

Aynur Ehtiram qızı İsgəndərova
Bakı Musiqi Akademiyası
Müəllim
e-mail: aynur.iskenderova.93@mail.ru

İ. S. BAX MUSİQİSİNİN İLHAM AZMANLININ “BACHIANA- BAKUANA” ƏSƏRİNDƏ TƏZAHÜRÜ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndəsi İlham Azmanlının klarnet aləti üçün yazdığı “Bachiana- Bakuana” əsərinin xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Məqalədə İ. Azmanlının dahi alman bəstəkarı İ. S. Baxın musiqisinə əsaslanması və bu təsirdən yaranan müxtəlif üsulların əsərdə yeni rəkursda tətbiq etməsi vurğulanmışdır. Qeyd olunmuşdur ki, bəstəkarın yeniliyi 7 hissədən ibarət silsilədə məqam və janr baxımından Azərbaycan professional xalq musiqisinin parlaq nümunələrinə müraciət etməsidir. İ. Azmanlı əsərdə İ. S. Bax musiqisinin xüsusiyyətlərinin Azərbaycan xalq yaradıcılığı ilə bağlılığını yaradaraq özünəməxsus orijinal əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Açar sözlər: İ. S. Bax, İlham Azmanlı, prelüd, fuqa, silsilə, klarnet, fortepiano.

Musiqi tarixində polifonik silsilə artıq 300 ildən çoxdur ki, ənənə halını almışdır. Lakin bu ənənə ilkin olaraq XVIII əsrin birinci yarısının görkəmli bəstəkarlarından olan İ. S. Baxın yaradıcılığı ilə bağlıdır. Baxın yaradıcılığı təkcə Almaniya üçün deyil, ümumdünya miqyasında müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Onun klavir üçün yazdığı əsərləri yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edir. Bunlardan “Yaxşı temperasiyalı klavir” silsiləsinin adını çəkməliyik.

“Yaxşı temperasiyalı klavir” hərəsində 24 prelüd və fuqa olan iki cildən ibarət silsilə əsərdir. “Yaxşı temperasiyalı klavir” adlı əsərin yaranması XVIII əsrin əvvəlində Andreas Verkmeysterin klaviri təkmilləşdirməsi və temperasiyaya uğratması ilə bağlı idi. Köhnə klavirdən fərqli olaraq bu yeni klavirdə bütün tonallıqlar təmiz səslənirdi və Bax bunun geniş imkanlarını nümayiş etdirmək məqsədilə 24 tonallıqdan hər birində prelüd və fuqalardan ibarət silsilə yaradır” [3; s. 5].

XX əsrdə də polifonik silsilə öz aktuallığını itirmir. Onun parlaq nümunələrinə D. D. Şostakoviçin, Q. Qarayevin, P. Hindemitin yaradıcılığında rast gəlinir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi İlham Azmanlı da

bu ənənəni davam etdirərək P. Hindemitin “Ludus tonalis” polifonik fuqa silsiləsinin təsirindən yan keçməmişdir. İ. Azmanlı bu silsiləni yazmaqla, bu janrdə özündən əvvəl yaranmış müxtəlif üsulları mənimsəyərək, onları yeni baxışda tətbiq etmişdir. Onun yeniliyi isə məqam və janr baxımından Azərbaycan professional xalq musiqisinin parlaq nümunələrinə müraciətidir.

YUNESKO 2000-ci ili “Bax ili” elan edəndə İlham Azmanlı hələ 1999-cu ildə bu xəbərdən təsirlənərək, İ. S. Baxa olan sonsuz ehtiramını və bu ənənələrə bağlılığını ifadə etmək üçün məhz “Bachiana-Bakuana” əsərini yazmışdır. Bəstəkar İ. Azmanlı dahi İ. S. Baxa olan dərin minnətdarlıq hissini bu əsərdə təcəssüm etdirmişdir. Ümumiyyətlə demək olar ki, dünyanın bir çox tanınmış bəstəkarları Bax musiqisinə olan sevgi, hörmət və böyük ehtiram hissələrini musiqidə onun obrazını müxtəlif formalarda yaratmaqla ifadə etmişlər. Hər dövrdə Baxdan sonra müxtəlif Bachiana nümunələri yazılmışdır.

XIX əsrdən başlayaraq artıq Bax musiqisinə fərqli yanaşma mövcud idi. İlk parlaq nümunə “Yaxşı temperasiyalı klavir” silsiləsindən birinci C-dur prelüdünə yazılmış Ş. Qununun “Ave Maria” əsəridir.

XX əsrdə A. Vebern Baxın “Musiqi töhfəsi”nin sonuncu fuqasının (altı səslə fuqa) yeni orkestrləşməsini edərək “Riçerkar” əsərini yazmışdır. Bu əsər sərbəst instrumental üslubda yazılaraq, xarakter etibarilə tokkatanı xatırladırdı. XX əsrdə fransız pianoçusu J. Lüsye də Bax musiqisinə müraciət etmişdir. O, caz musiqisinə tamamilə yeni bir ab-hava gətirir. J. Lüsye Baxın “YTK”, invensiyalar və orqan üçün olan əsərlərindən maraqlı improvizələr quraraq bunu olduqca özünəməxsus şəkildə səsləndirir: əvvəlcə mövzunu təqdim edir və ondan sonra mövzunun improvizəsi başlayır. Belə ki, Bax yaradıcılığına olan maraq və sevgi hər bir dövrdə özünü sübut edir.

“Yazılı nümunələr olmasa da, Bax ilə Azərbaycan musiqisi, “Tokkata və fuqa”nın (d moll) Bayatı-Şiraz muğamı ilə müəyyən bir əlaqə olmasından hər zaman danışblar. Mən də bir bəstəkar olaraq, Bax və Azərbaycan musiqisinin bir əlaqəsini öz yazdığım əsərdə göstərmək istədim. Əsərin bu adı daşması təsadüfi deyil. Bu əsər məzmun etibarilə Bachianadır. Bakuana adlandırılması da özünəməxsus simvolik mənə daşıyır. Hətta bu əsərə, xalq yaradıcılığına nəzər salaraq dörd misralıq ön söz də yazmışdım:

Ay Bax, bizə sarı bax

Ay bəri bax, bəri bax.

Bir baxmısan, bir də bax.

Ay bəri bax, bəri bax ” [4].

“Bachiana-Bakuana” 7 hissədən ibarət silsilədir. Burada prelüd və fuqalar arasında müəyyən bir əlaqə var. Silsilənin əsasını prelüd, fuqa və sonda postlüdiya təşkil edir. İ. Azmanlının silsiləsinin isə əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, P.

Hindemitin silsiləsi ilə bir bağlılığı var. P. Hindemitin “Ludus tonalis”ində 12 fuqa arasında prelüd janrını əvəz edən interlüdiyalar bir-biri ilə əlaqəlidir. Burada əvvəldə prelüd, sonda isə postlüdiyadır. Lakin Baxın silsiləsində isə hər bir prelüd və fuqa müstəqil pyesdir. İ. Azmanlının əsərində də P. Hindemitin təsiri açıq- aşkar hiss olunur. Çünki burada da prelüd və fuqalar arasında olan attaccalar onları birləşdirərək müəyyən bir tamlıq, bütöv bir silsilə əmələ gətirir. Qeyd edək ki, “Bachiana-Bakuana” silsiləsi haqqında ilkin məlumat İ. Azmanlının 50 illik yubileyi ilə əlaqədar nəşr edilmiş bukletdə musiqişünas Sevinc Əzizova tərəfindən verilmişdir [2].

Silsiləni açan C-dur prelüdü “Zərbi muğam”ın özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, onun təbiətində müşayiətedici xarakter var. Sanki bu hansısa gizli homofonizmin harmonik müşayiətidir və bu tematizmə yanaşma tərzii hər dəfə müxtəlif olmuşdur. XIX əsrdə bu prelüdə müraciət edən Ş. Quno “Ave Maria”nı yazmışdır. İlham Azmanlının bu prelüdə yanaşma tərzii isə fərqlidir. O, bu prelüdün üzərində zərbi muğam janrının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən məqamlara əsaslanan keçidlər yaradır. Burada inkişaf xəttinin əsasını muğamın şöbələrinin növbələşməsi və yüksəlmə prinsipi təşkil edir. Bəstəkar zərbi muğam janrına istinad edərək, məhz bu üsulu C dur prelüdünə tətbiq etmişdir. O, zərbi muğam janrının prinsipindən istifadə etsə də, muğam janrının improvizə xüsusiyyəti də burada üstünlük təşkil edir. Onun zərbi muğam janrından mənimsədiyi cəhətlər prelüdün ritmik azadlığına təzahür edir. Lakin tematik inkişafı isə daha çox muğam daxilindəki şöbələrə əsaslanır. Prelüddə hər zaman əvvələ (A) qayıdış isə ona rondovarilik xüsusiyyətini bəxş edir. A-ya qayıdış hər dəfə müxtəlif yüksəklikdə təqdim olunur. Onun hansı yüksəklikdə olması prelüdün daxilindəki yönəlmələr ilə bağlıdır.

Muğamın özünün Baxın prelüdünün quruluşuna xas cəhət olan cümlə ardıcılışma üsulu ilə klarnet partiyasındakı zərbi muğam janr xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən pyes, həmçinin, məqam uyğunluğuna əsaslanır. Klarnet partiyasında hər dəfə yönəlməyə uyğun olan tematik gəzişmələr baş verir.

Burada Rast və Segah muğamlarının növbələşməsi C-dur prelüdünün məqam daxilindəki yönəlmələri ilə bilavasitə əlaqəlidir. Məsələn, 22-ci xanədə olan keçiddə ikili yeddinci septakkordun üzərindəki klarnet gəzişməsi yeni tematik lad boyası əmələ gətirir. Burada Rast muğamının Şikəsteyi-fars şöbəsinə istinad olunmuşdur. Prelüdün kulminasiyasında (26-cı xanə) isə bəstəkar Şikəsteyi-fars intonasiya gəzişməsindən və “Çoban-bayati” havasının melodik tematizmindən istifadə edir ki, bu, prelüdə yeni və daha rəngarəng ab-hava bəxş edir. Sonradan isə gəzişmələr vasitəsilə başlanğıc ibarəyə qayıdış prelüdü bitirir.

Prelüd sadə formaya malik, kadensiyalı quruluşu ilə vahid inkişaf xətti əldə edən klarnet tematizminin inkişafını ehtiva edir. Bu zaman klarnetlə fortepiano

arasında özünəməxsus tematik inkişaf xətti və səsalti, homofon-harmonik müşayiət əlaqəsi yaranır ki, bu da nəticədə mükəmməl dramaturji məna kəsb edir.

Prelüdün quruluş xüsusiyyətinə xas cümlə ardıcılığı, eyni zamanda harmonik tamlıq yaradan mövzu bağlılığı, yönəlmələrə əsaslanan kadensiyalar cümlə sonlarında harmonik funksional məna daşır, pyesin kulminasiyasında isə improvizə-inkişaf rolunu həyata keçirir.

Belə bir cümlə ardıcılığına malik fortepiano partiyası üzərindən klarnetin rondovari quruluşlu tematik inkişafına improvizə, melizmlə kiçik ibarətli birləşmələr, glissando ifa üsulu, geniş diapazonu əhatə edən arpejiolar, ritmik ziddiyyətli intonasiya axını, özünəməxsus vurğulu fərqli gəzişmələr pyesə zəngin obrazlılıq verir.

Məhz ilkin tematik intonasiyaya vaxtaşırı dəyişməz və variantlı qayıdış pyesdə rondovarilik yaradaraq, refren-epizod növbələşmələri qismində çıxış edir.

A B A C A D A E A F A

1-4 5-6 7-9 10 11 12-15 16-19 20 21 22-32 33-35

Prelüdün son xanəsində klarnet partiyasında “c” səsinin saxlanılaraq növbəti nömrəyə fuqaya keçidi fortepiano partiyasında səslənən fuqanın mövzusunu hazırlayır.

Fuqa üç səslidir. Onun özəlliyi ondan ibarətdir ki, biz bunu iki səslə fuqa kimi də nəzərdən keçirə bilərik. Çünki klarnet partiyasında mövzunun keçidi yoxdur. Lakin ümumilikdə isə bu üç səslə fuqadır. Klarnet partiyası burada maraqlı tematizmə malik əks qoyuluş rolunu oynayır. Fuqanın mövzusu fortepiano partiyasında sopranodadır - in C. Məqam-tonal münasibətlərindəki qeyri-müəyyənlik bizə fuqanın tonal planının mərkəz anlayışı ilə təyin edilməsinə əsas verir. Bu səbəbdən birinci fuqanı in C adlandırmaq olar. Mövzu ancaq fortepiano partiyasında səslənir. Onun birinci keçidi in C sopranoda, ikinci keçidi in G bas səsinə, üçüncü keçidi in A sopranoda, dördüncü keçidi in D sopranoda, beşinci keçidi in E bas səsinə, altıncı keçidi in A sopranoda, sonuncu keçid isə in C basda təqdim olunur.

Beləliklə, fuqanın mövzusunun birinci keçidi in C sopranoda verilir, mövzu cəld, çevik xarakterə malikdir. Dördüncü xanədə bas səsinə isə in G mövzunun cavabı səslənir. Sonradan üç xanədən ibarət intermediya (7-ci xanə) təqdim olunur ki, ilk dəfə klarnet burada fortepianoya qoşulur. İntermediyaya qədər olan hissədə klarnetin iştirakında tematik bir maraq yoxdur. Yəni onun partiyasında hələ də prelüd və fuqanın qarşılıqlı əlaqəsini göstərən sadəcə uzanan səslər təqdim olunurdu. Klarnetin aktiv hərəkəti 7-ci xanədə daxil olunan intermediya ilə baş verir. Burada fortepiano partiyasında sopranoda maraqlı bir intonasiya əldə olunur. Bu intonasiya özündə xalq mahnı və rəqsinin səciyyəvi elementlərini birləşdirir. 9-17-ci xanələr mövzunun ardıcıl şəkildə keçidləri üzərində qurulub.

Doqquzuncu xanədən isə yenidən fortepianoda bas səsində in C mövzu, 12-ci xanədə in G sopranoda onun cavabı səslənir. Fortepiano partiyasında sopranoda mövzunun in A keçidi (15-ci xanə) isə özünəməxsus şəkildə fuqanın orta bölməsini hazırlayır. Bu zaman klarnet partiyasında yeni kontrast element yaranır. Əgər birinci intermediyada fortepiano partiyasına klarnetin ifasında vahid fakturalı, ümumi hərəkətli tematizmlər qoşulurdusa, orta bölməyə doğru onun tematizmi dəyişərək yeni intonasiya əldə edir. Yəni, klarnetin partiyasındakı ilkin tematizm fortepiano partiyası ilə uyğun idisə, ümumi hərəkət təşkil edirdisə, orta bölmədə klarnetin partiyasında ritmik cəhətdən (sıçrayışlı, trellərlə zəngin olan intonasiya ilə yanaşı, kontrast registrləri özündə birləşdirən vurğulu bir səs üzərində gəzişmələr) yeni ziddiyyətli tematizm yaranır. Fuqada böyük bir inkişafın əsas aparıcı istiqaməti olan növbəti intermediya (18-19-cu xanələr) isə birinci təqdim olunan intermediyanın mürəkkəb kontrapunktudur. İlkin intermediyada xalq mahnı intonasiyalarına əsaslanan mövzu buradakı intermediyada in D bas səsində keçir. Beləliklə, o, öz tematik bağlılığı ilə ilkin olanı xatırladır (saxlanılan intermediya). Buradakı in D keçidi 20-ci xanədə sopranoda səslənəcək mövzunun in D keçidini hazırlayır. Burada klarnetin partiyasında isə yenə forşlaqlar, trellər, mordentlər, vurğulu səslər, registrlərin növbələşməsini görürük. Sonra yenidən saxlanılan intermediya (23-24) təqdim olunur. Bu dəfə xalq mahnı intonasiyasına əsaslanan mövzu fortepianoda soprano səsində in E səslənir. Bu zaman klarnet partiyasında isə mövzudan götürülmüş intonasiyaların ritmik fiqurlarının müxtəlif şəkildə dəyişilmiş variantı təqdim olunur: onaltılıqlarla hərəkət edən mövzunun hər hansı bir səsinin artırılmış vəziyyətdə verilməsi, yəni ritmik artırılma, liqalanmış kiçik motivlərə bölünmə, yenidən trel və mordentlərdən istifadə üsulları mövzudan götürülmüş intonasiya növbələşməsinə əsasən, fortepiano partiyasında keçən intermediyaya kontrapunkt təşkil edir.

Mövzunun fortepianoda bas səsində in E keçidindən sonra (28-29-cu xanələr) soprano səsində in A saxlanılan intermediya və mövzunun sopranodakı in A keçidi növbələşir.

Reprizdə (33-cü xanə) bəstəkar maraqlı bir üsula əl atır. Mövzu maraqlı şəkildə iki hissəyə parçalanır: fortepianonun basında səslənən in C keçidi sonradan 34-cü xanədə sopranoya ötürülür. 37-38-ci xanələr isə saxlanılan intermediyadır. Burada sopranoda xalq mahnı tematizminə əsaslanan mövzu in F- də keçir. Sanki kadensiyaya yaxın subdominantaya meyillilik tonal planda plaqallıq yaradır. Bu zaman klarnet partiyasında ilkin intermediyada səslənən fortepiano partiyası ilə uyğunluq, ümumi hərəkətə yenidən qayıdış baş verir. Sonra mövzu 39-cu xanədə fortepianonun soprano səsində in G təqdim olunur. Bu zaman daxili inversiya baş verir ki, mövzunu bölərək birinci xanəsini olduğu kimi

yerində saxlayır, ikinci-üçüncü xanələrdə isə bütün aşağı hərəkətlər yuxarı istiqamətdə inversiya olunur. Sonda cüzi genişlənmə ilə intermediya fuqanı tamamlayır.

Üçüncü nömrə prelüddür (c-moll), “Aşıqsayağı” adlanır. Bəstəkar bu prelüddə “Misri” aşıq havasından istifadə etmişdir. Burada çox maraqlı bir sintez alınır. Çünki c-moll prelüdünə həyəcan, drammatizm və faciəvilik xasdır. “Misri” aşıq havası isə daha işıqlı, cəsur və təntənəlidir. İ. Azmanlı İ. S. Baxın c-moll prelüdü ilə “Misri” aşıq havasını birləşdirərək prelüdə yeni obraz bəxş etmişdir.

Hər dəfə “Misri” aşıq havasının başlanğıc ibarəsinə qayıdış bu prelüdə də rondovarilik cizgilərini aşılayır. Burada epizod rolunda isə klarnet partiyasında mövzu-tematik axınında fortepianodakı c-moll prelüdünün arpeciolu prinsipi davam etdirilir. Prelüdün inkişafı zamanı əldə olunan ilk yönəlmələr və inkişaf tematizmi, klarnet partiyasında yeni epizod xarakterli qısa ibarələrdə fərqli intonasiya əldə edir. Bu intonasiya, əsasən, gah “Misri”nin mövzusunun inkişafına arxalanaraq işlənmə rolunu oynayır, gah da c-moll prelüdünün özünün daxili intonasiyalarından götürülmüş imitasiyalı münasibət yaradır.

Prelüd öz ifadəliliyinə görə homofon-harmonikdir. Prelüdü klarnetin solosunda Rast muğamına əsaslanan “Misri” aşıq havasının ilk intonasiyası açır. Bu cümlə şəklində bir dəfə keçdikdən sonra, ikinci keçidi zamanı c-moll prelüdü fortepiano partiyasında daxil olur. Lakin bu keçidin inkişafı uzun çəkmir. Qeyd edək ki, bu prelüddə maraqlı qarşıdurma yaranır: klarnetin tematizmi iki istiqamətə bölünür: Bunlardan biri aşıqsayağı janr adlandırılmasından irəli gələn öz tematik əsasını sırf aşıq havasından götürən tərəfidir. Digər istiqamət isə prelüdün daxilində gizli tematizmdən götürülən, xüsusilə bas və soprano səsinə vurğulanan intonasiyadır. Bəstəkar fortepiano partiyasında bas və sopranoda keçən gizli tematizmin içindən yeni inkişaf özəyi götürür və onu imitasiyalı şəkildə klarnet partiyasında keçirərək, özünəməxsus sadə kontrapunkt yaradır. Müəllif əgər birinci prelüddə klarnetin ifa üsullarının geniş istifadə spektrlərini göstərirdisə, burada isə xüsusi ifa üsullarından istifadəyə gərək yoxdur, çünki klarnet üzvi sürətdə prelüdün tematik ifadəliliyini öz üzərinə götürür. İ. Azmanlı “Misri” aşıq havası ilə prelüddən götürülmüş tematik başlanğıcın işlənməsi üzərində maraqlı sintez yaradaraq rəngarəng pyes əldə edir.

Prelüdün kulminasiyası 33-cü xanədə fortepiano partiyasında dominant orqan punktunda imitasiyalı şəkildə keçən tematizmdən başlayır. Bu tematik kulminasiyaya özünəməxsus şəkildə kontrapunkt təşkil edən klarnet partiyasında sanki yeni bir mövzu işlənməsi yaranır. Bu isə sönən dinamika ilə “Adagio”ya qədər davam edir. “Adagio” bölməsində (39) fortepiano partiyasında yaranacaq improvizə-reçitativ tematizmini əvvəlcədən maraqlı, kiçik ifadə ilə klarnet hazırlayır. Klarnet və fortepiano improvizə tematizmi arasında deyişmə baş verir.

Ümumiyyətlə, aşiq musiqisinə xas olan deyişmə xüsusiyyətini bəstəkar burada fortepiano ilə klarnet partiyalarında əldə edir. Belə bir cəhət aşiq sənətinin vacib, səciyyəvi ifadə üsullarından biridir. Bu ənənəvi üsulu bəstəkar çox nəcib şəkildə burada istifadə edir. Təsadüfi deyil ki, elə “Misri” aşiq havası da aşıqların məhz deyişməsi zamanı ifa olunur. Sanki “Aşıqsayağı” dedikdə klarnet solist aşığı, fortepiano isə onu müşayiət edən ansamblın arasındakı deyişmə obrazını yaradır.

Müəllif üçüncü nömrədən sonra, yenə də adəti üzrə ən son səs “g” səsinə frulato ilə zəncirvari olaraq dördüncü nömrə olan fuqaya bağlayır. Bu fuqa da in C-dir. Bəstəkar fuqada dodekafoniya yazı texnikasından istifadə etmişdir. Heç təsadüfi deyil ki, dörd xanədən ibarət tezis şəkildə təqdim olunan mövzuya xas başlıca cəhət məhz seriya təsiridir. Bu fuqanı əvvəlki fuqa ilə müqayisə edəndə görünür ki, tematizmlərinin fərqli quruluşu müşahidə olunur. Belə ki, birinci fuqaya onaltılıqlarla ifadə olunan hərəkət, işıqlı başlanğıc xas idisə, burada tutqun obrazlar, durğunluq təcəssüm olunub. Əgər birinci fuqada bir qədər daha qammavari hərəkətli xromatizm təqdim edilibsə, ikinci fuqada yanaşma tərzində dəyişilir. Yəni burada tematik inkişafın əsasını çərəklərlə daxil olan ağır, tutqun mövzu təşkil edir. Mövzunun hərəkətinə isə daha çox minor boyalığı xasdır.

Ümumiyyətlə, bəstəkar prelüd və fuqaların quruluşunu çox maraqlı qurmuşdur. Burada gah fortepiano ilə klarnet arasında üzvi əlaqə baş verir, səsaltılıq elementləri onları birləşdirir, klarnet partiyasına özünəməxsus müşayiət tərzini qurur, gah da ki, mövzu keçidi zamanı kəskin ziddiyyət yaranır.

Dördüncü nömrə fuqa dörd səslidir. Burada üç səs fortepianoya, bir səs klarnetə həvalə olunub. Birinci xanədən 20-ci xanəyə qədər olan hissə ekspozisiyadır və bu hissədə mövzunun fortepianonun partiyasında tenor, soprano və bas səslərində keçidi təqdim olunur. Mövzu in C (dörd xanədən ibarətdir) fortepianoda orta səsdə ilk dəfə təqdim edilir və onun cavabı isə 5-ci xanədə in G sopranoda səslənir. Qeyd edək ki, əks qoyuluşların ikisi də saxlanılmışdır. Klarnetin mövzusu özü də üçüncü əks qoyuluşdur. Lakin klarnetdə keçən mövzu saxlanılan deyil. Bu da ondan irəli gəlir ki, fortepiano partiyasına kontrapunkt təşkil edən klarnetin özünün maraqlı tematik inkişafı var. Ümumiyyətlə, klarnetin fuqada istifadəsi onun səslər bölgüsünə özünəməxsus şəkildə təsir göstərir. Biz sırf fortepiano partiyasını üç səslə fuqa kimi qəbul etsək, klarnetin bura dördüncü səs kimi daxil olması səslər arasındakı qarşıdurmanı daha da qabarıq edir. Klarnet diapazonunun genişliyi, tematik kontrastların diapazon növbələşməsi bizə hər hansı bir səslərin bu və ya digər tərzdə dəyişməsinə əsas verir. Bəstəkar bu fuqada klarnet partiyasında tematik inkişaf zamanı yeni ifa üsullarından məharətlə istifadə etmişdir. Musiqişünas S. Əzizova klarnet partiyasında “stretto üsulunu tətbiq edərək mövzunun yeni növ imitasiyası”nı bəstəkarın tapıntısı kimi dəyərləndirmişdir [2].

Ekspozisiya bölməsində klarnetin partiyasına xas tematizm maksimal dərəcədə aşağı registrin fruloları və uzun notları üzərində qurulmuşdur. Bu isə fuqada ümumi tutqunluğu daha da qabarıq edir. Yalnız fuqanın orta bölməsində klarnet partiyasında tədricən hərəkət, yüksəliş əmələ gəlir. İlk dəfə klarnet partiyası məhz burada inkişaf etməyə başlayır. Orta bölmədə olan klarnet partiyasındakı tematik hərəkət, ekspozisiyadakı klarnet partiyasının aşağı registrdəki tutqun, bir qədər də zəhmli intonasiyasına zidd olmur. Orta bölmə (21- ci xanə) mövzunun in Es orta səsdə keçidi ilə başlayır. Sonradan isə 25-ci xanədən intermediya verilir. Əvvəlki intermediya ilə bu intermediya arasında əlaqə müşahidə olunur. Lakin bu intermediyalar iki tematik başlanğıcdan ibarətdir. Birinci tematik başlanğıcın ifadəliliyi fuqanın birinci intermediyasından götürülüb. 29-cu xanədə mövzu in B fortepiano partiyasında orta səsdə təqdim olunur. Bu zaman klarnet partiyasında yeni staccatolu və sarkastik bir intonasiya yaranır. Müəllif maraqlı klarnet ifa üsulundan istifadə edərək obertonların iki müxtəlif registrlərdə paralel səslənişini təqdim edir. Mövzunun in B keçidi zamanı paralel olaraq klarnet partiyasına yeni inkişaf elementi daxil olur və bu mövzunun oktava yuxarı ikiləşməsidir. Onun obertonlarla istifadə üsulu fuqaya maraqlı rəng qataraq paralel səslənməyə kölgə salır. Sonra dörd xanəlik intermediya (33-cü xanə) səslənir. 37-ci nömrədə mövzu fortepianoda orta səsdə in Es-də keçir. Bu zaman klarnet partiyasındakı əks qoyuluş, daha da geniş, axıcı melodik intonasiyaya malik olaraq fortepiano partiyasına kontrapunkt təşkil edərək yeni motivə gətirib çıxarır. Yenidən 41-ci xanədə daxil olan intermediya özünəməxsus şəkildə mövzunun inkişaf davamıdır. Bu inkişaf davam klarnet partiyasındakı axıcı melodik tematizmlə uyğunluq təşkil edir. Daha sonra mövzunun keçidi (45- ci xanə) in Fis bas səsində daxil olur.

Repriz bölməsi həmçinin fuqanın kulminasiyasıdır (49-cu xanə). Burada fortepiano partiyasında yuxarı registrdə oktavalı ikiləşmə şəklində keçən mövzuya, elə həmin registrdə klarnetin partiyasında orta bölmədəki staccatolu, obertonlu mordentlərlə keçid ifadəsi tərzində olan mövzu səslənir. Başlanğıcdakı bu kiçik bir genişlənmə onu növbəti bas səsində təqdim olunan in G keçidinə bağlayır. Burada klarnet partiyası sanki özünün ilk, ekspozisiyadakı əks qoyuluş tematizminə qayıdaraq mövzunu yenidən tutqun obrazlar aləminə gətirib çıxarır. Ən maraqlı keçid (59-cu xanə) isə reprizdəki üçüncü keçiddir – in C. Forteplano partiyasının alt səsindən sopranoya keçid alan “stretta” bas səsində özünün son keçidini əldə edərək, yerini tonika orqan punktuna verir. Sonda isə “stretta”nın ardınca klarnet partiyasında soprano səsində başlanan mövzu əskidilmiş şəkildə dörd dəfə səkkizliklərlə keçərək “e” səsi ilə fuqanı tamamlayır.

Beşinci nömrə “Rəqs” adlanır. İ. S. Baxın “Yaxşı temperasiyalı klavir”inin birinci cildindən G-dur prelüdünə əsaslanır. Bəstəkar burada prelüdün “Qars”

rəqsi ilə sintezinə nail olub. Müəllif digər prelüdlərində olduğu kimi, burada da ənənəvi prinsiplə rondovari inkişaf üsuluna nail olur. Bu, həm də onunla bağlıdır ki, Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan əksər əsərlərdə başlanğıc intonasiyaya qayıdış müşahidə olunaraq özünəməxsus rondo keyfiyyətlərini əldə edir. Təbii ki, İ. Azmanlı da bunu öz əsərində məharətlə istifadə etmişdir. Prelüdün daxilində olan motiv yönəlmələri klarnet partiyasındakı “Qars” rəqsinin ibarələri ilə uyğun şəkildə növbələşərək, rondovari inkişaf prinsipinə əsasən refren-epizod münasibətini yaradır. Hər epizodda isə prelüdün tematik modulyasiyaedici motivlərinə xalq musiqisinin daxilindəki yeni dəyişkən motivləri birləşdirir. Bu epizodların özünün daxilində rəqsin başlanğıc intonasiyasının variantlı inkişafı da yer alır. Bunu yeni ziddiyyətli epizodlar adlandırmaq da mümkün deyildir. Adətən, zidd olan yeni epizod hər bir formada, hətta xalq musiqisində də mərkəzdə, yəni kulminasiyada rast gəlinir. Modulyasiyaedici inkişafın tematizmlə vəhdətindən yaranan konturlar ümumilikdə bu prelüddə üçhissəli quruluş əmələ gətirir. Onu rondovari inkişafa yaxın edən isə prelüdün daxilindəki tematik növbələşmədir. Prelüdü açan “Qars” rəqsinin başlanğıc motivi və növbəti epizodlardan sonra yenidən buna qayıdış rondoadakı refren xüsusiyyəti yaradır.

A B A C A

1-5 6-10 11-12 13-17 18-19

Prelüdü açan rəqsin başlanğıc motivinin (1-2-ci xanələr) birinci keçidi zamanı “g”-yə kiçik glissandolar verilir, ikinci keçiddə (3-cü xanə) onu arpeciolu forşlaqlar əvəz edir. B epizodunda (6-cı xanə) tematik inkişaf a-moll-da təqdim olunur. Daha sonra mövzu sekvensiyalı inkişaf edərək e-moll tonallığında səslənir. A refrenində (11-ci xanə) isə mövzu D-dur tonallığında verilir və burada rəqsin başlanğıc motivinin ikinci keçidində olan arpeciolu forşlaqlar yenidən qayıdaraq mövzuya rəngarəng əhval-ruhiyyə bəxş edir. C epizodunda mövzu D- durda davam etsə də, burada G- dur və C dur-a yönəlmələr olunur. Mövzu sonradan D-dur-da təqdim olunur və sonda yenidən G dur-a modulyasiya verilir. Prelüd “Qars” rəqsinin bayram əhval-ruhiyyəli başlanğıc motivi ilə tamamlanır.

Fermatoda olan “g” səsi ilə attacca olaraq klarnet növbəti-altıncı nömrəyə fuqaya keçid alır. Burada digər fuqalardan fərqli cəhət odur ki, əgər əvvəldə təqdim olunan fuqalarda mövzu fortepiano partiyasında başlansa da, altıncı nömrədəki fuqada mövzu məhz klarnet ifası ilə başlanır. Nəhayət, əsas məqamlardan biri də klarnet ilə fortepiano üzvi bağlılığıdır. İkinci və dördüncü nömrələrdə səslənən fuqalarda böyük yük fortepiano partiyasının üzərinə düşürdüyə, buradakı fuqada inkişaf bərabər olaraq paylanılıb.

Fuqa üç bölmədən ibarətdir: ekspozisiya, işlənmə, repriza. Üçsəslili fuqadır - in A. Fuqanın ekspozisiya bölməsində klarnet partiyasında olan melodik axıcılıq, səlistlik, tematik inkişaf zamanı pilləli dalğavari hərəkətə istinad diqqəti cəlb edir.

Fuqanın orta bölməsində isə müəyyən mənada yeni inkişaf üsulu əldə olunur. Burada klarnet ifasında bəstəkar registrlər arasında kəskin sıçrayışlar təqdim edir. Baxmayaraq ki, mövzuya öz xasiyyəti etibarilə axıcılıq xasdır, amma müəllif burada üç registr arasında böyük diapazon fərqi qoyur. Hər hansı bir motiv öz-özlüyündə üç registri birləşdirir və bu registrlər arasında baş verən sıçrayışları legato ilə əldə edir. Əgər əvvəldəki prelüd və fuqalarda belə dinamik qarşıdurmaları klarnet partiyasında ifa texnika üsullarından (forşlaq, mordent, trel və s.) istifadə edərək yaradırdısa, burada əksinə edərək registrləri legatolu inkişaf və ya axıcı ibarə yaratmaqla nail olur.

Kəskin punktir ritmik quruluş fuqanın ekspozisiyasında axıcı və pilləvari hərəkətdə özünü büruzə verir. Orta bölmədən başlayaraq isə müxtəlif registrlərdə paylansa da, yenə də öz ifadəliliyini itirmir. Reprizdə isə orta bölməyə xas olan xüsusiyyətlər davam etdirilir. Yəni, üç registr arasında olan qarşıdurmanı müəllif yenidən məharətlə bir intonasiyada araya gətirməyə nail olur.

Fuqanı klarnet partiyasında in A səslənən mövzu açır. Onun cavabı (7-ci xanə) isə realdır və in E fortepiano partiyasında basda səslənir. Sonra intermediya 13-cü xanədə təqdim olunur. Ümumiyyətlə, digər fuqalarda olduğu kimi burada da intermediyalar bir-biri ilə sıx bağlıdır. Mürəkkəb kontrapunktun qaydalarına əsasən səslərin yerdəyişməsinə əsaslanır. Mövzunun ikinci keçidi in A (19-cu xanə) fortepiano partiyasında orta səsdə verilir. Belə ki, ekspozisiyada mövzu üç dəfə T-D-T yüksəkliklərində keçir. Bu keçiddən sonra da yenidən intermediya səslənərək fuqanın orta bölməsinə keçid alır.

Orta bölmə klarnet partiyasında səslənən mövzunun in C keçidi ilə başlayır (31-ci xanə). Onun ardınca intermediya (37-42-ci xanə) səslənir. Forteplano partiyasında bas səsinə mövzunun ikinci in G keçidi (43-cü xanə) təqdim olunur. Sonra isə yenidən fortepiano partiyasında saxlanılan intermediya müşahidə (49-cu xanə) edilir. Beləliklə, mövzunun (55-ci xanə) orta bölmədəki son keçidi in C fortepiano partiyasında keçərək, intermediya ilə reprizə daxil olur.

Repriz bölməsində fortepiano partiyasında mövzunun orta səsdə in A keçidi (67-ci xanə) təqdim olunur. Burada ikinci dəfə mövzu fortepiano partiyasında bas səsinə in E (75-ci xanə) səslənir. Faktiki olaraq bu mövzunun son keçididir. Bundan sonra böyük bir intermediya ilə fuqa tamamlanır. Bu intermediyanın intonasiya əsasını mövzunun başlanğıc ibarəsi təşkil edir. Forteplano partiyasında “a” orqan punktunda tamamlanan fuqaya klarnet ifasında heç istifadə olunmayan staccatolu müxtəlif registrlərə paylanmış mövzunun ilkin ibarəsinin intonasiyası keçir.

Silsilənin sonuncu nömrəsi isə Postlüdiyadır. Onun əsasını Baxın orqan üçün məşhur olan d-moll “Tokkata”sı ilə lirik poetik obrazlar aləmini əks etdirən Bayatı-Şiraz muğamının qarşılıqlı əlaqəsi təşkil edir. Onu da qeyd edək ki,

bəstəkar bu cür sintez yaradaraq gizli, musiqi düşüncəsində dolaşan bir fikrə (İ. S. Baxın d-moll “Tokkata və fuqa” əsəri ilə “Bayatı-Şiraz” muğamı arasında olan uyğunluq) sanki aydınlıq gətirir.

Müəllif burada fortepiano partiyasında səslənən d-moll tokkatanı olduğu kimi saxlamışdır. Klarnet partiyasında isə Bayatı-Şiraz muğamının mayə şöbəsi və “gərdaniyyə” guşəsindən istifadə etmişdir. İ. Azmanlı burada əsərə yeni inkişaf prinsipi gətirmir. Sərbəst improvizəli quruluş burada olduğu kimi saxlanılmışdır. Postludiyada Mayəyi-Bayatı-Şiraz bölməsində o, mayədən kənara çıxmayaq dalğavari inkişaf qurur. Sonra isə gərdaniyyə guşəsinə keçid alaraq inkişafı davam etdirir. Eyni zamanda qeyd edək ki, məşhur d-moll tokkatası fuqaya giriş rolu oynasa da, burada ona xas olan dramatism bütövlükdə silsiləni tamamlayır.

Beləliklə, “Bachiana-Bakuana” silsiləsi bir daha onu sübut edir ki, İ. S. Bax musiqisinin əhəmiyyəti, dəyəri olduqca böyükdür. İ. Azmanlı isə bu musiqiyə müraciət edərək onun Azərbaycan xalq yaradıcılığı ilə bağlılığını, əlaqəsini kəşf etmiş və yeni, özünəməxsus, orijinal bir əsər ərsəyə gətirməyə nail olmuşdur. Əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda dəfələrlə ifa olunmuşdur. Bu silsilə klarnet ifaçılarının repertuarında xüsusi yerlərdən birini tutaraq hər zaman dinləyicilər tərəfindən böyük marağa səbəb olmuşdur. Eyni zamanda, bu əsər Almaniya, Finlandiya və İsveçrə klarnet ifaçılarının diqqətini cəlb edərək repertuarlarına daxil olmuşdur. Bu isə ilk növbədə İlham Azmanlının müasir musiqi mədəniyyəti kontekstində Azərbaycan xalq yaradıcılığı ilə Avropa musiqisinin xüsusiyyətlərinin sintezi sahəsində mühüm addımı kimi dəyərləndirilə bilər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyeva, F. Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
2. Əzizova, S. İlham Azmanlının 50 illik yubileyinə həsr edilmiş buklet. – Bakı: – 2014. – 12 s.
3. Həsənova, Ş. H. Musiqi tarixindən mühazirələr. – Bakı: - Adiloğlu, -I hissə – 2008. – 94 s.
4. Müəllifin bəstəkarla müsahibəsi.
5. Azmanlı, İ. “Bachiana-Bakuana”. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 1999. – 35 s.
6. <https://soundcloud.com/azmanli-ilham/baxiana-bakuana-klarnet-v>

Айнур Ехтирам кызы Искендерова
ПРОЯВЛЕНИЕ ВЛИЯНИЯ МУЗЫКИ И. С. БАХА В
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЛЬХАМА АЗМАНЛЫ «БАХИАНА-БАКУАНА»

Резюме: В представленной статье рассматриваются особенности произведения «Бахиана-Бакуана», написанного для кларнета известным представителем азербайджанской композиторской школы Ильхамом Азманлы. В статье подчеркивается, что И. Азманлы опирается на музыку великого немецкого композитора И. С. Баха и с новой точки зрения применяет в этом произведении различные приемы. Отмечалось, что новизна композитора заключается в том, что он обращается к ярким образцам азербайджанской профессиональной народной музыки по ладу и жанру в цикле из 7 частей. И. Азманлы сумел создать уникальное оригинальное произведение, создав связь особенностей музыки И. С. Баха с азербайджанским народным творчеством.

Ключевые слова: И. С. Бах, Ильхам Азманлы, прелюдия, fuga, цикл, кларнет, фортепиано

Aynur Ehtiram qizi Iskenderova
INSPIRATION OF I. S. BACH'S MUSIC IN THE WORK "BACHIANA-
BAKUANA" BY ILHAM AZMANLI

Summary: The presented article examines the features of the work "Bachiana-Bakuana" written for clarinet by Ilham Azmanli, a brilliant representative of the Azerbaijani school of composition. The article emphasizes that I. Azmanli is based on the music of the great German composer I. S. Bach and applies various methods in this work from a new perspective. It was noted that the novelty of the composer is that he appeals to the bright examples of Azerbaijani professional folk music in terms of genre in a series of 7 parts. I. Azmanli managed to create a unique original work by creating the connection of the features of ISBach's music with the Azerbaijani folk art.

Key words: I. S. Bach, Ilham Azmanli, prelude, fugue, cycle, clarinet, piano

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Gülnar Verdiyeva