

Araştırma Makalesi

Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar¹

Arzu Halilova²

Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 20 Mart 2025

Kabul: 3 Eylül 2025

Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan müziği

Bestecilik

Grafik gösterimi

Öz

Azerbaycan piyano kültürünün kökeni 19. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır. Tarihsel olarak kısa bir süre içerisinde yoğun bir gelişim süreci geçirmiş ve modern müzik sanatının doruklarına çıkmıştır. Azerbaycanlı bestecilerin yaratıcılığında piyano müziği, cesur arayışların, deneylerin ve yeni çözümlerin, Avrupa müziğinin en iyi geleneklerinin yaratıcı gelişiminin laboratuvarı haline geldi. Azerbaycan müziği, varlığının nispeten kısa süresi boyunca tonlama yapısı, armoni, ritim, oluşum, doku ve diğer üslup unsurları bakımından başarılı bir şekilde gelişmiştir. Azerbaycan kompozisyon okulunda piyano sonatının ortaya çıkışı ve gelişimi şüphesiz hem Rus hem de Sovyet enstrümantal yaratıcılığında yeni ortaya çıkan türden etkilenmiştir. Rus müziğindeki en parlak örnekler, örneğin Çaykovski (1840-1893), Rachmaninoff (1873-1943), Scriabin (1872-1915), daha sonra Sovyet müziğinde Prokofiev (1891-1953), Shostakovich (1906-1975), Medtner (1879-1951) ve diğerlerinin sonatları, yeni ortaya çıkan profesyonel okulun yaratıcı gençliğinin ilgisini çekmeyi başaramadı. Ve bu türün ilk örnekleri çoğu zaman cumhuriyette piyano müziğinin genel gelişim sürecinde gözle görülür bir iz bırakmasa da, Azerbaycan halkının üslup özelliklerinin oluşmasında önemli bir aşamadır. Azerbaycan piyano müziğinde sonat ve sonat türünün oluşmasında önemli rol oynayan bestecilerin eserlerini sayabiliriz: G. Garayev (1953-1982), F. Amirov (1922-1984), V. Adıgözalov (1935). -2006), A. Alizade (1961), A. Babirov (1934-2021), F. Garayev (1943), F. Huseynov (1949-2010) ve diğerleri. Modern ses efektleri, semboller vb. Yeni müzikal kendini ifade etme düşüncesi yeniliklerden yararlanılarak piyanoda yeni notaların oluşmasına yol açtı. 20. yüzyılda yeni bir gösterim, grafik gösterim ortaya çıktı. Bu notasyonda grafik şekillerin ve çizimlerin geometrik şekilleri notaya aktarılıyor. Aslında bu fikir hiç de yeni değil. Bu, Olivier Messiaen (1908-1992) tarafından 1950'de piyano için yazdığı "Dört Ritmik Etüd"de denenmişti. Bu notaya ilk kez Azerbaycanlı besteci F. Garayev'in "İki İcracı Sonatı" adlı eserinde rastlıyoruz. F. Garayev'den sonra kendi sınıfının temsilcilerinin eserlerinde grafik notasyona rastlıyoruz.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Halilova, A. (2025). Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar. *Türk Müziği*, 5(4), 333-345. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17986032>

Giriş

Modern çağın estetik değerlerini ifade eden çağdaş müzikte, sembolik nota metinlerinin okunması oldukça önemlidir ve asıl metnin hermeneutik açıklamasını kendi başına belirler. Müzik eserlerinin notaya alınması süreci, 20. yüzyıl boyunca, özellikle de geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren çok köklü bir dönüşüm geçirmiş ve müzisyenlere yeni ve acil sorunlar sunmuştur. Çağdaş müziğin böylesine "patlayıcı" bir gelişimi, özellikle piyano performansında

¹ Bu çalışmanın bir kısmı International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Art and Education (ISIPAE) 2024'te sunulmuştur.

² Yüksek lisans öğrencisi, Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı, Bakü, Azerbaycan. E-mail:

kendini gösterdi. Yeni üslup ve ifade araçları, doğal olarak dönemin talebi olan yeni grafik ve sembolleri gerektiriyordu. Bu dönemde yeni bir notasyon olan Grafik notasyonu oluşturuldu. F. Garayev bu notayı Azerbaycan'da ilk kez kullanmıştır. F. Garayev sınıfının temsilcileri Faraj Garayev, Dadaşzade Z. A.'nın grafik notasyonu hakkında "Biz de dünyanın bir parçasıyız", Feridunoğlu Lale "İz bırakan besteciler." Yaşıyor ve çalışıyor", Kostka Stefan "Yirminci yüzyıl müziğinin malzemeleri ve teknikleri", Aliyarova N. R. "Azerbaycanlı bestecilerin keman ve piyano için sonatları, Barsky Vl. "Faraj Karaev. Genug ya da değil...» Сб.статей "Музыка из бывшего СССР", Sokolov M. G., M. "Voprosy piyano performansı", Farkhadova R. "Faraj Karaev", Manly P. Hall. "Her çağın gizli öğretmenleri" vb. bu konuyla ilgili kitaplar ve makaleler yazdı (Pazycheva, 2009; Dadashzade, 2004).

Farkhadova R. "Faraj Karayev" adlı eserde Faraj Karayev'in çalışmaları ele alınmıştır. Farkhadov'un kitabında "Aşka Yolculuk" monooperası, iki orkestra için "Gölgeler Gobustan" baleleri, "Tristessa II", oda orkestrası için "Elveda Senfonisi", senfoni orkestrası için "1791", piyano ve oda orkestrası için Ko baleleri yer alıyor. solo keman için orkestra ve Konçerto, "In memoriam..." yaylı çalgılar dördlüsü için süit, "... George Crumb için bir müzik kırıntısı", "Klange einer traurigen nacht", "... alla ностальгіа", "Der stand der dinge" (sahne oyunu), "Ist est genug?..", tar ve modern müzik topluluğu için "Khutba, muram and sura", batı ve doğu müzik enstrümanlarından oluşan topluluk için "Jancion de juna" "Babylon Bullet", "Postludio I-X" (çeşitli solo enstrümanlar ve enstrümantal gruplar için); "... messeur bee line - ekntrik mi yoksa hala sar mısınız sayın bakan?", "İki icracı için Sonat" (2 piyano için, hazırlanmış piyano, vibrafon, kampan ve kaset kaydı) vb. farklı gruplar için. eserlerin isminden bahsetti ve bu eserler hakkında bilgi verdi. Barsky Vl. "Фарадж Караев" yazısında Faraj Karayev'in hayatını yazmıştır.

Kostka Stefan, "Yirminci Yüzyıl Müziğinin Malzeme ve Teknikleri" başlıklı makalesinde grafik notalama hakkında bilgi verdi. Z. A. Dadashzade, "Biz de Dünyanın Bir Parçasıyız" kitabında Faraj Garayev ve Gara Garayev hakkında bilgiler verdi. F. Garayev, G. Garayev sınıfının temsilcisidir. Feridunoğlu Lale "İz bırakan besteciler. U. Hacıbeyov, "Yaşıyor ve Çalışıyor" adlı kitabında F. Amirov, G. Garayev, F. Garayev vb. kişiler ve eserleri hakkında bilgi vermiştir.

Azerbaycanlı bestecilerde grafiksel notasyon kullanımı

Sembolizmin modern müziğin bir başka alanında, kompozisyon alanında tezahür etmesi artık kimseyi şaşırtmıyor. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestecilerin yazılı notalarını sembolik olarak işaretleme eğilimi başlamış olup, bunun ileri örneklerini Azerbaycan müziğinde görmekteyiz.

Azerbaycanlı bestecilerden F. Garayev, grafik notasyon sembolünü ilk kez "İki İcracı İçin Sonat"ta kullanmıştır. 1977 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda piyanistler Jahangir Garayev ve Akif Abdullayev Faraj Garayev'in "İki Kişilik Sonatı"nı ilk kez seslendirdiler. Besteci bu eserde o dönemin düşman "burjuva ideolojisinin" sembolü olan "spiral nota"yı kullanmıştır. Prömiyerin öfkeli dinleyicilerinden biri Sovyet Moskova'ya bile gitti. Ukrayna Komünist Partisi de Merkez Komite Siyasi Bürosu'na isimsiz bir mektup gönderdi. Mektupta şu cümle dikkat çekti: "Bugün Devlet Konservatuvarı Büyük Salonu'nda ideolojik bir saptırma yaşandı." (Pazycheva, 2009). Faraj Garayev'in sınıfının temsilcileri de çalışmalarında grafik notasyonu kullandılar. Ali Alizade, Aliya Memmedova, Elmir Mirzayev örnek olarak verilebilir.

Modern Azerbaycan piyano müziğinin gelişmesinde önemli bir aşama F. Garayev'in "İki icracı için Sonatı" (1976) olmuştur. Eserin başlığı çok anlamlıdır - müzik pratiğinde olduğu gibi iki piyano için değil, iki icracı için. Mesele şu ki, icracıların piyano çalmanın yanı sıra belli bir şekilde yapılmış zili, vibrafonu ve piyanoyu da çalmaları gerekiyor. Ayrıca bu parçanın icrasında ağlayan bir çocuğun kaset kaydının sesi kullanılıyor (yazarın gösterdiği gibi - 3 ila 6 yaş arası ağlayan bir kızın sesi). Dolayısıyla sonatın başlık sayfasında "partisyon" yazısının bulunması sebepsiz değildir. Aslında isim, piyanistlerin sadece piyanoya değil, aynı zamanda eserin sahne yaşamına da katıldığında "organizma" gerçekleştiren kompleksin dolgunluğunu yansıtıyor. İlginç bir şekilde, iki piyanoda çalındığında enstrümanların ses yetenekleri sadece iki katına çıkmakla kalmıyor, katlanarak artıyor ve piyanonun tanıdık sesine beklenmedik yeni bir evrensellik kazandırıyor.

Sonat formuna gelince, çok yönlülüğü nedeniyle çeşitli tarzlardaki besteciler bu forma başvurmuş ve günümüze kadar devam etmektedir. İşte V. Fr. Bach, G. F. Handel, V. A. Mozart, F. Chopin, F. Liszt, J. Stravinsky, B. Bartok ve daha birçok bestecinin eserlerini sayabiliriz.

F. Garayev, tüm eserlerinde bestecinin şu an karşı karşıya olduğu yeni imgeler dizisini daha tam olarak somutlaştırmak için yeni yazı biçimleri arıyor. Görüldüğü gibi yazar, tüm eserlerinde kendine özgü üslubuyla öne çıkmakta, görüntü ve sesin somutlaşmasında yeni biçimler ve yöntemler arayışındadır. Buna orkestrada nadiren kullanılan enstrümanların kullanımı (bongolar, çeşitli davul blokları, vibrafonlar vb.), yeni armonik ve ritmik çözümler de dahildir.

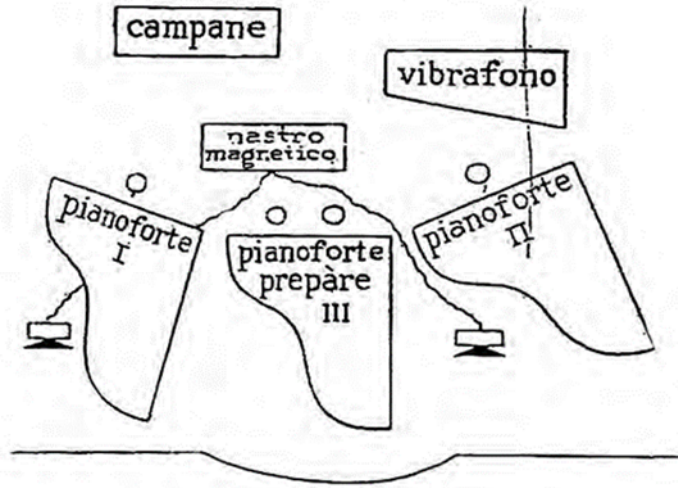
Ancak 1976'da yazılan "İki sanatçı için Sonat", F. Garayev'in yaratıcılığında bir dönüm noktası oldu. Sonatın fikri, J. Anuıl'in materyaline dayanan "Eurydice" operası üzerinde çalışırken beklenmedik bir şekilde ortaya çıktı. A.S. Puşkin'i yeniden okurken "Poltava" "Bu tatlı ismi seviyorum" ("Bu tatlı ismi seviyorum") ile karşılaştı. İngiliz şair J. Byron'ın şiirindeki bu romantik dize, besteciye o kadar ilham verdi ki tüm yaratıcı planlarını altüst etti ve kısa süre sonra Sonatın bir taslağını yarattı - bu şiirsel ifadenin bir kompozisyon olduğu ortaya çıktı (Dadashzade, 2004).

Sonatın kompozisyonunun tarihi de ilginçtir çünkü opera için geliştirilen malzemenin ruh hali daha sonra şu ya da bu şekilde bu eserin genel romantik ve şiirsel havasını etkilemiştir.

Sonatın tüm figüratif yapısı narin, romantik ve zarif duygularla doludur. Sonatın ses malzemesi bile büyüleyici seslere ve bunların kombinasyonlarına dayanmaktadır. Ses materyalinin gelişimi kapsamlıdır, yani. müzikal düşünce sürekli gelişiyor, sonoristik, hacimli bir ses üretim yöntemiyle tonlama alanını yavaş yavaş genişletiyor.

F. Garayev, sonat formunu iki icracı - piyanist için uygulayan ilk Azerbaycanlı besteci idi. Görünüşe göre bu çalışmanın başlığındaki "sanatçılar" kelimesi, yeni bir sanatsal özgürlük düzeyinde ortak yazar olarak icracıya yönelik yeni bir tutumla ilgilidir.

Sonatın giriş bölümünde icraya ilişkin ayrıntılı talimatlar ve sembollerin açıklaması yer alır. Ayrıca piyanoların, zillerin, vibrafonun, kayıt cihazının yerleri şematik olarak gösterilmiş ve partiyonun sonunda onun gerçek bir yeniden inşası olan piyano hazırlığının ayrıntılı bir açıklaması bulunmaktadır (bununla ilgili daha fazlası aşağıda). Bu elbette piyanistlerin performansının dikkatli bir şekilde hazırlanmasını etkileyemez.



Şekil 1. Piyano, zil, vibrafon ve kayıt cihazının yerleri

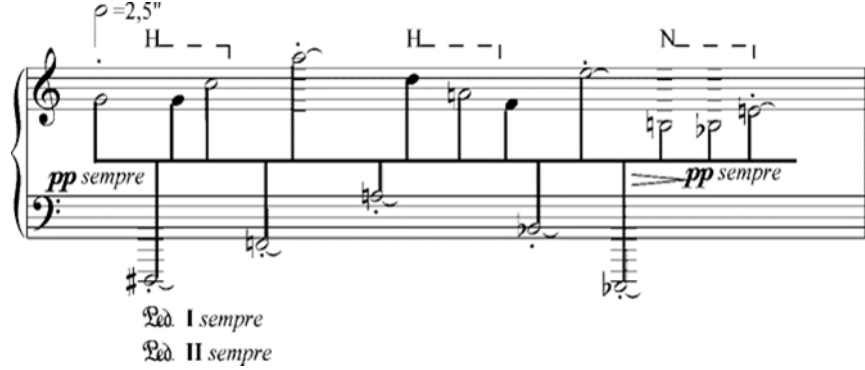
Yazarın geleneksel sonat döngüsünü yeniden düşünmesi de ilginçtir. Klasikler arasındaki alışlagelmiş parçaların sıralı dönüşünün aksine: "hızlı - yavaş" veya tersine "yavaş - hızlı", bu durumda yazar eşleştirilmiş bir parça dönüşü kullanır: "yavaş - yavaş" ve "hızlı - hızlı". Bu, sonraki her bölümün önceki bölümde bahsedilen figüratif serinin gelişimini derinleştirdiği figüratif problemin çözümüne yönelik yeni bir yaklaşımdır (Aleperova, 1988).

Klasiklerde kabul edilen tempo ve ritmik tanımlamaların burada bulunmadığını, bunun yerine sesler (örneğin) ve bölümler (örneğin) için zamansal tanımlamaların bulunduğunu belirtmek gerekir.

İcracının zamanı ve ritmi içselleştirmesi ve buna göre farklı uzunluktaki notaları çalması gerekmektedir. Mesela buradaki yarım notanın iki buçuk saniye sürdüğünün göstergesi bu. Uygun tonların ayarlanması için bu süre önemlidir, çünkü bu süre zarfında temel ton gerekli tonları elde ederek uygun bir renk elde eder. Dolayısıyla burada

sesin bir armoniye sahip olduğunu ve dolayısıyla iç hacminin genişlemesi nedeniyle geniş çapta geliştiğini söyleyebiliriz.

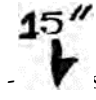
Sanatçı, elbette, ses üretimine ve her sesin uzaysal hacminin sonoritik kontrolüne mümkün olduğunca duyarlı olmalıdır, böylece gökkuşağının tüm renkleriyle titreşen ve parıldaayan bir orman örümceği ağının hassas bir görüntüsü ortaya çıkar. Sağ ve sol pedallar aynı anda alındığında ve dengeli kullanımları, ağırlıksızlık kadar özgür hissettiren zarif bir ses "bulut"u yarattığında, doğru görüntünün oluşturulması özel "çift" pedalla da kolaylaştırılır.



Şekil 2. Sanatçının açıklaması

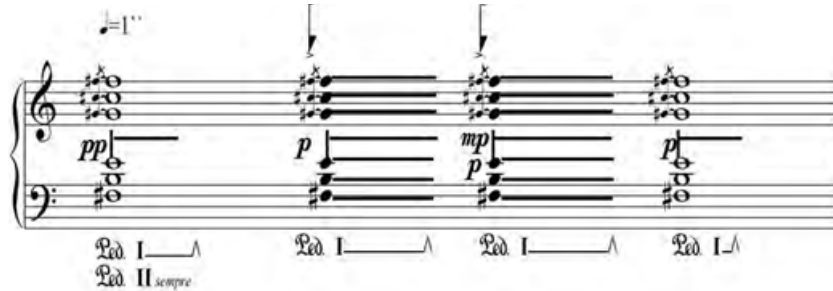
Sanatçılar, yazarın talimatlarının da verildiği zamanlamaya dikkat etmelidir:

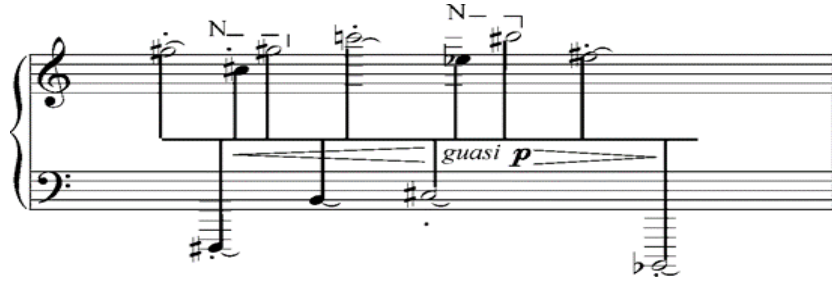
- her iki sanatçıyla ilgili bölüm zamanı, 

-  sanatçılardan biriyle ilgili bölüm zamanı (Aranovsky, 1979).



Şekil 3. Sanatçılardan birine ait bölüm zamanı



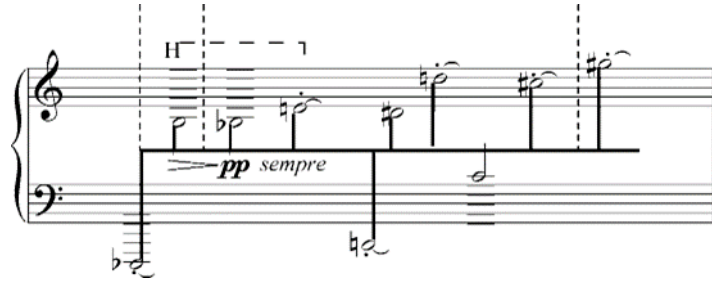


Şekil 4. Her iki sanatçıyla ilişkili epizod zamanı

Bu, piyanistlerin bu tür ölçsüz notasyonu çalarken müzik parçalarını birlikte çalmak için net ve birleşik bir zaman anlayışına sahip olmalarını gerektirir. Bu, modern müzisyenlerin dikkate alması gereken bir diğer önemli husustur.

Burada bir piyanist ikilisinin, hem bireysel seslerin hem de bölümlerin yeterli performansı için eşit zamansal uzunluklarını oluşturmak üzere tek bir darbe bulması gerekiyor. Bütün bunlar birlikte tek bir formun yaratılmasına yol açar.

Ayrıca birinci bölümdeki sesler N----- ana ses ve N ikinci ses olarak belirlenmiştir.



Şekil 5. Ana ses ve N ikincil ses

Bu terim ilk kez A. Schoenberg tarafından kullanılmıştır. Burada üç boyutlu çok sesli ses oyunculuğu yaratmaya hizmet ediyor. Dinamik nüans çok incelikli, açık, çoğunlukla pp benzeri ve quaziente'de küçük sapmalar var. Piyanolar arasındaki ses dengesinin dağıtımında bu ince nüans dikkate alınmalıdır. Elbette pedal çevirmenin önemi göz ardı edilemez. Hassas bir pedal dengesi, temel tonu yumuşak, titretilen yarım tonlarla çevreleyerek yanardönerlik ve şeffaflık etkisi verir (Asafyev, 1955).

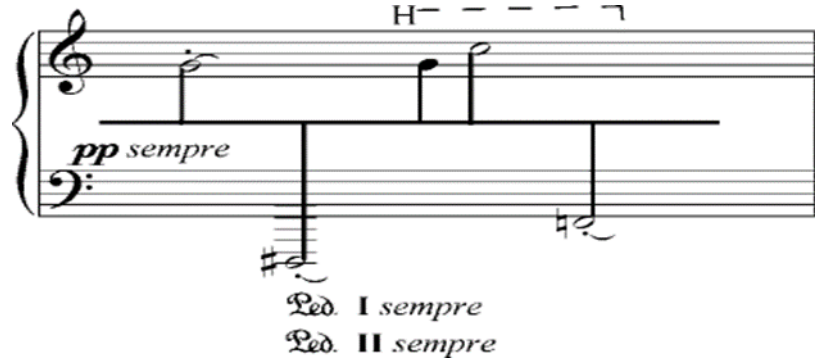
İlk piyano uzun bir süre sonata ve monologlara tek başına başlıyor. Tekrarlanan sesler dikkate alındığında temaya yarıseri denilebilir. Ek olarak, noktalama işaretleri, her sesin kendine özgü, kendi kendine yeterli bir anlamı olduğunda, ortak bir cümle dizisine bağlandığında özelliklere sahiptir. Bu konu bir monoloğa benziyor. İcracı, ses üretimi konusundaki hassas tutumuyla tema geliştirmenin doğaçlama ilkesini vurgulamalı, sesleri birbiri ardına ortak bir konu üzerinde yoğunlaştırmalı ve her sesin anında ortaya çıktığı izlenimini yaratmalıdır. Konu aralığı klavyenin tamamını kapsar; en dıştaki yazmaçlar da dahil olmak üzere tüm yazmaçlar yer alır. Temada, yarı tonalitenin parçalı "adalarını" görebilirsiniz - Fa minör, Re minör, Do diyez minör, vb. Temanın aralık yapısı ayna görüntüsü açısından ilgi çekicidir: dördüncü - beşinci, ikinci - yedinci, üçüncü - altıncı.



Şekil 6. Aralık yapısı

İki icracı arasındaki diyalog, geleneksel sonat formunun aksine, birincil ve ikincil bölümlerin karşıtlığına dayanan diyalektik gelişimi ile monodik gelişim ilkesine dayanmaktadır. Burada Azerbaycan muğamındaki tematik

malzemenin detaylandırılması ilkesiyle, şarkıcının tanıtılması ve şarkıcıya eşlik eden çalgıların birbiri ardına birbirini yankılayarak bir benzetme yapılmıştır. Aynı tonlama materyalini geliştiren her kişi, sanatsal hayal gücünün cazibesini ve enstrümanın ifade ve teknik olanaklarını ortaya çıkarır. Böylece iki piyanonun eşsiz kanonu tek bir tematik çizgiyi zenginleştiriyor ve geliştiriyor.



Şekil 7. Tek tematik çizgiye sahip iki piyanodan oluşan benzersiz bir kanon

İkinci piyano 1 numara ve parçalarla girer, tüm temayı sırayla çalar, ilk oyuncu 1 numaraya geçer ve yedi parçaya bölünür. Böylece burada ikinci piyanonun birincinin içinden geçen temayı yavaş yavaş fark ettiği bir tür aralıklı kanon yaratılıyor. Bu monodik gelişim ilkesinin, sonat boyunca iki icracı arasındaki diyalog yoluyla ilerlediğini belirtmek gerekir. Bu nedenle burada her sanatçının kendi tınısını, dokunuşunu ve diğer parametrelerini geliştirmekten oluşan kendi "kişiliğine" sahip olması çok önemlidir (Hasanova, 2006).

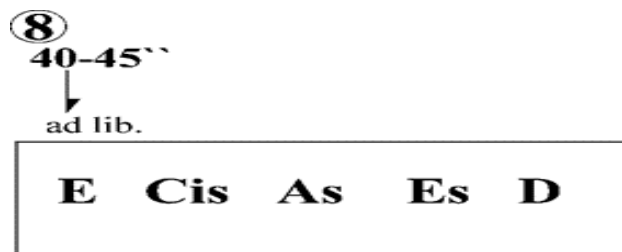
Performansın doğasına gelince, ikinci piyano birinciye oldukça uzun bir süre ve cesurca, fark edilmeden, sanki yavaş yavaş girmiş gibi "dinliyor". Böyle bir yorumlama kararı, 2. piyanonun kendinden emin ve daha dolgun bir sesle girerek hemen "haklarını" ileri sürdüğü durumlarda da geçerli olsa da, bu durumda daha fazla gelişme bu "yorumlama otoyoluna" ve performansın geri kalanına göre inşa edilmelidir. çok kararlı bir şekilde inşa edilmelidir.

4'üncü sayıdan itibaren yumuşak, zarif notalar genel sese yeni bir renk katıyor; suyun düz yüzeyine yavaşça yayılan daireler izlenimi oluşuyor. Buradaki bölümler istenildiği kadar yapılıyor, bu da daha fazla uygulama özgürlüğü sağlıyor. 1. piyano bölümünde 4 ve 5 rakamlarının kenarındaki sıçrama, suya yayılan son daireyi hatırlatıyor.



Şekil 8. Yumuşak, zarif notalar genel sese yeni bir renk katıyor

40 - 45''lik üç bloktan oluşan isteğe bağlı ardışık bölümler bu bölümdeki son rakam 8 ile bitiyor. İşte piyano 1'deki tesadüfi blok



Şekil 8a. Piyanodaki Aleatorik blok

2. zil sesiyle geçmeli



Şekil 8b. Zil sesiyle serpiştirilmiş ve sonunda vibrafon titrek ve gerçek dışı, hayaletimsi bir veda sesi çıkarıyor.

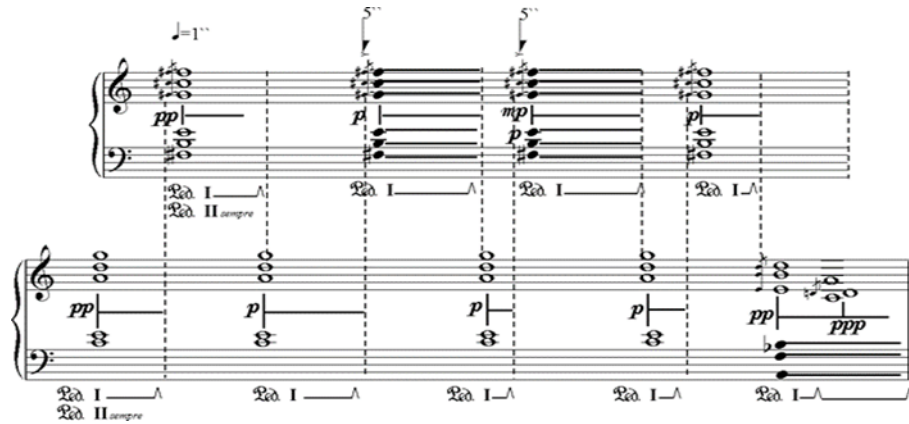


Şekil 8c. Sonunda vibrafon hayalet gibi titrek ve gerçek dışı, hoşçakal

Aynı anda gelen sesler: E - Cs - As - Es - D, sanki gelecekteki lötonasyonun ana hatlarıymış gibi. Bu seslerden sonat ilerledikçe tüm sonattaki ana lutetonasyon yavaş yavaş büyür ve gelişir.

Bölüm I Atacca II'ye taşıyor.

Bölüm II – Şarkı sözü, akorlara dayalı. Akorlar armonik yapılarıyla çok basit ve şeffaftır ve uzaktan yankılanan çanlar gibi ses çıkarır (Yekimovsky, 2004).



Şekil 9. Bölüm II – Şarkı Sözü, Akorlar

Yazarın bu akorlarla ilgili bir notu var:

"Akorlar, sağ veya sol elde alternatif olarak notalardan biri ile veya bunlar olmadan çalınabilir." Ancak bizce önemli olan bu ek notlardır.

İcracının yorumlama kararına "vurgu" çünkü bunların kullanımı bu akorların sesine dengesiz, gerçekçi olmayan bir karakter verir. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" imajıyla kaçınılmaz olarak çağrışımlar ortaya çıkıyor. Burada p, pp, ppr gibi çok ince nüanslar da kullanılmış.

11 numara öncesi ölçü için kaset, 3 ile 6 yaşları arasında ağlayan bir kızın kaydıyla başlıyor. Bu çığlık birdenbire ortaya çıkıyor ve dinleyici için anlaşılmaz.



Şekil 10. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" görseli

Bir çocuğun ağlaması, savunmasız bir canlının duygularının dışı vurumu olduğundan daha güçlü bir etkiye sahiptir. Bu çığlık, bu parçanın ince üzüntüsünü artırıyor. Aynı zamanda dalga gibi bir p, pp, ppr nüansı ile birlikte gelir. Yine bu bölümün sonunda, Bölüm I'in sonunda olduğu gibi, vibrafon gerçek dışı ses çıkarıyor - ağlamanın arka

planında dengesiz, ana sesler E - A - D - henüz var olmayan ilk uygulamalardan biri. Bu sesler bakış açısından geliyor - virgüller ve fermatalar aracılığıyla yavaş yavaş kayboluyor (Seidov, 2006).



Şekil 11. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" eserinin II. Bölümü.

Kısım II aynı zamanda Kısım III'e de gider.Üçüncü bölüm, geleneksel sonat formuna benzetmelerle, sonat formunun gelişimine benzersiz bir modern yaklaşımla dönüştürülmüş bir scherzo'dur. Bölüm III'ün başlangıcı, Bölüm II'yi takip eden kırılğan sessizliği aniden istila eden güçlü senkoplu akor tutta la forza ile "işaretlenmiştir". Akorun her iki piyanoda da senkronize ses çıkarması ilginçtir ve ikincisinde yazar tarafından iki bas nota anahtarı ile gösterilen bir oktav daha düşük ses çıkarır:



Şekil 12. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" tablosunun III. Bölümü.

Aleatorik bölümün açılış akorundan sonraki performansı da yazar tarafından 13 numaralı talimatta ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

pf 1'in altı fragmanının tümü (A1, B1, C1; A 1, C1, B1, vb.) yürütüldükten sonra, bu fragmanlar herhangi bir sırayla değişir. A2 elemanlarının rastgele değişim sıklığı; B2; Pf 2'nin C2'si, pf 1(A1; B1; C1) elemanlarının uygulanma sıklığına yaklaşık 2:5 oranında sahiptir. Daha sonra 1. ve 2. piyanoların işlevleri değişir, yani fragmanların oranı artık (1) 2: 5 (2) oranında olur. Figürasyonun sonunda, farklı sayıda duraklamalara sahip on 32'lik bloklar içindeki kaprisli ritim, yazarın bu eser bağlamında kendi tarzında uyguladığı kaprisli bir şekilde çarpıtılmış caz ritmini biraz anımsatıyor. Dinamik tonlar ayrıca pf 1 için pp'yi, pf 2 için p'yi değiştirir; pf2 için pp – pf 1 için p. (Asafyev, 1955).

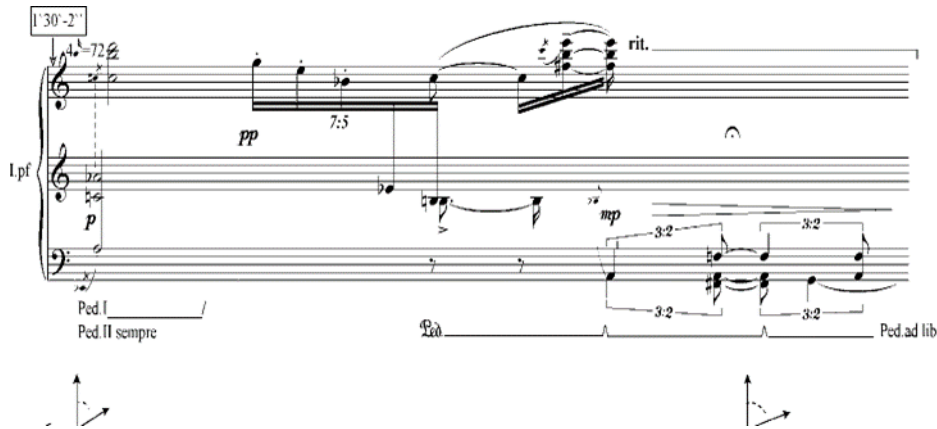
Bir sonraki bölüm uygulama açısından daha özgür çünkü “pf1 ve pf2 tarafları A ve B olmak üzere iki satırdan oluşuyor. A dizesinin kesinlikle sıralı bir şekilde yürütülmesi, B dizesindeki herhangi bir kare tarafından keyfi olarak “işgal edilir”:



Şekil 13. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" adlı eserinin bir sonraki bölümü.

Buna ek olarak, ritmik kalıp giderek daha karmaşık hale gelir ve bu bölüme giderek daha fazla scherzo karakteri verir (klasik sonat döngüsünün karşılık gelen kısmına benzetilerek), ancak tesadüfi unsurlarla birlikte. Bu bölümde teğmen ses tonundan gelen sesler de güçlendiriliyor. İki icracı için kanonik olarak çalışan ve tesadüfi bloklara dahil edilen on altıncı notaların genel çıktısı, klavyenin tüm kayıtlarına dağılmış leitmem seslerine dayanır. Bölüm ilerledikçe, bu sesler sonatın genel dramatik bölümünde giderek daha güçlü ve önemli hale gelir.

Örneğin, 18 sayısıyla yeni bir gelişim aşamasını işaret eden bir bölüm başlıyor. "Performans, kare içinde gösterilen ve herhangi bir zamanda, herhangi bir oktavda, belirtilen dinamik tonlardan herhangi biriyle alınan pf 1pf 2 sesiyle "kesintiye uğrar". Tamamen zayıflamanın ardından, pf 1 bir sonraki parçaya başlar: (Aranovsky, 1979).



Şekil 14. Gelişimin yeni bir aşamasını işaret eden bir bölüm

Yani, bu E - A - D - H - lötönasyonu o kadar belirleyici hale gelir ki, bölümün genel şansa bağlı gelişimini düzenler. Yazarın bu şifreli notalara verdiği öncelik göz önüne alındığında, her notanın kalitesi ve anlamı zevklerine, sanatsal inceliğine ve bu tür müziği çalmaya yönelik genel hazırlığa bağlı olduğundan piyanistlerin performanslarına özel dikkat göstermeleri gerekir.

19 Numara, oyuncu kadrosunun spiral şeklinde düzenlendiği üçüncü bölümün çok ilginç son bölümünü temsil ediyor. İşte yazarın bu bölümle ilgili notu: "19 numara birkaç kez oynanır, sunulan tüm materyal tamamlandıktan sonra, pf 1 ve pf 2 ikinci kez oynatılır ve aralarındaki aralıkları kademeli olarak artırarak herhangi bir parçayı seçici olarak atlar. Bu bölümün sonunda pf 1 ile pf 2 arasındaki aralık 2-4"'e ulaşmalıdır. Daha sonra bireysel parçaları birleştirerek bu mümkündür.

"Kesme" pf 1 ile pf 2 arasındaki aralığı 5-6" veya daha fazla artırır. Bütün bölüm pf 2 ile bitiyor."

Stand üzerinde spiral şeklinde yer alan bu metnin icracılar tarafından birbirlerine doğru çalınması, piyanistler için teknik zorluk teşkil etmektedir. Buradaki spiral bize görüldüğü gibi sonsuz gelişimin simgesidir. Zaten tanınmış olan leit tonlaması zıt kayıtlarda gerçekleştirilir ve zıt yönlerde hareket ederken iki sanatçının sesleri kesişir.

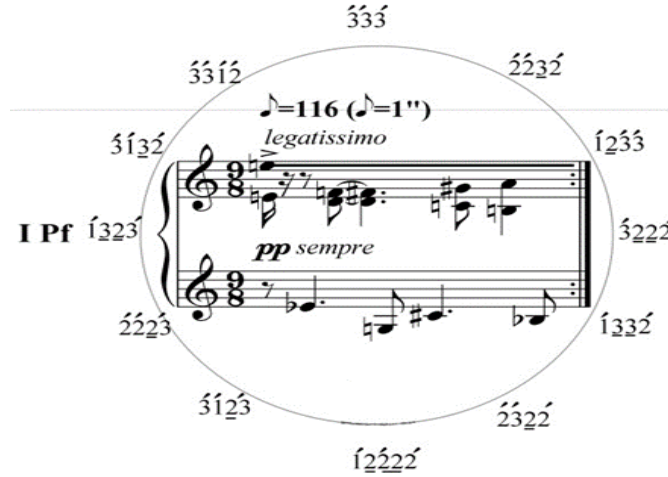
Bölüm IV, bu bölümün sonunda her iki icracının da sahnenin ortasında yer alan ve henüz sonat icrasına katılmamış üçüncü hazırlanmış piyanonun başına oturması açısından dikkat çekicidir.

Kısım IV'ün başında yine bir tür şansa bağlılık kullanılıyor (Dadashzade, 2004).



Şekil 15. Kısım IV'ün başındaki Aleatorikler

Bu şansa bağlılığın benzersizliği, aynı metni icra eden icracıların bunu gerçekten yapmak zorunda olmasıdır.



Şekil 16. Aleatoriklerin Benzersizliği

21. sayıda yazar, M. I. Glinka'nın "Harika bir anı hatırlıyorum" romanından alıntı yapıyor. İlk bakışta eserin genel hatlarıyla bariz çelişiklere rağmen bu bölüm, sonatın lirik özünü bir kez daha vurguluyor.



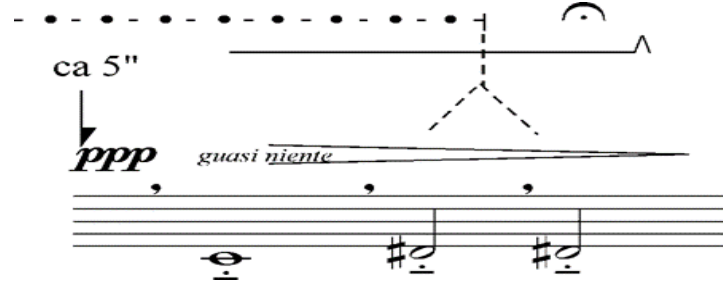
Şekil 17. M. I. Glinka'nın "Güzel bir anı hatırlıyorum" romanından alıntı

Bunu, her iki sanatçının da hazırlanmış bir enstrümanın üzerinde oturduğu sonatın son bölümü izliyor.



Şekil 18. M.I. Glinka'nın "Güzel bir anı hatırlıyorum" adlı romanından alıntı (son bölüm)

Sonatın son sözü Byron'ın romantik bir dizesini içeriyor: "Bu tatlı ismi seviyorum" - "Bu tatlı ismi seviyorum." Ne yazık ki dinleyici bu şiirsel sözleri duymuyor ama icracılar elbette bunların içinde kayboluyor ve bu da performansı doğrudan etkiliyor (Yekimovsky, 2004).



Şekil 19. "Bu tatlı ismi seviyorum" - Byron'dan romantik bir dize

Sonat kocaman bir tuval. Sanatçıların görevi onu dolu ve zengin kılmak, romantik görüntülerin cazibesıyla süslemek. Sonatı dinlerken insan gizemli bir adanmışlık ve bir tür tanınma hisseder.

Ali Alizadeh (1961) Azerbaycan Devlet Konservatuvarı 1985 yılında prof. Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu. Besteci yarışması ödülü sahibi (1998). 1987-1999'da Azerbaycan Sanat Üniversitesi ve Bakü Müzik Akademisi'nde çalıştı, 1999-2012'de Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde, 2015'ten itibaren Hacettepe Üniversitesi'nde ders verdi. 2018 yılından bu yana Süleyman Demirel Üniversitesi'nde (Isparta, Türkiye) doçent olarak görev yapmaktadır. Film ve tiyatro müziğinin yazarıdır. Yıllar geçtikçe eserleri Almanya, Belçika, Filipinler, Hollanda, Gürcistan, Kazakistan, Macaristan, Rusya, Ukrayna, Japonya, Bulgaristan gibi ülkelerde festival, forum ve konserlerde seslendirildi.

Ana eserleri: "Antik Çağdan Sesler" (piyano altıslısı, 1994), "Tüm soruların cevabı" (1994), "Serenata Doloré" (piyanolu büyük oda müziği topluluğu, besteciler yarışmasında 2.lik ödülü) senfoni, soprano için ve çeşitli topluluklar görüldü, Bakü, 1998), enstrümantal topluluk için "Cantabile... Uzayda Diyaloglar" (piyano sekizlisi, 2000), "Van Gölü'nde Nostaljik Bakış" (piyano altıslısı, 2004), 2- için "Two" yaylı çalgılar dördüslüsü, viyola ve piyano Resitatifleri ve Hava" (1983), flüt ve kayıt cihazı için 160 "Yalnız bir çınarın ağlaması", piyano için "Bekleme ve Düşünceler" (1981), "Dokuz oyun", "Melodiya" vb.

A. Alizade, 1981 yılında "Beklemeler ve Tefekkürler" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır (Seidov, 2006). Elmir Mirzayev (1970) Bakü Müzik Akademisi, 1994, prof. 1994 yılında Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu. J. Dillon ve O. Lützw-Holm'un önderliğinde Göteborg'da uzmanlaştı. 1998 yılında BMA Yüksek Lisans Okulu'nda eğitimini tamamladı. Uluslararası yarışmanın ödülü sahibidir. 1998-2001'de BMA'da, 2007'den itibaren Almanya Köln Konservatuvarı'nda, 2010'dan itibaren Weimar Konservatuvarı Müzikoloji Enstitüsü'nde "Totaliterlik ve Avangard" üzerine kültürel araştırmalar yaptı. 2019 yılından bu yana Berlin Humboldt Üniversitesi'nde ders vermektedir. "SoNoR" modern müzik topluluğunun (1998'den beri Çağdaş Müzik Girişimi Merkezi) kurucularından biridir. Girişim Merkezi'nin sanat yönetmeni olarak 11 uluslararası projeyi (çağdaş ve geleneksel müzik festivalleri, III. Avrupalı Besteciler Gayri Resmi Toplantısı, mini festivaller vb.) hayata geçirdi. 1994-2013 yıllarında BDT, Avrupa, Asya, Güney Amerika ülkeleri, ABD, Japonya ve Moğolistan'da düzenlenen çeşitli uluslararası festival, konferans ve toplantılara katıldı.

Azerbaycan, Almanya, Avusturya, Bulgaristan, Danimarka, Hollanda, İsviçre, Ukrayna, Japonya, Rusya, ABD, Fransa, İtalya'nın kolektifleri ve şefleri dünyanın birçok ünlü salonunda eserlerini sergiledi. Eserleri: "Piyano için 5 stil" (piyano +), "Sembolik üçgen sessizlik" (piyano, bas-klarnet ve gitar için), BSO için "Tespah oyunu", "orkestra için 7 dakika", oda için "Aydınlatma" orkestra "Candentia II", "Fayyum Portreleri", "Die Flucht aus der Zeit" ("Zamandan Kaçış"), oda toplulukları için "Doğaçlama", "Candentia" ve "Vision and Echo" yedilileri, "Anarikhai'nin parçalanmış hayali izlenimi dünya" beşlisi, dördü ve müzik merkezi için "Die gestorbene Zeit des Idealismus" ("İdealizmin Ölü Zamanı"), perküsyon için "Ritual", dulcimer ve perküsyon için "Ritual II" 161, 2 soprano ve 2 double için "Todesfuge" bas Füg), vb. (Feridunoğlu, 2005). E. Mirzayev "Modern Müzik Üzerine Deneme" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır. Aliya Memmedova (1971), 1996 yılında Bakü Müzik Akademisi'nden prof. Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu, uluslararası yarışma ödülü sahibi BMA'nın müzik teorisi bölümünde doçenttir. Bestecinin müziği Azerbaycan'da ("SoNoR" ve "John Tempo" grupları), Rusya'da ("Студия Новой Музыки"), İsviçre'de ("TaG"), Avusturya'da ("Ensemble Réconsil"), Tayvan'da, İsrail'de, Almanya'da seslendirilmiştir. Özbekistan. Eserleri: BSO için iki senfoni, 2 piyano için "Çal", "Nurlu Sad" (piyano, cl, fl, trombon, keman, çello için), oda orkestrası için

"Hezin", iki yaylı çalgılar dördlüsü, yaylı çalgılar ve solist topluluğu " Seslerin Yolculuğu", bas klarnetli gitar için "Koan", gitar için "Sessizlikle Diyalog", klarnet ve piyano için Sonat, 11 enstrüman için "Kompozisyon", keman için "Hareket" vb. (Cross, 2005). A. Memmedova "Seslerin Yolculuğu" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır.

Sonuç

Makalenin ana konusu Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde tematik düzeyde grafik notasyonun özellikleri, gelişimi ve oluşumudur. Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde yeni üslup ve ifade araçlarının yeni grafik ve sembollerinin yaratılması ve oluşturulması temel amaçtır. Ayrıca bu makalede Azerbaycanlı besteci Faraj Garayev'in ve mezun takipçilerinin eserleri hakkında bilgi verilmekte, onun solo piyano ve oda-enstrümantal eserleri incelenmektedir. Geleneksel kompozisyon tekniklerine ek olarak, bu eserler birçok yeni nota stilini tanıttı ve birçok yeni piyano performans efekti ve ipucunu kullandı. Azerbaycan kompozisyon ekolünün ünlü bir kolu olan Faraj Garayev ekolünün piyano eserleri, modern müzik konserlerinin repertuarını zenginleştirecek.

References

- Pazycheva, I. V. (2009). Variantnost v azerbaydzhanskoy muzyke (k postanovke problemy) (*Azerbaycan müziğinde varyantlık: Problemin ortaya konulması*). *Sanat ve Kültür Sorunları*, (1–2/27–28), 86–91.
- Dadashzade, Z. A. (2004). *Biz de dünyanın bir parçasıyız*. Bakü: Nurlan.
- Alekperova, N. I. (1988). *Estetika muzykalnogo tvorchestva (Müzikal yaratıcılığın estetiği)*. Bakü: Azərneşr.
- Aranovsky, M. G. (1979). *Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonizma v sovremennoy muzyke 1960–1975 godov (Senfonik arayışlar: 1960–1975 yılları çağdaş müziğinde senfonizm türü problemi)*. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor.
- Asafyev, B. V. (1955). *Izbrannye trudy (Seçilmiş eserler)* (Cilt 4, ss. 64–65). Moskova: Akademiya Nauk SSSR.
- Hasanova, R. T. (2006). *Novaya model katarsisa (Yeni bir katharsis modeli)*. Bakü: Elm.
- Yekimovsky, V. E. (2004). Metamorfozy stilya (*Üslubun metamorfozları*) [A. Amrahova ile söyleşi]. *M-D*, (3–4), 43–46.
- Seidov, T. A. (2006). *Azerbaydzhanskaya fortepiannaya kultura XX veka (20. yüzyıl Azerbaycan piyano kültürü)*. Bakü: Azərneşr.
- Feridunoğlu, L. (2005). *İz bırakan besteciler: Yaşamları ve yapıtları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cross, F. L. (Ed.). (2005). *Sermon on the Mount (Dağdaki Vaaz)*. In *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. New York, NY: Oxford University Press.

Problems related to the use of graphic notation system in works of Azerbaijani composers

Abstract

The origin of Azerbaijani piano culture dates back to the end of the 19th century. Historically, in a short period of time, it has gone through the path of intensive development and risen to the heights of modern music art. In the creativity of Azerbaijani composers, piano music has become a laboratory of bold searches, experiments and new solutions, creative development of the best traditions of European music. During the relatively short period of its existence, Azerbaijani music has successfully evolved in intonation structure, harmony, rhythm, formation, texture and other components of style. The emergence and development of the piano sonata in the Azerbaijani school of composition was undoubtedly influenced by the newly emerging genre in both Russian and Soviet instrumental creativity. The brightest examples in Russian music, for example, Tchaikovsky (1840-1893), Rachmaninoff (1873-1943), Scriabin (1872-1915), later in Soviet music Prokofiev (1891-1953), Shostakovich (1906-1975), Medtner (1879- 1951) and others' sonatas could not fail to interest the creative youth of the emerging professional school. And although the first examples of this genre in most cases do not leave a noticeable mark in the general development process of piano music in the republic, they are an important stage in the formation of the style characteristics of the Azerbaijani people. The works of composers who played an important role in the formation of the genre of sonata and sonatina in Azerbaijani piano music can be mentioned: G. Garayev (1953-1982), F. Amirov (1922-1984), V. Adigozalov (1935-2006), A. Alizade (1961). , A. Babirov (1934-2021), F. Garayev (1943), F. Huseynov (1949-2010) and others. Modern sound effects, symbols, etc. the new musical self-expression thought of using innovations led to the creation of new notations on the piano. In the 20th century, a new notation, graphic notation, appeared. In this notation, the geometric shapes of graphic figures and drawings are transferred to notation. In fact, this idea is not new at all. This was already tried by Olivier Messiaen (1908-1992) in 1950 in his "Four Rhythmic Etudes" for the piano. We find this notation for the first time in "Sonata for Two Performers" by the Azerbaijani composer F. Garayev. After F. Garayev, we find graphic notation in the works of representatives of his class.

Keywords: Azerbaijan music, graphic notation, composer

