

Musiqişünaslıq

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIGINDA ŞƏRQ-QƏRB SİNTEZİ PROBLEMİNİN YENİ TƏMAYÜLLƏR VƏ MÜASİR KOMPOZOSİYA TEXNİKASI MƏCRASINDA BƏDİİ HƏLLİ BARƏDƏ

Sevil MİKAYİLOVA

İncəsənətin müxtəlif sahələrində köklü dəyişikliklərlə səciyyələnən XX əsr, bəstəkar yaradıcılığında da ənənəvi estetik norma və prinsiplər çərçivəsindən tamamilə kənara çıxan yeni təmayüllərin meydana gəlməsi ilə əlamətdar olmuşdur. Ənənələrdən imtina, radikal yenilikçilik, kompozisiya vasitələrinin kökündən dəyişdirilməsi ilə səciyyələnən avanqardizmdən başlanğıcını götürmüş olan üsullar müxtəlif bəstəkarların yaradıcılığında rəngarəng təfsirini tapmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da XX əsrin yeni üslub təmayüllərindən gələn əlamətlər yeni kontekstdə, milli zəmində tətbiq edilərək, özünəməxsus şəkildə təcəssümünü tapmışdır. XX əsr bəstəkar yaradıcılığında müstəsna rol oynamış serializm də, aleatorika, konkret musiqinin müxtəlif təzahürləri də bu dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını yönəldən, xüsusən, fortepiano üslubunu səciyyələndirən mühüm amil olmuşdur. XX əsrin sonu- XXI əsrin əvvəllərindən başlayaraq, postmodernizm kimi təmayül daxilində yetişmiş üsulların (məsələn, minimalizmin) əlamətlərini də Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində aşkar edə bilərik.

XX əsrdə yer almış ən müasir kompozisiya texnikasının, yazı üsullarının Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına daxil olması və Şərq-Qərb sintezinin yeni məcrada reallaşdırılması Qara Qarayevdən başlamışdır. Bədii maraq dairəsi olduqca geniş olan, musiqisində müxtəlif üslub və cərəyanlar çərçivəsində əldə edilmiş metod və ifadə vasitələrindən yaradıcılıqla istifadə edən Q. Qarayev, bunları milli zəmindən ayrılmadan, milli musiqi təfəkkürünün qanunları ilə uzlaşdıraraq tətbiq etmişdir.

«Əsrimizlə bərabər olmaq, yüzilliklə qoşa addımlamaq» niyyəti ilə yaşayıb-yaradan bəstəkarın bu istiqamətdə axtarışları XX əsrin ən müasir

kompozisiya texnikasını tətbiq etdiyi zaman da öz dəyərli bəhrəsini vermişdi. Q. Qarayev 60-cı illərin əvvəllərində Üçüncü simfoniyasında on iki tonlu sistemə müraciət edərək, ilk dəfə Azərbaycan musiqisində dodekafon texnikasını tətbiq edərkən də ilk baxışda əks qütblərə mənsub olan iki müxtəlif sistem arasında körpü sala bilmişdi. Bu əsərində o, seriya texnikasını milli musiqi dili, musiqi leksikasının səciyyəvi ünsürləri və ritmik xüsusiyyətləri, xalq çalğı alətlərinin tembr əlamətləri ilə üzvi surətdə qovuşdurmağa nail olmuşdu. Q. Qarayevin milli bəstəkar yaradıcılığında yeni mərhələni açmış Üçüncü simfoniya ilə yanaşı, skripka Konserti də bu sintezin parlaq nümunəsini təqdim etmiş, bəstəkarın ardınca gələn, yeni kompozisiya texnikasına müraciət edən müəlliflər üçün də bu, bir örnək olmuşdu. Bunu da unutmamaq olmasın ki, adını bəstəkarlıq məktəbimizin tarixinə böyük novator kimi yazmış Q. Qarayev, özünün ən cəsarətli yaradıcılıq sınaqlarını da keçmişin təcrübəsinə arxalanaraq həyata keçirir, cavan nəslə təmsil edən bəstəkarları da klassik ənənələrdən aralanmamağa və yenilikləri məhz bu ənənələr zəminində həyata keçirməyə çağırır və əsası budur ki, özünün şəxsi yaradıcılıq nümunəsi ilə onlara yol göstərirdi.

Beləliklə, deyə bilərik ki, XX əsrin yeni bəstəkarlıq texnologiyasının milli bəstəkarlıq məktəbində tətbiqi ilə bərabər, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında Şərq ilə Qərbin ənənələrini qovuşdurmaq istiqamətində inkişaf prosesində yeni mərhələ başlanır. XX əsrdə Yeni Vyana məktəbini təmsil edən bəstəkarların, eləcə də Paul Hindemit, Bena Bartok, Pyer Bulez kimi sənətkarların tətbiq etdiyi yeni musiqi leksikasının xüsusiyyətlərinə arxalanan, ən müasir yazı texnikasına müraciət edən müəlliflər üçün bu, milli

musiqi ənənələrindən imtina etmək deyildi; əksinə, bu, milli musiqinin potensial imkanlarına yeni nəzərlə baxmağa, bunların yeni vasitələrlə təmas nöqtələrini tapmağa və şifahi ənənəli musiqimizdən gələn prinsipləri bəstəkar musiqisində yeni keyfiyyətdə təqdim etməyə şərait yaradırdı.

XX əsrin 50-60-cı illərində yüksələn yeni avanqard dalğasının gətirdiyi serializm, puantilizm, aleatorika, konkret musiqi, elektron musiqi kimi novasiyalar sırasını birləşdirən ümumi bir ideya var idi ki, bu da musiqi dili problemlərinin yaradıcılığın bütün digər problemləri içərisində mütləq, tam prioritetə malik olması ideyası idi. Bütün bu sınaqlar müəyyən edən başlıca cəhət - bunların «yeni səslər dünyası» ideyası ətrafında birləşməsi idi. Yəni həmin dövr avanqardını təmsil edən musiqiçilər «bu yeni dil formalardan kənarda heç bir musiqi yoxdur» müddəasını müdafiə edirdilər. Bunun ardınca, getdikcə genişlənərək yüksəlməyə başlayan postmodernizm isə artıq bir-birilə uyuşması heç cür mümkün olmayan, tamamilə əks üsulların birləşdirilməsi nümunələrini təqdim etmiş oldu. Postmodernizmə aid edilən nümunələr nə orta q bir estetik bazası, nə texnologiya və musiqi dili sahəsində ümumiliyi olan nümunələr idi ki, bunların içərisində polistilistik xüsusiyyətlər daşıyan kompozisiyalar və minimalizm əlamətlərinə malik olanlar xüsusi yer tuturdu.

Bununla belə, XX əsr musiqisini yalnız «texnikalar musiqisi» deyil, həm də mənalı musiqisi adlandımaq olar. Yeni fəlsəfi konsepsiyaların yaranması və köhnələrinə yeni məna verilməsi, antik dövrə, mifologiyaya marağın oyanması, folklorun dərinə öyrənilməsi - bütün bunlar musiqi sənətində də öz əksini tapmış oldu. Neoklassisizm və neofolklorizm kimi təmayüllərin meydana gəlməsi bunun bariz nümunəsidir.

XX əsrin ikinci yansında intişar tapmış yeni cərəyan və üslublara müraciət edən Azərbaycan bəstəkarları müəyyən dərəcədə bunların əksəriyyətini səciyyələndirən mühüm bir amilə - bu üslubda yazılmış əsərləri səsləndirən ifaçının müəyyən sərbəstliyə malik olmasına, hər ifa zamanı əsərin sanki «yenidən yaradılması» faktına dayaqlanmaq imkanından istifadə etmişlər. Muğam sənətinin əsasında duran prinsip - kanon və improvizasiya amillərinin üzvi vəhdəti, burada «qanunlaşdırılmış», «dəqiq reqlamentləndirilmiş» cəhətlərə yanaşı ifaçının bu qanunlar çərçivəsində öz təxəyyülünü, ifaçılıq maharətini göstərmək imkanına malik olmasının XX əsr bəstəkar yaradıcılığında meydana gəlmiş aleatorika kimi bəstəkarlıq metodu ilə üst-üstə düşən məqamlar vardır. Məlum olduğu kimi, özündə aleatorika ünsürləri daşıyan bəstəkar əsərlərində də, muğamda olduğu kimi, ifa zamanı yol verilə biləcək «təsədüflər» nəzərdə tutulur. Dəqiq quruluş çərçivəsində improvizə amili burada müxtəlif sistemlərə aid olan bu üslublar arasında orta q bir cəhət kimi qəbul edilərək, müasir təmayüllərin, yazı texnikasının, bəstəkarlıq metodunun qanunları ilə milli prinsiplərin qovuşdurulmasına yol açmış olur. Burada da muğamı səciyyələndirən, müəyyən bir qayə ətrafında

cəmləmiş düşüncənin ifadəsi kimi meditasiya, improvizasiya prinsiplərinin bəstəkar yaradıcılığında yaranmış, adlarını çəkdiyimiz yeni metodlarla kəşifdiyi nöqtəni tapan bəstəkar Q. Qarayev idi ki, özünün skripka Konsertində, "12 fuqa" fortepiano silsiləsində bu cərpazlaşma məqamlarına arxalanmışdı. Bəstəkarın yaradıcılığında, xüsusən, onun polifonik yazısının zirvələrindən birini təşkil edən fortepiano əsəri - «12 fuqa» silsiləsində bu, aydın təzahür edir.

Məlum olduğu kimi, fuqalaşdırılmış quruluşlar Azərbaycan musiqisinə ilk dəfə Ü. Hacıbəyli tərəfindən daxil edilmiş, fortepiano üçün polifonik əsərlərin və fuqaların müəllifi isə A. Zeynallı olmuşdu. Polifonik yazı üslubunu dərinən mənimsemiş Q. Qarayev milli bəstəkar yaradıcılığında fuqanın mükəmməl nümunələrini yaratmışdır ki, bu, həm onun simfonik əsərlərinə, həm fortepiano musiqisinə aiddir. Bu nümunələrdən biri bəstəkarın «24 prelüd» silsiləsinin dördüncü dəftərindəki 20 saylı əs molla fuqasıdır. Q. Qarayevin burada tətbiq etdiyi bir sıra kompozisiya vasitələrinin on sonradan yaratdığı fortepiano fuqalarında da yer almışdır. Bəstəkarın fuqalarının zirvə nümunələri isə onun fortepiano üçün «12 fuqa» silsiləsi ilə təmsil edilmişdir. Buraya daxil olan fuqalar qədim polifonik formanın qanunauyğunluqlarını on iki tonlu sistem çərçivəsində, ən əsası isə - milli musiqi təfəkkürü və ələlxüsus, muğam qanunları zəminində tətbiq edilməsinin parlaq nümunələrində.

«12 fuqa» silsiləsi bütövlükdə monotonizmə prinsipini üzrə qurulmuşdur, belə ki, burada bütün fuqaların müəyyən silsilənin birinci fuqasından törəmədir.

Avropa bəstəkar yaradıcılığında intişar tapıb cıllanmış fuqa formasının qanunauyğunluqları ilə muğama xas olan formayaranma və kompozisiya prinsipləri arasındakı təmas nöqtələrini axtaran Q. Qarayev bunların kəşifdiyi əsas nöqtəni tapmağa müvəffəq olur ki, bu da hər ikisində monotonizasiyalıq prinsipinin apancı rol oynaması idi. Bunu da qeyd edərkən ki, «12 fuqa» silsiləsi haqqında mülahizələrini təqdim edən bəzi tədqiqatçılar, məsələn, T. Seyidov birinci fuqada ilk dəfə səslənən və silsilədə müəyyən mənada leytmövzu rolunu oynayan mövzunun səsdüzümündə çahargah məqamına aşkar işarə edildiyini diqqətə çatdırır. Mövzunu izlədikdə həqiqətən də bunun ton tərkibində (məsafədə) iki artırılmış sekundanın - «c» - «dis» və «f» - «gis» - olması çahargahın intonasiya məzmununa işarə kimi yozula bilər.

«12 fuqa» silsiləsinin təhlilini verən N. Əliyeva buradakı birinci fuqanın mövzusunu əsərin əsas obrazının daşıyıcısı olaraq bütün silsilədən keçdiyini, buradakı bütün fuqaların tematizminin məhz həmin mövzu-obrazın səs yüksəkliyi quruluşuna əsaslandığını qeyd edir. Bu mövzu silsilə boyu məhz dodekafon musiqidə möhkəmlənmiş polifonik üsullarla inkişaf məruz qalır. Lakin fuqalardan hər birində təkrar edilməyən 12 səs müəyyən bir tonikaya tabe olur. Müəllif bunu da diqqətə çatdırır ki, bu əsər eyni bir mövzu əsasında polifonik variasiyalar olduquna görə P. Hindemitin «Lyudus tonalis» əsəri ilə müqayisə edilə bilər.

N.Əliyeva «12 fuqa» silsiləsinin on iki tonlu xromatik tonallığa əsaslanmasını, burada tonikanın «əlamət» kimi mövcudluğunu Q.Qarayevin müasir təmayüllər tərəfindən «dağıdılmış» major-minorun «nüfuzunu» bərpa etmək, buna haqq qazandırmaq niyyətindən irəli gəldiyini bildirir. Lakin ilk baxışda o qədər də əhəmiyyətli olmayan bu məqamı milli musiqi təfəkkürünün xüsusiyyətləri ilə də əlaqələndirə bilərik. Burada bir daha muğamdakı lad-məqam inkişafının başlıca prinsipini və burada mayə məfhumunun funksiyasını yada salmalıyıq. Muğamda ardıcıllaşan şöbələrdən hər birinin intonasiya materialı bunun əsaslandığı lad-məqamın müəyyən istinad pərdəsi ətrafında cəmləşmişdir. Eyni zamanda, bütün muğamın və ya muğam dəstgahının ümumi tonika mərkəzi rolunu

oynayan Mayə məfhumu vardır ki, vardır ki, kompozisiyada mərkəzəqaçan qüvvə kimi fəaliyyət göstərir. Qarayevin fuqa silsiləsi ilə muğam kompozisiyasını müqayisə etdikdə yalnız bu fərqi diqqətə çatdırı bilərik ki, əgər muğamda həmin tonika - mayə - ardıcıl olaraq, pilləvari inkişaf prosesində təsdiqini tapırsa, fuqa silsiləsində tonika sanki dairənin mərkəzində yerləşir və fuqalardan hər biri üçün orta q mərkəz rolunu oynayır.

Beləliklə, "12 fuqa" silsiləsini Q.Qarayevin bir-birindən uzaq, fərqli mənşəli, müxtəlif sistemlərə aid olan üslub və cərəyanların xüsusiyyətlərini, kompozisiya metodlarını özünün fərdi bəstəkar «mən»i səviyyəsində məharətlə qovuşdurmaq sənətkarlığının bariz nümunəsi kimi qiymətləndirə bilərik.