

Fuad NƏZƏROV

AMK-nın magistrantı

Email: fuadnazarov842@gmail.com

Ülkər ƏLİYEVƏ

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Email: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.67-84

TÜRK MUSIQİSİNİN QƏRBİ AVROPA SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNƏ TƏSİRİ (XVII-XIX ƏSRLƏR)

Xülasə: Məqalədə Türk üslubunun XVII-XIX əsrlərdə Qərbi Avropanın opera mədəniyyətinə və saray mühitinə təsirindən bəhs olunur. Ümumiyyətlə Türk üslubu, eləcə də Türk üslubunun V.A.Mosartın və bir sıra Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığına olan təsiri danılmazdır. Məqalədə məhz bu yöndə təhlillər aparılmış və ümumi nəticələr əldə edilmişdir. Məlum olur ki, Avropada XVII-XVIII əsrlərin bəstəkarları üçün “türk musiqisi” dedikdə “şərqi-oriyental” (yəni onun ekzotik dəyərli) və “hərbi musiqi” kimi başa düşülür

Açar sözlər: Qərbi Avropa, Barokko dövrü, “türkeri”, “Rondo à la turca”, pedal, türk musiqisi, V.A.Mosart, hərəmxana

Qərbi Avropa bəstəkarlarının XVII-XVIII əsrlərdəki opera yaradıcılığında istifadə olunan *turquerie* anlayışını tamamilə “türk musiqisi” adlandırmaq olmaz. Həmin dövrün bəstəkarları və musiqi nəzəriyyəçiləri müəyyən ölkə və ya regionun musiqi üslubunu mənimsəmək üçün etno-musiqişünaslıqla maraqlanmırdılar [10, s. 483]. Buna görə də “*alla turca*” üslubu adətən yalnız melodik, metr-ritmik elementləri və orkestrin zərb alətlərlə zənginləşdirilməsi ilə təmsil olunurdu – adətən böyük baraban, üçbucaq, sinclər (bu alətlər osmanlı-türk hərbi musiqisində istifadə edilirdi). Həmçinin, osmanlı yeniçəri musiqisində zurnanın kəskin səslərinin iti tonu ilə xatırladan fleyta-pikkolo tez-tez istifadə olunurdu.

Operaların əksəriyyəti Osmanlı İmperatorluğunun görkəmli sultanlarından biri olan Sultan Mehmet Fatehin (1432-1481) həyatı ilə bağlı süjetlər üzərində qurulurdu. 1453-cü ildə Konstantinopolun fəthi Barokko dövrünün ən görkəmli Almaniya opera bəstəkarlarından biri, 100-dən çox opera müəllifi Reynhard Keyzerin (İ.A.Şaybe onu İ.Kunau, F.G.Hendel, G.F.Telemanna bərabər hesab edirdi) 1696-cı ildə yaratdığı “Mahumeth II” (üç hissədən ibarət faciə) adlı Ba-

rokko operasının əsasını təşkil etmişdir. Bundan əlavə, 1820-ci ildə Coakkino Rossini Çezare della Vallenin librettosu əsasında “Maometto II” operasını bəstələmişdi. Hadisələr 1470-ci ildə Osmanlı imperiyasının Sultan II Mehmetin rəhbərliyi altında Neqroponte mühasirəsi zamanı baş verir (Operanın süjeti türklərlə venesiyalılar arasındakı müharibə dövründə cərəyan edir. Opera Neapoldakı San-Karlo teatrının sifarişi ilə yazılmışdır. Bu opera Rossininin Neapol operaları arasında ən iddialı və ən yaxşısı hesab olunur).

Teymurləng (Avropada “tatarların imperatoru” kimi təsvir edilən) və Bəyazid I arasındakı münaqişə ilə bağlı (1402-ci ildə fəlakətli döyüşdə Bəyazidin əsir düşməsi və daha sonra həbsdə intihar etməsi hekayəsi) süjetlərə əsaslanan operalar da Avropa tamaşaçıları arasında müvəffəqiyyət qazanmışdı. Bu mövzuda ən tanınmış opera F.G.Hendelin 1724-cü ildə bəstələdiyi, Barokko dövrünün şah əsəri hesab edilən “Tamerlan”dır. Əsər Qərbi Avropa bəstəkarlarının opera yaradıcılığında yenilik gətirmiş xarakterdə idi: ilk dəfə olaraq baş rol (Bəyazidin partiyası) kastrat deyil, tenora etibar edilmişdir [6].

N.F.Haym tərəfindən yazılmış italyan librettosu A.Piovenenin “Tamerlan” əsəri və J.Pradonun “Tamerlan və ya Bəyazidin Ölümü” (1675) pyesinə əsaslanmışdır. J.Pradonun əsəri üçün öz növbəsində J.Rasinin “Bəyazid” (1672) adlı şeiri faciə nümunəsi olmuşdur [19]. Dözümlü və ehtiras haqqında olan bu hekayələr avropalıların xoşuna gəlmiş və tamaşaçılar arasında geniş yayılmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, A.Piovenenin librettosu əsasında bu süjetə dair təxminən 40 opera yazılmışdır. Bunların arasında F.Qasparinin 1711-ci ildə Venesiyada “San-Kassiano” teatrında premyerası keçirilmiş operasını qeyd etmək olar. Daha sonra bu süjetə F.Çelleri (1721), L.Leo (1722), N.A.Porpora (1730), C.Porta (1730), A.Vivaldi (1735), C.B.Kazali (1740), A.Bernaskoni (1740), C.Skolari (1763), C.Skarlatti (1765), Y.Mıslıveçək (1772 r.), C. De Luka (1810 r.) və başqaları tərəfindən operalar yazılmışdır. A.Piovenenin librettosuna yazılan bu operalar “Il Bajazette” (“Bəyazid”), “Il Tamerlano” (“Tamerlan”) və ya “Il gran Tamerlano” (“Böyük Tamerlan”) adları altında səhnələşdirilmişdir. Bu mövzuya əsaslanan ilk tamaşaların coğrafiyası da genişdir – İtaliyadan (Neapol, Venesiya, Florensiya, Verona, Treviso, Milan, Turin, Roma, Bolonya, Parma və s.) Vyana, London, Kopenhagen, Hamburg, Lübek, Lubliana və digər şəhərlərə qədər uzanır. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, bu süjeti (J. Pradonun dramına əsasən) dövrün başqa tanınmış libretto müəllifi Antonio Salsi də istifadə etmiş və “*Il gran Tamerlano*” (“Böyük Tamerlan”) adlı opera 1706-cı ildə Mediçi villasının səhnəsində ilk dəfə təqdim olunmuşdur.

Fransada isə fransız bəstəkarları F.Frankör və F.Rebel tərəfindən yazılmış və ilk dəfə 27 oktyabr 1735-ci ildə Kral Musiqi Akademiyasında (Paris Operasında) təqdim olunmuş “*Skanderbeg*” adlı opera böyük uğur qazanmışdır. Opera “*Tragédie en musique*” janrında yazılıb, libretto müəllifləri A.G.de La Mott və J.-L.-İ. de La Serdir. Opera Albaniyanın milli qəhrəmanı İskəndər bəyin XV əsrdə

Osmanlı İmperatorluğuna qarşı apardığı mübarizədən bəhs edir. Bu operanın səhnələşdirilməsi türk operalarından vizual olaraq ən mürəkkəblərindən biri olduğundan, məscidlər və saray-hərəmxanalar üçün müfəssəl səhnə dizaynları ilə məşhurlaşmışdır. (Qeyd etmək lazımdır ki, “*Skanderbeg*” operasını A.Vivaldi Antonio Salvinin librettosunda da yazmışdır).

“Türkeçi” (yaxud “türkeri”) üslubunu istifadə edən operalar adi Avropa dillərində yazılırdı, lakin türk mədəniyyətini və adət-ənənələrini təqlid etməyə çalışırdılar. Onlar adi insan üçün əlçatmaz olan fantaziya, təmtəraq, cəlal və macəra dünyasını təqdim edirdilər. Tamaşaçılar təqdim olunan türk və osmanlı qurumlarından valeh olurdular. Hekayələr və məzmun altındakı mesajlar, eləcə də ekzotik geyimlər və mürəkkəb səhnələşdirmələr insanlara xoş gəlirdi. Avropalılar türklərin həyatını nümayiş etdirən operalarda gerçəklik axtarırdılar. Tamaşalar zamanı qadınlar tez-tez son dəb üzrə geyinirdilər, burada yerli rəngarənglik xarici ölkə geyimləri və ya müxtəlif bəzəklərlə təmsil olunurdu. Kişilər isə daha çox orijinal türk geyimləri, o cümlədən türban, kəmə, uzun qaftan və bahalı parça ilə bəzədilmiş paltarlar geyinirdilər, çünki orijinal türk qadın geyimləri adətən sadə və sıxıntılı olurdu [18].

Türk üslubunun təsiri hiss olunan opera islahatçısı K.V Qlyukun “İfigeniya Tavriddə” operasıdır. Birinci fəslin sonunda o, “*Il nous Fallait du sang pour expier nos Crimes*” (“Cinayətlərimizi bağışlamaq üçün bizə qan lazım idi”) adlı xor (Nümunə №3) və ardınca gələn skiflərin “türk” üslubunda olan rəqsini təqdim edir. Skif səhnəsinin qaranlıq və “vəhşi” koloritini fasiləli marş ritmi və pikolo fleyta və zərb alətlərinin iştirakı ilə güclü orkestrləşdirmə ilə çatdırılır (opera partiturasında litavralar, davul, dəf, sinclər və üçbucaq alətləri qeyd olunub).

Bu dövrün bütün oriyental operaları arasında xüsusi olaraq K.V. Qlyukun komik operası və onun ən yaxşı əsəri sayılan, XVIII əsrdə bu janrdakı ən populyar əsər olmuş “Gözlənilməz görüş, ya Məkkə Ziyarətçiləri” (“*La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque*”) operası qeyd edilməlidir. Süjet qeyd edildiyi kimi “*Dramma giocoso per musica*” (Musiqi üçün məzəli dram) janrına uyğun və iki aşiqin macəralarından bəhs edir: fars şahzadəsi Raziyyəyə Bəsrə şahzadəsi Əliyə aşiqdir. Şahzadə Əli Bəsrədən qardaşından qaçmağa məcbur olur. O, Fars hökmdarının yanına sığır və sonuncunun qızı Raziyyəyə aşiq olur. Lakin Raziyanın atası onu Mogola ərə vermək istədiyindən, onlar birlikdə ölkədən qaçırlar. Dəniz quldurlarının hücumu zamanı ayrılırlar. Əliyə qaçmaq nəsim olur, amma Raziyyə Qahirə Sultanının hərəmxanasına düşür. Sultan, Raziyanın və Əlinin sevgisi barədə məlumat alaraq onlara möhtəşəm bir toy mərasimi vəd edir. Bu zaman gözətçilər Kələndəri gətirir. Əli və Raziyyə onun adından rəhm etməsini yalvarırlar və Sultan ölüm hökmünü sürgünlə əvəz edir. Kələndər islah olacağına söz verir.

Bu opera ilk dəfə 1766-cı ildə Brüsseldə fransızca səsləndirilmişdir. Sonra alman dilinə tərcümə edilərək “*Die unvermuttete Zusammenkunft oder Die*

Pilgrimme von Mecca” adı ilə 1771-ci ildə Frankfurtda, 1776-cı ildə Vyanada və daha sonra Avropanın bir çox şəhərlərində səhnələşdirilmişdir.

Həmin operanın süjeti Karl Fribert tərəfindən tərcümə və uyğunlaşdırılmasından sonra, Y.Haydn bu librettoya 1795-ci ildə knyaz N.Esterhazinin sarayında 1380 qonaqla təqdim edilmiş “Gözlənilməz görüş” (*L'incontro improvviso*) adlı operasını yaratmışdır.

Ekzotika kimi qəbul olunan “Türk” musiqi üslubu üçün təkrarlanan tersiyalarla nizamsız melodiylar, forşlaq və xromatizmlər, statik bas partiyaları və zərb alətləri tipikdir. Operanın orkestrində həmçinin türk zərb alətləri (zinclər, üçbucaq və davul), uvertürada (“türk” rəngarəngliyi əsas mövzuda, major-minor modulyasiyalı keçidlərində təqdim edilir), türk marşında və finalda (orkestr *“Intermezzo”*sunda yeniçəri zərb alətləri ilə *“alla turca”* janrında) istifadə edilir. Bir çox tədqiqatçılar, Y.Haydnın operasının süjeti və orkestrləşdirilməsində V.A.Mosartın “saray” operaları ilə oxşarlığını qeyd edirlər [7].

Bilavasitə türk personajının Avropa şəraitində təsvirini verən əsər (xəyali türk şahzadəsi Səlim) premyerası 1814-cü ildə Milan şəhərində keçirilmiş C.Rossininin *“Il turco in Italia”* (“İtaliyada türk”) adlı komik operasıdır (*opera-buffa*). Katerino Mazzolonun librettosu geyim dəyişmələri və bütün qəhrəmanlar üçün uğurlu sonluqla nəticələnən tipik bir “vəziyyətlər komediyası”dır. Operanın süjeti fransız bəstəkarı Franz Seidelmannın 1788-ci ildə Drezden şəhərində səhnəyə qoyulmuş *“Il turco in Italia”* (“İtaliyada türk”) adlı operasından götürülmüşdür.

Qeyd etmək lazımdır ki, K.Mazzolonun librettosu, 1794-cü ildə A. Salyeri və V.A.Mosartın tələbəsi olan Franz Züsmayer tərəfindən “Türk İtaliyada” (və ya “Türk Neapolda”) adı ilə istifadə edilmişdir. O, ustadı V.A.Mosart kimi, türk mövzusunda valeh olmuşdur. “İtaliyada türk” operasından başqa, F.Züsmayer 1799-cu ildə “Süleyman II, ya Üç Sultan xatun” (*“Soliman der Zweyte, oder Die drey Sultanninen”*) adlı başqa bir opera da yaratmışdır. Bu operanın mövzusunun bir hissəsini – *“Tändeln und Scherzen”* adlı mövzunu sonradan L. van Bethoven öz varyasiyalarında istifadə etmişdir.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, türk üslubuna olan maraq tədricən ümumən oriyental üsluba olan marağa çevrilmişdir. F. Züsmayerin yaradıcılığına gəldikdə, “Süleyman II” operasından bir il sonra, 1800-cü ildə, şərq mövzusunda “Gülনারə, yaxud Fars qulu” (*“Gülnare oder Die persische Sklavin”*) adlı operasını qeyd etmək olar. Bu opera, ehtimal ki, onun ilk müəllimi Antonio Salyerinin “Palmira, fars kraliçası” (*“Palmira, regina di Persia”*) adlı operasından təsirlənərək yazılmışdır. Bu operanın ədəbi əsası fransız dramaturqu Volterin “Babil şahzadəsi” adlı əsəri olmasına baxmayaraq, Salyerinin operasında əsərin mövzusu fars dövlətinə köçür, burada bir sıra ekzotik (o dövrdə Qərbi Avropa üçün) şərq obrazlarından – fars şahı və onun qızı, hind şahzadəsi, skif knyazı və Misir şahzadəsi obrazları yer alır.

Volfqanq Amadey Mosartın musiqili-səhnə əsərlərində türk mövzusunun təəcəssümü

V.A.Mosart bütün yaradıcılığı boyunca bir neçə dəfə birbaşa və ya dolayısı türk mövzusuna, xüsusilə oriyentalizmə müraciət etmişdir. Türk mövzusuna müraciət etdiyi ilk operalardan biri “Zaide”, ilkin olaraq “Hərəmxana” (“*Das Serail*”) adlandırdığı opera olmuşdur. Opera üzərində iş 1779-cu ildə başlanmış və 1778-ci ildə İosif II tərəfindən alman operasının ifası üçün opera truppasının yaradılmasına təkan vermişdir. Bununla da operanın janrı – zinqşpil (danışiq dia-loqları ehtiva edən) müəyyən edilmişdir. V.A.Mosart tezliklə “İdomeney” opera-sının yaradılmasına yönəldiyindən, opera tamamlanmamış qalmışdır. Yalnız bi-rinci və ikinci pərdələrdən bəzi ariyalar və ansambllar (birinci pərdədə beş nömrə, ikinci pərdədə isə altı nömrə) bəstələnmişdir. Ən çox məşhurlaşmış ariya Zaidenin soprano “*Ruhsanft, mein holdes Leben*” (“Əlvida, mənim xoşbəxt həyatım”) ariyasıdır.

“Zaide” operası İohan Andres Şakthnerin alman dilində yazdığı libretto əsasında yaradılmış və Volterin “*Zaïre*” adlı əsəri ilə oxşar bir mövzudadır. Ope-ranın mövzusu Zaidenin, Qomats adlı qulu sevərək, Sultan Süleymanın qısqanc-lığına, qəzəbli və hirsli olmasına səbəb olması ilə başlayır, çünki Sultan da Zaidedən heyran qaldığı müəyyən olur. Əsirliyə düşməsindən sonra Zaide, Sul-tanla yaxşı bir həyat əvəzinə, Qomatsla azad həyat seçir. Allazim Sultana Gomat-zı qul deyil, insan olaraq görməsini təklif edir. Sonuncu qalan kvartet, Zaide və Qomatsın cəzaya və ya edama məruz qalması ilə bitir. Mosartın əlyazması burada qırılır.

V.A.Mosartın erkən operalarını tədqiq edən alim Karolin Canturko, türk mövzusunda ilk operasını yazmağa kömək edən aşağıdakı əsərləri qeyd edir:

1. “Zaïre” – Volterin pyesi, İohan Mixael Haydnın (Y.Haydnın kiçik qarda-şı) musiqisi ilə, 1777-ci ildə Zalsburqda təqdim edilmişdir. Leopold Mosart bu tamaşa barədə oğluna bir neçə məktubunda bildirmişdir.

2. Avstriyalı bəstəkar İozef Fribertin “*Das Serail oder Die unvermuthete Zusammenkunft in der Slavery zwischen Vater, Tochter und Sohn*” (“Hərəmxana, ya da Atanın, Qızın və Oğulun əsarətdəki gözlənilməz görüşü”) adlı zinqşpi-linin Franz Yosef Sebastiani tərəfindən yazılan mətninə uyğun olaraq, 1777-ci ildə Velsdə (Zalsburqdan şərqdə) təqdim edilmişdir [2, s. 200].

Qeyd etmək lazımdır ki, “Zaide” operası bəstəkarın ən məşhur “Türk ope-rası” olan “Hərəmxanadan qaçırılma” (“*Die Entführung aus dem Serail*”) əsəri-nin öncüsü olmuşdur. Hər iki opera Sultan sarayından qaçış mövzusunı təqdim edir. Özəlliklə iki operanın hekayələrinin bənzərliyini qeyd etmək lazımdır, çünki hər ikisinin əsas mövzusu o dövrün Qərbi Avropası üçün aktual olan dəniz qul-durluğu məsələsidir. O dövrün şimal-şərq Afrikadan olan Berberi dəniz quldur-ları, əsasən Qərbi Aralıq dənizində fəaliyyət göstərərək, xristian dövlətlərinə

məxsus gəmiləri ələ keçirirdilər. Cihad adı altında gəmilər və mallar satılır və ya yalnız müəyyən ödənişdən sonra geri qaytarılırdı. Onlar Əl-Cəzair, Tunis və Tripolinin yerli müsəlman rəhbərlərinin adı, yaxud icazəsi ilə hərəkət edirdilər [4, p. 46]. Məhz belə əsirlər V.A.Mosartın iki “hərəmxana” operasının əsas qəhrəmanları olmuşdur.

Bu əsər yalnız musiqili teatr üçün deyil, həm də bəstəkarın kompozisiya inkişafı üçün əsas bir mərhələni təmsil edir. Əslində bu, Mosartın ilk həqiqətən yetkin teatr əsəridir, burada partitura və dramatik hadisələr tam harmoniyada birləşir; müəllif öz sənətində komediya anlarını sentimental və dramatik vəziyyətləri, eyni zamanda o dövrdə məşhur olan “Türk üslubu”nun incə xüsusiyyətləri ilə zənginləşdirmişdir [13].

Qeyd etmək lazımdır ki, mövzunun seçilməsi sonradan qalmaqla səbəb olmuşdur. Mosart Vyanada tanınmış dramaturq I.G.Ştefaniyə müraciət etmiş, sonuncu da bəstəkarın gələcək operası “*Il ratto dal seraglio*”-nın librettosunu yazmışdır. Mövzu, Kristof Fredrih Betznerin “Belmont və Konstantza, yaxud Hərəmxanadan qaçış” (“*Belmont und Constanze, oder Die Entführung aus dem Serail*”) əsərindən götürülmüş və Leypsiqli tacir və dramaturq K.F.Bretznerin (1781) əsəri həmin dövrün ədəbiyyatında dəfələrlə istifadə olunmuş “nəcib türk” motivinə əsaslanır. K.F.Bretznerin “Belmont və Konstanza, yaxud Hərəmxanadan qaçış” adlı əsəri, alman bəstəkarları İohan Andrenin (sonralar 3 dəfə də şərq mövzusuna müraciət edərək “Tatar qanunu” (“*Das tartarische Gesetz*”, 1779), “Bağdad bərbəri” (“*Der Barbier von Bagdad*”, 1783) və “Aldadılmış qazi” (“*Der betrogene Cadi*”, 1772) adlı əsərlər yaratmışdır) “*Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze*” (“Hərəmxanadan qaçış, yaxud Belmont və Konstanza”, 1781) və Justin Henrih Knextin “Hərəmxanadan qaçış” (“*Die Entführung aus dem Serail*”, 1787) adlı operalarının mövzu əsasını təşkil etmişdir.

K.F.Bretzner özü bu tamaşaya qarşı idi, çünki Mosart, onun orijinal pyesini deyil, I.G.Ştefani tərəfindən işlənmiş versiyanı istifadə etmişdir. 1782-ci ildə Bretzner “*Leipziger Zeitung*”-da (“Leypsiq qəzetəsi”) bəstəkarın və öz əsərinin mətnini Mosartın ideyalarına uyğun dəyişmiş libretisti I.G.Ştefaninin süjetinin plagiatına qarşı ictimai etiraz etmişdir [5, s. 34]. Bu iki əsər arasındakı yeganə fərq, Bretznerin əsərini müsbət notda bitirməsidir: Selim Paşa Belmontun atası olduğu məlum olur.

1794-cü ildə Bretzner tərəfindən Mosartın digər operası “Hamı belə hərəkət edir” (“*Così fan tutte*”) alman adaptasiyası nəşr edilməsi onun uzlaşma və Mosarta hörmətini təcəssüm etdirən bir iş kimi şərh olunur.

Alman dilindəki zinqşpilin yaranması imperiyanın dil birliyini təşviq edən imperator II Yosifin istəyi ilə əlaqədardır. İmperatorun layihəsi (Vyana musiqili-səhnə həyatında geniş yayılmış İtalyanca əvəzinə alman dilində əsərlər ifa etmək) son nəticədə uğursuz kimi tərk edilmişdir. Lakin bu layihə həm də bir sıra

uğurlu təqdimatlar gətirdi və V.A.Mosartın “Hərəmxanadan qaçırılma” operası bu uğurların ən diqqətəlayiq orijinal nəticəsi oldu [8, s. 473-474].

Qeyd etmək lazımdır ki, “Hərəmxanadan qaçırılma” operası üzərində işə başlamazdan beş il əvvəl, Mosart Vyanada İtalyan operasının hakimiyyətinə müqavimət göstərə biləcək Avstriyanın milli musiqili teatrının yaradılmasını arzula-mış, və bu arzunu reallaşdırmışdır. “Hərəmxanadan qaçırılma” – həm ideya baxı-mından, həm də dil baxımından ilk milli operadır. Höte həmin əsər bu janrdakı hər şeyi kölgədə qoyacağını demişdir. Həqiqətən, araşdırmaçılar bu təsiri L. van Bethovenin “Fidelio”sunda, K.M.Veberin “Sehrli atıcı” və “Oberon”unda, R.Vaqnerin operalarında və XIX əsrin digər alman və avstriyalı bəstəkarlarının əsərlərində görürlər. Bu gün də “Hərəmxanadan qaçırılma” dünya repertuarında ən qədim almandilli opera olaraq qalır.

Bəstəkar özü bu opera üzərində böyük həvəs və maraqla işləyib. Onun atası Leopolda yazdığı məktub bu operanın Vyanada nümayiş etdirilməsi perspekti-vindən çox həyəcanlandığını və bu layihə üzərində coşquyla çalışdığını göstərir [10]. Burada avtobiografiya amilləri məlum rol oynayıb. Operanın baş qəhrəma-nı Konstansadır və operanın üzərində iş Konstans Veberlə evlənməsi ilə eyni vaxtda baş verir. İki il ərzində o, nişanlısının valideynlərinin mənfi münasibətinə və atasının müqavimətinə qarşı mübarizə aparmışdır. Lakin bu əngəllər bir zərbə ilə aradan qaldırıldı: Mosart Konstansanı atasının evindən qaçırdı. Yalnız bu və-ziyyət deyil, həmçinin musiqidə yayılan incə eşq duyğusu və baş qəhrəmanların təsvirləri operaya avtobiografik çalarlar əlavə edir: sədaqətli Belmonte obrazında Mosart öz hisslərini əks etdirdi və hər iki qadın qəhrəmanında, həm liriki, həm də komik cəhətdən, nişanlısının xarakter xüsusiyyətlərini yenidən yaratdı.

Operanın süjeti Konstansanın ətrafında inkişaf edir – gənc ispan Belmonte-nin nişanlısı olan və məhəbbətini qazanmağa çalışan Türk paşasının hərəmxana-sına əsir düşən bir qadındır. Belmontenin qulluqçusu Pedrillo sahibinə kömək et-mək istəyərək Konstansanın qulluqçusu Blondhenin köməyi ilə bağban kimi pa-şanın sarayına daxil olur. Pedrillodan sonra, Saraya memar kimi Belmonte də işə qəbul olunur. Qaçmaq üçün hazırlıqlar başlayır. Bu prosesə səfeh, özündən razı olan, heç kəsə inanmayan, hamıdan şübhələnən, həm də Blondhenlə evlənmək istəyən paşanın baş idarəçisi Osmin maneçilik törədir. Ancaq Pedrillo onu sakit-ləşdirməyə müvəffəq olur. Gecə yarısı, idarəçini içirərək, sevgililər saraydan qa-çır. Amma bu dəfə mühafizəçilər onları tutub qəzəbli Selimə təqdim edirlər.

Bretznerin pyesinin sonunda paşa Belmontədə itkin düşən oğlunu tanıyır, buna görə də xoşbəxt bir sonluq olur. Mosart daha dərin və dramatik bir çıxış yo-lu tapmışdır. Belmonte paşanın deyil, onun qatı düşməninin oğludur. Gəncin ölü-mü qaçılmazdır. Lakin təbii insan xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirən nəcib Selim, intiqam hissindən uzaqdır. O, sonda xoşbəxt aşiq cütlüyə deyir: “İntiqamdan da-ha dəhşətli heç nə yoxdur; insan olmaq, mərhəmətli olmaq və səxavətlə bağışla-maq – bu ruhun yüksək qabiliyyətidir.”

Mosart mətnə etik başlanğıc daxil etdi və onun əsəri Avstriya-Alman komik operasının əsasını qoydu. Musiqi lirizmin gözəlliyi, ifadə gücü, zəriflik, parlaq xarakter və ən əsası dramaturgiyanın birliyi və bütövlüyü ilə valeh edir. Əsərin bütün elementləri bir bütövlüyə xidmət edir, stilistik olaraq hər şey çox təbii və uyğundur, hər bir qəhrəman, həm yüksək əxlaqlı olanlar, həm də komik obrazlar maskalar deyil, canlı insanlardır.

Bütün musiqi dilinin zənginliyinə baxmayaraq, operanın obrazları bəzi türk stereotiplərini əks etdirir, xüsusilə də paşa sarayının qorxunc gözətçisi Osmin. O, dərin bas səsi ilə hədələrini ifadə edir, halbuki o, sarayın mühafizəçisi olan hədumdır, yəni xacədir.

Henri Saymon qeyd edir: “XVIII əsr Vyanası hər şeydə türklüyə pərəstiş edirdi. Burada türk kostyumları, türk saç düzümü, müxtəlif türk hekayələri və çoxlu türk musiqisi (daha doğrusu, Vyanada Türkiyə musiqisi kimi qəbul edilən musiqi) eşidilirdi. O dövrün bəzi fortepianoları “Türk effektləri” yaratmaq üçün müxtəlif kiçik tamburlar və zənglərlə təchiz olunmuşdu. “Hərəmxanadan qaçırılma”nın yaranma tarixi və musiqisi Türkiyəyə pərəstişin bir hissəsidir. Biz bunu nəcib paşanın obrazında hiss edirik. O, gözəl gənc ispaniyalı qız Konstansanı və onun qulluqçusu Blondheni (“balaca sarışın” deməkdir), həmçinin gənc ispaniyalı zadəgan Belmontenin qulluqçusu Pedrillonu əsir götürmüş, lakin onlara heç bir zərər vurmamışdı [10].

Əslində, operada əsl “türk” musiqisi çox azdır: Mosart, əsasən Moldaviya və Valaxiya bölgələrindən populyar melodiylar götürüb yenidən işləyərək Türk hərbi orkestrlərinin tipik perkussiya alətləri ilə birləşdirmişdi [17].

Böyük uvertüra – operanın yeganə geniş simfonik epizodu – öz sürəti, parlaqlığı ilə hadisələrin atmosferini öncədən hiss etdirir. Orkestrdə musiqiyə türk rəngarəngliyi qatmaq üçün həmin dövrdə “yeniçəri” alətləri sayılan üçbucaq, nağara, pikolo fleyta və litavrlar istifadə olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, opera orkestri klassik dövr üçün tipik olan tərkibə malikdir: fleytalar, qoboylar, klarnetlər, faqotlar, valturna və truba, həmçinin iki litavr və simli alətlər. Türk koloritini vurğulamaq üçün orkestrə *tamburo grande* (*tamburo turco*), simballar, üçbucaq və fleyta *pikkolo* əlavə olunub. Uvertüra boyunca Belmontenin ilk ariyasının melanxolik melodiyası səslənir və məhz uvertüra onun yekun hissəsi ilə birbaşa bu melodiyağa gətirib çıxarır.

Eyni “yeniçəri” orkestri tərkibi, operanın ilk bölməsində, Yeniçəri xorunda (№ 5) “Böyük Paşaya mahnı oxuyun” (“*Singt dem Grossen Bassa Lieder*”) – səslənir. Opera paşanı tərifləyərək hamının birləşdiyi konsert nömrəsi ilə bitir (Selimin sadıqlığı və alicənablığını şöhrətləndirən yeniçərilər xorunun dəstəyi ilə müşayiət olunan böyük kvintet).

Mosart “türk musiqisi” dedikdə, həmişə bu alətlərdən bəhs edirdi. “Simfoniya, birinci pərdə xorunu və sonuncu xoru türk musiqisi ilə edəcəyəm” (1781-ci ilin 1 avqust tarixli atasına məktub). Türk musiqisinin başqa bir xüsusiyyəti, unison melodiylar və tez-tez istifadə olunan zərif ifa tərzini xatırladan heterofoniyadır. Mosart həmçinin terras dinamikası texnikasından (dinamik və səs təzadları)

istifadə edir və təkcə uvertürada deyil, ümumiyyətlə modulyasiya etməyə böyük meyl göstərir, burada isə əsas rolu majordan minora keçid oynayır [13, s. 46-48].

Bizim fikrimizcə, araşdırıcıların türk üslubunun yalnız orkestrləşmədə meydana çıxdığını bildirməsi tam doğru deyil. Operanın uvertürası və yeniçəri xorları əsasında formalaşan türk üslubu həmçinin zərif pasajlar və keçidlərdə, eləcə də bu nömrələrin marşvari metr-ritmində özünü göstərir.

V.A.Mosartın digər operalarında da oriyentalizm müşahidə olunur. Xarici görünüşdən asılı olmayaraq, “Hərəmxanadan qaçırma”da sevginin təsvirində, Belmonte və Pedrillo sevdikləri ilə görüşəndə, yenidən əsir alınmazdan əvvəl, onlardan sədaqətli qalıb-qalmadıqlarını soruşurlar, çünki şərq cazibəsinin təsirinə düşə biləcəklərini anlaşırlar. Şərqli kişilərin cəlbədiciliyi tipi həmçinin “Hamı belə edir” (“*Così fan tutte*”) operasında da görünür. Ferrando və Qulielmo albaniyalılar kimi geyinib nişanlılarının qarşısına çıxırlar və ümitsizliklərinə baxmayaraq, qadınların bu “şərqli bəy namizədlərinə” düşüdüklərindən daha çox maraq göstərdiklərini görürlər. Bacılar saxta albaniyalılarla evlənməyə belə hazırdırlar.

Bundan əlavə, oriyental mövzu, V.A.Mosartın son operası “Sehrli Fleyta”da da görünür. Əlbəttə, bütün opera masonluq simvolları ilə doludur, ancaq librettonun ədəbi əsası aşağıdakı mənbələrdən götürülmüşdür: alman Maarifçiliyinin aparıcı nümayəndələrindən olan C.M.Velandın “*Cinnistan*” toplusundan A.Y.Libeskindin “Lulu, yaxud Sehrli Fleyta” adlı nağılı, V.Müllərin “Braminlər arasında günəş bayramı” operasının K.V.Genslerin librettosundan əlavələrlə C.M.Vielandın “Oberon, sehrbazların kralı” əsəri, T.F. von Geblerin “Tamos, Misir padşahı” dramı və J.Terrasonun “Setos” romanı. Operada Misir şahzadəsi Tamino, müdrik ali kahin Zərastın obrazı ilə yanaşı, mənfi obraz olaraq, ibadətə qullarının başçısı mavr Monostas da var.

L.Kirilina qeyd edir ki, V.A.Mosartın türk mövzusu ilə bağlı ilk əsəri və yenə də hərəmxana ilə bağlı olan “*Lucius Sulla*” opera-seriyanın pərdələri arasında ifa olunan “Hərəmxanada qısqançlıq” baletidir. Opera 1772-ci ilin dekabr ayında Milanda təqdim olunmuş və 20 dəfə tamaşaya çıxarılmış, operanın pərdələri arasında heç bir əlaqəsi olmayan baletlər ifa olunurdu. “Hərəmxanada qısqançlıq” baleti birinci və ikinci pərdələr arasında ifa edilirdi [16].

Yalnız Şarl Le Pik xoreoqrafın adı dəqiq məlumdur. Lakin Le Pik, böyük ehtimalla, artıq mövcud olan prototiplərdən istifadə etmişdir (onlardan ən erkən olanı 1758-ci ildə Jean-Jorj Noverr tərəfindən təqdim olunan eyniadlı balet ola bilər). Nə çap olunmuş libretto mətnində, nə də Mosartın məktublarında musiqi müəllifi haqqında heç bir məlumat yoxdur. Ən çox ehtimal olunan budur ki, XVIII əsrdə tez-tez rast gəlinən bir vəziyyət olaraq musiqi pastişço (əsər, adətən opera, musiqisi əvvəllər yazılmış bir, yaxud bir neçə bəstəkarlar tərəfindən yazılmış operalardan ibarət) idi. Doğrudur, Zalsburqdakı beynəlxalq Mosarteum mərkəzində “Hərəmxanada qısqançlıq” baletinə aid Mosartın orijinal eskiz vərəqləri saxlanılır. Bu eskizlər alətlərin giriş hissəsinə (“Simfoniya”) və baletin 32 nömrə

rəsinə aid qısa qeydləri ehtiva edir. “*Le gelosie del serraglio*” adı da Mosartın öz əli ilə yazılmışdır, bu da materialın janr mənsubiyyəti ilə bağlı heç bir şübhə yeri qoymur. Lakin mosartşünaslıqda qəbul olunmuş avtoqrafın tarixlənməsi “*Lutsiy Sulla*” operasının premyerası ilə uyğun gəlmir. Valter Senin fikrincə, Mosartın eskizləri 1773-cü ilin qışına aid edilməlidir [19]. Məlum olmuşdur ki, Mosartın tələsik yazdığı nömrələrin əksəriyyəti Yozef Ştarserin “Beş sultan xatun” (Vyana, 1771) və “Hərəmxanada qısqanclıq” (Vyana, 1772) baletlərindəki musiqi parkalarına uyğun gəlir. Buna görə də müəlliflik məsələsi problematik görünür. Ola bilsin ki, Mosart Ştarserin musiqisini öz təfsirində işləməyə cəhd göstərmişdir. Təbii ki, burada “türk” mövzusunun müstəqil şəkildə işlənməsindən söhbət gedə bilməz. Süjet, o dövrdə – 1750-1770-ci illər arasında Avropa səhnələrində nümayiş etdirilən digər balet və operalarla müqayisədə, əsasən hərəmdəki bir neçə fəvorit qadının rəqabəti ətrafında cərəyan edirdi.

Burada həqiqətən dramatik heç nə baş vermir və bu baletdə heç bir dərin psixoloji məzmun gizlənmirdi. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu mövzuya əsaslanan opera və baletlər XIX əsrin romantik baletinin formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Bu mövzuya aid ən məşhur baletlərdən biri “Hərəmxanada üsyan, yaxud qadınların üsyanı” (“*La Révolte au sérail ou la révolte des femmes*”) adlı romantik üç pərdəli balet-feeriyadır, romantizm dövrünün ən böyük xoreoqraflarından biri olan, məşhur “Silfidlər” baletinin xoreoqrafı Filippo Talyoni tərəfindən hazırlanmışdır. Librettonun müəllifi də F.Talyoni olub, baletə musiqi isə Teodor Labarr tərəfindən yazılmışdır. Baş rolun ifaçısı xoreoqrafın qızı, romantizm dövrünün mərkəzi fiqurlarından biri olan balerina Mariya Talyoni idi. (Şəkil № 9).



Şəkil № 9

«Hərəmxanada üsyan, yaxud qadınların üsyanı» (1835).

Mariya Talyoninin iştirak etdiyi balet səhnəsi.

XIX əsrin birinci yarısının naməlum rəssamı

Əsərin əsas intriqası, əsir qadın Zülmənin və müharibə qəhrəmanı İsmailin sevgisinin mürəkkəbliyini və bu iki şəxsin çoxsaylı sınaqlardan keçərək taleyin onları birləşdirməsini təsvir edirdi. Onların qeyri-adi hissləri çoxsaylı parlaq və real görünməyən, lakin taleyüklü hadisələr fonunda baş verirdi. Bu süjetlər şərq rəqsləri, hərəmxanada hovuz başında keçən səhnələr və hərbi döyüşlər kimi elementlərlə zəngin şəkildə bəzədilmişdi.

Bundan əlavə, məşhur klassik balet “Korsar”ı da qeyd etmək lazımdır. Bu balet Corc Qordon Bayronun eyniadlı poemasına əsaslanaraq dahi xoreoqraflar Jül Perro və Marius Petipa tərəfindən səhnələşdirilmişdir. Musiqisini isə Adolf Adan, Léo Delibes, Rikardo Drigo və Çezare Puni bəstələmişdir. Baletin premiyerası 1856-cı ildə Paris Operasında baş tutmuşdur.

Beləliklə, V.A.Mosartın musiqili-səhnə yaradıcılığındakı “türk mövzuları” dövrün ümumi sənət meyllərinə uyğun gəlirdi. Həmin dövrdə türk üslubu daha çox dekorativ şəkildə işlənmiş və geniş yayılmış dəb tendensiyalarından biri olmuşdur. Bununla belə, Mosartın bu mövzuda yaratdığı əsərlər XVII-XVIII əsrlər Qərbi Avropa musiqi mədəniyyətində mühüm hadisələrə çevrilmiş və sonrakı Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığına təsir göstərmişdir.

V.A.Mosartın instrumental əsərlərində türk üslubu

Qeyd etdiyimiz kimi XVIII əsrdə Qərbi Avropada klassik bəstəkarlar öz əsərlərində əsasən yeniçəri orkestrinə bənzəməyə çalışırdılar, o cümlədən türk musiqiçiləri və alətlərini dəvət edirdilər. Avropada zərb alətlərinin yayılmasının 1720-ci illərdə sultandan bütöv bir türk orkestri almış Polşanın xidməti olduğu qeyd edilir. Geri qalmamaq üçün Rusiya 1725-ci ildə Babialidən (Osmanlı İmperiyası dövründə Böyük Vəzirin sarayına verilən ad) oxşar lütfkarlıq xahiş etmiş, Prussiya və Avstriya bu hərəkəti təkrar etdilər və 1770-ci illərə qədər əksər ölkələr yeniçəri musiqisinin təsirinə düşdülər [1]. Həqiqi musiqiçilərin dəvət edilməsi müvəqqəti bir hadisə idi və sonralar Avropa hərbi orkestrində türk alətləri digər ifaçılara həvalə olundu.

Beləliklə, Avropada XVII-XVIII əsrlərinin bəstəkarları üçün türk musiqisinin iki mənada şərq (oriental), yəni onun ekzotik əyləncəli dəyəri və hərbi musiqi kimi anlamı var idi – Türk assosiasiyası tez bir zamanda yox olmadı. Hətta 1820-ci illərdə Bethoven “Doqquzuncu simfoniyanın” son hissəsini planlaşdırarkən xüsusi qeydlərində onun “türk musiqisini” ehtiva edəcəyini qeyd etmişdi. Müasir dövrdə də orkestrin zərb bölməsini təsvir etmək üçün “türk bölməsi” termini istifadə olunur.

Zaman keçdikcə artıq böyük tambur, üçbucaq, simbal, sinclər və pikkolunun türk atmosferi yaratmadan istifadəsi mümkün oldu və XIX əsrin sonlarında

simfonik bəstəkarlar bu alətləri sərbəst şəkildə istifadə edirdilər. Beləliklə, türk alətləri Osmanlı hərbi musiqi ənənəsinin Qərb klassik musiqisinə töhfəsi oldu. Yuxarıda qeyd olunan mənada türk musiqisi həmişə canlı tempə malik olmuş və demək olar ki, həmişə yürüş janrında olmuşdur.

Türk musiqisinə olan maraq əsasən türklərin Avropanın hərbi rəqibi olması ilə bağlı idi. Mədəni fərq, eləcə də çoxsaylı türk yürüşlərinin yaratdığı həyəcan, görünür, vyanalıların türk mədəniyyətinə olan marağını artırmışdır. Avstriyalı bəstəkarlar türk üslubunda bir sıra instrumental musiqi əsərləri bəstələmişdilər. Bunlardan Mixael Haydnın (Yozef Haydnın qardaşı) “*Marcia turchesca*”-sı, Fridrix Vittin “Simfoniya № 6, la minor” (“*Sinfonie turque*”), Andreas Yakob Romberqin “*Sinfonia alla turca*” [№ 4] c-moll və s. qeyd etmək olar. A.Salyeri və V.A.Mosartin tələbəsi olmuş, sonuncunun “Rekviyem”-ini tamamlaması ilə tanınmış Frans Ksaver Züsmayer “*Sinfonia turchesca*” da daxil olmaqla bir neçə türk əsərləri yazmışdır.

Paul Vranitskinin “*Con musica turca*” adlı D dur simfoniyası məşhurlaşmışdır. Simfoniyanın rondo formasında yazılmış finalında ilk epizodda fleytanın, ikinci epizodda isə pikkolonun və kiçik tamburun solosu eşidilir, bu da militarist bir atmosfer yaradır. Üçüncü epizodda isə yeniçəri üslubunda nəhayət üçbucaq, sinclər və türk tamburu ifa olunur. Əsas mövzunun son qayıdışında isə bütün instrumental qüvvələr birləşərək təntənəli kodaya çatdırırlar.

Qərbi Avropa bəstəkarlarının bu dövrdə yazdığı instrumental əsərlərdən Y.Haydn üslubunda yazan hollandiyalı pianoçu və bəstəkar Karel Anton Fodorun klavir üçün konsertində (op. 12) “*Rondo alla turque*”, danimarkalı bəstəkar Frederik Föersomun 1825-ci ildə fortepiano üçün yazdığı “*Rondo à la turca*” və alman bəstəkarı Lüdvig Berqerin “*Alla Turca*” adlı fortepiano əsərini və s. bu janrın nümunəsi kimi qeyd etmək olar.

Klassik dövrün üç böyük bəstəkarı – Yozef Haydn, Volfqanq Amadey Mosart və Lüdviq van Bethoven türk üslubunda musiqi yazmışdır. “*Turquerie*” üslubu yalnız səhnə musiqisində deyil, instrumental musiqidə də öz əksini tapmışdır. Haydn “Hərbi Simfoniya” (Simfoniya №100, G-dur, 1794) “türk musiqisindən” istifadə etmişdir. *Allegretto* hissəsində döyüş təsvir olunmuş, finalın sonunda isə qısa bir repriza şəkildə yenidən işlənmişdir. “Biz hərbi siqnalların, hərbi musiqinin obrazlığını qavrayır, bəlkə də hətta düşərgənin səs mənzərəsini yaratmaq cəhdlərini hiss edirik. Bu simfoniyanın menueti də Haydn üçün nadir olan “qoçaq”, “hərbi” xarakter alır” [14, s. 227].

Qeyd edək ki, Y.Haydnın ana tərəfdən nənə və babası Hainburq sakinləri kimi 1683-cü ildə türk ordusu hücumunun şahid olmuşdular. “Əsrlər boyu Habsburqlar Avstriya imperiyası ilə böyük və qüdrətli Osmanlı imperiyası arasında müxtəlif mədəni qarşılıqlı təsirlər mövcud olmuşdur. Müharibələr bitdikdən sonra daha dinc münasibətlər quruldu, Vyana mətbəxi şərq ədviyyatlarına üstünlük

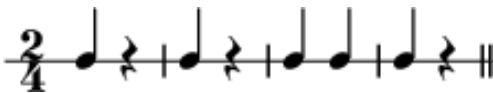
verməyə başladı, dəb üslubu şərq motivlərinə açıq işarələr etdi, şəhər musiqisi isə türk yeniçəri orkestrindən alınan döyüşkən notlarla zənginləşdi” [20].

Öz növbəsində, Lüdviq van Bethoven də böyük simfonik döyüş əsəri olan “Vellinqtonun qələbəsi, yaxud Vittoriya döyüşü” (1813) vasitəsilə Britaniyanın fransızlar üzərində qələbəsini təsvir edərkən türk üslubundan istifadə etmişdir. Qarşı-qarşıya duran Britaniya və Fransa orduları öz hərbi marşlarını yeniçəri aranjimanında ifa edərək döyüşə doğru irəliləyirlər – ingilis “*Rule Britannia*” (“Hakim ol, Britaniya”) və fransız “*Malbrouk s'en va-t-en guerre*” (“Malbrukun müharibəyə yollanması”).

L. van Bethoven 1824-cü ildə “Doqquzuncu simfoniyanın” son hissəsində yenidən türk üslubuna müraciət etmişdir. Burada tenor-solist, ona dəstək verən tenor və bas xoru ilə birlikdə pianissimo ifa edən türk alətlərin müşayiəti ilə məşhur mövzu üzərində çiçəklənmiş bir variasiya oxuyur “Sevindim! Günəşinin, günəşinin uçduğunu görməkdən məmnunam...” (“*Froh! Froh, wie seine Sonnen, seine Sonnen fliegen...*”).

Qeyd etmək lazımdır ki, Bethovenin “Türk marşı” (“*Marcia alla turca*”) da mövcuddur və bu əsər bəstəkarın sağlığında populyarlıq qazanmışdır. Bu marş 1809-cu ildə “D-durda orijinal mövzu üzərində altı variasiya” (op. 76) kimi bəstələnmiş və türk üslubunda işlənmişdir. Daha sonra, 1811-ci ildə Bethoven bu “Türk marşı”-nı Avqust fon Kosebünün “Afina xarabalıqları” (op. 113) adlı pyesinə daxil etmişdir. Bu əsərin premyerası 1812-ci ildə Budapeştdə baş tutmuşdur.

Türk, daha dəqiq desək, “yeniçəri” musiqisində zərb alətləri ritmi vurğulayan əsas elementlərdən biri olmuşdur. Bu ritm əsgərlərin yürüş addımları ilə tam uyğun gəlirdi: “Sol... sol... sol, sağ, sol...”. Türk musiqisində melodik alətlər tez-tez ritmi vurğulamaq üçün tək-tək və ya ardıcıl olaraq bir neçə dəfə təkrarlamaqla ritmə uyğun şəkildə forşlaqlar ifa edirlər.



Volfqanq Amadey Mosart “Yeniçəri musiqisi” üslubundan 1775-ci ildə bəstələdiyi 5 nömrəli skripka A-dur Konsertinin finalında istifadə etmişdir. Bu əsər bəzən “Türk konserti” də adlandırılır. Mosart bu hissəni 1772-ci ildə Milanda tanış olduğu Yozef Starçerin “Hərəmxana qısqanclığı” (“*Le gelosie del seraglio*”) baletindən götürmüşdür.

Tanınmış amerikalı pianoçu və musiqi tənqidçisi Çarlz Rozen özünün məşhur “Klassik üslub: Haydn, Mosart, Bethoven” (“*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*”) kitabında qeyd edir ki, türk üslubuna əsasən klassik əsərlərin ən sərbəst və rahat təşkil olunmuş final hissələrində rast gəlinir [21]. Mosart konsertinin finalındakı Rondo menuet üslubunda rondo-sonata formasında yazılmış unikal bir əsərdir. Bu formanın strukturu təkrarlanan ABACABA şəkildə kodlaş-

dırılmışdır: burada A – birinci mövzu, B – ikinci, C isə üçüncü mövzunu təmsil edir. İkinci və üçüncü mövzular əsəri tamamlayan və təkrarlanan element kimi çıxış edən birinci mövzu ilə növbələşir. Əsərin orta hissəsində (trio) 3/4 ölçüsündən 2/4 ölçüsünə keçid baş verir (bu “türk musiqisi” fragmentidir) və A-durdan a-molla keçid edilir. “Yeniçəri ritmi”ndən dən başqa burada zərb alətlərinin effektini gücləndirmək üçün violonçel və kontrabas simlərinə kamanlar ilə (*col legno*) vurulur.

Nümunə № 6

The musical score for Nümunə № 6 is written for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboes, Horns in F, Violin I + solo, Violin II, Viola, and Cellos/Basses. The second system continues the music for the same instruments. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *fp* (fortissimo piano), *f* (fortissimo), and *p* (piano). The Cellos/Basses part includes the instruction *coll' arco al roverscio* (with bow, back-bow). The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and a common time signature of 2/4.

Mosartın 11 №-li fortepiano sonatasının finalı olan məşhur “Türk üslubunda rondo” (Rondo alla Turca) A-dur tonallığında yazılmış və oxşar elementləri özündə ehtiva edir. Bu rondo da rondo-sonata formasında qurulmuşdur: A - B – A' – C - D - E – D' – C - A - B – A' - C' – Koda. Bütün hissə rondo-sonata forması kimi təhlil edilsə, D və E hissələri işlənmə hissəsi kimi yozula bilər. Birinci işləmə hissəsi fis-molldan başlayır, sonra cis-moll tonallığına keçir. Qısa keçiddən (C hissəsi) sonra A və B mövzuları repriza kimi geri qaydır. C hissəsi bir qədər dəyişdirilmiş formada f-mollda sonuncu dəfə təkrarlanır və A-durda parlaq koda üçün hazırlıq görür. Bu sonatada Mosart sol əl partiyasında “yeniçəri ritmi”nə də müraciət edir.

“Yeniçəri üslubunda” V.A.Mosart İohan Vilhelm Lüdvig Qleymin sözlərinə yazılmış “Alman hərbi mahnısı”nı (“*Ich möchte wohl der Kaiser sein*” – “Mən imperator olmaq istərdim”) bəstələmişdir. Bu əsər 1788-ci ildə Avstriya-Osmanlı müharibəsi ilə əlaqədar olaraq sinclər və böyük tamburlar əlavə olunmuş kiçik simfonik orkestr üçün (pikkolo fleytalar, 2 qoboy, 2 faqot, 2 valturn, violinlər, altlar, violonçellər və kontrabaslar) bütövlükdə “türk üslubunda” yazılmışdır.

Türk üslubuna olan maraq o qədər böyük olmuşdur ki, bəstəkarlar və ifaçılar addımlayan türk hərbi orkestrinin səsinə imitasiyaya etməyə çalışdıqlarından, fortepiano istehsalçıları öz alətlərinə klaviaturada ifa edən zaman kiçik və böyük tamburlar, zıncırovlar, zinclər və ya üçbucaq səsi çıxarmağa imkan verən pedallar əlavə etməyə başlamışlar. Həmin pedal “Yeniçəri pedalı” (“*Janissary*” və ya “*Janizary pedal*”) adı ilə tanınmışdır. 1810-1828-ci illərdə Vyanada istehsal edilən kvadrat fortepianoların bir çoxu bu əlavə “Yeniçəri pedalı” ilə təchiz olunmuşdu. Bu pedal zıncırova və ya polad gövdəyə bərkidilirdi. Zıncırov adətən gözəl cilalanmış, yüksək və təmiz səslə çalınan latun materialdan olurdu. Tambur çubuğu isə alətin gövdəsinə latun həncəmə ilə bərkidilmiş, at tükü ilə doldurulmuş dəri örtüklü, sərt ağacdan hazırlanmış bir avar şəklində olurdu və eyni şəkildə at tükü ilə doldurulmuş yastığa söykənirdi.

Bəzi hallarda Yeniçəri pedalı gövdəyə dəyərək bas tamburun səsinə təqlid edən yumşaq altlıqlı bir çəkiç şəklində olurdu (Şəkil № 10 a və b).



a)



b)

Bütün bu səslər 6 pedalla idarə edilirdi. Məşhur alman ixtiraçısı Alfred Dolge özünün “Fortepianolar və onların istehsalçıları” kitabında “Yeniçəri pedalı”nın erkən fortepiano pedallarının ən məşhurlarından biri olduğunu və ifaya müxtəlif titrəyən səslər əlavə etdiyini qeyd etmişdir.

Bu, tambur çubuğunun gövdənin alt hissəsinə vurmasına, zıncırovların çalınmasına, çax-çax alətin səs çıxarmasına və hətta mis folqa zolağı ilə bir neçə bas simə vurulduqda zinclər səsi effektinin yaranmasına səbəb ola bilərdi [22]. V.A.Mosartın sonatasının finalındakı “Türk rondosu”na məhz bu yeniçəri pedalı ilə xüsusi bəzək və effekt qatmaq mümkün olurdu [3].

Türk və ya “Yeniçəri pedalı” 19-cu əsrdə (məsələn, L. Bethoven, F.Şubert və digərlərinin fortepiano yaradıcılığında) istifadə edilmişdir. Beləliklə, türk üslubu təkcə Qərbi Avropa bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığına deyil, həm də 19-cu əsrin sonu və 20-ci əsrin əvvəllərində ifaçılıq sənətinə böyük təsir göstərmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Farmer, Henry George. Military Music. (The World of Music, Band 12) Max Parrish & Co., London, 1950, 71 p.kı
2. Gianturco C. Mozart's early operas. Batsford, London, 1981, 216 p.
3. Good E. Grand and Would-Be Grand Pianos," in James Parakilas, New Haven: Yale University Press, 2000, 480 p.
4. Hsu-Ming T. Desert Passions: Orientalism and Romance Novels, TX: University of Texas Press, 2012, 352 p.
5. Hessisches Staatstheater Wiesbaden: Die Entführung aus dem Serail, Programmheft 175, Spielzeit 1995/96.
6. Lang P.H. George Frideric Handel. New York: W.W.Norton, 1966, 731 p.

7. L'opéra est discuté dans l'article " Haydn " dans The Grove Dictionary of Opera, version en ligne, copyright 2007, Oxford University Press
8. Manning E. "Mozart's Entführung: An Anniversary. // The Musical time, July 1982, pp. 473-474.
9. Meyer, Eve R. Turquerie and eighteenth-century music. Eighteenth-Century Studies. 7 (4), 1974, p. 474–488.
10. Mozart Briefe und Aufzeichnungen No. 615. Collected edition, Internazionali Stiftung
11. Mozarteum, Salzburg, 1991 (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>)
12. Sehn W. Mozarts Skizze der Ballettmusik „Le gelosie del serraglio“ (KV Anh. 109/135a) // Acta musicologica. Vol. 33. Fasc. 2/4 (1961, April-December) s. 169-192
13. Sgrignoli G. Invito all'ascolto di Mozart, Milano, Mursia, 2017
14. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972, 320 с.

Saytoqrafiya:

15. Вольфганг Амадей Моцарт «Турецкий марш» - <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/volfgang-amadej-mozart-turetskij-marsh>
16. Кириллина Л. Турецкая тематика в творчестве В.А.Моцарта – https://nv.moscons.ru/sites/default/files/2021-10/01_kirillina_larissa.pdf
17. Опера Моцарта «Похищение из сераля» - <https://www.belcanto.ru/seral.html>
18. Levey M. The World of Ottoman Art. – <https://archive.org/details/worldofottomanar0000leve>
19. Makstrom K. Tamerlano (libretto by Piovene) -(‘Tamerlane’) – <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905048>
20. East Meets West: Turkish Influences on the Viennese Classics – https://wnnorton.com/college/music/enj10/complete/content/unit/persp_09.htm
21. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. N.-Y.^ W. W. Norton & Company; Expanded edition, 1998, 556 p.
22. Dolge A. Pianos and their makers – https://archive.org/details/bub_gb_J8Y5AAAAIAAJ

Фуад Рафат оглы НАЗАРОВ

Азербайджанская Национальная Консерватория

Улькяр Сабир кызы АЛИЕВА

Доктор искусствоведения, профессор

ВЛИЯНИЕ ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКИ НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (XVII–XIX вв.)

***Аннотация:** В статье рассматривается влияние турецкого стиля на оперную культуру и придворную среду Западной Европы XVII-XIX вв. В целом, турецкий стиль и влияние турецкого стиля на творчество В. А. Моцарта и ряда*

европейских композиторов неизбежно. В статье анализируется это направление и делаются общие выводы. Выясняется, что для композиторов XVII-XVIII веков в Европе «турецкая музыка» понималась как «восточно-ориентальная» (т. е. её экзотическая развлекательная ценность) и «военная музыка».

Ключевые слова: Западная Европа, эпоха барокко, “тюркери”, «Rondo à la turca», педаль, турецкая музыка, В. А. Моцарт, гарем

Fuad Rafat NAZAROV
Azerbaijan National Conservatory

Ulkar Sabir ALIYEVA
Doctor of sciences on Art, professor

INFLUENCE OF TURKISH MUSIC ON WESTERN EUROPEAN STAGE WORKS (XVII-XIX centuries)

Abstract: The article discusses the influence of the Turkish style on the opera culture and court environment of Western Europe in the XVII-XIX centuries. In general, the Turkish style and the influence of the Turkish style on the creativity of V.A. Mozart and a number of European composers is inevitable. The article analyzes this direction and draws general conclusions. It turns out that for composers of the XVII-XVIII centuries in Europe, “Turkish music” is understood as “eastern-oriental” (i.e. its exotic entertainment value) and “military music”

Keywords: Western Europe, baroque period, “turkeri”, “Rondo à la turca”, pedal, Turkish music, V.A. Mozart, harem

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Bəxşəliyev