

Zümrüd AXUNDOVA - DADAŞZADƏ

CAVANŞİR QULİYEV: TOTAL MUSİQİ AXTARIŞLARINDA

Xülasə

Məqalə çağdaş Azərbaycan musiqisinin işarəvi simalarından biri – Cavanşir Quliyevin yaradıcılıq axtarışlarına həsr olunub. Bəstəkarın yaradıcılığı XX əsrin ikinci yarısında akademik musiqinin əsas təmayülləri kontekstində nəzərdən keçirilir. Qərb və Şərq təfəkkür tiplərinin, estetikalarının uzlaşmasına əsaslanan total musiqinin yaradılması C.Quliyevin sənətdə əsas məqsədidir. Məqalədə C.Quliyevin erkən əsərlərinin təhlili əsasında onun bu vəzifəni reallaşdırmaq yolunda əldə etdiyi bədii kəşflər üzə çıxarılır. Bəstəkarın özgün musiqi dilinə, milli musiqi ənənələri ilə münasibətlərinin özəlliklərinə, xalq çalğı alətlərinin cəlb olunması ilə gerçəkləşdirilən tembr eksperimentlərinə, akademik musiqinin janrlarının (sonata, simli kvartet, uvertüra, simfoniya) məxsusi yozumuna xüsusi diqqət yetirilir.

***Açar sözlər:** çağdaş Azərbaycan musiqisi, neofolklorizm, total musiqi, janrların yozumu, arxaik türk musiqisi, yeni tembr axtarışları, xalq çalğı alətləri, zurna, saz, Şərq başlanğıcı və Qərb avanqardının uzlaşması*

Abstract

The article is devoted to creative search of Javanshir Guliyev – one of the iconic figures of contemporary Azerbaijani music. Guliyev's creative work is considered in the context of basic trends in the development of academic music in the second half of the 20th century. Creating of total music based on the organic interpenetration of Western and Eastern types of thinking, aesthetics, is the main goal of the composer in art. The analysis of Guliyev's early compositions in the article demonstrates his artistic discoveries in the implementation of this task. Particular

attention is paid to the original musical language, the characteristics of relations with national traditions, timbre experiments involving folk instruments, the problem of interpretation of academic music genres such as sonata, string quartet, overture, symphony.

Keywords: *contemporary Azerbaijani music, neofolklorism, total music, interpretation of genres, archaic Turkic music, timbre experiments, folk music instruments, zurna, saz, fusion of eastern type of thinking and Western avant-garde*

Bura Vətəndi,
Gülü bitəndi,
Əlim çatandı,
Ünüm yetəndi,
Bura Vətəndi.

Bu sadə, səmimi, Azərbaycanda hər bir kəsə belli misralar bəstəkar Cavanşir Quliyevin dillər əzbəri olan mahnısındanır. Məhz musiqi həmin misraları qanadlandırmış, onlara nəfəs vermiş, məxsusi gözəllik və kövrəklik aşlamışdır. Artıq sözcülük, izafi emosiya, hər hansı bir saxtakarlıqdan uzaq sakit, saf, amma çox dərin, içdən gələn Vətən sevgisinin ifadəsi olan bu nəğmə heç kimi biganə qoymur, hər dəfə səslənərkən ürəyi rıqqətə gətirir, isidir, ovundurur...



C.Quliyev yüzlərlə sevilən, həyatımızın bir hissəsinə çevrilmiş, sevincli -kədərli günlərimizdə səslənən nəğmələrlə yanaşı, musiqinin akademik janrlarında – simfoniya, uvertüra, kvartetdən tutmuş sonata, fortepiano silsiləsi, xor miniatürünəcən – bir sıra maraqlı, musiqi tariximizdə iz buraxmış əsərlərin müəllifidir. Məhz həmin əsərlər bəstəkara Azərbaycandan kənarında, geniş musiqi dairələrində əsl şöhrət gətirmişdir. “Divan” sərəlvhəsi altında reallaşdırılan layihədə bəstəkarın təkrarsız üslubunu dolğun sərgiləyən həmin əsərlərin ən səciyyəvi qismi təmsil olunub.

Təbii bir sual yarana bilər: niyə bəstəkarın əsərlər toplusu məhz “Divan” adlandırılıb? Bəlli olduğu kimi, əsrlər boyu klassik Yaxın və Orta Şərq poeziyasında bu və ya digər şairin

əsərlər külliyyatına Divan deyilib¹. Odur ki, çağdaş dövrün yaradıcısının - bəstəkarın da öz seçmə əsərlər toplusunu ədəbiyyatdan əxz olunan istilahla “təltif” etməsi məntiqli olub təəccüb doğurmamalıdır.

“İncəsənətdə öz yolunla addımlamalısın. O, qısa da, uzun da, geniş də, dar da ola bilər, amma istənilən halda o, *sənin öz yolun olmalıdır* (kursiv mənimdir – Z.A.-D.)” [16, s.10]. Bu sözlər müasir musiqinin işarəvi simalarından biri Rodion Şedrinə məxsusdur. Onları oxuyarkən fikrimdə canlanan ilk isim Cavanşir Quliyev oldu.

Sənətə öz bitkin konsepsiyası ilə gəlmiş, musiqidə fərdi intonasiyasını tapmış, müəllifliyi ilk xanələrdən - məxsusi melos və ya ritmoformullardan bəlli olan C.Quliyev. Əlbəttə, onun üslub xüsusiyyətləri haqqında çox danışmaq olar. Məncə, ən əsas bəstəkarın ərsəyə gətirdiyi sənət dünyasının qeyri-adi tamlığı, gözəlliyi, ahəngdarlığıdır. Bu dünyanın mayası isə milli-mənəvi sərəvətimiz – dastanlar, bayatılar, muğam, aşiq musiqisi, arxaik el havalarından yığılmışdır.

C.Quliyevin yaradıcılıq yoluna qədəm basdığı ötən əsrin 70-ci illəri məxsusi ab-havası ilə seçilirdi. “Dəmir pərdə”nin aradan götürülməsi ilə avanqardın ikinci dalğasının nailiyyətləri artıq 60-cı illərdə SSRİ adlı məkanın sahillərinə yetişərək, bəstəkarları yaradıcılıqda müəyyən təşihlər etməyə, ciddi axtarışlar aparmağa sövq etmişdir. Maraqlıdır ki, musiqinin yeniləşdirilməsi uğrunda hərəkatın liderlərindən biri azərbaycanlı Q.Qarayev idi. Qara Qarayev (1918-1982), Cövdət Hacıyev (1917-2002) və onların tələbələrinin səyləri nəticəsində musiqimizin semiotik fəzası genişlənərək, müasir sənətin əsas novasiyalarını özündə ehtiva edərək, artıq 70-ci illərdə hakim bədii paradigmanın dəyişməsinə gətirib çıxardı.

Sofiya Qubaydulina Entso Restanyoya (*Enzo Restagno*) verdiyi müsahibədə həmin onilliyi bəstəkarlar üçün çox məhsuldar və eyni zamanda mürəkkəb dövr kimi səciyyələndirərək, onların ixtiyarında olan səs materialının hələ də sirr olaraq qaldığını söyləyir. Həmin materialın həddləri keçmişlə müqayisədə xeyli genişlənir, uzaq və yaxın folkloru, qədim və müasir alətləri, konkret və sintezləşdirilmiş səsləri, mikrotonları, ənənəvi və yeni texnikaların uzlaşmasını, müxtəlif küyləri əhatə edir. Bəstəkarın təbirincə, bu son dərəcə zəngin və ifadəli materialı nəzarət altında saxlamaq tələb olunurdu [17, s. 45].

Mədəniyyət tarixində “altmışıncılar” anlamı var. Məsələn, ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayev altmışıncıların sənətə bir proses kimi bədii “müdaxiləsini” qeyd edib yazır: “...ədəbiyyata sadəcə olaraq istedadlı təklər yox, birdən-birə, qəfildən *bütöv bir ədəbi nəsil* daxil oldu” [3, s.13].

¹ Nəzm əsərlərini “Divan”da birləşdirmək ənənəsi Avropa ədəbiyyatında da əksini tapıb. İ.V. Hötenin şair Hafizlə dialoqda yazılmış şeirlər silsiləsi, bəlli olduğu kimi, “Şərq-Qərb Divanı” adlanır. Dirijor Daniel Barenboymun fələstinli ədəbiyyat tarixçisi, ədəbiyyat və musiqi tənqidçisi Edvard Səidlə birgə yaratdığı, ərəblərlə israili musiqiçiləri bir araya gətirən orkestrin adı da məhz “Şərq-Qərb Divanı”dır.

Məncə, tam əsasla yetmişincilər barədə də danışmaq mümkündür. Hər halda Azərbaycan musiqisində biz bu nəslin parlaq fəaliyyətini çox aydın müşahidə edirik. Siyasi iqlimin nisbətən mülayimləşməsi şəraitində bir növ “azad uçuş” imkanı əldə etmiş həmin nəslin təmsilçiləri – Fərəc Qarayev (*1943), Afaq Cəfərova (*1943), Aydın Əzimov (*1946), Azər Dadaşov (*1946), Firəngiz Əlizadə (*1947), İsmayıl Hacıbəyov (1949-2006), Fərhəng Hüseynov (1949-2010), Rəhilə Həsənova (*1951), Elnarə Dadaşova (*1952) özlərini sələfləri ilə müqayisədə dünya musiqisi təmayülləri axınında daha sərbəst hiss edir, Q. Qarayevin tövsiyələrinə həssas yanaşmış, folklorun tədqiq olunmamış dərin qatlarına nüfuz etməyə çalışmışdılar. Malerin simfoniya haqqında fikrini azca dəyişdirərək demək olar ki, onları ümumi bir amal – bütün müasir texniki vasitələrin köməyi ilə milli şüurun, milli mentalitetin mümkün qədər dolğun və inandırıcı inikası amalı birləşdirirdi².

Əlbəttə, bu vəzifə hər bir konkret halda, musiqiçi fərdiyyətindən asılı olaraq, müxtəlif səpkidə həll olunurdu. İ. Hacıbəyov bəstəkarlıq yaradıcılığı tariximizin ilk, klassik mərhələsinə üz tutub, neoklassisizmin milli variantını arayıb axtarır, F. Əlizadə XX əsr sənətinin başlıca tapıntılarına yiyələnib, onların milli musiqi xüsusiyyətləri ilə daha üzvi şəkildə çarpazlaşması yollarını araşdırır, R. Həsənova mərasimlərimizə, bir qədər sonra sufi fəlsəfəsinə müraciət edib, repetitiv texnika məcrasında “minimuma qədər reduksiya” əsasında öz təkrarsız əsərlərini “qururdu”.

Bu sırada ən işarəvi, önəmli fiqurlardan biri, şübhəsiz, Cavanşir Quliyev³ idi. Məncə, bu bəstəkarın yaradıcılığında yetmişinciləri – özü də təkcə musiqiçiləri deyil – düşündürən bir çox məsələlər bəzi hallarda daha cəsarətli və inandırıcı həllini tapırdı.

Cavanşir Azərbaycanın qədim şəhərlərindən birində - unikal abidələri və füsunkar təbiəti, məxsusi koloriti ilə seçilən, uca məğrur qarlı dağ zirvələri və dağətəyi meşələr əhatəsində yerləşən Şəkiddə anadan olmuşdur. Burada o, rus orta ümumtəhsil məktəbi ilə paralel olaraq musiqi məktəbində oxumuş, sonra musiqi texnikumuna daxil olub onu uğurla bitirmişdir. Başqa uşaqlar kimi futbol, daha artıq dərəcədə şahmatla maraqlansa da, lap başlanğıcda tərəddüd etmədən məhz musiqiçi olacağını özü üçün yəqin etmişdir.

² Malerin fikri belə səslənir: “Mənim üçün simfoniya bəstələmək mövcud musiqi texnikasının bütün vasitələrinin köməyi ilə yeni dünya yaratmaq deməkdir”.

³ Cavanşir Rəhim oğlu Quliyev (22.11.1950, Şəki şəhəri) – 1975-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını prof. C. Hacıyevin sinfi üzrə bitirmişdir. Uzun illər Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunda səs rejissoru vəzifəsində çalışmışdır. 1990-93-cü illərdə “Azərkonsert” Dövlət Birliyinin bədii rəhbəri olmuşdur. Müxtəlif illərdə BMA, ADMİU, Milli Konservatoriyada dərs demişdir. 2005-ci ildən Milli Konservatoriyanın “Xalq musiqisinin nəzəriyyəsi” kafedrasının professorudur. 2006-cı ildən *Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyyətinin Yakın Doğu Universitetinin (YDÜ)* səhnə sənətləri fakültəsinin professoru, 2018-ci ildən isə həmin fakültənin dekanıdır.

Lenin komsomolu mükafatı laureatı (1982), Əməkdar İncəsənət xadimidir (1992). General M. Əsədov adına mükafat (1993), M. Şəhriyar adına mükafat (1994), Avropa Türk-İslam birliyinin mükafatı (1995), “Humay” mükafatı (2000), “Qızıl Dərviş” mükafatı (2001), “Qızıl Pəri” (2015) mükafatı laureatıdır.

“Əvvəlcədən bəxtim gətirmişdi – ata-anamın sayəsində musiqi təhsilimi xalq çalğı aləti – tardan başlamışam. Bu, məni sənətdə “şikəst” olmaqdan mühafizə edib”, - deyə bəstəkar məktəb illərinə dönərək xatırlayır ⁴. Yəni C.Quliyev onu nəzərdə tutur ki, öz köklərini araşdırdıqdan sonra müasir sənətin təklif etdiyi yenilikləri əxz etməyə başlayıb, texnika, biliklərinin onun təbiətinə xələl gətirməyib, musiqi duyumunu basqılamayıb ⁵.

Yəqin bu səbəbdən Cavanşir xalq musiqisi fəzasında özünü tamamilə sərbəst hiss edirdi: milli musiqinin gizli qanunauyğunluqları onun beynində dərinləndirilmiş, qanına işləmişdir. Sonralar o, xüsusi qüvvə sərf etmədən yaddaşının hifz etdiyi musiqi dönümlərini, ritmləri öz əsərlərində lazımi məqamlarda canlandırırdı, musiqi toxumasına ehməllə yeridirdi.

Öyrənmək, dünyagörüşünü genişləndirmək istəyi Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) təhsil illərində vüsət aldı. Əvvəl-əvvəl Konservatoriyanın tar sinfində oxuyan gənc artıq üçüncü kursda bəstəkarlıq peşəsinə yiyələnəcəyinə qərar verir və kompozisiya fakültəsinin ikinci kursuna – müqtədir simfonist, professor Cövdət Hacıyevin sinfinə qəbul olunur ⁶. Eyni zamanda həvəs və əzmlə Qara Qarayevin dərslərində də müntəzəm iştirak edir.

Qarayevin musiqimizdəki xidmətlərindən danışarkən o, vurğulayır ki, “*Qarayev yeni nəslin təmsilçilərini metodla (üsulla, yöntəmlə) silahlandırmış, çağdaş texniki vasitələrin milli musiqi sistemində tətbiqi yollarını əyani sərgiləmişdir*”. Gənc bəstəkar axtarıqlarını məhz həmin səmtə yönəlmişdir: XX əsr musiqisinin texnoloji novasiyalarını nadir bir təkidlə mənimsəyərək, əldə etdiyi vərdişləri öz əsərlərində dərhal sınaqdan keçirmək fikrindən imtina edib, daha çox içindəki musiqini dinləyir, intuisiyaya etibar etməyə üstünlük verir. Əsas məsələ onun daxilində yaşayan musiqini yenidən əxz etdiyi biliklərlə birləşdirmək idi.

Tədrisən gənc bəstəkarın başlıca yaradıcılıq ideyası, ali məqsədi formalaşmağa başlayır. Bir neçə il sonra o həmin ideyanı belə ifadə etmişdir: “*Şərq və Avropa musiqi dünyalarının üzvi surətdə yanaşı yaşaması və bir-birini tamamlaması üçün – dünya mədəniyyətinin magistral inkişaf yolu isə məhz bundan ibarətdir – estetika sahəsində orta q nöqtələr axtarmaq zəruridir. Öz vəzifəmi bu nöqtələri dərk etməkdə, tapmaqda görürəm*” [9, s.35].

2001-ci ildə bu sətirlərin müəllifinə verdiyi müsahibəsində isə o, həmin fikri dəqiqləşdirərək söyləmişdir: “*Arzum total, qlobal, mütləq – adın bir o qədər əhəmiyyəti yoxdur –*

⁴ Burada və sonra C.Quliyevlə müxtəlif illərdə apardığımız söhbətlərin fraqmentləri yer alıb. Onların bir qismi müəllifin “Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarıqları” məqaləsində dərc olunub. Bax: [2, s.104-116].

⁵ Cavanşirin bu sözləri Fikrət Əmirovun “Məni bəstəkar edən də elə Azərbaycan tarı olmuşdur” fikri ilə səsleşir.

⁶ Televiziya verilişlərindən birində C.Quliyev uca “bəstəkar” adını daşıyan kəslərə uşaq illərindən səcdə etdiyini, başqa peşə sahibləri ilə müqayisədə onların tam fərqli - qeyri-adi, “fövqəladə” insan olduğuna inandığını səmimiyyətlə etiraf edir.

musiqi yaratmaqdır. Elə bir musiqi ki, coğrafiyasından asılı olmayaraq dünyanın istənilən guşəsində qavranılsın”. C.Quliyevin bütün əsərləri məhz bu ideyanın, yaradıcılıq vəzifəsinin həlli yolunda onun bir çox halda səmərəli axtarışlarını sərgiləyir.

“Divan”ın səhifələrini vərəqləyə-vərəqləyə, ara-sıra bəstəkarın düşüncələrinə üz tutaraq, onun musiqisi, yaradıcılıq metodu barədə öz qənaətlərimizi bildirməyə çalışaq.

Onu da deyim ki, C.Quliyevin akademik janrlarda yazdığı əsərlər sayca çox olmasa da, onların hər biri dövrün əsas musiqi hadisələri sırasındadır.

“Azadlıq hissi məndə xəstəlik dərəcəsidir. Özümü heç bir cərəyanın əsiri etmək istəməzdim”⁷, - söyləyən bu müəllifin müasir musiqi təmayülləri kontekstində yerini müəyyənləşdirmək görüldüyü kimi asan deyil.

Dodekafoniya texnikasını əzmlə mənimsəyib, qələmini bu texnikada sınağından sonra C.Quliyevin ona marağı sönür. Neoklassisizm də – Azərbaycan bəstəkarları bu təmayülə xüsusi diqqət yetirirdi – gənc müəllifi əsla cəlb etmir, çünki klassisizmin yeni şəraitdə bərpası, Stravinskinin təbirincə, “köhnə gəmilərin təmiri” (Tomas Eliotun ifadəsidir) ideyası ona əsl yaradıcılıqdan uzaq görünür. Bu mənada bəstəkarın mövqeyi neoklassisizmi “konformizm”in təzahürü kimi nəzərdən keçirən Edison Denisovla üst-üstə düşür. C.Quliyevin fikrincə, neoklassisizm “musiqişünaslıq tədqiqatından” başqa bir şey deyil.

Ən asan yol Cavanşir Quliyevi “neofolklorçu” elan etməkdir. Əlbəttə, bəstəkarın milli musiqi ilə əlaqələrini – dərin, düşünülmüş – inkar etmək mənasızdır: milli duyum onun qan yaddaşındadır, genetik kodundadır. Həqiqətən, C.Quliyev qədər milli mənbələrdən ardıcıl və yaradıcı surətdə bəhrələnən ikinci bəstəkar tapmaq çətindir. Eyni zamanda etiraf etməliyəm ki, bu fikri orijinal adlandırmaq qeyri-mümkündür, çünki Üzeyir Hacıbəylidən (1885-1948) üzü bəri Azərbaycan bəstəkarlarının 99,9 faizi milli musiqi dünyası obrazlarının, estetikasının, milli dünyagörüşünün bəstəkar yaradıcılığında təcəssümü yollarını arayıb axtarmışlar. Deməli, məsələ müəllifin milli qaynaqlara münasibətindədir.

Əvvəlcədən deyim ki, bəstəkar birbaşa folklor iqtibaslarını yolverilməz hesab edir. Yeganə istisna kino ilə, “Aşiq Qərib” bədii filmi (Gürcüstan-film, 1988) ilə bağlıdır. Burada bəstəkar rejissorun “konkret ünvandan kənar global məhəbbət obrazını yaratmaq” tapşırığını yerinə yetirərək, çox götür-qoydan sonra gözlənilməz bir miksə əl atır - “Qatar” muğamını... Şubertin “Ave Maria”sı ilə, başqa bir fraqmentdə isə Bayatı-Şirazi Sen-Sansın musiqisi ilə⁸

⁷ E.Restanyoya verdiyi müsahibədə S.Qubaydulina əsl sənətkarın daxilən azad olması zəruriyyətindən söz açır: “Pianoçu və ya violiçalının gözəl səsə nail olması üçün onların əlləri tam sərbəst olmalıdır. Azad əllər həmin ifaçıların bir növ nəfəsidir. Eynilə sənətkarın qəlbi azad olmalıdır” [17, c.49].

⁸ Bəstəkar, Sen-Sansın violi və orkestr üçün *Introduction et Rondo capriccioso* əsərinə üz tutmuşdur.

çarpazlaşdırır ki, bu da son nəticədə ekrandakı görüntü ilə qeyri-adi rabitəyə girərək obrazın dərinləşdirilməsinə, əlavə həcm və məna əldə etməsinə səbəb olur⁹.

Bəstəkarın əsərlərini dinlədikcə qərribə bir hiss yaşayırsan: bu musiqi sənə çox doğma və əzizdir, hətta yaxşı bəllidir, lakin eyni zamanda tamamilə yeni və tərəvətlidir. C.Quliyev bu təəssürata necə nail olur? İlk əvvəl bəstəkar dinləyici diqqətini daim sapındırır və elə çevik, təbii, başlıcası - qəfil şəkildə ayrı-ayrı tanış dönümləri bir-birinə calaşdırır, yeni “ritmik şəraitə” salır ki, özgün, yaddaqalan melodik obraz ərsəyə gəlir. Bu və ya digər obrazı yaradarkən o, məqamların məxsusi indikatorları –kadans dönmələrini, səciyyəvi milli rəqs ritmlərini və ya ifaçılıq fəndlərini cəlb edir, əsərlərinin musiqi toxumasına çox mahiranə daxil edir. Başqa sözlə, bəstəkar bir sehrbaz tək ən sadə musiqi elementlərinə yeni “nəfəs” aşılayıb, onları fərqli və gözlənilməz simada canlandırır bilir.

Bu baxımdan C.Quliyevin aşağıdakı təklifi bir qədər qeyri-adi, lakin maraqlı görünə bilər. *“Musiqi Akademiyasında bəstəkarlıq peşəsinə yiyələnən tələbələrə belə bir tapşırıq verərdim: qoy onlar xalq mahnısı yazsınlar. Qərribədir? Gülüncüdür? Amma məgər bu gənclər xalqın nümayəndələri deyil? Fikrimcə, belə tapşırıqları yerinə yetirərkən onlar müəyyən vərdişləri mənimsəyər və gələcəkdə xalq musiqisindən bilavasitə istifadə etmək zəruriyyətini duymazlar”*.

C.Quliyev musiqisinin ən böyük möcüzəsi onun intonasiya məxsusiliyidir. Məncə, bəstəkar milli musiqinin çox dərin qatlarına enir, illərin əsrlərin “yük”ündən sanki azad olaraq arxetipik obrazlarla bağlı ibtidai, özəl intonasiyaları əsl araşdırıcı təkidi ilə, müqayisə yolu ilə, yabançı xallardan “təmizləyərək” bərpa edir. Burada artıq konkret olaraq Azərbaycan deyil, daha çox arxaik türk intonasiyaları barədə danışmaq mümkündür. Özü də həmin intonasiyalar əski “modal” ritmlərlə üzvü vəhdətdə çıxış edərək, musiqiyə özgün nəfəs aşılayır. Bəstəkarın əsərlərinin xüsusi məlahəti, cazibəsi də məhz buradan irəli gəlir. Müsahibələrindən birində C.Quliyev özünü genetica, təfəkkür tərzini, dünyaduyumu baxımından məhz türk hesab etdiyini, yazdığı musiqinin türk mənşəli olduğunu söyləyir. Eyni zamanda vurğulayır ki, türk musiqisi barədə məxsusi müəllif təsəvvürünə malikdir¹⁰.

Başqa bir cəhət. C.Quliyev aydın, səlis, şəffaf bir dildə danışır və bu dili süni surətdə qəlizləşdirməyə ehtiyac duymur. Lakin bu zahiri sadəlik heç də fikir, ifadə vasitələrinin bəsitliyi, kasadlığı demək deyil. Həmin sadəlik arxasında maraqlı mətləblər, mürəkkəb vəzifələrin həlli durur.

⁹ Filmə baxan tamaşaçılara müxtəlif “musiqilərin” cavanşirsayağı uzlaşması sarsıdıcı təsir bağışlayır. Bu barədə, məsələn, *classic-online.ru* saytının daimi istifadəçiləri də yazırlar. Deməli, bəstəkar bədii vəzifənin sadə, eyni zamanda təsir qüvvəsi böyük olan həllinə nail olmuşdur.

¹⁰ Bu barədə “Divan”ın II cildində yer alan müsahibədə bəstəkar daha müfəssəl söz açır.

Onu da deyim ki, 70-ci illərdə bəlkə də ən asan yol hər hansı bir “izm”ə uymaq, Qərb avanqardının nümunələrini təqlid etmək, həmvətənlərini qəfil səslənmələrlə, yeni üsulların tətbiqi ilə heyrtləndirmək idi. C.Quliyevin geniş dünyagörüşü, həssas musiqi duyumu bu yolun seçimini mümkün edirdi. Lakin o, həmin cazibədar ideyadan qəti imtina etdi. Bəstəkarın daha bir etirafı səciyyəvidir: *“Dinləyici kimi sevdiyim və müəllif kimi yazdığım musiqini kəskin şəkildə fərqləndirməyə çalışıram. Bəlkə bu, mənim bir bəstəkar kimi kompleksimdir”*.

Sənətdə öz çıxırını təkidlə arayıb axtaran C.Quliyev ideyalarını əsl avanqardçı cəsarəti ilə gerçəkləşdirir. O əmindir ki, bəstəkar dinləyicini heyran etməlidir – mütləq, özünü oda-közə salmalı, amma son nəticədə auditoriyanı ələ almalı, zalı musiqisi ilə sarsıtmalı, vəcdə gətirməlidir. Yeri gəlmişkən, o, gənc həmkarlarını da məhz buna – dinləyicini heyrtləndirmək iqtidarında olan əsərlər yazmağa səsləyir. Bəstəkarın, demək olar ki, bütün əsərləri bu və ya digər dərəcədə həmin xassəyə malikdir.

C.Quliyevin ən parlaq yaratmalarından biri – **zurna ilə böyük simfonik orkestr üçün Uvertüranın** (1979) ilk ifasının doğurduğu təəssüratlar 1981-ci ilin oktyabrında Konservatoriyanın Böyük zalına toplaşmış dinləyicilərin indiyəcən yadındadır¹¹. Qədim milli nəfəs alətinin orkestrin qalın qatını belə yaran çağırış dolu sədaları, vəzn oynaqlığı, səslənmənin bayram rəngarəngliyi qəribə bir təlatüm hissi, ruh yüksəkliyi doğurur, zala toplaşanların nəbzlərini bir vurmağa, ürəklərini bir döyülməyə məcbur edirdi. Uvertürə hələ neçə gün sonra Konservatoriya auditoriyalarında tələbələr arasında müasir musiqidə millilik problemi ətrafında qızğın mübahisələrin aparılmasına səbəb olmuşdur.

C.Quliyevin yaradıcılıq axtarışlarının bir növ substratı olan bu əsərin bəzi məziyyətlərini qeyd etməyə çalışaq.

Əvvəlcə bir cəhətə diqqət yetirək. Avropa musiqi tarixində zəngin ənənələrə malik, XIX əsrdə müstəqil konsert əsəri statusu qazanan uvertürə janrı sovet dönəmində nadir istisnalar olmaqla xoşbəxt gerçəkliyi vəsf edən təmtəraqlı, ifrat dərəcədə nikbin simfonik plakat kimi yozulurdu. C.Quliyevin uvertürası, əlbəttə, tamam başqa xarakter daşıyır, ilk növbədə öz şöhrətli sələfi – Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından parlaq orkestr girişini xatırlamağa sövq edir. Azərbaycanda konsert uvertürası janrında yazılan bir sıra əsərlər¹² olsa da, məhz Üzeyir bəyin adıçəkilən yaratması öz ali bədii məziyyətlərinə, qüdrətli musiqi ruhuna görə müxtəlif mədəniyyət

¹¹ Uvertürə dirijor Ramiz Məlik-Aslanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdir. Bu əsər həmçinin 1983-cü ildə Qorki şəhərində (indiki Nijni Novqorod) - SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının səyyar plenumu çərçivəsində keçirilən və gənc bəstəkarların yaradıcılığını geniş sərgiləyən Sovet Musiqisi Festivalında, 2002-ci ildə Bakıda - *“SoNoR Tellər – Mədəniyyətlər...Təmaslar...”* adlı Beynəlxalq Musiqi Festivalında ifa olunmuşdur.

¹² Burada Niyazi (“Döyüşdə” adlı opus konsert uvertürası janrında Azərbaycanda ilk nümunələr sırasındadır), S.Hacıbəyov, O.Zülfüqarov (“Şənlən, mənim xalqım”) və İ.Hacıbəyovun uvertüraları da xatırlanmalıdır.

tədbirlərində müstəqil simfonik lövhətək ifa olunaraq dinləyicilərin sonsuz məhəbbətini qazanmış, bir növ ölkəmizin qeyri-rəsmi himni kimi qavranılmağa başlamışdır.

Ruhən, obrazca Cavanşir musiqisi “Koroğlu”ya çox yaxındır – mübariz, qəhrəmani hisslərlə aşılınıb, dinləyicini elə ilk xanələrdən ehtizaza gətirir, şövqləndirir. Təsadüfi deyil ki, əsərin premyerasından sonra ünlü bəstəkar Tofiq Quliyev mətbuat səhifələrində C.Quliyevin bu opusunu Üzeyir bəyin ənənələrinin uğurlu davamı kimi dəyərləndirmişdir. Təbii ki, əsərin konkret bədii həlli tamamilə fərqlidir.

Uvertüranın yaranış tarixçəsi maraqlıdır. Belə ki, C.Quliyev Şəkidə orta məktəbdə oxuyarkən yazıçı Sergey Borodin “Səmərqəndin ulduzları” trilogiyasını oxumuş və “dünyanın hakimi” - Əmir Teymura bir sərkərdə kimi valeh olmuşdur. Fəsillərin birində canlı boyalarla təsvir olunan vuruş öncəsi səhnə (zurna, karnayların çağırtiları, təbillərin döyüntüsü altında döyüşçülərin mübarizə əhval-ruhiyyəsinə köklənməsi) o zaman məktəbli Cavanşiri həyəcanlandırmış, yaddaşında dərin iz buraxmış, neçə il sonra təxəyyülünü qanadlandıraraq həmin parlaq görüntülərin musiqi dilinə çevrilməsi tələbatını doğurmuşdu.

70-ci illərin sonlarında o, fəteh Teymur haqqında balet yazmaq arzusuna düşür və həmin səhnə əsəri üçün musiqi üzərində çalışmağa başlayır. Yaranışı bir çox resursların, qüvvələrin bir araya gəlməsi - librettoçu, xoreoqraf və bəstəkarın sıx əməkdaşlığı nəticəsində mümkün olan balet tamaşasının reallaşdırılması arzu olaraq qalsa da, bəstəkarın iç dünyasından gələn musiqi dinamik, birməfəsə inkişaf edən uvertürada yığcam şəkildə əksini tapmışdır¹³.

İlk nəzərdə aydın musiqi dilində yazılan, eyni zamanda həm adi dinləyicini, həm də mütəxəssisi heyrləndirmək iqtidarında olan bu əsər nə qədər qəribə olsa da, müasir sənətin cəbbəxanasına daxil olan texnologiya və ifadə vasitələrinin (sonorika, aleatorika, mikroxtomatika, klasterlər və s.) köməyi ilə yerinə yetirilmişdir. Bəstəkar əmindir ki, yeni texnologiyalar əsl milli ruhlu əsərin yaranışına nəinki maneçilik törədir, əksinə, yardım edir, sənətçiyə ilham verir, onu axtarışlara sövq edir. Həm də Avropa avanqardının kəşfləri kimi təqdim olunan həmin “yeni” texniki vasitələr əslində milli musiqinin, folklorun dərin qatlarında əsrlər boyunca qorunub mühafizə olunmaqda idi.

Uvertürada başqa bir təmayül də özünü göstərir. Bəllidir ki, XX əsr musiqisi tembr sahəsində misli görünməmiş axtarışlarla səciyyələnir, məsələn, qeyri-Avropa alətlərinin avanqard musiqinin nümayəndələri tərəfindən istehlaka cəlb olunması və ya ənənəvi orkestr alətlərinin səslənmə baxımından etnik alətlərə yaxınlaşdırılması prosesi xeyli fəallaşır. Tərəvətli tembr və qeyri-ənənəvi səslənmə axtarışlarında olan Yeni musiqi yaradıcıları milli musiqi alətləri, məsələn,

¹³ Bir neçə il sonra bəstəkar Teymur obrazı ilə yenidən görüşür: 1983-cü ildə Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” dramı əsasında hazırlanan eyniadlı televiziya tamaşası (rejissor: Ramiz Həsənoğlu) üçün musiqini məhz C.Quliyev bəstələyib.

tsimbal (*John Adams, György Kurtag, Vladimir Tarnopolski*), bayan (*Sofiya Qubaydulina*), pipa, erhu (*Tan Dun, He Xuntian*), biva, syakuxati (*Toru Takemitsu*), tara (*Andrey Volkonski*) müraciət edirlər. Milli musiqi qaynaqları ilə həmişə sıx təmasda işləyən Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir bəyin yolunu davam etdirərək burada (xalq çalğı alətlərinin orkestrə salınması nəzərdə tutulur) birincilər sırasında olmuşlar.

C.Quliyev Avropada təşəkkül tapmış janra (uvertüra), formaya (əsər sonata formasındadır) arxalanaraq, bütün diqqətini, yaradıcılıq enerjisini musiqi toxuması və orkestrin təşkilinə yönəldir. Zurna, onun bənzərsiz səsi əsərin tembr palitrasında seçilən son dərəcə parlaq boyadır. Bəstəkar bu qədim alətin semantikasına, onun daşdığı ənənələrə söykənərək möhtəşəm bir simfonik lövhə yaradır. Zurna əsərdə həm akustik, həm tembr-obraz funksiyası daşıyır. Özü də bəstəkar milli alətin gur səsindən heç də sui-istifadə etmir, onu yerli-yerində “səhnə önünə” gətirib faktura və tembrin variantşəkilli transformasiyalarına əl ataraq, emosiyarı, əhvalı – gah mübariz, gah bayramsayağı, gah da bir qədər pastoral - gücləndirir. Orkestrin alətləri əhatəsində zurna bir qiymətli daş-qaş kimi bərq vurur, onun günəş enerjisi bütün səslənməyə sirayət edir. Zərb və mis nəfəsli alətlərin qoşulması ilə musiqinin təsir qüvvəsi birə-on artır. Milli alətin tembrinin “vurğulanmasına” həm də genişlənən fəza effekti doğuran sonor fon xidmət edir.

Zurnanın səsləndirdiyi kiçik girişdə “konspekt” şəklində əsərin məqam-intonasiya məzmunu təmər küzləşib: punktir ritmlə vurğulanan kvinta intonasiyası, Şur (əsas partiya) və Segahın (köməkçi partiya) qarşı-qarşıya qoyulması nəzərdə tutulur.

Uvertüranın iki əsas mövzusu milli musiqinin müxtəlif janrlarından yetişdirildiyi üçün bir-birindən fərqlənsə də, onların arasında qarşıdurma yoxdur: həmin mövzular eyni bir obrazın iki üzüdür. Belə ki, səciyyəvi aşıq ritmi, simli alətlərin səsləndirdiyi kvarta-kvinta quruluşlu akkordlar (saz səslənməsi effekti yaratmaq üçün *pizzicato* üsulu tətbiq olunur) fonunda cərəyan edən əsas partiya qəhrəmani bir obraz təqdim edir. Burada bəstəkar saz çalğısına xas vurğulu və qeyri-müntəzəm ritm, vəzn dəyişkənliyi (4/4 və 4/5 ölçülərinin mütəmadi növbələşməsi məxsusi “axsaq” metro-ritm yaradır), vurğuların oynaqlığına əl ataraq, ritmik özəllikləri müvafiq orkestr boyaları ilə qabardaraq, musiqi cərəyanının özünəxas temporitmini müəyyənləşdirir.

İkinci təzadlı obrazın təqdimatını “dekorasiyaların dəyişməsi” müşayiət edir: vurğulu ritmin buxovlarından azad olaraq musiqi sonor-aleatorik üsullardan toxunan bir zonaya “modulyasiya” edir. Bu keçid bartoksayağı həll olunub: parlaq *glissando* iki “aləm” arasında səddi incəliklə aradan götürür. Həmin *glissando* öz nəhəng diapazonu (4-cü oktavadan başlayıb aşağı registrə yuvarlanır), dinamikanın *diminuendo* vasitəsilə gur *fortissimo*’dan xəfif *pianissimo*’ya -“yol boyunca” tembrə müxtəlif rənglərlə boyanaraq - endirilməsi ilə parlaq effekt doğurur.

İkinci obrazın təqdimatında iştirak edən aleatorikanı bəstəkar yaxşıca “təşkil” etmişdir: bir-birindən yarım ton məsafəsində olan üçsəsliklərdən ibarət nəhəng klaster (ağac nəfəs alətlərə tapşırılıb, iki oktavadan artıq diapazonu əhatə edir) fonunda səslənən avazlarda üçton intonasiyasının peyda olması bu musiqinin arxaik mənbələrdən qaynaqlandığına dəlalət edir. Burada iki qonşu ton arasında *glissando*’ların, qəliz melizmatikanın tətbiqi məxsusi bir səs aurasının (mikroxromatika) yaranışını doğurur. Orkestrin möhtəşəm qüvvələrinin səfərbər olduğu əsas partiyadan sonra ayrı-ayrı layların polifonik münasibətlərindən yetişdirilən nisbətən şəffaf fakturanın bərqərar olması parlaq təzad yaradır.

Beləliklə, uvertüra son dərəcə özünəməxsus intonasiya məzmunu ilə fərqlənsə də, burada inkişafın, bir an belə səngiməyən gərginliyin əsas mühərriki ilk öncə orkestr vasitələri, ritmik rəsmi özəlliyi və variantlılığıdır. Ümumiyyətlə, əsərdə tembr, ritm və intonasiyanın vəhdəti heyratamizdir. Orkestr *tutti*’si və ayrı-ayrı qrupların çıxışlarını virtuozasına növbələşdirərək, dramaturji baxımdan vacib nöqtələrdə möhtəşəm zərb alətləri qrupunun “xidmətlərindən” faydalanaraq, bəstəkar dinləyicini hər zaman valeh etmək iqtidarında olan möhtəşəm simfonik lövhə yarada bilmişdir.

Yeri gəlmişkən, XX əsr musiqisində funksional fəallığın artması müşahidə olunan zərb alətlərinin tətbiqinə bəstəkar çox həssas, hətta ehtiyatla yanaşır və orkestrdə bu qrupun təmsilçiləri qarşısında böyük tələblər irəli sürür. Ritmik “tapşırıq” ifaçılar tərəfindən son dərəcə dəqiq yerinə yetirilməlidir: əks-təqdirdə əsərin aqibəti acınacaqlı ola bilər.

Uvertürada zərb alətləri dramaturji funksiya da icra edir: lap əvvəldə zurnanın müdaxiləsini parlaq şəkildə müjdələyir, kulminasiyanı qabardır, sonda isə ritmik rəsmi kəskin, qəfil dəyişdirilməsini həyata keçirərək inkişafı daxildən dinamikləşdirir¹⁴.

Uvertüranı dinləyərkən müəllifin məhz hansı bəstəkarları sevrək “mütaliə” etdiyini anlayırsan: bu, əlbəttə, Azərbaycan klassikləri, həm də XX əsr sənətinin Stravinski, Bartok, Ravel kimi işarəvi simalarıdır. Eyni zamanda C.Quliyevin bütün əxz etdiyi zəngin biliklərlə son dərəcə sərbəst davranmaq, texnikanı milli xüsusiyyətlərin daha da qabarıq göstərilməsinə tabe etdirərək, sonucda musiqimizi yeni obrazlarla zənginləşdirmək bacarığına heyran olmamaq qeyri-mümkündür.

Bir cəhətə də diqqət yetirmək istərdim: yaradıcılığında etnik musiqi alətlərinə daha sonra da müraciət edən bəstəkar heç zaman bu alətlərə *istehlakçı münasibət* bəsləməmiş, əcnəbi auditoriyanın bir hissəsi üçün cazibədar olan *ekzotika* xatirinə onlara üz tutmamışdır. Başqa sözlə, C.Quliyev çağdaş musiqidə müşahidə olunan dəbə uyğunlaşmır, etnikanın amansız istismarı

¹⁴ C.Quliyevin bu əsərində orkestrin tətbiqi xüsusiyyətlərinə dair bax: [11]

yolu ilə asan müvəffəqiyyət qazanmağa can atır. Hər dəfə *etnik tembr bəstəkar qayəsi ilə sıx təmasda* peyda olur. Bu da ondan irəli gəlir ki, bəstəkar milli alətlərin quruluş xüsusiyyətlərinə, bütün ifa incəliklərinə yaxşı bələddir, tar və saz alətlərində özü mahiranə çala bilir. Odur ki, milli çalğı aləti yalnız ekspressiyanı gücləndirmək, səslənməni tərəvətləndirmək, yeni mənə çalarlarını təcəssüm etdirmək məqsədilə cəlb olunur.

Müasir Azərbaycan musiqisi landşaftında seçilən ən “əcaib” əsərlərdən biri C.Quliyevin **violin və saz üçün Sonatasıdır** (1980)¹⁵. Sonata ərsəyə gəldiyi dövrdə bir çox suallar doğurmuşdu: nə üçün məhz saz və violin? Çalğı üsulları daha zəngin olan, bəstəkarlar tərəfindən yetərincə yaxşı mənimsənilmiş tara üz tutmaq daha təbii deyildirmi? Saz və violinin kombinasiyası nə dərəcədə inandırıcıdır? Axı aşıq musiqisində kamanlı alət istifadə olunmur. Alətlərin tembrləri birlikdə həmahəng səslənəcəkmi? Nəhayət, sazın iştirak etdiyi əsərin reallaşdırılması üçün Avropada təşəkkül tapmış sonata janrının seçimi karıxdırırdı. Onu da deyim ki, əvvəlcədən bir eksperiment kimi düşünülməli bu yaratmada bütün iri-xırda *uyğunsuzluqların* ümumi məxrəcə gətirilməsi bədii nəticənin müvəffəqiyyətini təmin etdi.

İki dünya – Avropa və türk dünyasının simvolu olan iki alətin – yaylı xordofon violinin və mizrablı xordofon sazın maraqlı ansambl kombinasiyasını qurarkən C.Quliyev bir sıra vəzifələrin həlli zəruriyyəti ilə üzləşir. O, öz əsas qayəsini belə müəyyənləşdirir: *“Məqsədim bu iki, bir-birindən coğrafi və mədəni-tarixi baxımdan kifayət qədər uzaq olan alətləri ortaq musiqi təfəkkürü, estetik platforma zəminində bir araya gətirərək, Şərqi və Qərbi bir-birindən o qədər də uzaq olmadığını göstərmək idi”*.

Sazın seçimini müəllif bu alətin tarla müqayisədə (tar sanki *“sənayeləşib”*) daha ibtidai olması, qədim türk mədəniyyətinin təmsilçisi olması ilə izah edirdi. Bəstəkarın saza müraciətində o zaman bir etiraz amili də var idi: o, bu alətin tədrisində mövcud problemlərə ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmək istəyirdi¹⁶.

Bəstəkar violin və sazın təbiətinə “qəsd” etməkdən uzaq olub – axı hər ikisi arxasında müəyyən şərəfli ənənələr durur - bu alətlərin səciyyəvi simasını qoruyub saxlayır, onlarla çox “nəzakətlə” davranır, eyni zamanda alətlərin söhbətinin mümkünlüyünü təmin etmək üçün ümumi bir dil arayıb axtarır. “Söhbət” iştirakçılarından birinin mizrablı, o birinin yaylı olması vəzifənin həllini bir tərəfdən çətinləşdirir, digər tərəfdən görünməmiş sonoritik axtarışlar üçün geniş

¹⁵ Sonatanı 1980-ci ildə violinqalan Bəyazid Axundov (əsr bu ifaçıya həsr olunub) və müəllif - Cavanşir Quliyev (saz) Tallində, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Plenumunun konsertlərindən birində ilk dəfə ifa ediblər. 1983-cü ildə bu əsər Qorkidə, artıq xatırlanan SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının gənc bəstəkarların yaradıcılığına həsr olunmuş festivalında, 1987-ci ildə isə III Səmərqənd Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumunun konsert proqramında səsləndirilib. 1992-ci ildə əsər ciddi müsabiqədən keçərək (nüfuzlu münisflər heyəti 43 ölkədən göndərilmiş 648 (!) partiturdan cəmi 61-ni seçmişdir) Varşavada *ISCM-in* Ümumdünya Musiqi Günlərinin (*World Music Days*) proqramında böyük uğurla ifa olunub.

¹⁶ O zaman saz ifaçılığı musiqi təhsil ocaqlarında, demək olar ki, tədris olunmurdu. Bəstəkar problemin ciddiliyini üzə çıxarmaq məqsədilə mətbuatda xüsusi məqalə də dərc etdirmişdir.

meydan açırdı. Maraqlıdır ki, bu alətlər, demək olar ki, bütün əsər boyu bahəm çalır və sazın cingiltili tembri, qısa, qırıq ifadələri violinin kantilenası ilə çox üzvi vəhdət yaradır, yəni bir alət sanki digərinin məziyyətlərini daha da qabardır, daha da parlaq edir.

Əlbəttə, bəstəkar müəyyən mənada saz və violinin tembr fərqlərini yumşaltmalı idi. Bu məqsədlə o, violini Şərq yaylı alətlərinə, məsələn, kamança, qıcak, yaylı tənburə bənzədir. *Glissando*, *pizzicato* ilə yanaşı “*false flageolet*” çalğı üsulunun tətbiqi – bu zaman barmaqlar violinin simlərinə xəfifcə basılır, eyni vaxtda yay, xərəyin lap yanında simlərə çəp vəziyyətdə sürülür - violinin səslənməsini kamançaya, və ya qıcaca yaxınlaşdırır. Sazın fəallaşdığı məqamlarda violin bir balabantək saza dəm tutur: bu zaman yay violinin qolundan (*sul tasto*) xərəyinə doğru (*sul ponticello*) hərəkət edib uzanan səsi çalarlandırıır.

Temperasiyalı və qeyri-temperasiyalı alətlərin uzlaşdırılması- burada xaric səslənmə təəssüratı yarana bilər - probleminin həllini isə bəstəkar eyniadlı tonların Avropa və etnik musiqi alətlərində eyni zamanda səslənməsinə qəti yol verməməkdə, onların kəsişməməsində görür.

C.Quliyevin sonatası “*fərdi layihə*” (Y.Xolopov) üzrə inşa edilən kompozisiyaya parlaq nümunədir. Alətlərin seçimi əsərin quruluşunun (silsilə, adları aşiq musiqisindən əxz olunan “Gəzişmə” və “Deyişmə”dən - iki hissədən ibarətdir), musiqi dilinin - intonasiyalarından tutmuş vəzn-ritm xüsusiyyətlərinəcən – məxsusiliyini doğurmuşdur. Belə ki, “Gəzişmə”də müəllif xanə xəttindən imtina edərək, bir növ intonasiyadan yetişdirilən ritmə dayaqlanır, vurğunun zəif ifadə olduğu qeyri-müntəzəm metrik toxuma yaradır. Beləliklə, o, qədim Azərbaycan musiqi folklorunun *modal ritmikasında* bəhrələnir¹⁷.

Əsəri adlandırarkən isə müəllif “sonata” termininin etimologiyasını, ilkin mənasını (sonata “səslənmək” kimi tərcümə olunan italyan sözü “*sonare*”dən törəyib) əsas götürmüşdür ki, bu da musiqi dilinin xüsusi ifadəliliyi, ekspressivliyi baxımından tamamilə təbii və məntiqlidir.

Eyni zamanda söyləməliyik ki, C. Quliyev müasir yaradıcıların bir çoxundan fərqli olaraq əsərlərini adlandırarkən , əgər belə demək mümkündürsə, əllaməlik etmir, qəliz, əcnəbi dildən əxz olunan başlıqlara əsla marağ göstərmir, artıq qərarlaşmış janrlar çərçivəsində ideyalarını reallaşdırmağa çalışır. O əmindir ki, musiqi dili də, forma da dəyişə bilər, lakin janr səviyyəsi mühafizə edilməlidir. Bəstəkarın fikrincə, sonata və yaxud simfoniya adını daşımaq üçün heç də onların formasına riayət etmək lazım deyil, sadəcə, əsər, adı çəkilən bu janrların “*bədi* *vəzifələrini*” həyata keçirməlidir¹⁸.

¹⁷“Modal ritmika” istilahi barədə bax:[14]

¹⁸ Bu məsələyə biz “Dastan” simfoniyasının təhlili zamanı bir daha toxunuruq.

C.Quliyevin ən kamil əsərlərindən biri - **İki saylı Simli Kvartet** (1983) də Avropa musiqisində zəngin ənənələri olan janrda reallaşdırılmışdır¹⁹.

Bəlli olduğu kimi, simli kvartetin – dörd alət üçün məxsusi simfoniyanın icrası bəstəkarlıq şöbəsində təhsil alan hər bir tələbənin mütləq tədris proqramındadır. Kifayət qədər peşəkar hazırlıq, fikirlərin yığcam, məntiqli şərhini, ciddi nizam-intizam tələb edən bu janra C.Quliyevin ilk müraciəti elə Konservatoriyadakı təhsil dövrünə təsadüf edir. Məhz həmin Birinci simli kvartetində, bəstəkarın etirafına görə, onun üslubunun səciyyəvi əlamətləri özünü ilk dəfə bürüzə verməyə başlayır.

Kvartet janrına ikinci müraciət, görünür, tamamilə yeni bədii vəzifələrin həlli tələbatından doğmuşdur. Doğrudan da, əsər klassisizm, romantizm dövrü musiqisində janrın bərqərar olan quruluş qəliblərindən tam uzaqdır. Bəstəkar milli məzmun hesabına ənənəvi formanı xeyli dəyişdirir, bir növ özünüküləşdirir.

Violin və saz üçün Sonatada olduğu kimi, burada da o, ikihissəli silsilə quraşdırır. Tanınmış tədqiqatçı Mark Aranovskinin təbirincə, belə bir struktur, məsələn, ötən əsrin 60-70-ci illərinin sonata-simfonik silsilələrində o qədər də çox tətbiq olunmayaraq, adətən xüsusi bəstəkar qayəsi ilə sıx təmasda peyda olurdu.

C.Quliyevin kvartetində iki hissə bir-birindən kəskin fərqlənən obrazları – məhkumluq, sonsuz kədər, əlacsız hüzn və tam xoşbəxtliyi, nikbinliyi təqdim edir. Subyektiv, müəllifin şəxsi hiss-həyəcanı süzgəcindən keçirilən musiqi xalq şənliyini təqdim edən obyektiv aləmin “təsviri” ilə qarşı-qarşıya qoyulur. Bu obrazların təcəssümü, təbii ki, fərqli vasitələrin cəlb olunmasını tələb etmişdir.

Birinci hissənin (*Moderato*) janr prototipi, şübhəsiz, muğamdır. Hissənin strukturu muğama xas “pilləvari yüksəliş” prinsipinə uyğun qurulur və əvvəldə bəyan olunan kədər emosiyasının get-gedə qatılmağı ilə müşayiət olunur: kulminasiya “fəth” olunduqdan sonra eniş – mayəyə qayıdış baş verir. Amma Şüştər- Hümayun məqamları çərçivəsində “cövlan” edən musiqidə müvafiq muğamların tam inikasını, şöbələr üzrə “səliqəli” təcəssümünü axtarmaq əbəsdir. Çünki musiqi, onun intonasiya məzmunu daha qədim, muğamaqədərki avazlardan – arxetipik dönümlərdən yetişdirilir. İnilti dolu gəzişmələrdə ağı və oxşamaların ekspressiyası təmərküzləşib.

Bəstəkar əsas diqqətini bir növ “*təğənni*” obrazının yaranışına yönəlmişdir. Bu məqsəddə o nə vaxtsa “yardımçı” rol oynayan ifadə vasitələrinin - faktura, tembr, artikulyasiya, başqa sözlə, “*ekspressiya parametri*”nin (V.Xolopovanın təklif etdiyi termindir) geniş tətbiqi hesabına nail

¹⁹ Əsərin ilk ifasını Azad Əliyev (birinci violin), Uran Seyidov (ikinci violin), Tofiq Abbasov (viola) və Eldar İsgəndərovdan (violonçel) ibarət simli kvartet gerçəkləşdirib.

olur. Belə ki, “dəm səs” funksiyasını yerinə yetirən əsas tonun *sul tasto* və *sul ponticello* fəndləri ilə çalarlandırılması (Sonatada da belə fəndlərdən istifadə olunmuşdu), fakturanın heterofoniya prinsipinə əsasən təşkili (əsas fikrin başqa partiyalarda qeyri-dəqiq imitasiyası - variantşəkili təkrarları) qatı sonor səslənmənin yaranışına səbəb olur. Düşünürəm ki, məhz bu səslənməni reallaşdırmaq axtarışlarında bəstəkar simli heyətə üz tutmuşdur. Axı simli alətlər zərif mikroton səslənmələrə və müvafiq ekspressiyaya nail olmaq üçün, S.Qubaydulininin qeyd etdiyi kimi, ümman qədər imkan yaradır.

Formanın təşəkkülü “*dinamik statika*” (İ.Stravinskinin oksümoronudur) prinsipinə uyğundur: yəni meditatif dramaturgiya, zaman-məkan durğunluğu şəraitində hadisələrin cərəyanı daxili gərginliyi ilə seçilir. İkinci, mərkəzi bölmədə bəstəkar dərin insan kədərini andıran səs, “təğənni” təəssüratı yaratmaq məqsədilə iki qonşu ton arasında *glissando*’lardan daha fəal istifadə edir. Burada indiyədək dar diapazonda hərəkət edən ibarələr sanki öz “sığınacaq”larını tərk edərək sərbəst qanad çalır, “*sensibile*” müəllif göstərişinə əsasən çox duyğulu, kövrək səslənir, təlatüm, təşviş dolu obraz canlandırır. Kulminasiya öncəsi fraqmentdə bəstəkar başlanğıcda bəyan olunan fakturanı ilk dəfə tərk edərək, bütün səsləri ümumi məxrəcə gətirir: iradəli ritmik unisonlar və daha sonra peyda olan Stravinskisayağı poliritmik fraqment (kvartetin bütün səsləri fərqli ritmik rəsmə malikdir:135-139-cu xanələrə bax) kulminasiyanın qabarıq təqdimatını təmin edir.

Beləliklə, burada müasir simfonizmə xas prinsiplərdən birinin təzahürü ilə rastlaşırıq: qarşı-qarşıya qoyulan dramaturji sferaların, demək olar ki, yoxluğu şəraitində daxili gərginlik açıq-aşkar duyulur [12, s.172].

Kvartetin birinci hissəsi ilə əlaqədar başqa bir fikri də vurğulamaq gərəkdir. *Moderato*’nu dinlədikcə elə təəvvür oyanır ki, bəstəkar musiqi toxumasını müəyyən ölçüdə kənarda bəstələmişdir. Amma bu, yanlış təəssüratdır, çünki bütün material 4/4 ölçüyə tabe etdirilmiş, sadəcə olaraq xanələrdə birinci nisbət vurğulanmamışdır. Odur, adama elə gəlir ki, musiqi sanki bədahətən yaranır və musiqiçilər tərəfindən çalğı prosesində improvizə edilir.

Həmin təəssürat tamam başqa obrazlar aləmini təqdim edən ikinci hissə boyu da insanı tərk etmir. “Hiss-həyəcan teatri”nın (I hissə) “tamaşa teatri” (II hissə) ilə qarşı-qarşıya qoyulması kəskin təzad yaradır: duyğuların bilavasitə ifadəsi xalq həyatını al-əlvan boyalarla təsvir edən mənzerənin təqdimatı ilə əvəzlənir. Bəstəkar burada artıq Uvertürada sınaqdan keçirdiyi vəzn dəyişkənliyi (4/8, 5/8) fəndini, kvartetin partiyalarının poliritmik uzlaşdırılmasını mahiranə tətbiq edərək, refreni (hissə ABA_1CDA_2 sxeminə əsaslanan rondo formasında şərh olunub) hər dəfə dəyişdirilmiş – yeni, gözlənilməz libasda səsləndirərək, rondonun iki epizodunda aşiq musiqisi ifasını ixtiraçılıqla təqlid edərək, oyun estetikasını bərqərar edir. Hissənin pozitiv enerji,

gümrahlıq dolu atmosferi yalnız bir dəfə - ikinci epizodun (C) sonunda *Moderato* obrazlarının müdaxiləsi (D) ilə pozulur. Lakin bu kədərli xatirə ümumi şadyanalıq ovqatına xələl gətirmək iqtidarında deyil.

Əsas obraza qayıdış məqamı bəstəkarın incə zövqünə dəlalət edir: belə ki, violonçelin flajoletləri fonunda başlanğıc mövzunun ikinci violində *sul ponticello* üsulu ilə səsləndirilməsi ecazkar təsir bağışlayır (17 rəqəmi). Ümumiyyətlə, bəstəkar bu dörd alətin, deyəsən, bütün mümkün ifadə imkanlarından istifadə edərək, ən müxtəlif səs çalarlarına nail ola bilir. Bəzi məqamlarda o, hətta nəfəsli xalq çalğı alətlərinin – neyin, balabanın səslənməsini (9 rəqəmi, violonçelin eyni zamanda *con sordino* və *sul ponticello* ifa etdiyi ibarələr) məharətlə təqlid etməyə müvəffəq olmuşdur.

Buradaca deyək ki, etnik alətlərə biganə olmayan bəstəkar müsahibələrində onların akademik orkestr alətləri vasitəsilə “səsləndirilməsini” (burada ixtiraçılıq, müxtəlif alətləri uzlaşdırıb lazımı “rəng” əldə etmək bacarığı tələb olunur!) daha maraqlı yaradıcılıq vəzifəsi kimi dəyərləndirir.

İfadə tərzinin sərbəstliyi və inkişafı təmin edən dramaturji, struktur ideyalarının, başqa sözlə *improvizasiya* və *kompozisiyanın* ortaq məxrəcə gətirilməsi C.Quliyevin əsl nailiyyəti adlandırıla bilər. Demək olar ki, burada bəstəkar *ansambl improvizasiyası* yaratmaq kimi mürəkkəb vəzifəni (müəllif ağac nəfəs alətləri kvartetində də həmin vəzifə ilə qarşılaşır) həll etməyə müvəffəq olur.


Simli kvartetin bədii təcəssümü daim öz sənətində gözəllik axtarışında olan müəllifin estetik konsepsiyasını çox dolğun açıqlayır. Çağdaş musiqinin işarəvi simalarından olan *Helmut Lachenmann* gözəlliyin mütləq yeniləşdirmə ideyası ilə əlaqədar olduğunu vurğulayır. Alman bəstəkarının təbirincə, səslərin əvvəl bəlli olmayan kombinasiyası yaranır ki, bu da öz-özlüyündə gözəllikdir. Həmin mülahizə ilə mübahisə etmək fikrindən uzaq olsaq da, deməliyik ki, C.Quliyevin “toxuduğu” musiqi materiyası yeni, tərəvətli olmaqla yanaşı, həm də dinləyiciyə zövq verə biləcək gözəlliyi ilə seçilir.

Bəstəkarın ən çox ifa edilən və sevilən əsərlərindən biri də fortepiano üçün **“Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes” silsiləsidir** (1980). Burada o, dəstgahın quruluşundan təkən alır: preparasiya olunmuş royalın (preparasiyaya ancaq kənar registrlər məruz qalır) təqdimatında vəzncə təşkil olunan, bir refren kimi təkrarlanan interlüdlər rəng funksiyasında çıxış edir. Özü də belə bir “qiyafədə” fortepianonun səslənməsi ud və qoşa-nağaranın tembr çalarlarına boyanır.

Prelüdlər isə Rast, Bayatı-Şiraz, Segah, Şüştər, Çahargah, Hümayun, Şur – bu muğamların çox qısa, yığcam məzmununu, mən deyərdim, cövhərini təqdim edir. Bəstəkar prelüdlərdə improvizasiyaya geniş meydan açsa da, bir-biri ilə əlaqədar olmayan melodik şaxələri uzlaşdırsa,

muğam intonasiyalarını kəskinləşdirsə belə, vaxtaşırı semantik baxımdan önəmli muğam dönümlərini, gəzişmələrini, xalq ifaçılığı üçün səciyyəvi virtuoz passajları daxil edərək, silsilənin adını, əgər belə demək mümkündürsə, doğruldu.

Bəzi prelüdlərdə C.Quliyev maraqlı üslub sintezinə nail olur. Məsələn, Rast pyesində muğam sanki caz improvizasiyası süzgəcindən keçirilib bəstəkarın fərdi musiqi dili ilə uzlaşdırılır.

Artıq söyləndiyi kimi, C.Quliyev hər zaman özünü iqtibasdan kənarlaşdırır. Lakin interlüddə “*Ya, lo-lo, yar düymələri mərcan*” halay rəqs mahnısı ilə intonasiya səviyyəsində qohumluq sezilir [4, s.27]. Eyni zamanda bu mahnı obrazca elə dəyişdirilib ki, onu çox çətinliklə tanımaq olar. Əvvəldə bəstəkar halayın rəqlə bağlı xüsusiyyətlərini gücləndirmək məqsədilə məxsusi “*üç badam, bir qoz*” ritmini²⁰  vurğulayırsa, silsilənin şərti olaraq ikinci hissəsində tempi sürətləndirib, ritmin rəsmi rəvanlaşdıraraq, tappıltı effekti doğuran (bu, royalın kənar registrlərinin preparasiyası sayəsində mümkün olur) bir qədər “İblisanə” obraz yaradır. Ümumiyyətlə, refrenin simasının dəyişkənliyi, miqyasca genişləndirilib yığcamlaşdırılması, səciyyəvi temp *accelerando*'su improvizasiya anını gücləndirir, silsilənin dramaturji relyefinə məxsusilik aşılayır.

Dramaturgiyaya gəldikdə isə vur-tut 7-8 dəqiqə davam edən əsərin ayrı -ayrı prelüdləri arasında yaranan məntiqli, düşünülmüş bağlantıları, tağları da qeyd etməyə bilmərik: belə ki, I-VII (Rast-Şur), II-VI (Bayatı-Şiraz - Hümayun), III-V (Segah-Çahargah) pyeslər həm obrazca, həm də fakturaca bir-birinə bənzəyir. Dramaturgiyanın qayda-qanununa uyğun olaraq tən ortada yerləşdirilən Şüştər pyesi (IV) müvafiq məqamın səsdüzümlərindən yetişdirilən “salxım” - klasterlərə əsaslanır, əvvəlki və sonrakı inkişaf arasında məxsusi sədd yaradır. Nəticədə, bəstəkar maraqlı güzgülü simmetrik forma quraşdırır. Belə bir quruluş, habelə ümumi tonun (e) mövcudluğu silsilənin vəhdətinə xidmət edir. Əsəri açan və qapayan ifadəli ştrix – divar saatının səsinə eyham (“başqa aləmi” təmsil edən *gis* tonu) oyun, tamaşa məqamını gücləndirir.

Tədqiqatçı Tərlan Seyidov “Azərbaycan fortepiano musiqisində janrların inkişafı” kitabında yazır: “Kifayət qədər böyük diapazon, melodik şaxələrin bir partiyadan digərinə ötürülməsi, geniş intervalika səslənməyə əlavə həcm aşılayır, məqamların səsdüzümlərindən qeyri-ardıcıl, qeyri-ənənəvi yararlanma bir növ dodekafoniya yazı texnikasının tətbiqi təəssüratı doğurur” [13, s.310]. Zənnimcə, bu özünəməxsus kompozisiyada, məsələn, Bayatı-Şiraz və ya Segah pyeslərində puantilistcəsinə “parçalanmış” faktura (muğama xas rəvan hərəkət “ləğv olunub”) barədə danışmaq daha məqsədəuyğundur ki, bu da muğam üçün qeyri-səciyyəvi ekspressiv obrazın yaranmasına gətirib çıxarır.

²⁰ İ.Abezqauz bu ritmik fiquru *Azərbaycan beşhecalı ritmoformulu* adlandırır [6, s.57].

C.Quliyevin özü “Yeddi pyesi” yumoreska adlandırılıb aşağıdakı fikri vurğulayır: “Əslində bu əsər muğamın yumor süzgəcindən keçirilmiş təcəssümüdür”.

“Qeyri-adi”, “parlaq Şərq koloritini Qərb avanqardı ilə mahiranə uzlaşdırın” (xarici ölkə dinləyicilərinin rəyidir) “Muğam pyesləri” dəfələrlə Bakıda (Teymur Şəmsiyev²¹, Rəna Rzayeva, Murad Adıgözəlzadə, Samir Mirzəyev, Nərgiz Əliyeva), habelə Moskvada (Mixail Yermolayev-Kollontay), ABŞ-da - Santa-Fe Kamera musiqisi Festivalında (*Alan Feinberg*), Sietl Musiqi Festivalında (Andrey Sokolov), Çikaqoda - müasir avanqardın görkəmli sənətkarlarına həsr olunmuş konsertdə (*Abraham Stokman*) səsləndirilmişdir. Çikaqo konsertinin meneceri Laura Kadd bəstəkara ünvanlandığı məktubda yazırdı: “Avropa dinləyicisi üçün qeyri-adi olsa da, əsəriniz son dərəcə isti qarşılandı. Çünki burada *Şərq başlanğıcı və Qərb avanqardının gözəl birləşməsi sərgilənir*”.

R.Rzayeva tərəfindən anonim olaraq “*Vienna Modern Masters*” müsabiqəsinə göndərilmiş bu əsər qalibiyyət əldə edərək, Rəna xanımın ifasında CD-yə yazılmaq haqqını qazanmışdır. R.Rzayeva C.Quliyevin “Yeddi pyes”ini “Qara Qarayevin çevrəsi” adlı orijinal proqram çərçivəsində - burada refren rolunda çıxış edən Qarayev prelüdləri müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaratmaları ilə növbələşir - bir sıra şəhərlərdə, pianoçunun etirafına görə, böyük müvəffəqiyyətlə ifa etmiş, Vaşinqtonda diskə yazdırmışdır. Özü də Ustadın sanki səadət arzusu emosiyası ilə aşılana kədərli *cis-moll* prelüdündən sonra səslənən C.Quliyevin “Yeddi pyesi”, pianoçunun fikrincə, həmin arzunun gerçəkləşməsi kimi qavranılmalıdır²².

Azərbaycan fortepiano musiqisinin, şübhəsiz, ən maraqlı və orijinal əsərlərindən biri olan “Muğam ladlarında yeddi pyes” indi də müxtəlif ölkələrin pianoçularının diqqətini cəlb edir.

Bəstəkar instrumental musiqinin ali forması – simfoniyanı da diqqətsiz qoymamışdır. “Divan”ın I cildində onun böyük simfonik orkestr üçün **Üçüncü simfoniyası** (1981) yer alıb²³.

Bəllidir ki, XX əsrin 60-80-ci illəri bu janrın strukturunun əsaslı surətdə yeniləşdirilməsi ilə əlamətdar olmuşdur. Azərbaycanda simfonik proseslər məhz həmin dövrdə fəallaşır, 70-ci illərin sonu - 80-ci illərdə Arif Məlikov, Aqşin Əlizadə, Məmməd Quliyev, Fərəc Qarayev, Azər Dadaşov, Rəhilə Həsənova kimi bəstəkarların axtarıları hesabına xüsusi vüsət alır.

Üç saylı simfoniyanı C.Quliyev o zaman kifayət qədər geniş intişar tapmış *cəld-asta-cəld* prinsipinə dayaqlanan üçhissəli sxemə üz tutur, yəni strukturun yenidən qurulması məsələsi onu çox da maraqlandırmır. Simfonik musiqinin nüfuzlu eksperti M.Aranovskinin müşahidəsinə

²¹ “Muğam ladlarında yeddi pyes”in ilk ifaçısı T.Şəmsiyevdir. Əsər məhz bu pianoçuya ithaf olunub.

²² 2015-ci ildə R.Rzayeva “*Metamodern geometry: classical and new piano music juxtaposed*” adlı 2 CD-dən ibarət albom buraxmışdır. Bu albomun 2-ci diskində İ.Albenis, R.Şedrin, A.Əlizadə, İ.Hacıbəyov və başqa bəstəkarların opusları ilə bir sırada C.Quliyevin erkən piano sonatınası da (1972) təqdim olunub.

²³ Simfoniya dirijor Ramiz Məlik-Aslanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun simfonik orkestrinin ifasında CD-yə yazılıb.

görə, ənənəvi dörd hissənin üç hissə ilə əvəzlənməsinin, yəni silsilənin yığcamlaşdırılmasının təməlinə musiqidənkənar deyil (hər hansı bir konsepsiyanın mövcudluğu nəzərdə tutulur), məhz bu sənətin öz immanent təfəkkür qanunları hesabına bədii təminatın vəhdətinə nail olmaq niyyəti durur. Özü də belə hallarda model rolunu tipoloji üçhissəli forma icra edir. Kənar hissələrin temp, faktura, xarakter etibarilə uyğunluğu buradan irəli gəlir. Oppozisiyalar sistemindən yalnız *fəaliyyət və meditasiya* ilə bağlı obrazların qarşılaşdırılması əxz olunur [7, s.57]²⁴. Stravinskinin təsirini də istisna etməmək gərəkdir. Tədqiqatçılar (məsələn, M.Druskin) bu bəstəkarın dörd deyil, məhz üç hissə çərçivəsində struktur bütövlüyünə nail olmaq bacarığını onun musiqisinin qeyri-adi enerjisi, dinamikası ilə izah edirlər. Belə ki, həmin dinamika skersonun ayrıca bir hissə kimi silsilədə “iştirakını” təxirə salır.

C.Quliyevin Üçüncü simfoniyanı təhlil edərkən bütün sadalanan məqamları nəzərdən qaçırmamalıyıq. Bu əsər vaxtilə həm Bakıda, həm də şəhərimizin hüduqlarından kənar - keçmiş sovet məkanının mötəbər forumlarından birində - gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş Ümumittifaq Plenumda (Kazan şəhəri, 1986) səslənərək diqqətsiz qalmamış, canlı müzakirələr doğurmuşdur. Əsər parlaq təzadları, rəngarəngliyi və musiqişünas S.Biryukovun təbirincə, “mübaligəli ekspressiv kəskinliyi” ilə dinləyiciləri məftun etmişdir [8, s. 38].

1970-80-ci illərin “nəhəng simfonik eksperimenti” (Aranovski) kontekstində bu əsər nisbətən sadə görünsə də, dövrün axtarıqları məcrasında bəstələnən simfoniyaqların kölgəsində əsla qalmır və bir çox yenilikçi nümunələrdən fərqli olaraq dinləyici üçün cazibəsini itirmir. Bəstəkar sanki neofitə xas həvəs və əzmlə orkestrin möhtəşəm imkanlarını özü üçün icad edərək, bu möcüzə ilə təmasdan heyranlıq hissi yaşayır və kəşflərini hamı ilə bölüşmək istəyir. Odur ki, C.Quliyev qüvvəsini struktur, forma axtarıqlarına sərf etməyərək, əsas diqqətini orkestr resurslarının səmərəli tətbiqinə, tembr dramaturgiyasının “inşasına” yönəlmişdir.

Yığcam üçhissəli silsilə bitkinliyi, hər hissənin məxsusi, sırf fərdi tembr həlli ilə fərqlənir. Məsələn, II hissənin əvvəlində nəhəng orkestr susdurulur: yalnız partiyalara bölünmüş (*divisi*) simli alətlərin (*sul tasto*) *tremolo*’su fonunda vibrafonun “sehrli” musiqisi səslənir. Mütəmadi ardıcılıqla peyda olan, sanki alışıb sönən həmin *tremolo* – nöqtələr ecazkar, bir qədər təşviş dolu atmosferin yaranmasına gətirib çıxarır. Onu da deyək ki, şərti simmetrik tipli üçhissəli silsilələrin bir çoxunda olduğu kimi burada da ortada yerləşdirilən *Lento* kənar hissələrə yeganə alternativ kimi çıxış edir. Belə ki, bəstəkar ümumi işıqlı ovqat çərçivəsindən kənarlaşaraq materialın inkişafı əsnasında ani olaraq gərginlik zirvəsinə qalxır. Həmin gərginlik isə monoxrom

²⁴ M.Aranovski simfoniyanın dörd hissəsini İnsan konsepsiyasının musiqidə təcəssümü kimi yozur. Burada I hissə fəal, II hissə düşünən, III hissə oyun oynayan (əylənən), IV hissə cəmiyyətdə yaşayan insanın həyatının müxtəlif tərəflərini əks etdirir. Alimin fikrincə, simfoniyanın reallaşdırılması üçün həmin konsepsiyanın özəyini (nüvəsini) təşkil edən fəaliyyət və meditasiya obrazlarının qarşı-qarşıya qoyulması vacibdir [7, s.24-25].

palitrının zənginləşdirilməsi (ələlxüsus səslənməsi II hissədə azca “unudulan” mis nəfəs alətlərinin bir qədər təcavüzkar müdaxiləsi diqqəti çəkir) hesabına baş verir.

Finalda zərb alətlərinin səsləndirdiyi zəngin ritmlər qədim mərasim rəqslərini göz önündə canlandırır. Ümumiyyətlə, C.Quliyev orkestri sanki təcrübəli bir rejissor kimi idarə edir: *tutti* və ayrı -ayrı qruplar məharətlə ardıcılışır, ümumi səslənmə gah qatılışır, gah şəffaflaşır, tembrlər fərdi xarakterə malik personajlar kimi - qabarıq və görümlü - təqdim olunur. Düşünürəm ki, burada dövrün əsas təmayüllərindən biri – *simfoniyanın konsert ilə simbiozu* özünü parlaq büruzə verir. Materialın təşkilində konsert əlamətləri, oyun estetikasının açıq-aşkar təzahürü bu simfoniyanı XX əsrin sonunda geniş intişar tapmış teatrallıq müstəvisində nəzərdən keçirmək imkanı verir.

Klassik formaya - güzgülü sonata forması, işlənmədə “normativ” fuqato - əsaslanan I hissənin özgün tematik materialı da xatırlanmağa layiqdir. Burada sanki İ.Stravinskinin erkən əsərlərinin ruhu, Amerika müzikkələrinin xüsusi enerjiyə malik sinkopalı ritmləri, *jazz* harmoniyaları və milli folklorun arxaik formalarına xas melos uzlaşdırılır və onların “bərabərliyi” nəticəsində yaranan eklektika karıxdırmır, ahəngdar və təbii təsir bağışlayır²⁵.

Əsas mövzuda pentatonikanın təzahürü vaxtilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş Plenumunda (1986) C.Quliyevin milli məqam sistemindən kənara çıxmaqda ittihamlandırılmasına səbəb olmuşdur. Həmin iradlar əsassız görünür. Əvvəla, qədim tarix və mərasimlərlə bağlı obrazları canlandırmaq məqsədilə musiqimizin arxaik qatlarına nüfuz edən bəstəkarlar əsərlərinin məqam tərəfinin seçimi baxımından özlərini sərbəst hiss edirlər. Digər tərəfdən, etnomusiqşünas Əminə Eldarovanın Üzeyir Hacıbəyliyə istinadən yazdığı kimi, kvarta quruluşlu məqamlarda yarımtonlar “ləğv” olunarsa, onda minor yönlü pentatonika yaranar. Üzeyir bəy, məsələn, aşıq musiqisinin əsas məqamı – Şurun pentatonikadan törədiyi barədə hələ neçə il əvvəl fikir yürütmüşdür [19, s.108].

Beləliklə, Üçüncü simfoniya C.Quliyevin *total musiqi* yaratmaq istiqamətində axtarışlarını əyani əks etdirən daha bir maraqlı nümunədir.

“Divan”ın I cildinə daxil olan, bəstəkarın fərdi üslubunu hərtərəfli əks etdirən “sanballı” instrumental əsərlər sırasında “**Dönübdü**” **xorunun** (1982) yer alması ilk nəzərdə bir qədər təəccüblü görünə bilər, hərçənd yuxarıda araşdırılan əsərlərlə eyni vaxt kəsimində yazılmış bu miniatürdə C.Quliyevin “intonasiya lüğəti”nin leksemləri, ədasına xas cəhətlər – yığcamlıq, forma icrasının dəqiqliyi, sözə həssas münasibət, onu çalarlandırımaq bacarığı çox əyani sərgilənir.

²⁵ Musiqişünas C.Səlimxanov C.Quliyevin ilkin türk intonasiyası kimi işləmələrində gözlənilmədiyi halda bir çox etnosların musiqi mədəniyyəti ilə doğmaltıq sezir: “Ola bilsin ki, siz burada (3 sayılı simfoniya - Z.A.-D.) hindu, şotland, tibet və hansısa başqa etnik musiqinin izlərini duyacaqsınız” [5, s.141].

Yazımın əvvəlinə dönərək bir də vurğulamaq istərdim ki, C.Quliyevi geniş dinləyici kütləsinə tanıtıran və sevdiren məhz onun nəğmələri – zamanında və sonralar yaranan külli miqdarda mahnı nümunəsindən fərqli məxsusi folklor siması, büllur tək şəffaf və saf musiqi dili ilə seçilən mahnıları olmuşdur. Çox ehtimal ki, elə sözlə işləyərkən, aydın, dəqiq intonasiyalar axtarışında C.Quliyevin səciyyəvi melodik dili formalaşmışdır. Bəstəkar öz müsahibələrində vurğulayır ki, hər zaman sözdən təkan alır və məqsədini “*sözü musiqiləşdirməkdə*” görür. *A cappella* xor üçün Aşıq Ələsgərin qoşmasına yazılmış “Dönübdü” miniatürü bu niyyətin gözəl illüstrasiyası adlandırıla bilər.

Bəstəkar xalq dilində yazılmış misraları elə xalq ruhlu musiqi ilə ifadə edir, Ələsgərtək “*sadəliyin möcüzəsini*” yaradır. Sadə üçhissəli formada şərh olunan miniatür nurlu bir əhval-ruhiyyəyə köklənib. Əvvəldə bəstəkar əsas, bahar ətirli melodik obrazı dörd dəfə – xorun müxtəlif partiyalarında (sopranalarda (iki dəfə), tenorlarda və baslarda) – hər dəfə qonşu səslərin imitasiyalı müşayiəti ilə əhatə edərək keçirir. Qoşmanın misralarına uyğunlaşdırılan musiqi cümlələrinin sonu, yəni qafiyə, sezura - tempin yavaşdırılması, ritmik dayanacaq, *fermata* ilə qabardılır.

Orta bölməni bəstəkar əsas intonasiyanın ritmik variantları sayəsində qurur: imitasiyalı şərhli “ritmik unison”, şıltaq sinkopalar əvəzləyir. Yalnız bircə dəfə əsas məqam-intonasiya sferası – şair gözəl xanımı öz vədini unutmamağa çağırarkən – tərk edilir: “*İnkar eyləmə, sən ilqar veribsən*” misrası Segahın Şurla əvəzlənməsi və *forte* dinamik nüansı ilə vurğulanır. Reprizanın fakturası saz ifaçılığını təqlid edir, yəni əsas mövzunun instrumental müşayiətlə təqdim olunması illüziyası yaradılır.

Aşıq Ələsgərin şeirlər toplusuna yazılmış ön sözdə tədqiqatçı İslam Ələsgər aşığın “hamının işlətdiyi adi sözlərdən hamını heyrətdə qoyacaq bir poeziya yaratmaq” iqtidarını xüsusi qeyd edir [1,s.3]. Zənnimcə, C.Quliyev də məhz buna nail olmuşdur, yəni hamıya bəlli intonasiya və ritmləri zövqlə bir araya gətirərək, tərəvətli xor incisi ərsəyə gətirmişdir. Yalnız heyfslənmək olar ki, vaxtilə Azərbaycan Xor Cəmiyyətinin sifarişi ilə bəstələnən bu miniatür “tənha” qalaraq, məsələn, silsilə formasında bir xor əsərinin meydana gəlməsi ilə nəticələnməmişdir.

Beləliklə, “Divan”ın I cildində Cavanşir Quliyevin ötən əsrin 70-ci illərinin sonu - 80-ci illərinin birinci yarısında - gənc ikən bəstələdiyi əsərlər yer alıb. Yaradıcılıq məqsədinin təəccüb doğuracaq aydınlığı, həmin məqsədin janr, bədii qayə baxımından fərqli əsərlərdə inadkarlıq və ardıcılıqla, həm də hər dəfə heyrətamiz ixtiraçılıqla gerçəkləşdirilməsi, buradan irəli gələn nadir üslub vəhdəti gənc azərbaycanlı müəllifə güzəşt deyilən münasibəti büsbütün ləğv edir. Təsadüfi deyil ki, musiqişünas Natalya Şantır C.Quliyevi “Юность” jurnalı

səhifələrində Nikolay Korndorf, Vasili Lobanov, Peteris Vasks, İosif Bardanişvili ilə bir cərgədə bütün keçmiş sovet məkanının ən önəmli yetmişincilərindən adlandırır [18, s.31].

Milli musiqiyə çağdaş vasitələr prizmasından yeni, tərəvətli, mən deyərdim, kövrək, həssas münasibət sərgiləyən və bədii icrasının orijinallığı və dəqiqliyi ilə seçilən C.Quliyev əsərləri səsləndiyi xarici ölkələrdə də böyük marağa səbəb olmuş, “rəngarəng” dinləyici auditoriyasını fəth etmişdir: həmin opuslar indi də gündəmdədir, aktuallığını itirməyiblər, ən amansız və ədalətli hakim – Zamanın sınağından ləyaqətlə çıxıblar.

Ümidvaram ki, Azərbaycan musiqisinin ən maraqlı, işarəvi simalarından biri - Cavanşir Quliyevin ikicildlik “Divan”ında təmsil olunan, səmərəli axtarışlarını, tapıntı və bəzi hallarda əsl bədii kəşflərini özündə ehtiva edən, şübhəsiz, çağdaş musiqi tarixində özünəxas yer qazanmış yaratmaları Şərq və Qərb dünyaduyumunun uzlaşması sirrini açmaq istəyən neçə-neçə tədqiqatçının, ali musiqi ocaqlarında təhsil alan, həqiqi sənətkarlıq sorağında olan tələbənin, bəstəkarlıq kimi çətin bir işi özünə peşə seçmiş gəncin diqqətini cəlb edəcəkdir.

(davamı var)

ƏDƏBİYYAT

1. Aşıq Ələsgər. Əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2004
2. Dadaşzadə Z.A. “Biz də dünyanın bir hissəsiyik...” Bakı: Nurlan, 2004
3. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). Bakı: Ziya, 2012
4. Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. Bakı: 1966
5. Səlimxanov C.T Cavanşir Quliyev //Musiqi dünyası, 1999, №1
6. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора М.: Сов. композитор, 1987
7. Арановский М.Г. Симфонические искания. Ленинград: Сов. композитор, 1979
8. Бирюков С.Н. Всесоюзный молодежный// Сов. музыка, 1987, № 6
9. Бретаницкая А.Л. Форум молодежный – проблемы общие //Сов. музыка, 1987, №8
10. Касимова Н.К. На меридианах творчества. Баку: Гянджлик, 1984
11. Мамедова А.Р. Оркестровое письмо азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореф. дисс.... докт. философии. Баку: 2010
12. Немировская И.А. О принципах отечественного симфонизма 80-х годов XX века: Шнитке и его окружение // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4. М.: Композитор, 2004
13. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: Шур, 1992

14. Халыкзаде Ф.Х. Модальная ритмика старинного азербайджанского фольклора (к вопросу о постановке проблемы) // Harmony, 2002, №1 <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=4071&txtid=27>

15. Холопов Ю.Н Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // “Musiqi dünyasi”, 2003, № 3-4

16.Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000

17.Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008

18.Шантырь Н.Г. Оттого, что в кузнице не было гвоздя// Юность, 1988, № 9

19.Эльдарова Э.М. Некоторые вопросы ашугского искусства //Искусство Азербайджана, т. I (под общей редакцией У.Гаджибекова). Баку: 1949