

ДЖАВАНШИР КУЛИЕВ: В ПОИСКАХ ТОТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ¹

Зумруд АХУНДОВА-ДАДАШЗАДЕ

Статья посвящена творческим исканиям композитора Джаваншира Кулиева - одной из знаковых фигур современной азербайджанской музыки. Творчество Дж. Кулиева рассматривается на фоне основных тенденций развития академической музыки второй половины XX века. Создание тотальной музыки, основанной на органичном взаимопроникновении западного и восточного типов мышления, различных эстетик, является основной целью композитора. В статье на примере анализа ранних опусов Дж. Кулиева выявлены его художественные открытия в реализации данной задачи. Особое внимание уделено самобытному музыкальному языку, особенностям взаимоотношений с национальными традициями, тембровым экспериментам с участием народного инструментария, проблеме трактовки жанров академической музыки, таких как соната, струнный квартет, увертюра, симфония.

Ключевые слова: современная азербайджанская музыка, неофольклоризм, тотальная музыка, трактовка жанров, архаичная тюркская музыка, тембровые эксперименты, народные музыкальные инструменты, зурна, саз, сплав восточного начала и западного авангарда



Среди современных композиторов, вступивших на творческую тропу в середине 70-х годов минувшего столетия, «лица необщим выраженьем» отличается Джаваншир Кулиев. Большую известность, искреннюю любовь миллионов слушателей у себя на родине, в Азербайджане Дж. Кулиев завоевал, в первую очередь благодаря своим замечательным песням, число которых исчисляется сотнями. Однако подлинное признание в профессиональных музыкальных кругах принесли ему произведения, написанные в жанрах академической музыки – симфонические и камерные опусы.

Название «Диван» (перс. - запись, книга), выбранное Дж. Кулиевым для собрания своих сочинений, вовсе не является случайным. Такое название но-

сили собрания стихотворений поэтов в литературе Ближнего и Среднего Востока². Следуя за предшественниками классической восточной поэзии, автор включил в это издание именно те свои произведения, которые наиболее полно отражают его неповторимый, своеобразный стиль, являются этапными в его творчестве.

«В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и пространным, и узким, но он должен быть своим (курсив мой — З.А.-Д.)» [16, с.10]. Эти слова, принадлежащие одной из знаковых фигур современной музыки композитору Родиону Щедрину, вспоминаешь, слушая и анализируя музыку Дж.Кулиева — композитора, вошедшего в мир искусства со своей самобытной художественной концепцией. Авторство Дж.Кулиева всегда легко определяемо благодаря ярко индивидуальному музыкальному языку — характерным ритмоформулам и мелосу.

О стилистических особенностях музыки Дж.Кулиева можно рассуждать долго. Здесь же отмечу лишь самое значимое, на мой взгляд, ее качество: это необычайная целостность, красота и гармоничность мироощущения композитора, которое питается вечными, истинными духовными ценностями, заложенными в фольклоре, традиционной культуре — дастанах, баятах, мугамах, ашыгском искусстве, старинных народных песнопениях.

Начало творческого пути Дж. Кулиева приходится на 70-е годы прошлого столетия — время, отличающееся своей особой атмосферой. Как известно, с исчезновением «железного занавеса» между Советским Союзом и Западом, в 60-е годы художественный мир страны под названием «СССР» настигла вторая волна авангарда, побудившая отдельных композиторов внести коррективы в свое творчество, серьезно заняться поиском новых путей самовыражения. Одним из лидеров советского авангарда стал азербайджанский композитор К.Караев. Благодаря усилиям Кара Караева (1918-1982), Джовдетта Гаджиева (1917-2002) и их учеников, семиотическое поле музыкального искусства Азербайджана было значительно расширено, а процесс смелого обновления музыкального языка привёл к трансформации господствующей художественной парадигмы.

София Губайдулина в своем интервью, данном Энцо Рестagno (*Enzo Restagno*), характеризует этот период как плодотворный и одновременно очень сложный для композиторов, так как материал, который они имели в своем распоряжении, в 70-е годы все еще оставался загадкой. «По сравнению с прошлым его границы расширились до неизмеримости: элементы фольклора далекого и близкого, инструменты старинные и современные, звуки конкретные и синтезированные, микрофоны, новые техники в сочетании с традиционными, шумы всякого рода, записанные на пленке и трансформированные электроникой. Весь этот материал,

чрезвычайно богатый и выразительный, очень сложный и даже, я бы сказала, агрессивный, грозит выйти из-под вашего контроля» [17, с.45], — подчеркивает С. Губайдулина.

В истории советской культуры уже давно сформировалось такое понятие, как «шестидесятники». Известный литературовед Яшар Караев, сравнивая появление «шестидесятников» на творческой арене со своего рода художественной «интервенцией», пишет: «Это были не просто талантливые единицы, а целое художественное поколение, внезапно ворвавшееся в литературу» [3, с.13].

Думаю, эти слова с уверенностью можно отнести и к тем, кто вступил на тропу творчества в 70-е годы. Во всяком случае, именно в этот период в азербайджанской музыке появляется группа талантливых молодых композиторов, привлекающих внимание своим ярким, неординарным подходом к искусству звуков.

В условиях относительного потепления политического климата молодые, дерзкие представители этого поколения — Фарадж Караев (*1943), Афэг Джафарова (*1943), Айдын Азимов (*1946), Азер Дадашев (*1946), Франгиз Али-заде (*1947), Исмаил Гаджибеков (1949-2006), Фарханг Гусейнов (1949-2010), Рахила Гасанова (*1951), Эльнара Дадашева (*1952), воспользовавшись возможностью «свободного полета», с неведомой их предшественникам непринужденностью окунулись в атмосферу новых направлений современной музыки. Чутько следуя за своим наставником К.Караевым, «шестидесятники» стремились проникнуть в еще нетронутые глубинные пласты фольклора. Чуть перефразируя высказывание Малера о симфонии, можно сказать, что молодых творцов объединяла общая цель — применяя выразительные средства и технику современного искусства, по возможности полно и правдиво раскрыть сущность национального мышления, национального менталитета³.

Безусловно, в каждом конкретном случае решение этой задачи было глубоко индивидуальным и исходило из личных предпочтений молодых авторов. К примеру, И. Гаджибеков, с увлечением работающий в русле неоклассицизма, не оставил без внимания ранний период композиторского творчества Азербайджана, интерпретируя музыку Узеира Гаджибейли как национальную неоклассику; Ф. Али-заде привлекали, в первую очередь, главные открытия музыки XX века и возможность их как можно более органичного синтеза с особенностями азербайджанской традиционной музыки; основой самобытных сочинений Р. Гасановой, искавшей вдохновение в древних обрядах, а позже в философии суфизма, стал принцип «редукции до минимума» в русле индивидуального претворения репетитивной техники.

Дж. Кулиев явился одной из самых заметных и, я бы сказала, знаковых фигур этого поколения.

Предложенные им варианты решения проблем, волнующих «шестидесятников», причем не только музыкантов, порой оказывались самыми смелыми и убедительными.

Дж. Кулиев родился в древнем городе Шеки, расположенном в одном из живописнейших уголков Азербайджана, окруженном густыми лесами и покрытыми снегами горными вершинами, славящимся своими архитектурными памятниками и уникальным колоритом⁴. Здесь юный Джаваншир учился в русской общеобразовательной школе, параллельно посещая занятия в музыкальной семилетке, а затем продолжил учебу в музыкальном училище. Как и многие его сверстники, Джаваншир увлекался футболом, а еще сильнее — шахматами. Но уже в достаточно раннем возрасте юноша был твердо уверен в том, что станет профессиональным музыкантом.

«Мне очень повезло, — говорит композитор. — Благодаря родителям, свое музыкальное образование я начал с освоения азербайджанского народного инструмента тар. Это во многом спало меня от «ущербности» в будущем творчестве⁵. В данном случае Дж. Кулиев имеет в виду следующее: прежде чем приступить к изучению новейших достижений современной музыки, композитор пришел к твердому осознанию своих национальных корней, а приобретенные впоследствии знания, техника не подавили его национальную природу, не заглушили его музыкальное чутье⁶.

Возможно, именно поэтому Дж. Кулиев так свободно ощущал себя на просторах народной музыки. Ее тончайшие закономерности настолько глубоко и прочно вошли в плоть и кровь композитора, укрепились в его сознании, что впоследствии, не испытывая особого труда, он извлекал из памяти необходимые ему интонации и ритмические обороты и в нужный момент органично вплетал их в музыкальную ткань своих сочинений.

Желание молодого музыканта изучать новое, расширять свой кругозор с особой силой проявились в годы учебы в Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова (ныне Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли). Проучившись в классе тара несколько лет, Дж. Кулиев, уже будучи студентом третьего курса, решает серьезно заняться сочинением музыки и поступает на композиторское отделение в класс известного симфониста Дж. Гаджиева. Одновременно юноша с энтузиазмом посещает уроки К. Караева⁷.

Говоря о значении творческой фигуры Караева для азербайджанской музыки, Дж.Кулиев подчеркивает: «Кара Караев вооружил нас методом — методом органичного вращивания современной технологии в национальную музыкальную ткань, и опосредованно, в композиторское мышление». Именно в этом направлении идет развитие молодого художника. Жадно впитывая знания о современных

методах сочинения, композитор не торопится применять их в творчестве, а скорее чутко прислушивается к своему внутреннему голосу и доверяется интуиции. На этом этапе становления его главная задача — соединение музыки, переполняющей его душу, с вновь приобретенными знаниями.

Так, постепенно созревает основная художественная идея молодого композитора, его высшая цель, которую Дж.Кулиев, спустя несколько лет, сформулирует следующим образом: «Для органичного сосуществования восточного и европейского музыкальных миров, для их взаимопроникновения, — а именно в этом, думается, мажоральный путь развития мировой музыкальной культуры, — необходимо искать точки совпадения в области эстетики. Для меня сегодня самая важная задача — понять и найти эти точки» [9, с.35].

В интервью, данном в 2001 году автору этих строк, композитор уточняет свою позицию: «Моя мечта — создавать музыку тотальную, глобальную, абсолютную. Музыку, которая воспринималась бы в любой точке мира». Все сочинения Дж. Кулиева свидетельствует о его настойчивом и плодотворном поиске путей решения этой творческой задачи.

Перелистывая страницы «Дивана» и сопоставляя их с высказываниями Дж. Кулиева, хотелось бы поделиться своими наблюдениями о музыке, творческом методе композитора.

Замечу, что число сочинений, созданных автором в академических жанрах, невелико. Тем не менее, каждое из них можно с уверенностью отнести к важнейшим, знаковым событиям своего времени.

Начну с того, что творчество Дж. Кулиева трудно отнести к какому-либо из современных музыкальных направлений. «Мне свойственно болезненное чувство свободы, — признается композитор. — Не хотелось бы быть «заложником» какого-либо течения»⁸.

К примеру, тщательно изучив додекафонию и испытав ее возможности в некоторых своих сочинениях, Дж. Кулиев в скором времени теряет интерес к этой технике. Не привлекает его и неоклассицизм, столь привлекаемый азербайджанскими авторами. По мнению музыканта, возвращение к принципам классицизма в новой культурно-эстетической ситуации подобно «ремонту старых кораблей» (выражение Томаса Элиота, цитируемое И. Стравинским) и не соответствует критериям подлинного искусства. В этом смысле позиция Дж. Кулиева совпадает с отношением Эдисона Денисова к неоклассицизму как проявлению «конформизма». Азербайджанский композитор считает неоклассицизм ничем иным, кроме как «музыкаловедческим исследованием».

Самым простым решением было бы объявить Дж. Кулиева неофольклористом, так как его

глубокая, органичная, продуманная связь с национальной музыкой неоспорима, а национальное мироощущение заложено уже в самом генетическом коде музыканта. Пожалуй, трудно найти композитора, чье творчество питалось бы фольклорными истоками в той же мере, с такой же органичностью, что и автора «Дивана». С другой стороны, сама идея претворения национального в искусстве не оригинальна, так как 99,9 процентов азербайджанских композиторов, начиная с самого Узеира Гаджибеяли (1885-1948), искали пути убедительного художественного воплощения эстетики, мира образов народной музыки, национального мировосприятия в своем творчестве. Следовательно, суть вопроса заключается в особенностях отношения художника к национальным первоисточкам.

Сразу же подчеркну, что Дж. Кулиев считает недопустимым прямое цитирование фольклора. Единственное исключение из этого правила — его музыка к кинофильму «Ашик Кериб» (производство «Грузия-фильм», 1988 г.), в котором автор, следуя за указанием режиссера «создать образ глобальной любви без конкретного адреса», после долгих размышлений приходит к неожиданному миксу, а именно — «скрещивает» мугам «Гатар»... с «Ave Maria» Шуберта. В другом фрагменте фильма та же самая «манипуляция» произведена с мугамом Баяты-Шираза и музыкой Сен-Санса⁹. В результате изображение на экране приобретает многозначность, объем и глубину¹⁰.

Слушая сочинения Дж. Кулиева, испытываешь удивительное чувство: его музыка кажется хорошо знакомой и близкой, в то же время — полной новизны и свежести. В чем тут секрет? Как автор добивается такого эффекта? Ответ, думаю, заключается в том, что композитор все время играет со слушательским восприятием, уводя его от накатанной тропы, непредсказуемо, с непринужденностью и изяществом соединяя отдельные знакомые интонационные обороты, помещая их при этом в непривычные «ритмические условия», что в итоге приводит к возникновению свежего, самобытного образа. Композитор мастерски вплетает в музыкальную нить своих сочинений и такие важнейшие «индикаторы» азербайджанских ладов, как кадансовые обороты, и характерные национальные танцевальные ритмы, и специфические приемы, присущие народной исполнительской манере. Иными словами, Дж. Кулиев, словно чародей, «прикасаюсь» к самым простым интонациям, элементам речи, преображает их в образы удивительного обаяния и красоты, вдыхает в них новую жизнь.

В этой связи, несколько неожиданна, но небезы兴тересна следующая мысль композитора: «Я бы ввел в учебную программу композиторского отделения Музыкальной Академии задания по обязательному сочинению народных песен. Звучит странно? Нелепо? Но разве молодые студенты-композиторы не являются плоть от плоти

своего народа? Думаю, выполняя подобное задание, они не только приобретут определенные навыки. В дальнейшем у них не возникнет и само желание напрямую цитировать народную музыку в своем творчестве».

На мой взгляд, секрет эмоционального воздействия музыки Дж. Кулиева на слушателя заключается в ее особом интонационном строе. Композитор словно проникает в самые глубокие пласты национального музыкального искусства и, освободившись от накопившегося «груза времени», с настойчивостью истинного исследователя восстанавливает драгоценные частицы подлинных, исконных интонаций, отделяя их от всего чуждого и наносного. Здесь уместнее будет говорить уже не о конкретно азербайджанских, а скорее архаичных тюркских интонациях. Органично соединяясь с древними «модальными» ритмами, эти первозданные типы интонирования, связанные с архетипическими образами, придают музыке композитора ярко выраженную индивидуальность и свежесть. Именно здесь, думаю, следует искать ключ к пониманию необыкновенной притягательности сочинений Дж. Кулиева. В одном из своих интервью музыкант признается в том, что, с точки зрения генетики и по мироощущению, считает себя именно тюрком, а свое творчество — имеющим тюркские корни. При этом композитор добавляет, что обладает собственным авторским представлением о тюркской музыке¹¹.

Еще одно важное качество стиля Дж. Кулиева заключается в его стремлении говорить со слушателем простым и доступным языком, в искусственном усложнении которого композитор не испытывает необходимости. Однако эта кажущаяся простота вовсе не означает ограниченности мысли или скудости выразительных средств. За внешней ясностью и простотой скрывается глубокое, порой смелое решение сложных творческих задач. Замечу, что в 70-е годы слепо примкнуть к какому-либо «изму», встать на путь копирования образцов западного авангарда или стремиться поразить своих соотечественников неожиданными звучаниями и новыми техническими приемами было бы самым простым решением для Дж. Кулиева, обладающего и широким кругозором, и тонким музыкальным чутьем. Однако он наотрез отказался от столь привлекательной идеи. В связи с этим, приведу еще одно характерное высказывание композитора: «Я резко разграничиваю музыку, которую люблю как слушатель, от той, что сочиняю как автор. Возможно, это — проявление моего композиторского комплекса».

Дж. Кулиев — художник, настойчиво жаждущий найти свой путь в искусстве, претворяющий свои идеи в жизнь со смелостью истинного новатора. Он уверен в том, что композитор обязан, во что бы то ни стало, кровь из носа, поразить, увлечь аудиторию своей музыкой, эмоционально ее зарядить. Именно к достижению этой заветной цели Дж. Кулиев

призывает своих молодых коллег, да и сам стремится к ней в каждом своем сочинении.

К примеру, слушатели, присутствовавшие в ноябре 1981 года в Большом зале Консерватории на первом исполнении одного из самых ярких творений композитора — **Увертюры для большого симфонического оркестра и зурны** (1979), до сих пор хранят в памяти впечатления от прослушанной музыки¹². Призывные звуки старинного духового народного инструмента — зурны, прорезающие плотную толщу оркестрового звучания, праздничная красочность палитры, невероятная ритмическая энергия вызывали волнение, всплеск эмоций и заставляли сердца слушателей биться в унисон.

Впечатления, вызванные Увертюрой, были настолько сильны, что в студенческой среде консерватории еще долго не затихали горячие творческие споры вокруг проблемы претворения национального в современной музыке.

Остановимся на некоторых особенностях этого опуса, ставшего в некотором смысле субстратом творческих исканий Дж. Кулиева.

Жанр увертюры, имеющий богатые традиции в европейской музыке, прочно закрепивший за собой в XIX веке статус самостоятельного концертного произведения, в советский период истории музыки трактовался в подавляющем большинстве случаев как торжественный, олицетворяющий счастливую действительность, подчеркнuto оптимистический симфонический плакат. Увертюра Дж. Кулиева имеет совершенно иной характер. Ее прообраз следует искать, в первую очередь, в ярчайшем оркестровом вступлении к опере «Кёроглу» Узеира Гаджибеяли. Несмотря на целый ряд написанных в этом жанре сочинений¹³, именно творением Уз. Гаджибеяли в Азербайджане открываются всевозможные музыкальные форумы, а сама увертюра к «Кёроглу», благодаря высочайшим художественным достоинствам, мощной энергетике, давно завоевала бесконечную любовь слушателей, приобретя статус своего рода неофициального гимна страны.

Действительно, музыка Дж. Кулиева по духу и возникающему ассоциативному ряду близка к «Кёроглу»; безудержной энергией, героическим настроением она также, как и своя знаменитая предшественница, с первых же тактов вызывает необычайный эмоциональный подъем. Не случайный один из авторитетных азербайджанских композиторов Тофик Кулиев сразу после премьеры отозвался в печати об этом сочинении как достойном продолжении традиций Уз. Гаджибеяли. Однако необходимо отметить, что Дж. Кулиев находит для своего опуса совершенно иное художественное воплощение.

Интересна сама история создания Увертюры. Еще в школьные годы, прочитав трилогию Сергея Бородина «Звезды над Самаркандом», Дж. Кулиев был восхищен образом «владыки мира» — полководца Эмира Тимура — Тамерлана. В памяти школьника надолго сохранилась захватывающая

описанная сцена подготовки к бою. Мальчик живо представлял себе эту сцену, словно слышал пронзительные звуки зурны и карнаев, барабанную дробь, настраивающую воинов к предстоящему сражению. Детские впечатления оказались настолько сильными, что композитор, спустя годы, почувствовал необходимость воплотить их в музыке.

Так, в конце 70-х годов у Дж. Кулиева возникает идея написать балет о Тимуре Завоевателе, над осуществлением которой он даже начинает работать. Но задумка о создании балета так и осталась мечтой, ибо требовала вовлечения многих сил, ресурсов, в том числе сотворчества целого коллектива единомышленников — либреттиста, хореографа и др. Позже Дж. Кулиеву все же удалось воплотить покорившие его когда-то образы в динамичном и лаконичном жанре увертюры¹⁴.

Кажущаяся простота и ясность музыкального языка этого сочинения, в равной степени впечатляющего и рядового слушателя, и специалиста, как ни странно, создается при помощи современных технологий и выразительных средств, таких как сонорика, алеаторика, микрохроматика, кластеры и др. Эти методы композиции, средства, по мнению композитора, не только не мешают создавать национальные по духу произведения, а наоборот, помогают, вдохновляют и побуждают к новым исканиям. К тому же, объявленные достижениями европейского авангарда «новые» технические приемы в действительности, как считает музыкант, веками надежно скрывались в глубоких пластах традиционной музыки Азербайджана.

Еще одна характерная для XX века тенденция получила свою оригинальную интерпретацию в Увертюре Дж. Кулиева. Речь идет о повышенном интересе авангардистов к неожиданным тембровым решениям: к примеру, привлечение в академические ансамблевые, оркестровые составы бесконечного неевропейского происхождения, или же стремлению приблизить звучание традиционно оркестровых инструментов к тембрам этнических. В поиске свежих и необычных тембровых красок, создатели Новой музыки стали широко использовать народные музыкальные инструменты, такие как цимбалы (*John Adams, György Kurtag*, Владимир Тарнопольский), баян (София Губайдулина), пипа и эрху (*Tan Dun, He Xuntian*), бива и сякухати (*Toru Takemitsu*), тар (Андрей Волконский). В азербайджанской музыке же традиция применения народных инструментов в симфоническом оркестре была заложена еще Уз. Гаджибеяли в самом начале формирования композиторской школы и была продиктована желанием композиторов работать в тесном взаимодействии со своими национальными корнями.

Опираясь на давно утвердившиеся в Европе жанр и форму (увертюра написана в сонатной форме), Дж. Кулиев направляет все свое внимание и творческую энергию на разработку музыкальной

ткани и оркестровое воплощение сочинения. В его тембровой палитре уникальный, неповторимый голос зурны становится ослепительно яркой краской, а семантика и традиции, связанные с этим древним ритуальным инструментом, вызывая у слушателя определенные ассоциации, помогают композитору создать глубоко самобытный образ.

Несмотря на то, что зурна выполняет в произведении сразу две функции — акустическую и темброво-образную, автор вовсе не злоупотребляет мощным звучанием народного инструмента, а выдвигает его на авансцену только в моменты, оправданные с точки зрения драматургии. При этом, благодаря различным фактурным и тембровым трансформациям, меняется сам эмоциональный строй сочинения: в нем высвечивается то воинственное, то праздничное, а то и почти пасторальное настроение. В окружении инструментов оркестра зурна сверкает словно драгоценность, ее солнечная энергия придает общему звучанию осязаемый заряд жизнерадости. Когда же к зурне присоединяются ударные и медные духовые, это впечатление усиливается в разы. Немаловажную роль играет сонорное сопровождение, которое также помогает выделить тембр народного инструмента, создавая при этом эффект расширяющегося пространства.

Увертюра начинается с небольшого вступления в исполнении зурны, в котором содержится ладово-интонационное зерно всего произведения: это подчеркнутая пунктирным ритмом квинтовая интонация и противопоставление ладов Шур и Сегах, в которых будут изложены главная и побочная партии.

Несмотря на жанровую дифференциацию, две центральные темы Увертюры не противостоят друг другу, а, скорее, демонстрируют различные стороны единого образа. К примеру, главная партия, поддерживаемая типичными «ашыгскими» ритмами и кварто-квинтовыми аккордами струнных, носит героический характер: используемый здесь прием *pizzicato* воссоздает звучание саза и еще более усиливает впечатление. Применяя характерные для игры на сазе прихотливую смену акцентов, переменность метра (в результате чередования размеров 4/4 и 5/4 возникает своеобразный «хромоющий» метроритм), варьируя ритмический рисунок, усиливая все компоненты музыкального языка соответствующими оркестровыми красками, композитор придает музыкальному развитию особый темпоритм.

С появлением контрастного второго образа «декорации» меняются: освободившись от оков акцентированной ритмической организованности, музыкальная ткань «модулирует» в зону сонорных звучаний и алеаторики. Этот переход решен по-бартоковски: блестящее *glissando* изящно вуалирует границу между двумя «мирами». Начавшись на *fortissimo* высоко в 4-ой октаве, *glissando* скользит вниз, несколько раз меняя на своем пути тембровую

окраску, и затихает в нижнем регистре на тончайшем *pianissimo*. Благодаря такому приему создается замечательный сонорный эффект.

Алеаторика второго музыкального образа тщательно организована. В ее основе лежит тритоновая интонация, указывающая на древние архаические истоки музыки композитора. Эта интонация звучит особенно ярко на фоне гигантского кластера, образуемого расположенными по полутонам трезвучиями (кластер поручен деревянным духовым инструментам и охватывает диапазон свыше двух октав). Использование *glissando* между двумя соседними тонами и изощренной мелизматики создает удивительную звуковую ауру (микроромантика). Происходит и смена фактуры: она становится относительно прозрачной и полифоничной. В результате рождается впечатляющий контраст между волевой главной партией, к исполнению которой были привлечены могучие силы всего оркестра, и побочной.

Подводя итог своим наблюдениям, отмечу, что несмотря на всю оригинальность интонационного содержания увертюры, главными двигателями непрерывного развития и неугасающего напряжения в ней являются, в первую очередь, оркестровые средства, ритмическое своеобразие и вариативность. Достижение единства всех основных компонентов — интонационного, тембрового и ритмического — главная заслуга Дж. Кулиева. Композитор виртуозно чередует оркестровое *tutti* и «выступление» отдельных инструментальных групп, мастерски подключая блестящие возможности ударных инструментов в узловые моменты драматургического развития. В итоге рождается грандиозное музыкальное полотно, неизменно покоряющее слушателя своей энергией.

Отмечу, что к все более возрастающей функциональной активности ударных инструментов в музыке XX века Дж. Кулиев относится с большой осторожностью и выдвигает перед этой группой оркестра определенное требование, а именно — в высшей степени точное следование зафиксированным ритмическим формулам. Иначе, по мнению автора, судьба произведения может оказаться весьма проблематичной.

На примере увертюры можно уяснить, как важна роль ударных в общей драматургии произведения: в самом начале сочинения они предвзвешивают блестящее вступление зурны, затем усиливают кульминацию, а впоследствии, активно участвуя в резкой и неожиданной смене ритма, обостряют внутреннюю динамику развития¹⁵.

Слушая увертюру, ясно представляешь себе музыкальные пристрастия композитора: это, безусловно, азербайджанская классика, а также знаковые фигуры искусства XX века — Стравинский, Барток, Равель. В то же время, невозможно не отметить обширный кругозор Дж. Кулиева, его виртуозное владение современными композиционными средствами, которые лишь помогают ярче

выявить национальные особенности музыки, способствуют открытию новых для азербайджанского искусства образов.

Хотелось бы обратить внимание еще на один важный вопрос. В последующие годы Дж. Кулиев не раз обратится в своих произведениях к этническим музыкальным инструментам. Но они никогда не будут им *эксплуатироваться* или служить для создания своего рода *экзотики*, привлекающей определенную часть не очень взыскательной аудитории. Иными словами, автор не следует моде, не ищет легких путей для достижения успеха, бездумно пользуясь богатыми возможностями этнической музыки. Каждый раз, обращаясь к народному тембру, композитор, прежде всего, *решает определенные художественные задачи*. К тому же, Дж. Кулиев хорошо знаком с конструктивными особенностями национальных музыкальных инструментов, сам мастерски владеет всеми тонкостями игры на таре и сазе. Поэтому народный инструментарий привлекается им исключительно в целях усиления выразительности и обогащения звучания, помогая придать образам свежие оттенки и выявить в них новые неожиданные грани.

Следующее сочинение автора — **Соната для скрипки и саза** (1980) — также относится к числу самых ярких, знаковых образов современной музыки Азербайджана¹⁶. Появление сонаты в свое время вызвало целый ряд вопросов: почему именно саз и скрипка? Разве не логичнее было бы обратиться к обладающему большими выразительными возможностями и уже хорошо освоенному композиторами тару? Насколько убедительна ансамблевая комбинация саза и скрипки? Ведь смычковый инструмент не используется в ашыгской музыке. Сочетаются ли тембры этих двух инструментов? И, наконец, приводил в замешательство сам факт использования саза в таком, казалось бы, сугубо европейском жанре, как соната. Однако композитору удалось развеять все сомнения: в изначально задуманном как некий эксперимент произведении, вовлечен в единое звуковое пространство многих *несоответствий*, их сближение и даже, в некотором смысле, обобщение и обеспечение конечному художественному результату безоговорочный успех.

Создавая ансамбль из европейского смычкового хордофона (скрипка) и тюркского плекторного хордофона (саз), Дж. Кулиев сталкивается с необходимостью решения целого ряда непростых задач. Композитор объясняет свой замысел следующим образом: *«Моей главной целью было достижение гармонии между двумя отдаленными в географическом и культурно-историческом отношении инструментами на основе нахождения единой платформы — общности в музыкальном мышлении, эстетике. Тем самым, я стремился показать, что дистанция между Востоком и Западом не так уж велика»*.

Выбор саза Дж. Кулиев объясняет его более ранним, по сравнению с таром, происхождением (тар, по мнению автора, в каком-то смысле *«индустриализировался»*) и тем фактом, что именно саз в первую очередь ассоциируется с древней тюркской культурой, миром архаики. Кроме того, композитор преследовал еще одну немаловажную цель — привлечь общественное внимание к проблемам, связанным с преподаванием этого народного инструмента¹⁷.

Дж. Кулиев вовсе не стремится переиначить природу скрипки или саза, глубоко осознавая, что за каждым из них стоят богатые многовековые традиции. Автор ставит перед собой совершенно иную задачу — бережно сохраняя характерные опознавательные «знаки» инструментов, найти между ними точки соприкосновения, «общий язык» для возможности ведения диалога. Разница в типах звукоизвлечения участников этого струнного дуэта (саз — щипковый, а скрипка — смычковый инструмент), с одной стороны, усложняет поиск, а с другой — открывает перед композитором невиданные возможности для интересных с точки зрения сонорики творческих изысканий. Замечу, что на протяжении всего произведения инструменты почти всегда звучат одновременно. Причем, звонкий, серебристый голос саза, его краткие, отрывистые фразы удивительно гармонично сочетаются с плавной кантиленой скрипки. Иными словами, участники «диалога» оттеняют достоинства друг друга.

Безусловно, автору в некоторой степени пришлось смягчить тембровое различие между сазом и скрипкой. Так, скрипка по своему звучанию приближена к восточному смычковым инструментам — кяманче, гиджаку, смычковому танбуру, благодаря использованию, наряду с *glissando* и *pizzicato*, приема *«false flageolet»* (т.н. «ложный флажолет», извлекаемый прижатием струны с одновременным ведением смычка под углом у самой подставки). В эпизодах же, где саз лидирует, аккомпанирующая скрипка напоминает *балабан*: при движении смычка от грифа (*sul tasto*) к подставке (*sul ponticello*) протантовый звук приобретает окраску, схожую с тембром этого старинного народного духового инструмента.

Решение же вопроса сочетания темперированного и нетемперированного строев, избегания фальшивого звучания Дж. Кулиев видит в строгом недопущении перечня, т.е. одновременного звучания одноименных тонов у европейского и этнического инструментов.

Соната Дж. Кулиева представляет собой ярчайший образец композиции, выстраиваемой по *«индивидуальному проекту»* (Ю. Холопов). Выбор инструментов влияет и на форму произведения (двухчастный цикл, названия частей которого — *«Gəziştə»* (азерб.-опевание) и *«Dəyiştə»* (азерб.-спор, состязание) — заимствованы из ашыгского искусства), и на его музыкальный язык, начиная с

интонационного строя и заканчивая метрическими особенностями. К примеру, в «*Gəzişmə*», отказываясь от деления на такты, композитор опирается на ритм, рожденный свободным интонированием на основе нерегулярной метрики. Это свидетельствует о том, что автор, в данном случае, отталкивается от характерных качеств *модальной ритмики* музыкального фольклора Азербайджана¹⁸.

Что же касается самого названия произведения, то Дж. Кулиев, по всей видимости, исходил из этимологии термина «соната» (итал. *sonare* - звучать). Таким образом, данное название является вполне естественным и логичным с точки зрения особой сонаторной концепции сочинения, красочно-импрессионных свойств его музыкального языка.

Следует также отметить, что, в отличие от многих современных художников, Дж. Кулиев, избегает «причудливых» названий, заимствованных из иноязычной лексики, стремится реализовать свои идеи в рамках уже устоявшихся жанров. Композитор уверен в том, что и музыкальный язык, и форма могут подвергаться изменениям, но законы жанра должны быть соблюдены. По его мнению, называя произведение сонатой или симфонией, вовсе не обязательно строго следовать общепринятым правилам построения формы: достаточно и того, что сочинение выполняет соответствующие «художественные задачи»¹⁹.

Одно из лучших произведений композитора — **Струнный квартет №2 (1983)** — также написан в жанре, имеющем богатые традиции в европейской музыке²⁰.

Как известно, сочинение струнного квартета — своеобразной симфонии для четырех инструментов — входит в обязательную программу обучения студентов композиторского отделения. Работа над ним требует от учащегося определенного уровня профессионализма, воспитывает умение выражать свои мысли ясно, логично, в лаконичной форме. Так, свой первый квартет Дж. Кулиев написал еще в студенческие годы. По признанию автора, именно в этом произведении впервые проявились некоторые характерные черты его творческого стиля.

Обращаясь к жанру квартета во второй раз, Дж. Кулиев, по-видимому, решал совершенно иные художественные задачи. Действительно, сочинение стоит в стороне от привычных форм, сложившихся в классико-романтическую эпоху. Благодаря новому, национальному по характеру содержанию, композитор значительно меняет традиционную структуру, как бы ее «авторизирует».

Для реализации творческих идей Дж. Кулиевым вновь, как ранее в Сонате, избран двухчастный цикл. По мнению известного исследователя М. Арановского, подобное строение довольно редко встречается в сонатно-симфонических циклах 60-70-х годов прошлого столетия, и его применение, как правило, вызвано особым композиторским замыслом.

Образный строй частей квартета резко контрастен: первая часть воплощает безысходность, глубокую печаль и бесконечную тоску, вторая — чувство абсолютного счастья и оптимизма. Словно тяжелые личные — субъективные переживания автора противопоставляются объективной картине народной жизни, исполненной света и радости. Естественно, что для создания противоположных образов композитору понадобились контрастные художественные средства.

Жанровым прототипом первой части (*Moderato*), без сомнения, является мугам. Ее форма опирается на характерный для мугама принцип развертывания: «постепенное восхождение», сопровождаемое все более усиливающимся чувством скорби и печали, достижение кульминации и следующий за ней спуск — возвращение к основному тону — майе. Однако бесполезно искать в музыке I части, интонирующей в границах ладов Шуштар - Хумаюн, точное следование канонам соответствующих мугамов, «аккуратное» воссоздание их разделов, потому что интонационное содержание сочинения вырывает из гораздо более древних, «до-мугамных» идиом и архетипических оборотов. В стонущих фразах словно сосредоточена вся экспрессия народных плачей и причитаний.

Внимание автора полностью направлено на создание так называемого образа *пения* («*teğənni*»). Для этого им активно применяются выразительные средства, ранее считавшиеся «вспомогательными», а именно фактура, тембр и артикуляция, то есть «*параметр экспрессии*» (термин, предложенный В. Холоповой). К тому же, выполняющий роль «бурдона» основной тон, заиграв новыми красками благодаря приемам *sul tasto* и *sul ponticello* (эти приемы были задействованы уже в Сонате), придает фактуре, организованной по принципу петрофонии (неточная имитация или вариантное повторение ведущей темы в других партиях), густое сонорное звучание. Думаю, что именно для достижения подобных звуковых эффектов композитор и обратился к струнному составу. Ведь струнные инструменты, как отмечает С. Губайдулина, обладают целым океаном возможностей для передачи микротоновых звучаний и соответствующей экспрессии.

Становление формы в квартете происходит по принципу «*динамической статики*» (оксюморон Стравинского), когда внутренне напряженное течение событий развертывается в условиях медитативной драматургии, словно застывшего пространства и остановившегося времени. Ассоциации с пением («*teğənni*») как выражением глубокого человеческого горя во втором, центральном разделе I части рождаются благодаря неоднократно использованному *glissando* между двумя соседними тонами. Музыкальные фразы, движение которых прежде было ограничено рамками узкого диапазона, наконец покидают свое «убежище» и устремляются ввысь; этот фрагмент,

исполняемый, согласно авторскому указанию, «*sensibile*» (чувствительно, чувственно), звучит трепетно и нежно, создавая волнующий и в то же время внутренне тревожный образ. Перед кульминацией композитор впервые меняет фактуру и приводит все голоса к общему знаменателю — унисону, подчеркнутому чеканным ритмом. Чуть позже их сменяет полиритмический эпизод (такты 135-139) в стиле Стравинского: каждый из четырех голосов квартета «снабжается» самостоятельным ритмическим рисунком. В результате наступившая вослед данным фрагмента кульминация I части оказывает на слушателя еще более яркое и впечатляющее воздействие. К тому же здесь мы сталкиваемся с одним из принципов современного симфонизма, когда в условиях отсутствия контрастных драматургических сфер, благодаря особенностям композиционного решения, отчетливо ощущается внутренне напряженное драматическое действие [12, с. 172].

В связи с первой частью квартета хочу поделиться и следующим своим наблюдением. Слушая *Moderato*, возникает ощущение, что композитор писал эту музыку, не придерживаясь определенного размера. Но это ложное впечатление, так как музыкальный материал в действительности строго подчиняется размеру 4/4. Автор всего лишь избегает акцентировки первой доли такта. Поэтому и возникает иллюзия, будто музыка рождается спонтанно, а исполнители свободно импровизируют.

Те же самые ощущения не покидают нас и во второй части, хотя образный мир ее совершенно иной. Противопоставление «театра переживания» (I часть) «театру представления» (II часть) создает резкий контраст: мир субъективных эмоций сменяется красочной картиной народной жизни. Композитор пользуется здесь уже испытанной в Увертюре метроритмической переменностью (4/8, 5/8), а мастерски выполненное полиритмическое сочетание голосов ведет к тому, что рефрен (часть написана в форме рондо по схеме *ABA, CDA*), при каждом проведении получает новое, неожиданное обличье. В то же время, в эпизодах автор делает установку на игровую эстетику, с удивительной изобретательностью подражая звучанию ашыгской музыки. Позитивная энергия второй части, ее бодрая, жизнеутверждающая атмосфера нарушается только единжды, когда в конце эпизода («*C*») в музыкальное развитие вносятся образы *Moderato* («*D*»). Однако это печальное напоминание не способно нарушить общую радость, праздничную картину.

С тонким вкусом решен эпизод возвращения к главному образу: на фоне флажолетов виолончелей повторяющаяся звучит начальная тема, исполняемая второй скрипкой *sul ponticello*. В целом, композитор, пользуясь, кажется, всеми возможностями четырех струнных инструментов, создает необычайно богатую звуковую палитру. В некоторых

случаях ему даже удается имитировать голоса народных духовых инструментов, таких как ней и балабан (цифра 10; фразы, исполняемые виолончелью одновременно *con sordino* и *sul ponticello*).

К слову, будучи небезразличным к этническому инструментарию, Дж. Кулиев тем не менее считает воссоздание их своеобразного звучания посредством академических оркестровых инструментов — а здесь требуется избирательность, умение найти верное сочетание тембров — более привлекательной творческой задачей.

Мастерское соединение свободы изложения с драматургическими и структурными идеями, обеспечивающими непрерывное развитие материала, иными словами *импровизации* и *композиции* можно назвать истинным достижением Дж. Кулиева. Таким образом, здесь композитору удается решить сложную задачу создания *ансамблевой импровизации*, как и в более позднем квартете для деревянных духовых инструментов.

Художественные достоинства струнного квартета в полной мере раскрывают эстетическую концепцию автора, находящегося в постоянном поиске прекрасного в искусстве. Здесь было бы уместно вспомнить одну из знаковых фигур современной музыки, композитора Хельмута Лакенмана (*Helmut Lachenmann*), объясняющего красоту как процесс обязательного обновления. По мнению мэтра, если возникает некая комбинация звуков, дотоле не существовавшая, то она уже красива. Будучи далеки от мысли оспаривать данное утверждение, отметим, что «сотканые» Дж. Кулиевым музыкальные узоры привлекают не только свежестью и новизной, но и особой красотой, неизменно доставляющей слушателю эстетическое наслаждение.

Одно из самых любимых и часто исполняемых произведений композитора — фортепианный цикл «*Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах*» (1980) — по своим конструктивным особенностям напоминает дастях. Исполняемые на подготовленном роале (препарируются только крайние регистры) интерлюдии подобно рефрену повторяются несколько раз на протяжении всего цикла, выполняя функцию рянга (*rəng*). Интересно, что звучание фортепиано в них приближено к тембрам народных инструментов — струнного щипкового уда и ударной гоша-нагары.

В прелюдиях же представлен своего рода «конспект», точнее, квинтэссенция семи основных мугамов — Раст, Баяты-Шираз, Сегях, Шуштар, Чахаргах, Хумаюн и Шур. В этих фортепианных миниатюрах композитор отводит ведущую роль импровизационному началу, спрягает не связанные друг с другом мелодические линии, заостряет отдельные мугамные интонации. Но в то же время периодически возникающие в прелюдиях семантически значимые мугамные обороты, характерные опевания, типичные для народной исполнительской манеры виртуозных пассажи как

бы «оправдывают», обосновывают название цикла. В некоторых прелюдиях Дж. Кулиеву удается достичь удивительного стилистического синтеза. К примеру, в пьесе «Раст» мугам, пропущенный сквозь призму джазовой импровизационности, органично сливается с особенностями музыкального языка самого композитора.

Как уже отмечалось ранее, Дж. Кулиев намеренно избегает в своих сочинениях каких-либо заимствований и цитат. Однако в интерлюдии все же можно уловить интонации танца-песни халая (*halay*) «*Ya lo-lo, yar düymələri mərəcam*» [4, с.27], образный строй которой изменен почти до неузнаваемости. В начале цикла, желая усилить танцевальные особенности халая, композитор поддерживает тему характерной ритмоформулой:

♩ ♯ — — — — — 21

Во второй половине цикла ускоряется темп, вводится остигательный «стучащий» ритм (препарация крайних регистров рояля позволяет создать необходимый эффект): в результате этих незначительных изменений возникает несколько «демонический» образ. В целом, мобильный облик рефрена, его то расширяющийся, то сужающийся масштаб, а также темповое *accelerando* усиливают импровизационное начало и придают своеобразию общему драматургическому рельефу цикла.

Что же касается особенностей драматургии сочинения, длящегося всего 7-8 минут, то укажем на продуманные, логически выверенные связи - «арки» между отдельными прелюдиями. К примеру, пьесы I-VII (Раст — Шур), II-VI (Баяты-Шираз — Хумаюн), III-V (Сегях — Чахаргях) имеют образное и фактурное сходство. В соответствии с правилами драматургии в центре композиции оказывается лаконичная 4-я пьеса — Шуштар: звукоряд этого лада собран в «гроздь» — кластеры. Эта же пьеса условно делит композицию на две части.

Как видим, интересная структура сочинения зиждется на принципе зеркальной симметрии. Единство и законченность формы обеспечивает и наличие между прелюдиями общего тона (e). А открывающий и завершающий цикл выразительный штрих — имитирующий звук часов тон *gis* — привносит в сочинение некий элемент игры, намекает на «театральность» происходящего.

Исследователь Тарлан Сеидов, обобщая свои наблюдения о данном произведении, пишет: «Достаточно большой диапазон звучания, постоянная переборка мелодических линий из одной партии в другую, широкая интервалака придают эффект объемности, а непоследовательное, нетрадиционное использование звукоряда ладов приближает звучание прелюдий к додекафонной технике письма» [12, с.310]. Думаю, в отношении пьес Баяты-Шираз или Сегях было бы уместнее говорить о пуантилистической «разорванности» фактуры (плавность движения, характерная для мугама, здесь «отменена»), благодаря которой образ приобретает нетипичную для мугама экспрессию.

Сам композитор называет «Семь пьес» юмореской и объясняет свой замысел следующим образом: «*В действительности это сочинение представляет собой взгляд на мугам сквозь призму шутки, юмора*».

«Необычные», «мастерски соединяющие яркий колорит Востока с авангардом Запада» (такое мнение зарубежных слушателей) «мугамные пьесы» неоднократно звучали в Баку (исполнители — Теймур Шамсиев²², Рена Рзаева, Мурад Адыгезалзаде, Самир Мирзоев, Наргиз Алиярва), а также в Москве (исполнитель — Михаил Ермолаев-Коллонтай), Санта-Фе (на Фестивале камерной музыки, исполнитель — Алан Фейнберг/Alan Feinberg), Сиэтле (на Музыкальном фестивале, исполнитель — Андрей Соколов), Чикаго (на концерте, посвященном выдающимся представителям современного авангарда, исполнитель — Абрахам Штокман/Abraham Stokman). Менеджер чикагского концерта Лаура Кадд в своем письме, адресованном композитору, в частности, писала: «Ваше произведение, исключительно тепло встреченное аудиторией, хотя и не привычно для европейского слушателя, привлекло внимание прежде всего тем, что оно представляет собой *великолепный сплав восточного начала и западного авангарда*».

Сочинение Дж. Кулиева, анонимно отосланное Реной Рзаевой на конкурс «*Vienna Modern Masters*», было удостоено высшей награды и получило право быть записанным на CD в исполнении пианистки. Р.Рзаева включила также «Семь пьес» Дж. Кулиева в свой оригинальный проект под названием «Круг Кара Караева» (караевские прелюдии, выступающие в концерте в роли рефрена, чередовались с фортепианными опусами современных азербайджанских композиторов), который, по признанию самой пианистки, с большим успехом исполнялся во многих городах и был записан на диск в Вашингтоне. Замечу, что «Семь пьес» следовали в проекте после печальной *cis-moll* ной прелюдии Караева и, по мнению пианистки, должны были восприниматься слушателями как осуществление мечты Мастера о счастье²³.

Цикл «Семь пьес в мугамных ладах», бесспорно, одно из самых ярких и оригинальных сочинений азербайджанской фортепианной литературы, по сей день привлекает внимание пианистов многих стран, являясь подлинным украшением их репертуара.

Композитор не оставил без внимания и высшую форму инструментальной музыки — симфонию. В I том «Дивана» вошла его **Третья симфония** для большого симфонического оркестра²⁴.

Известно, что в 60-80-е годы XX века произошло основательное обновление канонической структуры этого жанра, безусловно, отразившееся и на симфонической музыке Азербайджана. В конце 70-х - начале 80-х годов данный процесс особенно активизировался благодаря творческим исканиям

таких композиторов, как Ариф Меликов, Агшин Ализаде, Мамед Кулиев, Фарадж Караев, Азер Дадашев, Рахила Гасанова.

Дж. Кулиев Гасанов свою Третью симфонию в 1981 году. По всей видимости, в тот период его не особенно интересовали вопросы структурного обновления, поскольку в своем произведении композитор обратился к уже давно устоявшейся трехчастной схеме, основанной на принципе *быстро-медленно-быстро*. По наблюдениям авторитетного эксперта в области симфонической музыки М. Арановского, причиной замены традиционной четырехчастности на трехчастность, то есть стремления к компактности цикла, является не немзыкальный фактор (имеется в виду наличие какой-либо концепции), а желание достичь единства художественного целого за счет имманентных законов мышления самого искусства. Причем в качестве модели в таких случаях выступает, как правило, типовая трехчастная форма. Отсюда проистекает темповое, фактурное, образное сходство крайних частей. Отсюда же, по мнению Арановского, «сжатие системы оппозиций до одной — *действие — созерцание*» [7, с.57]²⁵. Нельзя не упомянуть в этой связи и о влиянии Стравинского. Исследователи (например, М.Друскин) объясняют невероятную энергию и динамичность его музыки умением композитора добиться целостности структуры в рамках именно трех частей. Иными словами, динамика, пронизывающая музыку Стравинского в целом, отменяет необходимость участия в цикле скерцо в качестве самостоятельной части.

Приступая к рассмотрению Третьей симфонии Дж. Кулиева, следует помнить вышесказанное. В свое время исполнение этого сочинения вызвало оживленные дискуссии не только в Баку, но и за его пределами, а именно — на одном из авторитетных форумов бывшего СССР — Всесоюзном Пленуме Союза Композиторов, посвященном творчеству молодых (Казань, 1986). По мнению музыковеда С.Бирюкова, произведение сразу же привлекло слушателей «яркими контрастами, красочностью и гипертрофированной экспрессивной резкостью» [8, с.38].

На фоне «гигантского симфонического эксперимента» (М.Арановский) 70-80-х годов, опус Дж. Кулиева может показаться относительно «скромным» опусом. Тем не менее, это сочинение не остается в тени симфоний, созданных в русле художественных поисков своего времени, и, в отличие от многих новаторских образцов, по сей день не теряет своей привлекательности для слушателя.

Создается впечатление, что автор с увлеченностью и упорством неоприта заново открывает для себя грандиозные возможности оркестра: магия общения с этим чудесным «инструментом» приводит его в восторг и вызывает желание поделиться со слушателем своими открытиями.

Думаю, именно поэтому композитор направляет все свои усилия и внимание на «исследование» колористических ресурсов и выстраивание тембровой драматургии, оставив в стороне эксперименты в сфере музыкальной формы.

Каждая часть этого лаконичного трехчастного цикла имеет свое сугубо индивидуальное тембровое решение. Например, в самом начале II части мощь оркестра на время затихает, сменяясь камерными, прозрачными звучаниями, неожиданными тембровыми красками: на фоне *tremolo* разделенных на партии (*divisi*) струнных (*sul tasto*) звучит чарующе-волшебный голос вибратона. Эти «островки» *tremolo*, вспыхивающие и угасающие с определенной периодичностью, создают завораживающую и в то же время слегка тревожную атмосферу. Как и в большинстве трехчастных циклов условно-симметричного типа, средняя часть — *Lento* — служит альтернативой крайним частям. Неожиданно отстраняясь от общего светлого настроения, композитор стремительно ведет здесь музыкальное развитие к вершине напряженности. Эта напряженность достигается благодаря введению новых красок в прежде монохромную оркестровую палитру (особенно привлекает внимание несколько агрессивное вторжение во II части медных духовых инструментов, чей голос к тому времени был несколько «подзабыт»). В финале же захватывающие ритмы ударных возрождают в памяти древние обрядовые игрища и танцы.

Дж. Кулиев управляет оркестром с мастерством опытного режиссера: искусно чередует последовательность вступлений *tutti* и отдельных групп оркестра, сочетая плотность общего звучания с прозрачностью, камерностью высказываний отдельных групп, трактуя те или иные тембры, подобно персонажам драмы — выпукло и зримо, он добивается увлекательности своего оркестрового повествования.

Думаю, в этом произведении блестяще проявилась одна из основных тенденций современной музыки — *симбиоз симфонии с концертом*. Элементы концертности и ярко выраженной игровой эстетика сочинения позволяют рассматривать данную симфонию и сквозь призму театральности, получившей широкое распространение в музыке конца XX века.

Упомянем и своеобразный тематизм I части, написанной в классической сонатной форме с фугато вместо разработки и зеркальной репризой. Здесь удивительным образом сочетаются дух ранних сочинений Стравинского, энергичный синкопированный ритм, джазовые гармонии американских мюзиклов и мелос, характерный для древних форм национального фольклора. Однако эклектика, рожденная в результате такого неожиданного сплава, не вводит слушателя в замешательство, а наоборот, воспринимается естественно и производит яркое впечатление²⁶.

Элементы пентатоники, проскальзывающие в

интонациях главной темы, в свое время, на Пленуме Союза композиторов Азербайджана, посвященном творчеству молодых (1986), послужили поводом для упреков в адрес композитора. Дж. Кулиева обвиняли в выходе за пределы национальной ладовой системы. Сегодня эти упреки выглядят беспочвенными. Очевидно, что композиторы, обращаясь к архаичным пластам фольклора для создания образов, связанных с древней историей или обрядами, свободны в выборе ладовой основы своих произведений. Здесь же нелишне вспомнить, что еще много лет назад Узеир Гаджибейли говорил о зарождении основного лада ашыгов – лада Шур из пентатоники. По мысли композитора, учёного, «если у ладов, построенных в квартовой системе, сняты полутоны, то все они образуют пентатонику» [19, с.108].

Таким образом, Третья симфония Дж. Кулиева – еще одно свидетельство необыкновенно чуткого, тонкого слуха композитора, его музыкальной интуиции, еще одна интересная попытка на пути создания *тотальной музыки*.

На первый взгляд, может показаться странным, что в I том «Дивана», наряду с весомыми инструментальными сочинениями, демонстрирующими в полной мере стиль автора, вошла небольшая *хоровая миниатюра «Dönübdü»* (1982). Однако в этом произведении, написанном в том же временном отрезке, что и вышеупомянутые опусы, с не меньшей определенностью выражены лексемы «интонационного словаря» композитора, свойственные его творческой манере черты, — компактность, ясность формы, тонкость обращения с поэтическим словом и умение раскрыть в нем новые грани.

Здесь хотелось бы еще раз напомнить, что Дж. Кулиев стал известен широкой аудитории, прежде всего, как создатель песен, полюбившихся слушателям своей близостью к фольклору, естественной красотой и хрустальной прозрачностью музыкального языка. Вероятно, именно благодаря работе с поэтическим текстом и поиску музыкальных интонаций, наиболее точно выражающих его содержание, и сформировался своеобразный почерк композитора. Дж. Кулиев неоднократно отмечал в своих интервью, что слово является для него главной отправной точкой, и его задача состоит лишь в том, чтобы «*омузикалить слово*». Написанная для хора *a cappella* на стихотворение (стихотворная форма *гошма*) Ашыга Алескера миниатюра «Dönübdü» прекрасно иллюстрирует все вышесказанное²⁷.

Поэтические строки, близкие фольклору, выражены в народной же по духу музыке, покоряющей слушателя, как и сама поэзия Алескера, «*чудом простоты*». Изложенная в простой трехчастной форме, миниатюра проникнута внутренним светом и безмятежностью. В начале основная, словно напоенная весенними ароматами, обаятельная в своей безыскусности тема четырежды

проводится в различных хоровых партиях (дважды она звучит у сопрано, по одному разу у теноров и басов), поддерживаемая каждый раз имитационным сопровождением соседних голосов. Окончания музыкальных фраз, чутко следующих за рифмой, подчеркиваются цезурой – замедлением темпа, остановками (*fermata*).

Материал среднего раздела хора построен на ритмических вариантах основного мотива. Так, имитационное изложение заменяется «ритмическими унисонами» и озорными синкопами. Основная ладоинтонационная сфера «покидается» только однажды, когда поэт просит красавицу не забывать о своем обещании: стихотворная строка «*Inkar eylemə, sən ilqar veribsen*» («Не отрицай, ты слово дала») выделена сменной ладом Серях на Шур и усилением динамического оттенка (*forte*). В репризе же фактурное изложение имитирует звучание саза, создавая иллюзию, будто основная тема поддерживается инструментальным сопровождением.

Во вступительном слове к сборнику стихов Ашыга Алескера исследователь Ислам Алескер отмечает исключительный дар ашыга «создавать завораживающую поэзию из обычных слов, тех, что на устах у всех» [1, с.3]. Думаю, что Дж. Кулиеву удалось сотворить нечто подобное в музыке, то есть, искусно соединив в органичное целое хорошо знакомые интонации и ритмы, подарить нам удивительно свежее, выполненное с большим изяществом и вкусом хоровое сочинение. Остается только сожалеть, что эта миниатюра, в свое время сочиненная по заказу Хорового Общества Азербайджана, так и осталась «в одиночестве», не получив продолжения в виде, к примеру, полнометражного хорового цикла.

Итак, в первый том «Дивана» вошли произведения, написанные Дж. Кулиевым в ранний период творчества – в конце 70-х — первой половине 80-х годов минувшего столетия. Удивительная ясность и конкретность творческой цели, убедительное и последовательное претворение ее в произведениях, различных с точки зрения жанров и художественных идей, изумительная изобретательность позволяют говорить о сформировавшемся уже в те годы уникальном, неповторимом стиле азербайджанского композитора, который, несмотря на молодость, не нуждается в каком-либо снизодительном отношении. Не случайно Наталья Шантырь называет Дж. Кулиева наряду с такими композиторами, как Николай Корндорф, Василий Лобанов, Петерис Васкс, Йосиф Барданишвили, одним из самых значимых семидесятников бывшего советского музыкального пространства [19, с.31].

Произведения Дж. Кулиева прошли испытание временем. Их отличает новый, неординарный взгляд на национальную музыку сквозь призму современных средств выразительности, чуткое, бережное, я бы даже сказала, трепетное отношение к своим национальным корням, оригинальность и отточен-

ность художественного воплощения. Сочинения композитора и сегодня востребованы и актуальны. Они вызывают большой интерес, где бы ни звучали, покоряя самую разнообразную, разноязыкую слушательскую аудиторию.

Джаваншир Кулиев – один из самых интересных и знаковых представителей музыкального искусства Азербайджана, прочно утвердивший свое место в истории современной музыкальной культуры. Его

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Материал подготовлен на основе вступительной статьи к следующему изданию: Cavaneir Quliyev. Divan I. Üzeyir toplusu. Birinci cild. Bakı: Renessans-A, 2018. – s.19-35

²Традиция объединения поэтических произведений в Диван нашла отклик и в европейской литературе. Например, в диалоге с персидским поэтом Хафизом И.В.Гёте создает «Западно-восточный диван». Это название носит и оркестр, созданный Даниэлем Баренбоймом в содружестве с палестинским историком литературы, литературным и музыкальным критиком Эдвардом Саидом. Оркестр объединяет арабских и израильских музыкантов.

³Высказывание Малера звучит так: «Для меня написать симфонию – значит всеми средствами существующей музыкальной техники построить новый мир».

⁴Джаваншир Рагим оглу Кулиев (22.11.1950, город Шеки) – в 1974 году окончил композиторский факультет Азербайджанской государственной консерватории им.Уз.Гаджибейли по классу проф. Дж.Гаджиева. Долгие годы работал звукорежиссером Азгостелерадио. В 1990-93-х годах – художественный руководитель государственного объединения «Азкронцерт». В различные годы преподавал в БМА, АГУКИ, Национальной Консерватории. С 2005 года – профессор кафедры «Теория азербайджанской народной музыки» Национальной Консерватории. С 2006 года – профессор, а с 2018 года – декан факультета сценических искусств Ближневосточного (*Yakin Doru*) Университета Турецкой Республики Северного Кипра. Удостоен премии Ленинского комсомола Азербайджана (1982), звания «Заслуженный деятель искусств Азербайджана» (1992). Лауреат премий: им. генерала М. Асадова (1993), им. М. Шахрияра (1994), тюркско-исламского европейского союза (1995), «Хумай» (2000), «Золотой Дервиш» (2001), «Золотая Пери» (2015).

⁵Здесь и далее публикуются фрагменты наших бесед с Дж. Кулиевым. Отдельные высказывания композитора нашли отражение в книге «Мы – это ведь тоже часть мира...» [2, с.104-116].

⁶Это высказывание Дж. Кулиева перекликается с мыслью Фикрета Амирова об исключительной роли азербайджанского тара в формировании его как композитора.

⁷В одной из телевизионных передач Дж. Кулиев признается в том, что с юношеских лет с трепетом относился к тем, кто носил высокое, по его мнению, звание «композитор», полагая, что в сравнении с представителями других профессий, композиторы обладали особенными и «чрезвычайными» качествами.

опусы, представленные в двух томах «Дивана», надеюсь, будут интересны исследователям, занимающимся проблемами взаимодействия западного и восточного типов мышления, студентам высших музыкальных учебных заведений, нуждающимся в мастерских образцах искусства, а также тем представителям молодежи, кто избрал нелегкий путь сочинения музыки своей профессией.

(*продолжение следует*)

⁸В интервью, данном Э.Рестаньо, С.Губайдулина утверждает, что невозможно стать подлинным художником, не будучи свободным: «Чтобы был красивый звук у пианиста или скрипача, у него должны быть абсолютно свободными руки. Это – их дыхание. У художника должна быть свободной душа», – подчеркивает композитор [17, с.49].

⁹Композитор обратился к популярнейшему опусу – *Introduction et Rondo capriccioso* Сен-Санса.

¹⁰Зрителю фильма, как правило, потрясает купюлиевский оригинальный микс разных «музык». Один из посетителей сайта *classic-online.ru*, в частности, так описывает свои впечатления от услышанного: «Вашу комбинацию из «*Ave Maria*» и детского голоса, певшего что-то народное, до сих пор помню. Мороз по коже!» Это высказывание – лишнее свидетельство того, как композитору удалось найти простое, в то же время, эмоционально сильное решение художественной задачи.

¹¹Об этом композиторе более пространно рассуждает в своем интервью, которое публикуется во II томе «Дивана».

¹²Увертюра прозвучала в исполнении симфонического оркестра Азербайджанского Телевидения и Радио под управлением дирижера Рамиза Мелик-Асланова. В 1983 году сочинение исполнялось в городе Горьком (ныне – Нижний Новгород) на Фестивале советской музыки, состоявшемся в рамках выездного пленума Союза композиторов СССР и представляющей широкую панораму произведений молодых советских композиторов, а также 2002 году в Баку на фестивале «*SoNoR Tellar – Mədəniyyətərlər...Təmaslar...*» («SoNoR. Связи –Культуры... Контакты...»).

¹³Представляют интерес увертюры Ниязи (его концертная увертюра «В бою» – один из первых образцов этого жанра в Азербайджане), С.Гаджибекова, О.Зульфугарова («Ликуй, мой народ»), И. Гаджибекова.

¹⁴В 1983 году Дж. Кулиев вновь обратился к образу Тамерлана, написав музыку к телевизионной постановке драмы Гусейна Джавида «Хромой Тимур» (режиссер: Рамиз Гасаноглу).

¹⁵Об особенностях оркестрового воплощения Увертюры см.: [11]

¹⁶Соната впервые была исполнена в 1980 году в Таллинне на Пленуме правления Союза композиторов СССР. Исполнители — скрипач Баязид Ахундов (ему же посвящен данный опус) и Джаваншир Кулиев (саз). В 1983 году это сочинение прозвучало в г. Горьком на уже упомянутом Фестивале молодых советских композиторов в рамках выездного Пленума Союза

композиторов СССР, а в 1987 году оно было включено в концертную программу III Самаркандского международного симпозиума музыковедов. В 1992 году, пройдя через жесткий конкурс (авторитетное жюри отобрало из 648-ми (!) партитур, присланных из 43-х стран, чуть более 60-ти), Соната с большим успехом была исполнена в Варшаве в рамках программы Всемирных Дней Музыки (*World Music Days*), проводимых *ISCM*.

¹⁷ В рассматриваемый период исполнительство на сазе еще не преподавалось в музыкальных учебных заведениях. Композитор даже опубликовал в печати статью, где остро поставил данную проблему.

¹⁸ О термине «модальная ритмика» см. [14].

¹⁹ Этой проблемы мы касаемся и при рассмотрении симфонии «Дастан».

²⁰ Впервые сочинение прозвучало в исполнении струнного квартета в составе: Азад Алиев (первая скрипка), Уран Сеидов (вторая скрипка), Тофик Аббасов (альт), Эльдар Искендеров (виолончель).

²¹ И.Абэзгауз называет эту ритмическую фигуру, известную в народе, как «уч бадам, бир гоз», *азербайджанской пятистоловой ритмоформулой* [6, с.37].

²² Произведение посвящено его первому исполнителю - пианисту Теймуру Шамсиеву.

²³ В 2015 году Р.Рзаева выпустила альбом под названием «*Metamodern geometry: classical and new piano music juxtaposed*». Во втором компакт-диске этого альбома наряду с сочинениями И.Альбениса,

Р.Щедрина, А.Ализаде, И.Гаджибекова, представлена и ранняя соната (1972) Дж. Кулиева.

²⁴ Симфония записана на компакт-диск в исполнении симфонического оркестра Азербайджанского Телевидения и Радио под управлением дирижера Рамиза Мелик-Асланова.

²⁵ По мнению Арановского, в основе четырех частей симфонии лежит стремление отобразить концепцию Человека, разные ипостаси его бытия: действие, созерцание, игру. Финал воплощает образ человека общественного. Для реализации жанра необходимо воплотить в музыке ядро данной концепции - оппозицию «действие и созерцание» [7, с.24-25].

²⁶ Музыковед Дж.Селимханов обнаруживает в изначально тюркских интонациях музыки Дж.Кулиева неожиданные связи с музыкальной культурой других народов мира. «Возможно, что здесь (в Третьей симфонии — *З.А.-Д.*) вы уповите следы этнической музыки индейцев, шотландцев, жителей Тибета и некоторых других народов» [5, с.141].

²⁷ Стихотворение выдержано в форме *гошма* – древнейшей форме азербайджанского силлабического стихосложения (одиннадцатисложник). Содержимое данных стихов является описанием мук ашыга, вызванных изменчивостью в настроении его красавицы-возлюбленной. Поэт обыгрывает многозначный глагол «*dönübdü*» (слово «*dönməYk*» (азерб.) переводится как измениться, перемениться, превратиться, отвернуться от кого-то, отвергнуть кого-либо).

ЛИТЕРАТУРА

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 V.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəfə. Bakı: 1966
5. Selimxanov C.T. Cavanşir Quliyev // Musiqi dünyası, 1999, №1
6. Abəzgauz İ.V. Opera «Kerogly» Uzeira Gadjibekova. O xudojественных 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 общия // 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. Халыкзاده Ф.Х. Модальная ритмика старинного азербайджанского фольклора (к вопросу о постановке проблемы) // Harmony, 2002, №1 <http://harmonymusiqidunya.az/rus/archivereader.asp?s=4071&xtid=27>
15. Холлопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // "Musiqi dünyası", 2003, № 3-4
16. Холлопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000
17. Холлопова 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

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

Kimə bənzərsən ey sən, məhpeykər
Kim ələm bəndü- zindan oldu sənsiz.

Əgər I hissədə hər cümləyə beytin yalnız 1 misrası uyğun gəlirdisə, artıq orta hissədə melodik xətdə yüksəlişlə əlaqədar bəstəkar bir cümləyə bütövlükdə bir beyti daxil edib. Və bu yüksəliş II cümlədə inkişafın zirvəsinə - kulminasiyaya gətirib çıxarıb.

Gözüm yaşı cahanı tutdu, ey can,
Görən aydır ki, tufan oldu sənsiz.

Burada onu da qeyd etmək lazımdır ki, əsl kulminasiya fortepiano partiyasındakı ff - da təcridən genişlənən akkordlar deyil, leyntintonasiya ilə p -da verilən "Nəsimi" intonasiasıdır. Bu - C.Abbasovun musiqisində ziddiyyətin özünəməxsus dramaturji üsuludur. Bu üsulla bəstəkar dinləyicinin diqqətini Haqqın aşiq və divanəsi, ilahi həqiqəti anlayan Nəsimi fəlsəfinə kökləyir.

Nəsimi, quluna qıl çarə, dərman
Ki, canlı gəldi, bican oldu sənsiz.

Vokal partiyasının sonunda "sənsiz" ifadəsinin qlissando ilə verilməsi koloritli effekt, səsin ifa imkanlarını nümayiş etdirmək deyil, titrəyiş iztirabı, dərdi əks etdirmək məqsədi daşıyır. Sonda nona leyntintervalının bütöv notlarla liqalı şəkildə uzanması və vokal partiyada "sənsiz" intonasiası ürayin fəaliyyətinin "sənsizliyə" dözməyərkə dayandığını göstərir. Burada "sənsizlik" çoxqun ehtiraslı emosiyalarla deyil, sakit faciə anlamında qəbul olunur.

"Rəvamıdır, həbib" qəzəli 7 beytdən ibarət olsa da, bəstəkar yalnız 5 beytdən istifadə etmişdir. Reprizalı sadə 2 hissəli formada bəstəkar Azərbaycan muğamlarına, xüsusilə "Çahargah" ladinin intonasiasılarına istinad edərək qəzəlin bədi qüdrətini özünəməxsus, fərqli tərzdə şərh edir. Əsərin əvvəlində fortepiano partiyasında nona intervalı ilə bağlı leyntintonasiya 1-ci xanədə f, 2-ci xanədə p ilə verilərək bədi təzad yaradır. Bunu fəlsəfi baxışdan həyat və ölüm, zülmət və ilahi nurun qarşıdurması kimi qəbul etmək olar. Birinci romansda olduğu kimi burada da xanə ölçüsünün dəyişkənliyi müəllifin şəxsi duyğularını, fəlsəfi düşüncələrini ifadə edir. "Könlüm pərişan..." romansına nisbətən "Rəvamıdır, həbib" romansında ritmik şəkil bir qədər mürəkkəbləşmişdir. Daha kəskin intonasiası, ölçü dəyişkənliyi, xətlərin qırıqlığı ifa zamanı mürəkkəblilik təəssüratı oyatsa da, əksinə, ifanın rahatlığı, hissələrin çatdırılması üçün daha geniş sərbəstliyə yol açır.

Qəzəl-romansın hər iki hissəsi 1-ci cümləsi 4, 2-ci cümləsi 3 xanədən ibarət qeyri-kvadrat quruluşlu periodda yazılmışdır.

Rəvamıdır, rəvamıdır, həbib,
Ki, oda yandıran mən qəribi?

Üçtonlu dissonans səslənmə ilə başlayan vokal partiyasının 3-cü xanəsində "Çahargah" ladinin intonasiası eşidilir. Ümumiyyətlə, bu romansda nona leyntintonasiyası ilə yanaşı "Çahargah" ladinin

kadensiyasını əmələ gətirən 4 səsdən "a-b-cis-d" ibarət leytmotiv bütün əsər boyu müxtəlif kombinasiyalarda səslənir.

Bu kombinasiyaların mürəkkəb ritmik şəkildə fortepiano partiyası ilə vəhdəti parlaq dissonans səsləndirən uyğunluqları yaradaraq, dinləyicini qeyri-real, siri məkana yönəldir. Cümlələr arasında həm fortepiano partiyası, həm də vokal partiyada pauzalar diqqəti cəlb edir. Müasir musiqidə pauza susma zamanı deyil, daxili səslənmə kimi də qəbul olunur. Həyəcan, düşüncə anında emosional durum dinləyiciyə pauza vasitəsilə də çatdırıla bilər.

Məni bu dərdi-əşqə sən buraxdın,
Yenə sənənsən bu dərdimin təbibini.

2-ci cümlədə şairin dərdinin təbibinə müraciəti zamanı melodiya 2-ci oktavanın "g" səsinə kimi yüksəliş müşahidə olunur və bu səsləndirmə fortepiano partiyasında yığılan ritm fonunda II hissəyə giriş verilir.

Canımdan kəmişəm, dilbər, ümid,
Vəli səndən kəsə bilməm rəqibi.

Ümidsizliklə bağlı kədərli hissələrin ifadəsində müşayətin layları xatırladan yığılan ritmi maraqlı ünsiyyət yaradır. Xromatik elementlərlə melodiyanın aşağı istiqamətli hərəkətindən sonra yenidən "Çahargah" ladi intonasiası üzərində leytmotiv səslənir. Burada punktir ritm, sinkopa, triolardan ibarət mürəkkəb, kəskin poliritmika müşahidə olunur.

Yazar kirkplərin, nəsrün-minəllah,
Oxur dodaqlann, fəthən qəribi.

"Allah" kəlməsindən sonra qlissando ilə səsin titrəyişi uca tannın yardımı ilə fəthin yaxın olduğunu əks etdirir. Ümumiyyətlə, "Nəsrün minəllahi və fəthün qərib" cümləsi "Kun fəyəkun" adlı istək namazında ikinci rükətdə "həmd" surəsindən sonra yüz dəfə deyilir. Mənası "Allahın yardımı ilə fəth yaxındır" deməkdir. "Fəthən qəribi" intonasiası ilə vokal partiyada kulminasiya zirvəsi fəth olunur. Bunda sonra fortepiano partiyasına yeni, 3-cü sətr əlavə olunaraq yeni mövzu-fraza səslənir. Burada bəstəkar polifonik üsuldən istifadə edərək bir-biri ilə sekunda məsafəsi ilə fərqlənən mövzunu dönan kontrapun şəkildə verir. Bas ilə sopranonun əks hərəkəti zamanı orta səslər sərbəst buraxılır. Onun funksiyası hər frazanın, sonradan təcridən qısalan hər motivin ardınca "Çahargah" ladi intonasiası üzərində leytmotiv səsləndirməkdir. İnadla səslənən mövzu-fraza, sonradan təcridən qüvvəsini itirərək qısalıb mövzu motivə çevrilsə də, öz ümidini itirmir və aşağı səslərdə aramsız hərəkət gərgin həyəcan atmosferi yaradaraq tematizmin ən yüksək konsentrasiyası məqamına çatdırır. Və bu məqam fermatoda "asılıb qalır". Bu məqam həqiqət anıdır.

Nəsiminin bu xublar firqətindən
Cəfavü dərd imiş ancaq nəsibi.

Tamamlayıcı hissədə həm I, həm də II hissədən elementlər, eyni zamanda leytmotiv səslənir. Nona

leyntintervalı əvvəldən sonacən dərd, iztirabı əks etdirərək sonsuzluğa aparır. Bu nəticə qərçivəyə alınma effekti yaradır. Belə bir təəssürat yaranır ki, bu leyntinterval əvvəldən bu xülasəni hazırlayımış. Qəzəl-romansın sonunda "Nəsimi" sözünün səsləndirilməsi olmasın, pıçiltı ilə aşağı istiqamətli qlissando ilə verilməsi əbədiyyətə aparır.

Kainatın yaradıldığı andan davam edib gələn sonsuz hikmət və sirin, söz-sənət irsinin tək və sonsuz bir

ƏDƏBİYYAT

1. İ.Nəsimi - 650. Metodik vəsait. Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2019
2. Dadaşova N. Cəlal Abbasov. Bakı, Şərq-Qərb, 2014, 31 s.
3. Мазель Л.А. Стрoение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1986, 528 с.
4. Əfəndiyeva İ. Uğurlu sənətin aşiqi. "Vışka" qəzeti, 19 may, 2017
5. Гафарова З. Искусство навсегда! Газета «Каспий», 19 апреля, 2018

qüdrətin əsəri oduğunu dərk etdikdən sonra belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, tanı insan ruhunu əbədiyyət üçün xələq edib. İnsan üzərindəki hikməti, ilahi həqiqəti anlayan Nəsimi Haqqın aşiq və divanəsinə çevrilmiş, onun fəlsəfi lirizminin təsirilə C.Abbasovun yazdığı musiqi şairin ölməz ruhuna olan mənəvi borcunun və sədaqətinin parlaq təzahürüdür.

6. Кулиева С. Музыка свыше, или откровение композитора. Газета «Каспий», 11 мая, 2016.
7. Дадашева Э. Музыка, повествующая о мире. Газета «Каспий», 21 сентября, 2016.
8. Байрамова Л. Мир глазами композитора. Газета «Каспий», 29 декабря, 2017.

Воплощение идей Насими о божественной любви в музыке Джалала Аббасова

В представленной статье рассматриваются индивидуальные особенности формы и образов гезел-романсов одного из ярких представителей современной азербайджанской композиторской школы, заслуженного деятеля искусств Азербайджана Джалала Ашраф оглы Аббасова. Философские взгляды, сложные метро-ритмические особенности, богатые гармонии, оригинальные принципы лейтмотивации, полиритмика, внимание к глубинным пластам национального искусства – все это получает качественно новое осмысление в творчестве Дж. Аббасова.

Ключевые слова: Джалал Аббасов, композиторская школа, мелодико-гармонический язык, произведение.

Impersonation the divine love ideas of the Nasimi in the Jalal Abbasov's music

The article investigates the form and character of two gazelle-romances by Nasimi of one of the prominent representatives of the modern Azerbaijani composition school, honored art worker - Jalal Ashraf oglu Abbasov. Philosophical views reflected in the romances, complex metric lines, rich harmonies, an interesting principle of leitmotivation, polyrhythmics, deep respect for the roots of national music - all these features that make up the distinctive personal feature of the music of Jalal Abbasov are reflected in this article.

Keywords: Jalal Abbasov, Nasimi, gazelles.

MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ AUDIO İNSTALYASIYA NÜMUNƏSİ

Sara TİMUROVA

Bu məqalədə gənc Azərbaycan bəstəkarı Türker Qasımzadənin audio instalyasiya əsəri olan "Abşeron, illüziyalar" kompozisiyasının təhlili təqdim edilmişdir. Burada ilk növbədə audio instalyasiya janrının tarixi haqqında məlumat verilir. Eyni zamanda "Abşeron, illüziyalar" əsərinin təhlilində istifadə olunmuş set (sıra) nəzəriyyəsi izah edilir.

Məqalədə T. Qasımzadənin ümumi yaradıcılığına həsr olunmuş bölmə də özünə yer almışdır. Həmçinin əsərin səs materialını təşkil edən "Drops" kompozisiyasının təhlili verilmişdir. "Abşeron, illüziyalar" əsərinin geniş təhlili zamanı qranulyar sintez, Max/Msp proqramı, 4D səs kimi mövzulara da toxunulur.

Açar sözlər: müasir musiqi, Türker Qasımzadə, audio instalyasiya, set nəzəriyyəsi, Max Neuhaus, Allen Forte

Azərbaycan klassik musiqisi ilk gündən bir qayda olaraq sürətlə və iri addımlarla irəliləyərək, bu gün də dünyanın müasir musiqisində baş verən yenilikləri mənimsəməkdə davam edir. Artıq bir çox yeni musiqi istiqamətləri, yazı texnikaları və janrları bizə gənc bəstəkarların qələmi sayəsində doğma ruhda çatdırılır. Belə ki, audio instalyasiya janrının Azərbaycan musiqi tarixinə salınması Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev kimi bəstəkarların yolunun uğurlu davamı faktı kimi qeyd oluna bilər.

Musiqi sənətində instalyasiya termini XX əsr boyu müxtəlif variantlarda işlənmişdir: səs sənəti (sound art), səs instalyasiyası (sound installation), audio instalyasiya (audio installation), səs sənəti instalyasiyası (sound-art installation). Lakin daha çox qəbul olunmuş fikir ondan ibarətdir ki, sound installation (və ya audio installation) "sound art" ("səs sənəti") tərkibinə daxil olan ən geniş yayılmış növüdür. "Londonda Hayward Gallery və Nyu York şəhərindəki Whitney Amerika İncəsənəti Muzeyi kimi nüfuzlu vizual sənət müəssisələrindəki sərgilər səsə bağlı fəaliyyət növlərinin rəngarəng işveç masasını özündə birləşdirən, hazırda "səs sənəti" kimi ümumi qəbul olunmuş ifadənin mediya əhatəsini genişləndirməyə və cəmiyyətdə tanınmasına kömək edərək, janr formalaşması prosesi"nin sürətlənməsində başlıca rol oynamışdır.¹

"Səs instalyasiyası musiqili və vizual sənətləri zaman və məkan vasitəsilə birləşdirir"².

Belə kompozisiyalar dinləyicilər üçün çox maraqlı təcrübədir. Burada musiqi, heykəltəraşlıq, memarlıq, video və foto sənəti, radionun elementləri cəmləşir. Audio instalyasiyalarda səs aspektləri məkanın fiziki xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq həm gözə, həm də qulağa təsir edir. Səs məkana yüksəklik, en və dərinlik boyu yayılarkən insanda

ona toxunuş hissiyatı əmələ gəlir. Səs instalyasiyasında əsas ölçü zamandır və zaman instalyasiyaların ən güclü tərəfidir. Çünki məhz zaman incəsənətin bütün sahələri arasındakı sərhədləri pozur.

Musiqi tarixinin ilk səs instalyasiya nümunəsi kimi Amerika musiqiçisi Max Neuhaus'un (Maks Noyhaus, 1939-2009) "Drive in Music" (və ya "Drive-in Music") kompozisiyasını qələmə vermək ümumi qəbul olunmuş fikirdir. "Max Neuhaus "Drive-in Music" ilə 1967-68-ci illərdə ictimai məkan üçün tonal cəhətdən mürəkkəb, lakin yoldan keçənləri dinləməyə məcbur etməyən "musiqi" ideyasını inkişaf etdirən ilk musiqiçi olmuşdur." Neuhaus Nyu York ştatının Buffalo şəhərində Lonkolin Parkvey küçəsində 600 metr boyunca ağaclarla müxtəlif istiqamətlərə yönələn 20 ədəd radioötürücü quraşdırmışdır. Ötürücülər 7 səs zonası əmələ gətirərək, ətrafdakı hərəkətlərə görə müxtəlif səslər yaradırdı. Avtomobil ilə gedən insanlar sürətdən, hava şəraitindən və s. amillərdən asılı olaraq fərqli səslər eşidirdi. Neuhaus isə öz növbəsində bu səsləri tonal musiqi kompozisiyalarında təsadüfi küylərin kontrapunktu üçün istifadə edirdi.

Məqalədə istifadə etdiyimiz təhlil metodundan da söz açmaq məqsəduyğun olar. XX əsrin II yarısından etibarən Amerikanın musiqi nəzəriyyəsi tamamilə fərdi yol tutaraq riyazi metodlara üstünlük verməyə başladı. Bu dövrdə bir sıra tədqiqatçıların 12-tonlu kompozisiyası və bütünlükdə atonal⁴ musiqinin təhlili üçün ən çox istifadə etdiyi konsepsiyanın müəllifi isə bəstəkar Milton Babbitt (Milton Bebbitt, 1916-2011) oldu. 60-cı illərdə Amerika nəzəriyyəçisi və musiqişünası Allan Forte (Allan Fort, 1926-2014) Babbittin konsepsiyası əsasında sərbəst atonal və yeni dövr musiqisinin təhlili üçün set⁵ nəzəriyyəsinin əsasını qoyur. Bu nəzəriyyə musiqi

-obyektlərinin təbəqələşməsi anlamını və onların münasibətlərinin təsvirini təmin edir. Oktava ekvivalentliyi prinsiplərini rəhbər tutaraq, Forte səs hansı oktavada verilməsindən asılı olmayaraq, onun eyni səs yüksəkliyi sinfinə (pitch class) daxil olduğunu izah edir. Yəni Forte'a görə ümumilikdə cəmi 12 səs yüksəkliyi sinfi mövcuddur.

Musiqi sıraları səs yüksəkliyi siniflərini (pitch-class set) bildiren rəqəmlərdən ibarət olur. Əsərin fakturasından müxtəlif səs sıraları çıxarılır və onların məhz set nəzəriyyəsinə uyğun təhlilə yararlı olması üçün mümkün olan ən sıx formaya salınır. Sıx formanı yaratmağın yolu sıraya daxil olan səs yüksəkliklərinin ən yaxın münasibətə permutasiyası, yəni sıranın tonlarının yer dəyişməsidir. Sıranın sıx formasının vəziyyətinə prima forması (prime form) deyilir. Prima formasını göstərmək üçün sağdan sola səslər arasındakı intervallar rəqəmlərlə göstərilir (integer notation) və vergül və ya boşluq ilə bir-birindən ayrılır. Bu zaman ilk səs "0" rəqəmi ilə qeyd edilir, ardınca isə hər yarım ton 1 rəqəmi ilə təmsil olunur. Məsələn: kiçik tersiya - 3, böyük septima - 11 və s.

Set nəzəriyyəsi əsasında kompozisiya təhlilinin alqoritmi belədir: 1) seqmentasiya vasitəsilə sıraları təyin etmək; 2) sıralar arasında oxşar və fərqli cəhətləri tapmaq; 3) sıraların sistemləşdirilməsi nəticəsində ümumi strukturu təyin etmək.

Sıraları hər hansı bir məntiqi seqmentasiya ilə düzmək mümkün olmadıqda, süni seqmentasiyadan - yeni imbrikasiyadan istifadə olunur.

Azərbaycanda akademik elektron musiqi sahəsinin ilk və hələlik yeganə audio instalyasiya nümunəsi dövrümüzün ən istedadlı gənc bəstəkarlarından biri Türker Qasımzadənin "Abşeron, illüziyalar" əsəridir.

Akustik və elektron musiqi müəllifi kimi onun 2004-cü ildən bu günə kimi yazdığı solo alət, ansambl, vokal və orkestr üçün əsərlərində T. Qasımzadənin üslubunun və yazı texnikasının necə təkmilləşdiyini aydın görmək olar.

Bakı Musiqi Akademiyasını bitirdikdən sonra T. Qasımzadə 2009-cu ildə Nyu-Yorkun Manhattan Musiqi Məktəbinin bəstəkarlıq ixtisası üzrə magistr pilləsinə, 2014-cü ildə Sinsinnati Universitetinin Musiqi Konservatoriyasında bəstəkarlıq sinfi üzrə doktorluq pilləsinə qəbul olunur. Məhz Amerikada təhsil aldığı dövrdə bəstəkar elektroakustik musiqi sahəsinə xüsusi maraq göstərməyə başlayır.

2009-2011-ci illərdə elektron əsərlərdən fiksə olunmuş media və stereo üçün "Nömrə 2", eləcə də qıraətçi və canlı elektronika üçün "İki dəfə bir poema" əsərlərini bəstələyir.

2011-2014-cü illərdə Sinsinnatidə doktorluq dərəcəsi üçün təhsil aldığı müddətdə solo marimba və "tape" (kaset) üçün "Daha bir qeyri-adekvat

hədiyyə", solo violon və canlı elektronika (live electronics) üçün "In absentia"; fiksə olunmuş media və 8 kanal üçün "Abşeron, illüziyalar", soprano və canlı elektronika üçün "Almut Kühne üçün" əsərlərini yazır. "Almut Kühne üçün" əsəri Azərbaycan musiqisində canlı elektronika janrının ilk əhəmiyyətli nümunəsi sayıla bilər.

2014-2015-ci illərə aid əsərlər arasında hazırlanmış səntur, perkussiya, fiksə olunmuş media üçün "19 kövrək konstruksiya", violon, piano, fiksə olunmuş media üçün "Foto(,)sintez" qeyd olunmalıdır.

Bütün yaradıcılığı boyu Türker Qasımzadə musiqidə müasir Abşeronun səs təsvirini verməyə çalışır. Bu baxımdan Sinsinnatidə doktorluq dərəcəsi üçün təhsil aldığı müddətdə fiksə olunmuş səs yazısı⁶ və 8 kanal üçün "Abşeron, illüziyalar" əsəri (2013) xüsusilə əhəmiyyət kəsb edir. Əsərin premyerası 19 noyabr, 2013-cü il tarixində Sinsinnati Universitetinin Cohen Family Teatrında keçirilən "Sonic Explorations" adlı elektron musiqi konsertində baş tutmuşdur. Sonradan bu əsər Nyu-York, Norveç və Bolqarıstanda da səslənmişdir.

"Abşeron" sözü öz etimologiyasına görə "duzlu su məkanı" mənasını daşıyır. Təsədüfi deyil ki, əsərin səs materialı "Drops", yəni "Damcılar" əsəridir. Qəribədir ki, "Abşeron, illüziyalar" əsərini dinlədikdə səslərin kompüter proqramı vasitəsilə yaradılmasına baxmayaraq, hər gün eşitdiyimiz və ya yaddaşımızda kiçik parçaları kimi ilişib qalmış səslər və vizual görüntülər təsəvvürümüzə canlanır. Görünür əsərin adındakı illüziyalar sözü məhz buna işarə edir.

"Drops" 2011-ci il aprelin 30-da Coleha Freedom Ensemble tərəfindən, "Constellations: Music of Turker Gasimzade and Drake Andersen" konsertində Nyu Yorkun İlk Presbiterian Kilsəsində ifa olunmuşdur. "Drops" vokal (soprano, mezzo soprano), fleyta, elektrik gitara, oyuncaq piano və kontrabas üçün yazılmışdır.

"Drops"un əsasını kiçik və uzun səslərin ardıcılığı təşkil edir.

Drops

for Cochise Freedom Ensemble

Əsər 3 hissəli formadadır - A, B, A. Notdan görüldüyü kimi, açarlar qoyulmayıb. Bu cür yazı metodu səslərin qeyri-dəqiq fikse olunmasından xəbər verir. Yəni hər alet öz partiyasını ifa edərkən göstərilmiş registr daxilində istədiyi səsə toxuna bilər. T.Qasımladən sözünə görə, məşhur Amerika bəstəkar Morton Feldmanın (1926-1987) ilkin dövr əsərlərində fikse edilməmiş səslərin özünəməxsus not yazısı "Drops"un müəllifinə təsir etmişdir.

Biz əsəri violin açarına salmaqla set nəzəriyyəsi əsasında onu təhlil etməyə cəhd etdik. Biz imbrikasiya-ya müraciət edərək, "Drops"u sətirlərə bölərək onları prima formasını göstərək:

I hissə:

- 1) 0, 1, 3
- 2) 0, 2, 4, 7
- 3) 0, 2, 5

II hissə:

- 1) 0, 2, 4, 5, 7, 10
- 2) 0, 2, 4, 5, 7
- 3) 0, 2
- 4) 0, 1, 3, 6

III hissə:

- 1) 0, 2, 5
- 2) 0, 2, 4, 7
- 3) 0, 1, 3

Artıq aydın görünür ki, birinci hissənin ilk sətri sonuncu hissənin son sətri ilə eynidir. Habelə orta hissənin də son sətri ilk sətirdən əmələ gəlir. Ümumiyyətlə 3-cü hissədə 1-ci hissədəki sıralar əks istiqamətdə təkrarlandığından o, gözgünlü repriz adlana bilər. Birinci hissənin ikinci sətri bütün əsəri bağlayan sıradır, çünki məhz 0, 2, 4, 7 prima forması reprizdən əlavə 2-ci hissədə bir neçə dəfə təkrarlanır.

Əsərin qızıl kəsiyi 3'12-ci saniyəyə düşür. Bu parçaya qədər əsərin dramaturgiyasında kulminasiyaya doğru hərəkət izləndiyi halda, məhz qızıl kəsikdən sonra sakitlik çökür. Sanki əsərin ağır yükü birdən-birə çiyinlərdən atılır və ardınca fleytanın ifasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edən böyük seksta intervalı verilir. İrəli qaçaraq qeyd edək ki, məhz bu interval "Abşeron, illüziyalar" kompozisiyasında ən çox eşidilən intonasiyadır.

"Abşeron, illüziyalar" bütöv bir səs yazısıdır. Bəstəkar bu əsəri Max/MSP⁷ proqramında sıfırdan yaratmışdır. Bunu "patch"lar (qurğular) vasitəsilə etmək olur ki, "patch" düzəltmək də birbaşa təxəyyülə bağlı olan məsələdir. Həmin patchlar müəllif üçün aletə çevrilir və müxtəlif filtrlərdən keçirilir. Bu kompozisiyanın tərkibində 50 səs bloku mövcuddur, yəni bütöv yazı 50 hissəyə parçalanmışdır. Həmin 50 səs blokundan Max/MSP, RTcmix, Logic, Audacity kompüter proqramları vasitəsilə üç kateqoriyalı səs çıxarılmışdır. Beləliklə də 50 səs bloku ilə 3 növ səs kateqoriyasının hasil 150 səs blokuna bərabər olur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Max/Msp proqramının yaratıcılarından biri Sinsinnati Universitetində Qasımladəyə dərs demiş professor Mara Helmutdur.

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, "Abşeron, illüziyalar" əsərinin səs materialı "Drops" kompozisiyasıdır. Yəni bəstəkarın özünün düzəltdiyi səslərlə yanaşı, əsər boyu "Drops"un tembrləri, vokal, fleyta, elektrik gitara, oyuncaq piano və kontrabas səslərini də eşitmək mümkündür. "Drops"un bu materialı da kompüter proqramları vasitəsilə filtrlərdən keçirilərək elektron səslərə qatılır.

Əsər haqqında təqdimatında bəstəkar özü belə bir sxem verir:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
Kanalların sayı	5	5	6	2	3	4	7	6	2	6	5	6	8	7	5	4	5	8	6	
Kanalların nömrəsi	1 4 5 7 8	1 2 3 4 5	4 8 2 1 7	4 1 6	4 8 8 2	3 1 2 2	8 1 2 1 4 3	7 5 2 1 4 3	2 7	5 3 7 4 6 2	8 2 3 1 4 5	6 2 1 3 4 8	6 8 1 4 3 7	5 4 3 6 2 6	23 20 26 13	1 10 31 35	43 40 17 31	43 19 15 33	32 39 41 4	34 49 15 41 16
50 səs bloku	4 9 4 2 5 8 3 1	3 8 4 9 3 5 1 0	3 7 3 1 0	8 6	4 1 4 5 0	4 9 4 8 2 3 2 0	4 3 8 2 2 3 6 5 6 2 0 1 8	4 5 4 1 1 3 5	4 4 2 1 1 1 1	3 4 1 2 3 3	18 6 2 46 13 38	14 13 30 31 24	48 16 20 5 46 13	4 47 6 4 26 34 38	23 20 26 13	1 10 31 35	43 40 17 31	43 19 15 33	32 39 41 4	34 49 15 41 16
3 səs kateqoriyası	2 1 1 2 3	2 1 3 3 2	2 3 3 1	3 3 1	1 1 3 3	2 2 3 1 3	1 3 1 2 3 1	2 3 1 2 2 3	1 1 1 3	3 2 3 2 3 3	3 3 2 2 3 3	3 2 3 2 3 1	3 1 3 3 1 1	3 3 2 2 1 2	3 3 2 2 1	1 3 3 2 2	2 3 3 3 1	2 2 3 1 1	2 2 3 1 3	3 1 2 3 3

Bu, əsər yazılmamışdan əvvəl qurulmuş struktur. "Abşeron, illüziyalar" 19 seksiyaya bölünür. Sxemədə göstərilən ilk sətirdə hansı sayda kanaldan, ikinci sətirdə hansı kanallardan, üçüncü sətirdə 50 səs blokundan hansından, sonuncu sətirdə isə 3 səs kateqoriyasının hansından istifadə olunduğunu görmək olar. Məsələn, əsərin birinci seksiyasında 49, 42, 4, 8 və 31-ci səs bloklarında 2, 1, 1, 2 və 3-cü kateqoriyalı səslər 1, 4, 5, 7 və 8-ci kanallardan səslənir. Yeni bu sxemə şəqli baxdıqda 19 seksiyada kanal təhlilini vermək mümkündür.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, struktur qurulduqdan sonra kanalları, blokları, səs kateqoriyalarının sıralanması bəstəkardan asılı deyil. Bunu Max/MSP proqramının komplektinə daxil olan yüzrlə obyekt-lərdən biri olan pərakəndə rəqəm generatoru seçir. Bəstəkar əvvəldən səs materialını, ümumi səslənməni, kompozisiyanı bəstəlayır, sonradan pərakəndə rəqəm generatoruna kanalları, blokları, kateqoriyaları səs seçimini verir.

Makro səviyyəli təhlil nəticəsində kompozisiyada 2 tip musiqi materialının olduğu aşkarlanır: qranulyar⁶ (yeni Max/Msp proqramında minlərlə hissəciklərə bölünmüş) və uzun səslər. Bu o deməkdir ki, qranulyar bloklarda proqram vasitəsilə səs özünü asta tempdə səsləndiyindən onun içindəki kiçik hissəciklər ayrı-ayrılıqda eşidilir. Uzun səslə bloklarda isə temp sürətli olduğundan səs hissəcikləri eşidilmiş, insan qulağı onu 1 səs kimi qəbul edir.

20 blokun hər birinin başlanğıc saniyələrini göstərir:

1 - 0'00", 2 - 0'41", 3 - 0'58", 4 - 1'19", 5 - 1'33", 6 - 1'48", 7 - 2'19", 8 - 2'33", 9 - 2'49", 10 - 3'02", 11 - 3'27", 12 - 4'07", 13 - 4'37", 14 - 5'02", 15 - 5'21", 16 - 6'18", 17 - 7'05", 18 - 7'22", 19 - 7'54", 20 - 9'15".

Bloklar 2 yerə bölünüb. 1, 6, 8, 11, 15, 16, 18, 19 və 20-ci bloklar qranulyasiya olunan, uzun və dron⁹ tipli səs qruplaşmalarından ibarətdir. Qalan bloklarda qeyri-qranulyasiyalı, gözənilməz, sürətlə hərəkət edən səslər verilir. Prelüd və postlud bir-birinin güzgüü əksidir. Bu iki blok cüzi dəyişikliyə demək olar eyni səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, prelud və postlud ilkin struktura aid deyil, sonradan artırılıb. Əsas kompozisiya 2-19-cu bloklar sayılır. 11-ci hissə simmetrik nöqtədir. Onu ümumi əsərin forma identifikatoru kimi qəbul etmək olar. 17-ci blokun öz daxilində simmetriya var və o, 15, 16, 18, 19 iki qranulyasiyalı səsdən ibarət blokların mərkəzini təşkil edir. 17-ci blokun özündə qranulyasiya yoxdur. Bu da bəstəkarın ümumilikdə kompozisiyaya güzgüü yanaşmasını göstərir. 16-cı blok 6'46-cı saniyədə "qızıl kəsiy"ə düşür. Təsədüfi deyil ki, kompozisiyanın yuxarıda qeyd etdiyimiz maraqlı məqamları məhz bu aralıqda baş verir. 1, 11, və 19-cu bloklar eyni materiala əsaslanır və ilk səslərdən etibarən təkrar kimi qəbul edilir.

Qeyd etmək ki, "Drops"un təhlilində söz açdığımız böyük seksta intervalı 6-cı və 7-ci bloklarda ilk dəfə aydın eşidilir və sonradan digər bloklarda da sanki örtük arxasından dəfələrlə qulağa çarpır.

Aşağıda verilmiş səs yüksəkliyi reduksiyasını¹⁰ izah edən not yazısı Qasımzadə tərəfindən yazılmışdır. Bu, bəstəkarın piano arxasında öz əsərini qeyri-səlis şəkildə təhlil etmək cəhdidir. O, burada blokları yalnız səs yüksəklikləri baxımından işarə edir. Yeni hər bir xanə 20 blokun hərəsinin hansı səs ətrafında gəzişdiyini göstərir. Lakin bunlar əslində nisbidir və mütləq qəbul edilməməlidir. Çünki hər bir seksiyada minlərlə səs var və onların arasında ən çox eşidilən səslər ağ rəngdə qeyd olunmuşdur.

Verilmiş not nümunəsini set nəzəriyyəsi əsasında nəzərdən keçirək. Qeyd edək ki, post-tonal dövrün müəyyən yüksəkliyə malik istənilən əsərini, hətta elektron kompozisiyalarda da bu nəzəriyyə əsasında təhlil etmək məqsədəuyğundur.

- 1) 0, 2, 4, 5, 7
- 2) 0, 2, 5
- 3) 0, 3, 5
- 4) 0, 1, 2, 3, 5
- 5) 0, 3, 5
- 6) 0, 3, 6, 9
- 7) 0, 2, 4, 5
- 8) 0, 2, 4, 7, 9
- 9) 0, 3, 5, 8, 9
- 10) 0, 1, 2, 3, 4
- 11) 0, 1, 3, 4, 8
- 12) 0, 1, 2, 3, 5, 8
- 13) 0, 2, 5, 7
- 14) 0, 2, 3, 5, 7
- 15) 0, 1, 3
- 16) 0, 3, 5, 7
- 17) 0, 3, 5
- 18) 0, 2
- 19) 0, 5
- 20) 0

Bütün bu prima formaları təhlil etdikdə onların 3 növə bölündüyünü görürük. 1, 2, 7, 8, 13, 14, və 18-ci bloklar I növə, 3, 5, 9, 16, 17 və 19-cu bloklar II növə, 4, 10, 11, 12 və 15-ci bloklar III növə aiddir. 0, 3, 6, 9 prima formalı 6-cı blok isə bu növlərin heç birinə aid deyil. Buradakı 6 rəqəmi üçton intervalını bildirir və digər prima formalının heç birinə rast gəlinmir. Maraqlıdır ki, əsərin səs materialı olan "Drops"da da 6 rəqəmi, yeni üçton intervalı yalnız bir dəfə - II hissənin sonunda rast gəlinir. Buradakı 0, 3, 5 prima forması ən çox dəyişikliksiz və əlavəsiz təkrarlanan formadır. O, əsərin qızıl kəsiyinin də tərkibinə daxildir. (0, 3, 5, 7). "Drops"la müqayisə etdikdə, üçton intervalı olan prima

formasından başqa hamısını "Abşeron, illüziyalar"da da görmək olar.

"Abşeron, illüziyalar" əsəri audio instalyasiya olduğu üçün burada ən mühüm məsələlərdən biri kanalları necə bölünməsi, yəni səs gücləndiricilərin səhnəyə hansı formada yerləşdirilməsidir. Çünki məhz səsgücləndiricilərinin səs sahəsində kompozision qurulması nəticəsində 3-ölçülü (3D) səsdən 4-ölçülü (4D) səsə inqilabi keçid təcəssüm olunur. 3-ölçülü sahədə mövcud olan səs ölçülərinə yüksəklik, uzunluq və amplitud əidirsə, 4D səsdə zaman növbəti ölçüdür. 4-ölçülü səsə əsaslanan kompozisiyalarda səs nəinki 3-ölçülü sahədə, həm də zaman üzrə hərəkət edir.

Qeyd edək ki, XX əsrin musiqi tarixində görkəmli fransız bəstəkarları Pierre Boulez (Pyer Bulez, 1925-2016), alman bəstəkarı Karlheinz Stockhausen (Karlhaynz Ştokhauzen, 1928-2007) və italyan bəstəkar Luciano Berio (Luçano Berio, 1925-2003) akustik sahə ideyalarına əsaslanan kompozisiyalarda müəllifi kimi əhəmiyyətli işlər görmüşlər.

"Abşeron, illüziyalar" əsərində əvvəldə deyildiyi kimi, 8 kanal var. Bunlardan ikisi qabaqda, ikisi arxada, ikisi solda və ikisi sağda qoyulur. Beləliklə də 8 kanallı daire alınır və dinləyicilər bu səs dairəsinin ortasında qalıb bir növ səsi içdən dinləyirlər. Bəstəkarın sxemine əsasən dinləyici səsləri təkə öndən deyil, digər istiqamətlərdə yerləşən müxtəlif kanallardan, yəni səsgücləndiricilərdən müəyyən ardıcılıqla eşidir.

"Abşeron, illüziyalar" əsərindəki kanalların sayı və ümumiyyətlə neçə dəfə eşidilməsinə nəzər salaq: 5-ci və 6-cı kanallar cəmi 5 dəfə, 2, 4, 7 və 8-ci kanallar 2 dəfə, 3-cü kanal 1 dəfə səslənir. Kodada yalnız 1-ci kanal, yeni səhnənin önündəki sol kanal eşidilir.

Beləliklə, T.Qasımzadənin "Abşeron, illüziyalar" əsəri Azərbaycan musiqi tarixində sahə anlayışına kompozision aspekt kimi yavaşan ilk elektron əsəridir. O fiziki vartığa çevrilərək bizi əhatə edir və ətrafımızda hərəkət edərək bizə toxunur...

¹ Bernhard G61 "Updating the History of Sound Art. Additions, Clarifications, More Questions", LEONARDO MUSIC JOURNAL, Vol. 27, pp. 78-81, 2017

² Ros Bandt "Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time", Contemporary Music Review Vol. 25, No. 4, August 2006, pp. 353 - 365

³ Golo Föllmer, «Töne für die Straße», in: Akademie der Künste (eds.), Klangkunst, Munich 1996, pp. 216-218

⁴ Avropa musiqi nəzəriyyəsində klassik-romantik və ya seriya qaydalının heç birinə əsaslanmayan harmonik sisteme sərbəst atonalizm deyilir.

⁵ Rus musiqi nəzəriyyəsində buna "sıra nəzəriyyəsi" deyilir.

⁶ ing. - Fixed media composition - səslərin elektron yazılışı və səsləndirilməsi metoduna əsaslanan kompozisiyadır.

⁷ Max/MSP (Max Signal Processing) audio və video materiallarla işləmək üçün nəzərdə tutulmuş proqramdır.

San-Fransiskoda "Cycling 74" kompaniyası tərəfindən yaradılmış bu proqram 20 ildir ki, bir çox bəstəkar, ifaçı, alim və rəssamlar tərəfindən istifadə olunur. İlk dəfə 1980-ci ildə IRCAM-da (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) Miller Pakket tərəfindən yaradılaraq Max interaktiv kompüter musiqisinə yol açdı. Əgər əvvəllər bəstəkarlar konkret əsərə uyğun olan proqramda işləyirdilərsə, ilk dəfə Pakket gələcəkdə də digər bəstəkarların istifadə edə biləcəyi proqram yaratmağı qarşısına məqsəd qoymuşdu. Kompüter musiqisi ilə məşğul olan ən savadlı şəxslərin topladığı IRCAM-da elektron musiqinin pioni, sözügedən proqrama adı verilmiş Max Mathews (Maks Metyus) da var idi. Məhz o, real zamanda planlama (real-time scheduling) alqoritmini işləmiş və bu, M.Pakketin proqramının əsasına çevrilmişdir. Max-in və onun alt proqramlarının sadə dili informasiya axını ilə işləyən sistemdir. Yaradılan hər bir proqram patcher (qurğu) adlanır. Max/MSP-nin daxilində yüzrlə müxtəlif obyektlərdən ibarət standart paket mövcuddur.

Obyekt dedikdə qeyri-adi səslər, vizual effektlər və interaktiv media yaratmaq üçün kiçik proqramlardan ibarət hissələr nəzərdə tutulur.

⁸ Qranulyar sintez - səs qranullarının ardıcıl generasiyasıdır. Hər bir qranul səs 10-100 millisaniyə ərzində ifadə edilən kiçik hissəcikdir. Qranulyar sintez nəzəriyyəsi macar fiziki Denes Gabor (Denes Qabor, 1900-1979) tərəfindən işlənmiş, yunan əsilli Fransa bəstəkar

Iannis Xenakis (Yannis Ksenakis, 1922-2001) tərəfindən ilk dəfə "PH Concret" əsərində istifadə olunmuşdur.

⁹ İng. - drone - Uğultu. Minimalizm və pop musiqinin dron janrında kompozisiya uzanan və ya tez-tez təkrarlanan ton və ya klaster əsasında qurulur.

¹⁰ Lat. - Reductio - Arxaya çəkmə. H.Şenker (H.Şenker) nəzəriyyəsinə işlənmiş musiqi təhlili metodudur. Metodun əsası əsərin ilkin quruluşunu qatlara ayırmaq təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bernhard G61 "Updating the History of Sound Art. Additions, Clarifications, More Questions", LEONARDO MUSIC JOURNAL, Vol. 27, pp. 78-81, 2017

2. Forte, Allen "The structure of Atonal Music", Yale University Press, 1973;

3. Holmes, Thom "Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture". Third Edition, 2008;

4. Puckette, Miller "The Theory and Technique of Electronic Music", 2006;

5. Roig-Francoli, Miguel A. "Understanding Post-Tonal Music", New-York, 2007.

6. Ros Bandt "Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time",

Contemporary Music Review Vol. 25, No. 4, August 2006, pp. 353 – 365

7. Stokhausen, Karlheinz "Vier Kriterien der Elektronischen Musik, Kūln, 1978;

8. Баранова С.Ю. «Пространство и время в музыке», «Омский научный вестник», №6, Омск, 2007;

9. Изотова, Евгения «Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60-80-х гг. XX века», диссертация кандидата искусствоведения, Москва, 2008;

10. Холопов Ю., Кириллина Л., Ценова В. и др. «Музыкально-теоретические системы», Москва, 2006.

Пример аудиоинсталляции в современной азербайджанской музыке

В этой статье представляется анализ аудиоинсталляции молодого композитора Азербайджана Туркера Гасымзаде - «Абшерон. Иллюзии». В первую очередь здесь дается информация об истории жанра аудиоинсталляции. В то же время объясняется теория рядов, используемая при анализе «Абшерон. Иллюзии».

В статью также включен раздел, посвященный творчеству Т.Гасымзаде. Дается анализ композиции «Капли», которая является звуковым материалом произведения. При обширном анализе «Абшерон. Иллюзии», также затрагиваются такие темы, как гранулярный синтез, программное обеспечение Max/Msp, 4D-звук.

Ключевые слова: современная музыка, Туркер Гасымзаде, аудиоинсталляция, теория рядов, Макс Нейгауз, Аллен Форт

An example of audio installation in contemporary Azerbaijani music

This article presents an analysis of the audio installation of the young Azerbaijani composer Turkar Gasimzadeh - "Absheron. Illusions". First of all, information is given on the history of the genre of audio installation. At the same time, the set theory used in the analysis of "Absheron. Illusions" is explained.

The article also includes a section on the general creativity of T. Gasimzadeh. This section is followed by an analysis of the composition "Drops", which is the sound material of the work. Within an extensive analysis of "Absheron. Illusions", such topics as granular synthesis, Max / Msp software, 4D sound are also touched.

Keywords: modern music, Turkar Gasimzadeh, audio installation, set theory, Max Neuhaus, Allen Forte

80 88

Musiqişünaslığın aktual problemləri

«РАДОСТИ БЫТИЯ ВЫСОКОГО ПОРЯДКА» Александр Семенов — исследователь культуры Средней Азии (продолжение)*

Александр ДЖУМАЕВ (Узбекистан)

В середине 1930-х годов А.А. Семенов стал целенаправленно заниматься исследованием музыкальной культуры Средней Азии. «Повинна» в этом была одна из удивительных ташкентских женщин той поры – Елена Евгеньевна Романовская¹ (1890-1947). Известный музыковед и музыкальный этнограф, Романовская плодотворно сотрудничала в те годы с Научно-исследовательским институтом искусствознания в Ташкенте (далее – НИИИ), а в конце жизни была в нем заместителем директора понаучной части. Она и проявила инициативу – пригласить Семенова в Институт для разработки нового направления научных исследований – по выявлению, переводу и изучению средневековых трактатов о музыке на восточных языках². Научная подготовка такого рода материалов должна была, по замыслу Романовской, составить начальный этап в разработке истории узбекской музыки.

30-е годы – время, когда на смену национально-государственному размежеванию Средней Азии пришло активное «размежевание культур» и культурного наследия. Национальное культурное строительство нередко сопровождалось очень жестким столкновением и противоборством различных точек зрения, позиций и интересов. Шел бурный процесс институционализации музыкальной культуры Узбекистана, создания неизвестных ранее форм и типов культурной деятельности, новой системы образования. Все это опережало разработку теоретико-методологических основ новых областей знания и дисциплин. Образовался разрыв между декларируемым строительством новой

национальной культуры и ее теоретическим обеспечением. Не хватало качественно новых учебников, учебных пособий и программ по музыкальным дисциплинам. И в первую очередь – по традиционной музыкальной культуре и истории ее развития в прошлом.

Романовская придерживалась в решении этой проблемы строгого научного подхода. Она призывала как можно точнее фиксировать все без исключения образцы народного музыкального творчества. Она была решительно против каких-либо «исправлений», редакций и прочих посторонних вторжений в текстовый материал, даже по идеологическим соображениям. Известны ее острокритические выступления по поводу практиковавшихся в 1930-е годы искажений народных поэтических текстов.

Приведу лишь один примечательный фрагмент из ее доклада «Музыкальные записи фольклора» на конференции по фольклору и этнографии Средней Азии (Ташкент, 4-10 апреля 1944 г.):

«Сильно мешает нашей работе отсутствие критериев оценки текстов песен: здесь царит вкусовщина, нередко песни бракуются людьми, никакого отношения не имеющими к фольклору, по соображениям ложным. Чтобы нормализовать работу в области записи и публикации текстов, необходимо подготовить кадры опытных фольклористов-филологов.

Надо повести решительную борьбу с украшательством текстов, попытками придать им традиционную литературную форму, «литера-

* Окончание. Начало в журнале "Musiqi Dünyası", 3/80, 2019 с. 48-55.

турить" их. Это ведет к фальсификации фольклора. Запись каждой песни должна быть, прежде всего, точным документом, если она претендует на научность. К сожалению, у нас в Узбекистане усвоена совершенно обратная точка зрения на обработку текстового материала, и с легкой руки литературных работников у нас исправляют тексты, выбрасывают и заменяются слова, пропускаются умышленно целые строфы. В сборник не входят целые песни, так как не учитываются их музыкальное единство. Сборники песен, например, выпущенные к 15-й годовщине Узбекской республики, далеко не являлись образцом научного издания: они вычищены, в них нет ни одного нелитературного слова. Из собрания в 300 песен было издано только 98, все остальное было признано браком»³.

В этом же докладе, очерчивая круг подлежащих фиксации явлений традиционного народного музыкального творчества, Романовская говорила:

«Все, чем звучал город, что исполнялось в домах и чайханах, на открытых гуляньях, на площадях во время представления кукольных театров, представлений дарбазов и кызыкчей* – все это представляет богатейшее музыкальное творчество, подлежащее изучению и дальнейшему использованию, как народная основа, народная форма, для создания социалистического искусства»⁴.

В узбекской музыкальной традиции Романовская отметила наличие «музыки служебного назначения», сославшись при этом на доклад А.А. Семенова (участника этой же конференции):

«Кроме нее [музыки художественного назначения – А. Дж.] имеется музыка служебного назначения, несущая практическую функцию, как например напевы азанчей, чтецов Корана, пение, сопровождающее зикры, пение дервишей и маддахов**», о которых так живописно рассказал А.А. Семенов в своем докладе»⁵.

Приведенные высказывания подтверждают совпадение взглядов Романовской и Семенова на необходимость строгого научного подхода к историческим документам и материалам (будь то поэтические тексты или трактаты о музыке)⁶. Общность понимания принципов изучения музыкального наследия и подвигла Романовскую привлечь Семенова к музыкаловедческим исследованиям.

Для ученого на седьмом десятке жизни это был, можно сказать, революционный поступок – расширить сферу своих, и так уже достаточно обширных, научных интересов и шагнуть в новую, неизведанную область исследований. Тем не менее,

классический академизм Семенова оказался здесь крайне востребован. Семенов органично дополнял своими историческими и востоковедческими знаниями молодое узбекское музыковедение. При активном участии Семенова и под влиянием его трудов складываются контуры новой дисциплины, «Музыкальное востоковедение» – так впервые назвал ее музыковед В.М. Беляев (1888–1968) в предисловии к труду Семенова «Словарь узбекских музыкальных терминов» (1941)⁷.

На протяжении почти десяти лет Семенов совмещает напряженную работу над историческими и востоковедческими трудами с переводом и исследованием различных трактатов о музыке на персидском языке, составлением библиографических указателей по музыкальной культуре Востока, словарей музыкальных терминов... К сожалению, это наследие ученого в большей своей части осталось неопубликованным. В библиотеках и архивах Ташкента, Душанбе и Москвы до сих пор хранятся неатрибутированные машинописные копии и рукописи ученого⁸. Некоторая часть этого наследия, по-видимому, еще и не выявлена.

Кроме специальных музыкаловедческих работ у Семенова есть различные «музыкальные наблюдения», преимущественно музыкально-этнографического характера. Они появлялись еще в революционный период его научной деятельности и в первое десятилетие советской власти. Ко времени поступления в НИИИ Семенов уже имел разнотипные представления о музыке среднеазиатских народов. Они складывались двумя параллельными путями: в процессе изучения средневековых письменных источников на восточных языках (а каждая историческая хроника или труд по суфизму неизбежно содержат хотя бы какие-то сведения о музыке) и на основе собственного богатого непосредственного опыта ученого. В его работах мы находим многочисленные ссылки на живые музыкальные традиции городов и стран – Бухары, Самарканды, Ташкента, Туркестана, Хивы (Хорезма), Ферганской долины, Ирана, Азербайджана. Бывая в них, Семенов неоднократно наблюдал и слушал исполнение различных видов традиционной музыки и оставил о них краткие, но очень меткие и интересные суждения. Здесь и исполнение «военной музыки» духовым оркестром эмира Бухарского, и ансамбль дворцовой церемониальной музыки накарраханана*** в Бухаре, и пение профессиональных певцов-макомистов, и «концерты» традиционных ансамблей на народных праздниках, и песнопения и танцы (зикр) дервишей...

Яркий пример – наблюдения Семенова над проведением так называемого «зикра пилы» (зикр-и-арра) в хонако Ходжа Ахмада Яссави (ум. в 1166 г.) в городе Туркестане*. Это ценное музыкально-этнографическое описание возникло в полевых условиях – при посещении Семеновым хонако в составе комиссии по обследованию памятника в ноябре 1922 года. (Свидетельство оказалось едва ли не последним по времени: вскоре советская власть ограничит проведение массовых церемоний.) Из этого описания явственно следует, что Семенов и ранее наблюдал аналогичные ритуалы в других частях Средней Азии. В самом тексте, ставшем библиографической редкостью, – уже знакомый нам по искусствоведческим работам «семеновский стиль»: наблюдения очевидца дополнены историческимисылками и материалами из письменных источников:

«В настоящее время здесь по пятницам происходят зикры местных дервишей накшбандиев, начинающиеся обычно с утра. Нам пришлось их видеть в первый же день нашего приезда в г. Туркестан, совпавший с пятницей. Благодаря хорошей акустике и высоте мечети с прилегающими к ней переходами и комнатами, крики радующих суфиев были слышны на далеком расстоянии от мечети-усыпальницы. Внешний интерес зикра заключался в том, что это был так называемый «зикр пилы» (зикр-и-ара). Дервиши сидели на полу у самого михраба, тесным кольцом (халька), и, качая в такт головами (но не корпусом), выкрикивали особым образом: «Гей! Ху!» Пир же, молодой человек, и с ним четыре его старшие ученика стояли под михраба, за кругом сидящих, и распевали стихи из Хикмат'а Ходжи Ахмада**. В общем получалась очень своеобразная мелодия, где в аккомпанементе хора слышался могучий звук большой пилы, пилящей дерево. Этого рода зикр имеет, по-видимому, почтенную давность, по крайней мере автор «Рашахат» (XVI в.), приводя биографию одного из современников известного Ходжи Ахрара (806 (1404) – 895 (1490)), Кемаль-Шейха, проживавшего в Шашском округе, рассказывает, как Кемаль-Шейх показал Ходже-Ахрару и его ученикам свое исключительное искусство делать «зикр пилы», бывший в ходу у средне-азиатских турецких дервишей*** (Зикрист дар силсила-йи мушайих-и турк-и нав). ... Правда, в Ташкенте и в других северных районах Средней Азии у дервишей-накшбандиев и кадрыев некоторые части зикра имеют мелодию (зарб) «пилы», но такого и цельного и могучего «зикра

пилы», какой нам пришлось слышать в г. Туркестане, там не бывает. Зикр этот воспроизводится двояким способом: откинув немного назад голову и с силою вдыхая ртом воздух, радующий выкрикивает «лаля», делая отдачу звука вправо с наклоном головы, или, – закрыв глаза и подогнув язык к нёбу и с силою выдыхая воздух из глубины желудка, он выкрикивает «ху», отдавая этот возглас тоже вправо. Рекомендуется непременно производить эти выкрики ритмически, в такт сердца. (Любопытные подробности техники этого зикра и его мистическое значение см. в «Зийа ал-кулуб» шейха Имдадуллы Фаруки – Чешти – Теханевия. Дели, 1310, стр. 13-16 (Бухарское изд., без о.г., стр. 18-19)»⁹.

Приведенное описание можно дополнить другим свидетельством Семенова, также, очевидно, сложившимся в результате многократного наблюдения в городах дореволюционного Туркестана. Это, по словам ученого, «явления музыкального порядка, порожденные мусульманством»¹⁰. Семенов относит к ним «дервишеские уличные хоры», отличные от традиции сама' (суфийского слушания), хотя, вероятнее всего, они должны быть отнесены к песенно-ритуальной практике каландаров:

«По базарам больших городов ходили, собирая подаяние, толпы дервишей в своеобразных костюмах: впереди выступал пир или настоятель общины и, жестулируя, декламировал какое-либо мистическое стихотворение. Последние его строфы стройно подхватывали хором все дервиши; эти хоры нередко бывали очень мощными, в несколько десятков человек»¹¹.

Музыкально-этнографические изыскания и наблюдения А.А. Семенова содержат ценный, давно уже забытый и ушедший из жизненной практики материал. Сюда относятся публикации поэтических и прозаических текстов в оригинале и в переводе на русский язык, некогда бытовавших в тесной связи с музыкой, составлявшей с ними единое целое. В «Библиографический указатель восточной и европейской литературы о восточной музыке» Семенов включил лишь одну свою раннюю работу «Материалы для изучения наречия таджиков в Центральной Азии» (в двух частях, Москва, 1900-1901), во второй части которой даются «кютные записи напевных четверостиший в одной из дарвазских сказок»¹². Другая его ранняя работа аналогичного плана – «Туркменская песня про взятие Геок-тепе»¹³. Позже появилась текстовая запись

* Дарбазы (дорбоз) – канатоходцы в традиционном узбекском народном цирке. Кызыкчи (кызикчи) – актеры-комедианты в узбекском традиционном театре. Дарбазы и кызыкчи широко применялись в своих представлениях музыку.

** Маддаху (маддох) – в прошлом профессиональные рассказчики религиозных историй, житий святых, с применением поэзии и музыки; объединялись в корпорации.

*** От названия специальной открытой галереи, расположенной над входом в Бухарскую резиденцию эмиров (арк), на которой выступал придворный ансамбль церемониальной музыки.

* Гробница, воздвигнутая на его могиле в Яссах (совр. г. Туркестан, Республика Казахстан) по указанию Караханидов, была разрушена в ходе монгольских походов. В 1396 г. по личному указанию Амира Темура над могилой воздвигнут мавзолей «Хазрет султан». (Прим. ВС).

** Хикмат (букв. премудрость) – суфийские стихотворения Ходжа Ахмада Яссави на турки; передавались в устной и письменной форме – в виде собрания стихов «Диван-и Хикмат».

*** Имеются в виду дервиши тюркского происхождения; в русском востоковедении вплоть до 1930-х годов «турецкий» и «тюркский» часто выступали синонимами. (Прим. ВС).

дастана «Тош-Бек и Гуль-Курбан» и его перевод на русский язык для совместной с Е.Е. Романовской публикации «памирской народной сказки»¹⁴.

Заслуживает внимания небольшая публикация Семенова «Детские похвальные стихи в бухарских мактабах»¹⁵. Материалом для нее послужили собранные ученым в сентябре 1928 года в Старой Бухаре песенки, исполнявшиеся детьми во время различных праздников (Навруз, Рамазан, Курбан). Тексты опубликованы в оригинале и в переводе на русский язык без каких-либо «поправок» и лакун и сопровождаются краткими сведениями о традиции составления подобных стихов в бухарских мактабах.

Семенов сообщает также очень ценные сведения об исполнении макамов придворным ансамблем церемониальной музыки наккарахана, выступавшим в Бухарской резиденции эмиров, в специальной открытой галерее.

«При династии мангытов, в 19 в., классические макамы исполнялись лишь в Бухаре, да и то тогда, когда эмир жил в цитадели (арке) столицы. Оркестр играл макамы в наккара-ханэ, на большой террасе, выходящей на Регистан (площадь перед цитаделью), ежедневно от «намаз-и-аср» до «намаз-и шам», т.е. с 2-х часов дня до захода солнца. За это время исполнялся один маком и при том только в инструментальной аранжировке»¹⁶.

Хотя Семенов и не указывает источник этих сведений, очевидно, что и здесь он также опирается на собственные наблюдения: ученый неоднократно посещал Бухару в качестве чиновника царской администрации. Эти сведения, дополненные данными из других источников, позволяют нам поставить вопрос о существовании самостоятельного пласта музыки – отдельной инструментальной макомной традиции с мелодической линией сурная (духового инструмента типа гобоя), отличной от дворцовой макомной музыки, исполняемой внутри дворца¹⁷.

Приступив к музыкально-востоковедческим исследованиям, Семенов переходит от «спонтанных» музыкально-этнографических наблюдений к непосредственной работе с музыкантами – носителями самобытных традиций. Такого рода работа проводилась им во время подготовки упомянутого «Словаря узбекских музыкальных терминов», а также, возможно, и некоторых других трудов. Не все термины извлекались ученым из трактатов по музыке и других письменных источников, – многие из них, как и словарные статьи, отражали устные представления узбекских и таджикских музыкантов различных городов и регионов Узбекистана. Это определенно свидетельствует о проведенной Семеновым опросной работе среди музыкантов, о прямых контактах и беседах с ними (как и в случае с мастерами – изготовителями художественных изделий) для сбора необходимого материала.

Устные материалы для создаваемого «Словаря» Семенов считал важным источником для изучения истории узбекской музыки:

«Сюда же [т.е. к материалам по истории узбекской музыки – А. Дж.] относятся живые устные материалы по местной музыкальной терминологии узбекских певцов и музыкантов. Эта терминология обширна и своеобразна в том отношении, что многие термины употребляются в различном значении в зависимости от местности. Например, один и тот же термин в Хорезме имеет одно значение, а в Бухаре и Самарканде – другое, кроме того, встречающиеся в музыкальных трактатах термины объясняются иногда иначе, чем их употребляют современные местные певцы и музыканты. Поэтому подходить к уразумению этой живой музыкальной терминологии с знанием книжной терминологии, особенно терминологии старинных арабских и персидских трактатов, часто совершенно невозможно»¹⁸.

Таящиеся в «Словаре» музыкально-этнографические находки еще ждут своего открытия исследователями истории и теории традиционной музыки.

Среди научных задач, стоявших перед Семеновым в НИИИ, главным был перевод отдельных средневековых трактатов по музыкальной науке на персидском языке.

Молодому советскому музыковедению эта область была знакома фрагментарно, хотя трактаты о музыке уже попадали в поле зрения русских востоковедов: В.В. Бартольда и, в особенности, Е.Э. Бертельса. В Узбекистане предшественником Семенова был известный в прошлом политический деятель, писатель, публицист, ученый с широкими научными интересами Абдурауф Фитрат (1886–1938). Он впервые привлек отдельные сведения из сочинений по музыкальной науке в своей небольшой книжке «Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи» («Узбекская классическая музыка и ее история»)¹⁹. Им же впервые был намечен круг наиболее значимых имен в истории среднеазиатской науки о музыке, осмысленной как целостное культурное явление.

И это, несомненно, повлияло на отбор письменных памятников для первоочередного изучения при разработке истории музыкальной культуры Узбекистана. К таковым принадлежали, в частности, рассматриваемые Фитратом важные источники бухарского происхождения, трактаты о музыке Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари и Дарвиша Али Чанги, вошедшие затем в число основных источников, над которыми развернулась работа Семенова.

Семенову была хорошо известна эта работа Фитрата, из которой он мог почерпнуть полезную для себя информацию. Сведений о личных контактах двух ученых в моем распоряжении в настоящее время нет. Семенов не побоялся включить труд

Фитрата в свой «Библиографический указатель восточной и европейской литературы о восточной музыке». Эта работа значится здесь первой в третьем разделе – «Труды на турецком языке (в рукописях и в печатном виде)»²⁰. Семенов представил рукопись «Указателя» в НИИИ в 1938 году, когда книга Фитрата была уже изъята из библиотеки, а сам он был репрессирован²¹. Семенов привел полные выходные данные книги Фитрата, включая ее название в арабской графике, и дал к ней положительную, объективную аннотацию²².

Знакомство Семенова с трактатами о музыке началось задолго до того, как он был приглашен Романовской работать в НИИИ. Семенов хорошо знал собрания рукописей Государственной Публичной библиотеки и других хранилищ в Узбекистане, в которых имелись трактаты о музыке. В мае 1935 года – почти в одно время с поступлением в НИИИ – он был принят в Государственную Публичную библиотеку на должность профессора-ираниста в отдел рукописей²³. Здесь Семенов уже целенаправленно (в связи с планами НИИИ) приступил к выявлению и описанию трактатов о музыке, находящихся в рукописном фонде. Им было составлено описание восьми рукописей о музыке – «Сочинения по музыке на персидском языке, хранящиеся в рукописном фонде ГПБ УзССР и впервые мною описанные», – которое, однако, осталось неопубликованным²⁴.

Другим важнейшим источником знаний Семенова в области музыкальных трактатов была западно-европейская литература о музыке и, в первую очередь, каталоги восточных рукописей, изданные в европейских странах в XIX – начале XX вв. В них приведены описания трактатов о музыке на арабском, персидском и тюркском языках, хранящихся в рукописных собраниях ряда всемирно известных коллекций и библиотек. Семенову была хорошо известна и монументальная серия публикаций арабоязычных трактатов о музыке в переводе на французский язык – «Арабская музыка» (La Musique arabe), начатая с 1930-х годов в Париже составителем Рудольфом д'Эрланже (Baron Rodolphe d'Erlanger). И в 1930-е годы, и в последующие десятилетия Семенов был, пожалуй, одним из немногих ученых в области музыкального востоковедения (за исключением, возможно, лишь В.М. Беляева, а позже Ю.Г. Кона), кто знал и учитывал в таком широком охвате классические и новейшие зарубежные исследования по восточной музыке. Однако, в отличие от остальных, Семенов знал не только западноевропейскую, но и современную литературу, вышедшую в странах зарубежного Востока – в Индии, Иране, арабских странах. Сведения из этих изданий использовались им в собственных исследованиях, на них он ссылался, а также включил их перечень в свой «Библиографический указатель восточной и европейской литературы о восточной музыке».

О последнем следует сказать особо. К сожалению, эта работа не только осталась неизданной, но и не получила должной оценки в музыковедении XX века. «Указатель» содержит богатую информацию о наличии трактатов в различных коллекциях и о современных автору работах, посвященных восточной музыке. Он отличается продуманной и удобной структурой и достаточно широким по тому времени охватом материала. «Указатель», как отмечал в предисловии к нему Семенов (1935 г.), делился на две части:

«...одна заключает перечень трудов по восточной музыке на восточных языках: арабском, персидском и турецком /в подавляющем большинстве находящихся в рукописях/, а другая – список таких же трудов на европейских языках. Для первой части были использованы каталоги главнейших европейских книгохранилищ и Малой Азии, для составления второй – как самые сочинения по восточной музыке, каталоги и проспекты западно-европейских книжных фирм, так и различные современные издания, которые можно было найти в библиотеках Ташкента»²⁵.

Достаточно сказать, что только в первой части Семеновым перечислено 80 наименований трудов, большинство из которых – трактаты о музыке. И это без учета состава сборных рукописей по музыке, содержание которых раскрыто по отдельной внутренней нумерации. В список включены уникальные рукописи по музыке из собрания Британского музея и Парижской национальной библиотеки, трактаты о музыке ал-Кинди, ал-Фараби, «Братьев чистоты», Ибн Сины, ал-Амули, Абд ал-Кадир Мараги и многих других ученых и музыкантов, как широко известные в настоящее время и уже изданные, так и неизвестные. Большое внимание уделил Семенов выявлению и характеристике источников по суфийскому слушанию (сама).

«Вторгаясь» в новую для себя сферу исследования – историю музыкальной культуры средневекового Востока, Семенов понимал степень собственного научного риска и ответственности. Он не торопился публиковать свои музыковедческие труды; тщательно готовил их перед отправкой в Москву на просмотр ведущему музыковеду-востоковеду В.М. Беляеву. Мнение последнего было для Семенова в высшей степени авторитетным. Над большинством музыковедческих трудов, в особенности по переводу трактатов о музыке, он работал в тесном сотрудничестве с Беляевым. Беляев же одним из первых непосредственно пользовался переводами Семенова в своих музыкально-исторических исследованиях.

О степени ответственности и осторожности Семенова говорит его отношение к одному из первых своих переводов с персидского языка – небольшому разделу о музыке из энциклопедии наук «Джами ал-улум» («Собрание наук») Фахр ад-Дина Рази (1150–1209-10)²⁶. Беляев с нетерпением