

**Şövkət Məmmədovanın ifasında Rozinanın kavatinasının müqayisəli vokal təhlili və Belkantonun tətbiqinə dair (C.Rossini: “Una voce poco fa” “Sevilya Bərbəri” operasından)**

**Rüfət Piriyev**

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası. Azərbaycan.

E-mail: rufetvokal@mail.ru

**Annotasiya.** Bu məqalədə əsas məqsəd, azərbaycanlı müğənninin formalaşmasında “Belkanto” ifaçılıq metodunun rolunu müəyyən etməkdir. Nümunə olaraq təqdim edilmiş əsər üzərində aparılan təhlillər Ş.Məmmədovanın bu metodu çox gözəl mənimsəməsini və fərdi yanaşma tərzini ortaya qoyur. Tanınmış avropalı müğənnilər ilə müqayisələr isə onu göstərir ki, sənətkar Avropa əsaslı oxuma üslubunu həqiqətən də mükəmməl şəkildə, dərindən mənimsəmiş və gələcək nəsələ ötürmək üçün yüksək əmək sərf etmişdir.

**Açar sözlər:** Belkanto, Ş.Məmmədova, vokal, ifaçılıq, koloratur, soprano

**Məqalə tarixçəsi:** göndərilib – 01.04.2022; qəbul edilib – 07.04.2022

**On the comparative vocal analysis of the Rosina's cavatina and the application of the Belcanto method in Shovkat Mammadova's performance (C.Rossini: “Una voce poco fa” from the opera “Barber of Seville”)**

**Rufat Piriev**

Baku Music Academy named after Uzeir Hajibayli. Azerbaijan.

E-mail: rufetvokal@mail.ru

**Abstract.** The main purpose of this article is to determine the role of the “Belcanto” performance method in the formation of the Azerbaijani singer. The analysis of the work presented as an example proves Sh.Mammadova's mastery of this method and her individual approach. Comparisons with well-known European singers show that the artist has really mastered the European style of singing deeply and worked hard to pass it on to future generations.

**Keywords:** Belcanto, Sh.Mammadova, vocals, performance, coloratur, soprano

**Article history:** received – 01.04.2022; accepted – 07.04.2022

**Giriş / Introduction**

Azərbaycanda opera sənətinin formalaşması ilə İtaliyada operanın yaranması arasında iki əsrlik fərq var. Ölkəmizdə XIX əsərdə bu sənətin ilk çalarları ortaya çıxdığında, İtalyan “Belkanto” ifaçılıq üslubu tamamilə formalaşmışdı. Əslində bu dövrə qədər Florensiyada formalaş-

mış opera ifaçılığı yüksək ciddiyyətə önəm verilməsi ilə ön plana çıxdı. Sonrakı dövrlərdə Boloniya, Milan, Neapol, Roma kimi şəhərlərdə formalaşan məktəblərin XVII əsrdən etibarən “Belkanto” ifaçılıq üslubuna tərəf yönəlir.



## Əsas hissə / Main Part

Formalaşdığı dövrdən etibarən, “Belkanto” ifaçılıq üslubunun əsas olaraq üç növü meydana gəlmişdir. Patetik, Bravür və Verdi belkantosuna olaraq adlandırılan bu ifaçılıq metodları hər biri fərqli xüsusiyyətlərə malikdir.

“Pateetik belkanto” üslubunda vokalçı ifa etdiyi əsərin emosional dinamikasını, gərginliyini, dramatik obraz xüsusiyyətini göstərə bilməli idi. Yəni, müğənni öz ifasını daha dolğun, daha mükəmməl patriotik bir ruhda nümayiş etdirməli, dinləyicilərin duyğularına dərinlən təsir etmək məqamlarını qaçırmamalı idi. Lakin bu ifa tərzində biz vokalçının malik olduğu səs tembrinin və xüsusiyyətlərinin əhəmiyyətini də nəzərdən qaçırmamalıyıq. İfaçının səs tembrinin dolğun, dərin, həmçinin dramatik çalarlı olması əsərin dramaturgiyasının ön plana çıxmasında xüsusi rol oynayırdı. Bu da “patetik belkanto” ifa üslubunun bütün xüsusiyyətlərinin vurğulanması üçün tələb olunan əsas amillərdəndir.

Belkantonun “bravur” üslubunda isə melodiya daha işıqlı və yüksək əhval ruhiyyəlidir. Belkanto sənəti müğənnidən səsə mükəmməl yiyələnməklə yanaşı, artistik inkişaf, yüksək improvizə bacarığı tələb edirdi.

Klassik belkantonun son dövrü C. Verdinin operalarının yaranması ilə bağlıdır. Belkanto üslubuna xas olan koloraturanın yüklənməsi artıq itir. Verdi operalarının vokal partiyalarında bəzəklər yalnız sopranoda qalır və bəstəkarın son operalarında isə ümumiyyətlə rast gəlinmir. Kantilena əsas yer tutaraq inkişaf edir və güclü dramatikləşir, daha incə psixoloji nüanslarla zənginləşir.

Vokal partiyaların ümumi dinamik palitrası səs ucalığı artırılması istiqamətində dəyişir. Müğənnidən güclü zil notlarla hamar səslənməli ikioktavalı səs diapazonu tələb olunur.

Verdi “Belkanto”sunun ən gözəl nümayəndələri kimi, Enrike Karuzo, Tito Skipa, Beniamino Cilyi, Cakomo Lauri-Volpi, Cüzeppe Di Stefano, Mario Del Monako, Renato Tebaldi, Mirelli Freni, Franko Korelli, Tito Qobbi, Maria Callas, Monserrat Kabalye və b. sənətkarların adlarını qeyd edə bilərik. Beləliklə, iki əsr

ərzində formalaşan “Belkanto” müasir dövrü müzədək gəlib çatan, tamamlanmış italyan oxuma tərzinə çevrilir. Vurğulamaq lazımdır ki, bəzi mənbələrdə 1930-cu illərdən sonra fərqli ifaçılıq üsullarının meydana çıxdığı və Belkantonun mövqeyinin zəiflədiyi də göstərilir. Lakin, dövrümüzdə tanınan XX-XI əsrin tanınmış opera ifaçıları olan Xose Karrera, Plaçido Dominqo, Luçano Pavarotti, Xuan Dieqo Florez, Kaufmann, Mirelli Freni, Sesilia Bartoli və başqalarının, italyan Belkantosunu tətbiq edərək oxuduqları məlum məsələdir. Deməli, bu məktəb ən yaxşı ifaçıların nümunəsində öz əhəmiyyətini qoruyaraq, həqiqətən də opera ifaçılıq sənətinin zirvə məktəbi funksiyasını daşıyır.

Belkanto ifaçılıq metodları hər zaman ən yaxşı oxuma üsulu kimi Avropada geniş yayılmış və müxtəlif xalqların oxuma ənənələri ilə birləşərək, italyan texnikasına əsaslanan vokal məktəblərini formalaşdırmışdır. Xüsusən, “Belkantonun” zirvə nöqtəsinə çevrilən Verdi operalarına xas olan ifaçılıq tərzini, gələcək opera ifaçılığının əsasını təşkil etməyə başlamışdır.

Ancaq burada bəzi məqamları aydınlaşdırmaq lazımdır. Verdinin Belkantosunu fərqləndirən əsas amillər, ifaçılıq üslubu və bədii estetikasında göstərilmişdir. Texniki baxımdan isə müəyyən dəyişikliklər olmasında baxmayaraq, Belkantonun hər zaman əsas tələbi olan sərbəst və təbii səslənmə prinsipi qorunub saxlanmışdır. Bununla inkişafının zirvəsinə çatan Belkanto üslubu düzgün nəfəs, səs aparatının rezonans funksiyasına əsaslanır və özündə mükəmməl şəkildə liqalı və qırıq-qırıq ifa etmə bacarığını, səsə yüksək mövqə, elastiklik, hərəkətilik, güc, diapazon, səs uçuşu, qulağa yatımlı tembr və b. amilləri birləşdirir. Nəticə olaraq deməliyə ki, Verdinin Belkantosunu özündə petetik və bravür Belkanto ənənələrini üzvi surətdə birləşdirir.

Tarixi ardıcılığa nəzər saldıqda, biz Azərbaycanda İtaliya əsaslı vokal ifaçılıq texnikasının tətbiq edildiyi ilkin oxu nümunələrinə XX əsrdən başlayaraq təsadüf edirik. Beləliklə, asanlıqla söyləyə bilərik ki, Azərbaycan italyan məktəbinin köklü vokal texnikasının əsasında,



Verdinin “Belkanto” ənənələri dayanır. Bu ifaçılıq metodu başda Bülbül və Şövkət Məmmədova olmaqla, uzun illər ərzində vokal ifaçılarımızın yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. Ümumiyyətlə, bu dövrdə Bülbül və Ş.Məmmədova başda olmaqla, onların ardınca gələn vokal sənətimizin görkəmli nümayəndələri italyan Belkantosunu mənimsəmişdilər. Azərbaycan xalqı üçün yenilik olan bu sənət yolunda cəsarətlə ilk addımlarını atan hər iki ifaçımız, İtaliyada opera-ifaçılığı sənətinin sirlərinə yiyələnmiş və Belkanto ənənələrini Azərbaycanın Avropa ənənəli milli-vokal sənətinin əsas sütununa çevirmişlər.

Ancaq qeyd edək ki, ölkəmizdə təkcə Verdi və ondan sonrakı bəstəkarların əsərləri deyil, müxtəlif dövrlərə xas olan xarici və yerli əsərlər səsləndirilir. Əgər əsas Belkantonun Verdi yaradıcılığı dövründə formalaşdığını söyləyiriksə, o zaman Haydn, Hendel, Motsart, Rossini və daha bir sıra başqa XVII-XVIII əsr bəstəkarlarının əsərlərinin, Azərbaycan müğənnisi tərəfindən necə ifa edilməsi də maraq doğuran məqamlardandır. Dövrümüzdə gəlib çatan, belə ilkin nümunələrdən birinə, biz Şövkət Məmmədovanın yaradıcılığında rast gəlirik. Onun ifasında C.Rossininin “Sevilya bərbəri” operasından Rozinanın “Una voce poco fa” adlı kavatinasını dinlədikdə məlum olur ki, sənətkarımız Verdi ifaçılıq stilinə xas olan qüvvətli səsi, əsərə xas olan koloraturları ifa edərkən, yüngüllüklə əvəz edir. Yəni, səsin qüvvəsi bir qədər azaldılır və daha hərəkətli, çevik səslənməyə nail olunur. Eyni zamanda isə uzadılan səsləri isə daha dolğun səslə ifa edir. Qeyd edək ki, Verdinin əsərlərində də qadın səsləri üçün koloratur bəzəkli partiyalar mövcuddur. Bu baxımdan yüngül ifa tərzini Verdi yaradıcılığının nümunəsində də tam olaraq itməmişdir. Beləliklə, Şövkət Məmmədova mənimsədiyi Verdi Belkanto üslubunun əsas meyarı sayılan drammatizmindən kənarlaşaraq, səsin yüngül və çevik idarəsi prinsipini yüksək peşəkarlıqla öz ifasında tətbiq edərək, əslində XVII əsr bravür Belkantosunu da nümayiş etdirmiş olur. Qeyd etdiyimiz fikirləri, həmin əsəri təhlil edərək daha da aydınlaşdıraraq:

Bu kavatına, bəstəkar tərəfindən iki müxtəlif tonallıqda yazılmışdır. “Mi” major tonallığında

bəstələnmiş versiya koloratur mezzo-soprano səsli müğənnilər, “fa” major tonallığında olan digər versiya isə koloratur-soprano səsli ifaçılar üçün nəzərdə tutulmuşdur. Şövkət Məmmədovanın səs tempi lirik koloratur-soprano olduğu üçün, “fa” major tonallığında olan nümunəni ifa etmişdir.

Əsərdə iki müxtəlif tempdən istifadə edilmişdir. Birinci hissənin musiqisi **andante** tempinə əsaslanır və aramla səslənir. İkinci hissə isə **moderato** tempindədir və daha oynaq, eyni zamanda bir qədər şən əhval-ruhiyyəli səslənir. Bəstəkar bu temp dəyişiklikləri ilə əsərin musiqisinin bədii məzmununu özünəməxsus şəkildə birləşdirmiş olur. Rozina, bu kavatına ilə, Lindora (qraf Almaviva) olan məhəbbətini vurğulayır. Əsərin əvvəlində, aramla qəlbinin hissələrini etiraf edən Rozina, ikinci hissədə bir qədər şiltaqlıq edərək, Lindorla bir olmaq üçün hər şeyi edəcəyini söyləyərək, daha hərəkətli tempə, yüksək əhval-ruhiyyə ilə ifa edir.

Vurğulamaq lazımdır ki, bu kavatına qadın vokal ifaçıları üçün yazılmış əsərlər içərisində ən çətin və yüksək texniki peşəkarlıq tələb edən əsərlərdən biridir. Kavatına birinci oktavanın “do” səsindən, üçüncü oktavanın “re” səsinə qədər olan çox geniş diapazonda bəstələnmişdir. Kavatına agilitalar və müxtəlif texniki nüanslarla olduqca zəngindir. Demək olar ki, əsərin əvvəlindən sonuna qədər liqalı (əlaqəli), stokkatalı (qırıq-qırıq), bəm səsdən yüksək səsə doğru və ya əksinə, müxtəlif intervallara istinad edən sıçrayışlardan və daha bir çox koloratur bəzəklərdən istifadə edilmişdir.

Ümumi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, əsər boyunca sənətkarın səsi çox axıcı və rahat səslənir. Bununla yanaşı olaraq, Ş.Məmmədovanın əsərin sözlərini dəqiq tələffüz etməsi, onun ifasını daha da dəyərli edir. Çünki dünyada bir çox soprano səsli ifaçılar vardır ki, onların səsində sözləri anlamaq çətin olur. Bəzən ən məşhur ifaçıların səsləndirməsində də bu cür problemlər ortaya çıxır. Eyni zamanda Ş.Məmmədova ifaya başlayarkən, onun səsinin güclü uçuşa malik olması da diqqəti cəlb edir. Müğənninin səsinin rahatlığı, uçuşluluğu və sözlərin aydın tələffüzü əsl peşəkarlıqdan irəli gələn cəhətlərdən bəziləridir.



Şövkət Məmmədovanın ifasını notlar üzərində də tətqiq edə bilərik.

Biz əsərin not nümunələri ilə tanış olan zaman müxtəlif bəzəkləri, geniş intervallı sıçrayışları və başqa bir çox fərqli nüanslarla rastlaşırıq. Dinlədiyimiz səs yazısına istinadən deyə bilərik ki, Ş.Məmmədovanın lirik-koloratur tembrini elə ilk məqamlardan etibarən dolğun və həm də işıqlı səslənir. Səsin dolğunluğu müğənninin Verdi Belkanto üslubuna istinad etməsi ilə əlaqəlidir. Belə səslənməni əldə etmək üçün, səsin dayağı gücləndirilir. Bundan başqa, səsin yüksək mövqeyi mütəmadi olaraq qorunub, saxlanılır. Səs tembrinin bu xüsusiyyəti, müğənnimizin italyan oxuma üslubunun tələblərindən biri olan **“Chiaroscuro”** (ışıqlı və qaranlıq) texnikasını dərinlən mənimsəməsini sübut edir. Bu cür səs tembrini, italyanlarda ən ideal variant kimi qəbul edilir. Çünki tembrin parlaqlığı çox olduğu təqdirdə, səs çox açıq səslənir. Əksinə, tembrini tündləşdirsək, bu zaman da səs boşuq olur. Beləliklə, **“chiaroscuro”** texnikası səsin parlaqlığı və tündlüyü arasında balansı tənzimləməyə xidmət edir. Ş.Məmmədovanın ifasında bu balansın mükəmməlliyi ön plana çıxır. Məsələn, Şövkət xanımın təqribən eyni dövrlərdə yaşamış məşhur koloratur-soprano səslə opera ifaçısı Lily Ponsun, kavatinanı oxumasına diqqət yetirə bilərik. Elə ilk dinləmənin nəticəsi olaraq deyə bilərik ki, L.Ponsun səs tembrində **“Chiaroscuro”** vəhdəti aydın nəzərə çarpır.

Vurğulamaq lazımdır ki, bu kavatina günümüzdə qədər çoxlu sayda ən peşəkar opera ifaçıları tərəfindən uğurla səsləndirilib. Maria Callas, Anna Moffo, Joan Sutherland, Roberta Peters, Edita Gruberova və bir sıra bu qəbildən olan opera ifaçılarını dinləyərkən, səs tembrinin ortaq xarakterik xüsusiyyəti kimi, “aydınlıq və qaranlığın” mükəmməl birliyini müşahidə edə bilərik. Xüsusən, yüksək notların ifası zamanı, Ş.Məmmədovanın və adıçəkilən digər avropalı müğənnilərin oxumasında yüksək notları yumrulamasını və **“Chiaroscuro”** texnikasının tətbiq edilməsi bizə aydın olur. Biz həm də Ş.Məmmədovanın səsindən, onun özünə tam güvənərək, inamla oxuduğunu söyləyə bilərik. O, əsərin başlanğıcından etibarən bütün mə-

qamları tərəddütsüz, rahat, improvizələr edərək ifa edir.



[Şəkil 1]

Misal olaraq, Şövkət Məmmədovanın **“Si Lindoro mio sara, la giurai, la vincerò”** [Şəkil 1] cümləsini səsləndirməsinə nəzər sala bilərik. Not nümunəsində, eyni cümlə iki müxtəlif frazada göstərilir. Burada, **“Lindoro”** sözündə birinci frazada ikinci oktavın **“Do-Fa”** və ikinci frazada yenə eyni sözdə **“Do-Lya”** sıçrayışlarına diqqət yetirək. Hər iki məqamda müğənni səsinə yumrulayır. Burada **“Chiaroscuro”** texnikasının tətbiqi öz nəticəsini mükəmməl şəkildə ortaya qoyur. Ş.Məmmədovanın səsi, parlaq, dolğun və güclü səslənir. Həmçinin, müxtəlif materiallarda görünür ki, L.Pons, M.Callas, A.Moffo və digər müğənnilər də eyni məqamda bənzər texnikadan istifadə edirlər. Deməli, **“Chiaroscuro”** ifaçılıqda vacib təməllərdən biridir. Bu təməlin düzgünlüyü, səs tembrinin formalaşmasına bilavasitə təsir edir. Göstərilən nümunələr təstiqləndirir ki, görkəmli müğənnimiz Ş.Məmmədova ən mükəmməl şəkildə bu texnikaya yiyələnmişdir.

Qeyd edək ki, bu cümlədən bəstəkar tərəfindən əsər boyunca dörd dəfə istifadə edilmişdir. G.Rossini öz əsərində belə məqamların ifası zamanı orijinal not mətni ilə yanaşı, ifanı rəngarəng etmək üçün müxtəlif varinatlar da təklif edir. Həmçinin o, ifaçılara da sərbəstlik verir. Beləliklə, müğənni müxtəlif məqamlarda öz istədiyi kimi improvizələr də edə bilər. Biz, müxtəlif müğənniləri dinlədikdə, onların hər birinin əsərə olan fərdi yanaşmasını və rəngarəng improvizələrini eşidirik.



Bu dəyişikliklər əsərin dinamikasında, notlar üzərində gəzişmələrdə, müxtəlif melizmlər və başqa amillərin icra edilməsi ilə özünü göstərir. Elə Şövkət xanım da ifa zamanı əsəri özünəməxsus improvizələri ilə zənginləşdirmişdir.

Misal olaraq göstərmək olar ki, Ş. Məmmədova əsərin birinci yarısında “**Si Lindoro mio sara, la giurai, la vincerò**” frazasını ikinci dəfə ifa edərkən, “**sara**” sözündə birinci oktavada aşağıya doğru “**Fa-Re**” səslərinin əvəzinə, “**Re**” notunu ikinci oktavada ifa edir. Eyni zamanda müğənni “**la giurai**” ifadəsində notlarda qeyd edildiyindən fərqli olaraq, “**giurai**” sözündə deyil, “**la**” hecası üzərində gəzişmələr edir. [Şəkil 1]

Müqayisə üçün dahi italyan soprano Maria Kallasi dinlədikdə isə görürük ki, o, “**Si Lindoro mio sara**” sözlərini orijinal mətnə yazıldığı kimi nöqtəli notlarla ifa edir. XX əsrin avstraliyalı möhtəşəm sopranosu Joan Suntherlandin ifasına nəzər saldıqda isə tamamilə fərqli bir mənərə ilə qarşılaşırıq. O, bəhs edilən frazanın ifası zamanı, “**Lindoro**” sözündəki “**-do-**” hecası üzərində və sonrakı hecaların hər birində koloratur gəzişmələr edir. Roberta Peters isə ikinci oktavanın lya notuna təsadüf edən “**-do-**” hecası üzərinə fermata edir. O, cümlənin ikinci təkrarında “**la vincerò**” sözündəki, “**-la-**” hecasını isə gəzişmələr edərək orijinaldan iki oktava yuxarıda, üçüncü oktavanın “**Do**” notu üzərində, fermata edərək ifa edir.

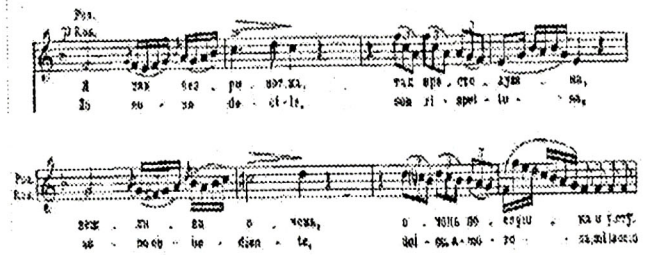


[Şəkil 2]

Qeyd etdiyimiz kimi, Şövkət Məmmədova da əsərdə improvizə edir və özünəməxsus tərzdə yanaşma nümayiş etdirir. Bəhsi keçən cümlənin üçüncü dəfə [Şəkil 2] ifası zamanı o, ikinci oktavanın “**Do-Fa**” sıçrayışından sonra ardıcıl olaraq stakkato (qırıq-qırıq) edərək, səsinə yüksəlir və üçüncü oktavanın “**Do**” səsi üzərində fermata edir. Daha sonra isə aşağıya doğ-

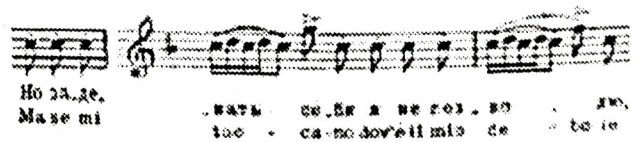
ru pillələr üzərində gəzişərək, cümlənin birinci hissəsini tamamlayır. Bütün bu məqam, ümumilikdə Şövkət xanımın səsinə çox rahat, dolğun və işıqlı səslənir. O, “**-la giurai, la vincerò**” sözlərini də demək olar ki, müəyyən dəyişikliklərlə ifa edir. Şövkət xanım bu frazanı sonuncu dəfə oxuyan zaman yenə də fərdi improvizələrini edərək, ikinci və üçüncü oktavanın notları üzərində gəzişir. Bu zaman o, bəzi keçidləri leqato, bəzilərini stakkato edərək ifa edir. Burada opera sənətçimizin mükəmməl səs hakimiyyəti, geniş nəfəs ehtiyatı özünü göstərir. Bəhsi keçən frazanı biz slovakıyalı koloratur soprano Edita Gruberovanın da ifasında dinləyə bilərik. O da frazanın sonuncu dəfə ifası zamanı özünəməxsus tərzdə melizmlər, gəzişmələr edir.

Beləliklə, biz müxtəlif opera sənətçilərinin ifalarında bu kavatınanı dinlədikdə, hər bir müğənninin əsəri öz hiss etdiyi kimi improvizə edərək oxuduqlarını aydın görürük. Ancaq heç bir halda musiqinin əsas melodik xəttinə müdaxilə edilmədiyini də vurğulamaq vacibdir.



[Şəkil 3]

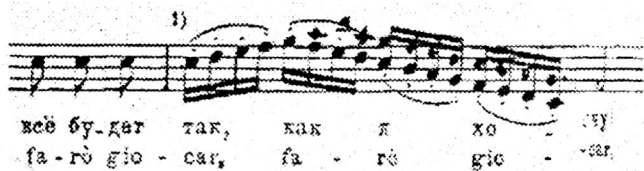
Şövkət Məmmədova da bu əsərə fərdi yanaşması ən yaxşı şəkildə nümayiş etdirilir. Bütün bunları isə vokal ifaçımız, əsərin melodik xəttinə heç bir zərər yetirmədən, böyük incəliklə yerinə yetirir və onun səsi, bütün registrlərdə dolğun, həm də parlaq səslənir. Beləliklə, hələ əsərin əvvəllərindən etibarən aydın olur ki, Şövkət Məmmədova yüksək musiqi duyumu və biliyinə, eyni zamanda öz səsi üzərində mükəmməl ifaçılıq texnikasına malikdir.



[Şəkil 4]

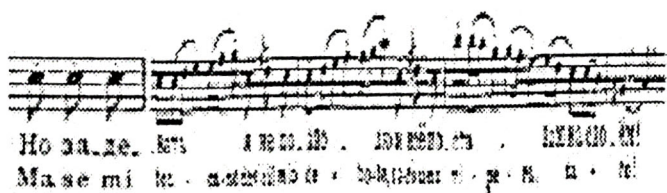


Qeyd etdiyimiz kimi, ariyada əsas etibarilə iki müxtəlif tempdən istifadə edilib. Əsərin əvvəllərində biz daha çox andante tempini müşahidə ediriksə, kavatının davamı moderato tempi ilə səsləndirilir. Beləliklə, kavatına iki hissəyə ayrılmış olur. İkinci hissə müğənninin səsinə daha yüngül səslənir. O, səsinə ağırlaşdırmır və istər birinci oktavanın, istərsə də ikinci oktavanın notlarını çox yüngül və yumuşaq səsləndirir. Bu məqamlardan biri kimi **“Io sono docile, son rispettosa”** ifadəsini göstərə bilərik. İkinci oktavanın **“Fa”** səsinə aşağıya doğru **“Fa-Do-Lya”** sıçrayışını Ş.Məmmədova asta səslə (p) və yumuşaq oxuyur. Həmçinin, **“-amorosa-”** sözündəki **“-ro-”** hecasında, birinci və ikinci oktavanın **“Fa”** notları arasında aşağıdan yuxarıya doğru oktava sıçrayışı və gəzişmələri çox yüngül ifa edir. **“Ma se mi toccano...”** ifadəsində ikinci oktavada **“Do-Sol”** kvinta, **“dov’e il mio debole...”** ifadəsində **“Do-Fa”** səsləri arasındakı kvarta sıçrayışı, **“-faro giocare-”** [Şəkil 5] ifadəsində ikinci oktavanın **“Do”** səsinə **“Si bemol”** səsinə doğru yüksəlməsi və geriye birinci oktavanın **“Fa”** səsinə olan geniş intervalı əhatə edən gəzişmələr həmçinin bu kimi başqa nümunələrdə Ş.Məmmədovanın səsinin rahatlığı, onu əsl peşkar müğənni olduğunu bizə bir daha sübut edir.



[Şəkil 5]

Yuxarıda qeyd etmişdik ki, bəstəkar bəzi təkrarlanan məqamların ifası üçün fərqli variantlar da təklif etmişdir. Belə məqamlardan biri kimi **“Ma se mi toccano.....saro!”** [Şəkil 6] frazasına bir daha nəzər sala bilərik. (Müqayisə üçün bax: şəkil 4 və 6)



[Şəkil 6]

Burada vokal ifaçımız, bəstəkarın təklif etdiyi ikinci variantda ifa edir. O, bütün notlar üzərində sərbəst və rahat gəzişmələr edir. Bütün əsər boyunca Ş.Məmmədovanın səsinə yüngüllük və sərbəstlik hakimdir. Hətta, rahatlıqla söyləyə bilərik ki, registrindən asılı olmayaraq, heç bir məqamda, müğənnimizin ifasında çətinliklər müşahidə olunmur. Həmçinin o, asta (p) və güclü (f) səslər arasında çox rahat keçidlər edir. O, səsinin qüvvəsini istədiyi kimi tənzimləyə bilir. Bu isə əsl ustalığ deməkdir. Eyni frazanı biz Maria Kallasın ifasında da dinləyib müqayisə edə bilərik. M.Kallas bu frazanı şəkil 6-da təqdim edilən not nümunəsindəkinə bənzər şəkildə ifa etmişdir. Lakin, burada toxunmaq istədiyimiz məqam frazanın bənzərliyindən çox, hər iki səsin akustik xüsusiyyətlərinə nəzər salmaqdır. Düzdür, Maria Kallas sənətdə olduğu müddətdə səs xüsusiyyətləri baxımından demək olar ki, mezzo-soprano, soprano, koloratur soprano kimi səs tembrləri üçün nəzərdə tutulan hər bir qadın partiyasını ifa etmişdir. Bu baxımdan o, əsl fenomenal dünya opera ulduzudur. Bu kavatına da M. Kallasın ifasında çox mü-kəmməl səslənir. Diqqət ediləsi əsas məqam isə bütün əsər boyunca müğənninin səsinə olan rahatlıq və sərbəstlik prinsipinin öz əksini tapmasıdır. Hətta bu rahatlıq müğənnin ifa zamanı emosiyalarında da əksini tapır. Təəssüf ki, Ş.Məmmədovanın əsəri ifa etməsi ilə bağlı yalnız onun səs yazısı mövcuddur. Bu səbəbdən, onun emosiyaları barədə yalnız dinləyərək müəyyən bir fikir söyləmək mümkündür. Ancaq təkcə səs yazılarını dinlədikdə belə, hər iki müğənni üçün ifalarında rahat səslənmənin xarakterik xüsusiyyətə çevrildiyini rahatlıqla eşidə bilərik. Əslində, biz Edita Gruberova, Roberta Peters, Joan Suntherlan kimi sənətkarların ifasında bu əsəri dinlədikdə, səslərinin rahat və sərbəst səsləndiyini müşahidə edəcəyik. Beləliklə, aydın olur ki, vokal ifaçısı üçün səsinin rahatlığı ən vacib şərtidir. Bu, həm də Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə müğənnilik sənətini öyrənən, özü də Avropa janrını mənimsəyən qadın sənətkarımızın sənətinin düzgünlüyünü təstiq edən amillərdən biri kimi çıxış edir. Burada bir maraqlı faktı da qeyd etmək olar.

Ş.Məmmədova haqqında olan videomaterialardan birində onun tələbə ilə məşğələsindən ki-



çik bir fraqment təqdim edilmişdir. Elə bu qısa fraqmentdə işlətdiyi bir neçə cümlə, sənətkarımızın vokal ifaçılıq sənətində, oxuyan zaman səsin rahatlığı prinsipinə xüsusi önəm verdiyi aşkar olur.

Ş.Məmmədova deyir: “İfadəli, səmimi, sərbəst, çox sərbəst oxumaq lazımdır. Bax belə: burada şövqlə, yaxşı oxuyasan gərək. Çox parlaq! Özün bilirsən ki, italyanlar çox çılğındırlar. Amma onların elə əsərləri var ki, son dərəcə lirikdir. Bax məsələn, “Ombra mai fu”-dan başlayırsan. “Ombr”-sən, gərək son dərəcə piano başlayasan. Piano, sonra dərəcəni genişləndirir-sən”.

Bu ifadələrdən aydın olur ki, vokal ifaçımız həm öz ifası ilə, həm də tədris zamanı rahatlıq və sərbəstlik prinsipini tərənnüm edib. Yəni vokal sənətinin bütün qanunları rahat səslənməyə xidmət etməlidir. Həmçinin, əsərin bədii məzmununun dinləyiciyə çatdırılması üçün emosiyalar düzgün nizamlanmalı və inandırıcı olmalıdır. O, əsərin dinamik tələblərinə düzgün riayət edilməsinə də diqqətlə yanaşır.

Qeyd edək ki, həm yüksəkliyi, həm də texniki çətinliyi baxımdan bu kavatınanı rahat şəkildə istədiyi qüvvə ilə ifa etməsi, müğənnimizin öz səsi üzərində yüksək hakimiyyətini, mükəm-

məl texnikasını və geniş səs imkanlarını bir daha vurğulayır.

Göstərilən qısa fraqmentlə tanış olduqda, biz Ş.Məmmədovanın pedaqoji fəaliyyəti haqqında müəyyən təəssürat da əldə etmiş oluruq. Rahatlıqla söyləyə bilərik ki, Azərbaycan müğənnisi, milli ifaçılarımızın yetişdirilməsi üçün böyük əmək sərf etmişdir.

Şövkət Məmmədovanın səs analizinin nəticəsində aydın olur ki, o, italyan Belkanto vokal ifaçılıq metodunu dərinlən mənimsəmiş və bu üslubun tələblərini ən yüksək səviyyədə yerinə yetirmişdir. Həmçinin bütün bunlara istinadən vurğulaya bilərik ki, azərbaycanlı qadınlar arasında ilk opera ifaçısı olan Ş.Məmmədova, dahi tenor Bülbüllə birgə, sonrakı dövrün peşəkar müğənniləri və tələbələr üçün ən yaxşı nümunəvi öncüllər olmuşlar. Onun arxasınca gələn Xurşid Qacar, Mariya Titarenko, Firəngiz Əhmədova və başqa ifaçılarımız ölkəmizin vokal sənətini inkişaf etdirmiş, əldə edilən bilikləri gələcək nəsələ ötürmüşlər. Müasir dövrümüzdə isə başda ustad sənətkarlarımız Fidan və Xuraman Qasımovalar olmaqla, Fidan Hacıyeva, Dinarə Əliyeva, Gülnaz İsmayılova, İnarə Babayeva və daha bir çox peşəkar qadın müğənnilərimiz Azərbaycan-Avropa əsaslı vokal sənətini yüksək pillələrə qaldırırlar.

### Nəticə / Conclusion

Sonda qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda Avropa əsaslı vokal ifaçılıq sənətinin formalaşması və inkişafı musiqiçilərimizin birgə əməyinin nəticəsidir. Xüsusən, bəstəkar və müğənnilərimizin yüksək qərarlılıqla opera janrına müraciəti, xalqımız üçün yeni olan bu janrın günümüzdə qədər yüksək inkişaf həddinə çatma-

sına vəsilə olmuşdur. Başda Bülbül, Şövkət Məmmədova kimi iddialı və qorxmaz ifaçılarımız, Azərbaycanda Belkanto ifaçılıq tərzinə əsaslanan opera sənətinin təməlinin atılmasında və günümüzədək inkişafında əsas rol oynamışlar.

### Ədəbiyyat / References

1. Nərgiz Cabbarlı, Vaqif İsaqoğlu: “Şövkət Məmmədova”, “Şərq-Qərb” nəşriyyatı-2017.
2. Savalan Fərəcov: “Milli vokal sənətimizin təməliçisi”. “Mədəniyyət” qəzeti, 27.09.2017.
3. Ülviyyə Tahirqızı: “Klassik Avropa üslubunda oxuyan qadın müğənni”, 23.10.2013.

### Saytoqrafiya

1. <https://www.belcanto.ru/belcanto.html>
2. [http://www.neilsemer.com/uploads/9/2/4/9/9249127/applying\\_chiaroscuro\\_to\\_your\\_art.pdf](http://www.neilsemer.com/uploads/9/2/4/9/9249127/applying_chiaroscuro_to_your_art.pdf)
3. [http://www.notarhiv.ru/zarubkomp/rossini/noti/1%20\(22\).pdf](http://www.notarhiv.ru/zarubkomp/rossini/noti/1%20(22).pdf)



4. <https://www.youtube.com/watch?v=VjHSL4rvThI>
5. [https://www.youtube.com/watch?v=Ndo15Id\\_raU](https://www.youtube.com/watch?v=Ndo15Id_raU) videonun 23-cü dəqiqəsinə baxmaq.

**К сравнительному вокальному анализу каватины Розины в исполнении Шовкет Мамедовой и применению аппликации «бельканто»**  
(Дж. Россини: Из оперы «Севильский цирюльник» *Una voce poco fa*)

**Руфат Пириев**

Бакинская Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибейли. Азербайджан.

E-mail: rufetvokal@mail.ru

**Резюме.** Основная цель данной статьи – определить роль исполнительского метода «бельканто» в становлении азербайджанской певицы. Анализы, проводимые над представленным примером, раскрывают прекрасное восприятие Ш.Мамедовой данного метода и ее индивидуальный подход. Сравнения же с известными европейскими певцами показывают, что мастер действительно освоила европейскую манеру пения, глубоко и усердно работала, чтобы передать ее будущему поколению.

**Ключевые слова:** бельканто, Ш.Мамедова, вокал, исполнение, колоратурное сопрано