

Gara Garayev'in piyano eserlerinde Doğu-Batı bağlamında uygulanan muğam ilkeleri

Sevil Mikayılova*

Sorumlu Yazar:

*Müzik Koleji, Müzikoloji Bölümü öğretmeni, Bakü, Azerbaycan

Email: seva.m.s@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9155-8517>

Özet

Azerbaycanlı bestecilerin piyano yaratıcılığının çeşitli gelişim aşamalarında, yeni sanat akımlarına sürekli bir ilgi, müzikal ifade araçlarını yenileme eğilimi var. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Romantizm ve Empresyonizm ile birlikte, muğamdan gelen ilkeleri de içeren Azerbaycan piyano müziğinin milli gelenekleri Avrupalı bestecilerin çalışmalarına dahil edilmiştir. Bunlardan biri, G.Garayev'in adıyla bağlantılı olan ve daha sonra ulusal besteci yaratıcılığının diğer alanlarında parlak tezahürünü bulan neoklasizm eğilimidir. Azerbaycan bestecilerin piyano çalışmalarında neoklasizmin eğiliminden bahsederken, bu üslubu karakterize eden ana özelliklerden kısaca bahsetmemiz gerekiyor. G.Garayev'in piyano için yaptığı çalışmalar örneğinde, ulusal müzikal düşüncenin ilkelerinin neoklasik tarzda kullanılan araçlarla birleştirildiğini görüyoruz. Bestecinin çok sesli eserlerinde, muğam düşüncesinin düzenlilikleri artık geçmişin ve günümüzün çok sesli yazım üslubuyla aynı değildir, aynı zamanda on iki tonlu kromatik tonalitenin "ortamında" da tezahür eden bu son derece farklı sistemlerin kesişme noktasını bulmada yazarın elde ettiği yeni sanatsal kalitenin açık bir örneği olarak kabul edilir.

Anahtar kelimeler

gara garayev, besteci, piyano, doğu-batı, müzik, çalışma, analiz

Azerbaycan bestekarlarının fortepiano yaratıcılığının müxtelif inkişaf merhelelerinde daim yeni bedii cereyanlara marağ, musiqi ifade vasitelerinin yenileşdirilmesine meyil müşahide edilmiştir. XX esrin birinci yarısında Azerbaycan fortepiano musiqisinde millienelerve ocümlenden muğamdan axıb gelen prinsipler romantizm ve impressionizm ile yanaşı, Avrupa bestekar yaratıcılığında yer almış bezi başqa üslub temayülleri mecrasında da reallaşdırılırdı. Bunlardan biri Q.Qarayevin adı ile bağı olan ve sonradan milli bestekar yaratıcılığının diğer sahelerinde de parlağ tezahürünü tapan neoklassisizm

temayülü idi (Qafarova, 1992, s.26). Azerbaycan bestekarlarının fortepiano yaratıcılığında neoklassisizm temayülünden danışarken bu üslubu seciyyelendiren başlıca xüsusiyyetleri qısa şekilde qeyd etmeyi lazım bilirik.

Neoklassisist üsluba marağ fortepiano eserlerinde fakturanın polifonikleşdirilmesinde, «qrafik» ifade üsulunda, ciddi klassik formalara müracietde, rasonalist aydın tefekkür tarzında özünü büruze verir. Melumdur ki, neoklassisizm bir cereyan kimi 1920-ci ilde F.Buzoninin F.Bekkere açıq mektub şeklinde çap etdirdiyi «Yeni klassisizm» adlı meqalede

«elan edilmiş» ve «XVII -XVIII esrlerin qedim reqs musiqisine müraciet, qedim senetkarların polifonik yazı üsullarının dirçeldilmesi, opera-buffa janrının heyata qaytarılması, erken klassisizm üçün seciyyevi olan janrlara müraciet» kimi müeyyen edilmişdi. 1924-cü ildə İ.Stravinskini ireli sürdüyü «Geriyə, Baxa doğru» şüarı da müxtelif milli bestekarlıq mekteblerini təmsil edən bir sıra senetkarlar tərəfindən dəstəklənir. Bu çağırışın mahiyyəti İ.S.Bax musiqisi üçün seciyyevi olan mentiqin, inkişaf və musiqi forması qurulması prinsipləri ilə ən yeni ifadə vasitələrinin birləşdirilməsindən ibarət idi. Neoklassisizm, stilizasiyadan tamamilə fərqli olan bir təmayül idi, belə ki, eger stilizasiya, yeni üslublaşdırma bestekarın öz üslubunu başqasınınkına təbə etdirməsi demək idisə, neoklassisizm bunun əksinə olan bir təmayül olaraq, başqasının üslubunu bestekarın öz üslubuna təbə etdirməsi ilə seciyyelenirdi. Bir sıra fortepiano eserlərində neoklassisist mövqeden çıxış edən Q.Qarayevin dest-xettində bu, tamamilə aydın təzahür edir (İbrahimova, 2011, s.44).

Q.Qarayevin neoklassisist üsluba müraciəti onun bütün yaradıcılığı boyu müşahidə edilən sənət axtarışları ilə, bestekarın müxtəlif üslubların seciyyevi cəhətlərini milli zəmində sınamaq niyyəti ilə bağlı idi və şübhəsiz ki, bu marağın oyanmasında onun XX esr musiqisinin korifey sənətkarlarının musiqisi ilə tanışlığı da mühüm rol oynamışdı. Bir tərəfdən P.Hindemit, İ.Stravinski yaradıcılığı ilə yaxın tanışlıq, bununla yanaşı, D.Şostakoviç, S.Prokofyev musiqisinə olan hədsiz marağ bunu şərtləndirmişdi. Təsədüfi deyil ki, Q.Qarayevin qələmindən çıxmış, neoklassisizm üslubuna müraciətin

parlaq nümunəsi olan Sonatina onun D.Şostakoviçin sinfində təhsil aldığı dövrdə yazılmışdır.

Q.Qarayevin neoklassisist üsluba aid olan fortepiano eserlərində bu təmayül üçün seciyyevi olan başlıca əlamətləri görürük ki, bunlar erkən klassisizm dövrü janr və formalarının dirçeldilməsində, qedim musiqiyə xas cəhətlərin XX esrin kompozisiya vasitələri ilə zənginləşdirilməsində, qedim musiqidə tətbiq edilən üsulların XX esr musiqisinin janr, forma, dil ünsürləri ilə qovuşdurulmasında özünü büruzə verir. Q.Qarayev yaradıcılığında yer almış neoklassisizmin orijinallığı ondadır ki, XX esr musiqisində geniş intişar tapmış bu üslub təmayülünün seciyyevi əlamətləri burada milli musiqi tefəkkürünün və ilk növbədə muğam sənətinin mühüm üslub cəhətləri ilə üzvi sintezini tapmışdır. Q.Qarayevin neoklassisist üslubda yazdığı fortepiano eserlərində muğamdan gələn prinsiplər materialın təşkili, musiqi forması, faktura və xüsusən, melos səviyyəsində tamamilə aşkar nəzərə çarpır.

Milli musiqi enənəsinin neoklassisizm üslubu məcrasında ən parlaq təcəssümü nümunələrindən biri Q.Qarayevin a moll Sonatinasıdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bestekar bu əsəri Moskva konservatoriyasında D.Şostakoviçin sinfində təhsil aldığı dövrdə (1943) bilavasitə öz müəlliminin rəhbərliyi altında yazmışdır. Bu əsər cavan bestekarın neoklassisist yazı üslubunun xüsusiyyətlərini muğam və aşiq sənətindən gələn prinsiplərlə uzlaşdırmaq istiqamətində apardığı yaradıcılıq işinin bariz nümunəsi hesab edilə bilər.

Qeydedekki, her bir senet eserinde olduğu kimi, bu Sonatınada da müxtelif üslub və cərəyanlardan irəli gələn xüsusiyyətlər müəllifin fərdi qələmi, bənzərsiz dəst-xətti çərçivəsində o dərəcədə möhkəm və üzvi bir qovuşuq şəklində təcəssümünü tapmışdır ki, bunları bir-birindən süni surətdə ayıraraq təhlil etmək mümkün deyildir. Lakin dissertasiyada qarşıya qoyduğumuz vəzifələrlə bağlı olaraq, təhlil prosesində bəstəkarın fərdi dəst-xəttini formalaşdıran başlıca ünsürləri ayrılıqda diqqətə çatdırmağı vacib hesab edirik.

Sonatinanın hissələrindən hər birində ümumi neoklassisist üslub məcrasında kökləri muğama gedib çıxan prinsiplərin musiqi toxumasının müxtəlif səviyyələrində özünü büruzə verdiyini görə bilərik. Belə ki, Sonatinanın birinci hissəsində ilk növbədə diqqətə tematizmin «prokofyevsayağı» yüngül motorikası ilə seçilən hərəkəti cəlb edərsə, mövzunun açılışı prosesində meqam-lad baxımından buradakı şur intonasiyaları («h» və «b» tonlarının «oyunu» «a» mayeli şura işaredir) getdikcə möhkəmlənərək, inkişaf prosesində gah melodiyaya ilə bas arasında, gah fakturanın eyni bölümündə «h» və «b» tonlarının növbələşməsi sayəsində eyniadlı muğamın instrumental versiyası ilə konkret assosiasiyalar doğurur.

Sonatinanın birinci hissəsində struktur qaydalarına ciddi riayət edilməsi, tematizmin inkişaf üsulları klassisizm dövrü musiqisinə xas olan cəhətlər kimi qavranılır. Melodiyadakı xromatizmlər ümumi səslənməyə dissonans təbəqələri aşılsa da, musiqinin başlıca «şur» ab-havasını danılmazdır və tamamilə aydın özünü büruzə vermiş olur. Burada meqam təzadları da maraqlı şəkildə

qurulur, belə ki, müəyyən məsafədə mövzulararasındakı kontrast «a» və «h» mayeli şur meqamalarının qarşılıqlandırılması şəklində təfsir edilir; birinci hissənin son bölməsində hər ikisinin əsas tonallıq rolunu oynayan aşurda səslənməsi sonata dramaturgiyasının əsas prinsipinə uyğun (təzad və bunun inkişaf nəticəsində yeni keyfiyyət kəsb etməsi) həll edilmişdir. Birinci hissədəki intonasiya inkişafı prosesində dissonanslı səslənmələr fonunda çox zaman meqam mənsubluğu «itib-batan», pərdələnən tematizmin hissənin son xanelərində «a» mayeli şur meqamının səciyyəvi və təmiz kadans intonasiyası ilə təməllənməsi olduqca əlamətdardır və çox zaman məhz bu şəkildə təməllənən aşur havalarının sonluğunu xatırladır.

Sonatinanın ikinci hissəsində muğamdan gələn prinsiplər ilk növbədə hissənin tematizminin təqdimatı və inkişafı prosesində, həmçinin intonasiya inkişafının dramaturgiyasında öz əksini tapmışdır. Bu hissədə mövzunun təşəkkülü və inkişafı bilavasitə muğam kompozisiyasında mövzu amilinin təqdimatı və inkişafı prinsipi ilə bağlıdır. Bu mülahizəyə aydınlıq gətirmək üçün muğamın özündə mövzu məfhumunun xüsusiyyətləri və bunun kompozisiyada təqdimat və inkişaf xüsusiyyətləri bərdə müəyyən təsevüərə malik olma zəruridir. «Muğamın fərdi xüsusiyyəti ilk növbədə buradakı kiçik tematik özek - mikromövzudadır... Muğamın ən kiçik bitkin qurumu - guşə həmin mikromövzunun dəfələrlə variant yolu ilə dəyişdirilməsi nəticəsində bundan cücrib yetişir» (Babayev, 1990, s.34). «Dəstgahların təhlili muğamda müstəsna formayarıdıcı və dramaturji əhəmiyyətə malik olan xüsusi tipli musiqi mövzusunun olduğunu iddia etməyə

esas verir... Muğamdakı Maye mefhumu burada başlıca mövzu funksiyasını yerine yetirir ki, bu da bütöv kompozisiyada total teşkiledici ehemiyete malikdir. Muğam monodiyasındaki bütün inkişaf prosesi muğamın esas qayesini özünde cemleşdiren bu «cövher»den, «maya»dan töreyir» (Mahmudova, 1994, s.88).

Muğam mövzusunun teşekkülü ve inkişaf prinsipini açıqlayan bu müddeaları esas götürsek, deye bilerik ki, Q.Qarayevin fortepiano üçün Sonatınasının ikinci hissesinde mövzunun teqdimatı mehz bu prinsipe esaslanır. Burada mövzu cüzi bir motivden töreyerek, tedricen genişlenir, meqam perdeleri etrafında dolanmalar, kiçicik intonasiya vahidlerinin variantlı «açıqlanması», sekvensiyavari hareket (çox vaxt aşağı istiqametde) vasitesile get-gede öz diapazonunu genişləndiren bir melodiya çevrilir.

prosesinde aşkara çıxaraq, kulminasiya anında son derece ifadəli ve tesirli şəkilde teqdim edilir. Hisseni başlayan bu cüzi material Sonatınanın bütün ikinci hissesinde tematizmin «maya»sını teşkil edir ki, bele bir inkişaf da, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, mehz muğam kompozisiyaları üçün olduqca seciyyevidir. Mövzu, növbe ilə «a», daha sonra «f» ve repriz bölmesinde yeniden «a» mayeli şurda keçir. Hisse boyu baş verən inkişaf, yüksələn xett üzre aramla davam edən bir proses kimi gedir ve bu prosesin gedişinde mövzunun tedricen genişlənməsi ilə beraber, faktura cehetden de «kreşşendovari» bir inkişafı müşahidə edirik, bele ki, faktura get-gede yeni seslərin daxil olması hesabına polifonikleşməyə başlayır. Hem diapazonun davamlı ve ardıcıl surətdə genişlənməsi, hem fakturanın getdikcə qatılmaşması, ümumi dinamikanın



Nota 1: Qara Qarayev fortepiano üçün Sonatina II hisse

Kiçik bir tematik özekdən bütöv kompozisiyanın tematizminin töreməsi - bilavasitə muğam kompozisiyalarını seciyyeləndirən prinsipdir ki, Sonatınada bunun parlaq təcəssümünü görürük. Sonatınanın bu hissesinin evəlinde verilən həmin cüzi intonasiya nüvesinin ehemiyəti hisse boyu sonrakı inkişaf

yükselişi seslənmə gərginliyinin də tedricən artmasını şərtləndirir; reprizdə mövzunun basda və melodiya da iki müxtəlif tonallıqda keçirilməsi zamanı tətbiq edilmiş stretta üsulu sayəsində politonal effekt meydana gəlir; hissənin kulminasiya meqamında başlıca mövzunun özeyini teşkil edən intonasiya

elementi en yüksek registrde tekidle ve son derece ekspressiv seslendikden sonra qısa bir eniş baş verir ki, bu zaman hemin intonasiya nüvesinin basda esas tonallıqda seslendiğini görürük. Bu, hissenin kodasıdır.

tamamile yeni müstevide tetbiq edildiyinin şahidi olurıq.

Qeyd edek ki, bu hissede inkişaf prosesinde mövzunun muğam tematizminin inkişafı üçün seciyyevi



Nota 2: Qara Qarayev fortepiano üçün Sonatina II hissə koda

Belelikle, Sonatınanın ikinci hissəsi boyu aramla davam eden pillevari yükseliş ve ani, olduqca qısa bir enişle evvelki nöqtəyə qayıdılmasını da bilavasite muğam kompozisiyasının quruluşunu seciyyelendiren prinsip ile elaqelendire bilerik. Sonatınanın ikinci hissəsində başlıca qayenin, fikrin tematik ifadəsi olan başlanğıc intonasiyasını muğam kompozisiyasının evvelində «beyan edilən» esas qayeni ifadə edən mövzu ilə müqayisə edə bilerik; hər iki mövzunun təşəkkülü və inkişaf prosesi də eyni isiqəmetdə - yüksələn xətlə inkişafa məruz qalır. Muğamda bu esas mövzu ilk dəfə «Berdəşt» şöbəsində təqdim edilərək sonradan muğam şöbələri ilə pille-pille yüksəlir və kulminasiya nöqtəsinə çatdıqdan sonra baş verən lakonik eniş vasitəsilə yenidən qayıdıb özünün evvelki çıxış nöqtəsində bir daha təsdiqlənir. Bu baxımdan Sonatınanın ikinci hissəsində bestekar tərəfindən muğam kompozisiyasının və forma-prosesinin əsasında duran prinsipin

olan üsullarla, intonasiya özeklərinin təkrarı və variantlanması, sekvensiyavari hərəkət vasitəsilə açılması, ümumiyyətlə Q.Qarayev melosuna xas olan cəhətdir. Buna bestekarın tək cəhətə fortepiano yaradıcılığından deyil, digər janrlarda yaratdığı eserlərdən də çoxlu sayda misallar gətirə bilərik. Məsələn, «Leyli və Mecnun» simfonik poemasında köməkçi partiyanın mövzusu, «Don Kixot» simfonik qravürlərindən «Aldonsa» və «Don Kixotun ölümü» və bir sıra başqa nümunələr Q.Qarayev melosunun köklərinin bilavasite muğam zeminində formalaşdığını göstərir. Yeni bu xüsusiyyət ümumilikdə Q.Qarayevin fərdi dest-xəttinin vacib bir ünsürü və bunun muğamla bağlılığının bariz nümunəsi kimi qiymətləndirilməlidir.

Eyni zamanda, Sonatınanın bu hissəsində tematizmin təşəkkülü və inkişaf prinsipləri bestekarın neoklassisist üsluba müraciətinin də bariz nümunəsini təşkil edir. Belə ki, burada dahi alman

senetkarı İ.S.Baxın musiqisində rast gələn tematik inkişaf üsulları ilə də müqayisə apara bilərik.

Q.Qarayevin İ.S.Bax yaradıcılığına maraqla göstərməsi, bir tərəfdən polifoniyaya meyilli olması, eyni zamanda öz eserlərində tematizmin quruluşu prinsiplərində alman bestekarının dest-xetti üçün seciyyəvi olan xüsusiyyətlərə arxalanması təsadüfi deyildir. İlk növbədə qeyd edilməlidir ki, dahi Üzeyir bəy enələrinin davamçısı olan Q.Qarayev, milli musiqi tefekkürü prinsiplərini özündə daşıyan bir senetkar kimi həm alman bestekarının dest-xetti, həm də milli musiqimiz üçün ortaq hesab edilə bilən intonasiya ifadə vasitələri və inkişaf üsullarının mövcudluğunu sezərək bunları üzə çıxarmağa çalışırdı. İ.S.Baxın eserləri üçün olduqca seciyyəvi olan cəhət - eserin əsas ideyasının «maddələşdirilmiş» ifadəsi olan, əvvəldə tezis şəklində təqdim edilən kiçik bir intonasiya materialından bütöv eserin tematizminin meydana gəlməsi, bu mövzunun öz daxili potensialını tədricən açıqlaması prosesində sanki fasiləsiz davam edən bir intonasiya axınının yaranması, sərbəst metrik quruluşa malik olan mövzuların inkişafında diqqəti cəlb edən improvizasiyalılığın geniş yer alması, ümumiyyətlə, eserin başlıca mövzusunun merhele-merhele davam edən inkişafı - bütün bunlar Azərbaycan muğam kompozisiyasında da rast gəldiyimiz cəhətlərdir. Aydın ki, İ.S.Bax musiqisinin tamamilə fərqli bir bədii-estetik platformaya əsaslandığını, tamamilə fərqli bir milli və professional zəmində, fərqli üslub mecrasında yetişdiyini nəzərə aldıqda, bu müqayisə qərribə görünə bilər. Lakin bestekarın öz eserlərində tətbiq etdiyi prinsiplər eyni zamanda musiqi tefekkürünə aid

ən ümumi tefekkür qanunlarından irəlilədiyinə görə həmin qanunların dövrən, milli mensubiyətdən asılı olmayaraq, ümumiyyətlə, musiqi yaradıcılığı üçün seciyyəvi olduğunu nəzərə alaraq, müxtəlif mədəniyyətlər daxilində özünü göstərməsini qanunauyğun hesab edə bilərik. Q.Qarayevin eserləri bunun bariz nümunəsidir. Q.Qarayev özünün fortepiano eserlərində Bax musiqisi üçün seciyyəvi olan rəqətiativ-deklamasiya düzümlü melos ilə muğam melosunun xüsusiyyətlərini üzvi surətdə birləşdirməyə nail olmuş və bu sintez bestekarın fərdi dest-xetti və üslubu kontekstində yeni bədii keyfiyyət kəsb etmişdir.

Sonatinanın üçüncü hissəsi rondo formasında yazılmışdır və ilk baxışda burada tematik rəngəngliyin olması təəssüratı yaranır. Belə ki, refren funksiyasını daşıyan mövzu - bas səsdə «staccato»larla verilmiş sadə müşayiətin fonunda səslənən, düzülüşü etibarilə S.Prokofyevin qərribə bir yüngüllüyə malik olan skertsovəri melodiyalarını xatırladan, eyni zamanda aşkar surətdə yallı ritmikasının xüsusiyyətləri ilə seçilən mövzudur; epizodlar isə bundan həm faktura cəhətdən, həm obrazlı-emosional baxımdan fərqli olub, akkord quruluşa malik, lirik mövzulardır. Lakin esləndə bu, yalnız ilk təəssüratdır və üçüncü hissəni diqqətlə nəzərdən keçirsek, burada da möhkəm bir tematik qohumluğun olduğunu görürük. Bu hissənin ilk baxışda rəngənglik təəssüratı bağışlayan tematizmi esləndə eyni bir intonasiya ehtiyatından töremişdir. Refren və epizodların melodik xətlərini müqayisə etməklə bunun şahidi oluruq:

Beləliklə, Q.Qarayevin Sonatinası



nümunesinde bestekârın muğam prensiplerini neoklassisist üslubda yazılmış fortepiano eserinde hansı yolla tetbiq etdiyini göre bilerik. Sonatina, neoklassisist temayülün bariz nümunesi olsa da, ümumiyyetle, yaradıcılığının müxtelif merhelelerinde müxtelif üslub temayüllerine üz tutan, hem qedim, hem müasir bestekar yaradıcılığının vasitelerinden bacarıqla istifade eden Q.Qarayevin tutduğı senetkar mövqeyini ve rehber tutduğı senet prensiplerini aşkar nümayiş etdirir. Bu da ondan ibaretdir ki, Q.Qarayev xalqımızın musiqi senetinin felsefesi ve estetikasının derin qatlarını duyur ve şifahi eneneli musiqimizin ifade vasitelerinden bacarıqla istifade ederek esl milli senetkar mövqeyinden çıxış edir, Avropanın bestekar yaradıcılığında teşekkül tapıb inkişaf etmiş bedii cereyanlar, müxtelif üslub temayülleri mecrasında formalaşmış prensipleri, bestekarlıq texnikasını özünexas tarzde tetbiq edir. Bestekârın fortepiano

Sonatinasından görürükki, o, neoklassisist üslub üçün seciyyevi olan, bu temayül çerçivesinde yer almış ifade vasitelerini mehız milli zeminde, şifahi eneneli musiqi senetimizin derinliklerinden axıb gelen prensiplerle uzlaşdıraraq tetbiq edir. Q.Qarayev, qeyri-milli zeminde meydana gelib intişar tapmış bedii vasiteleri sadece öz fortepiano eserine köçürmür. Milli musiqi tefekkürüne ve ilk növbede muğam senetine xas olan janr, üslub, formayaranma, kompozisiya prensiplerine derinden beled olan senetkar sanki bunların dünya bestekar yaradıcılığında teşekkül tapıb inkişaf etmiş ifade vasiteleri ile ortağ cehetlerini, kesişme nöqtelerini axtarıb taparaq, öz ferdi dest-xetti çerçivesinde üslub baxımından üzvi bir tamlıq teşkil eden gözəl fortepiano nümuneleri yaradır.

Q.Qarayevin fortepiano yaradıcılığında Şerq-Qerb sintezini maraqlı ve olduqca orijinal bir «formatda» teqdim eden

nümunelerden biri - «24 prelüd» silsilesinden XII h moll prelüdüdür. Bu, silsilenin ikinci defterini tamamlayan ve buradaki ışıklı obrazlardan başlayaraq, derin facieviliye doğru yönelmiş dramaturji obraz inkişafını sona çatdıran prelüddür. Prelüdden alınan ilk teessürat bunun obrazlı mezmununun L.van Bethovenin ve F.Şopenin matem karakteri ile aşılannmış fortepiano eserleri ile yaxınlığını sezmeye imkan verir. Eyni zamanda eserin intonasiya mezmunununu, tematizmini, musiqi dilinin müxtelif cehetlerini diqqetle araşdırdıqda hemin facievi-matem obrazının teccessümünde bestekarın milli musiqi tefekkürü ve ilk növbədə muğam senetinden gelen bedii ve kompozisiya üsullarına arxalandığını görürük.

Eserin tonallığı - h moll-dur. Lakin ele ilk xanelerden ostinat şəkilde basda verilmiş oktavaların fis mayeli «Segah» muğamının intonasiya materialı ile qohumluğu aşkar olur: bu, hemin muğamın mayesi etrafında eyniadlı lad-meqamın V ve II pillelerinin kömeyile dolanan seciyyevi intonasiyadır ki, bestekar bunu h moll-un dominantası etrafında dolanma şəklinde teqdim etmişdir. Basda oktavaların triollarla geden hereketi sanki ağır matem yürüşünü təsvir edir. Basların bu minvalla 4 xane seslenmesinin ardınca prelüdiyanın başlıca mövzusu yer alır. Bu mövzu ilk növbədə qeyri-müntezem ritmik quruluşu ilə diqqeti celb edir; artıq mövzunun teqdimatı ve ilkin inkişaf merhelesinde bunun teşekkül ve açılış prosesinin muğam tematizmine xas olan tarzde getdiyi belli olur. Bele ki, mövzu sanki olduqca ifadəli ve təsirli seslenen intonasiyanın daxilinden tedricen yaranıb inkişaf edir ve buradaki inkişaf da muğamdakı intonasiya inkişafını xatırladan üsullarla, varinat-sekvent

yolla gedir.

Muğamla «qohumluq» melodik xettin getdikce daha yüksək registrleri ehate etmesinde, aramlı yükselişinde de öz eksini tapmışdır. Hemçinin, burada ostinat bas ilə musiqi toxumasının başlıca mövzunu aparann hissesi arasında ritmik cehetden hemahengliyin olmaması, sabit, deyişilmez bas ilə serbest ritmik quruluşlu melodiyanın birge seslenmesinde muğam senetinde geniş yer almış zerb-muğamların esas prinsipinin - ritmik cehetden müntezem, deqiq instrumental müşayiet fonunda qeyri-müntezem ritmikali melodiyanın (vokal) seslenmesi prinsipinin teccessümünü göre bilerik. Belekile, XII fortepiano prelüdünün tekce başlanğıc fraqmentini nezerden keçirdikde, burada hem fakturada bas ilə melodiyanın qarşılıqlı münasibetinde, hem intonasiya mezmununda, hem melodiyanın reçitativ-deklamasiya düzumünde, hem mövzunun teşekkülü ve ilkin inkişaf merhelesinde bilavasite muğam senetinden ireli gelen prinsiplerin tamamilə yeni müstevide ve yeni kontekstde, müasir yazı texnikası üsulları ilə teccessüm etdirildiyini görürük.

Q.Qarayevin neoklassisist üslub mecrasında muğam prinsiplerini tezahür etdiren fortepiano eserleri sırasında onun prelüdləri xüsusi yer tutur. Söhbət bestekarın «24 prelüd» silsilesinin dördüncü defterinde cemleşen, neoklassisist üslubda yazdığı prelüdlərindən gedir.

«24 prelüd» silsilesinin sonuncu defterinde Q.Qarayevin polifoniyaya meyilli olması ve polifonist kimi yüksək senetkarlığı özünün parlaq ifadesini tapmışdır.

Q.Qarayev prelüdlərinin dördüncü defteri bestekarın neoklassisist meyillərini, onun qədim dövr musiqisinin janr və formalarını yeni kompozisiya üsulları, yeni yazı texnikası vasitələri, eyni zamanda milli musiqi yaradıcılığından gələn prinsiplərlə üzvi surətdə sintezləşdirməsinin parlaq nümunəsidir.

Q.Qarayev silsiləsinin son defterinə daxil olan altı prelüddə bestekar barokko dövrünün janr və formalarına müraciət edərək bunların təfsirini hem XX esr sənətkarı mövqeyindən, hem Azərbaycan bestekarı olaraq, milli zemine dayaqlanan bir müəllif kimi təqdim edir. Bestekar prelüdlər qismində rəçerkar, passakalya, fuqa, invensiya kimi qədim nümunələri yaratmışdır. Sadələdiyimiz nümunələrin adlarından məlum olur ki, Q.Qarayev burada polifonik musiqinin janr və formalarına geniş yer vermiş və özünün polfonist məhəretini bir daha parlaq nümayiş etdirmişdir. Bestekarın prelüdlərinin zirvəsi hesab edilə bilən bu defterdə müəllif polifonik janr və formalardan, polifonik inkişaf üsullarından geniş istifadə edir və ən dəyərli budur ki, bunları muğama xas olan materialın təqdimatı və inkişafı prinsipləri ilə əl məhəretlə qovuşdurur ki, yalnız Qarayeve xas olan dest-xəttin bariz nümunəsini görürük. Bestekar, özünün fortepiano eserlərində de hem orta esr polfonistlərinin, hem de XX esrdə polfonianın inkişafında mühüm rol oynamış sənətkarların nailiyyətlərini milli musiqi təfəkkürü zeminində bacarıqla sintezləşdirərək, bunları yeni bedii keyfiyyətdə təqdim etmişdir. Burada bir daha İ.S.Baxın yaradıcılığını xatırlamalı oluruq, belə ki, Q.Qarayev öz müəllimi D.Şostakoviç vasitəsilə dahi alman sənətkarının yaradıcılıq üslubuna xas olan cəhətləri dərinləndirmişdir.

ve yeni müstəvidə təcəssüm etdirmişdir. Həmçinin burada XX esrdə polifonik musiqinin janr və formalarının inkişafında müstəsna rol oynamış digər bir alman bestekarı - P.Hindemitin də təsirini qeyd etməliyik.

Q.Qarayev tərəfindən qədim formaların qanunauyğunluqlarının muğamı formalaşdırın prinsiplərlə üzvi surətdə birləşdirilməsi nümunələrindən biri kimi «24 prelüd» silsiləsinin dördüncü defterindən son nümunəni - 22 saylıb moll prelüdünü nəzərdən keçirə bilərik.

B moll prelüdü Q.Qarayev tərəfindən passakalya kimi qədim polifonik nümunə çərçivəsində muğama xas olan ifadə üsulları və formayaranması prinsiplərinin nəce qovuşdurulduğu bərdə təsevür yaradır. Bestekar burada passakalyaya xas olan, tarixən bu janr çərçivəsində möhkəmlənmiş olan faciəvi məzmunu böyük sənətkarlıqla təcəssüm etdirməyə nail olmuş, fortepiano miniatüründə faciəvililiyi yüksək bedii səviyyədə eks etdirmişdir.

Q.Qarayev qədim polifonik janr olan passakalya ilə milli musiqimizin klassik nümunəsi olan muğam arasındakı ümumiliyi, bunların ortaq xüsusiyyətlərə malik olduğunu sənətkar duyumu ilə sezərək ilk baxışda bir-birindən böyük zaman və məkanla ayrılan bu iki mükəmməl qurumun məzmunu və obrazlar ələmini səciyyələndirən və bunun ifadəsini «reallaşdırın» ortaq formayaranma prinsipini-improvizasiyalı-variantlı prinsipi üzə çıxarmış və bunun əsasında əsl milli nümunə yaratmışdır. Şübhəsiz ki, bu ortaq prinsip bir-birindən uzaq olan passakalya və muğam janrlarında obrazlı məzmunun tipindəki ümumilikdən irəli gəlir. Müəyyən obrazın

tedricen davam eden aramlı inkişafı her iki janr üçün seciyyevidir. Muğamda da, passakalyada da başlıca qayenin merhelelerle inkişafını müşahidə edirik. Yuxarıda vurğuladığımız, muğam kompozisiyasını seciyyelendiren prinsip - intonasiya inkişafında improvizə elementinin olması şəraitində muğamın formasında vehdeti temin eden, aparıcı rol oynayan «maye» mefhumu burada helledici rol oynamışdır. Q.Qarayev, passakalya daxilində hemin maye prinsipini yaradıcılıqla tətbiq edərək sanki bunu şaquli-polifonik «format» keçirmişdir. Ostinat polifonik «lay» təşkil edən mövzu burada daim təkrarlanan, sabitlik funksiyasını qoruyub saxlayan ünsür kimi çıxış edir.

B moll prelüdündə muğama xas olan sanki «spiralvari» inkişaf, yeni ümumi prosesdə eniş-yoxuşların olmasına baxmayaraq, tedricən yüksəlməkdə davam edən inkişafı görə bilərik. Prelüdün kulminasiya nöqtəsində bu intonasiya və dinamik yükselişin son həddə çatdığı zaman oktava sessirasından kənara çıxması diqqəti cəlb edir.

Prelüddə passakalyanın ostinat mövzusunun özünün intonasiya məzmunu-mahiyyətcə dəyişdirilmiş muğam mənşəli intonasiyalardan qurulmuşdur. Tamamən başqa bir lad-harmonik mühitə yerləşdirilməsinə baxmayaraq, bu materialın muğamın intonasiya potensialından töremiş dolanma seciyyeli özeklərdən ibarət olması aşkardır.

Prelüdün lad-meqam quruluşu da mürekkəbliyi ilə seçilir. Passakalyanın mövzusu şur intonasiyaları ilə aşlanmışdır; burada V pillenin yarım ton alçaldılması Q.Qarayevin şur meqamına

istinad edən melodiyaları üçün seciyyevi hesab edilə bilər - məsələn, bestekarın «Leyli və Mecnun» simfonik poemasında Giriş mövzusu da hemin boyalarla aşlanmışdır. Buradakı «fes» tonunu prelüdün əsas tonallığı olan b moll mövqeyindən nəzərdən keçirsek, DDVII-un əsas tonu olduğunu görürük. Maraqlıdır ki, mövzuda digər istinad perdesi - dominantada pilləsi olan «f» də aydın qabardılır. Beləliklə, muğamda müeyyən məsafədə özünü büruzə verdiyinə görə heç bir daxili ziddiyyət yaratmayan belə qovuşuqlar passakalyada sanki bir yerdə cəmleşmiş halda verilir ki, bu da melodiyanın sonrakı polifonik inkişafı üçün müeyyən «enerji toplamasını» təmin edir.

Beləliklə, XXII sayılı fortepiano prelüdündə bestekar passakalyanın təfsirini təqdim edərkən bunun muğamla təmas nöqtələrini, məzmun və forma səviyyəsində bütün kəsişmə meqamlarını taparaq, sənətkarlıqla tətbiq etmişdir.

Sonuç

Q.Qarayevin polifonik eserlərində şifahi enənələri musiqidən gələn prinsiplərin tətbiqindən danışarkən daha bir mühüm cəhət diqqətə çatdırılmalıdır ki, bu da bestekarın istifadə etdiyi ostinato prinsipidir. Şübhəsiz ki, yuxarıda təhlil etdiyimiz polifonik musiqi nümunələrində, fuqa və passakalyada ostinato prinsipi mühüm formayaradıcı prinsip kimi fealiyyət göstərir. Yeni bu, adlarını çəkdiyimiz polifonik forma və janr üçün «doğma» prinsip kimi artıq möhkəmlənmişdir. Lakin muğamdakı formayaranma prinsiplərini, muğam kompozisiyasındakı dramaturji inkişafı araşdırdıqda görürük ki, burada da

ostinato prinsipi olduqca qabarıq şəkildə özünü büruze verir.

Muğamdakı inkişaf prosesinin dramaturji prinsipi burada esas rol oynayan maye mefhumunun mütemadi olaraq «ayaq», yaxud, Avropa musiqisinə aid terminlə ifadə etsek, kadensiya şəklində qayıdıb seslenmesi burada ostinato prinsipinin müstesna rolunu üzə çıxarmış olur. Her bir muğamda forma-prosesin idare edilmesində və ostinato prinsipinin «işleməsində» mühüm rol oynayan ayaq fenomeni eslinde hemin muğamın esas qayesinin ifadəsi olan başlıca mövzunun variantı, yeni bunun kompozisiya boyu tamhüquqlu bir təmsilçisi funksiyasını daşıyır. Müntəzəm olaraq qayıdıb seslenen, muğamdakı intonasiya inkişafı prosesini sanki tənzimləyərək, esas qayeden hər bir uzaqlaşmanın «kompensasiyasını» ödəyən və esas fikri, ideyanı sanki mütemadi olaraq təsdiqləyən bu «ayaq»lar muğamdakı ostinato prinsipinin bariz nümunəsidir. Muğam tədqiqatçıları bu barədə konkret müddəalar irəli sürmüşlər. Bunlardan birini sitat şəklində diqqətə çatdırmaqla kifayətlənə bilərik: «Muğamdakı təzad kadensiyanın bunu ehatə edən amillərlə qarşılıqlı münasibətində cəmleşmişdir və təzis-antitezis münasibəti kimi müəyyən edilə bilər. Mayeden hər bir uzaqlaşma buradakı mərkəzi ideyanın daha derindən açılmasına istiqamətləndirilmişdir: zirvəyə doğru gələn yoldakı çoxmərhələli, fazalı inkişafda atılan hər bir addım öz yolunda «ayaq»la rastlaşaraq, həqiqətdən də sanki «ayaq saxlayır» və bunun ardınca yeni mərhələ gəlir ki, bu da yenidən hemin ayaq-kadensiya tərəfindən nəzarətdə saxlanılır. Ayaq məfhumu intonasiya məzmunu etibarilə muğamın esas mövzusunun töremə olduğuna görə... bunun digər amillərlə münasibəti

«mövzu-qeyri mövzu» kimi qəbul edilir. Məhz bu daxili təzad, mövzu ilə «qeyri-mövzunun», köhnə ilə yəninin, təzislə antitezisin «mübahisəsi» forma-prosesin esas hərəkətverici qüvvəsi kimi fealiyyət göstərir...»(Həsənova, 2011, s.112-113). Buradan aydın olur ki, Q.Qarayev polifonik janr və formalara müraciət edən zaman burada mühüm konstruktiv funksiyaları yerinə yetirən ostinatlığın da hemin janr və formaların muğam ilə çarpazlaşdığı bir meqam olduğunu sezməmiş və bu xüsusiyyətdən istifadə edərək, polifoniyanın bütün qanunlarını gözləyən, eyni zamanda milli musiqi təfəkkürünün və ilk növbədə muğam sənətinin də əsaslı prinsiplərinə uyğunluğu əyani nümayiş etdirən əsərlər yaratmışdır. Ü.İmanova Q.Qarayevin klassisizmə müraciətinin səbəblərini araşdıraraq, haqlı olaraq belə nəticəyə gəlir ki, bəstəkar üçün hələddici amil «obyektiv və subyektiv, ekspressiv və rəsonal, duyğulu və intellektual başlanğıcın tarazlaşmasıdır. Qarayevin Azərbaycan musiqisinə xas olan ümumiləşmiş fəlsəfilik (muğam), həqiqətin obyektiv-epik inkişafı (aşiq mədəniyyəti), bədii tənasübün mükəmməl hissiyatı qaytarmaq metodu klassik kompozisiya formalarının musiqi-emosional ələminin «cəmlənməsinə» əsaslanır» (İmanova, 1990, s.11). Beləliklə, Q.Qarayevin fortepiano üçün yaratdığı əsərlər nümunəsində milli musiqi təfəkkürü prinsiplərinin neoklassisizm üslubu çərçivəsində istifadə edilən vasitələrlə üzvi qovuşğunun əldə edildiyini görürük. Bəstəkarın polifonik əsərlərində isə muğam təfəkkürünün qanunauyğunluqları artıq eyni vaxtda həm keçmiş və müasir dövrün polifonik yazı üslubu, həm də on iki tonlu xromatik tonallıq «mühitində» təzahür edərək müəllifin bu, son dərəcə fərqli sistemlərin kəsişmə nöqtəsini tapması sayəsində

elde etdiyi yeni bedii keyfiyyetin bariz nümunesi kimi qiymetlendirilir.

Kaynaklar

Babaev E.A. Azərbaycan destgahının ritmi. Bakü: İshyg, 1990, 116 s.

Hesenova Ş. XX esr Azərbaycan musiqisi: enene ve müasirlik. B., Apostrof, yayıncılık ve Baskı, 2011, 304 s.

İbrahimova S.M. Fortepianonun tarixi ve onun dünya musiqi medeniyyetinin inkişafında rolu. Metodik vesait. Bakı, 2011

Qara Qarayev telebelerinin xatiyesinde (tertibçi-redaktor N. efiyeva). B.: Şerq-Qerb, 2009

Qafarova Z. Bestekarlarımızın portreti. Bakı: Azerneşr, 1992.31 s.

Makhmudova Sh.G. Mugamda dramatik sürecin taşıyıcısı olarak tema. Özet dis ... cand. Sanat Tarihi. B .: 1994, 20 s.

İmanova U.I. XX yüzyılın klasisizmi ve Kara Karaev // Yazarın özeti. dis ... cand. sanatlar. Taşkent, 1990, 23 s.

Mugam principles used in Gara Garayev's piano works in the east-west

Extended Abstract

The manifestation of East-West synthesis in the field of music culture in itself covers a wide range of valuable and complex problems. When we look at the historical development of the art of music, which we have defined for centuries as the "Eastern" and "Western" musical culture, we can see that their interrelationships have a very ancient history and are manifested in many ways. The problems we examine in this study are specifically related to the work of national composers of the twentieth century and piano music, which is one of its important branches. The piano music of Azerbaijani composers includes a crossroads of different musical traditions and sources belonging to the East and the West.

At the same time, one of the main factors in the formation of piano music is the attachment to national music. However, Azerbaijani composers are never satisfied with this situation, they appeal to different trends and tendencies of European music, and widely use their means of expression. Thus, the factor of nationality is gradually deepens, and as a result, the style of piano music is undergoing a broad evolution. According to national principles, the new features of European music were "diffused" and took a new form of a unique unity and interesting results of a new quality emerged. That is, as a result of the intersection of different musical cultures, a completely new artistic quality is obtained. It finds its interesting, "multicultural" solution not only in the adaptation of the genre but also in the style. Azerbaijani composers are examples of the principles of the East, represented in the oral traditional national music, belonging to the West, neo-romanticism, neoclassicism, neo folklorism, widespread dodecaphonic writing techniques, aleatoric, sonorities, etc. They have proved the inexhaustibility of the possibilities of integration, even with the works they have created as a result of the synthesis of tradition and modernity.

The national composer's creativity is combined with the features of our traditional oral music through the artistic and technical means of modern music, new methods of composition, as well as folklore, neo-folklorism, neoclassicism, postmodernism, the latest trends, and styles. It is a manifestation of a problem defined as Western synthesis.

At various stages of the development of the piano creativity of Azerbaijani composers, there is a constant interest in new artistic trends, a tendency to renew the means of musical expression. In the first half of the twentieth century, national traditions in Azerbaijani piano music, including the principles flowing from mugham, along with Romanticism and Impressionism, were embedded in the work of European composers. One of them was the tendency of neoclassicism, which was associated with the name of G. Garayev and later found its brilliant manifestation in other areas of the national composer's work. When speaking about the tendency of neoclassicism in the piano work of Azerbaijani composers, we need to briefly mention the main features that characterize this style.

Piano works which are involved the neoclassicist style of G. Garayev that are typical for this indication, we see that the period of these people classicism genre and the revival of ancient music composition aspects of the twentieth century using enrichment, which applies the ancient music of the twentieth-century music genres, forms, manifests itself in the combination of language elements. The originality of neoclassicism in Garayev's work lies in the fact that the characteristic features of this stylistic trend, which is widespread in the music of the twentieth century, are important styles of national musical thinking and, above all, the art of mugham. In the piano works written by G. Garayev in the neoclassical style, the principles of mugham are completely obvious at the level of the organization of the material, the form of the music, the texture, and, in particular, the melody. Thus, in the example of G. Garayev's works for piano, we see the organic combination of the principles of national musical thinking with the means used in the neoclassical style.

In the composer's polyphonic works, the conformity to the law of mugham thinking is already manifested at the same time in the "environment" of the author's "polyphonic writing style of the past and the present, as well as in the" environment "of the author's twelve-tone chromatic tonality evaluated as.

Keywords

gara garayev, composer, piano, East-West, music, work, analysis