

Gülnarə MANAFOVA

AMK-nın “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi”

elmi laboratoriyasında elmi işçi

Ünvan: Bakı, Ə.Ələkbərov 7

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova,

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Email: gulnarerefiq@gmail.com**ARXAİK FOLKLORUN BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA TƏZAHÜR ASPEKTLƏRİ: CAVANŞİR QULİYEVİN ƏSƏRLƏRİ NÜMUNƏSİNDƏ**

Xülasə: Arxaik folklor və onun təsir mexanizmləri həmişə musiqişünaslığın maraq dairəsində və daha dərinəndən araşdırmaq istədiyi mövzular sırasında olub. Çünki qədim folklor növləri və arxaik düşüncə tərzini nənki bir millətin, hətta bəşəriyyətin inkişaf yollarında keçdiyi mərhələləri anlamağa kömək edə bilər. Avangard musiqinin arxaik folklorlara marağı da sadəcə yenilik axtarışları deyil, öz qan yaddaşını aktivləşdirərək insanın əzəli mahiyyətində duran obraz və intonasionaları həyata gətirməklə əlaqədardır. Araşdırmada arxaik folklor inkişaf mərhələləri və dövrlər üzrə təsnifat edilmiş və müvafiq olaraq həmin xüsusiyyətlər Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında aşkara çıxarılaraq müəyyən paralellər çəkilmişdir. Müasir dövr bəstəkarının musiqisini arxaik folklorla bərabər araşdırmaq musiqi qavrayışı və musiqi ifadəliyi, obraz yaratmaq baxımından maraqlı nəticələr əldə etməyə imkan verir.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, neofolklor, etnomusiqişünaslıq, arxaik folklor, zümzümə, embrional formalar, mikroxtomatika, oberton sırası

Arxaik mədəniyyət dedikdə 10-50 min il arası bundan əvvəlki dövrdə yaranan mədəniyyət nəzərdə tutulur. O vaxtlar ki, insan rəsm cizmağı, səsləri düzüb fikir quraşdırmağı, səslənən dünyanı öyrənir və dünyanı öz-özü üçün anlaşılan etmək istəyirdi. İnsanların sosial qruplaşmaları da məhz həmin zamanda formalaşdı. Arxaik folkloru, musiqi nümunələri, qayaüstü rəsmləri, mərasim atributlarını, həmin düşüncənin məhsulu olan mifologiyayı izlədikcə müasir insanın düşüncə tərzini ilə fərqləri görməmək mümkün deyil. Kulturoloq və etnoqraflar düşünür ki, qədim insanın mədəniyyəti ruh haqqında bilgilər əldə etdikdən sonra başlayır. Ruhun ölməzliyi, ruhun bədənəndən çıxma bilməsi, olum-ölüm məsələləri qədim insanın sadəcə dünyasını mürəkkəbləşdirdi və insan başqa dünyalarla ünsiyyət formaları yaratmağa, yəni sözlərdən mənə quraşdırmağa, cizgilərdən obrazlar cizmağa, səslərdən musiqi yaratmağa və ən əsası Kainata təsir göstərməyə cəhd etməyə başladı. Qədim insan heç vaxt ləzzət almaq üçün musiqi bəstələyə bilməzdi, çünki o, səslənən telin təsirindən dünya(sı)nın necə lərzəyə gəldiyini aydın duyurdu. Ona görə də müasir elm üçün arxaik folklor qismində əldə edilən musiqi, rəsm, ədəbiyyat (əgər bunları belə adlandırmaq olarsa) nümunələrini tədqiq etmək bəşəriyyətin beşik çağlarında insan dünyasına müdaxilə

etmək qədər qiymətlidir. İnsanın qədim musiqi formalarını yaşamaq eşqi, yaratmaq istəyi deyil, məhz ətrafına magik təsir göstərmək əzmi həyata gətirib. Arxaik insanın yaratdığı mahnıda (hekayət, rəsmdə) istədiyi nəticəyə gətirib çıxaracaq proses təsvir edilir (müasir insan isə fərqli olaraq artıq müşahidə etdiyini, yaşadığını, duyduqlarını əks etdirir). Yazmağı, rəsm çəkməyi, musiqi çalmağı öyrədən ilahlar (allahlar, totemlər, hətta cansız əşyalar) barədə saysız-hesabsız miflərin olmasına baxmayaraq əlimizdə olan mədəniyyət nümunələrindən çox aydın duyulur ki, insan bütün bunları özü öyrənib.

“Biz musiqisiz keçinə bilən bir dənə də mədəniyyət tanımırıq. Arxaik mədəniyyət o qədər elementar, amma insan ruhunun ifadəsində o qədər hərtərəflidir ki, nə vaxtsa onu tam öyrənə, insanın formalaşması prosesində rolunu izləyə və prosesləri tam anlaya biləcəyimizə ümid bəsləyə bilmərik. Bu isə musiqişünaslığa həmişəkindən fərqli zaman miqyası təklif edir” [30, s. 52]. Arxaik folklorun yaranma mexanizmlərini öyrənmək bu qədər çətindirə müasir musiqidə neofolklor təmayülləri izləmək cəhdləri daha artıq mürəkkəb məsələdir. Bununla belə, müasir dövrün çağdaş musiqidən qədim zamana uzanan tellərin qırılmaz əlaqəsini görməmək mümkün deyil. Bu əlaqələri XX-XXI əsrlərin qovşağında bütün musiqi mədəniyyətlərində də izlədikdə bu istiqamətdə araşdırmalar daha maraqlı nəticələr vəd edir. Bu yöndə müasirlərindən nəzərəcarpacaq axtarışları ilə seçilən Cavanşir Quliyevin musiqisi nümunəsində (Qeyd 1) əldə edilən nəticələr qiymətli tədqiqat materialı ola bilər.

Arxaik folklorla müraciət reqress, yoxsa proqresdir?

Tanınmış etnomusiqişünas Eduard Alekseyev arxaik folkloru belə təsvir edir: “Erkən folklor intonasiyası dedikdə not yazısı, temperə edilmiş səssirasından əvvəlki dövrə aid, müasir zamanın düzlüşünə tamamilə uyğun gəlməyən, səliqəyə salınmamış səs yüksəkliyi davranışı nəzərdə tutulur. Belə intonasiya edilmə tərzini bu günümüzdə qədər qalmaqdadır. Sabit məqamların əmələ gəlməsindən sonra onlar musiqi mədəniyyətinin şifahi qolunda, mahnı folklorunun rudimentar qatlarında yaşamaqdadır. Onun izlərini yazılı musiqi mədəniyyəti nümunələrində də tapmaq olar” [5]. Amma müasir dövrdə çağdaş texnika ilə musiqi yaradan bəstəkarın işlərində arxaik folklor izlərini axtarmaq heç də keçmişə qayıdışın əlamətlərini axtarmağa bərabər deyil. Çünki paleoantropologiyanın əldə etdiyi nəticələrə inansa insanın təkamül prosesi həmişə artan xətlə olmayıb. (Erkən neandertalların kəllə sümüyü müasir insana daha yaxındı. Arxaik cəmiyyətlərin dilləri (çox güman ki, həmçinin musiqi dili də – M.G) linqvistik cəhətdən müasir dillərdən daha mürəkkəbdir [24]). Reqress (geriləmə) özünü yeni, hələ bəlli olmayan formaların meydana gəlməsi şəklində də göstərə bilər [19] fikri ilə razılaşsaq müasir zamanda yaranan üslub müxtəlifliyinin geriyə, yoxsa gələcəyə yönəldilməsi barədə dərinlən düşünməli olacağıq.

Zümmə ən qədim oxuma qismində

Musiqi tarixində ənənəyə sadıq olaraq bütün dövrlərin bəstəkarları keçmiş zamanın musiqisini canlandırmaq istədikdə arxaik folklorlardan istifadə ediblər. Bu faktı səsləndirdikdən sonra bir sual doğulur: yəni musiqi avanqardı, yeni folklor cərəya-

nına məxsus olan bəstəkarlar da bəzi intonasiyaları canlandırmaqla sadəcə qədimlik effekti yaratmaq istəyir? Bu sualı aydınlaşdırmaq üçün biz əvvəlcə düşüncə təzlərini müqayisə etməliyik. Arxaik folklorda iki cür müraciət forması mövcuddur: 1. **Ətraf mühitə:** Ətraf mühitə müraciət çeşidli forma və janrları yaradıb. 2. **Öz daxilinə:** Əsrlər boyu özü üçün oxuma – zümzümə öz formasını dəyişməyib. Başqaları üçün yazılan musiqi çeşidli forma və janrları yaradıbsa özü üçün oxuma, zümzümə bu “konsert” formalarına nəzərən daha qədim və daha intimdir. Bu iki intonasion mühit (auditoriya üçün və özün üçün oxuma) bütün xalqlarda və dövrlərdə qarşılıqlı təsir dairəsinə malik olaraq melodik gedişlər, intonasiya və qayda-qanun mübadiləsinə məruz qalır (bəzi tədqiqatçılar eyni ifadənin məşq zamanı və konsert ifasında nəzərə-çarpacaq fərq görür). İnsan özü üçün oxuyanda bütün normaları və metrik-məqam qanunlarını özünə uyğunlaşdırır. Bu həmişə belə olub, “bu formalar şüurlu şəkildə deyil, sanki təbiət qanunları kimi bədahətən meydana çıxır və yəqin ki, elm tərəfindən ciddi tədqiqata məruz qalmalıdır” [22, s. 226].

Müasir bəstəkarın melodikasında zümzüməyə bənzər tipin müşahidə edilməsi bir daha sübut edir ki, musiqi tarixinin gedişatında artıq bütün ifadə vasitələrini sınaqdan çıxarmış insanın qəlbinə yol tapmaq çətinləşib. Qarşısına belə məqsəd qoydusa bəstəkar musiqisini mümkün qədər intimləşdirməlidir. Cavanşir Quliyev: “İntimləşmə”, məncə, ətrafdakı estetik yeknəsəqlikdən, bir növ, özünü qoruma istəyi ilə izah oluna bilər. Bəstəkarlar sənətdəki tərz, üslub çoxluğuna qarşı olaraq, öz üslubunu, öz sifətini daha parlaq göstərmək istəyərək, içlərinə qapanırlar. Bu, bəlkə də psixoloji aspektdir, sənət hadisəsi deyil” (Qeyd 2). Deyilən fikirlərə nümunə olaraq Saz və violin üçün sonatadan bir melodiyani (violin partiyasından) nümunə gətirə bilərik (Nümunə 1). Burada sanki müəllif özü üçün hansısa bir mahnını zümzümə edir. Cümlə quruluşu, ibarə və motivlərin ardıcılığı, istinad pərdəsinə sürüşüb enmə, sona yaxın xırdalanma elementləri sanki bir dövrilik yaradır və bu melodiyanın nə vaxt bitəcəyini bilmirsən.

Nümunə 1

Saz və violin üçün sonatadan



Musiqinin tembr şəklində qavrayışı

Musiqi eşitmə qabiliyyətini öyrənən psixoloqların müşahidəsinə görə musiqi qavrayışının 2 mərhələsindən söhbət gedə bilər. Hər hansı musiqini dinlədikdə I mərhələdə melodik xəttin təxmini konturları dərk edilir. Yalnız II mərhələdə intervalların dəqiq qavrayışına yaxınlaşmaq olar. B.M.Teplov I mərhələni musiqinin **tembr qavrayışı dövrü** adlandırır, bu zaman tembr duyumu səsin yüksəkliyini üstələyir [21, s. 111]. Hazırda biz musiqini yalnız səs yüksəkliyinə nəzərən qavraya bilirik. Bundan kənar müasir insan üçün musiqi yoxdur. Ola bilər bu keyfiyyəti yenidən qazanmalı olacağıq. Müasir bəstəkarların sonorikaya, səsin tembr keyfiyyətlərini önə çəkməyə meylini Yuri Xolopov “Musiqinin üçüncü ölçüsü” adlandırır. Onun fikrincə əgər monodiya (oberton sırasında unison və oktavanı fəth etməklə) musiqinin I üfqi, harmoniya (kvarta və kvintanın yaratdığı funksional sistemlərlə sekundaya qədər) şaquli II ölçüsünü təmsil edirsə səsin tembr xüsusiyyətləri (oberton sırasında 9-cu bənddən sonsuzluğa qədər) III ölçüdür ki, bundan sonra nə olacağı bilinmir. Xolopov bu halı aviamühəndislikdə olduğu kimi “səs həddi” adlandırır (təyyarələri sınaqdan çıxarkən sürət səs həddinə çatanda ən möhkəm qurğular belə sınmağa başlayır, təyyarənin qarşısındakı şəffaf hava keçilməz bəndə çevrilir). Səsin tembr xüsusiyyətləri ilə cəlbədicə fəzaya baş qoşmuş bəstəkarlar da sanki keçilməz maneələrlə üz-üzə qalırlar [23, s. 35].

Tembr axtarışları sahəsində C.Quliyevin də diqqətəlayiq nəticələri hiss olunur (Nümunə 2). Nümunədə bəstəkarın fakturanı bu qədər azad şəkildə istifadə etməsi virtuozluq yaratmaqdan ötrü deyil, məhz alətin tembr imkanlarını mümkün qədər istifadə etmək istəyindən doğur. Fortepianonun imkanının genişləndirilməsi və hazırlanmış royal prinsipinin tətbiqi sayəsində alət tembrini itirərək bəzən zərb aləti kimi tətbiq edilir.

Nümunə 2

“Muğam səssizlərində interlüdiyalar ilə 7 pyes” fortepiano məcmuəsindən
“Hümayun”



Tembr məsələsini önə çəkmiş müasir bəstəkar üçün artıq notun yazılacağı yüksəklik də önəm daşımır deyən adiastrimatik (yüksəkliyi qeyd olunmayan) not yazısı bəstəkar niyyətini çatdırmağa qadir çox ifadəli vasitəyə çevrilir (Nümunə 4).

Nümunə 4

Fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” triosundan



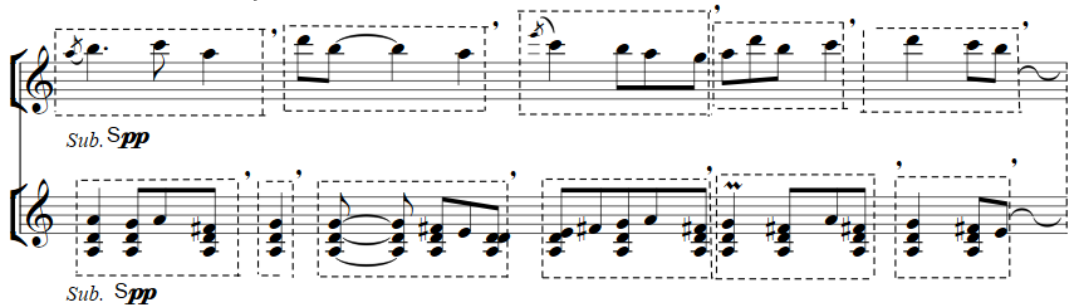
Burada saz özünü simli alət kimi deyil, zərb aləti kimi aparır. İfaçı verilən ritmi təxmini yüksəklikdə səsləndirmək üçün sazın dekasına zərbələr endirməli olur.

Embrional formalar

Biz arxaik folklor dedikdə ibtidai insanların duyğularını çox kasad vasitələrlə çatdırıb bilən musiqini nəzərdə tuturuq. Burada izlənilməyən məqam xüsusiyyətlərindən savayı, daha bir məsələ də nəzərə alınır, melodik hərəkətdə emosional sıçrayış varsa o, artıq erkən folklor nümunəsinə aid ola bilməz. Ola bilər, qədim insan musiqisinə uzun-uzadı təsvirə məruz emosiyasının deyil, məhz daha lakonik olan fikirlərinin musiqi təcəssümünü yaradılmış. E.Alekseyev fundamental araşdırmasında [5] Yuri Lotmanın [17] kadr haqqında nəzəriyyəsinə əsas tutub musiqinin intonasiya quruluşu arasında çox uğurlu paralellər çəkir. Necə ki, kadr filmi xırda hissəciklərə (dəqiqədə 24 kadr növbələşməsi film yaradır) bölməklə montaj vahidi olub həmçinin kadr dəyişikliyinə, eləcə də bütün kinonun əsas məna daşıyıcısıdır. Eləcə də musiqi intonasiyası aramsız axan musiqi selinin ölçü və məna göstəricisidir. Arxaik insan bu qısa, amma onun bütün dünyasını ifadə edən vasitələrlə düşünürdüsə müasir dövr bəstəkarı bu embrional formaları aşkara çıxarmaq üçün tədqiqat etməli olur. (C. Quliyevin illər uzunluq səs rejissorluğu kimi fəaliyyəti, etnoqrafik ekspedisiyalarda iştirakı və əlbəttə ki, musiqiyə milli tar alətində başlaması da həlledici rol oynayıb). Həmin bu aşkar edilmiş qısa melodik gedişlər (Nümunə 5) müasir insanın mürəkkəb dünyasını əks etdirəcək kiçik “səs kərpiclərinə” çevrilir. Əlbəttə ki, filmə kadr kimi bir-birinə bənzər və sürətlə növbələşən bu “kərpiclərin” istifadə ardıcılığında bəstəkar tam azaddır.

Nümunə 5

Saz və violin üçün sonata



Bəstəkar müasir musiqi ilə qədim milli musiqimiz arasında müəyyən paralelləri izlədiyini təkid edir: “Maraqlıdır ki, müasir musiqinin bəzi texniki üsulları və struktur tapıntıları bizim milli musiqimizin arxaik nümunələrində bu və ya digər şəkildə mövcuddur. Bu, XX əsrdə geniş yayılan tematik işlənmə texnikasının kiçik avaza əsaslanan (*nonevka*) növünün, məsələn, qədim aşiq havalarının, bəzi xalq oyun havalarının demək olar ki, əsasını təşkil edir. Yəni, dünyada yeni və çağdaş sayılan elementlər, sən demə, əsrlərdi milli musiqimizdə varmış. Mən bu ideyadan həmən yapışdım, araşdırdım, bir daha əmin olandan sonra, milli musiqi ənənəsini müasir texniki üsullarla sintez etmək işinə qədəm qoydum. Güman edirəm ki, bu yol bütünlükdə Azərbaycan bəstəkarları üçün çox məhsuldar və faydalı ola bilər, yeni maraqlı əsərlər ortaya çıxa bilər. Rus musiqisində bu işi böyük müvəffəqiyyətlə İ.Stravinski gördü və XX əsr dünya musiqisinin baş əsərlərindən biri olan, “Müqəddəs Bahar” baletini yazdı”.

Üç pilləli dünya modeli

Qədim insanın dünya modeli sadə, amma sağ qalmağa (nəsil verməyə, özünü reallaşdırmağa) imkan yaradan bir formadır. Dünya haqqında qədim türk təsəvvürləri ilkin kaosdan dünyanın yaranmasına qədər prosesi Orxon abidələrində Bilgə xaqan qədim türk inancını aşağıdakı cümlə ilə ifadə etmişdir: “*Üzä kök tənri asra yağız yer kılınıkda, ekin ara kişi oğlu kılınmış*” [28]. (Açması: Üstdə mavi göy, aşağıda yağız yer yarananda, ikisinin arasında insan övladı yaranmışdır”). Bu gün biz maşın qurğuları, atomun quruluşu barədə kifayət qədər ətraflı biliklərə malik olub onları müşahidə edə biliriksə bizdən fərqli olaraq arxaik insan ruhları “görürdü”, onların yaşayış yerini tanıyır və hətta cinlərin, iblisin xasiyyətini sanki öz qonşusu kimi çox yaxşı bilirdi. Ruhlar, ölmüş adamların kabusları, ibislər, şeytanlar dəqiq təsnifat edilərək müəyyən yerlərdə məskunlaşırdı. Arxaik təsəvvürə əsasən insana kömək edən ruhlar, təbii qüvvələr göydə yaşayırdı. Çünki inam vardı ki, gücləndikcə göylərə qalxmaq olar. Zıyanverici qüvvələrin yeri isə yerin altı idi. Qədim təsəvvürlərə görə ölmüş adamların ruhları da aşağıda yerləşirdi. İnsanın yeri göylə yer arasındakı məkanda idi. Bu dünyaların qarşılığından həyat yaranırdı. Ona görə də qədim insanın həyatında yuxarı və ya aşağı dünya sakinlərinin müdaxiləsi adi həyat qayğılarından biri idi.

Nümunə olaraq deyək ki, qədim insan geyim məsələlərində də özünü analoji tərzdə aparırdı. Yadlar (bu həm yuxarı, həm də aşağı dünya sakinlərinə aid edilirdi) qədim insan paltarının məhz açıq olan yerlərindən – qolun aşağısından, sinədəki yarıqdan, balaqlardan – onun həyatına soxula bilərdi. Yad məxluqların müdaxiləsindən öz həyatını qorumağa çalışan insan həmin yerlərdə naxışlar salardı. Demək olar bütün xalqların milli geyimlərində həmin yerlərdə özünəməxsus ornamentlərlə bəzəklər düzülüb. Həmin məntiqlə düşünmək olar ki, musiqidə də ornamentlərin, melizmlərin, xırda səs bəzəklərinin funksiyası sadəcə gözəllik və cəlbedicilik yaratmaq deyil, məhz vacib məqamları vurğulamaq və qorumaqdı. Deməli, musiqi ornamentlərinin müəyyən istinad pərdələri (bu vacib yerlərdən ya başqa dünyalara çıxış var, ya da kimsə müdaxilə edə bilər) ətrafında və cümlə sonluqlarında yaranırdısa onlara

tamam başqa gözlə baxmaq lazımdır. Məhz bu səbəbdən daha sonrakı dövrün inkişaf göstəricisi olan muğamlar və onun ayrılmaz hissəsi olan melodik bəzəklər özündə qədim insanın arxaik magik təsəvvürlərini əks etdirir. Bəstəkar musiqisində də əgər muğamvarilik varsa, demək burada əminliklə arxaik düşüncə tərzindən danışa bilərik. C.Quliyev musiqisində isə muğam hər yerdədir [3].

Solo, yoxsa xor oxuma ilkindir?

Musiqişünaslar solo, yoxsa xor oxumanın daha ilkin olması barədə mübahisələr edərkən “Bizim musiqimiz əzəldən birsəsliyədir” deyib özünü məsələni həll etmiş kimi aparmaq düzgün olmazdı. Çünki xor oxumasının ilkin olması barədə əsaslı fikirlər var və arxaik musiqimizdə çoxsəsliyin embrional formalarının mövcudluğu bu məsələyə diqqətlə yanaşmağı tələb edir. “Çoxsəsliyin əmələ gəlməsi barədə fikir yürütməkdənsə ilk əvvəl birsəsliyin yaranması məsələsini daha ətraflı tədqiq etmək lazımdır” [22, s. 251]. Birsəsli musiqinin intonasiya təbiətindən çıxış edərək onu kollektiv oxumadan yaranmış, əzəldə çoxsəslikdən doğulmuş bir forma kimi baxılması daha məqsədəuyğundur [20, s. 26]. Bu fikir qədimdə çoxsəsli mədəniyyətə malik olmuş, amma sonradan birsəsli musiqiyə keçsə də melodikasında çoxsəsliyin erkən formalarını saxlamış mədəniyyətlər üçün vacib, nəzərə alınması məsələdir.

C.Quliyevin musiqisində vokal çoxsəsliyi əlamətlərini daşıyan instrumental parçalara rast gəlirik. Qədim halaylarda olduğu kimi bir səsdən başlayıb sonra o biri səslərdə davam edən, müxtəlif qlissando və bəzəklər, vokal ifaçılığa bənzər melodik gedşlər və axıcılıq prinsipi də diqqət yetiriləsi məqamlardandır (Nümunə 6). Bəstəkar adətən belə intim duyğuları əks etmək işini simli alətlərə həvalə edir.

Nümunə 6 2 saylı Kvartet

Vokal yaxud instrumental ifa əzəlidir?

Arxaik musiqinin əzəldən vokal, yoxsa instrumental olması barədə mübahisələr nisbətən kəskin deyil. Çünki instrumental musiqinin alətlərin yaranması ilə şərtlənməsi məsələni dolaşığa salmır. Həmçinin onu da nəzərə almaq lazımdır ki, arxaik instrumental musiqi alətin səs sırasının imkan verdiyi səsləri daxil edirsə vokal musiqi bütün, hətta ölçülməsi mümkün olmayan intervalları əhatə edir.

Kollektiv oxumanın instrumental ifaçılığa müəyyən təsirini (məsələn, musiqi frazalarının sonunda yüksələn qlissandoların olması) ehtiva etsə də vokal və instrumental praktika bir-birindən ciddi fərqlənən öz idiomatik sferasında qalmaqdadır. Biz əgər ilkin folklorun səs yüksəkliyi məsələsində mənbəni axtarırsaq əvvəlcə ilkin alət olan insan səsinə diqqətimizi yönəltməliyik. Musiqi alətləri artıq oturmuş səs eksperimentlərinin nəticəsi kimi yaranıb. Məqam sistemi dəqiq fiksasiya edilməmiş sıra üzərində azad gəzişmələr edən həm vokal, həm də instrumental musiqinin əldə etdiyi nəticələri möhkəmləndirməklə tarixi mərhələləri simvolizə edir. “Dəqiq fiksasiyası olan musiqi alətlərinin mövcudluğu artıq erkən not yazısının ekvivalenti sayıla bilər” [9]. “Musiqi alətində çalmaq alət vasitəsilə oxumaq deməkdir” [27]. C.Quliyevin instrumental melodiylarının oxunaqlı olması (bu keyfiyyəti biz bəstəkarın hətta balet musiqisində də izləyirik) arxaik təfəkkürün daha bir təzahür formalarındandır (Nümunə 7).

Nümunə 7

Zurna və simfonik orkestr üçün Uvertüra

Mətn və musiqinin münasibəti

Söz və musiqinin müştərək təhlili sahəsində maraqlı müşahidələrini bölüşən M.Xarlap qeyd edir ki, söz və musiqi vəhdətindən yaranan sinkretik musiqi formalarında söz yaradıcılığın, musiqi isə ustadlığın göstəricisidir [22, s. 222]. Ona görə də mətn və musiqi heç vaxt bir-birindən aralı düşmür. Poetik dil gündəlik danışqdan aralanmadığı zamanlarda (sanki “döyünən” ritmik quruluş, səliqəli təqti və qafiyə prinsipi artıq növbəti mərhələnin əlamətidir) məna daşıyıcısı olan sözü danışqdan ayırmaq üçün melodikləşdirmək lazım gəlirdi. “Oxuyan” mətn şifahi poeziyanın yeganə mövcudluq formasıdır. Sözü oxumaqla fərqləndirən qədim insan obraz fantaziyasının işə salaraq onu tamam yeni incəsənət növünə çevirir. Bura hecaları səliqəyə salan bölük (*cmona*) təşkilatını da əlavə etsək gündəlik danışq musiqili deklamasiyaya çevrilər.

Nəğmə oxumaq ilkindir və danışq kimi insan təbiətinə daha çox aiddir, nəinki incəsənət əsərinə. Erkən folklor səslənmələr başqa melodik göstəricilərlə (zaman (metro-ritmik), danışq, artikulyasiya, hərəkət), səsin yüksəkliyi isə tembr xarakteristikası ilə əlaqədar olaraq məna daşıyıcı funksiyası ilə ön plana çıxırdı. C.Quliyevin musiqisində nitq intonasiyaları, dilin xüsusiyyətlərinə aid vurğu sistemi, xırda təkrarlar hesabına məna yaratmaq prinsipi danışq dilinin musiqidə əksinə gözəl nümunə ola bilər (Nümunə 9). Sanki danışan melodik gedişlərdə mənanı anlamaq üçün sözə ehtiyac duyulmur.

Nümunə 9

Fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” triosundan



Mikroxtromatika

Müasir insan erkən folklor səslənmələri, xüsusilə də onun mikroxtromatik xüsusiyyətlərini ekmelika və emmelikaya ayırmağı sevir. (Ekmelika (yunancadan: ἐκμελής – xaric, qulağa xoş olmayan) qeyri-müəyyən səs yüksəkliyi, fiksasiya edilmiş interval növü kimi bütün xalqların erkən folkloruna və Şərq xalqlarının şifahi musiqi ənənələrinə aiddir. Müasir musiqidə qlissando və nitq səslənmələrini canlandırarkən, sonorikada, bəzən caz ifaçılığında istifadə edilir. Heraklit ekmelikanı gözə görünməyən olduğundan iyrənc qoxu ilə müqayisə edir və hesablanma yoluyla ortaya çıxan emmelikanı şüurun məhsulu sayırdı [32].

Ümumiyyətlə, mikroxtromatikanın müasir musiqidə istifadəsi sanki XX əsrin başlanğıcında tamam yeni keyfiyyətlər əldə etməklə həm bəstəkarlar, həm də musiqişünasların diqqət mərkəzində olan məsələlərdən birinə çevrildi. Yeni qayda ilə tərtib edilmiş səs sıraları (A.S.Lurye, A.S.Oqolevits, A.Xaba, A.Fokker), mikroxtromatika və elektron musiqini birləşdirmək cəhdləri (A.Avraamovun

Nümunə 37

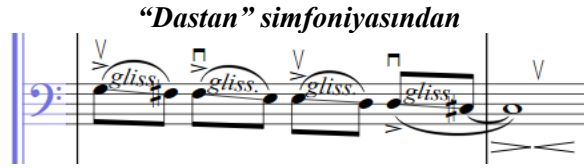
The image shows a musical score for Nümunə 37. It consists of seven staves, each with a different instrument: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Violin III (V-ni III), Violin IV (V-ni IV), Viola (V-la), Violonçello (V-çelli), and Kontrbas (C-bassi). The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, characteristic of a microtonal or chromatic composition. The staves are grouped with brackets on the left side, indicating the instrument parts.

ultraxromatizmi), yarım ton fərqi ilə köklənən klavişli iki alət üçün musiqi yazmaq cəhdləri (İ.A.Vişneqradski) əsrin simasını formalaşdırırdı. Hələ XX əsrin əvvəllərində F.Buzoni, B.Bartok, Ç.Ayvz mikroxromatikanın inkişaf edəcəyini bəyan edirdi. Bununla belə “Tonun sonrakı daha kiçik hissələrə (ola bilər, sonsuzluğa qədər) bölünməsi zamanı mütləq yetişəcək, bizim vaxtda olmasa da onillər, yüzillər sonra belə bir gün gələcək [29]” deyən B.Bartok bununla belə mikroxromatikaya dair cəmi bir əsər bəstələyərək (Violin üçün sonatanın finali (1944), BB 124) ömrünün sonuna kimi tonal genişlənmələr və modallığa sadıq qaldı. Bir neçə mikroxromatik əsərin müəllifi olan Ç.Ayvz isə deyirdi ki, “Zaman gələcək, məktəblilər sevdiyi melodiyları mikrotonlarla fit çalacaq. Çünki diatonika da bir zaman pentatonika kimi qocalıb sıradan çıxacaq” [26]. Əsrin ikinci yarısında mikroxromatikaya marağı K.Ştokxauzen belə izah edirdi: “Bilmirəm nədən, mənimlə eyni nəsiləndən olan dinləyicilər intervalları, onların müxtəlif kombinasiyalarını və mikrointervalları eşitməkdə daha həssas olub” [25]. Səs və küylər bəstəkar üçün bərabərləşdikcə imkanlar da “spektral musiqi” (72 tonlu səs sırası) eksperimentlərinə qədər genişləndirdi. Şərqi klassik musiqisi, hind raqası, İndoneziya qamelanası üçün adi sayılan mikroxromatika demək olar bütün Avropa musiqisinə nüfuz etdi. Muğamda mikroxromatikanın yalnız melodik bəzək şəklində istifadə edilməsini iddia edən tədqiqatçılar N.A.Qarbuзов [11], Y.Q.Kon [13] və həmçinin Azərbaycan muğamlarını nəzərdə tutan V.M.Belyayev [8] məsələyə sırf temperasiya edilmiş musiqiyə alışmış musiqiçi kimi yanaşırdılar. (Onu da qeyd edək ki, avanqard bəstəkarların bu qədər həvəslə istifadə etdiyi mikroxromatika musiqişünaslıqda öz təsdiqini tapmayıb. Mikroxromatikanın melizmatik və pilləvari-keçici növlərə bölünməsi təhlildə heç bir əlavə material vermir). Müasir dövr bəstəkarı kimi C.Quliyev xromatikadan kifayət qədər cəsarətlə istifadə edir. “Dəstan” adlı IV simfoniyasının finalını (Nümunə 37) iki oktava diapazonunda

xromatik sırayla ardıcıl düzülmiş səslərdən ibarət akkordla bitirməklə (bu həmçinin əsərin məzmununa uyğun olaraq nadanlıqın qələbəsinə simvolizə edir) xromatikaya münasibətini aydınlatmış olur. Amma beş xətlə not sistemi çərçivəsində kanonlaşdırılmış tonun mütləq hakimiyyəti zamanı daha aktual sayılan mikroxromatika ilə bəstəkarın çox ehtiyatla davrandığını duymaya bilmərik. Partiturada yarım tondan kiçik məsafələrin işarələnməsi az olsa da səslənmədə mikrotonlar aydın duyulur. Ola bilər, səslənmədə çirkinlik olmasın deyərək (ifaçılardan çərək tonların təmiz ifasının tələb etmək böyük qəddarlıq olardı) qlissandoları gen-bol istifadə edir. Yarım ton diapazo-

nunda (müasir musiqidə bu ərazi “səslər arasındakı fəza” kimi də adlandırılır) qlissando edən ifaçı istər-istəməz çərək tonları ifa etməli olacaq (Nümunə 39).

Nümunə 39



Nitq, yoxsa oxuma?

Müasir dövrdə bəstəkar melodikasının mahiyyətini araşdırmağa çalışarkən rəs-timiza çıxan intonasiya özəklərinin nitqlə, yoxsa oxuma ilə əlaqədar olduğunu müəy-yənləşdirmək daha çətindir. Nitq insanı səslənən ətraf mühitdən ciddi şəkildə fərqlən-dirir. Oxumaq da yalnız insana xas keyfiyyətdir, bəzən körpələr oxumağı danışmaq-dan əvvəl öyrənirlər. Bununla belə danışqdan qabaqkı intonasiyanı musiqidən qa-baqkı intonasiyadan ayırmaq lazımdır və bu bağlılığı nəzərə alsaq da melodiyanın nitqdən doğulduğunu iddia edə bilmərik. Nitq və musiqinin qovşağında ayrılmaz sinkretik sənət nümunəsi olan aşıq musiqisinə arxaik təfəkkürün nümunəsi kimi (E.Alekseyevin metodologiyası üzrə) baxan İradə Köçərli qeyd edir: “Beləliklə, me-lodikada müxtəlif boğaz səsləri registrlərinin mövcud olmasına onun daxilində α–prinsipinin iştirakı kimi baxmaq olar; aşağı istiqamətli qlissando hərəkətinə β–prinsi-pinin mövcud olması, eyni zamanda, eyni pillələrin müxtəlif yüksəklikli variantları-nın cəlb olunması γ–intonasiyanın təsiri deməkdir. γ-tonların meydana çıxması ilə, yüksəklik nöqtələrinin köməkliyi ilə konturları cızmaq, ilk mərhələdə ümumi melo-dik xətti qurmaq imkanı yaranır. Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi olaraq aşıq sənəti öz kökləri etibarilə əsrlərin dərinliyinə gedib çıxır. İntonasiya edilmənin ilkin mərhələlərinə istinad etmək Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havalarını yeni tərzdə “oxumağa”, “açmağa” və bir daha, dünya mədəniyyətinin ən qədim köklərə malik sənət növü kimi isbat etməyə imkan yaradır” [2, s. 123]. Məhz bu səbəbdən C.Quliyevin aşıq musiqisinin həm vokal, həm də instrumental yaradıcılığının təsiri altında formalaşmış melodikasında arxaik folklorun təsnifata uyğun bütün növlərinin izlərini rahat müşahidə edirik.

Kvarta dövranı

Arxaik təfəkkür tərzini saxlamaq şərtilə bu günə qədər inkişafda olan aşıq sə-nəti, eləcə də bu sənətin təsir dairəsində formalaşan bəstəkar yaradıcılığını təhlil edərkən istər-istəməz diqqəti kvarta intervalında cəmləmək məcburiyyəti yaranır. Erkən melodikada kvartanın rolu barədə çox deyilib. Bu interval həm diatonik, həm də pentatonika komplekslərin əsasında duran vacib, fundamental istinad yeridir. Et-nomusiqişünaslıqda hətta “kvarta dövranı” deyilən bir anlayış var. Hələ formalaş-maqda olan məqam münasibətləri kvarta dövrünü adlayıbsa artıq intonasiya cəhətdən

çox ifadəli keyfiyyətlər əldə edir. Kvarta dövrəni musiqisini şərh etmək də nisbətən asandı. (Erkən çoxsəslilik nümunələrində, xüsusilə qadın və kişi səslərinə bölünmə anlarında, hətta arxaik folklorda ovsun və çağırış səsləndirmədə, eləcə də ağılarda kvartanın mövqeyi xüsusiyyətdir). Necə deyərlər, o, hər yerdədir və erkən melodikanı təşkil edən əsas elementlərdən biridir. “Asiya xalqlarında alətlərin köklənməsində istifadə edilən kvartanı uyğunsuzluğuna görə bəlkə də “iti” adlandırmaq daha düzgündür. Bu ərazilərdə kvarta tamamilə konsonans interval kimi qəbul edilir, çünki qulağa rahat səslənmə qismində nəğmənin sonuncu akkordu kimi işləmə bilər. Başqa intervallardan daha artıq işləndiyinə görə onu hakim mövqeli interval da adlandırmaq bilirik” [31]. Şərqdə iki kvartanın ardıcılığı septima əmələ gətirsə də dissonans səslənmə sayılmaz. Musiqi alətlərinin kvarta kökü onun səslənməsini tamamilə adıləşdirir. Bəlkə də həmin səbəbdən C.Quliyev kvarta tərkibli flajoleti üstəlik qlissando sürüşmələrində istifadə etməkdən çəkinmir (Nümunə 40). “Oğuznamə” baletində paralel kvartaların bolluğu (bunu biz tanrıların tutuşduğu səhnədə (Nümunə 43), günəş çarxı səhnəsində, Oğuzun doğulma səhnəsində, bir sözlə müsbət dəyişikliklərin simvolu kimi müşahidə edirik) bəstəkar üçün bu intervalın tamamilə təbii səsləndiyinin şahidi olur.

Nümunə 40



Nümunə 43



Oberton sırası ən təbii səs hadisəsi kimi

Geriyyə obertona doğru intonasiya yenilənməsi mövqeyində durmuş müasir bəstəkarlar kimi (Yeni musiqi təcrübələrində obertona əsas musiqi materialı kimi (çox vaxt elektron realizədə) çıxış edərək ümumiləşmiş şəkildə tembral, yaxud spektral musiqi adlandırılır) C.Quliyev üçün də oberton sırasında olan intervallar təbii, sırada olmayan artırılmış, əskildilmiş intervallar isə deformasiya olmuş (bəstəkar onları kənar qüvvələrin, mənfi obrazların təsvirində istifadə edir) hesab edilir: “Oğuznamə” üzərində işləyərkən mən bu barədə fikirləşməli oldum. Düşündüm ki, müsbət obrazların ifadəsində aşıq musiqisinin, eləcə də bütün türk dünyasının orta q məqamı olan “Şur”un interval əsasını, yəni kvarta və sekunda bloklarını tətbiq etməklə qəhrəman-

lar daha təbii, gerçək, dolğun və mənim anlamımda tarixi baxımdan dürüst olurlar. Fantastik məxluqların musiqi təcəssümü məsələsində isə klassiklərin təcrübədən keçirdiyi əskildilmiş harmoniyalar işi daha ifadəli həll etdi”. Bəstəkarın musiqisində intervalca tədricən azalmağa, daralmağa doğru gedən oberton sırasının (Nümunə 46) ardıcılıq prinsipinə genişlənməyə doğru meyilli (unterton) nisbətdən daha çox qarşılaşmaq mümkündür.

Nümunə 46



Səs mikrodünya kimi

Səsin ətrafında üzüm salxımı kimi dolaşan oberton sırasından danışmaqdan əvvəl bəlkə də müasir bəstəkarların uzanan səsə olan marağının köklərini araşdırmaq daha yaxşı olardı. Amerika bəstəkarı T.Murray ayrıca götürülmüş səsi fəth etməyi “spektral texnika” adlandıraraq “Musiqi – tonların növbələşməsində deyil, artıq ayrıca götürülmüş tonun öz içindədir” deyirdi [18, s. 162]. Müasir dövr bəstəkarların Şərq musiqisi və fəlsəfəsinə olan marağı həmçinin bu dünyagörüşünün musiqiyə gətirilməsinə səbəb oldu. Qədim dövrün musiqisində, xüsusilə də Şərqdə səsə “dünyanın əsası” deyilir və ilahiləşdirilirdi. Qədim Şərq dünyasının, fəlsəfəsinin əsası absolyut səsin müşahidəsi üzərində qurulub. Koreya musiqisinin tədqiqatçısı Gen-İr qeyd edir ki, “Şərqdə səs keçmişin ötürülməsini özündə toplayan anılıkdir, ayrıca mikrodünyadır. Ona görə də musiqi və uzanan səs həqiqətin təzahürü deyil, fasiləsiz hərəkət edən Zamanın proyeksiyasıdır” [12, s. 65]. Kalmıkların mərasim musiqisinin magik keyfiyyətlərini tədqiq edən G.Y.Badmayeva qeyd edir ki, səs magik gücə malik olduğundan ətraf dünyaya, yaxud konkret hadisəyə təsir etmək qüdrətini nümayiş edərək səslənən koda çevrilə bilər [7]. XX əsrin musiqi simasını yaradan bəstəkarlar səsin bu keyfiyyətini çox gözəl anlayırdılar. Məsələn, Çon Keyc səsi zarafatla meşədə təsadüfən tapılmış göbələklə müqayisə edərək (“Axı onların heç birinin ömrü uzun deyil, hələ təzə olarkən tapılması gərəkdir”) bir bəstəkar olaraq səs üzərində hakim olmadığını anlayırdı: “Əgər siz səsi çıxarmamırsınızsa o, olmayacaqdı. Amma bununla belə baş verənlər sizin nəzarətinizdən kənarında olan prosesdir, çünki səsə formanı siz verməmişsiniz. Bunu bəlkə də “gözlənilməzliyin musiqisi” adlandırmaq da olardı. Sizin olmayanınız lazımdı, labüddür, amma siz heç nəyi idarə edə bilməzsiniz” [14, s.27].

C.Quliyev ağac nəfəs alətləri üçün kvartetinin başlanğıcında bir notu müxtəlif alətlərə ötürmək yoluyla 44 saniyə ərzində uzatmaq cəsarətində olduğu zaman (Nümunə 47) görəsən, dinləyici qulağını incitmək, ya da bezdirməkdən narahat deyildi ki? Uzanan səsin mikrodünyasına müdaxilə edən Cavanşir Quliyev belə düşünür: “Bəşəriyyət musiqi səslərini icad etdikdən sonra onun sehri altında yaşayır. Bir tək

uzanan səs insanı haldan hala sala bilir – bu həm səsin fiziki bir hadisə (tezliklər) olduğundan və qulaqları vasitəsilə beyninə sirayət edərək, ona müxtəlif ölçüdə təzyiq etməsindən, həm də ifaçının əlində bir uzanan səs müxtəlif rəngə (sonor) boyanaraq, insana müxtəlif hisslər yaşada bilməsindəndir. İnsan uzanan səsin havasına girərək, onunla bərabər “yaşamağa” başlayır. Təsadüfi deyil ki, Şərqdə uzanan səslərlə ilanı belə yuvasından çıxararaq, müxtəlif şənliklərdə tamaşalar göstərirlər.”

Nümunə 47

Məqam və atonallıq cəmiyyətdəki sosial hadisələrin əksidir

Ehtimal var ki, tonema üzərində qadağalar insanı itaətkarlığa çağıran zamanlarda tonikanın yaranmasına, qalan səslərin bir səsə tabe edilmə prinsipinə gətirib çıxarıb. Beləliklə, müəyyən qaydaya tabe olan məqam dünyanın səliqəyə salınması yolunda bir addım kimi qəbul edilə bilər (melodik modeli bildirən qədim yunan sözü “nom” qanun, ya da adət kimi, səs sırası rusca “lad” səliqə-səhman, latıncadan “modus” hədd, qayda, hətta kxmerlərin şaman musiqisindəki “arak” sözü idarəçilik kimi tərcümə edilir). Atonal musiqinin tonala keçdiyi dövrü E.Alekseyev obrazlı şəkildə belə ifadə edir: “Həmin dövr üçün məqam “monoteizmi”nin aparıcı sütunları olan tonikaya ümumxalq pərəstişi (yaxud onun “ateizm”i) artıq möhtəşəmlə ucaldılmışdı. Amma tonal və atonal musiqi abidələrinin möhtəşəm konturları arasından “kafir” məbədlərin zəif siluətləri görünməkdə idi” [5]. Tonal münasibətləri, vahid sabit pərdənin olmasını dini məbədlə müqayisə etməkdə E.Alekseyev çox haqlı idi. İnsan sivilizasiyasının inkişaf tarixi və musiqi mədəniyyətində ortaq məqamlar axtarası olsaq tonikanın hakimiyyəti məhz dinlərin cəmiyyətdə hegemon olduğu zamana düşür. Səs, xüsusilə uzanan səs, azadlığın (bəlkə də insan azadlığının), absolyutun simvoludur. Həmin bu azadlıq içində sərbəst yaşayan arxaik insan əvvəl uzanan tək səsi, daha sonra onun (oberton sırası üzrə) parçalanması kimi digər səsləri kəşf etdi. Bir səsin o biri səslərdən asılılığı artıq cəmiyyətdə sosial dəyişikliklərin baş verdiyi zamanda oldu. İstər arxaik, istər bəstəkar musiqisinin tonal asılılıq dərəcəsinə görə azadlıq meyarları barədə fikir yürütmək olar.

Musiqi psixologiyasında məqam məsələlərini insan yaddaşı bölümünə aid edirlər. Məqam insanın emosional-akustik yaddaşının məhsuludur. Məqam hər şeyi üstələyirsə, musiqidə həlledici mövqedədirsə, biz, arxaik təfəkkür tərzindən danışa bilmərik. Tonların azadlığı – məhz bu keyfiyyət arxaik musiqini xarakterizə edən

əsas əlamətdir. “Musiqiçilərə bu qədər yaxşı tanış olan musiqini xətti şəkildə təsvir etmək istəyi əslində metafora deyil, perseptiv eşitmə təcrübəsinin real faktıdır. Dəyişən səs vahidinin müşahidəsi zamanı hər hansı xətti obrazın yaranması musiqidən, semantikadan qabaqkı mərhələnin əlamətidir” [6, s. 265]. “Melosun dəyişkən musiqi selini qavrayarkən biz sanki fəzada baş verən hadisələri müşahidə edirik” [16, s. 55]. C.Quliyev müasir zamanın tonal zəncirlərindən, istinad pərdələrinin diktəsindən qurtulmuş zamanı təmsil etsə də düşünür ki, tonal musiqi və istinad pərdələrinin zamanı uzun müddət keçməyəcək: “Məncə bu, heç bir vaxt keçməyəcək. Sadəcə, bəşəriyyət musiqidə bir çox üslublarda, o cümlədən tonal dediyimiz musiqini də musiqi dinləyəcək. Çünki ictimai inkişaf elə nöqtəyə gedir ki, gələcəkdə azad və hür cəmiyyətlərin sayı çoxaldıqca, azad və hür musiqi üslubları da paralel olaraq rahat “qonşu” olacaqlar. Bir də ki, nə qədər ki insanlar mahnı və xalq musiqi folkloru dinləməyi sevecələr, o qədər də tonal musiqi yaşayacaq”.

C.Quliyevin musiqisini araşdırarkən – əlbəttə, burada biz tonal musiqi çərçivələrini tamamilə dağıdan musiqi parçalarına da rast gəlirik – yeni məqam münasibətləri adlana biləcək halları təsvir edə bilərik. Məsələn, “Milli səssıralarında yazılmış 7 pyes” məcmuəsində “Şüştər” pyesindən nümunəni **səs sırası olmayan məqam** adlandırma bilərik (Nümunə 53). Bəstəkar burada məqamın səs sırasına daxil olan səsləri akkord şəklində eyni zamanda götürür. Əlbəttə, bu nümunə bədahətən alınan hal deyil, plan üzrə quraşdırılmış, şüştər məqamının Üzeyir Hacıbəylinin təqdim etdiyi məqam sisteminə [1] uyğun səs sırasını yeni anlamda təqdim etmək cəhdidir.

Nümunə 53

“Milli səssıralarında yazılmış 7 pyes” məcmuəsindən “Şüştər” pyesi

The image shows a musical score for a piece titled 'Şüştər'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a forte (f) dynamic marking. The middle and bottom staves are also treble clefs with forte (f) dynamic markings. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score shows a sequence of notes and rests across the three staves, illustrating a non-linear sequence of sounds as described in the text.

Erkən dövr yaradıcılığına aid edilən bu təcrübədən sonra bəstəkar demək olar bu ideyadan təkən almış başqa bir eksperimentini reallaşdıraraq əksər əsərlərində, xüsusilə kulminasiya məqamlarında təqdim edir. İlk baxışdan sadəcə səs-küy klasterlərinə bənzəyən səs salxımlarını üfüqi şəkildə ardıcıl sıralasaq müəyyən məqamın səs sırası əmələ gələcək (Nümunə 54). Bu isə **şaqli məqam** prinsipinə bənzəyir.

Biz bəstəkarın musiqisində tonal münasibətləri araşdırıb onun muğam təfəkkürünə istinadən tonal çərçivədə düşündüyünü iddia etdiyimiz zaman C.Quliyev muğamı da atonal musiqi çərçivəsinə aid edir: “Onu deyim ki, muğam, əslində, struktur və

faktura baxımından atonal musiqidir. Sadəcə bir tək kadanslar onu səssirasının müxtəlif səslərinə bağlayır. Eksperiment olaraq, muğamı birindən başlayaraq hamısını ardıcıl olaraq çalmaqla olur. Bunun üçün muğamın daxili strukturu, yəni quruluşu çox münasibdir. Kadansları işlətməyərək, muğamdan muğama keçərək, atonal bir mühit yaratmaq olar”.

Layla, yoxsa ağı?

C.Quliyev musiqisinin melodik dili və ritm-intonasiya cəhətdən arxaik folklorla yaxınlığını araşdırdıqda janr baxımından qədim formaların təzahürünə də rast gəlmək mümkündür. Bəzən səslənən musiqinin laylay, yoxsa ağıya bənzərliyini dərhal hiss etsən də təhlil zamanı yüksələn, ya da enən sekundlardan başqa təsvirə gələcək material olmur. Not görüntüsü də bu zaman düşünməyə əlavə heç nə əsas vermir. Sanki bəstəkar instrumental layları “oxumağın” fərqli yollarını tapa bilib (Nümunə 55).

Nümunə 55

Saz və violonçel üçün sonata

Nümunə 54 Fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” triosundan

Arxaik folklorun ayrılmaz hissəsi olan ağılar bəlkə də insanın özünü, dərdini ifadə etməyin ən qədim formasıdır. Bu janrdə heç vaxt söz və emosiya bol olmur. Bir neçə səs və yerində deyilmiş bir ifadə indicə dağım-dağım olmuş bir insan dünyasını təsvir etməyə qadirdir. Bəstəkar musiqidə emosiyaları və rəngləri söndürdükdə təsir dairəsinə görə fantastik bir musiqi yarada bilər. Verilən nümunədə (Nümunə 56) bəstəkar bir neçə alətin köməyi ilə (bu zaman bir alət sanki “sözünü” deyib bitirənə yaxın o biri alət onun “sözünü” davam edir) ağı deyən qadınların kütləvi oxşama mərasimini təsvir edə bilib. (Əsərdə bu parça cəmiyyətin təzyiği ilə qovulmuş, tək qalmış insanın ruhi durumunu təsvir edir).

Nümunə 56

“Dastan” simfoniyası

The musical score for 'Dastan' symphony, Nümunə 56, is presented in three systems. The first system includes staves for V-ni II, V-le, and Celli. The V-ni II staff begins with a rest followed by a melodic line marked 'espress.' and 'mf'. The V-le staff starts with a 'gliss.' marking and continues with a similar melodic line. The Celli staff is marked 'non vibrato' and 'sul pont.' with a long, sustained note. The second system continues the melodic development in the V-ni II and V-le staves, with 'gliss.' markings and a 's. p.' marking in the Celli staff. The third system concludes the passage, with 'gliss.' markings in the V-ni II and V-le staves, and a 'simile' marking in the Celli staff. The piece ends with a 'sul tasto' marking in the Celli staff.

Meditativ musiqi

Eyni melodik qurumların sonsuz təkrarları bir tərəfdən mərasim musiqisini təsvir edərsə digər tərəfdən əmək nəğmələrində təkrarlanan melodik bloklara bənzədiyindən onların janrını dəqiq ayırmaq olmur. Bəstəkar musiqisi olduğundan buna heç ehtiyac da yoxdur, çünki müəllif arxaik folkloru canlandırmaq məqsədi güdmür, sadəcə o, nəzərdə tutduğu səhnələrin ümumi ovqatını yaratmağa çalışır və bu işdə qan yaddaşından gen-bol istifadə edir (Nümunə 57). Təkrarlar və uzadılan səs hesabına yaranan meditatif musiqi tipi müasir dövr bəstəkarlarının ən çox istifadə etdiyi bədii üsullardan biridir.

Nümunə 57

Saz və violin üçün sonata



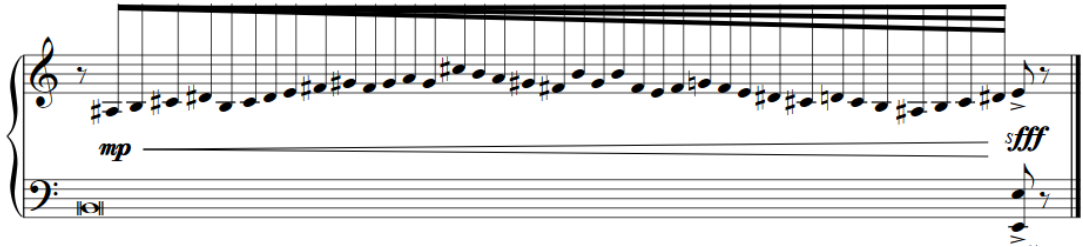
Qədim intonasiya laylarının eyniliyi

Bir biri ilə uzaq məsafələrdə formalaşmış, müştərək genetik kodu da olmayan sivil xalqların qədim nəğmə laylarının oxşarlığı alimləri çaş-baş salır. “Bu qədim musiqi dilində məqam sisteminin eyniliyi deyil, intonasiya özəklərinin beynəlxalq semantik xüsusiyyətləri heyrtləndirir. Folklorda musiqi intonasiya formaları sözbə sözbə daha konservativ olmaqla bərabər mahnı aktının funksiyasından birbaşa asılı olaraq daxilindəki mətni dəyişdirməyə imkan verən intonasion “konstantları” (sabit) aşkar edir” [15, s. 240-241]. Bu da musiqidə “bioloji və psixofiziki sabitlər”, “emosional akustik vahid”, “emosional akustik kod” kimi anlayışları həyata gətirir. Məşhur etnomusiqişünas Yanoş Şipoş bir sıra türkdilli xalqların arxaik musiqisini, o cümlədən Azərbaycan xalq mahnılarını tədqiq edərək [4] maraqlı nəticələrə gəlib çıxmışdır. 400-dən artıq musiqi nümunələrini araşdırıb qonşu xalqlarla paralellər çəkkərək o, iddia edir ki, arxaik folklorda əksər xalqların musiqisi cəmi 3 not (E-D-C) üzərindədir. Amma sonrakı melodik inkişafda bu xalqın özünəməxsus keyfiyyətləri aşkar olur (məsələn bu ardıcılığa yuxarıdan G, ya da aşağıdan A əlavə edildikdə pentatonika əmələ gəlir). Amma Azərbaycan xalqı üçün (F) E-D-C – ionik (rast – M.G.), (E) D-C-B – lokrik (segah – M.G.), (D) C-B-A – eolik (şur – M.G) olması sanki pentatonika dövrünü tezliklə adlamağa şərait yaradıb (Qeyd 3). Artıq bu dövrədən başlayaraq biz milli məqamların yaranması prosesini izləyə bilərik. Onu da qeyd etməliyik ki, məhz bu 3 – rast, şur, segah məqamlarının arxaik forma şəklində bir-birinə qovuşuq, rahatlıqla biri digərinə keçməsi halını biz həmçinin C.Quliyevin melodikasında da izləyirik. Sadəcə müasir dövrün bəstəkarı öz səs təcrübələrində daha cə-

sarətlidir və ən əsası arxaik insandan fərqli olaraq zamanla tamam fərqli davrana bilir. Müasir insan zamandan qorxmur və zamanla manipulyasiyalar etməkdə cəsərləlidir (Nümunə 58). Amma onun səs azadlığı, sürəti artırıb azaltmaq istəyi – bu zaman saatlarca ifa edilə bilən meditasiya musiqisi sonuna doğru sürətlənə də bilər – notasiya problemləri ilə məhdudlaşdırılır.

Nümunə 58

“Muğam səssıralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes” fortepiano məcmuəsindən “Rast”



Nəticə

XX əsrdə əvvəlki dünya modeli süquta uğradı, Allah, Tarix, Zaman, Kosmos haqqında köhnə kateqoriyalar məhv oldu. Musiqidə indiyədək sürən ikicinsli (major və minor) dünya modelindən dodekafoniya adlanan nəcinslik (Şönberqin ifadəsi) yarandı. Bəşəriyyətin “musiqi xromosomlarında” rahatca yaşayan “diatonik DNT-si” Asafyev demişkən “intonasiya böhranı” ilə baş-başa qaldı. Bundan sonra yalnız “neo” və “retro” istiqamətləri qalırdı. İnsan səsin mikrokainatına baş vurduqca onun sonsuz olduğunu nəhayət ki, anladı. A.Vebern haqlı olaraq həm klassik, həm də müasir musiqidə gedən prosesləri, o cümlədən diatonik, xromatik səssırasının və eləcə də dodekafoniyanın yaranmasını insan kəşfi deyil, oberton sırasının müxtəlif mərhələlərdə fəthi kimi dəyərləndirdi [10]. Mukroxromatika musiqiyə soxularaq 12 yarımtonluq səltənəti müxtəlif qaydada bölməyə başladı (S.Qubaydulana bu halı sərrastcasına “ışığı və zülmət” qarşıdurması adlandırdı). Bu işıq və zülmət içində üstəlik qədim dövrlərə, arxaik folklorla müraciət edən bəstəkarın niyyətindən baş açmaq üçün yaranan musiqinin estetikasına önəm vermək gərəkdir. Arxaik insan musiqiyə yaşayarkən ümumi axına qoşulub arxetip modelin strukturu vasitəsilə mərasim yapır. Yəni musiqi prosesi elə bir nəsnə yaradır ki, ali sakral reallıqlara aid edilərək elm, astronomiya və həndəsə ilə bir sırada dayanmağa layiq ola bilər. Burada biz şəxsin özünü kosmik struktura aid etməsindən deyil, makrokosmun mikrokosmda əks etməsindən danışa bilərik. Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar musiqisi daha çox qrammatika, ritorika və dialektikaya yaxındır. Arxaik təfəkkür kosmosa qoşulursa bəstəkar musiqisi həmin bu xırda strukturlardan tarix yaradır. İlkin yaranışdan 5, 7 pilləli məqamlar, kvinta dairəsi üzrə düzülüş, temperasiya məsələləri kosmik nizamı təmsil edirdisə həmin bu alətlərlə davranan bəstəkar artıq qurulu dünyanı demək olar ki, söküb yerə qoydu.

Folklor, xüsusilə də arxaik folklor zaman məfhumu ilə fərqli çulğalaşır. Onun əsas prinsipi zaman daxilində səs sırasının nöqtələrdən ibarət fəza modelini quraşdırmaqdır. (Bəlkə də ona görə sadələvh melodik gedişlər bu qədər kamil səslənir). Melodiyada səs lokuslarının yerini tapmaq, bütün səs məkanını təkrarlarla tapdayıb cığırılmaq, melodik gedişlərlə səs həcminin sərhədlərini dəqiqləşdirərək zamanı əbədi səs məkanına pərçimləmək folklorun əsas vəzifəsidir. Müasir zamanda M. Qlinkanın “Musiqini xalq bəstələyir, biz isə yalnız aranjiman edirik” ifadəsi artıq o qədər də aktual səslənir, çünki İ. Stravinski və B. Bartok öz əsərlərinin nümunəsində sübut etdi ki, folklor, xüsusilə də arxaik folklor öz təfəkkür tərzini, musiqi materialının təşkili ilə tamam fərqli strategiyadır. Bu gün Qərb düşüncəli bəstəkar mərasim musiqisini yazmaq qərarındadırsa inqilabçılıqdan imtina etməli, niyyətini tarix yaratmağa deyil, Kosmosla rezonansa girməyə (yəni bəstəkar olmamağa) yönəltməlidir.

Alimlərin belə bir müşahidəsi var ki, ibtidai icma quruluşunda ilişib qalmış qəbilələr fotodakı insan və ya əşyanı görə bilmir (analoji hadisə körpə uşaqlarla da baş verir). Yalnız öldürüləcək heyvanın konturunu görməyi öyrənmiş qədim insan həmin qayda ilə özü üçün musiqi dünyasının da konturlarını müəyyənləşdirirdi. Əslində milli musiqi haqqında artıq oturmuş nəzəriyyə musiqini fərqli üsullarla təhlil etməyə imkan yaratmır. Yalnız bu sistemdən kənar qalan və milli musiqi nəzəriyyəsinin izah edə bilmədiyi məsələləri arxaik dövrə aid edirlər. Nəzərə almaq lazımdır ki, arxaik folklor milli musiqinin əcdadıdır və biri o birisindən doğub. Yəni bəstəkar musiqisi milli xüsusiyyətlidirsə, müəyyən miqdarda həm də arxaik musiqi təsəvvürlərini təmsil edir. Biz musiqini qədim, ya da yeni sxem və modellərə sığışdırmağa cəhd etməyimizdən asılı olmayaraq musiqi öz özlüyündə bir təbiət hadisəsi kimi mövcuddur. Ola bilər, bəstəkar musiqisi və xalq yaradıcılığını tutuşdurduqda müəyyən fərqlərin ortaya çıxdığını daha aydın izləyə bilərik.

Bəstəkar yaradıcılığı

- Bəstəkar reallıqda olmayan musiqi fikirlərini, yaxud yalnız özünə məxsus olan fikirləri musiqi qəlibinə saldıqda formanı daxildən dağıtmağa cəhd edir.
- Musiqi fonemi nota yazılan kimi xarici dil kimi qavranılır və tərcüməyə, şərhə ehtiyac yaranır.
- Bəstəkar niyyətini şəxsiyyətdən qoparmaq mümkün olsaydı biz nəzarətdən kənar qalmış müxtəlif növ arxaik musiqi nümunələrini izləyə bilərdik. Müasir bəstəkar yaradıcılığında da səhmansız intonasiyalar ola bilər
- Müasir dövr bəstəkarının yaradıcılığında peyda olan mikroxromatika oberton səs sırasının artıq yeni mərhələdə fəthi

Xalq yaradıcılığı

- Xalq musiqi folkloru isə kifayət qədər mühafizəkardır və kanonlar çərçivəsində inkişaf edir. Bu kanonları dağıdan musiqini yaddaşlarda həkk etmək mümkün olmur.
- Yaddaşdan oxunan musiqi fonem və tonemlərə parçalanmayaraq mənanı mümkün qədər aydın çatdırmağa çalışır.
- Folklor intonasiyası hər hansı səliqə səhmanı yaxına buraxmayan təfəkkür tərzidir.
- Qədim insanın səs dünyasının bir parçası olan mikroxromatikanı hələ oturmamış səs yüksəkliyini axtararkən əmələ gələn sapma-

deməkdir. Mikroxtomatika tətbiq edən bəstəkarlar oturmuş səs və ton hakimiyyətindən qurtulmağa çalışır.

- Struktur vasitəsi ilə hadisə yaradır.
- Tarix yaradan İnsan

lar saymaq mümkündür. Arxaik intonasiyada mikroxtomatika səsin təşəkkülünə xidmət etdi. Ənənəvi Şərq musiqisində mikroxtomatika olub və var. Onu təbii və üzvi hal kimi qəbul edirlər.

- Hadisə vasitəsilə struktur yaradır.
- Kosmosla harmoniyaya can atan İnsan

Aparığımız müşahidə və əldə etdiyimiz nəticələrə nəzərən iddia edə bilərik ki, bəstəkar musiqisi nə qədər folklorə yaxın, lap eynən xalq ruhunda olsa da heç vaxt qədim zamana qayıdışı təmsil edə bilməz. Əgər qədim zamana qayıdış faktı müşahidə olunursa spiralın burumlarında olduğu kimi bu həmişə bir qədər yüksək, bir qədər fərqli və mütləq bir qədər də tərəqqiyə xidmət etmiş olmalıdır. Əks halda yüksək bədii sənətdən söhbət gedə bilməz.

Qeydlər:

1. Cavanşir Quliyev (1950, Azərbaycan, Şəki), Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, professor, Hazırda Şimali Kıprıs Türk Respublikasının “Yaxın Şərq” universitetinin səhnə sənətləri fakültəsinin dekanı. Əsərləri ilə bu keçiddən tanış olmaq olar: [URL:http://classic-online.ru/ru/composer/Guliyev/13205](http://classic-online.ru/ru/composer/Guliyev/13205)
2. Məqalədə istinadsız verilmiş sitatlar məqalə müəllifinin müxtəlif illərdə bəstəkarla apardığı fərdi söhbətlər və yazışmalardan götürülüb.
3. Y.Şipoşun qeydiyyatında B hərfi işarələmə sistemimizdəki kimi si bemol deyil si səsi bildirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.
2. Köçərli İ. Erkən folklor intonasiya edilmənin tipoloji əlamətləri // “Konservatoriya” jurnalı, 2010-3(9), s. 118-124 URL: <http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202010-%203.pdf>
3. Manafova G.R. Cavanşir Quliyevin dəstə-xəttində muğam rəmzləri / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. 12-13 may, 2018-ci il, B.: ADMİU-nun mətbəəsi, s.96-102
4. Şipoş Y.S. Azərbaycan el havaları. B.: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006, 604 s. İSN 5-87459-231-8 URL: https://www.academia.edu/5363714/Janos_Sipos_Azerbaijan_El_Havalar%C4%B1_-_Musiqinin_%C4%B0lk_Qaynaqlar%C4%B1nda_Bak%C3%BB_Azerbaijan_2006_610_p

Rus dilində:

5. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., Советский композитор, 1986, 240 с. URL:<http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>
6. Арановский М.Г. (ред.) Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. М.: Музыка, 1974. 336 с., нот.
7. Бадмаева Г.Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001

8. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М.: Советский композитор, 1971, с.166.
9. Беляев В.М. Ладовые системы в музыке народов СССР / В. М. Беляев. [Сб. статей]. М.: Сов. композитор, 1990. 396 с.
10. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975, 143 с. URL:<http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/vebern.pdf>
11. Гарбузов Н. А. — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980, с.144-145.
12. Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Азия. СПб.: Лань, 2011, 541 с.
13. Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Ташкент, 1979, сс.8-9.
14. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем Перевод с англ. Шульга Г. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с., Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. Москва: Советский композитор, 1971, с.166.
15. Коргузалов В.В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. / Русский фольклор. Л., 1975, вып. 15 б, с.240-273.
16. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З.В. Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
17. Лотман. Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
18. Мюрай Т. Путешествие в микрокосме звука // Музыкальная академия, 1999, №2, с.161-163
19. Поликарпов А.А. Элементы теоретической социолингвистики. М.: Изд. МГУ, 1979. 163 с.
20. Скребков. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
21. Теплов. Б.М. Избранные труды, т. 1. М., Педагогика, 1985. 328 с.
22. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М.Г. Харлап. Ранние формы искусства: Сб. ст. / Отв. ред Е.М.Мелетинский. М.: Искусство, 1972. с. 251-273.
23. Холопов. Ю.Н. Микро и последствия / Музыкальное образование в контексте культуры. Науч. труды РАМ им. Гнесиных. М., 2000, с. 27-38 URL:<http://www.kholopov.ru/kholopov-micro.pdf>
24. Швейцер А.Д. Современная социолингвистика. Теория, проблемы, методы. М., Наука, 1977, 176 с.;
25. Штокхаузен К. Из интервью с С. Савенко, Л. Грабовским / Композиторы о современной композиции. М.: Московская консерватория, 2009. С. 202.

Xarici dillərdə:

26. Boatwright H. Ives' Quarter-Tone Impressions // Perspectives of New Music III, 2 (1965), p. 23.
27. Bose Fritz. Die Musik der Außereuropäischen Völker. In: Das Atlantisbuch der Musik. Berlin, 1939.
28. Dr. Peter Laut: Vielfalt türkischer Religionen: Tännriismus, Universität Freiburg (Almanca: Türklerde dinlerin çeşitliliği/ Freiburg Üniversitesi'nden Dr. Peter Laut)

URL:https://freidok.uni-

freiburg.de/fedora/objects/freidok:1829/datastreams/FILE1/content

29. Das Problem der neuen Musik // Melos I,5 (1920), SS.107-10; перевод на англ. в сб. Essays (1976), pp. 455-460.

30. Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Leipzig, 1977.

Saytoqrafiya:

31. Анохин А. Музыкальная этнография. Фрагменты кая, рукопись. Архив Горно-Алтайского областного музея, стр. 94. Об Алтайском Каяе

URL:https://studopedia.ru/12_39425_ob-altayskom-kae.html

32. Heraklit vikipediyada Гераклид Понтийский Младший. Введение в музыку

URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Гераклид_Понтийский_Младший

Манафова Гульнара

Научный сотрудник лаборатории

«Реставрация и усовершенствование народных инструментов» АНК

Диссертант АНК

**ПРОЯВЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ АСПЕКТОВ АРХАИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ:
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖАВАНШИРА ГУЛИЕВА**

***Резюме:** Архаический фольклор и его сфера влияния всегда были в списке актуальных проблем музыковедения. Ведь древние фольклорные типы и архаичный стиль мышления могут помочь понять пройденный путь развития не только одного народа, но и прояснить этапы музыкального развития всего человечества. Интерес авангардной музыки к архаичному фольклору – это не только поиск инноваций, процесс связан с активизацией генетической памяти, реализацией образов, и выявлением интонаций присущих человеческой природе. В ходе исследования архаический фольклор был классифицирован по периодам развития. Эти особенности были выявлены в композиторском творчестве Джаваншира Гулиева и проведены определенные параллели. Исследование современного композиторского творчества параллельно с архаичным фольклором способствует достижению интересного результата с точки зрения создания образа, музыкального восприятия и музыкального выражения.*

***Ключевые слова:** Джаваншир Кулиев, неофольклор, этномузыковедение, архаический фольклор, зародышевые формы, микрохроматика, обертоновый ряд*

Manafova Gulnara
Azerbaijan National Conservatory
Researcher in the laboratory
“Restoration and improvement of national instruments”
Candidate for a degree ANC

**PROJECTION OF SOME ASPECTS OF THE ARCHAIC FOLKLORE
IN COMPOSITOR'S CREATIVITY: ON THE EXAMPLE OF THE WORKS
OF JAVANSHIR GULIYEV**

***Summary:** Archaic folklore and its impact scope was always in the list of actual problem of musicology. Cause, an ancient folklore types and archaic thinking style can help to understand passed development path of not only one nation but also whole humanity. Interest of Avant-Garde music to the archaic folklore is not only innovation search, also related to the activating of genetic memory and bringing out character and intonations standing in the core of humanity. In research, the development periods classified, and these characteristics made parallels with the composer creativity of Javanshir Guliyev respectively. Researching composer's music of modern age with the archaic folklore gives us chance to get interesting the result in the terms of character create musical perception and musical expression.*

***Keywords:** Javanshir Guliyev, neofolklore, ethnomusicology, archaic folklore, croon, embryonic forms, microchromatics, oberton sequence*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva