стать притягательным. В век коммерциализации, внешнего блеска и пиара Дж.Кулиев, не поддается конъюнктуре, тщательно оберегает свой музыкальный мир. Его почерк легко узнаваем (редкое в современную эпоху качество!), музыка пронизана особым очарованием и гармонией.

Произведения композитора неизменно привлекают внимание исследователей и любителей музыки. Без его творчества невозможно представить происходящие сегодня в Азербайджане крупные музыкальные события, кое-либо серьезное обсуждение проблем жанра, стиля, оркестровки, нотации и др.

Композитор - не тот, кто может сочинять музыку, а тот, кто не может ее не сочинять. Этот известный афоризм можно с полным правом отнести к Дж.Кулиеву.

Наш главный герой по-прежнему находится в поиске абсолютной, тотальной музыки. Плоды этого поиска нашли отражение на страницах «Дивана». Хотелось бы верить, что собранные в этом двухтомнике, прошедшие испытание временем и взметнувшиеся, по выражению В.Ибрагимоглу, *во вневременность*, ставшие неотъемлемой частью нашей музыкальной культуры уникальные образцы творчества Джаваншира Кулиева привлекут внимание ученых и исполнителей, педагогов и студентов, станут интересным, необходимым материалом для последующих исследований и интерпретаций.

*Перевод Наили Гасановой*

### ЛИТЕРАТУРА:

- 1.Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası.1960-1980-ci illər (janrıñ əsas inkişaf təmayüllərinə dair). Bakı: Ziya, 2012
2. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский композитор, 1987
3. Гаджибеков Уз.А. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Язычи, 1985
4. Дадашзаде З.А. Азербайджанская музыка на современном этапе: фрагменты, размышления (на примере инструментальных жанров) // Көк байрағым желбіре. Материалы научно-практической конференции. Алматы, 2016, 14-15 сентября
5. Екимовский В.А. Джаваншир Кулиев // Музыка в СССР, 1985, июль-сентябрь
6. Карагичева Л.В. Мугамная опера Азербайджана // Советская музыка, 1988, №12
7. Кулиев Дж.Р. Великий шелковый путь // Музыкальная Академия, 2002, № 1
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993
9. Музыка большой идеи... Беседа с Б.Тищенко // Музыкальная академия, 2009, №1
10. Раскатов А.М. «Куда ж нам плыть?..» (беседу вела Е.Дубинец) // Музыкальная академия, 2007, № 2
11. Сильвестров В.В. Дождатьсяся музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С.Пилютиковым. Киев: ДУХ I ЛИТЕРА, 2012
- 12.Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005
- 13.Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008
- 14.Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006
- 15.Zeynalova Khadija. Untersuchungen zur aserbaidschanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert: Die aserbaidschanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik (= Reihe 536. Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft - Band 272). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013