

Lənkəran Dövlət Humanitar Kolleci

“Musiqi və təsviri incəsənət” şöbəsi

“ Harmoniya tarixi “ fənnindən mühazirələr

Müəllim: Axundova Vəfa

Mövzu № 1. Harmoniyanın yaranması və inkişafı (XV-XIX əsr)

Plan:

- 1. Harmoniyanın xüsusiyyətləri və musiqi tarixində önəmli rolu*
- 2. XV- XVII əsrdə bəstəkarların yaradıcılığında harmoniyanın inkişafı.*
- 3. XVII-XIX əsr bəstəkarlarının musiqisinin harmonik dövrü*
- 4. Xramotika və diatonikanın əlaqəsi*
- 5. İntibah dövrünün musiqi nəzəriyyəsi*

HARMONIYA – Yunan sözü olan "Harmoniya" "həmahəng, həməvaz" kimi tərcümə edilir. Harmoniya-səsuyğunluqları, onların daxili və xarici əlaqələri haqqında elmdir. Musiqinin əsas ifadə vasitələrindən biri olan harmoniya səslərin həmahəng birləşməsinə və bu birləşmələrin əlaqəli şəkildə, ardıcılışmasına əsaslanır. Bəzən "harmoniya" dedikdə melodiyanın akkordlu müşayiəti nəzərdə tutulur. Lakin "Harmoniya" anlayışı daha genişdir. Hətta melodiyanın səsləri aydın akkord birləşmələri əmələ gətirməzsə belə, "harmoniya" qanunauyğunluqları səslərin hərəkətində və onların qarşılıqlı əlaqəsində özünü büruzə verəcəkdir. Rəvayətə görə harmoniya xalq musiqisinin çoxsəsliyindən əmələ gəlir. Musiqinin digər ifadə vasitələri (melodiya, ritm, tembr və s.) kimi harmoniya da uzun tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Müxtəlif dövrlərdə müxtəlif harmoniya üslubları yaranmışdır: klassik harmoniya, romantik harmoniya, müasir harmoniya, caz harmoniyası və s. Bəstəkarların harmonik üslubu yalnız bu bəstəkarın əsərlərində aşkar edilmiş asanlıqla tanınan harmonik vasitələrdən ibarətdir. Bu xarakterik tonları, müəyyən bir akkord strukturunun dəstəklənməsi, xarakterik harmonik növbələri, müəyyən növlərin dəstəklənməsi daxildir. Müəyyən dəyişikliklərə əslilik, modulyasiyalar, harmoniyanın formalaşmasında melodiyanın rolu, funksionallığın üstünlükləri, rəng və ya üsul, müəyyən bir növ fakturanın üstünlüyü və s.

IX-XV əsrlərdə polifoniya əsrinə qədər nə müəyyən lad çalınmaları, nə də funksional müəyyənliliyi olub. XV-XVI əsrlərdə özünün yüksək zirvəsini əldə edib. Professional polifonik yazının inkişafı ilə əlaqədar musiqidə polifoniyanın korifeyləri Bax və Həndəl yaradıcılığında öz parlaq əksini tapan yeni xüsusiyyətlər kəsb edir. Musiqi cümləsinin quruluşu, həcm genişləndirir, əsərin bitmə zərurəti-kadensiyanın (kadensiya-küçük həcmli hər hansı bir istinad pərdəsində dayanmaqdır) ruşeymi yaranır. Kadensiya istinad nöqtəsi sayılan səs ahəngində tamalanır. Sonralar bu cür tərzdə formalaşmamış, lakin ritmik cəhətdən müəyyən olan, dayanacaq sezuralar əsərin digər yerlərində də üzə çıxır. Eyni zamanda tədricən sabit və qeyri-sabit səslər müəyyən olunur. Musiqidə bu cür qeyri-sabitlik D-nin yaranması demək idi. Tamamlayıcı sabit harmoniyanın əvvəlində aparıcı tonun

meydana çıxması D-nin yaranması üçün əsas oldu. Laddan əvvəl xramotizmlər əmələ gəlir, tədricən cazibə qüvvəsi artır və D yaranır. Bax dövrünə qədər harmoniya artıq major və minor musiqi ladını təmsil edirdi. Baxın yaradıcılığında isə diatonika dairəsində akkordika bütün dolğunluğu ilə öz əksini tapdı. Diatonikanın yayılmış bir dövründə onun başlıca akkordlarından biri XVI əsrdə Skarlattinin yaradıcılığında özünə təşşəkül tapmış II bəmləmiş pərdə idi. Baxın yaradıcılığında modulyasiya sistemi geniş inkişaf olunur, modulyasiyanın bütün növləri meydana çıxır. Modulyasiyanın inkişafı harmoniyanın inkişafı ilə sıx bağlıdır və onun özülünü təşkil edir. Baxın lad əsası natural major və harmonik minoru təşkil edir. onun yaradıcılığında minor daha zəngin imkanlara malikdir.

XVII əsrin axırı XVIII əsrin əvvəlində İntibah dövrünün musiqisi olan polifoniya öz yerini homofoniya ilə əvəz edir. Homofoniyada bütün səslər eynidir: bir səs əsas mövzunu ifadə edir, başqa səslər isə akkompoment (müşayət) rolunu oynayır. Burada əsərin yeni homofon – harmonik üslub tərzini yaranır. XVII-XVIII əsrlərin əsas janrı kantata və oratoriyadır. Kübar musiqisinin əhəmiyyəti bu dövrlərdə getdikcə çoxalmağa başlayır. O, musiqi saraylarında, zadəgən salonlarında, teatrlarda səslənirdi. İncəsənətin yeni növü - opera yaranır. Instrumental musiqidə yeni janrlar yarandı (onların arasında instrumental konsert). Bəstəkarlar təkcə musiqini yaratmırdılar, onlar həmçinin alətlərdə məharətlə çalırdılar. İ.S.Bax həyatında məharətli orqancı və müəllim kimi məşhurlaşmışdır. Onun yaradıcılığında alman protestant mədəniyyəti mühüm rol oynamışdır. Bəstəkarın musiqisi mənəvi və fəlsəfidir. O, 300-ə yaxın vokal dram əsərlərinin, kantaların, orqan və klavir əsərlərin, prelüdiya, tokkata və fuqaların müəllifidir. Fransada XVII əsrdə klassisizm bədii üslubu yaranır. Bu üslubda ustalar aydın və ciddi formalarda ifadə etməyi cəhd edirdilər. Musiqi klassisizminin inkişafında ən yüksək mərhələdə Haydının, Motsartın, Betxovenin yaradıcılığı öz yerini tapır. Onlar XVII əsrin axırı XVIII əsrin əvvəlində Vyanaada işləyərkən Vyana klassik məktəbini yaratmışlar. Klassiklər simfoniyanı, sonatani, operanı daha üstün tuturdular. Musiqidə daha yeni bir istiqamət – romantizm yarandı (**XVIII-XIX əsr**). Bu əsrlərdə insanın daxili dünyası açılırdı. Romantiklər lirik miniatürləri yaratdılar. Xüsusi yeri məhəbbət lirikası tuturdu (Şubert). Musiqi obrazlarının yaranmasında əsas vasitə əsərin məzmununu açan – söz proqramı olmuşdur. Məsələn üçün: bəstəkar instrumental musiqinin süjetini yaradanda (simfoniya), onu partiturada xüsusi izahlarla verirdi. Beləliklə incəsənətin sintezi - ədəbiyyat, musiqi, rəngarlıq - yarandı. Romantiklər Avropada ictimaiyyət üçün konsertlərin açıq sistemini yaratmışdılar. Romantik musiqiçilərin nümayəndələri – K.M.Veber, R.Vaqner, Q.Berlioz, F.Şopen və sairədir. XIX əsrin ortalarında Qərbi Avropada realizmin cizgiləri yaranmağa başladı. Bu yeni bədii üslub operada əsasən təsdiq edildi. Bəstəkarlar adi həyat tərzinin drammatizmini göstərmək, musiqidə qəhrəmanların psixoloji halını ifadə etmək istəyirdilər. XIX əsrin I yarısında musiqi incəsənətinin yüngül janrı - operetta yaranır. Onun banisi - Jak Offenbax sayılırdı (“Gözəl Yelena”, “Paris həyatı” və s.). Görkəmli Vyana vals ustası İoqan Ştraus da bu janrın ən yaxşı bəstəkarı idi (“Yarasa”, “Qaraçı baron”). Azərbaycanda bu janrdə Üzeyir Hacıbəyov, Emin Sabitoğlu olmuşdur. XIX əsrin axırını 1/3 hissəsində təzə istiqamət – impressionizm (təsürat) yaranır. Musiqiçilər əsərlərində incə və mürəkkəb duyğularını əks etdirdilər. İmpressionistlərdən: Klod Debüssi (“Noktürn”, “Dəniz simfoniyası”), Moris Ravel (pyes “Suyun rəqsi”, “Bolero”baleti) olmuşlar. XX əsrdə musiqi insanın həyatında emosional və mənəvi hissələrini əks etdirirdi. Atonal musiqisi yaranır: burada dəqiq tonal sistemi eşidilmir, akkord səsləri qaydada olunmayan azad ifadə olunur, səslərin təşkilində yeni üslublar yaranır. Avropa və başqa xalqların mədəniyyətlərini, ənənələrini musiqidə istifadə edirdilər (Hind, Çin, Afrika). XX əsrin avangard musiqisinin başqa xüsusiyyətləri – qeyri adi səslər, səs-küy effektləri: metal səsləri, insan səsləri və s. olmuşdur. Ekspressionizmin parlaq nümayəndələri A.Şönberq (“Ay Pyerosu”), A.Berq (“Vosek” operası), A.Vebern - alman-avstriya məktəbini yaratdılar. XX əsrin 20-30-cu illərində Nyu-Orleanda (ABŞ) yeni Caz janrı yaranır. Caz – improvizasiya, zənci musiqisi (spiricouls) əsasında meydana gəlmişdir. Caz musiqisinin nümayəndələri Corc Qerşvin (opera “Porqi və Bess”), Azərbaycanda isə Qara Qarayev, Tofiq Quliyev, Vaqif Mustafa-zadə cazın əsasında Azərbaycan muğamından və xalq musiqisindən istifadə etmişdilər. XX əsrdə yeni cərəyan neofolklorizm yaranır, burada xalq mahnılarından istifadə edilirdi. O ciddi janrlarda - operada, simfoniya, sonatada istifadə olunurdu. Azərbaycan musiqisini bir sıra musiqiçilər zənginləşdirmişlər. Üz.Hacıbəyov klassik Avropa musiqisini Şərq musiqisi ilə, xüsusən

Azərbaycan muğam sənəti ilə birləşdirmişdir. F. Əmirov simfonik muğamın əsasını qoymuşdur. (Kürdi ovşarı, Şur). Q. Qarayev klassik musiqini avanqard musiqilə birləşdirmişdir, o hətta Azərbaycan cazının əsasını qoymuşdur.

Xramatika və diatonikanın əlaqəsi: İ.S.Bax və Hendelin xramatikası diatonik əsasa xələl gətirmədən başlıca tonallığın zənginləşməsi və daha da davamlı olmasına xidmət edir. İ.S.Bax bütünlüklə tonal sisteminin mövqeyində durur. Kuliminasiyalarda isə D və II alterasiyalı akkordlar özünü göstərir. İ.S.Baxın yaradıcılığında tonal əlaqələr çox sadədir. Əvvəl D tonallığına çatdırılır, işlənmə bölməsində S tonallığı D qrupunun köməkçi pillələrinin tonallığı əldə edilir. Repriza əsas tonallığın təsdiqidir. Dur-un eyni adlı moll-a əvəzlənməsi və əksinə parlaq ifadə vasitəsidir. Baxın harmoniya prinsipləri Vyana klassiklərinin, romantiklərin harmoniyasının əsasını təşkil edir. Əlbəttə bir sıra yeni əlavələr etmək şərti ilə melodiyaları harmoniyalarla əlaqələndirir.

İntibah dövrünün musiqi nəzəriyyəsi. İntibah dövrünün söhbət açarkən alimlər qeyd edirlər ki, bu dövrdə humanistik ideyaların üstünlüyü kəsb olunur və ən vacib xüsusiyyətidir, bütün alimlərin həmçinin bəstəkarların canlı musiqi təcrübəsinə xüsusi meyl göstərməsidir. Lakin bu dövrün mənfi cəhətlərindən biri də kilsə musiqisinin bəzi xüsusiyyətlərinin istifadə edilməsidir. Bu dövrün ən qüdrətli musiqişünas alimlərindən biz aşağıdakıları qeyd etməliyik: Marketto, Tsarlino, Soan de Qrokeyo. Misal üçün, Tsarlino'nun bir çox əsərləri musiqi ilə sözün vəhdəti haqqında söhbət açır və sonra Soan de Qrokeyo musiqi əsərlərinin janrlarından bəhs edir. Markettonun bir çox musiqi traktatları eşitmə qabiliyyətlərindən həsr olunur. Tsarlino bir çox əsərlərində çoxsəslilik problemi, daha sonra musiqidə konsonansın istifadə edilməsi, lad sistemi və birdə polifoniyanın ayrı-ayrı xüsusiyyətlərini araşdırmağa cəhd göstərmişdir. İntibah dövründə bir çox polifonik məktəbləri mövcud idi. O vaxt məşhur olan bəstəkarlar polifoniya üslubundan istifadə edirdi. Bu dövrdə daha bir qüdrətli alim öz tapıntıları ilə diqqəti cəlb edirdi. Qlorian ionik və eolik ladları haqqında öz fikirlərini söyləyir. Daha sonra Qlorianın geniş yayılmış traktatında dissonans və konsonans problemi meydana çıxır. Qlorianın ənənələrini fikir və ideyalarını digərləridə davam etdirib. Poetsi, Franko, Tlitte Vitri, Tsarlino öz əsərlərində major və minor, üçsəslilər, dissonanslar haqqında söhbət açmışlar. İntibah dövrünün lad sistemi olduqca zəngin və rəngarəngdir. Qeyd etməliyik ki, bu lad sistemində musiqi əsərlərinin kadanslarında yönəlmələr verilib, xüsusi olaraq friqik ladin istifadəsi qeyd olunur. Bununla bərabər bəstəkarın əsərlərində major və minor sistemində mövcuddur. XIII əsrdən etibarən harmoniya üçsəslilər, traktatlar, dissonanslar bir qayda olaraq, zənginləşdirilmişdir. İntibah dövründə (XV-XVI əsrlər) üçsəslilər konsensiyalar sərbəst şəkildə istifadə etməyə başladı və nəhayət bu dövr musiqisinə hakim oldu. XVII əsrin əvvəllərinə qədər modallıq hakim idi (köhnə harmoniya). Dünyəvi intibah musiqisi tez-tez də kilsə ilə izah olunurdu. İntibah-moda uyğunluq nümunəsini musiqi harmoniyası (polyphonic və folklor musiqi) iki əsas prinsiplərindən ibarət idi. Harmoniyanın inkişafının əsas prinsiplərindən biri dəyişiklik idi. Harmonik musiqi XVII əsrdə intensivləşən instrumental musiqi inkişafı ilə əlaqələndirilmişdir.

Mövzu №2 D. Bukstexude, J. F. Ramo və İ. S. Bax musiqisinin harmonik dili

Plan:

1. *D. Bukstexude əsərlərinin lad-harmonik xüsusiyyətləri*
2. *J.F. Ramonun musiqi nəzəriyyəsi*
3. *İ.S. Bax harmoniyasının lad əsası*
4. *İ.S. Bax musiqisinin harmonik dili*
5. *İ.S. Bax novator və yenilikçi bəstəkar kimi*

(alman 1637 -1707) **Ditrix Bukstexude** XVII əsrin bəstəkarlıq məktəbinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri olmuşdur. O, həm gözəl ifaçı, həm alim, həm də qüdrətli bəstəkar olmuşdur. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, onda yaradıcılığına maraq məhz XX əsrdən oyanmışdır. D. B-nin əsərləri Borokko üslubunun bütün xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. Bildiyimiz kimi XVII əsr sanki keçici əsr idi. Polifoniyanın Harmoniyaya keçid dövrü məhz Bukstexudenin öz əksini tapmışdır. Bukstexudenin bir çox əsərlərinin lado-harmonik xüsusiyyətləri məhz diatonika və xramatikanın uzlaşmasında özünü göstərir. Bildiyimiz kimi borokko üslubunun estetikasında belə bir fikir mövcuddur; "harmoniya əhəmiyyəti əsərdə yoxdur, musiqidə dissonanslar və disqarmoniya olmalıdır" Beləliklə Bukstexudenin harmonik dilində dissonanslarda istifadə edilməsi diqqətəlayiqdir. B-nin lado-tonal təfəkkürünün əsasını natural major və harmonik minor təşkil edir. B-nin orqan musiqisini təhlil edərkən biz belə bir nəticəyə gəlirik ki, onun musiqi dilində friqik, lidik, miksolidik ladların istifadəsi musiqidə mühüm rol oynayır. Beləliklə onun musiqi əsərlərində tonal və modal sistemləri uzlaşır. Modal sistemi ilə əlaqədar olaraq B-nin musiqisində köməkçi üçsəslilər və S funksiyası xüsusi rol oynayır. Bəzi hallarda Bukstexude klassik harmonik quruluşu pozur. TSDT əvəzinə TDST-dan istifadə edir. Beləliklə D funksiyasının rolu artır. Bukstexudenin əsərlərində D7 xüsusi rol oynayır. Bu akkordun səslənməsi kuliminasiya zonalarına təsadüf edir. Bundan əlavə Bukstexude VII pərdəni sekst və septima akkordlarına tez-tez müraciət edir. DDVII7(əks)-VII7 bəstəkar tərəfindən kadanslarda istifadə olunur və onun istifadəsi faciəvi dramatik obrazlarla əlaqədardır. S funksiyasının rolu musiqi əsərlərinin nəinki üçsəslilərdə təcəssüm olunur, həmçinin septima və nonakkordlarının istifadəsi B-nin harmonik dilinin gözəlliyini təşkil edir.

Ramonun musiqi nəzəriyyəsi (Fransa 25 сентября 1683, Дижон — 12 сентября 1764) Fransız bəstəkarı və musiqi nəzəriyyəçisi Jan Flipp Ramo harmoniya haqqında nəzəriyyənin əsasını qoyanlardan biri sayılır. 1722-ci ildə onun məşhur "Harmoniya" haqqında traktatı yaranır. Burada yeni harmonik nəzəriyyənin əsas fikirləri şərh olunmuşdur. Daha sonra digər işləri nəşr olunur. "Musiqi nəzəriyyəsinin yeni sistemi" (1726) "Harmoniyanın yaranması" (1737) "Harmoniya prinsiplərinin təsdiq olunması" (1750). Öz tədqiqatlarında Ramo harmoniya təzahürləri riyazi akustik əsaslandırmağa çalışır. Bu işə yaxşı nəticə vermir. Ramonun əldə etdiyi yeniliklər;

I-dönmə nəzəriyyəsinə yaradır,

II-Tersiyalarla yerləşən akkordu həmahənglik kimi təyin edir. (əsas və törəmə akkordlarının nəzəriyyəsi)

III. Funksiyalar nəzəriyyəsi yaradır; T, D, S-nin harmonik sistemin dayaq nöqtəsi olaraq əhəmiyyətini müəyyənləşdirir.

Səsin oberton quruluşunun təhlilindən irəli gələrək Ramo major üçsəslilərini məhz təbiətin özündə mövcud olan təzahür kimi izah edir. İndiki dövr üçün akkordun oberton konsepsiyası natamam sayılır. Lakin oberton sırası yalnız major üçsəslilərinə işarə edir, heç bir digər akkordu (minor üçsəslisi D7) onunla əsaslandırmaq olmaz. Ramo ilk dəfə olaraq funksiya nəzəriyyəsinə təqdim edir. Bu lad funksiyalarını öyrənilməsinə əsaslanan harmoniya nəzəriyyəsidir. XVII əsrə qədər harmoniyada ardıcılıqlar mühüm əhəmiyyət daşıyırdı. D-T, S-T, S-D-T münasibətlərini yalnız kadensiyalarda aydın görmək olardı. Tədricən onlar ümumi quruluşa daxil olmağa başlayır. XVII əsrin axırlarına yaxın bu dönmələr dahada təkmilləşir. Bu hamofon tərzini irəliyə doğru hərəkəti idi və bunu da operanın çiçəklənmə dövrü ilə bağlamaq olar. Ramo kadensiyanın əsas növlərini müəyyənləşdirmişdi:

I-afdentik V-İpərdə;

II- arasıkəsİLən V-VI pərdə;

III-ploqall IV-I pərdə

İ.S.Baxın harmoniyası (31 mart 1685 - 28 iyul 1750 Əyzenax, Germaniya). İ.S.Baxın əsərlərində XVI-XVII əsrlərdə instrumental polifoniyanın əldə etdiyi nailiyyətlər və həmin dövrün harmoniyası sintez edilmiş və son dərəcə zənginləşdirilmişdir. Bax yaradıcılığında polifonik və harmonik işləmələrin cəmləşməsi daha geniş inkişaf etmişdir. Baxın harmoniyası xüsusilə fərqlidir, çətindir və onun akkordlarının tərkibi Vyana klassiklərinin akkordlarının tərkibindən daha mürəkkəbdir. Bax öz dövrünün ən romantik bəstəkarı sayılırdı. O, harmoniya sahəsində ən yenilikçi bir sıra yeni harmonik vasitənin yaradıcısı kimi tanınırdı. Bax polifonik musiqinin dahi nümayəndəsidir. O, mürəkkəb bədii üslubun yaradıcılıq imkanlarını xeyli zənginləşdirərək onu yeni zirvələrə yüksəltdi. Baxın çox saylı messalarında, kontatalarında, irihəcimli vokal instrumental əsərlərində katolik musiqisinin ənənəvi formaları canlanır. Lakin eyni zamanda bəstəkar öz musiqisində şən, məzəli obrazların təəcəssümünə də geniş yer vermişdir. Bəstəkarın əsərlərinin əksəriyyətində tonal sistemə əsaslanır. Bax harmoniyasının lad əsasını natural major və harmonik minor təşkil edir. Natural və melodik minor bəstəkar tərəfindən harmonik ladin variantları kimi istifadə olunur. Adətən melodik minor yuxarı qalxan, natural minor isə aşağı enən səsdüzülüşi ilə bağlıdır. Baxın əsərlərində həmahənglik yaratmaq üçün harmonik minor mühüm rol oynayır. Ümumiyyətlə Baxın musiqisində minor bir qədər böyük əhəmiyyət kəsb edir, nəinki major. Bu bir sıra səbəblərlə bağlıdır. Tonal sisteminin təsdiqlənməsinin erkən mərhələlərində minor özünün müxtəlifliyi və bununla bağlı olan daha zəngin harmonik imkanlarına əsasən Baxın musiqidə diatonika və xramatikanın qarşılıqlı əlaqəsini müəyyən edir. Baxda bütün əsər boyu saxlanılan xalis növ diatonika demək olarki, yoxdur. Əsərin musiqi dili diatonika və xramatika əlaqələndirir, lakin əksər hallarda ikincisinin olması təəssuratı yaranır. Bəstəkar yalnız bir əsərini xramatik kimi müəyyən edir. Bu məşhur klavir fantaziya və fuqasıdır. Böyük əksəriyyət təşkil edən əsərlərin əvvəlində Bax harmoniyası əsas tonallığın qabaqcadan əsaslandırılması məsələsi yerinə yetirilir və bununla əlaqədar olaraq funksional tərəfdən daha aydın harmonik vasitələrdən istifadə edilir. Eynilə bu vəziyyət tamamlayıcı kadanslara da xasdır. Burada əsas tonallıq özünün tamamlayıcı təsdiqini tapır. Tersiya quruluşu Bax harmoniyasının həmahəngliyinin norması kimi göstərilir. Baxın əsərlərinin əsas məzmununu müxtəlif həcmli səslərin birləşdirilməsi təşkil edir. Lakin bəstəkarın harmonik dilinin qanunauyğunluqları dördsəslilik əsasında inkişaf olunur. Baxın harmonik inkişafının əsasında ilk növ bədə T və S münasibətləri durur. Baxın əsərlərinin əvvəli əsas tonallıqların möhkəm təsdiqlənməsi ilə əlaqədardır. Baxın sekvensiyaları universal əhəmiyyət daşıyır. Çox vaxt onlar pyesin əvvəlində yaranır və bu formadan orta və tamamlayıcı bölmələrdə istifadə olunur. Bax üçün diatonik sekvensiyalar çox mühüm vasitə sayılır və xramatik sekvensiyalarla rəqabət aparır. Əgər xramatik sekvensiyalar 2-3 zəncirdən ibarət olursa, diatonik sekvensiyalarda isə zəncirlərin sayı daha çox olur. Baxın musiqisində modulyasiya tonal keçidin üstünlük təşkil edən növünü təqdim edir. Ümumi akkord vasitəsiylə modulyasiya Baxın əsərlərində olduqca rəngarəng istifadə olunmuşdur. Baxın yaradıcılığında bir səslə modulyasiyanın digər növünə də təsadüf edilir. İmprovizasiya tərzli bəzi əsərlərdə parlaq reçetativ bölmələrə rast gəlmək olar və onlar akkord ardıcılığı ilə tamamlanır. Lakin belə halda harmoniya öz müstəqil əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. Bax harmoniyasının cəhətləri bunlardır:

Diatonik akkordlar olan üçsəsləli və sekkordların geniş tətbiqi və onların həlli,

V7, VII7, II7, böyük və kiçik septakkordlar və onların donmələri

Bütün bu tonların tətbiqi Bax mövzusunun (fuqada istisna olmaqla) melodik və polifonik inkişafının xarakterik davamlılığı ilə əlaqələndirilir. Baxın harmoniyasında polifonik-homofonik faktura əsas yer tutur. Polifonik üslubda hər bir səs bərabər hüquqlu, müstəqil və ifadəli ola bilər. Homofon üsluba xas əsas səs və köməkçi müşayiətəddici səslərə bölgü burda olmur. Biri imitasiya. İmitasiya latınca "təqlid" deməkdir. Bu üsulda səslər bir-birinin ardınca şərh olunur. Hər bir səs özündən əvvəlki təkrarlayır. Baxın imitasiya tətbiqi etdiyi əsərlərindən geniş yayılmışı invensiyalardır. Bax yalnız bir səslə izolyasiya olunmuş sadə, sərt görünüşlə məhdudlaşmır. Baxda fakturanın müxtəlif tipləri onun

musiqisinin müxtəlif janrlarına və dövrü əsərlərin daxilində janr ziddiyyətlərinə uyğundur. Baxa qədər az açar işarəli tonallıqdan xüsusən ağ klavişdən istifadə olardı. Bu musiqi alətlərinin kökünün

qeyri-bərabər ölçüsüylə bağlıydı. Oktava bərabər kiçik sekunda intervallarına bölünmədiyi üçün çoxişarəli tonallıqlar xaric səslənirdi. Buda ifa imkanını məhdudlaşdırırdı. Klaviaturası bərabər temperasiyalı (yarımtonlu) klavir əmələ gəldikdə, 12 major, 12 minor tonal yaradıldı. Bax sübut etdi ki bərabər temperasiyalı kökdə tonallar eyni hüquqlu olub yaxşı səslənir. Buna görə də o ilk dəfə major və minor tonallıqlarında prelüd və fuqa yazır (48 prelüd və fuqa)

Mövzu № 3. Vyana klassiklərinin harmonik dili

Plan:

- 1. XVII əsrdə musiqi mədəniyyətində kilsə musiqisinin xalq məişət janrlı musiqi ilə əvəz olunması**
- 2. Vyana klassiklərinin musiqi tarixində rolu (Haydn, Motsart)**
- 3. XVIII əsr musiqi tarixində harmonik üsluba keçid dövrü**
- 4. Vyana üslubu**

Vyananın mədəni mərkəz statusunun formalaşması XVI əsrin əvvəlində başlamış və lütnada daxil olmaqla musiqi alətlərinin ətrafında cəmlənmişdir. XVII əsrin ortalarında gərgin, emosional, əzəmətli barokko musiqisi öz əhəmiyyətini tədricən itirməyə başlayır və musiqi mədəniyyəti kilsənin təsirinə dən azad olması baş verir. Polifonik yazı arxa plana keçir. Daha dürüst, tarazlaşdırılmış musiqi formalarına meyl yeni, klassisizm cərəyanının bərqərar olmasına gətirib çıxarır. Professional musiqiyə məişətin müxtəlif elementlərinin daxil olması realist tendensiyaların yüksəlişinə gətirib çıxartdı. Vyana klassiklərinin əsərində xalq məişət janrının əhəmiyyəti artır. Klassik musiqi əsri olan XVIII əsrdə Avropa klassik musiqisi dominantlıq edirdi. Bu zaman Vyana musiqi innovasiyaları üçün xüsusi bir vacib məkan idi. Vyana klassik məktəbini təmsil edən hər bəstəkar özünəməxsus obrazlar aləmi və fərdi dəst-xətti ilə seçilir. Bu ölkədə çoxlu sayda məşhur avstriyalı bəstəkarlar vardır. Klassik musiqi müasir dövrdə də Avstriyada öz aktuallığını saxlayır. Avropanın «musiqi paytaxtı» sayılan Vyananın zəngin bədii ənənələrindən bəhrələnmiş Haydn, Mosart və Bethoven yaradıcılığı klassisizm üslubunun ən parlaq təzahürüdür. Vyana klassik məktəbini təmsil edən üç əsas bəstəkar musiqidə aşağıdakı yenilikləri etmişdir;

- Lüdvig van Bethovenin simfonik nümunələri ilə;
- Volfqanq Amadey Motsart melodiya və forma arasında balans ilə;
- Yozef Haydn simli kvartetin inkişafı və sonatalar ilə.

Vyana klassiklərinin harmoniyasını lad münasibətlərinin mərkəzləşməsi təşkil edir. Daha çox funksional müəyyənlik prinsipi baxımından afdentik abortlar yayılmışdır. D və T münasibətləri maksimal aydınlığı ilə fərqlənir. Afdentik abortlar o qədər böyük əhəmiyyət kəsb edirdi ki, hətta "S" əksər hallarda inkişafın kadensiya bölməsinə qədər çəkilirdi, bir bütöv movzu yalnız iki akkord üzərində (T3 və D7) qurulurdu. Lakin afdentik abortlarının çoxluğu Vyana klassiklərinin harmoniyasının bəsitliyi demək deyildi. Burada digər vasitələrdə istifadə edirdilər; cavab cümlələrində tez-tez T və D yerlərini dəyişirdilər. məs; TDT quruluşu DTD quruluşuna çevrilirdi. Vyana klassiklərinin akkordikasında XVII əsrlə müqayisədə yenilik yoxdur. Majorda əksər hallarda əks VII7 akkord istifadə olunur. Bu akkord əsasən böyük dramatik gərginlik yaratmaq üçün istifadə olunur. Vyana klassikləri əvvəl D9 akkord D7 -da saxlama kimi istifadə olunurdu. Onların əsərlərində II7 akkordu daha çox istifadə olunur. kadensiya bölmələrində II65 və II43 istifadə olunur. Vyana klassiklərinin harmoniyasında əsas cəhətlərdən biri də minor ladlarında yaranan II^b pərdənin majora keçməsi ideyasıdır. Majorda neopalitan harmoniyasının nümunələrini biz Betxoven musiqisində rast gələ bilərik. Xramatik harmoniya xanənin ağır vurğulu hissəsində təsadüf olunur. Motsart və Betxoven polifoniyası harmonik əsasda inkişaf olunur. Əksər hallarda paralel tersiya və sekstalarla hərəkət yaranır və şübhəsiz ki, bu məişət musiqi ənənələri ilə bağlıdır. Ümumiyyətlə Vyana klassiklərinin harmoniyasının əhəmiyyəti olduqca böyükdür.

Yozef Haydn; (1732-ci il martın 31-də 1809-cu il mayın 31-də) böyük avstriyalı bəstəkar Y. Haydnın yaradıcılıq yolu XVIII-XIX əsr dünya tarixinə düşmüş, Vyana klassik məktəbinin bütün

inkışaf mərhələlərini əhatə etmiş və təqribən 50 il davam etmişdir. Maraqlı yaradıcılıq prosesi, fantaziyanın zənginliyi, qəbul edilən yenilik, həyatı harmonik və bütünlüklə hiss etmək onun

həyatının son illərinə qədər davam etmişdir. Haydnın əsərlərində dünyaya harmonik baxış onun öz həyatında da hiss olunurdu. Haydnın sevinc qaynaqları təbiətdə, adı xalqın həyatında, öz işlərində, yaxınları ilə münasibətində – hər yerdə idi. Onun musiqi dilinin mənbəyi məişət janrı, rəqs və mahnı intonasiyaları, bəzən folklordan alınmış ilham olmuşdur. Mürəkkəb simfonik inkışaf prosesinə daxil olanda onlar yeni formalı, dinamik imkanlar kəşf edirlər. Bitmiş, ideal bərabərləşdirilmiş və məntiqi düzülüşlü simfonik siklin hissələri özlərində improvizasiya elementləri iqtibas edir, mükəmməl kənarlaşmalar və gözlənilməzliklər həmişə maraqlı, hadisələrlə dolu fikrin inkışafının özünə maraqlı yaradır. Bütün ömrü boyu incəsənət Haydn üçün daxili harmoniyanın, ruhi müvazinətin və sağlamlığın əsas dayacağı və mənbəyi olmuşdur. Haydn musiqisinin təməl bir xüsusiyyəti əsasən müşaiət edən fiqurlardan əmələ gələn çox qısa, sadə musiqili motivlərdən böyük əsərlərin yaradılmasıdır. Musiqi əsasən olduqca diqqət cəlb etmişdir və bir hərəkətin mühüm musiqili təsirləri olduqca tez inkışaf edə bilər. Haydnın işləri sonata forması deyilən bir şeyin inkışafının mərkəzi idi. Bununla birlikdə təbii eyni şəkildə bu kompozisiyanın formasında mükəmməl olan gənc müasirləri Motsart və Bethovendən də fərqli idi. Haydnın rəsmi yaradıcılığı da fuqanı klassik stilə keçirməsi və rondo formasına daha uyğun tonal məntiqlə zənginləşdirməsinə səbəb oldu. Haydn eyni zamanda cüt dəyişkənli formanın ana hissəsini əmələ gətirirdi - bir-birlərinin böyük və kiçik formalı versiyaları olan iki alternativ varyasiyalar. Haydnın işləri yüksək barokkonun kompozisiya stilinin modası keçmiş olduğu bir dövrə aiddir. İ. Haydnın əsərləri yeni məzmunlu musiqi formalarının yaranmasını təmin etdi. Bunu, bəstəkarın yaradıcılığının əsas sahəsini təşkil edən sonata, kvartet və simfoniya formalarında müşahidə etmək olar. Bəstəkarın bu əsərləri həm həcm, həm də quruluşu etibarilə diqqəti cəlb edir. Çoxhissəlilik, silsiləlilik bu janra səciyyəvi olan xüsusiyyətlərdəndir. Bu da ondan irəli gəlir ki, dərin və çoxmənalı məzmunu təsvir edən sonata və simfoniya formalarının tərkibi çox geniş və maraqlıdır. Eyni məzmunu əsaslanan müxtəlif xarakterli hissələrdən ibarət olan sonata və simfoniya formalarının yazılması silsilə mahiyyətli formanın yaranmasını təmin etdi.

Volfqanq Amadey Motsart (d. [27 yanvar 1756](#), [Zaltsburq](#) – ö. [5 dekabr 1791](#), [Vyana](#)) – dahi [Avstriya](#) bəstəkarı, [Avropa](#) klassik musiqisinin ən nüfuzlu nümayəndələrindən biri. Motsart bəstəkarlıqla yanaşı, eyni zamanda mahir skripkaçı, orqan ifaçısı və [dirijor](#) da olmuşdur. Motsart sadə harmoniyalarla möhtəşəm əsərlər yaratdı. Onun əsərləri elə dəqiqliklə işlənmişdi sanki hörgü kimi toxunmuşdu. Bəstəkarın sonataları və konsertlərinin insanda əqli fəaliyyəti inkışaf etdirdiyi, insanı məntiqli düşünməyinə kömək etdiyi elm tərəfindən təsdiq olunmuşdur. Müasirlərinin dediyinə görə dahi bəstəkar qeyri-adi musiqi duyumu, eşitdiyi musiqiləri yadda saxlama və improvizə etmə kimi fenomenal qabiliyyətlərə malik olmuşdur. Yaradığı 600-dən çox əsəri simfonik, [konsert](#), kamera, [piano](#), [xor](#) kimi klassik musiqi janrlarının ən yüksək zirvələrində qərarlaşıb. Onun əsərləri dünyanın ən nüfuzlu orkestrlərinin konsert repertuarlarının ayrılmaz parçasını təşkil edir. [Tarixdə 100 ən çox öyrənilmiş şəxsiyyətlər siyahısına](#) daxil edilib. Haydn kimi Motsart musiqisi də klassik musiqinin başlıca nümunəsi sayılır. Motsartın musiqisi style galant musiqi üslubundan Barokko dövrünün sonlarına xas kontrapunkt elementlərini də özündə birləşdirən yeni bir üsluba keçid dövrünü əhatə edir. Motsartın öz şəxsi üslubundakı tərəqqi isə bütövlükdə klassik üslubda baş verən dəyişikliklərlə müqayisə edilir. Bundan əlavə, hərtərəfli bəstəkar olmaqla simfoniya, opera, solo konsertlər, simli kvartet və simli kvintet də daxil olmaqla kamera musiqisi və piano sonataları kimi demək olar, bütün janrlarında yazıb-yaradırdı. Bütün bu janrların yeni olmamasına baxmayaraq, piano üçün konsertləri Motsart təkbəşinə inkışaf etdirmişdi. O, həmçinin külli miqdarda dini musiqilər, eləcə də rəqs musiqiləri divertismentlər, serenadalar və digər əyləncəli musiqi əsərləri də yazmışdır. Motsart musiqisində klassik üslubun anlaşılıqlıq, balans, şəffaflıq kimi əsas səciyyəvi xüsusiyyətlərini görmək olar. Musiqisindəki nəfisliyin bəsit təzahürü onun C minorda 14 saylı piano konserti, G minorda 40 saylı simfoniya, və "Don Covanni" kimi möhtəşəm əsərlərindəki müstəsna və qeyri-adi əzəməti bir qədər gizlədir. Çarlz Rozen yazır (1997): "Yalnız MoTart musiqisinin mərkəzində qərarlaşmış qəzəb və ehtiraslar duymaqla biz Motsart musiqisinin quruluşunu və onun əzəmətini tam dərk etməyə ilk addım ata bilərik. Paradoksal da olsa, Şumanın G minorda simfoniya səthi təhlili bizə Mosartın istedadını daha da yaxşı anlamağa imkan yaradır. Mosart

musiqisində iztirab və dəhşətin bütün növ tərənnümlərində nə isə anlaşılmaz cismani ehtiras var". Xüsusilə də ömrünün son on ilində Motsart o dövr üçün nadir sayılan xromatik harmoniya tərzini

ortaya çıxarmışdır. Haydnın çox sevdiyi "Dissonant " adlı kvartetinə, ləng girişindəki bir anda onun yüngül və xoşagəlimli olması barədə dayaz fikirlərə yol açır. Motsartda hələ uşaqlıq illərindən ilk dəfə eşitdiyi musiqiləri bir dəfədən təqlid etmək istedadı var idi. Çıxdığı səfərlər zamanı əldə etdiyi nadir təcrübə sayəsində özünəməxsus bəstəkarlıq üslubu işləyib hazırlayır.. Həm London, həm də İtaliyada o vaxlar qalant üslubu özünün sadə, yüngül musiqisi kadensiyaya olan hədsiz maraq, tonik, dominant və subdominat akkordları üzərinə düşən vurğu, simmetrik frazaları və aydın ifadə olunmuş strukturasına görə çox dəbdə idi. Bu üslub son Barokko musiqisinin mürəkkəbliklərinə cavab olaraq əmələ gəlmişdir və özündən sonra klassik musiqi ənənələrinin formalaşmasına gətirib çıxarmışdır. Motsart musiqisinin ən çox ayırd edilə bilən səciyyəvi cəhəti harmoniyalar ardıcılığı və ya tonallığıdır ki, bu da dominantın və tonik aşarlarında kadensiyaya aparmışdır. Bu harmonik ardıcılıq başlıca olaraq Barokko janrından, xüsusən də İ.S. Baxın əsərlərindən götürülmüşdü. Lakin Motsart ardıcılığı elə bir qaydada dəyişir ki, kadensiya daha güclü yarıda bitir, başqa cür desək, taktın ilk zərbəsində. Motsartın Frigiya kimi üslublarla tanışlığı bu kimi keçidlərdə özünü aydın göstərir. Motsart daha da yetkinləşdikcə Barokko üslubundan daha çox elementləri öz musiqilərində istifadə edir. Buna misal olaraq, A majorda 29 sayılı simfoniyasının giriş hissəsində kontrapunkt səciyyəli əsas mövzudan və qeyri-müntəzəm fraza uzunluqlarında eksperimentlərdən istifadə edir. 1773-cü ildən sonra bəstələdiyi kvartetlərində Haydnndan təsirlənərək fuqal sonluqlardan istifadə edir. Haydn kimi Motsartın əsərlərində də yetişməkdə olan romantizm erasının gəlişindən xəbər verən Sturm und Drang ("Fırtına və stress") mərhələsinin təsiri aydın sezilir.

Mövzu № 4. L. Bətxovenin harmonik dili

Plan:

- 1. L. Bətxovenin harmonik üsluba yenilik gətirməsi***
- 2. L. Bətxoven sonatalarında harmonik işləmələr***
- 3. Bəstəkarın yaradıcılığında klassik musiqidən romantik musiqiyə keçid dövrü***

Lüdviq van Bətxoven (17 dekabr 1770 – 26 mart 1827) Alman bəstəkarı. Bətxoven dünya musiqi tarixinin ən görkəmli bəstəkarlarından biridir, Avropa klassik musiqisində klassisizmdən romantizmə keçid dövrünün həlledici fiqurudur. Bətxoven musiqisi özündən sonra gələn bəstəkarlar nəslinin formalaşmasında misilsiz rol oynamışdır. Adı daha çox bəstəkar kimi hallansa da, Bətxoven dövrünün məşhur pianoçusu da olmuşdur. Adı tarixdə 100 ən çox öyrənilmiş şəxsiyyətlər siyahısına daxil edilib. Bətxoven Qərb klassik musiqisinin nəhəng simalarından biri kimi anılır. Bəzən "üç B-lərdən biri" də (Bax və Bramsla birlikdə) kimi də tanınır. O, həmçinin XVIII əsr klassik musiqisindən XIX əsr romantik musiqisinə keçidin əsas fiquru sayılır. Bətxovenin özündən sonra gələn musiqiçilər nəslinin yetişməsinə güclü təsir göstərmişdir. Bətxoven musiqi tərtibatının ən böyük ustalarından biri sayılır. Bəzən o, mövzu seçimindən əvvəl simfoniya və digər janrların ayrı-ayrı parçalarının quruluşunu müəyyən edirdi. O, uzun kompozisiyalarda parçalar arası vahid süjet xəttini gözləmək üçün bir-birinə bağlı tematik alətlərin və ya "rüşeym-motivlərin" dən sistematik və davamlı şəkildə istifadə edən ilk bəstəkarlardan biri olmuşdur. Eynilə heyrət doğuran cəhətlərdən biri də bir çox əsərlərində də rast gəlinən və bütün əsərlərinə vahid xətt bəxş etmiş mənəbə "motivlərdən" istifadə etmişdir. O, toxunduğu bütün musiqi janrlarında bir yeniliyə imza atmışdır. Məsələn, o, artıq o dövrdə konkret tərtibata salınmış rondo janrını daha da elastik və həcmli etməklə onu sonata formasına yaxınlaşdırmışdır. Bətxoven rəngarəng janrlarda: simfoniya, konsert, piano və digər alətlər üçün sonatalar, simli alətlər və digər kamera musiqiləri, opera musiqisi, romanslar və s. əsərlər yaratmışdır. Bu əsərləri ilə Bətxoven dünya musiqi tarixində klassik musiqidən romantik musiqi mərhələsinə keçid, körpü rolunu oynamışdır. Dahi bəstəkarın yaradıcılığı yüksək novatorluğu ilə səciyyəlidir. Bəstəkarın novatorluğu onun yaradıcılığının bütün sahələrinə toxunur. Burada biz bəstəkarın nəinki harmonik dilinin yeniliyini, həmçinin musiqi tematizminin fakturasının, musiqi formasının, ritmikənin, polifoniyanın yeniliyini xüsusilə qeyd etməliyik. Bətxovenin yaradıcılığı

həmçinin Bax yaradıcılığı ilə də sıx bağlıdır. Baxın bir çox tapıntıları Betxovenin ən yüksək zirvəyə qaldırır. Digər tərəfdən onun yaradıcılığı Haydn və Motsart yaradıcılığı ilə də bağlıdır. Lakin buna baxmayaraq Betxovenin fərdi

üslubu və musiqi dilinin şəciiyyəvi xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Xüsusilə qeyd etməliyik ki, Betxoven 1 və 2-ci sonataları bəstəkar tərəfindən Haydnına həsr olunur.

-fa minor tonallığında 1 №li sonatası bir çox yenilikləri gözə çarpırdı. İlk növbədə əsas partiyanın musiqi tematizmi T3-D3nin səpələnmiş səsləri üzərində qurulur və sonralar Betxovenin yaradıcılığında həmin üslub vacib əhəmiyyətli faktora çevrilir. (№14 sonatasının I hissəsi, №5, №17, №21)

-- 8 №li sonata (c-moll) Patetik sonata adlanır. Bu sonatada bəstəkar ilk dəfə olaraq leytmotiv sistemi yaradır. maraqlıdır ki, həmin leytmotiv sistem əks VII7 akkord harmoniyası üzərində qurulub və məhz bu harmoniyaya görə sonatada dramatik kəskin obrazlar üstünlük təşkil edir.

-- 12 №li sonata (As-dur) Cənazə yürüşü. Bu sonatada bəstəkar ilk dəfə olaraq sonata formasında yox variasiya formasında bəstələyir və ənənələrini pozur. Variasiyanın mövzusu sadə 2 hissəli reprizalı formadır. Variasiyalar klassik prinsip üzərində qurulub.

-- 14 №li sonata (cis-moll) münisflər tərəfindən Aylı sonata adlanır. Bəstəkar bu əsərin əvvəlində klassik ənənələrindən uzaqlaşır və əsərin I hissəsində sadə 3 hissəli forma quruluşundan istifadə edir. Ümumiyyətlə bu əsərin bütün hissələrində bəmlənmiş II6 musiqi inkişafının ən vacib elementlərindən sayılır.

-- 15 №li sonata (Ddur.) Postaral. Lakin bəstəkar sonra G dur da səsləndirir. Bu xüsusiyyət sanki romantik cərəyanına hazırlayır. Gələcəkdə belə xüsusiyyət Şopen və Listə xas olaraq davam edir. O əsərlər elə bil bu XV postaral sonatanın davamıdır.

-- 21 №li sonata (Cdur) Avrora. Bu sonatada da romanrizmin xüsusiyyətləri aşkar görünür. Romantizmin xüsusiyyətləri ilk növbədə tonal planda özünü göstərir.

-- 23 №li sonata (f-moll). "Appassionata" Bir çox mütəxəssislər həmin sonatanı sonata simfoniyası adlandırırlar. Bu əsərdə simfoniya təfəkkürü başlıca rol oynayır; sonatanın maştablığı və ya sonatanın I hissəsində silsilənin 2 dəfə böyüklüyü və mövzunun ekspozisiyasında fəal inkişaf etdirilməsi, mövzuların ziddiyyəti və s. sadalamaq olar. Bütün hissələrdə II7 və Əsk VII7 harmoniya funksiyasını daşıyır.

-- 26 №li sonata (Es-dur). Vida proqramlı sonatadır. I hissə bizə VIII sonatanı xatırladır. Sonata çatdırılmalı olan yetkin duyğulara görə Betxovenin ən çətin sonatalarından biridir həm də onun orta dövrü ilə sonrakı dövrü arasındakı körpüdür və orta dövrün üçüncü böyük sonatası hesab olunur.

Mövzu №5. Romantik musiqinin harmoniyası (F. Şubert, F. Şopen)

Plan:

- 1. Musiqidə klassisizmdən romantizmə keçid dövrü. Funksional məktəb. G. Riman***
- 2. F. Şubert musiqisinin harmonik dili***
- 3. F. Şopen musiqisinin harmonik dili***

XIX əsrdə harmoniyanın ifadə vasitəsi və rolu əhəmiyyətli dərəcədə artır. Romantikər harmoniyanı bir tərəfdən gərginlik artıran faktor kimi istifadə edirdi, digər tərəfdən konkret harmonik vasitə ilə musiqidə boyalıq, kaloristik faktor kimi səslənə bilər. Ümumiyyətlə klassiklər və romantiklər arasında kəskin sərhad yoxdur. Beləki, Betxovendə sırf romantizmə xas olan vasitələr, Şubertdə isə daha çox Moçarta yaxınlıq hiss olunur, Şuman və Mendelson harmoniyası Vyana klassiklərinin harmoniyasına çox oxşayır. Artıq Şubertin musiqisində koloritin əhəmiyyəti artır. Koloristik vasitə kimi bəzən romantiklər tesiyasız natamam akkordlar istifadə edirlər. Həmçinin T funksiyasında ola bilərdi. Vyana klassiklərinin harmoniyası həmişə tam səslənir, yalnız bəzi nümunələr istisna hal kimi göstərilə bilər. Vyana klassiklərində nadir hallarda D natamam olur. XIX əsr üçün akkordların mürəkkəbləşməsi daha xarakterikdir. Mustəqil akkord kimi nonakkord təsdiq edilir. Nəinki D həmçinin II və digər pərdələr. II₉ nümunələr Şopen və xüsusilə Qriq musiqisində təsadüf olunur. XIX əsrdə harmoniya funksional tərəfdən zəifləyir. Lakin onun rəngarəngliyi əhəmiyyətli dərəcədə artır. Funksional formulanın inkişafı və dağılması paralel gedir. Romantiklərdə diatonik harmoniyalar yeni tərzdə səslənir: medianta akkordları çıxarıldı. Onların əsərləri bəzən T6, T64 və ya əks VII₇ pərdənin akkordu üzərində tamamlanır. Xüsusilə bu dövrdə qədim ladların dirçəlişi qeyd etmək lazımdır. Xramatik harmoniyalar sahəsində bir sıra cəhətlər qeydə alınır. Əvvəlki dövrlə müqayisədə xramatikanın ümumi həcmi artır. Məsələn XIX əsr üçün DD üzərində dayanmaqda və ya

əsrin xramatik harmoniya ilə başlanmasında heç bir adilik yoxdur. Xramatik harmoniya hətta bir neçə vaxt boyu uzana bilər. Böyük inkişafı DD alır. Şopen II^b pillənin üçsəsliliyinin əsas növdə tətbiqini möhkəmləndirir. Neopalitan harmoniyasına B₇ daxil edilir. neopalitan dövrünün minor

variantı yaranır. Şubertin musiqisində harmonik majorun rolu artır. Son dövr romantiklərin əsərlərində orqan punktunun həcmi artır. (List, Vaqner)

Funksional məktəb. Huqo Riman Alman (R18 [июля 1849](#), Гроссмелъра близ [Зондерсхаузена](#) — 10 [июля 1919](#), [Лейпциг](#)) Riman funksional məktəbin ən görkəmli nümayəndələrindən biridir. Bu məktəb 2 musiqi nəzəriyyə sistemlərinin naliyyətlərini özündə əks etdirmişdir. XIX əsrin klassik məktəbini və XIX əsrin II yarısının ənənəvi məktəbi

Bu birləşmə musiqi forması kimi problemi yüksək zirvəyə qaldırılmışdı. Klassik və ənənəvi məktəb öz-özülüyündə artıq müasir nəzəriyyə sistemi üçün praktik əhəmiyyət kəsb etmirdi. Çünki əsas naliyyətlər məhz funksional məktəb tərəfindən əldə edilmişdir və funksional məktəbinin nəzəriyyəçilərinin işləri indidə aktual sayılır. Bu nöqteyi nəzərdən funksional nəzəriyyəsinin yaradıcısı sayılan H. Rimanı müasir nəzəriyyə sisteminin banisi hesab etmək olar. 1898-ci ildə Riman musiqi nəzəriyyəsi tarixi kitabını yazır. Bu kitabda Riman nəzəriyyə sahəsində böyük etapın tamamlayıcısı kimi çıxış etmişdir. Riman qeyd edirdi ki, əsas ləvha-harmonik funksiya T, D, S məhz Ramonun zəhmətidir. S termini ilk dəfə olaraq Ramo tərəfindən irəli sürülmüşdür. Onun fikrincə zəif hissədə göstərilən harmonik işləmələr, güclü hissədə təkrar olunarsa sinkopanı xatırladır. T, S, D funksiyası üzərində xüsusilə dayanmalıyıq. Çünki bu funksiyalar funksional konsepsiyalar böyük rol oynayır. Riman major konsepsiyası TSĐT üzərində dayanması çox maraqlıdır. Riman kadensiyada 3səsliliyin ardıcılığını belə göstərir. T₃₅-dən sonra S gəlir ki, bu da konflikt yaradır. Rimanın konsepsiyasında moll ləvhanın problemi xüsusilə qeyd etməliyik. Artıq Tsarilinonun vaxtında qeyd olunmuşdur ki, moll 3səsliliyi sanki Dur-un guclu güzgü əksidir. Rimanın konsepsiyası alman musiqi tərzinə nisbətən yaxındır. Müasir alman musiqi nəzəriyyəsi Riman konsepsiyasında olan bir çox cəhətləri qəbul etmişdir lakin minor ləvha nəzəriyyəsinə isə konsepsiyadan kənarlaşdırmışdır.

Rimanın harmonik konsepsiyasında olan konsonans və dissonans işləmələrə xüsusilə diqqət yetirməliyik. Burada o musiqi psixologiyasından ustalıqla istifadə etmiş, lakin mexanizmdən uzaq durmuşdur.

Frans Şubert (31 yanvar, 1797 – 19 noyabr, 1828) Avstriya bəstəkarı. Vyana musiqi məktəbinin ən görkəmli nümayəndəsi və musiqidə romantizmin banilərindən bir idi. 600-ə yaxın mahnı, səkkiz tamamlanmış simfoniya, məşhur "Tamamlanmamış simfoniya", faciəvi musiqi, opera və çoxsaylı kamera və solo piano musiqisinin müəllifidir. O, xüsusilə orijinal melodiyalı və harmonik musiqisi ilə məşhurdur. Ferents List Şuberti "bütün dövrlərin ən poetik musiqiçisi" adlandırmışdır. Schubert'in harmoniyası müxtəlif və rəngarəngdir. Kontrastlı tonallıqlar, uzaq tonallıqlar modulyasiya ilə tətbiq olunur. Şubert demək olar ki, Betxovenin müasiridir. Şubertin öz xarakterik yolu olmasına baxmayaraq onun harmoniyasında Vyana klassiklərinin coxlu elementləri və xüsusiyyətləri hiss olunurdu. Əlbəttə, belə yaxınlıq məşhur bəstəkar-romantik Şubertin parlaq, orijinal üslub xüsusiyyətlərini qətiyyənlə azaltmıdı. Şubertin harmoniyası öz zahiri yenilikləri ilə necə dəyərlidirsə, eləcə də gözəl bədii, estetik təsir gücünə malikdir.

Fridrix Şopen (dünya şöhrətli [polyak](#) bəstəkarı, klassik [musiqi](#) bəstəkarı, fortepiano üçün çoxsaylı qiymətli əsərlərin müəllifi, pianoçu. Adı [tarixdə 100 ən çox öyrənilmiş şəxsiyyətlər siyahısına](#) daxil edilib.)öz yaradıcılığını, demək olar ki, bütünlüklə bir alətə - fortepianoya həsr etmiş yeganə bəstəkardır. Bu səbəbdən onu çox zaman "forteplanonun şairi" adlandırırlar. Maraqlıdır ki, təkə bir alətin tembr imkanları ilə kifayətlənsə də, Şopen musiqisi heç də yeknəsəq, darıxdırıcı səslənmir. Bəstəkar fortepiano üçün ifadə vasitələrini o dərəcədə genişləndirmiş, elə parlaq və zəngin boyalar tapa bilmişdir ki, bu alət sanki bütöv orkestrin, eləcə də insan səsinin tembr çalarlarını özündə cəmləşdirmişdir. Etüdlər, prelüdlər, noktürnlər, ekspromtlar, mazurkalar, polonezlər, konsertlər, sonatalar, skersolar, balladalar... Gördüyünüz kimi, bəstəkarın yaradıcılıq irsində ən müxtəlif janrlara rast gəlmək mümkündür. Şopen fortepiano musiqisinə hətta yeni janrlar da gətirmişdir - belə ki, skerso əvvəllər yalnız simfoniyanın tərkibində, mazurka polyak xalqının məişətində səslənərdi, ballada isə, ümumiyyətlə, musiqidən kənar, ədəbiyyatda tətbiq olunan janr idi. Bəstəkar artıq məlum olan janrlara da mühüm yeniliklər gətirmişdir. O, etüd janrının inkişafında yeni istiqamətin

bünövrəsini qoymuşdur.Məsələn, adətən yalnız texniki məşğələ üçün nəzərdə tutulan etüdü Şopen yüksək bədii səviyyəyə qaldıraraq, polyak mənşəli polonez rəqsini isə Polşanın şanlı qəhrəmanlıq keçmişini tərənnüm edən irihəcmli, sanballı əsər kimi təqdim etmişdir. Şopen musiqisinin obrazlar

dünyası öz müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. Məhz səmimilik, hisslərin bilavasitə ifadəsi Şopen musiqisinin möcüzəsini, onun dinləyicilərin könlünə asanlıqla yol tapmasını şərtləndirən cəhətdir. Bu səbəbdən Şopen əsərləri dünyada ən çox ifa olunan və sevilən bəstəkarlardan biridir.Şopen musiqisinin əsasını melodiya təşkil edir. Nadir melodik qabiliyyətə görə Şopeni yalnız Motsart və Çaykovski ilə müqayisə etmək olar. Onun melodiyları sonsuz dərəcədə ifadəli, rəngarəng və müxtəlifdir. Bu melodiya, nəinki oxuyur, həm də danışır. Şopen orijinal musiqi janrlarının, formalarının yaradıcısıdır. Lirik instrumental minyatür janrı Şopen yaradıcılığında yeni həyat əldə edir. Belə ki, prelüd janrı bəstəkarın yaradıcılığında müstəqil yaradıcılıq dövründə inkişaf etmişdir. Vaxt keçdikcə Şopen daha zəngin harmonik vasitələrə, uzaq tonallıqlara, cəsarətli modulysiyalara, hətta ekzotik laddlara, mazurkaya qədər yüksəlir.Bəstəkarın harmonik vasitələrində yeni və orijinal, özünün ilk çaplı mazurkası fonunda özünü göstərdi. Lakin bu gün onun əsərləri harmoniya yeniliyi ilə deyil, harmoniya və melodiyanın duyğulu mənası arasında gözəl birliyin çevrilir. Şopenin istifadə etdiyi harmoniya həmişə ixtira deyil, emosional təcrübə ilə diktə edilir. Tez-tez Şopen sadə üçsəslilərdənsə septakkordlara üstünlük verir. Ancaq bir çox dissonans tonların olduğu əsərlərdə, həmişə emosional, musiqili olaraq şərtlənir; xəyalları, acıları, kədərini, stressini əks etdirir.Şopenin musiqisində melodiya və harmoniya davamlı qarşılıqlı əlaqədə olur. Elementar sadə melodiylar zəngin uyğunlaşma sayəsində xüsusi bir ifadə verir.

Mövzu № 6. Rus bəstəkarlıq məktəbinin harmonik dili

Plan:

- 1. XVIII əsrdə rus bəstəkarlıq məktəbinin gələcək rus musiqi mədəniyyəti inkişafında rolu***
- 2. M. Qlinkanın rus musiqi mədəniyyəti inkişafında önəmli rolu***
- 3. A. Borodin rus musiqisində özünəməxsus harmonik dili***
- 4. M. Musorski musiqisinin harmonik dili***
- 5. P. Çaykovski musiqisinin harmonik dili***

XVIII əsrdə rus bəstəkarlıq məktəbində bir sıra istedadlı bəstəkarlar ön plana çıxmışlar. Onların musiqisi xristian və şəhər musiqisindən gələn milli özünəməxsusluqla qeyd olunur və bu da gələcək rus musiqisinin inkişafı üçün zəmin yaradır. Qlinka qeyd edir: musiqini yaradan xalqdır, biz bəstəkarlar isə sadəcə olaraq onları aranjiman edirik. Qlinkadan başlayaraq 1812-ci il muharibədən sonrakı illər patriatik yüksəlişə bağlıdır. Milli mədəniyyətin qurulması prosesində tematik yeni janr və formalar (tarixi, epik, nağıl, proqramlı musiqi) yaranır. Lakin rus məktəbinin harmoniyasını ona müasir olan Qərbi Avropa musiqisindən ayrı hesab etmək düzgün olmazdı. Rus musiqisindəki harmoniya bütün Avropa musiqisində olan ümumi qanunauyğunluqlar əsasında inkişaf olunurdu. Xalq elementləri harmoniyanın yeni naliyyətləri ilə uyğunlaşdı. məs: rus musiqisində də maj və min laddlarına əsaslanan funksional məktəb formalaşır. Rus klassik məktəbinin yaranması harmoniyanın gələcək inkişafına kömək edir. Rus məktəbinin harmonik musiqisində xalq musiqisinin lad əsasları öz təşəkkülünü tapmışdır. XVIII və XIX əsrin əvvəllərində rus musiqiçiləri sadə funksional vasitələrdən geniş istifadə edirdilər. Rus musiqisində harmoniyanın spesifik xüsusiyyətləri kimi ona səciyyəvi olan melodik intonasiyaya uyğunluq təşkil edir, rus musiqisində rəngarəng ploqal xüsusi mənə kəsb edirdi. Rus musiqisində ən ox sevilən ploqal abortlar olduqca müxtəlifdir. Üç dörd akkorddan ibarət olan geniş yayılan ploqal abortlara da təsadüf olunur. Artıq Qlinka musiqisində ploqal abortlar quruluşun ilkin bölməsində yerləşir. Ploqalığın istifadəsinin spesifikliyi “Qüdrətli dəstələr”ə qədər gəlib çıxmışdır. Qərb romantiklərində görkəmli yeri köməkçi pərdəsinin 3səsliliyi tutur. XIX əsr rus musiqisində də onlara az yer ayırmır. Lakin onların istifadəsi bir sıra orijinal cəhətlərə malikdir. Qərbi Avropa musiqisində olduğu kimi burada da əsas üçsəslilərlə tersiya münasibətində olan köməkçi 3səslilərdə geniş istifadə olunur. I_VI_I, V_III_V, IV_VI_IV və s. Köməkçi

üçsəslilərin geniş iştirakı ilə olan diatonik harmoniyalar xalq mahnılarının işləmələri üçün xarakterikdir. O həmçinin epik və real məişət məzmunlu musiqi üçün səciyəvidir. Rus klassik musiqisində diatonik harmoniyaların bəzi başqa cizgilərini də qeyd etmək olar. Bu müxtəlif

funksiyalarda kvinta və kvarta üçsəslilərinin geniş istifadə olunmasıdır. (Musorski) (tersiyasız 3 səslilə) rus musiqisində spesifik vasitələr şərq obrazları ilə bağlı olaraq işlənmişdir. Bununla əlaqədar harmonik major böyük əhəmiyyət kəsb edir. (Borodin "Knyaz İqor" operası) Rus bəstəkarlarının musiqisində əhəmiyyətli dərəcədə inkişafı major və minor sistemi almışdır. O artıq Qlinkadan parlaq təzahürünü tapmışdır. Bu ilk növbədə akkordların və tonallıqların tersiya münasibətlərinin işlədilməsində özünü göstərir. Rus bəstəkarlarında alterasiyalı və xromatik harmoniyaların inkişafı, dramatik və fantastik xarakterli müşayiəti ilə əlaqədardır. Fantastik dünyanın obrazlarının yaranması üçün müəyyən harmonik vasitələr dairəsi nəzərdə tutulur - alterasiyalı, kiçik və böyük tersiyalı akkord sırası, artırılmış və əskidilmiş ladlar sisteməti olaraq işlədilib.

Mixail Qlinka (1804 – cü ildə Smolensk quberniyasının Novospassk kəndi-1857). M. İ. Qlinkanı çox zaman rus musiqisinin Puşkini adlandırırlar. A.S. Puşkin öz yaradıcılığı ilə rus ədəbiyyatında klassik dövr yaratdığı kimi, Qlinka da rus klassik musiqisinin əsasını qoymuşdur., Puşkinin şerləri bizə necə təsir edirsə, Qlinka musiqisi də bizə eynilə həmin təsiri göstərir. Puşkin kimi Qlinka da insanın gözəlliyini, daxili aləmini, vətənə sadiqliyini, qəhrəmanlığını, dostluğunu öz əsərlərində təsvir edir. Qlinka forma, harmoniya, polifoniya, orkestrləşdirmə sahəsində fəaliyyət göstərən ilk rus professional bəstəkarıdır. O, öz yaradıcılığında ilk dəfə olaraq milli rus musiqisinin bütün xüsusiyyətlərini böyük ustalıqla əks etdirmişdir. Qlinkadan əvvəl yaşayıb yaranan bəstəkarlardan Alyabev, Varlamov bilavasitə Qlinkanın musiqi dilinə, vokal əsərlərinə təsir bağışlamışdır. Ahəngdarlıq, "səs palitrasının" genişliyi, orkestr səslənməsinin və yeni harmonik ifadələrin müxtəlifliyi Qlinkanı romantizmə yaxınlaşdırır. Qlinka bir çox əsərlərində xalq mahnı və oyun

həvalarından bilavasitə istifadə etmişsə də, onun əsl yaradıcılıq metodu, xalq musiqi intonasiyalarını ətraflı surətdə mənimsəmək və ona yaradıcı sənətkar münasibəti bəsləmək yolu ilə orijinal musiqi surətləri yaratmaqdan, öz musiqi əsərlərində xalq musiqisini daha da inkişaf etdirmək və zənginləşdirməkdən ibarətdir. Qlinka həcm etibarilə bu kiçik simfonik əsərində rus xalq mahnısını yüksək simfonik ümumiləşdirmə səviyyəsinə qaldırmışdır. Kamil bədii forma yaratmaq, əsərlərinin bədii səviyyəsini yüksəltmək, əsl sənətkarlığa nail olmaq məsələlərinə çox böyük əhəmiyyət verən Qlinka musiqi dilinin səlis və rəvan olmasına, məzmun ilə forma arasında ayrılmaz bir vəhdət yaranmasına xüsusi diqqət yetirmişdir.

M. I. GLINKA-nin işində funksional harmoniya böyük dərəcədə zənginləşdirilir:

- a) romantik harmoniya vasitələrinin tətbiqi;
- b) Rus xalq elementinin yaratdığı xüsusi təbii-modal dönüşlər;
- c) artan ikinci və xromatizm ilə meyillər yaranan şərq üslubu
- d) qeyri-adi koloristik ardıcılıqlar və fantastik səhnələrdə qədim ladların elementləri

M. Glinka musiqisinin melodik təsviri xüsusi aydınlıq və sərtlik ilə xarakterizə olunur .

Rus-şərq oriental koloriti harmonik major və minor, melodik major, sonrakı IIseptakkord aşağı, azaldılmış, diatonik və paralel naxışların birləşməsi ilə xromatik əks-səda ilə istifadə olunur.

Umumiyyətlə Qlinka nəinki harmoniya sahəsində, həmçinin bütün sahələrə navatorluq gətirir. O rus musiqisində opera janrına 2 aparıcı xətt gətirir;

I – onun qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik operası ilə,

II – rus musiqisində ilk fantastik nağıl operasının yaranması ilə əlaqədardır.

Qlinkanın harmoniyası bilavasitə rus polifoniyasının bəzi xüsusiyyətləri ilə sıx əlaqədardır. Qlinka ən çox səsaltı və imitasiyalı polifoniyadan istifadə edir. Qlinkanın vokal incilərində və xüsusilə onun son sonatalarında bəstəkar harmonik modulyasiyalara müraciət edir və beləliklə Qlinkanın harmonik dilinin xüsusiyyətləri bir çox rus bəstəkarların əsərlərində öz əksini tam dolğunluqla tapacaqdır

A. **P. Borodin** (31 октября (12 ноября) 1833, Санкт-Петербург — 15 (27) февраля 1887) Borodin rus musiqində böyük bir şəxsiyyətdir. O öz simasında bir neçə keyfiyyətləri cəmləşdirir. Gözəl bəstəkar və alim olmuşdur. (kimyaçı) Borodin yaradıcılıq irsi həcminə görə müqayisədə kiçikdir, amma rus musiqi klassikasının xəzinəsinə ən qiymətli töhfədir. Bəstəkar öz yaradıcılığında Qlinka ənənələrini davam etdirərək öz dəsti xəttini yaratmışdır və Borodin musiqi dilinin bütün

xüsusiyyətləri Knyaz İqor operasında öz əksini tapmışdır və ən əhəmiyyətli olan bu əsəri - musiqidə milli qəhrəman eposunun nümunəsi olan operadır. Qlinkanın "İvan Susanin" operası və Borodin "Knyaz İqor" operasının final xoru bir növ Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu" operasının

musiqi dramaturgiyasına təsir bağışlayır. Yəni hər iki operanın möhtəşəmliyi qəhrəmani patriatik ideyaları və xüsusilə kütləvi səhnələrin böyük dramaturji rolu hardasa "Koroğlu" operasına təsir göstərir. Borodin həmçinin rus klassik simfoniyalarını və kvartet yarananlardan biridir. Onun 2-ci simfoniyası rus və dünya epik simfonizminin zirvəsidir. Bəstəkarın harmonik dilini təhlil edərkən onun navatorluğunu qeyd etmək lazımdır. Onun musiqi dilində və xüsusilə də harmoniyada hətta trixord intonasiyasında öz əksini tapmışdır. Borodin harmonik dilində ploqal abortlar və xüsusilə rus xalq musiqisinə tipik olan harmonik birləşmələr özünü büruzə verir. Bu xüsusiyyətlər onun kvartetlərində və həmçinin romanslarında öz əksini tapır.

M. Musorski (d. Karevo, 21 mart 1839 - ö. 28 mart 1881) — rus bəstəkarı. Yaradıcı bir şəxsiyyət, novator musiqiçi kimi Musorskinin nailiyyətləri milli mədəniyyətin hüduqlarını çoxdan adlayaraq, aid olduğu zaman çərçivəsini aşmış, ümumdünya mədəniyyətinin mənəvi sərvətləri sırasına daxil olmuşdur. Musorskinin musiqili-dramaturji təfəkkürü, onun yaratdığı melodiya musiqi dilinin qəbul olunmuş qayda-qanunları çərçivəsinə sığmayaraq, lad, harmoniya, ritmik, tembr kimi ifadə vasitələrinin yeniləşməsinə şərtləndirirdi. Lakin hər bir böyük sənətkar kimi bunlardan məqsəd deyil, məhz vasitə kimi istifadə edən Musorski həmişə saxta "novatorluq" dan uzaq olmuşdur. Onun ifadə vasitələri, musiqi dilindəki nadir tapıntıları təkcə keçən əsrin deyil, XX yüzilliyin incəsənətində də müxtəlif milli üslub və cərəyanları təmsil edən, bir-birindən yerlə göy qədər fərqli ideya-estetik mövqədən çıxış edən sənətkarların dəst-xəttinə sirayət edərək, yeni məna kəsb etmişdir. Tamamilə başqa estetik platformaya malik impressionizm cərəyanında, xüsusilə Debüssi yaradıcılığında Musorskinin harmonik dilindən gələn cəhətlər, sonradan əsrin səddini aşaraq, yeni yüzilliyin musiqisində də özünü büruzə vermişdir. XX əsr musiqisinin nəhəng simalarından biri olan D. Şostakoviçin yaradıcılığına Musorskinin təsirini qeyd etmək kifayətdir. Şostakoviçin əbədi mövzulara üstünlük verməsində, musiqi dilinin bir sıra xüsusiyyətlərində şübhəsiz ki, Musorski yaradıcılığı ilə irsi bağlılıq vardır. Sənətdə forma və fundament baxışları ilə bağlı Çernişevskinin fikirlərindən təsirlənən Musorski bəstələrində Bethovendən qalma klassik məzmunu rədd edirdi.

Musorskinin musiqi dilinin kökləri 2 mənbə təşkil edir

- I rus xalq musiqisinin ən qədim ənənələri
- II romantik bəstəkarlardan gələn bəzi yeniliklər

Musorskinin musiqi dilində rəçetativlik xüsusi yer tutur və bu rəçetativliklə əlaqədar qeyri adi harmoniyalar yaranır. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, onun yaradıcılığı qədim rus laddarı ilə xüsusilə əlaqədardır.

P. İ. Çaykovski. (7 may 1840 Votkinsk, Sarapul qəzası^[d], Vyatka quberniyası^[d], Rusiya İmperiyası – 6 noyabr 1893) XIX əsrin ən görkəmli dahi bəstəkarı P. İ. Çaykovski öz yaradıcılığında müasir həyatı hərtərəfli təsvir etmək qabiliyyətinə malik olmuşdur. Dövrünün səciyyəvi obrazları onun yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın əsərləri bütün dünyada böyük rəğbət qazanaraq həyatın konkret məzmununu ümumi bəşəriyyət zirvəsinə qaldırmışdır. Çaykovski psixoloji aləm ilə bağlı olaraq yaradıcılığında insanın daxili aləminin təsvirinə üstünlük verir. O, öz yaradıcılığında xalqın arzu və istəklərini təmsil etməyə çalışırdı. Çaykovskinin realist, estetik nəzəriyyələri onun yaradıcılıq prinsipində öz əksini tapır. Həyatın ən mürəkkəb cəhətləri ilə bu obrazların verilməsi dramatik obrazların inkişafını yaradır. Bəstəkarın bu yaradıcılıq səyi onun opera və simfoniyalarında öz əksini tapır. Çaykovski üslubunun daha bir məziyyəti onun zəngin, gözəl melodizmidir. Dünya musiqisində melodiklik baxımından ən istedadlı bəstəkarlar sırasında Mosart, Verdi, Şopenlə bərabər, heç şübhəsiz, Çaykovski də vardır. Çaykovski irsinin ən mühüm sahələrindən biri onun simfonik musiqisidir. Adətən bir çox musiqişünaslar Çaykovskinin musiqi dilində Bethovenin ənənələrini görürlər və bu fikirdə də tam həqiqət vardır, çünki Çaykovskidə Əks-7-du Bethovendə olduğu kimi dramatik harmoniya kimi qəbul edilir. Məşhur 4-cü, 5-ci və 6-cı simfoniyalarında Çaykovski Bethoven ənənələrini davam etdirərək ali varlıq olan insanın mürəkkəb problemlərinə müraciət edir, onların dramatik şərhinə nail olur. Çaykovski musiqisi özünün nəzərə çarpacaq rus xalq musiqisi elementləri, zəngin harmoniyası və oynaq melodiya ilə seçilir.

Bəstələdiyi əsərlərdə rus xalq musiqisi ənənələri ilə yanaşı qərb musiqi elementlərindən böyük ustalıqla istifadə etmişdir. Çaykovskidən öncə Rusiya musiqisində xalq melodiyları və kilsə-kapella musiqisi istisna olmaqla milli musiqi ənənəsi yox dərəcəsinə idi. Onun harmoniyası rus musiqisində

Qlinkanın ənənələri ilə də sıx bağlıdır. Çaykovski harmoniyaya yenilik gətirməyib, lakin onun istifadə etdiyi bəzi funksiyalar sistemdə birləşərək musiqidə navatorluq prinsiplərini göstərir. Bəstəkar klassik akkordlara yeni məna verir. Bu akkordun biri DD7, VII7-udur. (adətən 65və43) kimi istifadə olunur. Bu akkordları o həmçinin simfoniyanın işlənmə bölməsində də fəal şəkildə istifadə edir. Əsk 7 adətən simfoniyalarda daha çox I-IV hissəsində istifadə edirdi. Çaykovski dünya auditoriyasının qəlbini fəth etmiş ilk rus bəstəkarı kimi də Rusiya musiqi tarixinə düşmüşdür.

Mövzu № 7. Rus sovet bəstəkarları musiqisinin harmonik dili

Plan:

- 1. S. Raxmaninov musiqisinin harmonik dili***
- 2. S. Prokofyev musiqisinin harmonik dili***
- 3. D. Şostakoviç musiqisinin harmonik dili***

XX əsr texnologiya əsri- dünyanın dəyişdiyi bir vaxtdır. İnsan həyatının tərkib hissəsi olan musiqi də qlobal dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Bəstəkarlar keçmişin bir çox musiqi qaydalarını devirmiş və yeni, cəsarətli mövzular və onları ifadə etmək üçün yeni yollar tapmışlar. Bu faktlar, XX əsrin simfonik musiqi dilinin çətinləşməsinə gətirib çıxardı və belə musiqi kütləvi auditoriyasını itirdi. 20-ci əsrdə "yüngül" pop musiqilərindən fərqli olaraq "ciddi" adlandırmağa başlamışlar. Sonradan klassik olaraq tanınan musiqi, bir zamanlar və ya başqa bir şəkildə səslənmiş xalq musiqisi və öz növbəsində, qeyri-akademik musiqi. XX əsrdə bir çox bəstəkar akademik və qeyri-akademik janrlarda işləmişdir: bunlar sovet və postsovet dövrünün bəstəkarlarıdır: Şostakoviç, Prokofyev, Kabalevski, Şedrin, Sviridov, Denisov, başqaları. XIX əsrin sonu - XX əsrin birinci yarısı olan rus bəstəkarlarının əsərləri rus məktəbinin ənənələrinin bütöv bir davamıdır. Bəşəriyyətin intellektual inkişafına əsasən, musiqi əsərləri performans, melodiya və melodikanın texnika ilə fərqlənirdi. Musiqi əsərlərinin yazıcıları mövcud alətləri, müasir səs üslublarını və auditoriyanın ehtiyaclarını nəzərə alaraq çalışırdı. Vaxt keçdikcə müxtəlif musiqi alətlərindən, bəstəkarların və sənətkarların bacarıqlarından ibarət müəyyən dəyişikliklər baş verdi. XX əsr, üsyanlar, müharibələr və inqilablar əsri, bir çox sənətçi, sənətçi, yazıçı və bəstəkarın dünyaya və yaradıcılığa öz baxışlarını kökündən yenidən nəzərdən keçirməsinə səbəb oldu. XIX əsrin sonlarında baş verən mədəniyyət ənənələrinin həlli növbəti əsrin əvvəllərində baş vermişdir. Dinləyicilər yalnız klassik, lirik və xalq musiqilərinə daim maraqla göstərməyə davam edirdi. Müxtəlif sənət növlərinin inteqrasiyası musiqi ənənələrinin zənginləşməsinə gətirib çıxardı.

S. Raxmaninov (20 mart 1873-cü ildə Rusiyanın Novqorod şə-1943). Dahi bəstəkar, pianoçu və dirijor Sergey Raxmaninov həyat və yaradıcılıq yolunu Rusiyada başlamış, ABŞ-da başa vurmuşdur. Raxmaninov Rusiyanın ruhunu, doğma rus musiqisinin tərəvətini sanki özü ilə okeanın o tayına aparır və mühacirətdə yaratdığı əsərlərinə aşılayır. Raxmaninovu çox vaxt «gecikmiş romantik» adlandırırlar. Doğrudan da, müasir musiqinin ən radikal yeniləşmə meyllərindən tamamilə uzaq olan bəstəkar əsərlərində daha çox romantik dövrdən miras qalan ifadə vasitələrinə istinad edir. Raxmaninov musiqisinin həyəcanlı, səmimi xarakteri də onun romantik əhval-ruhiyyəsindən doğur. Raxmaninov dünya musiqisinin ən gözəl lirik bəstəkarlarından biridir. Yaradığı işıqlı, nikbin və ya çılğın, dramatik, hətta faciəvi obrazlar insan qəlbini ən incə tellərinə toxunur. Raxmaninov rus təbiətinin, rus tarixinin gözəl tərənnümçüsüdür. Eyni zamanda, onun əsərlərində Şərq obrazları da geniş yer tutur. Rus musiqi tarixində o qeyri-adi bir şəxsiyyətdir. Onun bütün aspektlərini nəzərə alınmalıdır: bəstəkarlıq, ifaçılıq, müəllimlik. Məhz bu üç keyfiyyətin vəhdəti nəticəsində bəstəkar bir çox gözəl əsərlərlə musiqi tarixinə daxil olmuşdur. Rus bəstəkarlarından fərqli olaraq o bir dəfə öz yaradıcılığında qədim rus alətlərinin səslənməsini təsvirini verməyə çalışmışdır. Həmçinin bəstəkar harmoniya tarixinə yeni akkord gətirmişdir, onun yaratdığı yeni harmoniya kvartalı 7-ü, həmin harmoniyaya Raxmaninov yeni bədii estetik məna vermişdir. Bəxtovəndən fərqli olaraq Raxmaninov

bu akkordlara romantik hətta xəyalpərvər, incə xarakter verir. Bu harmoniya bəstəkarın yaradıcılığının bütün əsərlərində öz əksini tapmışdır. (romanslar, fano konsertləri, Aleko) Raxmaninov ən qədim rus xalq intonasiyalarından istifadə edərək əsərlərə yeni üslub gətirir, o həm də orientalizm üslubunda

geniş istifadə etmişdir. Lakin onun əsərlərindəki orientalizm üslubu bütün rus bəstəkarlarından fərqli olaraq daha səmimi və gözəl idi. Onun əsərlərində şərq musiqisinə xas olan bütün xüsusiyyətlər cəmləşir və həmin xüsusiyyətlər daha çox özünü harmoniyalarda büruzə verirdi. Əks, romantik üslubdan istifadə edilməsi, əks, birinci orqanpunkt üzərində səslənməsi fakturada improvizasiya üslubunun istifadə edilməsi, ritmikənin sərbəstliyi və xüsusilə də bir not üzərində gəzişmə prinsiplərini xüsusi qeyd etməliyi ki, Raxmaninovun musiqi dilində major və minorun bütün növləri istifadə olunub. Raxmaninovun harmonik dilindən danışarkən biz həm də Çaykovskinin harmoniyası ilə müqayisə etməliyik. Hər ikisinin musiqi dilində harmoniya və melodiya eyni dramaturji planda öz əksini tapır. Onun harmonik dilində hətta polifunksional akkord özünü büruzə verir. Bəstəkarın yaradıcılığında modulyasiya prosesi olduqca rəngarəng və maraqlıdır. məs., №2 f-no konsert I hissəsinin köməkçi partiyaya keçid zamanı art₃₅ vasitəsilə enharmonik modulyasiya verir. Raxmaninovun harmonik dilində hətta ploqal dönmələr xüsusi yer tutur.

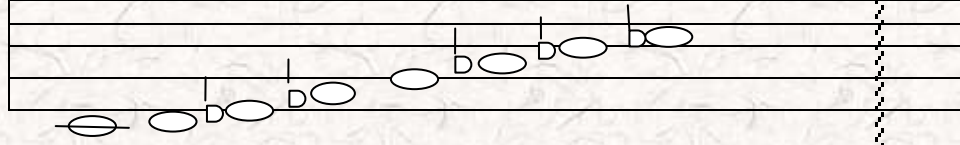
S. S. Prokofyev (1891-1953)—Dahi rus bəstəkarı, pianoçusu və dirijoru Sergey Prokofyev XX əsr musiqisinin ən görkəmli simalarındandır. Prokofyevin əsərləri son dərəcədə niqbin və işıqlıdır. Ən dramatik mövzularda yazdıqda belə bəstəkar heç zaman kədər və ümitsizlik hissələrinə qapılmır, xoş gələcəyə, insanın mətin iradəsinə, onun dərin idrakına inamını itirmir. Prokofyev sözün əsl mənasında novator sənətkar olmuşdur. Onun melodiya, harmoniya, ritm və orkestr sahəsində apardığı axtarışlar bəzən müasirləri şok vəziyyətinə salsada, musiqi tarixində əhəmiyyətli rol oynamışdır. Prokofyevin musiqisi fəal və dinamikdir. Onun musiqisinin janr dairəsi zəngin və rəngarəngdir. Doğma vətəni Rusiyanın tarixi və məişəti, folkloru və milli özünəməxsusluğu bəstəkarı daim düşündürmüşdür. O, musiqili teatra, simfoniya, fortepiano və xor musiqisinə müraciət etmiş və bütün bu sahələrdə gözəl sənət nümunələri yaratmışdır. Lakin Prokofyev yalnız rus mənşəli mövzularla kifayətlənməmişdir.

Prokofyevin musiqisinin əsaslarıyla, onun ahəngdar stili möhkəm eyni zamanda klassik harmoniyanın ən yerli ideyalarına söykənərək və əsas, konkret onun formalarını saxlayaraq müasir vasitələrdə bağlanmış yeni imkanların bütün müxtəlifliyindən istifadə etmək cəhdiylə səciyyələnirdi. S. Prokofyev bütün janrlarda musiqi bəstələmişdi. S. Prokofyev sənəti həm musiqinin obrazlı məzmununa, həm üslubiyyətinə aid yeniliklərlə zəngindir. Tez tez işlədilən “Prokofyev melodikası”, “Prokofyev Harmoniyası” və s. ifadələrdə məhz bununla bağlıdır. Bəstəkar hər dəfə yeniliklər axtarışında olan, keçilmiş, sınaqlanmış yolla getməyərək, öz yolunu axtarıb tapan bir bəstəkardır. Prokofyev eyni zamanda klassik ənənələrdən imtina etməmiş XX əsr bəstəkarı mövqeyindən çıxış edərək, bu ənənələrin yeni təfsirini təqdim etmişdi. S. Prokofyev yaradıcılığında həm Vyana klassiklərinin, həm də milli rus musiqisinin M. Qlinkanın, M. Musorski, N. Rimski – Korsakov prinsiplərinin özünəməxsus tərzdə işləndiyini görə bilərik. S. Prokofyev lad – funksional dayaqları gücləndirərək, tonal sistemin daxildən genişləndirir. S. Prokofyev harmoniyası genişləndirilmiş 12 pilləli səs sisteminə dayaqlanır. Bəstəkar böyük miqyaslı, klassik quruluşlu kompozisiyalara müraciət edir; Onun əsərlərinin orkestrləşdirmə təzi “təmiz” temblərə əsaslanır.

Prokofyevin harmoniyasının spesifik xüsusiyyəti onun üçün tipik köhnə və yeni tonallıq prinsiplərinin qarışdırılmasından olur. Prokofyevin yaradıcılığında harmoniyanın yeni konsepsiyası görünür. Xromatik tonallıq Prokofyevin harmoniyasının ümumi əsasını təşkil edir.

D. D. Şostakoviç (d. (25) sentyabr 1906, Sankt-Peterburq – ö. 9 avqust 1975, Moskva) — görkəmli sovet-rus bəstəkarı, pianoçusu, pedaqoqu və ictimai xadimi, XX əsrin ən böyük bəstəkarlarından biri. Erkən yaradıcılığında Stravinski, Berq, Prokofyev, Hindemit kimi bəstəkarlardan bəhrələnən Şostakoviç yaradıcılığı sonradan (1930-cu illərin ortalarında) Maler yaradıcılığının təsiri altına düşür. Daima klassik və avanqard musiqi ənənələrini öyrənən bəstəkar tezliklə emosiyalarla dolu özünəməxsus musiqi üslubunu işləyib hazırlayır. Bu stil musiqisevərlər tərəfindən sevilir. Simfoniya və opera janrlarında insan varlığının ən mürəkkəb problemlərinə toxunan bəstəkar özünəməxsus, fərdi yaradıcılıq üslubu nümayiş etdirir. O harmonik dilinin xüsusiyyətləri bir çox bəstəkarların yaradıcılığına böyük təsir bağışlamışdı. Onun harmonik dilinin təsiri B. Tişenko, Q. Qarayev, C. Hacıyev

və başqalarının yaradıcılığında hiss olunur.Şostakoviçin navatorluğu əsasən onun lad sisteminə gətirdiyi yeniliklərlə bağlıdır.Şostakoviç yeni lad təşkil etmişdir:



Şostakoviç bu ladda çox vaxt II pillənidə bəmləşdirmiş və nəticədə friqik lada bənzər maraqlı lad alınır.Onun lad sisteminin ən başlıca xüsusiyyəti onadan ibarətdir ki,bir lad çərçivəsində bəstəkar T-nı həm diatonik həmçinin xramatik şəkildə təqdim edir.Şostakoviç həmçinin yeni bir pentaxord yaradır0,5t+,1t+0,5t və çox vaxt həmin pentaxord əsasında əsərlər yazır.(bir neçə romanslar)Onun musiqi dilinin diatonikası məhz rus xalq mənəbələrindən irəli gəlir.Həmin xüsusiyyət artıq özünü bəstəkarın XI simfoniyasında (g-moll)bürüzə verib.Digər tərəfdən D-dur və A-dur tonalında yazılmış prelyudiyalarda diatonikanın ən təmiz saf xüsusiyyətlərindən istifadə edilməsi nəzərdə tutulur.

Konsonansların və septakkordların istifadə edilməsi.D.Şostakoviçin ümumiyyətlə simfoniyalarda qorizantlıq üstülük kəsb edir və bununla əlaqədar olaraq bəstəkarın polifonik ülubuna daha çox diqqət yetirməliyik.

Ümumiyyətlə zidd polifoniyalardan daha çox istifadə edir,həmişə səslərin müstəqilliyinə çalışır.O alterasiyalı akkorddan daha çox Musorskinin istifadə etdiyi minor tonalında VI^b və II^b minor pərdəsinə müraciət edir.O həm də D7 və VII7-dən daha çox istifadə edir .Şostakoviçin musiqi dilini hələdə nəsilədən nəsilə keçərək yaşamağa davam edir.

Mövzu№ 8. Azərbaycan musiqisinin harmonik dili

Plan:

- 1. Azərbaycan musiqi laddarı və musiqidə çoxsəsliliyin inkişafı**
- 2. Ü.Hacıbəyovun musiqi nəzəriyyəsi**
- 3. Q.Qarayev və F.Əmirov musiqisinin harmonik dili**

Ümumbəşər musiqi incəsənətində mövcud olan istər kiçik,istərsədə böyük həcmli əsərlərdə reallaşdırdığımız melodiylar müəyyən ladlar əsasında bəstələnmişlər.Hələ qədim zamanlarda bir çox xalqların mahnı yaradıcılığında lad əvəzinə trixord,tetraxord.pentaxord və s. həcmli ayrı-ayrı səsdüzümdən istifadə edilmişdir.3.4.5 və s pillədən ibarət səsdüzümlərində geniş diapazonlu mürəkkəb quruluşlu melodiylar bəstələnməsinin qeyri mümkünüyü heç də musiqi ictimayyətini qane ede bilməzdi.Bu baxımdan müxtəlif pillələrə malik kiçik diapazonlu səsdüzümləri əsrlər boyu xalq tərəfindən inkişaf etdirilmiş və bu da öz növbəsində oktava çərçivəsində yerləşən ayrı -ayrı ladların yaranmasına səbəb olmuşdur.Bunlardan qədim ladlar və ya xususi diatonik ladlar kimi adlandırılan ionik,lidik,miksolidik,eolik,dorik,friqik ladlarını göstərmək olar.Adları çəkilən ladların qədim dövrə aid olmasına baxmayaraq onlara müasir dövrümüzdə də ən çox rus xalq mahnılarında klassiklərin yaradıcılığında, eləcə də sovet musiqisində də tez-tez rast gələ bilərik.Qədim ladların ardıcıl və intensiv inkişafı nəticəsində sabit quruluş formuluna və ali funksiyaya malik olan major və minor boyalı klassik ladlar meydana çıxır.Bu ladlardan demək olar ki, bütün dünya xalqları istifadə etmiş və etməkdədir.Major və minor ladlarının belə geniş yayılmasına baxmayaraq dünyanın müxtəlif xalqları, o cümlədən Şərq xalqları özlərinəməxsus musiqi ladlarına malikdirlər.Bu xalqların musiqi laddarı klassik major və minor ladlarından quruluş formulu,pillə sayı,lad pillələrinin daşdıqları funksional mahiyyət etibarılı fərqlənirlər.Yaxın Şərq musiqisi o cümlədən, Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi və laddarı haqqında hələ XIII əsrdə görkəmli Azərbaycan alimlərindən Seyfiyyədin Urməvi,daha XIV əsrdə Abdulqadir Maraği geniş tədqiqat irəli sürmüşlər. Azərbaycan xalq musiqisi

— Azərbaycan və onun Avropa və Asiyada olan keçmiş ərazilərində yaşamış bütün sivilizasiyaların fərqli mədəni dəyərlərini özündə birləşdirir. Onun unikal quruluşuna bir çətir altında regional fərqlər daxildir. Azərbaycan xalqının musiqi-poetik yaradıcılığının ən qədim və önəmli janrlarından olan mahnılarda onun pak, yüksək mənəviyyatı, daxili aləmi, arzuları, ümidləri əks

olunmuşdur. Azərbaycanın Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Marağai (XIV əsr), Mirzəbəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) kimi məşhur alimlərinin risalələrində orta əsr musiqi mədəniyyətinin, ifaçılığının yüksək inkişaf səviyyəsi açıqlanmış, Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemləri işlənmişdir. XIII-XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqi-nəzəri fikrinin inkişafı məhz Azərbaycanın iki böyük alimi və musiqiçisi Səfiəddin Urməvi (1217-1294) və Əbdülqadir Marağainin (1353-1435) adları ilə bağlıdır. Urməvinin yazdığı "Kitab əl-Ədvar" və "Şərəfiyyə" risalələri Azərbaycanda musiqi elminin əsasını qoymuş və onun gələcək inkişafı üçün zəmin yaratmışdır. O, musiqi elminə "Sistemçilik" məktəbinin yaradıcısı kimi, tabulaturanın banisi kimi daxil olmuşdur. Urməvinin yaratdığı musiqi sistemi, not cədvəli o dövrün ən kamil not sistemi və tabulaturası idi. Marağaidə sonra yaranmış risalələrdə Şərqi musiqi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edən bir çox mürəkkəb nəzəri problemlər artıq qoyulmamış və qismən qoyulmuşsa da müxtəlif variantlarda əvvəlkilərin təkrarı olmuşdur. Bu risalələrin əsas dəyəri isə onların təcrübi əhəmiyyətində idi. Bu dövrün risalələrindən Marağainin kiçik oğlu Əbdüləziz Çələbinin "Nəqavətli Ədvar" risaləsini və onun oğlu Mahmud Çələbinin "Məqasid əl-Ədvar" əsərini göstərmək olar.

¹Az xalq musiqisi ladları səsdüzümü quruluş formulu,lad,pillələrinin daşdığı funksional vəzifələri tam və yarımkadanslar bəzi ladda yol verilən xramatik dəyişikliklər ladda musiqi bəstələmək və.s problemlər ilk dəfə XX əsrin I yarısında dahi bəstəkar ,alim,musiqişünas və dramaturq Ü.Hacıbəyovun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"adlı monumental əsərində ciddi surətdə qanunlaşdırılmış və elmi nəzəri cəhətdən dəqiq şərh edilmişdir.Bəstəkarın nəzəriyyəsinə görə Azərbaycan xalq musiqisində 7əsas və 3 əlavə laddan istifadə edilir.Milli muğamların adı ilə adlandırılan Rast,Şur,Segah,Bayatı-Şiraz ,Çahargah,Şüştər,Humayun ladları əsas,Şahnaz,II növ

Çahargah və Sarənc isə əlavə ladları təşkil edir.Avropa və rus musiqisinə xas olan çoxsəslilik üslubu XXəsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan musiqisində öz əksini tapmışdır.Bildiyimiz kimi ,milli ladda yaranmış xalq mahnıları,rəqslər,rənglər təsniflər və s janra aid musiqi əsərləri təbiətən birsəslidir.Bunun başlıca səbəbi bir tərəfdən Azərbaycan xalqının musiqi incisi olan muğamların ,digər tərəfdən isə milli alətlərin(tar,kamança,balaban,tütək və.s)birsəslili xüsusiyyət daşmasıdır.XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisində çoxsəsliliyin tətbiq məsələsi o zamankı musiqi ictimaiyyətinin bəzi nümayəndələri tərəfindən narazılıqla qarşılanmışdır.Onların fikrincə xalq musiqisində çoxsəsliliyin tətbiqi başlıca olaraq milli musiqi koloritinin və onun lad xüsusiyyətlərinin itirilməsinə səbəb ola bilər.Bu iddiaların tamamilə səhv və yanlış olduğunu Üzeyir Hacıbəyov belə aydınlaşdırmışdır:belə fikir vardır ki,əgər öz təbiət etibarını ilə birsəslili olan Azərbaycan musiqisinə harmoniya tətbiq edilərsə o zaman onun bütün lad xüsusiyyəti itib gedə bilərBu fikir tamamilə doğrudur.Azərbayca melodiyalarına bacarıqsız harmoniya tətbiq edilməsi onun səciyyəsinə dəyişdirə bilər,lad xüsusiyyətindəki parlaqlığı aradan qaldıra bilər və hətta onu bayağılaşdırma bilər.Lakin bu o demək deyildiki,Azərbaycan musiqisi həmişəlik birsəslili olaraq qalmalıdır.Azərbaycan laddarının müntəzəm sistemi və mənalı melodiyaların əmələ gətirməyin ciddi qanunları çoxsəslilik tətbiq etməyə nəinki mane olur, əksinə bunlar quru ,cansız qammalar əsasında deyil.Azərbaycan xalq musiqisinin canlı və həyatlı ladda əsasında böyük formalı çoxsəslili musiqi əsərləri üçün möhkəm bir bünövrədir.XX əsrin I yarısından başlayaraq Azərbaycanın klassik bəstəkarları Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayev öz əsərlərində istifadə etdikləri milli ladda çoxsəslilik və polifonik üsulları tətbiq etmişlər. Ü.Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun"(1908)operasında , "Arşın mal alan"(1913)operasında ,M.Maqomayevin"Şah İsmayıl"(1916)operasında sırf birsəslili muğamlarla yanaşı çoxda mürəkkəb olmayan ariyalar,xor səhnələri,duetlər yaratmışlar.Gənc bəstəkar Asəf Zeynallı ilk dəfə olaraq Ümumavropa üslubunda romanslar (Ölkəm,Sual)f-no üçün kiçik həcmli miniatürlər,uşaq suitası,iki fuqa və.s yaratmışdır.Bu əsərlərdə bəstəkar milli zəminli melodiyaları sadə klassik səpkidə harmonikləşdirmiş və o zaman üçün musiqidə çoxsəsliliyin tətbiqinə müəyyən dərəcədə nail olunmuşdur.Sırf xalq mahnılarının nota salınaraq harmonikləşdirilməsi isə 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayev tərəfindən həyata keçirilmişdir.Həmin illərdə bəstəkarların çap etdirdikəri

məcmuədə toplanmış,ayrı-ayrı janrlara mənsub olan mahnı melodiyaları milli zəminli akkordlarla harmonikləşdirmişdir.30-cu illərin 2-ci yarısında Azərbaycan opera sənətinin şah əsəri sayılan Ü.Hacıbəyov un “Koroğlu”eləcə də M.Maqomayevin “Nərgiz”operasındakı musiqi nömrələri bir növ milli musiqidəki çoxsəslilik probleminin aradan qaldırılmasına nümunə ola bilər.Belə ki,hər

iki operada rus,avropa səpkili operada olduğu kimi iri həcmli ariyalarda,dördsəsli xor səhnələrdə,reçetativlərdə simfonik lövhələrdə məharətlə istifadə edilirdi.Bundan əlavə bəstəkarlar yaratdığı melodiyaları böyük ustalıqla harmonikləşdirirlər. Burada demək olar ki,klassik harmoniyanın bütün komponentlərinə:müxtəlif quruluşlu kadanslara,mürəkkəb akkord birləşmələrinə,tonal və modulyasiyaedici sekvensiyalara ayrı-ayrı üsullu modulyasiyalara(lad,ötəri,qəfil)eləcədə sadə polifoniya rast gələ bilərik.

Ü.Hacıbəyov:(d. 18 sentvabr 1885, Ağcabədi – ö. 23 novabr 1948, Bakı,) Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyov milli musiqimizin şah əsərlərini yaratmaqla yanaşı, həm də özünün «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental elmi əsərində milli lad nəzəriyyəsini işləyib hazırlamışdır. Bu da təkcə Üzeyir bəyin deyil, ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir. Bəstəkarın özünün etirafına görə, məhz xalq musiqisinin əsaslarının-lad sisteminin öyrənilməsi onun yaradıcılıq təxəyyülünü genişləndirərək, musiqi dilinin zənginləşməsinə gətirib çıxarmışdır. Bütün əsərləri Ü.Hacıbəyovun fəth etdiyi sənət zirvələri olmaqla yanaşı, həm də nəsil-nəsil yetişən bəstəkarlarımız üçün örnəyə, milli lad nəzəriyyəsinin əhəmiyyətini sübuta yetirən sənət nümunələrinə çevrildi. Beləliklə də xalq musiqisinin lad quruluşu və onunla bağlı qanunauyğunluqların professional bəstəkar yaradıcılığında təzahürü kimi əhatəli bir problem Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında orijinal surətdə həllini tapdı.Xalq melodiyalarının quruluşu ladların istinad pillələrinə əsaslanır.Bu istinad pillələri harm onik fonun yaranmasında əsas amil olub, melodiyanın müşayiətində harmonik ahəngə çevrilir.Əsərlə rin təhlili göstərir ki, bəstəkarın yaratdığı melodiyalarda xalq musiqisindən gələn cəhətlər fərqlən dirici ,tanıdıcı işarələr, lad və ölçü dəyişkənliyi, variantlı inkişaf prinsipi, melodiyanın quruluşunda ladın dayaq pillələri ətrafında gəzişmə, kadans xüsusiyyətləri, kvarta-kvinta quruluşlu ahənglər ekvensi ya və variasiyalı inkişaf prinsipləri və s.özünü büruzə verir. Azərbaycan xalq musiqisi ilə əlaqə birtərəfdən, melodik frazaların uyğunluğunda, digər tərəfdən isə ümumiləşmiş milli intonasiya larla dolğunlaşdırılmasında özünü büruzə verir.Bu əsərlərin təhlili nəticəsində belə qənaətə gəlmək olar ki,lad bəstəkarın musiqi dilinin bütün parametrlərinə sirayət edərək, önəmli bir xüsusiyyət kimi özünü büruzə verir. Bu baxımdan melodik dildə, bilavasitə melodikanın quruluşunda, hərəkət forma larında ladlara istinad mühüm əhəmiyyətli faktor kimi üzə çıxır. Eyni zamanda, melodikada lad transformasiyası, poliladlıq, müxtəlif lad-tonallıqlara yönəlmələr və modulyasiyalar kimi maraqlı təzahürlər qeyd olunmalıdır. Polifonik və harmonik dildə, forma quruluşunda, musiqi dramatur giyasının inkişafında ladlara istinad diqqəti cəlb edir . Ladlara aid nümunələrdə də melodiya ların ciddi lad qanunları əsasında qurulduğunu görürük. «Leyli və Məcnun», «Arşın mal alan» və «Koroğlu»dan lad əsasına görə müvafiq mövzuların müqayisəli təhlili bunu deməyə imkan verir. Beləliklə də hər üç adı çəkilən əsərdə rast, şur, segah, şüştər, bayatı-şiraz, çahargah, hümayun ladlarına əsaslanan melodiyalarda müəyyən qanunauyğunluqlar özünü büruzə verir. Bütün bu ladlarda qurulmuş melodiya lar müvafiq ladın istinad pillələrinə əsaslanır. Adətən ladın diatonik səssırası özünü göstərir. Bəzi hallarda isə həmin lad üçün səciyyəvi olan xromatik səslərə təsadüf olunur. Məsələn, şur ladının kadans ibarətində tonikanın üst aparıcı tonunun (V pillə) əksildilməsi, segah ladında VII pillənin əksildilməsi və s. bu qəbildəndir. Onu da deyək ki, milli ladlarda musiqi bəstələmək qaydaları Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərində göstərilmişdir. Belə qənaətə gəlmək olar ki, Ü.Hacıbəyov bu qaydaları bütün yaradıcılığı boyu bəstəkarlıq təcrübəsində sübuta yetirdikdən sonra onların elmi izahını vermişdir. Ü.Hacıbəyovun əsərlərinin müqayisəsi göstərir ki, melodikanın quruluşunun bu ciddi qanun-qaydalarına əsaslanaraq, bəstəkar musiqi dilini inkişaf etdirmiş, onu yeni cəhətlərlə zənginləşdirmişdir.

Q.Qarayev (5 fevral 1918, Bakı, – 13 may 1982, Moskva):Qara Qarayevin əsərlərindən Azərbaycan simfonik musiqisinin müasir texniki nailiyyətlər vasitəsilə dünya auditoriyası qarşısında təqdimatının başlanğıcı qoyulmuşdur. Q.Qarayev yaradıcılığının intonasiya quruluşu olduqca rəngarəngdir. Bu rəngarənglik Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin və özünəməxsus ən'əneləri,

formaları, inkişaf prinsipləri, lad /məqam/- intonsiya və metro-ritmik /vəzni/ təşkili ilə sıx bağlıdır. Onun üslubu muğamın fəlsəfi dərinliyini və məzmun-quruluşunun geniş zaman kəsiyində açımı prinsiplərinin bir çox cəhətlərini mənimsəmişdir. Bəstəkarın harmonik dilinə, sazın köklənmə prinsiplərinə əsaslanan, aşıq harmoniyaları böyük təsir göstərmişdir. Bəstəkar yaradıcılığında

olduqca sərbəst və cür'ətlə bütün dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərini işlədir. "Ciddi üslub" polifonistləri, İ.S.Baxın ucsuz-bucaqsız yaradıcılığı, P.Çaykovskinin simfonizmi, D.Şostakoviçin dil - üslubu və musiqi dramaturgiyasının prinsipləri, N.Rimski-Korsakovun və M.Ravelin orkestr yazısı və, nəhayət, İ.Stravinskinin metro-ritmik variantlıq texnikası ilə varislik əlaqələri Qarayevin ən müxtəlif əsərlərində aşkarlanır. Qarayevin ekspressiv, romantik-emosional, parlaq üslubu xalq musiqisi prinsipləri ilə sıx bağlıdır. Qarayevin melodiya, ritm, məqam, polifoniya orkestr palitrası, musiqi forması sahəsində yeni istifadə vasitələri tapmışdır. Onun novator axtarışları Azərbaycan xalqının musiqi təfəkkürü xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Onun musiqi dili sahəsinə gətirdiyi yeniliklər Azərbaycan musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Musiqi sənətinin demək olar ki, bütün janrlarına müraciət edən Qarayevin yaradıcılığı Azərbaycan baleti və simfonik musiqisinin inkişafında əhəmiyyətli yer tutur

Qərblə Şərqlə sintezi; Qarayev milli musiqi ənənələrinin dünya musiqi sənəti ilə üzvi sintezi imkanlarını axtarmağa başlayır. Q. Qarayev ilk əsərləri ilə musiqi ictimaiyyətinin diqqətini çəkmişdir. Mövzu baxımından və üslubca bir-birindən kəskin fərqlənən "Sarskoye selo heykəli» fortepiano pyesi (1937) və milli koloriti ilə seçilən «Könül nəğməsi» kantatası (1938) bəstəkarın yaradıcılıq axtarışları haqqında aydın təsvir yaradır. Bu əsərlərdə hələ ümumbəşəri və milli ənənələr bir araya gətirilmir, amma böyük Üzeyirin Azərbaycan musiqisini çağdaş dünya musiqi mədəniyyətinin inkişaf yoluna çıxarmaq sahəsində başladığı işi davam etdirmək bir məqsədə çevrilir. Şərq və Qərb ilk əvvəldən bəstəkarın bir vəhdət təşkil etmişlər. Bəstəkar sonralar da, bütün yaradıcılığı boyu məqalə, mühazirə və çıxışlarında Azərbaycan musiqisində Şərq və Qərbin sintezi məsələsinə önəm vermiş, fərqli musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqədə öyrənilməsi və vəhdəti təcrübəsini tövsiyə etmişdir. Böyük bəstəkar Azərbaycan musiqisini dünya musiqisinin ayrılmaz hissəsi hesab edirdi. Gerçəkdən də dünya mədəniyyəti, o sıradan musiqisi də tam bir bütövlük təşkil edir, milli və bölgə (Şərq-Qərb) üzrə ayırmalar nisbi səciyyə daşıyır. Buna görə də Şərq və Qərb musiqilərini bir-birindən ayıraraq qarşı-qarşıya qoymaq yanlış yanaşmadır. Qarayevin doğru bildiyi yol Azərbaycan musiqi gələnləri ilə Qərb musiqisinin son başarılarını yaradıcılıqla üzvi surətdə birləşdirmək, sintezini yaratmaq idi. Q. Qarayev müxtəlif xalqların həyatını yansıtan və çeşidli millətlərin (afrikan, ispan, bolqar, vyetnam və d.) musiqi folkloruna əsaslanan əsərlər bəstələmişdir. Amma onun bütün əsərlərində milli musiqi gələnlərinin izi duyulmaqdadır. Q. Qarayev öz yenilikçi yaradıcılığı ilə bir sıra "ilk"lərə imza atmışdır: o, əsərləri dünya səhnələrində ifa olunan, beynəlxalq aləmdə tanınan ilk Azərbaycan bəstəkarıdır; öz "Birinci simfoniya"sı ilə Azərbaycanda simfoniya janrının təməlini qoymuşdur; musiqi sənətinin bütün janrlarında əsərlər yazmışdır. Q. Qarayev bütün janrlarda eyni professionalıqla çalışmış, novatorluğu (yenilikçiliyi) və sənət baxımından yüksək səviyyəsi ilə seçilən əsərlər yaratmışdır. Qarayev əsərlərdə daha rəşional texnikaya müraciət etdiyi, dodekafoniya ilə eksperimentlərə əl atmışdır.

Fikrət Əmirov(22 noyabr 1922, Gəncə — 20 fevral, 1984, Bakı,)Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, ictimai xadim. Dövlət mükafatı laureatı. F. Əmirov öz yaradıcılığında daim dahi bəstəkarımız Ü. Hacıbəyovun ənənələrini davam etdirərək milli musiqi sənətimizin inkişafına çalışmışdır. İdeya məzmununun dərinliyi, insanın daxili aləminin təsviri, melodik üslubun zənginliyi, ahəngdar orkestrləşdirmə Əmirov yaradıcılığına xas olan cəhətlərdəndir. Onun yaradıcılığında ritmik, melodik və məqam-intonasion qanunauyğunluqlar öz əksini tapır. Bəstəkar kiçik həcimli miniatürlərdən tutmuş, mahnı, romans, süita, musiqili komediya, simfoniya, sinfonik muğamlar, fortepiano ilə sinfonik orkestr üçün konsert, opera və balet kimi bütün janrlarda özünü istedadlı mütəxəssis kimi tanıtmış və geniş kütlə dinləyicilərinin rəğbətini qazanmışdır. F.Əmirovun özünəməxsus bəstəkarlıq dəst-xətti onun instrumental və kamera vokal əsərlərində də təzahür edir. O, Azərbaycan musiqi tarixinə— simfonik muğam və janrının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Artıq onun adından xalq musiqi yaradıcılığının üzvi surətdə klassik formalara tətbiq olunduğu aydın görünür. Demək lazımdır ki, simfonik muğam janrı simfonik musiqiyə, aiddir. O, Ü. Hacıbəyovun yolunu davam etdirərək,

xalq musiqisindən yaradıcılıqla bəhrələnməyi təbliğ edirdi. O özü Üzeyir bəyin tövsiyə etdiyi kimi, xalq üçün, həm professionala, həm də ən geniş dinləyici kütləsinə eyni dərəcədə anlaşılıqlı olan bir musiqi dilində əsərlər yazmaq yolunu tutmuşdu. Buna görə də onun əsərləri xalqımıza bu qədər yaxın

və doğmadır.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının formalaşması üçün muğam sənəti bünövrə rolunu oynamışdır. Hər bir əsərdə də F.Əmirov dəst-xəttinin yeni cizgilərini özümüzçün kəşf edirik. Xalq musiqisini özünün yaradıcılıq süzgəcindən keçirən bəstəkar onların üzərində zərgər kimi işləyərək, aşılayır. Bəstəkar heç bir halda xalq musiqisini təqlid etməyərək, sanki onları yenidən yaradır, yeni ruh verir. Sözsüz ki, bu, əsil novatorluqdur. Qara Qarayevin F.Əmirovun xalq musiqisindən istifadə üsulları haqqında gözəl bir fikri vardır: «F.Əmirov xalq mahnı və rəqslərinə çox qayğı ilə yanaşır, o, demək olar ki, melodiyaları dəyişməz şəkildə saxlayır, lakin onu incə harmoniyalarla, rəngarəng orkestr boyaları ilə toxunmuş gözəl çərçivəyə salır, yəni folklor üçün genetik cəhətdən səciyyəvi olmayan elementlərdən istifadə edir», F.Əmirov həmişə milli ənənələrə sadıq bir bəstəkar olmuşdur və bu, onun musiqi üslubunun bütün cəhətlərində – lad, melodiya, polifoniya, harmoniya, ritm, tembr, quruluş və orkestrləşmədə özünü büruzə verir.

1948-ci ildə ilk dəfə olaraq F.Əmirov özünəməxsus böyük ustalıqla “Şur” və “Kürd Ovşarı” Azərbaycan muğam sinifinin orkestri üçün işləmişdir. Milli muğamların harmonizə əməliyyatı doğrudan da sənətkardan böyük ustalıq tələb edirdi. Bütün bu çətinliklərin öhdəsindən ustalıqla gələn F.Əmirov öz əsərlərində klassik harmonik və polifonik üsullar tətbiq etmiş təravətli rəngarəng səslənməsinə müvəfəqiyyətlə nail olmuşdu.

Əlavələr:

Vyana üslubu

Musiqidə barokkonun son dövrlərinin ən böyük təmsilçisi olan Bax 1750-ci ildə Leypsiqdə dünyasını dəyişdiyi zaman, gənc Haydn Vyana ilk əsərlərini yazırdı. Bu önəmli iki hadisə 18-ci yüzilliyi iki bərabər dönməyə bölmür. Birinci yarıya Bax hakimiyyət edir, ikinci yarıya isə Haydn Motsartla birlikdə tamamilə yeni sosial planda Vyana ən azı yaradıcılıq nöqtəyi-nəzərindən Avropanın musiqi mərkəzinə çevirir.

Bu iki bəstəkarın (Bax və Haydn) yaradıcılıq dövrü 18-ci yüzilliyin ikinci yarısına təsadüf edir. Gələcək nəsillər geri dönməyə baxdıqları zaman onların dəyərini daha çox anlayacaqdılar. Xüsusilə də Bax orta əsrlərdən və Renessans dövründən miras qalan təcrübəni ən yüksək nöqtəyə çatdırmışdı. Halbuki onun müasiri olan bəstəkarların böyük qismi bəstəkarlıq texnikasının sadələşdirilməsi, harmoniya və çoxsəslilik əvəzinə musiqiyə prioritet verməyə meyl göstərirdilər. Baxın ölümündən az öncəki və dərhal sonrakı dövrlərdə Baxla müqayisədə açıq-aşkar səthilik müşahidə olunur. Yeni melodiya anlayışı gələcəkdə daha da güclənəcəkdi. Amma kompozisiya ağırlığı baxımından bu yeni anlayışın yol açdığı itkilər, özləri ilə bərabər yeni bir çoxsəslilik, yeni bir gərginlik və musiqi baxışı gətirən dahi Haydn və Motsart sayəsində yalnız 1780-ci illərin sonuna doğru kompensasiya ediləcəkdi. Haydn və Motsart bəstəkar kimi formalaşma dönməni yaşadıkları zaman, əsərlərinin bir notundan belə, xəbərləri olmadıqları Baxın üslubundan çox uzaq idilər. İkisinin də üslubunun ilk əlamətləri Baxın ölümündən çox-çox əvvəl meydana çıxmışdı və Baxdan daha çox, Telemann, Skarlatti kimi çağdaşlarının üslubundan izlər daşıyırdı. Bu siyahıya 1710-cu il civarlarında doğulan, bəzilərinə görə ön-klassiklər kimi qəbul edilən bəstəkarların üslubunu da əlavə etmək olar. Ön-klassiklər hesab olunan bəstəkarlar Şimali Almaniyada Karl Filip Emmanuel Bax (Yohan Sebastyan Baxın dörd musiqiçi oğlundan ikincisi), Mannhaymda Yohan Ştamitz, Vyana Matyas Corc Monn və Corc Kristof Vaqenzayl və Milanda Covanni Battista Sammartinidir. İtaliya opera bəstəkarlarının və Yohan Adolf Hasse kimi italyalı olmayan, amma İtaliya tərzli operalar yazan bəstəkarların da ayrıca yeri var. Ən azı, bunu xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, 20-ci yüzilliyin ortalarına qədər Haydn (1732-1809) və Motsartın (1756-1791) son əsərləri və Beethovenin az qala bütün əsərləri bəstəkarların və dinləyicilərin səviyyəsini formalaşdırma baxımından ən önəmli istinad nöqtəsi olub. Xüsusilə bu mənada bu üç bəstəkar “klassik”dir. Onlar tarixdə kəşf edilməyə ehtiyacları olmayan ilk

bəstəkarlardır. Bu, onlardan öncəki bütün bəstəkarların tamamilə unudulduqdan sonra 20-ci yüzillikdə yenidən xatırlandığı anlamına gəlmir. Heç vaxt Bax kimi qıraqda dayanıb kəşf edilməyi gözləməyən Haydn və Motsartın əsərlərinin 19-cu yüzillikdə də bu gün olduğu qədər tanındığı, anlaşıldığı, ifa edildiyi və sevildiyini söyləmək də doğru olmazdı. Amma Haydn və Motsart öz

dövrələrindən bu günə qədər repertuarlarda və dinləyicilərin zehmində yaşayan əvəzedilməz irsin yaradıcılarıdır. Əslində onlar ən böyük əsərlərini həmin vaxtlarda ortaya çıxan və istər sevilsin, istərsə də yox, bu gün də musiqi həyatının bünövrəsini təşkil edən konsertlər üçün yazıblar. Eyni şəkildə, onlar simfonik orkestri və (xüsusilə Haydn) simli alətlər kvartetindən (dördlük) simfoniya qədər müxtəlif yeni növlərin parlaq nümunəsini yaradıblar. Bu bəstəkarların piano sonalarını, (xüsusilə Motsart tərəfindən) kökündən dəyişdirilən konsert formatlı əsərlərini və operalarını da yada salmaq lazımdır. Simfonik musiqini (və ya orkestr musiqisi) “otaq” musiqisindən ayıran və Vyana musiqisinin 150 ildən də artıq bir müddət ərzində bütün Avropaya hakimlik etməsini təmin edən onlar olub. Nəhayət, bu musiqiçilər sənətinin azadlığı qanununu cəmiyyətə və hakimiyətdəkilərə qəbul etdirənlərdir. Klassik üslub ən parlaq dövrünü 1780-1815-ci illər arasında yaşayıb. Bu dövərdə Avropada Fransa inqilabına şərait yaradan hadisələr, daha sonra inqilab, bunun ardınca bomba kimi partlayan olaylar gerçəkləşib. Tarixə qısa ekskursiya edən zaman məlum olur ki, Vyana 1750-ci illər ərzində digər şəhərlər kimi bir mərkəzdir. Amma ən kiçik nəzəri fərziyyə yürütmədən belə, demək olar ki, Vyana üslubu – başlanğıcda məsələn, Mannheim üslubundan daha az heyvətə, daha az həyəcan vericidir. Amma çox keçmədən bu üslub (Haydnın 1760-cı illərdəki simfoniya ilə isə qəti şəkildə) ən səviyyəli, ən mənalı tonallıq və ölçü axtarışları ilə yeni mövqeyə yüksəlir. Və nəhayət, 1800-cü illər insanı üçün təkbəşinə (və ya demək olar ki, təkbəşinə) orkestr musiqisinin və yüksək səviyyəli musiqinin təmsilçisi olur. Hətta Vyana üslubu orkestr musiqisi ilə tamamilə qaynayıb-qarışır. Bu baxımdan İtaliyadan, 1789-cu ildən öncəki və sonrakı Fransadan, eyni zamanda, təşkilatı işlərin çox olduğu, amma Vyana məktəbinin yüksək səviyyəli uğurları ilə müqayisə edilə biləcək heç bir şey ortaya çıxara bilməyən Şimali Almaniyadan da ayrılır və “empfindskeit”dan birbaşa romantizmə keçir. Digər tərəfdən Vyana üslubu təkcə şimalın və cənubun (İtaliya) deyil, şərq və qərbin də birləşdiyi məkan kimi qəbul edilir. Son olaraq bunu da qeyd etmək lazımdır ki, Vyana üslubunda təkcə müxtəlif xalqların deyil, müxtəlif sosial təbəqələrin də duyğuları bir araya gəlir (1770-ci illərdə Şimali Almaniyada müxtəlif üslub xüsusiyyətlərinə qarşı Haydnın göstərdiyi sərt reaksiyalar bunun sübutudur). Vyana üslubu toplumun költürlü hissəsinə aid olanı ilə sadə xalqa aid olanı da, aristokrat sayılanla aristokrat sayılmayanı da heç biri heç bir şey itirməyəcək şəkildə bir-birinə qarışdırdı. Bütün bu mədəniyyət olaylarının ortaya universal bir sənət dünyası çıxardığını xüsusi vurğulamaq lazımdır. Bu bəşəri addımlara, 1780-cı illərdə 2-ci Cozefin hökmdarlığı dövründə Vyananın “aydınlanma ruhu”nun gətirdiyi intellektual qaynayıb-qarışma mühitinin yaranması da əlavə olundu. Haydn və Motsart həmin vaxt yetkinlik dövründə idilər və bu mühitdə lazımi motivasiyanı ala bildilər. Motsartın “Sehrlı Fleyta”sı (“Die Zauberflöte”, 1791) bunun sübutudur. Bu əsər Vyana ruhunu, dolayısı ilə dövrün özünü yüksəklərə qaldıra bildi. Ona göstərilən mənfi reaksiyalar çox gecikmədi, amma Haydn “Yaradılış” oratoriyası ilə (1798), Beethoven “Fidelio”su ilə (1805-1814), hətta “IX Simfoniya”sı ilə bu ənənəni davam etdirdi. “IX Simfoniya” bütün insanların qardaş olduğunu elan etməklə kifayətlənməyib, ortaya çıxdığı dönəmi ifadə edən son sarsıntıdır.

MİLLİ HARMONIYA MƏSƏLƏLƏRİ

Musiqi əsərlərinin mühüm bədii ifadə vasitələrindən olan harmoniyanın təşəkkül, təkamül və inkişaf prosesləri musiqi tarixi, musiqi nəzəriyyəsi, bəstəkarlıq praktikası, dövrlər, cərəyanlar, üslublar, yaradıcılıq metodları, estetik kateqoriyalarla sıx bağlıdır. Harmoniyanın nəzəri fənn kimi tədris olunması, harmoniyanın təşəkkül və inkişaf məsələlərinin, harmoniya tarixinin, eləcə də ayrı-ayrı dövrlərə, cərəyanlara, məktəblərə, üslublara məxsus harmoniya xüsusiyyətlərinin tədqiqi, akademik musiqidə, estrada və caz musiqisində harmoniyanın tətbiqi və onun nəzəri qanunauyğunluqları musiqişünaslıq elmi tərəfindən araşdırılmaqda davam edir. Nəzəri musiqişünaslıq “harmonik ardıcılıq”, “harmoniya məntiqi”, “harmonik üslub”, “harmonik dil”, “harmoniya və forma”,

“harmoniya və intonasiya”, “harmoniya və obraz”, “harmoniya və tematizm”, “harmoniya və faktura”, “harmoniya və leytema”, “modal harmoniya”, “klassik harmoniya”, “müasir harmoniya”, “caz harmoniyası”, “xalq harmoniyası”, “milli harmoniya”, “lad və harmoniya” və s. bu kimi ciddi, mürəkkəb mövzuların, problemlərin tədqiq və təhlil olunmasına aktual vəzifə kimi yanaşır. Tarixi və nəzəri musiqişünaslıq inkişaf etdikcə, “milli harmoniya” anlayışına yanaşmalar, münasibətlər də

dəyişir, baxışlar yenilənir, korrektə olunur. Lakin əsas məsələ bundadır ki, “milli harmoniya” anlayışı musiqişünaslıq tərəfindən hələ də birmənalı qarşılanmır. Bu problem ətrafında mübahisələr, fikir ayrılığı bu gün də davam etməkdədir. “Milli harmoniya” məsələsinə münasibətdə musiqişünaslar əsasən üç mövqə nümayiş etdirirlər. Birinci mövqə ondan ibarətdir ki, harmoniya birmənalı olaraq, xüsusi nəzəri sistemdir, onun tarixi inkişaf xüsusiyyətləri, dövrlər, cərəyanlar və fərdi bəstəkar üslubları ilə bağlılığı var. Bu mövqedə dayanan nəzəriyyəçilər qəti şəkildə bildirirlər ki, harmoniya Avropa professional musiqisinin ciddi və universal qaydaları olan bədii ifadə vasitəsidir, harmoniyasız bəstəkar musiqisi yoxdur və hamoniya formanın, dramaturgiyanın, obrazların qurulmasında mühüm rol oynayır. Birinci mövqedə dayananların fikrinə görə, klassik anlamda harmoniya birmənalı olaraq, professional Avropa Musiqi nəzəriyyəsi bəstəkarlığında təşəkkül tapmışdır və onun milli kateqoriyalara bölünməsi istər nəzəri, istər praktik cəhətdən mümkün deyil. Onlar əsərdə hər hansı akkordun milli və yaxud qeyri-milli hesab olunmasını qəbul etmirlər. İkinci mövqə isə belə yanaşma ilə barışıdır. Bu mövqedə dayanan nəzəriyyəçilərin fikrincə, klassik harmoniya Avropa professional bəstəkar yaradıcılığında təşəkkül tapsa da, bu, özünəməxsus nəzəri bir sistemdir. Lakin dünya musiqisi praktikasında başqa və fərqli harmoniya sistemləri də vardır. Bu xüsusda elmi sübut kimi, xalq mahnıları və xalq instrumental musiqisi göstərilir. Tədqiqatçıların fikrincə rus, gürcü və slavyan, türk, Asiya xalqlarının folklor mahnılarında və simli, klavişli alətlərində çoxsəsliliklə bərabər, müəyyən quruluşlu akkordlar və onların münasibətləri, səs birləşmələrinin məntiqi ardıcılığı mövcuddur. Belə harmonik təzahürlər isə xalq mahnılarında, eləcə də instrumental xalq melodiylarında təsadüfi xarakter daşımır və müəyyən məntiqə, prinsiplərə, ənənələrə malik olur. Nəzəriyyəçilərin fikrincə, dünyanın fərqli məkanlarında yaşayan xalqların şifahi ənənəli musiqisində özünəməxsus harmoniya və ya harmonik üslubun olması tamamilə mümkündür. Xalq harmoniyasının qaydaları klassik harmoniya ilə uyğun gəlməyə də bilər. Bu mövqedə dayanan musiqişünaslar bəstəkar və xalq harmoniyasının fərqləndirilməsini təklif edirlər. Onların fikrincə, xalq harmoniyası daha qədimdir. Göründüyü kimi, bu iki mövqə bir-birinə qarşı radikal və müxalif münasibətdədir. Üçüncü mövqedə dayanan nəzəriyyəçilər isə hər iki mövqeyi haqlı sayırlar. Lakin bu nəzəriyyəçilər “xalq harmoniyası” ilə “milli harmoniya” anlayışlarını fərqləndirirlər. Belə nəticə irəli sürürlər ki, xalq harmoniyası mövcud olsa da, bu, milli harmoniya deyil, çünki milli harmoniya yalnız bəstəkar yaradıcılığında təzahür edir. Bu nəzəriyyəçilər milli harmoniyaya bəstəkar musiqisində milli üslubun bədii ifadə vasitəsi kimi yanaşırlar. Lakin milli harmoniya heç də klassik-universal harmoniyanı təkzib etmir, əksinə ona əsaslanır. Həqiqətən də belədir. XX əsrdə müxtəlif qeyriavropa ölkələrində milli bəstəkarlıq məktəbləri yarandıqdan sonra Avropa musiqisində tətbiq olunan harmoniya nəzəriyyəsi yerli bəstəkarların yaradıcılığında da tətbiq olunmağa başlamışdı. Lakin Avropa bəstəkarlığında formalaşan klassik harmoniya qaydaları, prinsipləri milli bəstəkarlıq məktəblərində milli intonasiyaları, milli melodik düşüncəni, millilik kateqoriyasını ifadə etmək vasitəsinə çevrilmişdir. Hər üç mövqə Azərbaycan musiqişünaslığında da qərar tutmuşdur. Aparılan tədqiqatlar, əldə olunan nəticələr də bunu təsdiq edir. Məsələn, aşıq havalarında saz alətinin kökü, pərdə quruluşu, melodik və harmonik imkanları ilə əlaqədar yaranan harmonik təzahürlər haqqında maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür. Hətta saz alətinin simlərinin ənənəvi olaraq, zil simlər, bəm simlər və dəm simlər kimi funksiyalar daşması, həmçinin melodiyanın zil simlərdə ifası və digər iki simin harmonik fon yaratması nəzəriyyəçiləri “aşıq harmoniyası” üzərində düşünməyə cəlb etmişdir. Lakin bircə bu, milli harmoniyanın deyil, xalq harmoniyasının bir təzahürüdür. Çünki nəzəriyyəçi musiqişünaslar “milli harmoniya” anlayışını ənənəvi musiqiyə deyil, yalnız milli məktəbi təmsil edən bəstəkarların əsərlərinə aid edirlər. Azərbaycan bəstəkarlarından hər birinin fərdi üslub səciyyəsinə, milli bəstəkarlıq məktəbinin özünəməxsus musiqi üslubunu tədqiq edən musiqişünaslar, milli üslub aspektində “bəstəkarın harmonik dili”, “harmonik məntiq”, “harmonik ardıcılıq” fərdi üslub və harmoniya”, “bəstəkarın milli harmoniya metodu” və s. bu kimi məsələləri də təhlil edirlər.

Ümumiyyətlə, XX əsrdə nəzəri musiqişünaslıq tərəfindən “modal harmoniya” probleminin qoyuluşu, onun araşdırılması, təhlili və bu problemə dair nəticələrin yaranması, əslində milli bəstəkarlıq məktəblərində milli harmoniyanın mövcud olmasını da təsdiq edirdi. Məlumdur ki, hər bir xalqın öz musiqi mədəniyyəti, melodiya təfəkkürü, əsrlər boyu formalaşmış milli məqam sistemi, intonasiya dili vardır. Lakin milli məqam sistemləri yalnız ənənəvi musiqidə deyil, bəstəkar musiqisində də

tətbiq olunur. Milli bəstəkarlıq məktəblərini təmsil edən bəstəkarlar milli məqam sisteminə, milli melodiya və intonasiya göstəricilərinə əməl etdikdə, musiqidə milli harmoniya prinsipləri meydana gəlmişdir. Əlbəttə, nəzəri sistemlər ilə sıx bağlı olan bütün termin və anlayışlarda müəyyən şərtlilik vardır. Bu şərtliliklər, nisbi münasibətlər həm də yaradıcılıq praktikasında öz təsdiqini tapır. Ona görə də, musiqişünaslıq milli harmoniyanın mövcudluğunu qəbul etsə də, onun nəzəri və praktik cəhətdən şərtliliyini, müəyyən nisbilik daşdığına da istisna etmir. Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən Ü.Hacıbəyli başda olmaqla, bəstəkarların yaradıcılığı, əsərləri tədqiq olunmaqda davam edir. Bu tədqiqatlarda milli üslub məsələləri də araşdırılır. Bəstəkarların fərdi üslublarının milli özünəməxsusluğu isə bir qayda olaraq, milli məqam sisteminə əsaslanan melodiya, intonasiya, ritm amillərinin təhlili vasitəsilə aşkar olunur. Əsərlərdə tematizm, dramaturgiya, obraz, leytema, leytmotiv, struktur və bədii-semantik amillərin təhlili bəzən bəstəkarın milli harmonik dili (üslubu) ilə əlaqələndirilir. Bəstəkar yaradıcılığının forma, harmoniya, üslub, çoxsəslik, bədii semantika, tematizm kimi komponentlərinə milli məqam, milli folklor, aşıq, milli muğam təfəkkürü ilə əlaqədə tədqiq edilməsi musiqişünaslığın nəzəri metodlarından biri kimi yeni, maraqlı elmi nəticələrlə müşayiət olunur. Məsələn, Z.Səfərovanın, E.Abasovanın, L.Karaqıçevanın, İ.Abezqauzun, İ.Əfəndiyevanın, A.Tağızadənin, V.Şərifovanın, R.Məmmədovanın, R.Zöhrabovun, T.Yaqubovanın, N.Bağirovun, orta və gənc nəsli təmsil edən F.Əliyevanın, Ş.Həsənovanın, G.Mahmudovanın, K.Nəsirovanın, İ.Köçərlinin, C.Həsənovanın, K.Ələsgərlinin, İ.Pazıçevanın, F.Tahirovanın

Məmmədovanın, A.Babayevanın və b. təhlillərində bəstəkar əsərlərinin forma, dramaturgiya, harmoniya, çoxsəslik, ritmika, melodiya, intonasiya, bədilik, tematizm kimi nəzəri xüsusiyyətləri milli üslub probleminin həllinə də yönəldilir. Musiqişünaslardan Ə.Eldarova saz alətinin köklərinə, simlərin melodik və harmonik funksiyalarına əsasən aşıq harmoniyası məsələlərini araşdırmışdır. Aşıq havalarında harmonik fon, aşıq harmoniyası musiqişünas T.Məmmədovun tədqiqatlarında yeni nəzəri həllini tapmışdır. Azərbaycan musiqişünaslığında milli harmoniyanın nəzəri məsələləri, o cümlədən, bəstəkar yaradıcılığında milli harmoniyanın bədii-estetik amil kimi, forma və məzmun amili kimi, struktur təzahürü kimi, bədii ifadə vasitəsi və tematizm faktoru kimi öyrənilməsi və təhlil olunması sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, əməkdar incəsənət xadimi, professor İmruz Əfəndiyevanın elmi tədqiqatlarında ciddi, məqsədyönlü şəkildə aparılmışdır. Görkəmli musiqişünas-alimin bir çox məqalələri xüsusi olaraq milli harmoniyaya həsr olunmuşdur. Bu məsələyə alim harmoniya fənninin tədrisi metodikası, bəstəkar yaradıcılığı baxımından yanaşmışdır: “Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair” (4), “Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın prinsiplər” (5), “Musiqi fənlərinin tədrisində Vasif Adıgözəlovun harmoniyasının rolu və əhəmiyyəti” (3), “Vasif Adıgözəlovun musiqisinin üslub xüsusiyyətləri”, “Fikrət Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi tematizminin xüsusiyyətləri”, “Cövdət Hacıyevin vokal əsərlərinin musiqi tematizminin bəzi xüsusiyyətləri” (2), “Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milliliyin müasir musiqi dili ilə bağlılığı” və b. İmruz Əfəndiyevanın iki dəyərli məqaləsini də xüsusi vurğulamaq istəyirik: “Azərbaycan milli harmoniyasının bəzi bədii qanunauyğunluqları haqqında” (rus dilində) (15), “Azərbaycan milli harmoniyasının “Harmoniya” fənnində tətbiqi” (1). Bu elmi məqalələrdə bilavasitə və yaxud xüsusi olaraq, milli harmoniya məsələləri araşdırılmışdır. Məsələn, müqayisəli metodla yazılan “Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair” məqaləsində Azərbaycan musiqişünaslığında milli harmoniyanın tədqiqindən bəhs olunur. Müəllif İ.Abezqauzun, V.Şərifovanın, T.Yaqubovanın, N.Bağirovun, M.Əhmədovanın, M.Qəhrəmanovanın monoqrafiya, dissertasiya və məqalələrində milli harmoniya məsələlərinin nəzəri aspektlərini şərh etmişdir: “İ.Abezqauzun “Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası” işində dahi bəstəkarın milli harmoniya sahəsində bədii tapıntıları dəqiq, konkret ifadə edilib. Bu işdə Ü.Hacıbəyovun novatorluğu harmoniya ilə yanaşı, həmçinin melodiya, ritm, musiqi formasının sintaksisi ilə və digər sahələr açılır. “Lad

melosu və harmoniya” fəslı dərın və nəzəri əsaslanmış fikirləri ilə diqqəti cəlb edir. İ.Abezqauz Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında Azərbaycan ladlarının diatonikliyinı sübutlu əsasla təsdiq etdi və dahi bəstəkarın “Ümumi birləşdirilmiş harmonik fundamenti altına onları gətirmək” cəhdini incəliklə qeyd etdi. Görkəmli alim konkret musiqi nümunələri əsasında Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında milli harmoniyanın orijinal xüsusiyyətlərini vurğulayır. İ.Abezqauzun qeyd etdiyi kimi, “keyfiyyətə yeni

və əsl bəstəkarlıq təzahür idi” [4, s.87]. Bu müşahidələrindən sonra İ.Əfəndiyev Ü.Hacıbəylinin harmoniyası haqqında çox maraqlı bir fikir irəli sürür: “Beləliklə, Hacıbəyov harmoniyalarının intonasiyaməzmun mənası onda cəmlənir ki, dahi bəstəkarın harmoniyası Azərbaycan ladlarının intonasiyasından “hürülmüş” ekspressiv üsulların sərbəst blokunda formalaşır və ifadəliliyin konkret faktoru olur” [4, s.87]. Məqələdə musiqişünas-alim Validə Şərifovanın da milli harmoniya üzrə araşdırmalarını şərh edən İ.Əfəndiyeva bu xüsusda yazır: “V.Ş.Əlixanova-Şərifovanın bir çox elmi işlərində milli harmoniyanın problemləri ən dərın elmi əsaslanmasını tapır. Milli musiqinin bədii qanunauyğunluqlarının və major-minor sisteminin ümumavropa ənənələrin sintezi kontekstində Q.Qarayevin, F.Əmirovun, C.Hacıyevin, S.Hacıbəyovun mərhələ əsərlərinin təhlili verilən “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli harmoniyanın xüsusiyyətləri” adlı elmi tədqiqatı dəyərli əhəmiyyətə malikdir” [4, s.88]. İ.Əfəndiyeva Ü.Hacıbəylinin mahnı və romanslarında milli məqamların kadans xüsusiyyətlərinin harmoniyaya təsirini təhlil edərək yazır: “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kadensiya Ü.Hacıbəyovdan başlayaraq, bu günə qədər olduqca təkamülləşmişdir. Bununla belə, faktura zənginliyinin üslub normativliyi böyük rol oynayır, burada “melos altında” hərəkət edən enerji görünür. Cəsarətlə qeyd etmək olar ki, milli köklərə əsaslanan kadans dönmələrində melodiya və harmoniyanın bağlılığı aydın görünür. Melodiya və harmoniyanın intonasiya-məna həmrəyliyi kadensiya formullarının əsas sintaqmasını şərtləndirir.”.Aşiq havalarının nota yazılarında (S.Rüstəmov, Ə.Eldarova, N.Bağirov, T.Məmmədov) özünü göstərən “aşiq harmoniya”sı da alimin diqqətini cəlb etmişdir. Məqələdə Ü.Hacıbəylinin əsərlərində aşiq harmoniyasının təzahürləri göstərilmişdir. İ.Əfəndiyeva milli harmoniyaya dair qaldırdığı məsələləri V.Adıgözəlovun da yaradıcılığında araşdırmış, onu Ü.Hacıbəylinin milli ənənələrini davam etdirən bəstəkar kimi səciyyələndirmişdir. Bəstəkarın vokal, xor, fortepiano əsərlərini təhlil edən alim, “Layla” romansı haqqında da maraqlı mülahizələr bildirmişdir: “V.Adıgözəlov milli xüsusiyyətlərlə səciyyələnən layla janrına yeni faktura, dinamika, struktur genişliyi, miqyaslıq, yeni nəfəs gətirir və ən başlıcası, bu romansda milli harmoniyanı zənginləşdirir. Romansın girişində verilən plaqal dönmədə tərəvətli və ekspressiv subdominanta funksiyaları səslənir. Kiçik bir özəyin hər dəfə yeni boyalarla avazlanması, musiqiyə yeni nəfəs, yeni kolorit bəxş edir. Həmin romansda konsonans funksiyalarla yanaşı dissonans funksiyalar da istifadə olunur... Həqiqətən də “Layla” əsərində dissonans septakkordlar, nonakkordlar yenə də dissonans komplekslərə həll olunur...” İmruz Əfəndiyevanın xidmətlərindən biri də onun “Harmoniya” fənni üzrə proqramlar, metodik vəsaitlər tərtib etməsidir. Bundan başqa, o, təcrübəli alim və pedaqoq kimi gənc musiqişünasları aktual nəzəri mövzulara cəlb edir, magistr və fəlsəfə doktoru dissertasiyalarında nəzəri mövzuların həllinə nail olur. Məsələn, İ.Əfəndiyevanın elmi rəhbərliyi ilə gənc musiqişünaslar tərəfindən “Tofiq Quliyevin mahnı yaradıcılığında harmoniyanın formayaradıcı xüsusiyyətləri”, “Cövdət Hacıyevin harmoniyası”, “Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müəllimlərinin bir sıra elmi-tədqiqat işlərində musiqi-nəzəri problemlərin araşdırılması”, “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində kollaj”, “Qara Qarayevin harmoniyasının bəzi xüsusiyyətləri və dramaturji rolu”, “Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərində musiqi tematizminin və harmoniyanın xüsusiyyətləri” və s. bu kimi nəzəri mövzularda elmi işlər yazılmış, harmoniya, o cümlədən, milli harmoniya məsələləri araşdırılmışdır. İmruz Əfəndiyevanın fundamental tədqiqat işlərindən biri də Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Görkəmli bəstəkar və pedaqoq, xalq artisti Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığını uzun illəri tədqiq edən İmruz Əfəndiyeva mühüm elmi fəaliyyətinin nəticəsi olaraq, “Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində” doktorluq dissertasiyasını və “Vasif Adıgözəlov” monoqrafiyasını yazmışdır. Təcrübəli alimin apardığı təhlillər nəzəri musiqişünaslıq üçün böyük elmi-metodoloji əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın yaradıcılığında müxtəlif janrları tədqiq edən İ.Əfəndiyeva, tematizm, forma, dramaturgiya, melodiya, intonasiya, harmoniya, polifoniya xüsusiyyətlərinin müfəssəl təhlilini aparmışdır. V.Adıgözəlovun milli üslubu, musiqi dili haqqında nəzəri nəticələrini təqdim edən

İ.Əfəndiyeva “aşiq harmoniyası”, muğamların və məqamların milli üsluba təsiri, milli intonasiya, harmonik üslub haqqında maraqlı mülahizələr irəli sürmüşdür. Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinə xas olan İmruz Əfəndiyevanın nəzəri tədqiqatlarında milli harmoniya məsələləri milli ənənə, müasirlik, milli üslub kimi xüsusiyyətlərin bu və digər şəkildə milli harmoniya ilə əlaqəsi İ.Əfəndiyevanın nəzəri tədqiqatlarının leytemasıdır. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli

harmoniyanın xüsusiyyətləri “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində nəzərə alınmalıdır. Azərbaycan Milli Konservatoriyasında tar, kamança, qanun, balaban, milli vokal, xanəndə, bəstəkarlıq, musiqişünaslıq ixtisasları üzrə təhsil alan tələbələr “ümumi fortepiano” dərində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət edərkən, bu əsərlərdə milli məqamların, kadansların, muğam və aşiq intonasiyalarının və milli harmoniyanın necə tətbiq olunması barədə müəllimdən məlumat almalıdırlar. Bununla gələcəyin mütəxəssisləri milli üslub, fərdi üslub, milli harmoniya haqqında konkret və dərin biliyə, məlumata yiyələnə bilərlər. Bu fənnin tədrisinə dair elmi-metodik vəsaitlərdə milli harmoniyaya diqqət yetirilməsi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında tədris metodu kimi aktual əhəmiyyət daşıyır.

İstifadə olunan dərslik,dərs vəsaiti və metodik vəsaitlər:

S.Mir-Bağırzadə”İncəsənət tarixi”

Hamayun”İstoriya qarmonii”

İnternetdən əlavə materiallar

“ Harmoniya tarixi” fənnindən əlyazmalar