

Zümrüd AXUNDOVA-DADAŞZADƏ

CAVANŞİR QULİYEV: TOTAL MUSİQİ XTARIŞLARINDA (ikinci məqalə)

Xülasə

Məqalədə Cavanşir Quliyevin XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəlində yazdığı əsərlər araşdırılır. Həmin əsərlərin modeli qismində bitkin muğam forması - dəstgah çıxış edir. “Dastan” adlı Dördüncü simfoniyanın konsepsiyası və dramaturji həllinə xüsusi diqqət yetirilir. Miqyaslı multikultural layihələr (“İpək yolu”, “Atlas” ansamblının layihəsi) bəstəkarın total musiqi yaratmaq yönündə uğurlu təcrübəsini əyani sərgiləyir: “universal” musiqi eyni zamanda türk dünyasının tarixi və mədəni işarələri ilə üzvi şəkildə bağlıdır. Məqalədə müəllifin C.Quliyevlə apardığı söhbətlərdən fraqmentlər yer alıb. Fərdi üslubun formalaşması, milli başlanğıcın müasir musiqidə təfsiri, simfonik muğam janrının inkişaf perspektivləri və s. məsələlər müzakirə predmeti olur. Görkəmli mədəniyyət xadimlərinin rəyləri C.Quliyevin çağdaş musiqi sənətində mövqeyini aydın təsvir etməyə kömək göstərir.

***Açar sözlər:** müasir Azərbaycan musiqisi, simfoniya, Üzeyir Hacıbəyli, instrumental teatr, bitkin muğam formasının musiqidə təcəssümü, mədəniyyətlərarası dialog, İpək yolu, bayatı, Avropa və milli alətlərin uzlaşması*

Abstract

The works of Javanshir Guliyev written at the turn of the XXI century consist the text of this article. The holistic mugham form of dastgah acts as the model for these works. A special attention is paid to the concept and the dramaturgy of the Fourth Symphony, titled Dastan. Works created in frames of big multicultural projects (“Silk Road”, projects of the Dutch “Atlas

Ensemble”) visibly demonstrate composer’s successful experiences on his pathway of creation of the total music, which is defined as universal and simultaneously deeply connected with historical and cultural signs of the Turkic world. Fragments of conversations of the author and the composer are quoted in the article. The subject of discussion is issues such as the search for an individual style, the implementation of the national principle in contemporary music and possible ways of developing the genre of symphonic mugham, etc. Quotes of prominent cultural figures completing the article highlight the composer’s contribution to contemporary academic music.

Key words: *contemporary Azerbaijani music, symphony, Uzeyir Hajibeyli, instrumental theater, implementation of the principles of a holistic mugham form, intercultural dialogue, Silk Road, bayati, combination of European and folk instruments*

Cavanşir Quliyevin yaradıcılığı nadir üslub vəhdəti ilə seçilir. Bəstəkarın erkən əsərləri ilə sonralar ərsəyə gətirdiyi opuslar arasında kəskin fərq yoxdur. Çünki C.Quliyev o xoşbəxtlərdəndir ki, öz üslubunu sənət yolunun başlanğıcında tapıb və seçdiyi yolla mətin addımlamaqda davam edir.

Təqdim olunan əsərlər – Dördüncü simfoniya (“Dastan”), “Karvan”, “Bayatı” 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 onilliklərin cazibədar tapıntılarının kor-koranə tətbiqindən də özünü daim kənarlaşdırır. Digər tərəfdən, onun əsərlərinin sadəliyi nümayişkaranə xarakter daşımır. Hiss olunur ki, müasir sənətin bir çox tapıntıları bu müəllifin səslər aləminə təsir göstərmişdir. Sadəcə, o öz yaradıcılıq xəzinəsinin ehtiyatlarından yerli-yerində bəhrələnir, obrazın dolğun təqdimatına xidmət edən vasitələrə zəruri məqamda əl atır. Dinləyici bu əsərlərdə tanış cavanşirsayağı dönümləri, ritmləri məmnunluq hissi ilə aşkarlayıb, ilk əvvəl musiqinin təbii gözəlliyindən həzz alır. Bəstəkar aydın, məftunedici, ən başlıcası, məxsusi leksikasına əsərdən-əsərə üz tutaraq, öz dil lüğətinə daxil olan elementləri maraqlı, 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 irsində sanki *intermezzo* rolunu oynayır, onun əsas nailiyyətlərinin kölgəsində qalır. Hərçənd kvartetlə müfəssəl tanışlıq musiqinin bir sıra məziyyətlərini aşkarlamaq

imkanı verərək, bizi tələsik mühakimələrdən çəkəndiribmişdir. Təsadüfi deyil ki, tanınmış Moskva bəstəkarı və musiqişünası Viktor Yekimovski bu əsəri təhlil edərkən burada da C.Quliyevin orijinal təfəkkürünün əlamətlərini aşkarlayır [5].

Kvarteti araşdırdıqca 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-özlüyündə emosionallıq enerjisi daşıyan ifadə vasitələrinin köməyi ilə musiqi əsəri yaratmaqdır. “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”, - deyərək Stravinski “Oktetimə dair bir neçə fikir” məqaləsində vurğulayırdı [13, 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 kantilenalı simlilərin dəstəyindən kənarında dörd nəfəs alətinin inandırıcı, ahəngdar ansamblını qurmalı, 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 dayaqqlanaraq, həmin janrın bir növ səciyyəvi cəhətlərini - məqam, intonasiya, struktur xüsusiyyətlərini öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək, musiqi toxumasını fakturaca fərqli quraraq, rəngarəng, şux musiqi obrazları sırası qura bilmişdir.

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

Elə başlanğıcda “g” tonunun təkrar-təkrar, ritmik xırdalanmaya məruz qalaraq müxtəlif partiyalarda səsləndirilməsi muğamda mayənin bərqərar 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 bərabərdəyərli təmsil olunub, əsas və müşayiətçi səsə bölgü yoxdur.

Fazalardan ibarət yığcam I hissənin hüdudlarını unisonlar işarələyir. İkinci fazada bəstəkar “g” pərdəsini qısa müddətə tərk edib (burada Zabulun dönümləri eşidilir), bu biçimli yığcam 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 qısaldılmış sonata formasında bəstələnib – müəllif dodekafoniya texnikasından sərbəst bəhrələnərək fakturanı polifonik səpkidə qurur. Faqotun təqdim etdiyi mövzuda əsasən kvarta və sekunda intervallarının təmsil olunması (bəlli olduğu kimi, saz məhz bu intervallara köklənir) Yekimovskiyyə bəstəkarın burada aşiq musiqisindən qaynaqlandığı barədə fikir yürütməyə əsas vermişdir. Onu deyə bilərik ki, *aşıqvarılıq* ancaq musiqinin ümumi ruhunda, qəfil törəyən ayrı-ayrı dönümlərdə duyulur. Bəstəkar konkret intonasiya oxşarlığından kənarda 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 peyda olması, imitasiyaların bolluğu musiqi toxumasına vəhdət aşılayır.

Özündə əvvəlinci hissələrin obrazlarını da, musiqisini də ehtiva edən final (*Allegro*) formaca ABA_1CA_2 sxeminə əsaslanan rondodur. Refrenin sima özgünlüyünü bir neçə amilin “fəaliyyəti” - ilk keçirilişdə pentatonika, partiyalar arasında politonal, poliritmik münasibətlər – müəyyənləşdirir. Əvvəldə elan olunan ölçü çərçivəsini tərk etməyib, vurğuları sərbəstcəsinə paylaşdıraraq, 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 bilmişdir.

Baş obrazın həlli – musiqi bir növ oyuncaq mexanizmin işini imitasiya edir – C.Quliyevə xas yumor hissini sərgiləyir. Refrenin fəallığı müqabilində epizodlarda sanki temp yavaşlayır ki, bu da ritmik rəsmi dəyişdirilməsi ilə bağlıdır. “C” epizodunda “işgüzar” refrendən

sonra ritmik vahidin iriləşdirilməsi – səkkizliklərin çevik hərəkətini bütöv və yarım tonlar əvəzləyir – xüsusən kəskin təzad yaradır. Bu epizodun prototipi də muğamdır: yəni bəstəkar sanki əsərin başlanğıcına dönür. Elə buradaca skerso (II hissə) mövzusunun özəyinin ani olaraq peyda olması bəstəkarın musiqi inkişafını ümumiləşdirmək, bədii *tama* bitkinlik aşılamaq istəyinə dəlalət edib, final ovqatını bərqərar 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 gücləndirir. Bəstəkar son təsdiqləyici durğu 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 vasitəsilə finalın *Allegro*suna doğru) yığcam üçhissəli silsiləyə dinamiklik gətirir.

Musiqi toxumasının polifonik elementlərlə zənginləşdirilməsi, partiyaların münasibətlərinin bərabərlik prinsipinə əsasən təşkili, ritmik nəfəsin sərbəstliyi strukturu yaxşı düşünülmüş bu kompozisiyaya improvizasiya cizgiləri aşılayır. Yekimovskinin təbirincə, C.Quliyev *ansambl improvizasiyası* təəssüratı yaratmaq kimi çətin vəzifənin inandırıcı həllini verir¹.

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

Əsərdə simfoniyanın formal əlamətlərini axtarmaq əbəsdir. Əslində müəllif heç bu janr definisiyasına müraciət etməyə də bilərdi. Çağdaş dövərdə musiqinin məzmun yükü əsasdır. Burada nüfuzlu simfonist Boris Tişşenkonun 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 daşsın, sözdə deyil, işdə simfoniya olsun, “*böyük məna, böyük ideya, böyük əhəmiyyət daşıyan mətləb*”dən söhbət açsın [10, 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-cəhdlə riayət etmək deyil, sadəcə həmin janrların “bədi vəzifələrini” həyata keçirmək lazımdır. *“Axı dinləyici salonda əsərin formasını və strukturunu izləmir, dinləyici bədi hadisənin şahidi olur. Əgər bu hadisəni klassik janr göstəricilərinə uyğun olmayan bir əsər yaradırsa, demək o əsər hər hansı bir əcaib ad daşımaya rəğmən sonatadır, simfoniya...”*- deyə bəstəkar fikrini əsaslandırır. Başqa sözlə, C.Quliyev üçün janr ilk növbədə “məzmun tipidir”.

Bəstəkar müasir cəmiyyətdə mənəviyyatın qarşılaşdığı təhlükələrə həmişə həssas yanaşmışdır. Elə simfoniyanın mövzusu, onun təbirincə, *“nadanlıq və mənəviyyatsızlığın təntənəsi”* ilə bağlıdır. Öz ideyasını açarkən bəstəkar *instrumental teatrın* imkanlarından yerli-yerində bəhrələnir. Belə ki, əsər boyu milli-mənəvi dəyərlərin daşıyıcısı olan violinçalan solistin tədricən sıxışdırılması və səhnədən “qovulması” baş tutur: sonda həmin solist səhnədən enib, zalı tərk etmək məcburiyyəti qarşısında qalır, onun violininin səsi zal xaricində hələ eşidilsə də, tezliklə zəifləyib yox olur. Lakin vizual sıradan, teatr fəndlərindən kənarında belə, biçimli, aydın dramaturgiyanın hesabına konsepsiyayı anlamaq mümkündür.

Onu da deyək ki, bəstəkar A.Raskatov instrumental teatra münasibətini bildirərkən söyləmişdir ki, bu və ya digər əsərin audioformatda (videoları çıxmaq 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 üçsəsliyini alətləşdirə bilməmək, bacarıqsızlıq gizlənə bilər” [11, s.29].

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

Simfoniyanın böyük bir hissəsi muğam təfəkküründən doğan strukturlara, idiomlara əsaslanır, bütün musiqi toxuması isə başlanğıcda səsləndirilən sinkopalı ritmointonasiyadan

yetişdirilir. Zənnimcə, burada Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq prinsiplərinin özünəməxsus, inandırıcı təəcəssümü barədə danışmaq olar: Azərbaycan muğamlarının dərinədən mənimsənilməsi əsasında musiqi yaratmaq iqtidarını nəzərdə tuturam.

Muğamların “qəlpə”ləri ani olaraq peyda olsa da, hər hansı bir konkret muğamdan danışmaq 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-qanunlarına riayət edərək - yaratmağa cəhd göstərir. Odur ki, başlanğıc ritmintonasiyanın musiqi toxumasına fəal nüfuz etməsi, ayrı-ayrı orkestr partiyalarında imitasiyavari şəkildə peyda olması birhissəli kompozisiyaya nadir vəhdət, yekparəlik aşılayır. Onu da deyək ki, belə bir sinkopalı ritmik fiqurun mənşəyi instrumental muğam ifasında tez-tez təsadüf olunan forşlaqlı (tərs forşlaq, tərs mizrab) fiqurlardadır. Xanənin güclü nisbətinin xırdalanmasının 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 çıxmalı, onun incəliklərinə dərinədən yiyələnməklə bərabər, Avropa müasir musiqisinin təkliflərinə çevik yanaşmalı və mənimsədiyi biliklər zəminində muğamın 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 Segahı, öz Rastı, öz Çahargahını ərsəyə gətirməlidir”*. Məncə, “Dastan” simfoniyanının 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 “yanaşan” musiqi duyumu simlilərin muğam səslənməsi təəcəssüratı yaratmaq imkanlarının dolğun açılmasına gətirib çıxarır, “muğam atmosferini” bərqərar edir.

Əsərin obraz-emosional məzmununa üz tutaq: simfoniyanın təməlində ədəbiyyat və ya dramda olduğu kimi iki obraz-emosional sferanın – ali, gözəl, xeyirxah 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 inkişafı olub, milli siması parlaq ifadə olunmuş tematizmə, dəstgahtək pilləvarı yüksəliş 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 musiqisinə bir növ stilizasiyadır. Həmin epizod faktura, tembr həlli ilə fərqlənərək- simlilərin uca zərif flajoletləri sanki pərvaz edir - ümumi palitrada yeni, fərqli boya olduğundan xüsusən diqqəti çəkir. Burada “*simin ekspressiv səsdən flajolelə keçərkən yaratdığı sevinc hissi*” barədə Sofiya Qubaydulininin müşahidəsi – bəstəkar özü bu keçidi *möcüzə* kimi duyub yaşayır – istər-istəməz yada düşür [14, s.83].

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

Simfoniyanın “Dastan” adlandırılması səbəblərini isə bəstəkar belə açıqlayır: “*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 aralanaraq, cəmiyyətə – kütləyə, xalqa aid mənəvi kateqoriyaya çevrilir*”. Əlavə edək ki, əsərin ayrı-ayrı bloklardan ibarət quruluşu epik dramaturgiyanın “fəaliyyətini” gücləndirir.

“Dastan” ilk dəfə 2008-ci ildə “Qara Qarayevsiz 25 il” adlı festivalda² Arif Məlikov, Məmməd Quliyev, Dadaş Dadaşov, Leonid Vaynşteyn, Azər Dadaşov, Oleq Felzer, Rəhilə Həsənova, Elnarə Dadaşovanın simfoniyları ilə eyni cərgədə səslənmişdi. Həmin festivalda simfoniyların bolluğu musiqişünas Rauf Fərhadovun aşağıdakı replikasını doğurmuşdu: “Nə qədər qəribə, nə qədər möcüzəli, nə qədər təəccüblü olsa da, simfoniya janrı hələ yaşayır”.

Səslənən opuslar arasında “Dastan” orijinal konsepsiyanın maraqlı bədii təcəssümü ilə yadda qalmışdır. Formanın mütənəsibliyi, dramaturgiyanın səlisliyi, habelə muğam və aşıq musiqisi intonasiyalarının özünəxas uzlaşdırılmasından ərsəyə gələn musiqi dili (bəstəkarın dərhal tanınan üslubunun ayrılmaz tərkib hissəsidir)³ 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 dialoquna əsaslanan əsərlərin yaranışı siyasi münaqişələrin, sivilizasiyalararası toqquşmaların kəskin xarakter aldığı dövrdə 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 Niderlandın “*Nieuw Ensemble*” və “*Atlas*” qruplarının (bədi rəhbər Coel Bons) layihələri diqqətəlayiqdir.

Şərq dünyasının təmsilçiləri olub, eyni zamanda çağdaş Qərb musiqisinin əsas kəşflərini mənimsəyən bilinməyən (ikidilli) Azərbaycan bəstəkarlarının belə miqyaslı layihələrə cəlb olunması qanunauyğun və məntiqlidir.

Əlbəttə, total musiqi axtarışlarında olan və bir sıra həmkarlarından xeyli əvvəl öz bitembral kompozisiyaları ilə mütəxəssisləri maraqlandıraraq rəğbət qazanan Cavanşir Quliyev bu layihələrdən kənarda qala bilməzdi. Artıq araşdırdığımız zurna ilə simfonik orkestr üçün Uvertüra, violin və saz üçün Sonata bəstəkarın bu yöndə apardığı səmərəli axtarışlarının nəticələrini əyani sərgiləyir.

XXI əsrin əvvəlində C.Quliyevin amerikalı Yo-Yo Ma və niderlandlı Coel Bonsla əməkdaşlığı uğurlu olub, iki parlaq, maraqlı teatral həlli ilə fərqlənən əsərin – “Karvan” və “Bayatı”nın yaranışı ilə nəticələndi.

İlk əvvəl “İpək yolu” layihəsi çərçivəsində gerçəkləşdirilən **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 etnomusiqişünası Teodor Levin (*Theodore Levin*) 2000-ci ilin mayında Bakıya gələrək onunla görüşmüş və “İpək yolu” festivalı üçün əsərin bəstələnməsini sifariş etmişdir. Sifarişin şərtlərinə görə yazılacaq 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 - inteqrasiya probleminə müəllifin münasibətini sərgiləməli idi. Onu da deyək ki, Yo-Yo Manın fikrincə, müasir dünya İpək yolu ölkələrinin vaxtilə mədəniyyət sahəsində gerçəkləşdirdiyi inteqrasiya səviyyəsindən hələ də kifayət qədər uzaqdır [8, s.229].

Bəstəkar öz əsəri üçün yığcam, amma “tutumlu”, maraqlı imkanlara malik heyət - nəfəsli fleyta, simli-dartımlı saz və simli-kamanlı violonçel seçərək, çalğı ədası, səshasiletmə

üsulları müxtəlif olan üç aləti bir araya gətirmək kimi ilk nəzərdə sadə bir ideyanın həlli üzərində həvəslə çalışmışdır. Əsərin ilk təqdimatında (*workshop*) saz partiyasının ifaçısı-C.Quliyevin partnyorları Yo-Yo Ma və Vendi 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 paralellərə sövq edir. Lakin C.Quliyevin kompozisiyasının məşhur sələfi - səhranın möhtəşəm mənzərəsini böyük simfonik orkestrin zəngin, al-əlvan 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 aşığı musiqisinə dayaqlanan ritmik hissə improvizasiya səciyyəli bölmələrlə ardıcillaşır. Məni karvan lövhəsinin doğurduğu anımlar deyil, karvanın quruluşunun təşkili maraqlandırmışdı”, - deyə bəstəkar yarıciddi-yarızarafat söyləyir.

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

“Karvan”ın quruluşu aydındır: baş obraz – üç dəfə səslənən refren muğamdan qaynaqlanan improvizasiya tipli şöbə və şərti olaraq rəng funksiyasında çıxış edən epizodlarla növbələşir. Əsərin biçimli forması aşağıdakı şəkildə təzahür edir: $ABCA_1DEA_2$.


Bəstəkarın əsas uğuru refrenin (A) musiqi həllidir. Burada türk musiqisinin daha bir səs obrazı yaradılıb: əsərdə köklərimiz, bəlkə köçəri həyat tərzilə bağlı musiqinin nəfəsi duyulur. “Karvan”ı dinləyərkən mənə bəstəkarın saza dönə-dönə müraciət etməsinin səbəbləri sanki aqah 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 yığcam, son dərəcə qabarıq və yaddaqalan, ritmə yaxşı təşkil olunmuş, əgər belə demək caizsə, *genetik baxımdan mükəmməl* musiqi obrazı təqdim etmək bacarığı sərgiləyir. Hiss olunur ki, o, başlanğıc impulsa, əsəri açan ilk “sözə” xüsusi önəm verir. “Karvan” bu baxımdan bəlkə də ən əyani nümunədir.

Birinci xanədə ilk səsi vurğulanan onaltılıqlardan ibarət qısa motiv və onun fəallığının fermatanın uzatdığı pauza ilə yatırılması dərhal diqqəti səfərbər edir. Ritmin səciyyəvi saz harmoniyası ilə birləşdirilməsi, məxsusi artikulyasiya, çalğı üsulları ilə “təchiz” olunması (iki ton

arasında *glissando*, violonçelə gitaratək *pizzicato* çalmağ göstərişinin verilməsi diqqətəlayiqdir) prototipi aşiq musiqisi olan obrazın yaranmasına gətirib çıxarır. Əsas mövzuda bəzi aşiq havalarının (“Misri”, “Koroğlu dübeyti” və s.) məqam-intonasiya mündəricəsi ilə oxşarlığı sezmək mümkün olsa da, onu sitat adlandırmaq çətindir. Başlanğıc motivi qısa sintaksik qurumlar – gah genişlənen, gah yığcamlaşan cümlələr daxilində təkrarlanan element, bir növ qafiyə funksiyasında tətbiq edərək, vurğuların yerini şıltaqcasına dəyişdirərək, dinamik çalarların müxtəlifliyini köməyə çağıraraq, bəstəkar öz zəngin təxəyyülü və ixtiraçılıq qabiliyyətini sərgiləyir. Onu da deyək ki, hər bir cümlənin eyni “*ayaq*”la bitməsi Azərbaycan musiqisində sintaksis səviyyəsində böyük önəm kəsb edən *refrenliyin* təzahürünə dəlalət edir ⁴. Burada musiqişünas Vyaçeslav Meduşevskinin aşağıdakı müşahidəsini xatırlatmaq da yerinə düşərdi: “Variantlılıq klassik variasiya metodundan daha üzvi, təbii xarakter daşıyır. Çünki onu şüur deyil, duyğu idarə edir. Variasiyaları qurarkən analitik təfəkkür əsasdır... Variantlar isə bir-biri ilə canlı məxluqlar kimi uzlaşır: onlar arasında fərqlər çoxcəhətlidir” [9, s.147].

Əgər refreni aşiq musiqisinin qayda-qanunları “təşkil” edirsə, epizodlar “muğam-rəng” cütlükləri şəklində qurulur: yəni refrenarası zonada improvizasiya tipli şərhdən 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 özünüifadə imkanı yaradır.

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

Refrenin növbəti keçirilişindən sonra peyda olan ikinci epizodda (*D*) əsas “personaj” fleytadır: o, demək olar ki, təklikdə qalaraq (violonçel “*dəm*”i səsləndirir, saz da çox xəfif müdaxilələr edir) öz sərbəst nəfəsli zərif “deyimləri” ilə ümumi palitraya daha bir fərqli boya qatır. İkinci “rəng”in əsas melodik xətti də “şivəli” fleytaya tapşırılıb. Onun “peyda” olmasının hazırlanması zonasında C.Quliyev violonçel və sazın maraqlı tembr kombinasiyasını qurur:

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

Nəhayət, əsərin sonu- refrenin qayıdışı maraqlı və gözlənilməz həlli ilə seçilir. Melodiyanın rəsmini azacıq dəyişərək, bəstəkar türk musiqisi, türk ruhunun parlaq ifadəçisi - aşığısayağı havanı bir növ *country –music* üslubuna yaxınlaşdırır. Müəllifin istifadə etdiyi tamaşa səciyyəli fənd - violonçelçalan kamanı kənara qoyaraq alətini dizi üstə yerləşdirib, onda gitaratək çalır - parlaq effekt yaradaraq, musiqi obrazını daha da qabardır, bəstəkar qayəsini əyaniləşdirir. Bu, C.Quliyevin illər uzununu axtarışında olduğu *mütləq, qlobal, total* musiqi haqqında təsəvvürlərinin 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 dillərinin ortaq məxrəcə gətirilməsi məqsədinin gerçəkləşdirilməsi yolunda atılan uğurlu addımlardandır ⁵.

Xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün “Bayatı” (2004) əsəri də elə həmin məqsədin başqa bir bədii həllini sərgiləyir. Bu əsərin yazılışı müxtəlif janr, üslub mikstlərini - “qəliz uzlaşmalar”ı sevən məşhur niderlandlı musiqiçi, “*Nieuw Ensemble*” və “*Atlas Ensemble*”in 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 eşitmiş, bəyənmiş, bir müddət sonra bəstəkarla əlaqə yaradaraq ona qeyri-ənənəvi heyətli ansambl - “*Atlas Ensemble*” üçün - otuz musiqiçidən ibarət bu heyətin yarisı qeyri-Avropa alətlərində çalır- on beş dəqiqə çərçivəsində bir əsər bəstələməyi təklif etmişdir. Özü də C.Bons əvvəlcədən milli musiqi alətlərinin çalğısını əks etdirən videogörüntüləri, həmin alətlərin köklənməsi və diapazonuna dair müfəssəl informasiyanı bəstəkarla göndərərək, “rəngarəng musiqi alətlərinin müasir, eyni zamanda Azərbaycan ruhlu musiqi ilə qovuşdurulması” arzusunu bildirmişdir.

Çin (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 “Bayatı” əsərini yaratmışdır.

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

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

Əsərin sxemini belə təsvir etmək mümkündür: A (dərəməd) – B (bayatı) – C (improvizasiya bloku) – D (bayatı) – E (bayatı) – F (improvizasiya bloku) – A (bayatı, 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, partiturada *tutti* yalnız girişdə (A, dərəməd) və qismən kodada peyda olur. Bu, aşıq harmoniyasını bəyan edən zərb alətlərinin effektiv müdaxilələri ilə səciyyələnən, ritmik unison kimi qurulan (səslər kvarta intervalına köklənib), vurğularının cavansirsayağı şıltaqlığı, sintaksik qurumların miqyasca artıb azalması ilə fərqlənən, əsərin ilk məqamlarından parlaq bayramsayağı ovqat bərqərar edən müqəddimə - əsərin bir növ vizit vərəqidir. Beləliklə, kompozisiyanın başlanğıc obrazı bəstəkarın bütün əsərlərində olduğu kimi, qabarıq və parlaqdır: bu obraza özəllik aşılıyan həm də müxtəlif fərqli tembrlərin uzlaşmasından yaranan özünəməxsus “cingiltili” səslənmələrdir.

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. İnkişaf əsnasında o, ayrı-ayrı qruplara aid alətlərin maraqlı kombinasiyasını, “söhbətini”, “deyişməsini” qurmağa üstünlük verir. Başqa sözlə, ansamblın variantvarı təşkili prinsipi əsas götürülür.

Məsələn, ilk improvizasiya blokunda (C) ney, pipa, qanun, erhu, bir az sonra *viola da gamban*ın söhbət-deyişməsi quraşdırılıb. “D” blokunda, yanıqlı bayatını hazırlayan improvizasiya şöbəsində *dizi* (Çin nəfəs aləti), balaban, ud və tarın səsləri bir-birinə hörülür. Koda öncəsi isə *flauto-piccolo* və Çin *suona*-sının (*suona muta guanzi*) dialoqu özünəməxsus səs koloriti ilə yadda qalır. Əlbəttə, bu kiçik ansamblın prototipi sazəndə dəstəsidir: ayrı-ayrı səslər sanki yığcam muğam ansamblındakı kimi bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətlərə girir. Nəhayət, əsl rejissortək C.Quliyev iktusöncəsi zonada- *timpani* və Çin tom-tomlarının gurultulu sədaları altında tamamilə yeni boya - zurnanın möhtəşəm solosunu səhnə önünə çıxarıb, dinləyicini sarsıtmaq iqtidarında olan güclü teatral effekt yaradır.

Aydındır ki, əsərdə əsas dramaturji yük vokal partiyaların üzərinə düşür. Bəstəkar xalq ədəbiyyatımızın nadir incisi, ən çox sevilən şeir forması- bayatıya üz tutub, qadın məhəbbətinin müxtəlif tərəflərini əks etdirən lirik məzmunlu nümunələri əsas götürür. Dörd bayatının ardıcılığında müəyyən süjet də izləmək olar: belə ki, bizə ürək açıqlığı ilə sevən, vəfasızlıqdan əzab-əziyyət çəkən, sevgilisinin intizarında olan, nəhayət, məhəbbət naminə ölməyə belə qadir bir qadının həyəcanlı hekayəti 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 ağırlaşdırmır, sadə, şəffaf, təbii xalq dilində danışır, sanki elə yeni “xalq nəğmələri” yaradır. Hətta nurlu Rastda şərh olunan birinci bayatıda əsas mənə yükü daşıyan 3-cü misranı (“bas bağına saz kimi...”) kəskin sıçrayışla (böyük septima) qabartsa da, bu, ümumi rəsmi rəvanlığına xələl gətirmir. Vokalçının partiyası isə, əksinə, rəvanlıqdan məhrumdur, geniş interval gedişləri ilə səciyyəyənlir. O, melodik xəttin bəzi önəmli dayaqlarını, ayrı-ayrı qısa frazaları (misraların sonluqlarını) imitasiya şəklində təkrar edərək yaddaşlara həkk edir.

Bivəfa məhəbbətdən söz açan ikinci bayatıda - o, əsərin ümumi işıqlı palitrasında öz hüzn dolu ovqatı ilə kəskin seçilir – vokalçının partiyası xüsusən önəmli rol oynayır. Bayatı elə sopranonun vokalizi ilə açılır. Həmin gərgin intonasiyalardan hörülmüş vokaliz xanəndənin Şüştər məqamı üzərində yanıqlı avazı ilə uzlaşaraq ümitsizlik, kədər ekspressiyasını gücləndirir, tünd boyaları qatılaşıdır. Bayatının əsas fikrini ifadə edən “*Yar məni qoyub getdi/ Qəlbim qubar eylədi*” beytindən “*qəlbim qubar*” sözlərinin üzüyuxarı sekvensiya şəklində təkrarı sarsılmış, dərddli qadının yaşantılarını bariz ifadə edir. Burada da bəstəkar vokalçı və xanəndənin dialoqunu

vurğulayaraq, ansamblın imkanlarından çox qənaətcil istifadə edir: Rastın, Şüştərin səs qatılarından yetişdirilən klasterlər xəfif 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 mahnı-rəqs kimi yozulan bu bayatıda orkestr müşayiətinin və ritmin rolu xüsusən önəmlidir: bayatının misraları orkestrin ritmik formullarının müdaxiləsi ilə növbələşir.

Nəhayət, kodada səsləndirilən bayatının prototipi, şübhəsiz, marşvarı 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 ətrafında 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 bərqərar olur. Sonda xanəndənin şaqraq zəngülələri şadyanalıq dolu ümumi atmosferi daha da parlaq edir. Beləliklə, sopranonun funksiyası əsas melodik xətti naxışlarla bəzəmək, “səslənən” emosiyanı müvafiq boyalarla çalarlandırmaqdır. 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 interlud 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 ⁶.

Ümumiyyətlə, “Bayatı” C.Quliyev yolunun 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 ixtiraçılıqla tətbiqi Üzeyir bəyin yaradıcılıq prinsiplərinin yeni mərhələdə yeni qiyafədə təzahürü, onun bədii kəşflərinin dərinədən fərdi təcəssümü kimi dəyərləndirilə bilər.

“Bayatı”nın premyerası 2004-cü ildə “*Holland Festival*” çərçivəsində Amsterdamda, *Paradiso* konsert zalında məşhur “*Atlas Ensemble*”, dirijor Ed Spanyaard (*Ed Spanjaard*), solistlər - azərbaycanlı xanəndə Aygün Bayramova və italyan sopranosu Alda Kayello (*Alda Caiello*)⁷ tərəfindən gerçəkləşdirilib.

Beləliklə, təhlilə cəlb etdiyimiz əsərlər (onlar ikicildlik “*Divan*”da nəşr olunub) bir növ Cavanşir Quliyev yaradıcılığının kvintessensiyasını təqdim edir: onlar konkret bədii qayə, həmin qayənin təcəssümü, instrumental heyət baxımından nə qədər fərqli olsa da, müəllifin fərdi üslubunun səciyyəvi cəhətlərini əyani sərgiləyirlər. Burada Arnold Şönberqin “*bədii əsər mükəmməl orqanizmə bənzəyir*” fikri yada düşür: “Öz tərkibi etibarilə həmin əsər o dərəcədə homogenidir ki, istənilən xırda detalda onun həqiqi, məxfi mahiyyəti üzə çıxır. İynəni hara sancdığınızdan asılı olmayaraq, hər bir halda qan sızacaq”, – deyə avanqardın “klassiki” obrazlı şəkildə fikrini açıqlayır [15, s.26-27]. C.Quliyevdə də belədir: musiqisinin istənilən fraqmenti diqqətli tədqiqatçıya ümumən onun yaradıcılıq ədası haqqında çox şey deyə bilər.

Birinci növbədə biz C.Quliyevin özünəməxsus leksik-intonasiya sistemini göstərməliyik. Bəstəkarın yaratdığı melodiya qabarıq, yadda qalandır, amma onların genezisi mürəkkəbdir: burada gah aşiq musiqisi, gah muğam, gah dəqiq ünvanı bilinməyən, arxaik intonasiyaların peyda olması bəstəkarın genetik yaddaşının dərinliyinə, musiqi duyumunun qeyri-adi həssaslığına dəlalət edir. Özü də C.Quliyev total musiqi axtarışlarında təkəcə Azərbaycan musiqisi ilə məhdudlaşmır, bütövlükdə türk dünyasının arxaik musiqi qaynaqlarını əhatə etməyə çalışır. Fikrimcə, Luçano Berionun “*İnanmaq istərdim ki, bütün musiqi dilləri arasında dərin bağlantılar aşkarlamaq mümkündür*” fikri də bəstəkarı çox yaxındır.

C.Quliyev ən sadə vasitələr sistemində qalaraq, mahiyyətcə novator əsərlər yaratmaq iqtidarındadır. Partituraları qəlizlikdən uzaqdır, amma mükəmməl akustik eşitmə qabiliyyəti ərsəyə gətirdiyi yaratmaların nadir cazibədarlığını, füsunkarlığını təmin edir. “*Musiqidən musiqinin sovrulduğu*” (Silvestrov), incəsənət və cəmiyyət arasında kommunikasiyanın pozulduğu dövrdə C.Quliyev əlləməlik etmir, karıxdırıcı jestlərə əl atmır, sadəcə, ahəngdarlıq, gözəllik aşılınmış məbədinə səbirlə ucaltmağa çalışır, “*təxirəsalınmaz, ləğvolunmaz*” (Silvestrov), yəni təkrar-təkrar səsləndirilməsi arzu olunan, üzərində fərdi müəllif möhürü olan mətnlər yaradır. “Simfoniyanın tək bir insan tərəfindən otaqda dinlənilməsi” (Şumanın ifadəsidir) perspektivi - qoy lap o insan həmin musiqidən həzz alsın – onu, çətin ki, qane edərdi. Öz dinləyicisində C.Quliyev ilk növbədə diqqətçil, həssas həmsöhbət görmək istəyir. Odur ki,

çoxlarının sənətdə axtardığı tənəsübə nail olmuşdur: musiqisi həm adi sənətsevəri, həm də mütəxəssisi maraqlandırmaq, məftun etmək iqtidarındadır.

Qeydlərimizin bu yerində Cavanşir Quliyevin yaradıcılıq mövqeyini daha aydın sərgiləmək üçün illər uzununu onunla apardığımız söhbətlər və yazışmanın kiçik hissəsini təqdim etmək istərdik.

Z.A.-D.: Cavanşir, musiqinizin əsas möcüzəsi məxsusi intonasiyadır – fərqli, dərhal tanınan və hətta, bəzi hallarda, vicdansızcasına başqaları tərəfindən istismar olunan. Görəsən, üslubunuzun ayrılmaz tərkib hissəsi olan bu intonasiyanı necə “əldə etmişiniz”? Müəyyən iş aparmısınız, yəni məqsəd qoymusunuz ki, həmin intonasiyanı tapasınız? Yoxsa, o elə özü sizə “qonaq gəlib”? Burada yazıçı Cek Londonun bir fikri də yadıma düşür: “Əgər mənim öz üslubun vardırısa, 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 aldığım illərdə musiqi tarixi kitablarında tez-tez təsadüf etdiyim “üslub” anlamının mahiyyətini dərk etməyə çalışırdım. Tezliklə başa düşdüm ki, əgər musiqidə nə isə etmək istəyirəmsə, o zaman mənim heç kimə bənzəməyən şəxsi üslubum, şəxsi intonasiyam olmalıdır.

Əsərlərimdəki 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 həməən onun quyruğundan yapışdım, bir daha buraxmamağa çalışdım. Əvvəlcə xəfif bir ilğıma bənzəyirdi – qeybə çəkilirdi, yenə peyda olurdu, axırda onu möhkəmcə yaddaşıma yazdı 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 yaşayırdı və bu musiqiyə mənim şəxsi baxışım, onun barədə fərdi anlayışım vardı. Bu şəxsi anlayış ilə öyrəndiyim çağdaş musiqi bir-birinə qovuşaraq üslub adlandırılan hadisəni ərsəyə gətirdilər.

Yəni musiqidə nəyə nail olmuşamsa, hamısı mənim zəhmətimin, söylərimin və düşüncələrimin məhsuludur. Bir də, yəqin ki, Allahın...

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

C.Q.: Mən bu fikri dəqiqləşdirərdim: melodiya çəkdiyin zəhmətin və apardığın axtarıqların qarşılığı olaraq Allahın verdiyi əmək haqqıdır. Hər kəsə də, görünür, vermir, səmimi çalışanlara və nə istədiklərini dəqiq bilənlərə bəxş edir.

Z.A.-D.: Musiqinizdə neqativ emosiya, gərginlik, obrazların konflikt qarşudurmasına, 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 Ogüst Renuartək gerçəkliyi, onun problemlərini sənətə gətirməmək, bir növ musiqini, onun gözəlliyi və şairənəliyini ətraf aləmin təcavüzkar müdaxilələrindən mühafizə etmək - belə bir vəzifəni elə əvvəlcədən özünüə bir məqsəd kimi qoymuşdunuzmu?

C.Q.: Məncə, insanlar musiqini könüllərini və ruhlarını qidalandırmaq, oxşamaq üçün icad ediblər. İnsanın havaya, suya ehtiyacı olduğu kimi, tez-tez ruhunun da qidalandırılmasına ehtiyacı olur. Musiqinin əsas vəzifəsi, fikrimcə, həyat gerçəkliklərini əks etdirmək deyil, əksinə, gerçəkliyi daha da gözəlləşdirmək, zənginləşdirmək, ruhu saflaşdırmaqdır. Həmişə bu düstura riayət etməyə səy göstərmişəm. Əlbəttə, konfliktli, gərgin, hətta “çirkin” musiqi yazdığım zaman da olub: bu, balet, film, tamaşa, hər hansısa görüntü üçün nəzərdə tutulan proqramlı musiqidir. Amma bu halda da çalışmışam ki, o gərginliyin içində musiqimin gözəlliyi itməsin. Bilirsinizmi, axı insan bu və ya digər əsərə qulaq asarkən hesablamalar aparmır, təhlil də etmir – o yalnız və yalnız Gözəllikdən zövq alır, heyrət hissi yaşayır...Mənim üçün Bethovenin, Vaqnerin, Malerin, Şönberqin belə gərgin hesab olunan musiqisi ilk öncə 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 gözəllikdən 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 yaradar... Gənc ikən çox zaman öz-özümə sual verirdim: mürəkkəb struktura malik olub davamlı zaman ərzində cərəyan edən, həm də qəzəllərin qəliz məzmunundan qaynaqlanan muğamı niyə adi insanlar belə saatlarla dinləyib az qala nirvana halına düşürlər? Sonra anladım ki, həmin adamlar ətrafda axtarıb tapmadıqları gözəlliyi məhz muğamda aşkar edib heyrət və məmnunluq hissi yaşayırlar...

Z.A.-D.: Sizin tanınmış belçikalı musiqişünas 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, avanqardın təmsilçiləri, bir qayda olaraq, özlərini milli başlanğıcdan kənarlaşdırmağa çalışırlar...

C.Q.: Bu fikirlə razı deyiləm. Axı musiqidə millilik təkcə bilavasitə folklorla dayaqlanan nümunələrdə özünü büruzə 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 (*Milhaud*) 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 kimi 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 məhz *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 milli mahiyyətə malik əsər yaratmaqda nəinki maneədir, əksinə, böyük bir köməkdir, ilham mənbəyidir. Q. Qarayev özü səs məkanı və zamanını yeni tərzdə təşkil etməyə qadir texnologiyalara yiyələnmiş müasir milli bəstəkar tipini sərgiləyirdi. Onun yeniliyə münasibəti gələcək nəsillər bəstəkarları qarşısında böyük perspektivlər açdı. Əsas da odur ki, Qarayev bizi metodla - yeni texnikanın müasir musiqi toxuması ilə uzlaşması, dolayısı ilə bəstəkar təfəkkürü ilə üzvi birləşməsi metodu ilə silahlandırdı. Başqa məsələ odur ki, ustadın tapıntıları, nadir istisna olmaqla, tətbiqsiz qaldı...

XXI əsrin bəstəkarları üçün Q. Qarayevin yaradıcılığı bir növ start meydançası olmalıdır. Onun ideyalarından təkan alaraq, gənclər yeni musiqi keyfiyyəti axtarışlarına qatılmalıdırlar.

Z.A.-D.: Cavanşir, musiqiniz dil, estetika baxımından Q. Qarayevdən tam fərqlənir. Bir dəfə tanınmış alim A. Doljanskidən soruşurlar ki, Stravinski ilə Şostakoviç arasında ümumi olan nədir? Həmin alim təxminən belə cavab verir: Şostakoviç Stravinskidən nə qədər fərqlənirsə, elə Stravinski də Şostakoviçdən eyni qədər fərqlənir - iki sənətkar arasında ortaq nöqtə ancaq budur...

C.Q.: Mən Q.Qarayevin heç bir dərslərini qaçırmamağa çalışırdım. Tələbələrinin yeni əsərlərinin dinləyişi arasındakı fasilələrdə o çox zaman bəstəkarlıq peşəsi haqqında maraqlı, önəmli fikirlər söyləyərdi. Həmin məqamlarda Qarayev son dərəcə 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 təsəvvürlərimlə səsleşirdi. 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* zəruridir. Bunun üçün milli musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasını anlamaq, strukturunu açmaq, milli təfəkkürə tam yiyələnmək, daha sonra isə sitata əl atmayaraq öz milli musiqini bəstələmək gərəkdir. Mən Qarayevdən ən əsas olanı - texnikanın milli musiqi toxuması ilə uzlaşdırılması yollarını əxz etdim. Bəstəkarın əsərlərinə dərinləndən 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 vurğulayırsınız. Deyirsiniz ki, *“mən özümü Oğuz xanın davamçısı hiss edirəmsə, genetika, təfəkkür, duyğular baxımdan özümü türk hesab edirəmsə, 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 yaşamaqdadır. Onları aşkarlayıb ehmallıca birləşdirmək, bir-birinə calamaq gərəkdir. Burada Üzeyir bəyin vahid muğam məbədi, həmin məbədin dağılmasından sonra onun qəlpələrinin müxtəlif xalqlar tərəfindən əxz 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 qatqılarından təmizləmək gərəkdir. Tarix boyu türklərin qarşılaşdığı mədəniyyətlərin (fars, ərəb, çin, hind və s.) “əlavə”lərindən azad etmək lazımdır. Bu, Şərq musiqi mədəniyyətlərinə dərinləndən 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 görürsünüz? Yaradıcılıq prosesinin inkişaf istiqamətlərinə dair fikirlərinizi eşitmək maraqlıdır...

C.Q.: Məncə, musiqi yeni dahi intizarındadır. Məhz onun dünyaya gəlişi 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 inteqrasiyası müşahidə olunacaq. Düşünürəm ki, irəlidə ərsəyə gələn musiqi XX əsrin bəzi hallarda həddindən ziyadə qəliz, kəskin, sərt, gərgin səslənmələrindən fərqli olaraq daha sakit, xoşsəda və ahəngdar səciyyə daşıyacaq və bu total musiqi hamı tərəfindən bəyənələcək. Amma radikal dəyişikliklər, əsl möcüzə yalnız Onun gəlişi nəticəsində baş verəcək...

C.Quliyevin adı ölkəmizdən uzaqlarda bəllidir, musiqisi ABŞ, İngiltərə, Türkiyə, Almaniya, Polşa, Bolqarıstan, Rumıniya, Çexiya, Slovakiya, Yunanıstan, Niderland, 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 (!) fasilədən sonra ABŞ-a ezam olunan sovet bəstəkarlarının rəsmi nümayəndə heyətinin⁸ 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 musiqişünas Lorel E.Fey (*Laurel E.Fey*) “*Musical America*” jurnalında (“*Young Russians Come to Visit*” məqaləsi, 1987/107) sovet bəstəkarlarını mühafizəkarlıqda ittihamlandırdıqdan sonra tərəvəti 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 cəhdləri müasir musiqinin səs palitrasının zənginləşdirilməsinə gətirib 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, adiçəkilən əsərləri yalnız folklor köklərə dayaqlanmaq səyi birləşdirir. Başqa məqamlarda – janr seçimində, ifaçılar heyətində, folklorla “ünsiyyət” tipində, mən daha fərdi üslubiyyatdan danışmıram, onlar tamamilə müxtəlifdir. Bu nümunələr müəllif təxəyyülünü ifadə etmək, qeyri-standart bədii həllə nail olmaq yolunda folklorun təqdim etdiyi böyük imkanların sərgilənməsi, ən yaxşı isbatı deyilmi?”

Andrey Eşpay, bəstəkar, SSRİ xalq artisti

(“Советская музыка” jurnalı, 1984, №3)

“Dinlədiyim bir çox əsərlərdən daha çox yadımda qalan Azərbaycan bəstəkarı Cavanşir Quliyevin violin və saz üçün Sonatası oldu. Bu əsər Azərbaycan xalqının folklor ənənələrindən uzaq olan avropalı üçün tamamilə qeyri-adidir. Eyni zamanda Sonata tək bir ekzotikasını ilə cəlb etmir. Burada gənc müəllifin hansı yolla addımlaması da özünü aydın büruzə verir. Mən xalq sənətinin bəzi formalarının müasir ifadə metodlarına yaxınlaşdırılmasını nəzərdə tuturam. Bu yol bütün xalqların bəstəkarları üçün səmərəli ola bilər!”

Dušan Mixalek, musiqişünas (Yugoslaviya)

(Касимова Н. На меридианах творчества. Баку, 1987)

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

Yelena Dolinskaya, sənətsünaslıq doktoru, professor

(“Советская музыка” jurnalı, 1986, №3)

“Konservatoriyanın böyük salonu ağzına qədər dolu idi, yer tapdım, əyləşdim. Orkestrin önünə 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...Tanrım! Sən demə, qara zurnanın Zamanı yarib zamansızlığa pərvaz etmək gücü varmış!

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

Həməncə yapışdım qara zurnanın səmindən və tariximizin (elmi...mədəni...mənəvi...psixoloji anlamlarında) sübh çağı olan “ARXAİKA” adlanan qutlu məqamında buldum özümü.

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

Hələ bir neçə il Cavanşirin xəbəri yox idi ki, bir əsəri ilə bir miskin rejissoru məhz o zənginləşdirib, qulaqlarını türk səslərinə həssas edib və öz peşəsinin qutluluğunu açıqlayıb. Daha sonra o zamankı SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibi A.Eşpayın Cavanşir haqqında yazısını oxuyanda anladım ki, başqa mədəniyyət nümayəndələri də duyğularına şərik çıxa bilərmiş, amma Uvertüranı ilk dəfə dinlədiyim zamanda düşüncə adlı nəmənədirsə, yox idi. Allah şahiddir ki, əməlli-başlı uymuşdum, təzyiqim qalxmışdı, nəfəsim daralırdı, vücudum əsirdi, “ağzımın içi buz kimi, sümüklərim duz kimi” olmuşdu...

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

Vaqif İbrahimovlu,

rejissor, “YUĞ” teatrının yaradıcısı

Bəli, bu heyvət dolu rəylər sırasını bəstəkarlar - amerikalı Pol Lanski və rusiyalı Viktor Yekimovski, Mixail Kollontay, musiqişünaslar 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 səciyyələndirilir.

Bir dəfə Bəstəkarlar İttifaqında müxtəlif sənətçilərin iştirakilə keçirilən dinləyişdən sonra rəssam İsmayıl Məmmədov “Cavanşir heç zaman özünü azərbaycanlıya oxşatmağa can atmır. Ancaq onun musiqisini dinləyərkən elə ilk dəqiqədən 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 qavranılırsa, sevindiyni deyib, fikrini belə açıqlayır: “Amma bunun stilizasiyaya heç bir dəxli yoxdur. Stilizasiya imitasiya deməkdir. <...> *Mən təqlid etmirəm, uyğunlaşmıram, 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, son durğu işarəsi deyil, nöqtələr qoyulmalıdır. Nöqtələr o səbəbdən ki, Cavanşir Quliyevin yaradıcılıq yolu davam etməkdədir⁹. 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 ustadı kimi səciyyələndirir. Digər tərəfdən, “*çətin peşədir bəstəkarlıq*” – deyən C.Quliyev daim üzücü şübhələr və gərgin axtarışlar dolu – maraqlı, zəngin, vicdanlı ziyalı həyatı yaşayır. Bəstəkar ziyalılığın təhsil və istedadla əlaqəsini inkar edərək, onun “ruhi” keyfiyyət olduğuna inanır. Bir insan, şəxsiyyət kimi dünyada, doğma Vətəninə baş verənlərə görə həyəcanlanan, müasirliyin nəbzini həssas duyan, həyatda, mədəniyyətdə baş verənlərə biganə yanaşmağı bacarmayan, konformizmi özü üçün qeyri-məqbul hesab edən C.Quliyev müasir dövrümüzün məhz belə nadir ziyalılardanıdır. Onunla ünsiyyətdə olmaq, sənət haqqında mübahisə etmək, kino, teatr, jazz, etnik musiqi və s. haqqında müəyyən məqamlarda paradoksal səslənən, amma hər zaman önəmli olan fikirlərini dinləmək olduqca maraqlıdır. Bəzən həddindən ziyadə çilğnliğı, sərtliyi, müddəalarının kəskinliyi, kompromissizliyi etiraz doğursa da, sonucda onun mövqe 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 reallaşdırma bilərdi. Onun ara-sıra işıq üzü görün 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 “ıcarəyə götürməyi” yolverilməz hesab edən C.Quliyev əmindir ki, yalnız öz şəxsi təcrübəsi ilə diqqət doğura bilər. Piar, zahiri parıltı, 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 kənar qeyri- mümkündür.

Belə bir aforizm var: bəstəkar musiqi yaratmağı bacarana yox, yaratmamağı bacarmayana deyirlər. C.Quliyevə bu sözləri tam mənası ilə şamil etmək olar.

Qəhrəmanımız *mütləq, total* musiqi axtarışlarındadır. İnanmaq istərdik ki, zamanın sınağından çıxmış, V.İbrahimovun təbirincə, zamansızlığa pərvaz etmiş, çağdaş musiqi mədəniyyətimizin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş əsərlər - müasirimiz Cavanşir Quliyevin sənət dünyasının bənzərsiz, dəyərli nümunələri tədqiqatçılar, ifaçılar, musiqi təhsil ocaqlarının müəllim və tələbələrinin diqqətinə səbəb olacaq, onları zəruri, faydalı, son dərəcə maraqlı materialla təchiz edəcəkdir.

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

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

³ Musiqişünas Rauf Fərhadovun təbirincə, “Dastan”da ilk dəfə Azərbaycan simfonik musiqisində “muğam və aşıq ənənəsinin struktur prinsipləri və qanunauyğunluqları belə təfərrüat, diqqət və vüsətlə uzlaşdırılıb”.

⁴ Başlanğıcın dəyişkənliyi şəraitində sonluqların eyniliyinə əsaslanan həmin refrenliyi İ.Abezqauz Azərbaycan musiqisinin qanunauyğunluqları sırasında nəzərdən keçirir [3, s.72-77].

⁵ “Karvan” əsəri X. Zeynalovanın tədqiqatında müfəssəl araşdırılıb [16, s.284-302].

⁶ Dəstgah formasında qurulan “Leyli və Məcnun” operasında dəstgahdan fərqli olaraq rəng və təsnif funksiyasını şərti icra edən epizodlar süjeti irəli aparır, muğamlar isə səhnə durumunun emosional tərəfini gücləndirirlər [6, c.89].

⁷ Alda Caiello klassik operaları, habelə müasir musiqinin geniş üslub spektrini əhatə edən zəngin repertuarı ilə seçilir. Belə ki, o, L.Berionun “Xalq nəğmələri” silsiləsini dəfələrlə ifa etmişdir. Həmin silsilədə “Azerbaijan Love Song” adı ilə “Qalalı” xalq mahnısı yer alıb.

⁸ Sovet musiqiçilərinin nümayəndə heyətinə C.Quliyevlə yanaşı bəstəkarlar Aleksandr Çaykovski, Zarrina Mirşakar, Oleq Kiva, Tles Kajqaliyev və musiqişünas Rimma Kosaçova daxil idi.

⁹ C.Quliyevin əsərlərinin siyahısı “Divan”ın iki cildində təqdim olunan nümunələrlə məhdudlaşmır. Bəstəkar “Oğuznamə”, “Kızılırmak”, “Tufan” baletlərinin,, “Məhəbbət oyunu” və “Yeddi məhbusə” operettalarının, dramatik tamaşalara, kinofilmlərə musiqinin, yüzlərlə mahnının (həmin mahnılar 4 cilddən ibarət ayrıca nəşr halında işıq üzü görmüşdür) müəllifidir. Son iri opuslar sırasında “Necir Fazıl”, “Müşfiq ağıları” oratoriyalarını qeyd edək. Bəstəkar yeni böyük əsərlər üzərində çalışmaqdadır. Deməli, “Divan”ın yeni cildlərini gözləmək ixtiyarındayıq.

ƏDƏBİYYAT

1. *Dadaşzadə Z.A.* Azərbaycan simfoniyası. 1960-1980-ci illər (janrın əsas inkişaf təmayüllərinə dair). Bakı: Ziya, 2012

2. *Насібəyli Ü.Ə.* Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: “Apostrof” Çap Evi, 2010

3. *Абезгауз И.В.* Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский 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. *Карагичева Л.В.* Мугамная опера Азербайджана // Советская музыка, 1988, №12

7. *Касимова Н.К.* На меридианах творчества. Баку: Гянджлик, 1984

8. *Кулиев Дж.Р.* Великий шелковый путь // Музыкальная Академия, 2002, № 1

9. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993

10. *Музыка большой идеи...* Беседа с Б.Тищенко // Музыкальная академия, 2009, №1

11. *Раскатов А.М.* «Куда ж нам плыть?..» (беседа вела Е.Дубинец) // Музыкальная академия, 2007, № 2

12. *Сильвестров В.В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С.Пилютиковым. Киев: Дух і Літера, 2012

13. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005

14. *Холопова В.Н.* София Губайдулина. М.: Композитор, 2008

15. *Шёнберг Арнольд*. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006

16. *Zeynalova Khadija*. Untersuchungen zur aserbaidchanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert: Die aserbaidchanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik (= Reihe 536. Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft - Band 272). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013