

Manafova, G.R. (2019), *Etnomusiqişünaslıq tehlil üsullarının bestekar yaradıcılığına tetbiqine dair*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), s.1993-2008. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1993-2008>

Etnomusiqişünaslıq tehlil üsullarının bestekar yaradıcılığına tetbiqine dair

Azərbaycan bestekarı Cavanşir Quliyev'in eserlərinin nümunəsi olaraq

Gulnare Rafiq Manafova

Corresponding author:

Azərbaycan, Bakı. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli aletlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi laboratoriyasında elmi işçi. AMK-nın dissertantı. gulnarerefiq@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3872-1167>

Özet

Avanqard musiqi klassik kanonları dağıtdığına görə tehlil üsullarında bir boşluq yaradaraq musiqişünaslıqda da fərqli yanaşma terzi tələb etməyə başladı. Harmoniya, forma, orkestrləşdirmə üsullarında inqilabi dəyişikliklər, minimalistik ifadə vasitələri müvafiq tehlil üsulları və metodologiya yaratmağa vadar etdi. Bu zaman illər uzunluğunu minimalistik tehlil vasitələrini formalaşdırmış etnomusiqişünaslıq təcrübəsi çox yararlı görünməyə başladı. Bestekar musiqisinin intonasiya, tembr, yüksəklik, meqam xüsusiyyətlərinə nəzərən tehlili və terminologiyadan istifadə musiqinin esil mahiyyətini açmaqda effektiv köməkçi vasitəyə çevrilə bilər. Araşdırmada əsasən E.Alekseyevin erkən intonasiya edilme üzrə metodologiyasından istifadə edilib. İstifadə edilən üsul və metodologiya yekunda dövrün simasını açabilecek fəlsəfi nəticələrə gəlib çıxmağa imkan verir.

Anahtar kelimələr

neofolklor, etnomusiqişünaslıq, semiozis, brikolaj, intonasiya

XX əsr musiqisinə hətta ötrə nəzər saldıqda belə əmin oluruq ki, erkən folklor intonasiya edilme üsulları musiqi tefəkkürünün inkişafı nəticəsində nəinki yoxa çıxmır, aradır - bu dövrləri musiqişünaslar folklorizm, neofolklor, yeni folklor dalğası kimi terminlərlə işarələyir - yeni sosial-mədəni kontekstlə birgə fərqli intonasiya və daha artıq qüvvə ilə yenidən qaydır. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, yaddaşlarda min illər boyu şifahi şəkildə müstəqil həyatını yaşayan arxaik folklor nümunələri müasir zamanda not qeydiyyatına alındıqda sanki xarici dilə yazılmış tanınmaz və tərcüməyə ehtiyacı olan materiala çevrilir. Müqayisə üçün nümunələrin yox səviyyəsində olması səbəbindən bestekar musiqisi ilə paralellər çəkmək istədikdə tədqiqatçı öz ses yaddaşını da işə salaraq şəxsi təcrübəsi vasitəsilə qiymətləndirmə

sanki bir terezi rolunu oynamağa çalışır. Bu, elmi cəhətdən alqışlanan üsul olmasa da araşdırmanın tamlığına zəmanət verir. Üstəlik arxaik musiqi nümunələrinin milliyyəti olmadığından (tədqiqatçılar bu dövrü mahnıya qədərki dövr adlandırır, bütün xalqların erkən musiqisi çox bənzərdir) başqa xalqların, etnik qrupların, millətlərin, başqa dövrlərin arxaik musiqisindən (bura mərasim musiqisi, ağılar, oxşamalar, emək mahnıları, uşaq folkloru, laylalar kimi çeşidli musiqi növləri aiddir) də istifadə etmək mümkündür.

Araşdırmanın məqsədi:

-Etnoqrafiya terminologiyası və tədqiq üsullarının bestekar yaradıcılığında (Cavanşir Quliyev'in eserlərinin təmsalında) tetbiq etmək.
-Not nümunələri ilə iddiaları təsdiq etmək.

-İmkan daxilində bestekar düşüncesində proseslerin ne derecede şüurlu şəkildə getdiyini deqiqləşdirmək.

Bestekar musiqisinin etnomusiqişünaslıqda olduğu kimi 3 merheleli (ses yüksəkliyi, meqam-funksional, intonasiya) tədqiqi bezen daha qiymətli neticələrə yönəldə bilər. Melodiyanın dominantlığı aradan çıxdıqca tədqiqatçının işi belkə də bir qədər yüngülleşir. Çünki “Dinleyici üçün daha asan qavranan melodiya eslinde tədqiqatçı üçün ən çətin tədqiq edilən materialdır” [Papush, s. 135-174]. Müasir dövr bestekarlarının melodika tipini ayrıca tədqiq etdikdə ilk evvel cümle quruluşu, bölünmə keyfiyyəti və ifadə texnikasında klassik düşünce terzi ilə ciddi fərq nəzərə çarpır.

Arxaik folklorun intonasiya mahiyyətini esas götürən tədqiqatçılar müasir dövrün uşaq folklorunu bu sahədə çox zəngin əlavə material hesab edir. Uşaq musiqi mühitində hakim olan konservativ musiqi qanunları hamıya məlumdur və ilkin intonasiya edilmə ilə uşaq oxuması arasında ontofilogenetik əlaqələrin olması maraqlı doğurur: “Uşaqlar ses mühitində ibtidai insanların gətirdiyi çətin yollarla irəliləyirlər. Uşaq özünün musiqi-ses sistemini yaratmışdır. Onun ətrafında hazır stilizə edilmiş seslənən mühit var, ondan da yararlanır. Amma musiqi hələ təzəcə yarananda bu mühit yox idi” [Kvitka, s. 23]. Demək, müasir bestekar melodikasını artıqlıqlardan, bezeklərdən azad etdikcə musiqidə uşaq səmimiyyətinə çatmağa cəhd edir.

Onu da qeyd etmək gərəkdir ki, müasir dövrə aid not yazısı eynən arxaik folklorlarda olduğu kimi bir görüntü olaraq artıq seslənecek musiqinin tam təsəvvüratını çatdırma bilmir (Nota 1). Müasir musiqini, xüsusilə, “texniki musiqi” adlandırılan növünü nota almaq üçün klassik not yazısı artıq kifayət etmir. Avangard musiqinin önəmli fiqurlarından biri, çex bestekarı C.Kohoutek “XX əsr musiqisində bestekarlıq texnikası” kitabında yazır ki: “Texniki musiqi üçün adi not yazısı tamamilə yarasızdır. Çünki o, qeyri-musiqi seslərini, ton bloklarını, eyni anda seslənən ses kütləsini işarətləyə bilmir. Bir də ki, deformasiyaya uğramış sesi adi not yazısı tamamilə fərqli, temp, yüksəklik və təmbr cəhətdən müəllifin nəzərdə tutmadığı seslənməyə verir” [Kohoutek, s. 232]. Məhz bu səbəbdən də yeni işarələr yaratmaq lazım gəldi. Bezen musiqidən doğan ifanı, hətta, kənardan rəsmxət nümunəsinə oxşayan, lakin ifaçının daha rahat anlayıb və musiqidəki fikri, ideyanı deqiq çatdırma bileyi yazı üsuluna el atmaq məcburiyyətində qalırsan. Bu, çağdaş musiqinin inkişafı nəticəsində ortaya çıxan hisslər palitrasının, yeni musiqi seslənmələrinin daha da deqiq ifadə etmək isteyindən qaynaqlanır. Xüsusi qeyd etməyimiz gərəkdir, etnomusiqişünaslıq nümunələrinin ən kamil, yeni seslənməyə yaxın not yazıları da (burada texniki tərəqqinin nailiyyətlərini, səs yazma avadanlığı, proqram təminatı və s. faktorlar da həlledicidir) müasir bestekarlıq məktəbinin yeni təcrübələrini tətbiq etdikdən sonra yaranıb.



Nota 1: C.Quliyev - Taxta nefes aletləri üçün kvartet



Nota 2: C. Quliyev - 2 sayılı Kvartet



Nota 3: C. Quliyev - Fleyta, saz ve violonçel üçün "Karvan" triosundan



Nota 4: C. Quliyev - "Oğuzname" baletinden



Nota 5: C. Quliyev - Zurna ve simfonik orkestr üçün Uvertüradan



Nota 6: C. Quliyev - "Dastan" simfoniyasından



Nota 7: C. Quliyev - Fleyta, saz ve violonçel üçün "Karvan" triosundan (dixord)



Nota 8: C. Quliyev - 2 sayılı Kvartet (trixord)

Nota 9: C.Quliyev - “Muğam sessıralarında interlüdiyalılar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “İnterlüdiya” (tetraxord)

Nota 10: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonata (pentaxord)

Nota 11: C.Quliyev - 2 saylı Kvartet (trixord)

Nota 12: C.Quliyev - 2 saylı Kvartet (trixord)

Nota 13: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonatadan

Nota 22: C.Quliyev - Saz ve violin üçün sonata

3. SEGYAKH

Allegro ♩=100

Nota 14: C.Quliyev - “Muğam sessizlerinde interlüdiyalar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “Segah”

Nota 15: C.Quliyev - “Oğuzname” baletinden

Nota 16: C.Quliyev - “Muğam sessizlerinde interlüdiyalar ile 7 pyes” fortepiano mecmuesinden “Şur”

4 Cor in F

The image shows two staves of music for four horns in F. Both staves are marked with 'a.2' and 'gliss.' above the notes. The first staff starts with a forte (f) dynamic, and the second staff starts with a piano (p) dynamic. The music consists of a series of eighth notes with glissando markings.

Nota 17: C.Quliyev - "Oğuzname" baletinden

The image shows a multi-staff musical score for Nota 17. It features several staves with glissando markings ('gliss.') and various dynamics including forte (f), mezzo-forte (mf), and piano (p). The music is characterized by sweeping glissando lines across the staves.

The image shows a single staff of music for Nota 18, featuring a glissando marking ('gliss.') above a series of notes.

Nota 18: C.Quliyev - "Oğuzname" baletinden

Nota 21: C.Quliyev - "Oğuzname" baletinden

The image shows a single staff of music for Nota 21, featuring glissando markings ('gliss.') and dynamics including fortissimo (ff) and mezzo-piano (mp). The music is characterized by a long, sweeping glissando line.

Nota 19: C.Quliyev - Fleyta, saz ve violonçel üçün "Karvan" triosundan

The image shows a multi-staff musical score for Nota 20, featuring five staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (Celli), and Double Bass (C-bassi). Each staff has glissando markings ('gliss.') and a forte (f) dynamic. The music is characterized by sweeping glissando lines across all staves.

Nota 20: C.Quliyev - "Dastan" simfoniyasından

Fransız etnoloqu ve kulturoloqu Claude Lévy-Strauss ibtidai mifoloji tefekkür terzini tedqiq ederken “brikolaj” terminini tetbiq ederek alim ve brikoler düşünce terzini ferqlendirmeye cehd etdi [Lévy-Strauss, 1994]. Eger bu prinsipi musiqiye tetbiq etsek - bu zaman folklor janrları da, bestekar musiqisi de nezerde tutula biler - intonasion ve melodik-ritmik formula blokların istifadesi ile musiqi yaratmaq prinsipi nezerde tutulacaq. C.Lévy-Strauss meseleye struktur ve hadise anlayışlarının daxil ederek fikrini bele deqiqleşdirir: “Biz alim ve brikoler arasında ferqi struktur ve hadiseye nezeren müeyyenleşdire bilerik. Onlardan biri struktur vasitesile hadise yaradır (dünyanı deyişir), o biri ise hadise vasitesile struktur yaradır. Brikoler informasiyanı kommersiya kodları kimi toplayaraq peşesini tekmlleşdirir. Alim ise informasiyanın içinden cavabı hele seslenmemiş sualları axtarır” [Lévy-Strauss, 1994, s. 126]. Bu fikri musiqi yaradıcılığına aid etsek hazır melodik bloklardan quraşdırılmış xalq ruhunda bestelenen minlerle musiqi ile hamıya melum vasitelerden esil senet nümunesi yaradan bestekar musiqisi arasında ferqi görmeye imkan verir. Burdan aydın olur ki, brikolaj texnikası ile professional bestekarlar da musiqi yarada biler. Brikolaj düşünce terzi qedim sivilizasiyaların ve ibtidai cemiyetlerin medeniyetine xas cehetlerdendir. İnsan-kosmos birliyinə esaslandığı üçün dünya musiqisinin universal qanunlarını teqdim ede bilir. Bestekarlığa aid olmayan bütün musiqi növləri - folklor nümuneleri, raqa, muğam, qriqorian xoralları ve s. - kompozisiya prizmasından tehlil edilir. Bestekar musiqisi ise bu mövcud qanunlardan hansı ustalıqla istifade edilme derecesi ile ölçülür. Kompozisiya prinsipini esas götüren bestekar musiqinin daxili qanunlarını istediği kimi serf ederek musiqiye öz qaydasını getirir. Bestekar kompozisiyasının esas meğzi eneneye esaslanaraq ondan mümkün qeder uzağa sıçramaqdır. Sakral kanonların simvolu olan eneneden uzaqlaşma çevresi artan xett

üzre olmasa netice qenaetbexş hesab edile bilmez. Yeni söz deye bilmeyen bestekar hetta yüzlerle eserin müellifi olarsa bele minlerle tekrarlanan strukturların içinde eriyib yoxa çıxır.

Bestekar-filosof V.Martınov “Bestekarlar dövranının sonu” kitabında [Martınov, 2002] bu prosesleri gözel tesvir ederek “Allahın ölümü” (Nietzsche), “tarixin sonu” (Fukuyama), “kosmosun süqutu” (Koyré), “dünyanın sonu” kimi keskin ifadeler işlederek arxaik insan ve müasir bestekar tefekkürü arasında ferqleri tesvir edib. Onun tesnifatına esasen arxaik insan musiqi vasitesile merasim icra ederek kosmosla elaqe yaratmağa çalışır. Kanon ve tekrarlar yolu ile, brikolaj üsulu ile hadiseleri struktura çevirir. Bu struktur defelerle tekrarlana biler. Bestekar ise meqsedli şekilde inqilablar ederek azadlığa can atır, qayda qanunu öz meqsedine uyğunlaşdıraraq kompozisiya yaradır. Bu kompozisiyada artıq mövcud strukturlar hadise yaradır. “Biz indi bilirik ki, ümumiyyətlə musiqi barede danışmaq olmaz, çünki ümumiyyətlə musiqi deyilən bir anlam yoxdur. Kosmos kimi tezahür eden musiqi, ya da öz tarixini danışan musiqi var. Bestekar kosmik ve ilahi enerji ile insan arasında vasiteçi olmaq üçün mexanizmlere malik deyil. Amma o, bu enerji barede təsevürlerini qeyd ede biler. Mehz bu qeydiyyat, yeni hele seslenmemiş musiqinin yazısı müellif niyyetini sergileyerek yeni musiqi hadisesi yaratmağa imkan verir. Eger qedim insan Varlığı merasim vasitesile derk edirdise bestekar Varlığı azadlıq vasitesile elde edir. Çünki mehz azadlıq bestekar şəxsiyyətinin ayrılmaz hissəsidir. İnsan Allahı görmək bacarığını itirise de dünyanı daha yaxşı görmək imkanını qazanıb. Mehz bu keyfiyyət Yeni dövr bestekarlarını ferqlendiren xüsusiyyətdir” [Martınov, 2002, s. 83].

Arxaik medeniyet abidelerini tedqiq etdikde bezi meqamların vurğulanması vacib neticeler elde

etməyə imkan yaradır. Medeniyyətin formalaşmasında hareketverici qüvvə işare və simvolların menalandırılıb onlarla işləmə mexanizmlərini tənzimləyən semiozisdır [Filosofskiy slovar, 2013]). Semiozis semiotikanın işarelərin emele gəlme və interpretasiyası məsələlərini öyrənən bölümüdür. (Ç.Pirsin semiotika nəzəriyyəsinə görə “obraz-ışare-tefsir” ardıcılığı mənanın açılmasında həlledicidir. Yeni, işare tefsir edilməyincə məna daşıyıcısına çevrilmir [Pirs, 2009, s. 88-95]. İşarelər insanın tələbatına müvafiq olaraq yaranır və insan onların vasitəsilə gerçəklik və anlam arasında yaranan uçurumu doldurmağa çalışır. İnsanın formalaşması və medeniyyətində semiozisin rolu böyükdür. Yeni medeni təcrübə hər dəfə yenidən icad edilmir, artıq mövcud simvolika çərçivəsində quraşdırılır. İster qədim insan, istersə də müasir tefekkür tərzini sərgiləyən bestekar mehz bu işarelərdən, simvollarından və tərcüməyə ehtiyacı olmayan intonasiyalardan istifadə edir. Musiqidə intonasiya nəzəriyyəsi fizikada nisbilik nəzəriyyəsi kimi inqilabi yanaşmadır. Çünki vahid axın kimi qəbul etdiyimiz musiqini xırda intonasiyalara bölüb şərh etməyə çalışsaq sonunda fikirləri vahid konsepsiyaya yığa bilməmək təhlükəsi ilə qarşılaşa bilərik. Başqa bir tərəfdən isə musiqi bestekar niyyətindən çox uzaq düşüb fərqli şəkildə şərh edilə bilər. Bununla belə əsərin melodik, intonasion, məzmun təhlili (bestekar hətta bununla razılaşmasa belə) müəllifin yaradıcı niyyətinə ən yaxın dayanmış mövqedir.

Dünya etnoqrafiyasında melodik tipləri xüsusiyyətinə görə növlərə ayırırlar (Engmelodik, Pendelmelodik, Treppenmelodik, Fanfarenmelodik, Assendent və s.). Həmin bu tiplərə nümunələri C.Quliyevin musiqisində də tapmaq mümkündür. Engmelodik - dar, kiçik diapazonlu melodika. Kiçik məsafəli pillələr arasında təkrarlar və gedişlər hesabına emele gəlir (Nota 2).

Pendelmelodik - dalğavari, gedib-qayıdan, kefgir hərəkətinə uyğun melodika (Nota 3). Treppenmelodik - pilləvari, lay-lay hərəkət edən melodika. Burada melodik konturların yuxarı və ya aşağı istiqamətdə bərabər hərəkətli təkrarı baş verir (Nota 4).

Fanfarenmelodik - erkən dövr klassik bestekarların sevrək tez-tez işlətdiyi instrumental çağırış tipli melodika (Nota 5). Melodiyada kamil konsonanslar eşidilməyə adətən fanfarenmelodik tipinə aid edilmez. Assendent (latincadan: ascendere) melodiyanın yüksələn növüdür, adətən fanfarenmelodik növünə aid edilir (Nota 6). Eən melodika dessendent adlanır.

Sadalanan melodik tiplərə nümunələri bestekar yaradıcılığında izlədikcə sanki melodiyanın keçdiyi bütün inkişaf mərhələlərini gözden keçirirsən. Elbette, məntiqə sekunda intervalının daha ilkin olduğunu, tersiya, kvarta və növbəti intervalın daha sonra əlavə edildiyini zənn etmək işi rahatlaşdırır. Folklorda reallıq fərqlidir. Tədqiqatda işlətdiyimiz “dixord”, “trixord”, “tetraxord”, “pentaxord” və “xromatika” terminləri də ilk öncə diqqəti melodiyanın interval tərkibinə yönəldir. Elbette, meqam, istinad perdesi, səs sırası, meqam-funksionallıq problemləri özünü daha sonralar göstərərək təhlil prosesinə cəlb edilib. Amma istər arxaik folklorda, istersə də bestekar musiqisində melodikanın intonasiya təbiəti əsas məna daşıyıcısıdır. C.Quliyevin musiqisində cəmi iki not üzərində uzun sürən melodik inkişafa onlarla nümunə göstərmək olar. Amma bütün növ melodik inkişafa nümunələrin olması bestekar musiqisində də arxaik folklora nəzərən analogi mərhələlərin olmasına dələlət etmir. Dixord (Nota 7), trixord (Nota 8), tetraxord (Nota 9), yoxsa pentaxord (Nota 10) üzərində melodika quracağını həll edən bestekar üçün obraz-emosional tərəf əsas amildir.

Tədqiqatlar təsdiqləyib ki, pentatonika

üstünde gezişen melodiya duzlu deniz suyu mühitinde bele qarşısında maneeleri birnefese def ederek az qala ses siqnalı süretilə yayıla bilir. Yeni musiqi hadiseleri planetar, kosmik qanunlarla idare olunan tebi prosesdir. Bu, diatonik melodika ile (rus tedqiqatçısı B.Yavorski onları “ağır”, diatonik ses sırasına esaslanan melodikani “emekçi intonasiyalari” adlandırır) ciddi şekilde ferqlenir. Bestekar öz melodikasını xırda melizmlerle, mikrotonlar, qlissandolarla bezeyirse çox güman ki, diatonikanın ağırlığından qurtulmağa çalışır. Bu cür xırdalıqlar ağır ve yersiz elaveler kimi deyil, melodikanın ayrılmaq hissesi kimi seslenir.

Bütün bu sadalanan keyfiyyetlerle beraber C.Quliyevin musiqisi sesin emansipasiyası dövrünü müasirleri ile beraber yaşasa da, arxaik folklorla uyğunluq teşkil etse de tamamilə tonal musiqidir. İstinad perdeleri, cümle sonluqları qeyri-müeyyen izahedilməz tonlarda deyil, mehz mentiqi hellini tapdığı yerde qərarlaşır. Tedqiqatçı A.V.Rudneva tonik funksiyanın bir neçə fərqli çalarının qeyd edib: hareketli tonika ve ya tonik hareket (tonika dvijeniye); deyişken tonika (tonika peremennost); durğun tonika (tonika pokoy) [Rudneva, s. 19]. Arxaik folklorla aid edilen bu cür tonal “aktivlik” müşahidə obyektimizin musiqisində de aydın izlenir. Həketli tonika ve ya tonik hareket adlandırılacaq bilecek istinad üsuluna C.Quliyevin musiqisində tez-tez rast gələn bir üsul kimi nümünə çəke bilərik (Nota 11). Get-gedə uzunluqca qısalan eyni sesin təkrarı bir tərəfdən sesin təsdiqini edirsə digər tərəfdən xırdalanmalar hesabına sebatsızlıq yaradır. İstinad perdesini deyişmək lazım gəlsə bestekar modulyasiya, ya da ortağ ses vasitəsilə tonal yönəlmə etmək əvəzinə sadəcə istinad perdesini lazım olan yüksəkliyə (ya aşağı, ya da yuxarı) sürüşdürür. Bu deyişken tonika funksiyasına uyğun gələrək eyni zamanda arxaik folklorla çox istifadə edilən üsulun müasir musiqidə tətbiqidir. Bu deyişiklik qısa (Nota

12), yaxud uzun müddətli (Nota 13) ola bilər. Durğun tonika eyni sesin üzərində qərarlaşsa da yaxınlaşıb uzaqlaşan ses dalğalarının amplitudası sayəsində sanki hər zaman durduğu pilleni tərk edə bilər. Elbette, arxaik dünyada olduğu kimi müasir zamanda da insanın dayaqlanmağa sabit nöqtələri artıq yoxdur.

Arxaik musiqi ilə bestekar yaradıcılığı arasında müeyyen paralellər çəkmək məqsədi güdərkən mütələq ton, tonema və funksiya-ton (tonika) arasındakı fərqləri deqiq aydınlaşdırmaq gərəkdir. Ton canlı Kainatın seslənmə vahidi, kosmik rezonansın tikinti materialı, tonema insan ruhunun sesləndirdiyi intonasiyası, reallığın ifadə üsulu, funksiya-ton isə konkret ses və konkret intonasiyadan yüksəkde duran insan azadlığının rəmzi ifadəsidir. Qədim zamanlarda ses axını insandan kənardə mövcud idi, insana yalnız bu axına qoşulmaq, kosmik enerjiyə toxunmaq qalırdı. Tonika isə insanı bu ses axınından ayıraraq yeni yaradılmış reallığa kökləməklə tənhalığa məhkum edir. Amma bu zorakılıq əvəzində insan ses üzərində hakimiyyətini bəqərar edir və müəllif olaraq əldə edilmiş ses xammalından öz musiqisini yarada bilər. Mehz bu səbəbdən funksiya-tona rast gəldiyimiz zaman biz real insan azadlığından fikir yürüdə bilərik. Eduard Alekseyev „Erken folklor intonasiyası“ [Alekseyev, 1986] adlı tədqiqatında arxaik folklorun 3 növünü aşkara çıxarır və onları neinki meqam formalaşmasından, hətta ses yüksəkliyinin formalaşması dövründən əvvəle aid edir. 1. Registrce təzadlı (α-melodika) 2. Qeyri-sabit qlissandolu (β-melodika) 3. Yüksəklik baxımından nisbətən stabil (γ-melodika) A-melodika oxumanın bəlkə də ən arxaik növüdür. Çünki ses registrlərinin növbələşməsi və tembr cəhətdən təzadına əsaslanır. Burada helə melodik xətdən danışmaq olmur. Hətta nəfəs alma ilə də əlaqə duyulmur. Bunu oxumaq istəyənin şıltaqlığı sayəsində tembr seçməyinə bənzətmək olar. Sanki insan öz boğazında

bir deyil, bir neçə registr taparaq onların içində tembr renglerini yoxlamağa çalışır. Tebietdə heyvan və quşların, körpələrin dil açmamışdan çıxardığı səsə çox yaxındır. Bu eks-sedaya benzer imitasiya tipinə çox vaxt merasim musiqisində, merhumu haqq dünyasına yola salarkən çıxırışmalarda, oxşamalarda, elece de meişetdə uzaq mesafələrə çağırılmalarda rast gəlmək olar. Türkiyənin Giresun bölgəsində 500 ildən artıq istifadə edilən xüsusi intonasiya dili vasitəsilə fit çalmağ üsulu (el arasında “quş dili” adlanır) informasiyanın uzaq mesafələrə ötürülməsinin orijinal yoluna misal olaraq mehiz bu intonasiyalara əsaslanır. Yeri gəlmiş, deyək ki, gündelik meişetdə ünsiyyət dili kimi istifadə edilən bu “intonasiya lüğəti” UNESCO-nun qeyri-maddi irs siyahısına daxil edilib [“Ptichiy yazık” vnesyon v spisok UNESCO.].

“A-melodika daxilən bölünməmiş, bir-birinə bağlı, tembr-registr seslərindən istifadə edirdi. Çox vaxt intonasiya edilənin bu cür forması iki registri ehatə edirdi. İlk α -intonasiya edilədən qaynaqlanan registrlərin yerlərini dəyişməsi, müxtəlif registrlərin imitasiyası bir sıra xalqların oxuma enələrinə xas olan “solo ikisəsilik” effektini yaratmışdır” [Köçerli, 2010, s. 120]. Instrumental texnikanın bezi effektləri, məsələn müxtəlif xalqların varqan (“jew’s harps”), Avstriyanın “didgereedoo”, udegeylərin “kinqulia çikçi” sənəti öz başlanğıcını tembr registr təzadına arxalanan melodikadan götürüb. Müxtəlif dövr “yeni folklor dalğası”na aid bestekarlar bu tip melodikadan geniş istifadə edir. A-melodikanın mahiyyəti ses yüksəkliyini göstərməkdə deyil, səsə reng çalarını ifadə vasitəsinə çevirməkdir. Bele registr təzadı zamanı səsə yüksəkliyi musiqi dilinin ifadə vasitəsi kimi çıxış etmir. Bu tip melodikaya nümunə olaraq C.Quliyevin “Muğam sessıralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes” fortepiano mecmuesindən “Segah” pyesini göstərə bilərik (Nota 14). Burada təzadlı registr sıçrayışları not nümunəsində menzereni təsevür etməyə imkan verməse

de ifadə seğah kadansı çox aydın eşidilir. Bestekar arxaik tefəkkür terzi ilə muğam kadanslarını orijinal terzdə təqdim edə bilib.

B qlissandolu melodika tipinin ən sadə nümunəsi müeyyən yüksəklikdən aşağıya doğru yüksəkliyi itirmək üsulu ola bilər. Yüksələn, ya da enən qlissando elbette ki, vokal təbiətli melodika nümunəsidir. Çex-alman Juchezer və polyak wyskanie falset oxuması bu melodikadan doğan müasir oxuma terzidir. Enən B melodikası bir qədər təzad registr oxumasına benzəyə bilər. Amma B melodika vokalçının səs diapazonu və nəfəs imkanlarından bilavasitə asılıdır deyə hətta Atmungsmelodie (melodiyanın nəfəsi) terminini (Aleksəyevin müeyyənleşdirdiyi kimi) tətbiq etmək mümkündür [Aleksəyev, 1986]. Belyayevin “Azerbaycan xalq mahnısı” (1971) tədqiqatında [Belyayev, 1971] kor dilənçinin yalvarışından yazılmış musiqi nümunəsi bu tip melodikaya parlaq misaldır. O, burada embrional formaların yüksəklik və ritmik cəhətdən qarşılıqlı təsir münasibətini qeyd edərək səslənən materialın xüsusiyyətini ifadənin ciyərindəki havanın bitməsi və səs tellərinin tarımlıq vəziyyəti ilə izah edirdi [Belyayev, 1971, s. 108]. İnsanın səs telləri və ciyərindəki hava tutumu bütün millətlərdə demək olar ki, eyni olduğundan B melodikanı beynəlmilə saymaq olar.

Xalq yaradıcılığının erkən növlərinin kristallaşması sayəsində emələ gələn B melodika tipində çox kiçik diapazonda 2 dalğalı qlissandoların da olması bu tipin nəfəs alıb-vermə ilə əlaqəsini vurğulayır. Bu tip melodika üçün istinad nöqtələrinin sabitliyi xasdır. Bunu bezen səs yüksəkliyi qafiyələri də adlandırırılar. “Zirvedeki menbədən” (L.A.Mazelin termini) axıb gələn səs səlinin melodik konturu metn və səs arasındakı belkə de ən erkən münasibəti təmsil edən heca-not prinsipini pozmur.

Təyinatına müvafiq olaraq B ton akustik-fizioloji zonanın sərhədlərini pozaraq

yükselişini tedricen itiren sesdir. B melodika tipinde ses sürüşmelerini (xüsusile enen qlissandoları) həmçinin nitq artikulyasiyası ile əlaqələndirmək olar. B melodika tipinə də C.Quliyev musiqisindən çoxlu nümunə gətirmək olar. Amma qarışıqlıq olmasın deyə onun tətbiq etdiyi qlissandoların özünü təsnifat etmək lazımdır. Biz burada enən, yüksələn, kvarta flajoletli, yarım ton diapazonlu və qeyri müəyyən ses yüksəkliyinə doğru səslənən qlissando növlərini müşahidə edirik. “Müxtəlif meqamıçı qlissandolar - bunlar hamısı, zənnimcə, qədim türk musiqi simvollarıdır” deməklə bestekar qlissandoların bu qədər bolluğu meselesinə aydınlıq gətirir.

Nümunələrdən aydın görünür ki, enən qlissandoları tətbiq edərkən bestekar arxaik insanın göy və yer arasındakı dünya modelindən yararlanır. “Oğuzmanə” baletində Oğuz göydə doğulub sözün esil mənasında diyirlənib yere qlissando ilə düşür (Nota 15). “Muğam sessızlarında 7 pyes”də isə müəllif əsəri qlissando ilə bitirərək sanki yerini, ünvanını bildirmir (Nota 16).

Bu cür dünya modelində yüksələn qlissandolar artıq sual doğurmur. Günəşin doğulması (Nota 17), şamanların etirazı, Boz Qurdun leytmövzusu (Nota 18) yüksələn qlissando olmaqla aydınlatmaya ehtiyacı olmayan mövzu-simvollarla çevrilir.

Kvarta tərkibli qlissandolar artıq dünyaların deqiq ünvanı belli olduğu halda konkret insan məkanını bildirməyə qadir effektə çevrilir. Burada bestekarın tətbiq etdiyi ifaçılıq effekti (ifaçının kamanı xerəyə və geriye doğru sürüşdürməklə artıb azalan ses dalğaları yaratması ideyasını ilk dəfə C.Quliyev tətbiq edib) çox cəsəretli və müasircəsinə səslənir (Nota 19).

Egər kvarta tərkibli qlissandoları aşiq ifaçılığı enənləri ilə bağlamaq olarsa sekunda diapazonlu qlissandolar artıq sual

doğurmağa başlayır (Nota 20). Demək bestekar üçün səslər arasındakı bir tonluq, bezen yarım tonluq məsafə qlissando etmək üçün kifayət qədərdir.

Qeyri müəyyən yüksəkliyə yönəlmiş qlissandolar bu təsnifatda ən sirlili və ən ifadəli üsullara çevrilir. Ünvanı belli olmayan səslər mesajları gah eləcsizlik, gah da yüksəliş (Nota 21) bildirir.

E.Alekseyevin təsnifatına görə üçüncü növ və melodikada isə artıq səslər yüksəkliyi aydın duyulan pillevari hərəkəti müşahidə edirik. Bu tip melodikada kiçik intervallar diapazonunda (monoxorddan, dixord, trixord, tetra-xord qədər) pille gezişmələri olduğundan bu növü bezen “horizontalın fəthi” və ya “dolaşan tonlar” adlandırırlar. Notlaşdırılmış etnoqrafik nümunələrin böyük ekseriyyəti bu melodika növünə aid edilir [Azərbaycan enənəvi musiqisi; Muğam sənəti not antologiyası; Xalq musiqisinin not antologiyası; Aşiq sənəti not antologiyası; Halay kitabı]. Səslər yüksəkliyi hələ deqiq müəyyənleşməmiş dövrlərdə neğmədə hecalar ya dinamika (artırmaq ya azaltmaqla) vasitəsilə, ya da xalqın nağıl danışma enənələrində olduğu kimi “kvantativ yolla” yeni tonu təkrar etmək və ya uzatmaqla vurğulayırdılar. Burdan aydın olur ki, mehz və melodika stabil neğmələrin yaranmasına səbəb olub [Sipos, J. 2004, s.173-602]. Təcürbəli xalq ifaçıları hətta neğmə bir neçə səsdən ibarət olduğu halda belə ifa zamanı tonikaya ehtiyac duymurlar. 2-3 bərabərhuquqlu səsdən ibarət melodiyalarda istinad perdesi axtarıb onu hansısa meqama bağlamaq arxaik folklorun əsas mahiyyətini pozur. Sekunda tərkibli dixord obraz-emosional baxımdan çox universal və beynəlmiləl musiqi nümunəsidir. Böyük sekunda addımlı melodik gedişlər neinki birsəslili, hətta çoxsəslili musiqinin də melodik əsasını təşkil edir. Amma kiçik sekunda gedişlərinin ardıcılleşması nisbətən azdır və hətta trixord diapazonundan kənara çıxır. Tonun artıq mənalandırılmış səslər

olduğunu nezere alsaq bu gedişde hansının intonasiya edilmiş, hansının ise mena daşıyıcısı olduğunu müeyyenleşdirmek çetin olur. Onu da nezere almaq lazımdı ki, y melodikada sesler arasında mesafe hele ki, sözün esil menasında interval demek deyil. Meqama esaslanan pille gezişmeleri daha sonrakı inkişaf dövrünün elametidir. Meqam daxilinde kiçik diapazonlu intonasiya (çox vaxt nitq intonasiyasından doğan) özeklerinin meydana gelmesi de müsteqil bir dövr sayılaraq hele ki, meqamdan qabaqkı dövre aid edilir. Növbeti nümunedən aydın olur ki, C.Quliyev bu tip melodika növünde de özünü kifayet qeder komfortlu hiss edir (Nota 22).

Sonuç

C.Quliyevin musiqisi arxaik folklorla uyğunluq teşkil etse de tamamilə tonal musiqidir. İstinad perdeleri, cümle sonluqları qeyri-müeyyen izahedilməz tonlarda deyil, mehzi mentiqi hellini tapdığı yerde qərarlaşır.

C.Quliyevin musiqisində, get-gede uzunluqca qısalan eyni sesin təkrarı bir tərəfdən sesin təsdiqini edirsə digər tərəfdən xırdalanmalar hesabına sebatsızlıq yaradır. İstinad perdesini dəyişmək lazım gəlsə bestekar modulyasiya, ya da ortaq ses vasitəsilə tonal yönəlmə etmək əvəzinə sadəcə istinad perdesini lazım olan yüksəkliyə (ya aşağı, ya da yuxarı) sürüşdürür.

C.Quliyevin Segah Muğam pyesinde təzadlı registr sıçrayışları not nümunəsində mənzereni təsevür etməyə imkan verməyə de ifadə segah kadansı çox aydın eşidilir. Bestekar arxaik təfəkkür terzi ilə muğam kadanslarını orijinal terzdə təqdim edə bilib.

Nümunələrdən aydın görünür ki, enən qlissandoları tetbiq edərkən bestekar arxaik insanın göy və yer arasındakı dünya modelindən yararlanır. "Oğuzmane" baletində Oğuz göyde doğulub sözün esil

menasında diyirilib yere qlissando ilə düşür.

Bestekarın tetbiq etdiyi ifaçılıq effekti (ifaçının kamanı xerəyə və geriye doğru sürüşdürməklə artıb azalan ses dalğaları yaratması ideyasını ilk dəfə C.Quliyev tetbiq edib) çox cəsərtli və müasircəsinə seslenir.

Özünü şərtliklərdən azad etmiş, təbiiliyə, sadeliyə və ifadəliyə can atan müasir dövr bestekarı kimi C.Quliyevin musiqisini nümunə olaraq etnomusiqişünaslıq üsulları ilə təhlil etmək milli musiqişünaslıq üçün də çıxış yolu ola bilər. Çünki bestekar musiqisinin intonasiya, yüksəklik, diapazon, meqam baxımından təhlili forma, üsul, bestekar texnikası, tarixi təhlil üsulundan daha effektivdir və bestekar niyyətini daha aydın açıqlaya bilər.

KAYNAKÇA

1.Köçerli, İradə. Erken folklor intonasiya edilmenin tipoloji eləmetləri. // "Konservatoriya" jurnalı, 2010-3(9), s. 118-124 URL:<http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202010-%203.pdf>

2.Alekseyev, E.Y. Rannefolklornoye intonirovaniye. Zvukovisotniy aspect. M. Sovetskiy kompozitor, 1986, 240 s. URL:<http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>

3.Belyayev, V.M. Azerbaydjanskaya narodnaya pesnya / Belyayaev, V.M. O muzikalnom folklore i drevney pismennosti. M. Sovetskiy kompozitor, 1971, s.108-162.

4.Kvitka, K. Izbranniye trudi. M., 1971, t. 1; 1973, t. 2.

5.Kohoutek, S. Texnika kompozicii v muzike XX veka. M.: Muzika, 1976, 358 s.

6.Lévy-Strauss, C. Pervobitnoye mishleniye. M., 1994. 432 s.

- 7.Martinov, V.N. Kones vremeni kompozitorov. / Poslesl. T.Cherednichenko. M.: Russkiy put, 2002. 296 s. ISBN: 5-85887-143-7 URL:<https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov>
- 8.Papush, M. K analizu ponyatiya melodii. // Muzikalnoye iskusstvo I nauka. Vipusk 2. M., 1973, s. 135-174.
- 9.Pirs, Ch.S. Chto takoye znak? //Problemi metodologii istorii, 2009, №3(7)s. 88-95 URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/phil/07/image/07-088.pdf>
- 10.Rudneva, A.B. O stilevix osobennostyax I janrovix priznakax pesni "Eko serdse"/ Muzikalnaya folkloristika. M/^ Sovetskiy kompozitor, 1978, s. 6-30 URL:<http://etmus.ru/wp-content/uploads/2014/03/Музыкальная-фольклористика.-Вып.-2.pdf>
- 11.Sipos, J. Azeri Folksongs. At The Fountain-Head Of Music Budapest, 2004, Akademiai Kiado, 464 p. URL:https://issuu.com/sipos-janos/docs/azeri-folksongs_-_pr__ba/1?ff&e=8146185/5081394 ISBN 963 05 8105 1
12. "Ptichiy yazik" vnesyon v spisok UNESCO. 2017-12-10 URL:<https://marmara-calypso.livejournal.com/228957.html>
- 13.Filosofskiy slovar / avt.-sost. S.Y. Podopriqora, A.S. Podopriqora Izd.2 Rostov na Donu, Feniks, 2013, s. 385. URL:<http://ponjatija.ru/node/3934>
- 14.Azerbaycan enenevi musiqisi URL: <http://enene.musigi-dunya.az/>
- 15.Muğam seneti not antologiyası URL: http://enene.musigi-dunya.az/mugam_noti.html
- 16.Xalq musiqisinin not antologiyası URL:
- 17.Aşıq seneti not antologiyası URL: http://enene.musigi-dunya.az/ashiq_noti.html
- 18.Halay kitabı URL:<http://enene.musigi-dunya.az/halay.html>
- http://enene.musigi-dunya.az/xalqmus_noti.html

About the implementation of ethnomusicology analysis to the composer's creativity

Extended abstract

Because that Avant-Garde destroyed classical canons of the music, it began to require different approach style in musicology and created some emptiness in the methods of analysis. Revolutionary changes in the style of the harmony, form and orchestral, minimalistic means of expression forced to create respectively tools of analysis. Experience of ethnomusicology that formed minimalistic tools of analysis for a long time seemed useful. Analysis of composer's music based on intonation, timbre and using terminology can be an effective assistant for discovering the real purpose of music. While looking through the XX century music, we are convinced that intonation methods of early folklore are not disappeared during development of musical thinking but also this period named as folklorism, neofolklore, new folklore wave by musicologists means returning with new social-cultural context and different intonation. Cause that archaic music examples have no nationality, it is applicable to use in research, archaic music of other ethnic group, nations and community (it includes kid folklore, ceremonial music, labor songs and etc. folklore music).

The purpose of the study: 1) apply ethnographic terminology and research methods using the example of a bright representative of the creativity of the new folklore wave Javanshir Guliyev, 2) to prove the assertions using examples 3) to clarify as much as possible how consciously the creative process of introduction into archaic folklore occurred.

In the research, the methodology of E. Alekseev for early intonation was most used. After receiving the results, the Bricolage term by K. Levi-Strauss and the patterns found between the repeater and the scientist were involved in the study. Some dark moments between the composer and the aesthetics of the modern period were clarified with reference to the idea of the composer-philosopher V. Martinov. Sometimes a 3-level (pitch, dot-functional, intonational) study of music by composers, as in ethnomusicology, can guide us to more valuable results. Separately exploring the melodic language of the modern composer in the first place, you notice a huge difference in the structure of sentences, the quality of division and the technique of expression in classical thought. In our time, a simple musical example cannot express the full impression of music in one world just as in archaic folklore.

Classification of melodic types in the world Ethnography: Engelodic - narrow in range melody, Pendelmelodic - undulating, going back and forth, melody similar to the pendulum movement, Treppenmelodic - melody moves layer after layer like a ladder, Fanfarmelor melodic - favorite and often used and often used melodies are used by fan, melodies are melodies. classical composers of the early period, Assendent (from the Latin. Ascender) rising melody. When viewing all these types of melody in the composer's activities, we cannot assume that all levels of melody development in archaic folklore and the composer happened analogously. Of course, if we assume that the second was the first interval formed, and all other

intervals followed by increasing, then this thought would make our lives easier. But the reality in folklore is a bit different. The terms used in our study such as “dichord”, “trichord”, “tetrachord”, “pentachord” and “chromatics”, first of all, draw our attention to the interval composition of music. Of course, the problems of the modus, the reference sounds, the scale, and the fret-functionality are characteristics of the next period. The intonational nature of the melody is the main semantic symbol of both folk and composition music.

In the works of composer Javanshir Guliyev, you can find many melodic examples created on two notes. But the presence of all the melodic types identified in the study does not indicate the presence of a similar stage in comparison with archaic folklore in the composer’s music. The image-emotional side is the decisive factor for a composer who chooses the range of melodies to be created.

You will notice the similarity between archaic folklore and our object of observation if we classify the tonic of Javanshir Guliyev according to the tonic movements of the work of the researcher A.V. Rudnev: tonic movement, tonic variability, tonic-stagnation. You need to clarify the exact differences between tones, tones and tonic in order to find some parallels between archaic music and the composer’s work. A tone is a sounding unit of the universe, building material for cosmic resonance, tone is the intonation of the human soul, a method of expressing reality, and tonic is a symbol of human freedom, standing above accurate sound and precise intonation. In ancient times, man was separated from the sound stream and could only connect with him and touch the cosmic energy. Tonic was created by man to be away from the sound stream and focus on the newly created reality. The reason for this is that only when we meet with a functional tone can we think of real

human freedom.

Edward Alekseev in his study entitled “Early Folk Intonation” discovers 3 types of archaic folklore and ascribes them not only to the period of mode formation, but also prior to the formation of the notion of the pitch.

1. Register-based contradiction (α -melody)
2. Unstable glissando (β -melody)
3. Sound-soundly stable (γ -melody).

A-melody is one of the archaic types of singing. You can see that this type is similar to the echo during the ceremony, shouts during the funeral and calls for long distances in everyday life. The simplest example of the melodic type β glissando is the loss of the pitch from top to bottom. Of course, the upward or downward glissando is an example of vocal melody. Since the volume of the lung capacity and the size of the human vocal chords are almost the same throughout the world, β -melody is international. Through a γ -melody of type III, you can see a good, noticeable sustained movement of sound. Because of walking in a range of small intervals (from a monochord to a tetrachord), this type is sometimes called “conquering the horizontals” or “walking tones”. Most of the ethnographic example we have is of this type. Inside the modal, narrow-range melodic turns with clearly pronounced speech intonations are usually referred to the pre-modal period. Based on the examples, we can decide that Javanshir Guliyev feels very comfortable with this type of archaic melodic types.

It is necessary to mention the role of semiotic, regulating the working mechanisms of characters and characters in the study of monuments of archaic art. According to the semiotic theory of Charles Peirce, “character-symbol-interpretation” is important for the disclosure of meaning. Without interpretation, the symbol means nothing. Symbols appear to be the cause of demand for man, and humanity fills the void between reality and meaning. The role of semiosis in the formation and

culture of man is enormous. A new cultural experience is not invented every time, but is built within the boundaries of an accessible symbol.

Ancient people and modern composer, representing ancient human as well as modern thinking, use these symbols, symbols and intonations that do not need any translations. The methodology and method used in the article make it possible to better understand the music of the composer and come to philosophical results, which in the end can reveal the face of the modern period.

Keywords

neofolklore, ethnomusicology, semiosis, bricolage, archaic folklore, intonation