Gülnarə MANAFOVA

AMK-nın dissertantı,
“Milli musiqinin tədqiqi laboratoriyası”nda elmi işçi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7
Email: gulnarerefiq@gmail.com

CAVANŞİR QULİYEVİN “OĞUZNAMƏ” BALETİNDƏ İNTONASİYA DRAMATURGİYASI

Xülasə: *Məqalədə müəllif Cavanşir Quliyevin “Oğuznamə” baletinin təhlili zamanı intonasiya bağlarını ortaya çıxarmaqla əsərin ümumi intonasiya dramaturgiyasını izləmək məqsədini güdür. Baletin mürəkkəb leytmotiv sistemi olduğundan təkcə əsas personajlar deyil, həmçinin ümumi xasiyyətnamə ilə birləşdirilə bilən obrazlar qrupu (məsələn, xeyirxah ruhlar, yeraltı məxluqlar) müstəqil intonasiyalar və mövzularla təchiz edilib. Bütün bu əsas və köməkçi mövzuların toplusu təkcə əsərin mövzusu ətrafında deyil, həm də intonasiya özəklərinə dayaqlanan xətlər boyu cərəyan edir. Məqalədə əsas məqsəd intonasiya dramaturgiyasını izləmək yoluyla nəticədə bəstəkarın intonasiya lüğətini tərtib etmək, mümkün olarsa daha sonra dövrün, mənsub olduğu cərəyanın və milli musiqi dilinin intonasiya lüğətini yaratmaq istiqamətində əməli addımlar atmaqdır.*

Açar sözlər: *Cavanşir Quliyev, “Oğuznamə” baleti, intonasiya, leytmotiv sistemi, intonasiya lüğəti*

İntonasiya musiqinin mahiyyəti, mənası olmaqla bərabər musiqi fikrinin ən dəqiq çatdırılma üsuludur. Latınca *intonatio* (yəni sözü oxuyuram) terminindən əmələ gəlsə də musiqişünaslıqda insan şüurunun məhsulu kimi musiqi fikrinin səslə təcəssümünü bildirən çoxmənalı ifadə kimi tətbiq edilir. “İntonasiya – musiqinin nəfəsidir. Bütün incəsənət növləri, ümumilikdə mədəniyyət intonasion təbiətlidir. Ona görə də intonasiya mədəniyyətin bütün sahələri arasında müqayisə edilmək, ümumi təmas nöqtələri tapıb özəl xüsusiyyətləri aşkar etmək üçün gözəl əsas ola bilər” [10, s.195-196]. Musiqi intonasiyası real intonasiyadan doğduğu üçün elə reallığın məqam, tonallıq, ahəngdarlıq və s. elementlər vasitəsilə musiqi dilinə tərcüməsi deməkdir. Buna görə də intonasiyaya həsr edilmiş hər hansı tədqiqat işi musiqi intonasiyasını musiqi-nitq, intonasiya-səs paralelləri ilə araşdırır. Əgər intonasiya canlandırılmış, məna və ruh verilmiş səslərdirsə onları kim cana gətirir? Bütün bu suallara cavab tapmaq üçün həyatın özündən örnək almalıyıq. Duyğular, nitq, hərəkətlərin musiqi intonasiyasına, anlaşılan enerji impulslarına çevrilməsi mürəkkəb və intuisiya səviyyəsində baş verən prosesdir. Səs “insaniləşdikcə”,

intonasiya qatına büründükcə intonasiya səsin mənasına çevrilir. Musiqini eşidən dinləyici bəstəkarın nə demək, hansı duyğuları çatdıqmaq istədiyini səs vasitəsilə deyil məhz bu intonasiya vasitəsilə anlamağa başlayır. Beynəlmiləl dil sayılan musiqi intonasiya vasitəsilə müxtəlif millətlərin milli, sosial, dövr-zaman xüsusiyyətlərini çatdırmağa qadirdir. Müxtəlif üslub, janr, fərqli yaradıcı baxışların bolluğu ilə seçilən dövrlərdə intonasiyanı anlamağa kömək edəcək “lüğət”lərin yaradılması məsələsi aktuallaşır.

İntonasiya termininin fundamental kateqoriya olması artıq kimsədə şübhə doğurmur. Əlbəttə, məşhur etnoqraf Eduard Alekseyev demişkən “Biz heç vaxt nə formalaşmış ilk səssirasını eşidə, nə ilk amöbu aşkara çıxara, nə də ilk insanı tapa bilməyəcəyik. İnsan şüurunda oturuşmağa başlamış səs adalarının nə zamanını, nə də məkanını müəyyən etmək mümkün deyil. ...Ona görə də intonasiya təhlilinə hazır terminologiyasız başlamaq daha rahat olardı” [2, s.36]. İntonasiya sözü terminə çevrilincə böyük təşəkkül yolu keçib. İntonasiya haqqında təlim XX əsrin əvvəllərində B.L.Yavorski tərəfindən daha aydın formulə edilib. O, intonasiyanı “zaman daxilində təşəkkül tapan ən kiçik birsəsli musiqi forması” adlandırır və intonasiya sistemini “ictimai şüur formalarından biri” hesab edirdi. İntonasiyanın musiqidə və eləcə də cəmiyyətdə real hadisə kimi yaşarlı olması prosesini biz B.V.Asafyevin çoxsaylı elmi əsərlərində izləyə bilirik. O, musiqi sənəti, ifaçılıq və musiqinin dərk edilməsi prosesində “intonasiya nəzəriyyəsi”nın yaradıcısıdır. Asafyev ilk dəfə musiqinin intonasiya təhlili üsulunu təklif etmiş və çoxsaylı əsərlərində bu nəzəriyyənin əyani açmasını vermişdir. İntonasiyanı məcazi mənada musiqinin “sözü” adlandıran Asafyev öz intonasiya nəzəriyyəsini [4] yaradarkən Yavorskinin musiqi intonasiyası, məqam ritmi və Ernst Kurtun psixi enerji və hərəkət ideyalarına əsaslanmışdır. Bununla belə musiqinin intonasiya təbiəti, musiqi ilə nitq arasında bənzərlik və fərq qədimdən bəri elmin maraq dairəsindədir. Antik dövrdə Aristotel, Qalikarnaslı Dionis, Orta əsrlərdə Con Kotton, İntibah dövründə V.Qaliley, XVIII əsr maarifçiləri J.J.Russo, D.Didro və onların təsiri ilə A.Qretri, K.Qlyuk bilavasitə bu termini işlətməsələr də artıq onların fikirlərində musiqinin intonasiyası, nitqin intonasiyası və onların müqayisəsi, “musiqidə həqiqət” kimi fikirlər ortaya atılır. “Fikir, intonasiya, musiqi forması – bunlar daim əlaqədədir. Fikir səslə ifadə olunmaq üçün intonasiya edilir, intonasiyaya çevrilir. ... İnsan intonasiyası hər hansı bir həyat hadisəsi kimi daim prosesdə və dəyişməkdədir” [3].

“Həqiqi musiqi sənəti həyatdan əxz edilmiş, musiqi təfəkkürü ilə formalaşdırılmış canlı intonasiyasız mövcud ola bilməz” [9]. İntonasiya cəhətdən xalqa çox yaxın olan bəstəkarların musiqi dilini öyrənmək xalq musiqisini araşdırmaq kimidir. İntonasiya dramaturgiyasını izləmək üçün seçdiyimiz əsər də təsadüfi deyil. C.Quliyevin “Oğuznamə” baletini (2006) bəstəkarın yaradıcılığında yeni dövrün başlanğıcı saya bilərik. 2005-ci ildən o, Şimali Kipr Türk Respublikasının Yaxın Şərq (Yakın Doğu) Universitəsinin Səhnə Sənətləri Fakultəsinin professorudur. Bu balet bəstəkarın ilk baletidir və sanki əvvəlki dövrdə toplanmış bütün intonasiya məhsulunu bir araya gətirən

əsərdir. Balet Bakıda yazılmağa başlansa da Kiprdə tamamlanıb. (Hazırda bəstəkar artıq 3 baletin müəllifidir: “Oğuznamə” (2006); “Daşqın” (2010) Nuh peyğəmbərin dünyanı selbasmadan xilas etməsi mifi əsasında, libretto Alla Axundovanın; “Kızılırmak” (2015), libretto Tuncer Cücenoğlunundur, türk xalq nağılı əsasında). “Oğuznamə” baletinin sifarişi 2004-cü ildə prodüsser Sabah Duru tərəfindən gəldi. Libretto Vaqif İbrahimoğlunun, səhnə planı baletmeyster David Avdışındır. Balet qədim türk mədəni abidəsi “Oğuznamə” dastanları əsasında yazılıb. Balet 2006-cı ildə tamamlansa da hələ səhnəyə qoyulmayıb. Baletin musiqisinə ilk tamaşa Bakıda, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında (23 iyun 2007) baş tutub. Bəstəkar baletin musiqisindən ibarət süita tərtib edib. Bu süita 2010-cu ildə İstanbul Universitetinin konsert salonunda səsləndirilib. İstanbul Universitetinin simfonik orkestrini görkəmli dirijor, xalq artisti Ramiz Məlikaslanov idarə edirdi. Konsertdən çəkilmiş video görüntüləri “YouTube” kanalında izləmək mümkündür [16].

C.Quliyevin mətbuatda gedən müsahibələrini gözdən keçirsək türk dünyasının 2 simvolu – Oğuz və Dədə Qorqudun onun dilindən düşmədiyinin bir daha şahidi olarıq. Hələ balet ideyası reallaşmamışdan əvvəllər də bəstəkar barama ətrafına ipək sapı doladığı kimi daim araşdırır, yeni detalları yaddaşına yazır, qeydlər edir və bəzi musiqi eskizləri də yazırdı. Ona görə də Oğuznamədən yazmaq sifarişi gələndə əsəri qısa müddətə, cəmi 2 ilə yazıb bitirdi. Əsərin librettosunu “Yuğ” teatrının mərhum rejissoru Vaqif İbrahimoğlu iki dildə, rus və azərbaycanca yazıb. Baletin səhnə planını Sankt-Peterburqlu baletmeyster David Avdış işləyib. David Avdış 80-ci illərdən etibarən Amerika və Kanadada tamaşaya qoyduğu buzüstü və şou proqramların sayəsində məşhurlaşmış xoreoqraf, böyük səs-küyə səbəb olmuş “Master və Marqarita” baletinin müəllifi və Rusiyanın 3 ümidverici baletmeysterlərindən biri sayılır. İnternetdə axtarış verirkən onu baletmeysterlərin arasında tapmaq olmur. Hamı ilk öncə onu fiqurlu konki üzrə rəqslərin və şou proqramların rəqslərinə tərtibat verən xoreoqraf kimi tanıyır. Ona görə də əgər baletin səhnələşdirilməsi planı həyata keçərsə xüsusi türk simvolikası, işıq, rəng, musiqinin qovşağında baş tutacaq möhtəşəm bir şounu işləmək imkanı qazana biləcəyik.

Asafyevin bacardığı kimi “musiqini nəql etmək” yalnız bir dəfə mümkündür, çünki bu hekayət emosiyalarla bağlı bir proses olub təkcə bəstəkarın çatdırmaq istədikləri deyil, həm də təhlil edənin qavraya bildiklərinin məcmusudur. Ona görə də intonasiya təhlilində əsərin librettosu həlledici rol oynayır. “Ulu əcdadlarımızın eşqinə!” ithafı ilə başlayan əsərin qəhrəmanları türk dünyasının müqəddəs simvolları, ad və totemlərini canlandırır.

Baletin qısa məzmunu belədir: (I pərdə) İntroduksiyada gecə vaxtı külək, şimşək, duman şəraitində güclə sezilən kölgələr dolaşır. Bu xaos seyrəldikcə Dədə Qorqudun obrazı peyda olur və o, qopuzunu çalaraq əski günlərin dastanını deyir. Dədə Qorqud uzaqlaşdıqda iki türk qəbiləsinin döyüşünü seyr etməli oluruq. Qanlı döyüşün sonunda çoxlu yaralı və ölülər meydanda qalır. Qaranlıq dünyanın sahibi Erlik öz yırtıcılarını göndərib ki, hələ yarımcan yaralıların ruhlarını yığıb gətirsinlər. Dişi qurd ulaması eşidilir və bu

qurd bir gəncin canını almağa mane olur. Erlik və yırtıcılarla çarpışmaya girib sonunda canını bu gəncə verir. Beləliklə yarıadam, yarıqurd – Bozqurd doğulur. Qanlı döyüşün nəticələrini silmək üçün tanrılar və xeyirxah ruhlar yerə enir və torpağı qan və zorakılıqdan təmizləyir. Vahiməli minotavr görkəmli Erlik və göy üzünün hakimi Üləng də peyda olur. Tanrılar magik dairə boyu düzülür. Üləng və Erlik tutuşur və Bozqurdun peyda olması Üləngə qalibiyyət gətirir. Minnətdarlıq hissi ilə Üləng Bozqurdu qızılı işıq selinə qatıb Yer üzünə göndərir. Yerdə isə tanrıların işlərindən xəbərsiz xalq yallı vurub şənlənir. Mahnı deyən qızlar bilmədən qara şamanların əlinə keçir. Şamanlar qızların ən gözəli Aykaqanı yeraltı dünyanın hakimi Erlikə qurban vermək istəyirlər. Bu zaman Bozqurd qızılı işıq selində mərasimin düz ortasına düşüb hamını qaçırdır. Ay qızı və Bozqurd bitkilər kimi bir-birinə sarmaşıb sevişirlər. Bu izdivacdan doğulan Oğuzu həmişəyaşıl Qaba ağacı, bütün doğulanların himayədarı Humay Ana hifz eləyir. Oğuz adi adamlar kimi deyil, o, sanki günlə yox, saatla böyüyür və özü də bilmədən qızıl zərrəsinə dönüb səpələnmiş, öz oğlunu həmişə gendən izləyən Bozqurdun bütün hərəkətlərini təkrar edir.

II pərdə – Ölüm yatağında olan qoca Xanın son nəfəsidir. Qara və ağ şaman ölüm-dirim rəqsini yapır. Xanın uşaqlığı, gəncliyindən tutmuş bütün ömrü gözləri qarşısından keçir. Xanın ruhu uğrunda mübarizə göylərdə də gedir. Yenə də Üləng Erliklə tutuşur. Xan canını tapşıran kimi onu gillə yapıb heykələ çevirir və ölümü də bayram edən xalq şənliyində meydana çıxarırlar. Daşlaşmış balbalın görünüşü xalqı vahimələndirir. Kim bu heykəli oxla vurub dağıtsa o da yeni xan olacaq. Oğuz heykəli min tikələrə parçalayır və Xan olur. Ordu qalibiyyət əhvalı ilə yeni Xanın ətrafına toplaşır və yürüş başlayır. Oğuzun ram elədiyi qəbilələr bir-bir onun qarşısında diz çökür. Amma Oğuz çox tənhadır və bu barədə yalnız Bozqurda ürəyini aça bilir. Oğuz ilk sevgilisini ovda görür. Qəflətən bir bəbir sıçrayıb qaçmağa çalışır, amma Oğuz ona çatıb ram edəndə o, Altunsaç Xatuna çevrilir. Gözəl qadını izləyərək Oğuz qadınlar şəhərinə düşür. Bu qadınlar onu tovlamağa çalışsa da Oğuz hamısını rədd edir və bu şəhər quma çevrilib yoxa çıxır. Oğuzun tənhalığı isə heç keçmir. Bu dəfə tanhalığını Göl ətrafında dağıtmaq istəyir. Durna qızların rəqsini izləyən Oğuz onların ən gözəlini seçib qamarlayır. Bu dəfə də qadın ona ram olur. Bu sevginin də sonu heçə bəndmiş. Durna qız qanadlanıb uçub gedir. Tənhalıq ox kimi Oğuzun ürəyini deşəndə qarşısında sehrli qara güldən peyda olan Qaragül onu sehrləməyə çalışır və özü ilə qaranlıq dünyaya aparır.

III pərdə – Erlikin yeraltı dünyasında qara şamanlar pislik sehrləri yapmaqdadır. Onlar sanki transdakı kimi hərəkət edir və günahkar ruhlar tam sükut içində sürünür. Erlik Oğuza insan bədbəxtliklərinin, xəstəliklərinin sahibi olub Qaragüllə burda qalmağı və yeraltı dünyanın hakimi olmağı təklif edir. Oğuz isə öz xatirələrindən əl çəkmək istəmir. Qəzəblənən Erlik Oğuzu halsız qacaya və yaddaşını itirmiş manqurta çevirir. Oğuz qoca ozan qismində indi bir yolçudur ki, hara getdiyini də bilmir və ona yalnız Bozqurd yoldaşlıq edir. İnsanlar halsız qocaya gülür, ələ salır. Oğuz yoxa çıxdığından oğlanları taxt-tac uğrunda bir-birini az qala öldürür. Amma heç kim Oğuzun qılıncını qınından

çıxara bilmir ki, xan olsun. Oğuz viranə Vətəninə baxıb olanları xatırlamağa başlayır. Məyusluq içində əlini göyə açıb tanrılardan kömək diləyir. Tanrılar Oğuzun yaddaşını qaytarır və o, qopuzunu çalıb keçmiş günlərin dastanını deyir. Oğuz cavanlığını da qaytarıb düşmənlərin öhdəsindən asanlıqla gəlir və xanlığını qaytarır. Günəş doğur və Oğuz onu qılıncı ilə paralayır. Oxunu yandırıb hərəsini bir oğluna verir. Oğlanları yanar oxu atıb xalqın bir hissəsini götürüb bu oxun ardınca dünyanın dörd bir yanına səpələnir. Oğuz yenə də təkdi. Dədə Qorqud isə həmişəki kimi qopuzunu çalıb dastan söyləyir. Göy üzündə tanrılar toplaşıb. Qaragül də, Altunsaç da, Aykaqan da burdadır. Göydən yerə yanar çarx enir və bu çarx fırlanıb Günəşə çevrilir. Günəş diskinin işığında bircə Oğuzun silueti görünür. O, arxadan gələn “Oooo-ğuuuuz, Oooo-ğuuuuz” çağırışlarına məhəl qoymadan üzünü çevirib əbədiyyətə doğru addımlayıraq hafizəmizdəki sonsuz yolçuluğuna başlayır...

Müqəddəs simvolların, totemlərin canlandırılması, musiqi portretləri, obrazların fərdiləşdirilməsi prosesi ilə bəstəkar əslində bütün ömrü boyu məşğul olub. Qədim obrazların, tarixi qəhrəmanların fərdiləşdirilməsi və özünəməxsus intonasiya ilə təchiz edilməsi işi teatr və kino musiqisindən təkan alır. Cavanşir Quliyevin illər uzunu “Yuğ” teatri ilə əməkdaşlığı, Vaqif İbrahimoğlu ilə birlikdə obrazlar üzərində intonasion iş aparması, intellektual mübadilə və müştərək yaradıcı proses nəticəsində əldə edilən tapıntılar baletin intonasiya dilində xüsusilə sezilir. Vaqif İbrahimoğlu dəfələrlə özünəməxsus intonasiyası ilə seçilən “Yuğ” teatrında iş prosesi, yəni obrazların özünəməxsus keyfiyyətlərinin tapılmasında Cavanşir Quliyevin xüsusi rolunu qeyd edib: “Hələ bir neçə il Cavanşirin xəbəri yox idi ki, bir əsəri ilə bir miskin rejissoru məhz o zənginləşdirib, qulaqlarını türk səslərinə həssas edib və öz peşəsinin qutluluğunu açıqlayıb. “Uvertüranı” (Zurna və simfonik orkestr üçün uvertüranı nəzərdə tutur – M.G.) ilk dəfə dinlədiyim zamanda düşüncə adlı nəmənədirsə, yox idi.... Sözə gələn isə iştə bunlardır: Avropa simfonizmini özəl melos və ritmlərlə bir araya gətirməyi bacarmış C.Quliyev düşüncəmizdə yatıb qalmış bir çox həlledici etno-psixoloji, etno-estetik, etno-siyasi və ən ümdəsi! – etno-fəlsəfi mexanizmləri “işə sala” bildi... O gündən “Dədəm Qorqud Kitabı” məndən ötrü açıq Kitab oldu: onu oxuyurdum, anlayırdım, görürdüm və EŞİDİRDİM!!!”[1, s.18-19]. Cavanşir Quliyev də Vaqif İbrahimoğlunun axtarışlarına qarşı həssas idi: “Mən YUĞ teatrının yaranmasının şahidiyəm – saatlarla, günlərlə Vaqiflə qədim teatr növləri, əski türk musiqisi barədə fikir mübadiləsi etmişik. Əski türk intonasiyası barədə başından bəri mənim öz təsəvvürüm, öz anlayışım olub və bu anlayışa heç kimin və heç nəyin təsiri olmayıb. Bu, sanki, içimdə gəzdirdiyim öz həyat tərzimdir, öz dünyamdır. Sadəcə, bəzi musiqi “zərrəciklərimi” Vaqifin üzərində yoxlayırdım, çünki onun qulağı əski türk musiqisinə çox həssas idi, Vaqifin reaksiyasına əsasən tapıntımın maraqlı olub-olmadığını anlayırdım” (Qeyd 1). Bu nümunə ilə biz nitq və musiqi intonasiyasının qarşılıqlı təsirinin bir daha şahidi oluruq. Məlum məsələdir, “Musiqi də nitq kimi intonasiyasız mövcud ola bilməz və nitq intonasiyası əlbəttə ki, musiqi intonasiyasından əsaslı şəkildə fərqlənir. Musiqi intonasiyası

daha müstəqil və ifadə üçün daha böyük imkanlara malikdir” [11]. Bu səbəbdən də biz bu iki sənətkarın işbirliyini “eşidilən tarix” şəklində duyuruq.

Baletin ilk saniyələrindən əsərin türk musiqisi olduğu bəlli olur və dinləyicinin şübhələr içində olmağa qəti əsası olmur. “Mən özümü Oğuz xanın davamçısı hiss edirəmsə, genetika, təfəkkür, duyğular baxımdan özümü türk hesab edirəmsə, onda musiqim də türk musiqisi olacaq” deyən bəstəkar artıq çoxdandır ki, şübhələr və tərəddüdlər mərhələsini arxada qoyub çatdırmaq istədiyi musiqini yazır. Türk simvolizmində olduğu kimi sadə strukturlardan istifadə edərək mürəkkəb modellər yaratmaq bacarığı isə bəstəkarın bəlkə də ən özəl keyfiyyətlərindən biridir. Bunu bir növ xırda ornamentlərdən quraşdırılmış xalça rəsmlərinə bənzətmək olar. Bütün qədim dillərdə olduğu kimi “ol”, “al”, “qal”, “gəl”, “ver” tipli birhecalı sözlərdən dərin məna yarada bilən türk dilinə müvafiq olan türk musiqi intonasiyası da məntiqlə çox sadə olmalıdı. Bu intonasiya özəklərini toparlayıb oxşar səslənmələrdən fərqli obrazlar yaratmaq artıq illərin təcrübəsindən qaynaqlanan keyfiyyətdir. Təkrarçılıq olsa da bir daha vurğulamalıyıq ki, sadaladığımız intonasiya xüsusiyyətlərini bəstəkar illər uzunu mahnı yaradıcılığında, teatr və kino musiqisində cilalayıb. “Mahnı yaradıcılığı ilə Cavanşir Quliyev özünü israfçılıqla xərclədi” deyə düşünənlər son dərəcə yanılır. Çünki bu intonasiya laboratoriyası illərin təcrübəsini kamil leytmotiv sistemi ilə seçilən iri əsərlərində, xüsusilə də “Oğuznamə” baletində parlaq şəkildə ortaya çıxardı. “Oğuznamə”də hər bir mövzu oxunaqlı olduğuna görə hətta baleti mahnıvari balet kimi də səciyyələndirə bilərik.

Baletin intonasiya dilini çözələmək üçün ilk öncə əsas qəhrəmanların musiqi portretlərini ayrı-ayrılıqda araşdırıb yalnız bundan sonra bu obrazların təmas zamanı hansı keyfiyyətləri əldə etdiyinə nəzərən nəticələr çıxarmaq lazımdır. Baletdə özəl xasiyyətnaməsi olan obrazlar çoxdur. Hətta demək olar ki, hər bir personajın canlı, ya fantastik, sehrli, yoxsa real obraz olmasından asılı olmayaraq fərqli musiqi xasiyyətnaməsi var. Yalnız intonasiya təhlilindən sonra obrazların dəqiq təsnifatını vermək, “Real insan, yoxsa tanrılar dünyasının sakinidir?”, “Xeyrə xidmət edir, yoxsa Şərə?” kimi sualların cavabını tapmaq mümkündür.

Oğuzun obrazı baletin mərkəzi fiquru olsa da onun mövzusu yalnız I pərdənin sonuncu nömrələrində əmələ gəlir. Bununla belə bu mövzu tamam yeni kimi səslənmir. Çünki ilk dəfə bu mövzuyla biz İntroduksiyada rastlaşırıq və daha sonra süjetə görə Oğuz hələ doğulmadığından biz bütün balet boyu səslənəcək mövzunun ayrı-ayrı intonasiyalarının necə cücərdiyini izləyirik. Oğuz doğulunca baletdə bütün əsas personajların xasiyyətnaməsi artıq təqdim edilmişdi. Dini kitablarda deyildiyi kimi, insanın yaranışına qədər artıq bütün dünya qurulmuşdu. Oğuzun mövzusunun yaranmasında Bozqurdun mövzusu həlledici rol oynayır.

Bozqurdun mövzusu

Bozqurdun mövzusu da mərhələlərlə yarandı. Əvvəlcə dişi qurd ulamasında, sonra can verən döyüşçü ilə sevişmə səhnəsində, sonra dişi qurdun canını qurban verib yarıadam-yarıqurd doğurmasını izlədikcə biz mövzunun da yaranışını müşahidə edirik. Artıq tam formalaşmış şəkildə 3 cümləlik (A, A1, B) şəkildə səsləndikdə bu mövzu bütün elementləri özündə cəmləmiş oldu. Amma bu mövzudan savayı daha bir intonasiya özəyi də mövcuddur ki, Bozqurdun xasiyyətnaməsində vacib elementdir. Balet boyunca qurd ulaması effekti yaradan qısa motiv hər dəfə səsləndikcə Oğuzun yanında bir himayədarı olduğunu duyuruq və bu totem obraz həm də musiqi totemi rolunu daşıyır. Valtornaların ifasında səslənən bu mövzu o qədər inandırıcıdır ki, dinləyicidə tükürpədici duyğular yaradır. Kiçik nona intervalına qlissandolu sıçrayış və əsk.4 intervalında sabitləşmə, yəni intonasiya özəyinin konsonans olan b6 intervalında həllini tapması iki dünya arasında dolaşan Bozqurdun musiqi simvoludur. Ümumiyyətlə baletdə səslənən obrazların intonasiya özəklərinin konsonans, yaxud dissonans olmasına nəzərən hansı dünyanın sakini olduğunu dərhal təyin etmək mümkündür. Bozqurdun mövzusundakı başlanğıc k2 yüksəlişi və art2, art4 intervallarına həm sıçrayış, həm də bu intervallar çərçivəsində pilləvari gedişlər əsas intonasion xasiyyətnamələridir. Daha sonra Oğuzun mövzusu yaranarkən ilkin k2 yüksəlişi və qlissandolu sıçrayışı eşidən kimi dərhal bu obrazların həm də intonasiya cəhətdən qohum olduğunun şahidi oluruq. Amma bu sıçrayış nona intervalına deyil, septimayadır. Balet boyunca Oğuz hadisələrə, taleyinə, olaylara hiddətlənəndə, etiraz edəndə mövzunun məhz bu parçası qabardılır və sanki Oğuzun qurdla qohumluğu vurğulanır.

Bu obrazların mifdəki qohumluğunun musiqidə analoji bağlarını məhz intonasiya vasitəsilə aşkar etmək mümkündür. Qəhrəmanın adı mifdə necə məna yükü daşıyırsa musiqidə onun şəxsiyyəti bəzən təsvirəgəlməz və xırda detallarda ifadəsini tapır. Azərbaycan miflərində qəhrəmanın adlarını araşdıran Dadaşova R.B. qeyd edir ki, Azərbaycan xalqının onomastikasını (adqoydu) mifoloji informasiyanı özündə daşıyan kod kimi qavramaq lazımdır. O, A.F., Losev və İ.V. Steblyova kimi alimlərə istinadən belə nəticəyə gəlir ki, “Mif elə qəhrəmanın adının genişlənmiş variantıdır. Gültəkin, Bilgekaqan şərəfinə

yazılan mətnlər elə bu qəhrəmanlara qoşulmuş mahnılardan yaranıb” [5]. Deməli mifik qəhrəmanın musiqi və intonasion xasiyyətnaməsi hətta mifin yaradılışında da həlledici mövqedədir. Zaman keçdikcə musiqi unudulubsa da mətnləri həyata gətirən intonasiyaları qan yaddaşından bərpa etmək mümkündür.

Oğuzun mövzusu

Bayatı təki *aaba* quruluşlu 4 cümləli mövzu sanki təkidlə hər dəfə sekunda yüksəlişi və qlissandolu b7 sıçrayışı ilə başlamaqla bir etiraz bildirir. Başlanğıc ton yuxarıdakı oktava təkrarına (konsonans) iki dənə dissonans intervalla (k2+b7) can atsa da frazaların sonluğu müxtəlif pillələrdə dayanmaqla (nəticədə gah k7, x5, k6, b3, gah da əsk.5, art2 yaranır) qəhrəmanın narahat dünyasını gözəl təsvir edir. Mövzunun art.4 intervalında bitməsi Oğuzun nə boyda tərəddüdlər içində yaşamasının musiqi təcəssümüdür. Musiqi nəzəriyyəsindən məlumdur ki, art4-nın üst səsi yuxarı, alt səsi aşağıya dartınır deyə səbatsızdır. Oğuzun mövzusunun məhz bu intervalda bitməsi ayağı yerdə başı göydə qərarlaşmış insan mənasını verir. (Orta əsrlərdə bu intervalı səsləndirməyə cəsarət etmiş müəllifi məhz art4-nın inqilabi məzmununa görə tonqalda yandıra bilərdilər).

Oğuz və Bozqurdun mövzusu nə qədər qohumdursa bir o qədər də Erlik və Üləngin mövzusu qarşıdurmaya baxmayaraq intonasiya cəhətdən bir-birinə yaxındır. Hər iki mövzuda art2 intervalının əsas intonasiya yükünü daşımasına baxmayaraq bu intervalın tətbiqi fərqlidir. Erlikin mövzusundakı art2-lar yüksələn və həllini tapan intonasiyalardısa Üləngin mövzusundakı sürünən, enən və bir-birinə zəncir kimi qovuşan həlli olmayan art2-lar çox mücərrəd bir obraz yaradır. Amma hər iki ilah sonunda kvarta intervalında qərarlaşır. Qaranlıq dünyanın hakimi nə qədər yüksəlməyə çalışsa da (bu fikrin təsdiqini Erlikin daim yuxarıya doğru can atan, daha böyük yüksəklik, daha böyük intervalları əldə etmək istəyən mövzusunun nümunəsində də görürük), göylərdə bütün xeyirxahlığı müdrikliklə idarə edən Üləng yerə, insanların yanına enməyi

sevməsə də (mövzuda intonasion gedişlər sanki istəməyərək biri birinə çox ləng şəkildə qovuşur) sonunda hər ikisi kvarta sərhəddində qarşılaşmaqla sanki bir ortaq məxrəcə gəlir. Süjetə görə də Erlik baletin sonunda bütün qovğalara, qarşıdurmalara baxmayaraq dairədə toplaşan tanrıların cərgəsinə qoşulur və bununla da dünyanın təkrarsız nizamını pozmadığını bildirir.

Hər iki mövzunun başlanğıc motivini tutuşdursaq (Cədvəl 1, obrazlar №3 və №4) aydın şəkildə görünəcək ki, mövzular bir-birinin sanki güzgüdəki əksidir. Xeyir və Şərin dulogiyasına nəzərən müqəddəs kitablarda yazıldığı kimi “aşağıda baş verənlər yuxarıda olanların bir kölgəsi, inikasıdır”.

Real insanlar və tanrıların mövzularını bir-birindən həm də məqam əsasına görə ayırmaq olar. Tanrılar dünyası, sehrli aləmin məxluqları demək olar ki, hamısı hümayun-şüştər üstündə qərarlaşıb. Real insanlar isə şur üstündə intonasiya edir. Uzaq dünyaların məxluqlarının intonasiya mühitindəki art2 intervalının mövcudluğu məhz məqam əsası ilə əlaqədardır. Bozqurdun (hümayun), Erlikin (mayəsi qeyd olunmamış növbələşən hümayun blokları), Üləngin (şüştər), Qaragülün (hümayun) mövzuları intonasiya cəhətdən Dədə Qorqudun (şur), qoca Xanın, yallı gedən xalqın, hətta dünyaya gələn körpələrin himayədarı Humay Ananın (şur) mövzularından prinsipial şəkildə fərlidir. Oğuzun mövzusu isə hümayun üstündə olsa da üçüncü cümlədə enən sekundalardan sonra spesifik şur kadansının səslənməsilə bu obrazın

kosmoqonik mövqeyi məlum olur . Məhz belə intonasiya xasiyyətnaməsi “Oğuz göydən gəldi” deyən xalq yaddaşının təsdiqidir. Onun ikinci xasiyyətnaməsi olan tale mövzusu isə tam insani emosiyaları əks edərək şur üstündə yazılıb. Həqiqətən də Oğuz Vətən dərdi çəkəndə, sevib seviləndə adi insanlardan fərqlənmir. Maraqlıdır ki, məhz belə məqam xasiyyətnaməsi Azərbaycan xalq musiqisində də müşahidə edilir. Xalq musiqisinin əsas hissəsi rast, şur, segah üstündədirsə, hümayun və şüştərə nümunə barmaqla sayılacaq qədərdir. Hümayun məqamının adındakı “Hu” hissəciyi bir çox həqiqətləri aşkara çıxara bilər. Sufi terminologiyasına görə Hu absolyut, yəni bölünməz Allahı bildirir [15; 17]. Əcdadlarımız yalnız tanrıların dərgahına üz tutanda hümayun üstündə səslənərmiş (Bu barədə Mirəli Seyidovun “Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən” (1989), “Azərbaycan mifik təfəkkürün qaynaqları” (1983) əsərlərində geniş məlumat almaq olar). Yəni hümayun mərasim musiqisinin məqam əsası olduğuna görə insan cəhrə əyirərkən, yemək bişirərkən, hətta sevgidən ölərkən də əlçatmaza müraciət etməzmiş, yalnız dualara yarayan məqamı gündəlik həyatına salmazdı. Əsərin müəllifi də təxminən eyni fikirdədir: “Dastanın gözü ilə real qəhrəmanları fantastik məxluqdan musiqi dilinə görə ayırmaq lazım idi – teatr dramaturgiyası bunu tələb edir – bunun da ən doğru yolu, fikrimcə, rəng ayrımı idi. Qəhrəmanların mənşəyi türk olduğundan türk musiqisində (düşünürəm ki, əski türk musiqisində də eyniylə) ən yayqın məqam şurdur, daha doğrusu, ozan-aşıq musiqisindəki kimi şur məqamı səssırasının birinci yarısı. Təbii ki, bəstəkar şəxsi yaradıcılığında hər hansı bir məqamı işlətməkdə sərbəstdir– heç bir qayda və yaxud qadağanlar yoxdur. Lakin mən düşündüm ki, fərqli intonasiya ilə qəhrəmanlar daha təbii, gerçək, dolğun və mənim anlamımda tarixi baxımdan dürüst olarlar. Fantastik məxluqların musiqi təcəssümü məsələsində isə klassiklərin təcrübədən keçirdiyi əksildilmiş harmoniyalar (bizim dillə, şüştər-hümayün) işi həll etdi, zənnimcə” (Qeyd 1).

Əsas personajlarla bağlı intonasion təhlil bu obrazların bir-biri ilə əlaqəli olduğunu aşkara çıxardı. Bundan əlavə baletdə əsas personajlarla intonasiya cəhətdən bağlı olmayan bir neçə mövzu da var: tale mövzusu, məhəbbət mövzusu və Dədə Qorqudun mövzusu. Tale mövzusunun nümunəsində biz artıq tamam başqa intonasiya mühitində olduğumuzu aşkar görürük. Burada artırılmış, əskildilmiş intervallar, qlissandolu sıçrayışlar olmasa da mövzu intonasiya cəhətdən çox zəngindi. Tale mövzusu Oğuzun mövzusu ilə bərabər əsas və köməkçi mövzu qismində artıq İntroduksiyada təqdim edilir. İnsan taleyi emosiyalar, arzular, uçuşlar, enmələr, məyusluqlarla zəngin olduğu kimi bu mövzuda da çoxlu intonasion material var, amma onlar səsin təbii mühiti sayılan oberton sırasından kənarda olan intervalları təmsil etmir (məlumdur ki, oberton sırasında artırılmış və əskildilmiş intervallar yoxdu deyən onlar ən təbii səs bölgüləri sayılır). Ona görə də bu mövzu çox “insani” mövzudur. Əgər biz qalxmalar, enmələr, pilləvari gedişlər, sıçrayışlar, tonun ətrafında gəzişmələr və

təkrarlar kimi xırda zaman kəsiklərini intonasiya özəkləri kimi qəbul etsək mövzu başına çox işlər gəlmiş bir insanın hekayətini danışır.

Tale mövzusu

Dədə Qorqudun cəmi 2 dəfə, baletin əvvəli və sonunda səslənən mövzusu isə açıq-aydın şur üstündə olsa da intonasion materiala səssirasının alterasiyası müdaxilə etməklə (birinci halda başqa mayeli şur kadansı, ikinci halda isə art2 əmələ gəlir) sanki bu ahıl adamın həm də tanrılar dərgahına açdığı balaca qapılardan ora da boylandığını simvolizə edir. Mifologiyaya əsasən qopuz yeraltı dünyanın hakimi tərəfindən yaradılıb və ilk şaman Dədə Qorqud Yer üzündə simli alətdə Həyat melodiyasını çalan ilk adam olub [14]. Ona görə də qopuz həm də sehrli alət sayılır.

Dədə Qorqudun mövzusu

Məhəbbət mövzusunun timsalında isə biz bəstəkarın məhz intonasiya üzərində apardığı yaradıcı işi daha aydın görürük. I Adajioda əsas qəhrəmanlardan biri Bozqurd olduğundan onun mövzusunun başlanğıc sekunda intonasiyası mövzuda aydın duyulur. Eyni tematik material olsa da sonrakı adajiolarda bu intonasiya art2-ya çevrilərək bu dəfə Oğuzun deyil, sehrli obrazlara aid edilən Altunsaç Xatun və Durna qızın xasiyyətnaməsinə çevrilir. Qeyd etməliyik ki, daha çox Altunsaç Xatun və Durna qıza aid edilə biləcək məhəbbət mövzusunun hümayun üstündə olması onların hansı dünyanın sakini olduğunu dəqiqləşdirir.

Məhəbbət mövzusu

Adajio I (13) Aykağan və Bozqurd	
Adajio II (27) Altunsaç Xatun və Oğuz	
Adajio III (31) Oğuz və Durna qız	

İntonasiya təhlilinin yekunu kimi müşahidələrimizi cədvəl halında ümumləşdirəndə bütün baletin mövzuları daha aydın görünür:

Cədvəl 1

Obrazlar	Rahat tanınan intonasiya özəklərinə malik mövzular
1. Bozqurd	
2. Oğuz	
3. Erlik	
4. Üləng	
5. Tale mövzusu	
6. Məhəbbət mövzusu	
7. Qaragül	
8. Dədə Qorqud	
9. HumayAna	
İntonasiya xasiyyətnaməsi olub amma bitkin mövzuya malik olmayanlar	
10. Qaba ağacı	
11. Ölüm	
12. Qoca xanın ruhu	
13. İşıq şüası	
14. İntiqam	

15. Dua	
16. İlğım	
17. Göl	
18. Yol	
19. Əlacsızlıq	
20. Yalvarış, sədəqə	
21. Şeypur, çağırış	
22. ViranəVətən	
23. İstehza	

İntonasiya xasiyyətnaməsindən məhrum edilmiş obrazlar

Bu qrupa daxil olan obrazlar dramaturji xətdə çox aktiv olub süjeti hərəkətə gətirirsə də intonasiya cəhətdən müstəqil deyillər. Bu qrup daha çox ritmik xüsusiyyətləri ilə fərqləndirilir.

24. Əsgər qızlar	
25. Döyüşçülər	
26. Yeraltı məxluqlar	
27. Balballar	
28. Şamanlar	

29. Qalibiyyət	

Cədvəldən görünür ki, baletin intonasiya mühitində 3 qat var. Əsas personajların mövzuları asan tanınan, melodik cəhətdən bitkin, dramaturji xətdə inkişaf etməklə dəyişən mövzulardır. Süjetə uyğun olaraq mövzu kiçik motivə qədər qısaldıla bilər və bu intonasiya özəyi məhz bu obrazla bağlı olduğundan qarşıdurma məqamları, düyün nöqtələrində səslənməklə obrazla bağlı assosiasiya yaradır. Amma ikinci intonasiya qrupundakı obrazlar parlaq və daha qısadır. Buna görə də onlar dəyişmələrə məruz qalmır. Üçüncü qrup isə intonasiya simasına malik olmasa da parlaq və yaddaqalan ritm-intonasiyaya malikdir. Bu obrazlar dramaturji xətdə vacib hərəkətverici funksiyaya malikdir. Arxaik musiqidə ritm-intonasiyalarının bolluğu barədə Asafyevin maraqlı fərziyyəsi var. Onun fikricə, ibtidai mədəniyyətlərdə, bəzən hətta daha sonrakı dövrlərdə də (Antik dünyada, Şərq mədəniyyətlərində) zərb instrumentallığının üstünlüyü insan səsi ilə bağlı tabu ilə əlaqədar ola bilərdi. Qədim insan vahimə keçirdiyi həyat anlarına (bura təbiət qüvvələri, ali varlıqlar, sehrli qüvvələr də aid edilirdi) intonasiya verib “canlandırmaq” istəmirmiş [4, s.220].

Cəmi bir dəfə bəstəkar baletdə sanki bütün intonasion hərəkəti tam dayandırır. Personajların canlanması nömrəsində yaddaşı əlindən alınmış Oğuz nə qədər çalışırsa xatirələrini canlandıra bilmir. Yalnız qopuz çalandan sonra yaddaşı tədricən qayıtmağa başlayır. Bu zaman bəstəkar xaosu, heçdən var olmaq anını orkestr alətlərinin kökləməsi effekti ilə əldə edir. O, sanki demək istəyir ki, fəzada (yəni orkestrda) nizamlanmamış səs var, amma hələ musiqi fikri doğulmayıb. Yaddaşsız insan intonasiyadan məhrum səs kimidir.

İntonasiya təhlilində materialın çoxluğundan xırdaçılığa varmamaq üçün bəzi ümumiləşdirmələr edərək təsnifat aparmışıq. Baletdə intonasiya inkişafı aşağıdakı üsullarla gerçəkləşir:

1. Paralel kvarta və kvintalar paralel dünyaların rəmzi kimi
2. Enən və yüksələn sekundalar: olum yoxsa ölüm?
3. Daha böyük intervallara qlissando və səs təpəcikləri şəklində qalxma və enmə – göylə yer arasında

Baletin başlanğıcında biz ilk dəfə Oğuzun musiqi obrazı ilə tanış olanda onu müxtəlif intervallara dubl edilmiş şəkildə eşidirik. Sanki bəstəkar bizə mövzunu melodiya şəklində təqdim etməkdən də əvvəl onun ikili xasiyyətnaməsini çatdırmaq istəyirdi. Bu intervallar arasında kvarta və kvinta xüsusi olaraq fərqli mövqedədi.

Balet boyu kvarta-kvinta divizisi diqqəti cəlb etməyə bilməz. İlk baxışdan kvarta intervalına ikiləşmə qarşıdurma effekti kimi nəzərə çarpır.

Üləng və Erlikin çarpışması (№6, №15) zamanı, yallı gedən qızlar təqib (№10) edilərkən , hətta qoca Xanın ölümü səhnəsində (№17) şamanlar ölümü qarşılayarkən, Oğuzun oğullarının qovğası (№35) səhnəsində varislər torpaq davası edərkən səsləndiyindən ilk fikir o olur ki, bəstəkar bu tip inkişaf üsulunu mənfi çalarda tətbiq edir. Amma biz kvarta ikiləşməsini Günəş çarxı fırlanan səhnədə (№8) də , daha sonra bayram səhnəsində kişilərin rəqsində (№21) dinlədikcə bu intervalların emosional təsiri barədə düşünməyə məcbur oluruq. Üləng və Erlik qarşıdurması (№17) bəzən kvinta ikiləşməsi şəklində də verilir. Sanki bu obrazlar insanlar arasında tutuşanda kvartaya, daha yüksəklərdə qarşıdurma zamanı isə kvintaya ikiləşir. Kvintanın hansısa səs məkanında sərhəd olduğunu düşünməyə başlayırsan. Oğuz təklik əzabı içindədirsə (№31) , gözünü göylərdən çəkə bilmirsə yenə də kvinta ikiləşməsini eşidirik. Kvinta əsərdə irreal varlıqların, tanrıların (№43) xasiyyətnaməsinin bir tərəfidir ki, onu nə yaxşı, nə də pis kimi dəyərləndirmək olmur. Kvinta həmçinin yeraltı məxluqların (№33) ritmik xasiyyətnaməsinə əlavədir. Oğuz yaddaşının itirmiş şəkildə səhrada dolaşanda boşluq simvolu kimi səslənən kvintalar yolun ritmini (№34) çox gözəl təsvir edir. Amma bu boşluğa daha bir sekunda da əlavə edilərsə, necə deyərlər “insaniləşərsə” o, qopuz imitasiyası (№38) yaradır. Cavanşir Quliyev: “Mənim üçün kvarta və böyük sekunda intervallarından yaranan musiqi toxuması – həm üfüqü, həm şaquli anlamda – əski türk musiqisinin simvollarından biridir. Melodiyanın paralel kvartalarla səslənməsi, simli alətləri saz kimi çalmaq üsulu, mis nəfəslilərin zurna və karnay sayağı çalınması, müxtəlif məqamiçi

qlissandolar – bunlar hamısı, zənnimcə, qədim türk musiqi simvollarıdır. Musiqinin qəflətən coşub və sonra gözlənilməz yerdə sakitləşməyi də, fikrimcə, qədim türklərin duyğu sisteminin bir parçasıdır. Nəhayət, baletin partiturasında zurna və sazın da mövcudluğu, zənnimcə, bir türk simvolikasıdır, türk xalqlarının musiqisində zərrəciklər şəklində səpələnib və yaşayır, onları bulmaq lazım (sohbət bütün türk xalqlarının musiqisində mövcud olan müştərək musiqi hissəciklərindən gedir). Bu iş kifayət qədər çətin ola bilər. Fəqət, lazım olan araşdırma işi aparılsa – məncə, qədim türk musiqisini yüksək gerçəklik dərəcəsi ilə aşkarlamaq olar. Mən gücüm və vaxtım yetdikcə çalışıram bunu edim. İçimdə qədim terk musiqisinin təxmini “obrazı” var və bu, mənim anlayışıma çox yaxındır” (Qeyd 1).

Əgər Oğuzun leytmotivi (№30) kvarta ikiləşməsi ilə yuxarı istiqamətdə səslənəndə sevgidən razılığı bildirirsə aşağı enən kvartalar yalvarış və sədəqə (Cədvəl 1, obraz №20) obrazı canlandırır. Demək intervalın istiqaməti də əhəmiyyətli rol oynayır. Musiqi yapan insan öz yaratdığı səs dünyasında yaşayır. “Ona görə də “yuxarı-aşağı” qarşıdurması ilkin intonasiya zamanı insanın məkan təsəvvürləri sistemi və bununla bağlı simvolika ilə əlaqədar şəkildə ortaya çıxır. Tarixin ilkin mərhələlərində insanın xarici və daxili həqiqətlərini (insan bədəni, onun imkanları, eləcə də vokal bacarığı) nəzərə almaq şərtilə məkan analogiyaları yaratmaq bacarığını biz ilk insan haqqında miflərdə çox aydın görürük. Burada insan bədəni, (yəni mikrokosm) makrokosmun bədən üzvləri şəklinə tərcüməsi kimi çıxış edir. Ona görə də səs yüksəkliyi və tembr təzadlarının şaquli xətti müxtəlif regionlarda mövcud olan miflər üçün eyni qaydada həm də Kainatın şaquli kəsiyinə müvafiq olaraq həmçinin dəyərlər şkalası kimi də çıxış edir” [13]. “Çox hallarda məkanın məhz şaquli kəsiyi obyektlərin iyerarxik strukturunu aşkar edir. Burada mərhumlar, əcdadların ruhları, bəd ilahlar, iblis, əcinnələr, xtonik heyvanlar (bədheybətlər) aşağıda, insan və heyvanlar ortada, quşlar, mələklər, ali mifoloji varlıqlar, tanrılar yuxarıda yerləşdirilir” [12, s.257]. Bu mənada yuxarı-aşağı, işıq-zülmət, həyat-ölüm, kişi-qadın dilemması arxaik təsəvvürün reallığıdır. (Heraklitin “dünya ritmi” nəzəriyyəsinə görə yüksələn və enən istiqamətlər müvafiq olaraq “ano” və “kato” adlanır. Bu terminlər antik nəzəriyyədəki “arsis” və “tezis” terminlərinə müvafiqdir).

Enməsi, yaxud yüksəlməsinə nəzərən sekundaların da çox fərqli emosional təsir bağışladığının şahidi oluruq. Döyüş səhnəsində (№3) yüksələn sekundalar tersiyalarla növbələşməsində təntənəlidirsə kulminasiya anında təkrarlanan, enən k2-lar adamı vahiməyə gətirir. Balet boyu aşağı enən sekundalar əksər hallarda ölüm və qorxu hissi ilə əlaqədar yaranır. Buna misal Qoca Xanın ölümü (№17) səhnəsini (Cədvəl 1, obraz № 11), intiqam intonasiyasını (Cədvəl 1, obraz № 14), şamanların qıca Xan heykəli yapması (№20) səhnəsini göstərə bilərik.

Xalqın istehzasını yaşayan Oğuz (№38) yenə də sekundaların, amma bu dəfə art2-ın ağırlığını duyur. Yəni intiqam da, istehza da, mərhumun bütləşməsi də ölüm qədər vahiməli musiqi obrazlarıdır. Amma yallı səhnəsindəki (№9, №21) enən sekundalar oxşar effekt yaratmır. Əgər qəhrəman dua edirsə (Oğuzun duası (№39) , anası ilə bağlı incə hisslər keçirirsə (Oğuz və anası (№16) duyğuları yenə də sekunda vasitəsilə əks edilir və bu duyğular çox təsirlidir. Bəstəkar sekundaları klaster salxımlarında qruplaşdırdıqda sehrli obrazlardan (Yaşıl ağac (Cədvəl 1, obraz № 10), uçub gələn durna qızlardan (№30) tutmuş vahiməli həyəcan anlarına (Gecə ovçuları (№30), yeraltı dünyanın dəhşətlərinə (№33) qədər bu effekt böyük emosiya spektrini əks etdirməyə qadırdır. Enən və yüksələn sekundaları tutuşdurmaq üçün viranə Vətən (Cədvəl 1, obraz № 22) və Günəşin çıxması səhnəsinin (№40) intonasiya özəklərinə diqqət vermək kifayət edər. Oğuzun mövzusu baletdə tədricən yaranaraq yalnız I pərdənin sonana yaxın formalaşdıqdan sonra əsərin sonuna doğru sanki doğranaraq kiçik motivlər şəklində gah bu, gah da digər duyğunu əks etdirməyə cəlb edilmişdi. Sanki Erlikin yeraltı dünyasını gəzib gəldikdən sonra onun mövzusundan yalnız sekunda intonasiyası salamat qalır və bu intonasiya bir insanın çəkdiyi ah kimidir. Burada artıq septima sıçrayışı deyil, məhz sekunda intonasiyası həlledicidir və bu sekunda öz həllini tapmır. Sanki qalan intonasiya motivlərindən məhrum olmaqla Oğuz yerə bağlanaraq bir tək sekundanın öhdəsində “adam” olur.

Melodiyanın böyük intervallara yüksəlib və enməsi – göylə yer arasında qərarlaşmış insanın səslənən dünyasının dəqiq sərhədləridir. Baletdə intonasiya bağlarının yuxarı istiqamətdə yönəlməsi Xanın ruhu yer üzünü tərk etdikdə (№19) , Oğuz heykəli sındırıb (№23) qurd oğlu olduğunu bəyan etdikdə, Oğuzun ordusu (№26, №39) yürüşə çıxdıqda, hətta Altunsaç Xatun Oğuza təslim

olduqda (№27) tamamilə təbii səslənir. Oğuzun dua etmə motivinə (Cədvəl 1, obraz № 15) visual bir baxış artıq bütün duaların dəqiq ünvanı çox aydın göstərir və kimsədə sual yaranmır ki, “görəsən titrək sekunda fonunda Oğuz yuxarıya yönələn oktava sıçrayışları ilə nə demək istəyirdi?”. Həmin məntiqlə işıq şüasının (Cədvəl 1, obraz № 13) hansı intonasiyalardan ibarət olub hansı istiqamətdə yönələcəyini partituraya baxmadan da bilmək olar. İnsan özünü tanıyan gündən özündən ali qüvvələri göydə yerləşdirib.

Bozqurdun monoloqunda (№8) Bozqurdun diyirlənib yerə enməsini Bozqurd və şamanlar səhnəsində isə (№12) etiraz məhz qlissando vasitəsilə təsvir edilib. Erkən melodic intonasiya növlərindən biri olan enən qlissandolarda (E.Alekseyev onları “xırdalanmış səs seli” adlandırır) istiqamətdən savayı həmçinin nəfəs alıb-vermə ilə bağlı zaman faktoru da nəzərə alınmalıdır. Yəni bu tip sürüşən qlissandolar qeyri-müəyyən zaman çərçivəsində deyil, məhz insanın nəfəs alıb buraxdığı müddətdə sürməlidir [2]. Səhra ilğımı səhnəsində (№29) qəhrəmana tənhalıq üz verəndə art4-ya yüksələn qlissandolar tənhalığın ünvanını çox dəqiq bildirir. Art4-nın iki istiqamətdə həlli olduğu kimi qəhrəmanın da hələ ki, çıxış yolu var. O, yerdə övladlarının içində həyatının ardını da yaşaya bilər, ya da tanrıların yanına ucala bilər. Baletin sonuna doğru qaçılmaz görünən əlacsızlığı (№34) k2 diapazonunda qlissandovari təsvir edən bəstəkar demək istəyir ki, b7 intervalına sıçrayışı ilə xarakterizə edilən qəhrəmanın artıq gedəcək yeri yoxdur və ona yarımton diapazonunda çərək tonlarla “zarımaq” qalır.

Balet boyu izlədiyimiz intonasiya dramaturgiyasının ən yüksək nöqtəsi olaraq sonuncu səhnə bütün deyilənlərə bir daha sübut kimi səslənir. Final səhnədə “Oğuuuuz“ deyə çağıran xor (№44) sekundadan başlayan intonasiya özəyini böyüdərək tədricən genişlənir. Əvvəl k2 qlissand ilə sürüşüb primad qərarlaşır. Sonra tersiya k2-ya, daha sonra kvinta kvartaya və nəhayət oktava sıçrayışı ilkin b7 intervalına gətirir. Demək əsərin qəhrəmanı cəhd edərək (k2), həyatı dadaraq (b3), tanrılarla çarpışıb gedər-gəlməzi görərək (x5) sonunda dərketmə yoluna qədəm qoyub (k7) əbədiyyətə qovuşur.

Apardığımız intonasion təhlilin yekununda ortaya çıxan həqiqətlər heyrətamiz dərəcədə sadədir: İstər müasir dövr bəstəkarı, istər qədim insan musiqi yaradırsa öz səslənən dünyasının kvarta intervalı çərçivəsinə yerləşdirir. O, sanki hansısa duyğu orqanı ilə hiss edir ki, xalis kvinta intervalı sərhəddir və ondan yuxarı onun can atdığı, amma həm də qorxduğu bir dünyadır. Arxaik musiqinin çox vaxt kvarta intervalı diapazonuna yerləşən sadə melodikası, aşıq musiqisinin kvarta-kvinta kökü, qədim simli alətlərin əksəriyyətinin kvarta-kvinta köklənməsi bu fikri təsdiqləyir. Sanki insan öz səslənən dünyasının kiçik dörd pilləli parçalara bölürdü ki, oberton sırasında simin ilk bölümündən əmələ gələn ilkin, ibtidai mühitdə baş çıxarda bilsin. Bölünməz və uzanan səs Absolyutun simvoludur ki, hətta dəyişməz olduqda da min emosional rəngi ola bilir. Təkzibedilməz faktdır ki, cəmiyyətdə dinə maraq dirçələndə səsin sonor effektlərinə, meditativ musiqiyə maraq da artır. Səsin sekunda yuxarısında olum, sekunda aşağısında ölümü yerləşdirən arxaik musiqi təfəkkürü sanki bilir ki, sekunda oberton sırasında bölünmələrin ən axırıncısı, fiziki dünyaya ən yaxını və ola bilər ki, səslənmək üçün ən rahatıdır. Yüksələn sekundalar uyuyan körpələrin yuxusunu qorumalı olan laylalarda, enən sekundalar insan kədərini əks etdirən ağılarda çox inandırıcıdır. İnsanın olum-ölüm dilemması (sekunda) və başqa dünyaların sərhəddi (kvarta-kvinta) arasındakı ilk baxışdan çox qısa səs dünyasında (tersiya həcmində) bütün emosiyaları, yaşamı, sevgisi, itkiləri, öz-özüylə razılığı, harmoniyası (konsonanslıq), majoru da, minoru da çox rahat yerləşirmiş. Bəlkə ona görə hər azərbaycanlı özünəməxsus segah kadansını

sevərəkdən zümzümə edərək onu nə majora, nə də minora aid edib onun sevgi, yoxsa kədər simvolu olduğunu dəqiq deyə bilmir. Enən, yüksələn, böyüklü-kiçikli tersiyalar real insan yaşamının musiqi simvoludur. Əlbəttə, musiqidə kvintadan böyük məsafələr də mövcuddur, amma onların hamısı ya bir etiraz, ya da bir uçuş (septima), ya göylərə müraciət, ya da bir ilahi harmoniyadır (seksta). Çünki hər bir seksta hardasa artıq səslənmiş tersiyanın dönməsidir. Bununla belə hər kəs bilməlidir ki, “Simin titrəyişindən alınan intervallar nə qədər təsirli olsalar da musiqinin özü deyil. Musiqi içimizdə baş verən mübarizə qüvvəsidir. Tonlar sadəcə ətraf mühitdə əmələ gəlib duyğularımıza təsir edir. ...Melos tonların qarşılaşdırılması deyil, onların danılmaz əlaqəsidir ki, ayrı-ayrı tonların bu əlaqəni qırıb ortaya çıxmasına səbəb olur. ...Melodiya bir enerji selidir ki, daim formalaşmağa can atır. ...Hər hansı melodik xətt öz daxilindəki enerjini qırıb daha böyük əraziləri zəbt etməyə qadirdir” [8, s.39-45].

Bütün bu sadaladıqlarımız, içi musiqi dünyası qarışıq hər şeyin bir ilahi nizamda olduğu fikrinə gətirib çıxarır. İnsan yaradıcılığı – bəstəkar musiqisi də ola bilər, əsrlərcə aşılanaraq günümüzə çatan yiyəsi-sahibi bilinməyən xalq havası da – Yer üzündə mövcud enerji qanunları çərçivəsində cərəyan edir. “Musiqinin hərəkətindən yaranan enerji növü elə səslərin növbələşməsi şəklində ortaya çıxan intonasion enerjinin özüdür” [3]. İnsan əgər sevirsə və müvafiq

çakralarını (enerji çarxlarını) hərəkətə gətirirsə yaratdığı musiqidə kvarta sıçrayışı da eşidilməlidi, həyatın dadını çıxarırsa, ölümü tanıyırsa sekundadan can qurtara bilməyəcək. Minilliklər boyu dəyişməz qalan bu sistemə görə septimaya sıçrayan adam demək dərk etməyə can atır.

İntonasiya özəklərinə həmçinin fikir düyünləri, emosiya qatları kimi yanaşaraq təhlil etdikdə musiqi adama daha maraqlı gəlir. Bəstəkar musiqi yaradarkən əslində həyati emosiyaların hərəkəti kimi görünən, geri qaytarılmayan zamanla işləyir. Zaman ona ekspressiv şüur, iradə impulsları, duyğusal toqquşmaların enerjisi şəklində verilir. Bu zaman abstrakt, ölçülə bilinməyən məfhum deyil, insan şüurunun zirzəmisində gizlənən şüuraltı prosesləri maddiləşdirən və həyat ritmi ilə döyünən substansiyadır ki, musiqi hadisələri üçün meydan olmalıdır. İntonasiya bəstəkar üçün artıq tərcümə edilmiş hazır fikir düyünçələridir ki, onların bircə reallaşdırılıb zaman daxilində quraşdırılması işi qalır. Tədqiqatçı öz işində artıq mövcud olan balet partiturasında məhz bu özəkləri araşdırıb quraşdırılmış modeli görə bilsə bəstəkar fikrinə ən yaxın mövqedə dayanmış olur. Ona görə də XX əsr rus-sovet musiqişünaslarının tətbiq etdiyi *vahid təhlil üsulu* (Метод целостного анализа) hələ də aktualdır və bu istiqamətdə araşdırmalar davam edir [6; 7]. “Ən vacib məsələ psixologiya, linqvistika, semiotika kimi müasir yanaşmalarla təchiz edərək bu təhlili obrazlılıqdan məhrum etməməkdir” [6]. Əgər Asafyev B.V. öz fundamental tədqiqatında [4] “şüurlu şəkildə səsləndirilmiş keyfiyyət”, “tərcüməyə qəti ehtiyacı olmayan musiqinin sözü” kimi xarakterizə etdiyi intonasiyanın doğuluşunu ***i:m:t*** formulu üzrə (burada *i – ininium* (başlanğıc), *m – movere* (hərəkət), *t – terminus* (son, sərhəd) müəyyən edirdisə Q.R. Konson təklif etdiyi *bitkin təhlil üsulunda* yaradıcı prosesi 5 mərhələyə (intonasiya, obraz, konsepsiya, üslub, metaüslub/dövr) ayırır. Misaldan göründüyü kimi bu yolla, yəni intonasiyadan tutub bəstəkarın və dövrün üslubuna qədər tədqiq etməklə araşdırmaların miqyasını genişləndirmək mümkündür. Əlbəttə, dövrün intonasiya lüğətinin bir parçası olan bəstəkarın şəxsi intonasiya lüğəti milli musiqi lüğətindən kənarda mövcud ola bilməz. Ona görə də dövrün intonasiya lüğətini tərtib etmək kimi qlobal iddiası olan tədqiqatçılar lokal janrlar üzrə, məsələn muğamın, aşıq musiqisinin, xalq yaradıcılığının ayrı-ayrılıqda tərtib edilmiş intonasiya lüğətlərinə və bu istiqamətdə aparılmış tədqiqatlara arxalanaraq müqayisəvi təhlil aparmalı olur.

Qeyd:

1. Məqalədə istinadsız rast gələn sitatlar müəllifin bəstəkar Cavanşir Quliyevlə fərdi söhbətləri və elektron yazışmadan götürülüb. Bakı-Kipr, 2018.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyeva X.N. Köynəyi yaşıl oğlan. B.: Sabah, 1997, 48 s.

Rus dilində:

2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., «Советский композитор», 1986, 240 с. URL: http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html
3. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история №6, 2012 с.61-85 URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf
4. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: Книга вторая. Интонация / Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. V. М.: Академия наук СССР, 1957. с.163-276.
5. Дадашева Р.Б. Мифологический код имен эпических персонажей в азербайджанских дастанах // Вестник Житомирского державного университета имени Ивана Франка, 2016, Выпуск 1 (83) с.46-50 URL:http://eprints.zu.edu.ua/21720/1/11.pdf
6. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы) // «Harmony» электронный журнал Выпуск №10/2011 URL:http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?s=1&txtid=468
7. Консон, Г.Р. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. 2010. № 2. с.140-150.
8. Курт Э. Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З.В. Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
9. Ланцов М.Н. Музыкальный фольклор: Методическое пособие. Германия: LAP, 2012, 88 с. URL: http://muz-folklore.live-service.ru/#2
10. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.,1993. 262 с.
11. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия URL:http://endic.ru/enc_music/Intonacija-2964.html
12. Топоров В.Н. Пространство и текст. / Текст: семантика и структура. М., 1983. URL:http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html с. 227-284
13. Чередниченко Т.В. Генезис интонации: новый подход (рец. на кн. Э.Е.Алексеева "Раннефольклорное интонирование")// Сов. музыка, 3/1987, с.96-99 URL: http://eduard.alekseyev.org/author7.html

Saytoqrafiya

14. Джансеитова С.С., Балтина Ш.Е. Древние струны тюркских степей URL:https://elibrary.ru/item.asp?id=21367795
15. Toby Johnson's site. Allah Hu URL:http://www.tobyjohnson.com/sufidancing.html
16. Vikipediya açıq ensiklopediyası. Oğuznamə Süita URL:https://az.wikipedia.org/wiki/O%C4%9Fuznam%C9%99_(balet)
17. Язык будущего. Суфийская терминология Муршида Ф. А. Эль-Сеносси URL:http://www.almirajsuficentre.org.au/qamus/app/single/523

Гюльнара МАНАФОВА
Диссертант в АМК,
Научный сотрудник лаборатории
«Исследование национальной музыки»

ИНТОНАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА «ОГУЗНАМЕ» ДЖАВАНШИРА КУЛИЕВА

Резюме: *Автор статьи, проводя интонационный анализ балета «Огузнаме» Джаваншира Кулиева пытается раскрыть общую интонационно-драматургическую картину всего произведения. Балет обладает сложной лейтмотивной системой, где наряду с основными*

персонажами и группы, объединённые обшей характеристикой (например: добрые духи, подземные существа) имеют самостоятельную интонационную, легко узнаваемую и развернутую тематическую характеристику. Интонационное развитие основных и побочных тем происходит не только вокруг основного сюжета произведения, но также отчётливо выступают как интонационные ядра, развитие которых образуют параллельные линии. Автор статьи задается целью создание интонационного словаря композитора методом интонационного анализа. Тем самым, пытается проследить подобные интонационные связи с музыкальным течением, к которому относится композитор, сравнить их с национальным и современным интонационным языком.

***Ключевые слова**: Джаваншир Кулиев, балет «Огузнаме», интонация, лейтмотивная система, интонационный словарь*

Gulnara MANAFOVA
ANC's candidate for a degree
Scientist in “Laboratory of national music research”

INTONATIONAL DRAMATURGY OF THE BALLET "OGHUZ-NAMEH" BY JAVANSHIR GULIYEV

***Summary:** Author of the article, made intonational analysis of ballet “Oghuz-nameh” by JavanshirGuliyev tried to discover a common intonation-dramaturgic picture of all work. Ballet consist of complicated keynote system, where main characters and groups integrated with general characteristic (example: good spirits, underground beasts) have independent intonation, easily recognizable and detailed thematic characteristic. All this common and subsidiary set of topics flowing not only around the main topic of the work, but also by lines based on intonation. Main aim of the this article is compile intonation dictionary of author by following intonational dramaturgy, if possible to make big step towards creating the same dictionary for national music and for trends of current music flow.*

***Key words**: Javanshir Guliyev, ballet “Oghuz-nameh”, intonation, keynote system, intonational dictionary*

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