

NAİLƏ AĞARƏHİM QIZI MİRZƏYEVA

XORŞÜNASLIQ

Dərslik

*Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Elmi-Metodik Şurasının «İncəsənət və musiqi-
şünaslıq» bölməsinin 15.04.2007-ci il tarixli
iclasının qərarına əsasən dərslik kimi çap olunur
(pr. №15)*

Bakı — 2007

**Tərtib edən və
tərcümənin müəllifi:**

NAİLƏ AĞARƏHİM QIZI MİRZƏYEVA
ADPU-nun dosenti, sənətşünaslıq namizədi

Elmi redaktor:
C.H.QƏDİMOVA
Pedaqoji elmlər namizədi, dosent

Rəyçilər:
M.İ.VƏLİZADƏ

P.Ə.BABAYEVA
Baş müəllim



XORŞÜNASLIQ

Dərslik

Bakı — 2007

ÖN SÖZ

Azərbaycanda dirijorluq, xüsusən xormeyster sənəti problemləri məsələlərinə həsr edilmiş məqalələrin, monoqrafiyaların olmasına baxmayaraq, dərsliklərin sayı çox azdır. Bunlardan Q.A.Dmitriyevskinin «Xorşünaslıq və xorun idarə edilməsi» (tərcümə edəni S.Ələsgərov) və Y.Həbibovun «Xorşünaslıq» dərs vəsaitlərini göstərmək olar. Bu məqalələr və dərs vəsaitlərinin müəllifləri dirijorluğun, əsasən xor dirijorluğunun nəzəri və praktiki problem məsələlərinin elmi-metodiki cəhətdən araşdırmaları böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Xor yaradıcı kollektivi olmaqla, ona rəhbərlik edən xormeysterdən böyük ustalığ tələb edir. Xor rəhbərinin xor kollektivi ilə gündəlik məşq prosesində və tədris-təbiyə işlərində bacarıq və məharəti həlledici rol oynayır. Xormeyster iş prosesinin bütün məşqlərində bədii ifaçılıq məsələləri ilə bərabər xor kollektivinin tərbiyəsi sahəsində çoxlu problemlərlə qarşılaşır və onları təmkinlə həll etməyə qadir olmalıdır.

Nəzərinizə təqdim edilən N.Mirzəyevanın «Xorşünaslıq» dərsliyi xor və xor dirijoru sənətinin çox məsələlərini işıqlandıraraq, geniş məlumatla malikdir. Dərslikdə müəllif xor dirijorluğunun praktiki təcrübəsi ilə nəzəri məsələlərinin əsaslarını tapmışdır.

Dərslik on bir fəsildən ibarət olub, xormeyster sənətinin praktik təcrübəsinin ümumiləşdirilmiş maraqlı müddəaları ilə özünü cəlb edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, müəllif dərsliyi daha zəngin və məzmunlu etmək üçün V.Krasnoşokovun «Voprosi xorovediniya», P.Çesnokovun «Xor və onun idarə edilməsi», Q.Dmitriyevskinin «Xorşünaslıq və xorun idarə edilməsi» (tərcümə edəni: S.Ələsgərov), Y.Həbibovun «Xorşünaslıq dərs

vəsaitindən», Z.İsmayılovanın «İzahlı lüğəti»ndən istifadə etmişdir.

Dərsliyin I fəslı 6 paraqrafdan ibarət olub xorla oxumanın tarixi, xor sənətinin orta əsrlərdə, intibah dövründə, XVII, XVIII, XIX və XX əsrlərdə inkişafı araşdırılır, (bu fəslin 5 paraqrafı V.Krasnoşekovun «Voprosı xorovedeniya» kitabından tərcümə edilmişdir). Bununla yanaşı bu fəsildə Azərbaycanda xor sənəti haqqında ətraflı məlumat verilir.

Dərslikdə Azərbaycanda fəaliyyət göstərmiş və göstərən xorlar haqqında tarixi materialların geniş elmi-nəzəri və praktiki cəhətdən təhlili II fəsildə, xorun növ və tipləri isə IV fəsildə öz əksini tapmışdır. Eləcə də burada xor partiyaları, onların tərkibi, diapazonları haqqında geniş danışılır.

Dərslikdə xorla iş təcrübəsinin ən çətin və vacib sahələrindən biri olan intonasiya və xorun kökünün təmizliyi məsələləri araşdırılır. Burada intervalların, major və minor tonallıqlarının intonasiya edilməsi izah edilərək, xor ifaçılığında intonasiya təmizliyi və kökün dəqiqliyinin vacib olması qeyd olunur.

Xorun səslənmə xüsusiyyətinin üç elementləri sonuncu fəsildə müəllif tərəfindən üç böyük qrupda cəmləşdirilmişdir. Bu fəsildə əsas elementlərlə yanaşı, xor səslənməsinin bir çox başqa, bir-birini tamamlayan və bir-birilə bağlı elementlər haqqında geniş təhlil verilmişdir.

Birinci qrupa xorun vokal-texniki mədəniyyəti elementləri daxildir. Burada bir mənə kəsb edən elementlər – xor ifaçılığında səs əmələ gətirmə və səs axıcılığı elementləri cəmləşdirilmişdir. Dərslikdə bu elementlər müəyyən norma, sistem və nəfəsalma vərdişlərini təşkil edən prinsipə görə, səsin vokal mövqeyi, sait və samitlərin tələffüz üslubu, hecaların, söz və ifadələrin, bütövlükdə poetik məzmunu, tələffüz qanunlarına və bir çox başqa ünsürlərin bir-birini tamamlanması qeyd olunur.

II paraqrafda ikinci qrup elementlər – xorun musiqi texniki mədəniyyəti elementləri təhlil edilir. Burada dəqiq eşitmə vərdisləri və musiqinin əsas elementləri, melodiya, harmoniya, ritm və s. ifadə vərdisləri xorun, ayrı-ayrılıqda xor partiyalarının təmiz intonasiya etmə qabiliyyəti, lədo-harmonik, melodik, intonasiya, ritmik, elementar solfecio vərdisləri məsələləri araşdırılır.

Xorun bədii – ifaçılıq elementlərini təhlil edərkən, müəllif ifaçılıq prosesinin metr, ritm, dinamika, aqogika və bir sıra başqa elementlərini hərtərəfli təhlil edir və bu elementlər musiqi və ifaçılıq formasının kamilliyində, onun yaradılmasında əsas vasitə kimi qeyd olunur.

Dərslikdə müəllifin bəzi fikir və nəticələri mübahisə edilə bilər. Lakin təqdim edilən «Xorşünaslıq» dərsləri Azərbaycan xor incəsənəti və mədəniyyətinin inkişafında, dirijor – xormeysterin iş təcrübəsinin bir çox məsələlərinin elmi-nəzəri cəhətdən əsaslandırılmasında xüsusi rol oynaya-cacaqdır. Dərslik ilk növbədə musiqi texnikumları, Musiqi Akademiyasının xor-dirijorluq fakültəsi və pedaqoji universitetlərin musiqi ixtisası tələbələrinə ünvanlandırılmışdır. Eyni ilə bu dərslikdən gənc xor dirijorları, professional və özfəaliyyət xor kollektivlərinin rəhbərləri də istifadə edə bilərlər.

Vəlizadə Mələk

I FƏSİL

XOR HAQQINDA MƏLUMAT

§1. Xor ifasının tarixi haqqında qısa məlumat

Ən qədim musiqi ifaçılıq formalarından biri xor ifasıdır.

Xor ifası – insanın bədii fəaliyyətinin ən geniş və ictimai formalarından biri kimi sayılır. O, zəhmətkeş insanların, ümumiyyətlə geniş kütlələrin əməyi və mənəvi aləmlərini əks etdirən sənət əsasında yaranmış və inkişaf etmişdir. Bu səbəbdən də xalqın real həyatını, onun düşüncə və hisslərini, arzu və istəklərini, dünyagörüşlərini əks etdirmək demokratik xor mədəniyyətinin əsas məzmununu təşkil edir.

İctimai həyatda xor mədəniyyətinin rolu təkcə qüdrətli ifadə vasitələrinə malik olub, dinləyicilərə estetik zövq verməklə kifayətlənmir. O, bunlarla yanaşı həm də əhalinin ən geniş təbəqəsini bir-birinə yaxınlaşdıraraq, aktiv bədii yaradıcılığa cəlb edir. Bu da onun həqiqətən də tərbiyəvi və təşkilati imkanlarının tükənməz olduğunu göstərir. Xorla oxuma insanları kollektivdə birləşdirir və yaxın ünsiyyətdə olmağa kömək edir. Xalq həmişə azadlıq hərəkatında, mübarizədə ən güclü silah kimi mahnı sənətinə müraciət etmişdir.

Gənc və uşaqların xorla oxuma tərbiyəsi ölkənin musiqi mədəniyyətinin inkişafında, əhalinin bədii zövq və tələbatlarının formalaşmasında əsas vasitə kimi çıxış edir. Əgər bəzi xalqlarda (məsələn, çexlərdə) xorla oxuma keçmiş zamanlardan məktəb təcrübəsinə möhkəm daxil olmuşsa da indi bizim ölkədə xorla oxuma dövlət miqyasında xalq təhsili sistemi sahəsində həyata keçirilir. Estetik tərbiyə təkcə incəsənətlə ünsiyyətdə olmaqla kifayətlənə bilməz. Tam estetik tərbiyə həmçinin, uşaqların yaradıcı proseslərdə bilavasitə iştirak etmələri, bədii əsərlərin kollektiv və ya fərdi ifa bacarıqlarına yiyələnmələridir. Ümumtəhsil məktəblərində hələ

də xorla oxuma gənc nəslin musiqi tərbiyəsində əsas forma kimi qalır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi xalq mahnı-xor yaradıcılığı xor mədəniyyətinin ilk mənbəyini və əsasını təşkil edir. Onun ən yüksək bədii nailiyyətləri həmişə professional sənətlə əlaqədardır. O, özünə məxsus xüsusiyyətləri ilə çoxəsrli tarixə malikdir. Xorla oxuma sənətinin uzun zaman kilsə və dini adətləri ilə əlaqəli olması onun əsas xüsusiyyətlərindən biri sayılırdı. Kilsələr bir çox xor kollektivlərinin fəaliyyətlərini nizama salaraq, onları yaşatmağa çalışmış və məşhur bəstəkar və ifaçıları özünə cəlb edə bilmişdir. Bundan əlavə, kilsə xor ifaçıları və regentləri hazırlamaq üçün təhsil ocaqları açıb, onları qoruyub saxlamaqda böyük işlər görmüşdür. Əsrlər boyu burada ən yüksək təcrübəli ixtisaslı artist qüvvələri cəmləşərək, dəyərli bədii əsərlər yaratmışlar. Bunların hamısı müəyyən qədər repertuarın keyfiyyətinə, bəzən də ifa tərzinə təsiri olurdu. Kilsə ifaçılığı yüksək ustalığa malik və zəngin vokal ənənələr məktəbi idi. Buna baxmayaraq o, dar çərçivə daxilində qalaraq, çox vaxt xor mədəniyyətində realist yönəltmələrə və vətəndaş mövzuların inkişaf istiqamətlərinə mane olmuşlar. Bu da xorla oxuma məktəblərinin proqressini, demokratik incəsənətin yüksək etik ideallarının artmasını ləngidirdi. Lakin o, cəmiyyətin maddi və mənəvi həyatında baş verən dərin tarixi proseslərə biganə və laqeyid qalmırdı. Vokal məktəblərinin mükəmməlləşməsi, dini musiqidə xalq mahnılarının elementlərinə geniş yer verilməsi, ibadət yerlərində Qərbi və Şərqi Avropanın məşhur bəstəkarlarından – Palestrini, Lassonun, Baxın, Motsartın, Çaykovskinin, Raxmaninovun əsərləri eşidilirdi. Zaman keçdikcə xor musiqisinə kübar musiqisi daxil olmağa başlayır. Bir çox xorlar istedadlı capelmeystrlərlə ən yüksək müvəfəqiyyətlərə nail olurdular. Buna baxmayaraq yenə də onların incəsənətləri xalqın tələblərinə tam cavab verə bilmirdi.

§2. Xarici ölkələrdə xor ifaçılığının inkişafı. Qədim və orta əsrlərdə xor sənəti

Xorla oxuma-musiqi mədəniyyətinin ən qədim və zəngin sahələrindən biri sayılır. O, musiqi sənətinin başqa növlərindən fərqli olaraq, ən qədim zamanlardan insanların mənəvi və maddi həyatlarına bilavasitə daxil olmuşdur. Keçmiş dövrlərdən etnoqrafik elmin məlumat və dəlilləri, eləcə də qorunub saxlanılmış abidələr bizə imkan verir və subuta yetirir ki insanlar hələ ibtidai icma quruluşunda xorla oxumuşlar. Tədricən onlar qrup halında birləşərək, özlərini maddi nemətlərlə təmin etmiş, ovçuluqla məşğul olmuşlar. Elə bu dövrdən də insanların kollektiv dövrü başlanmış, onlar kollektiv halda işləyir və ov etmişlər. Bu prosesdə bir neçə qruplar olub: əgər bir qrup insanlar hay-küy qopararaq hər hansı heyvan dəstəsini qovmaqla məşğul olurdularsa, digər bir qrup pusquda durub, heyvanları şikar ediblər. Bu zaman hay-küy qoparan dəstə ovun növündən asılı olaraq müəyyən ritm daxilində qeyri-müəyyən yüksəklikdə səslər ifa etmişlər. Bu prosesin daxilində qrup halında hər hansı məqsədə qulluq edən ifa üslubu formalaşmışdır. Tədricən bəşər inkişaf etdikcə bütpərəslik, çoxallahlıq dövrü yaranır. Bu dövrdə insanlar həyatın müxtəlif hadisələrini himayə edən allahlara sitayiş etmişlər. Beləliklə bu dövrdə insanlar hər hansı bir arzularına çatmaq üçün bu allahlara ibadət edərkən müəyyən mahnılar ifa etmişlər. Zaman keçdikcə insanların mənəvi dünya görüşləri artdıqca, istehsalatda olan proqress xorla və solo oxuma prosesini möhkəmlədir. Həm xorla oxu, həm də solo oxumanın ictimai funksiyaları artır. Artıq hər iki ifa növü tək əmək zamanı yox, rəqs, müxtəlif tipli oyun və mərasimlərdə ifa edilirdi. Mahnı janrının müxtəlif tipli: əmək, məişət, sevgi, hərbi, inqilabi və s... növləri yaranmağa başlayır. Bunlarla bərabər musiqinin ifadə vasitələri zənginləşir, solo oxuma ilə xor oxumasının növbələşmə variantları yaranır. Getdikcə

musiqi alətləri xor musiqisini müşayiət etməyə başlayır, nəhayət çoxsəslinin ilk formaları yaranır.

Professional xor mədəniyyəti uzun yol keçərək, ictimai inkişafın çox gec-axıncı pillələrində formalaşmışdır. Professional xorların əsas fəaliyyət yerləri ibadət edilən yerlər, məbədlər və saraylarda keçirilən bayram mərasimləri idi.

Qədim Şərq və antik sivilizasiyaların tarixi abidələri sübut edir ki, elə həmin dövrdə xor mədəniyyətinin inkişaf etmiş formaları mövcud olmuşdur. Xor musiqisi qədim Misirdə və Vavilonda xalq hərəkəti zamanı səslənirdi. Qədim Hindistanın mahnıları rəqs və instrumental musiqi ilə sıx bağlıdır. Hindistanda qadın xorları yalnız çar və radja dövrlərində yüksək professional səviyyəyə çatmışdılar. Qədim Palestinin mahnıları, rəqsləri, kütləvi yürüşlərin xorla səslənməsi və müxtəlif alətlərlə müşayiəti haqqında "Vetxiy zavet" kitablarında oxumaq olar.

Qədim tarixi əhəmiyyətə malik olan Yunanıstanın xor mədəniyyəti xüsusi maraq doğurur. Burada gənclərin tərbiyəsində əsas vasitə kimi çıxış edən xor musiqisi birincilik təşkil edərək, təlim-tərbiyə prosesində əsas yer tuturdu. Təsadüfi deyil ki, Yunanıstanda xorda oxuya bilməyəne "savadsız" adı verilirdi.

Qədim zamanlardan bu ölkədə xor musiqisi xalq bayramlarında ifa olunurdu, bu da əsas məhsul yığımı ilə bağlı idi. Burada pantomik (qiporxemi) xarakter daşıyan rəqslər xalq arasında geniş yayılaraq, çox populyar olmuşdular. Ölkənin müxtəlif şəhərlərində xor ansamblının açıq və ümumi yarışları keçirilirdi. Apollonun şərəfinə keçirilən bu yarışlar pifiy oyunlarının əsas ayrılmaz hissəsini təşkil edirdi. Yarışlarda qalib gələnlərə həsr edilən mahnı-himnlər Olimpiya oyunlarında (ancaq gimnastikada) səslənirdi. Qədim Yunanıstanda səslənən unison oxu forması müxtəlif tərkibli - kişi, qadın və yeniyetmələrdən ibarət xorlar da təşkil olunurdu: Hər xor növünün öz repertuarı və fəaliyyət çərçivəsi fərdi idi.

Xalq arasında ən geniş yayılan Alkmanın partenləri-qadın xoru üçün bəstələnmiş lirik xor mahnıları və Pindarın oduqları idi.

Xor musiqisi əsasən Yunan faciələrində özünə mühüm yer tutmuşdu. Bu janr eramızdan əvvəl VI əsrdə yaranmış və yalnız Afinada V yüzillikdə öz çiçəklənmə dövrünə çatmışdır. Yunan faciəsində xor musiqisini 12 və ya 15 nəfərə qədər kişi müğənniləri ifa edərək, həm oxuyur, həm də rəqs edirdilər. Xor xüsusi yer ayrılmış meydanda, unison quruluşda və avlos¹ alətinin müşayiətilə səslənirdi. Faciədə xor musiqisi əsas yer tutaraq, bütün hadisələri tam əks etdirirdi. Burada mahnılardan başqa musiqi alətlərinin müşayiəti ilə səslənən xor ilə solistin dialoqunu və solo oxuyanları qeyd etmək lazımdır.

Qədim Yunanıstanda mövcud olan oxu səslərinin klassifikasiyası aşağıdakılardır: netoide-yüksək səslər (virtuoz xarakterli səslər), mesoide-orta səslər (xor üçün tipik olan), iratoide-aşağı səslər (traqik, artistlər üçün).

Xor sənətinin inkişafında qədim yunan filosof və musiqişünasların xorla oxumanın tərbiyəvi əhəmiyyəti, akustika, musiqinin harmonik və lad qanunauyğunluqları haqqında nəzəriyyələrin böyük rolu olmuşdur. Qədim Yunanıstanın kübar və dini mövzuda oxuma sənəti dünya musiqi tarixində dəyərli iz qoymuşdur. Qədim yunan mahnılarının isə bir çox ölkələrin xristian kilsə musiqilərinə, xüsusilə Vizantiya və Roma katolik kilsələrinə böyük təsiri olmuşdur.

Vizantiya ölkəsinin xor mədəniyyəti ancaq feodalizm dövründə yüksək inkişaf pilləsinə qalxmışdı. Onun çiçəklənmə dövrü isə VI–VII əsrlərə aid edilir. Öz melodikliyi, ahəngliyi və zəngin professional yazı üslubu ilə fərqlənən himn musiqisi bu ölkədə xüsusi şöhrət qazanmışdı. Tərif edən mahnı-himnlərin yaradıcıları məşhur müğənni Roman Sladko – bir

¹ *Avlos* – Qədim Yunan nəfəsli alətdir.

çox kondakların¹ müəllifi və Andrey Kritskiy ilə İoann Damaskin-kanon² quruluşunda yazılan əsərlərin yaradıcıları idilər.

Himn musiqisi Şərq liturgiyasının əsasını təşkil edirdi. Vizantiyada kilsə ilə hakimiyyət arasında alınan qovuşma nəticəsində himn musiqisinin ifası saray ənənələrinin ayrılmaz hissəsinə çevrilir. İmperator saraylarında tropor³ (masa arxasında ifa edilən mahnı) mahnıların ifası adət halını alır. Vizantiyada ibadətdə iştirak edən xorların tərkibinin çox olması, ona xas olan xüsusiyyətlərdən biri idi. Xorun tərkibi əlli, iki yüz, bəzən də daha çox iştirakçıdan ibarət olurdu. Adi oxuyanlardan, yəni müğənnilərdən başqa burada domestiklər (nəğmə müəllimləri), magistrilər (bəstəkarlar), protopsaltlar (sağ və sol klirosları idarə edənlər) və lampodariyevlər (korifeylər) iştirak edərdilər.

V.Metallovun⁴ qeydlərinə görə Vizantiya xorlarının ifası mürəkkəb – dolaşıklı, təntərəhli və qıvrımlı melodik hərəkətləri ilə seçilirdi. İfa tərzlərinə gəldikcə isə forte qışqırıq kimi, piano elə səslənirdi ki, mətnin eşidilməməsinə səbəb olurdu. Əsərin xarakterik cəhətindən danışarkən, hərdən kübar musiqisini xatırladığını qeyd etmək olar. Melodiyanın qıvrımlığı görünür ki, şərq-etnik qrupların xüsusilə himnlərin məskəni olan Suriyanın təsiri nəticəsində əmələ gəlmişdir.

Öz vokal texnikasını nümayiş etdirmək məqsədi ilə vizantiya müğənniləri çox vaxt mahnının melodiyasını özləri dəyişdirirdilər. İmprovizasiya nəticəsində alınan ritmik və lad müxtəlifliyi mahnını virtuoz əsərə çevirirdi. Mürəkkəbləşmiş

¹ **Kondak** – Çoxbəndli lirik-dramatik məzmunlu, solist və xor üçün bəstələnmiş əsərdir.

² **Kanon** – Musiqili poetik əsər olaraq, kondakla müqayisədə mürəkkəb quruluşa malikdir. Bir neçə mahnılardan (oda) ibarət olub, hər oda dörd bəndə bölünür.

³ **Tropor** – musiqili-poetik improvizasiya.

⁴ V.Metallov-Rusiyada Provoslav kilsəsinin oxuma tarixinin öçerkləri. M.1914, səh.26.

formada unison səslənən mahnının əsas ladını qoruyub saxlamaq məqsədilə bir müğənniyə hər hansı bir səslə üzərində əsas tonu uzadaraq saxlamağı tapşırılırdı. Melodiyanın dəyişilməsi nəticəsində məzmununda anaqrammatizm baş verir, musiqiyə uyğun sözlərin əlavə edilməsi mahnıda mətnin mənasına yox, yalnız fonetik əhəmiyyət daşımasına gətirib çıxarırdı¹.

Orta əsrlərdə Qərbi Avropa ölkələrinin profesional xor sənəti katolik kilsələri ilə monopoliya edilmişdi². Bu xor sənəti qapalanmış sistem kimi VII əsrdə tamamlanmışdır. Çox axtarışlardan sonra mahnı toplusu "antifonori" yaradılır, bu da ciddi üslubda yazılan melodiyalardan ibarət idi. Bu mahnılar orta əsr ladlarında yazılsa da, ciddi və sərt, lakin çox gözəl melodikliyi ilə fərqlənirdi. Ən qədim Qriqorian³ oxu formalarından sayılan psalmodiyalar-küçük diapazon çərçivəsində yazılsa da, melodik hərəkətlərlə, ametrlik ritmində, latın dilində yazılmış melodik rəqətiativ ifaya malik idi.

Xalq mahnı sənətindən qidalanan, dəqiq ritmə malik olan, quruluşca tamamlanmış, melodik cəhətdən inkişaf etmiş himnlər katolik bayram ibadətlərində keçirilən musiqi-bədii hissələrin əsasını təşkil edirdilər⁴.

Kilsə musiqisində mahnı-melodiya elementlərinin əmələ gəlməsini yubilyasiyaların⁵, sekvensiya¹, yaranmaları ilə

¹ Eyni vəziyyətə XVII əsrdə rus kilsə ifasının tarixində rast gəlmək olar.

² 1054-cü ildə xristian kilsəsi rəsmi şəkildə ayrılaraq: şərq - «pravoslav», qərb-«katolik» adlarını daşıdılar.

³ Qriqorian oxuması adı katolik kilsəsində oxuyan reformatorlardan biri Roma papası böyük Qriqoriy adı ilə bağlıdır (reforma 590-cı ildən 690-cı ilə kimi) oxu musiqisi unison quruluşda və yalnız həmcins kişi xoruna aid edilirdi.

⁴ Katolik liturgiyasının oxu mahnıları (messalar) bizim eramızın V əsridə silsilə şəklində birləşərək 5 əsas hissədən ibarət idi: «Kirie eleison» («İlahi bağışla»), «Qloria» («Eşq olsun»), «Kredo» («İnanıram»), «Sanctus» və «Benediktus» («müqəddəs» və «xeyir-dua»), «Agnus Dei» («Allah qurbanı»).

⁵ **Yubilyasiya** – «Alliluya» sözləri ilə oxunan ornamentli improvizasiyadır.

qeyd etmək olar. Bu da öz növbəsində kökünü opera və oratoriyalardan götürülmüş – troplardan irəli gəlir².

Orta əsrlərdə professional xor mədəniyyətinin mərkəz yerləri – İtaliyada Roma və Milan, Fransada Paris, Puana, Metsa, Almaniyada Reyxenay, İsveçrədə Sen-Qallena kilsələri idi. Burada ən yaxşı (xorla) oxu məktəbləri yüksək səviyyəli ifaçılar, regentlər hazırlamaqla bərabər, həm də xor ifasının yeni formalarını inkişaf etdirirdilər. Şarta və Limoca kilsələrində qədim abidələrin tapıntısı sübut etdi ki, professional çoxsəsli oxu musiqisi hələ IX – X əsrlərdə mövcud idi. XII əsrdə oxu məktəbləri və Paris kilsəsinin (boqomateri) capellası diskant sənətinin və ifasının yüksək səviyyəsinə nail olurlar.

Kübar təbəqəsində səslənən çoxsəsli xor musiqisinin kütlələr arasında yayılmasında və onun təbliğatında universitetlərin böyük rolu olmuşdur. Məhz bu universitetlərdə üç və dördsəsli motetlər yaranır, hansı ki, kilsə musiqisi və məzmunu, kübar musiqisi və məzmunu ilə birləşmişdi.

Qədim orijinal xorla oxuma ənənələrinə malik olan slavyan xalqları: ruslar ukraynalılar, beloruslar, polyaklar, çexlər, slovaklar, bolqarlar və serblər xor musiqisinin inkişafında böyük rol oynamışlar. Bununla bərabər slavyan mahnı janrının Qərb və Yaxın Şərq musiqi həyatına böyük və səmərəli təsiri olmuşdur. Burada xüsusən xor əsərlərinin yaradılması və ifası nəzərdə tutulur.

1393-cü ildə Bolqariyanın türklər tərəfindən işğalı zamanı ölkənin milli məktəbləri darmadağın edildikdə, bəzi reqentlər, müğənnilər və bəstəkarlar Rusiyada məskən salaraq, öz yeni tipli xorla oxuma sənətinin əsasını qoydular.

¹ *Sekvensiya* – yubilyasiyadan yaranan mahnıdır. Tədricən Qriqorian xorlarından ayrılaraq müstəqil əsər kimi çıxış edildirdi.

² *Trop* – Qriqorian xorlarına əlavə edilən poetik əsərdir. Əlavələr yeni məzmununda və yeni melodiya səslənirdi. Bəzi hallarda troplar lirik-dramatik dialoq formasını alırdılar.

Çex xalqlarının da professional xor mədəniyyəti özünə-məxsus inkişaf etmişdir. Ölkəni idarə edənlər və kilsə rəhbərləri təkidlə ibadət zamanı katolik xor oxumalarının Roma adətlərinə uyğunlaşmalarını tələb edirdilər, lakin buna baxmayaraq, çex xalqı isə öz milli ənənələrinin, milli mədəniyyətinin qorunub saxlanması üçün inadla mübarizə edirdilər.

Bu mübarizəni yerli ruhanilərin əksəriyyəti müdafiə edərək, professional xor mədəniyyətinin slavyan milli musiqisi və xalq mahnıları ilə əlaqəsi fikrini irəli sürürdülər. Təcrübə göstərir ki, xorla oxunan, xüsusilə periferiya zamanı dini, kilsə musiqisi ilə əlaqəsi olmayan əsərlər çex xalqı arasında daha çox yayılırdı.

§3. İntibah dövründə xorla oxuma sənəti

XIV-XVI əsrlərdə xor oxuması progressiv inkişaf edirdi. Bu əsrlər tarixə polifonik musiqinin mürəkkəb formasının inkişafının çiçəklənən dövrü kimi, kübar cəmiyyətinin çoxsəsli xor oxumasının demokratik formasının yayımlası kimi, həm də professional xor sənətində ciddi dəyişikliklərin olması kimi qeyd olunur. Xorla oxumanın əhəmiyyətli rolu get-gedə xalqın həm siyasi, həm də demokratik hərəkətində artırdı. İngiltərədə Uota Teylor, Fransada Jakeri, İtaliyada və Almaniya da kəndli üsyanları, Çexiyada qusit hərəkəti zamanı xalq kütlələrini bu mübarizədə birləşdirərək simvol kimi mahnı və himnlərdən istifadə olunurdu. Bu da milli musiqi mədəniyyətinin inkişafına intensiv təsir göstərirdi. Qusit və taborit himnləri çex xalqının azadlıq hərəkətində şüar kimi səslənərək çex xalqının musiqi inkişafında dərin iz qoymuş və bu günkü günə kimi də əhəmiyyətini qoruyub saxlaya bilmişdir.

Əhalinin demokratik təbəqəsini təşkil edən İtalyanın şəhərlərində, xüsusilə peşəkar və sənətkarlar arasında lirik

laudi himnləri (laudare-tərif himnləri) yayılmışdır. Öz doğma folkloruna müraciət edərək, onun intonasiya quruluşunu və xarakterik cizgilərini göstərməyə çalışan professional bəstəkarlar laudi janrına böyük həvəs göstərməyə başladılar. XV əsrdə mantuan bəstəkarları-Bartolomeo Trombonçino və Marketto Kara öz repertuarlarını genişləndirərək dördsəsli məişət mahnıları - frottoli (frottola-kütlə), üçsəsli akkord quruluşlu, kənd folkloruna yaxın olan adi villanellini-kəndli mahnısını əlavə etdilər. O zamanlar Fransada aparıcı janr "şansons" – çoxsəsli mahnılar idi, hansı ki, janr, məzmun və formaca çox müxtəlif və rəngarəng səslənirdilər. Avropa ölkələri içərisində İtaliyada, İngiltərədə, Polşada ziyalılar arasında böyük şöhrət qazanan və populyar olan lirik və incə səslənən lakin xor ifası üçün çətin olan xromatik madriqallar məşhur idilər. Madriqalların yaranması və ifa edilməsi, bəzi xor kollektivlərinin ifa tərzlərinin səviyyəsinin inkişafında böyük əhəmiyyəti oldu. Professional xor yaradıcılığı və xor ifasının təcrübəsi daha iri həcmli, silsilə formalı əsərlərə üstünlük verirdi. Messa janrında gedən evolyusiya və ruhani mahnıların ifasının mükəmməlləşməsi professional xor mədəniyyətinin inkişafı üçün, ümumiyyətlə musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün yeganə təkan idi. Geniş, əxlaqi-fəlsəfi məzmunlu messalar iri həcmli polifonik əsərlərin həyata keçirilməsinə imkan yaradı. Lakin iri, çoxsəsli mürəkkəb əsərlərin yaranması və ifa etməsi üçün ancaq professional hazırlıqlı musiqiçilər lazım idi. Bunu görən kilsə rəhbərləri öz capella və xorla oxuma məktəblərinin iştirakçılarını peşəkar musiqiçilər ilə zənginləşdirdilər.

Romadə ən tanınmış və hörmətlə adı çəkilən xorla oxuma məktəblərindən biri – Schola cantorum idi. Bu məktəb VI əsrdə Qriqoriy Velikiy Papasının rəhbərlik etdiyi dövrdə yaranmışdır. XIV əsrin 40-cı illərində "papa" capellası yaradılır və məktəb kimi capella da Avinons adını daşımağa başlayır. 1473-cü ildə IV Siksta Papasının göstəricisi ilə Avinons

məktəbinin əsasında Vatikan sarayını idarə etmək üçün nümunəvi xor – Roma Capellası – Palatina yaranır, hansı ki, sonralar Siksta capellası adını daşıyır. Xor müşayiətsiz oxuyaraq, öz incə və gözəl oxu tərzilə başqalarından seçilirdi. Vatikan rəhbərliyi sarayın musiqi sahəsində olan rəsmi qaydalara çox diqqət yetirərək, çalışırdı ki, xor kilsə oxumalarının etalonu sayılan katolik ritualının estetik normalarının tələbinə cavab versin. Sikstin capellası kiçik tərkibdən ibarət olub, müxtəlif dövrlərdə onun tərkibi dəyişilirdi – 24 nəfərdən 30 iştirakçıya kimi çatırdı. Papa xorunun tərkibinə bütün Avropa ölkələrinin ən yaxşı musiqiçiləri dəvət olunurdular. İntihab dövründə capellanın fəaliyyətində Djufai, Josken, Palestrina və başqa məşhur sənətkarlar iştirak etmişdilər. Capella öz məharətini başqa professional xor kollektivlərinə də nümayiş etdirirdi.

İntibah dövründə Venesiyada polixoral (bir neçə xorların ifası) oxu forması özünü təsdiq etdi. Venesiya xorlarının oxu ifası öz parlaq koloriti, temp və dinamik təzadları ilə başqalarından fərqlənirdi. Bu şəhərin musiqi həyatının inkişafında müqəddəs Marka (səbər) kilsə xorunun əhəmiyyəti çox böyük idi. Bu xor Romada olan papa capellasından heç geri qalmırdı, müğənnilər oxumaqla bərabər, alətdə də çalmağı bacarırdılar. XV əsrin 90-cı illərində San Marko şəhərinə ikinci orqan aləti gətirildi, bu da xor ifasının alətlərlə müşayiətinin proqressiv inkişafına səbəb olmuşdu.

Niderlandın-Amstrdam, Antverpen, Bryuqqe və başqa şəhərlərində də musiqi, eləcə də xor ifası intensiv inkişaf edirdi. Professional musiqi yuxarı təbəqə əhalisinin musiqi həyatı ilə (milli və folklor bayramlarda) sıx bağlı idi. Müxtəlif xor janrlarında-messa və motetlərdə xalq mahnıları mühüm yer tuturdu.

Xor mədəniyyətinin inkişafında metrirlər məktəbləri (yetim uşaqlar üçün xorla oxuma məktəbləri) xüsusi rol oynayırdılar. Orqan çalan, bəstəkar və müğənni hazırlayan bu

məktəblərdə uşaqlarla kiçik yaşlarından sistematik olaraq musiqi dərsləri keçirilirdi. Bu məktəbi bitirənlər Niderlandın polifoniyanı dərinlən bilən görkəmli sənətkarları sayılırdı. Hər metrız məktəbin 20-30 şagirdi var idi, hansıki, bilikli müəllimlərin rəhbərliyi altında şagirdlər xorla oxuma sənətinə, nəzəri biliklərə yiyələnərək, orqanda çalmağı öyrənir və ümumi təhsil alırdılar. Bu məktəbə görkəmli musiqiçilərdən Q.Düfai, J.Okeqem, Y.Obrext, Iosken Depre rəhbərlik edirdilər. Niderlandın musiqi sənətkarları polifoniyanın mürəkkəb yazı üslubunu inkişaf etdirib, işləyərək, onun yüksək forması olan kanona çatdırdılar. Messa və motetlərdə xalq melodiyları ilə yanaşı qriqorian mahnıları çox vaxt cantus firmus¹ kimi zərif immitasiyalı polifonik quruluşa malik olurdular... Niderlandda kübar əhalisinin arasında ən çox yayılmış xor janrlarından polifonik balladaları, məişətdə isə öz sərbəst ritmi və kontrapunkları ilə məşhur olan burqun şansonlarını – çoxsəsli mahnılarını qeyd etmək lazımdır.

İntibah dövründə roma, venesiya, niderland məktəbləri ilə yanaşı fransız, ingilis, alman və ispan, polşa, çex məktəblərinin xorları da məşhur idilər. Xüsusi məktəblərin yaranmasına nail olmaq bütün Avropada məşhur olan xüsusilə Niderland və İtalyan məktəblərinin yaranması, XV – XVI əsrlərin musiqi mədəniyyətinin xarakterik xüsusiyyəti ilə səciyyələnirdi.

XIV – XVI əsrlərdə Almanıyanın xorla oxuma mədəniyyəti niderland və italyan musiqi mədəniyyəti kimi yüksək pilləyə qalxa bilməmişdi. Buna baxmayaraq, ölkədə baş verən tarixi hadisələr musiqi mədəniyyətinin inkişafına təsir edərək XVIII əsrin alman musiqisinə güclü təkan vermişdir.

XVI əsrdə Almaniyada baş verən kəndli müharibələri və reformalar dövründə alman mahnı – xor sənətində sosial mübarizə motivləri səslənməyə başladı. Bununla bərabər, xalq

¹ Cantus firmus (lat. Sabit mövqeli, möhkəm) qədim polifonik musiqidə əsərin əsas kompozisiyası əsasında funksiyasını yerinə yetirən, dəfələrlə dəyişilməz şəkildə təkrarlanan melodiya.

mahnıları da professional xor janrlarında özlərinə möhkəm kök salmışdılar. Reforma əvvəlki katolik ritualı bərpa edərək, kilsələrdə ibadətlər alman dilində keçirildi. Kilsə xorlarında oxumaq üçün bütün ictimaiyyət bura cəlb olunmuşdu. Jevanqelik kilsəsi immitasiyalı polifoniyanın mürəkkəb formasından imtina edərək, dini musiqidə alman xalq motivlərinə yer verdi. Kəndli müharibəsinin ən qızgın çağında katoliklərə və hakimiyyətdə olan knyazlara qarşı mübarizədə lyuterans xoralı üsyan edən kütlələr tərəfindən ələ alınmışdı.

§4. XVII – XVIII əsrlərdə xor ifası

XVII əsr – musiqi tariximizdə opera janrının çiçəklənən dövrü kimi qeyd olunur. Opera janrı musiqi sənətinin bütün sahələrinə güclü təsir göstərə bilmişdi. Bu janr ilə yanaşı eyni vaxtda oratoriya, bir az sonra isə kantata yarandı.

Homofon – harmonik fakturanın inkişafı, vokal texnikasının mükəmməlləşməsi və oxu vərdişlərinin öyrədilməsi, yeni musiqi estetikasının yaranması – bunların hamısı xor ifasında öz əksini tapmışdı.

XVII əsrin əvvəllərində musiqidə yeni formalar yaranır, bunlardan əhali arasında ən geniş yayılanı ruhani məzmunlu konsertlər idi ki, bu da dini musiqili səhnə mühiti ilə əlaqəli idi. İri həcmli xor əsərləri bu konsertlərin əsasını təşkil edirdi, lakin burada instrumental musiqiyə geniş yer verilirdi. Fransanın, İtaliyanın, İngiltərənin kilsələrində ruhani konsertlərin ifası üçün ən yaxşı xorları, ansamblları, tanınmış solistləri – müğənniləri və virtuoz instrumentalistləri dəvət edirdilər.

Bəzi şəhərlərdə kilsələrin nəzdində musiqi sənətkarları hazırlamaq üçün xüsusi təhsil ocaqları (qapalı tipli) yaradıldı. Neapol və Venesiyada musiqi qabiliyyətləri olan yetim və kasıb uşaqlar üçün konservatoriyalar açılmışdı. Konservatoriyanın tələbələri vokal dərsləri keçərək, müxtəlif alətlərdə çalmağı, kilsə xorlarında oxumağı və orkestrdə çalmağı

öyrənirdilər. Oxu dərsləri müşayiətsiz aparılırdı, belə hesab edilirdi ki, alətin müşayiəti oxuyan tələbənin eşitmə qabiliyyətini itirir və belə dərslər əhəmiyyətsiz olur. Yetimlər üçün açılan təhsil ocaqları həm kişilər, həm də qadınlar üçün idi. Buna baxmayaraq, hər ikisi də qadın kilsələri (monastrları) üçün ifaçılar hazırlayırdılar. Başqa kilsələrdə qadın ifası hələ də günah sayıldığı üçün onların oxumasına icazə verilmirdi.

Soprano və alf partiyalarının xor, həm də solo nömrələrini oğlan uşaqları və ya kastrat olunan müğənnilər ifa edirdilər. İtaliyada papa capellası dövründə və başqa kilsə xorlarında kastrat müğənnilərin xorda oxumaları çox geniş yayılmışdı.

Nəzərə almaq lazımdır ki, XVII-XVIII əsrlərdə ruhani məzmunlu oxumalar konsert yeniliklərini hələ də çətinliklə qəbul edirdilər.

İtaliyanın, Fransanın, İspaniyanın bəzi kilsələrində xüsusilə monastrlarda orta əsrlərdən qalan ənənələrə sadıq olaraq, ibadətlərin hazırlanması köhnə musiqi formalarında, Allaha itaət etmə ənənəvi olaraq birsəsli (unison) şəkildə ifa olunurdu. Bəzi məbədlərdə polifonik messalara yalnız a capella ifasında səslənməyə icazə verilirdi, vokal-instrumental kompozisiya, xüsusən tək instrumental musiqi ciddi qadağan edilirdi. (Məsələn, instrumental messalar). Katolik kilsələrin çoxunda, XVI əsrdən isə yevanqelik kilsələrdə xorla oxuma orqan aləti ilə müşayiət edilirdi.

Fransız məbədlərində XIX əsrə kimi polifonik xor ifasını bəzən serpent¹ aləti ilə (bas səsini ifa edən) müşayiət edirdilər. Serpent orqan alətinə nisbətən yumşaq səsə malik olub, qalın tembri ilə yaxşı harmoniya yaradaraq, xor partiyalarına təzad gətirirdi.

İngiltərənin professional xor ifasının taleyi bir qədər fərqli olmuşdur. Kilsə xorlarının repertuarı əsas messalardan,

¹ *Seprənt* qədim nəfəsli alətdir, ilana bənzər borusu, düymələri və müştüyü var.

motetlərdən və antem¹ musiqisindən ibarət idi. Burada italyan xor musiqisinə geniş yer verilmişdir. İtalyan musiqisi kimi gözəl, zərif səslənməyən madriqallar tematik məzmunca folklor və xalq poeziyasına yaxın olub, melodiya cəhətdən isə emosional səslənirdi. İngiltərə madriqal məktəbinin nümayəndələrindən bu janrı yüksək səviyyəyə çatdıraraq, onu mükəmməlləşdirdilər. Artıq xor musiqisi məişətdə daha geniş yayılmağa başlayırdı. XVII əsrin 40-cı illərində inqilabdan sonra demokratik xor mədəniyyətinin yeni mənbələri – şəhər klubları açıldı. Polifonik musiqinin (imitasiyalı) həvəskar musiqiçilərin evlərində (ketç klublar) səslənməsi dəbə düşdü. O dövrdə ictimaiyyətin musiqi tərbiyəsi sahəsinə marağı gözə çarpacaq dərəcədə artır. Hər bir ziyalı üçün xorda çoxsəsli əsəri üzdən oxumaq adi sayılırdı. Xor musiqisi müxtəlif səhnə tamaşalarının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdi.

XVIII əsrin əvvəllərində Q.F.Hendelin monumental oratoriyaları xor mədəniyyəti tarixinin səhifələrinə yenilik gətirdi. İngiltərə öz zəngin xor ənənələrini inkişaf etdirərək bu günə kimi qoruyub, saxlaya bilmişdir².

O zaman yaranan yeni cərəyan xor sənətinin gələcək inkişafını təyin etdi, bu dahi xor əsərlərinin ustası I.S.Baxın kantataları, messaları, motetləri və passionları idi.

I.S.Bax hələ sağ ikən onun xor əsərlərinin əksəriyyəti Leypsiq şəhərinin Tomaskirxasında ifa olunmuşdur. Leypsiq xoru 1212-ci ildə müqəddəs Fomi monastırında təşkil olunmuşdur. XVI əsrin 20-ci illərində isə şəhər şurasının himayəsinə keçir. Xora Almanıyanın görkəmli musiqiçiləri rəhbərlik edirdilər – Qeorq Rau, İoqann Kunay, İoqann Qerman Şeyn, 1723-cü ildən 1750-ci illərə kimi Tomaner

¹ **Antem** – mətni psalmalardan götürülmüş silsilə şəkildə yazılmış xor əsəridir. (kantata tipli) XVII əsrdən hərdən rəqs ritmində solo vokal və instrumental «simfoniylarla» konsertlərdə eşidilirdi.

² Hendel 1685-1759-cu ildə yaşamış alman bəstəkarıdır. Ömrünün çox illərini İngiltərədə yaşamışdır.

xoruna I.S.Bax rəhbərlik edirdi. Bu böyük olmayan xor kollektivi hər bazar günü və kilsə bayramlarında Baxın yeni kantatalarını ifa edirdi. I.S.Baxın yaradıldığının çox səhifələri Tomaner xoru ilə bağlıdır. Bu gözəl kollektiv 80 oğlan uşağından (10 yaşından 18 yaşa kimi) ibarət idi. Onun tərkibini diskantlar, altlar, tenor və baslar təşkil edərək, qarışıq xor üçün yazılmış əsərlərin ifasına imkan yaradırdı. Xorun repertuarının əsasını Baxın yaradıcılığı və başqa alman bəstəkarlarının əsərləri təşkil edirdi.

XVIII əsrin sonu Avropanın xor mədəniyyəti kəskin dəyişikliklərə məruz qalır. Böyük fransız inqilabı ictimai həyatın bütün sahələrinə öz təsirini göstərir. Paris 90-cı illərdən başlayaraq çox intensiv və əsil novatorluq həyatı ilə yaşayırdı. İnqilab zamanı xor musiqisi yeni vətəndaş motivləri əldə edərək, böyük ictimai qüvvəyə çevrildi və xorlarda on mindən artıq insan iştirak etmişdi. Siyasi xarakter daşıyan mahnılar küçə və meydanlarda güclü silah kimi səslənərək, xalqı mübarizəyə çağırırdı.

Parisdə orkestr və xorun müşayiəti ilə kütləvi bayramlar, səhnələşdirilmiş tamaşalar keçirilirdi. Ön iri tamaşalardan biri 1794-cü ildə səhnəyə qoyulmuşdu, burada 2400 iştirakçıdan ibarət böyük qarışıq xor kollektivi qədim və yeni inqilabi mahnıları ifa etmişlər.

Repertuara daxil olan əsərlər qabaqcadan həm şəhərlərdə, həm də deportamentdə məşq edib hazırlanırdı. Tamaşalar dəqiq senariya üzrə və ardıcılıqla gedirdi, səhnə dekorasiyası və iştirakçıların geyimləri al-əlvən boyalarla bəzədilmişdi, burada böyük nəfəs alətləri orkestri iştirak edirdi.

Fransız inqilabı çoxlu və dəyərli monimental, dinamikalı və cəld ritimli mahnı-himnlər, səhnələşdirilmiş apofeoza odalar yaratdı. İnqilab dövründə Parisin səhnələşdirilmiş tamaşalarında xor sənətinin ictimai-təşkilati gücü özünü parlaq göstərməyə başladı: əksər insanlar ictimai hərəkətlə nəinki maraqlanırdı, hətta bu hərəkətdə aktiv iştirak edirdilər.

Kütləvi tamaşaların və fransız inqilabının musiqi sənətinin inkişafında böyük təsiri olmuşdu. Belə halda xor mədəniyyəti öz keçmiş çərçivəsində qala bilməzdi. İnqilabın bəhrəsi olan vətənpərvərlik ruhunda yeni janrlar, üsullar yaranır. Yüksək mübarizə ruhlu, pafoslu əsərlər gələcək xor ifasının təcrübəsində öz əksini tapmışdır.

§5. XIX – XX əsrlərdə xor musiqisinin inkişafı

XIX əsrin ortalarında fəhlə hərəkətinin inkişafı nəticəsində mahnı-xor sənətində əsas, vacib cərəyan yaranır. Proletar mahnılarını ifa edən kütləvi xor birləşmələrinin yaradılması XIX əsrin Avropanın bir çox ölkələrinin musiqisinin xarakterik cəhəti kimi qeyd olunur.

30-cu illərin ortalarında Fransada yaranan "Orfeon" xor birləşməsi məşhurlaşır. 70-ci illərdə o, 1500 xor cəmiyyətilə birləşərək, tərkibi 60 min iştirakçıya çatır. Xor birləşmələrinin tərkibinin çox hissəsini fəhlələr təşkil edirdi, bu da onun siyasi-ideya fəaliyyətinin istiqamətini təyin etmişdir.

«Orfeon»ların yaratdıqları mahnılar xalq arasında çox populyarlaşaraq, fəhlələrin sinfi düşüncələrini oyadır, onları mübarizəyə çağırırdı. Pyer Dyüponun bir çox mahnıları belə xarakter daşıyırdı. (həmçinin «Pesnya o xlebe» (Çörək haqqında mahnı) sonralar isə «Marselyoza qolodnıx» (acların marselyozası) adını daşıdı.

Dünya proletariyatının mübarizə himni kimi səslənən «İnternassional» Ecnom Potye tərəfindən və «Orfeon» xor birləşməsinin aktiv nümayəndəsi Pyer Deqeyter tərəfindən və yazılmış və bütün dillərə tərcümə olunmuşdur.

Almaniyanın kütləvi mahnı-xor sənətinin yaranması və inkişafı da bir qədər fərqlidir. Almaniya mövcud olan kişi xor cəmiyyəti-lidertafellər¹ – XIX əsrin əvvəllərində yaranmışdır. İlk cəmiyyət 1809-cu ildə Berlin şəhərində

¹ Lidertafellər həmçinin Avstriya və İsveçrədə yaranmışdır.

tanınmış bəstəkar və müəllim Karla Fridrix Selter tərəfindən yaradılmışdır. Bir az sonra "Lidertafeller" Leypsiqdə, Frankfurtda və başqa şəhərlərdə də yaradılır. Bu cəmiyyət əhalinin müxtəlif təbəqələrini özündə birləşdirə bilmişdi.

Cəmiyyətin çox hissəsini kiçik məmurlar, ticarət işçiləri və peşəkar sənətkarlar təşkil etməsinə baxmayaraq, onların məqsədi xalqı yalnız mədəni-maarif sahəsində işıqlandırmaq idi. Xorun repertuarına Şubertin, Mendelsonun, Veberin və başqa tanınmış alman və avstriya bəstəkarlarının əsərləri daxil edilmişdi.

60-cı illərdə Leypsiqdə və Frankfurtda alman fəhlə hərəkatının görkəmli xadimləri A.Bebel və F.Lassalya tərəfindən fəhlələrdən ibarət xor birlikləri yaradılır, hansı ki, ümumi alman proletariatinın xor birliklərinin daxilində gedən hərəkatların əsasını qoydu.

60 – 70-ci illərdə xor birlikləri aktiv inkişaf edərək, yeni alman fəhlələrini özlərinə cəlb edirdilər. Fəhlələrin siyasi əhəmiyyəti sosialistlərə qarşı repressiya zamanı (1875 – 1890) daha da artdı. Bu zaman bəzi qabaqcıl xor birlikləri-fereynlər proletariatin həтта siyasi təşkilatı funksiyalarını da yerinə yetirirdilər. 90-cı illər fəhlə hərəkatları yenidən leqal-qanuni forma qəbul etdikdən sonra, xor birlikləri böyük nailiyyətlər əldə etdilər.

XIX əsrin ikinci yarısında Avropa mədəniyyətinin xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də slavyan ölkələrinin və xalqlarının mahnı və xor sənətində intensiv irəliləyişin olması kimi qeyd olunur. Çexiyada, Polşada, Bolqarıstanda, Serbiyada və başqa ölkələrin kütləvi xor hərəkatının inkişafı milli azadlıq hərəkatı ilə, milli mədəniyyətin yaranması və onların demokratik elementləri ilə sıx bağlı idi.

XIX əsrin 60-cı illərində xor birlikləri Çexiyanın şəhərlərində, həm də kəndlərində yarandılar. Burada 100-dən artıq müxtəlif xor kollektivləri, o cümlədən Praqada məşhur, qocaman çex xoru «Qlaqol», Brunoda və başqa şəhərlərdə isə

filarmoniyanın xor cəmiyyətlərinin adlarını çəkmək olar. İlk xor cəmiyyətinin qurultaylarının keçirilməsi də o illərə təsadüf edir.

70-ci illər incəsənətdə milli canlanma dövrü kimi qeyd olunur. Bu zaman xor birlikləri get-gedə ictimai vətəndaş xarakteri daşımağa başlayırlar. B.Smetan, P.Krijişkovskiy, A.Dvorjak və onların ardıcılıları L.Janaçək, I.B.Fertster xor cəmiyyətinin rəhbərləri arasında birinci sırada gedərək bir çox xor əsərləri yaratdılar.

XX əsrdə Çexiyada çoxlu yaradıcı xor kollektivləri yaranır: «Smetanın xoru» (Praqa 1908), «Ferster xoru» (Bruno 1908), «Moravski müəllimlərinin xoru» (1903) və s. İki müharibə ərəfəsində xor mədəniyyəti özünün geniş demokratik əsaslarını qoruyub saxlaya bilmişdir. Buna baxmayaraq, bəzi xorların ifa etdikləri əsərlər geniş kütlə dinləyicilərinin zövqlərini oxşamırdı. Yalnız Çexiya alman-faşistlərdən azad olandan sonra xor ifasının ən gözəl milli ənənələrini bərpa edərək, onu inkişaf etdirə bilmişdir. O zaman bir neçə xor ansamblları yaranır: «Julius Fuçik» hərbi ansambllar və başqalarını misal gətirmək olar. 1957-ci ildə Çexiyada özfəaliyyət kollektivlərinin sayı 3380-ə, bu günkü gündə isə bu rəqəm günü-gündən daha da artır.

XIX əsrin ortalarında Bolqariya şəhərində də xor cəmiyyətləri yaradılmışdır. Bu istiqamətin əsas istinad mənbəyi Bolqariyada xorla oxuma məktəblərinin və xalq klublarının açılması ilə əlaqədar idi. Bu işdə şəhərin ziyalılarının, həmçinin Rusiyada, Ukraynada, Çexiyada təhsil alan, eləcə də 1848 ildə Bolqariyaya gələn Polşa, Venger emiqrantlarının rolunu qeyd etmək lazımdır. Xor dərnəkləri xalqın mədəniyyətinin inkişafına kömək etməklə bərabər, həm də inqilabi fikir və ideyaların yayılmasına səbəb olurdu. Milli qəhrəman, şair-inqilabçı Xristo Botevin sözlərinə səslənən mahnı və balladalar xor ifaçılarının repertuarında xüsusi yer tuturdu. Bu mahnılar xalqın azadlıq uğrunda mübarizəsində şüar kimi səslənirdi.

Faşist işğalı zamanı Botevin mahnıları xalqın azadlığı uğrunda mübariz bayraq olaraq, döyüş silahına çevrilmişdi. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mahnılar indi də xalqın sevimlisi kimi tanınılır.

XIX əsrin sonunda Bolqariyada bir neçə iri musiqi cəmiyyətləri aktiv çalışaraq, əhalinin geniş təbəqəsini bura cəlb edə bilmişdir. 1919-cu ildə Sofiyada Qeorgiy Kirkov adına Partiyanın üzvlərindən ibarət xor yarandı və inqilabi mahnıların, ümumiyyətlə bütün xor əsərlərinin yayılmasına və təbliğatına səbəb oldu.

1924-cü ildə xalq xorlarının ittifaqı yaranaraq, 100-dən artıq xor kollektivlərini birləşdirdi. Bu yaranan ittifaq bolqar professional bəstəkarları ilə zəhmətkeş xalq arasında əlaqəni daha da möhkəmləndirərək, bolqar xalq mahnılarının, rus klassik musiqisinin və hələ cavan olan sovet musiqisinin yayılmasına kömək etdi. 1956-cı ildə bədii özfəaliyyət kollektivlərinin sayı 12400-ə çatmışdı. Bunlardan 5000-i xor kollektivi idi. Bu rəqəm gündən günə fasiləsiz artmaqda davam edirdi.

Xor mədəniyyətinin inkişaf və nailiyyətləri Bolqariyada uşaqların musiqi-xor tərbiyəsinə də böyük təsiri olmuşdu. Yüksək bədii ifaçılıq qabiliyyətlərinə malik olan xor kollektivlərinin sayı Bolqariyada çoxalırdı. Q.Dmitrov adına Akademik xor, «Dunay səsləri» kişi xoru, «Sofiya qızlarının xoru» ümumdünya gənclər festivallarında Budapeştdə, Praqada, Berlində, Buxarestdə, Varşavada, Moskvada laureat adına layiq görülmüşdülər.

Yuqoslaviya xalqının da özünəməxsus xor musiqisinin tarixi, müasir milli üslubu və müxtəlif xor janrları olmuşdur. Serbiyada mövcud olan Belqrad xor birliyi, Xorvatiyada «Zaqrevski» musiqi cəmiyyəti, Sloveniyada «Muzikalnaya matisa» təşkilatları hələ keçmiş dövrdə Yuqoslaviya xalqlarının bir-birlərinə mədəni tərəfdən yaxınlaşmaları və birləşmələri üçün professional milli mədəniyyətin yaranması və proqressi üçün, kolonizatorların Yuqoslaviya torpaqlarında apardıqları

reaksion siyasi assimilyasiyasına qarşı mübarizədə böyük işlər görmüşdülər. XIX əsrin sonunda bu mübarizəyə fəhlə sinfi qovuşaraq bu hərəkət siyasi don almışdır. 1905-ci ildə Serbiyanın çox şəhərlərində fəhlələrdən ibarət «Abraşeviç» adına xor birlikləri yarandı. (Serbiyanın məşhur proletar şairinin adı) Bu birliklərin inqilabi mahnı yaradıcılığının əhali arasında yayılmasında böyük əhəmiyyəti oldu. Böyük vətəndaş müharibəsindən əvvəl Yuqoslaviyada çoxlu müxtəlif xor birlikləri mövcud idilər: «Lyublyanski zvon», «Serb xor birliyi», «Sloqa», «Abraşeviç», «Kolo» və s...

Müharibədən sonra yeni şəraitdə musiqi mədəniyyəti inkişaf edərək, ölkədə – Serbiyada, Xorvatiyada, Sloveniyada professional və həvəskar xor kollektivlərinin sayı artır.

Kütləvi xor birliklərinin çoxalması və inkişafı İkinci Dünya Müharibəsindən sonra başqa ölkələrə də təsiri oldu. Polşada müharibədən sonra çoxlu yeni özfəaliyyət xor və ansamblar yaranmışdı. Bəziləri böyük müvəffəqiyyətlər qazanaraq, professional xorlardan geri qalmırdılar. Həvəskar kollektivlər inkişaf edərək, gözəl ansamblara çevrilirdilər: "Mazovşe", "Şlensk", "Varşava", "Podxale" və başqaları. Onlar nəinki öz ölkələrində, hətta ölkədən kənarda-xaricdə də məşhur idilər.

Dünya üzrə musiqi yarışlarında, müsabiqələrdə venger, alman, rumın xalqlarının həvəskar xorları yüksək sənətlərini nümayiş etdirmişdilər. Venger xor kollektivlərindən Aresso (İtaliya) müsabiqədə müvəffəqiyyətlə iştirak edən Zoltana Koday adına xoru, Mişkols şəhərlərinin xorlarını və s. misal gətirmək olar.

Müasir xor yaradıcılığının daim geniş inkişafı, ölkələrarası yaradıcı görüşləri, çoxlu festivalların keçirilməsi, xorla oxu və onun tərbiyəvi məsələləri haqqında aparılan nəzəri və metodik konferensiyaların keçirilməsi ilə xarakterizə edilir. Burada sülh uğrunda mübarizədə aktiv fəaliyyət göstərən bəzi kütləvi birləşmələrini xüsusi qeyd etmək istərdik. Onlardan

Yaponiyanın «Poyuşie qolosa» özfəaliyyət xor kollektivini göstərmək olar. Bu kollektiv ilk dəfə 1952-ci ildə sülh və milli azadlıq uğrunda mübarizə şüarı ilə öz fəaliyyətini başlayaraq, həm Yaponiyada, həm də xarici ölkələrdə populyarlaşmışdır. Tərkibi bir neçə milyona çatan xor birləşməsinin bədii rəhbəri olan Akiko Seki, bir çox müsabiqələrin laureatı olmuşdur.

§6. Azərbaycanda xor sənəti

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mənbəyi qədim dövrlərə gedib çıxır. O, uzun inkişaf yolu keçərək təbii və orijinal xüsusiyyətə malikdir. Azərbaycanın – mahnı sənəti müxtəlif janrlarda, orijinal ladlar əsasında inkişaf edərək zəngin muğamları ilə fərqlənir. Xalq yaradıcılığının xüsusiyyətlərinə ən çox aşiq və xanəndə sənətində rast gəlmək olar.

Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti inkişaf edərək köhnə forma və janrları yeniləri və onların inkişafı ilə əvəz etdi. Azərbaycan musiqisinin inkişaf yolunun əsası onun professional formasının yaranmasıdır: şifahi və yazılı, yəni şifahi-bəstəkarlıq sənətindən əvvəl, yazılı-bəstəkarlıq sənəti zamanı. Əgər professional musiqinin şifahi ənənələrinin (muğam və aşiq musiqisini daxil etməklə) çoxəsrli tarixi varsa, bəstəkarlıq sənətinin tarixi bir əsrdir – 12 yanvar 1908-ci il Azərbaycanda və Yaxın Şərqdə Üz.Hacıbəyovun ilk «Leyli və Məcnun» muğam operasını göstərmək olar. Bu müddət ərzində musiqi mədəniyyətimiz ümumi klassik mədəniyyətinin bütün forma və janrlarını mənimsəyib güclü bəstəkarlıq məktəbini yaratdı. Buna misal olaraq dünya miqyasında tanınmış Üz.Hacıbəyov, Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, A.Məlikov və başqa bəstəkarları göstərmək olar.

Xor musiqisinə ümumi əhəmiyyətli, mənalı, vətəndaş temalar xarakterikdir. Burada vətənə sadıqlıq, sevgi,

ədalətsizliyə qarşı mübarizə, epik və nəhəng etik temalar öz əksini tapır.

Professional xor mədəniyyəti Azərbaycanın musiqi həyatında mühüm yer tutur. Azərbaycanda ilk professional xor mədəniyyətinin banisi dahi Üz.Hacıbəyov olub. O, musiqi mədəniyyətində zamanın irəli sürdüyü bir çox məsələlərin həlli üçün xor mədəniyyətinin böyük təsirini görürdü. Bu böyük məsələlərdən biri də xalqın yeni mədəniyyətə alışması və ünsiyyəti idi.

Üz.Hacıbəyov cəmiyyətdə insan təfəkkürünün yeniləşməsinin, yeni şəxsiyyətin yaranmasının, onun ümumklassik – avropa mədəniyyətinin müxtəlif formalarının qavranılmasında məhz xor mədəniyyətinin populyarlaşmasında görürdü. O, 1926-cı ildə ilk xor kollektivi yaradaraq, paralel onun repertuarının üzərində də işləyir. Beləliklə o, Azərbaycanın ilk bəstəkar janrlarını mənimsəyir. İlk musiqi kompozisiya təcrübələrinin uğurları, milli və avropa ənənələrinin ünsiyyəti məhz bu sahədə xor musiqi mədəniyyətində baş verir.

Xor mədəniyyəti dedikdə biz xor musiqisi anlayışı, xor ifası və təşkilat problemlərini nəzərdə tuturuq. Xor anlayışı da Üz.Hacıbəyovun adı ilə bağlıdır. O, tək xormeyster deyil, həm də bəstəkar və jurnalist kimi də xor sənətinin yayılmasında və sevilməsində çox işlər görmüşdür.

Xor mədəniyyətinin inkişafının nəinki musiqidə, həm də ictimaiyyətdə lazım və vacib olmasını Üz.Hacıbəyovun silahdaşı Müslüm Maqomayev də dərk edərək (onlar Qori seminariyasında birlikdə oxumuşlar) 1905 – 1906-cı illər Lənkəran şəhərində işlərkən öz tələbələrindən və həvəskar musiqiçilərdən ibarət xor təşkil etmişdir.

Üz.Hacıbəyov, M.Maqomayev və başqaları milli mədəniyyətin hərtərəfli inkişafında, başqa xalqlarla mədəni əlaqələrin genişləndirilməsində, öz professional musiqiçilərinin hazırlanmasında – onların təhsil və tərbiyəsi, opera teatrının,

xor mədəniyyətinin inkişafı, məktəb və mədəni maarif təşkilatlarda xorla oxumanın tətbiqi üçün aktiv və fəal iştirak etmişlər. Üz.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun», «Koroğlu», M.Maqomayevin «Nərgiz», R.Qliyerin «Şah-Sənəm», Q.Qarayevin və C.Hacıyevin «Vətən» operaları milli opera sənətinin yaranmasında ilk nümunələrindən sayılır və bu operalar solo oxuma, orkestr musiqisi və çoxsəsli xor musiqi mədəniyyətinin inkişafında və yayılmasında böyük rol oynamışlar.

Bakıda həvəskar və kilsə xorlarının təşkili nəticəsində milli klassik musiqisinin banisi Üz.Hacıbəyov ilk opera səhnə əsərlərini həyata keçirirdi.

E.Abasova¹ öz monoqrafiyasında Üz.Hacıbəyovun belə bir fikrini irəli sürür: «Mənim üçün və eləcə də Azərbaycan operası üçün Slavitskinin və Şatkovsinin simfonik orkestri və yəhudi xor qruppasının ifaçılarının köməyinin böyük rolu oldu». Lakin, yalnız bunlarla milli xor mədəniyyətinin problemlərini həll etmək mümkün deyildi. Musiqi mədəniyyətinin müvəffəqiyyətli inkişafı həmişə professional təhsil ilə əlaqədardır. Azərbaycanda xalq konservatoriyası (bir il mövcud oldu), Dövlət konservatoriyası (1921), bütün şəhərlərdə musiqi məktəbləri və texnikumlar açıldı.

Milli xor mədəniyyətinin yaranması və inkişafında Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin və klassik musiqi məktəbinin banisi Üz.Hacıbəyovun coşqun və qaynar yaradıcılığı bu sahədə fərqlənirdi. Xor mədəniyyətinin inkişafı Üz.Hacıbəyovu hələ Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulmamışdan əvvəl düşündürürdü. Opera və operattalarında xor parçalarını hazırlayarkən, xor ifasının əhəmiyyətini professional mədəniyyətdə və ictimai həyatda görürdü. Məlumdur ki, dahi bəstəkar öz yaradıcılığını həm müəllim, həm jurnalist, həm də maarifçi kimi başlayıb. Onun milli vətənpərvərlik fikirləri həm

¹ Е.Абасова, Г.Гасымов «Очерки музыкального искусство советского Азербайджана». 1970. сәh. 27.

məqalələrində, musiqi komediyalarında, həm də iki ilə yaxın yaşamış Azərbaycan Demokratik Respublikasına həsr edilmiş iki himnində öz əksini tapmışdı.

Azərbaycanda milli mədəniyyətin inkişafı çoxlu yaradıcı və təşkilat işləri tələb edirdi. Onun tarixinin birinci və əsas səhifələri məhz Üz.Hacıbəyovun adı ilə bağlıdır. Klassik musiqinin yeni janr və formalarının qavranılması və ifaçılıq sahəsində zəhməti əvəzsizdir. Üz.Hacıbəyovun 1910-cu illərdə yazdığı ilk opera və operattalarının ifaçıları entuziast musiqiçilər idilər. Belə bir şəraitdə opera yazmaq, həvəskar ifaçılarla xor və orkestr partiyalarını ifa etməkdən asan idi.

Yeni mədəniyyətin yaranması, öz yaradıcı qanunlarını tələb edirdi. Xor mədəniyyəti – bəstəkar yaradıcılığının elə sahəsidir ki, burada bədii tərbiyə funksiyaları ictimai-musiqi funksiyaları ilə uyğunlaşır.

1926-cı ildə Üz.Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ilk çoxsəsli Azərbaycan xoru yaratdı. Bu kollektiv çox az müddət fəaliyyət göstərdi. Yalnız 1936-cı ildə, 10 ildən sonra Hacıbəyov arzusuna nail olur. O, M.Maqomayev adına Azərbaycan filarmoniyasında vokal sahədə bacarıqlı, lakin xüsusi hazırlıqlı olmayan gənclərdən ibarət ilk Azərbaycan Dövlət xor kollektivi yaratdı.

1936-cı il 9 dekabr tarixli «Kommunist» qəzetinin məqaləsində əhəmiyyətli bir hadisəni çap etmişdilər: «Azərbaycan filarmoniyasında ilk Şərq konserti olmuşdu. Konsertdə mərkəzi yeri əməkdar incəsənət xadimi Hacıbəylinin yaratdığı xor tutdu (Bəstəkarın adı belə gedirdi). Bəstəkar konsertdə qısa bir müddətdə hazırladığı yaradıcılıq işi ilə tamaşaçıları tanış etdi. Xor bir neçə xalq mahnılarını («Aman nənə», «Komsomolçu»,) və başqa əsərləri ifa etdi.¹

Bundan aydın olur ki, bəstəkar yaradıcı və təşkilat işləri ilə paralel məşğul olurdu. Təzə yaranan xor kollektivinin öz repertuarı yox idi. Bəstəkar kollektiv üçün repertuar

¹ Q.Məmmədli – Üz.Hacıbəyov. Bakı, 1984, səh.385.

hazırlayarkən, həm də milli xor repertuarı yaratdı. Bunların da ilk nümunələri Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələri oldu.

Azərbaycanda çoxsəsli xor oxuması ənənələrinin olmamasını Üz.Hacıbəyov belə izah edirdi: «Qədim zamandan xalqımızın vokal mədəniyyəti tarın və dəfin muşayiəti ilə solo muğamatla kifayətlənirdi. Ancaq nadir hallarda (kəndlərdə) toy zamanı, gəlinlə bəyi xor oxuması ilə tərifləyirdilər. Bu zaman da ifaçılar bir səslə – unison oxuyurdular. Xor oxumasının formasında Lənkəranda yaşayan talışlar bir az dəyişikliklər etmişlər. Onlar xoru iki yerə, qruppaya ayırmışlar. Birinci qruppa melodiyani bitirəndə, ikincilər həmin tonla oxumağa başlayırdılar. Xor musiqisində çoxsəsli quruluşun olmamasını polifonik və harmonik fakturanın böyük çətinliklərlə rastlaşması ilə izah etmək olar. Üz.Hacıbəyov tərəfindən işlənilib, hazırlıqlı milli intonasiyalar əsasında xor fakturasının tədricən mürəkkəbləşməsi metodikası müsbət nəticələr verdi. Azərbaycan bəstəkarlarının xor musiqisinə çoxsəslilik – mürəkkəb faktura əsaslı surətdə daxil olaraq möhkəm yer tutur.

Çoxsəslinin elementləri ilə biz xalq-instrumental musiqidə və vokal-instrumental musiqidə rast gəlirik. Biz dəstgah muğam üçlüyünü və aşıqların dastan oxumalarını nəzərdə tuturuq. Şifahi ənənələrin professional forması olan ansambl ifasının mürəkkəb partiturası Azərbaycan xalqında çoxsəsli musiqinin qavramasına kömək oldu.

Geniş xalq kütləsinin xor musiqisinin mənimsəməsində operanın rolu böyükdür. P.I.Çaykovski operanı «ən demokratik janr» adlandırırdı. İnqilabdan əvvəl Üz.Hacıbəyovun və M.Maqomayevin operalarının fakturaları çox sadə, demək olar ki, birsəsliyədir. Azərbaycanın xor mədəniyyətinin ilk mərhələsinin inkişafından Z.Səfərova deyirdi: «Üz.Hacıbəyov xor mədəniyyətinin böyük əhəmiyyətini başa düşüb, onun inkişafı üçün bütün şərait yaratmağa çalışırdı. İnqilabdan əvvəlki operalarında da xor səhnələri vardır. Baxmayaraqki bu

xor səhnələri də birsəsli idilər. O zaman Hacıbəyov kollektiv oxuma üçün başqa forma görmürdü».¹

Əvvəl tələbə xoru, 10 ildən sonra isə Azərbaycan Dövlət xoru yaratdıqdan sonra, Hacıbəyov çoxsəsli xor əsərlərinin yaranması probleminə cəhd göstərir.

1936-cı il Azərbaycan xor mədəniyyətinin inkişafı üçün həlledici oldu. Həmin il xor ilə birlikdə Azərbaycanın ilk balerinası Qəmər Almazzadənin rəhbərliyi ilə Azərbaycan xalq rəqsləri ansamblı yarandı. Bu fakt Azərbaycan xor mədəniyyətinin tarixində böyük rol oynadı.

1938-ci ildə bu iki kollektiv birləşib, Azərbaycan Dövlət rəqs və mahnı ansamblı adı aldı, hansıqı, Azərbaycan xalqının mədəniyyətinə xas olan tipik formalara çox yaxındır. Bu kollektiv gələcəkdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kantata janrının yaranmasına təkan oldu. Bu ansambla bərabər həmçinin S.Rüstəmovun rəhbərliyi ilə saz çalanlar ansamblı müharibə iştirakçılarına çoxlu konsert veriblər.

1921-ci ildən mövcud olan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında yalnız 1951-ci ildə «Tarixi nəzəriyyə» fakültəsində xor dirijoru bölməsi açıldı. Bu bölmə 1946-cı ildə təşkil olunmuş tələbə xoru bazası əsasında həyata keçirildi. Yeni açılmış kafedranın ilk müəllimi MDK məzunu L.V.Frolova idi. 1954 – 1969-cu illərdə isə Bakıda gələcəkdə görkəmli və tanınmış dirijorlardan A.A.Yurlov çalışmışdır. O, dahi maestro Niyazi ilə bərabər respublikada xor mədəniyyətinin canlanmasına təkan verərək Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən bütün tədbirləri həyata keçirirlər. Respublikada onlar tərəfindən keçirilən ilk «Mahnı bayramı» sonralar bir ənənəyə çevrilir.² Tədbirlərin keçirilməsi respublikada xor mədəniyyətinin inkişafı üçün yeni maraqlandırıcı vasitə yaradaraq, qısa müddət ərzində xormeyster

¹ Z.Safarova – Üz.Hacıbəyov. Bakı, 1985, səh. 50.

² Üz.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. Bakı, 1972.

kadrlarının problemi öz həllini tapır, 50 – 60-ci illərin məzunlarından Nicat Məlikov, Eduard Novruzov, Ləman Atakişiyeva və yaradıcılığında xor musiqisinə böyük yer verən bəstəkarlardan Cahangir Cahangirov, Ramiz Mustafayev xor musiqisinin inkişafında və təbliğatında böyük işlər görmüşlər. Məsələn 1969-cu ildə Qnesin ad. İnstitutda aspiranturanı bitirdikdə A.A.Yurlovun tələbəsi olan O.Zülfüqarov «İnsan və zaman» kantatasını səhnəyə qoymuşdur. Bununla da o gənc bəstəkarlar musiqi mədəniyyətinin təbliğatının bünövrəsini qoymuşdur.

A.A.Yurlovun digər məzunu N.Məlikov M.F.Axundov ad. Opera və balet teatrında xora rəhbərlik edirdi. L.V.Frolovanın məzunu olan E.Novruzov 1966-cı ildə yaranan Dövlət xor kapellasının ilk dirijoru olmuşdu. Buna əlavə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xormeysterləri müxtəlif xor tərkibi üçün klassik əsərləri və xalq mahnılarını işləyib, aranje edərək zəngin xor ədəbiyyatı yaradırlar.

Beləliklə 1960-cı illərdə Azərbaycanda yenidən yaranan Dövlət kapellası (bədi rəhbər E.Novruzov), Radio və Televiziya xoru (bədi rəhbər R.Mustafayev), Mahnı və rəqs ansamblı (C.Cahangirov), Radio və televiziyanın uşaq xoru (Ə.Cavanşirov), 70-ci illərin sonunda Xor cəmiyyətinin nəzdində Kamera xoru (I.Atakişiyeva), 1980-ci illər xor kollektivləri Gəncə (Ş.Rzayev) və Sumqayıt (F.Əliyev) orta musiqi məktəblərində yaranırlar. Həmçinin Bakıda Zərifə Ələkbərova tərəfindən oğlanlar xorunun yaranmasını qeyd etmək lazımdır. Bu kollektivlərin mövcudluğu və xor mədəniyyətinin məqsədyönlü inkişafı 1936-cı ildə 1980-ci illərə kimi respublikada yüzə yaxın xor əsərləri yazılmışdır. Opera xorlarını və xor işləmələrini nəzərə alsaq bu rəqəm 200-ə çatır. Bu janrdan demək olar ki, heç bir bəstəkar yan keçməmişdir.

II FƏSİL

AZƏRBAYCANDA XOR KOLLEKTİVLƏRİNİN FƏALİYYƏTİ HAQQINDA

Azərbaycanda professional xor sənətinin yaranması və inkişafı dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovun adı ilə bağlıdır. Azərbaycan professional xor mədəniyyəti respublikamızın musiqi həyatının əsas sahələrindən biri sayılır. Xor mədəniyyəti öz daxilində üç sahəni özündə birləşdirir: xor musiqisi, xor ifası və xor sənətinin təşkilatı problemləri məsələləri. Bir-biriləri ilə sıx əlaqədə olmalarına baxmayaraq, ayrılıqda hər biri geniş bir sahəni əhatə edir. Xalqın taleyi, arzu və istəyi, vətən, ona olan sevgi haqqında etiq və epiq mətnlər xor əsərlərinə xas olan mövzulardır.

1926-cı ildə Üz.Hacıbəyov konservatoriyada ilk çoxsəsli xor yaradaraq o, həm də eyni zamanda xor repertuarı üzərində də çalışmışdı. Beləliklə, Üz.Hacıbəyov ilk xor işləmələrini və kantataları yaradaraq, Azərbaycanın ilk professional milli bəstəkarı sayılır. Bu yaranan xor kollektivi qısa bir müddətdə dağılır. Yalnız 10 ildən sonra Hacıbəyov yeni xorun yaranmasına müvəffəq olur. O, 1936-cı ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Filarmoniyasının nəzdində ilk Azərbaycan dövlət xor kollektivi yaradır. Kollektivin iştirakçıları xüsusi musiqi savadları olmayan, lakin vokal cəhətdən yüksək musiqi qabiliyyətlərinə malik olan gənclərdən ibarət idi.

Xor janrının böyük sosial və ümumi bədii rolunu görək gənc bəstəkarlar Üz.Hacıbəyovun ardınca bu janra müraciət etdilər.

§1. Xor capellası

Azərbaycanda ilk dəfə xor capellası¹ 1944-cü ildə yaranmışdır. Bu kollektivə rəhbərlik etmək üçün əvvəl M.N.Kononenkonu – sonralar isə C.A.Abramisi dəvət etmişdilər. Xor capellasının yaranması Azərbaycan bəstəkarlarına yeni yaradıcılıq impulsu verərək, musiqi sənətində yeni xor janrlarının yaranmasına imkan yaratdı. Azərbaycan bəstəkarları xüsusən a capella xor miniatürlərinə və xalq mahnılarının müşayiətsiz xor üçün işləmələrinə müraciət edərək çoxlu əsərlər yaratdılar. Bunlara misal Q.Qarayev və J.Hacıyevin N.Gəncəvinin sözlərinə yazdıqları «Payız» və Ey, gül» a capella xor əsərlərinin (hər ikisi N.Gəncəvinin 800 illiyinə həsr edilmişdir) yaranması xor capellasının yaradıcılıq fəaliyyətinin bəhrəsi olmuşdur.

1950-ci ildə bu kollektiv öz fəaliyyətini maddi təminat olmadığından dayandırmalı olmuşdur.

Nəhayət 1966-cı ildə bəstəkar Rauf Hacıyevin təşəbbüsü ilə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində Azərbaycan Dövlət Xor capellası yaradılır. Kollektivin ilk bədii rəhbəri və baş dirijoru Eduard Novruzov, xormeyster Zərifə Ələkbərova olmuşdur. Müxtəlif illərdə bu kollektivdə Azərbaycan xor ifaçılığının inkişafında müəyyən iş görmüş xormeyster-dirijorlardan Yusif Həbibov, Cəfər Xəlilov və başqaları çalışmışlar. Xor capellasının yaranması Azərbaycanda xor sənətinin inkişafına yeni və güclü təkan verdi.

Bu illərdə bir çox iri və kiçik həcmli xor əsərlərinin (xüsusən a capella) yaranmasında bu kollektivin xidmətləri misilsiz olmuşdur. Bəzi bəstəkarlarımız bir çox xor əsərlərini məhz bu capellaya həsr etdiklərinə görə bu əsərlərin ilk ifaçısı da elə bu kollektiv olmuşdur. Buna misal Nazim Əliyevdir.

¹ *Capella* – akademik xor

cümlədən onun "Bayatı-Şiraz" a capella xor üçün muğamını, Xəyyam Mirzəzadənin "Gül", Cahangir Cahangirovun «Füzuli» kantatasını, müşayiətsiz xor üçün "Konsertini", "Nəsimi" kantatasını, "Sabir" oratoriyasını, N.Hikmətin sözlərinə yazdığı "Kərəm kimi", "Yanmamış papiros", Arif Məlikovun "Vətən" kantatasını və s. göstərmək olar.

Hal-hazırda Azərbaycan Dövlət xor capellasının bədii rəhbəri Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Gülbacı İmanovadır. Xor capellası hər il Azərbaycanda və ondan xaricdə müvəfəqiyyətlə çıxış edərək, Azərbaycan xor musiqisini təbliğ edir və ifaçılıq məktəbinin inkişafında layiqlə çalışır. Onun repertuarında həm azərbaycan, həm də xarici ölkə bəstəkarlarının dəyərli əsərləri möhkəm yer tutur.

§2. Kamera xoru

1977-ci ildə Azərbaycan xor cəmiyyətinin nəzdində təşkil edilmiş kamera xoru akademik ifa üslubuna malik olan kollektivlərdən biri idi. Bu ifaçı kollektiv o zaman xor cəmiyyətinin sədri əməkdar incəsənət xadimi, professor Ləman Atakişiyevanın və həmin cəmiyyətin sədr müavini dossent Yusif Həbibovun təşəbbüsü sayəsində yaradılmışdır. Kamera xorunun yaradılmasında əsas məqsəd Azərbaycanda xor musiqisinin inkişaf prosesini daha da intensivləşdirmək, onu janr və formalarla zənginləşdirmək olmuşdur. İlk növbədə kollektiv öz ətrafında yaradıcı gəncləri birləşdirmiş, onlara sifarişlər vermiş və bəstəkarlarla sıx yaradıcılıq əlaqələri yaratmışdır. Düzünü desək, kamera xoru bir növ gənc bəstəkarların yaradıcılıq "laboratoriyasına" çevrilmişdi. O dövrdə gənc bəstəkarların müxtəlif üslublu və çoxsaylı xor əsərlərinin yaranması məhz bu yaradıcılıq ünsiyyətinin bəhrəsi olmuşdur. Bu əsərlərdən Əziz Əzizovun "Vətən", Faiq Nağıyevin "Şam" və "Aşiqəm", Cavanşir Quliyevin "Dönübdü", Azər Dadaşovun "Yaylaqdan köçərkən" (triptix),

Firəngiz Əlizadənin "Payız", Afət Cəfərovanın "Püstəyi" (triptix) və s. göstərmək olar.

Kamera xoru Azərbaycan bəstəkarlarının yaşlı nəslilə də məhsuldar çalışmışdır: C.Cahangirovun kamera xoru üçün «Konsert1», Nazim Əliverdibəyovun "Şikəstə" ritmik muğamını a capella xor işləməsinə və eləcə də Nicat Məlikov, Adil Qafarov və başqaları əsərlərini bu kollektivə həsr etmişlər.

Kamera xorunun repertuarında Azərbaycan xor əsərləri üstünlük təşkil etməsinə baxmayaraq, onun repertuarında Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərləri və müxtəlif ölkələrin müasir bəstəkarlarının əsərlərinə xüsusi yer vermişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, kamera xoru böyük ustalılıqla Azərbaycan musiqi sənətinin korifeylərinin də əsərlərinin ifası olmuşdur: Üz.Hacıbəyov, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Cahangir Cahangirov, Nazim Əliverdibəyovun və başqalarının əsərlərini göstərmək olar. Kamera xoru Azərbaycan xor musiqisinin ilk nümunələri olan Üz.Hacıbəyovun «Aman nənə», «Bəri bax», «Gedək gözək bağçada», «Ay, lo-lo» xor işləmələrini bütün konsertlərində müvəfəqiyyətlə ifa etmişlər. Bütün bunlar kamera xorunun yaradıcılıq diapazonunun geniş olmasına parlaq sübutdur.

Əfsuslar olsun ki, bu zərif və şəffaf ifa üslubuna malik olan kamera xoru 1986-cı ildə maddi təminat olmadığından öz fəaliyyətini dayandırmışdır.

§3. Azərbaycan televiziya və radio komitəsinin xoru

Böyük tarixə malik və zəngin yaradıcılıq ənənələrini davam etdirən qocaman Azərbaycan Televiziya və Radio Komitəsinin xoru 1936-cı ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində, dahi Üz.Hacıbəyovun şəxsi rəhbərliyi altında yaradılmışdır. Xorun tərkibi vokal bilik və vərdişlərinə yaxşı yiyələnmiş, lakin xüsusi hazırlığı olmayan musiqiçilərdən ibarət idi.

Qarşısına qoyduğu məqsədlərinə müvəfəqiyyətlə nail olmasına ümüdlə baxan Hacıbəyov öz məqaləsində yazırdı: «Bu gün inamla demək olar ki, Azərbaycanda xor mədəniyyətinin bünövrəsi qoyulmuşdur».

1950-ci ildə Azərbaycan Dövlət capellası və televiziya və radio xoru maddi təminat olmadığından öz fəaliyyətlərini dayandıranda bəstəkar və dirijor maestro Niyazi mətbuatda çıxışında yazmışdır: Moskvada dekada zamanı Üz.Hacıbəyov tərəfindən yaradılan Azərbaycan Dövlət xorunun dağılması bizim musiqimizə böyük zərbə vurmuşdu. 1950-ci ildə həm də Dövlət capellası dağıldı»¹.

1966-cı ildən bu günə kimi Azərbaycan Televiziya və Radio Komitəsinin xoruna respublikanın xalq artisti, bəstəkar Ramiz Mustafayev rəhbərlik edir. Dirijor R.Mustafayev bəstəkar R.Mustafayeva xor sənətinin qavranılmasında böyük köməkçi olmuşdur². Vokal səslərini, vərdislərini mükəmməl bilən dirijor bu kollektiv üçün çoxlu dəyərli əsərlər yaratmış və bir çox xalq mahnılarını işləmişdir. Onun yaradıcılığında xor janrı geniş sahəni əhatə edir.

Kollektivin repertuarı Azərbaycan və xarici bəstəkarlarının əsərləri ilə zəngindir. Azərbaycan xor musiqisinin inkişafında bu kollektiv öz fəaliyyətini şərəflə davam etdirir.

¹ Niyazi «Azərbaycanda xor incəsənətinin inkişafı naminə» «Bakin. Raboçiy» 10.12.1954.

² Z.Qafarova. «Ramiz Mustafayev». 1979, səh.17.

§4. Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı

Bu kollektivin yaradıcılıq üslubu ifaçılıq sənətinin vokal, instrumental ansamblı və xoreografiya növünün birləşməsinə, onların sintezinə əsaslanır. Bu ansamblın fəaliyyətində çox böyük olmayan instrumental orkestrin müşayiəti ilə rəqs və ya xor musiqisi iştirak edir.

1930-cu illərdə yaranmış bu ifaçı kollektiv indi də müvəfəqiyyətlə öz fəaliyyətini davam etdirir.

Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı Azərbaycanda xor musiqisinin inkişafında özünəməxsus rol oynamışdır. Musiqi sənətimizdə mahnı və rəqs ansamblı üçün yazılmış süita janrının formalaşması və inkişafı məhz bu kollektivin adı ilə bağlıdır. Bu ansamblın yaradıcılıq fəaliyyətinin ən parlaq səhifələri müharibədən sonrakı illərə düşür. Xüsusən onun yaradıcılığında 50 – 60-cı illər ən məhsuldar dövr kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblına müxtəlif illərdə bir çox sənətkarlar rəhbərlik etmişlər. Bunlardan Cahangir Cahangirov, Adil Qafarov, Telman Hacıyev, Ramiz Mirişli və başqalarını göstərmək olar. Qeyd etmək lazımdır ki, bu ansambl ən yüksək yaradıcılıq nailiyyətlərini məhz C.Cahangirovun rəhbərliyi altında əldə etmişdir (1954 – 66).

Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblında xormeyster vəzifəsində 2004-cü ildən bu günə kimi respublikanın əməkdar İncəsənət xadimi Sevil Hacıyeva çalışır.

Bu gözəl kollektiv bir çox xarici dövlətlərdə qastrol səfərlərində olmuş və müvəfəqiyyətlə çıxış etmişdir. İndiki gündə də xalqımızın vokal-xor və xoreografiya sənətini təbliğ edən bu ansambl respublikamızın hüdudlarından uzaqlarda çıxış edərək Azərbaycan xor musiqisini məharətlə nümayiş etdirir.

§5. Opera xoru

Xüsusi yaradıcılıq və ifaçılıq üslubuna malik olan opera xorunun yaranma tarixi milli opera sənətinin inkişaf tarixi ilə bağlıdır. Opera xorunda müğənnilər xalis vokal ifaçılığı ilə yanaşı, mütləq dramaturji xəttin inkişafında iştirak etməlidirlər. Bu səbəbdən də opera teatrlarının xor kollektivlərində iştirak edən müğənnilərin yüksək vokal-ansamblı ifaçılıq vərdisləri ilə yanaşı, xüsusi artistlik qabiliyyətləri də olmalıdır.

Azərbaycan opera xoru hələ 1908-ci ildə Üz.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun» operasının yarandığı gündən formalaşmışdır və opera janrının inkişafı prosesi ilə paralel addımlamışdır. Üz.Hacıbəyov ilk muğam operasını yaradarkən musiqi materialı üçün klassik nümunələri – muğamlardan istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdur. İlk opera xor nümunələri Üz.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun», Z.Hacıbəyovun «Aşıq Qərib» (1913), M.Maqomayevin «Şah İsmayıl» (1916) operalarında formalaşmışdır. Bu xor səhnələri rəngarəng olmaqla bərabər müxtəlif tərkibə və musiqi forma, üsluba malikdirlər.

Opera teatrının xor kollektivinə uzun müddət, yəni 1960 – 1982-ci illərdək – ömrünün sonunadək, Azərbaycanın ilk professional qabaqcıl xormeyster dirijorlarından Nicat Məlikov rəhbərlik etmişdir. Eyni zamanda opera xorunda bir çox xormeysterlər B.Vəkilova, C.Cəfərov və başqaları fəaliyyət göstərərək, Azərbaycan xor musiqisinin inkişaf etməsi üçün öz zəhmət və bacarığını əsirgəməyiblər. 2004-cü ildən bu günə kimi operanın xor kollektivinə respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Sevil Hacıyeva rəhbərlik edir. Opera teatrının xor kollektivi indi də Azərbaycan, rus, Qərbi Avropa bəstəkarlarının operalarını müvəfəqiyyətlə nümayiş etdirərək xor səhnələrini ustalıqla ifa edirlər.

§6. Musiqili Komediya Teatrının xoru

Bu xorun ifaçılıq fəaliyyəti musiqi komediya əsərlərinin tamaşaları ilə bağlıdır. Opera xorları kimi bu xorlar da əsasən simfonik orkestrin müşayiəti ilə oxunulur. Musiqili Komediya Teatrının xorunun ifaçıları da professional vokal vərdişləri ilə yanaşı, xüsusi aktyorluq hazırlığına malik olmalıdırlar. Çünki, burada da tamaşanın dramaturji xəttinin inkişafında iştirak edən aktyor sənəti lazımdır.

Azərbaycanda Musiqili Komediya Teatrının xorunun yaranması da dahi Üz.Hacıbəyovun adı ilə bağlıdır. Belə ki, bəstəkarın "O olmasın, bu olsun" (1910), "Arşın mal alan" (1913) musiqili komediyalarında yaratdığı xor nümunələri ilə bu janrın əsasının bünövrəsini qoydu. Sonralar bu janra bir çox bəstəkarlar müraciət etmişlər: S.Hacıbəyov, S.Rüstəmov, F.Əmirov, T.Quliyev, R.Hacıyev, S.Ələsgərov, H.Xanməmmədov, R.Mustafayev, V.Adıgözəlov, E.Sabitoğlu, A.Bəbirov və başqalarını göstərmək olar.

Azərbaycan Musiqili Komediya janrının sonrakı inkişaf prosesində bəstəkar S.Ələsgərovun rolu xüsusi qeyd olunur.

S.Ələsgərov bu janrın klassik nümunələrini yaradaraq – "Ulduz", "Milyonçunun dilənçi oğlu" yüzlərlə tamaşaçıların rəğbətini qazanmışdır. Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrı ən yüksək yaradıcılıq nailiyyətlərinə məhz S.Ələsgərovun direktor və baş dirijor vəzifəsində işləyərkən nail olmuşdur.

Hal-hazırda Musiqili Komediya Teatrının xor kollektivi Vaqif Məstənovun rəhbərliyi altında çalışır.

§7. Məktəb xorları

Bu xorların xüsusiyyətinin əsası odur ki, onlar daim fəaliyyət göstərmir və yeni səslərlə daim dəyişir. Tətil vaxtı öz

fəaliyyətlərini dayandırmalı olan bu kollektivin ifaçılarının səs keyfiyyəti də dəyişkən olur. Məktəb xorlarının xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, burada şagirdlərin keçid dövrünü, səslərin mutasiya prosesini keçirmələri nəzərə alınmalıdır. Məktəb xorları əksərən ikisəsli qadın və ya uşaq xoru tipində olur. Bir çox məktəblər üç, dördsəsli xorların təşkilində və fəaliyyətində böyük çətinliklərlə qarşılaşırlar.

Bütün ümumtəhsil məktəbləri, uşaq musiqi məktəbləri və bir çox peşə məktəblərində uşaq xorları fəaliyyət göstərilir. Bu xorlar hər il bahar bayramı ərəfəsində keçirilən respublika məktəb xorları və özfəaliyyət kollektivlərinə baxış-müsabiqələrdə iştirak edirlər.

§8. Oğlanlar xoru

Respublikamızda belə xor kollektivi ilk dəfə 1979-cu ildə Azərbaycan xor cəmiyyətinin nəzdində (sonra bu xor Respublika Uşaq Filarmoniyasının təbəçiliyinə keçmişdir) konservatoriyanın xor dirijor kafedrasının dosenti Z.Ələkbərova tərəfindən yaradılmışdır.

§9. Tədris xorları

Bu xorlar konservatoriyanın və orta ixtisas musiqi texnikumlarının xor-dirijorluq fakültələri və pedaqoji institutların musiqi-pedaqoji şöbələrində fəaliyyət göstərir. Tədris xorlarının fəaliyyəti də daimi deyil, tətillərlə dayanır. Musiqi tədris xorları spesifik xüsusiyyət daşıdığına görə xor və vokal ifaçılığı vərdislərinin intensiv inkişafı üçün əlverişli vəsait yaradır. Burada səs qruplarının qeyri-mütənəzib

tərkibi xorun səslənmə keyfiyyətinə təsir edərək, onun repertuar çərçivəsini müəyyən dərəcədə məhdudlaşdırır.

Qeyd etməliyik ki, tədris prosesində bu xorların rolu misilsizdir. Çünki, gənc xormeyst və xor dirijorlarının yetişdirilməsində tədris xorları xüsusi və həlledici rol oynayır. Təhsil alan tələbələr belə xorlarda iştirak etməklə böyük təcrübələr əldə edirlər.

§10. Birləşmiş xorlar

Səs tərkibindən asılı olaraq qarışıq, həmcins, səslərin miqdarına, ifa keyfiyyəti və üslubuna görə çox müxtəlif ola bilərlər. Birləşmiş xorlar təntənəli tədbir və konsertlərdə çıxış üçün təşkil edilir, bu səbəbdən də onların çıxışları epizodik xarakter daşıyaraq, xüsusi proqram repertuarı tərtib edilir. İfa olunan əsərləri hər bir xor ayrılıqda hazırlayır. Əksər hallarda birləşmiş xorlara professional kollektivlər daxil edirlər. Azərbaycanca da əksər hallarda birləşmiş xor respublikanın professional xorlarından təşkil edilir. Məsələn, hər il 18 sentyabrda professional milli musiqimizin banisi Üz.Hacıbəyovun ad günü münasibəti ilə Dövlət Xor Capellası, Dövlət Televiziya və Radio Şirkətinin xoru, Mahnı və rəqs ansamblının xor qrupu və Akademik Milli Opera və Balet Teatrının xor kollektivləri birləşmiş xoru yaradaq Üz.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasından «Çənlibel» xorunu və «Ey, Vətən» kantatasını ifa edirlər.

Birləşmiş xorlarda ifaçıların sayı 10 – 20 minə qədər ola bilər. Belə kollektivlər əsasən, xüsusi bayram konsertlərində, baxışlar və mahnı bayramların və festivalların yekun konsertləri üçün təşkil edilir.

§11. Kütləvi xorlar

Bu oxuma növünə sadə mahnıların qrup halında oxumasının bütün qrupları aiddir. Məsələn: məişət şəraitində müxtəlif gecələrdə, turist gəzintilərinə, gənclərin istirahət gecələrində, mitinqlərdə mahnı oxuyan ifaçı insan toplusu kütləvi xorları təşkil edir. Bu xorlarda ifaçılar heç bir xüsusi hazırlığı olmadan ifa prosesinə daxil olurlar ki, bu da kütləvi xorların ən səciyyəvi yaradıcılıq xüsusiyyətidir. Kütləvi xorların iştirakçılarının sayı on minə, bəzən də daha çox ola bilər.

III FƏSİL

XOR İFAÇILIĞINDA JANR VƏ FORMA

XOR JANRLARI-XOR İŞLƏMƏLƏRİ, ORATORİYA, KANTATA, ODA, POEMA, SÜİTA

§1. Xalq mahnılarının xor üçün işləmələri

Bura musiqi materialı kimi bəstəkar mahnıları və xalq mahnılarının melodiyaları aiddir. Bu janrın əsas təməlini dəhi bəstəkar Üz.Hacıbəyov qoymuşdur. Belə ki, 1936-cı ildə yaratdığı ilk çox səslili xor üçün bir neçə Azərbaycan xalq mahnıları tərtib etmiş və onları ifa etmişdir. Bu mahnılardan "Aman nənə", "Gedək gəzək bağçada", "Ay, lo-lo", "Bəri bax", "Nə gözəldir", "Qara tellər".

Üz.Hacıbəyovun yaradıcılığının bu xüsusiyyəti sonrakı bəstəkarlar üçün örnək olmuşdur. Məsələn, S.Rüstəmovun "Lay-lay", F.Əmirovun "Gözəlim sənsən", S.Ələsgərovun "Anacan", C.Cahangirovun "Nargilə", N.Əliverdibəyovun "Laçın", "Gül bağçalar", "Aman ovçu", "Səndən mənə yar olmaz", N.Məlikovun "Bülbülün geydiyi sarı", "Ay qız kimin qızısan", "Çal oyna", "Girdim yarın bağçasına", "Nə baxırsan", R.Mustafayevin "Nar-nar", Sona xanım, "Ay güləbatın", R.Şəfəqin "Çal-oyna", "Quzu" Y.Həbibovun "Ay qız sənə mailəm" və s... işləmələri göstərmək olar.

§2. Oratoriya

Oratoriya (latın. oratorium-nitq deməkdir) – xor, solist, orkestr üçün yazılmış böyük həcmli musiqili əsərdir. O, XVI-XVII əsrlərdə İtaliyada kantata və opera ilə təxmini eyni vaxtda yaranmışdır. Oratoriyanı kantatadan fərqləndirən cəhətlər – böyük həcmli olması, epik-dramtik xarakteri və inkişafli süjetə malik olmasıdır. Oratoriyanın təməlini dramatik lauda¹ təşkil etmişdir.

¹ *Lauda* – dini mədhiyyə himni.

Quruluşuna və tipinə görə oratorianın *passion*¹, *missa*², *rekviem*³, *stabat mater*⁴ kimi növləri var.

Çiçəklənmə dövrü İ.S.Bax və C.Hendelin yaradıcılığına təsadüf edir. XIX əsrin bir çox bəstəkarları da oratoriya janrına müraciət edərək gözəl əsərlər yaratmışlar. (F.Mendelson, R.Şuman, N.Berlioz, A.Dvorjak, F.List və b...)

XX əsrdə isə A.Oneqker, B.Britten və başqaları bu janra müraciət etmişlər. Azərbaycan bəstəkarlarının xor yaradıcılığında da oratoriya janrı geniş yer tutur. İlk oratoriya "Sabir" (1962) C.Cahangirov tərəfindən bəstələnmişdir. (1949-cu ildə C.Hacıyev "Sülhün keşiyində" oratoriyasını bəstələyir. Əfsuslar olsun ki, 4 hissəli oratorianın yalnız II hissəsi qarışıq xor üçün yazılmış "Lay-lay" çap olunmuşdur. Bundan başqa

¹ Passion (lat. passion – əzab) İsa peyğəmbərin əzabları və ölmündən bəhs edən, «Evangelidən» götürülmüş dini əfsanəvi süjetə əsaslanan oratoriya tipli əsərdir. Xor, solist, orkestr üçün yazılan bu əsər insan əzablarını əks etdirir. İ. S.Baxın yaradıcılığında «Motveyin», «İoanın» əzabları *passion*lar qiymətli musiqi nümunələridir. XVI əsrdən kilsə ibadətindən ayrılaraq müstəqil dini musiqi formasına çevrilmişdir.

² Missa (lat. Missa – göndərirəm) xor, solist, orkestr (orqan) və ya a capella xoru tərəfindən katolik kilsəsində ifa zamanı səslənən əsərdir. Əvvəllər *missa* birsəsli olmuş və Qriqorian xoralına əsaslanmışdır. XIV əsrdə renessans dövründə ən monumental musiqi janrlarından biri olmuşdur. Missa 5 hissədən ibarətdir: 1. Kirie (ilahi rəhm et); 2. Qloria (eşq olsun); 3. Kredo (inanıram); 4. Sanktus Benediktus (xeyir-dua); 5. Agnus dei (Allah qurbanı).

³ Rekviem (lat. Requiem aeternam dona eis, domine) adı latın mətninin ilk cümləsi «İlahi onlara rahatlıq ver» sözlərindən yaranmış, ölənlərin xatirəsinə həsr olunmuş dini mətəm messasıdır. Rekviem tontənəli katolik messasından «Qloria», «Kredo» hissələri əvəzinə «Rekviem», «Dies irae» (Qəzəb günü), «Lakrimoza» (Yalvarıram), «Tuba mirum» (möcüzəli şeypur) və s. hissələrin olması ilə fərqlənir. Rekviemdə *missa* kimi Qriqorian xorallarının melodiyalarından yaranmışdır. XVII-XVIII əsrlərdən xor, solist və orkestr üçün yazılmış iri həcmli silsilə əsərə çevrilmişdir. Qriqorian xorallarının melodiyaları bəstəkarların orijinal musiqisi ilə əvəz olunmuş kilsələrdə yox, konsertlərdə ifa olunurlar.

⁴ Stabat mater (lat. Stabat mater-kədərli ana) katolik kilsəsində oxunan orta əsr sekvensiyalarından biridir. İsanın çarmıxa çəkilməyini görən müqəddəs Məryəmin əzablarını ifadə edir. Stabat mater mətninə bir çox əsərlər (əsasən motetlər-fransızca «söz» deməkdir-dini və dünyəvi çoxsəsli vokal janrdır) yazılmışdır. Josken de Pre (J.Palestrina) sonralar o kantata şəkildə bəstələnir (C.Rossini, S.Verdi, A.Dvorjak və başqa).

R.Mustafayevin "Oktyabr", R.Hacıyevin "Əbədi birlik", "V.Adıgözəlovun "Odlar yurdu", N.Məmmədovun "Azərbaycan", F.Əlizadənin "Vətən haqqında mahnı" və s... göstərmək olar.

Oratoriya operaya çox yaxındır. Lakin, fərqi ondadır ki, burada operada olduğu kimi səhnə hərəkəti, dekorasiya və geyim yoxdur.

§3. Kantata

Kantata (İtal. kantata-oxumaq) solistlər, xor və orkestr üçün bəstələnmiş əsərdir. Adətən, təntənəli və ya lirik-epik xarakterli olur. Kantatanın növlərinə nəzər salaq. 1. Yalnız xor üçün yazılmış (solistsiz). 2. Kamera kantatası (xorsuz). 3. Piano müşayiətilə və ya müşayiətsiz kantata. 4. Bir hissəli və ya çox hissəli və s... Kantata XVII əsrdə İtaliyada meydana gəlmiş, sonradan İ.S.Baxın yaradıcılığında xüsusi yer tutmuşdur. Azərbaycanda ilk kantatalar Üz.Hacıbəyov tərəfindən bəstələnmişdir. («Ey Vətən», «Firdovsi», «Zəfər himni», «Vətən və cəbhə» və s...). Sonralar bu janra Q.Qarayev «Ürək mahnısı», «Səadət mahnısı», «Zamanın bayraqdarı», F.Əmirov «Qruziya, Rustaveli», C.Cahangirov «Füzuli», «Nəsimi», A.Məlikov «Torpağın səsi», R.Mustafayev «İnam», A.Əlizadə «26-lar» (yeni adı «Azərilər»), S.Hacıbəyov «Vətənim», T.Quliyev «Moskva haqqında mahnı», R.Hacıyev «Səməd Vurğun», İ.Məmmədov «Azərbaycan», Ə.Əzizov «Əfsanəvi şəhər», A.Dadaşov «Sumqayıt» və başqalarını göstərmək olar.

§4. Oda

Oda (yunan. - mahnı) təntənəli mədhiyyə xarakterli musiqi pyesidir. Bir şəxsə və ya əlamətdar hadisəyə həsr olunmuş musiqi janrıdır. Azərbaycan bəstəkarlarının xor üçün yazılmış bir çox odaları var: C.Cahangirov "Azərbaycan",

M.Mirzəyev "Xalqlar dostluğu", E.Rüstəmov "Vətənim", İ.Hacıbəyov "Mənimsən, günəş", F.Nağıyev "Azadlıq" və s... Əksər hallarda oda bir hissəli olur.

§5. Poema

Poema (yunan. poiema-yaradıram) vokal-instrumental poema-kantata və ya oratoriyaya yaxın olan proqramlı monumental əsərdir. (S.Raxmaninovun "Zənglər", D.Şostakoviç "Stepan Razinin edamı"). instrumental poemaya nisbətən vokal-instrumental, xor poeması daha gec – XX əsrdə yaranmışdır. Azərbaycan xor ədəbiyyatında poema janrına C.Cahangirov "Arazın o tayında", V.Adıgözəlov "Səbuhi", Ə.Əzizov "Bizim üfüqlər", O.Kazımov "Qəhrəmanlıq poeması" və başqaları müraciət etmişlər.

§6. Süita

Süita (fransız. - ardıcılıq) musiqi ədəbiyyatında çox hissəli silsilə formasında rəqslərdən yaranan instrumental əsərdir. Hissələr çox vaxt bir-birlərinə əks olan, zidd xarakter daşıyırlar. Əvvəllər bu əsərləri yalnız oynayıb-rəqs edirdilər, sonra isə həm də dinləməyə başladılar. Süita formasına xor musiqisində də rast gəlmək olar. Xüsusən sovet bəstəkarlarının yaradıcılığında A.Davidenko, M.Koval, A.Novikov və başqa... Azərbaycan bəstəkarları da süita janrına müraciət etmişlər: S.Rüstəmov, T.Hacıyev, R.Mirişli və s.

IV FƏSİL XORUN TIPLƏRİ – HƏMCİNS VƏ QARIŞIQ XORLAR XORUN NÖVLƏRİ

§1. Həmcins və qarışıq xor

Birlikdə əsərdə verilmiş fikir və düşüncələrin obrazlı emosional məzmununu dinləyiciyə düzgün çatdıran, vokal ifaçılıq texnikası elementlərinə yiyələnmiş ifaçı kollektivə xor deyilir.

Xorun tipi onun səs tərkibindən asılıdır və ya səs tərkibi ilə müəyyən edilir. İnsanların oxu səslərini üç qrupa bölmək olar:

- 1) qadın səsləri;
- 2) kişi səsləri;
- 3) uşaq səsləri.

Xorlar həmcins və qarışıq adlanan iki yerə bölünürlər. Səs qruplarının yalnız birindən məsələn: qadın səslərindən təşkil olunmuş xor kollektivinə həmcins qadın xoru deyilir. Kişi səslərindən təşkil edilmiş xorlara həmcins kişi xorları, yalnız uşaq səslərindən təşkil edilmiş xorlara isə uşaq xorları deyilir. Xorun tərkibində kişi, qadın və uşaq səsləri olan xor kollektivinə qarışıq xorlar deyilir.

Xorda öz diapazonuna¹ görə təqribən eyni, eləcə də tembrinə görə yaxın səslərə malik olan oxuyanlar qrupuna xor partiyası deyilir.

Həmcins xorların hər birinin tərkibində 2 əsas xor partiyası olur: yuxarı səslər qrupu və aşağı səslər qrupu. Uşaq

¹ **Diapazon** – səsin həcmi - ən bəm və zil səslər arasındakı məsafə ilə müəyyən olunur.

xorunda yuxarı səslər qrupunu diskantlar, aşağı səslər qrupunu altlar təşkil edir. Qadınlar xorunda isə yuxarı səslər qrupunu soprano, aşağı səslər qrupunu messo-soprano (alt və kontralt) təşkil edir.

Kişi xorunda yuxarı səslər qrupunu tenorlar, aşağı səslər qrupunu isə baslar (baritonlar, baslar, oktavistlər) təşkil edir.

§2. Xor partiyalarının bölünməsi

Bir çox hallarda musiqi əsərlərinin həmcins xor tərəfindən iki, üçsəsli və daha çox səs ifa edilməsi nəzərdə tutulur. Belə hallarda hər xor partiyası qruplara bölünür, bu qruplar çox vaxt müstəqil əhəmiyyətə malik olur və müstəqil xor partiyalarını təşkil edir. Məsələn, S₁, S₂, A₁, A₂.

Xor partiyalarının müvəqqəti olaraq bir, iki, üç, və daha artıq səslərə bölünməsinə divizi¹ deyilir.

§3. Həmcins xorların tərkibi

Həmcins uşaq xoru

Həmcins uşaq xorunun tərkibinə iki əsas xor partiyası-diskantlar² partiyası və altlar partiyası daxildir. (diskant-yuxarı uşaq səsi; alt-aşağı uşaq səsidir).

Fakturasından asılı olaraq, xor əsərlərini uşaq xoru bir səs (diskantlar və altlar-unison), iki səs ilə (diskantlar və altlar müstəqil partiyalara malik olurlar) və "divizi" bölünmə şərtilə üç, dörd səs ilə oxuya bilər.

Həmcins qadın xoru

¹ **Divizi** – xor ifadəsini harmonik cəhətdən zənginləşdirir, səslərin arasında məsafəni azaldır, eyni zamanda səslənmənin gücünü zəiflədir.

² Diskant latınca dis-ayırma, çantus-oxuma. Zil uşaq (oğlan) səsidir. Xor və ya vokal ansamblıda yüksək uşaq səsi ilə ifa olunan xor partiyasının adı.

Həmcins qadın xorunun tərkibinə iki əsas xor partiyası: soprano və altlar partiyası daxildir.

Partituranın necə səslə ifa edilməsi nəzərdə tutulmasından asılı olaraq qadın xoru da birsəsli (soprano və altlar - unison), ikisəsli (soprano və altlar müstəqil partiyalara malik olur) və divizi hallarda isə üç, dörd, bəzi hallarda isə daha çoxsəsli halında ola bilər.

Birsəsli qadın xoruna M.Qlinkanın "Ruslan və Lyudmila" operasından "İran xoru", ikisəsli qadın xoruna Üzeyr Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operasından "Qızlar xorunu" (Bu gələn yara bənzər) misal gətirmək olar.

Üçsəsli qadın xoru səslərin bölünməsindən asılı olaraq aşağıdakı iki müxtəlif tərkibə malik ola bilər.

- 1) Birinci sopranolar, ikinci sopranolar və altlar;
- 2) Soprano, birinci altlar və ikinci altlar.

Üçsəsli qadın xorunun birinci tərkibinə A.Darqomijskinin "Su pərisi" operasından "Svatuşka", ikinci tərkibə isə A.Borodin "Knyaz İqor" operasından "Polovestrs qızları"nın xoru misal ola bilər.

Dörsəsli qadın xoru adətən aşağıdakı tərkibdə olur:

Birinci sopranolar, ikinci sopranolar, birinci altlar və ikinci altlar. Belə tərkibdə Rimski-Korsakovun "Noç pered rojdestvom" operasından "Poyezd Ovsenya və Kolyadi" qadın xorunu misal gətirmək olar.

Həmcins kişi xoru

Həmcins kişi xoru tenorlar və baslardan ibarət iki əsas xor partiyasına malik olur.

Partituranın neçə səslə yazılmasından asılı olaraq kişi xoru da bir səslə (tenorlar və baslar-unison), iki səslə (tenorlar və baslar müstəqil partiyalarla) və divizi olduqda isə üç, dörd və daha çox səslə oxuya bilər.

Birsəsli kişi xoruna M.Qlinkanın "Ruslan və Lyudmila" operasından "Xor qolovı" partiyası misal ola bilər.

İkisəsli kişi xoruna A.Borodinin "Knyaz İqor" operasından "Na rus pereşli" xorunu göstərmək olar.

Səslərin bölünməsindən asılı olaraq, üçsəsli kişi xoru da aşağıdakı iki tərkibə malik ola bilər.

1) Birinci tenorlar, ikinci tenorlar və baslar;

2) tenorlar, birinci baslar, ikinci baslar.

Daha geniş yayılmış dördsəsli kişi xorunun tərkibi belə olur: Birinci və ikinci tenorlar, birinci və ikinci baslar.

§4. Qarışıq xor

Qarışıq xor uşaq və ya qadın xorunun kişi xoru ilə birləşməsindən əmələ gəlir. Qarışıq xorda iki qrup səslər: yuxarı-qadın və ya uşaq səsləri, aşağı-kişi səsləri olur.

Dördsəsli qarışıq xorun tipik tərkibi sopranolar, altlar, tenorlar və baslar. Belə tərkibə Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu" operasından "Çənlibel " xorunu misal gətirmək olar.

Natamam qarışıq xor

Ola bilər ki, qarışıq xorun tərkibində yuxarıda göstərdiyimiz partiyaların hamısı yox, onlardan bir neçəsi ola bilər.

Məsələn: Altlar-tenorlar-baslar: Sopranolar-altlar-tenorlar: Sopranolar-altlar-baslar və s...

Belə tərkibə mənsub xorlara natamam qarışıq xor deyilir.

Qarışıq xorda səslərin ikiləşməsi

Musiqi əsərlərinin fakturasından asılı olaraq qarışıq xor unison (nadir hal), yaxud oktava, yəni oktavalı unison deyilən şəkildə oxuya bilər; qarışıq xor həmçinin iki səslə də oxuna bilər. Bu halda sopranolar partiyası adətən tenorlar partiyasının

oktavası ilə, altlar partiyası isə baslarla ikiləşir. Beləliklə də bütün birsəsli və ikisəsli xor əsərləri qarışıq xor tərəfindən ikiləşmiş oktava ilə oxuna bilər.

Üçsəsli musiqi əsərinin qarışıq xorla ifa edilməsində səslərin ikiləşməsi ən çox yayılmış üsullardandır. Bu halda oktavalı ikiləşmə birinci sopranolarla birinci tenorlar, ikinci sopranolarla ikinci tenorlar, altlar və baslar arasında olur.

Səslərin bölünməsi ilə əlaqədar olaraq qarışıq xorun imkanları

Qarışıq xorun əsasını dördsəsli qrup təşkil edir. Lakin qarışıq xor onun üçün tipik olan bu haldan daha artıq imkanlara malikdir. Əgər bir cinsli (həmcins tərkibi) nəzərdə tutulan xor partituralarında bölgü dörd, beş, altı və hətta yeddi səsə çatarsa, öz tərkibində iki bircinsli xora malik olan qarışıq xor partiyalarını təsəvvür etmək çətin deyildir. Qarışıq xorun bölünməsindən alınan bəzi variantları nəzərdən keçirək. Bunun üçün aşağıdakı şərti işarələri qəbul edək: səslər bu hərflərlə göstərilir: S-sopranolar, A-altlar, t-tenorlar, B-baslar, hərflərin yanında olan rəqəmlər ifa olunan partiyanı-birincini, ikincisini və s. göstərir. Məsələn, S1-birinci sopranolar; S2-ikinci sopranoları və i.ə. göstərir.

Beşsəsli tərkib:

1. $(S_1+S_2)+A+T+B$
2. $S+(A_1+A_2)+T+B$
3. $S+A (T_1+T_2)+B$
4. $S+A+T+(B_1+B_2)$

Altısəsli tərkib:

1. $(S_1+S_2)+ (A_1+A_2)+T+B$
2. $(S_1+S_2)+A+(T_1+T_2)+B$
3. $(S_1+S_2)+A+T+(B_1+B_2)$

4. $S+(A_1+A_2)+(T_1+T_2)+B$
5. $S+(A_1+A_2)+T+(B_1+B_2)$
6. $S+A+(T_1+T_2)+(B_1+B_2)$

Yeddisəsli tərkib:

1. $(S_1+S_2)+(A_1+A_2)+(T_1+T_2)+B$
2. $S+(A_1+A_2)+(T_1+T_2)+(B_1+B_2)$
3. $(S_1+S_2)+A+(T_1+T_2)+(B_1+B_2)$
4. $(S_1+S_2)+(A_1+A_2)+T+(B_1+B_2)$

Səkkizsəsli tərkib:

$$(S_1+S_2)+(A_1+A_2)+(T_1+T_2)+(B_1+B_2)$$

İntibah dövründə, polifonik musiqinin geniş inkişafı ilə əlaqədar, altısəsli, səkkizsəsli, on ikisəsli və daha çox səsdən ibarət xorlar adi hal olmuşdur. Səkkizsəsli və on ikisəsli xorlar iki və ya üç, dördsəsli müstəqil xorun birləşməsindən əmələ gəlir ki, bunlara da ikili və üçlü xorlar deyilir. Azərbaycan xor ədəbiyyatında ikili xora Fikrət Əmirovun "Sevil" opreasından "Sevilin bayılma səhnəsi"ni misal gətirmək olar. Çoxsəsli xorlara isə bir çox bəstəkarların əsərlərində təsadüf olunur. Məsələn: Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu" operasından xorları, "Ey, Vətən" və "Zəfər himni" kantatalarında, M.Maqomayevin "Şah İsmayıl" və "Nərgiz" operalarından xorları, C.Cahangirovun "Azad" operasından xorları, "Füzuli", "Nəsimi" kantataları, "Azərbaycan" odası, "Sabir" oratoriyası, "Arazın o tayında" vokal-simfonik poemasını, müşayiətsiz xor üçün bəstələdiyi "Kərəm kimi", "Yanmamış papiros" və "Konsert", R.Mustafayevin, A.Məlikovun, S.Ələsgərovun, F.Nağıyevin əsərləri çoxsəsli xor musiqisinin parlaq nümunələridir.

§5. Xorun miqdarca tərkibi

Ən kiçik tərkibli xor partiyası

Dolğun və parlaq səslənmə əldə etmək üçün xor partiyaları arasında müəyyən münasibət yaratmaq lazımdır. Xorda çalışmaq lazımdır ki, partiyalar arasında səslərin müvazinəti saxlanılsın, bir partiya digər partiyanın səsinə batırmasın.

Xor əsərini bir səslə oxuyan iki ifaçı əslində xor partiyasını təşkil edir. Deməli, qarışıq xorun ən kiçik tərkibini səkkiz ifaçı əmələ gətirir.

$$S^2 + A^2 + T^2 + B^2 \text{ nəfər}$$

Lakin partiyanın ən kiçik tərkibini müəyyən edərkən xor ilə oxunan mahnının spesifik xüsusiyyətini nəzərə almaq lazımdır.

Əgər tək oxuyan solisti nəzərdə tutsaq, onun nəfəs alması məhduddur. Partituranın tələbindən asılı olaraq xor partiyasının nəfəsi çox müddət davam edə bilər. Solist oxuyarkən fasilə etmədən, nəfəsini yenidən çəkmə bilməz, xorda oxuyanlar isə növbə ilə nəfəs alır, mahnını sanki fasiləsiz ifa edirlər. Xor oxunması üçün xarakterik olan bu qaydaya zəncirvari nəfəsalma deyilir.

Zəncirvari nəfəsalma çox halda orqanlı punk deyilən dəmə notlarında tətbiq olunur (basların dəmə tutması).

Əgər xor partiyası iki oxuyandan ibarətdirsə, zəncirvari nəfəsalmadan istifadə etmək olar. İfa zamanı oxuyarlardan biri oxumağı kəsirsə, o zaman digər oxuyan solist hesab edilir, bununla da, xor ifasının əsası olan birgə ifa prinsipi pozulmuş olar. Belə hallarda səslənmənin xarakteri kəskin sürətdə dəyişir. Deməli, xor partiyası azı üç oxuyandan ibarət olmalıdır ki, oxuyarlardan biri nəfəsini dəyişdirdikdə, qalan ikisi oxumağı davam etdirdsin.

Belə nəticəyə gəlmək olar ki, qarışıq xorda ən kiçik tərkib aşağıdakı hesab olunur:

$$S\ 3 + A\ 3 + T\ 3 + B\ 3$$

Sayca bərabər tərkibli partiyalardan başqa müxtəlif tərkibli partiyaları nəzərdən keçirək. Kənar səslərin sayını (soprano və baslar nəzərdə tutulur) artırmaqla. Məsələn: az tərkibli qarışıq xorda səslərin aşağıdakı nisbəti mümkündür.

$$S\ 4 + A\ 3 + T\ 3 + B\ 4$$

Orta və böyük tərkibli qarışıq xor

Kiçik tərkibli xorda ifaçıları artırmaqla 24 – 36 ifaçıdan ibarət orta tərkibli xor əldə etmiş olarıq.

$$S_13+S_23 (+S_33)+A_13+A_23(+A_33) \text{ qadın xoru}$$
$$T_13+T_23(+T_33)+B_13+B_23 (+B_33) \text{ kişi xoru}$$

Xor əsərlərinin çox qismi orta tərkibli xor tərəfindən ifa edilə bilər. Güclü səslənən xor əsərlərini böyük tərkibli qarışıq xorlar ifa edə bilər.

Böyük tərkibli qarışıq xorun 60-dan 100 – 120 nəfərə kimi iştirakçısı ola bilər.

Tipindən və növündən asılı olmayaraq, hər bir xor kollektivi müşayiətli xor əsərini ifa etdikləri kimi müşayiətsiz xor əsərlərini də oxuya bilərlər. Xor əsərinin özü, ifa üslubuna görə iki böyük qrupa bölünür.

- 1) Müşayiətli xor əsərləri;
- 2) Müşayiətsiz xor əsərləri.

Əgər müşayiətli xor əsərlərinin obraz-emosional məzmunu dinləyicilərə xorun və hər hansı bir musiqi alətinin birgə fəaliyyəti nəticəsində çatdırılırsa, müşayiətsiz xor əsərlərində bu işin öhdəsindən xor yalnız öz qüvvəsinin köməyi ilə gəlməlidir.

Xor əsəri hər hansı bir musiqi alətinin köməyi olmadan, müşayiətsiz ifa edilərsə, buna a capella ifa üslubu deyilir. Bu səbəbdən də müşayiətsiz xor əsərləri a capella xor əsərləri adlanır.

Xor ifaçılığının ən tipik, çətin və səlis ifa üslubu a capella ifa üslubudur. Buna görə də sadə, homofon-harmonik üslublu musiqi dili olan və eləcə də polifonik xor əsərlərini a capella ifa edən xor kollektivləri, vokal-texnikası baxımından yüksək və professional hazırlıqlı ifaçılardan təşkil edilməlidir.

Müşayiətli xor əsərləri isə xor və instrumental akkompənimentin birgə səslənməsi üçün nəzərdə tutulmuşdur və xor ədəbiyyatında iki növü mövcuddur.

1) Xor partiyasını tam – yəni olduğu kimi təkrar edən müşayiət, bu müşayiətə bəzən xoru dublə edən müşayiət də deyirlər. Belə müşayiətdən bəstəkar və xormeystrlər xor partiyalarının ritmik və harmonik yardım üçün istifadə edirlər. Bəzən xor partiturasını bublə edən müşayiətlərə bəstəkarlar "ad libitum" – (yəni, ifaçının istəyinə görə) adı verirlər. Bu da o deməkdir ki, əgər xor yüksək və professional hazırlıqlı ifaçılardan təşkil edilmişdirsə, xormeysterin istəyindən asılı olaraq, əsər müşayiətsiz "a capella" da ifa edilə bilər.

2) Xor partiturasını təkrar etməyən (dublə etməyən) müşayiət.

Müşayiətin bu növü musiqi materiallarını sərbəst və geniş inkişaf etdirərək xorun səslənməsini zənginləşdirir. Bu tip müşayiətlər bütöv musiqi orqanizminin ayrılmaz hissəsi olduğuna görə belə müşayiəti olan xor əsərlərini a capella ifa etmək olmaz. Çünki belə ifa üslubu bəstəkar fikrinin dinləyiciyə çatdırılmasına xələl gətirər və əsərin obraz – emosional məzmununu kobudlaşdırar.

Xor əsərlərini fortepiano, tar, qarmon alətləri, kiçik-xalq çalğı alətləri və nəfəsli alətlər ansamblı və simfonik orkestri müşayiət edə bilər. Instrumental müşayiət xorda fəaliyyət göstərən müğənnilərin işini müəyyən qədər yüngülləşdirir.

Müşayiətdən davamlı istifadə etməklə, xormeyster, ifaçıların səslənmə kökünün tarazlığını yaratma qabiliyyətindən məhrum edirlər.

§6. Xorların müxtəlif növləri

Xorların yalnız miqdar və keyfiyyət əlamətlərinə görə (kiçik, orta, böyük, kütləvi, həmcins, qarışıq) deyil, onlar həmçinin öz profil və ifaçılıq imkanlarına görə də fərqlənirlər. Bu elementlərə görə də xorları aşağıdakı qruplara bölmək olar.

- 1) Konsert xorları (xor capellaları)
- 2) Mahnı və rəqs ansambli
- 3) Opera xorları və dramatik teatr xorları
- 4) Musiqi tədris müəssisələri xorları
- 5) Xalq xorları
- 6) Məktəb xorları
- 7) Özfəaliyyət xorları

V FƏSİL XOR PARTİYALARI VƏ ONU TƏŞKİL EDƏN SƏSLƏR

§1. Xor partiyalarının diapazonu

Hər xor partiyasının müəyyən diapazonu və yaxud səs həcmi vardır. Biz xor partiyasının diapazonunu ümumi diapazona və işlək diapazona bölürük. Ümumi diapazonun bir hissəsini təşkil edən işlək diapazona müəyyən xor partiyasını oxumaq üçün ən əlverişli səsləri daxildir.

Uşaq, qadın və kişi həmcins səslərinin ayrı-ayrı qruplarını nəzərdən keçirək.

Uşaq səsləri qrupu – diskantlar və altlar.

1. Diskantların partiyası kaman açarında yazılır, səslərin diapozonu birinci oktavanın - "do" səsinə ikinci oktavanın "sol-sol diyez" səsinə kimidir (nadir səslər bu diapazondan kənara da çıxa bilər).

Birinci oktavanın "mi-fa" səslərindən ikinci oktavanın fa səsinə kimi olan səs sırası işlək diapazon hesab edilir.



2. Altlap partiyası kaman açarında yazılır, diapazonu isə kiçik oktavanın "sol-lya" səslərindən ikinci oktavanın "re-mi" səslərinə kimidir. İşlək diapazon birinci oktavanın "lya" səsinə ikinci oktavanın "re" səsinə kimi olan səs sırasıdır.



Qadın səsləri qrupu – sopranolar¹ və altlar.

1. Sopranolar partiyası kaman açarında yazılır, diapazonu kiçik oktavanın "si", üçüncü oktavanın "do" səsinə kimidir. İşlək diapazonu birinci oktavanın "re-mi" bemol səslərindən, ikinci oktavanın "sol" səsinə kimidir.



Soprano partiyasına aiddir: çox inkişaf etmiş yuxarı registri olan koloratur soprano. O, nəinki, üçüncü oktavanın do səsinə, nadir hallarda ondan da yuxarı səsləri götürməyə malikdir. Koloratur sopranonun aşağı registri bəzən zəif səslənir. Bu qrup səslər tembrinin kəskinliyi və xüsusiyyətlərinə görə xor üçün az əlverişlidir, ona görə ki, onlar sopranonun partiyasının başqa səsləri ilə yaxşı uyuşmur.

Lirik koloratur-sopranonun inkişaf etmiş yuxarı, yaxşı orta registri olduğuna və səslərinin xarakterinə görə onu lirik

¹ Soprano (İtalyanca sopra üzərində) ən yüksək zil qadın səsidir. Homofonik əsərlərdə melodiyanın ifası məhz soprano səsinin üzərinə düşür. Buna görə soprano partiyası olduqca hərəkətli, yüngül, texniki cəhətdən inkişafı, zəngin tembr xüsusiyyətlərinə malik olması ilə seçilir.

sopranolara yaxınlaşdırır. Lirik-koloratur-soprano xor üçün ən əlverişli səslərdəndir.

Lirik-sopranonun çox yüngül yuxarı və yaxşı orta registri vardır. Bu səslər son dərəcə xor partiyası üçün əlverişlidir, divizi zamanı bunlar birinci səsi ifa edirlər.

Lirik-dramatik-sopranonun inkişaf etmiş və güclü yuxarı registri, yaxşı orta və çox yaxşı səslənən aşağı registri vardır. Bu səslər xor üçün qiymətlidir.

Dramatik sopranonun səslənmə etibarı ilə yuxarı registri çox güclü, yaxşı səslənən orta və aşağı registri vardır. Bu səslər də xor üçün çox zəruri səslərdir.

2. Altlar partiyası kaman açarında yazılır. Diapazonu kiçik oktavın "fa-sol" səslərindən ikinci oktavın "fa-sol" səslərinə kimidir. İşlək diapazon təxminən kiçik oktavın "la" səsinə ikinci oktavın "mi-fa" səslərinə kimi olan səs sırasıdır.



Altlar partiyasına adətən aşağıdakılar daxildir:

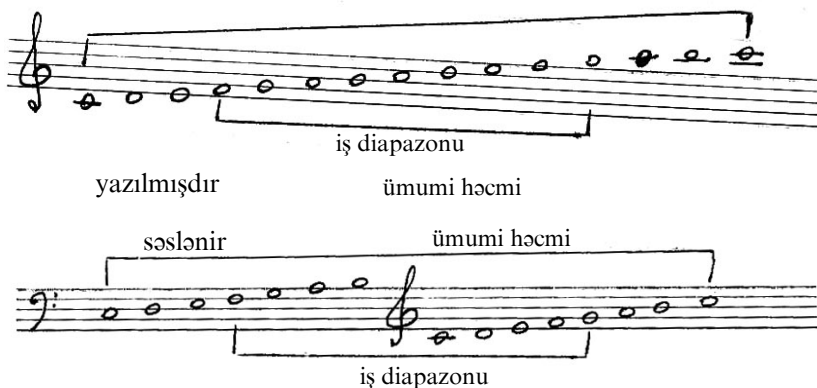
Messo-soprano yaxşı inkişaf etmiş yuxarı, yaxşı səslənən orta və yüngül aşağı registri vardır. Divizi zamanı bu səslər birinci səslərin partiyası üçün əlverişlidir.

Kontralto çox qüvvəli aşağı registrə və bir qədər ağır yuxarı registrə malikdir. Divizi zamanı bu səslər ikinci altların partiyası üçün əlverişlidir.

Kişi səsləri qrupu-tenorlar, baritonlar, baslar, oktavistlər

1) Tenor yüksək kişi səsidir. Tenor¹ partiyasının ümumi diapazonu kiçik oktavanın do səsinə II oktavanın do səsinə kimidir. İşlək diapazon kiçik oktavanın fa səsinə, I oktavanın fa-sol səslərinə kimi olan səs sırasıdır.

Partiturada tenorlar partiyası ayrı sətirdə yazılırsa, o, kaman açarında yazılışından bir oktava aşağı səslənir, bəzi hallarda bas açarında (yazıldığı kimi səslənir) yazılır. Qarışıq xorun partiturası iki əsas xətlər üzərində yerləşdirilərsə, o zaman tenorlar partiyası bas açarında, səsləndiyi registrdə-baslar partiyası ilə birlikdə bir not sətrində yazılır.



Tenorlar partiyasına daxildirlər:

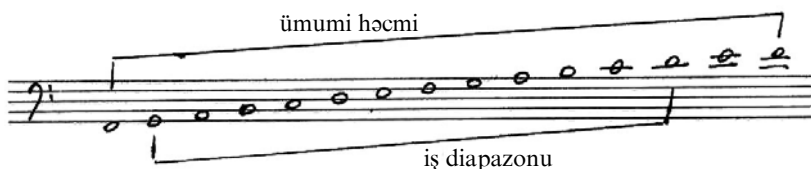
Tenor-altınolar çox yüksək və inkişaf etmiş yuxarı registrə malikdirlər.

Lirik tenorlar yüngül yuxarı və yumşaq səslənən orta registrə malikdirlər.

Dramatik tenorlar çox güclü yuxarı, dolğun səslənən aşağı registrə malikdirlər.

¹ **Tenor** – XII – XVI əsrlərdə musiqidə əsas melodiyanı oxuyan səsidir.

2. Baslar¹ partiyası, xor oxumasında çox geniş diapazonda istifadə olunurlar. Baslar partiyasının diapazonu böyük oktavın fa səsindən birinci oktavın fa səsinə kimidir. İşlək diapazon böyük oktavın sol səsindən birinci oktavın re, mi bemol səslərinə kimidir.



Bas partiyasına daxildirlər:

Baritonlar inkişaf etmiş yuxarı və zəif səslənən aşağı registrə malikdirlər. Divizi zamanı bu səslər birinci basların partiyasında istifadə olunurlar.

Baslar çox qüvvəli yuxarı, yaxşı orta və aşağı registrə malikdirlər.

Oktavistlər çox dərin aşağı registrə malikdirlər.

§2. Xor səslərinin seçilməsi və xorda texniki məşğələlər

Xor rəhbəri xorda oxuyanları bu və ya başqa partiyaya təyin etmək üçün onların səsinə mükəmməl öyrənməlidir.

Qeyd etmək lazımdır ki, səsi yanlış təyin etməklə, nəticədə xorda oxuyanların səslərinin xarab olmasına gətirib çıxarar. Bu səbəbdən də hər bir xor rəhbəri oxuma qaydalarının əsasları ilə mükəmməl tanış olub, səsin qoyulması məşğələlərini apara bilməlidir. Xor rəhbərinin özünün vokal

¹ **Bas.** – (ital. basso – aşağı, ağır. ön bəm kimi səsləri). Bas səsi xorun təməlini təşkil edir. Ağır səs olmağına baxmayaraq, o, çox hərəkətli və çevik partiyadır.

vərdislərini bilməsi və praktiki olaraq oxumağın əsaslarını mənimsəməsi məsləhət bilinir.

Xor məşqlərini mütləq səsi açmaq adlanan məşğələlərlə başlamaq lazımdır.

Səsi açmaq məşqi orta registrdən başlayaraq, ya ayrı-ayrı partiyalarla, ya da cüt birləşmə ilə – basları altlarla, tenorları sopranolarla, oktava ilə ikiləşdirmək məsləhətdir.

Məşğələlər müxtəlif ola bilər. Məsələn, əvvəlcə bir səs, sonra o biri səs üzərində uzadılan ağır tempdə melodiylar oxumaq. Kvinta həcmində birinci pərdədən yuxarıya doğru və ya əksinə kvintadan aşağıya əsas tona doğru qammavari hərəkətlər oxumaq.

Kvinta tonundan başlayaraq, birinci pərdəyə doğru getmək və qayıtmaq, yaxud əksinə, əsas tondan başlayıb kvintaya doğru gedib qayıtmaq kimi iki hərəkəti birləşdirmək: "kiçik arpecio" oxumaq və s... mümkündür.

Aşağıdakı məşğələlər oxumaq texnikasına misal ola bilər.

Медленно



Adagio





Xorda oxuyanların səsini açmaq üçün təcrübədə daha çox tətbiq olunan başqa bir üsul haqqında da məlumat verək: Səs açmaq məşğələsini baslar və altlar oktavalarla oxumağa başlayırlar. Onlar major qammasının birinci pərdəsindən beşinci pərdəsinə qədər, yuxarıya və sonra geriye qammavari şəkildə oxuyurlar. Fərz edək ki, məşğələni altlar kiçik oktavanın lya b səsindən və baslar isə böyük oktavanın lya b səsindən başlayır. Xromatik qayda ilə getdikdə baslar və altlar do major tonallığına çatırlar, bu anda do səsindən başlamaqla tenorlar və sopranolar da bunlara qoşulurlar. Sonra xor birlikdə oxuyur. Kişilərin səs açmaq məşğələsində isə birinci oktava re səsinə və qadınların səs açmaq məşğələsində isə ikinci oktava re səsinə çatdığı zaman altlar və baslar oxumağı dayandırır, tenorlar və sopranolar səs məşğələsini davam etdirirlər. Tenorlar və sopranolar oxumağı yuxarı (II oktavanın) sol səsinə çatdırdıqdan sonra (lya səsi müstəsna olmaqla) tədricən aşağı hərəkət etməyə başlayırlar. Kişilər kiçik oktavanın sol səsinə, qadınlar birinci oktavanın sol səsinə çatdıqda, baslar və altlar yenidən səs açmaq məşğələsinə qoşulurlar. Məşğələdə kişilər kiçik oktavanın re-do, qadınlar birinci oktavanın re, do səslərinə çatdıqda tenorlar və sopranolar oxuma məşğələsindən çıxırlar, bütün bu məşğələni baslar və altlar böyük oktavanın və kiçik oktavanın lya-sol səslərində bitirirlər.

VI FƏSİL

DİKSIYA¹

Xor əsəri üzərində işləyərkən mühüm vəzifələrdən biri də sözlərin düzgün, dəqiq və aydın tələffüz edilməsidir. Xorda diksiya – sözlərin və hecaların bütün xor tərəfindən eyni cür və eyni zamanda tələffüzü deməkdir. Xormeyster xor iştirakçılarının artikulyasiya aparatının çevik və daha hərəkətli olmasına çalışmalı, onun ayrı-ayrı hissələrini – dil, dodaq və çənənin iş zamanı fəallığının yüngül olmasını əldə etməlidir. Bunsuz sözlərin tələffüzü aydın ola bilməz. Xorda çətinlik törədən samitlərin – K, P, T, F, X, S, Ş, Ç tələffüzünə xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. Bu samitlər çox vaxt xor səslənməsini pozaraq, mətnin aydınlığını itirir. Bu səbəbdən samit səsləri olduqca qısa söyləmək lazımdır. Xor musiqisinin çox nümunələrində xor partiyalarında sözlərin heca bölgüsü orfoqrafiya qanunlarına əsasən yox, tələffüz qanunlarına görə bölünmüşlər.

Əgər heca saitlə qurtararsa, onda samit səs o biri hecaya aid olmalıdır. Məsələn:

Qızıl güllər koldadır
Əl çatmayan qoldadır

Xorda belə ifa olunur:

Qı-zı-lgü-llər ko-lda-dır
Əl-ça-tma-yan qo-lda-dır

Bəzi samitləri çox qüvvətli, ikiləşmiş kimi tələffüz etmək lazımdır. Dirijor, ifaçılara samit səslərinin tələffüzünün fizioloji əmələ gəlməsini anlatmalıdır. Məsələn: "L" samiti,

¹ Diksiya (lat. Dicto-nitq söyləmək) sözlərin aydın tələffüzü deməkdir.

dilin ucunun üst dişlərin dibinə yerləşdirilməsi halında söylənilir.

Diksiya vərdişlərinin formalaşma və inkişaf prosesinin əsasını samit səslərin saitlərlə birgə sərbəst tələffüz texnikasına yiyələnməsi təşkil edir.

Sait səslərin vokal-xor ifaçılığında melodiyanın ifasında səs və harmoniyanın axıcılığının əsasını təşkil etdiyinə görə, vokal ifaçılığın ən başlıca elementi hesab edilməlidir. Ancaq oxuma prosesində mətnin ayrı-ayrı və cümlələrin mənasının açılmasında, eləcə də musiqi nöqteyi-nəzərindən ifanın ritmik qruplaşmasında samit səslər həlledici rol oynayır.

Vokal-xor ifaçılığında ən sadə hecalar iki hərf birləşməsindən əmələ gələn hecalar hesab edilir. Məsələn: ta, te, ti, da, du, di, ma, me, ra, ri və s. Bir saitdən əvvəl iki və daha çox samiti olan hecaların tələffüzü vokal ifaçılığında müəyyən çətinlik törədir. Belə hecalarda samitlər nə qədər cəld, dəqiq tələffüz edilərsə, diksiya o qədər aydın, səliqəli və ritmik olur.

Sait və samitlərin düzgün tələffüzünün formalaşmasında orqanizmin müxtəlif əzələ hissələri iştirak edir: Sait səslər ağız boşluğu və burun-boğaz orqanlarında formalaşır və tələffüz edilir, samit səslər dodaq, dil, qırtlaq, üst və alt damaqların əzələlərinin cəld hərəkətinin köməkliyi ilə tələffüz edilir.

Diksiya üzərində aparılan iş prosesində müğənnilərin hər bir sözün, bütövlükdə mətnin mənasını dərinləndirərək dərk etməsi, onların bədii-emosional ifadə vasitələrini hərtərəfli dərk etmələri böyük rol oynayır. Vokal ifaçılığında söz həmişə müəyyən bir psixoemosional vəziyyətlə bağlı olur.

Buna görə də sözün əsas ifadəli təsirini və vasitələrini məhz elə sözün bu xüsusiyyətində axtarmaq lazımdır. Vokal-xor ifaçılığında əksər hallarda belə də olur. Sözün bu ifadə xüsusiyyəti, onun müxtəlif məcazi mənasının köməyi ilə ifa prosesində bir çoxsəslənmə müxtəlifliyinin, tələffüz üsullarının tapılmasında rol oynayır.

Hər xor partiyasının və bütünlüklə xor sait səslərin *a, o, u, ü, i, ı, ə, e* birtipli birləşməsi üzərində işləməsinin zəruri olmasını xüsusən qeyd etmək lazımdır. Sait səslərdə gedən vokal xəttinin fasiləsiz olmasını təmin etmək üçün samitlərin mümkün qədər qısa dəqiq oxunması lazımdır.

2 cür sait səslər: dodaqlanan – *o, u, ö, ü*

dodaqlanmayan – *a, ı, e, ə, i.*

Azərbaycan dilinə daxil olmuş ərəb və fars mənsublu sözlərdəki «a» saiti vokal ifadəliliyində bir qədər uzadılaaraq, daha doğrusu ikiləşərək tələffüz edilməlidir. Məsələn: Azərbaycan x/m «Qara tellər»

Mən aşiqəm ağ baram

İfa edilir: Mən a-aşiqəm

Azərbaycan dilini başqa türk dilli xalqların dilindən fərqləndirən cəhətlərdən biri, bu dilin məlahətliyi, axıcılığıdır. Bu xüsusiyyətlərinə görə Azərbaycan dili oxumaq üçün çox rahat olması ilə bərabər, bu dil səs oxuma aparatının formalaşmasında xüsusi rol oynayır. Azərbaycan dilinin xüsusiyyətlərindən bəhs edərək Azərbaycan professional vokal məktəbinin banisi Bül-bül Məmmədov belə yazırdı: «İtalyan dilinə nisbətən Azərbaycan dili səs aparatının formalaşmasında üstünlük təşkil edir. Xüsusən bu dilin zərif və axıcı olmasına səbəb onun sait səslərinin çox ahəngdar olması və səslənməsidir».

Əgər poetik məzmununda «a» saiti ilə bitən sözlərə «y» samiti ilə başlanan şəkilçi əlavə edilmişdirsə, «a» saiti öz səslənmə xüsusiyyətini itirir.

Belə hallarda «a» saiti ifa zamanı «ı» saiti kimi tələffüz edilməlidir. Məsələn: x/m «Aparmağa gəlmişik»

Qızıl güllər koldadır

Əl çatm a yan qoldadır

İfa edilir: Əl çatm ı yan qoldadır

Xor əsərinin poetik məzmununda rast gəldiyimiz «ə» saitilə qurtaran sözlərə «y» samiti ilə başlanan şəkilçi əlavə

edilmişdirsə, «ə» saiti öz səslənmə xüsusiyyətini itirir və ifa zamanı «i» saiti kimi oxunur. Məsələn: x/m «Gəlmə-gəlmə»

Çəkmə ə yən cəfa, ay balam

Çəkm i yən cəfa, ay balam

Səsin I hecasında yerləşən «e» saiti həmişə açıq «e» saiti kimi səslənməlidir.

Onu d e mə zalım yar

Qalan bütün vəziyyətlərdə «e» saiti «y» samiti ilə «e» saitinin səslənməsinin birləşməsi kimi səslənməlidir. Əgər poetik məzmununda hər hansı bir söz «ə» saiti ilə qurtararsa və sonra gələn söz «e» saiti ilə başlayarsa, bu sözlərin tələffüzü ifa zamanı birləşir. Belə olduqda «ə» tələffüzdən düşür, «e» isə əksinə ikiləşir. Məsələn: «Nə edim»

nedim

Əksər hallarda xalq mahnısının poetik məzmununun orfoqrafik ifadəsi qrammatik qaydalarına yox, orfoepiya prinsiplərinə əsaslanaraq, vokal sənətində ifa edildiyi kimi də yazılır. Məsələn:

Yarı nə edərəm, ay gülüm

Yarı neylərəm, ay gülüm

Vokal xor ifaçılığında adi danışqda olduğu kimi orfoepiya qanunlarına əsasən, «ö» və «e» saitləri sözün ortasında «v» samitindən əvvəl gələrsə, bu saitlər bir qədər uzadılaraq tələffüz edilməli, daha doğrusu ikiləşərək, «v» samiti isə tələffüzdən ixtisara salınmalıdır. Məsələn:

Bağçaların çiçəkdir, bənövşədir

Bağçaların çiçəkdir, bənö-öşədir

«o» səsinin anoloji tələffüzü ilə də rastlaşırıq. Məsələn:

Sərindən-sovqatından oyatdılar yar hey

Sərindən-sooqatından oyatdılar yar hey

Azərbaycan dilinin ən parlaq xüsusiyyətlərindən biri də onun samit səslərlə zəngin olmasıdır. Samit səslər öz tələffüz xüsusiyyəti və tələffüz qaydalarına görə bir-birindən fərqlənirlər. Bu səslərin cəld, dəqiq və ani tələffüzü, vokal

ifaçılığında avazla oxunan, uzadılan sait səslərin səslənməsini tamamlayır. Eyni zamanda samit səslərin tələffüz üslubu və xüsusiyyətləri vokal ifaçılığında sait səslərin ifasına müəyyən emosionalıq, ifadəlilik və tembrlik əlaməti gətirir.

Məlumdur ki, Azərbaycan dilinin samit səsləri səslənmə xarakteri və tələffüz texnikasının xüsusiyyətlərinə görə cingiltili (*b, v, z, j, c, ğ, l, r, m, n, y*) və kar (*p, f, t, s, ş, ç, g, k, x, h*) samitlər qrupuna bölünürlər, tələffüz yeri və texnikasına görə, samit səslər aşağıdakı qruplara bölünürlər:

1. Dodaqlanan (*b, p, m*); 2. Dodaq və diş samitləri (*v, f*);
3. Dil samitləri (*t, d, s, z, n, l, r, ç, c, ş, j, k, y, ğ, q*),

«h» samiti Azərbaycan dilində müstəsnaıq təşkil edərək forinqal samit adlanır.

Dil samitlərinin özü də tələffüz üslubuna görə aşağıdakı qruplara bölünürlər: 1) Dilucu; a) Dil, diş samitləri (*t, d, s, z, l, n, r*); b) Dil-damaq (*ç, ş, j*); 2) Dilarxası samitlər; a) Dilortası samitlər (*k, g, y*); b) Dilarxası samitlər (*k, q, x, ğ*).

Samit səslərin düzgün, aydın tələffüzü vokal-xor ifaçılığında böyük rol oynayır. İfaçılıqda samit səslərin pozisiyası nöqteyi-nəzərdən düzgün formalaşması, onların səlist tələffüzü nəticəsində vokal-xor oxuma dili daha da ifadəli olur.

Əgər çoxhecalı söz «g» samitlə qurtararsa, assimilyasiya (oxşatma) nəticəsində bu samit «x» və yaxud «g» samiti kimi tələffüz edilməlidir. Əlbəttə orfoepiyanın bu qanununa vokal-xor ifaçılığında da riayət etmək lazımdır.

Aman, aman ayrılıq
Olur, yaman ayrılıq
İfa edilir: Aman, aman ayrılıx
Olur, yaman ayrılıx

Sözün sonunda yerləşən «k» samiti tələffüz zamanı «y» samiti kimi səslənməlidir.

Ay gözəl, gedək gəzməyə bağa
Dağlarda çiçək görməmişəm?

Məgər hil, mixək görməmişənmi?
İfa edilir: Ay gözəl, gedəy gəzməyə bağa
Dağlarda çiçəy görməmişənmi?
Məyər hil, mixəy görməmişənmi?

Söz tərkibində iki sait səsin arasında yerləşən «g» samiti assimilyasiya nəticəsində «y» samiti kimi tələffüz edilir. Buna görə də vokal-xor əsərlərinin məzmununda qarşımıza çıxan anoloji misallarda «g» samitini mütləq «y» samiti kimi ifa etmək lazımdır. Məsələn: «Ay gözəl» x/m-da yazılır:

Məgər hil, mixək görməmişənmi?
İfa edilir: Məyər hil, mixəy görməmişənmi?

Vokal-xor ifaçılığında «t» samiti ilə bitən sözlərdə «t» samiti, samit səslə başlanan şəkilçi və sözlərdən əvvəl tələffüz edilməlidir. Məsələn:

Dost bağında bitər alçalar
İfa edilir: Dos t bağında bitər alçalar
Yazılır: Neftçi Qurban bir oğlandır
İfa edilir: Neft çi Qurban bir oğlandır.

Danışiq dilində «dan-dən» şəkilçilərinin I samit səsi «d», assimilyasiyası nəticəsində «n» samiti kimi tələffüz edildiyinə görə, vokal-xor ifaçılığında da, orfoepiyanın bu qanununa əməl edilməlidir. Buna misal:

Səndən mənə yar olmaz
İfa edilməsi: Sənnən mənə yar olmaz
Anamdan bir yaylıq aldım
İfa edilməsi: Anamnan bir yaylıq aldım

İfaçılıqda çoxhecalı sözlərin sonunda olan «z» samiti, samit səslə başlanan şəkilçi və yaxud sözdən əvvəl, xüsusən «maz» şəkilçisində, assimilyasiya nəticəsində «s» samit səsi kimi tələffüz edilməlidir.

Səndən mənə yar olmaz
İfa edilməsi: Sənnən mənə yar olmas
Alma versəm almazsan
Sən almadan qalmazsan

Alma versəm almaşsan
Sən almadan qalmaşsan

Vokal-xor ifaçılığında «ç» samiti ilə bitən sözlərə «d» samiti ilə başlanan şəkilçi əlavə edildirsə, «ç» samiti «ş» samiti kimi tələffüz edilməlidir.

Arpa çayı aşdı-daşdı
Sel Saranı aldı qaçdı
İfa edilir: Arpa çayı aşdı-daşdı
Sel Saranı aldı qaşdı

Danışiq dilində olduğu kimi, vokal-xor ifaçılığında «c» samiti, sözün sonunda, «d» samit səmindən əvvəl yerləşərsə, bu samit səsi «j» samiti kimi tələffüz etmək lazımdır. Məsələn:

Xalqa nə borçdur, üzə düzdürmüşəm
İfa edilir: Xalqa nə borçdur, üzə düzdürmüşəm

Vokal-xor ifaçılığında, sözün ortası və sonunda yerləşən «n» samiti assimilyasiya olunaraq «m» samiti kimi ifa edilməlidir. Məsələn:

Sünbüllər incəlibdir
Sümbüllər incəlibdir

Azərbaycan dilinin samit səslərindən ən çox assimilyasiyaya məruz qalaraq, öz səslənmə ahəngini dəyişən samit səs «l» samitidir. Bu samit danışiq dilində olduğu kimi *t, d, s, z, n, ş, m, r* samitlərdən sonra gələrsə, «d» samit səsi kimi, bəzən də özündən əvvəlki samit səs kimi tələffüz edildiyinə görə, vokal-xor ifaçılığında da orfoepiyanın bu qanununa əməl edilir. Əgər hər hansı bir sözün tərkibində «l» samiti «d», «t» samitlərindən sonra gələrsə, vokal ifaçılığında bu sözləri tələffüz edərkən «l» samitini özündən əvvəlki samit səsin ahənginə uyğun tələffüz etmək lazımdır.

Məsələn: Sirəm-sirəm söyüdlər, toyun mübarək olsun

Sirmə duran atlılar,.....
İfa edilir: Sirəm-sirəm söyüddər,.....
Sirmə duran atdılar,.....

«l» samiti «s» samitindən sonra gələrsə, assimilyasiyaya məruz qalaraq «d» samiti kimi ifa olunur.

Qalanın dibində qırğı səslənir, yar

İfa edilir: Qalanın dibində qırğı səsdənir, yar

«l» samiti «s» samitindən sonra gələrsə, ifa zamanı «l» samiti «d» samiti kimi tələffüz edilməlidir.

Ay gəlin, gözüm gəlin

İşlərəm, özüm gəlin

İfa edilir: Ay gəlin gözüm gəlin

İşdərəm, özüm gəlin

«l» samiti «z» səsindən sonra gələrsə, ümumi orfoepiya qaydalarına görə «d» səsi kimi tələffüz edilməlidir.

Bəli, bəli can, ay bəli, gözləri mərcan ay bəli

İfa edilir: Bəli, bəli can, ay bəli, gözdəri mərcan ay bəli

«n» samit səsindən sonra gələn «l» samiti özündən əvvəlki samitin səslənmə ahəngini qəbul edərək, tələffüz zamanı «n» samiti kimi səslənməlidir. Məsələn:

Yeri, yeri baxım könlüm açılısın

İfa edilir: Yeri, yeri baxım könnüm açılısın

«r» samiti ilə qurtaran bəzi fellərə (indiki zaman) «lar, lər» şəkilçiləri əlavə edildikdə «r» samiti assimilyasiya nəticəsində «l» samiti kimi tələffüz edilməlidir. Məsələn:

Gülürlər nazlana-nazlana

İfa edilir: Gülüllər nazlana-nazlana

Sözün ortasında və çoxhecalı sözlərin sonunda «o, ö» saitlərindən sonra gələn «v» samiti tələffüzdə ixtisara düşür. Məsələn:

Bozat səni sər tövlədə bağlaram

İfa edilir: Bozat səni sər töölədə bağlaram

Yazın şöyqü məni saldı damaqdan lay-lay

İfa edilir: Yazın şööqü məni saldı damaqdan

lay-lay
Sözün sonunda gələn «b» samiti «p» kimi tələffüz edilir.

Məni yandırır**ı** yaxma
Məni yandırır**p** yaxma

Sait və samit səslərin vokal nöqteyi-nəzərdən düzgün formalaşdırılması, ifadəlilikdə düzgün pozisiya səviyyəsinə nail olmaq işində həlledici rol oynayan faktor kimi qəbul edilməlidir.

VII FƏSİL XOR ANSAMBLI

§1. Ansambl haqqında ümumi anlayış, partiyaların və xorun ansambli

Ansambl¹ xor səslənməsinin ən mühüm elementlərindən biri sayılır. Xor ansambli hər bir xor partiyasının və xor partiyalarının birlikdə ritmik, tembr, dinamik, diksiya növlərinə bölünür. Bunlarla bərabər həm də sözlərin eyni tərzdə tələffüzü, tembr vahidliyi, nüansların, ritmin aralıqlar bərabərliyi ansambl anlayışını təşkil edir.

Bütün partiyaların (S, A, T, B) ifaçıları xorun səslənməsində öz partiyalarında düzgün səslənərək kollektivdə ansambl yaratmalıdırlar. Bunun nəticəsində də partiyalar arasında tam vahidlik yaranaraq, partiya bir nəfərin oxumağı kimi səslənməlidir.

Xor ansambli şəxsi ansamblından – partiyalardan və bütünlüklə xorun ümumi ansamblından təşkil olunur.

Xor ansambli, geniş mənada, intonasiya, kök, tempbr, dinamika, metroritm, aqogika, diksiyalı-orfoepik və tessitura² ansambları daxil olan şəxsi ansamblın birliyindən ibarətdir. Şəxsi ansamblardan birinin pozulması ilə xor səslənməsinin ansambli bütünlüklə pozulur.

Xormeyster xorda oxuyanları ansambli hiss etməyə tərbiyə etməlidir və yadda saxlamalıdır ki, ansambl xorun səslənməsi üçün ən vacib elementlərdən biridir.

¹ *Ansambl* – (fran.ensebl – ahəng, birlikdə).

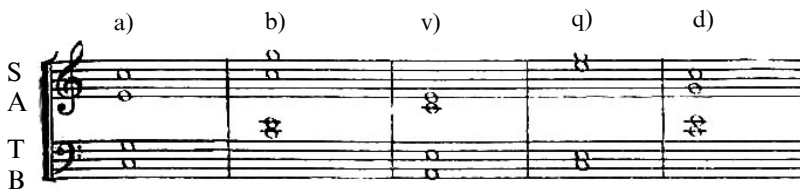
² *Tessitura* – səs diapazonuna daxil olan səslərin konkret əsərdə işlənilməsidir.

§2. Ansambl və onun tessitura şəraitlərindən asılı olması

Xor ansamblı bu və ya başqa xor partiyası olan tessitura şəraitlərindən asılıdır.

Qeyd etdiyimiz kimi, işlək diapazon səs sırasının orta hissəsində yerləşərək daha çox işlənir və əlverişli sayılır. Bu səbəbdən də yaxşı ansambl yaratmaq üçün orta registr daha münasibdir.

İşlək diapazondan kənara çıxan qıraq registrlərdə oxumaq, eləcə də ansambl yaratmağa nail olmaq daha çətindir. Lakin, bütün xor partiyaları təxminən bir cür tessitura şəraitində qurulmuşdursa, tessitura şəraitinin eyni olmamasından fərqlənərək, ansamblə nail olmaq burada daha az zəhmət tələb edir.



a, b və v misallarında xor səslərinin təxminən hamısı eyni tessitura şəraitindədir, belə ki, a misalında oxuyanlar eyni orta registrdə, b misalında nisbətən yüksək, v misalında isə nisbətən aşağı registrdə oxuyurlar. q və d misallarında isə tessitura şəraitlərinin qeyri-bərabər olması gözə çarpır: q misalında baslar və tenorlar nisbətən aşağıda, altlar və sopranolar isə nisbətən yüksəkdə oxuyurlar, d misalında isə əksinə, baslar və tenorlar yüksəkdə, sopranolar və altlar aşağıda oxuyurlar. Səslənmədə olan belə münasibət ansambl yaradılmasını son dərəcə çətinləşdirir.

Əgər partituranın diapazonunun müxtəlif yerlərində səsin ən güclü qüvvəsini nəzərə alsaq, onda sonuncudan əvvəlki misalda forte nüansını ümumiyyətlə əldə etmək mümkün

olmaz, ona görə ki, kişi qruppası və xüsusən tenorlar, həmin tessitura şəraitində güclü oxuya bilməzlər.

Deyilənlərdən aydın olur ki, tessitura şəraitindən istifadəyə görə xor ansamblı iki növə malik ola bilər:

1. «Təbii» ansambl – bütün xor partiyalarının tessitura şəraitlərindən bərabər surətdə istifadə edilməsi, yəni bütün xor partiyalarının eyni tessiturada yerləşməsi və səslənməsi deməkdir (hamı yuxarıda, ya aşağıda oxuyur və ya bütün səslər orta registrdə oxuyurlar).

2. «Süni» ansambl – bütün xor partiyalarının tessitura şəraitindən qeyri-bərabər istifadə edilməsi, yəni xor partiyaların eyni tessiturada yerləşməməsi, eləcə də səslənməməsi deməkdir (partiyaların biri zildə, o biri isə bəmdə oxuyurlar).

Aydındır ki, səslənməkdə bərabərliyə nail olmaq birinciyə nisbətən ikinci, yəni qeyri-bərabər halda daha çətinidir.

Tessitura şəraitlərinin qeyri-bərabər istifadə edilməsində xorun səslənməsini bərabərləşdirmək üçün müxtəlif dinamik dəyişmələrdən istifadə etmək lazımdır. Məsələn, əlverişli şəraitdə olan partiyaların səslənməsini ixtisara salaraq, əlverişsiz şəraitdə yazılan partiyaların səslənməsini gücləndirmək lazımdır.

Ansamblın hər iki növünə xarakterik olan musiqi ədəbiyyatında misallara baxaq.

"Su pərisi" operasından "Zapletisya pleten"

46

А. ДАРГОМЫЖСКИ

С. А. Т. Б.

За-пле-ти-ся, пле-те-нь, за-пле-ти-ся, пле-те-нь

Bu misalın əvvəlində baslar və tenorlar nisbətən aşağı tessiturada, sopranolar və altlar isə nisbətən yüksək tessitura şəraitində verilmişdir.

Xor səslərindən bərabər istifadə edilməsinə aid olan misallara baxaq:

"Su pərisi" operasından "Kəndlilərin xoru"

А. ДАРГОМЫЖСКИ

С.
А.
Т.
В.

Ах ты, по-ле, мо-ё, по-ле, ты ши-

ро-ко-е раз-доль-е, ра-зу-кра-ше-но ты всем: ва-с-

леч-ка-ми, цве-та-ми ж му-рав-ча-той тра-вой

Bu musiqi nümunəsində xor partiyaları nisbətən eyni tessitura şəraitində istifadə edilmişdir. Bu səbəbdən də ansambla nail olmaq kifayət qədər mümkündür.

§3. Ansambl və onun musiqi fakturasından asılı olması

Xor ansamblı həmçinin musiqi əsərinin fakturasından da asılıdır, ona görə ki, əsərin ifası zamanı ayrı-ayrı xor partiyalarının rolu eyni ola bilməz, ansambl onlara tapşırılan musiqi materialının əhəmiyyət dərəcəsindən asılı olur.

Ən əhəmiyyətli musiqi-mövzu materialını ifa edən xor partiyası və ya partiyalar müşayiət rolunu ifa edən ikinci dərəcəli partiyalardan daha güclü eşidilməlidir. Ona görə də, bu və ya digər partiyalara ifası tapşırılmış musiqi materialının əhəmiyyəti həlledici rol oynayır. Buradan da musiqi əsərinin fakturasından asılı olaraq ansamblın bir neçə qanun-qaydaya tabe olması aşkara çıxarılır. Bu qanuna tabelik aşağıdakılardır:

1. Xor partiyaları arasında olan tam dinamik bərabərlik təşkil edən ansambl. Bu növ ansambl homofon-harmonik üslubunda və xüsusən akkordlarla ifadə olunan əsərlər üçün tipikdir.

2. Müxtəlif əhəmiyyətə malik olan musiqi mövzu elementlərinin qarşı-qarşıya qoyulması zamanı yaranan ansambl.

Bu növ ansambl ən çox polifonik ifadə prinsipi az və ya çox tətbiq edilən əsərlər üçün xarakterikdir. Həmçinin elə musiqi əsərləri üçündür ki, orada musiqi materialı xor partiyaları üçün qeyri-bərabər əhəmiyyət daşıyır. Təmiz polifonik ifadəli əsərlərdə isə səslər arasında olan ahəngdarlığın qarşılıqlı münasibətdə olması daha çox əhəmiyyət kəsb edir.

3. Solo oxuyan ilə xorun müşayiəti arasındakı səslənmədə olan ansambl.

Bu tipli əsərlərdə aşağıdakıları nəzərə almaq lazımdır. Soilsti müşayiət edən xorun səslənməsi solo oxuyanın səsinə "boğmamalıdır". Yəni solonun səsi batmamalıdır. O, solo kimi aydın eşidilməlidir.

Təcrübə göstərir ki, müşayiət solo oxuyandan bir nüans aşağı ifa etsin. Məsələn: solist forte nüansında oxuyarsa, xor messo forte, solist piano oxuyarsa, xor pianissimo nüansında səslənməlidir.

Qeyd etmək lazımdır ki, xorda solisti müşayiət edən partiyalar arasında ən təhlükəli xarakter etibarilə solistin səsinə uyğun olan partiyadır.

4. Xor ilə instrumental müşayiət arasındakı səslənmədə olan ansambl.

Əgər xor ilə instrumental əsər üçün yazılmışdırsa, bu zaman xormeyster nəinki xor partiturasının fakturasını, hətta onun instrumental hissəsini də təhlil etməyi bacarmalıdır. Partituranın instrumental hissəsi həmişə ikinci dərəcəli müşayiət rolunu daşımır. Çox vaxt xoru müşayiət edən alətlərə musiqi materialının ən əsas hissəsinin ifası tapşırılır. Orkestrin müşayiəti altında yazılan xor əsərinin öyrənilməsi və ifasına başladıqda partituranın xor və instrumental hissəsinin səslənməsində olan münasibəti – ansamblı mütləq aydınlaşdırmaq lazımdır. Partituranın xor və instrumental hissəsi arasındakı ansamblın ən çox tipik növlərinə nəzər salaq.

1) Partituranın xor hissəsi onun instrumental hissəsinə nisbətən məzmun etibarı ilə xeyli dolğundur.

2) Partituranın xor və instrumental hissələri mövzu cəhətdən nisbətən eyni əhəmiyyətə malikdirlər.

3) Partituranın instrumental hissəsinə mövzu cəhətcə daha mühüm material tapşırılsa onda xor ikinci dərəcəli əhəmiyyətə malik olur.

Beləliklə, müşayiət ilə ifa olunan xor əsərinin dirijor tək xor hissəsinə deyil, eyni zamanda onun müşayiət hissəsini də mükəmməl öyrənməlidir.

VIII FƏSİL XORUN KÖKÜ

§1. Xorun kökü haqqında

Xorun kökü – ifa zamanı intonasiyanın təmiz olunması deməkdir. Xorun kökü melodik-üfüqi, yəni xor partiyalarının kökünə və harmonik-şaquli kökə, yəni ümumi xor kökünə bölünür.

Xorda oxumaq ifaçılardan oxuduğu partiyaları düzgün, təmiz intonasiya etmək bacarığı tələb edir. Ona görə ki, səsin müəyyən temperasiyası yoxdur (fortepiano, bayan alətlərində olduğu kimi). Oxumağa başlamazdan əvvəl tar, kamança və s. alətlər kimi səsin müəyyən köklənməsi olmur. Səs aparatı eşitmə orqanı ilə əlaqəli olduğu üçün, ifa zamanı xüsusən güclü oxuyanda ifaçı özünün eşitmə hissini müəyyən dərəcədə itirir, nəticədə səslərin təmiz intonasiyası üçün xeyli çətinlik törənir.

Əgər əsərdə instrumental giriş yoxdursa, və ya əsər müşayiətsiz oxumaq üçündürsə, o zaman əsəri başlamazdan əvvəl oxuyanlara ton vermək lazımdır. Xor əsəri tonikadan başlamırsa, o zaman ladotonal kökündən başqa, oxuyanlara ifa edilən əsərin başlanğıc akkoruna daxil olan səsləri vermək lazımdır.

§2. Intervalların düzgün intonasiya edilməsi üsulları

Təcrübədə "a capella", yəni instrumental müşayiətsiz oxumaq, xor ifaçılığında yüksək forma hesab olunur. Ayrı-ayrı intervalların, eləcə də major və minor qammalarının intonasiya edilməsi üsulu üçün bir neçə göstərişlər verilir.

Bu göstərişlər, əlbəttə, xor kökünün bütün qanunlarını əhatə etmir, lakin ifa zamanı intonasiyanın çətinliyini aradan qaldırmaq üçün oxuyanlara kömək edir.

1) Xalis intervallar sabit, rahatlıqla intonasiya edilirlər.

Yəni xalis prima, xalis kvarta, xalis kvinta, xalis oktava intervallarının intonasiya edilməsi o qədər də çətin deyil, ancaq nadir hallarda onların ifasında çətinlik yaranır.

2) Böyük intervalları birtərəfli genişlənmə üsulu ilə intonasiya etmək lazımdır.

Böyük sekunda, böyük tersiya, böyük seksta, böyük septima intervalları oxuyanlar tərəfindən adətən düzgün intonasiya edilmir və bu iş həmin intervalların lazımi qədər intonasiya cəhətindən geniş oxunmamasından irəli gəlir. Verilən səsdən böyük intervalı yuxarı ifa edən zaman mütləq ikinci səsi mümkün qədər yüksək oxumağa çalışmaq, yəni onun dəqiq yüksəkliyini maksimum əldə etməklə oxumaq lazımdır.



Böyük intervalı aşağı istiqamətdə ifa edən zaman ikinci səsi mümkün qədər aşağı oxumaq lazımdır.



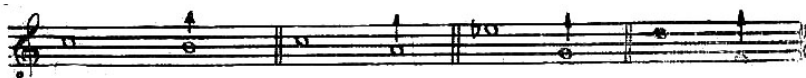
Hər iki və sonra gələn nümunələrdə səsi artırmaq və ya əskiltmək oxların hərəkəti ilə işarə edilmişdir.

3) Kiçik intervalları birtərəfli sıxmaq üsulu ilə intonasiya etmək lazımdır.

Kiçik sekunda, kiçik tersiya, kiçik seksta, kiçik septima intervalları oxuyanlar tərəfindən çox zaman düzgün ifa edilmir və bu qeyri-düzgünlük həmin intervalların intonasiya sıxlığının kifayət qədər əldə edilməməsi nəticəsində əmələ gəlir. Kiçik intervalları ifa edən zaman mütləq verilən səsdən ikinci səsi mümkün qədər aşağı oxumaq lazımdır.



Kiçik intervalları aşağı istiqamət üzrə ifa edən zaman, mütləq verilən səsdən ikinci səsi mümkün qədər yüksək oxumaq lazımdır.



4) Artırılmış intervalı çox geniş intonasiya etmək lazımdır, yəni aşağı səsi alçaq, yuxarı səsi isə yüksək ifa etmək lazımdır.



5) Əskilmiş intervalı çox sıx oxumaq lazımdır, yəni aşağı səsi yüksək, yuxarı səsi isə aşağı oxumaq lazımdır.



Xromatik yarımtonun – artırılmış primanın intonasiyası, kiçik sekundanın yarımtonundan fərqlənir. Xromatik yarımtonun yuxarı istiqamətə oxunması zamanı mütləq verilən səsdən ikinci səsi mümkün qədər yüksək oxumaq lazımdır. Xromatik yarımtonu aşağı istiqamətə oxuyan zaman mütləq verilən səsdən ikinci səsi mümkün qədər aşağı oxumaq lazımdır.

§3. Major və minor qammalarında səslərin düzgün intonasiya edilməsi

İntervalların intonasiya üsullarının öyrənilməsi hələ xor kökünün tam təsəvvürünü də təyin edə bilməz. O, başqa qammalarda olarsa, öz ladotonal funksiyasını, eləcə də intonasiya əhəmiyyətini dəyişə bilər. Məsələn üçün do majorda do və mi səsləri tonika üçsəslisinin səsləridir. (I və III pərdələr) fa majorda isə həmin do və mi səsləri dominant səsləridir. (V və VII pərdələr), yəni onlar öz lad funksiyasını dəyişirlər, bununla əlaqədar olaraq onların intonasiya əhəmiyyəti başqa olacaqdır. Səslərin lad şəraitində intonasiya edilməsi işinin bir praktiki üsul kimi zəruri olmasını göstərdiyimiz nümunədə aydınlaşdırmaq olar:

Major ladi

I pərdə sabit intonasiya edilir və intonasiya cəhətcə heç bir çətinliyi yoxdur.

II pərdə yuxarı sekunda olanda, yəni birinci pərdədən ona hərəkət edən zaman yüksək intonasiya etmək, aşağı sekunda olanda isə, yəni üçüncü pərdədən ona hərəkət edən zaman aşağı intonasiya etmək lazımdır.



III pərdə tonika üçsəslisinin böyük tersiyasını həmişə yüksək intonasiya etmək lazımdır, yəni III pərdənin o biri səslə hansı intervalı əmələ gətirməsindən asılı olmayaraq yüksək intonasiya etmək lazımdır.



IV pərdə, üçtonun aşağı səsi, yəni artırılmış kvartanın aşağı səsi olduğuna görə aşağı intonasiya etmək lazımdır.



V pərdə sabit intonasiya edilir, belə ki, birinci pərdədən xalis kvinta təşkil etdiyinə görə, onun intonasiya edilməsinin heç bir çətinliyi yoxdur.

VI pərdə yuxarı sekunda hərəkətində, yəni ona V pərdədən hərəkət edən zaman yüksək, aşağı sekunda hərəkətində isə, yəni ona VII pərdədən aşağı hərəkət edən zaman aşağı intonasiya etmək lazımdır. VI pərdə çox vaxt düzgün oxunmur, intonasiyada bu qeyri-düzgünlük VI pərdəyə lazımı qədər düzgün yanaşmamaqdan – onu yüksək oxumamaqdan əmələ gəlir.



VII pərdə aparıcı ton olduğuna görə həmişə yüksək intonasiya edilir.



Harmonik majorun VI pərdəsi, natural majorun VI pərdəsinə nisbətən bəm olduğu üçün onu daima aşağı



I VIh II VIIh III VIh IV VIh

intonasiya etmək lazımdır.

Səsi yüksəldən alterasiya yüksək intonasiya prinsipinə, səsi alçaldan alterasiya isə aşağı intonasiya prinsipinə malikdir.

Major ladı səslərinin ifasını intonasiya cəhətindən təhlil etmə işinin sonunda, do major səssirasının ümumi cədvəlini göstərək: burada notun yuxarısındakı oxlar yüksək intonasiyanı, notun aşağıdakı oxlar isə alçaq intonasiyanı göstərir.



I II III IV V VIh VIIn VI I

Minor ladı

Minor ladının bəzi spesifik xüsusiyyətləri vardır ki, bu da onu major ladından fərqləndirir.

Minorda, majora nisbətən intonasiya qüsurları daha çoxdur. Bunlar intonasiya üçün böyük çətinliklər törədirlər. Minorun ümumi səslənməsini, onun kökünü bir qaydada saxlamaq xor üçün asan iş deyildir, minor haqqında deyilir ki, o, "sürüşkəndir" və bu "sürüşkənlik" ayrı-ayrı intonasiyaların,

eləcə də bütün xor kökünün aşağı salınması hesabına olur. Minorda intonasiya gərginliyi çox mürəkkəbdir. Bu mürəkkəblik tonika üçsəslisini təşkil edən səslərin intonasiya cəhətindən sabit olmaması nəticəsində irəli gəlir.

I pərdə tonikanın əsas səsi olduğuna baxmayaraq yüksək intonasiya edilməlidir.

II pərdə paralel majorun aparıcı tonu olduğuna görə həmişə yüksək intonasiya edilməlidir.



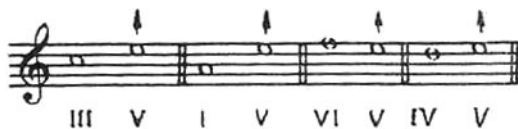
III pərdəni alçaq intonasiya etmək lazımdır.



IV pərdəni yuxarı sekunda hərəkətində, yəni üçüncü pərdədən ona hərəkət edən zaman yüksək, aşağı sekunda hərəkətində, yəni beşinci pərdədən ona hərəkət edən zaman aşağı intonasiya etmək lazımdır.



V pərdəni paralel majorun üçüncü pərdəsi olduğuna görə yüksək intonasiya etmək lazımdır.



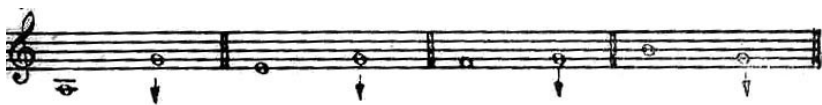
Natural minorun VI pərdəsini aşağı intonasiya etmək lazımdır.



Melodik minorun VI pərdəsini yüksək intonasiya etmək lazımdır.



Natural minorun VII pərdəsini aşağı intonasiya etmək lazımdır.



Melodik və harmonik minorun VII pərdəsini yüksək intonasiya etmək lazımdır.



Minor ladı səslərinin ifa edilməsində intonasiya istiqamətini göstərməklə lya minor səs sırasının ümumi cədvəlini verək:



Minorda da majorda olduğu kimi alterasiya işarələrinin intonasiya edilməsi eynidir. Səsi yüksəldən alterasiya yüksək, səsi alçaldan alterasiya aşağı intonasiya edilir.

§4. Çoxsəslilərdə intonasiya etmək

Əvvəlki paraqraflarda verdiyimiz intonasiya prinsiplərini üfqi və şaquli quruluşlu melodiylara da aid etmək olar. Hər hansı bir çoxsəslinin intonasiya edilməsi, həmin akkordu təşkil edən səslərin interval münasibətindən və hər bir səsin laddakı əhəmiyyətindən asılıdır. Beləliklə, intonasiya prinsipi, melodik və harmonik səslərin qarşılıqlı ifası üçün hər ikisində eynidir.

Verilmiş çoxsəsləli akkordda hər səsin necə intonasiya edilməsi müəyyən işarə ilə göstərilmişdir. Biz həmin çoxsəslini melodik ifadədə təqdim edirik. Misallardan aydın olur ki, bunların intonasiya qaydaları eynidir:



§5. İntonasiyaların xor əsəri fakturasından asılılığı



Oxu zamanı intonasiyanın təmiz olması nəinki melodik və harmonik ifadələrin interval və lad quruluşundan, eləcə də bir sıra başqa səbəblərdən asılıdır, ən vacibi aşağıdakılardır:

1) Metro-ritmik quruluş və onun mürəkkəblik dərəcəsi: mürəkkəb ritmik hərəkətlər intonasiya etməyi çətinləşdirir.

2) İfadənin harmonik quruluşu: harmonik dil nə qədər aydın və sadə olarsa, bir o qədər xor asan intonasiya edər.

3) Səslərin hərəkəti: səslərin mülayim hərəkəti intonasiya etməyi asanlaşdırır.

4) Temp: sakit tempdə intonasiya etmək sürətli tempdən daha asandır.

5) Tessitura şəraitləri: yuxarı kənar və aşağı kənar registrlərdə təmiz intonasiya etmək işlək diapazon həcminə nisbətən çətinidir.

Xorun kökünə bu və digər dərəcədə təsir edən anlar bununla bitmir. Diksiya-ədəbi mətnin tələffüzü, nəfəsalma prosesi, xor ansamblın növü, xor əsəri üçün tonallığın seçilməsi-bunların hamısı xor kökünə müəyyən dərəcədə təsir edə bilər. Hər tonallıq xor üçün əlverişli ola bilməz.

IX FƏSİL XORA DİRİJORLUQ ETMƏNİN ƏSAS QAYDALARI

§1. Dirijorluq və dirijor aparatı haqqında

Musiqi əsərinin ifasını idarəetməyə dirijorluq deyilir. Dirijorluq hərəkəti ifaçılar kollektivinə təsir etmək üçün bir vasitədir. Dirijorluq sənətinə yiyələnmək, onu dərinləndirmək, əsas texniki vərdisləri mənimsəmək və dirijorluq texnikasını öyrənmək işindən başlanır.

Dirijor aparatının elementlərini qısa xarakterizə edək:

Əllər mütləq mütəhərrik, hərəkətlər qənaətli, dəqiq və müəyyən olmalıdır. Hərəkətin mərkəzini biləklər təşkil edir. Sifət mütləq ifadəli və mimika cəhətcə hərəkətli olaraq ifaçılara yönəlməlidir. Dirijor musiqisi əsərinin partiturasını mütləq əzbər bilməlidir. Artikulyasiya aparatının bir hissəsini təşkil edən dodaqlar diksiya cəhətcə elə öyrənməlidirlər ki, səssiz danışa bilsinlər.

Bədənin vəziyyəti mütləq inamlı, düz, döş və çiyinlər şaxəli olmalıdır. Dirijorluq zamanı bədən yırğalanmamalıdır.

Eşitmə qabiliyyəti yüksək səviyyədə olmalı, eşitdiklərini tez təhlil etməyi bacarmalıdır. Melodik, harmonik və ritmik eşitmə daima ayrılmaz olmalıdır.

Dirijor tələbkar dəqiq və icraçı olub, sonra bu işi ifaçılardan tələb etməlidir.

§2. Ölçülər və onların dirijorluq sxeması

Təcrübədən bilirik ki, dirijorluq etməyə başlamazdan əvvəl, mütləq musiqidə işlənən əsas ölçülərin quruluşunu və onların dirijorluq sxemasını bilmək lazımdır.

Sadə ölçülər: Bura öz quruluşunda bir güclü, bir və ya iki zəif hissəsi olan ölçülər, yəni iki və ya üç hissəli ölçülər aiddir.

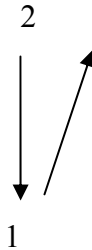
İkihissəli ölçünün növləri:

$$\frac{2}{2}, \frac{2}{4}, \frac{2}{8}, \frac{2}{16}.$$

Bütün hallarda xanədə iki hissə olur, onlardan birinci güclü, ikinci zəif.

Dirijorluqda qəbul olunduğuna görə, əlin aşağı hərəkəti xanənin güclü, yuxarı hərəkəti isə xanənin zəif hissəsini göstərir.

Burada ikihissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:



$\frac{2}{2}$ ölçüdə hər hərəkətə yarım not –

$\frac{2}{4}$ ölçüdə hər hərəkətə çərək not –

$\frac{2}{8}$ ölçüdə hər hərəkətə səkkizlik not –

$\frac{2}{16}$ ölçüdə hər hərəkətə onaltılıq not – düşəcəkdir.

İkihissəli ölçünün birinci hissəsi, dirijorun birinci hərəkətinin aşağıdakı nöqtəsindən başlayır (rəqəm 1) və ikinci hərəkətin yuxarı nöqtəsindən əvvəl qurtarır (rəqəm 2).

İkinci hissə, ikinci rəqəmin yuxarı nöqtəsindən başlayaraq (rəqəm 2), birinci rəqəmin aşağı nöqtəsindən qabaq, yəni birinci hissənin başlanğıcından əvvəl qurtarır.

Deməli, hər hissənin başlanğıc nöqtəsi, uzadılan orta və axır nöqtəsi vardır. Bu nöqtələrdən hər biri öz növbəsində ya əvvəlinci hissənin axırcı nöqtəsinə, ya da axırcı hissənin əvvəlinci nöqtəsinə düşür. Bu nöqtələr, yaxud sərhədlər mütləq çox dəqiq olmalıdır: daha doğrusu, əl hərəkətinin şəkilləri dirijorluqda bunlara əsaslanır.

Bu nöqtələri hərəkət zamanı bütün əlin və ya əlin bir hissəsinin iştirakından asılı olmayaraq əsasən bilək hərəkətləri ilə göstərmək lazımdır.

İndiyə qədər deyilən ikihissəli ölçülərin dirijorluq sxemalarının quruluşu tamamilə başqa ölçülərdə olan dirijorluq sxemalarına da aiddir. Beləliklə, əlavə etmək lazımdır ki, xanənin güclü hissəsi zəif hissəsinə nisbətən daha çox vurğulu olmalıdır.

Üçhissəli ölçünün üç hissəsi var – bir güclü, iki zəif.

Onların növlərinə nəzər salaq:

$$\frac{3}{2}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{16}.$$

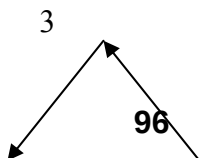
$\frac{3}{2}$ ölçüdə hər hərəkətə yarım – 

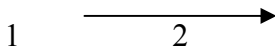
$\frac{3}{4}$ ölçüdə hər hərəkətə çərək – 

$\frac{3}{8}$ ölçüdə hər hərəkətə səkkizlik – 

$\frac{3}{16}$ ölçüdə hər hərəkətə onaltılıq –  düşür.

Üçhissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:





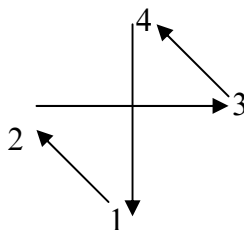
Sxemada qoyulan rəqəmlər hər hissənin başladığını, oxlar isə hissələrin hərəkətini göstərir. İndiyədək ikihissəli dirijorluq sxemasının quruluşu haqqında deyilənlər, eyni zamanda üçhissəli dirijorluq sxemasının quruluşuna da aiddir.

Mürəkkəb ölçülər

Dördhissəli ölçünün növləri aşağıdakılardır:

$$\frac{4}{3}, \frac{4}{4}, \frac{4}{8}, \frac{4}{16}.$$

Dördhissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:



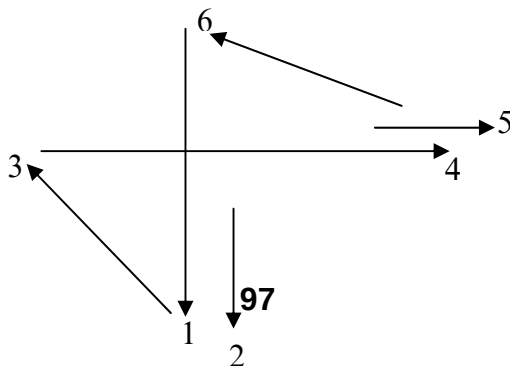
Dördhissəli ölçüdə birinci hissə – ən güclü, çox vurğuludur.

İkinci – zəifdir, üçüncü – birinciyə nisbətən az vurğulu və güclüdür. Dördüncü – zəifdir.

Altıhissəli ölçünün növləri:

$$\frac{6}{4}, \frac{6}{8}.$$

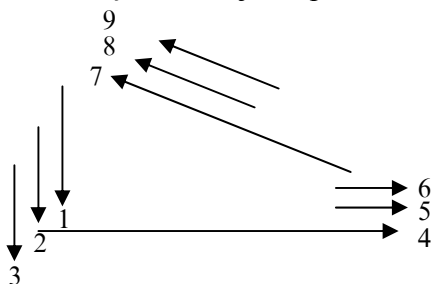
Altıhissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:



Vurğular birinci və dördüncü hissəyə düşür:
Doqquzhissəli ölçünün növləri:

$$\frac{9}{4}, \frac{9}{8}.$$

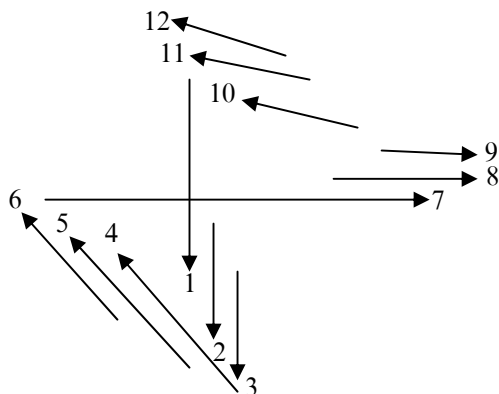
Doqquzhissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:



Vurğular birinci, dördüncü və yeddinci hissəyə düşür.
Onikihissəli ölçünün növləri:

$$\frac{12}{4}, \frac{12}{8}.$$

Onikihissəli ölçünün dirijorluq sxeması belədir:



Vurğular birinci, dördüncü, yeddinci və onuncu hissəyə düşür.

Qarışıq mürəkkəb ölçülər

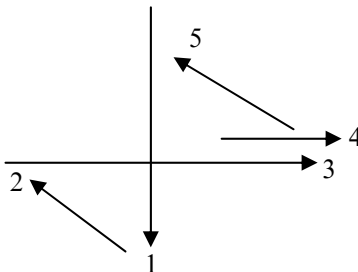
Beşhissəli ölçünün iki quruluşu var:

$$2+3 \text{ və } 3+2$$

Dirijorluq sxeması ölçünün quruluşundan asılıdır, məsələn

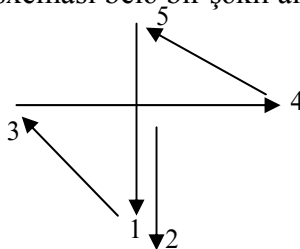
$$2+3 \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8} = \frac{5}{8} \text{ və ya } \frac{2}{4} + \frac{3}{4} = \frac{5}{4} \right) \text{ quruluşlu ölçülərdə}$$

vurğular birinci və üçüncü hissəyə düşür, bununla əlaqədar olaraq dirijorluq sxeması belə bir şəkil alır:



$$3+2 \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} = \frac{5}{8} \text{ və ya } \frac{3}{4} + \frac{2}{4} = \frac{5}{4} \right) \text{ quruluşlu ölçülərdə}$$

vurğular birinci və dördüncü hissəyə düşür, bununla əlaqədar olaraq dirijorluq sxeması belə bir şəkil alır:



Yeddi hissəli ölçünün belə növləri ola bilər:

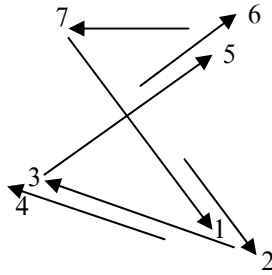
2+2+2+1 (və ya 2+2+3)

2+2+1+2 (və ya 2+3+2)

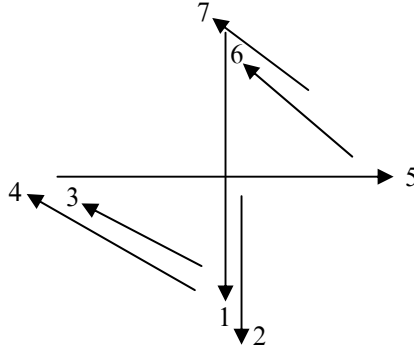
2+1+2+2 (və ya 3+2+2)

1+2+2+2 (və ya 3+2+2)

Dirijorluq sxemasını düzəldəndə yeddi hissəli ölçüyə daxil olan üç hissəli ölçünün vahidini, sxemanın çox aydın olması üçün adətən xüsusi hərəkətlərə ayırırlar; ona görə (vurğular birinci, üçüncü və beşinci hissəyə düşəndə) onun birinci növündən belə bir dirijorluq sxeması alınır:



İkinci növün (vurğular birinci, üçüncü, beşinci, altıncı hissəyə düşəndə) dirijorluq sxeması alınır:



Deməli, yeddi hissəli ölçünün dirijorluq sxeması $\frac{7}{4}$ və $\frac{7}{8}$ ölçülü musiqi əsərinin ritmik quruluşundan asılı olaraq düzəliir.

On birhissəli ölçüyə çox az hallarda təsadüf olunur: ona görə də, bu ölçünün ancaq ritmik quruluşuna misal gətirməklə kifayətlənək:

2+2+2+2+3

2+2+2+3+2

2+2+3+2+2

2+3+2+2+3

3+2+2+2+2

§3. Templər. Musiqi əsərinin tempindən asılı olaraq dirijor hərəkətlərinin sayları

Temp – musiqi əsərinin ifasında hərəkətin sürəti deməkdir. Tempin düzgün götürülməsi musiqi əsərinin yaxşı ifa olunması üçün zəruri şərtidir: Musiqidə tempi idarə etmək üçün xüsusi terminlər işlənir. Məsələn: Allegro, Andante və s... Bir dəqiqədə dirijor hərəkətlərinin sayını göstərən metronomik işarələr vardır¹. Misal üçün MM. J = 60 göstərir ki, dirijor mütləq bir dəqiqə içərisində 60 hərəkətdən kənara çıxmayaaraq hərəkət etməli, yəni bir saniyədə bir çərçəyə bərabər bir hərəkət etməlidir.

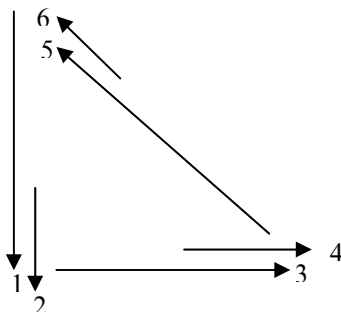
Göstərilən MM J = 120 saniyədə iki hərəkət tələb edir, yəni bir dəqiqədə 120 hərəkət etməlidir və s.

Tempin cəldliyi dirijor sxemasının quruluşuna artıq dərəcədə təsir edir. Belə ki, sürətli tempdə hissələrin sərhədləri arasındakı məsafə (vaxt etibarilə) o qədər yaxınlaşır ki, dirijor hərəkətlərinin sayının ixtisara salınması mütləq tələb olunur və əksinə, yavaş tempdə, hissələrin sərhədləri arasındakı məsafə (vaxt etibarilə) bəzən o qədər artır ki, ifaçı ritmi

¹ **Metronom** – bu cihaz piramid formalı bir qutudur. Bu cihazın saat mexanizmi gövdəsi üzərində hərəkət edən xarici kəfgiri və tempin adını, onun rəqəm mənasını göstərən temp bölgüsü vardır: misal üçün: Andante – 60, Allegro – 132 və i.ə. Temp – 60 göstərilən zaman kəfgirin hər hərəkəti vaxtın bir saniyəsinə bərabərdir.

(pulsassiyasını) itirməyə başlayır və dirijor hərəkətlərinin sayını hissələrin bölünməsi hesabına mütləq artırmaq lazım gəlir.

Bununla əlaqədar olaraq $\frac{3}{4}$ ölçüdə yazılan tez templi əsərləri çox vaxt "birə" dirijorluq edirlər. Məsələn, (P.Çaykovskinin «Yevgeni Onegin» operasından xor ilə vals), altıhissəli ölçüdə yazılan əsərləri isə $\frac{6}{8}$ və $\frac{6}{4}$ çox vaxt «ikiyə» dirijorluq edirlər. Əksinə, məsələn, $\frac{2}{4}$ ölçüdə yazılan əsər yavaş tempdə adətən $\frac{4}{8}$ -ə dirijorluq edilir. Üçhissəli ölçü isə yavaş tempdə adətən aşağıdakı sxema üzrə altıya dirijorluq edilir.



§4. Fermata

Fermata işarəsi hər hansı səsin və pauzanın üstündə yazılaraq, o zaman onların uzunluğunu (davamını) qeyri-müəyyən qədər artırır. Fermata belə yazılır: $\frown$ Səsin üstündə olan fermata uzadılan və uzadılmayan (dirijor tərəfindən dayandırılan) olur.

Uzadılan fermata adətən əsərin qurtaracağında axırıncı səsin və akkordun üstündə olur. Dirijor bu fermatı lazım

gələn vaxta qədər saxlayaraq əsəri qurtarır. Uzunlaşdırılan fermata frazının, cümlənin və s. qurtaracağında da ola bilər. Ondan sonra da musiqi materialının ardı davam etdirilir. Bu fermatayı kəsərək dirijor mütləq yenidən əsərin ifa olunmasını davam etdirməlidir.

Uzunlaşdırılmayan fermata adətən musiqi fikrinin ortasında – sözün ortasında olur, dirijor tərəfindən uzunlaşdırılan fermatadan sonra xor mütləq nəfəs almalıdır. Uzunlaşdırılmayan fermatadan sonra isə nəfəs almaq olmaz.

Pauzanın üstündə duran fermata pauzanın uzunluğunu artırır.

Xor ədəbiyyatında bu sayılan fermatalardan başqa notlar arasında və xanə xəttinin üstündə də fermataya təsadüf etmək olar. Bu fermatalar hansı yerlərdə olurlarsa, o yerdə kiçik fasilə əhəmiyyətinə malikdirlər.

§5. Nüansların və səsin verilməsi xarakterinin göstərilməsi

İfa zamanı səsin gücü (dinamika – nüans) əllərin həcmindən yığılması və açılması ilə göstərilir. Əllərin geniş açılması səsin gücünün artırılmasını, yığılması isə səsin azaldılmasını tələb edir.

Dinamik dəyişiklikləri, dirijor hərəkətinin həcmi artırarmış və ya azaltmamış hərəkətin gərginliyinin artırılması və azalması ilə də göstərmək olar.

Qüvvəli səslənmədə dirijor hərəkəti xarici görünüş etibarilə daha güclü və gərgin, az səslənmədə isə güc və gərginlik az olacaqdır.

Dinamik dəyişiklikləri dirijor kombinasiya metodu ilə də göstərə bilər. Əgər xorun səslənməsini artırmaq lazım gələrsə, dirijor öz hərəkətlərini genişləndirərək onları daha da qüvvəli, daha gərgin edir. Əgər xorun səslənməsini azaltmaq lazım

gələrsə, dirijor öz hərəkətlərinin həcmi azaldaraq, onların gərginliyini də azaldır.

Xor dirijorluq təcrübəsində dinamik dəyişikliklərin yuxarıdakı üç qayda ilə göstərilməsindən istifadə edirlər, buna baxmayaraq, axırıncı iki qayda da əlverişlidir.

Səsin verilmə xarakterini də dirijor əllərin münasib hərəkətləri ilə göstərir.

Oxumaqda səslərin verilməsini əsas qayda – legato – əlaqəli; staccato – kəsik-kəsik (ayrı-ayrı) və staccato ilə legato arasındakı aralıq səs vermə qaydasıdır – non legato. Legato – səslərin birləşmə yolu ilə aparmağı tələb edir.

Buradan aydındır ki, dirijorun əl hərəkətləri düz, xanə hissələrinin dəyişən nöqtələrində azacıq gözə çarpan təkan olmalıdır. Bu zaman əl hərəkətlərinin dayağı çiyində olmalıdır.

Legato – ifa tələb edən musiqi əsərinə A.Borodin «Knyaz İqor» operasından «Köçərilər»in xoru misal ola bilər. Staccato – səslərin kəsik-kəsik (ayrı-ayrı) səslənməsini tələb edir, oxumaq elə bil ki, xırda pauzalarla kəsilir. Təbiidir ki, dirijorun əl hərəkətləri belə səslənmə zamanı dəqiq, kəskin olmalı və uzadılmaqdan (legato-dan) kənar olmalıdır.

Bütün hərəkətlər xanə hissələri arasındakı sərhəd nöqtələrinə istinad edir.

Əl hərəkətində xanə hissələrini uzatmaq halları olmamalıdır, dirijorun hərəkətləri biləyin iti hərəkətlərindən ibarət olmalıdır.

Staccato – iti ifa tələb edən musiqi əsərinə C.Verdinin «Rigoletto» operasından «Tişə-tişə» adlı kişiler xoru misal ola bilər.

Non legato – rabitəli-dəqiq səslənməni tələb edir. Bu qayda legato və staccato arasındadır.

Non legato zamanı rabitəli, ancaq dəqiq, ayrı-ayrı hecaları, intonasiyaları ayırmaqla oxumaq lazımdır, səslər arasında pauza olmamalı, ancaq sərhədlər dəqiq, ayrı-ayrı hecaları, intonasiyaları ayırmaqla oxumaq lazımdır.

Buradan aydındır ki, dirijorun hərəkətləri səlis; lakin dəqiq olmalıdır. Əl legato hərəkət edir. Hissələr arasındakı sərhəddi ayırmaq məqsədilə bilək qüvvəli hərəkət etməlidir.

Non legato ifa tələb edən musiqi əsərinə A.Darqomijskinin «Su pərisi» operasından «Svatuşka» xoru misal ola bilər.

§6. Sağ və sol əlin rolu

Dirjorluq texnikasında sağ və sol əlin rolu adətən müxtəlif olur: Sağ əl ilə adətən metroritmi, sol əl ilə isə nüansları, başlamayı və s. göstərirlər.

Lakin əllərin funksiyalarının belə ayrılmasını kifayət qədər şərti hesab etmək lazımdır.

Bunların hamısı dirijorun texnikasından və qabiliyyətindən asılıdır. Çox zaman dirijor hər iki əliylə eyni hərəkətləri icra edir, bununla da xorun qarşısında qoyulmuş tələbləri gücləndirir. Bəzi vaxtlarda dirijor öz tələblərini və fikrini xora tamamilə aydınlaşdırmaq üçün bir əlin də hərəkəti kifayət edir.

Deməli, dirijor bütün rəhbərlik prosesini ancaq bir sağ və ya sol əlin iştirakı ilə də yerinə yetirə bilər. Onun sağ və sol əli dirijorluq zamanı eyni hərəkətləri də icra edə bilər. Əllər bir-birini tamamlayır, nəhayət, dirijorluq zamanı dirijorun həm sağ, həm də sol əlinin özünəməxsus funksiyaları ola bilər.

X FƏSİL DİRİJORUN XOR ƏSƏRİ PARTİTURASI ÜZƏRİNDƏ İŞLƏMƏSİ

§1. Dirijorun partiturası öyrənməsi

Xor üçün yazılmış musiqi əsərini, xor kollektivinə öyrətməyə başlamazdan əvvəl, dirijor mütləq özü həmin musiqi əsərini yaxşı öyrənməlidir.

Partitura üzərində işləyərkən, o, mütləq keçəcəyi əsərin bütün etaplarını, not və ədəbi mətnin öyrənilməsini səhnədə ifasına qədər özündə dəqiq təsəvvür etməlidir.

Xor əsəri partiturası üzərində dirijorun ardıcıl işləməsinin iki mərhələsi vardır:

I – şəxsən dirijorun özü tərəfindən partiturası təxminən öyrənməsi və II – müəyyən əsərin xor ilə öyrənilməsi.

Öyrənilən musiqi əsərinin mənimsənilməsi üçün, nəinki musiqi və ədəbi mətni bilmək lazımdır, hətta həmin bəstəkarın yaradıcılığı ilə tanış olmaq lazımdır. Öyrənilən musiqi əsərinin yazı üslubunu və müəllifin yaradıcılıq istiqamətini mütləq mənimsəmək, eləcə də mətn və musiqi müəllifləri haqqında tarixi məlumatlarla tanış olmaq lazımdır.

Musiqi əsərinin ədəbi mətnini öyrəndikdən sonra, onun musiqi nəzəri təhlilinə keçmək olar. Bura daxildir: əsərin musiqisini mövzu cəhətdən təhlil edib, musiqi və ədəbi mətnin vəhdətini müəyyən edərək, musiqi formasını ladotonal planını, metr və ritmini təhlil etmək lazımdır.

Tempini müəyyən edib, harmoniyası və səslərin hərəkəti ilə ətraflı tanış olmaq musiqi cümlələri arasında senzuraları təyin etmək və i.a.

Bunlardan sonra musiqi əsərini vokal-xor nöqteyi-nəzərinə öyrənmək lazımdır.

Əsərin ətraflı öyrənilməsi üçün xorun vokal cəhətcə təhlil edilməsi zəruridir. Bura aşağıdakılar daxildir: hər partiyanın

vokal xüsusiyyətinin öyrənilməsi həcmi, diapazonu, tessiturası, hər bir səsdən istifadə etmək dərəcəsi, interval və ritmik cəhətcə intonasiya çətinlikləri.

Nəfəsalma cəhətdən frazirovkanı yoxlayıb, partituranın səslərində lazım gələn işarələr etmək, ədəbi mətni vokal və diksiya cəhətcə təhlil etmək lazımdır.

Xor partituraları arasında olan ansambl növlərini istər texniki cəhətcə (tessitura şərtlərinə görə), istərsə də musiqi cəhətcə (musiqi mövzu materiallarına görə), partiyaların əhəmiyyətini təyin etmək lazımdır və s...

Tempi, dinamik dəyişiklikləri, ifa qaydalarını təyin edib, musiqi frazirovkasının ədəbi mətnlə vəhdətini düşünüb dirijorluq etmə qaydalarını da müəyyən etmək lazımdır və s...

Nəhayət, dirijor müəyyən əsərin öyrənilməsi üçün əsərin məzmununa görə məşqlərin sayını planlaşdırmalıdır.

§2. Musiqi əsərinin xor ilə öyrənilməsi

Musiqi əsərinin xor kollektivinə öyrədilməsi 2 mərhələ üzrə olur:

I mərhələ – əsərin xor ilə texniki cəhətdən öyrənilməsi: not və ədəbi mətnin öyrənilməsi, intonasiyanın təmizliyi üzərində işləmək, ritmin dəqiqliyi, diksiya, səs, ansambl üzərində iş aparmaq və s...

II mərhələ – xor ilə bədii planda işləmək, yəni xor tərəfindən əsəri bədii cəhətdən vahid bir əsər kimi mənimsəmək. Bu mərhələdə dirijor və eləcə də kollektiv əsil yaradıcılıq işi aparır. Əgər, I mərhələnin işini ayrı-ayrı hissələrə bölmək mümkündürsə, II mərhələni əsər üzərində işlənən zaman heç bir bölmələrə xırdalamaq vacib deyil. Buna baxmayaraq, texniki bölmənin dövrü ilə bədii işin dövrü mexaniki bölünə bilməz. Əsərin üzərində texniki cəhətcə işləyərkən bədii cəhəti və əksinə, bədii cəhətcə işləyərkən texniki cəhəti nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Bədii və texniki

cəhətcə işləyən zaman əsərin məzmununu yaddan çıxarmaq tamamilə səhv olar.

Təklif olunan texniki və bədii mərhələlərə bölünmə, əsərin xor ilə öyrənilməsi zamanı lazımi cəhətlərə xüsusi diqqət yetirilsin.

Əsərin texniki cəhətcə öyrənilməsi mərhələsi, dirijorun işində pedaqoji cəhətcə fəaliyyəti deməkdir. Dirijor yaxşı bir müəllim kimi, oxuyanlar kollektivinə musiqi öyrədir. Bədii iş planı zamanı dirijorun ifaçılıq qabiliyyəti daha da artır. Onun dirijorluq qaydaları səhnədə (konsertdə) ifası necə olacaqsə, məşq zamanı da belə olmalıdır.

Partitura üzərində işin bütün mürəkkəb prosesinin sonu dirijor və xor kollektivinin səhnədə dinləyicilərin auditoriyası qarşısında ifaçı kimi çıxışından ibarətdir.

§3. Partitura üzərində dirijorun təxmini iş planı

a) Partituranın dirijor tərəfindən öyrənilməsi

1) Xor üçün yazılmış musiqi əsərinin ədəbi mətni məzmunun təhlili. Musiqi və mətn müəllifləri haqqında tarixi məlumatlar;

2) Musiqinin təhlili və əsərin musiqi-nəzəri cəhətcə öyrənilməsi.

Musiqi forması, musiqi mövzuları, ladotonal planı, metr, ritm, templər, dinamika, harmoniya, səslərin hərəkəti, ədəbi mətn ifadəsi ilə musiqi ifadəsi arasında əlaqə və s...

3) Vokal cəhətcə xorun təhlili. Xorun növləri-bircinsli, qarışıq, neçə səsli olması. Ansambl, quruluş xüsusiyyəti (intonasiyası), hər partiyanın diapazonu, hər partiyadan istifadə dərəcəsi və tessiturası, nəfəsalmanın xüsusiyyəti, səsin xarakteri, diksiyanın xüsusiyyəti və s.

4) Bədii ifanın planı. Musiqi frazirovkası və musiqinin mətnlə əlaqəsi. Dirijorluğun qaydaları;

5) Xor məşqləri planının tərkibi və onların seçilməsi üsulu.

b) Musiqi əsərlərinin xor ilə öyrənilməsi

1) Bəstəkarın həyatı, yaradıcılığı və həmin musiqi əsəri haqqında giriş söhbəti. Ədəbi mətnin müəllifi haqqında qısa məlumat;

2) Əsərin texniki cəhətcə təhlili.

a) hər partiyanın ayrı-ayrı səsləri üzrə işləmək;

b) qruplarla: kişilər ayrı, qadınlar ayrı və ya soprano tenorlarla bir qrupda, altlar baslarla o biri qrupda (əsərin fakturasından asılıdır);

v) ümumi xorda ayrı-ayrı tamamlanmış musiqi hissələri üzrə iş;

3) ansambl və kök üzərində iş;

4) diksiya üzərində iş. Mətnin yaxşı artikulyasiya və dirijorluqla musiqi əsərinin ritmində oxunması. Aydın diksiya əldə etmək üçün ayrı-ayrı cümlələri, sözləri və hecaları işləmək.

Bütün məşqlər boyu oxuyanların səslərinin keyfiyyətinə diqqət yetirməli.

Qayda-səs imkanlarına qənaət etməli, bunu xorla işləyərkən, xüsusilə əsərin texniki cəhətcə təhlili zamanı nəzərə almaq lazımdır.

v) Bədii planda xor ilə iş aparılması

1) Əsərin bədii cəhətcə işlənməsi. İfa zamanı bədii məsələləri qavramaq məqsədilə ədəbi mətn məzmununun xor kollektivi ilə təhlili;

2) Musiqi və ədəbi mətnlərin məzmununun sintezi əsasında ifanın bədii planının təyin edilməsi; dinamik dəyişikliklər, temp, səsin xarakterinə, ayrı-ayrı partiyaların

nüanslarına, səslərin tarazlaşmasına, musiqi frazirovkasına əsərin ifası zamanı bütünlüklə riayət etmək.

3) Baş məşqlər (iki dəfədən az olmayaraq) və öyrənilmiş əsərin səhnədə ifası.

XI FƏSİL XORUN SƏSLƏNMƏ XÜSUSİYYƏTİNİN ELEMENTLƏRİ

§1. Xorun vokal-texniki mədəniyyəti elementləri

Xorun səsənmə xüsusiyyətinin elementlərini anlamaq üçün biz onları üç qrupa bölmüşük.

I qrupa xorun vokal texniki mədəniyyəti elementləri daxildir. Bu qrupda xor ifaçılığında səs əmələ gətirmə və səs axıcılığı elementləri cəmlənmişdir. Bu elementlər öz növbəsində müəyyən nəfəsalma vərdişlərini təşkil edən prinsiplərə görə, səsin vokal mövqeyi, sait və samit səslərin tələffüzü, poetik məzmunun (hecaların, söz və ifadələrin) tələffüz qanunlarına və başqa ünsürlərə görə bir-birini tamamlayır. Bu qrup elementlər fizioloji və psixoloji cəhətdən bütövlükdə ifa prosesini təşkil edərək xorun səsənməsini, xor partiyalarının və hər bir ifaçının səsinə formalaşdırır, onların səslərini təkmilləşdirir.

Dirijor – xormeysterin əsas vəzifələrindən biri rəhbərlik etdiyi kollektivin tərkibini, yəni səs qruplarını vokal nöqtəyi – nəzərdən düzgün təşkil etməsidir. Xor kollektivinin tərkibində olan ifaçıların hər biri müxtəlif səslərə, fərdi ifa üslubuna, oxuma adətlərinə, nəfəsdən istifadə etmələrinə, sözü tələffüz etmələrinə malik olurlar. Xor rəhbəri kollektivinin vokal-xor vərdişlərinin tərbiyəsini vahid prinsip əsasında qurmalıdır.

Bu halda məşhur alman xormeyster və müəllimi Frans Mayerqof¹ demişdir: «Kollektivin birinci vəzifəsi ondan ibarətdir ki, bütün kollektivdə vahid səsəmələgətirmə üslubu, tələffüz norma və diksiya zamanı səsənmə elementlərini tərbiyələndirsin.

Səsin təmiz intonasiya təmizliyinə nail olmaq üçün xormeysterin qarşısında duran ən çətin məsələ vokal – texniki

¹ F.Mayerqof «Xor dirijoru» Leypsiq, 1922, səh.18. Tərcümə B.Jaqolim.

problemlərinin düzgün həllini tapmasındadır. F.Mayerqof bu halda fikrini belə izah edir: «Xor ifaçılığının əsasını səsəmələgətirmə vərdişləri təşkil edir. Bu səbəbdən də məsələnin həlli başqa vərdişlərin tərbiyə edilməsindən, yəni xorun musiqi – nəzəri biliklərin və üzdən oxuma vərdişlərinin tərbiyə edilməsindən vacibdir». Bu vərdişlərin ifaçılarda tərbiyə edilməsində, xormeysterin fəaliyyəti ilə fərdi vokal müəllimlərinin iş təcrübəsinin bir çox oxşar cəhətləri vardır. Həmin iş prosesinin fərqi ondadır ki, xormeyster – müəllim və xorun üzvləri bu işin öhdəsindən kollektiv əmək fəaliyyəti nəticəsində gələ bilirlər. Belə ki, iş prosesində, əgər xormeyster bütün xorla, onun səs partiyaları, ayrı-ayrı ifaçılarla münasibətdə olursa, hər bir ifaçı oxuduğu müəyyən bir xor partiyasında öz ifaçı iştirakçıları ilə və nəhayət bütün xorla, onun ümumi səslənməsi ilə münasibətdə olur.

Vokal ifaçılığın ən başlıca və əsas elementi – nəfəsalma prosesidir. Bu proses bir-birini fasiləsiz əvəz edən üç mərhələdən ibarətdir.

Birinci mərhələ – nəfəsin sorulması, nəfəsalma, daha doğrusu ağ ciyərin hava ilə doldurulma mərhələsidir. Bu zaman ifadan əvvəl nəfəsalma prosesi müxtəlif xarakter və xüsusiyyətə malik ola bilər. Məsələn, bu proses: uzun, sakit, qısa, dolğun, dərin, yüngül və zəif xarakterdə ola bilər.

İkinci mərhələ – nəfəsin qısa saxlanması mərhələsidir. Bu mərhələ bir tərəfdən ifaçıya ifadan əvvəl bir növ diqqətini cəmləşdirməyə, aldığı nəfəsin miqdarını və sıxlığını hiss etməyə imkan yaradır. Digər tərəfdən onun ifaya dəqiq başlamasına, səsinin münasib olmasına düzgün intonasiya etməsinə bir növ şərait yaradır. Bu mərhələ dəqiq ifaya başlama üçün bir növ tramplin funksiyasını daşıyır. Çünki, ifaya dəqiq başlanmanı nəfəsin bir anlığa saxlanılma mərhələsi olmadan təsəvvür etmək mümkün deyildir.

Nəfəsalma prosesinin üçüncü mərhələsi – nəfəsin üfürülməsi mərhələsidir. İfaçılıqda faktiki olaraq səsin özü

məhz elə bu mərhələdə eşidilməyə başlayır. Deməli, ifaçılıqda nəfəsalmanın üç mərhələsi – nəfəsalma, nəfəsin ani saxlanması və nəfəsin üfürülməsi xorun normal səslənməsini təmin edən faktordur. Bu mərhələləri vokal, ifaçılığının əsası hesab edən məşhur italyan opera müğənnisi Enriko Karuzo belə demişdir: «Vokal ifaçılığı bütövlükdə düzgün nəfəsalma və ondan məqsədyönlü, qənaətlə istifadə etməyə istinad edir». Məşhur müğənninin solo vokal ifaçılığında nəfəsalma prosesinin rolu haqqında dedi ki, xor ifaçılığı metodikasına da aid etmək olar. Xorun iş prosesi müəyyən ardıcılıqla olmalıdır. Dirijor əlini qaldıraraq xorun diqqətini cəmləşdirir. İfaya başlamazdan əvvəl nəfəsalmaq üçün əlin yuxarı istiqamətdə bir növ «hoppanma» xarakterli hərəkətindən sonra xorun səslənməsi (ifaya giriş) başlanır. Təcrübəli xormeyster vizual olaraq (ifaçılara baxmaqla), xorun ifası zamanı hər ifağının nəfəsalma üslubunu müəyyənləşdirərək nə dərəcədə düzgün və ya səhv olduğunu təyin etməyi bacarmalıdır. Təcrübə göstərir ki, professional ifaçılarda nəfəsalma vərdişlərinin vahid prinsiplərini tərbiyələndirmək üçün dirijorun bu haqda məlumatı və dəqiq əl hərəkətləri kifayətdir. Bu elementlər üzərində işləyərkən dirijorun əl hərəkətləri çox dəqiq, aydın olmalıdır. Onun əl hərəkətləri nəfəsalma, nəfəsin ani saxlanması və ifaya başlama proseslərinin təşkilatçısı olmalıdır. İfaçıların vokal ustalıqı aşağı olduqda isə, səs aparatı, onun fizioloji quruluşu xüsusən də nəfəsalmanın növ və elementləri haqqında mütəmadi olaraq söhbətlər aparmaq lazımdır.

Bəzən xormeyster ifadan əvvəl alınacaq nəfəsin xarakterini dərk edərək, bu haqda xora ətraflı məlumat verir, lakin ifaya başlanma göstərərkən xorun ifaçıları onun əl hərəkətlərini yaxşı qavramadığından bir vaxtda nəfəs ala bilmir, nəticədə ifa eyni vaxtda səslənmir. Bu məğlubiyyətin səbəbi ya dirijor nəfəsalma və ifaya başlama prosesini düzgün dərk edə bilmir, ya da onun əl hərəkətlərinin texniki inkişaf

səviyyəsinin kifayət qədər olmadığından ifaya başlamanı dəqiq göstərə bilmir. Heç bir təcrübəli və ya gənc dirijor buna yol verməməyə çalışmalıdır.

Xorun ifaya başlamasını dirijorun manual (əl) hərəkətləri həm əsərin tempini, xarakterini, xorun birgə nəfəsalmasını, həm də ifanın eyni vaxtda başlamasını və bitirməsini təmin etməlidir.

Xormeyster nəfəsalma və xorun ifaya başlama hərəkətlərini göstərməsinə çox az bir vaxt (bir an) sərf edir. Lakin bu bir an ifaçılıqda rol oynayır. Pedaqoji təcrübədən bilirik ki, nəfəsalmanın üç növü vardır: yuxarı döş qəfəsi və ya ciyin nəfəsalması, orta döş qəfəsi – yanlarla nəfəsalma və nəhayət qarın nahiyyəsi və ya diafraqma nəfəsalma, əksər hallarda nəfəsalmanın bu növünə qarışıq nəfəsalma deyilir.

Yuxarı döş qəfəsi və ya ciyin nəfəsalma növündən vokal ifaçılığında istifadə edilməsi məqsəduyğun deyildir. Çünki, nəfəsalma prosesi bu metodla həyata keçirilərkən, ağ ciyərin yalnız yuxarı hissəsi hava ilə dolur ki, bu da havanın miqdarca məhdudlaşmasına və ifa zamanı üfürülən havanın dayaqsız olmasına səbəb olur. Xorla iş təcrübəsi göstərir ki, nəfəsalmanın ən əlverişli və çox yayılmış qarın nahiyyəsi nəfəsalma növüdür. Nəfəsalmanın qarın nahiyyəsi növünün mahiyyətini belə izah edək: xormeysterin manual hərəkətlərinin işarəsi ilə müğənnilər cəld nəfəs alırlar. Bu zaman bütün nəfəsalma aparatı havanı udaraq ağ ciyəre doldurur. Ağ ciyər öz növbəsində hava ilə dolaraq, diafraqmaya yüngülvari təzyiq edir, bunun nəticəsində təbii olaraq diafraqma pərdəsi aşağı enir və qarın nahiyyəsini (əzələləri) gərginləşdirir, sıxlaşdırır, bunun nəticəsində döş qəfəsinin aşağı hissəsi genişlənir. Nəfəsalma anında dirijor bütün ifaçıların nəfəsalma prosesini diqqət mərkəzində saxlamalıdır. O, ifaçılardan heç kimə nəfəsi sorarkən sinə və ciyərlərini qaldırmasına yol verməməsini tələb etməlidir. Belə nəfəsalma zamanı sorulan hava, ağ ciyərin yalnız yuxarı

hissəsini hava ilə dolduraraq, səsin dayaq imkanını məhdudlaşdırır və hava ehtiyatından məhrum edir. Bu səbəbdən də, dirijor xorla işləməzdən əvvəl nəfəsalma prosesinin mahiyyətini özü yaxşı mənimsəməlidir.

Vokal mütəxəssislərinin, alimlərin iş təcrübəsindən belə bir fikir formalaşmışdır: ifa zamanı yaxşı hazırlıqlı müğənninin nəfəs alması çox cəld, səssiz və əksinə nəfəsin ciyərdən üfürülməsi uzun, yumşaq olmalıdır. İfaçılarda nəfəsalmanın bu xüsusiyyət vərdişlərini, əlbəttə səsəmələgətirmə və səsaxıcılığı prosesləri daxilində tərbiyələndirmək məsləhət görülür. Çünki, vokal ifaçılığının əsas faktoru kimi nəfəsalma, xüsusən nəfəsin üfürülməsi birbaşa səsəmələgətirmə və səsaxıcılığı prosesləri daxilində baş verir.

Nəfəsalma və səsaxıcılığı vərdişlərinin vahid, prinsipial xüsusiyyətlərini ifaçılıq fəaliyyətinin bütün mərhələlərində qoruyub saxlamaq lazımdır. Əgər ifa edilən əsərin müəyyən yerində ifaçıların rahat nəfəs almaları üçün pauza yoxdursa, bu zaman ifaçılar poetik və musiqi məzmununun məntiqinə əsasən nəfəsi dəyişməlidirlər, yəni yenidən nəfəs almalıdırlar.

Bu səbəbdən də belə hissələrin ifası zamanı xormeyster ifaçılarla çalışmalıdır ki, əsər cəld və eyni vaxtda həyata keçirilsin.

Xor ədəbiyyatında elə əsərlər də var ki, onların müəyyən musiqi parçalarını ifa edərkən bu və ya digər partiyanın, xorun ümumi nəfəsalma imkanı olmur. Bu zaman xormeyster və ifaçılar nəfəsalmanın zəncirvari üsullarından istifadə etməlidirlər. Təcrübə göstərir ki, ifaçılıqda davamlı səsaxıcılığına yalnız nəfəsalmanın zəncirvari üsulundan istifadə etməklə nail olmaq olar. Bu da ifaçıların müxtəlif vaxtlarda nəfəs almaqla oxumanın fasiləsizliyini təmin edir. Xormeyster zəncirvari nəfəsalmanı belə təşkil edə bilər: əvvəlcədən xor ifaçılarını iki-üç qruplara bölərək, onlara izah edir ki, hər qrup növbə ilə müxtəlif vaxtlarda nəfəs almalıdırlar. Beləliklə, xorun ümumi səslənməsi pozulmur,

sanki, səs fasiləsiz su axınına bənzəyir. Qeyd etmək lazımdır ki, zəncirvari nəfəsalmada fasiləsiz səslənməni təmin etmək üçün, ifaçıların minimal sayı üç nəfər ola bilər. Əgər xor partiyasının tərkibində üç ifaçı olarsa, bu zaman ifaçılardan biri nəfəs alarkən, o biri iki ifaçı melodiyanın ifasını davam etdirərək fasiləsiz səslənməyə nail ola bilər. Zəncirvari nəfəsalma üsulu üçün təşkil edilmiş qrupların dəqiq nəfəsalma yerlərini dirijor əvvəlcədən təyin etməli və bu haqda ifaçılara məlumat verməlidir. Zəncirvari nəfəsalmanın ən başlıca xüsusiyyəti odur ki, ifaçılar ifa prosesində nəfəsi verərkən ciyərlərdə hava ehtiyatının tam tükənməsinə yol verməsinlər. Belə məsləhət söhbətləri və həmin musiqi parçalarının əl ilə göstərilməsi nəticəsində zəncirvari nəfəsalmanın köməyi ilə xorun fasiləsiz səslənməsinə nail olmaq mümkündür.

Xorun vokal – texniki mədəniyyəti vərdişlərinin əsas xüsusiyyət və elementlərinə yiyələnməklə xor ifaçılığında təmiz səslənmə və yüksək ifaçılıq səviyyəsinə nail ola bilirik.

§2. Xorun musiqi-texniki mədəniyyəti vərdişləri

Xorun səslənmə xüsusiyyətinin ikinci elementi – musiqi-texniki mədəniyyəti vərdişləridir.

Xorla işlərkən dirijorun ən başlıca vəzifələrindən biri də xorun musiqi-texniki mədəniyyəti vərdişləridir.

Xor ifaçılığının mütənasib vokal-texniki imkanları xorun bədii-texniki, musiqi vərdiş və anlayışlarının inkişafı üçün əlverişli şərait yaranmasına zəmin yaradır. Yüksək bədii-texniki ansambl vərdişlərinə yalnız xor ifaçılığının əsas elementləri – melodiyanı təmiz intonasiya etmə, lado – harmonik kök, metroritmik vərdişlərin inkişafı lazımı səviyyədə olduqda nail olmaq olar.

Xorun musiqi-texniki anlayışı və vərdişlərinin inkişafı sahəsində dirijorun ən başlıca və əsas vəzifəsi bütün ifaçılarda

təmiz intonasiya etmə vərdişlərini tərbiyə etməsindən ibarətdir. Xorun musiqi-texniki mədəniyyəti elementlərinə daxildir: dəqiq eşitmə vərdişləri və musiqinin əsas elementləri: melodiya, harmoniya, ritm və s. ifadə vərdişləri bütövlükdə xorun ayrı-ayrılıqda xor partiyalarının intonasiya etmə qabiliyyəti, lado-harmonik, melodik, intonasiya, harmonik, solfecio etmə vərdişləri.

Xor ifaçılığının birinci dərəcəli məsələlərindən biri də vokal yaddaşı hissələri və vərdişlərinin inkişafı problemidir. Çünki, xorun təmiz səslənməsinin səviyyəsi bu hissə və vərdişlərinin inkişaf səviyyəsi ilə müəyyən edilir. Rus alimi B.Teplov insan psixologiyasının bu sahəsini tədqiq edərək qeyd etmişdir ki, «İnsanın musiqi yaddaşı, təsəvvürü öz-özlüyündə əmələ gəlmir və eləcə də inkişaf etmir. Bu təsəvvür və vərdişlər onların ehtiyacı olan insan fəaliyyəti çərçivəsi daxilində mümkündür. İnsan fəaliyyətinin bu sahəsinin ən elementar forması avazla oxumaq və yaddaşın köməkliyi ilə müəyyən melodiyanın ifadə edilməsidir.¹

Xorda oxumaq, musiqi ilə məşğul olmağın ən sadə, ancaq ən məhsuldar növüdür. Çünki, məhz bu fəaliyyət formasının köməkliyi ilə hər bir insan musiqi-nəzəri bilik və vərdişlərini, melodik, lado-harmonik və ritmik hissiyatının formalaşması və inkişafına nail ola bilər.

İntonasiya etmə mövzusunda həsr edilmiş elmi-nəzəri əsərlərdə müxtəlif fikirlər mövcuddur.

İntervalların intonasiya edilməsinin qanunauyğunluqları P.Çesnakovun təklif etdiyi metodiki tövsiyələri öz məzmununa görə intervalların intonasiya edilmə və onların kamil akustik xüsusiyyətlərinin dərk edilməsinin nəzəri əsaslarını qavramaq üçün ən mütərəqqi metod hesab edilməsidir. P.Çesnakov² intervalların intonasiya edilməsinin müəyyən qanunauyğun-

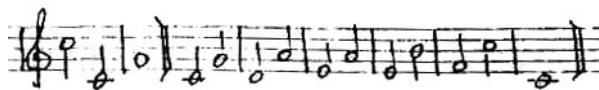
¹ B.Teplov. «Psixologiya muzikalnıx sposobnostey» - «Musiqi qabiliyyətinin psixologiyası», 1947, səh.258.

² P.Çesnakov. «Xor və onun idarə edilməsi», M., 1940, s.41 – 47.

luqlarının ümumiləşdirilmiş sistemini vermişdir, bu da intervalların intonasiya edilmə və kök xüsusiyyətinin absolyut dərk edilməsinin nəzəri və praktiki əsasını təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi fəaliyyətində, xüsusən xorla oxumada başlıca rolu səslərin yüksəkliyinin qarşılıqlı münasibəti oynayır.

Xor ifaçılığında lado-harmonik kökün təmiz intonasiya etmə vərdişlərinin tərbiyə edilməsi, ancaq müstəsna olaraq səs ardıcılığının natural kök özülnə əsaslanır. Yəni, hər bir tonda natural səs ardıcılığının, başqa səslərin bütün obertonları müəyyən ardıcılıqla yerləşmişdir.

Dirijor birsəsli ifadə unison və oktava unisonun düzgün, dəqiq ifasına xüsusi diqqət yetirmələridir. İfaçılıqda oktava unison səslənmənin intonasiya təmizliyinə yalnız nisbətən kiçik intervallar (sekunda, tersiya) təsir edə bilər. İfaçılıqda təmiz, səliss intonasiya etmə vərdişlərinin inkişaf etdirilməsində, xalis intervallar – kvinta və kvartanın melodik (üfqü) ardıcılıqla və harmonik (şaquli) vəziyyətdə düzgün, təmiz intonasiya edilməsindən istifadə edilməsi xüsusi rol oynayır. Bunun üçün qarışıq xorlarda aşağıdakı təmrindən istifadə etmək



məsləhətdir.

Təmrinləri müxtəlif sait səslərlə və ya örtülü ağızla ifa etmək olar. Təmrinlərin ifası zamanı vokal texnikası elementlərinə diqqət yetirmək lazımdır. Onları yarımtonlarla yuxarı və aşağı hərəkətlə ifa etmək məsləhətdir. Məlumdur ki, belə təmrinləri ifa edərkən, ifaçılarda xalis intervalların düzgün intonasiya və eşitmə vərdişlərinin tərbiyələnməsi, əsərin ladotonal əsası – tonika, subdominanta və dominantın funksional hissetmə vərdişlərinin inkişafına nail olmaq olar. Bu intervalların eyni vaxtda harmonik intonasiya edilməsinə tədricən keçmək lazımdır. Məsələn: bas və alt partiyalarının oktava – unison vəziyyətdə müəyyən bir tonallıqda, tonika ola bilən müəyyən hər hansı bir səsi ifa etsinlər. Bu səsi sait və ya örtülü ağızla ifa edib, təmiz səslənməyə nail olduqdan sonra, soprano və tenor partiyalarına oktava – unison vəziyyətdə alt və bas partiyalarının ifa etdiyi səsə nisbətdə, kvinta və ya kvarta səsini ifa etməyi təklif etmək lazımdır.

Xalis oktava, kvinta və kvarta intervalları çox asan köklənmə xüsusiyyətinə malikdir. Böyük tersiya və başqa aralıq intervallarının intonasiya edilməsi bəzi çətinliklərlə əlaqədardır. Böyük və kiçik tersiya intervallarının təmiz intonasiya etmə vərdişlərinin inkişafı, daxili vokal – eşitmə hisslərinin formalaşmasında böyük rol oynayır. Bu intervalların səslə dəqiq intonasiya edilməsi major və minor ladlarının xarakter xüsusiyyətlərinin qavranılmasında müstəsna funksiya malikdir.

Tersiyalar daxil edilmiş təmrinlər müxtəlif ola bilər. Qarışıq xorlarda bu intervalların oktava – unison oxuma üslubu olduğu halda, həmcins xorlarda bu intervalları aşağıdakı metodik ardıcılığa əsaslanan təmrinlərin vasitəsilə inkişaf etdirmək olar.



Belə təmrinlərdən səsin vokal mövqeyinin köklənməsi prosesində musiqi materialı kimi istifadə etmək olar. Eyni zamanda təmrinlər təmiz intonasiya etmə vərdişlərinin tərbiyələnməsinə çox gözəl kömək edir. Buna əsaslanaraq xalis kvinta, kvarta, böyük və kiçik tersiya intervallarına aid bir neçə melodik təmrinlər misal gətirək.



Verilən melodik təmrinlərin ilk xanələrini pauzalarla, aralanmış səkkizlik notlarla ifa etməklə ifaçıların növbəti tersiyanın intonasiyasının daxili yaddaş təsəvvürlərini inkişaf etdirmək olar. İfa yüngül, oynaq olmaqla bərabər həm də tempo – ritmik müvazinəti qorunmalı və hər bir yüksəklik

tonunu yumşaq həmlə ilə əldə etmək lazımdır. Təmrinin növbəti iki xanəsi göründüyü kimi səslər bir-birilə bağlı, leqato ştrixində ifa edilir. Ancaq bu zaman tersiyaların səslənməsində intonasiya təmizliyinə ciddi əməl edilməli və qorunub saxlanmalıdır. Bununla da ifaçıların major və minorun səslənməsini müqayisə etmələri üçün çox əlverişli şərait yaranır. Bu təmrinlərin ifa prosesində ifaçıları major və minor ladlarını psixoloji düzgün qavramaları üçün təklif etmək olar ki, major təmrinləri bir qədər yüksəkdən «mf» və ya «f» nüansında minor təmrinləri isə ehtiyatla, yavaş, ifa etmək lazımdır.

Təcrübə göstərir ki, xor müəyyən intonasiyaya köklənmə vərdişlərini, melodik təmrinləri ifa etməklə nail ola bilər. Bu təmrinlərin həmcins xorlarda – unison vəziyyətdə, müxtəlif intervalların daxil edilmə üsulu ilə ifa edilməsi məsləhət görülür.

Yaxşı olardı M.İ.Qlinkanın vokal təmrinlərinin ifası haqda dəyərli məsləhətlərini yada salmaq.

1. İfa ediləcək notu dəqiq intonasiya etmək.
2. Səsin düzgün olmasına daha çox diqqət etmək, daha sonra isə səs aparatı orqanlarının sərbəst, azad olmasına diqqət etmək lazımdır.
3. Nə yüksəkdən, nə də yavaş oxumaq, ancaq azad ifa edilməlidir.
4. Təmrinləri kreşendo etmədən ifa etmək, notu götürdükdən sonra onu müəyyən bir qüvvədə saxlamaq (bu yararlı olmaqla, həm də çətindir).

İfaçılarda kiçik sekundalarda təmiz intonasiya etmə vərdişlərini inkişaf etdirmək üçün, onlarda bu intervalların ladoharmonik əhatə və axıcılıq xüsusiyyətlərini hissetmələrini inkişaf etdirmək lazımdır. Məsələn: ladın tonika, dominanta və subdominanta dayaq səslərini, onları aşağı və yuxarıdan əhatə edən kiçik ya da böyük sekundalarla oxumaqla ifaçılarda bu intervalların səslənmə xüsusiyyətlərini, hissetmələrini aktivləşdirmək olar.

Xorun ifaçılarında kiçik və böyük sekundların təmiz intonasiya etmə və vokal – eşitmə hissələrini inkişaf etdirmək

üçün ən yaxşı musiqi materialı major və notural minor əmələ gətirən diatonik səs sırasıdır. Xor ifaçılığında diatonik və xromatik yarımtonların ifadəsinin özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Xüsusən a capella xor ifaçılığında, bu da yalnız xor səslənməsinin ən parlaq xüsusiyyəti kimi özünü göstərir.

Təcrübədən görünür ki, xor ifaçılığında xromatik yarımtonların intonasiya edilməsi xüsusi çətinlik törədir. İfaçılar nəinki sekundaların intonasiya edilməsi, hətta bütün intervalların intonasiya edilməsini diatonik səs sırasının intervallarından təşkil edilmiş musiqi materialı ilə başlayıb davam etdirməyi bacarmalıdır.

Diatonikanın iki növ və tipinin olmasını yada salaq. I xalis intervallar (prima, kvarta, kvinta) II – kiçik və böyük sekundalar, tersiyalar və onların dönmələri. Qeyd etdiyimiz kimi xromatik intervalların təmiz intonasiya edilməsi xor ifaçılığında xüsusi çətinlik törətdiyi kimi əksildilmiş və artırılmış intervalların da intonasiya edilməsi ifaçı və xormeysterdən xüsusi bacarıq tələb edir.

§3. Xorun bədii ifaçılıq mədəniyyəti elementləri

Xor səslənməsinin əsas elementlərini xormeysterin xüsusi biliklərin vərdişlərinin vokal texnologiyasının inkişafı, bu vərdişlərin daxili vokal eşitmə qabiliyyəti ilə kordinasiyası və bunun da əsasın da təmiz intonasiya etmə və səlist kök saxlama vərdişlərinin tərbiyə edilməsi daxildir. Bu sadaladığımız xüsusiyyətlər daim qarşılıqlı əlaqədə olmaqla bir-birini müəyyən ardıcılıqla davam etdirməlidir. Ancaq qeyd etmək lazımdır ki, vokal texnologiyasının bütün elementlərinin inkişaf etdirilməsi bu vərdişlərin əldə edilməsi və eləcə də xorla oxuma prosesinin özü, əsas məqsədə – əsərin və konsert proqramının bədii ifadəli ifasına tabe olaraq bu məqsədin yüksək səviyyədə həyata keçirilməsinə xidmət edir və bu istiqamətə yönəldilir.

İfaçılıqda son məqsəd xor və ifaçılarının, konsertlərdə isə dinləyicilərin ən yüksək mükafatı müəllifin bədii

düşüncəsinə uyğun, əsərin bədii ideya məzmununun bədii ifadəli ifasına tabe olaraq bu məqsədin yüksək forma, müəyyən obraz – emosional ifadəlilik xüsusiyyətləri verilməsidir.

Hər bir konsertdə xor vahid canlı orqanizm təşkil edir. Dirijor bütün iş prosesində yaradıcı ifaçılıq səviyyəsini qoruması üçün işin bütün mərhələlərində onlara uyğun vərdiş və biliklərin inkişafına xüsusi diqqət yetirməlidir. Çünki bu vərdişlər, bir tərəfdən müəllif partiturasının musiqi və ədəbi məzmununun yaxşı mənimsənilməsinə əsaslanaraq bütün texniki elementlərinin professional dəqiq ifasını təmin edir, digər tərəfdən ifa edilən əsərin obraz – emosional məzmununun açılmasına, onun ifadəsinə təsir edir. İfaçılıq prosesində bütün bu vərdişlər yaradıcılıq intuisiyası və fantaziyası ilə zənginləşərək xorun rəhbəri və bütün ifaçılar üçün üçüncü qrup xor səslənməsinin nisbətən çətin və mürəkkəb qrup elementlərini – xorun bədii ifaçılığı mədəniyyəti elementlərini təşkil edir.

Bədii ifaçılıq mədəniyyəti elementləri şərti olaraq iki hissəyə bölünür. Birinci qrupa – xorun müəyyən professional-lıq səviyyəsini müəyyən edən elementlər daxildir. Burada verilmiş partituranın hər bir müğənni, xor partiyası və bütün xor tərəfindən mütləq və dəqiq ifa normalarına əməl etmələri vacib olan vokal-texniki xüsusiyyətləri: əsərin vəzn ölçüsü, metroritmik və tempi yaradan, ona impuls verən elementlər daxildir. Bu nöqtəyi-nəzərdən bütün vokal və texniki vərdişlərin əldə edilməsi ən yüksək ansambl səviyyəsinə çatdırılmalıdır. İkinci qrup elementlərinə ifa prosesində əsərin əsas bədii-ideya məzmununun ifasını açmaq üçün xorun bacarıq və qabiliyyət imkanlarını müəyyənləşdirən elementlər daxildir. Bu elementlər müəllifin əsərin konkret forması daxilində konkret musiqi ifadəlilik vasitələri ilə ifadə etdiyi obrazın emosionallığının ümumi əhval-ruhiyyə və xarakterinin dinləyiciyə daha qabarıq və aydın çatdırılmasına xidmət edir. İfaçılıq mədəniyyəti elementlərinin bu hissəsinə dinamika, nüansirovka, aksentuasiya və aqogika elementləri daxildir. Bu elementlər ifaçılıqda musiqinin səslənmə mütənasibliyinin

yananması və nəhayət, səslənmə prosesində əsərin musiqi formasının detallarının sinxron və mütənasib səslənməsinə xidmət edir. Bu işdə də dinamik və aqogik elementlərin yüksək ansambl birliyinə nail olmaq lazımdır. Bədii ifaçılıq mədəniyyətinin hər iki hissəsinin elementləri qarşılıqlı olmaqla bir-birlərini davam etdirir və vahid, monolit bir məfhum təşkil edir.

Bədii ifaçılıq mədəniyyətinin birinci hissə elementləri üzərində iş xor əsərinin musiqi və ədəbi məzmununda şərh edilmiş bütün xüsusiyyətləri ilə müəyyən edilir.

ƏDƏBİYYAT

1. G.Novruzov. «Dirijirovanie i gsetika». 1989.
2. Y.Həbibov. «Xorşünaslıq». Dərs vəsaiti. Bakı, 1998.
3. Z.İsmayılova. İzahlı xor lüğəti. Dərs vəsaiti, Bakı, 2003
4. B.Asafev.«Muzıkalğnaə forma kak proüess». 1974.
5. Q.A.Dmitriyevski. «Xorşünaslıq və xorun idarə edilməsi» tərcümə edəni. S.Ələsgərov, 1963
6. V.Krasnohëkov. «Voprosı xorovedeniä». 1969.
7. B. Meylax. «Nauka i jiznğ». «Həyat həqiqət və incəsənətin ritmi». 1970.
8. L.Mayeqrof. «Xor dirijoru». Leypsiq, 1922 (Tərcümə B.Yaqolin).
9. M.İ.Qlinka. «Vokalizlər – solfejio və səsin mükəmməlləşdirilməsi üçün istifadə edilən məşğələlər», 1950
10. B.Teplov. «Psixoloqiə muzıkalğnıx sposobnostey». 1947.
11. A.Pazovski. «Dirijorun qeydləri». 1968.
12. P.Çesnokov. «Xor və onun idarə edilməsi». 1961.
13. V.Sokolov. «Rabota s xorom». 1983.

MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ	3
---------------------	---

I FƏSİL. Xor haqqında məlumat.

§1. Xor ifasının tarixi haqqında qısa məlumat	9
§2. Xarici ölkələrdə xor ifaçılığının inkişafı. Qədim və orta əsrlərdə xor sənəti	11
§3. İntibah dövründə xorla oxuma sənəti	17
§4. XVII – XVIII əsrlərdə xor musiqisinin inkişafı	21
§5. XIX – XX əsrlərdə xor musiqisinin inkişafı.....	25
§6. Azərbaycanda xor sənəti.....	30

II FƏSİL. Azərbaycanda xor kollektivlərinin fəaliyyəti haqqında

§1. Xor kapellası.....	38
§2. Kamera xoru	39
§3. Azərbaycanda televiziya və radio komitəsinin xoru.....	40
§4. Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı.....	42
§5. Opera xoru	43
§6. Musiqili Komediya Teatrının Xoru	44
§7. Məktəb xorları	44
§8. Oğlanlar xoru.....	45
§9. Tədris xorları	45
§10. Birləşmiş xorlar	46
§11. Kütləvi xorlar.....	47

III FƏSİL. Xor ifaçılığında janr və forma. Xor janrları – xor işləmələri, oratoriya, kantata, oda, ponma süita

§1. Xalq mahnılarının xor üçün işləmələri	48
§2. Oratoriya.....	48
§3. Kantata.....	50
§4. Oda	50
§5. Poema	51
§6. Süita.....	51

IV FƏSİL. Xorun tipləri – həmcins və qarışıq xorlar. Xorun növləri.

§1. Həmcins və qarışıq xor.....	52
§2. Xor partiyalarının bölünməsi.....	53
§3. Həmcins xorların tərkibi.....	53
§4. Qarışıq xor.....	55
§5. Xorun miqdarca tərkibi.....	58
§6. Xorların müxtəlif növləri.....	61

V FƏSİL. Xor partiyaları və onu təşkil edən səslər

§1. Xor partiyalarının diapazonu.....	62
§2. Xor səslərinin seçilməsi və xorda texniki məşğələlə.....	63

VI FƏSİL. Diksiya.....

69

VII FƏSİL. Xor ansambli.

§1. Ansambl haqqında anlayış, partiyaların və xorun ansambli.....	78
§2. Ansambl və onun tessitura şəraitlərindən asılı olması.....	79
§3. Ansambl və onun musiqi fakturasından asılı olması.....	82

VIII FƏSİL. Xorun kökü.

§1. Xorun kökü haqqında anlayış.....	84
§2. İntervalların düzgün intonasiya edilməsi üsulları.....	84
§3. Major və minor qammalarında səslərin düzgün intonasiya edilməsi.....	87
§4. Çoxsəslilərdə intonasiya etmə.....	92
§5. İntonasiyaların xor əsəri fakturasından asılılığı.....	92

IX FƏSİL. Xorda dirijorluqetmənin əsas qaydaları.

§1. Dirijorluq və dirijor aparatı.....	94
§2. Ölçülər və onların dirijorluq sxeması.....	94
§3. Templər. Musiqi əsərinin tempindən asılı olaraq dirijor hərəkətlərinin sayları.....	101
§4. Fermata.....	102
§5. Nüansların və səsin verilməsi xarakterinin göstərilməsi.....	103
§6. Sağ və sol əlin rolu.....	105

X FƏSİL. Dirijorun xor əsəri partiturası üzərində işləməsi.

§1. Dirijorun xor əsəri partiturası üzərində işləməsi	106
§2. Musiqi əsərinin xor ilə öyrənilməsi	107
§3. Partitura üzərində dirijorun təxmini iş planı	108

XI FƏSİL. Xorun səslənmə xüsusiyyətinin elementləri.

§1. Xorun vokal-texniki mədəniyyəti elementləri	111
§2. Xorun musiqi-texniki mədəniyyəti vərdisləri	116
§3. Xorun bədii ifaçılıq mədəniyyəti elementləri	122

Ədəbiyyat	124
------------------------	-----