Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

“Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri”

I beynəlxalq elmi-praktik konfrans

Bakı 26-27 oktyabr, 2017

Министерство Образования Азербайджанской Республики

Азербайджанская Национальная Консерватория

«Музыкальные традиции в глобализирующемся мире»

I Международная научно-практическая конференция

Баку 26-27 октября, 2017

Ministry of Education Republic of Azerbaijan

Azerbaijan National Conservatory

“Musical traditions in globalizing world”

I International Scientific and Practical Conference

Baku 26-27 October, 2017

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

QLOBALLAŞAN DÜNYADA MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİ

I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları

Konfrans Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 13.02.2017-ci il tarixli 17/17/138-11 saylı razılıq məktubuna əsasən Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirinin 17.03.2017-ci il tarixli 160 saylı əmrilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında keçirilmişdir.

Bakı – 2017
26-27 oktyabr

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНА

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕМСЯ МИРЕ

Материалы I Международной научно-практической конференции

Баку – 2017
26-27 октября

MINISTRY OF EDUCATION
REPUBLIC OF AZERBAIJAN

AZERBAIJAN NATIONAL
CONSERVATORY

MUSICAL TRADITIONS IN GLOBALIZING WORLD

The materials of I International Scientific and Practical Conference

Baku – 2017
26-27 October

Tərtibçilər və redaktorlar:

Hüseynova Lalə – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru

Əliyeva Ülkər – sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru

Xalıqzadə Fəttah – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru

Redaksiya:

Manafova Gülnarə – "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, AMK-nın dissertantı

Fazilə Nəbiyeva – "Milli alətlərin təkmilləşdirilməsi" laboratoriyasında elmi işçi, AMEA-nın doktorantı

Aygül Səfixanova – "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, AMK-nın doktorantı

Humay Fərəcova – "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında kiçik elmi işçi, AMK-nın doktorantı

Fərdin Məmmədli – "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında kiçik elmi işçi

Nəşrdə istifadə olunan ixtisarlar

AMEA – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
НАНА – Национальная Академия Наук Азербайджана
ADMİU – Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət universiteti
АГУКИ – Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
BMA – Bakı Musiqi Akademiyası
AMK – Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ADPU – Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti

QLOBALLAŞAN DÜNYADA MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİ
I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları.
B.: Ecoprint, 26-27 oktyabr, 2017, 357 s.

Hörmətli konfrans iştirakçıları və qonaqları!

Səmimi qəlbdən Sizləri Azərbaycan Milli Konservatoriyasında salamlayıram!

2001-ci ildə Ümummilli lider Heydər Əliyevin şəxsi təşəbbüsü ilə yaradılmış Azərbaycan Milli Konservatoriyası hal-hazırda respublikamızın öncül yaradıcılıq və tədris mərkəzlərindən biri olaraq xalqın əzəli ruhunu ifadə edən milli musiqinin qələcək nəsillərə ötürülməsi və tərəqqisində müstəsna rol oynayır. Burada ustad müəllimlərin həssas rəhbərliyi altında ənənəvi ifaçılıq məktəbləri məqsədyönlü inkişafını tapır, istedadlı tələbə və məzunların sorağı isə respublikamızın və dünyanın ən iri və nüfuzlu konsert salonlarından gəlir.

Bu gün açılışını etdiyimiz Beynəlxalq konfrans bir daha incəsənət sahəsinə, yaradıcılıqla bağlı təhsil prosesinə artan marağın bariz göstəricisidir. Qloballaşmanın vüsət aldığı, kütləvi mədəniyyətin geniş yayıldığı bir dövrdə isə milli musiqi irsinin qorunması və inkişafı məsələləri xüsusi aktuallıq kəsb edir.

Konfransın bütün iştirakçıları, qonaqları və dinləyicilərinə uğurlar diləyir, musiqi sənətinin inkişafı naminə elmin əsaslı töhfələr verəcəyinə inanıram.

Siyavuş Kərimi
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
professor,
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti

Honored participants and guests of the conference!

I welcome you at the Azerbaijan National Conservatory!

Established in 2001 by personal initiative of the Azerbaijani National Leader – Heydar Aliyev, Azerbaijan National Conservatory is currently known as a powerful creative center, representing the people's spirit and spearheading the development of national art. Performing schools are being developed and they are aimed at concert artists for the famous stages of the country and world.

The conference which we are opening today is evidence of the relevance of issues in the creative education process, as well as an increased interest in the art. In the context of globalization and distribution of mass culture, the problem of preservation of traditional musical heritage is of particularly importance.

To all participants and audience members, I would like to wish that you encounter novel ideas of great interest, that will bring light for the benefit of the musical arts!

Siyavush Kerimi
Rector Azerbaijan National Conservatory,
professor,
Peoples Artist of the Azerbaijan Republic

Уважаемые участники и гости конференции !

От всей души приветствую Вас в стенах Азербайджанской Национальной Консерватории!

Созданная в 2001 году по личной инициативе Общенационального лидера азербайджанского народа – Гейдара Алиева, Азербайджанская Национальная Консерватория на сегодняшний день – это мощный творческий центр, выражающий дух народа, флагман развития национального музыкального искусства. Здесь развиваются традиционные исполнительские школы, ежегодно выпускаются преподаватели и концертирующие музыканты, выступающие на самых известных республиканских и мировых сценах.

Конференция, которую мы сегодня открываем – ещё одно свидетельство актуальности вопросов творческого образовательного процесса, повышенного интереса в сферу искусств. А в условиях глобализации и распространения массовой культуры проблема сохранения и развития традиционного музыкального наследия приобретает особое значение.

Хочу пожелать всем участникам и слушателям конференции интересных научных открытий, которые внесут свою лепту на благо музыкального искусства!

Сиявуш Керими
Ректор АНК
Народный артист Азербайджанской Республики,
профессор

I seksiya

Musiqi ənənələrinin qoruyucu mexanizmləri və funksional sistemləri

Механизмы и функциональные системы сохранения музыкальных традиций

Mechanisms and functional systems of the preservation of musical traditions

1. **Babayeva Aydan** *Azərbaycan, AMK-nın doktorantı*
Orta əsr musiqi risalələrində «əls-fər» fəlsəfi modeli 14

2. **Baxşəliyev Fəxrəddin** *Azərbaycan, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti*
Azərbaycan milli məfkurəsində ozanlığın yeri və əhəmiyyəti 17

3. **Дубских Татьяна** *Россия, Челябинский Государственный Институт Культуры, кандидат педагогических наук, доцент*
Музыкально-танцевальные традиции азербайджанского танца на Южном Урале 21

4. **Фархадова Севиль** *Азербайджан, НАНА, Заведуюший отделом «мугамоведения» Института Архитектуры и искусства НАНА*
Развитие научной мысли о мугаме в XX веке. (Критический обзор) ……..... 25

5. **Genichi Tsuge** *Japan, Tokyo University of the Arts, Professor Emeritus, Ph.D*
Music as an Oral Tradition..... 30

6. **Gorgoretti Başak** *Türkiye, Eastern Mediterranean University, Scientific degree, Associate Proffessor***, Alpagut Uğur***Türkiye, Profesör Dr., Öğretim Üyesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi*
Türk müzik kültürünü günümüz öğretim yaklaşimlariyla aktarma..... 33

7. **Hüseynova Lalə** *Azərbaycan, AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Azərbaycan Milli Konservatoriyası ali musiqi təhsilinin müasir Şərq modeli kimi 37

8. **Куйвинен Пол Уолтер** *USA, SIL International, этномузыковед, кандидат искусствоведения*
Обучение игре на гармонике в практике татарских гармонистов (к вопросу о передаче музыкальных культурных традиций) 41

9. **Qurbansoy Firudin** *Azərbaycan, AMK, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Orta yüzilliklərdə Azərbaycan muğamının notoqrafiyası 46

10. **Мамедова Вусаля** *Азербайджан, диссертант БМА имени У.Гаджибейли*
Формирование ладового чувства на занятиях хора..... 60

11. **Məmmədli Fərdin** *Azərbaycan, "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında kiçik elmi işçi*
"Makam" janrlarında giriş hissələrinin əhəmiyyətinə dair 63

12. **Məmmədova Rəna** *Azərbaycan, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*
Musiqi türkologiyasının metodoloji problemləri.....67

13. **Перерва Оксана** *Россия, Челябинская Государственная Академия Культуры и Искусства, доцент кафедры народного хорового пения*
Психолого-педагогический аспект природы творчества 70

14. **Sultan von Bruseldorff Alexandria** *USA, University Princeton, Doctoral Student of Azerbaijan National Conservatory*
An Acoustic Analysis of Bam and Zil Singing by Azerbaijan Female Mugham Singers Using the Long Term Average Spectrum (LTAS)..... 75

II seksiya
Musiqi ənənəsi mədəni mənsubiyyətin nişanı və rəmzi kimi

Музыкальные традиции как признак и символ культурной принадлежности

Musical traditions as a sign and symbol of cultural identities

15. **Babayeva Əfsanə** *Azərbaycan, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun böyük elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
İslam musiqi ənənəsi müsəlman mədəniyyətinin eyniyyət nişanı kimi.....83

16. **Багирова Санубар** *Азербайджан, ведущий научный сотрудник НАНА, Институт архитектуры и искусства, доктор философии по искусствоведению*
Национальная идея и национальная идентичность в азербайджанской музыке 88

17. **Bayramlı Yeganə** *Azərbaycan, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun "Muğamşünaslıq" şöbəsinin böyük elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Muğam ifaçılıq ənənəsinin tədrisinə dair 94

18. **Джумакова Умитжан** *Казахстан, Казахский Национальный Университет Искусств, доктор искусствоведения, профессор*
О понятии «традиция» и ее реальности. Опыт казахстанского музыковедения 97

19. **Жолдасова Нурбану** *Казахыстан, Казахский Национальный Университет Искусств*
Игра на казахской сыбызғы и башкирском ҡурае в русле устного профессионализма: историко-этнографические аспекты 101

20. **Kərimov Hafiz** *Azərbaycan, ADMİU-nun müəllimi, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı*
Azərbaycan aşıq musiqisi kontekstində Borçalı ifaçılıq məktəbinin spesifik cəhətlərinə dair 106

21. **Кузбакова Гульнара** *Казахстан, Казахский национальный университет искусств, доцент КазНУИ, кандидат искусствоведения*
Семейно-обрядовый песенный фольклор казахов как символ национальных культурных традиций..... 111

22. **Malik Mansurov** *Azərbaycan, AMK, dosent, əməkdar artist*
"Hümayun" muğamının məqam əsasına görə səciyyələndirilməsi 115

23. **Nəcəfzadə Abbasqulu** *Azərbaycan, AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru*
Azərbaycanda udun ən qədim mənbələri 120

24. **Утегалиева Сауле** *Казахстан, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, кандидат искусствоведения, профессор (доцент ВАК)*
О тембро-регистровой модели звука в инструментальной музыке тюрков Центральной Азии..... 128

III seksiya

Etnomuisiqişünaslıqda müasir tədqiqat yanaşmaları

Современные исследовательские подходы в этномузыковедении;

Current research approaches in ethnomusicology

25. **Багисбеков Куат** *Казахыстан, руководитель аппарата «Қазақстан композиторлар қауымдастығы», магистр искусствоведения*
Духовная связь поколений есть суть облика современного композиторского творчества ……..... 133

26. **Dadaş-zadə Kamilə** *Azərbaycan, ADMİU, "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
"Şah Xətayi" konsepti ilə bağlı olan aşıq havalarının qeyri-xətti inkişaf dinamikasına dair 138

27. **Əliyev Səbuhi** *Azərbaycan, AMK-nın baş müəllimi*
M.Mansurovun ifaçılıq ənənəsində "Dügah" muğamının not yazısının təhlili.....142

28. **Əliyeva Təranə** *Azərbaycan, AMK-nın dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan respublikasının əməkdar artisti*
Qanun aləti milli Azərbaycan musiqi aləti kimi 156

29. **Əzizova Sevinc** *Azərbaycan, ADMİU-nun müəllimi, ADMİU-nun dissertantı*
Şüştər muğamında geniş miqyaslı invariantlığın təzahürünə dair 160

30. **İlhami Kaya** *Türkiye, Batman Üniversitesi, Yrd. Doç. Dr.*
Kürt folklorunda dengbejlik ve kürt müziği üzerine yapılan çalışmalar.....163

31. **Xalıqzadə Fəttah** *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Üzeyir Hacıbəylinin etnomusiqişünaslıq konsepsiyası haqqında 168

32. **Quliyev Akif** *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi*, **Rəhimova Fəzilə** *Azərbaycan, AMK*
Çəng alətinin bərpası və təkmilləşməsi etnoorqonoloji tədqiqatlar kontekstində 174

33. **Quliyeva Mahirə** *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi və dissertantı*
Ələsgər Ələkbərovun bəstələdiyi rəqs melodiyalarının struktur özəllikləri.....178

34. **Məmmədova Günay** *Azərbaycan, Naxçıvan Dövlət Universiteti, İncəsənət fakültəsinin dekanı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Naxçıvan musiqi folklorunda mövsüm və mərasim nəğmələrinin rolu.....182

35. **Neil van der Linden** *Netherland, University of Utrecht, Scientific degree, master in Law, master degree in medicine, bachelor in biology*
The evolution of sub-Saharan ritual culture in performing arts of North-Africa, the Middle-East and South Asia..... 187

36. **Səfixanova Aygül** *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, AMK-nın doktorantı*
Azərbaycanın Qarabağ bölgəsinin əkinçi nəğmələrinin musiqi-üslub xüsusiyyətlərinə dair 191

37. **Şirinova Könül** *Azərbaycan, AMK-nın doktorantı*
İğdır bölgəsi Azərbaycan xalq mahnılarının poetik məzmunu 196

IV seksiya

Milli musiqi ənənələri və müasir bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqələri

Взаимосвязи национальных музыкальных традиций и современного композиторского творчества

Interrelations between national musical traditions and modern composition

38. **Аббасова Вефа** *Azərbaycan, AMK-nın dissertantı*
Об использовании азербайджанской народной музыки в творчестве французского композитора Пьера Тиллоя 200

39. **Abasova Nuran** *Azərbaycan, BMA-nın doktorantı*
Ü.Hacibəylinin "Sənsiz" və "Sevgili canan" qəzəl-romanslarının fortepiano işləmələri..... 204

40. **Азизов Эмиль** *Азербайджан, диссертант Бакинской Хореографической Академии*
Становление азербайджанского балета 207

41. **Джамалова Дилдора***Узбекистан, директор РСМАЛ им. В.А.Успенского, кандидат педогогических наук, доцент ГКУз*
Взаимосвязь национальных музыкальных традиций и современного композиторского творчества Узбекистана 211

42. **Əhmədova Svetlana** *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi*
Azərbaycan xalq mahnısı "Qalanın dibində" bəstəkarların yaradıcılıqlarında...214

43. **Farajova Humay***Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında kiçik elmi işçi, AMK-nın doktorantı*
"Mugham epos" by Yashar Khalilov 219

44. **Fətullayev Fərid** *Azərbaycan, AMK –nın elmi işçisi*
Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinin təzahür formaları …….....222

45. **Hacıyeva Aysel** *Azərbaycan, ADMİU, sənətşünaslıq magistri*
F.Qarayevin Orkestr və solo violin üçün konserti: janrın təfsirində ənənəvi və yeni cəhətlər (Azərbaycanda konsert janrının inkişafı kontekstində)..... 225

46. **Xanbəyova Vəfa** *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Milli bəstəkarlıq məktəbləri Qərb-Şərq kontekstində 229

47. **İsmayılova Güllü** *Azərbaycan, ADMİU, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Bəstəkar Mobil Babayevin yaradıcılığında milli-mənəvi və ideoloji dəyərlərin təcəssümü 233

48. **Kabdurakhmanova Luiza** *Узбекистан, Государственная консерватория Узбекистана, старший преподаватель*
Piano Art Of Uzbekistan In The Years Of Independence.....237

49. **Qasımova Rumiyyə** *Azərbaycan, Naxçıvan Dövlət Universiteti*
Milli musiqi ənənələri və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqələri..... 241

50. **Qəniyev Telman** *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi, dosent, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
"Kürd Ovşarı" simfonik muğamında "Şahnaz" bölümü (Rauf Abdullayev və Silvio Barbatonun dirijorluq interpretasiyasında) 246

51. **Qulamova Jalə** *Azərbaycan, AMK-nın elmi katibi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Siyavuş Kəriminin multikultural layihələri 254

52. **Quliyev Akif** *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadim*, **Məmmədova Aynurə** *Azərbaycan, AMK* –nın müəllimi
Bəstəkar Siyavuş Kəriminin yaradıcılığında xalq mahnı işləmələrinə dair.....259

53. **Manafova Aytən** *Azərbaycan, AMK-nın doktorantı*
Adilə Yusifovanın tar və fortepiano üçün "Meh gətirdi" fantaziyasında milli və müasir musiqi ənənələrinin qarşılıqlı əlaqələri 264

54. **Məmmədova Arzu** *Azərbaycan, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələrinin janr və üslub xüsusiyyətləri 268

55. **Мамедова Арзу** *Азербайджан, БМА имени У.Гаджибейли, доктор философии по искусствоведению, доцент*
Тенденция камерности в азербайджанской симфонической музыке 60-80-х годов 272

56. **Məmmədova Nailə** *Ü.Hacıbəyli adına BMA, baş müəllim, dissertant*
Soltan Hacıbəyovun "Ay Laçın" xalq mahnısı əsasında xor işləməsinin üslub xüsusiyyətlərinə dair 276

57. **Мусаходжаева Сауле** *Казахстан, Казахский национальный университет искусств, магистр музыковедения*
Коллективное авторство в казахской опере. К постановке проблемы..... 279

58. **Nağıyev Faiq** *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi, dosent, əməkdar incəsənət xadimi*
Arif Babayevin mahnılarının təhlili 283

59. **Səttarova Səadət** *Azərbaycan, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Müslüm Maqomayev və milli musiqi ənənələri 290

60. **Şəfiyeva Kəmalə** *Azərbaycan, AMK-nın dosenti,sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Fərəc Qarayevin fortepiano əsərlərində müasir bəstəkarlıq təmayülləri......294

61. **Zalıyeva Leyla** *Azərbaycan, AMK-nın dosenti*
Vasif Adıgözəlovun opera yaradıcılığında milli ənənələrin təcəssümü..... 297

V seksiya
Eklektik (hibrid, simbiotik) musiqi janr və üslublarının yenilənmə potensialı və multikultural mahiyyəti

Мультикультуральная сущность и потенциал обновления в эклектичных (гибридных, симбиотических) жанрах и стилях музыки

Multicultural essence of and potential for renewal in eclectic (hybrid, symbiotic) genres and styles in music

62. **Axundova-Dadaşzadə Zümrüd** *Azərbaycan, Ü.Hacıbəyli adına BMA, professor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Qloballaşma dövründə millilik fenomeni: (çağdaş Azərbaycan musiqisində bəzi təmayüllərə dair) 300

63. **Bağırova Tamilla** *Azərbaycan, ADPU, pedaqoji elmlər doktoru, professor*
Folklor bəşəriyyətin mənəvi irsinin mühüm tərkib hissəsi kimi 307

64. **Гусейнова Рена** *Азербайджан, преподаватель АНК, доктор философии по искусствоведению*
Эклектичный жанр в музыке как вид проявления мультикультурных коммуникаций 312

65. **Davud İclalı** *Azərbaycan, AMK-nın doktorantı*
İranda peşəkar muğam ifaçılığının, xanəndə sənətinin səciyyələndirilməsi 315

66. **Dessiatnitchenko Polina** *Canada, University of Toronto, PhD in Ethnomusicology*
Nativism in Post-Soviet Azerbaijani Mugham..... 319

67. **Əhmədova-Abdullayeva Nərgiz** *Azərbaycan, AMK-nın dissertantı, AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi tədqiqat laboratoriyasının baş laborantı*
Xalq çalğı alətləri orkestri üçün rekonstruksiya olunmuş alətlərin yeni simli-yaylı növləri 323

68. **Əliyeva Maralxanım** *Azərbaycan, ADPU*
Azərbaycan bəstəkarlarının xor əsərlərində xalq musiqisinə istinad 327

69. **Исмаил-заде Нурида** *Азербайджан, БМА им. У.Гаджибейли, зав. научно-исследовательской лабораторией №1, кандидат искусствоведения, доцент*
Пути модернизации восточной музыкальной среды: организация симфонических сезонов в Баку (1928-1929 г.)..... 332

70. **Qafarzadə Seyran** *Türkiyə, Batman Universiteti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Milli nəfəs alətlərinin Azərbaycan xalq mərasimlərində səciyyəvi problemlərinə dair 336

71. **Manafova Gülnarə** *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, AMK-nın dissertantı*
Azərbaycan məqam sistemində yazılmiş 12 xromatik tonlu musiqiyə ilk nümunə 341

72. **Nəbiyeva Fazilə** *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləş-dirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında kiçik elmi işçi, AMEA-nın dissertantı*
Azərbaycan milli mədəniyyətində yallı rəqs ənənəsi 347

73. **Мамедова Лейла** *Азербайджан, ученый секретарь БМА им. У.Гаджибейли, кафедра «Хорового дирижирования», кандидат искусствоведения*
"Албанский период" в творчестве Галиба Мамедова.....352

I seksiya
Musiqi ənənələrinin qoruyucu mexanizmləri və funksional sistemlər

Механизмы и функциональные системы сохранения музыкальных традиций

Mechanisms and functional systems of the preservation of musical traditions

Babayeva-Rəşidova Aydan

AMK-nın doktorantı
Azərbaycan, Bakı
aidanbabayeva@gmail.com

ORTA ƏSR MUSİQİ RİSALƏLƏRİNDƏ «ƏLS-FƏR» FƏLSƏFİ MODELİ

Xülasə: *"Əsl-fər" fəlsəfi modeli orta əsr musiqi risalələrin araşdırılmasında mühüm metodlardan biridir. Məqalədə əsas olaraq "əsl-fər" anlayışı və onun musiqi risalələrinin araşdırılmasında tətbiqi məsələlərinə toxunulmuşdur. Orta əsr elmində musiqi dilinin qramatikasının təsvirinin prinsiplərini başa düşmək üçün səslərin biri-birinə münasibətini, onların təsvirində istifadə olunan qrafiki modelləri, islam mədəniyyətinin klassik nəzəri təfəkkürünün bazası hesab edilən "əsl-fər" metakateqoriyaları haqqında təsəvvürlərin olmasının mühümlüyü vurğulanmışdır.*
Açar sözlər: *Əsl-fər, musiqi, risalə, elm, fəlsəfə, təfəkkür, melodiya*

Orta əsr elmində musiqi dilinin qramatikasının təsvirinin prinsiplərini başa düşmək üçün səslərin biri-birinə münasibətini, onların təsvirində istifadə olunan qrafiki modelləri, islam mədəniyyətinin klassik nəzəri təfəkkürünün bazası hesab edilən "*zahir-batin*" və *"`asl-far"(основа-отвeтвление)* metakateqoriyaları haqqında təsəvvürlər olmalıdır.

Orta əsrlər islam mədəniyyətində melodiya və ritmin struktur vahidi "mərkəz-dairə" modeli çıxış edirdi. Bu isə özündə Allahın vahidliyi və yaradılmış paralel aləmlərin çoxluğu məsələsini əks etdirirdi. Bu model musiqi yüksəkliyi (*nəğmə*), interval (*bəd*), tetraxord, pentaxord (*cins,qism*), birləşmə (*cəm*), səsdüzümü (*dairə*) kimi bütün qrammatik vahidlərin təsvirində vacib amildir və melodiyanın (*ləhn*) anlaşılmasında həm yüksək bəstəkarlıq sistemi, həm də musiqi dilinin bütün səviyyələrinin ümumiləşdirilməsi mühüm rol oynayır. Təsadüfi deyidir ki, səslərin birləşməsinin tamlığını "başlanğıc və sonun eyni nöqtədə bağlanışı" kimi anlaşılan "*dairə*" (dairə, ədvar – cəm halda) termini ifadə edir [1].

Yüksək semiotikliyi ilə seçilən orta əsr İslam (və yalnız İslam) mədəniyyəti bu dövrə dair mətnlərin, həmçinin musiqi risalələrinin tam deşifrə edilməsinin mümkünsüzlüyü kimi fikirlərə gətirib çıxarır. Musiqi risalələrinin isə yalnız ənənəvi tarixi metodla araşdırılmasının mümkün olmasını göstərir. Bildirmək istərdim ki, bu metod rasional deyil və məhz orta əsr musiqiyə dair risalələrin öyrənilməsində yeni metodologiya işlənilməlidir. Digər tərəfdən müsəlman dünyasının "*zahir-batin*" və "*`asl-far*" fəlsəfi modelləri bu risalələrin araşdırılmasında "açar"a çevrilə bilər.

Zahir (aşkar) və batin (gizli) - ərəb-müsəlman fəlsəfəsinin iki əsas anlayışlarıdır. "Zahir-batin" fəlsəfi modeli ümumnəzəri paradiqmaya xidmət edir. Onlar reallıq və verballıq sahəsində fərqli ola bilər. Batin sözünün mənası – hər hansı bir əşyanın keyfiyyət və ya hadisələr vasitəsilə açıq təqdim olunması kimi anlaşılır. Zahir isə - hər hansı bir əşyanın səsli və ya qrafiki "örtüyü"dür. "Zahir-batin" həmçinin iki mənada anlaşıla bilər.

Zahir və batinin "*həqiqət*" kimi müstəsna statusa malik olmamasına baxmayaraq, onlar biri-biri üçün şərt qoya bilər və ya biri-birini əsaslandıra bilərlər [6].

Bunu həmçinin ezoterik, yaxud da gizli elm adlandırırlar. Məsələn, sonralar bu düşüncə tərzi əsasında yunanlarda "bustrofedon/öküz keçdi" adlı əksinə yazı forması yaranmışdır. Hər bir məfhumun "zahiri" tərəfi yalnız sadə, elmdən xəbərdar olmayanlar üçün nəzərdə tutulurdu. "Zahir"i tərəfdən fərqli olaraq "batin"i mənanın arxa planda qalması heç də onun mövcud olmamasının göstəricisi kimi özünü biruzə vermirdi. "Batin" yalnız başqa gerçəkliklə bağlılığını göstərir, daha dəqiq desək "arif"lər üçün nəzərdə tutulan bir informasiya idi. Əsrlər boyu həmin "seçilmişlər" bu informasiyanı qoruyub, yalnız layiqli bildikləri insanlara ötürməyə çalışırdılar. Qədim alimlər elmin savadsızların əlinə keçməməsi üçün çox hallarda rəmzi işarələrdən, rəqəmlərdən istfadə edərək, həmin kosmik kodu "nadanlardan" "bilici/ariflər" üçün qorumağa çalışmışdılar. Məsələn, bunu *brahmanizm* əsasında sübut edə bilərik. Qədim Hindistanda brahmanizm təliminə əsasən əhali dörd kastaya bölünürdü – *brahmanlar* (kahinlər), *racələr* (hökmdarlar), *vayşyalar* (ticarətlə məşğul olanlar) və *şudralar* (arilərdən olmayan kəndli icma mümayəndələri). Brahman nəzəriyyəsinə görə şudranın brahman qızı ilə evlənməsi ən böyük günahlardan idi, çünki "yaxşı torpağa düşmüş ziyanlı toxum, pis torpağa düşən toxumdan fərqli daha çox ölümcül meyvə gətirə bilərdi". Bu izdivacdan anadan olanlar "Ramayana"da "çandal" adlandırılaraq, cəmiyyətin "ən murdar" təbəqəsinə aid edilirdi.

Bu məqalədə biz əsas olaraq "əsl-fər" anlayışı və onun musiqi risalələrinin araşdırılmasında tətbiqi məsələlərinə toxunacağıq.

Fəlsəfədə "əsl" və ya "əsas, kök" anlayışı əsas, əvvəlki kimi prioritetə malikdir. "Əsl"- hüquq haqqında *(«Основа фикха» ("Üsul əl-Fiqh)* mənbələrin klassifikasiyasını quran və sübuta yetirilmiş prosedurları tədqiq edən bir elmdir. "Əsl-fər" yəni, hərfi tərcümədə "kök-budaq" əvvəlkinin sonuncuya olan münasibəti kimi anlaşılır. Burada ümuminin xüsusiyə və ya vahidliyə olan münasibəti nəzərdə tutulmur. Tədqiqatçı Gültəkin Şamilli "əsl-fər" anlayışını belə açıqlayır – "hissə bir bütöv kimi, bütöv isə bir hissə kimi" [2].

Ərəb qrammatikası, hüquqşünaslığı, şeir quruluşunun nəzəriyyəsi və incəsənət nəzəriyyəsi, "əşya"ların qavranılması və onların varlığın ritorik qanunauyğunluqlarına əsasən onlar dəyişməz genetik qanunauyğunluqlara tabedir. Bu qanunauyğunluq əsl-fər (kök(əsas) -budaqlanma) adlanır. Cəlaləddin Rumi tərəfindən belə rəvayət olunur ki, bir şaha onun anlamadığı dildə şeir oxuyurlar. Lakin şah dili bilməməyinə baxmayaraq onu başa düşür [3, s. 22-23]. Belə ki, şeir ona qrammatik və leksik cəhətdən aydın olmasa da o, şüurlu anlayışa çatmaq üçün kifayət qədər biliyə malik idi. Şah özünün bütün mənaları və təzahürləri ilə varlıq və mövcudluq anlayışının universal qanunauyğunluqlarını bilirdi.

Varlıq anlayışı həqiqətin axtarılması nəticəsində formalaşır. Həqiqət varlığın əsasını (əsl) təşkil edir. Nəticədə varlığın gerçəyi kimi ortaya çıxır. İslam mədəniyyətinin ritorik qanunauyğunluqlarını həmçinin anlama müvafiq hermenevtik prosesi formalaşdırmışdır. İnsan tərəfindən varlığın qəbul edilməsi bölünməzdir. Yalnız semantik aktuallaşma prosesində onun əsasını (kökünü, nüvəsini) anlayırıq [5, s. 51-75].

İslam mədəniyyətinin klassik musiqi nəzəriyyəsində *makam* anlayışı mə`nən (məna), *əsl* (əsas, kök), *`ayn* (təcəssüm) kimi müəyyən edilir. Bütün bunlar varlıq atributu olmasalar belə, onlara məntiqi təsir göstərmişdir [4, s. 357].Smirnov qeyd edir ki, bunlardan məhz ikincisi sufilərin varlıq haqqında təsəvvürlərinə xarakterikdir.

Makamda "əsas-kök"dən "budaq"lara keçid musiqi dilinin tamlığını yaradır ki, bu da Şərq xalqlarının musiqisində *cümlə* termini ilə adlandırılır. Cümlə, yəni musiqi dilinin vahid sintaksis tamlığı musiqi dilinin sintaqmatikasında mühüm faktorlardan biridir. Onun təşkili kompozisiyanın müxtəlif miqyaslarda qurulması prinsipini aşkara çıxarır. Bu prinsipi "əsas-kök – budaqlanma" ilə nisbətdə "hüdudları proqressiv genişləndirən" kimi

təyin etmək olar.

Cümlə, qeyd etdiyim kimi, melodik sintaqmadır və məqamda mayə və ya əsas tonun enən hərəkət zamanı (və ya səs qatarında pilləvari şəkildə yüksələn) uzadılması nəticəsində formalaşır. Uzadılma yalnız mayədən müvəqqəti tonal mərkəzə, yəni "budaqlar"a və ya ornamental fiqura keçid zamanı baş verə bilər. Kompozisiyanın qurulmasının birinci fazasında mayənin tersiya və ya kvarta tonları aşağı doğru hərəkət edirsə, ikinci fazada, yəni kulminasiya fazasında kvinta və ya oktava tonları birinci pilləyə deyil, dördüncü pilləyə doğru istiqamətlənir, bu da daimi tonal mərkəz kimi çıxış edir.

Hər bir elementin uzadılması nəticəsində daimi tonal mərkəz ilə müvəqqəti tonal mərkəz arasında müəyyən interval münasibəti formalaşır (*bəd*). Bu zaman səs düzümündə iştirak edən pillələr arasıda 3–1, 4–1, 5–4 , 6–4, 7–4, 8–4 musiqi fikrinin vahidi kimi "kökə yönələn" münasibət yaranır. O, musiqi fikrinin cümləyə bərabər ayrılmaz seqmenti kimi formalaşır. Lakin uzatma heç vaxt olduğu kimi təkrarlanmır. Bu zaman ornamental fiqurda səs yüksəkliyi və ritmik dəyişikliklər nəticəsində variant əmələ gəlir (məsələn: $3 – 1\ A^1 + A^2 + A^3$ və s.). Nəzərə almaq lazımdır ki, hər bir sintaqma invariantın yoxluğu nəticəsində variant kimi formalaşır. "Kök" və "budaqlanma" arasında formalaşan asl-far prinsipi invarianta çevrilir.

Həmçinin, G.Şamilli öz məqaləsində belə bir punktlara "`asl-far" fəlsəfi konsepsiyasını təqdim etmişdir:

Musiqi dilinin maştabı	Münasibətlərin xarakteri
1) melodik sintaqma 2) melodik ifadə 3) kompozisiyanın normativ quruluşu	mərkəzi ton və ornametal fiqur müvəqqəti tonal mərkəz və daimi tonal mərkəz əsas struktur və törəmə struktur

ƏDƏBİYYAT:

1.Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Тезисы (**Классическая музыка Ирана: правила познания и практики (о книге и новых аспектах изучения феномена)**Тезисы доклада - http://iphras.ru/shamilli_thes.htm

2.Шамилли Г. Классическая музыка исламского мира в аспекте проблемы части и целого. http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_8/8.pdf

3. Руми Джалаладдин. Китаб-и Фихи ма Фихи. Т.: 1330, 12 с.

4. Смирнов А.В. Логика Смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2001, 494ст. https://smirnov.iph.ras.ru /win/publictn/ls/ls.pdf

5.Шукуров Шариф М. Художественное творчество и проблема теодицеи.Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: 1995, с. 51-75.

6.Захир-Батин. https://ru.wikipedia.org/wiki/ Захир-и-батин

ФИЛОСОФСКАЯ МОДЕЛЬ «АСЛ-ФАР» В СРЕДНЕВЕКОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАКТАТАХ

Айдан Бабаева-Рашидова
Докторант АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *Философская модель «асл-фар» один из важнейших методов изучения средневековых музыкальных трактатов. В статье основное внимание уделяется концепции «асл-фар» и ее применению в изучении музыкальных трактатов. Чтобы понять принципы грамматики музыкального языка в средневековой науке, подчеркивается важность воображения об мета-категорий «асл-фар», которая лежит в основе отношения между голосами, графических моделей, используемых в их описании, и основы классического теоретического мышления исламской культуры.*

Ключевые слова: *асл-фар, музыка, трактат, наука, философия, мышление, мелодия*

PHILOSOPHICAL MODEL OF "ASL-FAR" IN MEDIEVAL MUSICAL TREATISES

Aydan Babaeva-Rashidova
Doctoral student ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *The philosophical model of "asl-far" is one of the most important methods of studying medieval musical treatises. The article focuses on the concept of "asl-far" and its application in the study of musical treatises. In order to understand the principles of the grammar of the musical language in medieval science, the importance of the imagination about the meta-categories of "far", which underlies the relationship between voices, the graphic models used in their description, and the basis of the classical theoretical thinking of Islamic culture.*
Key words:*asl-far, music, treatise, science, philosophy, intellection, melody*

Bəxşəliyev Fəxrəddin

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMK-nın dosenti
Azərbaycan, Bakı
salimhak@mail.ru

AZƏRBAYCAN MİLLİ MƏFKURƏSİNDƏ OZANLIĞIN YERİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan milli düşüncə sistemində ozanlığın və aşıqlığın tutduğu yerdən və onun əhəmiyyətindən bəhs edilir. Qeyd olunur ki, həm milli həm də fəlsəfi baxımdan ozanlıq, aşıqlıq sadəcə bir folklor hadisəsi və ya bir sənətkarlıq ünsürü deyil, eyni zamanda dərin fəlsəfi köklərə malik ruhani bir təfəkkür, mistik bir anlayışdır.*
Açar sözlər: *Ozan, aşıq, sufizm, fəlsəfə, türk, milli, şərq, saz, qopuz və s.*

Dünya xalqlarının sivil dəyərlər sistemi əsrlər boyu formalaşaraq, müəyyən şəkil almış, eyni zamanda inkişaf və deformasiyalara məruz qalaraq, bu günümüzə qədər gəlib çatmışdır. Bu proses heç bir zaman dayanmamış və bu gün də davam etməkdədir. Dialektikanın qanunlarına uyğun olaraq, millətlərin, toplumların içərisində yaranan milli-mədəni faktorlar öz konsrevativliyini qoruyub saxlamaqla bərabər, digər xalqların da sivil müdaxiləsi ilə qarşı-qarşıya qalaraq, müəyyən formalarda təzahür etmişdir. Məsələ burasındadır ki, adını çəkdiyimiz bu konservativlik həm milli-etnik, həm də coğrafi-regional amillərlə bağlıdır. Onda belə nəticəyə gəlmək olar ki, milli-etnik tərkib və regional-coğrafi areal dəyişdikcə, həmin toplumun mədəni həyatında da müsbət və mənfi təbəddülat baş verir. Ancaq müəyyən tarixi və fəlsəfi səbəblər ucbatından konservativ etnik dominantlıq hər zaman öz nüvəsini qoruyub saxlamışdır.

Burada biz əlbəttə ki, milli-ənənəvi tarixiliklə yanaşı dini-mistik faktorları da unutmamalıyıq. Onu da bilməliyik ki, bu məsələdə mədəniyyətlərin yayılması və qarşılıqlı mübadilə prosesləri təkcə xalqların böyük köçü ilə deyil, eyni zamanda dini müharibələrin və bu müharibələr nəticəsində ortaya çıxan işğal və ilhaq faktorlarının rolu ilə də əhəmiyyətli dərəcədə bağlıdır. Xalqların böyük köçü əsas etibarilə öz sivil dəyərlərini, folklor və etnoqrafiyalarını başqa qütblərə daşımaqla səciyyələnmişdir. Ancaq dini düşüncə adı ilə aparılan "müqəddəs müharibələr" zamanı həmin köçəri və yarımköçəri, eyni zamanda oturaq mədəniyyətə malik olan xalqlar və millətlər digər toplumların mədəni dəyərlərini əxz etmiş və özününküləşdirmişdir.

Biz "dini müharibələr" dedikdə təkcə işğal və ilhaq faktorlarını, eyni zamanda sərhəd dəyişikliklərini nəzərdə tutmuruq. Dini cərəyanların ümumbəşəri yayılma gücü həm də elmi və mədəni dəyərlər sistemini özü ilə bərabər daşımışdır. İstər Avropa ölkələrindən

başlayan Xaç yürüşləri, istər İslam orduları tərəfindən yürüdülən müahribələr həm də xalqların və millətlərin beyin köçü, ruhi və mənəvi transferi demək idi. Məsələn, qədim türklər İslamı qəbul etdikdən sonra bu dinin fəlsəfi dayaqlarını öyrənərək, elə bu dini daşıyan böyük İslam ümmətinin özünə nəhəng töhfələr bəxş etmişlər. F.Ə.Seyidovun kitabında oxuyuruq: **"Türklər uşaqlarını ağac, daş, kəsək, gildən düzəldilmiş əfsanəvi fiqurlar kimi ayrı-ayrı Bütlərə deyil, Göy Tanrıya səcdə etməyə öyrədirdilər. Türklərdə bir Allahın olması fikri İslamdan çox-çox qabaq olmuşdur. Türklərdə Göy Tanrıya inam yalanın, oğurluğun, mənəvi pozğunluğun qarşısını almaq üçün ən kəsərli mənbə olmuşdur" [1, 19].**

Lakin İslam mədəniyyəti ərəb mədəniyyəti demək deyildi. Ümumiyyətlə, bir xalqın, bir etnosun mühafizəkar mədəni sturukturu heç bir zaman ümumbəşəri xarakterə malik olmur. Yalnız həmin sturuktur elmi və fəlsəfi bazaya söykəndiyi zaman qloballaşır və etnik-məhəlli formatdan çıxaraq, geniş bəşəri auraya sahib olur. Bu mənada İslam dininin yayılması ilə başlayan yeni sivil eranın bəhrələri olan elm və sənət əsərlərini ərəb təfəkkürü, ərəb milliyətçiliyi baxımından təyin və təhlil etmək köküdən yanlışdır. Məsələ burasındadır ki, İslam mədəniyyətinə daxil olan elə sənət əsərləri, elmi kəşflər və digər monumental hadisələr vardır ki, ərəb statik konservatizmi tərəfindən rədd edilir və onlar İslama zidd və dini doktrinaya zərər verən şeylər kimi qələmə verilir. Məsələn, elə İslam sufizminin böyük öncülləri həm elm sahəsində, həm də ədəbiyyat və incəsənət sahəsində fundamental İslam şəriəti tərəfindən tarix boyu təqiblərə məruz qalmışdır. Şərqin böyük dahiləri olan Hüseyn ibn Mənsur Həllac, Seyid İmadəddin Nəsimi, Eynülqüzzat Həmədani, Şihabəddin Yəhya Sühreverdi kimi zəka sahibləri bu qəbildəndir.

Yuxarıda qeyd etdik ki, hər bir xalqın milli-etnik formalaşma prosesi sonradan ümumbəşəri dəyərlər sisteminə daxil olsa da öz mühafizəkarlığını qoruyub saxlaya bilmişdir. Bu mənada türk xalqlarının folkloru, etnoqrafiyası həm öz tarixiliyi, həm də bəşəriliyi ilə bütün dünya xalqları içərisində özünəməxsus yerə sahibdir. Bu dəyərlər içərisində ən çox gözə çarpan və uzun əsrlərin sınağından keçib gələn mədəniyyət örnəklərindən biri də ozan-aşıq sənətidir. Tarixi çox qədimlərə gedib dayanan bu sənət növü məhz Türk xalqlarına məxsus olan çox nadir mədəni hadisələrdən biridir. Ümumiyyətlə ozanlıq anlayışı nə qədər geniş aspektə sahib olsa da həm bir söz olaraq, həm də fəlsəfi mahiyyət olaraq, Türk xalqlarının ana dəyərlərindən biridir. Cəsarətlə demək olar ki, ozanlıq türklüyün, türk xalqlarının fəlsəfəsini təşkil edən bir nüvədir. Elə bu prizmadan araşdırdığımız zaman məlum olur ki, ozanlıq, aşıqlıq təkcə bir sənət növü olmamışdır. Bizim qənaətimizə görə, əski və orta çağlarda və hətta yeni dövrün əvvəllərinə qədər bu anlayış özündə yalnız sənətsəl mahiyyət daşımamışdır. Fəlsəfi aspektdən yanaşdıqda görürük ki, bir ozanın, bir şamanın, varsağın, akının və yaxud da aşığın missiyası çalıb-oxumaq, insanların boş vaxtlarında onları əyləndirmək olmamışdır. Tam tərsinə, bu estetik hadisə əyləncə prizmasından tamamilə uzaq olmuşdur. Müqəddəslik və bu müqəddəsliyin atalarımızın günlük həyatındakı yeri, inanc kateqoriyasına daxil olması və sairə prinsiplər ozanlığı dədəlik, ağsaqallıq, mənəvi-ruhani liderlik səviyyəsinə qaldırmışdır. Qopuzun, çoğurun, tənburun, sazın müqəddəsliyi, toxunulmazlığı onun əyləncə vasitəsi olmağı ilə bir ayara sığmır. Bu müqəddəslik konkret nəzəri-fəlsəfi sistemə söykənən dəyərlər toplusunun ümumiləşmiş görüntüsüdür. Ozan kamil bir şəxsiyyət olaraq, hər kəsin dərdi, gizli düşüncələri, etnosun yürüyüşü, müharibələri və sairənin önündə və içində olmuş, hətta dövlət və tayfa başçılarının belə hesablaşdığı böyük və güclü şəxsiyyətlər olmuşlar. Elə ulu Dədə Qorqud obrazını xatırlarkən, biz bu tendensiyanın mübahisəsiz şahidinə çevrilirik. Dədə Qorqudun məhz dədəlik xisləti, sonradan İslami düşüncə tərzi ilə gələn vəlilik, mürşidlik sistemi ilə aşağı-yuxarı eyniyyət təşkil edir. Tanınmış alim Nizami Cəfərov yazır: **"Hər şeydən əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, Allah-Tanrı obrazının bu cür sərbəst, sadəlövhcəsinə, bir qədər də ərkyana yaradılması, birincisi, epos təfəkkürünün xarakteri ilə bağlıdırsa, ikinci tərəfdən, türk düşüncəsinin**

tipologiyasından irəli gəlir. Türklər qədim dövrlərdən başlayaraq, öz Tanrıları ilə sıx mənəvi-ruhi təmasda olmuş, ondan qorxub çəkinməmiş, əksinə ona könüldən bağlanmış, İslamı qəbul edəndən sonra həmin sadəlövhlük, səmimilik müsəlman Allahına münasibətdə də özünü göstərmişdir... Tədricən sadəlövhlük mistika, səmimilik isə mənəv-iruhi diplomatiya ilə əvəz olunmağa başlamış, müxtəlif təriqətlər, ruhani məktəblər, tendensiyalar yaranmışdır" [2, 16].Dədə Qorqudun qucağındakı qolça qopuzun mənəvi yükü isə çox ağır olmuşdur. Bu musiqi aləti müqəddəs kitablarla bərabər tutulmuş, ondan çıxan hər səs, bu səsin müşaiyət etdiyi hər avaz Tanrıdan gələn vəhy və ayə hökmündə olmuşdur. Məhz qədim tanrıçılıq düşüncəsindən və tanrıçılıq inancından nəşət tapan hal, trans, meditasiya, ruhani bağlantı kimi ünsürlər sonradan İslam sufizmi ilə birlşərək, sazı da qopuzu da özüylə tarixin bu tərəfinə adlada bildi. Bu faktoru Türklərin İslamiyyətdən öncəki Tanrıçılıq ideyasına bağlılıqları ilə izah edənlər də çoxdur. Bu fikir əlbəttə ki, həqiqətdir. Tanrıçılıq, tək Tanrıya inam, bu inamdan doğan məfkurə türklərin qanında, canında mövcud idi. Məsələn, məşhur "Qutadğu Bilig"də oxuyuruq:

1. Tanrının adı ilə sözə başladım,
O, yaradan, yetirən və köçürən Rəbbimdir.
2. Vahid Tanrıya minlərcə şükür olsun ki,
Onun üçün fənalıq yoxdur.
3. Qara yeri, mavi göyü, günəşi və ayı, və gecə ilə gündüzü,
Xilqəti, zamanla zəmanəni o yaratmışdır [3, 25].

Təsadüfi deyil ki, bu gün Anadolu ozanları, Anadolu aşıqları arasında saza "bağlama" deyilir ki, bu söz də İlahi bağlantı, çalıb-oxuyan zaman Allaha vəsl olma elementi olaraq dəyərləndirilir. Anadolu təkyə ədəbiyyatı bunun bariz nümunəsidir. Bir çox təkyə şairlərinin adlarını çəkmək olar ki, onlar əzəli varlığı Tanrı-insan vəhdətində görərək, insanın həqiqi, batini məqamını bəyan etmişlər:

Hu deyip devrane geldim bu cihane çare ne
Çok zamandır hadim oldum ben bu hane çare ne[4, 30].

Hətta Anadoluda və Ələvi-Bektaşi düşüncəsində saz alətinə, bağlamaya "Telli Quran" adı verilmişdir.Bu fakt da dedilərimizin canlı bir sübutudur. Çünki, indi bizimlə paralel və çağdaş həyat yaşayan Anadolu ozanlarının, eləcə də Orta Asiya, Kərkük, Xorasan, Altay mistiklərinin mövcudluğu tarixi fakt deyil, yəni keçmişdə qalmamışdır. Bu da onu göstərir ki, ozanlığın, aşıqlığın əsl mahiyyəti sənət, səhnə, artistizm və sairə ünsürlərdən ibarət ola bilməz. Belə olsaydı, bu möhtəşəm fəlsəfi sistem tarixin bütün dövrlərini adlayaraq, günümüzə qədər gəlib çıxa bilməzdi.Bu, məhz ruhi təkamülü hədəfləyən ilahi bir nizam anlayışıdır.Türkiyəli araşdırmaçı Fəyyaz Sağlam öz kitabında Prof.Dr. Fuad Köprülünün "İslami Türk ədəbiyyatı" adı ilə bir nizamın ortaya çıxdığı fikrini misal gətirərək yazır: **"Bu nizam içərisində Xoca Əhməd Yəsəvi, Yunus Emrə, Hacı Bektaş Vəli, Süleyman Çələbi, Niyazi-Misri, Şeyx Qalib, Əsrar Dədə, Mehmet Akif, Nəcib Fazil, Sezayi Qaraqoç kimi ədəbiyyatçılardan təşəkkül tapan İslami bir cizgi görünür. Təsəvvüf ədəbiyyatını da burada yenə din çərçivəsində xatırlamaq gərəkdir" [5, 29].**

Ozanlığın xalq arasındakı ruhani missiyası ozanların özlərinin yaradıclıq prinsipləri ilə sıx bağlı olmuşdur.Belə ki, ozanlar təkcə musiqiçi yox, eyni zamanda fövqəladə təbə və istedad malik olan şairlər olmuş, eləcədə dastançılıq, nağılçılıq, ravilik kimi çətin məsələləri də öz çiyinlərində daşımışlar.Ozanların qoşduğu şeirlər əksər hallarda bədahətən olmuş, yerinə, məzmununa və hədəfinə uyğun şəkildə yaradılmışdır.Çünki, köçəri və yarımköçəri həyat tərzinə malik olan qədim və orta çağ türkləri yazı mədəniyyətini, kitabçılığı, toplu halda mənzumə və mənqəbələri qələmə alacaq sosial vəziyyətdən bir qədər uzaq idilər.Elə sazın və ya qopuzun, eləcə də digər musiqi alətlərinin həm solo, həm müşaiyət, həm ritmik formata sahib olması da bu dediklərimizdən xəbər verir.

Ozan sazını da özü çalmış, nəğməsini də özü oxumuş, şeirini də özü qoşmuşdur.Bu onun həyat tərzi idi.Bu həm də türkün həyat tərzi idi.Köçəri maldarlıq, əkinçilik və sənətkarlıqla məşğul olan və varlıqlarını bu cür sürdürən Türk xalqları çevik, lakonik və mümkün olan hər şeyi ifadə edən bir sənət növünə, ozanlığa hər zaman ehtiyac duymuşdur.At üstündə, dəvə üstündə, köç arabasında, qışın soyuğunda, yayın istisində bütün elliklə, ailə və uşaqlarla eldən-elə, məmləkətdən məmləkətə köç edən türklərin ozanı da dini lideri də ağsaqqalı da bir nəfər idi. O da el aşığı, el dədəsi olan müqəddəs şəxslərdi.

Yuxarıda dediyimiz kimi, islamiyyətin gəlişindən sonra öz milli-mənəvi dəyərlər sistemini fərqli bir şəkildə qoruyan və tarixin arxivinə getməyə qoymayan türklər məhz sufizmə, təsəvvüfə meyl etdilər. Elitar sufi ədəbiyyatından fərqli olaraq, xalq təsəvvüfü türklər arasında xüsusilə geniş yayılmışdı. Onu onu qeyd etmək istəyirdik ki, sufiliyin türklər arasında meydana çıxması ilə dədəlik, ozanlıq yeni, daha aktiv formata keçərək, xalqın daha böyük hissəsinə və hətta digər xalqların da ruhi, əqli və mənəvi dəyərlər sisteminə təsir etməyə başladı. Çünki burada ümümşərq mədəni intibah prosesi gedirdi.Türklər isə, istər fütuhat, istərsə də elmi-mədəni yayılma arealı baxımından Yaxın və Orta Şərqin ən proqressiv millətlərindən biri olmuşlar.Onu da vurğulamaq lazımdır ki, hərbi-siyasi fəthlər özü də mədəni inteqrasiya prosesisin əsas və aparıcı səbəblərindən idi.

Ozanlıq kimi ictimai-sosial əhəmiyyət kəsb edən bir anlayış öz növbəsində hər tayfanın, hər toplumun, hər dövlətin həm də ideoloji əsaslarını təşkil və tərtib edirdi. Bu, başqa cür ola da bilməzdi. Bəlkə də başqa heç bir xalqda ozanlar, şamanlar, varsaqlar bu qədər nüfuz və hökm sahibi olmamışlar. Bunun mühüm səbəblərindən biri də qədim və orta çağın əvvəllərindən yaşayan türklərin dövlətçilik anlayışının xalqdan, toplumdan uzaq olmamasında idi.Məsələ burasındadır ki, sırf xalq sənəti olan ozanlıq kimi mədəni hadisələr başqa xalqlarda saray ərkanından, elitar təbəqədən xeyli məsafəli idi. Sonrakı dövrlərdə, türklərin də imperiya, mərkəzləşmiş dövlətçilik prinsiplərinin yarandığı dövrlərdə ozanlar, aşıqlar saray mühitindən, dövlər ərkanından get-gedə aralanmağa başladırlar. Lakin ilkin milli özündərk, milli forlamaşma zamanlarında, dediyimiz kimi, ozanlıq əsas milli-mənəvi atribut kimi öz varlığını sürdürürdü.Bu tendensiya Azərbaycan xalqının da milli-mədəni tarixində xüsusi əhəmiyyət kəsb etmiş və onun bir millət olaraq formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Seyidov F. Türk xalqlarının tərbiyə və məktəb tarixinə dair. B.: ADU, 1997, 188 s.
2. Cəfərov N. "Kitabi-Dədə Qorqud"da İslama keçid poetikası. B.: Elm, 1999, 54 s.
3. Balasaqunlu Y. Qutadğu Biliğ. B.: Avrasiya Press, 2006, 439 s.
4. Doğan A. Salih Baba, hayatı ve eserleri. A.: Özkan matbaaçılık sanayi, 1998, 254 s.
5. Sağlam F. Dünyada türkçe ve Türk edebiyatları. İ.: Kitabek yayınları, No 7, 2003, 266 s.

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ОЗАНА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ САМОСОЗНАНИИ

Фахраддин Бахшалиев
Доктор философии по филологии
Доцент АНК
Азербайджан,Баку
salimhak@mail.ru

Резюме: *В статье расскрывается место и значение, которое занимает озаны и ашыги в национальном самосознании. Подчеркивается, что как с национальной, так и с философской точки зрения, искусство ашыгов не только фольклорное явление или элемент мастерства, оно также является нравственным духовным стержнем, имеющим глубокие философские корни.*
Ключевые слова: *Озан, ашыг, суфизм, тюркская основа, национальный, восточный, саз, гопуз*

THE PLACE AND VALUE OF OZANE IN THE AZERBAIJANI NATIONAL CONSCIOUSNESS

Fakhraddin Bakhshaliyev
The doctor of philosophy on philology
Associate professor of ANC
Azerbaijan, Baku
salimhak@mail.ru

Summary: In article talks about the place and value which occupies ozan and ashygs in national consciousness. It is emphasized that both with national, and from the philosophical point of view, an ashyg's art not only the folklore phenomenon or an element of skill, it also is the moral spiritual core having deep philosophical roots.
Key words: Ozane, ashyg, Sufism, Turkic basis, national, east, saz, gopooz

---

Дубских Татьяна Максимовна

Доцент, кандидат педагогических наук,
зав. кафедрой педагогики хореографии Челябинского Государственного Института Культуры
Россия, Челябинск
hf1@chgaki.ru

МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТАНЦА НА ЮЖНОМ УРАЛЕ

Резюме: *Азербайджанский народный танец традиционно имеет трехчастную форму. Танцы исполняются под аккомпанемент народных инструментов: трио зурначей (две зурны и одна нагара), трио сазандари (тар, кеманча, бубен).*
Ключевые слова*: Азербайджан, традиция, народный танец*

Исторически сложилось так, что Южный Урал – многонациональный край, где проживают представители более ста национальностей. Челябинскую область населяют представители более 132 национальностей и этнических групп. Каждая отличается национальными традициями. Основное население области представлено русскими. Вторые по численности татары, третьи – башкиры, являющиеся коренным народом, азербайджанцев на Южном Урале проживает 10 тысяч человек [2]. Чтобы сохранить самобытность и язык, национальные общины, проживающие в Челябинске, создают культурные центры. Среди них: *Азербайджанский культурный центр «Озан», таджикский, башкирский и другие.*

Философский энциклопедический словарь определяет традицию как исторически сложившиеся и передаваемые от поколения к поколению обычаи, обряды, общественные установления, идеи и ценности, нормы поведения. В искусстве - это преемственность стиля и мастерства[5].

Азербайджанцы – один из самых многочисленности народов Кавказа – составляют подавляющее большинство населения Азербайджанской Республики. **Исследователь национальной хореографии К. Н. Гасанов отмечает, что** для азербайджанских народных танцев характерным является четко определенный темп. По этому признаку народная азербайджанская танцевальная музыка разделена на три группы: первая – танцы медленного темпа, их в основном танцуют пожилые мужчины и женщины; вторая – лирические танцы умеренного темпа,

исполняемые молодыми девушками и юношами; третья – ные танцы быстрого движения, это танцы юношей, но исполняют их и девушки[1]. Музыкальный размер азербайджанских танцев – 6/8 и 3/4. **Традиционно а**зербайджанский народный танец, трехчастный: первая часть стремительная, ход по кругу; вторая лирическая, танцовщик как бы застывает на одном месте («*сюзма*»), корпус строго и горделиво подтянут; третья – опять ход по кругу, стремительный, торжественный, с большим эмоциональным порывом. Танцы обычно исполняются под аккомпанемент народных инструментов: трио зурначей (две зурны и одна нагара), трио сазандари (тар, кеманча, бубен) и др. [4]. Развитие женского танца было обусловлено костюмом: длинная юбка определяла скользящие движения ног, все внимание танцовщицы сосредоточено на разработанной технике рук и верхней части корпуса (плечи, голова, мимика лица и др.). Танцевальная музыка отличается сдержанностью, мягкостью, плавностью. Легкий и парящий танец построен на пластичных движениях. Для них наиболее характерен 3-дольный размер. Мелодия мужского танца – стремительная, зажигательная, темпераментная, темп быстрый. Танцы отличаются многообразием движений ног. Рисунок танца статичен, он весь – выражение силы, героики, мужественности, их танцы – 2-дольные. Еще в Азербайджане, как и вообще на Кавказе, довольно популярен танец «Гайтагы» (более известный в России под названием «Лезгинка» – танец любви и счастья!

В Азербайджане есть уникальное свидетельство о традиционных танцах, бытовавших в стране около десяти тысяч лет назад. Это – наскальные изображения танцующих людей в районе Кобыстана (недалеко от Баку). Неизвестный художник высек на склонах горы Беюк-Даш несколько рядов людей, взявшихся за руки. Их полусогнутые ноги и позы дают основание предположить, что это хороводный танец и, по мнению ряда ученых, танцем этим является яллы» [1].Насчитывают более 240 видов этого хоровода, из которых до нас дошли только 120.«Яллы» –сельский танец, уходящий своими истоками в обрядовые и трудовые действа древности, один из самых распространенных и древних коллективных танцев. Это жизнерадостная круговая пляска, иногда с хоровым пением, где есть ведущий (мюршид), движения которого повторяет весь коллектив. Танцующие заводят круг, держа друг друга за раскрытые руки или сплетая мизинцы. Танец состоит из двух частей. Исполняется он торжественно, с размашистых шагов. Постепенно темп ускоряется, завершаясь быстрыми, сложными в техническом плане «прыжковыми» движениями [2].

«Яллы» – танец мужественного, героического характера, но иногда он может включать в себя и элементы шуточной пантомимы: мюршюд имеет право «наказать» того или иного участника за ошибку в танце, заставить его во время танца взять в руки или в рот какой-нибудь предмет (палку, башмак, ленту), поднять на плечо барана и т. д. В процессе изучения источниковбыло выявлено, что хоровод бытует в двух своих видах: «игровом», с ярко выраженной сюжетностью, раскрытию которой подчинены и хореография, и музыкально-исполнительские приемы, и трактованном как танец психологический, связанный с выражением эмоционального строя души человека, эмоцией радости, бодрости. Второй тип «Яллы» известен только в инструментальном исполнении (духовые, ударные) [4].

Кроме хороводно-игровых («яллы», «халай»),танцы делятся на: трудовые («чобаны» – «пастушеские»), обрядовые (ритуальные, календарные, свадебные), бытовые («мирзаи», «тураджи»), героические-военные («дженги» – «боевой»), спортивные («зорхана) пляски [2].Было выявлено, на особенности азербайджанской хореографии трудовая деятельность оказала существенное воздействие. Скотоводство с древнейших времен наряду с земледелием занимало ведущее место в быту и

экономической жизни населения Азербайджана, чему способствовали природные условия и географическое положение страны. Основным направлением было овцеводство всех видов: мясное, племенное и шерстное. Трудовые танцы являются интереснейшим для исследования пластом азербайджанского музыкально-танцевального фольклора. Возникшие в давние времена, они преследовали определенную практическую цель – создать ритм трудовой деятельности [Там же].

Праздник скотоводов, имевший различные региональные названия – праздник чобана (*чобан байрамы*), переход в горы (*дагакечме*), день чобана (*чобангюну*), день перехода (*кѐчгюну*) - является одним из широко распространенных и традиционных. В этот деньжители селения в новой одежде выходили с утра на площадь, где по сигналу главного пастуха исполнялся ряд древних ритуалов, Праздник «*Дагакечме*» состоял из двух частей: в первый день «*гузугюну*» ("день ягненка") несколько обществ устраивали совместно коллективные танцы, песни, разные магические игры и спортивные состязания. Во второй день «*кеч гюну*» («день перехода») пели древние, сугубо скотоводческие обрядовые песни (*сайачы*), где восхваляли чабанов, скотоводов и скот. Эти песни (*сайячы*) и сам обряд исполнялись не только во время скотоводческого праздника, но и во время стрижки овец и ягнения; название «*сайачы*» относилось не только к скотоводческим песням и к исполнителям, развлекавшим публику, но и к пастуху. *Сайячы*-надевали на плечи шкуру овцы, на голову каракулевую папаху и в [3].

Традиционные развлечения, танцы, подражали крикам животных, устраивали «*гаравелли*» (народные шуточные представления). Молодежь пела песни, устраивались скачки, различные состязания на пастушьих палках, которые продолжались весь день, до сумерек. Особое место занимали песни и танцы, непосредственно связанные с нелегким трудом чабанов. В конце торжества главный чабан наставлял и инструктировал молодых пастухов, знакомил их с маршрутом перекочевки, со своими обязанностями, говорил о правилах пастьбы на *йайлагах*и др. Овец украшали шерстяными разноцветными нитками, лентами (*шерида*), на шею вешали колокольчики (*зынгыров*) [4].

Танец «чобаны» исполняется тремя и более плясунами. В основе хореографии лежат подскоки (типа «па-галя» в мазурке), но даже в этих прыжках необходимо меньше раскачивать корпус, движение должно быть «стелющимся» [1]. Интерес представляют сложные по технике движения с пастушьей палкой, на которую запрыгивают, зависая на ней; перескакивают через нее и совершают различные сложные трюки. Вся одежда скотовода состояла из шерстяной ткани (шал) местной выделки. В состав одежды чобана входили: шерстяная чуха, стеганый *архалыг*, шерстяные шаровары (*лифэли шал вар*), обувью служили *чарыхи*, иногда сапоги или резиновые галоши. Головной убор состоял из шерстяной конусообразной папахи различной формы (*мотал папах*). Поверх чухи одевали шубу-тулуп (*кюрк*). Она не пропускала воду и поэтому ее одевали в ненастную погоду, а также ночью. Богатые чобаны носили еще и бурку (*япынчы*) [2].

Некоторые танцы связаны с полом и возрастом определенных исполнителей. Таковы, к примеру, танец «Узундара» (в переводе с азербайджанского языка обозначает «Длинное ущелье») – это танец солидных по возрасту исполнителей. Насыщенная мелизматика, точно парящая мелодия прекрасно воплощается в танце через изящный исполнительский приём *сюзмэ*(своеобразные чёткие танцевальные движения с такими мелкими, «плывущими» шагами танцора, что ноги кажутся неподвижными). Развитие женского танца было обусловлено костюмом: длинная юбка определяла плавность движения ног, все внимание танцовщицы сосредоточено на разработанной технике рук и верхней части корпуса (плечи, голова, мимика лица и др.) [3]. Девушки носят широкие шаровары, большей частью из

шелковой материи красного или синего цвета, шелковую весьма короткую рубаху такого же цвета, а сверху надевают коротенький *архалыг* (разновидность кафтан), также шелковый, с золотым и серебряным шитьем, стягивая его на талии широкою пряжкою. На архалыг надевается другой кафтан, у богатых из парчовой материи, такого же покроя, но с разрезными длинными рукавами. Наконец, шаль красного или темно-синего цвета в виде чалмы обертывает голову [2].

К обрядовым танцамотносится «Свадебный танец». Он исполняется исключительно в торжественных случаях. Танцующие надевают на пальцы наперстки и берут в руки блюдечки. Девушка стучит по блюдечку наперстком, словно аккомпанируя сама себе. Появляется мужчина с подносом со стаканами. Вторая группа исполнителей берет по два стакана. В лирической части мелодии появляется девушка, у которой в руках уже четыре стакана. Обычно стаканы бывают наполнены шербетом.

Особое место среди азербайджанских народных танцев занимает «Вагзалы», традиционно являвшийся завершающим, прощальным танцем невесты на свадьбах. При этом исполнялся он обоими молодоженами.

Мужеские танцы: героические-военные («*дженги*»-«боевой»), спортивные («*зорхана*») определяются разнообразной техникой ног. Танцовщик с легкостью встает на пальцы (танец «*казахи*»), стремительно опускается на колено и т.д. «*Джанги*» – типичный коллективный бойцовский танец. Он является своего рода иллюстрацией боя и исполняется с мечом и щитом. Например, сцена боя в третьем акте оперы «Кероглу» Узеира Гаджибекова, сцена в первом акте балета «Семь красавиц» Кара Караева и др. созданный на основе танца «*Джанги*». Исполняется он мужчинами. «*Зорхана*» – тоже древний бойцовский танец, исполняется с использованием булавы. Одним из образцов коллективного танца являются песня и танец «*Халай*». Это цельная вокально-хореографическая форма.

Исследования и фактический материал, накопленный, за последние десятилетия, подтверждают, что традиционные азербайджанские танцы любимы, востребованы в Челябинске. *Азербайджанский культурный центр «Озан» в Челябинске, занимает активную позицию по* сохранению и *пропаганде музыкально-хореографической национальной культуре. Заключив договор о сотрудничестве с Челябинским государственным институтом культуры, представители «Озана» предложили и студентам принять участие в концертных выступлениях с народными танцами.*

Для подготовки танцевальных проектов педагог со студентами изучали литературные первоисточники, исследовали аудио и видеозаписи, использовали интернет. В результате научно-творческого изысканий студенты под руководством педагога создали и исполнили программу из шести азербайджанских танцев *(«Яллы», «Семь красавец», «Чабаны», «Танец азербайджанских девушек», «Танец невесты», «Девичья башня»)* и приняли участие в фестивале-конкурсе «Россия–Азербайджан: на крыльях дружбы». Танцы были исполнены в Челябинском концертном зале имени С.Прокофьева в гала-концерте. Делегация победителей и организаторов,в состав которой вошли студенты хореографического факультета, по приглашению начальника Управления культуры и туризма города Баку Аликрама Алиева побывала в Азербайджане. В рамках проектного метода азербайджанский танец был реализован как отражение прошлого и настоящего народа. Проблемой стало отсутствие национальных костюмов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гасанов К.Н. Азербайджанский народный танец / К. Н. Гасанов. М.: Искусство, 1978, 143 с.: ил.: нот. – (Самодеятельный театр).
2. Дубских Т.М. Народно-сценический танец: методика обучения6 учебное пособие для студентов и преподавателей вузов / Т. М. Дубских; Челяб. гос. ин-т культуры.Ч.: ЧГИК, 2017, 87 с.

3. Лузин Л.Н. Планета Южного Урала: живая энциклопедия народов Челябинской области / Л. Н. Лузин.Ч.: Авто Граф, 2012, 408 с. : ил.
4. Ткаченко Т.С. Народный танец: учеб.пособие: для театр. и хореогр. учеб. заведений / Т. С. Ткаченко. 2-е изд.М.: Искусство, 1967, 681 с.
5. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. М. : Сов.энцикл., 1983, 839 с.

MUSICAL-DANCE TRADITIONS OF AZERBAIJANI FOLK DANCE IN SOUTH URAL

Dubskikh Tatyana Maksimovna
Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences,
Head.Department of Pedagogy of Choreography of Chelyabinsk State Institute of Culture
Russia, Chelyabinsk

Summary: *Azerbaijani folk dance has a three-part form traditionally. Dances are performing to the accompaniment of folk instruments, viz. zurnachi trio (two zurnes and one nagara) and sazandari trio (tar, kemancha, tambourine).*
Key words*: Azerbaijani, tradition, folk dance*

CƏNUBİ URALDA AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİ ƏNƏNƏLƏRİ

Dubskikh Tatyana Maksimovna
Dosent, pedaqoji elmlər namizədi,
baş. Çələbə Dövlət Mədəniyyət İnstitutunun
xoreoqrafiya pedaqogika kafedrası
Rusiya, Çelyabinsk

Xülasə: *Azərbaycan xalq rəqsləri ənənəvi olaraq üç hissədən ibarətdir. Rəqslər xalq çalğı alətləri - zurnaçı (iki zurnaçı və nağara) və sazəndə üçlüyü (tar, kamança, nağara) ilə ifa olunur.*
Açar sözlər: *Azərbaycan, ənənə, xalq rəqsləri*

.

Фархадова Севиль Мамед Таги кызы

доктор искусствоведения
зав. отделом «мугамоведения» Института
Архитектуры и Искусства НАНА
sevil.farhadova@gmail.com

РАЗВИТИЕ НАУЧНОЙ МЫСЛИ О МУГАМЕ В XX ВЕКЕ. (КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

« ... Возрождение нашей эпохи должно начаться с возрождения мировоззрения»
А.Швейцер Культура и этика

Резюме: Содержание доклада составляет критический обзор научных публикаций по проблеме мугама, изданных в советское время. Обосновываются приобретения и потери, связанные со сменой идеологии и культурной парадигмы. Рассматривается необходимость учета специфики раннего мировоззрения и важность подбора в научных изысканиях соответствующей ей методологии. Подчеркивается острота проблемы исследования генезиса мугама, решение которой способно вывести отечественную науку на новые передовые рубежи.
Ключевые слова: *наука, мугам, идеология, мировоззрение, познание, музыка развитие*

Началом любого научного поиска, касающегося глубинного исследования того или иного организма было и остается изучение его генезиса. Без научного представления о предпосылках, обусловивших возникновение и формирование живущего веками конкретного явления культуры, невозможно глубокое постижение его сути и особенностей. Это наиболее значимо для базисных форм традиционной культуры, озвучивающих сам принцип жизни, к каковым относится мугам.

В отечественном музыкознании советского периода делались неоднократные попытки освещения генезиса мугама. Однако сегодня можно с сожалением констатировать, что продолжительное время большинству авторов так и не удавалось оторваться от ставшего трафаретом мнения, что истоки мугама следует искать в «простых» фольклорных формах. На основании раз высказанного и упрочившегося за годы мнения возникает тезис: мугам, унаследовав обрядово-песенные, инструментально-танцевальные интонации различных фольклорных явлений, впоследствии, в процессе «взросления», оказывает встречное воздействие на их интонационную сферу. Несмотря на то, что отдельные авторы порой все же задавались уместными вопросами, как, например, «разительного несходства яркого мелодизма азербайджанской народной песенности, с одной стороны и речитативного декламационного характера интонирования мугамов, с другой»[1] - преодолеть общую инерцию мышления, строящуюся на доступной для большинства логике «от простого к сложному» - им все же не удавалось. Интегрирующая природа мугама, заключающая признаки всех форм и жанров азербайджанской национальной музыки послужила причиной причисления последних к истокам мугама (действует европейский принцип познания-обобщения, складывающийся в парадигму «единство множественного»), хотя очевидна обратная связь: наличие элементов мугама во всех формах и жанрах народной музыки никогда не подводила к противоположному выводу – рассмотрению мугама как единого истока всего накопленного веками духовного богатства (позиция, согласующаяся с восточной мировоззренческой парадигмой – «множество единого»). Такая возможность изначально отвергалась, так как мугам – развитая, крупная форма, по убеждению специалистов, являясь детищем более позднего времени, по сравнению с миниатюрными формами, такими как песня, танец и, соответственно, занимающий более высокую ступень в общей иерархии музыкальных жанров не мог быть истоком. В предлагаемой хронологии формирования жанров авторы избирают в качестве основного аргумента более сложную структуру мугама, внушительные масштабы формы в целом. Иного рода доводы, объясняющие их позицию, такие как проявляющееся в мугаме более зрелое мышление – легко опровергается детальным анализом миниатюрных, в том числе обрядовых форм, в большинстве своем также свидетельствующих о достаточно развитом музыкальном мышлении.

Установить факт интонационных взаимосвязей различных форм национального музыкального творчества зачастую гораздо легче, чем ответить на вопрос какова первооснова и логика этих взаимоотношений.

Помимо идеологической мотивированности исследовательского поиска, заведомо исключающего наиболее значимую для глубокого понимания сути мугама - духовно иррациональную сторону проблемы (как нестыкующуюся с атеистическим мировоззрением), отсутствие иных исследовательских подходов видится, прежде всего, в перебазировке научной мысли о мугаме (в целом музыки) на европейскую платформу, имеющую иную парадигматическую установку и рассматривающую музыку, одновременно мугам, исключительно как категорию искусства. В сложившейся ситуации мугам как одна из форм монодийной музыки

[1]Мамедова Р. «Azərbaycan muğamı», Bakı-Elm, 2002,126-139

(прежде, иной раз и ныне, ошибочно приравниваемой к одноголосию) автоматически причисляется наряду с песнями и танцами к фольклору. В дальнейшем совместными усилиями специалистов по восточному музыкознанию - мугаму, как и другим аналогичным формам восточной традиционной культуры (макаму, макому, шашмакому) придается соответствующий ему более высокий статус профессиональной музыки устной традиции.[2] С занятых позиций синтез музыкальных культур в дальнейшем рассматривается исследователями не только как взаимодействие национальной фольклорной практики и европейской композиторской музыки, но, прежде всего, двух разных концепций профессионализма. Впрочем, как сфера профессиональной музыки (подразумевается зарождающаяся композиторская школа) мугам фигурирует задолго до этого в уникальном по своей значимости не только для азербайджанской, но и мировой культуры исследовании У.Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки».[3] Научный труд, во многом предопределивший дальнейшую судьбу национальной классической композиторской музыки, одновременно представляет образец органичного сплава веками накопленного опыта восточного и европейского ладового мышления (факт, заслуживающий более детального анализа). В результате, в «гостеприимно распахнутые двери» национальной музыкальной культуры вошли (а не ворвались, сметя ее) ритмо - смыслы нового времени, иной культуры. Примечательность факта состоит в том, что точкой пересечения и органичного преломления восточной и европейской культурных парадигм стала мугамная ладовая основа. Именно мугамный ладовый принцип структурирования формы стал «дверью» распахивающейся в обе стороны. Специально оговорим следующее - несмотря на то, что воспитанный восточной системой музыкальной науки и практики и впитавший в себя их глубину и значимость У.Гаджибейли создает свою адаптированную к реалиям времени ладовую теорию исключительно для композиторского творчества[4], она становится, одновременно, теоретической основой для научных исследований по традиционной музыке. И, в дальнейшем, зарождающееся музыковедение (позже этномузыковедение) в своем развитии «держит курс» на освоение европейских норм и позиций в освещении различных музыкальных явлений. В результате, в изначально установленном У.Гаджибейли равновесно симметричном соприсутствии двух культурных парадигм со временем происходит перекос в сторону западноевропейского музыкознания. Если использование опыта европейского музыкознания (методов исследования, формулировок и терминологического аппарата) в освещении композиторского творчества приносит преимущественно ожидаемый результат, то аналогичный подход к различным формам традиционной музыки, в частности мугаму, порождает не соответствующую восточному мировоззрению и звуковому мировосприятию, упрощенную трактовку их содержания, глубины и значимости. Веками вынашиваемая и бережно хранимая восточными народами многомерная, целостная «звуковая картина мирового процесса», откристаллизовавшаяся в азербайджанской культуре в совершенную форму мугам-дястгаха, длительное время изучается однопрофильно и исключительно

[2] В этом существенную роль сыграли проводимые в Узбекской ССР симпозиумы, посвященные исследованию восточной музыкальной классики. См. «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность» (Ташкент, 1981), «Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность», (Москва, 1987).

[3] Начинания У. Гаджибейли трудно переоценить, учитывая открывающиеся перспективы – создания единой основы для изучения мировой музыкальной культуры, одновременно для постижения удельного веса музыки в контексте всех научных знаний.

[4] Предназначенность предлагаемой ладовой теории для композиторской практики оговаривается автором труда. У.Гаджибеков «Основы азербайджанской народной музыки» Изд. АН Азерб.ССР, Баку, 1945

в рамках искусства. И даже в этом узком ракурсе нередко сухо теоретизируются лишь внешние параметры мугамного текста. Аналогичная ситуация складывалась и в других странах советского Востока и связана она была не только с текущими проблемами перекраивания и «упорядочивания» культурного пространства в соответствии с новыми историческими реалиями, идеологическими установками, но и, вероятно, закономерностями всеобщего духовного развития. Со временем круг вопросов, относящихся к исследованию мугамного наследия, заметно расширяется. Четко обозначаются позитивные и негативные стороны нового этапа развития национальной музыкальной культуры. Позитивные стороны советского периода – массовая тяга к знанию, доступность, преимущественно открытость сфер науки и в целом мировой культуры для их изучения, подготовленными за эти годы специалистами с разносторонним образованием. Негативные – разрыв связи с восточной концептуальной основой познания – просвещения и, как следствие, переориентация научных поисков по национальной традиционной музыке с опорой на европейский научный фундамент. В итоге - недопустимое размежевание в прошлом неделимого единства науки и практики в исследовании базисных явлений традиционной культуры, отныне живущих в различных темпоральных мирах, а также дифференцированное рассмотрение традиционных форм исключительно в рамках искусства. В результате, в музыковедческой науке формируется несколько отстраненный взгляд - «взгляд извне» в подходах к изучению традиционного музыкального наследия. Исследования рассмат-риваемого периода, при всей их значимости, базирующиеся на европейской концепции познания, по сути, разделяют позицию ориенталистики, изучающей «экзотику» Востока. Не отрицая роли российских исследователей, известных «музыкальных востоковедов» - В.М.Беляева, В.С.Виноградова, В.М.Кривоносова, внесших ощутимый вклад в освещение азербайджанской традиционной культуры, необходимо отметить, что их начинания, имеющие плеяду последователей, знаменовали новый этап в развитии научной мысли о музыке в рамках музыковедческой специализации. Отныне синтез культур в научной сфере, впервые осуществлённый У.Гаджибейли и его соратником А.Бадалбейли, осознававшими мугамную культуру, как квинтэссенцию восточной концептуальной мысли (отсюда, вероятно, разносторонность их творческих проявлений), и обладавшими помимо музыкальных, философскими, литературными, поэтическими, лингвистическими и прочими многосторонними знаниями, владением как «старо» азербайджанским (имеется в виду арабская графика), так и восточными языками – пока, к сожалению, не получило в азербайджанском музыковедении равнозначного продолжения. Последствия «тектонических сдвигов» происходивших в культуре Азербайджана, которыми изобиловало советское атеистическое время, искоренявшее любую форму привязанности к исконно бытующим в народной среде сегментам духовности, относя их к проявлениям религиозности, сказались и на национальном сознании, переориентированным за эти годы на дискурс внешнего мира. В итоге, непрерывная нить, на которую веками нанизывались «жемчуга» сакральной науки и практики обрывается, соответственно, теряется преемственность в развитии восточного музыкознания. Усилия музыковедов – источниковедов, направленные на ее восстановление, пока, к сожалению, не привели к конечному результату - декодировки текста, начертанного лекалами сакральной науки, основанной на концептуальности мирового процесса, доносимой геометрией и числом и считываемой иррационально-рассудочным восприятием. Сосредоточившись на том, что под «мировым процессом» подразумевается созидание мировой Гармонии, можно оценить степень важности решения этой основополагающей проблемы в наше, предельно накаленное, конфликтное время, не только во имя развития науки (или наук), но в первейшую очередь во имя сохранения жизни на Земле.

Оглядываясь в недалекое прошлое, складывается впечатление, что с годами возрастающий интерес к проблеме мугама, без давно востребованного необходимого прорыва в ее изучении, достигло в определенное время «критической отметки», прохождение через которую требовало, прежде всего, принятия во внимание особенности раннего мировосприятия породившего мугам и, соответственно, выработки согласованной с ним методологии, включающей как внутреннюю – иррациональную, так и внешнюю - рациональную стороны познавательного акта.

В настоящее время интерес научной общественности к всестороннему изучению феномена мугама подогревается также кардинальными изменениями, происходящими как в музыкознании, так и в науке в целом. Внимание ученых различного профиля вновь сконцентрировано на вопросах универсального характера. Ныне, как и на заре истории, человечество находится в напряженном поиске решения глобальной задачи, связанной с мироустройством, с уяснением места и функции человека в планетарном мире. Замечено, что как и в далеком прошлом, на данном этапе развития мысли особую значимость приобретает проблема сознания человека, решение которой, как прогнозируют ученые, неминуемо приведет к смене существующего мировоззрения. Примечательно, что выход на новый исследовательский уровень по освоению окружающего мира связывается с возрастающей ролью музыки как сферы науки.

Из изложенного напрашивается вывод о значимости феномена мугама не исчерпывающийся одной лишь необходимостью восстановления и сохранения этого наследия как духовной ценности, а также задействованностью его энергетического потенциала в качестве стратегического культурного ресурса государственной идеологии, но главное, как источника научного знания, способного вывести отечественную науку на новые передовые рубежи.

XX ƏSRDƏ MÜĞAM HAQQINDA ELMİ FİKRİN İNKİŞAFI (TƏNQİDİ İCMAL)

Fərhadova Sevil Məmməd Tağı qızı,
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
"Muğamşünaslıq" şöbəsinin müdiri

Xülasə: *Məruzənin məzmunu sovet dövründə muğam haqqında dərc olunmuş elmi nəşrlərin tənqidi icmalından ibarətdir. Burada ideologiyanın və mədəni paradiqmanın dəyişilməsi ilə əlaqədar əldə etdiklərimiz və itirdiklərimiz əsaslandırılaraq qeyd olunur. Həmçinin, belə tədqiqatlarda müvafiq metodologiyanın seçilməsinin və əvvəlki dünyagörüşünün spesifikliyinin nəzərə alınmasının vacibliyi bildirilir. Məruzədə muğamın genezisinin tədqiqi probleminin kəskin şəkildə durması və bu problemin elmi həllinin yeni inkişaf mərhələsinə yüksəltməyə qadir olması xüsusi vurğulanır.*
Açar sözlər: *elm, muğam, ideologiya, dünyahgörüşü, idrak, musiqi, inkişaf*

THE DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC THOUGHT ABOUT MUGAM IN THE 20TH CENTURY(CRITICAL REVIEW)

Sevil Mammad Tagi gizi Farhadova
PhD in Art
"Muğamşünaslıq" head of the department of the
Institute of Architecture and Art of ANAS

Summary: *The contents of the report are critical review of scientific publications on the problem of mugam, published in the Soviet periods. In the work has noted acquisitions and losses based on change of ideology and cultural paradigm. Also looked through the importance of selection of relevant methodology and considering the specificity of receipt of the previous range of vision. In the report specially emphasized the study of serious problems of mugam genesis and the solution of this problem is able to upgrade to a new stage of development of scientific thought.*
Key words: *science, mugam, ideology, worldview, cognition, music, development.*

Tsuge Genichi

Ph.D, Professor emeritus at Tokyo University
of the Arts Japon, Tokyo
gtsuge23@g00.itscom.net

MUSIC AS AN ORAL TRADITION

Summary: *In the past, in most of Asian countries, music was taught by rote. Notation was not used for teaching purposes.Japan is not an exception, though Western music education began in 1880, and the staff notation is now widespread. Transcription of music into another notation may change and distort the original shape of music. We must be cautious about easy application of the staff notation to the traditional music genres.*
Key words:*radīf; rote learning; staff notation; transcription*

1. Rote Learning

Assuming some of the participants are teachers of higher and secondary educational institutions of music, I have chosen this somewhat hackneyed yet essential topic. In the past, in most of Asian countries, music was taught by rote. Notation was not used for teaching purposes. That was the case with Japan. We have many genres of traditional music such as *gagaku, nōgaku, biwagaku, sōkyoku* as well as music accompanying the *kabuki* and*bunraku* theaters. I should add one more note that in the past many blind persons were involved as professionals in such genres as *biwagaku* (particularly in *Heike biwa*) and *sōkyoku* (*koto* and *jiuta-shamisen*). In such traditional genres, music has inevitably been taught by rote. [VTR demonstration]

An insightful story of blind musicians of the early 19th century Osaka is told by novelist Junichiro Tanizaki in his *Shunkin Shō* (A Portrait of Shunkin) [1, pp. 11-60]. However, learning by heart does not necessarily mean absence of notation. Each genre has its own notation as a standard or canon[5]. The headmaster (*iemoto*) of a musical school (genre or style) was in charge of the musical notation. Nobody was allowed to arrange, change, or republish the notation without the headmaster's consent.

In Japan, however, Western music began to be instructed in 1880 at the Music Instruction Center (the predecessor of Tokyo Music School) by Luther Whiting Mason (1818-1896). Western instruments such as the piano and the violin as well as staff notation were taught at the school. After a century-long Western music education at school, the staff notation has become widespread. Today many musicians of the traditional genres (in particular, *koto, shamisen* and *shakuhachi* players) use the staff notation when they perform contemporary pieces, while they stick to the original notation for the classical pieces.

What I would like to emphasize is that firstly, notation is not music itself, needless to say. (It is merely a memory aid); and secondly, the Western staff notation (which primarily indicates approximate pitch and relative duration of a musical note) cannot be carelessly applied to other musics which are different in terms of concept, structure and style.

I have an interesting personal experience in Iran half a century ago. When I studied the traditional music of Iran at Tehran University in 1965, Ostād Nūrʿalī Borūmand taught us his *radīf* without musical notation. He was a blind person, and he had his *radīf* in his head. In class, Ostād Borūmand showed us a *gūshe* on the *setār* phrase by phrase. Students were required to memorize it on the spot. He strictly forbade recording. He even forbade us from notating in class. (Although after the class, I transcribed it from

[5]Format of notation is diverse, including tablatures and letter notations.

my memory.) At the end of the term, thanks to his strict prohibition against tape recording, students were able to memorize all the *gūshe-hā* of *Dastgāh Shūr*.

2. Notating music: Visualization of Music

It has been a century since Alinaghi Vaziri (1888-1980) published *Dastūr-e Tār* [2] introducing the Western staff notation and a transcription system of the Persian language in the Latin alphabet.

Half a century later, the *Radīf-e Mūsīqī-ye Īrān* (La Musique traditionnelle de l'Iran) was published by Secrétariat d'État aux Beaux-Arts in 1963 [3]. This lavishly bound book consists of two parts: the first part, an article "La musique traditionnelle de l'Iran" by Mehdi Barkechli (1912-1987) in French and Persian, and the second part, a transcription of the *radīf* in staff notation by Moussa Ma'aroufi (1889-1965). This gorgeous volume meant to represent musical legacy of Iran. Authenticity as the official *radīf* aside, it was viewed as a visualization of classical Iranian music. The first printing of 950 copies was individually numbered. This *radīf* was presented to major music libraries in the United States and Europe. Thus, the Ma'aroufi's *radīf* had been conveniently used as a symbol of the Iranian cultural asset until many other competing *radīf-hā* were published later.

The *radif* is in a way "descriptive" notation if we borrow Charles Seeger's terminology [4, pp. 184-195]. At the same time, it is "prescriptive" notation because he transcribed the *radīf* which he had learned from Darvish Khān and other masters and idealized in his head. It is misleading to describe that Ma'aroufi "collected, edited (*gerdāvarī*) and transcribed" the *radīf.*

As a matter of fact, it is rather difficult to read the *radif* notation without insight gained through some Persian music experience. In other words, the staffnotation is not necessarily used in the same manner as Western usage. One day I compared the *radif* notation (Ma'aroufi's transcription) with the recorded tape of *tār* performance by Soleyman Ruhafzā.[6] I was struck by occasional discrepancy between the two. In order to be able to read it correctly, we must know certain idiosyncratic usages of the staff. We have to get used to it.

3. Preservation of Music

No matter how elaborately written out, a notation cannot preserve the music in its entirety. After all, a notation is a memory aid. It must be interpreted by someone who is well-versed in music. Only a live human being can preserve music.

We tend to think easily that video recording may preserve our music.

However, I am doubtful of effect of video reproduction on somebody who has no actual experience. Our music culture must be handed down directly to our children in a live form. In this sense our educational role at music conservatories is important, indeed. We have to reevaluate rote learning.

We have to widen our view on music globally. Music is part of the intangible cultural heritage of humanity. At the same time, we must take into consideration the specific circumstances in each culture.

Conclusion

My concern is mainly over classical or traditional music in Asia, which have been willy-nilly westernized. The staff notation is almost obligatorily used in music educa-

[6] Soleymān Ruhafzā played the *tār f*rom the *radīf*, and it was recorded and preserved at the archive of Secrétariat d'État aux Beaux-Arts as an audio-illustration of the *radif*. This tape recording was made in 1959-60 under the supervision of Ma'roufi.

tion. However, staff notation is not almighty and cannot be a universal notation. Transcription of music to another notational system inevitably causes musical metamorphoses.

Recording by means of video taping cannot be entrusted 100 percent in terms of preservation of music. Once recorded, we rarely replay it. Notation may standardize music, and freeze the dynamic aspect of music such as embellishments and improvisation may be lost. We must be very cautious about side effects of recording apparatuses. After all, music which is an oral tradition and often combined with dance and narrative, must be handed down orally to a live human being.

REFERENCES CITED

1. Hibbett, Howard. Transl. Junichiro Tanizaki.*Seven Japanese Tales*.
New York: Alfred A. Knopf, 1963 (Berkeley medallion Edition, 1965)
2. Vaziri, Alinaghi. *Dastūr-e Tār*. B.: 1913.
3. Barkechli, Mehdi and Moussa Ma'aroufi. *Radīf-e Mūsīqī-ye Īrān (La Musique traditionnelle de l'Iran)*, Tehran: Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, 1963.
4. Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music Writing."*The Musical Quarterly*, XLIV, 1958. pp.184-195

МУЗЫКА КАК УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ

Цуге Геничи
PhD Токийского университета искусств
Япония, Токио

Резюме: *В прошлом в большинстве азиатских стран обучение музыки осуществлялась путём системы устной передачи музыкального текста. Нотные обозначения не использовались для учебных целей. Япония не является исключением, хотя западное музыкальное образование началось в 1880 году и в настоящее время широко распространена классическая нотация. Транскрипция музыки в систему нотного обозначения может изменить и исказить оригинальную форму музыки. Мы должны быть осторожны в отношении механического применения музыкальной нотации при фиксировании традиционной музыки.*
Ключевые слова: *радиф, заучивание, классическая нотация, транскрипция*

MUSİQİ ŞİFAHİ ƏNƏNƏ KİMİ

Zuge Genici
Tokio İncəsənət Universitetinin sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Yaponiya, Tokio

Xülasə: *Keçmişdə musiqi əksər Asiya ölkələrində şifahi surətdə tədris edilmişdir. Yaponiyada belə bir hal istisna deyildi. Qərb musiqisi təhsili Yaponiyada 1880-ci ildə başlamış olsa da, bu gün not sistemi artıq geniş yayılmışdır. Musiqi transkripsiyasında digər not sisteminə keçməsi əsl musiqi formasını dəyişə və təhrif edə bilər. Biz notlaşdırmanın ənənəvi musiqi janrlarında sadə tətbiqi ilə əlaqədar diqqətli olmalıyıq.*
Açar sözlər: *rədif, notasiya, əzbər öyrənilməsi, transkripsiya*

Gorgoretti Başak

Yardımcı Doçent Dr., Öğretim Üyesi,
KKTC Doğu Akdeniz Üniversitesi
Türkiye, Akdeniz
basakgorgoretti@gmail.com

Alpagut Uğur
Profesör Dr., Öğretim Üyesi
Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Türkiye, Bolu
alpagutugur@yahoo.com

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜ GÜNÜMÜZ ÖĞRETİM YAKLAŞIMLARIYLA AKTARMA

Özet: *Küreselleşmenin neden olduğu olumsuzluklardan biri de müzik kültürümüzün git gide daha fazla korunma ve geliştirilme ihtiyacının doğmuş olmasıdır. Küreselleşen dünyada müzik geleneklerimizi günümüz çocuğuna nasıl aktaracağımız konusu birçok eğitimcinin, halkbilimcinin ve akademisyenin irdelediği bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Hızla gelişen dünyada gelenekselin güncelleştirilmesi tartışması beraberinde bu değişikliklerin nasıl ve kimler tarafından yapılması sorularının cevaplarını da vermemizi gerektirmektedir. Bu döküman analizi çalışması Türk kültürünün önemli geleneklerinden Gölge Oyunları (Karagöz ve Hacivat), tekerlemeler ve türkülerin günümüzde ilkokul çağındaki çocuklara eğitim aracılığıyla aktarırken başvurulabilecek müzik öğretim yaklaşım ve yöntemlerini irdelemek amacıyla oluşturulmuştur.Çalışmada müzik ve müzik geleneklerimiz bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış, müziğin barındırdırdığı ritim, melodi, hareket, yaratıcı drama ve dil unsurları beraber işlenmiştir.Verilere makaleler, tezler ve web sitelerininincelenmesi yoluyla ulaşılmıştır.Türk müzik kültürü günümüz öğretim yaklaşımlarından Orff Schulwerk ile ele alınmış, araştırmada geleneksel müzik öğelerimizin modern bir anlayışla nasıl biraraya geldiği ve çağdaş müzik öğretim yöntemleriyle Türk kültürünün geleneksel müzik öğeleri arasındaki benzerlikler ortaya konmaya çalışılmıştır.Ulaşılan bulguların müzik geleneklerimizi günümüzde eğitim aracılığıyla yeni jenerasyonlara aktarma yollarına ilişkin ipuçları vermesi umulmuştur.*

Anahtar Kelimeler: *Karagöz ve Hacivat, tekerleme, türkü, Orff*

Gölge oyunları (Karagöz ve Hacivat), tekerlemeler ve türküler küreselleşmenin neden olduğu popüler kültür tehdidi altında kalan önemli bir geleneklerimizdir.Küreselleşen dünyada müzik geleneklerimizi günümüz çocuğuna nasıl aktaracağımız konusu birçok eğitimcinin, halkbilimcinin ve akademisyenin irdelediği bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.Hızla gelişen dünyada gelenekselin güncelleştirilmesi tartışması beraberinde bu değişikliklerin nasıl ve kimler tarafından yapılması sorularının cevaplarını da vermemizi gerektirmektedir.Bu çalışma Türk kültürünün önemli geleneklerinden Gölge Oyunları (Karagöz ve Hacivat), tekerlemeler ve türkülerin günümüzde ilkokul çağındaki çocuklara eğitim aracılığıyla aktarırken başvurulabilecek müzik öğretim yaklaşım ve yöntemlerini irdelemek amacıyla oluşturulmuştur.

Verilere döküman analizi yoluyla ulaşılmış, Türk müzik kültürünün öğelerinin günümüzde kullanılan Orff yaklaşımı ile ele alınması konusu içerik ve benzerliklerin ortaya konması bakımından ele alınmış ve genel görünüm bu çerçevelerde oluşturulmuştur.Bulguların müzik geleneklerimizi günümüzde eğitim aracılığıyla aktarma yollarına ilişkin ipuçları vermesi umulmaktadır.

Gölge Oyunları

Karagöz ve Hacivat 16.yüzyıl Türk halk tiyatrosu ürünü olup, günümüzde önemini git gide yitirmektedir [5, s. 79]. 16. yüzyılda Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır'-dan geldiği görüşü oyunun Türk kültürüne ilk katılışını belirten tarihtir, oyunun ilk adlandırılışı ise "zıll-i hayal" dir [5, s. 79].Mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş olarak dört

bölümden oluşan oyun tek bir sanatçının gösterisi olup, tasvirler çubukla oynatılmaktadır [5, s. 80].Oyunda Karagöz ve Hacivat baş karakterlerdir, Karagöz'ün sahip olduğu renkli kişilik; cesur, mert, patavatsız, kavgacı, açık saçık konuşan halktan birini temsil eder. Hacivat ise Karagöz'e göre entellektüel bir kişiliğe sahiptir, kültürlü, Arapça ve Farsça konuşan, güvenilir ve söz oyunları yapabilen özelliklere sahiptir.Oyunun temel güldürü unsurları her ikisi arasında geçen konuşmalarda kullanılan dildir [5, s. 79]. Karagözü oynatan kişiler tarafından bilinen otuz oyun vardır, bu oyunlar da doğaçlamalara yer verildiği için bölümler bazen yer değiştirmektedir bu nedenle oyunlar yazılı bir metine dayanmamaktadır.Oyunlar 18.ve 19. yüzyıllarda seyircilere sunulmuş, 2. Meşrutiyetin ilanından sonra ise oyun değişikliğe uğrayarak geliştirilmiştir.Daha sonraları ise tiyatro ve televizyonun etkisiyle oyun eski popülerliğini yitirmiştir.

1940'lı yıllarda Cumhuriyet Halk partisi yayınları arasında yeni dönemin, siyasi, toplumsal ve ekonomik durumuna uygun olan yeni oyun metinleri yazılmıştır [2, s. 62].Oyunlar sosyal konuları ele almasından dolayı oynandığı dönemin kültürel özelliklerini yansıtır. Osmanlı döneminde yazılmış metinler, günümüz Türkçe'sine uyarlanmış olsa da anlatılar ve espriler eğlendirici özelliğini kaybetmiştir [3, s. 64].Günümüzde ise oyun bir Ramazan geleneği olarak sunulmakta, aynı zamanda ise çokkültürlülüğü yansıtıcı ve değerleri öğretici bir eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır. Mizahi unsurları ele alan metinler, izleyicilere oyun anında sezgisel olarak birçok mesajın sezdirileceği şekilde tasarlanmıştır. Günümüz metinlerinde Karagöz'ün sergilediği birçok olumsuz davranış veya kişilik özelliği oyunlarda seyirciye aktarılırken verilen mesajlarla olumluya dönüştürülerek yansıtılmaktadır.Bu çalışmada çocuğun kişisel ve sosyal gelişimine olumlu etkiler sağlayacak şekilde tasarlanmış, eğitim aracı olarak kullanılan günümüz Karagöz ve Hacivat metinlerine dayanan oyunlar ele alınmıştır.

Günümüz oyun metinleri işlenen konular ve yapısı itibariyle çocuğun dilsel gelişimini destekler nitelikte, saygı, sevgi, yardımseverlik, dayanışma, duyarlılık, dürüstlük, hoşgörü, misafirperverlik gibi birçok değerin aktarımını sağlayan özelliktedir.Ayrıca kişilerin konuşmasında en çok kullanılan yöntemin taklit olduğunu görmekteyiz. Farklı yörelerin ağız ve şiveleri (Roman tiplemesi, Rum tiplemesi) taklit yoluyla aynen / aynı karakterde canlandırılmaktadır [6, s. 142].

Gölge oyunlarında metinlerin geçtiği bölgeye göre farklı yörelerin türkülerine yer verilmektedir, oyunlarda kullanılan çalgılar "perdedeki çalgılar" ve "perde gerisindeki çalgılar" olarak ikiye ayrılabilirler. Perdedeki çalgılar bağlama, Karadeniz kemençesi,davul, zurna, kabak, tulum gibi halk sazlarıdır. Perde arkasında kullanılanlar ise kanun, ud, keman, zurna yahut klarnet, def,zil, zilli maşa ve nakkaredir.

Toplumun kültürel değerleri ile beslenen, bütünsel bir anlayışla ele alınan Orff-Schulwerk (müzik öğretim) yaklaşımında müzik, hareket ve konuşma unsurları arasında önemli bir bağ vardır [7, s. VI].Karagöz ve Hacivat oyunu içerdiği doğaçlamalar, tekerlemeler ve türküler ile zengin bir içeriğe, Orff yaklaşımı ile içerdiği unsurların ele alınışı bakımından benzerlik gösteren özellikler taşımaktadır. Türk müzik kültürünün barındırdığı şarkılar, ninniler, oyunlar, türküler, maniler, halk dansları, tekerlemeler ve masallar Orff yaklaşımı ile gerçekleştirilebilecek etkinlikler için sayısız örneklerden bazılarıdır. Orff yaklaşımında kullanılan yankı ve doğaçlama çalışmaları, Türk kültür özelliklerinden biri olan "Aşık" atışmalarıyla benzerliklere sahiptir [7, s. VIII].Türk müzik kültüründe kullanılan bendir, def ve parmak zili gibi çalgılar da Orff yaklaşımında kullanılan çalgılarla ortak özellikler göstermektedir [7, s. VIII].

Bu özellikleri incelediğimizde örneğin; perde gazelleri ve tekerlemeler oyunun kendisine bağlı olmayıp sanatçı bunları gönlünce değiştirebildiğini görmekteyiz [1, s. 317].

Tekerlemeler

Tekerlemeler şekil, konu, muhteva ve işlevleri bakımından sınırları tam ve kesin

olarak belirlenmemiş halk edebiyatı ürünleridir [4, s. 9]. Ritmik ahenkte yazılan tekerlemeler, kafiye, yarım kafiye, ses yinelemeleri ve sözcük oyunlarından oluşan bir yapıya sahiptir. Tekerlemeler çoğunlukla güldürücü tuhaf sözlerin biraraya gelmesinden oluşan anonim ürünlerdir, ayrıca çocuğun dil gelişimine önemli katkıları vardır.Müzik alanında daha çok tür olarak oyun tekerlemeleri kullanılır, aynı zamanda tekerlemeler ilkokul döneminin ilk yıllarında müzik derslerinde en çok başvurulan ezgili veya ezgisiz şarkı biçimlerdir.

Konuşma unsuruna etkinliklerinde büyük ölçüde yer veren Orff yaklaşımına dayalı hazırlanan müzik derslerinde tekerlemelerin ele alınış biçiminde bütüncül bir anlayış hakimdir.Örnek bir tekerlemeyi Orff yaklaşımı şu öğretim basamaklarını izleyerek ele alabiliriz.

Tekerlemenin öğretiminde öncelikle eko yöntemi ile sözlerin tekrarı, sözlerle birlikte temponun vurulması, sonraki aşamada sözler seslendirilirken tekerlemenin ritminin el çırparak vurulması, bunu takiben tüm bu davranışların sınıfta gezerek yürüyüş temposunda devam edilmesi,öğretmenin "Dur" komutuyla öğrencilerin mekanda önceden keşfettikleri sıra, duvar veya tahta gibi araçlarda tekerlemenin ritmini vurmaya başlamaları ve tekerlemenin her sözcüğünün bir vuruş içerisinde hangi nota değerine denk geldiğinin ortaya çıkarılmasıyla tekerleme öğretimi tamamlanır. Sonraki aşamada ise öğrenciler yine aynı birim zamanda kendi ritimlerini yaratıp, sınıf içerisinde vururlar ve uygun vurmalı çalgılarla seslendirirler, tekerlemenin ezgisi metalofon veya ksilofonla çalınır. Tüm bu çalışmaların sonucunda mekan kullanımı, grupla çalışmalar, dilden bedene ve çalgıya transfer, hareket çalışması, ostinato oluşturma ve ritim yaratma gibi amaçlar Orff yaklaşımı izlenerek uygulanmış ve kazandırılmış olur.

Türküler

Türküler içerdiği makamsal ve usul özellikleri, seyirler ve vuruş stilleri ve kullanılan modlar bakımından Orff yaklaşımının unsurları ile benzerlik göstermekte ve hem çalgılara hem de doğaçlamalara yönelik çeşitli çalışma olanakları sağlamaktadır [7, s. VII]. Ayrıca Türk müziğindeki basit makamların dörtlü ve beşlilerden oluşumu, Orff yaklaşımında temel alınan üçlüler ve beşlilerin öğretimi ile, müziğimizde yer alan pentatonik türküler Orff yaklaşımındaki pentatonik diziye dayalı çalışmalar, dem tutma geleneği ise *ostinato*ya (sürekli devam eden, ritim ezgiveya hareketler) dayalı müzik yapma özelliği ile benzerlik göstermektedir [7, s. VIII].

Türk müziği ve Orff yaklaşımının entegre olmuş biçimiyle yapılacak olan çalışmalardan biri de türkü öğretimidir. Türkü öğretiminde ritmin hareketle içselleştirilmesi, eko yöntemi, bir hikayeden yola çıkarak öğretme, örüntü çalışması, ostinato oluşturma ve doğaçlamaların kullanılması bizim zengin bir öğretme ve öğrenme ortamında eğitim gerçekleştirmemizi sağlar, böylece türkü öğretiminden yola çıkarak aslında müziğin içerdiği birçok öğeyi de çalışmış ve deneyimlemiş oluruz. Türkülerin hikayesine uygun yapılabilecek hareket ve yaratıcı dans çalışmalarıyla ise müziksel ifadelerin (örnek: *legato-staccato*) hareketlerle deneyimlenmesi, içselleştirilmesi, sonraki aşamada müziksel ifadeler için yaratılan hareketlerle ve yapılan doğaçlamalarla is yaratıcılığın vurgulanması amaçlanır.Diğer yandan türkülerle birlikte sergilenebilecek olan halk dansları da (horon, zeybek, çiftetelli vb) müzik ve hareket eğitiminin birlikte sunumunu elverişli hale getirmektedir.

Sonuç

Zengin bir içeriğe sahip Karagöz ve Hacivat gölge oyununda, doğaçlayarak üretilen tekerlemeler, farklı yörelere ait türkülerin seslendirilmesi ve farklı vurmalı çalgıların efekt ve gösterinin ahengini sağlamak amacıyla kullanımı bize oyunun müziksel taraflarını göstermektedir. Çalışmanın amacı Karagöz ve Hacivat gölge oyununu Orff yaklaşımına dayalı bir etkinliğin parçası olduğunu göstermek değil, gölge oyununda geçen müziksel unsurlara dikkat çekmektir. Disiplinlerarası çalışmaların öneminin arttığı günü-

müzde bu gölge oyunun bir eğitim aracı olarak öğretim programlarında yer alması, çocuğun bütüncül bir yaklaşımla farklı disiplinleri bir araya getirmesine ve yaratıcılığının gelişmesine olanak sağlayacaktır.Ayrıca metin yazarı ve sahneye koyan diğer uzmanlarla bir araya gelinip yeni ve özgün çocuk hikayelerinin üretilmesi oyunun gelecekte sürekliliğinin sağlanması bakımından önemlidir.

Popüler kültürün etkisinde yaşayan, müzik kültürümüzün en önemli yapı taşlarından uzak olan çocuklarımıza tekerlemelerin ve türkülerin Orff yaklaşımı ile sunulması, güncelleştirilmiş etkinliklerle mümkün olabilecektir.Burdan çıkarılabilecek diğer bir sonuç ise müziksel öğrenmelerin diğer dersler veya alanlarla birlikte nasıl kullanılabileceği, ilişkilendirilebileceğinin çocuklara sezdirilmesidir.

Tüm bu belirtilen düşüncelerin ışığında küreselleşen dünyada kültürü dejenere eden birçok faktör varolurken, kendi kültürünü doğru olarak özümsemiş, içselleştirmiş ve yaşamının bir parçası haline dönüştürmüş bireyler yetiştirilmesi eğitime dair gelişmelerin yaşama geçirilmesi ile mümkün olacaktır.

REFERANSLAR:

1.And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Dost Yayınları.
2.Çıkla, S. (2007). Türk Edebiyatinda Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu. *Millî Folklor*, *19*, 73.
3.Demir, T., & Özdemir, B. (2013). Türkçe Eğitiminde Karagöz/Gölge Oyunları ile Değer Öğretimi. *Değerler Eğitimi Dergisi*, *11*(25), 57-89.
4.Duymaz, Ali. (2002). *Irfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
5.Güven, O. (2008). Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz.*Millî Folklor, 20*(79), 78-83.
6.Koçak, A. (2002). Karagöz Oyunlarında Zeybek Tipi.*Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 4*(2), 141-152.
7.Milli, M. M.& Özyoğurtçu, S. (2017). *Orffestra: Türk Müziği ile Orff Schulwerk Uygulamaları*. Ankara: Eğiten Kitap.

TRANSFERRING TURKISH MUSIC CULTURE WITH CONTEMPORARY TEACHING APPROACHES

Gorgoretti Bashak
Assistant Professor Dr., Instructor,
TRNC Eastern Mediterranean University
Turkey, Mediterranean

Alpagut Ugur
Professor Dr. , Instructor
Abant Izzet Baysal University
Turkey, Bolu

Summary: *One consequence of globalization is the need to protect and improve elements of music culture. The issue of how to transfer musical traditions to future generations in the age of globalization has been raised by many educators, folklorists, and academicians. In the rapidly developing world, there is ongoing debate about how to modernize traditional aspects of culture to fit a contemporary context. Therefore, we need answers about how, and by whom, these traditional aspects of culture will be adapted to fit modern society while, at the same time, preserving their essence. This archival study investigated approaches and methods of music education that can be applied to transfer elements of Turkish culture, such as Shadow Puppetry (Karagöz and Hacivat), nursery rhymes and folk songs, to children via education. In the study, music and musical traditions were approached from a holistic approach that included the rhythm, melody, movement, creative drama, and language elements embodied in music. Data was gathered from articles, books, and web sites. Findings illustrate how Turkish music culture has been approached based on Orff Schulwerk, how the elements of music come together within a modern context, and similarities between contemporary music teaching methods and traditional elements of Turkish culture. Results provide clues about how to transfer musical traditions to younger generations through education.*

Key words*: Karagöz ve Hacivat, nursery rhyme, folk song, Orff*

TÜRK MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN MÜASİR ÜSULLARLA TƏDQİQİ

Gorgoretti Başak
Yrd.Doç. Dr., Öğretim Görevlisi,
KKTC Şərqi Akdeniz Universiteti
Türkiyə, Aralıq dənizi

Alpaqut Uğur
Prof. Dr. , Müəllimlər
Abant İzzet Baysal Universiteti
Türkiyə, Bolu

Xülasə: *Qloballaşmanın bir sonucu musiqi mədəniyyətinin elementlərini qorumaq və inkişaf etdirməkdir. Musiqi ənənələrini gələcək nəsillərə necə ötürmək məsələsi bir çox müəllim, folklor və akademiklər tərəfindən qaldırılmışdır.Sürətlə inkişaf edən dünyada ənənəvi kontekstlərin necə modernləşdirilməsi barədə bir müzakirə var. Buna görə də, mədəniyyətin bu ənənəvi aspektlərinə cavab verməyi və kimin tərəfindən müasir cəmiyyətə uyğun olacağını, eyni zamanda mahiyyətini qoruyub saxlaya biləcəyimizi bilməliyik.Bu arxiv işi, musiqi təhsilinin yanaşma və üsullarını araşdırır, bu da kölgə puppetri (Karagöz və Hacivat), uşaq üslubları və xalq mahnıları kimi Türk mədəniyyətinin elementlərini təhsil vasitəsilə uşaqlara köçürmək üçün istifadə edilə bilər.Araşdırmada musiqi və musiqi ənənələrində ritm, melodiya, hərəkət, yaradıcı drama və musiqidə ifadə olunan dil elementləri daxil olmaqla bütöv bir yanaşmalar əks olunur.Məlumatlar məqalələr, kitablar və veb saytlardan toplanmışdır.Bulgular, Türk musiqisinin musiqi əsərlərinin müasir kontekstlərdə necə bir araya gəldiyini və müasir musiqi tədris metodları və Türk mədəniyyətinin ənənəvi elementləri arasında oxşarlıqlara görə Türk musiqisinə necə yaxınlaşdığını göstərir.Nəticələr təhsil yolu ilə gənc nəsillərə musiqi ənənələrini necə köçürmək barədə məlumat verir.*
Açar sözlər: *Karagöz və Hacivat, uşaq şeirləri, xalq mahnısı, Orff*

Hüseynova Lalə

AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Email: lalahuseynova1962@gmail.com

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI ALİ MUSİQİ TƏHSİLİNİN MÜASİR ŞƏRQ MODELİ KİMİ

Xülasə*: Məqalədə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Respublikanın musiqi təhsili sistemində oynadığı rolu, buradakı tədrisin ümdə xüsusiyyətləri araşdırılır. Vurğulanır ki, milli musiqi alətlərinin, oxuma sənətinin tədrisi burada universal qaydada aparılır. Tələbələr Şərq və Qərb musiqi tədrisi sisteminin - şifahi ənənəli peşəkar tədris qaydası ilə yazılı musiqinin notlu tədrisini paralel şəkildə mənimsəyirlər. Eyni zamanda Milli Konservatoriyada bəstəkar, dirijor, estrada ifaçısı, musiqi nəzəriyyəçisi və musiqi müəllimi ixtisaslarının tədrisi müasir Bolonya sistemi ilə təşkil olunmuşdur.*
Açar sözlər: *Azərbaycan Milli Konservatoriyası, şifahi ənənəli tədris qaydası, Azərbaycan musiqi alətlərində notlu ifa*

Əlamətdardır ki, müasir zamanda çox aktual olan bir məsələyə - "Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri"nin hazırkı durumuna həsr olunmuş konfransımız müstəqil təhsil ocağı kimi 16 il fəaliyyət göstərən Azərbaycan Milli Konservatoriyasında baş tutur. Bu mövzuya ayrıca konfrans həsr etmək zərurəti artıq çoxdan çatmışdır. Yaşadığımız dünyanın qlobal infomasiya şəbəkəsinə bürünməsi hər bir sahədə olduğu kimi, incəsənət və xüsusən də "qəlbin dili" olan musiqi sənətində qarşılıqlı inteqrasiya prosesini ağlagəlməz dərəcədə sürətləndirmişdir. Belə bir şəraitdə əsrlərlə yalnız şifahi şəkildə, ustaddan şagirdə ötürülmə yolu ilə intişar tapmış Şərq dünyasının musiqi ənənələri özünü necə hifz etməli, müasirliyin, qloballaşmanın qarşısıalınmaz təsirindən necə qorunmalı və eyni zamanda necə bəhrələnməlidir? Bu məsələlərin aktuallığını nəzərə alaraq, Azər-

baycan Respublikasının prezidenti, ümummilli lider Heydər Əliyev 2000-ci ildə yeni bir ali musiqi təhsili ocağının - Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yaranması barədə sərəncam imzaladı. Bu sərəncama əsasən Bakı Musiqi Kolleci və Respublika İncəsənət Gimnaziyası onun tərkibinə qatılmışdır.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının (bu tədris ocağı 1990-cı illərə kimi Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası adlanmışdır)"Xalq çağı alətləri" fakültəsinin təməlində yaradılan Milli Konservatoriya öz qarşısına yeni məqsədlər qoyaraq, məhz ənənəvi musiqi sənətinin, janrlarının qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsini prioritet istiqamətə çevirmişdir. Yarandığı ilk gündən bu ali təhsil ocağına məşhur bəstəkar və ifaçı, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi rəhbərlik edir.

Hər mühüm başlanğıcın əsasında möhkəm ənənələr durur. 2018-ci ildə xalqımız öz tarixinin çox möhtəşəm və taleyüklü bir səhifəsini – varisi olduğumuz Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illik yubileyini qeyd edəcək. Əlamətdardır ki, Yaxın Şərqdə müasir tərzli ali musiqi təhsili ocağının yaradılması ideyası da öz başlanğıcını həmin illərdən götürür.1919-cu ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Maarif Hazirliyinin təhsil ilə bağlı hazırladığı layihələri arasında "Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradlması haqqında" layihə də vardır. Bu işin başında isə Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının banisi, yeni milli musiqi mədəniyyətinin əsas qurucularından biri –Üzeyir bəy Hacıbəyli durmuşdur.Layihə ilə bağlı Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin Maarif Naziri Nəsib bəy Yusifbəyliyə ünvanlanan müraciətdə xüsusi vurğulanırdı: "Yaradılacaq Konservatoriya Azərbaycan xalq musiqisinin fərdiliyini inkişaf etdirməyə və gənc nəslin musiqi tərbiyəsinə imkan verəcək. Hər xalq öz musiqisinə malikdir, musiqi isə bu və ya diğər mədəniyyətin göstəricisidir".(1, s.85) Konservatoriya layihəsi Peterburq konservatoriyası modelinə əsaslansa da, Azərbaycan musiqisi və milli ifaçılıq üzrə ixtisasların da əhatə olunması ilə diqqəti cəlb edir. Konservatoriyanın 5 bölmədən ibarət Nizamnaməsində tədrisin aparılacağı ixtisasların siyahısı, ixtisaslaşdılrılmış musiqi jurnalının buraxılması, not kitabxanasının, alətlər kolleksiyasının yaradılması ətraflı əsaslandırılmışdır. Ənənəvi ixtisaslarla yanaşı, tar, kamança, saz kimi milli çalğı alətlərinin tədrisi də nəzərdə tutulmuşdu. Hətta Parlamentə təqdim olunan layihədə Konservatoriyanın birillik xərclər smetası da hesablanaraq 1.000.064 manat (rubl) həcmində göstərilmişdi. Məlumdur ki, 1919-cu ildə Bakı Dövlət Universiteti açılaraq fəaliyyətə başlasa da, ali musiqi məktəbinin təşkili artıq Azərbaycanın sovetləşmə dövrünün ilk illərinə təsadüf edir. Yəni bu tarix 1921-ci ildir. Lakin Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 1920-ci ildə süqutu və onun yerində Azərbaycan Sovet Respublikasının yaradılması bütövlükdə Azərbaycanda konservatoriya yaratmaq planının gercəkləşməsinə əngəl olmasa da, ideloji platformanın dəyişməsi müəyyən məsələlərdə fikir ayrıseçkiliyinin yaranmasını şərtləndirdi.Bu da ilk növbədə şifahi ənənəyə əsaslanan milli musiqi janrlarının və alətlərinin tədrisində özünü göstərdi. Əsrlərlə şifahi şəkildə ötürülən muğamların tədrisini necə qurmalı? Not yazısı bilməyən tarı və kamançanı, milli nəfəs alətlərini Avropa tədris sisteminə daxil etmək mümkündürmü və nə dərəcədə lazımdır? Bu sualların cavabı qızğın və qalmaqallı müzakirələrə səbəb olmuş, tamamilə fərqli baxış bucaqlarını nümayiş etdirmişdi. Xalq musiqisinin toxunulmazlığını bəyan edənlər avropasayaq konservatoriya təhsilinin Şərq musiqisinə şamil edilməsini tamamilə mümkünsüz hesab edir və bunun ümumiyyətlə zərərli olduğunu bildirərək, əsas dəlil kimi bu musiqinin tamamilə fərqli səs sisteminə əsaslandığını vurğulamışlar. Sirr deyil ki, tarın fortepianonun temperasiya sisteminə uyğunlaşdırılması bir sıra tar pərdələrinin yoxluğuna və eyni zamanda bəzi muğamların da ifa təcrübəsindən çıxmasına səbəb olmuşdur (hazırda Milli Konservatoriyada bu problemin həlli yolunda bir sıra araşdırmalar, eksperimentlər aparılmaqdadır). Buna əks olan müasirlik tərəfdarlarının qənaətləri isə daha qorxunc idi. Bu başıbəla "yenilikçilər" milli dəyərləri lüzumsuz və köhnəlik qalığı sayır, tarı, kamançanı, ulu muğamları tarixin arxivinə göndərməyi tələb edir və Azərbaycan musiqisinin gələcəyini

yalnız və yalnız Avropa təhsil sisteminin bərqərar edilməsində görürdülər. Keçmiş dəyərləri büsbütün inkar edən keçən əsrin 20-ci illərinin ağır ideoloji durumu bu məsələlərin həllində xüsusi bir çeviklik nümayiş etdirməyi tələb edirdi. Məhz Üzeyir Hacıbəyli və onun məsləkdaşlarının böyük səyləri nəticəsində milli musiqimizin gələcək aqibəti bu iki, tamamilə zidd görüşün kəsişməsində axtarılıb tapıldı. 1920-30-cı illər ərzində, yəni Azərbaycanda musiqi təhsili sisteminin formalaşdığı bir dövrdə milli musiqinin və alətlərin tədrisi metodikası dövrün tələbinə uyğun şəkildə həll olundu. Milli alətlərimizin yazılı musiqini də ifa etməyə başlaması, yəni notlu ifaya keçid milli alətlərimizin konservatoriyada tədris olunmasına imkan yaratdısa, təəssüf ki, şifahi ənənəyə əsaslanan muğamların tədrisi yalnız məktəb və texnikum, yəni kollec səviyyəsi ilə məhdudlaşdı. Lakin ən mühüm və əsası odur ki, məhz Ü.Hacıbəylinin apardığı müdrik və düşünülmüş siyasət nəticəsində muğamın tədrisi öz əzəli formasını - ustaddan şagirdə şifahi şəkildə ötürülməsi ənənəsini hifz etmiş oldu. Zənnimizcə, bu, Üzeyir bəyin milli musiqimizi, muğamlarımızı qorumaq yolunda əldə etdiyi ən böyük qələbələrindən biri idi. Məlumdur ki, sovetlər dövründə bir sıra Şərq respublikalarında makom ənənəsinə aid janrlar da notla tədrisə salınmış, bu isə öz növbəsində şifahi ustad-şagird ənənəsinin, yəni bu janrın təməlində duran improvizasiya əsasının və vərdişinin tədricən sıradan çıxmasına rəvac vermişdir. Ənənələrin itirilməsi çox zaman onun dirçəldilməsini mümkünsüz edir. Sovetləşmə dövrünü yaşamış bir sıra Şərq respublikalarında bu proses hələ də müşahidə olunur. Beləliklə, uzun illər Azərbaycan musiqisinin təməlində duran muğam janrı konservatoriyada tədris olunmasa da, 7-illik uşaq musiqi məktəblərində və texnikumlarda ustad-şagird yolu ilə yeni nəsillərə ötürülmüşdür. Azərbaycanda yeganə ali musiqi təhsili verən Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında isə 80-ci illərin yarısına kimi yalnız yazılı musiqinin tədrisi aparılmış, muğam sənəti tədris proqramlarında yer almamışdır. Tar, kamança, 1980-ci ildən isə tədrisə daxil edilmiş kanon alətinin tədrisi ancaq not sistemi ilə aparılmışdır. Tədris repertuarını isə həm Azərbaycan bəstəkarlarının bu alətlər üçün bəstələdiyi orijinal əsərlər, həm də xarici ölkə bəstəkarları əsərlərinin tar, kamança və kanon üçün edilmiş işləmələri təşkil etmişdir. Milli Konservatoriya yaradılandan sonra muğamın vokal-instrumental və instrumental janr kimi şifahi ənənə əsasında tədrisi ali məktəb səviyyəsində daha geniş səviyyədə təşkil olunmuşdur.

Hazırda Milli Konservatoriyanın tələbələri Bolonya təhsil sistemi ilə 4 il ərzində bakalavr təhsilində bütün muğam dəstgahlarını, magistr pilləsində isə müasir musiqi təcrübəsində nadir rast olunan muğamları, habelə zərbi-muğamları mənimsəyirlər. Bu zaman tələbələr həm solo muğam ifaçısı, həm də muğam ansamblının bir üzvü kimi muğamı ifa etmək vərdişinə yiyələnirlər. Muğamın dəstgah şəklində, yəni klassik formasının mənimsənilməsi zəruridir.

Milli Konservatoriyada xalq çalğı alətlərinin tədrisi yalnız şifahi ənənəli tədrislə məhdudlaşmır. XX əsrdə formalaşmış Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (hazırki Bakı Musiqi Akademiyasının) varisi kimi burada milli alətlərimizin tədrisi Üzeyir Hacıbəylinin milli alətlər üçün tətbiq etdiyi Avropa not sistemi ilə də həyata keçirilir. Yeni tədris metodikası milli alətlərin repertuarının genişlənməsinə səbəb olub. İlkin zamanlarda bu problem Avropa, rus bəstəkarlarının əsərlərinin və ilk növbədə violin məşğələlərinin tar üçün köçürülməsi və uyğunlaşdırılması yolu ilə həll olundu ki, homofon-harmonik musiqinin məxsusi fakturası, üslubu, iti tempə malik etüdlər, tar üçün səciyyəvi olmayan artikulyasiya, passajlar, sıçrayışlar tar ifaçılığında yeni ştrixlərin və applikatura priyomlarının, çalğı üslubunun formalaşmasına gətirib çıxartmışdır. Tar və eyni zamanda digər milli alətlərimiz yeni repertuarını fortepianonun müşayiəti altında ifa edir. Habelə tez bir zamanda bir sıra milli alətlərimiz Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik orkestr üçün yazılmış əsərlərində orkestrin bərabərhüquqlu üzvünə çevrilmidir. Ü.Hacıbəyli başda olmaqla bir çox Azərbaycan bəstəkarları milli alətlərimiz üçün repertuar

formalaşdırıb. 1952–çi ildə Hacı Xanməmmədov Tar ilə simfonik orkestr üçün ilk konsertində tarı simfonik orkestrin qarşısına çıxardaraq, onun bu orkestrlə yarışmaq iqtidarında olmasını sübuta yetirdi. Hazırda Azərbaycanda tar aləti üçün 25 konsert yazılmışdır. Tarın yeni, virtuoz imkanlarının açılmasında, onun obraz-məzmun dairəsinin, intonasiya çevrəsinin genişlənməsində tar konsertlərinin müstəsna rolu danılmazdır, bu isə öz növbəsində tarda muğam ifaçılığının daha virtuoz səviyyəyə qalxmasını şərtləndirmişdir. Eyni fikirləri kamança və kanon aləti haqqında da demək mümkündür. Bu alətlər üçün də müxtəlif səpkili əsərlər və hətta konsert janrında əsərlər yazılmışdır. Beləliklə, Azərbaycanda milli alətlərdə virtuoz texnikanın yaranması və inkişafı Şərq və Qərb ifaçılıq mədəniyyətlərinin qarşılıqlı təsiri, inteqrasiyası sayəsində baş vermişdir. Bunun əsasında Milli Konservatoriyada həm şifahi muğam ifaçılığı, həm də yazılı bəstəkar əsərlərinin tədrisi paralel olaraq aparılır.

Beləliklə də, Azərbaycan Milli Konsevatoriyasında milli alət ifaçısı həm ənənəvi musiqiçi, həm müasir bəstəkar əsərlərinin ifaçısı, həm də orkestr musiqiçisi kimi tərbiyə olunur. Bu məqsədlə nüfuzlu ustad-sənətkarlardan təşkil olunmuş professor-müəllim heyəti tərəfindən bütün tədris pillələri üçün tədris proqramları və onlara uyğun dərsliklər, dərs və metodik vəsaitlər hazırlanmışdır. Konservatoriyada iki xalq çalğı alətləri orkestri və iki xor kollektivi yaradılmışdır. Ümumilikdə isə Milli Konservatoriyada "Xalq çalğı alətləri", "Xanəndə", "İnstrumental muğam", "Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi", "Dirijorluq", "Milli vokal", "Ümumi fortepiano" və "Musiqi müəllimliyi" kafedralarında bəstəkar və dirijorların, milli musiqinin tədqiqi ilə məşğul nəzəriyyəçilərin, musiqi müəllimlərinin də Bolonya tədris qaydası ilə hazırlanması prosesi davamlı olaraq aparılır.

Milli Konservatoriyada tədris prosesinin elmi əsaslarla inkişafı və təkmilləşdirilməsi işində iki elmi laboratoriya da xidmət göstərir. Musiqi tariximizin açılmamış səhifələrinin üzə çıxarılması "Milli musiqinin tədqiqi" laboratoriyasında aparılırsa (rəhbəri professor A.Nəcəfzadə), bilavasitə milli alətlərimizə xidmət edən digər laboratoriya(rəhbəri M.Məmmədov) qədim alətlərin bərpası, mövcud alətlərin təkmilləşdirilməsi, alət ailələrinin yaranması məsələləri ilə məşğul olur. Tar, kamança, balaban alətlərinin ailələrinin yaradılmış, bir sıra qədim alətlər bərpa olunmuş və yaxud mövcud numunələr təkmilləşdirilmiş, Konservatoriyanın müəllim-tələbə heyətinin iştirakı ilə hərbi-nəfəs alətləri orkestri yaradılaraq, onun üçün yeni zərb alətləri laboratoriya əməkdaşları tərəfindən ərsəyə gətirilmişdir.

Sonda onu vurğulamaq istərdik ki, Milli Konservatoriyanın tədris və elmi potensialı vaxtaşırı olaraq müəllim, tələbə və məzunların müsabiqə və festivallarda uğurlu iştirakını, yüksək laureat adları qazanmasını şərtləndirmişdir və ümid edirik ki, bu proses öz davamını gələcəkdə də tapacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. Bakı, Elm.2007, 314 s.
2. Hüseynova L.Ş. Azərbaycanda virtuoz tar ifaçılığının inkişafına dair. "Muğam aləmi" III Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. Bakı, 12-15 mart 2013, səh.126-130.
2. Kərimov N.Ə. Mən bu dünyaya mübarizə üçün gəlmişəm. Bakı,Mütərcim, 2016, 512s.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ КАК ВОСТОЧНАЯ МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОГО ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Лала Гусейнова
Проректор по научной частив АНК
Доктор философии по искусствоведении

Резюме: *В статье рассматривается роль Азербайджанской Национальной Консерватории в современной музыкально-образовательной системе республики, а также выявляются характерные*

особенности учебного процесса. Это проявляет себя в универсальном подходе в образовании: традиционной системе устного обучения, с одной стороны, и нотного исполнительства, с другой. Таким образом, по Болонской системе ведется подготовка по специальностям: исполнитель на народных инструментах, ханенде, композитор, дирижёр, этно-музыковед и т.д.
Ключевые слова: *Азербайджанская Национальная Консерватория, традиции, устное обучение, музыкальная нотация, народные инструменты, ханенде, этно-музыковед.*

AZERBAIJAN NATIONAL CONSERVATORY AS THE EASTERN MODEL OF A MODERN HIGHER MUSIC EDUCATION

Lala Huseynova
Vice-Rector for Science work of ANC
Doctor of Sciences on art
Email: lalahuseynova1962@gmail.com

Summary: *The article considers the role of Azerbaijan National Conservatory in modern musical-educational system of the republic and also identifies characteristics of educational process. This manifests itself in a universal approach in education: the traditional system of oral teaching, on the one hand, and written musical notation, on the other. Thus, according to the Bologna system is being prepared training in folk music, hanende (singer), composer, conductor, ethno-musicologist, etc.*
Keywords: *Azerbaijan National Conservatory, traditions, oral training, musical notation, national instruments, hanende, ethno-musicologist.*

Kuivinen, Paul Walter

PhD
Ethnomusicologist
prdthamigos@gmail.com

TRANSMITTING A MUSICAL CULTRUE: LESSONS FROM HOW CONTEMPORARY TATARS TEACH THE GARMUN

Summary: *The article looks at basic principles of transmitting the culture of folk instrumental performance. The material exposes traditional methods that Tatar garmun players use to teach garmun performance. Analysis of their methods and approaches, together with insight gained from 19th century Russian garmun instructors, are foundational for the formation of the author's original concept for teaching garmun performance without the use of classical musical notation.*
Key words: *folk instrumental culture, Tatar folklore, Garmun, teaching*

Modern-day Tatar garmun players have not had classical music educations and, to this day, have used informal "learn by ear" teaching and learning methods. Historically garmun tunes have been learned aurally by Tatars as people play or sing them. "Approaches developed in ethnomusicology can underscore something not always understood among the Western music intelligentsia, that aural transmission is the world's norm, that music everywhere – even when notated – is actually learned more through hearing than through reading, and that aural transmission really dominates the musical life of even a literate society" [5, c. 301]. Similarly, the transmission of musical traditions has also been done aurally among Tatars. There are very few opportunities in the 21st century for people without western musical education to learn to play the garmun, as learning an instrument has largely become something done in a music school through western notation. This essay will look particularly at how the Xromka is currently being taught by non-professional Tatar garmun players, determine if these methods are effective, and finish with the author suggesting a new, effective, practical teaching method.

We will give special attention to methods used to teach performance on the Xromka, an instrument currently played widely throughout Tatarstan, and comparison with other self-learning methods published in Russia as far back as the 19th century. At the end, we will evaluate the effectiveness of these methods, as well as propose a new method that addresses the raised questions and draws from the various strengths of the methods we have analyzed.

1. How the garmun is currently being taught and learned among Tatars of North-West Tatarstan.

In the summer of 2005, the author interviewed and recorded 90 Tatar garmun players living in the North-West Tatarstan regions of Baltash, Arsha, Atnya, and BiekTay. All of these learned to play the garmun by ear, though some have subsequently learned the western musical notation system. Five of these ninety identified themselves as garmun teachers who play and teach the Xromka as well as other types of garmun. In this article, we will highlight the experience of three of these garmun teachers with the goal of exposing their practical teaching methods. The teachers are Nagip Galimzhonov born in 1935 from New Kinar in Arsha region; Firdaus Zaripov born in 1950 from Kshklovo in Atnya region; and Rustam Shakirov born I 1981 from New Kinar in Arsha region. We will highlight how the right hand is taught, how the left hand is taught, followed by some miscellaneous observations.

In summary of our interviews with Galimzhonov, Zaripov, and Shakirov, we see the following principles at work for teaching the right hand:

1. Aural repetition of a known melody starting with easy songs
2. The student copies exactly what his teacher does.
3. Western staff note notation was often used without rhythmic notation
4. Visual instruction: the teacher shows the student where each finger should push on which button
5. Gluing visual indicators to the buttons

We see the following principles at work for teaching the left hand:

6. The left hand is considered very difficult, if not impossible, to teach
7. The garmun player strives to accompany his melody by copying the right hand melodic notes, in parallel unison, with available left-hand bass notes.

We make the following miscellaneous observations:

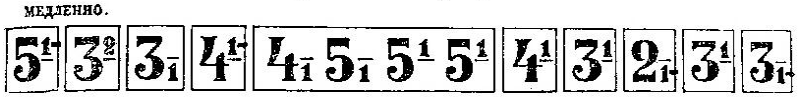
8. The Xromka is an ideal first instrument because on the left side there is only one chord choice per corresponding bass note. For this reason, one does not have to understand chord theory to play the left hand.
9. None of the Tatar garmun teachers indicated that they use any printed material or published book in teaching the garmun.
10. Learning the garmun is a deeply human to human activity with much imitation. This corresponds with the observations of Alan Merriam who noted that throughout the world, children usually start the musical learning process by imitating. Then in some cases for specialization, they undergo some sort of formal instruction [3, s. 150].
11. None of these teachers say anything about the direction of the garmun bellows.

2. Analysis of methods for learning to play the Garmun as seen in Russian self-learning books.

Self-learning book #1. Peter Nevski "Self-learning book for the Russian 7-key garmun by the famous European-russian garmun player, Peter Nevski." Moscow, 1898.

Example 1 [4, p. 6].

«Красный Сарафанъ».

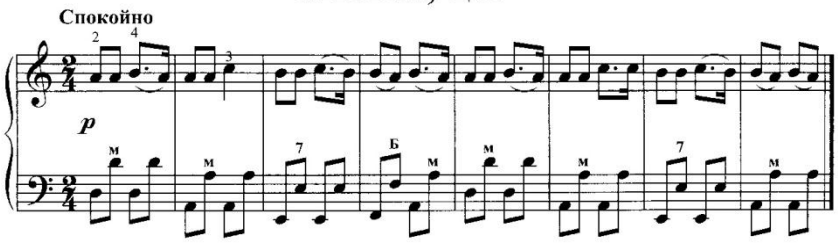


The famous Russian garmun player Peter Nevski played entirely by ear without notes. Nevski used large numbers to indicate the key to be pushed. Small numbers indicate how many times the bellows is to be opened or closed. The system of Nevski lacks a precise indication of length of notes and orientation of phrases. He does not teach how to play the left hand.

Self-teaching book #2. R. N. Bazhilin "Self-learning book to play the two-row chromatic garmun." Moscow, 2004.

Example 2 [1, p. 34].

Милка, цё?



In his self-learning book, Bazhilin first shows that the Xromka left hand buttons are laid out in pairs of "base and chord". Then, though he uses the western system for rhythm, he indicates the left-hand chords with a single note and letter. He teaches the left hand first as the pulsating rhythmic foundation over which the right-hand melody is played.

To western educated musicians, music theory and notation are important. The way western urban society conceives of music is that "it is an art treated rather like science; only the professional can understand it properly. The fruits of music, like science, are enjoyed daily by practically all of the population, but the academic musical establishment has made the lay public feel that without understanding the technicalities of musical construction, without knowledge of notation and theory, one cannot properly comprehend or deal with music" [5, p. 221].

However, Tatars have not historically taught and learned this way. It is noteworthy that the situation among Tatar folk musicians has not changed to this day. All 90 non-professional garmun players interviewed by the author first learned to play the garmun by ear. For a person to begin to play folk songs on the garmun, there is no need to burden him with western music theory. It is confusing, distracting, discouraging, and ineffective - like giving a baby a book in order to teach her to talk.

3. **Towards a more effective educational system for playing the garmun**

The comparative analysis of the above methods has allowed us to develop our own synthesized approach to more effectively teach one to play the garmun. This way takes into consideration the following:

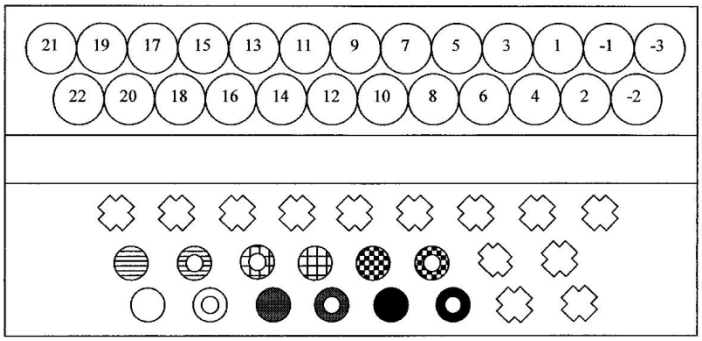
1. The lessons must be accessible to a person who has no knowledge of musical grammar.
2. The lessons must use numbers glued to the buttons.
3. The lessons must be oriented to teach the student to play both the right side as well as the left side buttons.
4. The lessons must teach the ability to produce not only the correct melodic notes, but also the rhythmic aspects of performing the music.

This method has been used by the author to teach five Tatar adults in Tatarstan, ranging in age from 30 to 45 years old, to play the garmun. It bears mentioning that

none of these people have knowledge of European musical grammar. In the first six months, they mastered the principles of playing the garmun and could perform about ten songs.

The left hand, being the rhythmic foundation, is taught first. The left-hand buttons are shown to be arranged as 6 "bass-chord" pairs. Each "bass-chord" pair is assigned a different visual pattern. The "bass" button of each pair is represented by a solid circle, and the "chord" button of each pair is represented by a ring. These patterns are glued next to their corresponding buttons on the Xromka so that they can be seen in a mirror while playing (see example 3).

Example 3.



Learning to play the left-hand is done through the help of special exercises. The student plays these at the tempo of someone walking. They progress from simple (see example 4) to more complex (see example 5).

Example 4

Example 5

The right hand is taught next. Each right-hand button is assigned a number which is written on the buttons of the Xromka (see example 3 above). Every melody is notated as a sequence of numbers corresponding to the right hand numbered buttons. Below we see an example of one melodic line for the right hand (see example 6).

Example 6

8 9 10 9 8 8 9 9 10 10 9

By integrating the left and right hands, we obtain the correct right-hand rhythm. The left hand continues to lay a foundation of regular beats by playing alternating bass and chord buttons about the tempo of a person walking. Each right-hand note is then played either on one of these beats, skipping one of these beats, or between these beats.

Other symbols used throughout the book are:

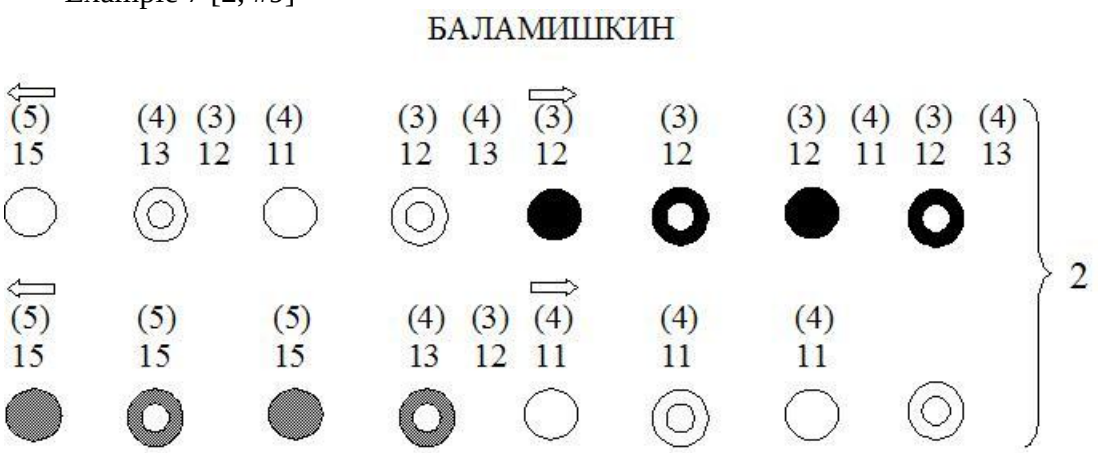
⇦ for opening the bellows ⇨ for closing the bellows

(3) the finger which pushes on the button or key

} 2 repeat

Using the above notation system, 18 Tatar folk songs are presented. As an example, below is the first half of the Tatar folk song "Balamishkin" (see example 7).

Example 7 [2, #9]



References

1.Бажилин, 2004 – Бажилин Р. Н. Самоучитель игры на двухрядной хроматической гармонике / Р. Н. Бажилин. – М.: Издательский Дом В. Катанского, 2004. – 112 с.

2.Куйвинен, 2009 – Куйвинен П. Хромкада уйнарга өйрәнү (цифра ысулы белән) / П. Куйвинен. – 2009. – Рукопись.

3.Мерриам, 1964 – Merriam A. P. The anthropology of music / A. P. Merriam. – Chicago: Northwestern University Press, 1964. – 358 pp.

4.Невский, 1898 – Невский П. Самоучитель для русской семиклапанной гармоники известного европейского русского гармониста П. Е. Невского / П. Невский. – М., 1898. – 12 с.

5.Нэттль, 2005 – Nettl B. The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts / B. Nettl. – Champaign: University of Illinois Press, 2005. – 513 pp.

Куйвинен, Пол Уолтер

Кандидат Искусствоведения
Этномузыковед, Специалист по Искусствоведению,SIL
prdthamigos@gmail.com

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ГАРМОНИКЕ В ПРАКТИКЕ ТАТАРСКИХ ГАРМОНИСТОВ
(К вопросу о передаче музыкальных культурных традиций)

Резюме: *В статье рассматриваются особенности распространения культуры народного инструментального исполнительства. Материалом изучения являются способы обучения игре на гармони, традиционно используемые татарскими гармонистами. Анализ их методики в совокупности с анализом подходов, предлагаемых российскими преподавателями XIX века, становится основой для формирования оригинальной авторской концепции обучения игре на гармони без использования классической нотной грамоты.*

Ключевые слова: *народная инструментальная культура, татарский фольклор, гармонь, обучение.*

TATAR MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ QARMONUN TƏDRİS EDİLMƏSİ TƏCRÜBƏSİ (musiqi ənənələrinin ötürülməsinə dair)

Kuyvinen, Pol Uolter

PhD, Etnomusiqişünas
prdthamigos@gmail.com

Xülasə: *Məqalədə milli instrumental ifaçılıq mədəniyyətinin yayılmasının əsas prinsipləri nəzərdən keçirilir. Tədqiqatın materialını milli qarmon ifaçılıq üslubunun tədrisi təşkil edir. XIX əsr Rus qarmon mütəxəssislərinin təklif etdikləri qaydalarla milli ifaçılıq ənənələrinin məcmusu klassik not sistemindən istifadə etmədən orijinal müəllif konsepsiyasının əsasını təşkil etmişdir.*

Açar sözlər: *milli instrumental mədəniyyət, Tatar folkloru, qarmon, təlim.*

Qurbansoy Firudin

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

ORTA YÜZİLLİKLƏRDƏ AZƏRBAYCAN MUĞAMININ NOTOQRAFİYASI

Xülasə: *Orta yüzilliklərdə İslam Şərqində musiqinin kağız üzərində qeydə alınması Ərəb əlifbası sistemi ilə həyata keçirilirdi. Ərəb əlifbasının 28 hərfinin sıkkiz sözdə cəmlənməsi bu sözlərdən birincisinin adıyla "əbcəd" adlanır. Muğam əbcədində Əbcədi - kəbirin tən yarısından (dördündən), yəni ƏBCƏD, HƏVVƏZ, HÜTTİ və KƏLƏMƏN sözlərini təşkil edən hərflərin birləşmə konfiqurasiyilarından istifadə olunub. Bu qayda üzrə, on iki muğamdan hər birinin Orta yüzilliklərdə göstərilən qayda üzrə lad pərdələrini təyin etmək mümkündür. Pərdələrin yeri hər bir muğam ifaçısına məlum olduğundan, müasir notaqrafiya qaydası ilə hər bir musiqi aləti üçün işlənə bilər.*

Açar sözlər: *Muğamın əbcədi, Üşşaq, Nəva, Əbu Salik, Rast, Hüseyni, Hicazi, Rəhavi, Zəngulə, Əraqi, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürg*

Hələ qədim Şumer və Babil gilyazılarında musiqini mixi əlifba ilə yazmaq ənənəsi vardı. Orta yüzilliklərdə İslam Şərqində musiqinin kağız üzərində qeydə alınması Ərəb əlifbası sistemi ilə həyata keçirilirdi. Ərəb əlifbasının 28 hərfinin sıkkiz sözdə cəmlənməsi bu sözlərdən birincisinin adıyla "əbcəd" adlanır.

Ərəb xəttinin Məramər (və ya Məramir) tərəfində icad edildiyi məlumdur. Onun səkkiz oğlu olub, əbcəd sistemindəki 8 söz oğlanlarının adlarıdır. O, uşaqlarına adları elə seçib ki, birində işlənən hərflər o biri adlarda təkrarlanmasın. Səkkiz söz ərəb əlifbasının bütün 28 hərfini və 1-dən 1000-ə qədər rəqəmləri əhatə edir.

Əbcədi-kəbir (böyük əbcəd) hərfləri və onların rəqəm mənası:

ابجد "Əbcəd" Ərəbcə "başladı" deməkdir. Onun hərifləri:

ا - əlif -1; ب – ba – 2; ج – cim – 3; د – dal – 4.

هوز "Həvvəz" Ərəbcə "bitişdirdi" deməkdir Onun hərifləri:

ه – ha -5; و – vav - 6; ز – za -7.

حطی "Hütti" Ərəbcə "agah oldu" deməkdir. Onun hərifləri:

ح – ha – 8; ط – ta – 9; ی – ya – 10.

كلمن "Kələmən" Ərəbcə "natiq oldu" deməkdir. Onun hərifləri:

ک – kaf – 20; ل –lam – 30; م – mim -40; ن –nun -50.

سعفص "Səfəs" Ərəbcə "ondan öyrəndi" deməkdir. Onun hərifləri:

س – sin – 60; ع – eyn – 70; ف – fa – 80; ص – sad – 90.

قرشت "Qərəşət" Ərəbcə "tərtib etdi" deməkdir. Onun hərifləri:

ق – qaf – 100; ر – ra – 200; ش – şin – 300; ت – ta – 400.

ثخذ "Səxiz" Ərəbcə "mühafizə etdi" deməkdir. Onun hərifləri:

ث – sa – 500; خ – xa – 600; ذ – zal – 700.

ضظغ "Zəziğ" Ərəbcə "tamam etdi" deməkdir. Onun hərifləri:

ض – zad – 800; ظ – za – 900; غ -ğayn - 1000.

Əbcədi-kəbirin rəqəm mənalarını bu cür asanlıqla yadda saxlamaq olar: birinci 9 hərif 1-dən 9-a qədər tək-tək rəqəmləri bildirir. İkinci 9 hərf on-on artaraq 90-ana çatır. Üçüncü 9 hərif yüz-yüz artaraq 900-ü haqlayır. Sonuncu hərif isə 1000-ə bərabərdir.

Muğam əbcədində Əbcədi-kəbirin tən yarısından (dördündən), yəni ƏBCƏD, HƏVVƏZ, HÜTTİ və KƏLƏMƏN sözlərini təşkil edən hərflərin birləşmə konfiqurasiyilarından istifadə olunub.

"Bütün ərəblərin filosofu" sayılan Əbu Yusuf əl – Kindi (ölümü 870/873) İslam musiqi elmi sahəsində ilk alim sayılır. Yunan sözü olan "musiqi"ni ilk dəfə o İslam elminə gətirmişdir. (Yunanca (μουσική), muza - μούσα - sənət pərisi sözünün yiyəlik halındadır, incəsənətin elə bir növüdür ki, bədii obrazları səs və sükutun qarışılıqlı münasibətilə yaranır). Əl Kindi interval haqqında təsəvvürləri formalaşdıedı, ilk dəfə olaraq, musiqi tonları və təranələrini ərəb əlifbasındakı hərflərlə və ud musiqi alətinin

simləri və pərdələrin şəkli (tabulatura) ilə yazdı.

Səfi əd-Dîn Əbd ul-Mumin əl-Urməvinin (1216-1294) "Risaleyi-Ədvar", Əbd əl-Qədir Marağainin "Şərhi-Ədvar", Əbu Əli ibn Sinanın (980-1037) "Əş-Şifa" və "Risaletun fil-Musiğa" (ər-Risalət ul-Mulhakatu bi-Kitâbin-Necat) adlı məqaləsində, Sahib ul-Məfâtîh ləqəbiylə tanınan Əbu Əbdul-lah Muhammməd bin Əhməd binYusuf əl-Xarəzminin (IVəsrhicri-qəməri, X miladi yüzilliyin ikinci yarısında yaşayıb) "Məfatih ul - Ülum" (Elmlərin açarları) adlı, Xoca Nəsir əd-Din ət-Tusinin (1201-1274)'nin "Risaleyi - musiği", Mövlanə Fəthul-lah Şabraninin (1432-1482) "Məcəllətün fil-Musîka" adlı əsərlərində muğam əbcədi haqqında məlumata rast gəlirik.Muğam əbcədi ilə yazılmış pərdələrinin bəzilərinin notlarını göstəririk:

ا - do, ب - re bemol, ج- re dyez, د - re bekar, ه - si bemol, و - si dyez, ز - mi bekar, ح-fa, ط- sol bemol, ى- sol dyez, يا- sol bekar, يب- lya bemol, يج- lya dyez,يد- lya bekar, يه- si bemol, يو- si dyez, يز - si bekar, يح - do.

Azərbaycan musiqi alimlərindən Səfiəd-din Urməvi, Əbdülqədir Marağeyi, Fəthullah Şabrani Şirvani əsərlərində 12 muğam ladlarından hər birinin 17 təbəqə, hər təbəqədə 24 (8x3)və 27 (9x3) pərdə üzrə notoqrafiyasını vermişlər. Muğam əbcədi açarındam istifadə etməklə, onları yenidən səsləndirmək mümkündür. Xatırladaq ki, hər hərf və ya hərf birləşməsi üç notu özündə ehtiva edir.

ا– Yegah, ب– k.nim Hisar, ج– k.Hisar, د– h.Əşiran, ه– Əcəmi Əşiran,
و– İraq, ز– Gəvəşt, ح – Rast, ط– nim Zirgulə, ى– Zirgulə,
يا– Dügah, يب – Kürdi, يج – Segah, يد– Bu Salik, يه- Çahargah,
يو – nim Hicaz, يز – Hicaz, يح– Nəva, يط– nim Hisar, ك – Hisar,
كا– Hüseyni, كب– Əcəm, كج – Övc, كد – Mahur, كه– Gərdaniyyə,
كو – nim Şahnaz, كز – Şahnaz, كح– Mühəyyər, كط– Sünbülə,
ل – tiz Segah, لا– tiz Bu Salik, لب – Çahargah, لج– tiz nim Hicaz,
لد – tiz Nəva, له– tiz Bayatı, لو– tiz nim Hisar, لز - tiz Hüseyni.

Azərbaycanın on iki muğam pərdələrini Orta yüzillikdə yazıldığı kimi göstəririk:

1. ÜŞŞAQ (Aşiqlər) muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah, يد – Əbu Salik, يا – Dügah,
ح – Rast, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يح – Nəva,
يز – Hicaz, يه – Çahargah, يا – Dügah, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ:لب – Çahargah, كط – Sünbülə, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə,
كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah,
يب – Kürdi, يا – Dügah, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm,
يط – nim Hisar, يح – Nəva, يه – Çahargah, يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi,
ط – nim Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ:كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كب – Əcəm, يط – nim Hisar,
يو – nim Hicaz, يه – Çahargah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz,
كج – Övc, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ:كج – Övc, ك – Hisar, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz,
يج – Segah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كو – nim Şahnaz, كج – Övc,
ك – Hisar, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يو – nim Hicaz, يج – Segah,

ى – Zirgulə, ط – nim Zirgulə, و – İraq, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يز – Hicaz, يو – nim Hicaz, يج – Segah, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كج – Övc, ك – Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يج – Segah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ:لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni,يح – Nəva, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كد – Mahur, كا – Hüseyni,
يح – Nəva, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah.

2. NƏVA muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah, يب – Kürdi, يا – Dügah, ح – Rast,ه – Əcəmi Əşiran, د – h.Əşiran, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm,يط – nim Hisar, يح – Nəva, يح – Nəva, يب – Kürdi, يا – Dügah, ح – Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, كط – Sünbülə,كو – nim Şahnaz, كب – Əcəm, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ح – Rast,ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يب – Kürdi, يه - Çahargah.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə,و – İraq, ه – Əcəmi Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كج – Övc,ك – Hisar, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يج – Segah,يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كو – nim Şahnaz,
كج – Övc, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يز – Hicaz,يو – nim Hicaz, يج – Segah, ى – Zirgulə, ط – nim Zirgulə, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كج – Övc, ك – Hisar,يز – Hicaz, يو – nim Hicaz, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik,يج – Segah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, و – İraq, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni,ك – Hisar, يز – Hicaz,يه - Çahargah, يج – Segah,ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər,كز – Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni,ك – Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə,كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يز – Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه - Çahargah,يد – Bu Salik, يا – Dügah, ح – Rast, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, يه - Çahargah,كا –

Hüseyni,
يح – Nəva, يه - Çahargah, يد – Bu Salik, يا – Dügah.

Nəva muğamının Üşşaqdan azca istisnalarla fərqi hər təbəqədə üçüncü və altıncı pərdələrin dəyişməsinə görədir.

3. ƏBU SALİK muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran,ب – k.nim Hisar, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, كج – Övc, يه - Çahargah , يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ح – Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يح – Nəva, يج – Segah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, و – İraq,ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, ك – Hisar, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, ى – Zirgulə,يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يج – Segah, ى – Zirgulə, ط – nim Zirgulə, و – İraq, ج – k.Hisar, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, لج – tiz nim Hicaz,ك – Hisar, يز – Hicaz, يو – nim Hicaz, يج – Segah, ى – Zirgulə,ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كج – Övc, ك – Hisar, يو – nim Hicaz, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يج – Segah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt,و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يا – Dügah, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كد – Mahur, كا – Hüseyni, كح – Mühəyyər, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه - Çahargah, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ح – Rast, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه - Çahargah,يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva,يه - Çahargah, يب – Kürdi, يا – Dügah, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, يه - Çahargah, يط – nim Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يب – Kürdi,يا – Dügah.

Əbu Salik muğamının Nəvadan azca istisnalarla fərqi hər təbəqədə dördüncü və yeddinci pərdələrin dəyişməsinə görədir.

4. RAST muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah,يج – Segah, يا – Dügah, ح – Rast,و – İraq, د – h.Əşiran, ا – Yegah.
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva,

یز – Hicaz, یچ – Segah, یا – Dügah, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, کط – Sünbülə, کح – Mühəyyər, که – Gərdaniyyə, کب – Əcəm, ک – Hisar, یح – Nəva, یه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یز – Hicaz, یه - Çahargah, یب – Kürdi, ی – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: کط – Sünbülə, کو – nim Şahnaz, کد – Mahur, کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یز – Hicaz, یه – Çahargah, یب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik یب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: کو – nim Şahnaz, کج – Övc, کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salikیب – Kürdi, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, کح – Mühəyyər, کو – nim Şahnaz,
کج – Övc, کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: کج – Övc, ک – Hisar, یح – Nəva, یو – nim Hicaz,
یچ – Segah, یا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, کز – Şahnaz, کح – Mühəyyər, کج – Övc,
ک – Hisar, یح – Nəva, یو – nim Hicaz, یچ – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ک – Hisar, یز – Hicaz, یح – Nəva, یچ – Segah,
ی – Zirgulə, و – İraq, و – İraq, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: کو – nim Şahnaz, که – Gərdaniyyə, کب – Əcəm, ک – Hisar,
یز – Hicaz, یه - Çahargah, یچ – Segah, ی – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, کط – Sünbülə, کز – Şahnaz,
کد – Mahur, کب – Əcəm, ک – Hisar, یز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: کد – Mahur, کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یز – Hicaz,
ید – Bu Salik, یب – Kürdi, ی – Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, کح – Mühəyyər, کو – nim Şahnaz, کد – Mahur,
کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یز – Hicaz, ید – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: کا – Hüseyni, یح – Nəva, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik,
یا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: کح – Mühəyyər, که – Gərdaniyyə, کج – Övc, کا – Hüseyni,
یح – Nəva, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik, یا – Dügah.

Nəva muğamının Rastdan azca istisnalarla fərqi hər təbəqədə üçüncü və altıncı pərdələrin dəyişməsinə görədir.

5. HÜSEYNİ muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: یح – Nəva, یه – Çahargah, ید – Əbu Salik, ی – Zirgulə,
ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: که – Gərdaniyyə, کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یز – Hicaz,
یه – Çahargah, یب – Kürdi, ی – Zirgulə, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, کط – Sünbülə, کو – nim Şahnaz کد – Mahur,
کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یز – Hicaz, یه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik,
یب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: کط – Sünbülə, کو – nim Şahnaz, کج – Övc, کا – Hüseyni,
یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik, یب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, یچ – Segah, یا – Dügah,
ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: کو – nim Şahnaz, کج – Övc, ک – Hisar, یح – Nəva,

يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə,
كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz,
يج – Segah, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm,
ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi,
ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar,
يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz,
كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz,
يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc,
كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah,
يا – Dügah, ح – Rast, و – İraq, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar,
يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah.

Rast muğamının Hüseynidən azca istisnalarla fərqi hər təbəqədə üçüncü, dördüncü, altıncı və yeddinci pərdələrin dəyişməsinə görədir.

6. HİCAZİ muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə,
ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar, ا – Yegah.
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz,
يه – Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, كط – Sünbülə, يز – Hicaz, كز – Şahnaz,
كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, , يد – Bu Salik, يد – Bu Salik,
يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni,
يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik يا – Dügah,
ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva,
يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə,
كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah,
يج – Segah, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm,
ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi,
ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.

ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz,كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ح – Rast, و – İraq, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah.
Hicazi muğamının Hüseynidən fərqi hər təbəqədə üçüncü, dördüncü, yeddinci və səkkizinci pərdələrin dəyişməsinə görədir.

7. RƏHAVİ muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah,يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq, ج – k.Hisar, ا – Yegah.
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ط – nim Zirgulə, يز – Hicaz, يه – Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə,ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt,د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كج – Övc, ك – Hisar,يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, كا – Hüseyni,يح – Nəva, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah,ح – Rast, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik,يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur,كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يح – Nəva,يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə,كج – Övc,

كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah.
Hüseyni muğamının Rəhavidən fərqi hər təbəqədə üçüncü və altıncı pərdələrin dəyişməsinə görədir.

8. ZƏNGULƏ muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يه – Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq, د – h.Əşiran, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah, يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, ل – tiz Segah, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt.
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik يا – Dügah.
Rəhavi muğamının Zəngulədən fərqi hər təbəqədə üçüncü, dördüncü və altıncı pərdələrin dəyişməsinə görədir.

9. ƏRAQİ muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq, ج – k.Hisar, ا - Yegah

İKİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح- Rast.

ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah,لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كد – Mahur,
كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah.

DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik,
يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran

BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni,
يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik,يب – Kürdi.

ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يح – Nəva,يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah,
ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.

YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz,كه – Gərdaniyyə,كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva,
يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə.

SƏKKİZİNCİTƏBƏQƏ:لج – tiz nim Hicaz, لب – Çahargah, ل – tiz Segah, كح – Mühəyyər,
كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz.

DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, كب – Əcəm,ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah,
يج – Segah, يا – Dügah, ح – Rast, و – İraq.

ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah,كط – Sünbülə,كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm,
ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يج – Segah.

ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi,
ى – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.

ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كز – Şahnaz,كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar,
يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə.

ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لج – tiz nim Hicaz,لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə,
كو – nim Şahnaz,كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar,يز – Hicaz.

ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz,
يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt.

ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, ل – tiz Segah,كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كج – Övc,
كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik.

ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah,
يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran.

ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar,
يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah.

Əraqi muğamının Zəngulədən əsas fərqi, təbəqələrin sayının 8 deyil, 9 olması və hər

təbəqədə birinci və ikinci pərdənin arasına əlavə pərdənin daxil edilməsi və yeddinci pərdənin dəyişməsinə görədir.

10. İSFƏHAN (İsfəhanək) muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah,يا – Dügah, ح – Rast, و – İraq, د – h.Əşiran, ا - Yegah

İKİNCİ TƏBƏQƏ:كه – Gərdaniyyə, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar,يح – Nəva, يه – Çahargah, يج – Segah, يا – Dügah, ح- Rast.

ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, لا – tiz Bu Salik,كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, ك – Hisar, يح – Nəva, يه – Çahargah.

DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə,ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran

BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يب – Kürdi.

ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik,يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ب – k.nim Hisar.

YEDDİNCİ TƏBƏQƏ:كو – nim Şahnaz,كه – Gərdaniyyə, كج – Övc,كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə.

SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, لب – Çahargah, ل – tiz Segah, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كا – Hüseyni,يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz.

DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, كب – Əcəm, ك – Hisar, ح – Rast,يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə,و – İraq.

ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah.

ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq, ج – k.Hisar.

ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كز – Şahnaz, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə.

ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لج – tiz nim Hicaz, لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm,ك – Hisar, يز – Hicaz.

ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt.

ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, ل – tiz Segah,كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik.

ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran.

ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc,

كا – Hüseyni يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik يا – Dügah.
9 təbəqəli İsfəhan və Əraqi muğamlarının əsas fərqi, hər təbəqədə beşinci və səkkizinci pərdənin dəyişməsinə görədir.

11. ZİRƏFKƏND muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: يح – Nəva, يز – Hicaz, يج – Segah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ: كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, ل – tiz Segah, كز – Şahnaz, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: كط – Sünbülə, كز – Şahnaz, كد – Mahur, كج – Övc, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كا – Hüseyni, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يج – Segah, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, لا – tiz Bu Salik, كح – Mühəyyər, كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, ك – Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah, ى – Zirgulə, ح – Rast, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, كح – Mühəyyər, كه – Gərdaniyyə, كد – Mahur, كب – Əcəm, ك – Hisar, يز – Hicaz, يه - Çahargah, يج – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ك – Hisar, يح – Nəva, يه - Çahargah, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ: كز – Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كب – Əcəm, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz, يد – Bu Salik, يب – Kürdi, ى – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لد – tiz Nəva, لب – Çahargah, كط – Sünbülə, كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كد – Mahur, كا – Hüseyni, يط – nim Hisar, يز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: كد – Mahur, كب – Əcəm, يط – nim Hisar, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik, يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt,
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, كط – Sünbülə, كو – nim Şahnaz, كه – Gərdaniyyə, كج – Övc, كا – Hüseyni, يح – Nəva, يو – nim Hicaz, يد – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: كا – Hüseyni, ط – nim Zirgulə, يو – nim Hicaz, يه - Çahargah, كج – Övc, يا – Dügah, ح – Rast, و – İraq, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: كح – Mühəyyər, كو – nim Şahnaz, كج – Övc, كب – Əcəm, ك

– Hisar,
یح – Nəva,یه - Çahargah,یچ – Segah, یا – Dügah.
9 təbəqəli Zirəfkənd və İsfəhan muğamlarının müştərək pərdələri hər təbəqədə birinci, üçüncüvə doqquzuncudur.

12. BÜZÜRG muğamı

BİRİNCİ TƏBƏQƏ: یح – Nəva, یو – nim Hicaz, یه - Çahargah, یا – Dügah, ی – Zirgulə,
ح – Rast, و – İraq, ج – k.Hisar, ا - Yegah
İKİNCİ TƏBƏQƏ:که – Gərdaniyyə, کج – Övc,کا – Hüseyni, یح – Nəva,یز – Hicaz,
یه – Çahargah, یچ – Segah, ی – Zirgulə, ح- Rast.
ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ: لب – Çahargah, ل – tiz Segah, کح – Mühəyyər, که – Gərdaniyyə,کد – Mahur,
کب – Əcəm, ک – Hisar, یز – Hicaz, یه – Çahargah.
DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: کب – Əcəm, ک – Hisar, یح – Nəva, یه - Çahargah,ید – Bu Salik,
یب – Kürdi, ی – Zirgulə, ز – Gəvəşt, ه – Əcəmi Əşiran.
BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: کط – Sünbülə, کز – Şahnaz, که – Gərdaniyyə, کب – Əcəm, کا – Hüseyni,
یط – nim Hisar, یز – Hicaz, ید – Bu Salik, یب – Kürdi.
ALTINCI TƏBƏQƏ: یط – nim Hisar, یز – Hicaz, یه - Çahargah, یب – Kürdi, یا – Dügah,
ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt, د – h.Əşiran, ب – k.nim Hisar.
YEDDİNCİ TƏBƏQƏ:کو – nim Şahnaz, کد – Mahur, کب – Əcəm, یط – nim Hisar, یح – Nəva,
یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik, یا – Dügah, ط – nim Zirgulə.
SƏKKİZİNCİ TƏBƏQƏ: لج – tiz nim Hicaz, لا – tiz Bu Salik, کط – Sünbülə,کو – nim Şahnaz,
که – Gərdaniyyə, کج – Övc,کا – Hüseyni, یح – Nəva, یو – nim Hicaz.
DOQQUZUNCU TƏBƏQƏ: کج – Övc, کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, یه - Çahargah,
یچ – Segah, یا – Dügah, ح – Rast, و – İraq.
ONUNCU TƏBƏQƏ: ل – tiz Segah, کح – Mühəyyər, کو – nim Şahnaz, کج – Övc, کب – Əcəm,
ک – Hisar, یح – Nəva, یه - Çahargah, یچ – Segah.
ON BİRİNCİ TƏBƏQƏ: ک – Hisar, یح – Nəva, یو – nim Hicaz, یچ – Segah, یب – Kürdi,
ی – Zirgulə, ح – Rast, ه – Əcəmi Əşiran, ج – k.Hisar.
ON İKİNCİ TƏBƏQƏ:کز – Şahnaz,که – Gərdaniyyə,کج – Övc, ک – Hisar, یز – Hicaz,یط – nim Hisar,
یز – Hicaz, یه - Çahargah,یب – Kürdi, ی – Zirgulə.
ON ÜÇÜNCÜ TƏBƏQƏ:لد – tiz Nəva,لب – Çahargah, ل – tiz Segah,کز – Şahnaz, کو – nim Şahnaz,
کد – Mahur, کب – Əcəm,یط – nim Hisar, یز – Hicaz.
ON DÖRDÜNCÜ TƏBƏQƏ: کد – Mahur, کب – Əcəm, ک – Hisar, یز – Hicaz, یو – nim Hicaz,
ید – Bu Salik, یب – Kürdi, ط – nim Zirgulə, ز – Gəvəşt,
ON BEŞİNCİ TƏBƏQƏ: لا – tiz Bu Salik, کط – Sünbülə, کز – Şahnaz, کد – Mahur, , کج – Övc,
کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یو – nim Hicaz, ید – Bu Salik.
ON ALTINCI TƏBƏQƏ: کا – Hüseyni, یط – nim Hisar, یز – Hicaz, ید – Bu Salik, یچ –

Segah,
يا – Dügah, ط – nim Zirgulə, و – İraq, د – h.Əşiran.
ON YEDDİNCİ TƏBƏQƏ: ﮐﺢ – Mühəyyər, ﮐﻮ – nim Şahnaz, ﮐﺪ – Mahur, ﮐﺎ – Hüseyni, ﮏ – Hisar,
ﯾﺢ – Nəva, ﯾﻮ – nim Hicaz, ﯾﺞ – Segah, ﯾﺎ – Dügah.
9 təbəqəli Büzürg və Zirəfkənd muğamlarının müştərək pərdələri hər təbəqədə birinci, beşinci, altıncı, səkkizinci və doqquzuncudur.
Zaman keçdikcə, pərdələrdə sürüşmələr yaranmış, vahid sistemdə istisnalar baş vermişdi.Hər muğama aid təbəqələrə adlar qoyulmuşdur. Bunlardan bəziləri işlənərək artırılmış, bəziləri isə ifa olunmayaraq unudulmuşdur.
Pərdələrin yeri hər bir muğam ifaçısına məlum olduğundan, müasir notaqrafiya qaydası ilə hər bir musiqi aləti üçün işlənə bilər.

Bu da maraqlı bir faktdır ki, bizim musiqimizin əsası, 12 muğamı əhatə edən muğam əbcədi quruluşunu öz musiqilərinə tətbiq edərək, Avropa xalqlarının "dodekafoniya" musiqi sistemi XX yüzilliyin əvvəllərində "Yeni Vyana məktəbi" nümayəndələrinin işləmələrində əməli şəkildə meydana gəldi.

ƏDƏBİYYAT

1. Fəthullah Şirvani. Musiqi məcəlləsi. B.: Şərq-Qərb, 2006
2. Əhmədov Ə. Ərəb əlifbası. B.: 2006
3. Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri, İ.: 1334-1343, III, 392.
4. Cemil Akpınar. "Fethullah eş-Şirvani", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklpedisi, İ.: 1995, XII, s. 463-466.
5. Bağdadlı İsmail Paşa, Hediyyet el-Arifin Esma el-Muellifin ve Asar el-Musannifin, İ.: 1951-1955, I, 815 s.
6. Neubauer E. "Neuerscheinungen zur Arabischen Musik", Mecellet Tarih el-ulum el-Arabiyye ve el-Islamiyye, F.: 1984, I, s. 290-296.
7. Katip Chelebî, Keşf ez-Zunun 'an Esami' el-Kutub ve el-Funun, İ.: 1941-1943, I, 36, 67, 443, II, 1819, 1893.
8. "KUZEY ANADOLU'DA BEYLİKLER DÖNEMİ SEMPOZYUMU PROGRAMI KASTAMONU- SİNOP- ÇANKIRI 3-8 EKİM 2011 V. OTURUM: 4 EKİM 2011 - SALI 11:00-11:20 UNAT, Prof. Dr. Yavuz: Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, KASTAMONU "Candaroğulları Dönemi'nde Kastamonu'da Bir Bilim Adamı: Fethullâh Şirvânî".
9. M.Nuri UYGUN, Safiyüddün Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı. İ.: Kubbealtı Neşriyatı, 1999, 98 s.
10. Ubeydullah Sezikli, Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İ.: 2007, 153 s.
11. Hakkı Tekin, "Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi", Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, N.: 1999, s. 154-156.
12. Yalçın Tura, "Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I,
13. Yalçın Tura, Türk Mûsikîsi'nin Mes'eleleri, İ.: Pan Yayıncılık, 1998, 144 s.
14. H. Sâdeddin Arel, Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, (Haz.) A.: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, 281 s.
15. H. Sâdeddin AREL, Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, (Haz.) A.: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları,1993, 281 s.
16. Owen WRİGHT, The Modal System of Arab and Persian Music, Oxford University Press 1978, 174-175, 287 p.
17. Bayram Akdoğan, "Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun fi'l-Mûsika" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri", A.: 'Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 1996, 226.
18. Ahmet Çakır, Alişah Hacıbüke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İ.:1999, 46, 134 s.
19. Hakkı Tekin, Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi, N.: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999, s. 161-162.
20. M. Nuri Uygun, Kadızade Tirevi ve mûsiki risalesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İ.: 1990, 41 s.

21. Yalçın Tura, "Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 59 s.
22. Süleyman Ergguner, Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İ.: 1991, 120 s.
23. Nermin Kaygusuz, Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekamül dersleri: Muallim İsmail Hakkı Bey'in hayatı, sanatçı kişiliği, musiki tekamül dersleri, İTÜ Vakfı Yayınları, İ.: 2006, 37 s.
24. Ekrem KARADENİZ, Türk musikisinin nazariye ve esasları, Türkiye İş Bankası yayınları 238, Sanat dizisi 37, A.: 1984, 114 s.
25. Suphi Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, İ.: 1940, IV, 197 s.
26. Yalçın Tura, "Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 70 s.
27. Abdülkadir Tekin, Hızır Ağa'nın "Mûsikî Risâlesi" isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İ.: 2003, 133 s.
28. Fatma Adile Aksu, "Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk ü Tahkîk", Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İ.: 1988, 173 s.
29. Ahmet Gürsel Tırışkan, Haşim Bey Edvârı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İ.: 2000, 28, 37 s.
30. H. Sâdeddin AREL, Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, (Haz.) A.: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, 232 s.
31. Hakkı Tekin, "Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi", N.: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 1999, s. 163-164.
32. Abdülkadir Tekin, Hızır Ağa'nın "Mûsikî Risâlesi" isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İ.: 2003, 134 s.
33. İsmail Hakkı Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. İ.: Ötüken Yayıncılık, 2010, s. 220-221.
34. Bayram Akdoğan, Fethullah Şirvâni ve Mecelletün fi'l-mûsika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, A.: 1996, 222 s.
35. Ahmet Pekşen, Zeynü`L-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İ.: 2002, 51 s.
36. Binnaz Başar Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ında Makamlar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, İ.: 2001, s. 36-37.
37. روح‌الله خالقی. «فصل‌های: اول، سوم، چهارم و پنجم». در نظری به موسیقی ایرانی. ویراستار: محمد حیدرزاده. چاپ دوم. تهران: مؤسسه فرهنگی رهروان پویش، بهار ۱۳۸۶. صفحه‌های ۲۴، ۲۹، ۳۶، ۵۱، ۸۵، ۹۶. ISBN ۹۶۴-96826-0-0.

Firudin Qurbansoy
Doctor of Philosophy, Associate professor
Azerbaijan, Baku

THE NOTOGRAPHY OF AZERBAIJAN MUGHAMS IN MIDDLE AGES

Summary: *In the Middle Ages, the music in the Islamic Middle East was registrated in the Arabic alphabet. Totality of 28 letters of the Arabic alphabet in 8 words was called as "abchad", the name of the first of those words. In Mugham abchad use the configuration connection of letters of 4 words of Abchad-kebir: abchad, havvaz, hutti and kelelmen.*

According to these rules, it is possible to identify each mode of Mughams in the Middle Ages. Since place of mode known to every singers of Mugham, the rules of modern notography can use for each musical instruments.

Key words: *Abchad of Mughams, Ushshaq, Nava, Abu Salik, Rast, Hoseyni, Hicazi, Rahavi, Zengule, Aragi, İsfahan, Zirafkend, Buzurg*

Мамедова Вусаля Алмамед кызы

Диссертант БМА им. У.Гаджибейли
Азербайджан, Баку
vusala.m@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ЛАДОВОГО ЧУВСТВА НА ЗАНЯТИЯХ ХОРА

Резюме: *Данная статья посвящается развитию ладового чувства детей на хоровых занятиях. Автор статьи, основываясь на педагогический опыт, проводит исследовательский анализ и раскрывает основные моменты формирования музыкальных способностей подрастающего поколения.*
Ключевые слова: *национальная музыка, лад, вокал, хор, учащиеся, способности*

За последние годы музыкантами предлагались разные методы музыкально–эстетического воспитания детей. Первоначальное раскрытие творческого потенциала с раннего возраста однозначно дает толчок и направление для развития всесторонне музыкально обогащенного подрастающего поколения.

На сегодняшний день программа, утвержденная Министерством Культуры и Туризма Азербайджанской Республики для развития музыкального образования в детских музыкальных школах, так и общего музыкального образования в среднеобразовательной школе, формирующая творческую деятельность и эстетический вкус у детей, поддерживается на всех музыкальных занятиях. Музыкальное воспитание раскрывает в первую очередь: музыкально – творческую активность детей (развитие творческой фантазии); вокальную деятельность (развитием чувства ритма, голоса и слуха); слуховое развитие (восприятия звука и его исполнение), а также танцевально – двигательную деятельность (восприятие и чувство ритма).

За последние годы были усовершенствованы научно – методические программы для Детских Музыкальных Школ и Школ Искусств. Здесь учебно – методический кабинет при Министерстве Культуры и Туризма Азербайджанской Республики уделяет внимание не только произведениям композиторов разных времен и народов, но в основном акцентирует свое внимание на развитии Азербайджанской народной музыки. Внедрение национальной музыки и фольклора в учебный план развивает музыкальное творчество у учащихся, которое используется как в виде свободных импровизаций на заданный ритм, так и сочинений коротких мелодий (к любимым стихам и сказкам). В целом, музыкальное воспитание детей выражается в пении, возможны движения под музыку, упражнения и ритмические игры с изменениями темпа, динамики, ритма, а также практикуется слушание дисковых записей с образцами народных песен и сочинений азербайджанских композиторов. У детей, основываясь на интонировании народных песен, больше развивается мелодическо–ладовое чувство.

«Азербайджанская народная музыка не испытывает нужды в отыскивании корней мажора и минора потому, что у нас каждый лад имеет свое значение и специфический колорит» [1, с.19] - писал Узеир Гаджибейли в своем труде, «Основы азербайджанских ладов», тем самым композитор заложил фундамент теории азербайджанских ладов основанной на современном музыкознании.

В своих сочинениях для детей, азербайджанские композиторы внесли большой вклад в деле развития национальных ладовых чувств. В сборниках песен таких композиторов, как Тофик Гулиев, Октай Раджабов, Рашид Шафаг, Тофиг Бакиханов, Эльдар Мансуров, Ильхам Абдуллаев, Октай Зульфугаров, Шафига Ахундова, Эмин Сабитоглу и др., а также в сборнике народных песен для хора представляется принцип музыкального воспитания на основе национальных тра-

диций – как народных, так и профессиональных. Наилучшим и оптимальным методом пропаганды национальной музыки является хоровое исполнение. Совместное пение всегда являлось процессом познавательным и поучительным. Делая акцент на народную песню, надо помнить, что это родной музыкальный язык ребенка,который он осваивает с малых лет, и только эта музыка может привлечь его внимание к переживанию и пониманию музыки и ее активной музыкальной деятельности. Воспитание слуховой культуры протекает через народную песню, которой придавалось первостепенное значение. Учащиеся стремятся осознать роль звука в еще неизведанном им ладу. Одним из немаловажным фактором является система взаимосвязи звуков, чем их абсолютная высота.Близкие и далекие взаимоотношения,таящие в себе богатства всевозможных оттенков и окрасок гармоний, родство и противоположность рождается между звуками. Вся это система разнообразных переплетений и составляет основу лада. Восприятие и осознание этих комбинаций не требует от исполнителей коллектива знания музыкальной грамоты,тем самым под сильным влиянием ладовых соединений формируется музыкальное мышление.

Утвердившиеся методы в музыкальной педагогике для развития ладового слуха учащихся в начальных классах музыкальных школ недостаточно развиты и разработаны. Очень важно воспринимать этот процесс, как самый необходимый и наиболее перспективный. В педагогической практике было выявлено, что проводя занятия по определенной плановой системе, систематично и базируясь на развитие ладового чувства, дети менее музыкально продвинутые могут быстрее и лучше развивать свой музыкальный слух. Ладовое чувство, является основой музыкального слуха, поддающиеся развитию и воспитанию.

«В основе музыкально методического слуха лежат ладовое чувство и музыкальные представления. Само ладовое чувство проявляется в том, что все звуки мелодии воспринимаются в их отношении к устойчивым звукам лада, в результате чего каждый звук приобретает своеобразное качество, ладовую окраску, характеризующую степень устойчивости и характер тяготения.

Имея дело не с отдельными звуками, а со ступенями лада и с их отношениями по высоте, ладовое чувство с помощью тяготений связывает звуки между собой, благодаря чему звуковысотные представления приводятся в определенную систему, и в единстве с метроритмом, становятся музыкальным представлением. Музыкальные представления могут возникнуть только на основе ладового переживания мелодии. Именно поэтому наиболее естественным и легким способом является интонирование мелодии на основе ладового соотношения звуков» [2, с.10-11].

Основой музыкальных способностей учащихся является развитие ладового чувства. В процессе обучения, начальная ступень развития музыкальности у учащихся на хоровых занятиях строится именно на этих чувствах.

Первоначальное понятие о ладовых чувствах учащиеся осознают через собственное исполнение. Не стоит забывать, что процесс обучения музыке хорошо развивает детские способности.

«Ознакомление учащихся с азербайджанской народной музыкой, которая отличается необычайной ладовой выразительностью, красочностью и разнообразием, открывает большие возможности для усвоения национальных ладов и для развития эмоционального развития и творческого мышления. Неоценима значимость азербайджанского фольклора в качестве музыкального материала и в процессе воспитания звуковысотного мелодического слуха» [3, с.20].

Проявление ладового и интонационного чувства строится на логическом и эмоциональном мышлении, которое формируется в памяти детей, и, впослед-

ствии, закрепляется визуальным восприятием нотной записи.

«Развитие у учащихся слуховых представлений, формирование метроритма и ладового чувства, совершенствование вокально – двигательной моторики и координации ее со слухом связываются все время с соответствующими зрительными представлениями в виде нотной записи» [4, с.12].

Составляя основу ладового и метроритмического чувства – на которой строится пирамида всех остальных построений музыки, таких как гармония, формы, фактура, словесный текст и являются базой мелодии.

Формирование ладового интонирования целесообразнее осваивать в одной заданной тональностии при едином (слоговом) обозначении ступеней лада. В последствии освоение учащимися навыка пения по нотам и в различных тональностях не представляет сложностей в момент разучивания исполняемого репертуара. Навык использования различных тональностей удобного для голоса создает комфортные возможности для вокального развития детей.

Хормейстер с самого начала делает для себя четкое разделение (как голосовых, так и физических возможностей учеников), который облегчает баланс построения звуков, используя голоса более сильных учеников как фундамент хорового коллектива.

Работа над формированием правильного исполнения и чистого интонирования звуковысотных тяготений ладов начнет проявляться тогда, когда учащиеся будут исполнять произведения по нотам (даже если это одна нота).

Связь, возникашая в музыкальном мышлении, которая принуждает музыкальный слух сравнивать и сопоставлять элементы, акценты и интонации музыкально речи. Перед началом работы с произведением хормейстр объясняет свойство высоты музыкального звука, дает четкие разъяснения о понятии движения мелоии вверх и вниз используя музыкальные примеры.

Используя различные музыкальные отрывки непроизвольно происходит сравнение и сопоставление образцов народных песен и тем самым процесс работы над воспитанием ладового слуха учащихся улучшается.

Освоение азербайджанских ладов способствует развитию духовно богатого, творчески активного и музыкально развитого подрастающего поколения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. У.Гаджибейли. «Основы азербайджанской народной музыки», 5 - е изд., Б.: 1985.
2. Огороднов Д. «Музыкально - певческое воспитание детей в обще образовательной школе». К.: Музычна Урайина, 1989, с. 10-11.
3. Раджабов О., Рзаева С. «Восприятие азербайджанских народных танцев в процессе музыкальной деятельности учащихся», Б.: 2011, с. 20.
4. Огороднов Д. «Музыкально - певческое воспитание детей в обще образовательной школе». К.: Музычна Урайина, 1989, с. 12.

XOR MƏŞĞƏLƏLƏRİNDƏ ŞAGİRDLƏRİN LAD HİSSİYYATININ FORMALAŞMASI

Vüsalə Məmmədova
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının dissertantı
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Bu məqalə xor məşğələlərində şagirdlərin məqam hissiyyatının formalaşmasının inkişaf etdirilməsinə həsr edilmişdir. Məqalənin müəllifi ətraflı təhlil aparmış və pedaqoji təcrübəyə əsaslanaraq gənc nəslin musiqi qabiliyyətlərinin formalaşmasının əsas nöqtələrini müəyyən etmişdir.*
Açar sözlər: *milli musiqi, məqam, vokal, xor, şagirdlər, qabiliyyətlər*

FORMATION OF THE MODAL SENSE IN CHORAL CLASSES THE THESIS

Vusala Mammadova
Candidate for a degree of BMA
named after U.Hajibeyli
Azerbaijan, Baku

Summary: *This article is dedicated to developing the student's modal sense in choral classes. The author of the article conducted an analysis based on the pedagogical experience revealed the major points of the musical abilities formation among younger generation.*
Key words: *national music, modal, vocal, chorus, students, abilities*

Məmmədli Fərdin İlham oğlu

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
"Milli musiqinin tədqiqi elmi laboratoriyası" elmi işçi
fardin.mammadli@gmail.com

"MAKAM" JANRLARINDA GİRİŞ HİSSƏLƏRİN ƏHƏMİYYƏTİNƏ DAİR: AZƏRBAYCAN MUĞAMINDA "BƏRDAŞT"

Xülasə: *Məqalədə Şərq və Orta Asiya xalqlarının şifahi ənənəli musiqi janrlarına diqqət yetirilir. Özbək və tacik şaşmakomları, uyğur mukamları, hind raqaları, türk fasılları, İraq makamı və İran dəstgahlarının giriş hissələri Azərbaycan muğam-dəstgah kompozisiyası ilə müqayisəli şəkildə nəzərdən keçirilir. Həmçinin, Azərbaycan muğamlarında ifa olunan "Bərdaşt" hissəsinin funksional əhəmiyyəti göstərilir.*
Açar sözlər: *Şərq, ənənə, makom, giriş hissələr, dəraməd, bərdaşt*

Ümumşərq musiqi mədəniyyətini Qərb mədəniyyətindən fərqləndirən cəhətlərdən biri də Şərqin özünəməxsus musiqi ənənəsidir. Bu ənənənin əsas nümunəvi janrı "makam"dır. Makam silsiləli şifahi ənənəni özündə ehtiva edən janrdır. Təsadüfi deyil ki, Şərq təfəkküründün məhsulu olan "Makam" anlayışı daim tədqiqatçıların maraq dairəsində xüsusi yer tutmuşdur.

Demək olar ki, bütün Şərq xalqlarında makam ənənəsi mövcuddur. Hələ ötən əsrin ilk yarısında Üzeyir bəy də yazırdı ki, "Musiqi binasının möhkəm təməlini təşkil edən 12 sütun 12 əsas muğamı və 6 bürc isə 6 avazatı təmsil edirdi. [...] XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai, iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, bu möhtəşəm musiqi «binasının» divarları əvvəllər çatlamış və sonralar isə büsbütün uçub dağılmışdır.

Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış bu «musiqi binasının» qiymətli «parçalarından» istifadə edərək, özlərinin «lad tikinti» ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni «musiqi barigahı» tikmişdir"[1, s. 17-18].

Müxtəlif xalqların dilində fərqli adlar daşıyan həmin janr "ərəblər və türklərdə makam, azərbaycanlılarda muğam, tacik və özbəklərdə makom, uyğurlarda mukam, iranlılarda dəstgah, hindlilərdə raqa, yaponlarda qaqaku, indoneziyalılarda patet, qazaxlarda küy, qırğızlarda kü və i.a. adlanır" [2, s. 46].

Şifahilik meyarı bu janrları birləşdirdiyi kimi, struktur, ifa tərzi, silsilənin hissələrindəki ardıcıllıq və ən əsası intonasiya fərdiliyi bu "qohum" janrları fərqləndirən cəhətlərdir.

Bizi düşündürən məsələ makamlarda giriş əhəmiyyətli hissələrin ümumiyyətlə olub-olmaması, müxtəlif xalqlarda makamların giriş hissələrindəki oxşar və fərqli cəhətləri, habelə kompozisiya quruluşunda olan funksionallıqdır. Bu məqsədlə özbək və tacik

şaşmakomları, hind raqaları, türk fasılları, uyğur mukamları, İraq makamı və İran dəstgahlarının giriş hissələrinə Azərbaycan muğam-dəstgah kompozisiyası ilə müqayisəli şəkildə diqqət yetirdik.

Azərbaycan muğamlarına həm üslub, həmdə struktur baxımından ən yaxın olan İran dəstgahlarında giriş hissə "Dəraməd" adını daşıyır və instrumental şəkildə özünü göstərir. Bu hissə bir növ prelud kimidir və ifaçıları məqam və ümumi intonasiya ilə tanış edir.V.Vinoqradov dayazır ki, hər dəstgahda (İran dəstgahlarında – F.M.) demək olar "Dəraməd" adlanan giriş guşə gəlir. Dəraməd əsasən asta tempdə, ölçülü, yavaş hərəkətlə ifa olunur [3, s. 119]. Məlumdur ki, "Dəraməd" muğam-dəstgahın ilk səslənən girişi olub, instrumental şəkildə ifa olunan və dəqiq metrə-ritmə əsaslanan hissəsidir. Dəraməd "instrumental musiqi janrının bir şaxəsidir ki, muğam dəstgahlarında geniş istifadə olunur. ...dər-farsca qapı, amədən-daxil olmaq, yəni qapıdan daxil olmaq, içəriyə girmək, giriş" mənasını ifadə edir [4, s. 161].

"Daromad" adlı hissə özbək və tacik Şaşmakomunda da mövcuddur və o da instrumental şəkildə ifa olunur.

Qədim hind raqalarında giriş "alap" ("alaap", "alaana") adını daşıyır. Bu, sanki musiqiçini sonrakı inkişafa doğru hazırlayır. Bu hissəni səciyyələndirən əlamətlərdən biri də dəqiq vəznə istinad etməsidir. "Alap" ya müğənni tərəfindən, yaxud da müəyyən musiqi alətləri – vin, sitar, saranq, bansur və başqa alətlərlə instrumental şəkildə ifa olunur. "Alap" müğənni tərəfindən oxunan zaman "a", yaxud müəyyən "ta", "na", "ri" "nare" kimi hecaları səsləndirilərək ifa edilir. Raqaların ümumi kompozisiyasında sonda yenidən "alap" hissəsinə qayıdış özünü göstərir və bununla da silsilə yekunlaşır. Beləliklə, bu hissə nəinki raqanın dramaturgiyasında giriş funksiyası daşıyır, eyni zamanda onu çərçivələyir.

Türk musiqisinin şifahi ənənəli musiqisində dəstgaha yaxın kompozisiya "fasıl"dır və onun giriş hissəsini *peşrevlər* təşkil edir. Bu janrın giriş hissəsinin spesifikliyi də məhz Azərbaycan dəstgah kompozisiyasında olan "Dəraməd"lə yaxınlığıdır. Klassik fasıl peşrev, beste, ağır semai, şarkı, yürük semai ve saz semaisi kimi ardıcıllaşır. Bu "qohumluq" hind raqalarındakı kimi ümumi ovqatın mənzərəsini yaratmaq və ən ümdəsi də dəqiq vəzni özündə ehtiva etməsidir. "Peşrev" sözü də türk dilində "öndə gedən", türk musiqisində bir saz (instrumental) əsəri" kimi səciyyələnir [5]. *Peşrev* bəzən İraq makamının əvvəlində də ifa edilir. Makam girişi instrumental şəkildə ya udda, yaxud da başqa bir alətdə səslənir. Sonra isə həmin hissəni müğənni öz səsilə təqdim edir. Ardınca müğənni tərəfindən poetik mətnin deklamasiyalı ifası özünü göstərir.

Orta əsrlər Uyğur incəsənətinin maraqlı incilərindən biri - 12 uyğur mukamı vokal-instrumantal, poetik mətnlə birgə təqdim olunan, musiqi hissələrinin rəqslərlə növbələşməsini özündə ehtiva edən monumental, silsiləli janrdır. Uyğur mukamları da "Müqəddimə" ilə başlayır və burada müqəddimə sərbəst, solo mahnı kimi özünü göstərir.

Lakin Azərbaycan muğam dəstgahlarının strukturunda daha bir fərqli cəhət nəzərə çarpır. Bu, "Dəraməd"dən sonra ardıcıllaşaraq "Bərdaşt" adını daşıyan hissənin olmasıdır. Qeyd edək ki, nəzər yetirdiyimiz makamın digər analoji janrlarının heç birində nə "Bərdaşt" termini, nə də digər ada malik həmin strukturlu – mayənin oktavasından başlayıb, pillə-pillə enərək mayədə tamamlanan hissə ilə qarşılaşmadıq.

"Bərdaşt" sözünə ayrılıqda "bər" və "daşt" kimi də nəzər yetirsək ərəb-fars lüğətində "Bər" bir neçə mənada göstərilib: yan, kənar, qapı, meyvə, məhsul, səmərə, mənfəət, köks, sinə, aparan, aparıcı", "Dəst"- isə 1) əl; 2) bir-birini tamamlayan bir neçə şeyin hamısı; məcmudur. Tam şəkildə isə "Bərdaşt" 1) yığım, toplama; 2) muğamatın giriş hissəsi kimi göstərilmişdir [6, s. 49].

İzlədiyimiz mənbələrin böyük əksəriyyətində "Bərdaşt"ın instrumental giriş kimi göstərilməsi, bəzi lent yazılarında "Bərdaşt"ın ifa olunması və bəzilərində ifa olunmaması, vokal-instrumental dəstgahın əksər təfsirlərində "Dəraməd" və "Bərdaşt"ın ifa

olunmasının ifaçının istəyinə bağlanması, habelə ünsiyyət saxladığımız xanəndə və ifaçıların fikirlərini rəhbər tutaraq qənaətə gəlirik ki, əvvəllər dəstgahın ifası dəqiq metrə əsaslanan "Dəraməd"lə başlanmışdır. Ardınca dəqiq ("Dəraməd") və sərbəst ("Mayə") vəznli hissələr arasında keçid yaratmaq, xanəndəni "Mayə" şöbəsinə hazırlamaq məqsədilə sərbəst metrə əsaslanan kiçik epizod kimi instrumental "Bərdaşt" ifa olunmuşdur. Sonralar isə "Bərdaşt"ı açıq səma altında el şənliklərinin, toy mərasimlərinin keçirilməsi zamanı toya toplaşanlara muğamın başlamasını car çəkmək, xəbər vermək, dinləyicilərin fikrini muğama yönəltmək və ümumi auditoriyanı "ələ almaq" məqsədi ilə xanəndələr də ifa etməyə başlamışlar (bu həmçinin ifaçının öz ifaçılıq potensialını, məharətini təqdim etmək məqsədi daşıyır). Beləliklə, "Bərdaşt" instrumental ifaçılıqdan vokal ifaçılığa keçir. Bundan sonra əvvəllər sırf toy mərasimlərində ifa olunan "Bərdaşt" zamanla ənənə halını alır. Nəticədə həmin ənənənin davamı olaraq bu gün də hətta "qapalı" yerlərdə (konsert salonlarında, tədris zamanı sinif otaqlarında) "Bərdaşt"ın ifa olunması vacib hala çevrilmişdir. Ona görə də bu günkü xanəndəlik sinfi üçün tədris proqramlarının hər birində "Bərdaşt" şöbəsi yer alır.

Bundan əlavə yaşlı muğam ifaçıları ilə apardığımız söhbətlərdə, eyni zamanda müxtəlif mənbələrdə, xatirə kitablarında "Bərdaşt"ın vokal şəkildə ilk ifaçısı olaraq Seyid Şuşinskinin adının çəkilməsi, bu şöbənin ilk olaraq məhz ustad xanəndə tərəfindən ifa olunmasına şübhə yeri qoymur.

Muğam dəstgahlarında "Bərdaşt"ın da öz rolu, funksiyası var. Bu gün "Bərdaşt"ın həm dəstgah ifasında "Dəraməd"lə "Mayə" arasında ifa olunan bölüm – vokal-instrumental giriş, həmçinin də instrumental muğam ifaçılığında ilk hissə kimi təqdimi özünü göstərir.

Vokal instrumental dəstgah kompozisiyasında "Dəraməd"dən sonra "Bərdaşt" ifa olunur. Bütün dəstgahda ilk improvizasiya və ilk sərbəst metri özündə sərgiləyən hissə məhz "Bərdaşt"dır. Kompozisiya ardıcıllığı baxımından "Bərdaşt" ikinci yerdə dayansa da bir sıra "ilklər"lə də səciyyələnir: 1) ilk improvizasiya şöbəsi olması; 2) "zirvə-mənbə" kimi özünü göstərməsi ilə.

Onu da xatırladaq ki, "Bərdaşt" morfoloji baxımdan mayənin oktavasında başlayıb mayə pərdəsində tamamlanır. Bu da "Bərdaşt"ı dəstgahın quruluş nəzərindən kulminasiya hissəsi ilə anım yaratdığını əks etdirir. "Bərdaşt" morfoloji baxımdan dəstgahın kulminasiya hissəsi ilə assosiasiya yaratdığından (mayənin oktavasından başlanıb mayədə tamamlanır) bu iki şöbə arasında oxşarlığı açıq görmək olar. Digət tərəfdən, intonasiya-mövzu baxımından "Bərdaşt" dəstgahın "Mayə" və kulminasiya şöbələri ilə bilavasitə bağlıdır. Kulminasiya, mayə və "Bərdaşt" arasındakı melodik material yaxınlığının, bənzərliyin ardıcıllıq baxımdan ilk növbədə "Bərdaşt"da üzə çıxmasından onu digər şöbə və guşələrin, həmçinin də mayənin ilkin ruşeymi kimi qəbul edə bilərik.

"Bərdaşt" özünəməxsus morfologiyaya əsaslanan şöbədir, mayənin oktavasından başlayıb pillə-pillə aşağıya doğru hərəkət edir və sonda "əyaq" (kadensiya) edib mayə pərdəsində tamamlanır.

"Bərdaşt" iki hissədən ibarətdir. Bu, Faiq Çələbiyevin "Dəstgahın morfologiyası" dissertasiyasında da əks olunmuşdur: "İstənilən dəstgahda bərdaşt iki hissədən ibarətdir: 1. Bərdaştın əsas hissəsi. O, bərdaştın əsası adlanır. Bu hissə özündə bir və ya iki guşəni birləşdirir; 2. Bərdaştın əlavə hissəsi, hansı ki, əsas hissəni mayə ilə birləşdirir. O, öz başlanğıcını bərdaştın əsas dayağından götürür və bir oktava aşağıda mayənin əsas dayağı olan yerdə tamamlanır. Bu eniş bərdaştın ayağı adlanır və bərdaştın ayağından sonra mayənin ifası başlayır" [7].

İnstrumental muğamlarda "Bərdaşt" ilk şöbə olduğu halda, vokal-instrumental dəstgah kompozisiyasında o, "Dəraməd"dən sonra səslənir. Bu zaman "Bərdaşt" dəstgahın ilk hissəsi kimi deyil, bəhrsiz şöbələrin birincisi kimi qavranılır. "Bərdaşt" da "Dəraməd" kimi əslində girişdir, yəni "Dəraməd" kimi dəstgahın bütün əsas istinad pillələ-

rini özündə təzahür etdirir. Lakin "Dəraməd"dən fərqli olaraq burada melodik inkişaf yüksələn xətlə deyil, məqamın istinad pilllələrinə yuxarıdan aşağıya – kulminasiyadan mayəyə doğru hərəkətlə baş tutur.

Beləliklə, "Bərdaşt" Azərbaycan muğam dəstgahlarında olan giriş hissələrlə, digər Şərq və Orta Asiya xalqlarının makam janrlarının giriş hissələri arasındakı fərqliliyi bir daha göstərir. Çünki, izlədiyimiz mənbələrdə makamların "qonşu" janrlarında da giriş olaraq instrumental, dəqiq vəznli musiqi təqdim olunursa, Azərbaycan muğamında iki giriş özünü göstərir. "Dəraməd" bütün dəstgaha, "Bərdaşt" isə mayə şöbəsini hazırlamağa xidmət edir. Şifahilik prinsipini özündən cəm etməsi baxımdan makam, makom, mukam, raqa, fasl arasında eynilik olsa da, həm struktur, həm də intonasiya cəhətlərdən bu fərqlilik nəzərə çarpır. Bu mənada Azərbaycan muğam dəstgahlarında "Dəraməd"dən sonra ifa olunan "Bərdaşt" da bunu bir daha göstərir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 176 s.
2. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları, B.: Təhsil, 2013, .336 s.
3. Виноградов В.С. Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982, 183 с.
4. İmrani R.H. Muğam tarixi (I cild). B.: Elm, 1998, 280 s
5. Sesli sözlük, peşrev. URL: https://www.seslisozluk.net/peşrev-nedir-ne-demek/
6. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. İki cilddə, I cild. B.: Şərq-Qərb, 2015, 416 s.
7. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяхя. Диссертация на соискание учоной степени доктора искусствоведения. Автореферат. Санк-Петербург, 2009, 10 с. Человек и наука, URL: http://cheloveknauka.com/morfologiya-dastgyaha

О РОЛИ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ В ЖАНРАХ "МАКАМ":"БАРДАШТ"В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУГАМЕ

Маммадли Фардин Ильхам
Азербайджанская Национальная Консерватория
Научный сотрудник лаборатории
«Изучение национальной музыки»
Азербайджан, Баку

Резюме:*В статье анализируется роль вступительных частей макомных циклов, бытующих у народов Восточной и Центральной Азии.Узбекский и Таджикский Шашмаком, Уйгурский Мукам, индийская рага, турецкий фасл, иракский макам и иранский дастгях сравниваются с композицией азербайджанского мугама-дастгяха. Подчеркивается функциональное значение части «Bardasht» в азербайджанском мугаме.*
Ключевые слова: *Восток, традиция, маком, вступительная часть, дерамед, бардашт.*

"MAKAM" IMPORTANCE OF THE INTRODUCTION SECTIONS IN GENRES: "BERDASHT" IN AZERBAIJANI MUGAM

Mammadli Fardin Ilham
Azerbaijan National Conservatory
Scientist in "Laboratory of national music research"
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article is devoted to the oral traditional musical genres of the peoples of East and Central Asia. Uzbek and Tajik Shashmakom, Uygur Mukam, Indian ragas, Turkish fascis, Iragskimaqam and Iranian dahigas are compared with the composition of the Azerbaijani mugham-dashinghiha. The functional significance of the "Bardasht" section, performed in Azerbaijani mugham, is also shown.*
Key words: *east,tradition, makom, introduction, daramad, bardasht*

Məmmədova Rəna
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
şöbə müdiri
Azərbaycan, Bakı
renasarabskaya@mail.ru

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASININ METODOLOJİ PROBLEMLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə müsiqi türkologiyasının əsas metodoloji mövqeləri nəzərdən keçirilir. Mentalitet, milli üzünəməxsusluq kimi kateqoriyaların müəyyən istiqaməti kontekstində konkretləşdirilməsi tədqiqat obyektlərindən biridir. Belə ki, tədqiqatın prioriteti etnotipoloji sabitlik sistemidir.*
Məqalədə nəzərə çarpdırılır ki, türk xalqlarının mədəniyyəti bütöv bir hadisədir, türk etnomədəniyyətində isə nəhəng Avrasiya regionu musiqi folklorunun mühüm qanunauyğunluqları öz əksini tapmışdır.
Açar sözlər: *incəsənət, musiqi, mədəniyyət, türklər, millət, etnos, tip*

Azərbaycan humanitar elmində türk mədəniyyəti məkanında fəaliyyət göstərən yeni distribut parametrlər aktuallaşmışdır. Azərbaycanın türk dünyası ilə qarşılıqlı əlaqələrinin mədəni modellərinin yaradılmasının elmi prosesi həm Azərbaycan incəsənətinin spesifik xüsusiyyətlərini, həm də ümumtürk əsaslarını açmağa imkan verir.

Məlum olduğu kimi, milli ideya tarixidir və bilavasitə tarixi kontekstlə əlaqədardır. Bu gün milli ideyanın əsas mənası milli identifikasiya aspektlərinin möhkəmləndirilməsinə yönəlmişdir. Milli spesifikliyin başa düşülməsinin metodoloji vektorları maddi və mənəvi mədəniyyətin etnogenetik komponentlərinə əsaslanır. Millətin etnogenetik əsaslarına müraciət məhz bununla əlaqədardır, belə ki, Azərbaycan xalqının formalaşmasının mənbələri bilavasitə Azərbaycanın sivilizasiyalararası dialoqda rolu ilə bağlıdır.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun dövlət planına Azərbaycan humanitar elmində yeni istiqamət olan türkoloji sənətşünaslığa əsaslanan mövzu irəli sürülmüşdür. Qanunauyğundur ki, türkoloji sənətşünaslıq çərçivəsində elmin, məsələn, musiqi türkologiyası kimi perspektivli vektorları yaranır.

Türkoloq – sənətşünasların fikrincə türk mədəniyyətlərinin identifikasiyası tədqiqat prosesində qohum ümumiliklərin koordinasiyası olduqda mümkündür.

Türkoloji sənətşünaslıq binar dərkedici prosesə əsaslanır. Belə ki, Azərbaycan mədəniyyəti türkmədəniyyətini əks etdirir və müvafiq olaraq türk mədəniyyəti Azərbaycan bədii mədəniyyətinin xüsusiyyətlərini əks etdirir. Beləliklə, mədəni xüsusiyyətin türk modelinin determinantları ilə korrelyasiya aydındır.

Azərbaycan xalqının etnigenetik fondu özünə həm milli şüuru, həm də Şərq universallığını daxil etmişdir. Bu mənada musiqi türkologiyasının metodoloji əsaslarına müraciət türk məkanında mədəniyyətin fəaliyyətinin yeni aspektlərini açmağa imkan verir.

Müstəqil elmi istiqamət kimi, musiqi türkologiyasının əsaslandırılması adekvat elmi yanaşmalar tələb etdi. Tipoloji təhlilin prinsiplərini, türk xalqlarının əlaqələrinin tarixi ilkin şərtlərinin istifadəsini, qohumluq modellərinin müqayisəli öyrənilməsini nəzərdə tuturam. Musiqi türkologiyasının əsas metodoloji vektoru müqayisəli təhlilə yönəldilmişdir.

Musiqi türkologiyası üzrə tədqiqatların gedişində Azərbaycan musiqisinin və digər türk xalqlarının musiqisinin ümumi və spesifik xüsusiyyətləri aşkar edildi. Bu mənada janr yanaşmasının prioritetini qeyd edim. Janr yanaşmasının məqsə-dəuyğunluğu onunla şərtlənirdi ki, türkdilli xalqların xalq musiqisinin inkişafında eyni material tarixi mərhələnin müəyyən anlaşılmasını təmin edirdi.

Bununla yanaşı, mükəmməl tədqiqatlar və nəticələr üçün musiqi türkologiyası problemlərinin tədqiqinə dair kifayət qədər material və təcrübənin bir yerə toplandığı iri həcmli ümumiləşdirilmiş əsərlər zəruridir.

Musiqi türkologiyası üzrə kifayət qədər çoxsaylı elmi işlər,tədqiqat mövqelərinin

müxtəlifliyi Azərbaycan musiqişünaslığının musiqi türkologiyası kimi sahəsində fəaliyyət göstərən vahid elmi konsepsiya haqda danışmağa imkan verir.

Beləliklə, müasir humanitar elmdə milli spesifikanın öyrənilməsi vacibdir. Bunu mədəniyyətlərin müqayisəli öyrənilməsi olmadan etmək mümkün deyil. Bu mənada türk kontekstinin dərinliyi real nəticələr verir, belə ki, türkdilli xalqların incəsənətinin ümumi xüsusiyyətləri açıq-aşkar etnomədəni qohumluğa əsaslanır. Daha geniş əhatəli səbəblər göstərək. Məsələn: tarixi-siyasi dəyişikliklər, mədəni meyllərin nəticəsi kimi (pantürkizmdə ittiham olunan cəzalandırılmış türkoloqların taleyini yada salaq); elmi "mühitə" şübhəsiz təsir göstərən, bu gün fəal gedən qloballaşma prosesləri.

Türk xalqlarının ümumi genofondunun öyrənilməsi, qohumluğun göstərilməsi türk etnoslarının formalaşmasının öyrənilməsinə də imkan verir, stimullaşdırır, təmin edir, müəyyənləşdirir. Müvafiq olaraq lokal xarakteristikaların öyrənilməsi ayrı-ayrı türk musiqi dialektlərinin spesifikasını tədqiq etməyə imkan verir. Bu mənada musiqi türkologiyası xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Metodoloji aspektdə mentalitet anlayışını nəzərdən keçirmək məqsədəuyğun olardı. Biz mentalitet haqda öz elmi təsəvvürümüzü verməyi lazım bildik, belə ki, mentalitet milli spesifika ilə sıx əlaqədardır.

Əgər milli spesifika haqda anlayış etnik kollektivin həyat fəaliyyətinin bütün spektrini əhatə edirsə, mentalitet isə daha çox təfəkkür və mənəviyyat üzərində cəmlənmişdir. Mentalitet – hər şeydən öncə, ümumi mənəviyyat, birlik, bütövlük, dünyagörüşü, ideyaların, təsəvvürlərin, etiqadların məcmusu, həmçinin, mədəni ənənələrin birliyidir. Əvvəlcə mentallıq dəyərlərin və həqiqətlərin ilkin mənbəyi kimi izah edilirdi. Bu da mentallığın əsas mənası olan düşüncəli təsəvvürlərin dərin səviyyəsinə zidd deyildi. Bu termindən neokantianlar, fenomenoloqlar, psixoanalitiklər istifadə edirdi. Bu termin XX əsr fransız humanitar elmində geniş populyarlıq qazandı, məsələn Marsel Prustun əsərlərində.

"Mentalitet" terminindən müxtəlif etnoloji məktəblərin nümayəndələri də (evolüsionizm, sosial rasionalizm və s. bu kimi) istifadə edirdi, xüsusilə, E.Dürkqeym bu termini cəmiyyətin inkişafında arxaik dövrün izahı üçün istifadə edirdi. Bununla yanaşı qeyd edək ki, əgər kulturoloqlar bəşəriyyət tarixinin müxtəlif mərhələlərinə tədbiq olunan mentalitetin bütöv anlayışını göstərirlərdsə, etnoloqlar isə mentaliteti primitiv xalqların təsəvvürünün mədəni insanın inkişaf etmiş təfəkkürünə qarşı qoyurlar ki, bu da tamamilə qəbuledilməzdir. Son dəfə L.Levi-Bryul öz tədqiqatlarında keçid mümkünlüyünü istisna etməyərək primitiv mentallığı və mədəni mentallığı ciddi surətdə ayırdığını bildirmişdir.

Şübhəsiz, milli spesifika kimi, metallıq da tarixidir. Odur ki, bizim fikrimizcə, müasir tədqiqatlarda ən yüksək fazası milli spesifika olan tarixi kateqoriya kimi mentaliteti fərqləndirmək məqsədəuyğundur. Axı etnos da millətlə müqayisədə ilkindir. Əgər mentalitetin üstünlüyünü təbii təzahürlərlə, ovsunla, mistika ilə, bir sözlə, totemdən mərasim təsəvvürlərinə qədər şüurun bütün səviyyələrində identifikasiya ilə sıx əlaqəsi təşkil edirsə, milli spesifikanın üstünlüyü isə milli "abrisin" dəqiqliyi, dərki, praqmatizm və özünü öncədən təyin edilməsinin rassional dərkindən ibarətdir.

Mentalitetin sabit xarakterini qeyd edək. O, dəyərlər meylinin dərin səviyyəsi, mədəni, həyati və praktiki tələblərin dəqiqliyi ilə şərtlənir. Şüurun spesifikasını xarakterizə edərək mentalitet təfəkkürün spesifik tipidir, onu ali mühit, sosial və mədəni kontekstlə əlaqələndiririk.

Milli spesifika təbii əsaslardan meydana çıxan ümumidir və tarixi, etnik, sosial, mədəni kontekstlə şərtlənir. Təsəvvürlərin bütöv məcmusu və bu təsəvvürlərin aşkarlanmasının vəhdəti də həmçinin, milli spesifikaya aiddir. Etnik mənsubiyyət özünü təkcə maddi, ritual mədəniyyətin vəhdətində, mənşəyin, insan impulslarının vəhdətində deyil, həm də ümumi əhval-ruhiyyədə, dünya mənzərəsinin xüsusiyyətlərində, mədəni ənənələrdə göstərir. Lakin müxtəlif cür mədəni təsirlər, qarşılıqlı əlaqələr və s.

əhəmiyyətli rol oynayır.

Məlum olduğu kimi, kollektiv emosional şablonlar, dəyərli istiqamətlər kollektiv şüurun dərin səviyyəsini təmin edirdi. İnsanların həyati, praktiki tələbləri, dünyanın sabit obrazları, emosional üstünlüklər mentalitetin şifrini formalaşdırdı. Arxaik strukturlar, mifoloji şüur və mədəni trafaretlər, fikirlərin obrazı, ruhun köklənməsi ümumi mənəvi əhval-ruhiyyəyə, fikirlərin bütöv məcmusuna, ruhun vərdişlərinə "işləyirdi". Mədəni ənənələrlə möhkəmlənən dünyanın mənzərəsi yaranırdı.

Kollektiv və fərdi şüurun spesifik səviyyələri, təfəkkürün spesifik tipi, sosial təcrübə, sağlam düşüncə, maraqlar, emosional həssaslıq, təbii keyfiyyətlər və sosial şərtləşdirilmiş komponentlər insanın həyat aləmi haqda təsəvvürlərini əks edir. Təfəkkür sxemləri, obrazlı komplekslər mədəni aşkarlıq əldə etdi.

Etnotipoloji konstant sistemi musiqi mədəniyyətinin inkişafının, onun dinamikasının, məqsədəuyğunluğunun qanunauyğun xarakterinin saxlanılma üsuludur. Musiqi mədəniyyətinin adaptasiyalı məqsədəuyğun əlamətləri ilk dəfə arxetiplər səviyyəsində reallaşır.

Mədəniyyət – hər şeydən öncə, iyerarxiyalı strukturlaşdırma və polifunksuinallıq sistemidir. Bizim mədəniyyətin artefaktlarının özündə çox dərin genetik impulslar daşıması da qanunauyğundur. Bədii genotip isə xalq mədəniyyətinin inkişafında çox şeyi müəyyənləşdirən bir növ, fitri proqramdır. Bu – "ilkin nümunə", "kollektiv şüursuzluğun arxetipidir". K.Q.Yunqun kristalın oxları sisteminə aid olan, sistemin elementlərini bölüşdürən və onları yenidən təşkil edən çox gözəl paradiqmasını yada salım. M.Eliadenin elmi təcrübəsini xatırladım. Belə ki, alim sanki tarixi qatları "qaldırırdı" və "kökü", ilk mənbəyi, tarixə qədər bəşər dəyərlərini tapırdı. M.Elidanenin universalizmi planetar humanizmi göstərirdi.

Burada F.Məmmədovun "Kulturologiya" kitabına müraciət edək, O, yazır: "Mədəniyyətin etnomilli xarakteristikaları:

1. gerçəkliyin mənəvi mənimsənilməsində toplanan təcrübə ilə;
2. dil ilə; xüsusi işarələrdə və rəmzlərdə təcrübənin möhkəmləndirilməsi üsullarının spesifikası ilə;
3. milli psixologiya ilə;
4. etnomilli şüur ilə;
5. əxlaqın ənənəvi normativləri ilə;
6. həyat tərzi ilə;
7. milli incəsənət ilə müəyyənləşir" [1, s. 102].

Əlbəttə, Azərbaycan musiqisinin milli spesifikası polielementlidir və türk mentallığı ilə məhdudlaşmır. Bununla yanaşı, türk mədəniyyətinin dərinliklərində Azərbaycan musiqisinin milli spesifikasının axtarışı düzgün və qanunauyğundur.

Beləliklə, musiqi türkologiyasının "başlıca vəzifəsi" iki səviyyədə ifadə olunur:

1. müqayisəli təhlil – arxetip axtarışı – qanunauyğun oxşarlığın müəy-yənləşdirilməsi;
2. müqayisəli təhlil nəticəsində Azərbaycan musiqisinin dilinin, onun forma-laşmasının və inkişafının aşkarlanması.

Sanki sadə görünür: ümumi başlanğıclar – türk birliyidir, fərqlər isə - onların spesifikasıdır. Lakin tədqiqatın yolu heç də adi deyil. Axı söhbət ilkin "dil" qatından gedir. Bununla belə, bu xalqların musiqi dilinin spesifik türk elementlərinin aşkar edilməsi mümkündürmü sualına bu gün müsbət cavab mövcuddur.

Musiqi türkologiyası bu gün Azərbaycan musiqişünaslığında kifayət qədər möhkəm mövqelər tutmuşdur. Bundan əlavə, elmin inkişafı əsas mövqelərin düzgünlüyünü təsdiqləmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мамедов Ф. Культурология. Б.: Абилов и сыновья, 2002.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

Рена Мамедова
Член-корреспондент НАНА, доктор наук искусствоведения,
профессор, заведующий
Институт Архитектуры и Искусства НАНА
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье рассматриваются основные методологические позиции музыкальной тюркологии. Одним из аспектов изучения является конкретизация в контексте данного направления таких категорий как менталитет, национальная специфика, ибо приоритетом исследования является система этнотипологических констант.*
В статье подчеркнуто, что культура тюркских народов представляет собой целостное явление, а в тюркской этнокультуре отразились важные закономерности развития музыкального фольклора огромного евразийского региона.
Ключевые слова: *искусство, музыка, культура, тюрки, нация, этнос, тип*

MUSIC TURCOLOGY OF THE METHODOLOGICAL PROBLEMS

Rana Mammadova
Corresponding member of the national Academy of Sciences, Sciences doctor of arts,
Professor, national Academy of Sciences, of Architecture and Art Institute
head of Department
Azerbaijan, Baku

Summary: *Basic methodological positions of musical turkology are considered in the article. One of aspects of the study is the concrete definition in the context of this tendency of such categories as mentality , national specificity, for the priority of the study is the system of ethnotypological constants.*
In the article there is accentucated that the culture of Turkic peoples is an integral phenomenon, important appropriatenesses of the development of musical folklore of huge Eurasian region are reflected in the Turkic ethnoculture.
Key words: *art, music, culture, turks, nation, ethnos, type*

Перерва Оксана Юрьевна

Доцент кафедры народного хорового пения
Челябинской Государственной Академии
Культуры и Искусств
Российская Федерация, Челябинск
oup816@mail.ru

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРИРОДЫ ТВОРЧЕСТВА

Резюме. *В данной статье говорится о психолого – педагогическом аспекте природы творчества,, раскрывается сущность механизма творчества. В статье дается определение понятия «вдохновение», определяются этапы творческой интуиции.*
Ключевые слова: *творчество, интуиция, вдохновение*

В процессе познания действительности, наряду с рациональными операциями и процедурами, участвуют и нерациональные. Это не означает, что они не совместимы. Нерациональные процедуры и операции производятся различными участками мозга на основе биосоциальных закономерностей, которые действуют, независимо от воли и сознания человека. Поскольку по своей биологической и нейрофизиологической структуре мозг человека качественно сложнее всех выс-

ших животных, то и его функциональная структура качественно сложнее. Это обеспечивает необычайную, практически неподдающуюся оценке возможность переработки новой информации. Процесс, когда люди сталкиваются с принципиально новыми ситуациями, не имеющими точных аналогов в прошлом, и находят пути их решения, модно назвать *творческим***.** Что же образует механизм творчества, его пружину? Важнейшим механизмом является **интуиция.**

Как же рассматривает психология интуицию? Идеалисты считали интуицию чисто духовным средством постижения сверхчувственного, не связанного с действием органов чувств и логическим мышлением. Работа *академика Б. М. Теплова «К вопросу о практическом мышлении» в 1945 г***.** дала начало разработке материалистической теории интуиции. Теплов на основании анализа деятельности выдающихся полководцев даёт характеристику интуиции, как чего-то совершенно иного, чем логическое мышление, он отмечает, что её психологический механизм иной. Теплов пишет: «Пусть с точки зрения логики интуиция есть быстро сделанный расчёт. Но в том-то и дело, что при известной скорости протекания мыслительный процесс становится уже другим, приобретает новое качество, осуществляется иным психологическим механизмом».

К интуиции обычно относят:

- непосредственные, мгновенные оценки и определения, воспринимаемых предметов (чувство стиля, типичности, чувства языка и т. д.);
- непосредственное решение творческих задач (создание художественных образов и т. д.);
- особые случаи, когда писатель или художник хочет создать определённый образ, а он, как бы помимо его воли, получается иным.

Современная психология и нейрофизиология позволяют с уверенностью утверждать, что интуиция включает в себя ряд определённых этапов. К ним относятся:

- при четком осознании задачи, накопление и бессознательное распределение образов и абстракций в системе памяти;
- неосознанное комбинирование и обработка накопленных абстракций, образов и правил в целях решения задач;
- неожиданное для данного человека нахождение решения (доказательство теоремы, создание художественного образа и т. д.);

Нередко такое решение приходит внезапно, в самое неожиданное время, когда сознательная деятельность мозга ориентирована на решение других задач, или даже во сне.

Все учёные и творческие работники единодушно отмечают *следующие особенности интуитивного процесса*:

- его непосредственность;
- отсутствие рассуждений;
- отсутствие каких-либо усилий и затруднений, процесс протекает как бы сам собой;
- процесс сопровождается чувством уверенности в правильности его результатов;
- разумность этого процесса, что отличает интуицию от импульсивных действий;
- связь интуитивных процессов с решением новых задач, это отличает их от привычек и навыков;
- быстрота, в некоторых случаях мгновенность протекания интуитивных процессов, которая особенно бросается в глаза при оценке воспринимаемых предметов.

Наиболее ясным является вопрос о *механизме интуитивных процессов и об условиях его формированиях и вопрос о сознательном и бессознательном характере этих процессов.*

Учение И. О. Павлова о высшей нервной деятельности объясняет интуицию действием систематизации следов от прошлых впечатлений: «динамических стереотипов».

Для Б.А.Беляева таким механизмом интуиции являются *субдоминантовые очаги нервного возбуждения*. Они характеризуются «определённой динамической стереотипностью, поскольку образуются в результате актуализации уже имеющихся временных связей, уже сложившегося устойчивого динамического стереотипа»[15,с.23]. Динамический стереотип Б.А.Беляев мыслит преи-мущественно как первосигнальный, т. к. человек может иметь чувство языка и не располагать соответствующими знаниями. Сам акт интуиции с его точки зрения - есть ощущение отношений. Интуиция для него есть «*чувственное отражение реальных связей и отношений*». Механизм интуиции сводится к проявлению действия первосигнального динамического стереотипа.

Но почему интуитивные процессы по своему уровню выше чувственной ступени познания, хотя и являются по своей сути первосигнальными? Не все интуитивные процессы можно свести к «ощущению отношений». Например, внезапное возникновение композиционного решения картины или возникновение в сознании художественного образа и т. д.

Интуитивные процессы только те проявления образного обобщения, при которых та или иная творческая задача решается на последнем этапе, непосредственно без логических рассуждений.

В сущности, интуитивные процессы, интуитивное решение творческой задачи есть замена сложнейших второсигнальных процессов, словесно-логических рассуждений более простым первосигнальным механизмом: актами сравнения, анализа, синтеза.

Восприятие предметов одного рода и образное их обобщение происходит в тесном взаимодействии с понятийным, логическим их обобщением. При восприятии человек выделяет и образно обобщает, прежде всего, те чувственные стороны, которые воплощают признаки, понятия, поэтому образное обобщение отражает существенные свойства предметов, а интуитивные процессы возвышаются по своему уровню до логических.

В процессе творчества совершаются сложные функциональные переходы, в которых проявляется искомый результат, происходит озарение, творческое воспламенение, которое воспринимается как **вдохновение,** ведущее к открытию.

Художественное творчество начинается с обострённого внимания к явлениям мира и предполагает «редкие впечатления», умение удержать их в памяти и осмыслить.

Важным психологическим фактором художественного творчества является **память**. У художника она не зеркальна, избирательна, сама носит творческий характер. Художественная одарённость сказывается в выборе объектов, достойных внимания, сказывается в выборе объектов, достойных внимания, в избирательности памяти, в умении извлекать их неё впечатления и включать в систему ассоциаций и связей, диктуемых *творческим воображением.*

Благодаря воображению в сознании художника возникают живые картины. Воображение имеет много разновидностей: фантасмагорическое – у Э. Гофмана, философско-лирическое – у Ф. Тютчева, романтически-возвышенное – у М. Врубеля, болезненно-гипертрофированное – у С. Дали, полное таинственности – у И. Бергмана, реально-строгое – у Ф. Феллини и т. д. Творческое воображение доставляет эстетическое наслаждение и этим отличается от галлюцинаций, которые

наводят страх и ужас. Воображение творчески воспроизводит блоки представлений, впечатлений и образов, хранящихся в памяти, комбинирует и рисует в сознании художественные живые картины, которые художник фиксирует в художественном тексте. При этом весь творческий процесс нацелен на читателя и ведётся *во имя передачи ему определённой художественной информации, во имя воздействия на него и формирование системы его ценностных ориентаций*.

Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным. **Вдохновение** – *специфическое творческое состояние ясности мысли, интенсивности его работы, богатство и быстроты ассоциаций, глубокого проникновение в суть жизненных проблем, могучего «выброса», накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственное включение его в творчество, обострённой виртуозностью в чувствовании формы*. Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию, оно почти синоним творчества.

В психологическом механизме творчества существенную роль играет *момент внутреннего освобождения*, которое возникает в процессе творчества.

Среди философов распространено мнение, что в основе художественного творчества лежат процессы *образного и понятийного общения*. Однако не выяснено самое существенное: что представляет собой процесс образного общения, чем он отличается от понятийного, в чём конкретно выражается их взаимодействие в процессе создания типичного образа, каковы психологические механизма образного обобщения.

Имеющиеся в настоящее время в нашей науке понимание природы художественного творчества есть только более или менее вероятное предположение, гипотеза, требующая обоснованного доказательства. В тоже время нет и веских обоснований неправильности теории, рассматривающей создание художественного образа как чисто понятийный процесс. Например, А.И. Буров, придерживающийся такой теории, считает, что образное обобщение, относящееся к чувственной ступени познания, не может быть глубоким обобщением действительности, отражать в ней существенное. Это лишь возможно на ступени понятийного мышления. На этой основе он делает заключение, что процесс художественного обобщения есть понятийное логическое мышление, но что понятия, которыми оперирует художник, отличаются от понятий и абстракций учёного большей конкретностью.

В историческом и генетическом плане чувственное познание (следовательно, и образное обобщение) *является низшей ступенью познания*, где ещё не отражается существенное действительности. Однако когда человечество овладело высшей ступенью познания – абстрактным мышлением, возможна особая форма образного обобщения, обгорающая сущность, существенная в действительности.

Понятие художественное мышление шире понятия художественного обобщения. Но оба понятия отчленяют именно то мышление и обобщение, которые имеют место в процессе художественного творчества. Образное мышление наблюдается и во всех других видах деятельности людей: и в труде, и в учении, и в повседневной жизни.

У каждого человека имеется большое количество типических представлений почти обо всех предметах действительности. У всех, например, есть представление о типичном пейзаже родной природы. Типический образ становится художественным тогда, когда он имеет эстетическую ценность, когда он открывает нечто новое в действительности, когда он индивидуален, оригинален и выразителен.

Степень художественности образов может быть при этом очень различной. В эстетике, в теории искусства понятие «образное обобщение», «художественное обобщение», «типизация» употребляются главным образом в смысле особенностей уже созданных образов.

Понятийное и творческое специфическое образное обобщение является не-

обходимой основой создания художественных образов. Оба эти процесса внутренне связаны и взаимодействуют друг на друга. Образное обобщение действительности содействует расширению понятий о ней. Понятийное обобщение возвышает образное обобщение до своего уровня, до отражений сущности явлений и закономерностей действительности. Но не прямо, а через воздействие на восприятие художником предметов действительности, являющимся исходным материалом создания типичного образца.

В процессе художественной типизации творческое образное обобщение является основным ведущим процессом, без которого невозможно создание художественно убедительного типического образца. Оно составляет одну из основ художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Архипцев Ф.Т. Творческая природа человеческого сознания. // Вопросы философии. 1974, №5.
2. Лойфман И.Я. Творчество – сущностная сила человека и корень культуры. // 12 лекций по философии. Е.: 1996.
3. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. // М.: Высшая школа. 1984.
4. Ермаш Г.Л. Творческая природа искусства. М.: Искусство, 1977.
5. Гуляева Л.М. Эстетическое воспитание и творческая активность личности // Эстетика. М.: Знание, 1983, №12.
6. Лук А.Н. Мышление и творчество. М.: Политиздат, 1976.
7. Коршунов А.М., Гольденштрихт С.С. Творчество и социальное познание. // Сборник статей. М.: Издательство московского университета, 1982.
8. Введение в психологию. / Под ред. Петровского А.В. М.: Академия, 1995.
9. Библер В.С. Мышление как творчество. М.: 1975.
10. Юрчук В.В. Современный словарь по психологии. / М.: Современное слово, 1998.
11. Бескова И.А. Проблема творчества и буддийская традиция. // Вопросы философии, 1999, №7.
12. Пономарев Я.А. Психология творчества. // Психологический журнал. 1994, № 6.
13. Найман Э. Искусство и время. // Юнг К., Найман Э. Психоанализ и искусство. М.: 1996.

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECT OF THE NATURE OF CREATIVITY

Oksana Yurevna Pereva
Chelyabinsk State Academy
culture and arts
Associate Professor of the Chair of Folk
Choir Singing
Russian Federation, Chelyabinsk

Summary. *This article refers to the psycho – pedagogical aspect of the nature of creativity, the essence of the mechanism of creativity. The article gives a definition of "inspiration", defines the stages of the creative intuition.*
Key words: *creativity, intuition, inspiration*

YARADICILIQ TƏBİƏTİNİN PSIXOLOJİ VƏ PEDAQOJİ ASPEKTİ

Oksana Yuriyevna Pererva
Çelyabinsk Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Akademiyası
Milli xor oxuması kafedrasının dosenti
Rusiya Federasiyası, Çelyabinsk

Xülasə: *Bu məqalədə yaradıcılıq naturasının psixoloji və pedaqoji cəhəti barədə danışılır, yaradıcılıq mexanizminin mahiyyəti ortaya qoyulur. Məqalədə "ilham" anlayışı təsvir edilir, yaradıcı intuisiyanın mərhələlərimüəyyənləşdirilir.*
Açar sözlər: *yaradıcılıq, intuisiya, ilham*

Sultan von Bruseldorff Alexandria

PhD candidate
Azerbaijan National Conservatory
USA, Princeton
alexandriasultan@outlook.com

AN ACOUSTIC ANALYSIS OF BAM AND ZIL SINGING BY AZERBAIJAN FEMALE MUGHAM SINGERS USING THE LONG TERM AVERAGE SPECTRUM (LTAS)

Summary: *Azerbaijani vocal mugham, dastgah mugham, is an important branch of modally-based traditional Azerbaijani music. Built upon the various schooling traditions of the ancient cities of Azerbaijan, instrumental and vocal mugham is performed as an improvisatory process and demonstrates the creative idiosyncrasies of local oral lore and consider to be an ancient form of human expression. The traditional performance of vocal mugham by singers, who are khanande, requires musicianship skills, possession of an extraordinary vocal range, and the ability to recite extensive poetry, known as ghazal. The unique sound produced by the singer is the most important component of Azerbaijani mugham. It is the 'DNA,' the building block, the heart and soul, of Azerbaijani vocal heritage. Despite the abundance of scholarly material focusing on mugham, little is known about the acoustical, physiological and anatomical properties of vocal mugham, specifically how bam and zil are produced. Understanding the acoustical and physiological properties of vocal mugham will provide an objective explanation of its vocal production.*
This project uses the Long-Term-Average-Spectrum (LTAS) to investigate acoustic parameters, looking for common factors in the distribution of energy across frequency spectrums. The presence or absence of a singer's formant, verses a speaker's formant, was measured in five professionally trained Azerbaijani female mugham singers. Singing samples were taken from commercially available recordings. All five singers presented in the data are between 30 and 50 years of age and demonstrate a variety of voice qualities. The five singers all performed the same type of vocal mugham, called "Mirza Huseyn Segahi," in the Azerbaijani language. Additional examples of mugham singing are available at http://www.mugamradio.az/
Key words: *Azerbaijani, mugham, singer's formant, bam, zil, voice science, acoustic parameters*

Recently UNESCO designated Azerbaijani mugham, the traditional instrumental and vocal music of Azerbaijan, for the list of Intangible Cultural Heritage of Humanity, raising awareness, providing global recognition, and highlighting the cornerstone of Azerbaijani musical, vocal, and creative culture. This art form reflects Azerbaijani musical identity. Survived through the centuries by the means of oral expression from generation to generation Azerbaijani mugham and the vocal art of ashigs continue to thrive today under the patronage of one of the significant private organizations, The Heydar Aliyev Foundation.

An Azerbaijani mugham singer's talent and ability to communicate requires lifelong dedication and a strong, vibrant, flexible voice. The goal of the mugham singer is to evoke a full range of emotions that can transport the listener to another dimension. Components that facilitate this compelling emotional impact are the singer's use of learned and improvised poetry, as well as learned and improvised musical elements and songs. Another important component is the vocal sound itself, as the singer moves from the low range, known as bam, to the high range, known as zil. When these components are combined with heartfelt lyrics, the listener is invited to experience a wide range of powerful emotions. [Naroditskaya Inna, *Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijan Mugham*. New York, London: Routledge, 2002].

The singer's voice in vocal mugham isproduced by one of the most complex instruments in nature, the human voice. This singing is the heart and soul of Azerbaijani vocal heritage. The unique sound produced by the singer is the most important component of Azerbaijani mugham. It is the 'DNA,' the building block, the heart and soul, of Azerbaijani vocal heritage.

In spite of the abundance of scholarly material detailing a comprehensive investigation of nearly every facet of vocal mugham, little is known about its acoustical and physiological properties. Analyzing and understanding these acoustical, physiological and anatomical properties will provide an objective explanation of the acoustic production of the vocal mugham sound.

Hypothesis: The hypothesis for the study is that singer's formant is present in bam and zil when analyzed using LTAS

Methodology: This project involved the analysis of sound produced by five professional female Azerbaijani Mugham singers between the ages of thirty and fifty. The vocal qualities of each singer varied and could be described as follows: singer one, lyric; singer two, warm; singer three, slightly nasal; singer four, very raspy; and singer five, nasal. Each singer performed the same vocal mugham, called "Mirza Huseyn Segahi." Excerpts were spliced and duration was relatively similar for each singer in bam and zil. The minor differences in duration occurred because each singer used different improvisatory elements. The data gathered from each recording were analyzed using the *MultiSpeech* Voice Analysis program (Kay –Pentax, Lincoln Park, NJ) in order to investigate the contour of the acoustic spectrum. The analysis was performed on each singer's bam and zil singing samples, observing changes or the lack of change in the LTAS data. In the LTAS data I looked at peaks and valleys in order to identify the presence or absence of singer's formant in bam and zil. There were five samples of singing in ban and each singer's, prominent peaks and valleys were identified. There are four samples in zil and prominent peaks and valleys were again identified. Singer number two, Shofkat Alekperova, did not have sufficient data in zil for comparison.

DISCUSSION: To understand how and why singer's formant appears in the sound produced by professional Azerbaijani mugham singers, first we must understand the phenomenon of singer's formant. Preexisting scientific acoustic analysis has looked for a singer's formant in various vocal styles, such as folk singing, country singing, and opera singing. Scientists were particularly curious about which acoustic component amplifies the voices of opera singers, since classically trained singers do not use microphones, but can be heard over a large orchestra. Scientists, Johan Sundberg, in his research, "The Source Spectrum in Professional Singing; Articulatory Interpretation of the Singing;" and in "Level and Center Frequency of the Singer's Formant," explains that singer's formant is a particular acoustic phenomenon that is recognized as an integral component of the acoustic signal of classically trained voices, specifically in bass, baritone, tenor or alto, which allows these voices, to be heard in the presence of a loud orchestra. [Johan Sundberg, Journal of Voice 15, June, 2001] The ideal techniques that are applied in the production of the operatic sound require flexibility of vocal apparatus, a lowered larynx and the ability to integrate natural registers. Sundberg further explains that singer's formant is a result of the lowering of the larynx that in turn creates the conditions for a clustering of the upper formants [Johan Sundberg, Journal of Voice 15, June, 2001]. Thus, the lowering of the larynx, contributes towards the ring in the sound of classical singers. Sundberg writes, that this acoustic phenomenon is a prominent sound energy peak, which occurs as a result of the clustering of the third, fourth, and fifth formants. The strong spectral peaks that are identified as a singer's formant appear in the upper part of the acoustic spectrum, between 2.5 and 3.3 kHz, depending upon voice classification. [Johan Sundberg, Journal of Voice 15, June, 2001] Although, Azerbaijani vocal mugham singing is different from classical opera, the presence of singer's formant was also evident in the sound of ban and zil of vocal mugham. How it is possible?

During my visit in Baku in the 2010 I had discussion at the Azerbaijan National Conservatory with mugham singer (khanande) professor, Dr. Bayramova, with regards

to the sound of vocal mugham it was established that mugham singers employ chest voice in bam, which is low range and then raise the chest voice into zil, which she described as having a yell-like quality in the sound of high range. According to Johan Sundberg, dragging the chest voice into the high register, where the chest voice is carried beyond the point that it would ordinarily switch from one natural register 'chest' to another, 'head' is achieved by raising the larynx. The question that remains is that, how it is possible for mugham singers, while dragging the chest voice into the head, which suggests the elevation of the larynx, to employ singer's formant in the sound possible? To understand this paradox we must first understand what 'head' and 'chest' represent in relation to the classical singers.

Donald Gray Miller in his book, *Resonance in Singing: voice building through acoustic feedback*, explains the function of the chest and head registers. [Donald Grey Miller, (Princeton, NJ, USA, Inside View Press, 2008):50] Dr. Miller writes that chest register is thyroarytenoid muscle (TA) dominant and at that mode vocal folds are shortened and thickened. Head register on the other hand is cricothyroid muscle (CT) dominant and the vocal folds are stretched and stiffened [Donald Grey Miller, (Princeton, NJ, USA: Inside View Press, 2008):50]. In classical singing, singers attempt to smooth the transition between chest and head registers to unify for the purpose of legato, beauty, and evenness of the vocal line. However, certain types of singers, while aiming to unify the registers, produce sounds with either the thyroarytenoid muscle (TA) dominant or the cricothyroid muscle (CT) dominant mode. Miller explains that muscular adjustments that occur during transition from one mode to another are important in creating the balance and unification of the two described registration modes. At the same time, he points out that the acoustic factors also have important and interdependent influence on unification of the modes, as well as, transition through the passagio area of the voice. Inexperience students have a little control shifting from one mode to another without an obvious notable break in the sound. However, the professional singers who are trained, effortlessly navigate between two modes. They are also able to use one mode over another for artistic purposes. In vocal pedagogical terminology, this preference of choosing one mode over another is called mixing. During mixing, for the purpose of the vocal balance, singers often have to make a choice, whether to employ more of (TA) dominant or (CT) dominant approach. In some cases, it is also dependent upon the vocal repertoire, the key signature, the tessitura, and the lyrics of the vocal material. Classical singers, in order to express the heighten emotions of the lyrics, often employ strong 'chest' voice the (TA) dominant approach. This approach could also appear in the high range of the bass, baritone, tenor or alto. Singers have to be trained to employ the chest voice in the relatively high range of the vocal tessitura, without raising the larynx, resulting in the 'chesty' ringing sound that is heard over the orchestra. Could it be possible that Azerbaijani vocal mugham singers, while singing in bam and while dragging the chest voice into the high range of zil, sing predominantly in thyroarytenoied (TA) dominant production mode? Could it also be possible that mugham singers sing in a manner and way that classical singers are trained and thus maintain a relatively lower position of the larynx, which thereby results in the presence of the singer's formant into vocal sound? While the aforementioned suggestion is plausible, the conclusion for that argument remains unanswered and should be addressed in the future studies on acoustics and physiological production of the vocal mugham.

LTAS : BAM LOW RANGE : Mugham, "Mirza Huseyn Segahi"

Singer 1. LTAS of singer one, Aygun Bayramova,while singing in bam range of the mugham showed the following. Visually and only visually, the highest peak in the image appears before the expected range of the singer's formant. LTAS bam singing sample 1 of bam range, indicated that the observed peak is markedat 681.68 Hz and

55.89 dB. However, knowing that a singer's formant range could appear within 2.8-3.2 Khz, the above stated data of the first peak does not suggest the presence of the singer's formant. Nevertheless, looking at another peak of the same sample, LTAS data showed the peak marking at 3262.96 Hz and amplitude of 39.35 dB. Although this peak is visually lower than the first one, it appears within the expected range of the singer's formant, suggesting the presence of the singer's formant. The difference between frequencies in 2581.28 Hz and in amplitude is 16.54 dB

Singer 2. The LTAS sample 2 of bam range, of the mugham singer Shofkat Alekperova, showed the following data. The first peak, which appeared visually as the highest peak, is marked at 336.29 HZ and 50.74 dB. However, looking at the second peak, which is visually lower than the first one, marked 2944.85 Hz and 31.93 dB, the second peak is within the range of the singer's formant, suggesting presence of the singer's formant. This peak continues until it drops at the point of 5000 Hz. This steep falloff of energy at 5 kHz provided evidence of a low larynx position and that resulted into the clustering of the third, fourth, and fifth formants, which in turn indicated the presence of the singer's formant.

Singer 3. LTAS of singer Nazakat Mammadova, in sample 3 of ban range, marked three peaks. The first and the second peaks appeared below the 2000 Hz. However, the third peak, which began to rise around 3000 Hz, finally peaked at 3771.95 Hz and 40.89 dB. Although, this data appeared beyond expected range of the singer's formant, it began to ascend slightly before 3000 Hz. Since LTAS analysis is the average calculation of the energy distribution, it is plausible that this particular singer, also employed the singer's formant, but at a slightly higher range than expected. Singer 3 also demonstrated the steep falloff of energy at 5 kHz, which in turn indicates that the larynx is low and the singer's formant is present in the sound.

Singer 4. LTAS for singer, Rubaba Muradova in sample 4 singing in bam range, demonstrated the following data. There is a substantial rise of the energy slightly before 2000Hz. This energy, drops somewhat before 3000 hz and then again rises, surpassing 3000 Hz. It finally peaks at 3781.04Hz with amplitude of 44.33dB. The falloff of the energy began it's descend after 4000 Hz and finally drops around slightly after 5000 Hz.

Singer 5. Sakina Ismaylova's LTAS sample 5 of mugham,while singing in bam range, demonstrates two prominent peaks. The first peak is measured at 681.68 Hz with the amplitude of 49.74dB. However, the second peak is measured at 3953.73 Hz and amplitude of 42.30 dB. The contour of the energy visually shows that the energy began ascending around 3000 Hz, dropped a little before 4000Hz, and then increased to the 3953.73 Hz. This singer also demonstrated steep falloff energy as 5 kHz approaches. Looking for the presence of the singer's formant, within the range of singer's formant, singer 5 has the highest data among all five singers while singing in bam.

LTAS ZIL-HIGH RANGE: Mugham, "Mirza Huseyn Segahi"

Singer 1. LTAS of singer Aygun Bayramova, while singing in zil, demonstrated the following. In sample 1.1, the contour of energy began to peak right before 3000Hz.The peak reached 3953.73 Hz with amplitude of 48.69 dB. However, the falloff of the energy was marked at the 5000 Hz. The collected data could suggest two possible outcomes. First, the fact that the energy dropped at 5000 Hz provided evidence of the low larynx. This suggested the presence of the singer's formant in zil, except in a slightly higher accepted range, which is between 2.8-3.2 kHz. Second, it also could be argued that the singer's formant does not present itself in this sample, since the data surpassed the traditionally recognized range of the singer's formant. However, one might argue that the LTAS data presented in sample 1.1, in zil, is the average data of the sample. Comparing the second peak, which is visually the highest peak, it appears a little below 2000 Hz with the data peaking at 1717.83 Hz with amplitude of 57.65 dB. The third

peak at 3953.73 Hz with amplitude of 48.69 dB, revealed the differences of 2235.9 Hz and 8.96 dB. While, the peak at 3953.73 Hz is higher by 2235.9 Hz from the second peak, the amplitude of the third peak is lower by 8.96 dB. Due to the slight drop in energy, it is plausible that the singer's formant is present in singer 1 sample 1.1 of zil.

Singer 3. Nazakat Mammadova, in LTAS analysis demonstrated the presence of the singer's formant. Sample 3.3., marked the peak of the energy couture within singer's formant range, at 3090.27 Hz and amplitude of 51.35 db.

Singer 4. LTAS analysis of the singer Rubaba Muradova, in sample 4.4., while singing in zil, marked the peak of the energy at 3435.66 with amplitude of 47.52 dB. The LTAS energy began its assent around 3000 Hz. It appears that this sample, demonstrated the presence of the singer's formant. In addition, the falloff the energy as 5 kHz is approached, actually provides evidence of a low larynx, and therefore confirmed the presence of the singer's formant.

Singer 5. LTAS analysis in zil singing for the singer Sakina Ismaylova, showed the peak of the energy at 2990.29 Hz with amplitude of 42.65 dB. Sample 5.5 confirmed the presence of the singer's formant for this particular singer.

Upon completion of the LTAS voice analysis it was evident that the results support only the first part of the hypothesis. This part of hypothesis stated that a singer's formant is present in bam. The finding was supported by LTAS analysis. However, the hypothesis that a singer's formant is not present in zil, was not supported by LTAS data. On the contrary, there was a strong peak in the acoustic spectrum within the expected range of singer's formant Fs, in zil. Thus, both ranges bam and zil, employ singer's formant Fs

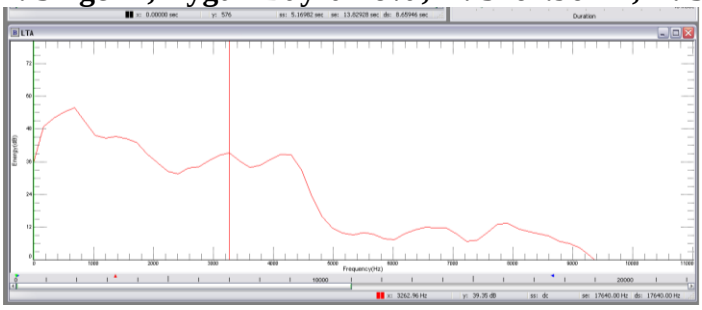
Conclusion: through the LTAS voice analysis, it was evident that Azerbaijani vocal mugham singers singing in bam and zil ranges employ the acoustic phenomenon of the singer's formant. These ranges are not the indicators of the vocal registers, known in vocal pedagogical terminology as natural registers, chest and head. However, the fact that the singer's formant is present in the sound of the singers, singing in the low range of bam and in the high range of zil indicates that the positioning of the larynx is stable and low. This results in the clustering of the third, fourth, and fifth formants, comprising of the singer's formant.

Appendix 1. LTAS measurements from the acoustic spectrum within expected range of Fs

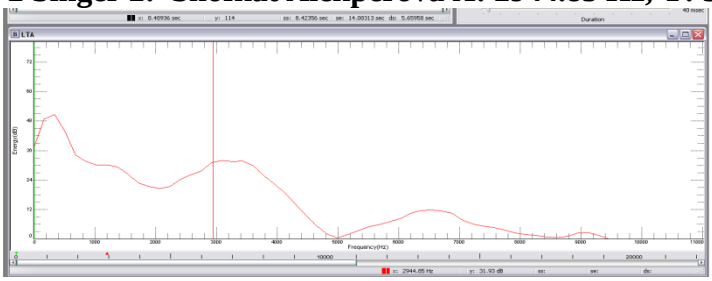
	BAM Hz	**BAM dB**	**ZIL Hz**	**ZIL dB**
Singer 1. Aygun Bayramova	**3262.96**	**39.35**	**3953.73**	**48.69**
Singer 2 Shofkat Alekperova	**2944.85**	**31.93**	**NA**	**NA**
Singer 3. Nazakat Mammadova	**3771.95**	**40.89**	**3090.27**	**51.35**
Singer 4. Rubaba Muradova	**3781.04**	**44.33**	**3435.66**	**47.52**
Singer 5. Sakina Ismaylova	**3953.73**	**42.30**	**2990.29**	**42.65**

LTAS : BAM LOW RANGE : Mugham, "Mirza Huseyn Segahi"

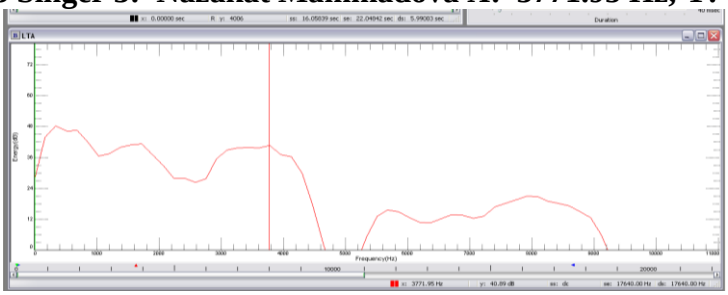
Sample 1. Singer 1, Aygun Bayramova; X: 3262.96 Hz, Y: 39.35 dB



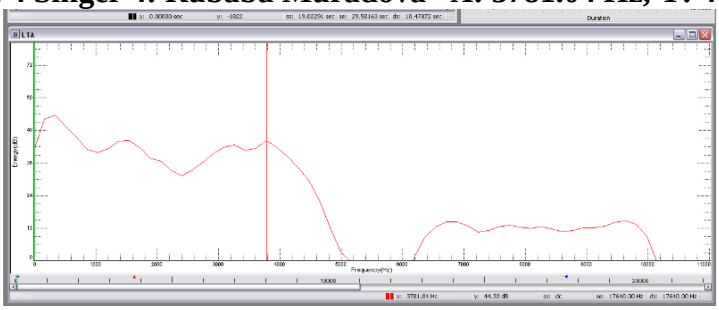
Sample 2 Singer 2: Shofkat Alekperova X: 2944.85 Hz, Y: 31.93dB



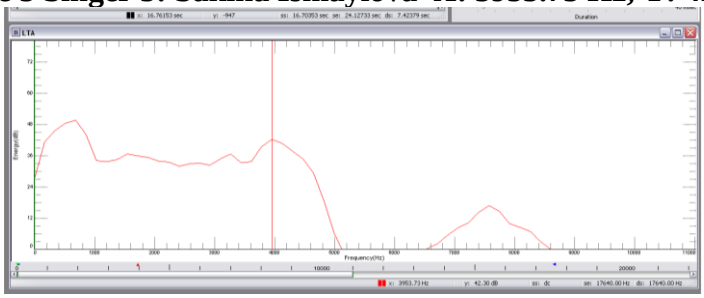
Sample 3 Singer 3: Nazakat Mammadova X: 3771.95 Hz, Y: 40.89 dB



Sample 4 Singer 4: Rubaba Muradova X: 3781.04 Hz, Y: 44.33 dB

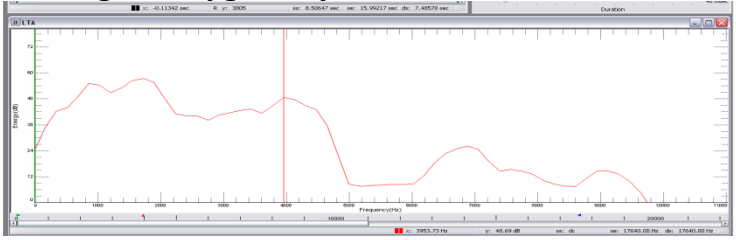


Sample 5 Singer 5: Sakina Ismaylova X: 3953.73 Hz, Y: 42.30dB

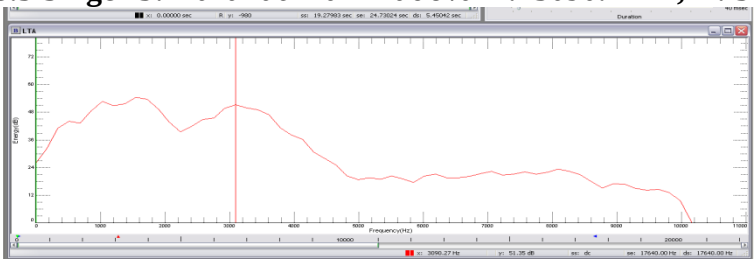


LTAS ZIL-HIGH RANGE: Mugham, "Mirza Huseyn Segahi"

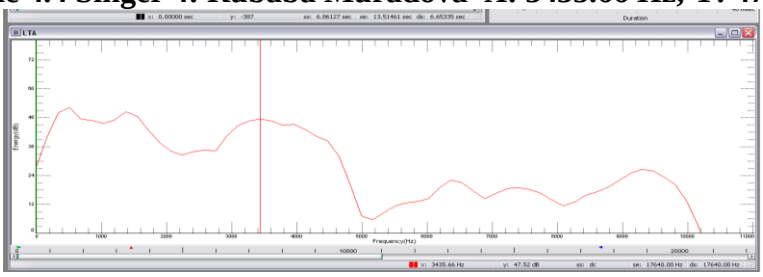
Sample 1.1 Singer 1: Aygun Bayramova X: 3953.73 Hz, Y: 48.69 db



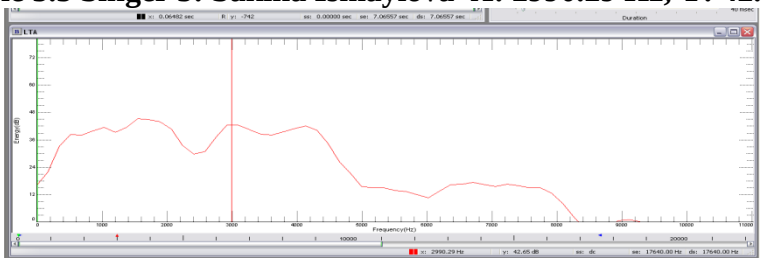
Sample 3.3 Singer 3: Nazakat Mammadova X: 3090.27Hz, Y: 51.35 dB



Sample 4.4 Singer 4: Rubaba Muradova X: 3435.66 Hz, Y: 47.52dB



Sample 5.5 Singer 5: Sakina Ismaylova X: 2990.29 Hz, Y: 42.65 dB



BIBLIOGRAPHY:

1.McCoy, Scott. Your Voice: An Inside View. Princeton, New Jersey: Inside View Press, 2004.
2.Miller, Donald Gray. Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice. Roden, the Netherlands: 2000.
3.Miller, Donald Gray. Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback. Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press, 2008.
Naroditskaya Inna. Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijan 4.Mugham. New York, London: Routledge, 2002.
5.Sundberg Johan. Level and center frequency of the singer's formant.J Voice. 2001 Jun;15(2):176-86.
6.Touma, Habib, Hassan."The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East."*Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1 (Jan., 1971): 38-48

АКУСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ БЭМА И ЗИЛЯ В ИСПОЛНЕНИИ ЖЕНЩИН-ХАНЕНДЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДОЛГОСРОЧНОГО СРЕДНЕГО СПЕКТРА (LTAS)

Султан фон Брюсельдорфф Александрия
ДокторантАзербайджанской Национальной Консерватории
США, Принстон

Резюме: *Азербайджанский мугам глубоко отражает творческую музыкальную идентичность азербайджанского наследия. Традиционное исполнение вокального мугама требует навыков импровизации, наличия экстраординарного вокального диапазона и умения декламировать газель (восточная поэтическая форма), положенную на специальные мелодичные лады. Несмотря на изобилие научных материалов по мугаму, мало что известно об акустических, физиологических и анатомических параметрах голосового аппарата у исполнителей мугама (ханенде) в процессе голосообразования при исполнении бэма (нижний регистр) и зиля (верхний регистр). Настоящее исследование проливает свет в понимании голосообразования, акустических и физиологических*

аспектов этого древнего вокального искусства.
Методы. *В работе для исследования акустических параметров используется долгосрочный средний спектр (LTAS), то есть отыскиваются общие факторы в распределении энергии по частотным спектрам.*
Инструментарий. *Анализ контура акустического спектра проводился с использованием программы для анализа множественных голосовых сигналов (Kay-Pentax, Линкольн Парк, Нью-Джерси), Лаборатория имени Прессера в Вест-Минстерском Колледже Райдерского Университета в городе Принстоне, США).*
Заключительные положения. *Анализ голоса с использованием LTAS показал, что исполнители азербайджанского вокального мугама при пении в диапазонах бэма и зила применяют такой акустический феномен, как певческий формант.*
Ключевые слова: *Азербайджанский мугам, певческий формант, бэм, зиль, наука о голосе, акустические и физиологические параметры.*

QADIN MUĞAM İFAÇILARI –XANƏNDƏLƏRİN İFASINDA UZUNMÜDDƏTLİ ORTA SPEKTRDƏN İSTİFADƏ EDİLƏN BƏM VƏ ZİLİN AKUSTİK TƏHLİLİ

Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ABŞ,Prinston
alexandriasultan@outlook.com

Xülasə: *Azərbaycan muğamı Azərbaycan musiqisinin ən zəngin irsidir. Muğamların ənənəvi ifası improvizasiya bacarıqlarını, ekstraordinal vokal diapazon, poetik mətnlərin müxtəlif məqamlarda deklomasiyasını tələb edir. Muğam tədqiqat materiallarının bol olmasına baxmayaraq, bəm və zildə ifa edilən zaman səs aparatının akustik, fizioloji, anatomik parametrləri haqqında məlumat azdır. Mövcud tədqiqat işləri bu qədim vokal sənətinin səs formalaşması, akustik və fizioloji aspektləri anlayışında boşluqları doldurur.*
Metodla*r. İşdə, uzunmüddətli orta spektr (LTAS) akustik parametrləri istifadə olunur, yəni ümumi spektrlər tezlik spektrlərindən enerji paylamasında tapılır.*
İnstrumentariya*. Akustik spektrin kontur təhlili bir çox səs siqnalları proqramları əsasında aparılır (Nyu-Cersi, Linkoln Park, ABŞ, Prinston şəhərindəki Rayder Universitetinin Vest-Minstr Kollecinin Presser adına laboratoriyasında).*
Yekun müddəalar*. LTAS-la olan təhlili göstərir ki, Azərbaycan muğam ifaçıları bəm və zil aralığında xüsusi akustik fenomendən – oxuma formantından istifadə edirlər.*
Açar sözlər: *Azərbaycan muğamı, ifaçı, bəm, zil, səs elmi, akustik və fizioloji parametrlər*

II seksiya

Musiqi ənənəsi mədəni mənsubiyyətin nişanı və rəmzi kimi

Музыкальные традиции как признак и символ культурной принадлежности

Musical traditions as a sign and symbol of cultural identities

Babayeva Əfsanə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
böyük elmi işçisi,
afsanababayeva@mail.ru

İSLAM MUSİQİ ƏNƏNƏSİ MÜSƏLMAN MƏDƏNİYYƏTİNİN EYNİYYƏT NİŞANI KİMİ

Xülasə: *Məqalədə islam musiqi ənənəsini təmsil edən Azan və Quran surələrindədini ideyaları nişanlayan xüsusi musiqili-intonasiya ifadə vasitələrinin, formatəşkilinin spesifik üsul və priyomlarının (dairəvilik, təkrarlıq, rondovarilik, variantlıq, silsiləvilik) çıxış etdiyi göstərilir. İslam dini ideya və rəmzlərinin musiqi ənənəsində təsbit edilmiş bu elementlərinin klassik musiqi forma və janrlarına (makam sənətinə) təsiri qeyd olunur. Musiqi ənənəsində islamın mənəvi rəmzlərinin sarsılmazlığına təminat verən universal prinsip və əlamətlərin qorunub saxlanılması müsəlman Şər xalqlarının musiqi mədəniyyətinin identifikasiya nişanı kimi baxılır.*
Açar sözlər: *Müsəlma mədəniyyəti, islam, musiqi ənənəsi Azan, Quran, nişan*

Bütün müsəlman xalqlarının musiqi mədəniyyəti dinlə sıx bağlı olmuş və uzun əsrlər dini ideyaların təsiri altında inkişaf etmişdir. Musiqi mədəniyyəti dini qanunlarla idarə olunmuş və bu səbəbdən də mərkəzi yerdə islam dini musiqi ənənəsi durmuşdur. İslam musiqi ənənəsi dini dünyagörüşü ideyalarını özündə təcəssüm edən Azan və Quran surələrinin musiqili oxunması ilə təmsil olunur.

Qeyd edək ki, orta əsrlərdə müxtəlif xalqlara yönələn və müraciət olunan müqəddəs musiqili-mətnlər ətrafında tədricən bir çox etnik birlikləri yaxınlaşdıran vahid mədəni-dini mühitlər yaranmışdır. Belə ki, orta əsrlərdə məhz mədəni-dini mühitlər dünyanın siyasi-mədəni xəritəsini və mədəni mənsubiyyətini müəy-yənləşdirmişdir. Belə bütöv dini-mədəni mühitlərdən biri də orta əsrlər Yaxın və Orta Şərq xalqlarını birləşdirən müsəlman mədəniyyəti olmuşdur. Bu mühitə vahid, ümumi etniküstü dili, ümumi kitab yazısı, ümumi musiqi mədəniyyəti (makam sənəti) ilə birləşən müxtəlif etnoslar daxil idi. İslam etnostəşkiledici faktor olmasa da, onun məna, ideya, obraz və təsəvvürlərinin hər bir xalqın mədəniyyətinin və mentalitetinin formalaşmasında rolu danılmaz idi. Bu baxımdan, islam mənəvi başlanğıc olaraq bir çox xalqları birləşdirən və mədəni mənsubiyyəti şərtləndirən əsas amil rolunda çıxış etmişdir.

Burada islamın mədəniyyət fenomeni kimi – mədəniyyətötürücü və mədəniyyətqoruyucu funksiyası da nəzərə alınmalıdır. Məlumdur ki, orta əsrlər müsəlman mədəniyyətində bütün kommunikasiya sistemi qorunma məqsədinə yönəlmişdi. Bu prosesdə islamın tutduğu mövqe diqqətəlayiqdir. İslam, orta əsr müsəlman mədəniyyətinin rəmzi və identifikasiya nişanı olaraq mühüm qoruyucu vəzifə yerinə yetirdiyinə görə, bir növ, mədəni kanon (qanun, qəbul edilən norma, hər hansı təlimin hakim başlanğıcı, əsas müddəaları) funksiyasını daşımışdır. Bu baxımdan, islam uzun il-

lər, hər bir müsəlman xalqının, o cümlədən, Azərbaycan xalqının tarixi və mənəvi dəyərlərinin özünəməxsusluğunun əsas ideya dayağı kimi çıxış etmişdir.

Təsadüfi deyil ki, mədəniyyətin müxtəlif aspektlərdən izahı verən alimlər onun məğzini məhz din təşkil etdiyini vurğulayırlar. "Din - həddi olan maraq kimi mədəniyyətə məna verən substansiyadır; mədəniyyət - dinin əsas marağı ifadə olunan formalar cəmidir. Qısa desək, din - mədəniyyətin substansiyası, mədəniyyət - dinin formasıdır" [5, s. 266].

Məlumdur ki,mənəvi mədəniyyətin iki mühüm sahəsi din və musiqidir. Din və musiqi uzlaşmasında olduqca dərin, "daxili" bir əlaqə mövcuddur. Bunların əhəmiyyətli cəhətləri semiotika (yunanca *semeion* –nişan, əlamət: nişan və nişan sistemləri haqqında elm) və semantika (yunanca *semantikos* – bildirən: məna, yəni istənilən nişan sisteni, yaxud bu və ya digər semiotikanın vahidi, ayrıca nişanı; söz, jest, rəqəm, səs-intonasiya, emblem və s. ilə ötürülən istənilən informasiya, bütün məzmun) vasitəsilə xarakterizə oluna bilər. Öz məzmununa görə din və musiqi insan ruhunda kökləri şüuraltına gedən iki mühüm ünsür, iki dünya obrazı, insan mədəniyyətində ən dərin qarşılıqlı əlaqədə olan başlanğıc, iki modelləşən semiotika sistemidir.

Semiotika baxımından islam və musiqinin hər ikisi öz məzmununa və bu məzmunu ötürmə üsuluna malik olan nişanlar sistemidir. İki modelləşən semiotika sistemi olan din və musiqinin uyğun nöqtələri mövcuddur: məzmunda hissi, məntiqi, emosional, intuitiv komponentin olması. Musiqi – universal formalardan biri, ünsiyyət üçün universal dilə malik olan vasitə (ünsiyyətin məqsəd və məzmunu deyil), texnika və ictimai şüurun semantik örtüyüdür; din - universal məzmun, tarixən ilkin mənbədir, ünsiyyətdə ötürülən insan və cəmiyyət üçün ən müqəddəs və əziz olan universalmənalardır, ictimai şüurun ən dərin və həyati vacib mənasının ümumi mənbəyidir. Bu mənbədən mədəniyyətin bütün məzmunu, ictimai şüurun tədricən müxtəlif semiotik formaları (incəsənət, hüquq, fəlsəfə, elm və s.) qidalanmış və inkişaf etmişdir. Bütün dövrlərdə dini məzmun bu və ya digər dərəcədə ictimai şüurun digər formalarına daxil olmuş və mədəni mənsubiyyəti bildirmişdir. Amerikalı sosioloq Robert Bellanın qeyd etdiyi kimi, "ötürülən dini rəmzlər … bizə soruşmasaq da mənanı xəbər verir, dinləməsək də eşitməyə kömək edir, baxmasaq da görməyə kömək edir. Məhz bu qabiliyyəti onlara … insan həyatında belə möhkəmlik verir " [4, s.268].

Musiqi və din arasında mürəkkəb qarşılıqlı əlaqənin mövcudluğu da məhz onların insan şüurunda dərin kök salmalarından irəli gəlir. Dini faktor musiqinin, daha geniş mənada mədəni ünsiyyət tarixində böyük rol oynamışdır. Belə ki, həmin "müqəddəs, gizli mənalar" (təsadüfi deyil ki, Qurandakı "ayə" sözü "möcüzə", "nişan" mənası daşıyaraq onların çatdırdıqları ilahi informasiyaya müvafiq adlandırılmışdır) onların ilk dəfə oxunduğu musiqili səslə, intonasiya ilə ayrılmaz bağlı olmuşdur. Bu, "müqəddəs mənaların" (hər bir hecasının, sözünün səslə bağlılığı) özünün musiqili formasından asılılığını törədirdi. Musiqili başlanğıcın mühüm və təsiredici rolu həmin "müqəddəs mənaların" yalnız yarandığı dildə qorunub saxlanmasını təmin edirdi. Belə ki, din tarixində "müqəddəs mətnlərin" tərcüməsi onların yayılmasına və qorunmasına deyil, əksinə, dəyişməsinə gətirib çıxarardı. Onda bu zaman mətnlərin "musiqili aurası" da pozula bilərdi. Təsadüfi deyil ki, islam dini ayinində Quranın başqa dilə tərcümə olunaraq oxunması yolverilməzdir. Tərcümə olunarsa onun musiqili-ritmik əsası "dağılar" və özünün sakral təsirini itirər.

Dini mətnin musiqili səs faktorundan asılılığı olduqca konkret və dəqiqdir. Bu halda hər iki tərəfin bir-birini qoruyaraq sabit saxlama şərti yerinə yetirilir. Müqəddəs Quranda olan gizli mənanın, dini ideyanın yazıda möhkəmlənməsi, qeyri-adi dildə və musiqili oxunuşda çatdırılması dini təlimə etibarlılıq, həqiqilik və əbədilik verir. Bunu vacib şərt hesab etmək olar. Belə ki, məhz sabitlik vədəyişməzlik dini ənənənin qorunub saxlanılmasını təmin edir. Bir çox alimlərin fikrincə isə ənənə "qorunanın qorunma-

sı"dır [X.Q.Qadamer]. Təsadüfi deyil ki, müsəlman mədəniyyəti daxilində məhz ənənəviliyin aparıcı rolu həm dini, həm də klassik (makam) musiqi formalarının qorunmasına əsas verir.

Ənənənin əsas xüsusiyyətləri olan sabitlik, varislik və kanon da elə İslamın ideya rəmzi sayılan Azan və Quranın bədii əsasını şərtləndirir. Bu baxımdan, ənənə dinlə eynilik, analogiya yaradır, belə ki, qeyd olunduğu kimi, din ənənəvi olan hər şeyi qoruyub saxlayır. Xüsusən də, islamın ayin tərtibatının ayrılmaz tərkib hissələri olan Azan və Quran oxunması bütün müsəlman mədəni məkanı üçün müəyyənedici nişan rolunda çıxış edir. Görkəmli filosof Tillixin çox düzgün müəyyənləşdirdiyi kimi, məhz "rəmz - nişan, vəsiqə və parol kimi, hansısa birliyin üzvlərini tanıyan sənəddir" [5, s.117]. Həqiqətən, istənilən ölkədə əgər gündə beş dəfə minarədən Azan səsi, xüsusilə də, onun "Təkbir" formulasının çağırış xarakterli ifadəli frazaları eşidilirsə, artıq bu səs məkanı həmin ölkənin hansı mədəni ənənəyə mənsub olduğunu bildirir.

Bu baxımdan, Quran və Azanın dili kimi, onun musiqili səs məkanı da dini ideyaları özündə əks etdirdiyinə görə müsəlman mədəniyyətində başlıca status əldə edir vəmədəniyyətin bədii nişanı, rəmzi səviyyəsinə yüksəlir. Dini mətnlərin daxilindəki (batin) ilahi ideyalar onların zahiri quruluşuna da öz möhrünü vurur.

Məlumdur ki, müsəlman mədəniyyətinin mənəvi məğzini, mahiyyətini ülvi inam birliyi, vahid islam özünüdərketməsi və dünyagörüşü ideyaları təşkil edir. Buna uyğun olaraq bütün bədii üsul və kanonların əsasında isə zirvədən "enişli pillələrlə emanasiya edən ilkin əqlin durması ideyası" [7, s. 118] çıxış edir. Belə bir model orta əsr musiqi sənətində monodik təfəkkür prinsipinin möhkəmlənməsinə zəmin yaradır. Müsəlman xalqlarının musiqi sənətində monodik təfəkkür tərzinin möhkəmlənməsini islam dünyasında hər şeyin tək Allahın adı vəiradəsi ilə həyata keçən əsas fəlsəfi dünyagörüşü konsepsiyasının musiqiyə transformasiyası kimi qəbul etmək olar. Musiqidə (istər dini, istərsə də klassik) Allahın təkliyini və həqiqətini ifadə edən kodlaşmış üsullar təsdiqlənir (dairəvilik, silsiləvilik, təkrarlıq, variantlılıq).

Dini ideyaların nişanlamasında (markirovkasında) təkrarlıq prinsipi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Təkrarlıq hər hansı fikrin və ya ideyanın dua və ovsun yolu ilə təlqin edilməsi məqsədi daşıyır. Təkrarlıq həm də dini ideyanı (ilkin substansiyanın, Allahın) sabitliyini, əbədiliyini dəfələrlə təsdiq edən əlamətlərdən biridir. Bu baxımdan, Azanın "təkbir" formulasında ("Allahu Əkbər!"), eləcə də Quranın strukturunda təkrarlıq prinsipi müəyyən semantikaya malikdir. Məsələn, "Təkbir" - ovsun, rəmzi məna daşıyaraq islam incəsənətinin müxtəlif növlərində (memarlıqda binaların bəzədilməsində, dekorativ-tətbiqi sənətdə, kalliqrafiyada) ornament əsası kimi geniş istifadə olunmuş, hətta, orta əsr müsəlman hərbçilərinin döyüş çağırışı kimi də xidmət göstərmişdir. Xüsusi olaraq, Azanda -"əsərin məna atomu" (V.İ.Martınov) adlanan melodik özəkdə başlanğıc intonasiyanın yuxarıya doğru inadlı cəhdi, ladın dayaq tonundan üst kvarta və ya kvintasına olan sıçrayışlar "AL-LA" hecalarının tələffüzünə təsadüf edir ki, bu da Allaha doğru yüksəliş, onun böyüklüyünə, təkliyinə, ucalığına işarə kimi qəbul olunur.L.Mazelin müşahidələrinə əsasən "orta məsafəli intervalın yuxarı, ritmik cəhətdən fərqlənən sıçrayışı qədim zamanlardan çağırış, haray üçün nitq və mahnı intonasiyası kimi xidmət göstərmişdir" [3,s.43]. Şübhəsiz, "Təkbir" formulası özündə intonasiyanın bu qədim formasını əks etdirərək islam dini ideyalarının çatdırılmasına xidmət edir.

Ənənəvi dini musiqinin formalaşmasında beləklişeli, intonasiya formulların sabitləşməsi mədəniyyət haqqında da müəyyən informasiyanı əks etdirir və özünəməxsus rəmzə çevrilir. Maraqlıdır ki, həmin interval hərəkətin semantikası, dinamik ifadəsi müvafiq emosional-psixolojitəsirin əldə olunmasına yönəlmişdir. "Təkbir" formulunda bu tipli intonasiyaların olduqca parlaq çağırış xarakterli olması onların kanonlaşaraq dəfələrlə təkrarlanmasını (dörd dəfə) tələb edir. Məhz bu cür "sözün dəfələrlə təkrarlanması

hesabına maqnetizm yaranır ki, buna da təkrarlıq sayəsində nail olunur" [6, s.142].

Quranın strukturunu, xüsusilə, təkrarlar sistemi təyin edir və onun musiqili-poetik qeyri-adiliyini göstərir. Burada təkrarlar sistemindən geniş şəkildə istifadə olunur: prosodiyalı vahidin müəyyən müddətdən bir (ritmik) təkrarlanması, ritmik vahidin (qafiyə) sonunda eyni səsbirləşməsinin təkrarlanması, mətndə müəyyən səslərin təkrarlanması, anaforalar, epiforalar, refrenlər, paralelizmlər, fonetik və intonasiya-sintaktik təşkilin müxtəlif formaları və s. Quranda təkrarlıq təkcə ritmik strukturda deyil, həm də süjet kompozisiyasında da müşahidə olunur.

İslam musiqi ənənəsində təkraralıq, qeyd olunduğu kimi, həm ritmik, həm də səs yüksəkliyi səviyyəsində çıxış edir. Dini musiqi formalarınının musiqili-intonasiya təşkilində müəyyən dayaq tonun, vahid intonasiya kompleksinin silsiləvi prinsiplə təkrarlanması müəyyən dairələr sistemini yaradır. Onu da qeyd edək ki, semantik məna kəsb edən dairə qrafik nişanı - islam dini-fəlsəfi təsəvvürünə görə Allahın sonsuzluq, əbədilik, daimilik rəmzi kimi çıxış edir. Məhz bu qrafik təsvir vasitəsilə əbədi hərəkətin fasiləsizliyi ifadə olunur. Məsələn, coğrafi məkan səviyyəsində Kəbə və onun ətrafında insan axınından yaranan fasiləsiz dairələri yada salaq. Kəbəni dolanmaq mərasimi – *Təvaf* (dövrə vurmaq) zamanı zəvvarların Kəbə daşını təzim etdikdən sonra onu 7 dəfə saat əqrəbinin hərəkəti istiqamətində dolanmasının da (ilk üç dairə iti, yeyin addımlarla və ya asta, ağır qaçışla – *rəməl*, qalanları isə adi addımlarla yerinə yetirilir) öz semantikası var. Belə bir prinsip müsəlman incəsənətinin müxtəlif növlərində (memarlıqda, dekorativ-tətbiqi sənətdə, o cümlədən musiqidə) də müşahidə olunur.

Musiqidə isə xüsusi olaraq makam sənətində, bu, monoteist ideyalardan (vahid mənbədən, ilkin substansiyadan törəmə) irəli gələn normaların məcmusu vasitəsilə monodik musiqi təfəkküründə əksini tapır. Makam sənətində beləbir sabit, ilkin, hərəkətverici qüvvə kimi çıxış edən mayə dini-konsentrik məkan modelinin mərkəzi rəmzi olaraq ondan təkan alan bütün musiqi materialını özünə tabe edir və öz ətrafında ona meyilli dairələr – şöbələr sistemini yaradır. Makam sənətinin melodik təşkilində mayənin öz semantikası var. Burada islamın rəmzi sayılan "təkbir" formulasını muğamda vahid, ilkin mərkəzi mənbə olan mayə tonun daşıdığı funksiya ilə müqayisə etmək olar. Makam formasında mayənin silsiləvi surətdə təkrarlanması müəyyən dairəvi və rondovari formaların növü kimi spiral tərzli, "zəncirli" strukturların, dramaturgiyanın yaranmasını şərtləndirir (məsələn,"zəncir" rəmzi forması söz və musiqi intonasiyalarının təkrarlanması yolu ilə musiqili-poetik misraların bir-birinə "ilişməsi" üsulunda özünü göstərir, dairəvi formalardan biri olan rondovarilik isə Quran mətnlərinin formasına bənzətmə kimi qəbul olunur və bir çox klassik formalarda geniş istifadə edilir).

Ümumiyyətlə, "rəmzi forma-onun təmsil etdiyi həqiqəti hər bir kəsə, onun şəxsi intellektual imkanlarına müvafiq olaraq, az və ya çox olaraq tam, az və ya çox olaraq dərindən anlamağa kömək edir. Ona görə də heç bir başqa üsulla ifadə etmək və çatdırmaq mümkün olmayan ən yüksək həqiqətlər rəmzlərə büründükdə müəyyən dərəcədə ötürülməyə əlverişli olurlar" [2, s. 36].

Bu baxımdan, ilahi daimiliyin ifadə olunmasına cəhd Quranın və Azanın formasına da rəmzi xüsusiyyət verir. Belə ki, dini konsepsiya məkan-zaman qanunları vasitəsilə çıxış edərək formanı da dairəvi hərəkətlə təmin edir. Yəni Azanın kompozisiyasında müşahidə olunan: I-mənbə, substansiya-cövhər ("Təkbir"), II-hərəkət, İnkişaf ("Şəhadət"), III - mənbəyə dönüş –"Təzvib" (ya da *təvil* – yəni başlanğıca,mənbəyə qayıdış) formulası universal əhəmiyyət kəsb edir. Formatəşkilində inkişaf, hərəkət əvvəli və sonu olan müəyyən qaydaya əsaslanaraq vahid ideyanın açılışına yönəldilir. Burada "yeganə, vahid, sonsuz, əbədi səbəbin" (Allahın) Azanda rəmzi təzahürü prosesi məhz dairəvilik formulası vasitəsilə aşkarlanır. Maraqlıdır ki, belə inkişaf prinsipi üzrə qurulan Azərbaycan muğamlarının struktur əsasında da oxşar dramaturji sxem durur. Buradan da vahid başlanğıcın, yeganə mənbənin "öz-özündə" inkişafının əsası qoyulur.

Yəni inkişaf, hərəkət ilkin substansiyadan başladığına görə musiqi fikrinin açılışı da monistcəsinə qavranılır. Bu, islam musiqi ənənəsi və makam sənəti arasında müəyyən "daxili mənəvi əlaqənin" mövcudluğundan xəbər verir.

Beləliklə,İslam ideyaları və rəmzləri orta əsr müsəlman incəsənətinin bütün növləri üçün əsas mənbə olaraq onların universal əsasını, formatəşkili prinsiplərini şərtləndirirdi. Dini rəmzlərin pərdələnmiş, gizli iştirakı çox vaxt "xalq islamı" ənənələrilə (sufi ənənsində, dərviş sənətində) sintezdə daha dolğun əksini tapırdı. Bu baxımdan, İslam dini ideya və rəmzlərinin musiqi ənənəsində sabitliyi və prioritetliyi bütün müsəlman Şərq xalqlarınının musiqi mədəniyyəti üçün universal olan ümumi prinsiplərin möhkəmlənməsini təmin edərək onların uzunömürlülüyünü şərtləndirmiş və müsəlman mədəniyyətinin özünüeyniyyət meylini gücləndirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988,704 с.
2.Генон Р.Символы священной науки.М.: Беловодье, 1997, 511с.
3.МазельЛ.А. Статьи по теории анализ музыки. М.: Сов.композитор, 1982. 328 с.
4.RobertN. Bellah. UncivilReligion.InterreligionsHostilityinAmerica.1987.
5.Тиллих П. Систематическаятеология.Т. 1-2, М.: С-П:Университетская книга, 2000, 463с.
6.Хазрат Инаят Хан. Мистицизм звука. М.: Сфера, 1998.336 с
7.Шидфар Б.Я.Образная система арабской мусульманской литературы. М.: Наука,1974. 254 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ ИСЛАМА КАКЗНАК ИДЕНТИФИКАЦИИ МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Афсана Бабаева
PhD, старший научный сотрудник
Институт архитектуры и искусства НАНА

Резюме: *В статье рассматриваются музыкальные средства, способы и приемы формообразования (повторность, вариантность, цикличность, рондальность) маркирующие религиозные идеи ислама в речитации сур Корана и Азана, представляющие музыкальную традицию ислама. Отмечается влияние утвердившихся исламских идей и символов в культовой музыкальной традиции на классические формы и жанры (макамное искусство). Сохранение универсальных принципов и свойств в музыкальной традиции обеспечивает незыблемость нравственно-сакральных идей и символов ислама, и рассматривается как идентификационный знак музыкальной культуры народов мусульманского Востока.*

Ключевые слова: *Мусульманская культура, ислам, музыкальная традиция, Азан, Коран, знак*

MUSICAL TRADITION OF ISLAM AS A SIGN OF IDENTIFICATION OF MUSLIM CULTURE

Afsana Babaeva
PhD in Art,
ANAS Institute of Architecture and Art
senior scientific worker

Summary: The article represents the musical means, the ways and the methods of formation (repetition, variant, cyclicity, rondality) which are marking the religious ideas of Islam in the recitation of the suras of the Koran and Azan which are in their turn representing the musical tradition of Islam. There is noted the influence of the maintained Islamic ideas and symbols in the cult musical tradition on the classica forms and genres (macam art). The preservation of universal principles and properties in the musical tradition ensues the immutability of the moral and sacral ideas and symbols of Islam, and isregarded as the identification mark of the musical culture of the peoples of the Muslim East.

Key words: Muslim culture, Islam, musical tradition, Azan, Koran, sign

Багирова Санубар Юсуфовна

Доктор философии по искусствоведению,
ведущий научный сотрудник Института
архитектуры и искусства НАНА
Азербайджан, Баку
sanubar.baghirova@gmail.com

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ И ИДЕНТИЧНОСТЬ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

К постановке темы

Резюме: *Вопросы национальной идентичности и ее отражения в музыкальном искусстве составляют сравнительно новый предмет исследования. В настоящей статье рассматриваются пути развития азербайджанской музыкальной культуры в XX веке в контексте национальной идентичности. На разных этапах новейшей истории азербайджанской музыки кризис национальной идентичности неизменно оборачивался обратным движением ее маятника, ее утверждением в новых формах.*

Ключевые слова: *Национальная идентичность, национальная идея, мугам, традиционная музыка*

В своем докладе хотелось бы затронуть тему воплощения национальной идеи и национальной идентичности в азербайджанской музыке. Эти два понятия неравнозначные по своему масштабу - понятие национальной идентичности гораздо шире и разнообразнее в своих проявлениях, нежели национальная идея. Национальная идентичность отражает восприятие окружающего мира через призму этничности и своего места в нем, наделяя человека чувством своей принадлежности к определенному социуму с его традициями и понятиями. Даже восставая против этих традиций и понятий, человек продолжает понимать и принимать мир через свою национальную идентичность, ибо она составляет сущностное качество его личности. Чувство национальной идентичности может находить проявление в политике, экономике, социальной жизни, в религии и, конечно, в искусстве. Национальная идентичность в искусстве - понятие, относящееся к типу художественного мировосприятия и, конечно, к художественному языку (в широком смысле этого слова), к языку, в котором национальный слух узнает и признает свойственные себе черты.

Любые формы подавления национальной идентичности людей – насильственные (например, запрещение говорить и учиться на родном языке), идеологически мотивированные (скажем, навязывание интернационализма в ущерб национальному чувству), а также процессы резкой модернизации образа жизни или нынешней глобализации, так или иначе оборачиваются усилением национальных чувств. Этот аргумент имеет отправное значение в моем сообщении, так как я здесь буду рассматривать проявление национальной идеи и национальной идентичности в азербайджанской музыке именно в этом контексте. Конечно, в небольшом докладе нет возможности охватить эту тему во всей ее полноте, поэтому приходится ограничиваться ее ключевыми аспектами.

Поиски форм выражения национальной идентичности в азербайджанском искусстве возникли в ответ на появление и укрепление в азербайджанской общественно-культурной жизни инокультурных художественных влияний. Речь идет о периоде в истории азербайджанской культуры, начиная со второй половины 19 века, когда в культурную жизнь национального общества начинают проникать и укрепляться в ней инокультурные и инонациональные традиции.

Как известно, вхождение Азербайджана в состав Российской империи в XIX веке обозначило вхождение страны в новую политическую и культурную орби-

ту.С одной стороны, развитие капиталистических отношений в Азербайджане в конце XIX века и начале XX века и, в особенности, начало промышленной разработки нефти в Баку, привели к строительному буму, расширению торговли, сферы обслуживания, снабжения, торгово-транспортных услуг.Все это способствовало быстрому развитию, модернизации страны и образа жизни азербайджанского общества. В Азербайджане появились новые профессии, открылось множество новых рабочих мест.Страна стала представлять огромный рынок труда, куда устремились люди разных национальностей, вероисповеданий и профессий – от рабочих, предпринимателей, инженеров, ученых, геологов, архитекторов, педагогов, врачей до тех, кто мог обеспечить всей этой массе людей те или иные формы развлечений, проведения досуга и удовлетворения их культурных запросов. Так, рост промышленности и торговли в Азербайджане в XIX-начале XX веков привел к широкой иммиграции русских, украинцев, белорусов, грузин, армян, а также значительных групп немцев, поляков, греков. Миграция в Азербайджан больших масс из России, Южного Кавказа и Европы в X1X-начале XX веков изменила этнический состав населения азербайджанских земель. Вхождение новых этнических и конфессиональных групп в состав азербайджанскогообщества также привело к массовым инокультурным воздействиям, изменившим соотношение национального и инонационального в его культурной жизни, к «ситуации культурного двуязычия», создавшегося в общественной жизни Азербайджана [2, с. 170]. Модернизация страны с одной стороны, и усиление инокультурных воздействий на ее культурную жизнь с другой можно рассматривать как факторы, приведшие к кризису национальной идентичности в азербайджанском обществе конца X1X-начала XX веков и вызвавшие ответные процессы.«С ослаблением позиций национальных идентификаторов необходимость их сохранения осознается носителями национального самосознания все острее» - это замечание российского исследователя теории мультикультурализма А.Попова применимо к процессам, происходившим в азербайджанской культуре конце X1X - начала XX века. [5].

Конец XIX - начало XX века в Азербайджане – один из самых интересных периодов в истории азербайджанской культуры, когда она, с одной стороны, начинает «поворачиваться лицом к Западу» [1, с. 31], а с другой, - пытается найти такие культурные, художественные формы, в которых сохраняется ее национальное лицо.На мой взгляд, именно как ответная реакция на модернизацию культурной жизни и трансформацию ее традиционных форм и институтов, в обществе все явственней стала проявляться потребность сохранения и укрепления национальной идентичности в рамках новых форм общественной и культурной жизни. Так стал формироваться, как это называют, социальный заказ на искусство национальное по содержанию и европейское по форме, то есть искусство, сохраняющее национальную идентичность, хотя и в модернизированной форме. В этом убеждает энтузиазм, с которым азербайджанское общество конца X1X - начала XX века встретило «живые картины», шедшие под звуки традиционной музыки, «восточные концерты», которые перенесли камерное мугамное и ашыгское исполнительство (*məclis musiqisi*) на более демократичную, общедоступную театральную и концертную сцены, и, конечно, первые национальные оперы и оперетты.

Потребность в сохранении национальной идентичности нашла отражение в музыкальной жизни и музыкальном искусстве Азербайджана также в ранний советский период, несмотря на идеологический разброд 1920х годов и различные взгляды на пути развития азербайджанского искусства, озвученные прессой того времени. Например, идеологи так называемой пролетарской культуры предлагали, по большей части, пути разрушения культуры, нежели ее строительства, в то время, как на другой стороне довольно громко звучали голоса «западников», сто-

ронников исключительно европейского пути развития азербайджанской культуры. Как видим, ни те, ни другие не видели необходимости в сохранении национальной идентичности азербайджанского искусства. В этих условиях концепция «национального по содержанию и европейского по форме искусства», естественно, нашла поддержку в азербайджанском обществе, поскольку в ней содержался все тот же общественный посыл сохранения национальной идентичности при условии ее дальнейшей модернизации. Подавляющему большинству азербайджанской творческой интеллигенции она представлялась единственно приемлемой, единственно возможным путем развития азербайджанского искусства в XX веке.Эта концепция развития национального искусства задала направление творческим поискам в азербайджанском советском музыкальном искусстве 1930х-1960х годов, хотя в директивных документах и статьях того же времени предписывалось искусство «национальное по форме и социалистическое по содержанию» [3, с. 88; 4, с. 28]. На разных этапах истории азербайджанской советской музыки азербайджанские композиторы обращались сначала к национальному музыкальному материалу и инструментарию, нередко в форме прямых заимствований, затем к национальным жанровым и структурным особенностям, и, наконец, к принципам музыкального мышления, присущим национальной традиционной музыке. При этом в произведениях азербайджанских композиторов 1940х- 1960-х годов общественный слух безошибочно узнавал национальную природу музыкального материала. Однако, начиная с 60-х годов, в своих поисках новых форм синтеза западных и национальных средств музыкальной выразительности азербайджанская композиторская школа будет все дальше уходить от традиционного музыкального наследия. Ее творческие связи с ним будут все более и более опосредованными, подчас едва ощутимыми для слуха, воспитанного на традиционном искусстве.

Шестидесятые годы XX века были временем либерализма в советской культуре, относительной открытости общества к западным веяниям, к творчеству Стравинского, Шенберга, американскому джазу. Азербайджанская творческая элита, всегда ощущавшая себя частью мировой культуры, «гражданами всего мира», вполне отдавала им дань интереса, подпадая под их влияние, перенимая их художественные приемы, технику письма. В 1960-е и в особенности в 1970-е годы в произведениях азербайджанских композиторов заметно усложняется художественный язык и художественные средства, в том числе, в смысле их национальной узнаваемости. Формы выражения национальной идентичности в композиторском творчестве становятся менее эксплицитными. Как пишет К.Караев в своей статье от 1967 года, «уже далеко не достаточно внешних «опознавательных знаков». Принципы народного музыкального мышления, выраженные развитыми средствами современного профессионального искусства – вот о чем главная забота» [4, с.30].

Интересно рассмотреть роль традиционного музыкального искусства в обществе в этот период как национального идентификатора. С точки зрения сохранения своего художественного качества,уровняобучения, разборчивости и многочисленности слушательской аудитории традиционное музыкальное искусство Азербайджана сохраняло инерцию восхождения вплоть до 1980-х годов прошлого века. Высокий профессионализм таких мугаматистов, как Бахрам Мансуров, АхсанДадашов, Гаджибаба Гусейнов, Ахмед Бакиханов, Гаджи Мамедов, Абульфат Алиев, Ягуб Мамедов, Рубаба Мурадова, Сара Гадимова (и многих других) или ашыгов-устадов Шамшира Годжаева, Кямандара Эфендиева, Гусейна Сараджлы, Шамиля Пириева (можно назвать еще десятки имен) находил достойную для себя аудиторию «профессиональных слушателей» (термин Алмы Кунанбаевой). Вме-

сте с тем, нельзя не заметить, что, начиная с 1960-х годов, традиционное музыкальное искусство уступает свою первенствующую роль в музыкальной культуре Азербайджана. Стоит напомнить, что в этот период традиционную музыку, даже искусство мугама, стали называть «народным творчеством» или «народной музыкой», тогда как музыку азербайджанских композиторов определяли как «классическую» или «профессиональную». Соответственно, музыкантов европейской ориентации называли «классическими» или «профессиональными» музыкантами, а исполнителей традиционной музыки - «народными» музыкантами, как бы не признавая в них музыкантов – профессионалов [2, с.183].

Эти в некотором смысле, европоцентристские тенденции в азербайджанской культуре утратили всякую актуальность в конце 1980-х годов ввиду известных событий политической жизни.

Как я уже говорила в начале своего сообщения, любые формы подавления национальной идентичности людей оборачиваются усилением национальных чувств, как это и произошло в Азербайджане на рубеже 1980-х и 1990-х годов. События, произошедшие в Азербайджане в течение нескольких лет с 1988 по 1994 годы, сконденсировали в коротком историческом времени все возможные в постколониальную эру формы национального унижения народа. Аннексия Карабаха и других азербайджанских земель при молчаливой международной поддержке, выдавливание коренного азербайджанского населения из Армении, война на территории Азербайджана и 1 млн. неприкаянных азербайджанских беженцев - все это, конечно, нанесло сильнейший за последние полтора века удар по чувству национального достоинства азербайджанцев, удар, который только разбудил национальное самосознание народа, дремавшее под спудом директивного интернационализма. Конечно, другим ключевым фактором, раскачавшим азербайджанское общество и, в качестве ответной реакции, вызвавшим к жизни бурные процессы национального самоутверждения во всех областях общественной жизни, стало обретение политической независимости в 1991 году. Я сосредоточу свое внимание на процессах утверждения национальной идентичности в культуре.

Начиная с 1990-х годов, сначала стихийно, а с 2000 годов более осознанно, в азербайджанской культуре самой востребованной становится национальная идея,оказавшая влияние на все ее области, а также на культурную политику, в частности, на расстановку приоритетов в ней.

Одним из результатов такого влияния стало изменение отношения к традиционному искусству в азербайджанском обществе, изменение его общественного статуса, что в первую очередь затронуло искусство мугама. В 1990-х и более всего с 2000-х годов традиционная музыка начинает выходить на первый план в общественной и культурной жизни. Она теперь заполняет весь национальный эфир, количество желающих учиться ей увеличивается настолько, что возникает необходимость в еще одном, специальном высшем учебном заведении для традиционных музыкантов – Национальной Консерватории (2000). Приоритетной, можно сказать, «экспортной статьей» национальной культуры становится мугам, получающий с обретением независимости устойчивый «рынок» на Западе. Об этом, например, красноречиво свидетельствует составленный мной (скорее всего, далеко не полный) список аудио изданий с записями азербайджанской традиционной музыки, вышедших на Западе с 1989 года.

Дискография по азербайджанской музыке*(1989-2013)*

1989 - Azerbayjan: Musique traditionelle. Paris: LeChantduMonde. LDX 274 901, recordedbyJeanDuring.

1990 - Geneva Musiqueet chants des āshiqd'Azerbaïdjan. Geneva: Muséed'ethnographique

AIMP XIX, VDE-Gallo 613, recorded by Jean During.
1989 - Anthologie du Mugamd`Azerbaijan: AlemKassimov, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT, vol. 1, W260012
1990 - Anthologie du Mugamd`Azerbaijan: AlemKassimov, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT, vol. 2, W260015
1991 - nthologie du Mugamd`Azerbaijan: Hajibaba Huseynov, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT, vol.3, W260026
1991 - Anthologie du Mugamd`Azerbaijan: Trio Jabbar Garyagduoglu, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT, vol.4 W 260037
1991 - Music of Azerbaijan, King Records, Douglas CD, KICC 5107, CX2407
1992 - Mugamd`Azerbaijan: Sakine Ismailova, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT vol.5, W 260049
1992 - Mugamd`Azerbaijan: Djanali Akberov (Trio Khan Shushinski), Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT vol.7, W260069
1992 - Azerbaijan Mugam: Bahram Mansurov. [1975] Ivry-sur-Seine: Auvidis, D 8045
1992 - "Azerbaijan. Land of flame", Anthology of Azerbaijan music #1, PAN2012, PAN Records. The Netherlands
1993 - "RastDestgah", Anthology of Azerbaijan music #2, PAN 2017, PAN Records. The Netherlands
1993 - Trio SaquineIsmailova, Institut du Monde Arabe, vol.1, Ref.300, Paris.
1993- Azerbaidjan: Musiquetraditionalle, Institut du Monde Arabe, vol.2, Ref.50307/8, Paris.
1994 - Mugamd`Azerbaijan: Aghakhan Abdullaev (Trio ZulfiAdigezalov), Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT vol.6 , W 260052
1995 - Kur. Instrumental & vocal music from Azerbaijan, Wergo SM 1518-2, DOUGLASS CD CX3690
1996 - Classical mugham. AlimQasimov, Ocora Radio France[recorded in 1992 in Paris]
1996 - Women`s Love and Life: Female Folklore from Azerbaijan, Pan Records, PAN 2028, recorded by TairaKerimova, The Netherlands
1997 - Mugamd`Azerbaijan: Gandab Gulieva, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT, vol.8. W260077
1997 - AlimQasimov Ensemble. The Legendary Art of Mugham, World Network, Frankfurt/Main, LC 6769
1997 - "Uzundara. Ancient wedding dance music of Azerbaijan", Anthology of Azerbaijan music #5 PAN 2034, The Netherlands.
1997 - "Azerbaidjan: Le Garmon de Aydin Aliev", Paris: Musique du Monde, 92701, BUDA Records, recorded by Jean During.
1997 - "Azerbaidjan: Le Tar de Malik Mansurov". Paris: Musique du Monde, 92696-2, BUDA Records, recorded by Jean During.
1997 - Azerbaidjan. Le Art du Mugham. Alim Qasimov, Ocora Radio France, C 560 112
1999 - Mugamd`Azerbaijan: Melekkhanom Eyubova, Paris: Maison des Cultures du Monde/INEDIT W 260088
2000 - "AlimQasimov: Love's deep Ocean", Network Medien, Frankfurt/Main, 60316.
2000 - "Arazbari. Drops from Mugam Ocean", "MUGAM" Music-Studio, Berlin, GEMA 006.
2001 - Azerbaijan. Songs of the Greater Caucasus, (Agha Karim, vocals), Buda Records. Music from the World
2003 - The Music of Azerbaijan", Anthology of World Music, Rounder Records, USA, 82161-5142-2.
2003 - Edalat Nasibov; Azerbaïdjan—l'art du sâz. Paris: OCORA 560181. 1 compact disc, , recorded by Jean During.
2007 - 'Bardic Divas: Women's Voices in Central Asia'. Music of Central Asia, Vol. 4. Washington, DC: Smithsonian Folkways Recordings SFW 40523.
2007 - "Alim&FarganaQasimov: Spiritual Music of Azerbaijan", Music of Central Asia, Vol. 10. Washington, DC: Smithsonian Folkways Recordings.

Мои аудио публикации

2008 - Music from Azerbaijan. Sari Gelin Ensemble, ARC Music Productions, UK, EUCD 2146

2008 - Azerbaijan: Anthology of Ashiq , 2 CD, INEDIT, Paris, W-260135
2009 - Azerbaijani ashiqs, 2 CD, Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan, Baku
2010 - The art of Azerbaijani ashiqs. Classical heritage, 12 CD , Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan, Baku
2010 - GochagAskarov. Music from Azerbaijan, Bird Walk Records, BW-01, Adelaide, Australia
2011 - GochagAskarov. Mugham: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8183
2012 - NazaketTeymurova. Mugham:, Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8184
2012 - Caravan of Mugham melodies: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8196
2012 - RamizGuliyev. Dialogues with the tar: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8197
2013 - Poetry and Music of Ashiqs: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8202
2013 - Rhythms of the Azerbaijani Dances: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8204
2013 - Azerbaijani Love Songs: Traditional music of Azerbaijan, Felmay Records, Italy, fy 8203
2013 - "GochagAskarov. Sacred World of Azerbaijani Mugham, Felmay Records, Turin, Italy, fy 8210
2013 - Mugham of Azerbaijan, Songlines musical magazine, # 7 bonus CD,
2013 - DVD "Growing into music. The Ancient Arts of Mugham and Ashiq in the XXI Century", documentary film/ University of London, SOAS, UK.
2017 - "Mugham Souls. Traditional Music of Modern Azerbaijan", Felmay Records, fy 8253,Turin, Italy.

Традиционная музыка, ее язык, формы, ладовая система возвращается в арсенал художественных средств азербайджанских композиторов. Здесь мне справедливо возразят, что они никогда и не уходили из этого арсенала. Однако есть некоторая разница в том, как современные композиторы обращаются с материалом традиционной музыки. Если для творчества азербайджанских композиторов 1940-х - 1970-х годов (при всем разбросе их художественных стилей) традиционная музыка была материалом, средством передачи национального содержания, то для современных композиторов она нередко становится национальной формой передачи общечеловеческого содержания. Традиционная музыка в произведении композитора начинает играть ассоциативную роль символа, знака национальной принадлежности. При этом национальная идентичность является не только (и порой даже не столько) имманентным свойством художественного языка, сколько его национальным признаком. В этом плане наиболее яркие примеры можно найти в творчестве ФирангизАлизаде, в ее мугамных опусах. «Национальное по форме, общечеловеческое по содержанию» - так, на мой взгляд, можно сформулировать одну из ведущих художественных тенденций в современном азербайджанском искусстве, в том числе в пластических и визуальных искусствах. Она выражается в использовании таких национальных «брендов», как мугам, тар, искусство ашыгов, азербайджанский ковер и национальный декоративный орнамент в качестве символов национальной культуры, как условное выражение национальной идеи.

Заключение

На разных этапах Новой и Новейшей истории азербайджанского музыкального искусства в периоды кризисов национальной идентичности азербайджанское общество и его творческая элита находили художественные формы и средства для ее утверждения. В начале прошлого века кризис национальной идентичности вы-

звал к жизни идею «национального по содержанию – европейского по форме искусства», скорректированную во второй его половине как «национальное по содержанию и общемировое по форме». С конца прошлого и в начале нынешнего века национальная идентичность в творчестве ряда современных азербайджанских художников начинает выражать себя в виде «национального по форме - общечеловеческого по содержанию искусства».

ЛИТЕРАТУРА:

1.БагироваС. Азербайджанская музыка и музыканты. Б.:Текнур, 2011
2. БагироваС. Традиционное музыкальное искусство Азербайджана в зеркале общественных идей XX века, в сб. Музыка народов мира: проблемы изучения. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017, вып.2.
3.ГаджибековУ. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б.: Азербайджанское государственное издательство, 1968.
4.Караев К. Статьи. Письма. Высказывания. М.: Советский композитор, 1978.
5.Попов А.В. Мультикультурализм и национальная идентичность в контексте современности. https://cyberleninka.ru/article/v/multikulturalizm-i-natsionalnaya-identichnost-v-kontekste-sovremennosti

NATIONAL IDEA AND IDENTITY IN AZERBAIJANI MUSIC

Sanubar Baghirova
PhD in art studies
Leading researcher of the Institute of Architecture & Art
Azerbaijan National Academy of Sciences
Azerbaijan, Baku

Summary: *At different stages of the New and Contemporary History of Azerbaijani Musical Art, during periods of crises of national identity, Azerbaijani society and its creative elite found artistic forms and means for its approval. At the beginning of the last century, the crisis of national identity brought to life the concept of "national in content - European in form" music, corrected in the second half as "national in content and universal in forms". Since the end of the 20th - and at the beginning of this century, national identity in the works of a number of contemporary Azerbaijani artists proves to be expressed as "national in form - universal in terms of the content of art".*
Key words: *national identity, national idea, mugam, tradition music*

Bayramlı Yeganə Zirəddin qızı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
"Muğamşünaslıq" şöbəsinin böyük elmi işçisi
yegana-bayramli@mail.ru

MUĞAM İFAÇILIQ ƏNƏNƏSİNİN TƏDRİSİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalə müasir dövrümüzdə muğam ifaçılığı qarşısında duran aktual problemlərə həsr olunmuşdur. Belə ki, müasir dövrdə muğamın öyrənilməsi üçün istifadə olunan audio, video, CD, flashkart kimi müasir elektron qurğuları muğam ifaçılığı tədrisinə xələl gətirərək, "ustad – şagird" arasında olan canlı energetik dalğaların pozulmasına, nəticədə ənənə və varislik prinsipinə xələl gətirir. Eyni zamanda məqalədə xanəndə ifçılığında mövcud olan problemlərə toxunulmuşdur.*
Açar sözlər: *ənənəvi musiqi, muğam, tədris, ustad-şagird*

Milli mədəni dəyərlərin daşıyıcısı, multikulturalizm və tolerantlığın məkanı olan Azərbaycan əsrlər boyu formalaşan özünəməxsus mədəniyyət inciləri ilə öncül cərgədə olmuşdur. Mövcud olan belə nadir mədəniyyət incilərindən biri də muğamdır. İnsan cəmiyyətinin özünüdərkindən, bu günə qədər müşayiət edən muğam fenomeni, ruhi yüksəliş vasitələrindən biri olaraq, haqqa çatmaq, ilahi varlığa ucalmaq üçün əsas vasitələrdən biri olmuşdur. Hələ erkən və ondan sonrakı orta əsrlər dövründə muğam ali biliyə

aparan "həqiqət yolu" kimi səciyyələndirilirdi. Bu həyat yolu, eyni zamanda, paklıq yolu olaraq, ilahi varlığa aparan mənəviyyat, inam, ibadət, haqq yolu idi ki, onu pillələr vasitəsilə zirvəyə doğru addımlayan insan, yüksəkliyə doğru inamla qalxaraq, yaradıcılıq anlarını hal-əhval boyaları vasitəsilə yaşayaraq Aliliyə doğru ucalırdı. Təsadüfi deyil ki, tədqiqatçı alimlər "Muğamın hər bir pilləsini insan həyatının bir mərhələsi" hesab edirdilər [4]. Məhz muğam bəşər övladını doğulandan ana laylası ilə başlayan, onu kamilliyə qovuşduraraq, son mənzilə ağılarla uğurlayan, ahəngdarlığı özündə ehtiva edən irfan musiqisidir. Müasir dövrümüzdə aktuallıq kəsb edən muğam, özündə yüksək mənaları daşıyan irfan musiqisidir, yoxsa estetik həzz gətirən hər hansı bir musiqi melodiyasıdır?

Qloballaşan dünyada sivilizasiyaların keçirdiyi ictimai-siyasi və sosial böhranlar bütün sahələrə siraət etdiyi kimi, muğam fenomenindən də təsirsiz ötüşmədi. Belə ki, öncə sovet dövrünün ideoloji təsiri, sonradan isə elmi texnologiyanın inkişafında baş verən yeniliklər, muğamın dərki məsələsində çətinliklər törədərək onun birtərəfli, yəni irrasional tərəfini kölgədə qoymaqla, rasional təfəkkürdən doğan məna çalarlarını canlandırdı. Muğam fenomeni isə irrasional təfəkkürlə, ruhi dərketmə sistemi ilə bağlı olan idrak prosesidir.

Müasir dövrümüzdə yaranan muğam tədris ocaqları, keçirilən muğam müsabiqələri yeni-yeni istedadlı gənc nəslin aşkarlanmasına yardımçı olur. Lakin, bir tərəfdən sevinc yaradan bu amil, əfsuslar olsun ki, digər tərəfdən kədərə səbəb olur. Belə ki, inkişaf etmiş elmi texnologiyaların sərhədsiz imkanlarından yararlanaraq, qısa zaman kəsiyində mənimsənilən muğamı, gənc ifaçılar, özündə dərin fəlsəfi düşüncələri əks etdirən məna çalarlarına yetərincə nüfuz etmədən ifa etdikləri üçün, onu dünyəvi musiqi kontekstindən kənarlaşdıraraq, estetik həzz gətirən musiqi melodiyası kimi oxunmasına şərait yaradırlar.

Şərqin ecazkar, sirli aləmini özündə ehtiva edən muğam sənəti, əfsuslar olsun ki, müasir dövrdə öz sakrallığını itirərək, daha çox incəsənət sahəsi kimi, hər hansı bir musiqi melodiyası kimi yaddaşlarda iz qoyur.

Hələ 1969-cu ildə ildə Ə.Bakıxanov tərəfindən yazılmış "İctimaiyyəti düşündürən məsələlər" [1, s. 46] adlı məqalədə muğam ifaçılığında, eyni zamanda, muğam tədrisində aşkarlanan problemlər, əfsuslar olsun ki, bu gün də öz aktuallığını saxlayaraq daha da dərinləşmişdir. Özündə zəngin ənənələri ehtiva edən muğam fenomeni bəşər övladına tanrı tərəfindən bəxş olunmuş ən zəngin mədəniyyət nümunələrindən biri hesab olunur.

Əfsuslar olsun ki, müasir dövrümüzdə muğam ənənəsinin pozulmasını şərtləndirən amillərdən ən birincisi tədris problemidir. Belə ki, cari vaxt ərzində "ustad-şagird" ənənəsi aşağıdakı məlum səbəblərdən pozulmuşdur. Bunun başlıca səbəbi tədrisdə istifadə olunan audio, video, CD, flashkart kimi müasir elektron qurğulardır ki, əsrlərdən süzülərək gələn varislik yolu ilə "ustad- şagird" ənənəsini üzərindən qara xətlər çəkir. Bu elektron qurğular "canlı" təmas vasitəsilə "ustad-şagird"in bir-birinə ötürdükləri energetik dalğaları pozur. Tədqiqatçılar hesab edirlər ki, muğam sənəti sadəcə səsin içində dinləyiciyə təqdim olunmur, eyni zamanda, səsin dili ilə, alətin dili ilə əldə olunan canlı bilik prosesinin gedişatını dinləyiciyə ötürərək onu maarifləndirir [2, s. 62].

Hər hansı bir hadisənin çıxış yolunun əldə olunması və ya aşkarlanması ekstremal vəziyyətin yaşanması sayəsində əldə olunur. İfaçılıq sənəti də bu cür ekstremal vəziyyəti keçməklə, yaradıcılıq boyalarını hal-əhvalla yaşayaraq, əldə olunur. Təfəkkürdən doğan məna çalarlarının canlandırılması yaradıcılıq prosesi ilə bağlıdır. Yaradıcılıq prosesdindən əldə olunan bilik təkrarlanmır "Axar suya iki dəfə girmək olmaz" (Demokrit) fikri kimi.

Muğamın tədrisi Şərq dünyagörüşü pradiqmasına əsaslanan canlı proses vasitəsilə həyata keçirilir. Bu baxımdan da "ustad-şagird" ənənəsinə əsaslanan muğam ifaçılığının tədrisi bir başa canlı energetikanın ötürülməsi sayəsində həyata keçirilir.

"Ustad" - bu söz çox dərin məna yükü daşıyan bir şəxsiyyətin adıdır. "Ustad" - özündə həm pedaqoq, həm sənətkar, həm ifaçılığı, eyni zamanda, bu tamlığın vəhdətindən yaranan "elm-əməl" prinsipini daşıyan şəxsdir. Ustad həm öyrənməli, həm də öy-

rəndiyi informasiyanı təcrübə sayəsində öyrətməyi bacarmalıdır. Ustad hər bir tələbənin dünyagörüşünü, daxili və xarici imkanlarını nəzərə alaraq, ona öz dəstxəttindən irəli gələrək fərdi yanaşmalıdır. Muğam tədrisində hər bir ustadın öz yolu, öz dəstt xətti vardır ki, bu yol onu digər həmkarlarından fərqləndirir. Bir ifaçı kimi şəxsi tədris təcrübəmdən irəli gələrək, deyə bilərəm ki, tanınmış kamança ifaçısı Ağacəbrayıl Abbasəliyev hər bir tələbəyə öz fərdi yaradıcılıq prinsipindən irəli gələrək yanaşırdı. Ustad sənətkarın özünəməxsus tədris metodikası vardır. O, əsrlər boyu yaşanan ənənə və varislik yolu ilə ötürülən "ustad-şagird" ənənəsinə sadiq qalmışdı. Belə ki, Ağacəbrayıl müəllim muğamın şöbə və guşələrini ayrı-ayrılıqda əvvəlcə özü ifa edərək, hər bir şöbəni aramla, səbrlə tələbələrinə aşılayırdı. Hər bir tələbəyə öz fərdi yaradıcılıq prinsipindən yanaşan ustad, tələbənin dərketmə qabiliyyətini nəzərə alaraq, ona dərs tədris edirdi.

Muğam ifaçılığında digər aktual problemlərdən biri də notla ifadır. Muğam dəstgah şifahi ənənəyə əsaslandığı üçün onu not yazısı ilə tədrisi müsbət hal kimi dəyərləndirilmir. Canlı prosesin üzərində qurulan tədris, ustaddan şagirdə ötürülmə, fərdi prinsip daşıyır. Belə ki, tədris prosesindəki muğam şöbələrinin təhlili, onların özünəməxsusluğu, məna çalarları, seçilmiş qəzəllərin uyğunluğu, sözlərin aydın səlis və ifadəli çatdırılması, poetik mətindəki, qəzəllərdəki sözlərin mənalarının izahlı şəkildə ustad tərəfindən şagirdə aşılanması canlı proses zamanı ötürülür.

Xanəndə ifaçılığı tədrisində digər öndə gedən və vacib problemlərdən biri də düzgün qəzəl seçiminin olmamasıdır. Qəzəllər düzgün seçilmədikdə, vurğular düzgün vurulmadıqda, sözlər düzgün tələffüz olunmadıqda qəzəlin mahiyyəti itir, eyni zamanda, muğam ifaçılarının təbirilə desək "söz melodiyaya və ya pərdəyə oturmadıqda yamaq alınır". Düzgün oxumamanın, eyni zamanda, sözlərin yalnış səsləndirilməsinin başlıca səbəbi xanəndələrin yalnış qəzəl seçimi, oxuduqları qəzəllərin tərcüməsini və ən başlıcası da əruzu bilməmələrindən irəli gəlir. Bu da onlara və sonradan gələn gənc nəsil xanəndələrin ifaçılığına ciddi problemlər yaradır.

Xanəndə ifaçılığında digər aktual problemlərdən biri də gənc nəslin xanəndələri nəinki oxuduqları qəzəllərin sözlərinin mənalarını bilir, eyni zamanda, onlar yeni qəzəllər öyrənməkdə də tənbəllik edərək bir qəzəli digər muğamlarda da oxumağa üstünlük verirlər. Mənbələrdən məlum olduğu kimi, hələ ötən əsrlərdə muğamın beşiyi olan Qarabağda keçirilən məşhur musiqi məclislərində xanəndlələr öz zəngin şaqraq, şux səsləri ilə yanaşı eləcə də, vurduqları "boğazlar", "xallar" və söylədikləri qəzəllərə görə seçilirdilər. Bu səbəbdən irəli gələrək onlar fərqlənmək üçün Füzulinin, Nizaminin, Nəsiminin və digər bu kimi məşhur mütəxəssilərin zəngin dəryalarına baş vuraraq, o dərin mənaları aşkarlamağa çalışırdılar. Bununla belə hər bir ustad xanəndənin adı ilə bağlı muğamlar da var idi. "Segah - İslam Abdullayev", "Rahab - Ələsgər Abdullayev", "Mahur - Cabbar Qaryağdıoğlu" onların timsalında digər xanəndələr də öz ustalığı ilə tarixdə silinməyən izlər qoymuşlar. Möhbəddin Səmədin dediyi kimi "Əsil istedad o zaman parlayır ki, o özünü yaradıcı əmək və gərgin axtarışda tapır" [3, s. 24].

Yekun olaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, ifaçı, daim axtarışda olmalıdır. Təkrarçılıq və təqlidçilik ifaçının yaradıcılığının aşkara çıxmasına mane olur. Bu səbəbdən irəli gələrək hər bir şöbəyə uyğun yeni qəzəl seçilməsi, eyni zamanda, seçilmiş qəzəlin məna çalarlarının zənginliyini yüksək səviyyədə duyub, onu dinləyiciyə çatdırmaq üçün ilk növbədə orta əsrlərdən başlayaraq Şərq ədəbi-şeriyyətini mükəməl səviyyədə mənimsəmək vacibdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. B.: İşıq, 1985, 46 s.
2. Bayramlı Y.Z. "Azərbaycan simli musiqi alətləri milli mədəni ənənənin tərkib hissəsi kimi" adlı təqdim edilmiş dissertasiya. S. 62.
3. Əliyev M.S. Səsin sehri varmış. B.: Azərbaycan nəşriyyatı, 1995, 24 s.
4. http://www.asifata.com/mugamfelsefesi1.htm

К ВОПРОСУ ОБУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ИСПОЛНЕНИЯ МУГАМА.

Егана Байрамлы
PhD, Старший научный сотрудник
отдела "Мугамоведения"
Института архитектуры и искусства НАНА

Резюме: *Статья посвящена актуальным проблемам азербайджанского музыкознания. Использование на современном этапе изучения мугама с помощью аудио, видео, CD, флешкарт и других современных электронных оборудований несёт в себе негативный аспект в обучении мугама, нарушается устоявщаяся традиция непосредственного обучения мастером ученика.*
Ключевые слова: *традиционная музыка, мугам, обучение, мастер-ученик*

ABOUT TEACHING OF MUGHAM PERFORMANCE USAGE

Yegane Bayramli
PhD in art,
Institute of Architecture and Art of ANAS
Senior researcher of "Mugam studies"section

Summary: *The article is dedicated to the actual problems formedby mugham performance in the recent time. So at present times modern technologies such as: audio, video, CD and flashcards used in learning mugham do harm to the teaching of mugham performance and cause to damage of the vivid energetic waves between "master and student". In conclusion it does harm to the principle of tradition and inheritance. In the meanwhile problems existing in singing performance are mentioned in the article too.*
Key words: *traditional music, mugham, educating, master – student*

Джумакова Умитжан Рахметулловна

Доктор искусствоведения, профессор
Казахского национального университета искусств
dzhumit@rambler.ru

О ПОНЯТИИ «ТРАДИЦИЯ» И ЕЕ РЕАЛЬНОСТИ. ОПЫТ КАЗАХСТАНСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Резюме: *На основе анализа понятийно-терминологического аппарата, применяемого для изучения казахского традиционного музыкального искусства, характеризуются методологические проблемы музыковедения в осмыслении современной жизни народно-профессиональной традиции и жанров песни и кюя. Обосновывается исследовательский подход, заключенный в единстве разных видов творчества и в принципиальной неделимости культуры.*
Ключевые слова: *традиция, новаторство, нотный текст и музыкальный текст,народно-профессиональное и композиторское творчество, произведение и автор, этномузыковедение и академическое музыковедение*

В системе понятий о музыке одним из универсальных является традиция. Оно характеризует преемственную связьмузыкальных явлений в историческом и культурологическом измерении. Это понятие широко используется при изучении национальных культур, в частности казахской музыки. Традиционными называют культуру, искусство и жанры, когда речь идет о фольклорном и народно-профессиональном творчестве, о песнях и кюях, так называемых народных композиторов.Это – объектыказахстанской этномузыкологии (см. Работы А.Мухамбетовой, С.Елемановой, Б.Каракулова, Г.Омаровой, Г.Абдрахман и мн.др.). Есть и

международные институты с аналогичными объектами изучения (ICTM).

Известно, что изменение музыкальной реальности отражается на понятиях, а они в свою очередь влияют на применение терминологии [2]. Между установившимсяв казахстанском музыкознании пониманием традиции и разнообразными художественными явлениями современной музыкальной практики, относящимися к этой предметной области, наблюдается несоответствие. Опыт изучения взаимодействия традиций в творчестве композиторов Казахстана [4], а также обобщение результатов историко-теоретическихисследований музыки европейской традиции в целом позволяет установить культурологическую и историческую обусловленность этой методологической проблемы. Поиски путей решения ее являются целью данной статьи.

В казахстанском музыковедении общепринятым и понятным является разделение музыки традиционной и той, которая сочинена композиторами, продолжающими традиции новоевропейского классического искусства. Традиционная музыка – это «преимущественно устная (бесписьменная) исполнительская форма» [6, с. 10]. Такого рода представления строятся на значении парадигмы «устное-письменное», которая действительно характеризует важные отличия двух видов творчества [1, с. 7].

В кристаллизации и взаимодействии видов творчества кроме этой парадигмы, на наш взгляд,являющейсяскорее следствием, а не причиной, основные различия между ними формируют более существенные факторы. О них, в частности, писала В.Дж.Конен, выдвинув в результате наблюдений над историческим развитием музыкальных жанров, относящихся к разным национальным культурам и эпохальным стилям, *идею о третьем пласте музыки(традиция массовых жанров) наряду с фольклором и композиторским творчеством* [8, с. 10-11].

Почему сегодня парадигма «устное-письменное» уже недостаточна для характеристики музыкальных явлений, относящихся к традиционному искусству? С точки зрения современной текстологии нотная запись – одна из форм хранения музыки, способ распространения знаний о ней, своеобразная материальная память о звуковой реальности. Нотный текст не является формой существования музыки, какобычно понимается, и из чего следовало значение парадигмы «устное-письменное». Сущность музыки заключена в звучании (при исполнении). Звучание объединяет все виды и типы музыки независимо от того, была ли предварительно она записана или нет. Поэтому разделение музыки на письменную и устную достаточно условно: «даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за его пределы» [3, с. 7].

В казахстанском музыковедении подход на основе разделения «устное-письменное» сложился в 1950-1960-е годы и продолжает использоваться сегодня, определяя два научных направления: этномузыковедение и академическое музыковедение.Возможно, он работалраньше, позволяя в известном идеологическом контекстеи в соответствии с новым композиторским творчеством европейского типаподтверждать специфичность так называемой народной музыки, где нотный текст вторичен. Нообъяснение многих сторон казахской музыки на основании данной парадигмы, равно как и системообразующее разделение на фольклор вместе с народно-профессиональным искусством и на композиторское творчество, сегодня ужене отражаетсовременный этап их развития и потомуне убеждает.

Если учитывать, что понятие «традиция» охватывает также область композиторского творчества, то оно не должно быть ключевым для характеристики фольклора и народного профессионализма. Духовная и оперно-симфоническая музыка также могут быть традиционными.В произведении автор тожевыступает носителем определенной традиции, входит в определенную преемственную связь

с предшествующим.

Однако слово «традиционное» закрепилось за фольклором и народно-профессиональным творчеством в силу того, что эстетические задачи этого рода музыки действительно выполняются при условии следования традиции. И, напротив, в той музыке, которую называют профессиональной, композиторской или оперно-симфонической,художественно-эстетическое значение соразмерно проявлению новаторства, изменению предшествующей традиции, что свойственно индивидуальному творчеству и определяет ценность произведения.То есть, видовые свойства заключены не в противоположности, а в соотношении традиции и новаторства.

В традиционной музыке дифференцируют фольклорный и профессиональный пласт [1, с. 292]. И все же, рассмотрение фольклорной музыки и композиторского творчествакюйши и анши (создателей песни и кюя) в единстве порождает больше вопросы. Почему не учитывается важная эволюционная парадигмакюйши и анши, включающая категории авторства и произведения? Достаточно ли того, что музыкальное искусство народно-профессиональной традициине принадлежит к европейской культуре, на почве которой сформировалось композиторское творчество, чтобы обе типологически различные традиции культуры объединять?

Действительно, вплоть до XX века авторы (кюйши) не записывалисвои произведения (кюи) и не читали/играли их по нотам. Такой же тип творчества существовал в европейской культуре. Песни, относящиеся к средневековой культуре, предварительно не записывались и исполнялись без помощи нот, импровизационно. Однако фактор «устное-письменное» не стал определяющим, и такие образцы не назывались народными или фольклорными. Их не отделяли от композиторского творчества в особую, требующую уточнения, область профессионализма (народный), а наоборот, – рассматривали в контексте становления профессионального композиторского творчества. При неизвестности автора указывалось: «аноним» [9, с. 318],«транскрипция» [5, с. 187] или знак «?» [5, с. 322].

Существенный водораздел между обозначенными видами творчества устанавливают категории произведения и автора. Для профессионального искусства классической академической традиции они имеют системное значение. При типологизации же традиционного исполнительского искусства кюйши наблюдаются сложности. На него, к сожалению, достаточно осторожно проецируются категории «композитор» и «произведение». И в большинстве – из-за устного (бесписьменного) характера. Эти категории, действительно, в казахской инструментальной культуре не всегда лежат на поверхности. Ее традиционный характер заключен в ведущей ролислушания и исполнения. И парадигма «устное-письменное» здесь не при чем. Если не услышать такую музыку, то можно сказать, что ее не существует. Если ее не сыграть, то она стирается из памяти потомков. Сохранились до нового времени именно те кюи, которые исполнялись, их поэтому и смогли записать. Практическая важность нотной записи бесспорна для сохранения любой музыкальной традиции.

В истории развития музыки в целом стабилизация произведения и автора/композитора произошла во-многом в условиях письменного характера творчества, вместе с изменением функций исполнения и слушания. Нотная запись (нотация) оказалась важнейшим фактором развития ритмической системы, усложнения многоголосной организации в средневековых жанрах светской и духовной музыки Западной Европы. Культура произведения и авторского творчества закрепилась в дальнейшем на основе разных систем нотной записи и других способов фиксации (цифровая аудио и видео запись), которые заменили отдельные функции человеческой памяти, актуальные в традиционном творчестве.

На наш взгляд, в основе многих типологических различий музыкального

творчествалежит структура памяти.Кюйши, следуя своей традиции, имел однородную информацию, изменяющуюся медленно и предельно дозированно относительно данной традиции. С. Скребковназывает подобный принцип художественного стиля остинатным [10]. Сегодня кюйши-композитор и домбрист-исполнитель кюев, вроде бы, так же являющиеся представителями традиционного/народно-профессионального творчествапо прежней класси-фикации, обладают уже другой структурой памяти – неоднородной, открытой, изменчивой. Вместо активной памяти по отношению к традиции, их память «пространственно» расширяется. В силу новых социокультурных условий она содержит информацию, меняющуюся намного быстрее, чем в традиционных условиях. В контексте этих измененийкюйши-домбристы,запоминаякюипо памяти,и не отказываясь от традиции передачи его непосредственно от игры учителя к игре ученика, пользуются также информацией о музыкальном тексте кюя по записанным в нотах исполнительским вариантам как необходимое дополнение.В отличие от традиционных музыкантов, играющих тот же кюевый репертуар, современные домбристы играют разную музыку. У них намного больше информации, разного типа и культурологических истоков.

Эти краткие замечания об изменении структуры памяти, которые требуют более детального изучения, показывают условность парадигмы «устное-письменное». Тем не менее, наее основании этномузыковеды Казахстана выдвигали предложениесоздать особую систему записи, соответствующую устному характеру творчества, и отказаться от практики исполнениякюевпо записанным вариантам. Однако такие взгляды не получили необходимой поддержки в среде исполнителей. Современный домбрист, носитель древней и богатой национальнойисполнительской традиции, выглядит другим, его творчество не ограничивается рамками ни устных музыкальных текстов, ни одной локальной традиции. Домбристы и традиционные музыканты сегодня применяют две формы хранения и передачи традиции, понимая, что музыка и ее сущность в исполнении и звучании.

Подведем итоги. Реальность музыкального искусства в современной казахской культуре намного шире, многообразнее, чем принятое в музыкознании разделение видов творчества и применение понятия традиции.Сегодня традиционное искусство является современным, оно не ограничивается представлением прошлого. Целостная и полная картина об этом феномене складывается в общем контексте развития музыки, в единстве с композиторским творчеством. Поэтому для развития казахстанского музыковедения актуальным является подход, основанный на фундаментальной идее «о единстве каждой национальной музыкальной культуры – устной, устно-письменной и письменной традиций» [7, с. 34]. Важно понимать и то, что виды творчества, обозначенные В.Дж.Конен в трех пластах, не разделены в пространственно-временном измерении, подобно соотношению «прошлое-настоящее», «национальное-европейское». Они находятся в своеобразном контрапункте, определяя многообразные и сложные, порою необъяснимые научным словом, художественные связи.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век [Текст]/ Б.Ж.Аманов, А.И. Мухамбетова. А.:Дайк-Пресс, 2003, 544 с. Тираж 1000 экз. ISBN 5-7667-0045-8(с. 7, 292)

2.Арановский М.Г. Вопросы терминологии, или «О пользе быть наивным» [Текст] / М.Г.Арановский // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы…конференции. М.: Уфа, 2017, с.24-31.

3.Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства[Текст]/ М. Арановский. М.:Композитор, 1998.Тираж 1000 экз. ISBN 5-85285-205-8.

4.Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов. Проблемы истории, смысла и ценности[Текст]/У.Джумакова. А.: Фолиант, 2003, 232 с. Nbhf; 500 экз.ISBN 9965-612-66-8.

5.Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие средневековья.X-XIV века [Текст] / Ю. Евдокимова. Вып.I. М.: Музыка, 1983, 454 с.,нот. Тираж 10000.
6.Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки) [Текст]/С.А.Елеманова. А.: Кантана-пресс, 2012, 408 с. Библиогр.: с.324-336. Тираж 500 экз. ISBN 978-601-80173-2-2.
7.Земцовский И. Мелосфера Мусоргского – его «неизвестная родина» [Текст] / Земцовский И. // Музыкальная академия. № 3, 2012,с. 30-36. – Библиогр.: с.36.
8.Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В.Дж.Конен. М.:Музыка, 1994, 160 с. Тираж 3000 экз. ISBN 5-7140-0407-8. (с. 10-11)
9.Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения [Текст] / Н. Симакова. М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2002, 362 с., нот. Тираж 1000 экз. ISBN 5-89598-109-7.
10.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей М.: Музыка, 1973. Тираж 6000 экз.

ABOUT THE CONCEPT OF "TRADITION" AND ITS REALITY. EXPERIENCE OF KAZAKHSTAN MUSICOLOGY

Umıtjan Dzhumakova
PhD in Arts, professor of
Kazakh National University of *Arts*
Kazakhstan, Astana

Summary: *On the basis of the analysis of the conceptual and terminological apparatus used to study Kazakh traditional musical art, the methodological problems of musicology in understanding the modern life of the folk-professional tradition and the genres of song and kyu are characterized. A research approach based on the unity of different types of creativity and the fundamental indivisibility of culture is substantiated.*
Key words: *tradition, innovation, note text and musical text, folk-professional and composer creativity, work and author, ethnomusicology and academic musicology*

Жолдасова Нурбану Кадирбаевна

Преподаватель Каз НУИ, Факультет музыки, кафедра «Музыковедения и композиции», Республика Казахстан, Астана
n_zholdasova@mail.ru

ИГРА НА КАЗАХСКОЙ *СЫБЫЗҒЫ* И БАШКИРСКОМ *ҠУРАЕ* В РУСЛЕ УСТНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА: ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Резюме: *Исторические и этнографические аспекты устного профессионализма в игре на сходных аэрофонах – казахской сыбызғы и башкирском ҡурае – не рассматривались в этномузыковедении Казахстана и Башкортостана в сравнительном плане. Цель статьи – в сопоставлении осветить отдельные грани устного профессионализма в игре на этих музыкальных инструментах в историческом прошлом.*
В результате сопоставления были отмечены следующие общие аспекты устного профессионализма в игре на сыбызғы и на ҡурае: существование исполнительских традиций, проведение состязаний устно-профессиональных музыкантов; в настоящее время – сохранность в сознании носителей традиции необходимости устного обучения.
Ключевые слова: *Сыбызғы,ҡурай, устный профессионализм,исполнительские традиции, ұстаз, шәкірт, сыбызғышы, ҡурайсы, кюй, состязания устно-професиональных музыкантов.*

В традиционной музыкальной культуре казахов и башкир сходным является вид сольной формы исполнения инструментальной музыки, основанного на сим-

биозе вокального и инструментального интонирования [11, с. 9].Одним из его подвидов является игра на сходных аэрофонах *сыбызғы* и *қурае.* В «Систематике музыкальных инструментов» [16] инструменты одного типа с *сыбызғы* и *қураем* получили следующее определение: «421.11 Продольные флейты. Исполнитель направляет струю воздуха на край верхнего отверстия трубки; 421.111 Одиночные одноствольные флейты; 421.111.1 Открытые одиночные флейты. Конец флейты открыт; 421.111.12 С боковыми отверстиями.» [16, с. 255].

Черты устного профессионализма в игре на *сыбызғы* и *қурае* рассматривались в трудах ряда этномузыковедов Казахстана, России и Башкортостана [2. 4. 7. 9. 10. 13. 15]. Исторические и этнографические грани устно-профессиональной игры на этих инструментах не рассматривались в этномузыкознании Казахстана и Башкортостана в сравнительном плане. Цель статьи – в сопоставлении осветить проявления устного профессионализма в игре на *сыбызғы* и *қурае***.**

Один из признаков общности музыкальной культуры казахов и башкир – существование сольной мужской традиции устно-профессиональной игры на *сыбызғы* и *қурае,* о чём свидетельствуют два вида источников.

Первый – тексты легенд и историй создания *кюев* и песен, произведения народного устного словесного творчества и данные очевидцев. Из них следует, что некоторые из *сыбызғышы* и *курайсы* прошлого были разностороннее одарёнными («восьмигранными» – *сегіз қырлы* по-казахски). Они обладали качествами и способностями не только музыканта-исполнителя и автора *кюев*, но и способностями одного или двух из следующих типов носителей традиционной культуры: *батыра*, *палуана* (борца), поэта, певца, сказителя-импровизатора (по-башкирски – *сәсән)*,рассказчика-комика и, даже, предсказателя.

Вторым источником служат музыкальные материалы, собранные в фольклорно-этнографических экспедициях. Они показали наличие нескольких региональных исполнительских традиций, сложение и существование которых является одним из аспектов устного профессионализма.

Освоение исполнительства на *сыбызғы* и *қурае* не составляло исключения из закономерности освоения любой исполнительской традиции вообще в культуре многих народов [12]. Оно осуществлялось путем прямой устной передачи знаний, умений, навыков, устных легенд и историй *кюев* от учителя-наставника (*ұстаз* – «наставник» по-казахски и по-башкирски) к ученику (*шәкірт* – «ученик»).Не всегда и не обязательно, но часто традиция игры на *сыбызғы* и на *қурае*, как, своего рода, «профессия» передавалась в семье устно-профессионального музыканта или в одном семейно-родовом кругу от старшего родственника к младшему и во 2-й половине XIX, и в 1-й половине XX столетия [4, с.13; 2, с.4]. В казахской музыкальной культуре существовал следующий обычай. Желающий обучиться игре на *сыбызғы* с этой целью специально навещал именитого опытного мастера-учителя, если он не являлся родственником соискателя, либо приглашал его в гости [4, с. 23]. Бывало, что обучающийся определённое время жил в семье своего наставника. То же явление сохраняется и в наши дни, то есть в эпоху, когда традиционная музыкальная культура казахов и башкир как целостная система пережила этап изменения. Это подтверждается данными, полученными в ходе фольклорно-этнографической экспедиции по ряду районов Оренбургской области РФ (2002 г.) с целью записи музыкального творчества казахов и башкир, и сведениями из биографии современных носителей традиции игры на этих инструментах. Во время фольклорно-этнографической экспедиции житель села Адамовское Адамовского района Салават Хасаев (1950 г.р., уроженец деревни Алибаево Зианчуринского района Башкортостана), не являющийся профессиональным музыкантом, рассказал, что в молодости обучался игре на *қурае* у своего тестя Ахмедсалима *абыя*.

Современный казахский *сыбызғышы* Мұқышев Т. получил образование в классе *қурая* у Ришата Рахимова в Уфимском государственном институте искусств. Вместе с тем, во время своего пребывания в Башкортостане он обучался игре на *қурае* по народной традиции у мастеров старшего поколения: Сайфуллы Дильмухамедова (южная традиция), Мухамада Тулебаева (восточная традиция), а также у Азата Аиткулова – ученика одного из корифеев старшего поколения Гаты Сулейманова (юго-восточная исполнительская традиция). В Казахстане он совершенствовал свое исполнительское мастерство в игре на *сыбызғы* у известного казахского устно-профессионального *сыбызғышы* Кәлека Құмақайұлы, уроженца БОА МНР, предки которого были родом из восточного Казахстана [13,с. 12]. Сохранение этого процесса до настоящего времени, по нашему мнению, свидетельствует об устойчивости элементов устного профессионализма в сознании носителей традиции. Ученики известного исполнителя и творца на музыкальном инструменте осваивали стиль его игры и репертуар и при каждом новом исполнении освоенных *кюев* вносили в них элементы собственного творчества. Вместе с тем, они, зачастую, но не закономерно и не обязательно, создавали свои *кюи*, продолжая и обогащая стиль учителя.

В историческом прошлом на территории Казахстана существовало несколько очагов традиции игры на *сыбызғы* [4. 5, с. 180.13, с. 9-14]. Из всех существовавших традиций на коренной территории игра на *сыбызғы* устойчиво бытовала в русле устно-профессионального искусства в восточном Казахстане – на землях правого берега реки Иртыш (современные Зайсанский, Катон-Карагайский, Куршимский районы Восточно-Казахстанской области РК) и в смежных с ними районах Алтая, Тарбагатая примерно до конца 70-х годов XX столетия. Носителями сыбызгового искусства являлись, с одной стороны, *күйші*-авторы: Бурабай (XVIII в.), Шерубай Орсайұлы (1857-1933), Сүлеймен Құттыкелді (1880-1932), Мұса *бақсы* (1890-1960), Бек Мұсаев (1898-1924), Оспангали Кожамбергенов (или Кожабергенов) (1906), Шанақ Ауғанбаев (1912), с другой стороны, – исполнители: Тілеке, Жантелі Буланұлы (XVII в.), Биқан Шерубаев (1912) – сын Шерубая Орсайұлы [4, с. 20-31]. К восточно-казахстанской сыбызговой традиции было близко искусство игры на этом инструменте музыкантов из среды казахского населения Горного Алтая РФ [6, с. 24].Исполнители и авторы *кюев* региона восточного Казахстана и их собратья или «коллеги» по ремеслу – уроженцы из среды казахского населения на Горном Алтае РФ – в прошлом музицировали на инструментах с 3-мя игровыми отверстиями [3, с. 71-72. 4, с. 20. 6, с. 26. 13, с. 10. 14, с. 76-77]. Восточно-казахстанская традиция выражена анонимными (по определению самих носителей – «народными») эпическими и лирическими *кюями* в жанрах«кюй-легенда» (*«аңыз күй»* по-казахски*)* (*Көк бұқа, Жетім қыз* и другие) и «кюй-посвящение» (*«арнаукүй»*) (*Жұмағұл, Балжыңкер*), а также *кюями* устно-профессиональных авторов. «Кюи-легенды» (*«аңыз күй»)* составляют большинство из анонимных. В содержании их легенд отражены древние мифо-поэтические представления и семейно-бытовые обычаи казахов и их этнокультурных предшественников. Устно-профессиональные музыканты исполняли и анонимные («народные») *кюи.*

В Башкортостане исполнительские традиции локализованы согласно административно-географическому объединению современных южных, юго-восточных и восточных районов республики — это южная, юго-восточная и восточная. Южная исполнительская традиция отражена в творчестве следующих музыкантов: Юмабая Исянбаева (1891-1943), Сагадата Баракова (1906-1978), Ишкале Дильмухаметова и его сыновей Ишмуллы (1932-1984) и Сайфуллы (1932 г.р.) Дильмухаметовых, а также и их учеников. Она отличается от юго-восточной преобладанием в творчестве ее носителей инструментальных произведений – эпиче-

ских и лирических *кюев* следующих жанров: «кюй-легенда» (*Сыңрау торна, Ак яурын сал бөркөт* и другие),«кюй-посвящение» (*Күк дунән* и другие), *кюи* — «программно-изобразительные танцы»[10, с. 61], происхождение которых было связано с древними обрядами башкир и их этнокультурных предшественников(*Кәкүк* и другие), «*бейеу-көй*» – *кюи*, музыка которых отражает национальные танцы (*Филминиса* и другие). Юго-восточная исполнительская традиция представлена творчеством: Карима Диярова (1910-1986), Гаты Сулейманова (1912-1988), Рахматуллы Буляканова (1914-1981), Мухамета Кадыргулова (1920 г.р.) и их учеников. Для неё характерны *кюи*, являющиеся инструментальными версиями башкирских традиционных песен, преимущественно, в жанре и в мелодическом стиле *озон-көй* (дословно – «долгий, протяжный напев» – 1.народное название башкирского мелодического стиля; 2.народное название жанра башкирской протяжной лирической песни). Носителями восточной исполнительской традиции являются: Гиният Ушанов, Талип Латыпов (1920 г.р.), Абдулла Халфетдинов и Мухамад Тулебаев [7. 8, с. 57-59. 9, с. 8]. На юге, юго-востоке и востоке Башкортостана, в регионе р. Дёма (Дим), а также за пределами Башкортостана — в Оренбургской области РФ (Медногорский район, Александровский район, он же – Тук-Соранский регион) и в Аргаяшевском районе Челябинской области РФ – был распространён и остается таковым *ҡурай* с 5-ю игровыми отверстиями [8, с. 13, 14, 17].

Другим аспектом устного профессионализма в традиции исполнительства на *сыбызғы* и *ҡурае* являлись состязания устно-профессиональных музыкантов. Для казахской традиционной музыкальной культуры были характерны состязания инструменталистов – исполнителей и авторов-творцов для *домбыры* и *сыбызғы*. Состязание исполнителей и авторов кюев для *домбыры* обозначалось словом «*тартыс»*[1,с. 153],родственным с глаголом *«тарту»* (1.«играть на музыкальном инструменте»; 2.«тянуть что-либо на себя, в свою сторону», «перетягивать» в смысле – «состязаться», «соревноваться», а также «тягаться», «меряться силой») и означает «перетягивание» в смысле «состязание», «соревнование». В контексте традиции игры на *сыбызғы* в восточном Казахстана известны следующие народные названия этого явления: «*сыбызғышылар тартысы»*, «*сыбызғышылар сайысы»,* «*сыбызғышылар бәйгесі»*[4, с. 21, 26], среди казахов Горного Алтая также — *күй тартысы*[6, с. 24]. Слово «*сайыс»* означает «соревнование», а «*бәйге»* — «конная скачка». В состязании устно-профессиональный исполнитель на *сыбызғы* должен был выполнить следующее условие: исполнить как можно больше *кюев* в нескольких вариантах разной сложности, продемонстрировав исполнительское мастерство [4, с. 23]. В башкирской традиционной музыкальной культуре между собой состязались устно-профессиональные исполнители и авторы-творцы для *ҡурая*, устно-профессиональные певцы (*йырсы*) и танцоры. В таких состязаниях, проводимых одновременно в одном месте, *ҡурайсы* выступали не только как таковые, но нередко в содружестве с устно-профессиональными певцами и танцорами, сопровождая последних своей игрой на *ҡурае*. Однако сами певцы выступали и без участия инструментальной партии. От исполнителей на *курае,* вступавших в состязание, требовалось знание всех *кюев*, существующих в традиции, умение исполнить их, включая пересказ их легенд, а также владение приёмами национального вида горлового пения *узлəу* [15, с. 6-7].

Состязания устно-профессиональных *сыбызғышы* в восточном Казахстане уже в XVI-XVII веках были неотъемлемой составной частью каждого общественно-значимого события в местах локализации традиции. Они проводились вплоть до 60-х годов XX столетия [4, с. 21]. Состязания устно-профессиональных *курайсы,* певцов и танцоров издавна проходили в рамках древнейшего скотоводческого праздника башкирских племен *Йыйын*-а (дословно – собрание, сбор, съезд; про-

исходит от собраний племён и родов), а также во время всех других общественно-значимых собраний народа. В таком контексте состязания казахских и башкирских устно-профессиональных *сыбызғыши* и *ҡурайсы* являлись частью традиционных межплеменных соревнований, включавших разные виды народного спорта [15, с. 6-7]. Они проходили в присутствии большого количества людей, выполнявших функцию «зрителей» и «слушателей», и, ориентированные на восприятие извне,выполняли художественную функцию.

Таким образом, игра на *сыбызғы* и *ҡурае* в русле устного профессионализма была прерогативой мужской части общества.Он проявился в следующих аспектах. Первое – в существовании исполнительских традиций в определённых районах Казахстана и Башкортостана. Они отличались своим кругом творцов и фондом инструментальных жанров. Обучение осуществлялось устным путём. Это соответствовало освоению исполнительской традиции вообще не только в музыкальной культуре казахов и башкир, но и, в частности, других тюркоязычных народов. Форма создания-исполнения-сохранения произведений устно-профессиональных авторов – *кюев* была такой же, как и в анонимном фольклорном творчестве – устной и, потому, многовариантной. Второе – в существовании в историческом прошлом состязаний устно-профессиональных музыкантов. Они проводились в широком общественном контексте и имели своей целью сохранение и развитие традиции исполнения на этих музыкальных инструментах. В настоящее время не все из перечисленных аспектов устного профессионализма сохранились. Наибольшей устойчивостью отмечен способ обучения. Современные носители традиции игры осознают необходимость устного обучения и для этого нередко обращаются за помощью к опытному мастеру.

ЛИТЕРАТУРА

1.Аманов Б.Ж. Тартыс – инструментальные состязания. // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. А:. Дайк-Пресс, 2002, 544 с. С. 153-167.
2.Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. У.: 1996, 105 с.
3.Бейсенбекұлы О.Сазды аспаптар сыры. А.: Ана тілі, 1994, 128 б.
4.Бекхожина Т. Даламның назды саздары. А.:Өнер, 1996, 208 б.
5.Жузбасов К.Т. Традиционная музыка. // Казахи. Историко-этнографическое исследование. ГлаваV. «Духовная культура». Ред. коллегия: М.К. Козыбаев, Х.А. Аргынбаев, М.С. Муканов. А.: Казахстан, 1995, 352 с. С. 177-227. С. 177-196.
6.Жузбасов К.Музыкальный фольклор казахов Горного Алтая. А.: Өнер, 2007, 168 с.
7.Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная музыка (проблемы формирования традиционного стиля). Дис. … доктора иск. Санкт-Петербург, 2006, 443 с.
8.Кубагушев А.М. Курай. К 100-летию Г.З. Сулейманова. Учебное пособие. Уфа. УГАИ им. З. Исмаилова, 2012, 144 с., нот., ил.
9.Ҡурай моңдары.Башҡорт халыҡ көйҙере. Төҙәүсе, баш һуҙ яҙыусы, нотаға салыусы, комментарийҙар авторы Ф. Камаев. Өфө. Башҡортостан китап нәшриәте, 1991, 56 б.
10.Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2 изд. М.: Музыка, 1965, 246 с., нот.
11.Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Под общей ред. Е.В. Гиппиуса. Ред.-сост. И.В. Мациевский. Часть 1. М.: Советский композитор, 1987.264 с. с илл. С. 6-38.
12.Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Науч. ред. С.И. Утегалиева. А.: Дайк-Пресс, 2007, 500 с.
13.Мұқышев Т. Сыбызғы сазы. А.:Өнер, 2005, 80 б.
14.Сарыбаев Б.Ш.Казахские музыкальные инструменты. А.: Жалын, 1978, 174 с., с илл., нот.
15.Сулейманов Р.С. Жемчужины народного творчества Урала. У.: «Китап», 1995, 248 с.
16.Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть 1. Под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. Ред.-составитель И.В. Мациевский. М.: Советский композитор, 1987, 264 с. с илл. С. 229-261.

QAZAX SIBIZĞISI VƏ BAŞQORD KURAYINDA ŞİFAHİ PEŞƏKAR İFA ÜSLUBU: TARİXİ-ETNOQRAFİK ASPEKTLƏR

Joldasova Nurbanu Kadirbaevna
Qazaxstan Milli İncəsənət Universitetinin müəllimi.
Musiqi fakültəsi, "Musiqişünaslıq və bəstəkarlıq" kafedrası
Qazaxstan, Astana

Xülasə: *Şifahi peşəkarlığın tarixi və etnoqrafik aspektləri Qazaxstan və Başqordstan etnomusiqişünaslığında oxşar aerofonlarda – qazax sıbızğısı və başqord kurayında müqayisəli planda nəzərdən keçirilməyib. Məqalədə məqsəd tarixi keçmişdə bu musiqi alətlərində ifa zamanı şifahi peşəkarlığın ayrı-ayrı tərəflərini işıqlandıraraq müqayisə etməkdir.*
Nəticədə sıbızğı və kurayda ifa zamanı şifahi peşəkarlığın növbəti ümumi aspektləri müqayisəli qeyd edilib: ifaçılıq ənənələrinin mövcudluğu, şifahi peşəkar musiqiçilərin yarışması; hal-hazırda ənənə daşıyıcılarının şüurunda şifahi təlim zərurəti ənənəsinin qorunması.
Açar sözlər: *sıbızğı, kuray, şifahi peşəkarlıq, ifaçılıq ənənələri, usta, şəkirt, sıbızğışı, kuraysı, kyüy, şifahi peşəkar musiqiçilərin yarışması*

PLAYING ON KAZAKH SYBYZGY AND BASHKIR KURAI INLINE WITH VERBAL PROFESSIONALISM: HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC ASPECTS»

Joldasova Nurbanu Kadirbaevna

Teacher of the National Arts University of Kazakhstan, Music Faculty, Department of Musical Science and Composion
Kazakhstan, Astana

Summary: *The history and ethnographic aspects of interpersonal aspects of oral professionalism in similar aeronautics - Kazakh poetry and performance in Bashkir Kura were not considered comparatively in the etiology of Kazakhstan and Bashkortostan. The purpose of the article is to compare the light of different aspects of verbal professionalism when playing music in the past.*
As a result, the following general aspects of verbal professionalism were compared in singular and scoring: the presence of performing traditions, the competition of oral professional musicians; preserving the tradition of oral training in the minds of tradition carriers.
Key words: *Sybyzgy, kurai ,verbal professionalism, performing traditions,ustaz, shakirt, sybyzgyshy, kuraisy, kuy,contests of verbal-professional musicians*

Kərimov Hafiz
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı,
ADMİU-nun müəllimi
Bakı, İnşaatçılar prospekti 39
hafiz.v@live.com

AZƏRBAYCAN AŞIQ MUSİQİSİ KONTEKSTİNDƏ BORÇALI İFAÇILIQ MƏKTƏBİNİN SPESİFİK CƏHƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Hazırkı məqalə Azərbaycan aşıq sənətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan Borçalı aşıq mühitinə həsr olunmuşdur. Məqalədə hər bir bölgənin ayrı-ayrılıqda tədqiq olunmasının əhəmiyyəti vurğulanır və Borçalı aşıqlarının özünəməxsus ifaçılıq ənənələri araşdırılır. Müəllif "Kərəm gözəlləməsi" və "Gəraylı" saz havalarını digər mühitlərlə müqayisəli şəkildə təhlil edərək Borçalı aşıq musiqisinin spesifik cəhətlərini, üslub özəlliklərini üzə çıxarmağa çalışmışdır.*
Açar sözlər: *Aşıq sənəti, Borçalı ifaçılıq məktəbi, saz havaları, Kərəm gözəlləməsi, Gəraylı*

Müasir qloballaşma dövründə hər bir xalqın qarşısında öz milli kimliyinə, soykökünə qayıdıb, milli-mənəvi dəyərlərinə sahib çıxıb, mədəniyyətində, incəsənətində olan problemlərini həll etmək kimi ciddi vəzifələr durur. Çağdaş dövrdə milli

mədəniyyətimiz dünya mədəni məkanına inteqrasiya etməli, eyni zamanda özünəməxsusluğunu, bənzərsizliyini qoruyub saxlamalıdır. Zəngin mədəniyyətə malik Azərbaycan xalqının milli-mənəvi sərvətlərindən biri də aşıq sənətidir. Aşıq sənəti poetik yönlərilə şifahi xalq ədəbiyyatının bir qolu olsa da, onun musiqi yaradıcılığı professional musiqinin ayrılmaz tərkib hissəsidir.

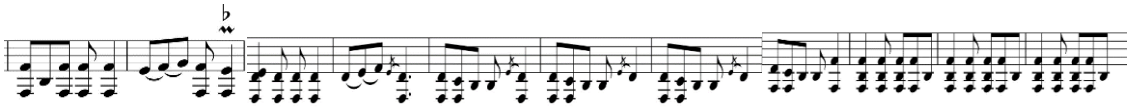
Ozan-aşıq keçidindən sonra XVI-XVII yüzilliklərdən bu yana aşıqlığın mövcud olduğu bütün mühitlər Anadolu və Azərbaycan aşıqlığına məxsus sənət arealında birləşir. Bütövlükdə aşıq sənətində gedən ümumi, ortaq proseslər hər bir mühitin şəkillənməsində aparıcı axar olmuşdur. Bununla belə, yaranışından bəri fərqli coğrafi şəraitdə, müxtəlif adət-ənənəyə, yaşam tərzinə malik ortamlarda, ayrı-ayrı ictimai-siyasi hadisələr axarında mövcudluğunu sürdürən aşıq mühitləri bir sıra dəyişikliklərə də məruz qalmışdır. Tarixi zərurətin nəticəsi kimi hər mühitin özünəməxsus sənət gələnəkləri, ifa özəllikləri meydana çıxmışdır. Biz, bu məsələdə böyük rus musiqişünas alimi V.Qoşovskinin elmi müddəalarına əsaslanırıq. V.Qoşovski "Фольклор и кибернетика" adlı məqaləsində musiqi dialektinin dil dialekti kimi əsrlər boyu formalaşdığını və bunun bir çox tarixi, sosial-iqtisadi, coğrafi amillərdən, həmçinin bir xalq içərisində müxtəlif etnik qrupların əlaqəsindən və qonşu xalqların qarşılıqlı təsirindən asılı olduğunu qeyd etmişdir [4, s. 74-83]. Həmin məqalədə XX əsrin 20-ci illərindən başlayaraq elmi ədəbiyyatda istifadə olunan musiqi dialektinin rumın və macar folklorunda mövcudluğunun B.Bartok, Ukrayna folklorunda isə ilk dəfə F.Kolessa tərəfindən üzə çıxardıldığı vurğulanmışdır. Qeyd edək ki, musiqişünaslıq nöqteyi-nəzərindən ilk dəfə olaraq Tovuz aşıq məktəbi A.O.Kərimli, Şirvan aşıq mühiti X.Əliyeva, Gədəbəy aşıq mühiti isə M.Əliyev tərəfindən tədqiq edilmişdir. Musiqi-dialektoloji prinsipin ayrı-ayrı aşıq mühitlərində araşdırılması, heç şübhəsiz etnomusiqişünaslıq elminin inkişafına böyük töhfələr verə bilər. Bu baxımdan Borçalı aşıq musiqisi də özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri ilə seçilir. Fikrimizcə, bu və ya digər mühitin musiqi dialektini regional səciyyəli bölgə havalarından daha çox ümumaşıq nümunələrinin ərazi variantlarında axtarmaq lazımdır. Bu baxımdan, ayrı-ayrı bölgələrdən toplanılmış hər hansı havanın müxtəlif variantları üzərində müqayisəli-tipoloji təhlilin aparılmasını qarşıya qoyulan məqsəd üçün olduqca zəruri hesab edirik.

Hazırkı məqalə çərçivəsində "Kərəm gözəlləməsi" və "Gəraylı" havalarının oxu-çalğı ənənəsi ilə bağlı bəzi məsələləri qeyd etməyə çalışacağıq. Əslində qədim adı "Kərəm şikəstəsi" olan "Kərəm gözəlləməsi"nə Borçalıda, həm də "Əhmədi-Kərəmi" deyilir. Məsələ burasındadır ki, bu variantlılıq təkcə ad dəyişkənliyi kimi yox, musiqi baxımından da özünü büruzə verir. Yəni Borçalıdakı "Əhmədi Kərəmi" digər mühitlərin "Kərəm gözəlləməsi"ndən oxu-çalğı xüsusiyyətlərinə görə müəyyən dərəcədə fərqlənir. Araşdırmanın əsas məqsədi kimi bu cəhətləri üzə çıxarmaq üçün ayrı-ayrı aşığın ifasında sözü gedən tipin on variantını təhlil etmişik (bunlardan 1-i N.Bağırov, 1-i T.Məmmədov, 4-ü K.Dadaşzadə, 4-ü müəllif tərəfindən nota yazılıb).

İnstrumental girişin forma-yaradıcı xüsusiyyətinə nəzərən əldə olan bütün variantları iki qrupa ayırmaq olar. I qrupda melodik hərəkətin ABC, II qrupda isə AC sintaqmaları üzrə gerçəkləşməsi müşahidə edilir. "Kərəm gözəlləməsi"nin mühüm cümlələrindən biri olan B sintaqması hər hansı bitmiş musiqi fikrindən sonra melodiyanın əsasən baş pərdə ətrafında cərəyan etdiyi, belə demək mümkündürsə, melodik gərginliyin aradan qalxdığı anları əks etdirir. Melodik inkişafı AC üzərində qurulan variantlarda A-dan sonra melodiya baş pərdə ətrafında gəzişmədən birbaşa C-yə keçid edir. Hər iki ifaçılıq tərzinə müqayisəli şəkildə diqqət yetirək: (not nümunələri müəllifindir)

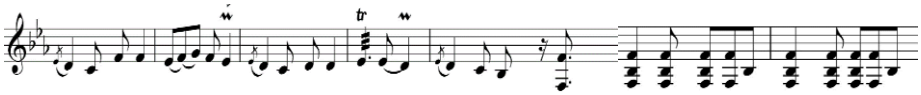
Nümunə №1
(Aşıq Talıb Ələsgəroğlunun ifası)

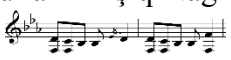
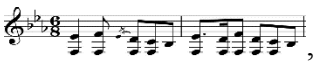
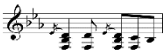
A B C



(Aşıq Əmrah Gülməmmədovun ifası)

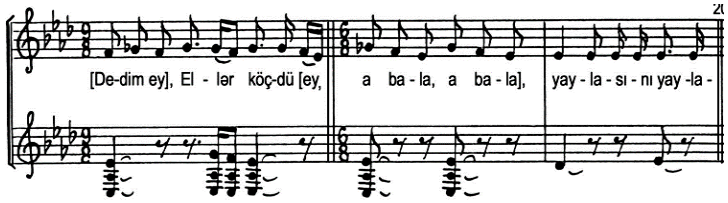
A C



Təhlilə cəlb etdiyimiz variantlar içərisində dörd Borçalı aşığının ifasından ikisi birinci nümunəyə, digər ikisi isə ikinci nümunəyə uyğun gəlir. Ən əhəmiyyətlisi budur ki, Hüseyn Saraclı və şagirdi Əhməd Sadaxlının ifası birinci variantda, Əmrah Gülməmmədov və şagirdi Kamandar Əfəndiyevin ifası ikinci variantda gerçəkləşmişdir. Buradan həm aşıqların sənət ənənəsinə nə qədər dəqiqliklə riayət etmələri, həm də Borçalıda iki ayrı-ayrı ifaçılıq məktəbinin mövcudluğu və müəyyən cəhətləri aydınlaşır. Bu məsələ ilə bağlı bir qədər geniş fikir söyləmək üçün yuxarıda qeyd etdiyimiz xüsusilə "B" cümləsinin üzərində durmaq lazım gəlir. Belə ki, bu məsələdə refren səciyyəli "B" cümləsinin rüşeymlərini təşkil edən motiv-hissəciklərin hansı variantda necə təzahür etməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Həmin ritmik formulların Aşıq Nağı Rzayevin ifasında , variantların çoxunda isə  şəklində təzahür etdiyini görürük. Lakin Hüseyn Saraclı və şagirdi Əhməd Sadaxlının ifası bütün bu variantlardan köklü surətdə fərqlənir. Belə ki, bu ustadların həmin melodik ibarəni şəklində ifa etməsi həm not yazısında, həm də sazda melodiyanın səslənməsində kifayət qədər fərqli bir mənzərəni ortaya qoyur. On variantdan yalnız ikisində meydana çıxan bu ifa xüsusiyyəti Borçalıda Hüseyn Saraclı məktəbinin ifaçılıq üslubu kimi olduqca diqqətçəkicidir. Maraqlıdır ki, folklor ekspedisiyası zamanı Borçalının digər ustad aşıqları Məhəmməd Sadaxlı və Nüreddin Qasımlının ifasında lentə aldığımız "Kərəm gözəlləməsi"ndə də sözü gedən melodik parça Hüseyn Saraclıda olduğu kimidir. Bundan başqa, Əmrah Gülməmmədovun ifasında birinci vokal bənd daxilindəki intermediya hissəsində  , Aşıq Kamandarın ifasında  motivinə təsadüf edirik ki, bunlar da haqqında danışdığımız Hüseyn Saraclının çalğısındakı səciyyəvi melodik ibarə ilə eynilik təşkil edir. Bütün bu xüsusları nəzərə alaraq qeyd etmək istərdik ki, əsas etibarilə Hüseyn Saraclı ifaçılıq məktəbində özünü büruzə verən sözü gedən çalğı tərzinin digər aşıqların ifasında da müəyyən qədər boy verməsi bu məsələyə məktəb anlayışından daha geniş nöqteyi-nəzərdən yanaşaraq eyni zamanda onu bir mühit ənənəsi kimi də xarakterizə etməyə imkan verir.

Çoxsaylı variantların vokal partiyasının təhlili zamanı da yalnız Borçalı aşıqlarının ifasında mövcud olan əlamətlər özünü büruzə verir. Məsələn Aşıq Hüseyn Saraclının ifasından bir melo-misraya nəzər salaq: (not nümunəsi T. Məmmədovundur)

Nümunə № 2



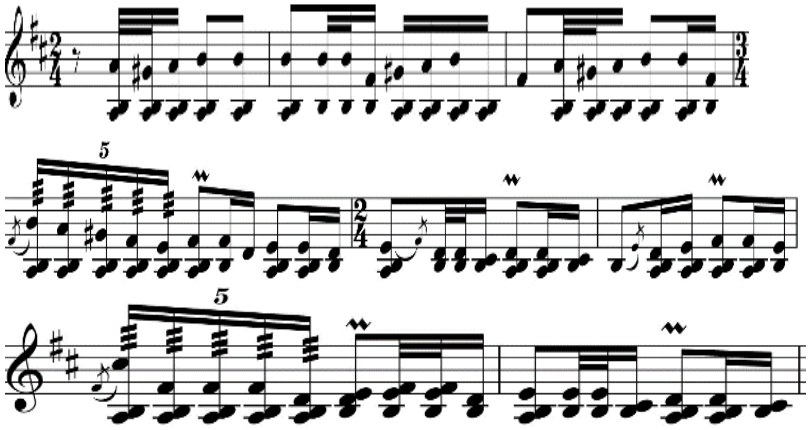
Təhlilə cəlb olunan dörd Borçalı aşığının ifasında mövcud olub, digər variantların heç birində müşahidə edilməyən "a bala - a balam ey" və ya "a lələ - a ləlәm ey" ifadələrinin 1-ci (bəzən 3-cü) melo-misrada yer alması Borçalı aşıqlarının ifasında ənənəvi şəkildə üzə çıxır. Beləliklə, təhlildən aydın oldu ki, bu və ya digər mühitə məxsus ifa özünəməxsusluğu, üslub keyfiyyətləri aşıq musiqisinin mürəkkəb oxu-çalğı kompleksinin hətta ən xırda (kiçik) detallarında gizlənə bilər. Bu məqamda prof. M.Qasımlının aşağıdakı sözləri haqqında danışdığımız məsələ ilə ilgili tam yerində səslənir: "Yardımçı melopoetik mətn və vasitələrin Azərbaycan aşıq mühitlərinin ifaçılıq üslubundakı bölgə özəlliklərini və yerli koloriti üzə çıxarmaq baxımından xüsusi əhəmiyyəti var. Mühitlərarası tarixi əlaqə və təsirin mədəni-estetik biçim qazanmasında, o cümlədən Azərbaycan aşıq sənətinin çoxşaxəli yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləriylə zənginləşməsində də bu melopoetik ənənə mühüm rol oynamışdır" [2, s. 271].

Zəngin yaradıcılıq ənənələrinə malik istedadlı xalqımız öz bədii təxəyyül gücünün qüdrətinə arxalanaraq əsrlər boyu keşməkeşli həyat tərzini, eləcə də daxili mənəvi-psixoloji aləmini səkkiz, yeddi və daha az hecalı poetik qəliblərlə lakonik şəkildə ifadə edə bilmişdir. Qədim türk tayfalarından birinin adını daşıyan gəraylı, yığcam formasına baxmayaraq dərin məzmunlu müxtəlif mövzuları özündə əks etdirmək baxımından geniş imkanlara malikdir. Gəraylı eyni zamanda Azərbaycan aşıq yaradıcılığında istər şeir növü kimi, istər saz havası kimi olduqca çox istifadə edilir.

Gəraylı adı ilə Borçalıda əsasən iki aşıq havası - "Tərsə gəraylı" və "Mina gəraylı" daha geniş yayılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, "Tərsə gəraylı" digər əksər aşıq mühitlərində geniş yayılmış "Gəraylı" (Şəqayi gəraylı) havasının mühit variantıdır və "Gəraylı" mövzusunun seçilməsində əsas məqsəd bu variantların oxşar və fərqli xüsusiyyətlərinin araşdırılmasıdır. "Tərsə gəraylı"nın mühit variantı kimi hansı özəlliklər kəsb etdiyini üzə çıxarmaq üçün biz doqquz ayrı-ayrı ifanın not nümunəsini təhlilə cəlb etmişik (bunlardan 1-i T. Məmmədov, 8-i isə müəllif tərəfindən nota yazılıb).

İndi isə mövzu ilə bağlı bəzi məsələləri qeyd etmək istərdik. Məsələn, Aşıq Əmrah Gülməmmədovun ifa etdiyi "Tərsə gəraylı" havasına diqqət yetirdikdə instrumental girişin bu variant üçün olduqca mühüm iki musiqi cümləsi ilə başladığını görürük. Bir oktava həcmində olan həmin hissə ona görə böyük önəm daşıyır ki, bu musiqi cümləsi ancaq "Tərsə gəraylı" variantı üçün səciyyəvidir və ənənəvi havanın ümumi musiqi mətninə qətiyyən uyğun gəlmir (not yazısı müəllifindir).

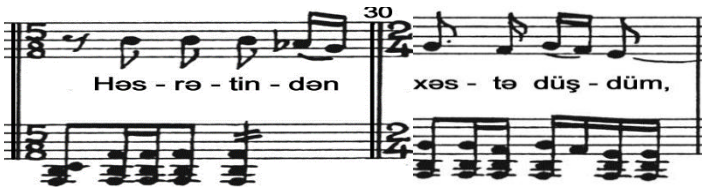
Nümunə №3



Bu musiqi parçası digər Borçalı aşıqlarının da ifa etdiyi eyni adlı havanın girişində oxşar şəkildə özünü büruzə verir.

Vokal partiyanın təhlili zamanı məlum olur ki, oxu-ifa prosesində müəyyən məqamlarda vokal melodiyanın xalis kvinta həcmində genişlənməsi sözü gedən tipin xarakterik cəhətlərindən biridir:(not nümunəsi T. Məmmədovundur)

Nümunə № 4



Qeyd edək ki, III misranın (bəzən də I misranın) zildən oxunması həm "Tərsə gəraylı", həm də ənənəvi "Gəraylı" üçün ortaq xüsusiyyətlərdəndir. Lakin bu ənənənin özündə belə fərqli nüanslar var. Bu fərqlilik ilk növbədə yuxarıdakı nümunədə gördüyümüz "lya bemol" səsi (bayatı pərdə) ilə bağlıdır. Belə ki, əgər ənənəvi "Gəraylı"da sazın kök pərdəsindən başlayan vokal melodiya bayatı pərdə ilə (arası 1 ton) davam edirsə, "Tərsə gəraylı" variantlarında kök pərdə ilə bayatı pərdə arasındakı xromatik əlavə pərdə də melodik xəttin yaranmasında mütləq mənada rol oynayır. Bundan başqa, "Tərsə gəraylı"nın səciyyəvi instrumental musiqi cümlələrində də həmin yarım pərdədən çox istifadə olunur.

"Tərsə gəraylı"nı xarakterizə edən mühüm amillərdən biri sazın köklənmə prinsipi ilə bağlıdır. Belə ki, bu hava bir qayda olaraq çox vaxt "şah pərdə kökü"ndə, bəzən də "açıq sim kökü"ndə ifa olunur. Əbəttə ki, bu gün "orta pərdə kökü"ndə ifa olunmasına baxmayaraq ənənəvi "Gəraylı" havası da əvvəllər sazın qədim, "şah pərdə kökü"ndə (ümumi kök) çalınıb-oxunmuşdur. Lakin digər bir sıra aşıq havaları kimi? o da milli musiqinin inkişafı ilə "orta pərdə kökü"ndə ifa olunduğu zaman daha təsirli, daha emosional səslənir. Bundan fərqli olaraq, "Tərsə gəraylı" havası "şah pərdə kökü" ilə üzvü surətdə inkişaf etmiş, melodika, faktura və s. baxımdan elə bir istiqamət axarında biçimlənmişdir ki, onu "orta pərdə kükü"ndə çalıb-oxumaq qeyri-mümkündür. Bu kökdə o öz ifadəsini qətiyyən tapa bilmir və effektini tamamilə itirir.

Beləliklə, "Kərəm gözəlləməsi" və "Gəraylı" havalarına məxsus bir çox variantların müqayisəli təhlili Borçalı aşıq ifaçılıq məktəbinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini aşkar edir. Sözü gedən nümunələrin həm instrumental, həm də vokal partiyalarında Borçalı aşıqlarının fərqli artikulyasiya prinsipi, ifaçılıq üslubu üzə çıxır ki, bu da öz növbəsində onların mənsub olduğu mühitin musiqi dilinin spesifik cəhətlərini şərtləndirir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Bağırov N. H. Azərbaycan klassik aşıq havaları. B.: Trabzon, 2011, 189 s.
2.Qasımlı M. P. Ozan-aşıq sənəti. B.: Uğur, 2011, 304 s.
3.Məmmədov T. A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 650 s.
4.Гошовский В.Л. Фольклор и кибернетика // «Советская музыка», 1964, №:11, стр. 74-82
5.Дадашзаде К.Х. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004, 292 с.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ БОРЧАЛИНСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ АШЫГСКОЙ МУЗЫКИ

Хафиз Керимов
докторант Института архитектуры и искусства НАНА
Преподаватель АГУКИ

Резюме: *Настоящая статья посвящается Борчалинской ашыгской среде, являющейся неотъемлемой частью Азербайджанского ашыгского искусства. В статье подчеркивается значимость исследования каждого ашыгского региона в отдельности, и исследуются исполнительские традиции, присущие Борчалинским ашугам. Автор, исследуя в плане сравнения сазовые мелодии «Керем гёзеллемеси» и «Гярайлы» с другими ашыгскими средами, старался выявить специфические черты, стилевые признаки Борчалинских ашыгских мелодий.*

Ключевые слова*: Ашыгское искусство, Борчалинская школа, сазовые мелодии, Керем гёзеллемеси, Гярайлы*

TO THE SPECIFIC ARTS OF BORCHALI EXECUTIVE SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE AZERBAIJANI ASHUG MUSIC

Hafiz Kerimov
Doctoral student of the Institute of Architecture and Art of ANAS
Instructor of the ASUCA

Summary:*This article is dedicated to the Borchaliashug environment, which is an integral part of the Azerbaijani ashug skill. The article highlights the importance of studying each region separately and examines the executive traditions inherent in Borchaliashugs. The author, examining saz melodies "Karamgözellemesi" and "Gyarayli" in terms of comparison with other ashug environments, tried to show the specific features, style signs Borchalinskyashug melodies.*
Key words*: Ashug art, Borchalischool, saz melodies, Karamgozellemesi, Garayli*

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна

PhD, доцент кафедры музыковедения
КазНУИ
gkuzbakova@gmail.com

СЕМЕЙНО-ОБРЯДОВЫЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР КАЗАХОВ КАК СИМВОЛ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

Резюме: *Статья посвящена семейно-обрядовому песенному фольклору казахов.*
Цель работы состоит в раскрытии образно-художественной поэтики семейно-обрядовых песен казахов. Обрядовые жанры, связанные с родильной, свадебной и похоронной обрядностью показаны как древний пласт национальных культурных традиций, сохраняемых по сей день.
Раскрыты основные константы мировоззрения семейно-обрядовых песенных жанров казахов - тенгрианские мифопоэтические представления и верования, а также идея реинкарнации.
Ключевые слова: *песенный фольклор казахов, казахская музыка, культурные традиции, обрядовые песни, традиционное искусство, тенгрианство*

Процесс глобализации и интеграции, постоянно расширяющийся и оказывающий огромное влияние на существование обществ и государств, как известно, является неотъемлемой чертой современности. В условиях информационной открытости национальные сообщества всё активнее вступают в экономические, политические и культурные взаимодействия. В этой связи в XXI веке в условиях глобализирующегося мира для каждого отдельно взятого государства остро стоит проблема сохранения духовно-культурных традиций. Противодействием тотальной интеграции служит стремление народов сохранить ценности и достижения национальной культуры, идентичность, духовность.

Преобразования в социально-экономической, политической и культурной жизни республик СНГ с неизбежностью пробуждают интерес к духовно-культурному наследию, выяснению его места и роли в современной истории, в становлении национального характера, этических, эстетических, культурных ценностей современного человека, одним словом, всего того, что отличает национальную культурную традицию в глобальном мире.

В музыкально-поэтическом творчестве казахов сохранилась система жанров эпической, песенной и инструментальной традиций, уходящая корнями в глубину веков. Наиболее ранний пласт казахской традиционной музыки – ***семейно-обрядовый песенный фольклор***, как представляется, сыграл первостепенную роль в формировании профессиональных ветвей казахского музыкального искусства – песенной, эпической и инструментальной. Жанры казахского обрядового фольк-

лора – песни родильной обрядности и обрядов, связанных с рождением и детством (*әлди, бала уату. бесік жыры, тұсау кесу* и др.), свадебного (*сыңсу, қошташу, танысу, жар-жар, тойбастар, беташар* и др.) и похоронно-поминального циклов (*жоқтау, жылау, зар*).

Обрядовые песни, исполняемые в семейно-родовом кругу, отразили глубинные слои коллективной памяти, древние верования, представления о макро- и микрокосме. Обрядовые ритмоформулы, выступаемые в синкретизме с интонацией, являются носителями констант традиционного мировоззрения. А.В.Затаевич писал: «…ни одна девушка не имела морального права выйти замуж без собственной, ею сочиненной песни. Ни одному молодому человеку не приличествовало объясняться в любви в обыденно-прозаической форме. Целые музыкально-поэтические сцены вызывались к жизни в свадебных обрядах. Смерть человека также рождала новую песню. И если старый человек не видел в окружающих его потомках достойного сочинить песнь, оплакивающую его смерть, он сочинял ее сам, завещая близким спеть ее над его могилой» [3, с. 193]. Таким образом, обрядовая песня выступала в тесном синкретическом единстве с ритуальным действием.

Благодаря художественной образности, создаваемой музыкально-поэтическим искусством, когда «мысли приобретают более убедительную и доходчивую форму, чем абстрактные идеи…» [3, с. 193], сохраняются обычаи, традиции нравственных неписаных степных законов, взглядов и убеждений и по сей день. Посредством музыкально-поэтического искусства у казахов осуществлялась передача от поколения к поколению мировидения с его религиозными, космогоническими и экологическими представлениями. Так, в песне «*Елімай*» о разлуке родов, домбровом кюе-легенде «*Ақсақ құлан*» и других произведениях фольклора и устно-профессиональной музыки, обрядовая тема-формула *жоқтау*, звучит как символ утраты, обобщая тем самым содержание музыки.

В поэзии почти всех обрядовых жанров повсеместно встречаются образы солнца и луны, огня, воды, тотемизма, природы. Коллективность этих образов говорит о запечатлении в исторической памяти народа верований и представлений о мире, заложивших основы мировоззрения казахов, повлиявших на менталитет казахского этноса, оказавших непреходящее воздействие на духовные прасимволы, которые откристаллизовались в коллективном бессознательном.

Музыкально-поэтические формулы в обрядовых жанрах, восходят к тенгрианским мифопоэтическим представлениям. Так, «культ огня у тюрков, как и монголов, был связан с верой в его могущественную очистительную силу от зла, дарованную Тенгри. Сохранились сведения византийского посла Земарха (568 г.) который прежде чем был допущен к кагану, прошел очищение огнем. С культом огня связан погребальный обряд тюрков - обычай сожжения умерших. Встречающаяся в поэтических текстах похоронно-поминальных плачей категория «от» (огонь) является отголоском древнейшего поверья протоказахов. Огонь возведен в статус божества, его необходимо поддерживать как живую всепроникающую сущность [8, с. 106].

Об отражении солнца-света в песенном творчестве казахов в этой связи свидетельствуют т.н. степные песни. А.В.Затаевич в примечании к своему сборнику «1000 песен казахского народа» приводит интересные факты, свидетельствующие о существовании древних обрядовых песен, которыми встречали восход солнца в степи [3, № 124].

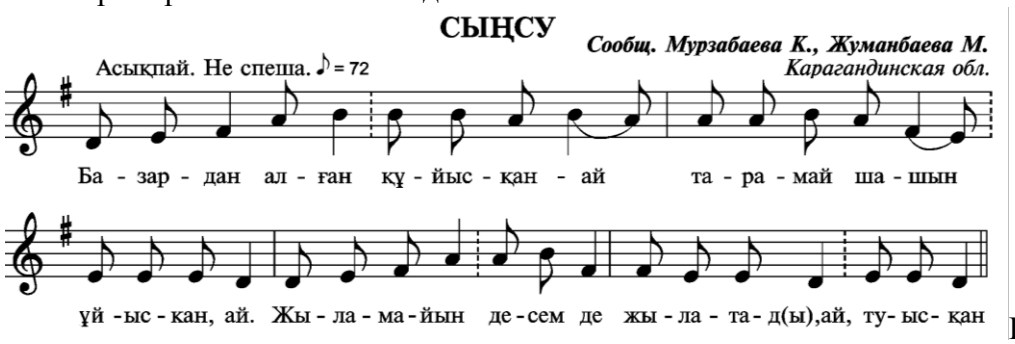
Луна как небесное светило также являлась объектом поклонения, ее почитание возникло значительно позже и входило лишь в число традиций, связанных с лунным календарем [7]. Образное противопоставление *ай – күн* – солнца и луны, типичное для мировоззрения казахов, встречается в песне беташар:

Иіліп бір жат елге келіп тұрсың,
*Алдыңнан **ай-күн** туып жарылқасын* [Беташар, ФЛ/227[7]]

Широко известная по философии и религии буддизма, идея **реинкарнации**, характерна также для казахов. В мироощущении тюрков смерть не имела характер конечного события, а мыслилась как переходный этап, предшествующий новому рождению. С ней связана свадебная обрядность, насыщенная символикой переходности. Представление об инициации – смерти в одном качестве и рождении в другом, пороге-границе миров, пронизывающее обрядовые действия свадьбы, предметы, наделяемые сакральностью, находит свое непосредственное отражение в поэтических метафорах свадебных прощальных песен.

В свадебной обрядности казахов обыгрывается символика «живой-мертвый». Замужество девушки воспринимается в традиционном представлении как мифологическая, ритуальная смерть. Закономерным в этой связи в поэтике *сыңсу* выступает противопоставление **жизни и смерти**, живого и мертвого – ***тірі-өлген***. Вот как описывает отъезд молодой невесты известный ученый географ и путешественник, член Русского географического общества В.В.Радлов: «К отъезду новобрачных от отца молодой женщины собирается весь аул, в котором она жила. Тут отец торжественно вручает зятю навьюченное на верблюдах и лошадях приданое, а потом делает дочери своей наставления, увещевает ее быть верною и добродетельною, прощается с нею и, наконец, посадив ее на лошадь, подводит за повод к мужу. Молодые супруги отправляются обыкновенно при слезах и воплях собравшихся на прощанье женщин» [9]. Приведем пример свадебной прощальной песни невесты *Сыңсу*[8] (смс Пример 1), записанной в Карагандинской области в 1986 г. (Фонд Фольклорной лаборатории КНК им. Курмангазы), поэтический текст которой подтверждает сказанное.

Пример 1 Свадебная песня невесты



Представление о замужестве как смерти подтверждают также и следующий поэтический текст:

Базардан келген төрт кілем,
Төртеуі де түс кілем,
*Барарда-ау, **тірі**-ау, кетті демесең,*
***Өлгеннен** мұның несі-ау, кем* [9]

С идеей реинкарнации связано и представление о круговом времени, имеющем место и в наши дни. Так, обрядовая песня ***тойбастар*** исполняется перед началом застолья по случаю какого-либо торжества, связанного с рождением ребенка, сватовством, свадьбой, юбилеем, мушель-тоем, инициацией, переездом на джайляу, *тұсау кесу*, *сүндет тоем* и др. Обряд же *тойбастар* может выполняться и **в конце застолья**. Хозяева выносят на подносе подарки и новое угощение, которое разыгрывается гостями. После исполнения песни или кюя подарки распре-

[7]Из Фонда Фольклорной лаборатории Казахской национальной консерватории им. Курмангазы
[8]Там же, ФЛ/162. Нотный текст представлен в авторской расшифровке – Г.К.
[9]*Қыз сыңсуы*[2]

деляются между гостями. «Счастливый и удачный свадебный той ни в коем случае не должен заканчиваться, в конце он должен обязательно дать начало следующему, такому же счастливому тою» [6 ,с. 19]. Данный обряд служит залогом непрерывности благополучия – хозяева будущих празднеств примут эстафету, что связано с тенгрианскими представлениями о сохранении непрерывности «хорошего, счастливого» Времени.

В прощальных песен невест следует отметить большое разнообразие устоявшихся поэтических категорий, метафор и образов, генезис которых ведет к древнетюркской, протоказахской мифологии (образы птиц и деревьев) и тенгрианству (небесные светила луна и солнце) [1, 5; 10].

Образно-поэтическая система обрядовой поэзии необычайно богата. Обряд «как бы высвечивает ту сторону вещей, действий, явлений, которые в обычной жизни затемнены, не видны, но на самом деле определяет их истинную суть. Отсюда – двойственность всех явлений и переключение с уровня ежедневной жизни на уровень актуальных ценностей» [4]. Этим можно объяснить систему запретов в предписании поведения в казахском традиционном обществе. Так, запрещено наступать на порог, очаг, так как это обиталища духов, наступать и разбрасывать золу, чтобы не осквернить духа-хозяина огня, обижать стариков, так как они близки миру мертвых и т.д. Корни подобного поведенческого стереотипа лежат в анимистичности протоказахского мировоззрения.

Таким образом, обрядовые ритмические формулы – устоявшиеся музыкально-ритмические формы воплощения поэтической строки, дают ключ к более глубокому, адекватному пониманию обрядовых тем-символов как знаков культуры. Образно-поэтическая система обрядового фольклора казахов отражает системообразующий фактор – ступени жизненного цикла *рождение, свадьба, смерть*. Основным содержанием обрядовых форм музыки и поэзии оказывается жизнеутверждающая идея, мысль о единстве человека и природы, антропологическая модель мира, отсутствие пафоса борьбы с природой, присущего коллективизму оседлых земледельческих народов.

Будучи связанным с исконными пластами национальной культуры, казахский семейно-обрядовый фольклор предоставляет собой мощный канал для трансляции духовных ценностей на уровень массового общественного сознания.

Сакральные обрядовые песни есть своего рода закодированные посредством музыкально-поэтических средств ***носители первоначальных культурных смыслов***, определяющих облик всей национальной культуры. В музыку более позднего времени – устно-профессиональной традиции и период творчества композиторов советского и постсоветского периодов – вычлененные из первоначального синкретизма музыки и действия обрядовые напевы входят как символы и стилистические детали.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Абуов А.П. Религиозные представления древних тюрок: тенгрианство или шаманизм // Древнетюркская цивилизация: памятники письменности. А.: 2001, с. 217-222.
2.Байкадамова К., Темирбекова А. Қазақтың әдет-ғұрып, тұрмыс-салт әндері (оқу құралы). А.: 2001.
3.Затаевич А.«1000 песен казахского народа». А.: 2004, 607с.
4. Земцовский И. Жанр, функция, система // Совет. музыка, М..: Сов. комп., 1971, № 1.
5.Казахи. Историко-этнографическое исследование.А.: Казахстан, 1995, 352 с.
6.Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и время в казахской культуре / Евразия.№ 2, 2001.
7.Нуржанов А. Тенгрианство как культ, духовные символы тюркоязычных народов эпоху средневековья. - Вестник КазНПУ.А.: 2013.
8.Орынбеков М.С. Верования древнего Казахстана.А.: 1997.
9. Радлов В.В. Из Сибири. М: Изд-во АН СССР, 1989, с. 312-313.
10.Турсунов Е. Возникновение баксы, акынов, серэ и жырау. А.: ИКФ Фолиант, 1999, 252 с.

FAMILY-ORDERED SPRING FOLKLORE OF KAZAKH AS A SYMBOL OF NATIONAL CULTURAL TRADITIONS

Gulnara Kuzbakova
Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor of Musicology
Kazakh National University of Arts
Kazakistan, Astana

Summary: *The article focused on the Kazakh family-ritual song folklore. The aim of the work is to reveal the figurative and artistic poetics of Kazakh family-ritual songs. Song genres associated with maternity, wedding and funeral rites are shown as an ancient layer of national cultural traditions, preserved to this day.*
The basic constants of the ideology of family-ritual song genres of Kazakhs are revealed - Tengrian mythopoetic ideas and beliefs, as well as the idea of reincarnation.
Key words*: song folklore of Kazakhs, Kazakh music, cultural traditions, ritual songs, traditional art, tengninism.*

Mansurov Malik Məmməd oğlu

Əməkdar artist, dosent
Azərbaycan, Bakı
malik.mansurlu@mail.ru

"HÜMAYUN" MUĞAMININ MƏQAM ƏSASINA GÖRƏ SƏCİYYƏLƏNDİRİLMƏSİ

Xülasə: *Məqalədə Hümayun instrumental muğamının janr xüsusiyyətləri, köklənmə qaydası, muğam dəstgahları sırasında rolu və əhəmiyyəti işıqlandırılır. Həmçinin, məqalədə Hümayun muğamının tarixi inkişafı və müasir ifaçılıqdakı rolu araşdırılmışdır..*
Açar sözlər: *Hümayun, muğam, şöbə, ifaçılıq, musiqi quruluşu*

"Hümayun" muğam adına Orta əsrlərə aid mənbələrdə rast gəlinir və Yaxın Şərq xalqlarının klassik musiqisinə aid şöbələrdən biri kimi musiqi risalələrində öz əksini tapmışdır. Lakin sonrakı dövrlərdə tədricən inkişaf etdirilərək genişləndirilmiş və muğam dəstgahına çevrilmişdir.

"Hümayun" muğamının səciyyələndirilməsinə dair elmi ədəbiyyatda öz əksini tapmış fikirlərə nəzər salaq.

"Hümayun" adının mənası "cənnət quşu", "şahlıq quşu", "uğurlu", "səadətli" mənalarını verir.[10] "Hümayun" fars sözü olub, uğurlu, səadətli, mübarək, padşaha məxsus mənasında işlədilir.[11]

"Hümayun" muğam adının mənası ilə bağlı belə fikirlər də vardır ki, "Ümumiyyətlə, "Hümayun" muğamı qədim olduğundan, bir sıra Şərq xalqlarının musiqi sənətində qorunub saxlanıb. Məsələn, "Hümayun" məqamı hal-hazırda İran, Hind, Türk və Azərbaycan musiqisində mövcuddur. "...Hindistanın Dehli şəhərində XV əsrdə tikilmiş məşhur Hümayun məqbərəsi ucalır. Bu məqbərə hələ IX əsrdən Dehlidə məskən salmış Hümayunlar sülaləsinin şərəfinə tikilmişdir. Ola bilsin ki, Hümayun muğamının adı məhz elə bu sülalənin adı ilə bağlıdır".[12]

"Hümayun" - kədərli, lirik-dramatik məzmunlu muğam kimi xarakterizə olunur.

[10]Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, 1997. S. 156.
[11]Mansurov E.B. Muğam düşüncələrim. B.: İrşad, 1995. s. 26.
[12]Mansurov E.B. Muğam düşüncələrim. B.: İrşad, 1995. s. 26.

Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında "Hümayun" muğamını "Şüştər"lə müqayisə edərək, belə qənaətə gəlir ki, bədii ruhi təsir cəhətdən "Şüştər" dinləyicidə kədər hissi, "Hümayun" isə "Şüştər"ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır.[13]

"Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" əsərində Ü.Hacıbəyli "Hümayun" muğam dəstgahını daha dolğun səciyyələndirmişdir. "Hümayun" muğamını o, "insanın, yalnız bir qəlbinə deyil, hətta əqlinə belə təsir etməklə dərin-dərin fikirlərə salan, guya bu aləmdən götürüb də başqa bir aləmdə xəyalət aləmində seyr və səyahət etdirən... "hipnoz" əsərli bir "musiqi lisanı" kimi xarakterizə edir və yazır: "Məsaili-həyatiyyə həlli ilə daimi məşğul olan və bir çox vaxt həllində aciz qalan məhzun, məğmun və pərişan bir cismin qizai-ruhaniyyəsi bu dəstgahdır... "Hümayun"un ruhaniliyi – cismaniliyindən çox artıqdır"[14].

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli "Hümayun" muğamını yüksək qiymətləndirir və onu böyük zövq mənbəyi hesab edirdi.

R.Zöhrabov "Hümayun" muğamının xarakteri haqqında belə yazır: "Hümayun" dəstgahını dinlədikdə biz qəm-qüssə, kədər əhval-ruhiyyəsinin təsirində oluruq"... Bu muğama virtuozluq xas deyil; improvizə isə məhz avazlı tərzdə özünü göstərir. "Hümayun", bir növ, məhəbbətə qatılmış iki gəncin - qız və oğlanın ülvi hisslərini, iztirabla dolu günlərini, xoşbəxt olmaq arzusunu təsvir edir.[15]

"Hümayun" muğamının xarakteri haqqında tarzən Bəhram Mansurovun maraqlı fikirləri vardır. "Ömür qıysa" adlı xatirələr kitabında o, yazır: "... "Hümayun"u daha az xanəndə və sazəndənin ifasında eşitmək olar. Bəlkə buna görə də onun bəzi guşələri unudulub, muğam cılızlaşıb və hətta xarakterini də bir qədər itirib. "Hümayun" deyəndə nəsə bir əzəmət, vüqar düşünülməlidir. Çünki "Hümayun" adı altında ustadlarımız şahanəlik başa düşüblər və bizə də tövsiyyə ediblər. Ancaq indi çalınan bəzi "Hümayun"larda kədər, qəm elə həddə çatıb ki, elə bil matəm musiqisidir".

Bu fikrin davamı olaraq və muğamın adının mənasından irəli gələrək, E.Mansurov qeyd edir ki, "Azərbaycanda ifa olunan "Qafqaz Hümayunu" özündə həm dərin kədər hissini, həm də uğur, səadətə doğru böyük inam hissini cəmləşdirir."[16]

Muğam dəstgahın quruluşunda özünü göstərən təkmilləşmə ilə bağlı daha bir fakt "Hümayun" dəstgahında "Bərdaşt" şöbəsinin sonradan əlavə olunması ilə bağlıdır. Bu fakt xanəndə Nəriman Əliyev və tarzən Kamil Əhmədov tərəfindən göstərilmişdir.

Nəriman Əliyev Seyid Şuşinskiyə əsaslanaraq, bu məlumatı vermişdir: "Hümayun" muğamının (dəstgahının) Bərdaştı yoxdur. Ona görə ki, "Hümayun" şaha məxsus, qüdrətli sərkərdəyə, dövlət başçısına ithaf olunub yaranmışdır. Heç bir dövlət başçısının hüzurunda ucadan (hökmdarın hüzuruna daxil olan andan) danışmağa başlamaq olmaz. Əvvəla bu, hörmətsizlik, sonrası isə həddindən artıq qüdrət sahibi olmaq deməkdir. İfaçı (xanəndə) bu hörmətsizliyi edə bilməz. Ona görə də "Hümayun" dəstgahının Bərdaştı yoxdur.[17]

K.Əhmədovun məlumatına görə, əvvəllər xanəndə və ya sazəndə birbaşa "Maye-yi-Hümayun" ilə oxumağa və ya çalmağa başlayırdı. Bu məsələ K.Əhmədovu çox düşündürmüş və o, "Hümayun"un mayəsini təkrar etməmək şərtilə "Bərdaşt" yaratmışdır. Bunu öz müəllimlərinə - Mirzə Mansur Mansurova və Əhməd Bakıxanova göstərmişdir. Onlar həmin "Bərdaşt"ı bəyəndikdən sonra "Hümayun" üçün qəbul edilmiş və A.Zey-

[13]Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985. s. 16.

[14]Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). B.: Adiloğlu, 2005. s.41.

[15]Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, 1997. S. 157.

[16]Mansurov E.B. Muğam düşüncələrim. B.: İrşad, 1995. s. 26.

[17]Əsədullayev A.M. İnstrumental muğam. B.: Adiloğlu, 2009. s. 22.

nallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin dərs proqramına daxil edilmişdir.[18]

Azərbaycan muğam ifaçılığında "Hümayun" muğamı "si bemol" mayəsi ilə ifa olunur. "Hümayun" muğamının köklənməsi ilə bağlı R.Zöhrabovun "Muğam" kitabında qeyd olunan belə bir fakt diqqətəlayiqdir: 1930-cu illərdə Ə.Bakıxanov Ü.Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi musiqi texnikumuna dəvət olunur və onun muğam ifası Ü.Hacıbəylinin diqqətini "Hümayun" muğamını ifa etmə tərzi ilə cəlb etmişdir. Belə ki, Ə.Bakıxanov "Hümayun" muğamını kök sim qrupu - "re bemol", "si bemol", "fa" pərdələri ilə ifa etməyə başlayır. Bu, təsadüfi deyildi. Çünki, "si bemol" mayəsilə "Hümayun" daha dolğun səslənirdi".[19]

"Hümayun" muğam dəstgahının quruluşunda "Şüştər" muğamı ilə üst-üstə düşən şöbələr vardır. Bununla əlaqədar olaraq, M.İsmayılov "Hümayun" muğamını "Şüştər"dən sonra onun inkişaf etmiş bir variantı kimi yarandığını hesab edir və bu mülahizəsini hər iki muğamın şöbələrinin və səs tərkiblərinin yaxınlığı ilə sübuta yetirir[20]. O qeyd edir ki, bəzi xanəndələr "Hümayun"u ifa edərkən, onu "Şüştər ayağı" ilə - "do" səsində tamamlayır. Lakin M.İsmayılov haqlı olaraq belə hesab edir ki, "Hümayun"un "Şüştər"dən fərqlənməsi üçün o, öz "ayağı" – "si-bemol" səsi ilə tamamlanmalıdır.

Tarda "Hümayun" muğamı belə köklənir:

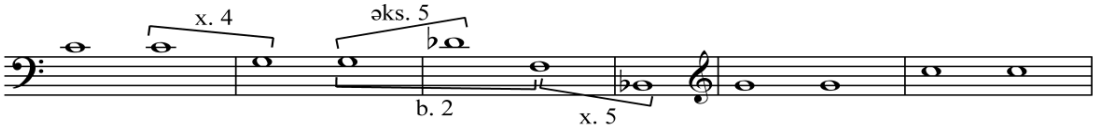
- Tarda III qoşa sim - kök sim kiçik oktava "fa";
- yanındakı ağ sim I oktava "re bemol";
- IV tək kök (bəm) sim böyük oktava "si bemol";
- digər simlər adi qaydada olduğu kimi.

"Hümayun" muğamını ifa etmək üçün kamançanın köklənmə qaydası:

I, III, IV simlər adi, II sim bir ton zil, yəni I oktava "si".

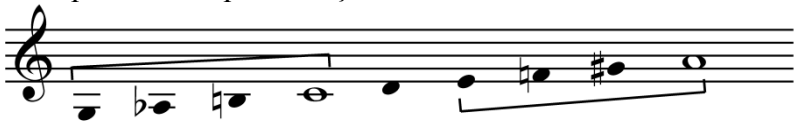
"Hümayun" muğam kökünü bu şəkildə göstərmək olar[21]:

I qrup: qoşa ağ sim	II qrup: qoşa sarı sim	III qrup: kök sim - ağ sim	IV qrup: kök simlər	V qrup: zəng simlər	VI qrup: zəng simlər



Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərində hümayun məqamının quruluşu aşağıdakı şəkildə verilmişdir:

½ - 1 ½ - ½ formulu üzrə qurulmuş və orta ton vasitəsilə birləşmiş iki bərabər tetraxord hümayun məqamının səsqatarını əmələ gətirir. Bu məqamın səsqatarında iki mayə vardır. Onlardan birincisi alt tetraxordun, ikincisi isə üst tetraxordun dördüncü pərdəsidir. Birinci oktavadakı "do" (IV pillə) və "lya" (IX pillə) səsləri mayə olarsa, hümayun məqamının səsqatarı bu şəkildə olar[22]:



Ü.Hacıbəyli hümayunun səssırasının "do" və "lya" mayəli iki natamam şüştərin səssırasından ibarət olduğunu göstərir və yazır ki, "Şüştər" məqamı haqqında deyilənlərin hamısı eyni zamanda "Hümayun" məqamına da aiddir".

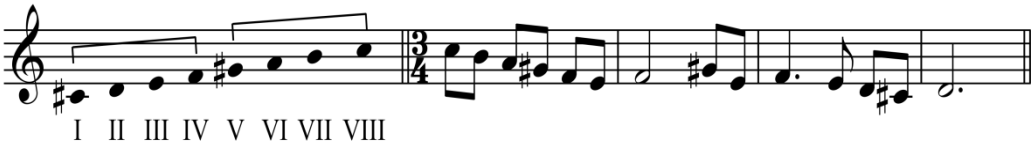
[18]Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1997. s. 158.
[19]Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1997. s. 158.
[20]İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B., 1994. s.29.
[21]Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: 2009. s. 111.
[22]Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: 1985. s. 112.

Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" məqaləsində də "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının əlaqələrini qeyd edərək yazırdı: "Hümayun" ilə "Şüştər"in nə münasibəti var, deyənlər ola bilər. Doğrudur, bu dəstgahların oxumaq qaydaları bir-birindən fərqlidir, lakin əsasları birdir. Dəlil olmaq üzrə deyə bilərəm ki, bu əsasları bir olan dəstgahların "təsnif"ləri müştərəkdir. "Şüştər" təsnifini "Hünayun"dan sonra oxumaq olar ki, bu fəqərə - müştərək təsnifli dəstgahların əsaslarının müştərək olduğunu isbat ediyor".[23]

Buna əsaslanaraq C.Həsənovanın yazdığı kimi, "Ü.Hacıbəyli şüştər və hümayun məqamları arasında funksional yaxınlığı görmüşdür. Bununla belə, o, bu məqamların səssırasını eyniləşdirməmiş və hümayunu müstəqil bir məqam kimi təqdim etmişdir. Fikrimizcə, bunun səbəbi məhz "Hümayun" muğamının kökü, musiqi məzmunu, xarakteri və məcmusu ilə bağlıdır".[24]

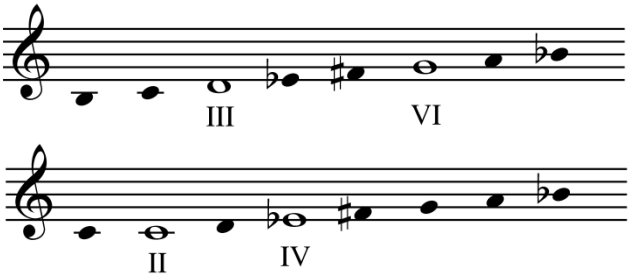
Hümayun məqamının yeni quruluş xüsusiyyətlərini M.İsmayılov xarakterizə etmişdir. M.İsmayılova görə, hümayun məqamının səssırası ½ -1- ½ ton quruluşlu iki əksilmiş tetraxordun yanaşı üsulla – artırılmış sekunda vasitəsilə birləşməsindən əmələ gəlir.

Hümayun məqamının səssırası və kadensiyaları[25]:



Bu səs sırası şüştər məqamının quruluşuna uyğundur. Lakin hümayun məqamı istinad pillələrinə görə fərqlənir.

M.İsmayılovun yazdığı kimi, şüştər məqamında qurulan melodiyalar VI pərdədə (mayədə) yarım kadans təşkil etməklə səssırasının III pərdəsində tam kadansla bitirlər. Hümayunda isə melodiya IV pərdədə yarımkadans və II pərdədə tam kadansla bitir[26].



Hümayun və şüştər məqamları ortaq istinad pillələrə malikdir: eyni səs sırasında şüştər məqamında III, VI, VII kimi 3 istinad-dayaq pərdə olduğu halda, hümayun məqamında – II, III, IV, VI və VII kimi 5 istinad pərdə vardır.

M.İsmayılov belə bir diqqətəlayiq cəhəti də müşahidə etmişdir ki, hümayun və şüştər bir-birilə sıx əlaqəli və xüsusən səs tərkibi etibarilə eyni olmalarına baxmayaraq, hümayun adı ilə bağlı olan melodiyalarda şüştərin istinad pillələrindən istifadə olunmasına təsadüf edilir. Lakin şüştər məqamında qurulan melodiyalarda hümayun üçün xarakter olan IV və II kimi dayaq pərdələrdən istifadə olunmasına heç də rast gəlmək olmur.

Bununla əlaqədar M.İsmayılov maraqlı mülahizə yürüdür ki, "belə bir hal onların mənşəyi ilə əlaqədardır". Daha doğrusu, görünür ki, bunlardan müstəqil bir muğam kimi

[23]Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). B.: Adiloğlu, 2005. s.25.

[24]Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: 2009. s. 151.

[25]Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: 2012. s. 115.

[26]İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991. s.29.

əvvəllər "Şüştər", sonralar isə onun inkişaf etmiş bir variantı kimi – "Hümayun" muğamı özünə yer tapmışdır.[27]

Bu baxımdan, "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının şöbələrinin müqayisəsi diqqəti cəlb edir: "Şüştər" muğamı – "Mayeyi-şüştər" və "Tərkib" kimi iki əsas şöbədən ibarət olduğu halda, "Hümayun" muğamı – "Mayeyi-hümayun", "Şüştər" və "Tərkib" şöbələrindən ibarətdir. Əgər "Şüştər" muğamı "do" səsində tamamlanırsa, "Hümayun" "si bemol" səsi ilə tamamlanır ki, bu da onların əsas məqam-tonallıq əlamətinin göstəricisidir.

Ü.Hacıbəylinin mülahizələrinə əsaslanaraq və muğam ifaçılığı təcrübəsindəki "Hümayun" muğamını, onun təsnif və rənglərini təhlil etməklə, M.İsmayılov quruluş sxeminə və funksional xüsusiyyətlərinə görə hümayun məqamının şüştər məqamı ilə eyni olduğunu sübut etmişdir[28]. Bu baxımdan, M.İsmayılovun "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının şüştər məqamına əsaslanan muğam ailəsini əmələ gətirməsi ilə bağlı fikri diqqəti cəlb edir ki, bu da bilavasitə şüştər və hümayun məqamlarının oxşar quruluşlu olmasını təsdiq etməyə əsas verir[29].

Bununla yanaşı, C.Həsənovanın belə bir fikri məqamın quruluşunu əsaslandırır: ""Hümayun" muğamının kompozisiya quruluşunun iki şüştər məqamı əsasında yarandığını və burada həmçinin, bayatı-şiraz, segah məqamlarına keçidlərdən istifadə olunduğunu qeyd edə bilərik. Aparılan tədqiqatlar, "Şüştər", "Hümayun", eləcə də "Qafqaz Hümayunu" muğamlarının təhlili bunu sübut edir. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, "hümayun məqamının səssırasının iki şüştərin səssırasını özündə cəmləşdirməsi" fikrində vurğunun dəyişdirilərək, məhz "Hümayun" muğamının məqam səssırasının iki şüştər məqamından yaranması" kimi izahı daha məqsədəuyğundur.[30]

Beləliklə, "Hümayun" muğamının məqam əsasına görə "Şüştər" muğamı ilə qohumluğu üzə çıxır. Eyni zamanda, muğamın nəzəri əsaslarının öyrənilməsi "Hümayun"un müstəqil və zəngin məzmunlu muğam kimi səciyyələndirilməsinə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2.Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 197 s.
3.Azərbaycan arxivi. № 2-3 (25-26). B.: Kommunist, 1985, 292 s.
4.Babayev E.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. B.: Elm, 1998,146 s.
5.Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr. B.: 1983, 34 s.
6.Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 246 s.
7.Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. AEA-nın nəşri, B.: 1968, 138 s.
8.Əbdülqasımov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 101 s.
9.Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. 2-i cild. B.: AEA-nın nəşri, 1965, 412s.
10.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.

NOTOQRAFİYA

1.Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. 10 cilddə: III cild. Azərbaycan muğamları və rəngləri. B.: 2004.
2.Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. 10 cilddə: IV cild. Azərbaycan muğamları və rəngləri. Bakı, 2005.
3.Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. B.: Azərnəşr, 1964.
4.Əsədullayev A.M. "Bayatı-Şiraz" və "Hümayun". B.: 2002.
5.Əsədullayev A.M. "Rast", "Çahargah". B.: 2004.

[27]İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991. s.28.

[28]İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991. s.24-30.

[29]İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991. s.4.

[30]Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: 2009. s. 180.

6.Əsədullayev A.M. "Şur", "Segah-Zabul", "Şüştər". B.: 2005.
7.Əsədullayev A.M. İnstrumental muğam. B.: 2009.
8.Əzimli F.N. Azərbaycan muğam məktəbi. B.: 2008.

О ЛАДОВОЙ ОСНОВЕ МУГАМА «ХУМАЮН»

Малик Мамед оглу Мансуров
Заслуженный артист, доцент АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье раскрываются жанровые, ладовые и исполнительские особенности инструментального мугама Хумаюн в контексте исторического развития.*
Ключевые слова: *Хумаюн,мугам,раздел, лад, музыкальная структура*

ABOUT MODE'S BASIS OF MUGHAM "HUMAYUN"

Malik Mammad oglu Mansurov
Honored artist, assistant professor of ANC

Azerbaijan, Baku
Summary*: The article talks about the role, significance and genre features of instrumental mugham of Humayun in the historical context.*
Key words: *Humayun, mugham, section, performance, musical structure*

Nəcəfzadə Abbasqulu İsmayıl oğlu

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru
a.najafzade@yahoo.com

AZƏRBAYCANDA UDUN ƏN QƏDİM MƏNBƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə ümumşərq telli çalğı aləti udun etimologiyasına, quruluşuna diqqət yetirilir, bu alətin dünyanın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Azərbaycanda təşəkkülündən söz açılır. Burada həmçinin, udla bağlı Azərbaycan ərazisindəki arxeoloji, tarixi, ədəbi mənbələr, orta əsr qədim fırça ustalarının rəsm əsərləri təqdim olunur.*
Açar sözlər: *Udun yaranma tarixi, ədəbi mənbələr, etimologiyası, morfologiya, miniatür rəsm əsərləri*

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çox qədim tarixi kökləri var. Bu mədəniyyətin inkişafı Daş dövründən, e.ə. XVIII-XV minilliklərdən başlayır [1, s. 182]. Bilindiyi kimi, musiqi mədəniyyətini çalğı alətləri olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Belə alətlərimizdən biri də telli, mizrabla səsləndirilən və hordofonlu qrupa aid edilən uddur (şək. №1).

Şəkil №1. Ud

Şərq xalqlarının ümumi ruhuna uyğun hazırlanmış çoxsaylı çalğı alətləri (ney, tənbur, rübab, ud və s.) olub. Sonralar bir sıra Şərq xalqlarının nümayəndələri kimi azərbaycanlı sənətkarlar da belə çalğı alətlərini yaşadıb, öz musiqisinin ənənələri əsasında inkişaf etdiriblər. Ud da belə alətlərdəndir.

Yaranma tarixi. Udun necə və nə vaxt yaranması haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Birmənalı şəkildə qeyd olunmalıdır ki, ud Şərqdə yaradılıb. Dahi musiqi-

şünas-alim Əbdülqadir Marağalı (1353-1435) həmkarı, Azərbaycanın digər görkəmli alimi Səfiəddin Urməvinin (1217-1294) "Kitab əl-Ədvar" ("Dövrlər kitabı", daha dəqiqi, "Mahnılar kitabı") əsərini təhlil edərkən bildirir ki, udu rəvayətə görə, Adəm peyğəmbərin nəvəsi Lameş (Qabilin oğlu – A.N.) icad edib [3, s. 117]. Xatırladaq ki, S.Urməvinin "Kitab əl-Ədvar" əsəri 15 fəsildən ibarətdir. VIII fəsildə demək olar ki, ancaq uddan bəhs edilir.

Özbəkistanın Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru Tamara Semyonovna Vızqonun (1906-1998) yazdığına görə, udun qədim növü bərbətdən (şək. №2) VIII əsrə qədər farslar, VIII əsrdən sonra isə ərəblər istifadə etmişlər [22, s. 84]. Bərbət yunan-fars (İran) müharibəsi zamanı fars musiqi mədəniyyətinə daxil olub. Arxeoloji faktlar isə farslardan və ərəblərdən də öncə uddan Azərbaycan ərazisində istifadə edildiyini təsdiqləyir.

Ud aləti Azərbaycanda bütün dövrlərdə, hətta eramızdan əvvəlki minilliklərdə də sevilmişdir. Tarix üzrə elmlər doktoru, professor Aləm Nuriyev (1936-2004) "Milli musiqinin nadir tapıntısı" adlı məqaləsində ud alətilə bağlı olduqca maraqlı faktları ortaya qoyur (şək. № 3). Azərbaycan ərazisində tapılmış qab nümunəsi ud alətinin tədqiqatlarına, onun yaranma tarixinə, hətta sözaçımına yenidən baxılmasını tələb edir.

Müəllif məqaləsində 1984-cü ildə Bərdədə arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilən xeyrə tipli qabdan söhbət açır: "...Qabın mərkəzində musiqi alətinə bənzər rəsm həkk olunmuşdur. Alətin çanaq hissəsi qazma üsulu üzrə dörd sektora bölünmüşdür. Çanağın mərkəzindən keçən qoşa xətt alətin qolundan keçərək axıradək davam edir. Həmin xətt alətin başlığında sona yetir. Qolun sağ və sol tərəfində isə şarvari və sünbül rəsmləri də çəkilmişdir. Alətin vəziyyətinə əsasən bu rəsmlərdə alətin siminin bərkidilməsindən və ya boşaldılmasından ibarət aşıxların olduğunu ehtimal etmək olar.

Geniş müqayisələrlə alətin Qarabağ ərazisindəki şənliklər zamanı istifadə edildiyi və ud musiqi aləti olduğu müəyyənləşir" [17, s. 209-210].

Aləm Nuriyev bu tapıntının Kür-Araz erkən Tunc dövrünə, yəni e.ə. IV-III minilliklərə aid olduğunu yazır. O, zəngin ornamentlərlə bəzədilmiş həmin nümunənin Bərdə şəhər Mədəniyyət Muzeyində saxlandığını bildirir. Fikrimizcə, bu alət Ə.Marağalının "udi-qədim" adlandırdığı udun ən qədim növü olan bərbətdir [14, s. 75]. Belə ki, haqqında söhbət açdığımız sənət nümunəsində təsvir olunan alət udun ilkin növüdür.

Maddi mədəniyyət nümunəsi olan bu qabın Bərdədə tapılması heç də təsadüfi deyil. Bilindiyi kimi, bu şəhər qədim yaşayış məskənlərindən, mədəniyyət mərkəzlərindən biri olub. XII əsrdə yaşamış dahi Nizami Gəncəvi "Xosrov və Şirin" poemasını yazarkən qəhrəmanları haqda xeyli məlumat əldə etmiş, ərəb və fars salnamələrini, Bizans və Suriya tarixi mənbələrini, eləcə də rəvayət və əfsanələri dərindən öyrənmişdi. O, bu barədə əsərin müqəddiməsində yazır:

Tanıyan yoxdur bu gözəl alması,
Bərdədə var idi bir əlyazması [7, s. 66].

Xatırladaq ki, dahi Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) "Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri" adlanan məqaləsinin başlanğıcında alim Polioksa istinad edərək bir sıra çalğı alətlərinin, o cümlədən udun Şərqdən Qərbə keçməsi ilə bağlı məsələdən bəhs edir: "Bu gün rusların "lütnya", italyanların "lyuto", almanların "laot", ispanyonların "laud" dedikləri saz ərəblərin "əl-ud" və ya "ud" adlı sazıdır..." [9, s. 502]. Maraqlıdır ki, uda istinadən Avropada yaradılmış həmin alətlərin adında "ud" sözü öz əksini tapır: lütnya və lyuto (ut), laot (ot), laud (ud). Ü.Hacıbəylinin təbirincə desək, "Ərəb-İranilərin sazlarının bir çoxu bugünkü Avropa sazlarının ata-babalarıdır" [9, s. 504].

Deməli, lütnya, leot, lyuto, laud kimi Avropa alətləri uda istinadən hazırlanıb. Bu, belə baş vermişdir. Ərəblər İtaliyanın cənubunu işğal etdikdən sonra burada məskunlaşmışlar. Təbii ki, onlar İtaliyada da öz adət-ənənələrini yaşatmış, o cümlədən mədəniyyətlərini qoruyub saxlamışlar. Belə ki, ərəblər bir çox çalğı alətləri ilə yanaşı, ud alətin-

dən də el şənliklərində geniş istifadə etmişlər. Yerli italiyalılar da bu alətə böyük maraq göstərmiş və onlar da udu səsləndirmişlər. Sonralar udu İtaliya musiqisinə uyğunlaşdıraraq, azacıq dəyişdirməklə, onun əsasında lyuto alətini yaratmışlar. XVI əsrdə lyuto əvvəlcə Siciliya və İspaniyada yayılaraq, tezliklə bütün Avropanı bürümüşdür. XVI-XVII əsrlərdə lyuto ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmışdır. Sonralar gitara, violin kimi alətlərin inkişafı lyutonu sıxışdırıb, onu tədricən tənəzzülə uğratmışdır.

Nəticədə, udu Adəm peyğəmbərin nəvəsi Lameşin (Qabilin oğlu) icad etdiyini nəzərə alsaq, bu alətin yaranma tarixi təxminən e.ə. VII-VI minilliyə aid olunur. Dini mənbələrə və köhnə tarixçilərin yazdığına əsasən Həzrəti Adəm peyğəmbər təxminən 9 min il bundan əvvəl yaşamışdır. Nizami Gəncəvi "İqbalnamə"sində ("İskəndərnamə" poeması) əsərində yazır:

Odur yeddi ulduz sirrini açan,
Odur səkkizinci qərana sultan [8, s. 214].

Şeirdə "qəran" – min il deməkdir. "Səkkizinci qəran" isə VIII minillik mənasında işlədilib. Nizaminin yaşadığı dövrdə Adəm peyğəmbərin cənnətdən yer üzünə gəlməsindən 8 min il keçirmiş. Nizami ilə müasir dövr arasında olan zaman kəsiyi təxminən min ilə yaxındır. Lameşin isə 8800 il bundan əvvəl yaşadığı ehtimal olunur. Deməli, udun da yaranma tarixi həmin dövrə təsadüf edir.

Şəkil №2.Bərbət

Etimologiyası. Ərəblərin "Herodot"u adlanan tanınmış səyyah və tarixçi Əbülhəsən Əli ibn Hüseyn ibn Əli əl-Məsudi (896-956) udun qədimdə mizhar adlandığını bildirir [25, s. 18]. Müasir dövrdə ərəblərdə mizhar adlı birüzlü, dəfəbənzər alət də var. Ud qeyd etdiyimiz kimi, Şərq xalqlarının ümumi ruhuna uyğun şəkildə yaradıldığından, onun adı müxtəlif dillərdə fərqli məna daşıyır. Ərəb dilində ud sözü bir neçə mənada işlədilir: 1. Odun; 2. Hindistanda bitən və yandırıldıqda ətrafa xoş iy, qoxu verən ağac növü [6, s. 656].

Çanağı qədimdə ud ağacından (kələm şəklində kola bənzəyir, boyu 2 metrə çatan və böyük müalicəvi əhəmiyyəti olan başqa növ "ud hindi" ağacı da var) hazırlandığından alətin ud adlandırılması ehtimal olunur. Fikrimizcə, bu alətin adı ud ağacının yandırıldıqda bihuşedici qoxusundan, rayihəsindən doğub. Belə ki, udda çalınan musiqi də həmin ağacın qoxusu kimi insanı valeh, bihuş edir. Xatırladaq ki, dünyada kökü kəsilməkdə olan bu ağaca çox nadir hallarda rast gəlmək mümkündür. Hazırda Azərbaycanın Quba rayonu ərazisindəki qoruqda bu ağac mühafizə edilir.

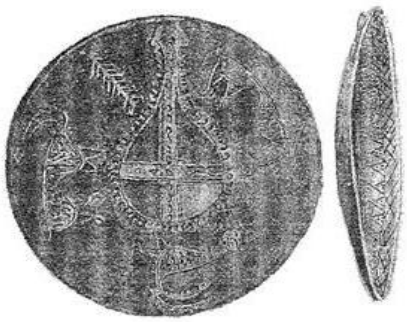
Fars dilində isə ud sözü "bağa qını" mənasını daşıyır [19, s. 24]. Alətin çanağına fikir versək, həqiqətən də bağa qınını xatırlatdığının görürük. Bəzi mənbələrdə isə ud sözünün kasa və ya piyalə mənalarını da ifadə etdiyi bildirilir [5, s. 8]. Bəlkə də alətə ad verilərkən çanağının formasına, quruluşuna görə kasa və ya piyalə sözlərindən istifadə edilib. Deməli, ud sözü həm kasa, piyalə, bağa qını, həm də odun, ağac mənalarında başa düşülür. Xatırladaq ki, udun ilkin variantı bizim gördüyümüz müasir ud formasında olmayıb.

Qədim oğuzlar, azər-türklər isə ud sözünü "bəxt", "tale", "şans" mənalarında işlədiblər. Ud dilimizin arxaik sözlərindən biridir. Bu ifadəyə yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan "Dədə Qorqud kitabı" dastanında tez-tez rast gəlirik: "Qız aydır: Qədəmi qutsız gəlin deyincə, udsuz gəlin desünlər" [13, s. 162]. Burada "udsuz" sözü bəxtsiz, talesiz mənalarında işlədilir. "Udlu" sözü isə əksinə bəxtli, taleli deməkdir. Əski türkcədə udlu həm də həyalı, ədəbli, əziz və hörmətli mənalarında işlədilmişdir [13, s. 224].

Göründüyü kimi, alətin adındakı ud sözü dilimizdə səadət, xoşbəxt mənalarını bildirir. Bəlkə də aləti ud adlandırmaqla ifaçılar onun vasitəsi ilə bəxtlərini aramışlar. Şir-

vanda, Qobustan rayonunun Udulu kəndinin adı da etimoloji baxımdan bu mənada açıqlanır.

Tanınmış tarixçi-jurnalist, tədqiqatçı Firuz Haşımov bərbət sözünün (udun sonralar ilkin növü belə adlanıb) də Midiya mənşəli olduğunu yazır [10, s. 3]. O, bərbət sözünün sonrakı mərhələlərdə pəhləvi və yunancaya məhz midiya dilindən keçdiyini bildirir. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aslan Məmmədovun həmin fikirlərə münasibəti maraqlıdır: "Bu faktın özü hər şeydən öncə barbət (bərbət – A.N.) alətinin ərəblər və sasanilərdən də əvvəl Azərbaycan ərazisində istifadə olunduğunu təsdiqləyir. Deməli, alət bu ərazidə istifadə olunduğu zaman əvvəl fars mədəniyyətinə, daha sonra, təqribən VIII əsrdə isə ərəblərin hücumu zamanı ərəb mədəniyyətinə miqrasiya edə bilmişdir" [15, s. 35].



Şəkil №3. Bərdə şəhəri, xeyrə tipli qab

Ədəbi mənbələr. Udun (yaxud bərbətin) adına Qətran Təbrizi (1012-1088), Məhsəti Gəncəvi (1089-1183), Xaqani Şirvani (1120-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Əvhədi Marağalı (1274-1338), Əssar Təbrizi (1325-1390), Qazi Bürhanəddin Sivasi (1344-1398), İmadəddin Nəsimi (1369-1417), Cavanşah Həqiqi (1397-1467), Həbibi (1470-1520), Nemətullah Kişvəri (1445-1525), Şah İsmayıl Xətai (1486-1524), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Fədai Təbrizi (XVI əsr), İskəndər Münşi (1560-1629), Rüknəddin Məsihi (1580-1656) kimi klassiklərin əsərlərində, eləcə də XIII əsrdə təmiz azər-türkcə yazılmış "Əhməd Hərami" dastanında rast gəlirik. Azərbaycanda ud klassik şairlərimizin sevimli çalğı alətlərindən biri olmaqla, onların ilham mənbəyinə çevrilib.

Nadir hallarda şifahi xalq ədəbiyyatının qollarından biri olan tapmacalarda da ud alətinin adı çəkilir. Belə bir nümunəyə sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayevanın (1940-2017) "Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri" adlı əsərində rast gəlirik:

Ruhu yoxdu, almaz nəfəs,
Şəkli, cismi eyni qəfəs
Əgri beli, qısa boyu
Çox nəşəli verir bir səs [2, s. 75]. A**çması: ud**

Miniatür rəsmlər. XVI əsr məşhur Təbriz rəsm ustaları Nizaməddin Sultan Məhəmməd (1492-1555), Mirzə Əli Təbrizi (XVI əsr), Mir Seyid Əli (?-1570) və başqalarının miniatürlərində bir çox çalğı alətinin, o cümlədən udun (bərbətin) rəsminə rast gəlirik (1, şəkil № 61, 68, 76).

Morfologiyası. Ə.Marağalı udun növləri (udi qədim, udi kamil) haqqında məlumat verir [14, s. 75]. Musiqi tədqiqatçıları Ə.Marağalı "udi qədim" dedikdə, alətin ən qədim növünü – bərbəti nəzərdə tutduğunu bildirirlər. Bərbəti M.Kərim uzun elmi axtarışlardan sonra bərpa etmiş və alət "Qədim musiqi alətləri ansamblı"nda istifadə edilir. Udi qədimin qoluna bağırsaqdan pərdələr bağlanırdı. X əsrin sonlarında bu pərdələr ləğv edildi, bugünkü hala salındı. Belə udlar udi kamil adlanır. Udun mizrabı qədimdə qartal lələyindən hazırlanırdı. Müasir dövrdə isə udun mizrabı yumşaq plastik maddədən düzəldilir.

Udi kamil telli, mizrabla çalınan, qolunun üzərində heç bir pərdə olmayan alətdir.

Sözün ikinci hissəsi "kamil" də ərəb sözü olub, burada nöqsansız, yetkin, təkmilləşmiş mənalarında işlədilir. Nəticə olaraq, udi kamil sözü udun təkmilləşmiş növü kimi başa düşülməlidir.

Qədimdə 8 (4 cüt) telə malik olan ud (bərbət, yaxud udi qədim), sonralar 11 telə çevrilib kamil ud adlanıb. Alətin qolu və çanağı əsasən qoz ağacından hazırlanır. Ud çəlləyəbənzər ağacpərçimlərdən quraşdırılmış çanaqdan, qısa qola və geriyə əyilmiş kəlləyə malikdir. Udun çanağının üzü (dekası) nazik küknar və ya şam ağacından hazırlanır. Estetik baxımdan gözəl görünsün deyə udun dekası üzərində bəzəkli, naxışlı oyuqlar açılır. Bu oyuqların alətin səsinin xunlu, rezonanslı alınmasında böyük rolu var. Tellərin 5-i qoşa, 6-cı isə tək bağlanır. Tellərin bir ucu dekanın üzərindəki qarmağa, digər ucu isə xərəyin üstündən keçməklə kəllədəki aşıxlara düyünlənir. Udun qolunda pərdələr yoxdur. Bu da ifaçıdan səsləri təmiz çalmaq üçün böyük məharət tələb edir. Belə ki, udu hər kəs səlis, rəvan ifa edə bilmir, ifaçı mütləq güclü musiqi duyumuna malik olmalıdır. Tellərin düzülüş və yerləşdirilməsi fərqlidir: ortada melodik (əsas melodiya çalınan) tellər, yanlarda isə (xun verən və dəm saxlayan) alikvot xarakterli bəm tellər qoşulur. Alət çalınarkən döşə, sinəyə sıxılır. Çanağının aşağı kənarı isə ifaçının sağ buduna (dizinə) söykənir.

Orta əsrlərdə klavesinin Avropa musiqisində tutduğu mövqe qədər Yaxın Şərq xalqları musiqisində ud əhəmiyyətli olub. XV əsrdə yaşamış Əbdürrəhman Cami "Risaleyi musiqi" əsərində yazır: "Simli musiqi alətlərinin ən şərəflisi ud sayılır" [3, s. 236]. Tacik müğənni və çalğıçısı, musiqişünas Dərviş Əli Cəngi isə udu bütün alətlərin "şahı" adlandırıb [5, s. 8].

Bu gün bəstəkarlar üçün fortepiano nə deməkdirsə, orta əsrlərdə ud da musiqişünaslar üçün həmin mənanı kəsb edirdi. Ud bəstəkarların (bir nömrəli) əsas aləti sayılıb və hər bir musiqişünas mütləq ud çalmağı bacarmalı idi. Bəstəkarlar isə əsərlərini udda bəstələyiblər.

Hər bir musiqi aləti dinləyicidə müxtəlif ovqatlar yaradır. Udu dinləyəndə özünü ən qədim dövrlərdə hiss edirsən, nağıllar aləminə düşürsən. Sanki nurani qoca nağıl danışır, cavanlara öyüd-nəsihət verir.

Udla muzterapiya. Əbdülqadir Marağalının şairlik fəaliyyəti də olub. Onun farsca yazdığı bir şeirinin məzmunu təxminən belədir: "Şair bir gün bərk xəstələnir. Dərdinə əlac etmək üçün bir sıra təbiblər gəlir, lakin onların heç bir köməyi olmur. Bu məyusluğu duyan Marağalı təbiblərə üzünü tutub söyləyir: Bir halda ki, dərdimə əlac edə bilmirsiniz, onda mənə qulaq asın". O, udu götürüb sinəsinə basaraq deyir: "İndi ürəyimin pərdələri üzərində əməliyyat aparıb öz dərdimə çarə tapacağam". Ud dilə gəlir, Marağalı avazla oxuyur: "Ey təbiblər, Əbdülqadir bu udun musiqisindən şəfa tapsa, heç də təəccüblənməyin. Çünki o, özünün şəfasını yalnız musiqidə görür və buna çox inanır". Bu məlumatı akademik Teymur Bünyadov vermişdir [4, s. 24-25].

Rəvayətlər. S.Urməvinin udda ecazkar ifası ilə bağlı rəvayətlərin birində deyilir: 40 gün susuz qalan bir dəvə arxdan su içmək istəyərkən Səfiəddinin ud çaldığını eşidir və bu zaman su içməyi dayandıraraq uda qulaq asır. Bunu görən Səfiəddin əl saxlayır. Səs kəsildikdə dəvə yenidən su içmək istəyir. Səfiəddin yenidən udu çalmağa başlayır, dəvə yenə də durub onu dinləyir. Hər dəfə musiqi kəsiləndə dəvə su içir, musiqi səslənəndə isə diqqətlə qulaq asırdı. Səfiəddinin çaldığı musiqidən təsirlənən dəvənin gözlərindən yaş axır.

Başqa bir rəvayətdə isə deyilir: Bağçada Səfiəddin şagirdlərinə ud çalmağı öyrədəndə budaqların birinə bülbül qonur və başlayır ud ifasına qulaq asmağa. İfa o dərəcədə onun xoşuna gəlir ki, bülbül çəkinmir, Səfiəddinə bir az da yaxınlaşır və həmin melodiyaya uyğun məqamda quş dilində oxumağa başlayır [20, s. 31].

Gözəl ud çalmağı Səfiəddini və ailəsini böyük bir fəlakətdən də qurtarır. 1258-ci ilin fevral ayında Çingiz xanın nəvəsi, monqol hökmdarı Hülakü xan (1217-1265) Bağdad əhlini qılıncdan keçirir. Ə.Bədəlbəyli milliyyətcə fransız olan professor Anri Masseyə (1886-1969) istinadən [23, s. 182] yazır: "Budda dininə mənsub olan Hülakü (anası və arvadı xristian idi) Bağdadı istila etdikdə xristianlara heç bir xəsarət yetirmədi. Lakin xəlifə

Müstəsimi (son Bağdad xəlifəsi Müstəsim billah, 1212/1213-1258 – A.N.) və onun arvad-uşaqlı bütün ailə üzvlərini, bir çox əqrabası ilə birlikdə öldürtdü. Urməvi də Müstəsimin "müqərrəbi-dərgahı", yəni yaxın adamı sayılırdı. Odur ki, onun da həyatı təhlükə altında idi. O, özünü və ailəsini ölümdən xilas etməyə bir çarə tapmalı idi" [3, s. 215-216].

S.Urməvini şəxsən yaxından tanıyan, onunla Təbriz şəhərində tanış olan tarixçi Həsən Ərbələninin verdiyi məlumatda deyilir: Hülakü xan Bağdadı fəth etdikdən sonra şəhərin inzibati rəhbərlərini yanına çağırıb şəhər varlılarından toplayaçağı ümumi vardövləti saray adamları arasında bölməyi onlara tapşırmışdı. Səfiəddinin yaşadığı məhəllə Hülakü xanın on minlik qoşunları ilə əhatə olunmuşdu. Məhəllə camaatı, xüsusilə də Səfiəddin ölüm təhlükəsi altında idilər. Qoşun sərkərdələrindən biri, monqol zabiti Nanu 30 nəfərlik dəstə ilə Səfiəddinin yaşadığı mülkün qapısını sındırmağa başlayır. Ev yiyəsi cəsarətlə döyüşçülərin qarşısına çıxaraq onları ədəb-ərkanla evə dəvət edir. Sarayda yaxşı diplomatiya məktəbi keçmiş Səfiəddin "qonaqlar"la ümumi dil tapa bilir. Hətta onlara ləziz yeməklərlə ziyafət verir, evində musiqi məclisi təşkil edir. Qonaqlar məclisdən çox razı qaldıqlarını bildirdikdə, S.Urməvi cavab verir: "Evimə xəbərsiz gəldiyiniz üçün sizə lazımi qulluq edə bilmədim. Ona görə sizdən üzr istəyirəm. Sabah sizi qonaq dəvət edirəm, xəcalətinizdən çıxmağa çalışacağam". Ertəsi gün Səfiəddin məhəllənin varlı sakinlərindən topladığı hədiyyələri yəhəri qiymətli daş-qaşla bəzədilmiş kəhər ata yükləyib Nanuya təqdim edir. Beləliklə, dəstə başçısı məhəllə camaatına toxunmur, lakin Səfiəddinə Hülakü xanın hüzuruna gedəcəklərini bildirir. Səfiəddin xəlifə tərəfindən ona hədiyyə verilmiş zərxaralı xalatı əyninə geyib, udunu götürür, bir neçə çalğıçı və müğənni Ziya ilə bərabər saraya yollanır.

S.Urməvi Hülakü xanın hüzurunda özünü çox təmkinli, mərd və ağıllı aparır. Sənətkar udunu kökləyib, həzin bir melodiya çalır, müğənni Ziya isə oxumağa başlayır. İfadan təsirlənən daşürəkli Hülakü xan və yanındakılar Səfiəddinin ustalığına, ifasına və ağlına heyran qalırlar [12, s. 170-173]. Hülakü xan Səfiəddinə və onun ailəsinə heç bir əziyyət verilməməsi haqqında xüsusi fərman imzalayır [24]. Bu məlumatı görkəmli türk alimi – tarixçi, yazıçı, coğrafiyaşünas və kitabşünas Mustafa ibn Abdullah Katib Çələbi (1609-1657) məşhur Azərbaycan tarixçisi Qiyasəddin ibn Xoca Hümaməddin əl-HüseyniXandəmirin (1475-1536) "Həbibüs-Siyər" əsərinə əsaslanaraq yazmışdır [3, s. 216].

Göründüyü kimi, S.Urməvi özünü və yaxınlarını onları gözləyən böyük bir fəlakətdən ağlı-kamalı, eləcə də sevimli çalğı aləti udda ecazkar çalğısı ilə qoruyur. Səfiəddin yaşadığı məhəlləyə qayıdarkən Nanunun əmri ilə 50 əsgər onu müşayiət edir. Küçələrdə Hülakülərə məxsus qara bayrağı asmaqla onların toxunulmazlığını rəsmiləşdirirlər. Hətta Hülakü xan Səfiəddinə öz sarayında iş də təklif edir.

Udla belə "xilas etmə" Əbdülqadir Marağalının da başına gəlib. 1386-cı ildə Teymurləng Təbrizi zəbt etdikdən sonra Sultan Əhməd Cəlayirlərin ikinci paytaxtı olan Bağdada qaçır. Bu zaman Ə.Marağalı da onun yanında imiş. O, Bağdadda 1386-1393-cü illərdə fəaliyyət göstərmişdir. 1393-cü ilin avqustun 10-da Teymurləngin Bağdada girməsindən öncə Sultan Əhməd Misirə Məmluk Sultanı Bərkukun (o, Şuca şah da adlanır) yanına qaçır. Ə.Marağalı öz ailəsi ilə, eləcə də digər saray sənətkarları, Sultan Əhmədin xanımları və oğlu ilə Kərbalaya getmişdi. Burada onlar Teymurləngin oğlu Miranşahın qoşunları tərəfindən yaxalanır və əsir götürülür. Onları Bağdada Teymurləngin hüzuruna aparırlar. Teymurləng əsirləri edam etmək istərkən onların arasında olan Əbdülqadir hökmdara türkcə müraciət edərək şeir söyləyir. Sonra ud alətində çala-çala Teymirləngin şəninə bədahətən mahnı oxuyur:

Məşriqu-məğrib müsəxxərdur sanqa,
Dövlətu nüsrət müqərrərdur sanqa.
Fəthü nüsrət daima biləngindədur,
Dövlətün haqdan müqərrərdur sanqa [21, s. 32].

Əbdülqadir mahnı oxduqdan sonra söyləyir: "İndi məni edam edə bilərsiniz". Ud-

da yanıqlı ifadan və Ə.Mağaralının Ərəbistan torpaqlarında şirin Azərbaycan türkcəsində müraciətindən təsirlənən Teymurləng onu və yaxınlarını əfv edir.

Əbdülqadir Marağalı Sultan Əhmədin Bağdaddakı sarayında keçirdiyi 7 ildən sonra, yəni 1393-cü ildə 40 yaşında ikən bir çox incəsənət xadimləri ilə birgə Teymurilərin paytaxtı Səmərqəndə göndərilmişdir. Bilindiyi kimi, Teymurləng Səmərqənd şəhərini dünyanın paytaxtına çevirmək istəyirdi. Bu baxımdan, əsir götürdüyü sənətkarlara toxunmamış, əksinə onların qayğısına qalmışdır. 1399-cu ildə Ə.Marağalı Təbrizə – Teymurləngin oğlu Miranşahın sarayına göndərilir. O, sarayda Həbib Udi, Qütbəddin Nai və Əbdülmömin Quyəndə kimi musiqiçilər ilə bərabər çıxış edirdi. Burada hökmranlıq edən Miranşah atdan yıxılır, əsəbləri pozulur və ruhi sarsıntılar keçirir. Saray əhli, o cümlədən bir neçə musiqiçi ruhi xəstə olan Miranşahla məzələnir, onu ələ salırlar. Bu xəbəri Miranşahın xanımı Xanzadə Teymurləngə çatdırır. O, dərhal Təbrizə gəlib həmin adamları dar ağacından asdırır. Ə.Marağalı isə Bağdada qaçır.

Teymurləngin Səmərqəndə dönəndən sonrakı illərdə Sultan Əhməd Misir Sultanı Bərkukun yardımı ilə Bağdadı ələ keçirir. Ə.Marağalı Sultan Əhmədə pənah gətirir. 1401-ci ildə Teymurləng Bağdadı yenidən ələ keçirir və Ə.Marağalını da həbs edir. Bu dəfə o, guya xəyanət etdiyinə görə Ə.Marağalıya ölüm hökmü oxudur. Əbdülqadiri edam etmək istədikdə ona son söz verilir. Tarixçi Xandəmir "Həbibüs-Siyər" əsərinin IV cildində bildirir ki, Teymurləng Əbdülqadiri öldürmək istədiyi zaman o, Qurandan bir surəni ucadan və xoş avazla oxuyur. Bu yanıqlı ifadan Teymurləng kövrəlir, mütəəssir olur və onu əfv edir [26].

Beləliklə, Teymurləng Əbdülqadir Marağalını bu dəfə də sənətinə görə bağışlayır. Fikrini dəyişdikdən sonra Teymurləng onu yenidən baş musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmək üçün Səmərqənddəki sarayına göndərir.

Tədrisi. Çox təəssüf ki, xalqımıza bu qədər doğma olan ud ölkəmizdə tədris olunmur. Buna baxmayaraq ud Azərbaycanda müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlərdə öz layiqli yerini tutmuşdur. İlk dəfə ud aləti 1974-cü ildə dirijor, bəstəkar, Xalq artisti Nəriman Əzimovun (1934-2016) təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil olunub. Virtuoz tarzən Əhsən Dadaşov isə ilk dəfə Azərbaycan radiosu üçün ud ilə melodiyalar lentə alıb.

Sevindirici haldır ki, bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi Nailə Mirməmmədli ud üçün "Konsert" yazmış, ən çətin bir işin öhdəsindən uğurla gəlmişdir. Telli-mizrablı alətlərin tanınmış ifaçısı, İstanbul Texnik Universitetinin müəllimi, tarzən Arif Azərtürk bu əsəri böyük peşəkarlıqla ifa etmişdir.

Tanınmış ifaçılar. Azərbaycanın məşhur musiqişünas alimləri **Ə.N.Fərabi, S.Urməvi, Ə.Marağalı** da çox gözəl ud ifaçısı olublar. Ölkəmizin XIV əsrdə yaşamış ən məşhur ud çalanlarından biri də **Həbib Udi** olub (18, s. 54-57). Qeyd edildiyi kimi, Həbib Udini Teymurləng 1399-cu ildə edam edib. Orta əsrlərdə başqa bir Udi ləqəbli ifaçı da olub: "Ustadlarustadı, alimlər alimi, böyük ustadımız, kəramətli, hörmətli və əzəmətli ədibimiz **Mövlana əl-Həsən əl-Udi**" [16, s. 17].

Azərbaycanda udun inkişafında və tədrisində **Məşədi Cəmil Əmirovun** (1875-1928) əvəzsiz rolu olub. O, 1913-cü ildə Türkiyədə təhsilini başa vurub Azərbaycana döndükdə özü ilə mükəmməl çaldığı ud alətini də gətirib və bu alətlə konsertlər verib. Udun təbliğində Əməkdar artist **Əhsən Dadaşov** (1924-1976), hazırda AMK-nın rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi, Əməkdar artistlər – **İbrahim Qasımov** (1953-2008), Yasəf Eyvazov, Mircavad Cəfərov, xanəndə-instrumentalçı **Elçin Cəlilov** (1967-2005), Suriya (Hələb) Konservatoriyasının professoru Əsgər Ələkbər, Abdul Haşımov, Behbud Ağakişioğlu, Tacəddin Nuriyev, Məhərrəm Nəcəfzadə, Şəhriyar İmanov və b.sənətkarların böyük xidmətləri var.

Beləliklə, bu kiçik məqaləmizdə udun Azərbaycanda özünəməxsus inkişaf yoluna nəzər saldıq. Alətin yayıldığı digər ölkələrlə müqayisədə daha çox Azərbaycanla bağlı

olduğu faktların dili ilə təsdiqlənmiş oldu.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu (baş redaktor: Maisə Rəhimova). Altı cilddə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2008, 448 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, 216 s.
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
4. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.
5.Ələsgərov S.Ə., Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. B.: Maarif, 1996, 172 s.
6.Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). Tərtibçilər: Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
7.Gəncəvi N. Xosrov və Şirin (tərcümə: Rəsul Rza, izahlar: Məmmədağa Sultanov). B.: Lider, 2004, 392 s.
8.Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə, tərcümə: Mikayıl Rzaquluzadə). B.: Lider, 2004, 256 s.
9.Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, 544 s.
10.Haşımov F.E. Odlar yurdu musiqi beşiyi. // "Xalq" qəzeti, 25 mart, 1996, s. 3.
11.Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 222 s.+93 illüstrasiya.
12.Kərimov L.H. Səfiəddin Urməvi. // "Azərbaycan" jurnalı, №7, 1965, s. 170-173.
13.Kitabi-Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
14.Marağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq). // B.: "Qobustan" jurnalı, 1977, №1, s. 74-79.
15.Məmmədov A.K. Simli musiqi alətlərimiz. B.: Nafta-Press, 2001, 72 s.
16.Musiqiyə dair risalələr (fars dilindən əlyazmanı tərcümə edən, ön söz və şərhlərin müəllifi: Hacı Rauf Şeyxzamanlı). B.: Nurlan, 2011, 76 s.
17.Nuriyev A.B. Milli musiqinin nadir tapıntısı. // Elmi axtarışlar, VI toplu, filologiya, tarix, incəsənət. B.: 2001, s. 209-210.
18.Onullahi S.M. Qədim Təbrizin Mədəniyyət tarixindən. // "Qobustan" jurnalı №3, 1974, s. 54-57.
19.Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, 64 s.
20.Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr, 2006, 544 s.

Xarici dillərdə

21.Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. İ.: Pan Yayıncılık, 1986, 200 s. (türk dilində).
22.Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1980, 190 с (rus dilində).
23. Массэ А. Ислам. Очерк истории. Перевод с французского, 2-ое изд. Отв. ред., автор предисловия и комментарий Е.А.Беляева. М.: Восточная литература, 1963, 231 с (rus dilində).
24.Rounet Cales. Encyclopedie de la musique dictionnaire du conservatoire. Paris: 1922, p. 2700 (fransız dilində).
25.Sarı A. Türk müziği çalgıları (ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudum). İ.: Berdan matbaası, 2012, 276 sh. (türk dilində).
26.Xandəmir. Həbibüs-Siyərfi əxbar əfrad əl-Bəşər. IV c. Bombey: (1857) hicri 1272 (ərəb dilində).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ УД И ЕГО АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Аббасгулу Наджафзаде
доктор искусствоведения, профессорАНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье описаны этимология, структура старейшего общевосточного струнного музыкального инструмента - уд.Также представлены археологические, исторические, литературные, изобразительные (средневековые миниатюры) азербайджанские источники об уде.*

Ключевые слова: *История зарождения уда, литературные источники, этимология, морфология, миниатюрные картины*

MUSICAL INSTRUMENT UD AND AZERBAIJANI SOURCES

Abbasgulu Najafzade
Doctor of study of Art, professor of ANC

Azerbaijan, Baku
Summary: *In the article are described the etymology, structure of all-east string musical instrument Ud which is the oldest in the world and also the settlement udin Azerbaijan. Also provide information about ud in Azerbaijani sources - archaeological, historical, references is reminded of medieval pictures of old masters*
Key words: *Origin history ud, references, etymology, morphology, miniature pictures*

Утегалиева Сауле Исхаковна

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения и композиции,
Казахская Национальная Консерватория им. Курмангазы
Казахстан, Алмата
sa_u@mail.ru

О ТЕМБРО-РЕГИСТРОВОЙ МОДЕЛИ ЗВУКА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Резюме: *В работе впервые обосновывается понятие тембро-регистровой модели звука, проявляющейся в традиционной инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюркских народов Центральной Азии. Автор дает всестороннюю характеристику данному феномену, рассматривает разнообразные предпосылки в его становлении, выявляет связи с естественными основами музыки, а также определяет перспективы изучения.*
Тембро-регистровая модель звука выступает в качестве своеобразного звукового кода, символа тюркской музыкальной культуры.
Ключевые слова: *Тембро-регистровая модель звука, инструментальная музыка, музыкальный инструментарий тюркских народов Центральной Азии, конырдауыс,кюй, жыр, натуральный (гармонический) ряд*

Звуковой мир музыки тюркских народов Центральной Азии (ЦА) отличается разнообразием и богатством. Он неотделим от понятия национальной, этнической и даже цивилизационной идентичности. Его исследование связано с одним из интересных и весьма актуальных направлений в музыкальной тюркологии – относительно новой области современного знания. Здесь накоплен значительный научный и практический материал, посвященный разноаспектному изучению данного явления в музыке в основном отдельных тюркских народов. Сказанное касается горлового пения у тувинцев и башкир, эпоса у алтайцев и хакасов, музыкального инструментария, а также инструментальных композиций. Более того, предпринимались попытки в проведении музыкально-акустических исследований звука в музыке тюркских народов. Они дополнены научными изысканиями последних лет, в которых приводятся результаты компьютерного анализа тувинского горлового пения [3], звуков казахской домбры и кыл-кобыза [6; 7; 8].

Вместе с тем, многое в этой области знания остается не изученным, сказывается малочисленность или отсутствие обобщающих трудов сравнительно-типологического и сравнительно-исторического плана.

Данная работа впервые посвящена изучению феномена звука, и шире – звукового мирав традиционной инструментальной музыке тюркских народов[31], большая часть которых проживает в Центральной Азии и прилегающих к ней регионах

[31]См. подробнее [9]

Евразии. Речь идет о тюрках Южной, отчасти Юго-восточной Сибири (алтайцы, тувинцы, хакасы, якуты), а также Казахстана[32] и Средней Азии (казахи, киргизы, узбеки, туркмены, каракалпаки). Музыкальные культуры тюрков Передней Азии (азербайджанцы, турки), Поволжья (башкиры, ногайцы) приводятся нами в сравнительном плане. В центре внимания – разнообразные предпосылки в становлении общей модели звука (1), характеристика последней (2), связь с естественными основами музыки (3), а также проявления данного феномена в современной музыкальной культуре тюркских народов; перспективы в его изучении (4).

В работе использован сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический [5, с. 35] методы, привлекается материал преимущественно традиционной инструментальной (отчасти вокально-инструментальной) музыки тюркских, в сравнительном плане иранских и монгольских народов.

***

1. В формировании тембро-регистровой звуковой модели в музыке тюркских народов указанного региона нами различаются *общие* и *специфические* предпосылки. Среди первых, автор выделяет звуковую среду обитания тюркского этноса, хозяйственно-культурные типы, сформировавшиеся у кочевых и полукочевых тюрков, историко-генетические, историко-культурные, а также языковые факторы.

Горно-степные районы, преобладающие на большей части евразийской территории, создают условия для формирования длинных и коротких, низких и высоких звуков, нередко представленных в виде спектра обертонов. Природный окружающий (растительный и животный) мир, особенности хозяйства, в котором преобладает скотоводство, во многом предопределили те или иные формы музицирования, а также использование *натуральных* материалов в производстве музыкальных инструментов. Специфика звучания последних тесно связана с сортами деревьев (сосна, ель, тута, абрикос, можжевельник и др.), из которых они изготавливаются, а также видами мембран (кожаная – верблюжья, бычья, оленья, рыбья или деревянная), струн на хордофонах (волосяные конские, кишечные бараньи, козьи, шелковые, металлические, а позже синтетические). Преобладают горловые, гнусавые, грудные звуки.

Тюркские народы ЦА имеют общую историю. Их предшественники (прото - и древнетюркские племена) входили в состав могущественных кочевых империй, межплеменных союзов и государственных объединений, появлявшихся на обширных пространствах Великой Степи и оставивших разнообразные памятники материальной и духовной культуры. С давних времен они имели разнообразные политические, экономические и культурные контакты с иранскими, арабскими, монгольскими, славянскими, а также финно-угорскими народами.

Отметим однородность родоплеменного состава тюркских народов региона, участие одних и тех же родоплеменных объединений (см. кыпчаки, найманы, конрад и др.). Сказанное свидетельствует об их этногенетической общности и преемственности.

Особое значение имеют и языковые факторы. Именно в тюркских языках, относящихся к алтайской языковой семье, образуются два основных регистра: потоки твердых (низких) и мягких (высоких) гласных (вокализм) указывают на тембро-регистровую дифференциацию звуков и слов [1, с. 110]. Этому способ-

[32]Хотя по определению ЮНЕСКО Казахстан относится к региону Центральной Азии, все же его северо-западные области находятся на смежных территориях, входящих в восточно-европейскую равнину.

ствует и действие закона сингармонизма, подразумевающего созвучность (гармонию), взаимосвязанность звуков основной морфемы и аффиксов [2, с. 56]. Слово становится твердым или мягким в зависимости от преобладания тех или иных гласных в последнем слоге основы. Сингармонизм в слове сродни феномену бурдона, получившему широкое распространение в музыке многих, в данном случае тюркских народов ЦА.

В числе специфических ориентиров укажем, прежде всего, на *музыкальный инструментарий* тюркских народов, его особенности. Во-первых, доминантное место в нем занимают хордофоны (большая и разнообразная группа), принадлежащие к наиболее сложным музыкально-акустическим (музыкально-слуховым) системам. Наряду с аэрофонами они связаны со звуковысотной организацией, образуя определенную систему тонов.

Во-вторых, музыкальный инструментарий тюрков отличается *однотипностью*. Сходные музыкальные инструменты встречаются у тюрков Южной Сибири, Поволжья, а также Средней Азии, что находит отражение не только в их видовом разнообразии, но и в названиях. Так, широкое распространение получили инструменты типа варгана (якутский*хомус*, тувинский *демир-хомус*, киргизский *темир-комуз,* казахский *шан-кобыз*, узбекский *темирчанг-кобуз*, башкирский *кубыз*), открытых продольных флейт (башкирский *курай*, казахская *сыбызгы*, узбекский *сибизик*, киргизский *чоор*, алтайский *шоор*), простых и составных (2-3 х струнных) хордофонов. Среди них смычковые (тувинские *бызаанчы* и *игил*, алтайский *икили*, казахский *кыл-кобыз*, киргизский *кыл-кыяк*, узбекский *кобуз*) и щипковые (алтайский *тобшур,* тувинские *тошпулуур, шанза,* казахская *домбра,* киргизский*комуз,* узбекский *и* туркменский *дутар, танбур* и др.) инструменты. Если у тюрков Южной Сибири встречается такой инструмент как *бызаанчы*, то у узбеков и туркмен – 2 х струнный *дутар*.

Инструментальная музыка тюркских народов неоднородна по своему звучанию, привлекают внимание смежные явления, находящиеся на стыке вокального, инструментального и речевого начал. Их нередко относят к аутоинструментализму и корпоромузыке (горловое пение, игра на варганах и открытых продольных флейтах) [5, с. 89; 4, с. 9].

Автор обращается к традиционным понятиям и терминам, связанным с категориями ‘звук’, ‘музыка’, а также ‘голос’. Сравнительный анализ аутентичных музыкальных терминов, предпринятый на пяти тюркских языках (казахском, узбекском, туркменском, татарском, тувинском), входящих в кыпчакскую, карлукскую, огузскую, уйгурскую группы, показывает, что в обозначении понятий ‘звук’, ‘музыка’ и ‘голос’ задействован общий круг терминов (*тавыш/товуш/дауыс, сес, дыбыс, аваз/овоз, ун, ыт)*.Онотражает синкретизм: 1) *звука* и *голоса* («звук» в тюркской традиционной культуре – прежде всего, голос); 2) *слова* (речи) и *музыки* (пение); 3) вокального, инструментального и речевого начал. Второй и третий виды синкретизма проявляются в определённых видах и жанрах музыкального творчества тюрков (*кюй, жыр, айдым*).

Кроме того, рассматриваемая звуковая модель находит отражение в традиционной терминологии. Не случайно в музыкальной практикенизкий грудной, бархатный голос (звук), которому отдается предпочтение, называют *калынтавыш* (тат.), *йўгон овоз* (узб.), *конырдауыс* (каз.).

Специфика звукотворчества тюркских народов нашла наиболее яркое отражение в двух базовых понятиях – *жыр* (*ыр*) и *кюй* (*кой*).

Всесторонний анализ общих предпосылок, а также изучение музыкального инструментария, области традиционных представлений тюрков позволили нам

впервые выявить единую *тембро-регистровую модельзвука*, воспроизводимую на разных музыкальных инструментах, включая эпос и горловое пение. Под звуковой моделью понимается образ, снятый с инструментальной музыки, концентрированное выражение звуковых представлений тюркских народов.

2. Тембро-регистровая звуковая модель в инструментальной музыке тюрковЦентральной Азии формируется в единстве музыкального и немузыкального, синкрезисе высоты и тембра, вокального/инструментального и речевого начал, на стыке одно- и многоголосия. Действительно, низкий звук (бурдон) имеет характерную окраску с шумовыми (хриплыми, фальцетными, шипяще-жужжащими) призвуками, что во многом определяет специфику звучания музыки. Кроме того, в низком, спектрально разложенном звуке тембр оказывается слитым с высотой, его нижняя часть (бурдон) имеет голосовую, а верх (обертоны) – инструментальную окраску (горловое пение, пьесы для башкирского курая). Рассматриваемая звуковая модель рассредоточена междуодно- и многоголосием. В горловом пении, на варганах и флейтах, а также на двух-трехструнных смычковых и щипковых лютнях звучание может развертываться до нескольких голосов (т.н. мнимое многоголосие), либо сворачиваться до одного.

Тембро-регистровая звуковая модельсвязана с космогоническими представлениями тюрков, в том числе с образом мирового дерева. Речь идет об историко-стилевом феномене, претерпевающим известную эволюцию: от горлового звука низкого/высокого, с хриплыми, фальцетными призвуками (эпос, горловое пение) до инструментального “голоса” (хордофоны). Во всех своих видах она (модель звука) выступает своеобразным этнофоническим звуко идеалом (термин Ф.Бозе), звуковым кодом, символом тюркской музыкальной культуры.

3. Тембро-регистровая звуковая модель и ее эволюция ориентированы на *естественные основы* музыки. Особое значение приобретают три оппозиционные пары, характеризующие высоту и тембровую окраску звука: “толстый-тонкий”, “длинный-короткий” и “темный-светлый”. На аэрофонах и хордофонах используются трубки и струны разной длины и толщины, оказывающие влияние на высоту звука. Толстые и длинные трубки (струны) связаны с низким, а тонкие и короткие – высоким звуками. Говоря о качественной оценке, низкий звук ассоциируется с “темным”, а высокий – со “светлым” началом.

Звуковая модель совпадает с натуральным (гармоническим) рядом. Ее эволюция связана с постепенным его освоением. Сказанное проявляется в настройках хордофонов, а также в звуковысотной и ладовой организации музыки тюркских народов указанного региона.

На материале инструментальной музыки тюрков Центральной Азии, частично Евразии показан процесс перехода от немонодических форм (музыка тюрков Южной Сибири) к собственно монодическим (макам, мукам, мугам у узбеков, туркмен, азербайджанцев). На основе программы SPAX, разработанной доцентом кафедры информационных технологий МГК им. П.Чайковского А.Харуто, впервые сделан компьютерный анализ звуков, звукорядов и фрагментов (2 х-голосие) музыки для казахских кыл-кобыза и домбры, а также туркменского дутара. Предпринята попытка определить звуковысотные зоны, выявить специфику звуковой системы на этих хордофонах.

4. Выявленная нами тембро-регистровая модель звука находит отражение в образцах не только традиционной, но и современной, в том числе и популярной музыки. Речь идет о песнях, в которых мелодия формируется как бы внутри воображаемого спектра звука, между опорами т.н.верхней и нижней “тоники” (С.Галицкая).

Полученный опыт в исследовании феномена звука на материале инструмен-

тальной музыки тюрков центрально азиатского и частично евразийского регионов, не претендуя на универсальность, может оказаться полезным при анализе сходных явлений у других народов. При этом особое значение приобретает регион их расселения. Так, тюрки, проживающие в европейской части России, на Кавказе или в Передней Азии имеют разное культурное окружение. В изучении их звукового мира следует обратиться к тюрко-славянским, тюрко-иранским, тюрко-финно-угорским этномузыкальным связям.

Проникновение в звуковой мир музыки тюрков, поиски новых звуковых моделей связаны с использованием аутентичной музыкальной *терминологии*, ее всесторонним изучением, обращением к компьютерному анализу звукового строя музыкальных инструментов, а также голоса.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аралбаев Ж. Вокализм казахского языка (Очерки по экспериментальной фонетике и фонологии). А.: Наука, 1970, 178 с.
2. Джунисбеков А. Проблемы тюркской словесной просодии и сингармонизм казахского слова. Автореф. дис… докт. филол. наук. – Алма-Ата, 1988, 58 с.
3. Карелина Е., Харуто А. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 108-113.
4. Кыргыс *З.* Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Н.: Наука, 2002, 236 с.
5. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Научн. ред. С.И. Утегалиева. А.: Дайк-Пресс, 2007, 520 с.
6. Нажмеденов Ж. Акустические особенности казахской домбры. Актобе: А-Полиграфия ЖШС, 2003, 160 с.
7. Утегалиева С.И., Харуто А.В. Компьютерные исследования звукорядов казахского кылкобыза // Музыковедение. № 12, 2013. С. 38- 45.
8. Утегалиева С.И., Харуто А.В. Компьютерное исследование традиционного строя казахской домбры на примере фрагмента из кюяД.Нурпеисовой “Еңбекері” // Музыковедение. 2013. № 8. С. 28-41. ─ [0,7 п.л.].
9. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013, 528 с.

QAZAXISTAN OPERASINDA KOLLEKTİV MÜƏLLİFLİK.
Problemin qoyuluşu

Musaxodjaeva Saule Karasaevna
Musiqişünas magistr
Qazax Milli İncəsənət
Universitetinin müəllimi
Qazaxstan, Astana

Xülasə: *Bu məqalədə Qazaxıstan opera musiqisində kollektiv müəlliflik problemləri araşdırılır.Müəllif kollektiv müəlliflik tarixini qısa bir şəkildə əhatə edir, musiqi sənətində belə bir işə başlamağın mümkün səbəblərini müəyyən edir və kollektiv yaradıcılığın əhatə etdiyi janrların sıralarını göstərir.*
Açar sözlər: *kollektiv müəlliflik, musiqi əsəri, Qazaxıstan operası*

COLLECTIVE AUTHORSHİP IN KAZAKHSTAN OPERA.
To the problem of the problem

Musahodjaeva Saule Karasaevna

Master of Arts in Musicology
Teacher of the National Art University of Kazakhstan
Kazakhstan, Astana

Summary: *This article explores the problems of collective authorship in Kazakh opera music. The author of the article briefly covers the history of collective authorship, establishes possible reasons for resorting to such a form of work in the music art and indicates the range of genres covered by collective creativity.*
Key words: *collective authorship, musical work, Kazakhstan opera*

III seksiya

Etnomuisiqişünaslıqda müasir tədqiqat yanaşmaları

Современные исследовательские подходы в этномузыковедении

Current research approaches in ethnomusicology

Багисбеков Куат Адилович

магистр искусствоведения
руководитель аппарата
«Қазақстан композиторлар қауымдастығы»

ДУХОВНАЯ СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ ЕСТЬ СУТЬ ОБЛИКА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Резюме: *В статье в контексте раскрытия духовной связи поколений рассматривается облик современного композиторского творчества. Выявляются особенности музыкального языка современных казахских композиторов.*
Ключевые слова: *композитор, казахская музыка, современность*

Казахская музыка с древности развивалась в двух направлениях: вокальная (ән) и инструментальная (кюй). И то, и другое направление существовало как синкретический жанр. Композитор, поэт, исполнитель - все было в одном лице. И всем жанрам свойственна была импровизационность, поэтому сочинение постоянно менялось и совершенствовалось. Даже сам автор никогда не исполнял одно произведение два раза одинаково. В нынешней современности оба направления нашли свое продолжение в академических жанрах, но в связи с дифференциацией творческого процесса и в связи с конкретной нотной записью, полностью исчезла импровизационность.

Композиторское творчество Казахстана в современном понимании можно разделить на 3 поколения, а именно:

I. Первое поколение композиторов Казахстана, работавших в академических жанрах (1930-60 гг.), в подавляющем большинстве состояла из приезжих авторов другой национальности. Музыка, сочиненная ими была близка к народу, в связи с тем, что была основана полностью на цитатах народного творчества.

II. Второе поколение композиторов (1960-90 гг.) творило в 3-х направлениях, это:

1.Творчество композиторов, получивших образование в центре (Москва, Ленинград) отличает высокий профессионализм, мастерство, но совершенно нет национальной основы. Лучшие сочинения этого ряда созданы Г.Жубановой, Т.Мынбаевым, Т.Кажгалиевым, А.Серкебаевым. В нынешнее время есть несколько человек (Т.Тлеухан, Р.Абдысагин), продолжающих эту линию, которая, увы, совершенно не востребована никем.

2.Творчество композиторов, как С.Мухамеджанов, К.Кумысбеков, определен глубокой мелодичностью, в самом корне имеет народно-национально определенный интонационный склад, но по форме и по изложению материала снизошедший до примитивизма. Эта линия ныне продолжена в сочинительстве маргинальных авторов.

3.Творчество композитора Е.Рахмадиева, сочетающее в себе синтез дости-

жений композиторского искусства с национальной интонацией.

Третье поколение также представляют ныне действующие композиторы, которым в истории музыкального искусства страны было суждено быть последними советскими композиторами и первыми композиторами Независимого Казахстана. Это Б.Кыдырбек, Б.Далденбай, В.Стригоцкий-Пак, Х.Сетеков, Б.Аманжол, А.Токсанбаев. Становлению нынешнего состояния композиторской школы способствовали как объективные, так и субъективные факторы. Остановимся на некоторых из них, где самым главным является политико-экономическая обстановка.

В конце 1991 года Республика Казахстан стала Независимым государством. С одной стороны была эйфория, захлестнувшая творческую интеллигенцию от ощущения полной свободы, абсолютной возможности национально самовыразиться без оглядки на Москву. С другой стороны, в стране была сложнейшая экономическая ситуация, в корне разрушенное хозяйство, разрыв всяких связей с внешним миром. Руководству страны, которому приходилось выводить экономику и политику из минусов, соответственно было не до культуры.

В течение 7 лет (1992-1999) Союз композиторов Казахстана потерял 2/3 своего состава. Сорок два человека ушли в мир иной. 26 человек уехали на ПМЖ на свою историческую родину. Еще несколько человек добровольно вышли из СК навсегда порвав с профессией композитора. Прервалась связь поколений, многие годы никто не желал учиться на композитора. Действующим осталось только поколение, рожденное в 50-60 гг., имеющее высокопрофессиональное образование, и как основу многонациональную традицию советской музыки. Это те, про которых Д.Шостакович говорил: «композитор, не тот, кто может писать музыку, а тот кто не может не писать музыку». Именно это поколение композиторов, в свое время «переболевшие» авангардизмом, модернизмом, сумело найти себя в новой стезе.

Надо отметить и положительные факторы современности. Поменялось общественное мнение, взгляды, установки, государство стало национально определенным, конкретизировалась национальная самоидентификация. Были подняты из забвения пласты истории, этнологии, фольклора, ранее запрещенные, забытые. Появилось осознание своего предначертания, забота о будущих поколениях. Научно-технический прогресс и компьютеризация позволили выйти творчеству композиторов за пределы Казахстана. Возросло исполнительское мастерство и укрепилась исполнительская база. В советские годы в Казахстане были по одному симфоническому, камерному, духовому, эстрадному народному оркестров. Сейчас общее количество оркестров в республике возросло до 58-ми. Но появился дисбаланс. Есть исполнители и нет композиторов. Появился спрос на новую музыку.

Все это сформировало единый общий стиль современной казахской музыки, который можно охарактеризовать как синтез яркого тематизма в корне имеющих разные этнические истоки, пропитанные интонациями, ритмами национальной казахской музыки и современных композиторских технологий, музыкальные форм, приемов изложения. На первый взгляд есть упрощенность композиторской техники и музыкального языка. Особенно это видно на примере сочинений для оркестра казахских народных инструментов.

За последние два десятилетия появился спрос на музыку в этом жанре. В Казахстане ныне имеется 19 оркестров казахских народных инструментов. И здесь, среди сочинений для этого вида оркестров необходимо отметить ряд произведений, где взаимопроникновение казахской музыки с мелосами других этнических происхождений, основанные на крепкой композиционной форме сделали их воис-

тину шедеврами. «Маннам-кездесу» В.Стригоцкого-Пака это сочетание казахско-корейских интонаций; «Чапбаят» Х.Сетекова претворяет уйгурские ритмические своеобразия через интонационность казахского мелоса; «Сары арқа XXI век» С.Апасовой (рус.) – это видение бескрайних казахских степей на основе современных ритмов (регги, джаз, рок и др.); в сочинении «Бозінген» М.Сутюшева размеренная поступь верблюда передается через пентатонический лад, свойственный для татарской музыки; в «Башкирском танце» О.Юлтыевой своеобразие достигается через мелкие узоры тематизма башкирского фольклора. Все эти сочинения за счет тембровых красок казахского народного оркестра, в итоге получают оригинальное и красивое звучание.

Наличие в Казахстане ныне 18 камерных оркестров обусловило спрос на музыку и в этом жанре. Как и для народного, так и для камерного оркестра нынче пишут все композиторы. Небольшой состав, технические возможности делают этот оркестр мобильным. В Казахстане за последние четверь века резко возросло исполнительское мастерство. Есть великолепные коллективы, не уступающие в мастерстве и популярности и стоящих в одном ряду с лучшими оркестрами мира, такие как «Камерата Казахстана», камерный оркестр под управлением М.Серкебаева. Все произведения, написанные за последние годы отличает высокое мастерство, красочность, яркий казахский национальный колорит. В этом ряду хотелось бы особо отметить сочинения А.Токсанбаева, Б.Кыдырбек, Б.Дальденбая, Б.Аманжола, Х.Сетекова, Е.Умирова. В сочинениях «Бұраңбел», «Жарылқасын», «Науша қыз» и др. А.Токсанбаев мастерски передает национальные интонации через современные формы (минимализм) и ритмы (джазовые). У Б.Кыдырбек синтез казахских интонаций ритмов с интонациями и ритмами других тюркских народов ярко проявляется в произведениях «Түріксой шапағаты», «Түркі академиялық музикнің атасы», «Дешті Қыпшақ». В произведении «Квартаквинта» Б.Далденбая нет цитат, национальное идентификация проходит через кварто-квинтовую основу, которая является строем национальных инструментов кобыза и домбры.

На примере двух сочинений рассмотрим заявленную тему. Как известно, владение симфоническим оркестром является показателем высокого мастерства композитора. Хотелось бы более подробно остановиться на произведении Б.Аманжола «Есіктер» («Двери»). Это сочинение – симфония, яркий пример, где народно-национальное начало переходит в идею глобализации. Жанр симфонии, как известно, используется композиторами для создания развернутой и масштабной Картины Мира. Ее образная концепция родилась из ощущение нашего времени – глобальные качественные изменения, переход человечества и планеты Земля на новый уровень развития. Переход – главная тема симфонии. В основе образов симфонии понимание пространства как сочетание множества ее уровней, через которые пролегает бесконечный путь движения познания Духа. Такая картина мира характерна для восточных и суфийских притч. В казахской культуре многослойность Картины мира присутствует на уровне традиционного мировоззрения. Двери в данном контексте – метафора бесконечного множества уровней пространства. На пороге одного из них сегодня стоим мы.

Симфония состоит из 5-ти частей. Каждая со своей стороны раскрывает Картину Мира: ее Творение, момент нынешнего Перехода.

Коротко перечисление образов каждой части:

1. Дух в первоначальной пустоте. Творчество Духа. Пространство космоса. «Песня» планеты Земля.

   Для характеристики нашей планеты в партитуру включено реальное звуковое ее выражение – вибрации ее электромагнитных полей, записанных из

космоса.

2. Образ потока и сияния энергии Создания. Мы, как бы попадаем внутпь потока. Часть основана на жанре кюя.
3. Образ отворяющейся глобальной дверей и открывающегося за ними нового пространства.
4. Энергия движения человечества. Напряженный жесткий поток.
   Эта часть также основана на жанре кюя.
5. Прощание с нашим нынешним пространством. Уровни пространств настоящего, прошлого и будущего перемежаясь, звучат как бы сквозь друг друга. Основана на мелодии близкой к жанру колыбельной.

Симфония написана для тройного состава симфонического оркестра с включением: синтезатора, играющего тембрами синтетических струнных , а также хора (3 часть), шан-кобыза (4 часть), аудио записи вибраций Земли (1, 5 части), женского голоса, поющего без слов (5 часть).

Монументальное сочинение «Реквием» выдающегося композитора современности Балнур Кыдырбек написано в зрелые годы композитора. К этому сочинению автор шел на протяжение всего своего творческого пути: это и накопленный жизненный опыт, это рост профессионального мастерства, а самое главное, это явное выражение автором своего мировоззрения. Здесь надо остановиться на собственно творческом облике композитора Кыдырбек. Что отличает ее сочинения, чем они индивидуальны?

Чисто в музыке композиторский почерк Б.Кыдырбек отличается жанровым многообразием, красочностью, яркой программностью. Автор покоряет неистощимой фантазией и широтой тематического спектра. Музыка композитора Б.Кыдырбек эмоционально насыщена, колоритна. Музыкальный язык неповторим, оригинален и вместе с тем, очень демократичен – понятен всем слоям населения. Творческий почерк композитора был выработан как результат плодотворной и пытливой работы над казахским фольклором (сделаны обработки более 150 народных песен), и стал итогом глубокого проникновения автора в интонационную, ритмическую структуру народных песен, особенно песен края Жетiсу. Композитор умело и органично претворяет народно-песенные интонации в свои собственные оригинальные сочинения.

«И теперь, когда казалось бы, что в академическом направлении творчества все придумано и написано, мы получаем подарок – шедевр, еще раз подтверждающий, что казахстанская композиторская школа находится сегодня в самом авангарде мировой музыкальной культуры. Сочинение Балнур Кыдырбек «Реквием» – это вершина музыкального творчества Независимого Казахстана, на сегодня который никто не превзошел» – пишет газета «Казахстанская правда» (11 августа 2014).

Сочинение «Реквием» композитора Б.Кыдырбек основан на нескольких глобальных идеях. Одна из них – идея Независимости государства, преемственность поколений, связь времен, высокие идеалы служения своему народу. На примере шести поколений одной семьи видно как на протяжении 250 лет передается великая идея Независимости народа, построение собственного казахского государства. Вторая идея – это желание сохранить лучшие образцы музыкального наследия Семиреченской песенной школы через академизм. И основная главная идея – это донести до слушателя современную политику Казахского государства, основанную на единстве, мире и духовности, толерантности и межконфессионального согласия. Мы остановимся на последней.

Композитор считает, что политика Республики Казахстан по продвижению глобального диалога между религиями и культурами, по развитию толерантности

и межконфессионального согласия проводимая через съезды Мировых и традиционных религий и есть самое яркое выражение идеологии Тенгрианства. И не случайно представители всех мировых религий собираются в Астане; на сегодня казахский народ единственный сохранивший традиции этой идеологии и его верный носитель. В «Реквиеме» Б.Кыдырбек законы жанра католической мессы (фуга, канон, имитационность) в целом соблюдены. Но здесь имеют место и православный знаменный распев, и буддийский хор, произведение открывает исламская молитва «Кулху-Алла», а завершает сакская молитва II века д.э. (тенгрианство) на казахском языке. Драматургия сочинения Б.Кыдырбек «Реквием» структурно соблюдает законы католической мессы и состоит из семи частей; каждая часть имеет традиционное латинское название, которое пропевается фоном к тексту на казахском языке. В качестве основного текста взяты оригинальные стихи Казыбека Тауасарулы, Суюнбая, Жамбыла, Т.Молдагалиева. Все вышесказанное создает прочный синтез народно-национального начала с устоявшейся европейской музыкальной формой.

В заключении современную Казахскую музыку можно сформулировать как глубокий синтез народно-национального начала с достижениями мировой музыкальной культуры. Отличительными свойствами являются яркий тематизм, экспрессия, современное изложение материала, демократизм музыкального языка.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аманжол Б.Т. Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX-го века // Автореферат диссертации на соискание уч. степени к. иск. – Алматы, 2010. – 28 с.
2. Багисбеков К.А. Тенгрианство в музыке: на примере «Реквиема» Балнур Кыдырбек в сб. Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность – Астана, 2017. – 495 с.

SPIRITUAL CONNECTION OF GENERATIONS IS THE ESSENCE OF THE CONTEMPORARY COMPOSITIONAL CREATIVITY

Bagisbekov Kuat Adilovich
Master of Arts
chief of Kazakhstan Composers Union

Summary: In the article, in the context of the disclosure of the spiritual connection of generations, the image of contemporary composer creativity is considered. The peculiarities of the musical language of modern Kazakh composers are revealed.
Key words: Composer, Kazakh music, modernity

NƏSILLƏRARASI MƏNƏVİ ƏLAQƏ MÜASİR BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA

Bagisbekov Kuat Adiloviç
Sənətşünaslıq üzrə magistr
Qazaxıstan Bəstəkarlar Birliyinin Sədri

Xülasə: Məqalədə nəsillərin mənəvi əlaqələrinin açıqlanması kontekstində müasir bəstəkar yaradıcılığının səciyyəsi verilir.. Burada müasir Qazaxıstan bəstəkarlarının musiqi dilinin xüsusiyyətləri göstərilir.
Açar sözlər: bəstəkar, Qazaxıstan musiqisi, müasirlik.

Dadaş-zadə Kamilə Hüseyn qızı

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
ADMİU-nin "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi"
kafedrasının müdiri.
kamila-dadashzade@rambler.ru

"ŞAH XƏTAYİ" KONSEPTİ İLƏ BAĞLI OLAN AŞIQ HAVALARININ QEYRİ-XƏTTİ İNKİŞAF DİNAMİKASINA DAİR

Xülasə: *Məruzədə Şah Xətayi konseptinin şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisində təzahür formaları işıqlandırılır. Aşıq havalarının təhlili nəticəsində müəllif belə qənaətə gəlir ki, onların musiqi dili üçün qeyri-xətti inkişaf prinsipləri xasdır. Müəyyən mental xüsusiyyətləri əks etdirən freymlər "Şah Xətayi" konseptini etnospesifik konseptlər sırasına aid etməyə imkan verir.*
Açar sözlər*: "Şah Xətayi", muğam, aşıq sənəti, konsept, freym,qeyri-xəttilik*

Azərbaycan tarixində XVI əsr taleyüklü, təzadlı, mürəkkəb proseslərlə zəngin olan dövrlərdən biridir. Bu dönəmdən əvvəl mövcud olan sosial-ictimai vəziyyətin özəllikləri kritik (böhran) dərəcəyə çatmış qeyri-sabit sistemlərlə paralellər aparmağa imkan verir. Sinergetik anlamda Azərbaycan tarixində həmin dövrü bifurkasiya məqamı ilə müqayisə etmək olar. Bu baxımdan qızılbaşlar hərəkatının meydana gəlməsi, onun ideologiyasının gündən-günə tərəfdarlarının artması müəyyən mənada o dövrün sosial-ictimai həyatında nizam kəmiyyəti kimi çıxış etmişdir.

XVI əsr həm də Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin inkişafında yeni bir mərhələnin başlanğıcı, müəyyən mənada yeni mədəni-mənəvi paradiqmaya fazalararası keçid idi. Xətayi "Azərbaycan – türkman mühitindəki "olum, ya ölüm" məqamına bir öndər-ideoloq (*Ruh*) kimi daxil olaraq etnosun milli kimlik, milli özünütəsdiq mücadiləsini təşkil etməyi və istiqamətləndirməyi bacardı. (...) Şah İsmayılın gətirdiyi böyük *Ruh* etnosun sonrakı tarixi mövcudluğunun dil-ədəbiyyat, fəlsəfi-dini dünyabaxışı, etnopsixologiya göstəricilərini və bütün bunların yekunu olarraq etnocoğrafi hüdudlarını müəyyənləşdirdi" (1, 4).

Azərbaycan mənəviyyatı, mədəniyyət və incəsənətinin semantik müstəvisində Şah İsmayıl Xətayi obrazının müstəsna yeri vardır. Zəngin məna çalarları, bəzi hallarda isə öz polisemantizmi ilə seçilən bu obrazın rəngarəng təzahür formaları, əfsuslar olsun ki, lazımınca araşdırılmamışdır. Halbuki özünün dərin semantik qatlarında önəmli mədəni informasiyanı və milli-mental özəllikləri əks etdirən bu obraz Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti kontekstində hətta konsept kimi də təfsir edilə bilər.

Haşiyə çıxaraq qeyd etmək istərdik ki, koqnitiv linqvistikanın əsas anlayışlarından biri olan konsept biliklərin mental səviyyədə tarixən formalaşmış təfəkkür vahidinə deyilir. Konsept, ifadə planında leksik-semantik paradiqma şəklində təzahür edir. Səciyyəvidir ki, konseptin quruluşunda, onun daxili strukturunda müxtəlif tarixi dövrlərin özəllikləri qorunub saxlanılır. E.Roşun gəldiyi qənaətə görə, «obyektiv varlığın kateqoriyalar üzrə bölünməsi prosesi anlayışlar deyil, prototiplər səviyyəsində baş verir» (89). Həmin nəzəriyyəyə əsasən, hər bir kateqoriyanın mərkəzində prototip, onun periferiyasında isə ikinci dərəcəli ünsürlər durur.

Qısa şəkildə təsvir etdiyimiz ictimai-tarixi və mədəni-mənəvi paradiqma müstəvisində "Şah Xətayi" konseptinin yaranması heç də təəccüb doğurmamalıdır. Yeni ictimai-sosial zəmində meydana gəlmiş və xalq təfəkküründə Şah İsmayıl Xətayi ilə bağlı olan bütün biliklərin, hislərin və assosiasiyaların inikası olan mürəkkəb tərkibli "Şah Xətayi" konseptinin prototipik əsasında, ehtimal ki, oğuz epik ənənəsinin səciyyəvi konseptləri durmuşdur. Təbii ki, tamamilə fərqli tarixi şəraitdə bərpa olunmuş və aktuallaş-

mış əski konseptlər başqa semantik müstəvidə, vahid mürəkkəb konseptin tərkibində yeni çalarlar əldə edərək modus funksiyasını yerinə yetirmişdilər.

"Şah Xətayi" konsepti Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin müxtəlif sahələrində bu və ya digər dərəcədə öz inikasını tapmışdır. Həm muğam, həm də aşıq sənətində "Şah Xətayi" istilahının təzahür formalarının araşdırılması bizi belə qənaətə gətirmişdir ki, "Şah Xətayi" şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin konseptsferasının önəmli konseptlərindən biridir. "Bu konseptdə Azərbaycan mənəvi dünyasının ən ali zirvələrindən biri, müasirləri tərəfindən "Sahibi seyf vəl-qələm" ("Qılınc və qələm sahibi") adlandırılan Şah İsmayıl Xətayi şəxsiyyətinin ən mühüm cəhətləri (urfanilik və qəhrəmanlıq) öz əksini tapmışdır. İfadə planında semantik paradiqma şəklində təqdim olunan bu konsept müxtəlif tarixi dövrlərə aid freymlərdən ibarətdir. Mühüm etnosemantik məzmuna malik olan bəzi freymlərin prototipik əsasını əski türk konseptləri təşkil etmişdir. Özündə etnik tarixi və təfəkkür tərzinin müəyyən tərəflərini əks etdirən "Şah Xətayi" konseptini mahiyyət etibarilə "etnospesifik konsept" kateqoriyasına aid etmək olar" (2,77).

Şah İsmayıl Xətayi və ozan - aşıq sənəti... Sinergetik baxımdan bu iki obyektin əlaqələrinin mahiyyətini enerji mübadiləsi vəziyyətində mövcud olan açıq sistem ilə müqayisə etmək olar. Bu problemlə əlaqədar qeyd etmək lazımdır ki, əslində məsələnin zahiri və batin tərəfləri mövcuddur. Tarixi-sosioloji baxımdan qızılbaşların geniş xalq kütlələri arasında öz ideyalarını təbliğ etmək məqsədilə ozan-aşıq sənətinə müraciət etməsi təbii bir hal idi. Bu kontekstdə qeyd etmək olar ki, o dövrün ümumi mədəni-mənəvi müstəvisində ozan-aşıq sənəti müəyyən mənada nizam kəmiyyətinin funksiyasını yerinə yetirmişdir. Lakin eyni zamanda vurğulamaq lazımdır ki, bu məsələnin fövqündə daha dərin mətləblər durur. Şah İsmayıl Xətayinin türk xalq təsəvvüf şeirinə, ozan irsinin dərin laylarında gizlənmiş bilgilərə müraciət etməsi əslində əsrləri yarıb keçən Ruhun, bir-birindən uzaq tarixi kəsimləri uzlaşdıran sinerjinin təzahürü idi.

"Şah Xətayi" konseptinin aşıq musiqisində rəngarəng təzahür formaları mövcuddur. İlk əvvəl qeyd edək ki, bizim günlərə qədər gəlib çatmış və ustad aşıqlar tərəfindən "məclis", yaxud "səmayi" havalar adlanan örnəklər çox ehtimal ki, təriqət ayinləri ilə bağlı yaranmışdır. Hal-hazırda da aşıqlar tərəfindən ifa olunan "Urfani", "Baş divani", "Mansırı" və digər havalar məhz "səmayi" havalar sırasına daxildir. Səciyyəvidir ki, bu havaların əksəriyyəti ("Heydəri", "Sultanı", "Baş divani") Şah İsmayıl Xətayinin adı ilə bağlıdır.

Ustad aşıqlardan (aşıq Murad Niyazlı, aşıq Mikayıl Azaflı, aşıq Şahbazi və d.) topladığımız məlumata görə, XVI əsrin birinci yarısında yaşamış aşıq Qurbani "Mürşidi-kamilim, Şeyx oğlu şahım" adlandırdığı Şah İsmayıl Xətayiyə altı hava həsr etmişdir: "Baş divani", "Sultanı", "Şah Xətayi", "Şahsevəni", "Heydəri", "Ayaq divani**".** Maraqlıdır ki, Azərbaycan aşıq sənətinin müxtəlif ifaçılıq məktəblərində "Şah Xətayi" (və yaxud "Şah İsmayılı") adı ilə ifa olunan bir neçə hava mövcuddur. Aşıq Məhəmmədhüseyn Dehqanın (Urmiya), aşıq Şahbazinin (Təbriz) və Məhəmməd Sadaxlının (Borçalı) ifa etdikləri havalar intonasiya məzmunu baxımından fərqlidir. Lakin onların semantik sintaksisi səviyyəsində nəzərə çarpan qeyri-xəttiliyin inkişaf prinsipləri, özünəməxsus artikulyasiya xüsusiyyətləri bu havaların qədim mənşəyindən xəbər verir. Səciyyəvidir ki, bu aşıq havalarının adlarında kontaminasiya halları da müşahidə olunur. Aşıq Dehqanın ifa etdiyi "Şah İsmayılı" havası eyni zamanda "Kəsmə Kərəmi", Məhəmməd Sadaxlının isə repertuarındakı eyni adlı hava həm də "Koroğlu bozoxusu" adlanır.

Təqdim olunmuş məruzənin əsas məqsədi "Şah Xətayi" konsepti ilə bağlı olan havaların musiqi dilinin müxtəlif səviyyələrində qeyri-xəttiliyin təzahür formalarının qısa icmalını verməkdən ibarətdir.

"Şah Xətayi" konseptininin sərlövhəsini bilavasitə öz adında əks etdirən havalardan biri "Şah İsmayılı" ("Koroğlu bozoxu") havasıdır. Düşünürük ki, Borçalı aşıq mühitində havanın adında müşahidə olunan variantlıq heç də təsadüfi deyil. Zənnimizcə, bu

fakt qəhrəmanlıq eposunun müxtəlif mərhələlərində yaranmış havalar arasında sinerjinin təzahür forması kimi də təfsir edilə bilər. Ehtimal etmək olar ki, özünün polisemantik müstəvisində "qudsallıq", "savaş", "ağı" kimi modusların müəyyən çalarlarını çulğalaşdıran bu havanın arxetipi müxtəlif tarixi mərhələlərdə aktuallaşaraq yeni havalar qismində təzahür etmişdir.

Borçalı aşıq mühitinin nümayəndəsi aşıq Məhəmməd Sadaxlının ifa etdiyi "Şah İsmayılı" havasının instrumental girişinin təhlili tədqiq etdiyimiz konseptin musiqi dilinin bəzi özəlliklərinə dair mülahizələr irəli sürməyə imkan vermişdir. Havanın leytintonasiyasını təşkil edən ilk sintaqma hissəciyi şah və orta pərdələrə əsaslanan bixorddan ibarərdir. Səciyyəvidir ki, erkən məqamyaratma prosesində önəmli rol oynayan bu intonasiya özəyi instrumental girişin əksər sintaqmalarında əsas və ya variant şəklində səslənir. Müəyyən mənada "Şah İsmayılı" havasının instrumental girişinin intonasiya məzmununda müşahidə olunan bu prosesi fraktallığın təzahür forması kimi də təfsir etmək olar. Belə ki, havanın başlanğıcında səslənən özəyin səciyyəvi intonasiya dönmələri hər sintaqmanın sonuncu seqmentində səslənərək sanki quruluşun bütün hissələrinə proyeksiya olunur.

"Şah İsmayılı" havasının melobəndinin quruluşu da epik musiqinin bəzi qanunauyğunluqlarının üzə çıxarılması baxımından maraq kəsb edir. İlk əvvəl qeyd edək ki, havanın instrumental girişi ilə melobəndin intonasiya məzmunu arasında, onların hər birinin melodik-faktura baxımından müstəqil xarakter daşımasına baxmayaraq, fraktal münasibətlər mövcuddur. Belə ki, instrumental girişin əsas seqmentlərinin melodik-intonasiya özəllikləri vokal periodun hər bir sintaqmasının özəyini təşkil edir. Nəticə etibarilə saz partiyasının əksər hissələrinin intonasiya dönmələri sanki melobəndin melodik xəttində proyeksiya olunur.

"Şah İsmayılı" havasının melobəndi məqam ritminin özünəməxsus inkişaf dinamikasına malikdir. Təhlil etdiyimiz digər epik havalarda olduğu kimi, "Şah İsmayılı" havasının da məqam-intonasiya məzmununda özününizam prinsipi əsasında inkişaf edən sistemlərin LS-rejiminin bəzi ünsürləri özünü büruzə verir. Məlum olduğu kimi, «Hadisələrin kəskin inkişaf xarakteri ilə seçilən LS rejimində isə prosesin maksimum nöqtəsinə yaxınlaşma məqamında daha intensiv şəkildə cərəyan etməsi müşahidə edilir» (4, 202). Belə ki, vokal periodun ilk iki hissəsinin yalnız yarım pərdə (mayənin üst aparıcı tonu), şah (mayə), orta (əsas ton) pərdələr üzərində qurulması, sonuncu hissənin ambitusunun isə genişlənərək kök (mayənin kvartası), çoban bayatı (mayənin üst mediantası) pərdələrini də əhatə etməsi havanın məqam-intonasiya inkişafı ilə LS-rejim səciyyəli proseslər arasında müəyyən paralellər aparmağa imkan verir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Məhəmməd Sadaxlının repertuarında yer almış "Şah İsmayılı" ("Koroğlu bozoxusu") havası aşıq Dehqan tərəfindən "Şah İsmayılı", yaxud "Kəsmə Kərəmi" havası kimi təqdim edilmişdir. Ümumi prototipə əsaslanan bu havalardan hər birisi özünəməxsus qeyri-xətti inkişaf prinsiplərinə malikdir. İlk əvvəl qeyd edək ki, aşıq Dehqanın ifa etdiyi "Şah İsmayılı" havasının leytintonasiyasını təşkil edən sintaqma hissəciyi şah, orta və baş pərdələrə əsaslanan trixorddan ibarərdir. Aşıq Məhəmməd Sadaxlının ifa etdiyi "Şah İsmayılı" havasında olduğu kimi, bu ifaçılıq variantının da leytintonasiyasının özəyi instrumental girişin bütün hissələrinin sonunda əsas və ya variant şəklində səslənərək müəyyən mənada fraktallığın təzahür forması kimi qəbul olunur.

Təhlil etdiyimiz "Şah İsmayılı" havasının müxtəlif variantlarının özəllikləri daha çox intonasiya formasının biçimlənməsində özünü büruzə verir. Hər iki variantın məqam-intonasiya məzmununun ümumi inkişafı mürəkkəb sistemlərə xas olan LS-rejimə tabe olmasına baxmayaraq, onların özününizam prinsipləri özəllikləri ilə seçilir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan aşıq sənətində Şah İsmayıl Xətayinin adı ilə bağlı olan havalar toplusuna "Heydəri" havası da daxildir. Şah İsmayılın atası Şeyx Heydərə (1460 – 1488) həsr olunması ehtimal olunan havanın adı çoxvariantlığı

ilə seçilir. Müxtəlif aşıq mühitlərinin nümayəndələrindən aldığımız məlumata görə, "Heydəri" ənənəvi aşıq havası həm də "Məmmədhüseyni" və "Mani" adları ilə də ifa olunur. Havanın intonasiya məzmunu aşıq musiqisində fluktuasiyaların funksional əhəmiyyətinin dərk edilməsi baxımından böyük maraq kəsb edir. Hər bir sintaqmanın daxilində fluktuasiya nəticəsində növbəti sintaqmanın istinad pərdəsi hazırlanır. Bu prosesi sinergetik paradiqmada müəyyən attraktorların cazibə qüvvəsinin təzahürü kimi də izah etmək mümkündür. Belə ki, "Heydəri" havasının instrumental girişinin ilk hissəsi sazın kök pərdəsinə əsaslandığı halda, onun ikinci sintaqmasının intonasiya inkişafında fluktuasiya nəticəsində növbəti sintaqmanın istinad pərdəsi, yəni çoban bayatı pərdəsinə keçid hazırlanır. Eyni zamanda ikinci hissənin tamamlandığı şah pərdə instrumental girişin sonuncu hissəsinin dayaq nöqtəsini təşkil edir. Göründüyü kimi, "Heydəri" havasının melodik-intonasiya formasının cəmi dörd (kök, bayatı, ayaq divani, şah) pərdəyə əsaslanmasına baxmayaraq o, daxili çevikliyə, qeyri-xətti inkişaf dinamikasına malikdir. Təhlil etdiyimiz havada qeyri-xəttilik daha çox kök (***g***), çoban bayatı (***f***) və şah (***d***) pərdələrin qarşılıqlı əlaqələrinin intensivliyində təzahür edir. Səciyyəvidir ki, qeyri-xətti təfəkkür prinsipi "Heydəri" havasının metr-ritmik səviyyəsində də özünü büruzə verir. İlk əvvəl qeyd edək ki, aşıq musiqisinin bu örnəyinin əsasında duran freymin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri ikipaylı dəqiq metr-ritmik instrumental girişlə improvizə səciyyəli vokal partiyanın uzlaşmasından ibarətdir. Təhlil etdiyimiz havanın metr-ritmik təşkilinin əsas qanunauyğunluqları müəyyən mənada LS-rejimdə işləyən obyektlərin mexanizmi ilə müqayisə oluna bilər. Belə ki, "Heydəri" havasında instrumental və vokal partiyalar arasında enerjinin paylaşması açıq qeyri-xətti mühitdə inkişaf edən bəzi proseslərin lokallaşma faktoru ilə anım (assosiasiya) yaradır. Bu baxış bucağından qeyd etmək olar ki, "Heydəri" havasının vokal hissəsində üstünlük təşkil edən sərbəst, qeyri-müntəzəm ritmik inkişafı dissipativ proseslərin təzahürü kimi qəbul etmək olar. Digər tərəfdən hər melomisranın sonuna doğru inkişaf sürətinin artması və instrumental partiyada dəqiq metr-ritmik başlanğıcın bərqərar olması müəyyən mənada LS-rejimə xas olan lokallaşma prosesi ilə müqayisə edilə bilər.

Apardığımız araşdırmanın sonucunda əldə etdiyimiz nəticələri aşağıdakı kimi təqdim etmək olar:

- XVI əsrdə Azərbaycanda yaranmış yeni ictimai-tarixi və mədəni-mənəvi kontekstdə Şah İsmayıl Xətayi ilə bağlı olan bütün biliklər, hislər və assosiasiyaları cəmləşdirən "Şah Xətayi" kimi mürəkkəb tərkibli konsept biçimlənmişdir;
- "Şah Xətayi" konseptinin tərkibinə digər arxetiplərlə yanaşı həm də oğuz epik ənənəsinin səciyyəvi freymlər və modusları da daxil olmuşdur;
- "Şah Xətayi" havalar silsiləsinə daxil olan nümunələrin musiqi dili üçün qeyri-xətti proseslərin təzahürü, məqam-intonasiya və ritm səviyyələrində fluktuasiyaların önəmli formayaradıcı rolu xasdır;
- Təhlil etdiyimiz havaların intonasiya inkişafında fraktallıq önəmli təşkiledici funksiyalar yerinə yetirir;
- Şah İsmayıl Xətayinin adı ilə bağlı olan aşıq havalarının musiqi dilində qeyri-xəttiliyin təzahür formalarını erkən epik ifaçılığına xas olan ənənələrin, türk musiqi təfəkküründün inikası kimi qəbul etmək olar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qasımlı M. Şah İsmayıl Xətayinin poeziyası. B., Elm, 2002.
2. Dadaş-zadə K. "Şah Xətayi": istilahdan konseptə doğru// "Muğam aləmi" IV Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumunun materialları. Bakı, "Şərq-Qərb" Nəşriyyat Evi, 2015.
3. Rosh E. Cognitive representation of semantic categories. Toward an experimental psychology: General, 1975.
4. Князева Е., Курдюмов С. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. М., КомКнига, 2005.

О НЕЛИНЕЙНОЙ ДИНАМИКЕ РАЗВИТИЯ АШЫГСКИХ НАПЕВОВ, СВЯЗАННЫХ С КОНЦЕПТОМ «ШАХ ХАТАИ»

Дадаш-заде К.Г.
Азербайджан,Баку

Резюме: *В докладе анализируются формы интерпретации концепта «Шах Хатаи» в профессиональной музыке устной традиции Азербайджана. В результате анализа отдельных образцов ашыгского искусства, автор приходит к заключению, что для данных напевов характерен нелинейный принцип развития. Отражающие определенные ментальные свойства фреймы позволяют отнести «Шах Хатаи» к категории этноспецифических концептов.*
Ключевые слова*: «Шах Хатаи», ашыгское искусство, концепт, фрейм, фрактальность, нелинейность*

ABOUT NONLINEAR DYNAMICS OF THE DEVELOPMENT OF THE ASCHUG TUNES RELATED TO THE "SHAH KHATAI" CONCEPT

Dadash-zadeh K.H.
Azerbaijan, Baku

Summary: *In the paper author analyses the interpretation forms of "Shah Khatai" concept in the Azerbaijani professional music of oral tradition. As the result of the analysis of different samples of mugham and ashig art, the author comes to the conclusion that nonlinear principle of development is characteristic fort these tunes. Due to, frames reflecting different mental features "Shah Khatai" could be included in the category of ethno-specific concepts.*
Key words*: "Shah Khatai", ashig art, concept, frame, fractality, non-linearity*

Əliyev Səbuhi Camaləddin oğlu

AMK-nın baş müəllimi
Azərbaycan, Bakı
sabuhialiyev13@mail.ru

MANSUR MANSUROVUN İFAÇILIQ ƏNƏNƏSİNDƏ "DÜGAH" MUĞAMININ NOT YAZISI

Xülasə: *Məqalədə Mirzə Mansur Mansurovun ifasında Zakir Bağırov tərəfindən nota köçürülən "Dügah" muğamı təhlil olunur. Muğamın keçdiyi tarixi inkişaf yolu araşdırılır və muğamın tərkibinin müxtəlif variantları tədqiq olunur.*
Açar sözlər: *Mirzə Mansur Mansurov, muğam, Dügah, not yazıları, şöbə, ifaçılıq*

XIX əsrin axırları XX əsrin əvvəllərində musiqimizdə baş verən yüksək inkişaf o dövrün görkəmli sənətkarlarının adı və yaradıcılığı ilə qırılmaz tellərlə bağlıdır. M.Mansurov ilk dəfə ifaçılıq sənətinə qədəm qoyarkən, Azərbaycan xalq musiqisinin yeni intibah dövrünün parlaq ənənələri meydana çıxır, günü-gündən zənginləşirdi.

Mirzə Masurun muğamlara dair biliyi geniş və hərtərəfli idi. Mirzə Mansur Mansurovu xalq musiqisinin canlı ensklopediyası adlandıranlar heç də səhv etmirdilər.[2].M.Mansurov tar çalğısının ənənəvi, zəngin üsullarını və mürəkkəb priyomlarını gözəl bilən, bunları öz ifasında layiqincə nümayiş etdirən virtuoz tarzən olmuşdur.Mansurovlar nəslinin nümayandəsi olan bəstəkar, xalq artisti Eldar Mansurov "Muğam düşüncələrim" adlı kitabçasında yazır: "Muğam məclislərinin daimi iştirakçısı olan Mirzə Mansur Mansurov öz dövrünün mahir ifaçısı olmaqla yanaşı, həm də muğamları nəzəri cəhətdən çox yaxşı bilirdi. O, uzun illər boyu Üzeyir Hacıbəyli ilə dostluq etmiş, mu-

ğam sahəsində onun əsas məsləhətçisi olmuşdur" [1, s. 14].

Mirzə Mansur Mansurovun muğamların nota yazılmasında mühüm rolu olmuşdur. Mirzə Mansur Mansurovun ifasından T.Quliyev "Rast", "Zabul" muğamlarını nota köçürmüşdür.M.Mansurovun ifasından notlaşdırılan üçüncü muğam "Dügah"dır. Bu muğamın not yazısı bəstəkar Zakir Bağırova məxsusdur. Bu not yazısına əsaslanaraq, "Dügah"ın muğam proqramlarında öz əksini tapmış tərkiblərini araşdıraraq, muğamın keçdiyi tarixi inkişaf yoluna və melodik xüsusiyyətlərinə nəzər salırıq.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan muğam irsində özünəməxsus yeri olan "Dügah" muğamının adına orta əsrlər dövrünün musiqişünas-alimlərinin risalələrində bir muğam şöbəsi kimi rast gəlinirsə, XIX əsrin sonlarında və XX əsrin əvvəllərində Mansurovların muğam cədvəllərində, Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəlində, həmçinin Ü.Hacıbəylinin muğam proqramında "Dügah" – muğam dəstgah şəklində özünü göstərir. XX əsrin ortalarında – 1940-cı illərdən isə bu muğam müxtəlif səbəblərdən (bir tərəfdən, dövrün siyasi ab-havasına uyğun olmaması, digər tərəfdən, tədris proqramlarında aparılan ixtisarlarla əlaqədar olaraq) tədris proqramlarından çıxarılmış və musiqi təcrübəsində unudulmağa başlamışdı.

XX əsrin sonlarında və XXI əsrin əvvəllərində tanınmış tarzən-pedaqoq, professor Rafiq Musazadə "Dügah" muğamının tədris proqramlarında bərpası və konsert proqramlarına daxil edilməsi yolunda mühüm işlər görmüşdür. O, M.Mansurovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun not yazıları əsasında "Dügah" muğamını səsləndirərək, onun Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "İnstrumental muğam" kafedrasının magistr hazırlığı üzrə proqramına daxil olunmasına nail olmuşdur [4].

R.Musazadənin "Dügah dəstgahı" tədqiqat əsərində bu muğamın təhlili öz əksini tapmışdır. Müəllif muğamın tarixi inkişaf yolunu və ifaçılıq variantlarını araşdırmışdır. O, "Dügah" muğamını Mirzə Mansur Mansurovun, Mirzə Fərəc Rzayevin, Əhməd Bakıxanovun, Bəhram Mansurovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun not yazıları əsasında müqayisəli təhlilini vermiş, "Dügah" muğamının tədrisdə həlli yollarını göstərmişdir [3].

"Dügah" muğamının tarixi inkişaf yolunu araşdırarkən, Mansurovların cədvəllərində muğamın tərkibinin müxtəlif variantlarını qeyd etməliyik."Dügah" muğamı Mansurovların cədvəllərində bu tərkibdədir:

I cədvəldə (XIX əsrin sonu, Məşədi Məliyin cədvəli) – "Dügah", "Rak-dügah", "Novruz-əcəm", "Bayatı-Qacar", "Əşiran", "Segah", "Məzayer", "Zabul", "Hisar", "Müxalif", "Xocəstə", "Busəlik", "Novruz-səba", "Gərayili-novruz", "Busəlik", "Mənsuri", "Ruhül-Ərvah", "Zəmin-Xara", "Mavəraünnəhr", "Hicaz", "Ləhni-ərəb", "Sarəng", "Bəstə-Nigar", "Bayatı-Qacar", "Şüştəri", "Şüştəri-bəstan", "Şüştəri-sarəng", "Şüştər-əsl", "Segah".

II cədvəldə (XX əsrin əvvəlləri, Məşədi Süleymanın cədvəli) – "Guşeyi-bayatı-Qacar", "Şikəsteyi-fars", "Ruhül-Ərvah", "Dilrüba", "Mavəraünnəhr", "Əraq", "Hüseyni", "Rak-Xorasani", "Zəngi-şütür".

Birinci cədvəldəki "Dügah" muğamının tərkibi genişdir və bir sıra muğamlar, məsələn, "Segah", "Zabol", "Şur", "Çahargah", "Şüştər" üçün səciyyəvi olan şöbələr özünü göstərir. Burada həmçinin, bir neçə şöbənin, məsələn, "Bayatı-Qacar", "Busəlik", "Segah"ın iki dəfə təkrarlandığını görürük.

İkinci cədvəldəki muğam tərkibi daha yığcamdır. Burada birinci cədvəllə üst-üstə düşən muğam şöbələri vardır: "Ruhül-Ərvah", "Mavəraünnəhr" bu qəbildəndir. Muğam "Guşeyi-bayatı-Qacar"la başlanır ki, bu da birinci cədvəldən fərqlənir. Muğamın ənənəvi kompozisiya quruluşuna müvafiq olaraq, muğamın adı ilə bağlı mayə şöbəsi başlanğıcda təmsil olunmalıdır. Lakin ikinci cədvəldə bunu görmürük və burada "Dügah" adı ilə bağlı heç bir şöbə öz əksini tapmamışdır. Bununla belə, ikinci cədvəlin tərkibindəki şöbələri biz bilavasitə Mirzə Mansurun ifaçılıq ənənəsinə uyğun not yazısında müəyyən yer dəyişikliyi ilə izləyirik.

M.Mansurovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun Z.Bağırovun not yazısında "Dügah" dəstgahının tərkibi belədir: "Bərdaşt", "Dügah", "Guşeyi-Bayatı-Qacar", "Ruhül-Ərvah", "Təsnif", "Mavəraünnəhr", "Hüseyni", "Şikəsteyi-fars", "Təsnif", "Dilrüba", "Əraq", "Zəngi-şütür", "Rak və Dügah". Göründüyü kimi, "Guşeyi-bayatı-Qacar", "Ruhül-Ərvah", "Dilrüba", "Mavəraünnəhr", "Əraq", "Hüseyni", "Zəngi-şütür" şöbə-guşələri Məşədi Süleymanın və Mirzə Mansurun muğam tərkiblərində üst-üstə düşür. Bu da hər iki muğam tərkibinin eyni ifaçılıq ənənəsindən yarandığını göstərir.

Bununla belə, Mirzə Mansurun muğam tərkibi muğamın ənənəvi quruluşuna uyğun olaraq, "Bərdaşt", "Dügah" (mayə) ilə başlanır və "Rak və Dügah" şöbələri ilə bitir ki, bu da həmin tərkibin daha bütöv olmasına imkan yaradır. Beləliklə, Mansurovlara aid üç muğam tərkibinin müqayisəsindən "Dügah" muğamının təkmilləşməsini izləyirik.

Eyni dövrə aid digər muğam tərkiblərinə nəzər salaq.

Mirzə Fərəcin cədvəlində "Dügah" muğamının tərkibi bu şəkildədir: 1. Dügah; 2. Ruhül-Ərvah; 3. Zəmin-Xara; 4. Naleyi-zənburi; 5. Pəhləvi; 6. Mənəvi; 7. Mavəraünnəhr; 8. Hicaz-Bağdadi; 9. Gəbri; 10. Şah Xətai; 11. Şirin-şəkər; 12. Dügah.

Üzeyir Hacıbəylinin muğam proqramında isə "Dügah" muğamının tərkibi belədir: 1."Dügah"; 2. "Ruhül-Ərvah"; 3."Zəmin-Xara"; 4. "Mavəraünnəhr"; 5."Hicaz"; 6."Gəbri"; 7."Şah Xətai"; 8."Sarənc"; 9."Dügah".

Muğamın göstərilən bu iki tərkibinin müqayisəsindən görünür ki, onlar əsasən üst-üstə düşür və aydındır ki, Ü.Hacıbəyli Mirzə Fərəcin variantını əsas götürərək, bir neçə şöbəni ixtisar edib proqrama daxil etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin proqramını Mirzə Fərəcin cədvəli ilə müqayisə edərək, R.Zöhrabov onların uyğunluğunu, muğam şöbə və guşələrinin adlarının və ardıcıllığının oxşarlığını göstərir və fərqli cəhətlərini də belə izah edir: "Mirzə Fərəcin cədvəlində "Zəmin-Xara"dən sonra üç guşə ("Naleyi-zənburi", "Pəhləvi", "Mənəvi") vardır ki, onlar Ü.Hacıbəylinin proqramında ixtisar edilmişdir. Görünür, bu guşələr XX əsrin əvvəllərində dəstgahda öz əvvəlki adını itirmiş, "Zəmin-Xara" şöbəsinə adsız avazlar kimi daxil olmuş və dəstgahın kompozisiyasında müəyyən rol oynamadığı üçün muğam komissiyası onların ixtisar olunması qərarına gəlmişdir" [6, s. 123].

Göstərilən bu iki muğam tərkiblərini Zakir Bağırovun not yazısında Mansur Mansurovun ifaçılıq ənənəsini əks etdirən "Dügah" dəstgahının tərkibi ilə müqayisə edərək deməliyik ki, burada "Dügah" (mayə və ayaq), "Ruhül-Ərvah", "Mavəraünnəhr" şöbələri istisna olmaqla, əsasən muğamların göstərilən tərkibləri müxtəlifdir.Bu cəhəti R.Zöhrabov belə şərh edir: "M.Mansurovun ustadı Mirzə Fərəc olmasına baxmayaraq, "Dügah" muğamının ifasında hər iki sənətkarın şöbə və guşə baxımından müxtəlif ifa variantı üzə çıxır" [6, s. 123]. Burada "Dügah" muğamının daha bir tərkibini qeyd etmək lazımdır. Belə ki, Ə.Bakıxanovun 1930-cu illərin axırına aid muğam proqramında "Dügah" muğamı bu tərkibdə göstərilmişdir: "Bərdaşt" (şöbə), "Dügah" (şöbə), "Bayatı-Qacar" (guşə), "Qatar" (guşə), "Ruhül-Ərvah" (şöbə), "Zəmin-Xara" (guşə), "Mavəraünnəhr" (guşə), "Şah Xətai" (guşə), "Hüseyni" (guşə), "Şikəsteyi-fars" (şöbə), "Xavəran" (guşə), "Əraq" (şöbə), "Qərayi" (guşə), "Ayaq" (koda) [3, s.70]. Ə.Bakıxanovun muğam tərkibi Mirzə Mansurun və Mirzə Fərəcin göstərilən muğam tərkibləri ilə müqayisədə hər iki variantın şöbə və guşələrini cəmləşdirdiyini nümayiş etdirir. Eyni zamanda, burada "Qatar", "Xavəran", "Qərayi" kimi şöbə-guşələrin istifadə olunması ilə fərqləndiyini qeyd etməliyik. Onu da deməliyik ki, Ə.Bakıxanovun 1950-ci illərə aid muğam proqramında "Dügah" muğamı yer almamışdır [5, s. 106].

Rafiq Musazadə "Dügah" dəstgahı" monoqrafiyasında muğamın üç ifaçılıq variantını müqayisəli şəkildə göstərmişdir. Bunlar Mirzə Mansur Mansurovun, Mirzə Fərəc Rzayevin və Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun tərkiblərdir.

R.Musazadə Mirzə Mansur Mansurovun, Mirzə Fərəcin və Əhməd Bakıxanovun muğam proqramlarına və not yazılarına əsaslanaraq, "Dügah" muğamının müasir tərki-

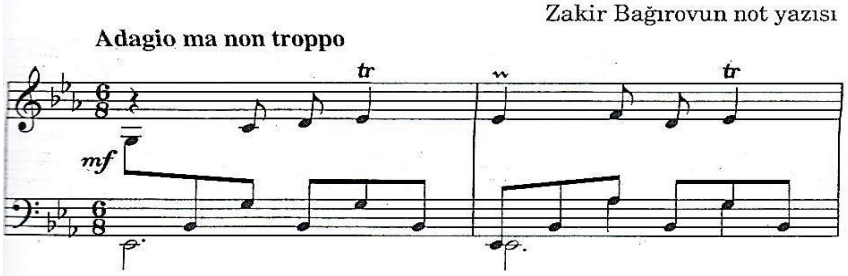
bini bu şəkildə tərtib etmişdir: "Bərdaşt", "Dügah (mayə)", "Guşeyi-Bayatı-Qacar", "Ruhül-Ərvah", "Zəmin-Xara", "Mavəraünnəhr", "Şah-Xətai", "Bayatı-türk", "Hüseyni", "Şikəsteyi-fars", "Dilrüba", "Əraq", "Zəngi-şütür", "Rak", "Ayaq" [3, s. 63]. Bunu "Dügah" muğamının müasir dövrə aid tərkibi kimi qəbul edə bilərik.

İndi də Mirzə Mansur Mansurovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun Z.Bağırovun not yazısı əsasında "Dügah" muğamının məqam-melodik xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirək.

M.İsmayılov "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" monoqrafiyasında "Rast" muğam ailəsində "Dügah" muğamının yerini, məqam-tonallıq xüsusiyyətlərini tədqiq edərək üzə çıxarmışdır.Z.Bağırovun not yazısında "Dügah" muğamının məqam-tonallığı "mi bemol" mayəli rast məqamına əsaslanır. İlk növbədə qeyd edək ki, not yazısında "Bərdaşt" kimi göstərilən birinci şöbə öz üslubuna və melodik – ritmik quruluşuna görə rəng xüsusiyyətlərinə malikdir. Burada "Bərdaşt" və "Dəraməd" şöbələrinin əhəmiyyəti dəyişikliyə uğrayıb.

Göstərilən nümunəni mövzusuna görə, "Dügah" dəraməsi kimi xarakterizə edə bilərik. Not yazısının müəllifi melodiyanı fortepianoda çalmaq üçün instrumental şəkildə işləmişdir.

Mənsur Mənsurovun tar ifasından
Zakir Bağırovun not yazısı



Məlum olduğu kimi, muğam dəstgahda "Bərdaşt" – muğam üslubunda, improvizasiyalı instrumental giriş olub, mayənin səslənməsini hazırlayır. Verilən nümunədə musiqinin dəqiq metroritmik əsası, melodik xəttin aparıcı əhəmiyyət daşıması, basda dayaq pillələrin saxlanılması, fiqurasiyalı gedişlərlə müşayiət olunması rəngə uyğundur. Muğamda giriş kimi "Dəraməd" (rəngin növü) çalınması qəbul olunsa da, o, heç vaxt "Bərdaşt"ı əvəz etmir.

"Dəraməd" və "Bərdaşt" – muğam dəstgahlarında ardıcıl ifa olunan və giriş funksiyasını yerinə yetirən iki ayrı-ayrı musiqi parçasıdır. Bu baxımdan, görünür, not yazısının müəllifi həmin nömrənin giriş funksiyasını nümayiş etdirmək üçün "Bərdaşt" terminindən istifadə olunmuş və ifa tərzinə görə fərqlənən "Dəraməd"i "Bərdaşt" kimi təqdim etmişdir. Digər tərəfdən, belə bir cəhətə də diqqəti yönəltmək istərdik ki, "Dügah" muğamının nəzərdən keçirdiyimiz heç bir ifaçılıq variantında "Bərdaşt" adı çəkilmir və muğamın tərkibi birbaşa "Dügah" şöbəsi ilə başlanır. Görünür, bu səbəbdən, dəstgahın not yazısında giriş funksiyasını yerinə yetirən "Bərdaşt"da dəraməd melodiyası işlənilmişdir.

Not yazısında göstərilən melodiya ("Bərdaşt") birsəsli şəkildə S.Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəngləri" məcmuəsinin II dəftərində [8] "Dügah dəraməsi" (№ 39) kimi, Ə.Bakıxanovun "Azərbaycan xalq rəngləri" [7] məcmuəsində "Bayatı-Qacar" dəraməsi (№ 34) kimi verilmişdir. Hər iki nümunə "mi bemol" mayəli rast məqamındadır. Bu not yazılarında "Dügah" və "Bayatı-Qacar" rənglərinin tonallıqlarının üst-üstə düşməsini qeyd etmək lazımdır.

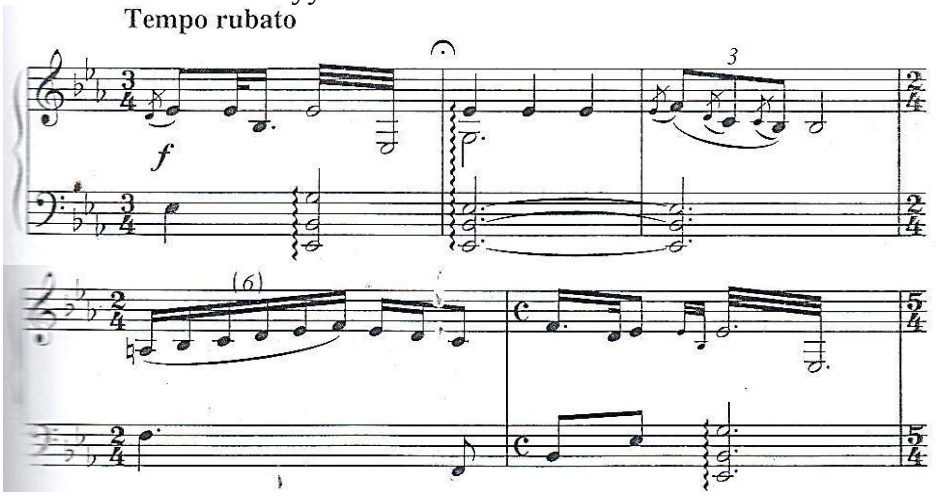
Artıq göstərildiyi kimi, "Dügah" – "mi bemol" mayəli rast məqamında, "Bayatı-Qacar" – "si bemol" mayəli rast məqamında qurulan muğamlardır. Ənənəvi olaraq, bu muğamların rəngləri və təsnifləri də həmin tonallıqlara əsaslanmalıdır. Ə.Bakıxanovun isə "Bayatı-Qacar" rəngləri "Dügah" tonallığında nota alınmışdır. Onu da əlavə edək ki, əgər eyni muğam ailəsinə aid rənglərin müxtəlif tonallıqlarda istifadə olunması muğam ifaçılığında qəbul olunmuş hal olsa da, müxtəlif tonallıqlara əsaslanan muğamların

rənglərinin eyni tonallıqda verilməsinə rast gəlinmir. Göstərilən məcmuələrdə iki müxtəlif muğam rənglərinin eyni tonallıqda olması maraq doğurur.

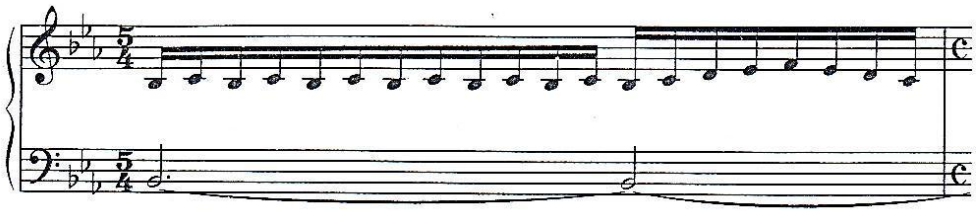
"Dügah" və "Bayatı-Qacar" muğamlarının əlaqəsini nəzərdən keçirərkən, R.Zöhrabovun belə bir fikri diqqəti cəlb edir: "Bayatı-Qacar" müstəqil muğam olmaqla yanaşı, eyni zamanda bir şöbə kimi vaxtilə "Dügah" muğamının tərkibində işlənmişdir. Maraqlıdır ki, "Dügah" dəstgah şəkilli bir muğam kimi geniş yayıldığı vaxtlarda "Bayatı-Qacar" həmin dəstgahın bir şöbəsi idi. Sonra "Dügah" zaman keçdikcə təbəddülata uğradı və şöbə əhəmiyyətini kəsb etdi. Hazırda o, bir şöbə kimi məhz "Bayatı-Qacar"ın tərkibində çalınıb-oxunur" [6, s. 120].

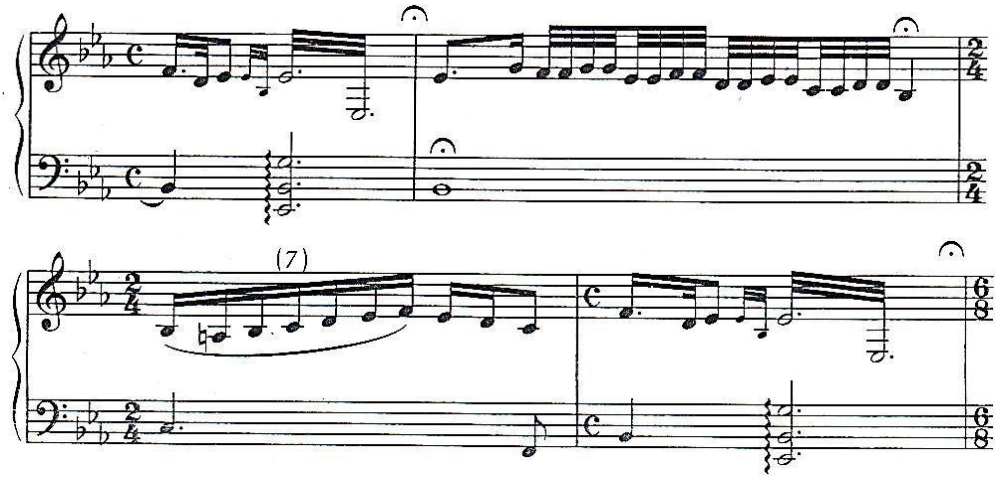
Lakin burada bir cəhəti də vurğulayaq ki, Mansurovlara aid cədvəllərdə "Bayatı-Qacar" muğamı yer almamışdır, yalnız bu muğamın bütün variantlarında "Guşeyi-Bayatı-Qacar" öz əksini tapır. Həmin dövrə aid Mirzə Fərəcin cədvəllərində hər iki muğam özünü göstərir. Həmçinin, Mirzə Mansurun ifaçılıq təcrübəsində həm "Dügah", həm də "Bayatı-Qacar" muğamlarına rast gəlirik. Onun 1930-cu illərə aid muğam proqramında "Bayatı Qacar": "Bərdaşt", "Bayatı-Qacar mayəsi", "Hüseyni", "Şikəsteyi-fars", "Bayatı-Qacar", **"**Dügah", "Zəmin-Xara", "Şah Xətai", "Bayatı-Qacar" kimi tərkibdə verilmişdir. "Dügah" isə not yazısındakı tərkibdə qeyd olunmuşdur.

Beləliklə, bu muğamların məqam-tonallıqları arasındakı kvarta münasibətində əlaqələri əsaslandırmaq olar. Not yazısında da "Dügah" və "Guşeyi-Bayatı-Qacar" şöbələri arasında bu münasibət özünü göstərir.Mirzə Mansurun ifaçılıq ənənəsinə əsaslanan not yazısında "Dügah" şöbəsi muğamın "Mayə" şöbəsi əhəmiyyətini görür. Bu şöbə muğamın mayəsi – "mi bemol" səsinə istinad edir. Şöbənin musiqi mövzusu mayədən enən kvarta sıçrayışı ("mi bemol – si bemol") və mayənin təkrarlanması ilə başlanır. Bu kimi sıçrayışlı hərəkət rast məqamına əsaslanan melodiyalar üçün xarakterikdir. Mövzunun davamında sıçrayışın enən-yüksələn hərəkətlə doldurulması və diapazonun tədriclə genişləndirilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

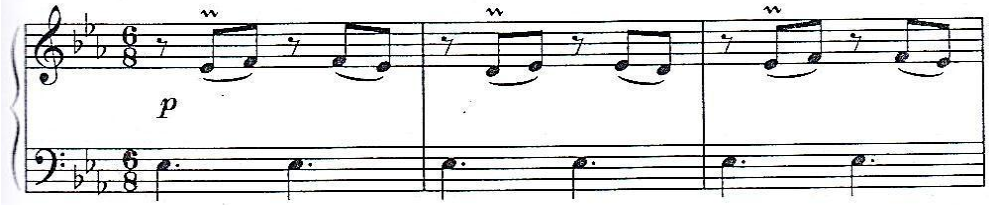


Onu da deyək ki, "Dügah" mövzusunun başlanğıc melodik-intonasiya əsası çox vacib funksiya daşıyır və inkişaf boyu bütün musiqi cümlələrinin mayədə yekunlaşmasını təmin edən kadensiya özəyinə çevrilir.Mövzunun inkişafında iki istinad pilləsi: "mi bemol" – mayə və "si bemol" - alt kvarta tonu özünü qabarıq göstərir. Bunu not yazısında basda istinad pillələrinin saxlanılmasında da müşahidə edirik.

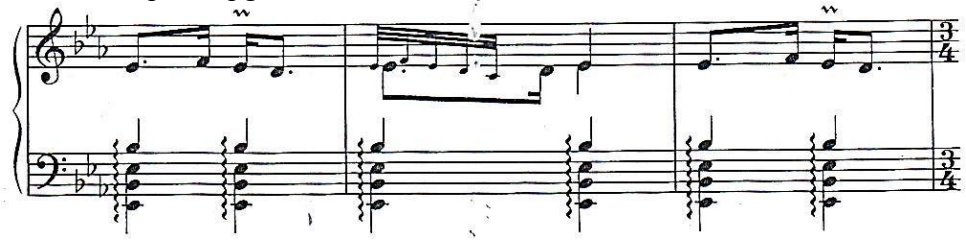




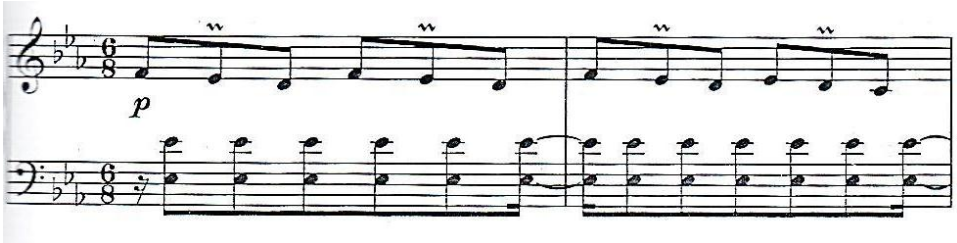
"Dügah" şöbəsində melodik inkişaf üsullarının rəngarəngliyi diqqəti cəlb edir. Not yazısında tarzənin çalğısında işlətdiyi müxtəlif üsullar öz əksini tapmışdır. Mayə ətrafında gəzişmədə sinkopalı gedişlərdən istifadə bu qəbildəndir.



Mizrabın vurulmasından əmələ gələn arpeciovari səs birləşmələrində şöbənin əsas dayaq pillələrinin qabarıq göstərilməsini müşahidə edirik.

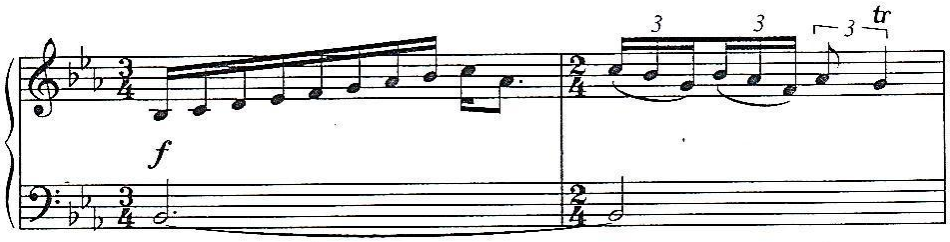


Melodik inkişafda melodik ibarələrin təkrarlanmaları, sekvensiyalı gedişlər çox istifadə olunur. Dayaq tonunun melodik hərəkətlə növbələşməsi də səslənməni zənginləşdirir.

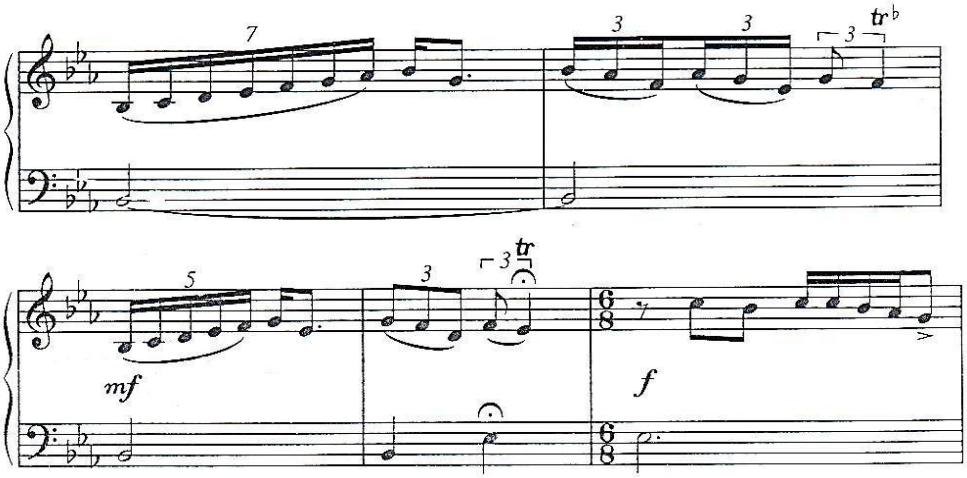


Bu hərəkət xətti sekvensiyavari enən-yüksələn hərəkətlə şöbənin sonunda melodiyanın yekunlaşmasına xidmət edir, "Dügah" şöbəsi mayə tonunda geniş inkişaflı kadensiya ilə bitir.

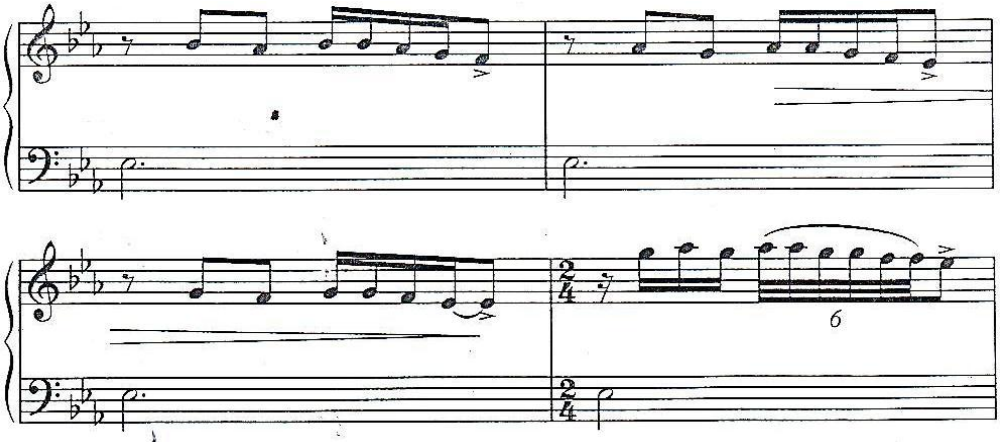
"Guşeyi-Bayatı-Qacar"ın istinad pilləsi "si bemol" səsidir. Başlanğıc melodik hərəkət bu səsdən bir oktava həcmində yüksələn pilləvari gedişə əsaslanır. Melodik frazaların sonluğu bu səsdə yekunlaşmayaraq, enən hərəkətlə məqamın pillələrində dayanır.



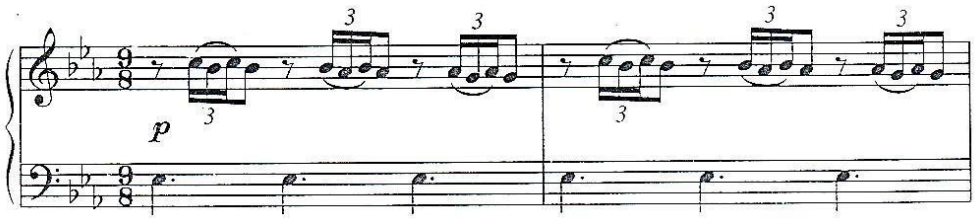
Burada yüksələn passajdan sonra kiçik melodik ibarələrin hər dəfə bir ton aşağı tonda bitməsini qeyd etməliyik ki, bu da sonda "mi bemol" səsində yekunlaşmasına gətirib çıxarır.

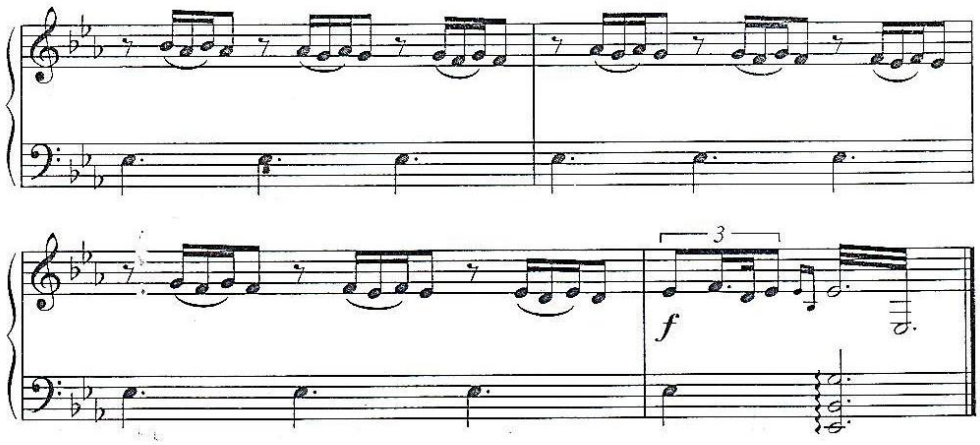


Sonrakı ibarələr "mi bemol" səsinə dayaqlanır. Sekvensiya bölümləri "do" səsindən başlayaraq, "si bemol", "lya", "sol" səsindən enən hərəkətlə "mi bemol" səsində yekunlaşır.



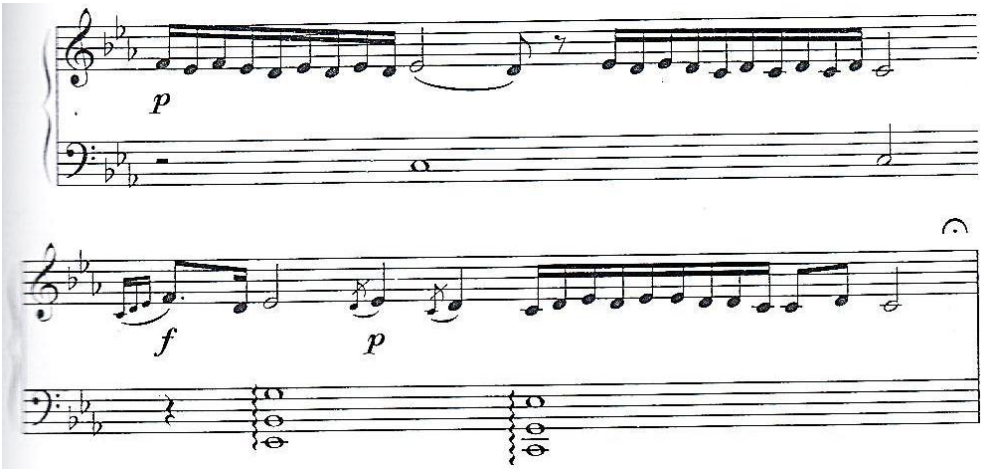
Bu kimi sekvensiyalı gedişlər variantlı şəkildə bir neçə dəfə təkrarlanaraq, melodik inkişafın genişləndirilməsinə səbəb olur. Tarzənin müxtəlif mizrab üsullarından istifadə etməsi not yazısında rəngarəng ritmik qruplaşdırmalarla göstərilir. "Guşeyi-Bayatı-Qacar"ın əsas melodik xüsusiyyətini təşkil edən məqamın pillələri üzərində sekvensiya bölümlərinə əsaslanan enən melodik gedişlər müxtəlif ritmik dəyişikliyə məruz qalaraq, sonda "Dügah"ın əsas kadensiyası ilə mayədə bitir.



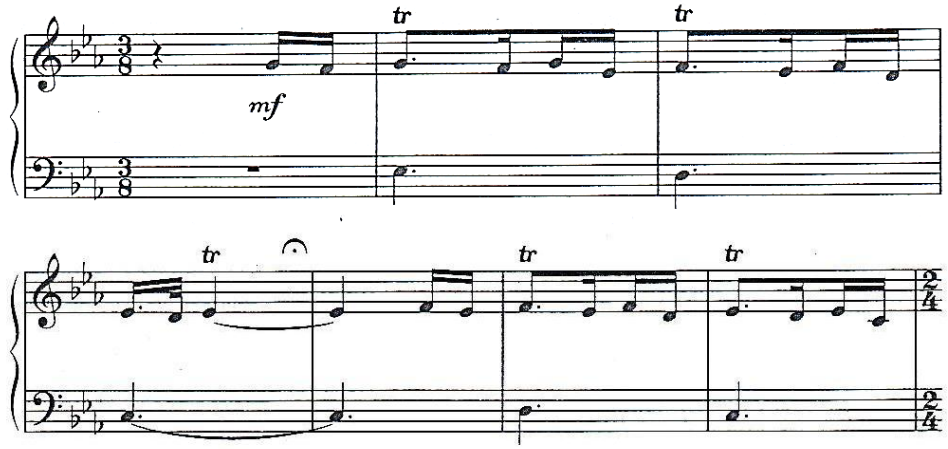


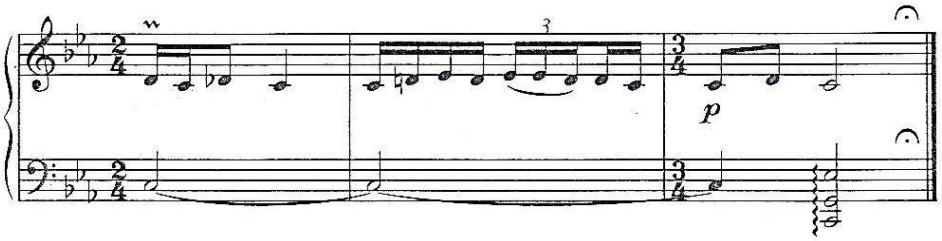
Göründüyü kimi, "Dügah" və "Guşeyi-Bayatı-Qacar" istinad pillələri və kadensiya quruluşuna görə bir-birilə əlaqədar olub, muğamın mayə pilləsinə və alt kvarta tonuna istinad edərək, məqam əsasını möhkəmləndirir və muğamın kompozisiya quruluşunun bünövrəsini təşkil edir. Hər bir şöbənin özünəməxsus melodik mövzusu olması ilə yanaşı, istinad pillələrinin ümumiliyi, onların arasındakı melodik keçidlərin rəvan və axıcı olmasına şərait yaradır.

"Ruhül-Ərvah" şöbəsində istinad pilləsi dəyişir, "do" səsi ("mi bemol" rast məqamının II pilləsi) istinad pilləsi kimi önə çıxır. Melodik inkişafda "mi bemol" və "do" səslərinə istinad olunması özünü göstərir. Bununla da "do" mayəli şur məqamına keçid verilir.

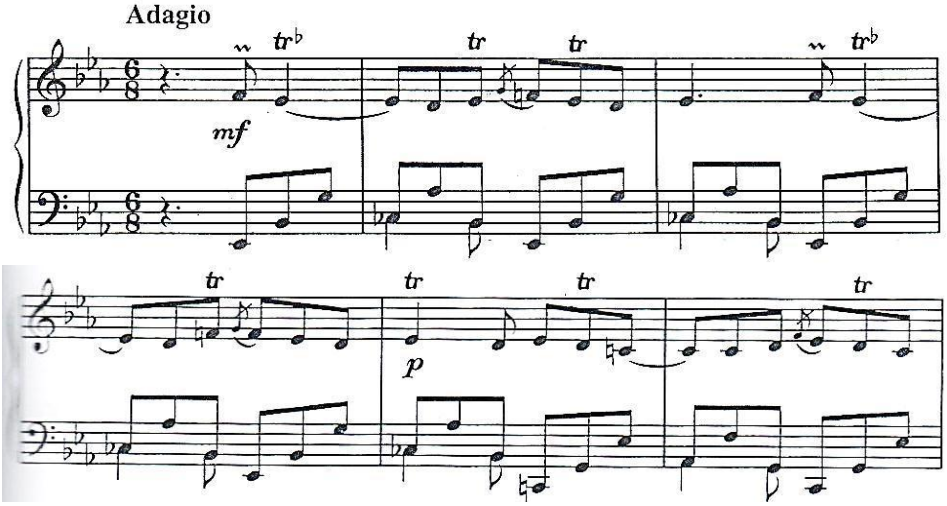


Bu şöbədə melodik inkişaf şur məqamının pillələrinə əsaslanan enən sekvensiyalı gedişlərdən əmələ gəlir.

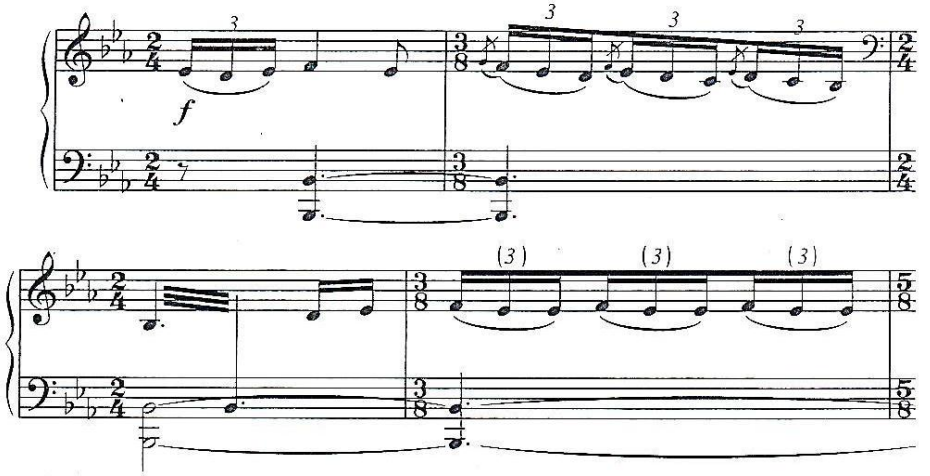




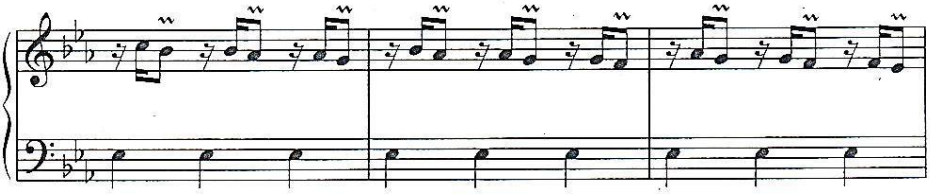
"Təsnif" şur məqamına əsaslanır və əvvəlki şöbənin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin möhkəmləndirilməsinə xidmət edir.

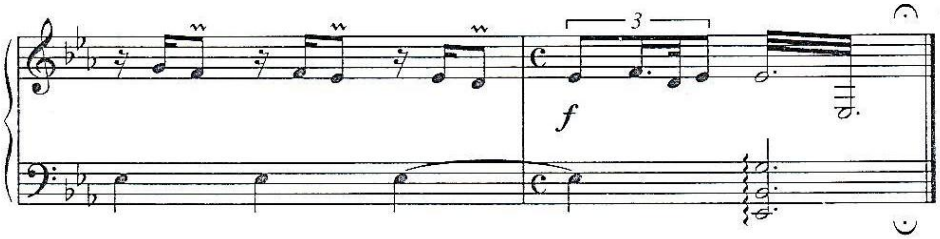


"Mavəraünnəhr" şöbəsi rast məqamına əsaslanır, "si bemol" və "mi bemol" istinad pillələrinə əsaslanan musiqi məzmunu "Dügah" muğamının məqam-tonallıq xüsusiyyətlərinə uyğundur. Muğamın kompozisiya quruluşunda şura keçiddən sonra rasta qayıdışı əmələ gətirir.

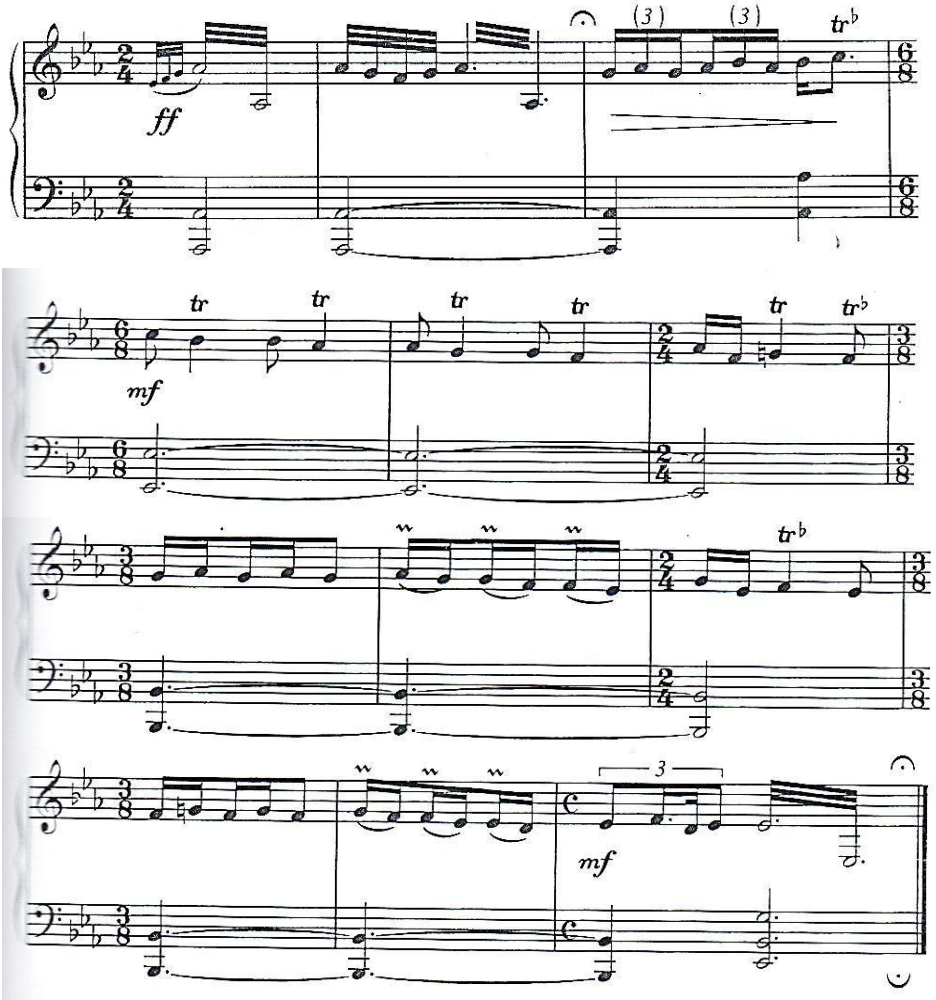


Melodik inkişaf prosesində ritmin xırdalanması, müxtəlif çalğı üsullarından istifadə özünü göstərir. Sonda bu şöbə "Dügah"ın mayəsində tam kadensiya ilə bitir.

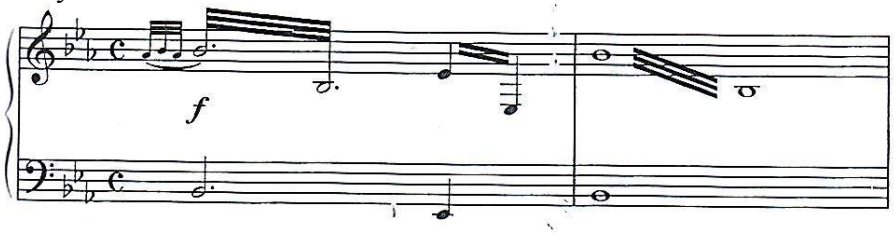


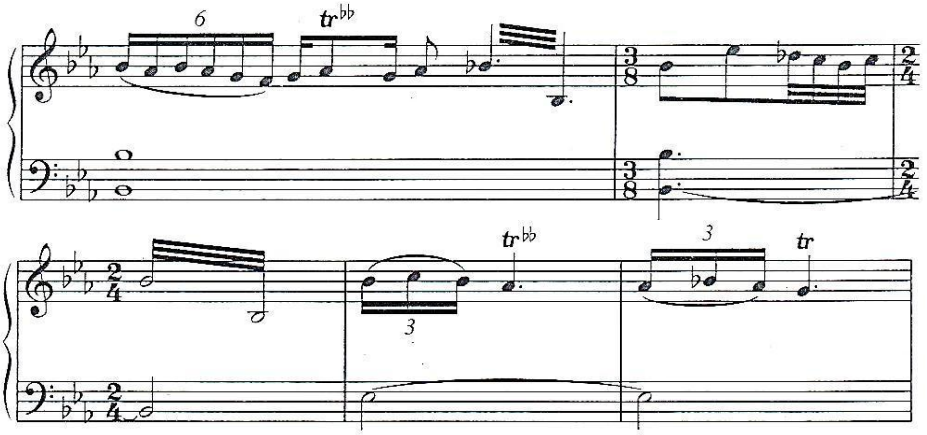


"Hüseyni" "Rast" muğam ailəsinə aid muğamlarda rast gəlinən şöbə olub, mayənin üst kvartasına istinadla başlanır. Burada da bu şöbə məqam və melodik inkişaf xüsusiyyətlərini saxlayaraq, "mi bemol" mayəli rast məqamının üst kvartasından – "lya bemol" səsindən başlanır və mayəyə doğru enən hərəkətlə tam kadensiya ilə tamamlanır.



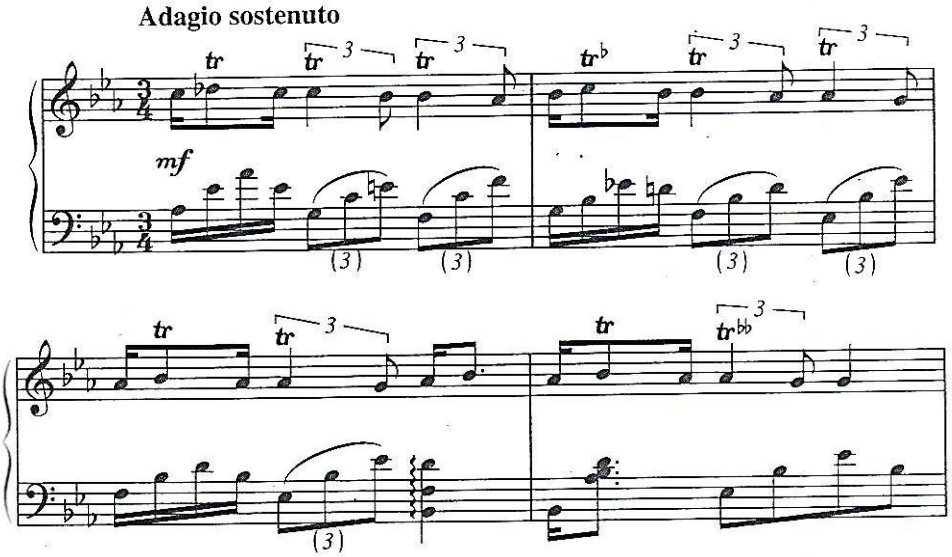
"Şikəsteyi-fars" şöbəsində segaha keçid olur, istinad pilləsi "si bemol" səsidir. "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin mövzusu "sol" mayəli segah məqamının pillələri üzərində gəzişmədən yaranır.



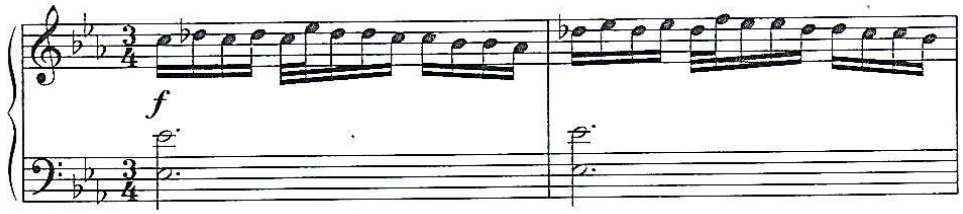


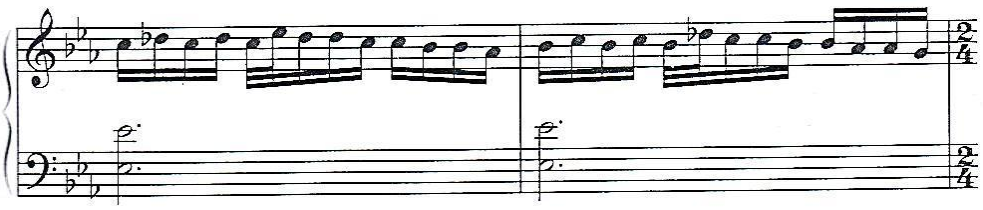
Burada belə bir qanunauyğun cəəhəti də qeyd edək ki, rast və segah məqamları arasında keçid böyük tersiya münasibətində modulyasiyaya əsaslanır. Əgər "Rast" muğamında "sol" mayəli rast məqamından "si" mayəli segah məqamına keçid olursa, "Dügah" muğamında "mi bemol" mayəli rastdan "sol" mayəli segaha keçid verilir.

"Təsnif" də segah məqamına əsaslanır və özündən əvvəlki şöbənin bu məqamda yekunlaşdırılmasına xidmət edir.

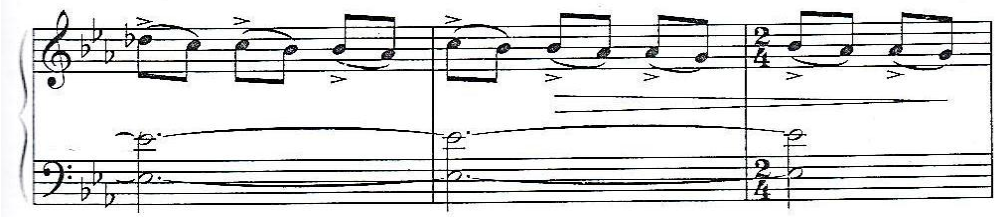


Muğam dəstgahının növbəti şöbəsi "Dilruba"dır. Bu şöbəyə əvvəllər bir neçə muğamın tərkibində rast gəlinsə də, hal-hazırda "Bayatı-şiraz" muğamında oxunur. Bu şöbənin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, əvvəlcə segaha əsaslanan melodik quruluş modulyasiyalı olub, muğamın əsaslandığı məqama keçid əmələ gətirir."Dilrüba" şöbəsində musiqi məzmunu təsnif xarakterli olub, metroritmik qruplaşma ilə ifa olunur. Melodik ibarələr sual-cavab intonasiyası əmələ gətirən qarşılaşdırmalara əsaslanır. Birinci ibarə hər dəfə təkrarlanaraq, ikinci ibarədə həll olunur.

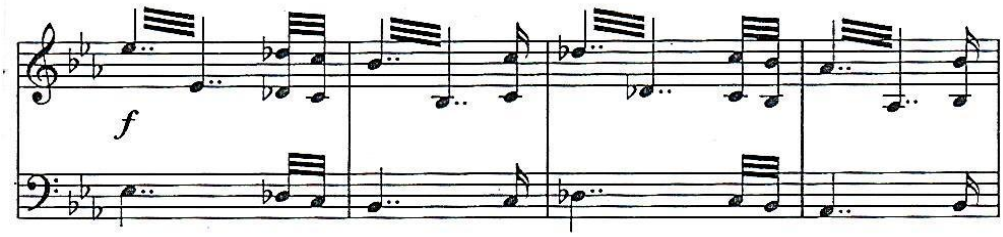




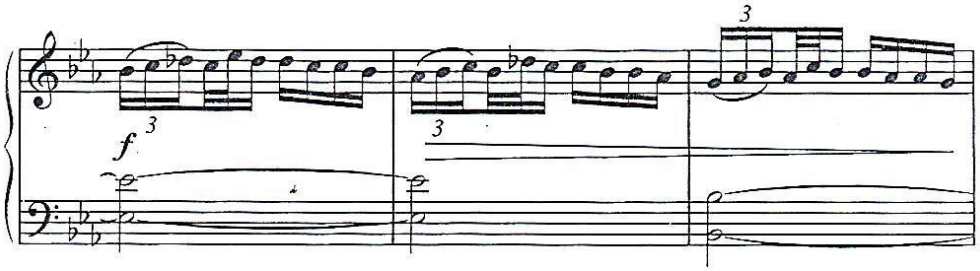
"Dilruba" şöbəsindəki sonrakı melodik inkişafda da bu cür ibarələrin qarşılaşdırılması özünü göstərir. Lakin hər dəfə ibarələr ritmik dəyişikliyə uğrayaraq verilir. Məsələn, səkkizliklərlə vurğulanır:



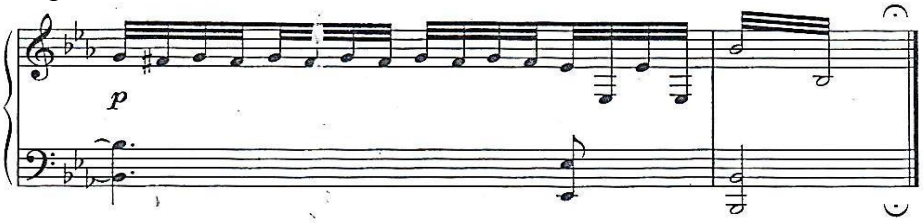
Və ya tremololu oktavalarla ifadə olunur:



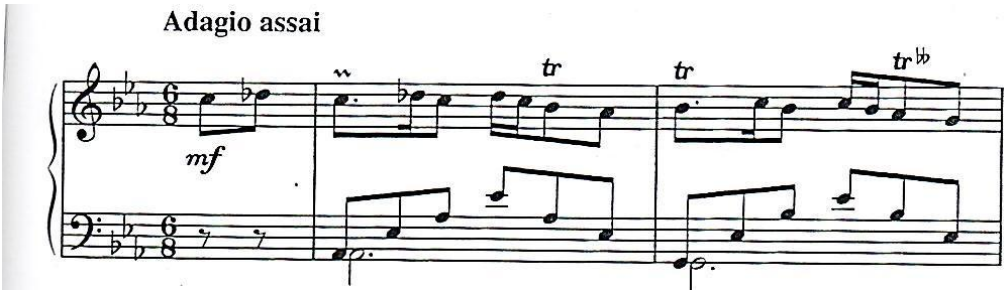
İmprovizasiyanın daha sonra ritmik xırdalıqlarla davam etdirildiyini də qeyd etməliyik:

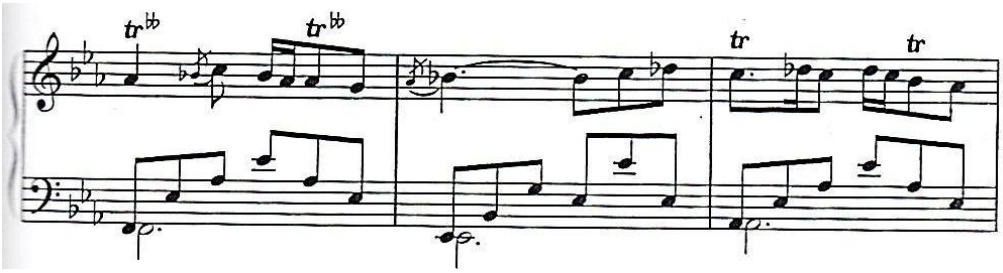


Bütün bu mərhələli inkişafın sonluğu əsas istinad pillələrinin göstərilməsi ilə segahın VI pilləsində – "si bemol" səsində bitir.

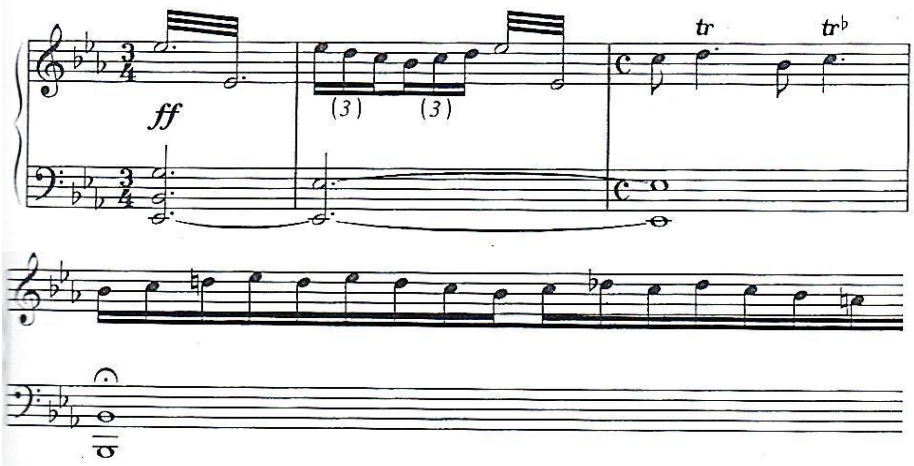


"Dilrüba" şöbəsindən sonra verilən təsnif segahdan rasta keçid əhəmiyyəti daşıyır. Melodiya "lya bemol" səsinə istinad etməklə başlanır və sonra melodik inkişaf "mi bemol" səsində bitir.

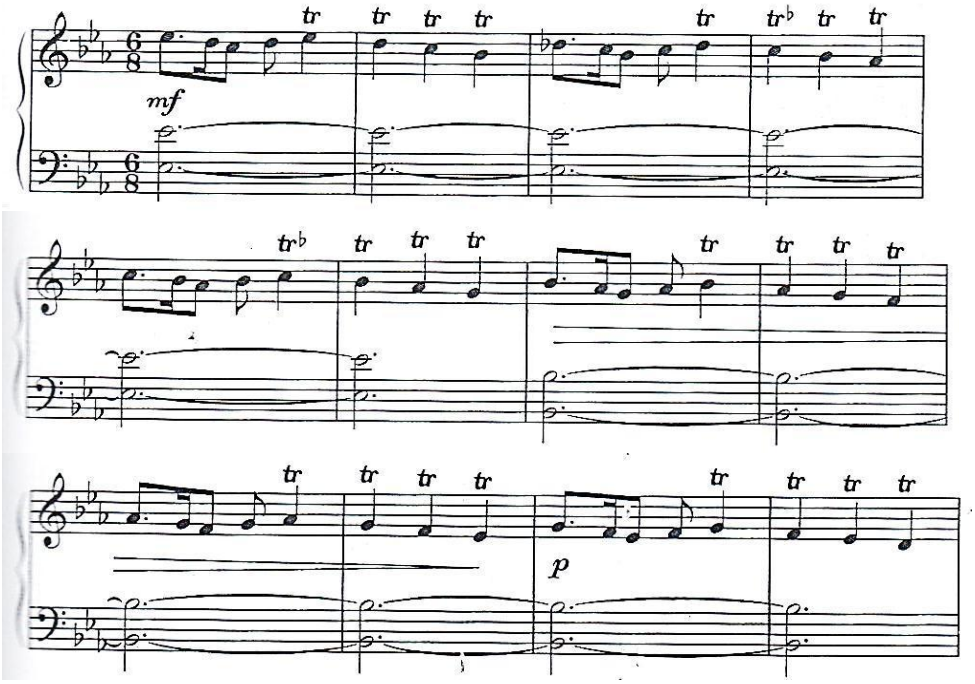




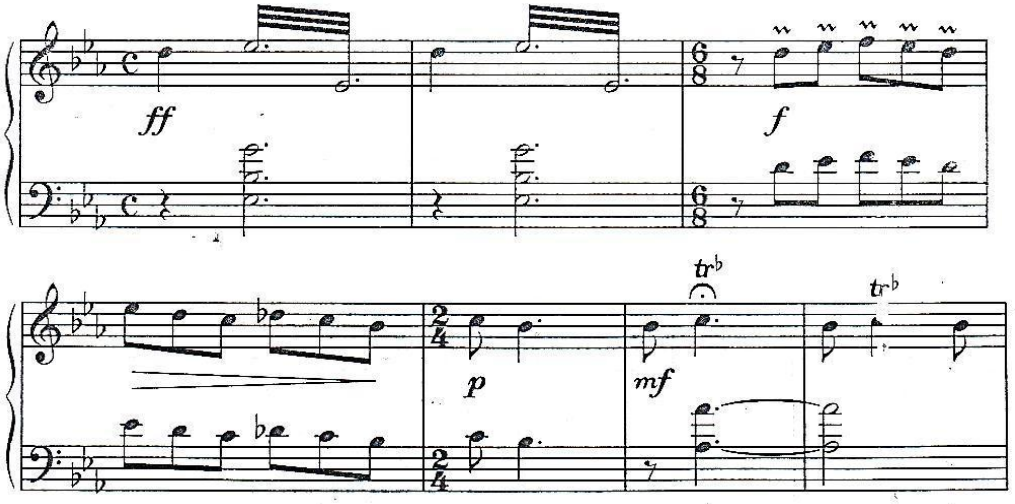
Təsnif muğamın kulminasiya mərhələsini hazırlayır və "Əraq" şöbəsində mayənin zildə səslənməsinə əsaslanır. "Əraq" şöbəsi muğamın kulminasiyasında mayənin oktavasına istinad edir. Bu şöbə "Rast" ailəsinə aid muğamlarda kulminasiya vəzifəsini görür.



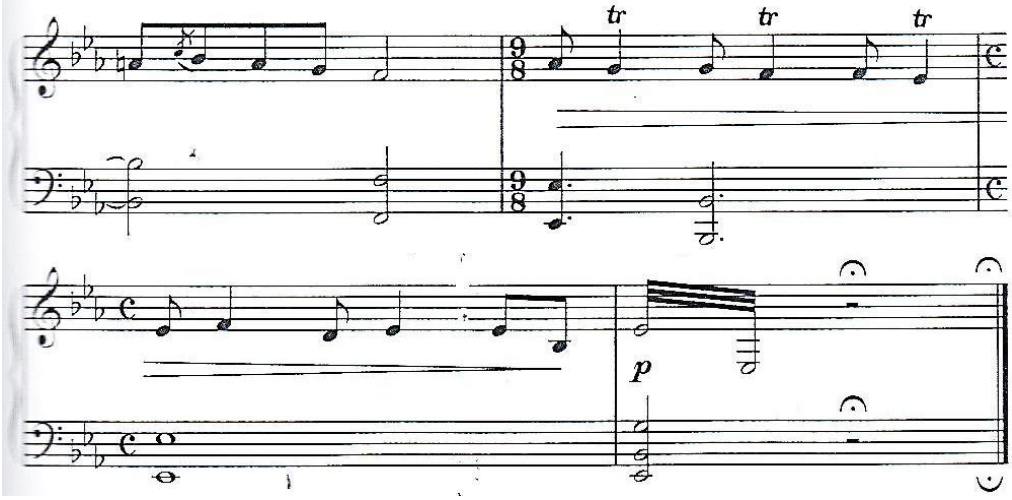
"Zəngi-şütür" – "dəvə zəngi" mənasını verən muğam şöbəsidir, çalğı üsulundan irəli gələrək, bu adı daşıyır. Muğam melodiyası enən sekvensiya bölümlərindən ibarət olub, zəng səslərini təcəssüm etdirir. "Zəngi-şütür" muğam şöbəsindən bir sıra muğamlarda da istifadə olunur və öz ifadə tərzi ilə muğamın kompozisiyasında rəngarənglik yaradır."Zəngi-şütür" "Dügah" dəstgahında mayənin oktava tonuna istinad edir və kulminasiya mərhələsini genişləndirir və səslənməni zənginləşdirməyə xidmət edir. Şöbənin melodik improvizasiyası mayənin oktavasından başlayaraq, enən sekvensiyalı hərəkətə əsaslanır. Sekvensiya bölümlərinin zənciri, demək olar ki, məqamın bütün pillələrini əhatə edir.



"Rak və Dügah" muğamın sonuncu şöbəsi olub, oktava tonundan mayəyə doğru, zildən-bəmə enmə prosesini özündə əks etdirir. Bu şöbə bir neçə bölmədən ibarət olub, məqamın istinad-dayaq pillələri üzərində gəzişməni əhatə edir. Birinci bölmə zildə mayənin oktavasının göstərilməsi ilə başlanır.



Mərhələlərlə enmə məqamın əsas istinad pillələrini ("si bemol", "lya bemol", "sol", "fa") əhatə edir və "Dügah" muğamı mayə kadensiyası ilə bitir.



Göründüyü kimi, "Dügah" dəstgahının tərkibindəki şöbələrin ardıcıllığı muğamın məqam əsasına görə quruluşunu əks etdirir: "Bərdaşt", "Dügah" mayədə qurulur, "Guşeyi-Bayatı-Qacar" – kvarta aşağı "si bemol" mayəli rast məqamına əsaslanır, "Ruhül-Ərvah" ("do" mayəli şur məqamı), "Təsnif", "Mavəraünnəhr" (rast məqamı – "si bemol" və "mi bemol" istinad pilləsi ilə), "Hüseyni" (rast məqamı – "lya bemol" və "mi bemol" istinad pilləsi), "Şikəsteyi-fars" (segah məqamı – "sol" mayəli), "Təsnif", "Dilrüba" (segahdan rasta keçid), "Əraq" (ikinci oktava "mi-bemol" mayəli rast), "Zəngi-şütür", "Rak və Dügah" – mayəyə enmə və mayə kadensiyası ilə muğam yekunlaşdırır. Beləliklə, "Dügah" muğamında rastda qurulan şöbələrin şur və segah məqamlarına əsaslanan şöbələrlə növbələşməsi, mayənin bəm və zil registr münasibətində işlənilməsi və mayədə tamamlanma muğamın silsilə quruluşunu əmələ gətirir.

Beləliklə, tərəfimizdən aparılan tədqiqatı yekunlaşdıraraq qeyd edə bilərik ki, Mirzə Mansur Mansurov muğam sənətinin inkişafında, muğamların tədrisində, tar ifaçılığının və tarbənd sənətinin inkişafında, muğam irsinin gələcək nəsillərə ötürülməsində böyük nailiyyətlər əldə etmişdir. Mansur Mansurov 1967-ci ildə dünyasını dəyişmişdir. Lakin tanınmış muğam ustası, görkəmli müəllim və istedadlı tarzən M.Mansurovun zəngin irsi bu gün də sənətkarı yaşadır. Onun gözəl sənəti böyük maraqla musiqişünasların və tədqiqatçıların nəzər-diqqətini cəlb edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Mənsurov E.B. Muğam düşüncələrim. B.: İrşad, 1995, 40 s.
2. Mirzə Mansur Mansurov haqqında xatirələr. B.Mansurovun şəxsi arxivi (B.Mansurovun, K.Əhmədovun, O.Orxanbəylinin, A.Abasəliyevin, S.Quliyevin yazdığı xatirələr).
3. Musazadə R.M. Muğamın tədrisi metodikası. (Dərs vəsaiti). B.: 2012, 192 s.
4. Musazadə R.M., Dadaşov F.Ə. Tar, kamança və qanun ixtisasları üzrə tədris proqramı (magistr). B.: 2004.
5. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. B.: İşıq, 1977, 144 s.
6. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.

NOTOQRAFİYA

7. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. B.: Azərnəşr, 1964.
8. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. 2 dəftər. B.: 1954-1956.

НОТНАЯ ЗАПИСЬ МУГАМА "ДЮГАХ" В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЕРСИИ М.МАНСУРОВА

Сабухи Алиев
Старший преподаватель АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье анализируется нотная запись мугама "Дюгях" в интерпретации Мирза Мансура Мансурова. Запись была сделана композитором Закиром Багировым. Также прослеживается исторический путь развития данного мугама.*
Ключевые слова: *Мирзе Мансур Мансуров, мугам, дюгях, нотные записи, шобе, исполнение*

ANALYSIS OF PERFORMANCE TRADITIONS LINER NOTE OF MUGHAM "DUGAH''

Sabuhi Aliyev
Senior Lecturer of ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article analyzes the mugam "Dugah", which is transferred to the note by Zakir Bagirov in the performance of Mirza Mansur Mansurov. The history of Mugam's historical development is investigated and various variants of mugham composition are studied.*
Key words: *Mirza Mansur Mansurov, mugam, Dugah, liner notes, section, performance*

Əliyeva Təranə

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti
Azərbaycan, Bakı
aliyevat@mail.ru

QANUN ALƏTİ MİLLİ AZƏRBAYCAN MUSİQİ ALƏTİ KİMİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan qanununun qədim dövrlərdən müasir dövrə kimi inkişaf tarixindən bəhs edilir. Milli alət haqqında elmi araşdırma təqdim olunur.*
Açar sözlər: *yatıq, qanun, tədris, ifaçılıq*

Bəşəriyyətin musiqi tarixində yatıq simli alətlərinin özünəməxsus yeri vardır. Dünya xalqlarının mədəniyyətində minilliklər ərzində bu alətlərin yaranması, təşəkkül tapması, arealı, tətbiq sahələri və bədii-texniki imkanlarından geniş istifadə olunması tədqiqatçıların araşdırdığı öncül məsələlərdən biridir.

Tarixdə elə bir xalq yoxdur ki, onun musiqi mədəniyyətində yatıq simli musiqi alətlərinə rast gəlinməsin. Bu alətlər quruluşuna, simlərin sayına, hazırlanma materialına, ölçülərinə görə fərqlənsələr də, funksiyası dəyişməz qalmışdır. Gözəl tembr və səslənmə xüsusiyyətlərinə görə Yaxın Şərq ölkələrində yatıq simli alətlərinə üstünlük verilmişdir.

Yatıq simli alətlər sırasında qanun aləti xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki, bu alət oxşar alətlərlə müqayisədə daha mükəmməl olub ifa imkanları daha genişdir.İlk baxışda sadə görünməsinə baxmayaraq, qanun bir neçə musiqi alətinin konstruktiv elementlərini özündə əks etdirir. Santur, nüzhə, çəng, rübab, tar, ud alətləri sanki bir yerə qovuşaraq qanunu əmələ gətirmişdir. Sonralar mexaniki qurğular əlavə etməklə Avropalılar bu alətdən klavesin, klavikord, fortepiano və royal yaratmışlar.

Səmavi "Tovrat" və "Zəbur" kitablarının mətnləri, orta əsr musiqişünaslarının əsərləri, Yaxın, Orta və Uzaq Şərq ölkələrində yayılan yatıq simli çalğı alətlərinin müqayisəsi, qanunun yaranması və inkişaf tarixi barədə müəyyən mülahizələri irəli sürməyə imkan verir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində qanunun öz xüsusi yeri var. Verilən bilgilərə görə qanun alətinin təşəkkülü 3-4 minillik dövrləri əhatə edir. Şərqdə bir sıra alətlər region xalqlarının ruhuna uyğun yaradılıb və inkişaf etdirilib. Qanun da belə alətlərdəndir. VII əsrdə islam dininin yaranması və böyük coğrafi ərazini əhatə etməsi ilə bağlı ərəb mədəniyyəti daha dəqiq desək, musiqi alətləri də Avropaya yayılırdı. Azərbaycanın Avropa ilə Şərq arasında körpü rolunu nəzərə alsaq, Azərbaycanda qanundan ən azı VII əsrdən istifadə etdikləri ehtimal olunur [1, s. 51-52].

Hind-Avropa arealında mədəniyyətin formalaşmasında və musiqi alətlərinin yayılmasında "İpək yolu" nun mərkəzində yerləşən Azərbaycanın rolu böyük olmuşdur. Qanunun buradan qonşu ölkələrə transfer etməsi inkaredilməzdir.Daha qədim sayılan yatıq simli alət santurun quruluşu əsasında yaradılan, simlərinin sayı daha çox olan qanun səsdüzümünə görə Avropa, Asiya və Afrikada istifadə olunan yatıq simli alətlərə görə daha təkmildir.

Bir müddət qanun unudulsa da, görkəmli musiqişünasımız Əbdülqadir Marağai (1353-1435) onu təkmilləşdirmiş, yenidən işlək hala gətirərək öz müəllifliyini təsbit etmişdir.Orta əsrlərə aid əlyazma kitablarına çəkilən miniatür rəsmlərdə, Azərbaycan klassik şairlərinin əsərlərində və şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində başqa musiqi alətləri ilə yanaşı qanunun da adina rast gəlmək mümkündür. Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi (1141-1209) "İskəndərnamə" poemasının "İqbalnamə", Məhəmməd Füzuli (1498-1552) fars divanına daxil edilmiş "Saqinamə" sində "Həft cam" ("Yeddi cam") musiqi alətlərindən ney, dəf, çəng, ud, setar və qanundan bəhs edir. Dünya ədəbiyyatının klassiklərinin əsərlərinə çəkilmiş miniatürlər əsasında təsvir olunan qanunun solo və ansambl aləti olması, XVII əsrdən sonra gövdəsinin əsaslı dəyişikliyə məruz qalması nəticəsinə gəlməyə əsas verir.

XVIII-XIX əsrin II yarısına qədər qanun Azərbaycanda tənəzzülə uğrayıb və unudulub. Azərbaycan musiqişünaslıq elmində təəssüf olsun ki, 2011-ci ilədək qanun haqqında müfəssəl əsər ərsəyə gəlməmişdi. Buna səbəb məhz alətin müəyyən zaman kəsiyində unudulması idi. Buna səbəb XIX əsrin ikinci yarısından sonra onun tədricən sıradan çıxması idi.

Orta əsrlərdə qanunun geniş ərazidə istifadə olunan bağdad, misir və türk növündən Azərbaycan ərazisində ancaq nizamlayıcıların sayına görə fərqlənən türk növü yayılmışdir.

Azərbaycan ifaçılıq sənətində dəyərli xidmətləri olan Məşədi Cəmil Əmirov 1912-ci ildə Türkiyədə olarkən Şərqdə məşhur musiqi alətlərindən ud və qanunda çalmağı öyrənmişdir. 1913-cü ildə Azərbaycana qayıdarkən Məşədi Cəmil özü ilə bu iki aləti də gətirməsinə baxmayaraq, onlar musiqiçilər arasında yayılmadı [3, s. 262].

1959-cu ilə qədər Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərinin tər-kibində qanun alətinə rast gəlmək mümkün deyildi. Moskvada Azərbaycan mədəniyyəti ongünlüyü keçirilərkən görkəmli bəstəkar, Azərbaycan televiziyası və radiosu nəzdində Xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru və bədii rəhbəri Səid Rüstəmovun xüsusi təkidi ilə qanun ifaçısı Asya Tağıyeva orkestrə dəvət olundu. 1920-1959-cu illərdə siyasi oyunla-rın və millətçiliyin "qurbanı" olan qanun müvəqqəti sıradan çıxsa da, yenidən böyük hə-vəs və coşqunluqla orkestr və ansamblların tərkibinə daxil edildi, qanun dərnəkləri, hə-vəskar ifaçılardan təşkil olunan ansambllar yarandı. 1959-cu ildə Moskvada "Melodiya" firmasında ilk dəfə olaraq Azərbaycan qanununun ifasında "Bayatı Şiraz" və "Çahar-gah" muğamları vala yazıldı.

Keçən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq qanun yenidən Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində özünün layiqli yerini tutaraq geniş yayılmağa başla-mışdır.

1960-1970-ci illərdən bu alətin populyarlığı sayəsində yeni yaranan musiqi an-sambl və orkestrlərinin tərkibində mütləq qanun alətinə rast gəlmək olurdu. 1966/67 tədris ilindən başlayaraq Azərbaycan musiqi məktəblərində qanun sinifləri yaradılmış-dır. 1966-cı ildə Asəf Zeynallı adına Musiqi Məktəbində qanun sinfi fəaliyyətə başladı. Aləti sevdirməkdən ötrü Yuri Qaqarin adına Bakı "Pioner və Məktəblilər Sarayı" nda (indiki Tofiq İsmayılov adına Uşaq və Gənclər sarayı) 1977-1978-ci tədris ilində qanun dərnəyi açıldı. Qanun ifaçıları ibtidai musiqi təhsillərini bu dərnəkdə almağa başladılar. Qanuna maraq böyük olduğu üçün 1979-cu ilin sentyabrın 1-də qanun ifaçısı Gülarə xa-nım Tağıyeva istedadlı dərnək üzvlərindən ibarət "Qanunçalan qızlar" həvəskar an-samblı yaratdı.

1985-ci ildən başlayaraq bu alət üçün xüsusi proqramlar tərtib edilir. Bundan baş-qa uşaq musiqi məktəblərinin qanun sinfi üçün ümumi tələblər hazırlanır. Bu tələblərə görə qanun çalmağa 8-10 yaşlarında başlamaq lazımdır.

Azərbaycanda ibtidai musiqi məktəblərindən başlayaraq ali musiqi məktəbləri Milli Konservatoriya, Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, Azərbaycan Pedaqoji Uni-versiteti və Naxçıvan Konservatoriyasının magistr səviyyəsinə qədər bütün mərhələlər üzrə qanunun tədrisi üçün proqramlar tərtib olunub.Qanun yeganə alətdir ki, ona Azər-baycanda qadınlar daha çox meyl salırlar.

Azərbaycan qanunu diatonik səsdüzümlüdür. Ərəb və türk qanunlarından fərqli olaraq, Avropa musiqisinə uyğunlaşdırıldığından dörddə bir səs düzümünə malik deyil-dir. Onun kökü in D kökündədir, diapazonu böyük oktavanın "sol" səsindən III oktava-nın "do" səsinə qədərdir. Son illər artıq III oktavanın "re" və "mi" səslərini də əldə et-mək mümkündür. Azərbaycanda qanun aləti üçün xüsusi yazılmış əsərlər çox azdır. Bu sahədə ilk əsər bəstəkar Zakir Bağırovun iki arfa və fortepiano üçün "Rapsodiya" adı ilə tanınan məşhur əsəridir. Əsər Zakir Bağırovun "Arfa üçün pyeslər" kitabında 1965-ci ildə "Rapsodiya" adı ilə nəşr olunmuşdur. Əsər ilk dəfə Mockvada Kremlin "Qurul-taylar sarayında" Asya Tağıyevanın ifasında səslənmişdir.

Qanun alətinin inkişafında və tədrisində xüsusi xidmətləri olan respublikanın xalq artisti, professor S.Ələsgərov alət üçün ilk dəfə 1979-cu ildə "Poema" adlı əsər yazaraq qanunu orkestrlə çıxış edən solo aləti kimi geniş dinləyici auditoriyasına professional səviyyədə təqdim etmişdir. O, qanunun tədrisini Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Aka-demiyasında bilavasitə özünün şəxsi rəhbərliyi ilə təşkil etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu sinif 1984-cü ildən fəaliyyət göstərir.

1984-cü ildə bəstəkar qanun üçün ikinci əsərini hazırlayır. El içində "Şalaxo" kimi tanınan "Vay şələküm-mələküm" xalq rəqsini qanunun ifa texnikasına uyğunlaşdırmış-dır. 1996-cı ildə bəstəkar Dadaş Dadaşov "Skertso" janrında qanun üçün "Çinarənin se-vinci" əsərini yazır. 2009-cu ildə Azərbaycanda ilk dəfə olaraq onun "Qanun və böyük simfonik orkestr üçün Konsert" əsərinin birinci hissəsi səsləndi. Qanun üçün yazılan

konsert janrına aid ilk əsər kimi çox maraqla qarşılandı. Müəllif yenə də Dadaş Dadaşov idi. Dünya şöhrətli bəstəkar Firəngiz Əlizadənin 2000-ci ildə "İpək yolu" Beynəlxalq layihəsində ifa edilən "Dərviş" və 2005-ci ildə YUNESKO-nun 60 illik yubileyinə həsr olunan Beynəlxalq layihədə "Umpromto-grossing" (Çarpazlaşma) əsərlərinin qanun ilə ifası dünyanın bir çox məşhur konsert salonlarında səslənmişdir. Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə professor Firəngiz Əlizadə "İntizar" operasında qanun alətindən istifadə edib. Firəngiz Əlizadə Avropa musiqi alətləri ilə bir yerdə Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin müştərək ifasını özünün yaradıcılıq dəst-xətti seçdiyindən bu əsərində də böyük simfonik orkestrin tərkibini təşkil edən alətlərlə yanaşı, qanun alətinin özünəməxsus ahəngdar səsi, bəstəkar və libretto müəllifinin fikirlərini tam açıqlayıb, dinləyiciyə çatdıra bilir.

Qanun aləti üçün işləmə və köçürmələr repertuar kasadlığını tam təmin edə bilmir. Azərbaycanda qanun üçün Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin, müəllim və ifaçılar tərəfindən edilmiş köçürmə və işləmələrin şagird və tələbələrin repertuarlarına daxil edilməsi, onların texniki və ifa vərdişlərinin təkmilləşməsində rolu böyükdür.

Bu sətirlərin müəllifinin 2007-ci ildə qanun və fortepiano üçün klaviri dərc olunub. Hacı Xanməmmədovun "Arfa ilə simfonik orkestr üçün Konsert" inin not yazısı olan bu nəşr, ali və orta ixtisas musiqi məktəblərinin qanun sinfi üçün dərs vəsaiti kimi nəzərdə tutulub. Arfa partiyalarının qanun alətinə köçürmə zamanı səslənmə daha doğma təsir bağışlayır.

Azərbaycan alətşünaslıq elmində ilk dəfə olaraq 2011-ci ildə "Azərbaycan qanunu yatıq simli çalğı alətləri sırasında" dissertasiya işi qanun ifaçısı Təranə Əliyeva tərəfindən yerinə yetirilib. Dissertasiya işinin müəllifi qanunda ifaçılıq təcrübəsinə malik olduğuna görə, Azərbaycan musiqi sənətində özünəməxsus yer tutan qanunun arealı, inkişaf tarixi, hazırlanma texnologiyası, istifadə olunma xüsusiyyətləri, texniki və bədii-ifa imkanlarının öyrənilməsi, orkestr və ansambllarda yeri, tədrisi, alətin applikaturası, köklənmə qaydaları, səslənmə və ifa xüsusiyyətləri bütün incəlikləri ilə şərh olunub. Alət üzərində təkmilləşmə işlərinin aparılmasının mümkünlüyü göstərilib. Uzun müddət ərzində qanun alətinin tədris olunmasına baxmayaraq, onun üçün xüsusi olaraq "Qanun məktəbi" dərsliyi yox idi. 2014-cü ildə "Qanun məktəbi" dərsliyini tərtib etdi. 2013-cü ildə Azərbaycan və Xarici ölkə bəstəkarlarının ansambl üçün işlənmiş əsərləri adlı kitabı nəşr olundu.

2004-cü il, noyabrın 14-də Təranə Əliyeva Azərbaycan Milli Konservatoriya-sının tələbə və məzunları, peşəkar qanunçalan qızlardan ibarət "İnci" ansamblı yaradıb. Azərbaycanda fəaliyyətdə olan bütün telekanallarda, mədəniyyətlə bağlı proqramlarda bu ansambl böyük uğurla çıxış edir.

Qədim yatıq çalğı aləti qanun keçmişlərdə olduğu kimi, indi də milli musiqimizin inkişafında müstəsna əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi və metodikası. B.: MBM, 2007, 64 s.
2.Əliyeva T.M. Azərbaycan qanunu yatıq simli çalğı alətləri sırasında. Dissertasiya. B.: 2011,152 s.
3.Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı,1985,478 s.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАНОН В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Тарана Алиева
Заслуженная артистка Азербайджана,
доктор философии по искусствоведению, доцент
Азербайджанской Национальной Консерватории
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье прослеживается путь развития национального инструмента канон с древних времен до современности.*

Ключевые слова: *плоский, канон, исполнительство, обучение*

MUSIC INSTRUMENT KANON IN AZERBAIJAN

Tarana Alıyeva
Honoured artist of the Republic of Azerbaijan,PhD,
Associate professor of ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article reveals the development of the Azerbaijani folk musical instrument of the canon from ancient times to the present day.*
Key words: *flat stringed, canon, performing, training*

Əzizova Sevinc

Dissertanat, ADMİU-nin müəllimi
Azərbaycan, Bakı
sevinc.azizova.1970@mail.ru

ŞÜŞTƏR MUĞAMINDA GENİŞ MİQYASLI İNVARİANTLIQ PRİNSİPİNİN TƏZAHÜRÜNƏ DAİR

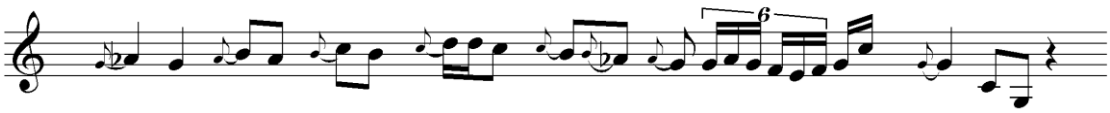
Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə geniş miqyaslı invariantlıq, eləcə də fraktal inkişaf prinsiplərinin Azərbaycan muğamlarında müxtəlif təzahür formalarından bəhs edilir. Məruzənin tədqiqat obyekti kimi "Şüştər" muğamı seçilmişdir. Muğam sənətində qeyri-xəttilik və improvizasiyalıq kimi amillərin mövcud olması geniş miqyaslı invariantlığın yaranma səbəblərindən biri kimi qeyd olunur.*
Açar sözlər*: muğam, invariant, fraktal, "Şüştər", özünəbənzər*

Milli təfəkkür formalarından biri olan Azərbaycan muğamları mürəkkəb quruluşa malik sistemdir. Bu sistemin təşəkküründə və təkmilləşməsində müxtəlif inkişaf prinsiplərinin rolu vardır. Bu prinsiplərdən biri olan geniş miqyaslı invariantlıq xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Əsasən fizika-riyaziyyat sahəsində işlənən bu termin digər elmi sahələrdə də istifadə olunur. Belə ki, daima inkişafda olan bir çox mürəkkəb və özünü nizamlayan sistemlərin daxilində mütənasibliyi qoruyan, onun cövhəri sayılan və dəyişilməyən müəyyən keyfiyyətlər olur ki, bunları invariant adlandırırlar. Geniş miqyaslı invariantlığın səciyyəvi xüsusiyyəti özünəbənzər inkişaf prinsipinin sistem daxilində müxtəlif səviyyələrdə təzahür etməsidir. Yeri gəlmişkən, bu inkişaf prinsipini bəzi mənbələrdə fraktallıq adlandırırlar. XX əsrdə meydana çıxmış həmin termini ilk dəfə Benua Mandelbrot özünün "Təbiətin fraktal həndəsəsi" adlı kitabında (1977-ci ildə) işlətmişdir. Fraktal - *fractus* sözündən əmələ gəlmişdir. Hərfi tərcüməyə görə sındırılmış, parçalanmış mənasını daşımasına baxmayaraq, bu heç də fraktalların parçalanan və dağılan sistemlər olması anlamına gəlmir. Sinergetika elminin inkişafında önəmli rol oynamış Kurdyumov və Knyazevanın təbirincə "belə obyektin quruluşunun kiçik fraqmenti onun daha iri fraqmentinə, hətta bəzən bütövlükdə quruluşun özünə bənzəyir" [6, s. 91]. Azərbaycan muğamlarında fraktallıq və geniş miqyaslı invariantlıq müxtəlif səviyyələrdə özünü büruzə verir. İfaçıların daima muğam mətninə yaradıcılıqla yanaşma tərzi muğamların modifikasiyaya uğramasına gətirib çıxarır ki, bu da özünəbənzərlik prinsipinin təzahür forması hesab edilə bilər. Görkəmli musiqişünas M.İsmayılov "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" [4, s. 58] kitabında yazır: "Cəmiyyətin müəyyən inkişaf dövrü ilə əlaqədar olaraq, muğamlar da müxtəlif təbəddülata uğramış, zaman keçdikcə öz şəklini və məzmununu bu və ya başqa dərəcədə dəyişmiş və indi də dəyişməkdə davam edir". Müxtəlif muğam ailələrinin yaranması faktını da fraktallığın "özünəbənzərlik" keyfiyyətinin təzahürü kimi dəyərləndirmək olar. Bu-

na misal olaraq M.İsmayılovun yuxarıda qeyd olunan mənbədə [4, s. 62, 65]. Segah və Rast muğam ailələrinə dair araşdırmalarını göstərmək olar.

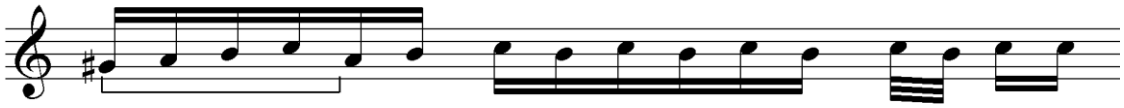
Geniş miqyaslı invariantlığı və fraktallıq elementlərini bir muğamın daxilində də müşahidə etmək mümkündür. Do mayəli "Şüştər" muğamının bu istiqamətdə təhlili həmin keyfiyyətlərin üzə çıxmasına səbəb oldu. "Şüştər" muğamı, bir qayda olaraq, "Əmiri" ilə başlanır. Müxtəlif musiqiçilərin ifasında "Əmiri"-Bərdaşt məqam nöqteyi-nəzərindən "Şüştər"lə uzlaşmırdı. Bunu notlaşdırılmış bir neçə nümunədə də izləmək olar. Məsələn, Arif Əsədullayevin [1, s. 32, 33], Fuad Əzimlinin [2, s. 226] nota yazdıqları "Şüştər" muğamının Bərdaştı belədir. Əkrəm Məmmədlinin [5, s. 278] yazıya aldığı "Şüştər" muğamının Bərdaştı isə yalnız yuxarı istiqamətdə ***e-f-g-as-h-c*** pərdələri ilə hərəkət edən musiqi cümləsi ilə tamamlanaraq "Şüştər" şöbəsinin məqam-intonasiya sferasına daxil olur. Lakin tarzən Vamiq Məmmədəliyevin ifasından notlaşdırdığımız "Şüştər" muğamında ifaçının "Əmiri"-Bərdaştın sonuna əlavə olaraq qoşduğu musiqi cümləsi təkcə tamamlayıcı funksiya daşımaqla "Şüştər"ə keçidi təmin etmir. Məhz burada ilk dəfə olaraq muğamın invariantı sərgilənir.

Nümunə 1. Not yazısı S.Əzizovanındır.



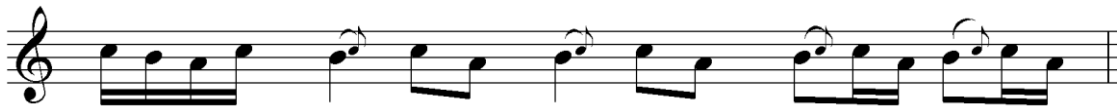
Bu invariant iki seqmenti özündə birləşdirir. 1-ci seqment ***g-as-h-c-d*** pərdələrinin yuxarı və aşağı istiqamətdə ardıcıl düzülüşündən, 2-ci seqment isə kadansdan ibarətdir. Hər iki seqment ***"g"*** səsindən (mayənin alt kvartası və ya tamamlayıcı ton [3, s. 65]) ***"c"*** səsinə (mayə) doğru hərəkəti reallaşdırır: 1-ci seqment rəvan şəkildə, 2-ci seqment isə sıçrayışla (***g-↑c***). Bunun özü də fraktallıq elementi kimi dəyərləndirilə bilər. "Şüştər" şöbəsini şərti olaraq iki hissəyə ayırmaq olar. Yuxarıda qeyd olunan 1-ci seqment 1-ci hissədə bir sıra musiqi cümlələrinin melodik özəyini təşkil edir, eyni zamanda həmin hissənin ümumi melodik inkişaf xəttini müəyyənləşdirir. Bu isə geniş miqyaslı invariantlığın səciyyəvi keyfiyyətidir. Şərti adlandırdığımız 2-ci hissədə mayənin alt kvartası (və ya tamamlayıcı tonu) - ***"g"*** və onun üst aparıcı tonu - ***"as"*** yarım ton zilləşir (***gis; a***). Bu dəyişiklik artıq "Şüştər"in 1-ci hissəsinin sonunda səslənən kadansda özünü göstərir. Kadans ***"a"*** səsində tamamlandığından burada ***"h"***, və ***"gis"*** səsləri onun üst və alt aparıcı tonlarına çevrilir. Beləliklə, bu hissədə mayəyə doğru hərəkət artıq ***"g-as-h-c"*** pədələrindən deyil, ***"gis-a-h-c"*** pərdələrindən keçir.

Nümunə 2.



Bu yerdə mürəkkəb dinamik sistemlərə xas olan qeyri-xətti inkişaf prinsipini müşahidə etmək olar. Sözü gedən hissədə mayə pərdəsi ilə bərabər ***"a" s***əsi də istinad pərdəsi əhəmiyyətini daşıyır. Səslənən melodik dönmələrdə bu iki pərdə arasında "deyişməyə" bənzər hal yaranır. Tədricən"deyişmə" yığcamlaşır və bu hissənin yaranma səbəbi olan ***"c-a"*** pərdələri ayrıca seqment şəklində üzə çıxır.

Nümunə 3.

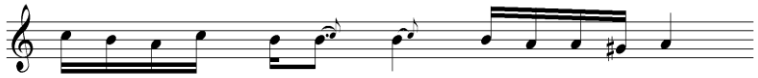


Həmin hissənin mahiyyət etibarilə bu kiçik seqmentdə əks olunması fraktalların inkişaf tərzinə çox yaxındır. "Şüştər" şöbəsi mayə pərdəsindən(***"c"***) tamamlayıcı tona (***"g"***) qayıdışla bitir. Burada da "Əmiri" şöbəsinin sonunda səslənən invariant bütün

şəkildə verilir.

"Feli" şöbəsini də "Şüştər kimi, şərti olaraq iki hissəyə ayırmaq olar. Belə ki, "Şüştər" şöbəsinin 2-ci hissəsi burada da eyni mövqedə yerləşir. Bu hissə demək olar ki, təkrar səsləndiyindən "Feli"nin 1-ci hissəsinə diqqət yetirmək daha məqsədəuyğundur. "Feli" şöbəsi "Şüştər"dən fərqli olaraq ***"g-↑c"*** seqmenti ilə başlanır. Bu şöbənin spesifik başlanğıcı burada mayənin daha çox işlənəcəyini proqnozlaşdırır. Doğrudan da, "Feli" şöbəsində mayə pərdəsi gah bəmdə, gah da zildə səslənir. ***"g-as-h-c"*** melodik dönməsi bu şöbədəki cümlələrdə də, lakin müxtəlif variantlar şəklində təzahür edir. Burada bir neçə dəfə **"*f*"** pərdəsinə toxunulur. Bu, yuxarı və aşağı istiqamətli rəvan hərəkətin (***c-h-c-d-es-f; f-es-d-c***) və sıçrayışın daxilində (***d-f-d***) həm bəmdə, həm də zildə özünü büruzə verir. ***"f"*** pərdəsinin bu şəkildə işlənməsi növbəti "Tərkib" şöbəsində də müşahidə edilir. Sanki "Tərkib"in ***"f"*** pərdəsinin iştirakı ilə yaranan geniş miqyaslı melodik qurumları artıq "Feli" şöbəsində kiçik miqyaslı melodik dönmələrdə hazırlanır. "Şüştər" muğamının kulminasiyası "Tərkib" şöbəsinin ikinci yarısına təsadüf edir ki, bu da zildə ***"d-f"*** pərdələrinin müxtəlif ritmik fiqurlarla ifadəsi sayəsində reallaşır. "Şüştər" və "Feli" şöbələrində geniş və inkişaflı səviyyədə təqdim olunmuş, ***"a-c"*** pərdələrinin iştirakı ilə yaranan hissə "Tərkib" şöbəsində təkrar səslənmir. Burada həmin hissədən yalnız kiçik melodik dönmə verilir. Bu da səbəbsiz deyil.

Nümunə 4.



Muğam "Şüştər"ə qayıdış funksiyasını yerinə yetirən kadensiya ilə tamamlanır. Kadensiya yuxarıda deyildiyi kimi, "Feli" şöbəsində meydana çıxan və "Tərkib" şöbəsində inkişaf etdirilən ***c-h-c-d-es-f-es-d-c*** melodik dönmənin zildə və bəmdə səslənməsi ilə başlanır. Növbəti melodik dönmə ***"c"*** pərdəsində deyil, ***"h"*** pərdəsində dayanır. Sonra isə "Şüştər" və "Feli" şöbələrinin ***"a-c"*** pərdələrinin qarşılıqlı "dialoqunu" yaradan melodik dönmələrdən ibarət və şərti olaraq adlandırdığımız 2-ci hissəsi burada bir daha səslənir. Beləliklə, ***"c-h-a"*** pərdələrindən ibarət gizli melodik xətt yaranır. Kadensiyanın sonunda, "Şüştər" şöbəsində olduğu kimi alterasiyaya uğramış ***"a"*** pərdəsi yenidən yarım ton bəmləşərək xromatik qaydada ***"as"*** pərdəsinə keçir. Muğam "Əmiri" şöbəsinin sonunda verilmiş və mayənin alt kvartasında (tamamlayıcı ton) tamamlanan invariantla bitir.

"Şüştər" muğamı üzərində aparılan təhlil göstərdi ki, doğrudan da onun musiqi mətninin yaranmasını və inkişafını formalaşdıran prinsiplərdən biri məhz geniş miqyaslı invariantlıqdır. Bu prinsip həm ayrı-ayrı şöbələr daxilində, həm də bütövlükdə muğamın məqam-intonasiya müstəvisində təzahür edir. Belə ki, Bərdaştın son musiqi cümləsi "Şüştər" muğamının əsas invariantı olaraq çıxış edir. İki seqmenti özündə birləşdirən bu invariantın daxili strukturu da xüsusi maraq doğurur. 1-ci seqment (***g-as-h-c)*** muğamın melodik xəttinin yaranmasında iştirak edən pərdələri nümayiş etdirir, 2-ci seqment isə (***g-↑c; c-↓g***) 1-cinin ilk və son pərdələrini göstərməklə onların mühüm funksional əhəmiyyətini vurğulayır. "Şüştər" muğamında inkişaf yollarının öyrənilməsi fraktal prinsipin olduğunu da aşkara çıxardı. Muğamda üç dəfə - "Şüştər", "Feli" şöbələrində və Kadensiyada təkrar səslənən hissənin təhlili buna əyani sübutdur. Belə ki, qeyri-xətti inkişaf nəticəsində (***gis-a-h-c***) meydana çıxan həmin hissənin mərkəzində onun məqam-intonasiya özəyi (***c-a***) yerləşir. Məhz bu hissəcikdə, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, fraktallıq elementini müşahidə etmək olar.

Yeddi əsas Azərbaycan muğamı arasında həcmcə ən kiçik sayılan "Şüştər" muğamında geniş miqyaslı invariantlığın və fraktal inkişaf prinsipinin immanent qanunauyğunluq kimi mövcud olması ehtimal etməyə imkan verir ki, digər daha iri həcmli muğamlarda bu prinsiplərin müxtəlif təzahür formalarına rast gəlmək mümkündür.

ƏDƏBİYYAT:
1.Əsədullayev A. Şur, Şüştər və Zabul Segah. İnstrumental muğamlar.
2.Əzimli F. Azərbaycan muğam məktəbi. B.: R.N.Novruz-94 IKF, 2008, 256 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: 1962.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.
5.Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları. B.: Azərbaycan, 2012, 328 s.
6.Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. М.: 2005. 240 с.

К ВОПРОСУ ПРОЯВЛЕНИЯ ПРИНЦИПА МАСШТАБНОЙ ИНВАРИАНТНОСТИ В МУГАМЕ «ШУШТЕР»

Севиндж Азизова
Диссертанат, педагог АГКИУ
Азербайджан, Баку

Резюме: *В центре настоящей статьи находятся проблемы различных форм проявления принципов масштабной инвариантности и фрактального развития в азербайджанских мугамах. Объектом исследования является мугам «Шуштер». По мнению автора такие имманентные свойства мугама, как импровизационность и нелинейность являются одной из причин масштабной инвариантности.*
Ключевые слова: *мугам, инвариант, фрактал, «Шуштер», самоподобие*

ABOUT THE PRESENTATION OF THE PRINCIPLE OF SCALE INVARIANCE IN THE MUGAM "SHUSHTER"

Sevinc Azizova
Dissertanate, teacher of the ASUCA
Azerbaijan, Baku

Summary: *At the center of this article are problems of various forms of manifestation of the principles of scale invariance and fractal development in Azerbaijani mugham. The object of the study is mugham "Shushter". In the author's opinion, such immanent properties of mugham as improvisation and nonlinearity are one of the reasons for scale invariance.*
Key words: *mugham, invariant, fractal, "Shushter", self-similarity*

İlhami Kaya

Batman Üniversitesi, Yrd. Doç. Dr.
Türkiye, Batman
ilhamikaya 06@gmail.com

KÜRT FOLKLORUNDADENGBEJLİKVE KÜRT MÜZİĞİ ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALAR

Özet: *Anadolu'da her bölgenin yahut yerin destan, hikâye, öykü, efsane ve toplumsal olayları içeren anlatımlarını genellikle ozanlar temsil etmiştir. Farklı müzikal beceri, üslup ve dillerdeki bu anlatımlar temsil edilen ve yaşanılan toplum değerlerinin gelecek kuşaklara aktarımını hedefler. Bu ozanların Anadolu'nun Doğu ve Güneydoğu'daki en önemli temsilcileri dengbejler olmuştur. Dil olarak Kürtçeyi kullandıklarından Kürt müziğini temsil etmektedirler. Doğu ve Güneydoğudaki etnik yapıyı sadece Kürtler oluşturmadığından dolayı dengbejlik geleneğinde diğer etnik gruplardan Süryani, Fars, Asuri, Arap ve Ermeni kimliklerini de bulmak mümkündür. Çalışmada coğrafi konum ve dil temel alınarak diğer dengbejler ayırt edilmeden genel olarak Kürt folklorunda dengbejlik geleneği ile birlikte bu şarkıların yapıları özetle irdelenmektedir. Bununla birlikte ilgili bağlamda tarihsel materyaller de ayrıca gözden geçirilmiştir.*
Anahtar Kelime: *Dengbejlik, Kürt Müziği, Kürt Folkloru*

Anadolu'nun birçok yerinde yaşamını sürdüren Kürtlerin genellikle yerleşik yerleri Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesidir. Bölgenin şehir merkezleri birçok medeniyetlere (Sümer, Hitit, Asur, Urartu… vb) ev sahipliği etmiştir. Burada yaşayan insanlar yerleşik yaşam biçimini benimsemenin yanı sıra yarı göçer (koçer) bir yaşam sürmektedirler. Bugelişim sürecine zor ayak uyduran (ağır sanayiden uzak,) hayvancılığa ve toprağa dayalı (Asya tipi) bir tasarruf (ekonomi) sistemine sahiptir. Konuşulan dil ise yaşam yerlerine göre farklı Kürtçe lehçeleri içermektedir.

Günümüzde dahi hala şehirden uzak yaşamı tercih eden bu insanlar, köy yerlerinde köy evi olarak bilinen yerlerde ya da ziyaretçilerini ağırlandıkları misafirhanelerde bir araya toplanırlar. Hikâyelerin, destanların, öykülerin anlatıldığı bu yerlerde dengbej adıyla toplum arasında kutlanan halk ve meclis ozanların gelenekleri nüfuz eder. Köy evleri ve misafirhaneler toplumsal uzlaşmanın (sosyalleşmenin) en önemli merkezlerindendir. Hatta bilinen en eski kültürlerin bu topraklarda oluştuğu ifade edilmektedir. Bu tür yaşam ve sosyalleşmeler dengbejlik geleneğinin sürdürülmesinin yanı sıra ifade sanatının gelişmesinde önemli katkılar sunduğu düşünülebilir. Dolayısıyla dengbejlik geleneği yaşanılanların canlı birer tarihsel kanıtı olmanın dışında eserleriyle sözlükültürü inşa eden kimlikleri ve söylenen dilin (Kürtçenin) kullanım zenginliğini sağlayan kişileri temsil etmektedir.

"Sözlü kültür, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bilmeyen,bilse dahi kullanmayan ya da ona hayatlarında yeteri kadaryer vermeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden ve tarihsel bellekten oluştuğu kültürlerdir " [5, s.18].

Dengbej kelime olarak *deng* ve *bej* kelimelerinin birleşiminden oluşur. *Deng* ses, *bej* söyleyen anlamında olup ses söyleyen, ses aktaran, sese yön veren, sesi yönlendiren, sesle aktarım, sese nefes veren gibi birçok anlama gelebilir. Etimolojik olarak bej *gotin* (söylemek) fiilinin şimdiki zaman kökünün kuralsız *bejin* (söyle) halidir [6, s. 28]. Dengbejler*civat* (toplum) adı verilen ortamlarda hünerlerini sunarlar. Eğer toplulukta birden fazla dengbej bulunursa bu tür eğlenceler *şevbiherk* (geceyi geçirme) ya da *gerelawij*/*gerelavje* (sırayla şarkı söyleme) adını alır.

Bugün Kürt kültürü hakkında sözlü örnekler dışında yazılı örnekleri de görmek mümkündür. Edebiyat alanında yazılı kültürü 7. yüzyıla kadar uzanan ve bilinen ilk şairi, Baba Tahir'dir [1, s. 15]. Bununla birlikteKürt şairlerinin Kürtçe divan dışında farklı dillerde birçok eserler verildiği iddia edilmektedir [1, s. 16]. Genellikle okuma ve yazmayı bilmeyen dengbejler kimi zaman bu tür edebi metinleri veya manzum eserleri kimi zaman da kendi kişisel beceriler ile kullandıkları sözlerimonofonik (tek sesli) dokuda makamsal veyamodal olarak icra ederler. Bu nedenle ses ile sözü şairane dile getirdiklerinden dengbejler birer halk şiirinin temsilcileri ya da halk ozanı olarak ifade edilir.

Dengbejler icraları sırasında genellikle sesini akort edici bir biçimde *hahini, hawini, havini, hahi, heyhu, hawin, tewehn, tewandin* gibi belli bir nida kullanırlar [6, s. 49]. Bunlar dışında hey hey ya da lololo gibi nidalara da rastlanır. Ses kullanımında sewta seri (kafa sesi) ve sewtaqirike (gırtlak sesi) adı verilen teknikler kullanılır [6, s. 49]. Ses sınırı oldukça geniş olan dengbejler, aynı zamanda sözcüklerin (dil kllanımı) gücüne dayalı duyuma ve kulağa hitap eden bir gelenektir [5, s.21]. Bu nedenle dengbejlik güzel söz ve sesin birlikteliğidir.

Müzikal yapı dinlenildiğinde; gırtlak hareketlerinde yoğun vibratolar, ses çarpmaları[1] ve melizmatik [3, s. 1159-1160] hareketler görülür. Sesin zamansal olarak uzatıldığı puandorglar, dengbejin kaldığı sesten (makam veya mod) uzaklaştırmayan bir pedal sesidir. Bu pedal sesi her dengbeje göre değişebilir. Bu nedenle toplulukta yer alan her dengbej farklı bir pedal sesi kullanabilir. Bunun yanı sıra bulundukları perdelerin/makamların dışında küçük geçkilerle başka perdelere/makamlara kısa zamanlı da olsa ses-

[1] Bulundukları perdelerin bir üst ya da alt seslerini de kullandıkları görülür.

lendirdikleri görülür.

İnsanların yaşam şekilleri belirgin bir biçimde kültürüne yön verir. Bu açıdan yazılı kültürden ziyade, sözlü kültüre dayalı olan dengbejlik Ortadoğu'nun politik yaşam biçimini bir ürünüdür. Bir yerden diğer bir yere yaşanılanları sözlü olarak aktarımın en kolay yolu sözün sese dönüşmesidir. Bu sayede akılda kalıcı olan tüm bu sözler bellekte korunup günümüze kadar ulaşabilmektedir. Fakat sesin güzel olmasının yanı sıra dengbeji ve dengbejliği önemli kılan ilk olarak anlatılacak bir hikâyenin olmasıdır.Dengbejliğin kimi yerlerde farklı isimlerle anılmasının nedeni de budur. Eserin hikâyesini anlattıktan sonra dengbejolayın geçtiği konu ve tarih hakkında kısa bilgilerle icrasını sürdürür. Hikâyelerin anlatımına ve müziğe bakıldığında recitatif (konuşur gibi okuma) yapılarla birlikte melodilerbir opera sahnesindeki tipik bir arya kullanımına örnek teşkil edebilir.

Müzikal tür olarak Kürt folkloruna bakıldığında *delal* (güzel), *lawikesiwaran* (savaşçı şarkıları), *lawij*[2](yas müziği), *berdolavi* (yün eğirme şarkıları), *klamendilan* (sevda şarkıları) *dilok*[3]adı verilen yapılar bulunur [1, s. 52-56]. Bunlar dışında bugün düğünlerinde kına havaları, halaylar ve buna benzer (dualar, beddualar, ninniler gibi) çeşitli müzikler yer almaktadır. Bu nedenle genellikle erkek dengbejlerin ağırlıkta olmasının yanı sıra kadınlar da (kocaya yakarış, kız kaçırma vb…) bu gelenekten uzak durmadığı görülmüştür.

Kürtçe Şarkılar ve Dengbejlik Hakkında Yazılı Tarihi Materyaller

Kürtçe şarkılar, dengbejlik ve Kürt folkloru üzerine yapılan çalışmalar 19 yüzyıldan itibaren ele alınmıştır. Birçok sosyal ve politik olaylarla konu üzerine çalışmalar sınırlı olmuştur. Söylenen şarkılar genellikle çalgı eşliksiz vokal ağırlıklı halk müziği olup yaptıkları gezilerle tanıtanlar da dengbejler olmuştur. Usta-çırak ilişkisi ile sürdürülen bu geleneğin söyleneni bilinse de anonim karakterde olduğu düşünülebilir.

Dengbejler yaşananolayların söz ve melodilerinin hafızalarında korumakla birlikte dilden dile aktarımını sağlayanlardır. Bunedenle genel olayları ele aldığından kollektif bellek olayları dile getirdiğinden sözlü tarih yahut sözlü kültür bağlamında incelenebilir. Bulundukları ya da yaşadıkları yere isimleri değişmesinin[4] temel nedeni bu olabilir. Kimi zaman çirokbej (hikâye anlatan) [4, s. 407], stranbej (şarkı söyleyen) veya zarbej [8, s. 6] isimleri ile birlikte anılmaktadır.

Yazılı materyaller bakıldığında Kürtçe şarkıları ilk notaya alanlar arasında Archimandrite Comitas bulunmaktadır. Bu kitap, 1903 yılında Moskova'da *MelodiesKurdes* başlığı altında yayınlanmıştır. Notalar incelendiğinde herhangi bir koma ses bulunmayıp genellikle yegâh, dügâh ve hüseyni perdelerinde karar kılan hicaz, rast ve hüseyni makamları göze çarpmaktadır.

Kürt müziği ve folklor çalışmaları, yabancı birçok müzikolog tarafından sürdürülmüştür. Konu başlıkları farklı olan bu çalışmalarda danslar, hikâyeler, manzum eserlerle birlikte yapısal diğer türler ayrı olarak incelenmiştir. Tüm bu çalışmalar ve makaleleri 2002 yılında özge yayınlarından basılan Mehmet BAYRAK'ın *Kürt müziği, Dansları ve Şarkıları* adlı üç ciltlik kitapta yer almaktadır. Daha sonra 2006 yılında ithaki yayınlarından basılan Abidin PARILTI'nın *Dengbejler-Sözün Yazgısı* adlı kitabı konuyu ele almıştır. Ayrıca Diyarbakır Büyükşehir Belediyesince basılan Zeynep YAŞ tarafından yazılan *Şakaren Muzika Kurdi* kitabıdır. Bunlar dışında günümüzde dengbejlerve icracıları

[2] Dengbejlerin bir söylem tarzı olup sesli ve sözlü olarak icra edilen *klam*'lardır.
[3] Tek bir kişi tarafından söylenen sözlerin diğer kişiler tarafından tekrar edilmesine verilen addır.
[4] Serhat bölgesinde (Diyarbakır, Batman, Hakkâri, Kars, Van, Bingöl, Ağrı illerini kapsar) klam-xwan (şarkı söyleyen), İran ve Horasan bölgelerinde baxşi(gezgin) yahut âşık isminde anılmaktadır.

üzerine yapılan tezler[5] ve makale çalışmaları sürdürülmektedir.

Sonuç

Dengbejlikhala yok olmadan geleneğini sürdüren bir anlayışı Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşatmaktadır. Sınırlı sayıda yapılan çalışmalararağmen açılan dengbej evleri ile bu icracılar geleneklerinisürdürmekte ve belki de son temsilcileridir. Çalışma olarak oldukça zor bir alan olmanın yanı sıra sözlü kültüre dayandığından ve belli bir sabitlik arz etmediğinden tekrar seslendirilişinde değişiklik gösterebilir. Hatta diğer ülke insanların anlaması için bugün kullanılan müzik yazısı gibi bazı teknik eksiklikler de çalışmaları kısıtlayabilir.

Eski zamanlarda radyolar aracılığı ile insanlara ulaşabilen dengbejler, bugün dengbej evlerine sıkışıp kalmıştır. Buna rağmen yaşayan canlı kültür olan dengbejler,dengbej evlerinde usta-çırak ilişkisi ile çalışmalarını sürdürmektedir. Bu nedenle konuya ilgi duyanlar dışında pek bir bilgi bulunmamaktadır. Yerel yönetimin desteklediği bu insanlar dengbej evlerinde dinleyicilerine hikâyeleri ile icra teknikleri hakkında bilgiler sunmaktadır. Tanımlamalar ve yapılan çalışmalara bakıldığında dengbejlik sesli kültürel bir aktarım olarak durmaktadır. Tek bir alanın konusu yansıtmadığı gibi bir amacı ifade ettiği görülmektedir. Müzikal yanının olmasının yanı sıra edebiyat, tarih ve sosyolojikalan içerikleri bir arada sunmaktadır. Bu konuda yapılacak arşiv ve sınıflandırma çalışmaları dengbej geleneğine doğru bir açıklama getireceği gibi onu koruma altına alıp yaşatacaktır.

Dengbejlerin yapıtları bakıldığında önemli bazı noktaların olduğu görülmektedir. Ses kullanımları bugün kullanılan tekniklerden oldukça geniş ve beceri isteyen bir yapıdır. Anlatılan hikâyeler ise bir mesaj niteliğinde olup başka bölgelere aktarımı hedeflemektedir. Bu nedenle dengbejler yaşayan canlı tarihçi, edebiyatçı, sosyolog ve filologlar olarak değerlendirilebilir.

Dengbejler hakkında yazılan kitap, makale ve tez çalışmaları sözlü gelenek müzikleri hakkında kısıtlı imkânlar vermektedir. Bu nedenle kayıtlar için bilgisayar ORTAMINDA *matlap*ya da *makambox* gibi yazılımlar kullanılırsa dengbejler tarafından kullanılan makamlar hakkında yeterli bilimsel veriler toplanabilir.

KAYNAKÇA:

1. BAYRAK, Mehmet (2002), Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları. A.: Özge Yayınları.
2. COMİTAS, Archimandrite (1903), Melodies Kurdes, Imprimerie de musique de P.Jurgenson, Moskova.
3. CEBE, Rohat (2012), Journal of Life Sciences, "Dengbejlik ve Melizma Tekniği", Volume 1, Sayı 1, sf 1153-1160, Batman.
4. FERQINI, Zana (2004), Türkçe-Kürtçe Sözlük. İ.: İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları.
5. PARILTI, Abidin (2006), Dengbejler-Sözün Yazgısı. İ.: İthaki Yayınları.
6. ÜRÜN, Rodizan (2012), Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Dengbejlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.: Haliç Üniversitesi.
7. YAŞ, Zeynep (2015), ŞakarenMuzikaKurdi. D.: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
8. YÜZBAŞI, Rodi (2012), Mezopotamya'da Dengbej'likten Sinemaya Anlatı Sanatı,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İ.: Marmara Üniversitesi.

[5] Tezler arasında, Rodizan ÜRÜN, **Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Dengbejlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları**, Tekin ÇİFTÇİ, **DıKılamênEvînîYênDengbêjan De Temaya Jınê**, Yusuf UYGAR, **Kültürel Bellek ve Dengbejlik**, Serdar ÖZTÜRK, **DıTradîsyonaDengbêjıyaKurdî De Şakıro** veZeki GÜRÜR tarafından yazılan **DengbêjîDıPeywendaPatronajê De**adlı çalışmalar incelenebilir.

9. Dengbejler ve Yapıtları için Örnekler
10.Genel olarak yaşamışdengbejler
https://www.youtube.com/watch?v=BCf4IPSpZZk&list=RDRYZmMyW1Yhg&index=2
11. Farklı perdelerden usta-çırak ilişkisi
https://www.youtube.com/watch?v=lBcOOdeE1Oc
12.Belli bir ritmik içeriğe sahip melodiler
https://www.youtube.com/watch?v=RYZmMyW1Yhg
13.Vibrato, melizmatik ve recitatif özellikler
https://www.youtube.com/watch?v=i7oInFX2Rzw
https://www.youtube.com/watch?v=RBRRxqQWeok

Ekler 1. MakamboxDengbej Kayıt Analizi

Eser Sayısı	Eseri Söyleyen	Eser Adı	Makamı	Perdesi
1	Qaso	Me Sefere Li Ser Botane	İsfahan	Dügâh
2	SeyitxaneBoyaxçi	Telli	Saba	Dügâh
3	Şakiro	GoriGori	Dügâh	Dügâh
4	Şakiro	Ez Rebenim	İsfahan	Dügâh
5	SeyitxaneBoyaxçi	Nabi Nabi	İsfahan	Dügâh
6	SeyitxaneBoyaxçi	GelinaZilan	İsfahan	Dügâh
7	SeyitxaneBoyaxçi	Şare	İsfahan	Dügâh
8	SeyitxaneBoyaxçi	GoriGori	Dügâh	Dügâh
9	SeyitxaneBoyaxçi	Qereci	İsfahan	Dügâh
10	SeyitxaneBoyaxçi	BaveSeyro	İsfahan	Dügâh
11	SeyitxaneBoyaxçi	FeqiHeyran	İsfahan	Dügâh
12	SeyitxaneBoyaxçi	Naze	İsfahan	Dügâh
13	XarepeteXaço	Oy oy Lımın	Bayati	Dügâh
14	Şakiro	De Waye	Hüseyni	Dügâh
15	Şakiro	Delale	İsfahan	Dügâh
16	Şakiro	Keve	İsfahan	Dügâh
17	Şakiro	Kuru	İsfahan	Dügâh
18	Şakiro	Lawiko	Dügâh	Dügâh
19	Şakiro	Le Mıhıbe	İsfahan	Dügâh
20	Şakiro	Ne Minım	İsfahan	Dügâh
21	Şakiro	Nure	Müstear	Segâh
22	Şakiro	WeyDıl	Uşşak	Dügâh
23	XarepeteXaço	Be Seriyo	Dügâh	Dügâh
24	XarepeteXaço	Genç Xelil	Dügâh	Dügâh
25	XarepeteXaço	Harim Paytexte	Dügâh	Dügâh
26	XarepeteXaço	Heseniko	Dügâh	Dügâh
27	XarepeteXaço	Hoy Limin	Bayati	Dügâh
28	XarepeteXaço	Le BiXone	Dügâh	Dügâh
29	XarepeteXaço	Le LeAdle	Dügâh	Dügâh
30	XarepeteXaço	SareRabe	Dügâh	Dügâh
31	XarepeteXaço	SilemaneMıste	Dügâh	Dügâh
32	XarepeteXaço	YaneYane	İsfahan	Dügâh
33	XarepeteXaço	Delal	Dügâh	Dügâh
34	XarepeteXaço	Eysane	Dügâh	Dügâh
35	XarepeteXaço	FiliteQuto	Suzidil	Hüseyni Acemaşiran
36	XarepeteXaço	LawikoNobeDaro	Dügâh	Dügâh
37	XarepeteXaço	Le Daye	Dügâh	Dügâh
38	XarepeteXaço	LoLoMiho	Müstear	Segâh
40	XarepeteXaço	Nure	İsfahan	Dügâh
41	XarepeteXaço	Way Le Way Le	İsfahan	Dügâh
42	XarepeteXaço	WereGoze	Dügâh	Dügâh
43	XarepeteXaço	Yar Yaman	Sedaraban	Yegâh

KÜRD FOLKLORUNDA DENGBEJLİK SƏNƏTİ VE KÜRD MUSİQİSİNDƏ APARILAN ARAŞDIRMALAR

İlham Kaya
Batman Universiteti,
PhD,Dosent
Türkiyə, Batman
ilhamikaya06@gmail.com

Xülasə: *Anadoluda hər bir bölgənin və ya yerlərin dastan, nağıl, hekayə, əfsanələrini bir qayda olaraq ozanlar təqdim edir. Onların əsas məqsədləri müxtəlif musiqi bacarıqlarını, üslubları, bu əfsanələri və s. gələcək nəsillərə ötürməkdir. Bunlardan Şərqi və Cənub-Şərqi Anadoluda ən əhəmiyyətli nümayəndələrindən biri dengbejlərdi. Kürd dilində danışdıqları üçün onlar kürd dilində musiqilər təqdim edirlər. Şərqdə və cənub-şərqdə yalnız etnik kürdlərin ibarət olduqlarına görə dengbejlik ənənəsini digər millətlərin də musiqisində tapmaq olar. Coğrafi mövqeyi və tədqiqat dili əsasında digər dengbejləri ayırmayaraq ümumilikdə kürd folkloruna aid dengbejlik ənənələri araşdırılmışdır. Məqalədə məhz kürd folkloruna aid olan denbejlik sənətindən söz açılmış, tarixi materiallar nəzərdən keçirilmişdir.*
Açar sözlər: *Dengbejlik, Kürd musiqisi, Kürd folkloru*

STUDİES ON DENGBEJLİKANDKURDİSH MUSİC İN KURDİSHFOLKLORE

İlhami Kaya
Batman University, Doc. Dr.
Turkey, Bayman
ilhamikaya 06@gmail.com

Abstract: *In Anatolia, the expressions comprising epics, stories, tales, legends and social events of each region or place have mostly been represented by folk poets. These expressions, which are of different musical skills, styles andlanguages, aim to convey the represented and experienced social values to next generations.The most important representatives of these folk poets in Eastern and Southeastern Anatolia have been dengbêjs. They represent Kurdish music since they use Kurdish as a language.It is possible to find Syriac, Persian, Assyrian, Arabian and Armenian identities from other ethnic groups in the tradition of dengbêj, because the Kurds do not solely constitute the ethnic structure in such regions.In the present study, based on the geographical location and language, the tradition of dengbêjtogether with its structure in Kurdish folklore is briefly evaluated without the exception of other dengbêj samples of the aforementioned ethnics. In this context, historical materials have also been taken into consideration.*
Key words: *Dengbêj, Kurdish Music, Kurdish Folklore*

Fəttah Xalıqzadə

AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan, Bakı
halikzade@mail.ru.

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ KONSEPSİYASI HAQQINDA

Xülasə*: Dahi Azərbaycan bəstəkarı və alimi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) elmi irsində onun özünəməxsus etnomusiqişünaslıq konsepsiyası mühüm yer tutur. Həmin konsepsiya 1980-ci illərdən araşdırılmağa başlasa da, məsələnin tam bəlli olmayan cəhətləri yenə də az deyildir. Ü.Hacıbəyli əsərlərnin incələnməsi Azərbaycanda bu elm sahəsinin təşəkkülü və təkamülü barədə müəyyən təsəvvür oyadır. Məruzədə araşdırılan mövzu Qərbin elmi nailiyyətləri mövqeyindən də izah olunur.*
Açar sözlər: *musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq, tədqiqat metodu, musiqi antropologiyası, Şərq-Qərb sinkretizmi, musiqidə xəlqilik, bi-kulturalizm*

Müqəddimə. Üzeyir Hacıbəylinin çoxcəhətli və orijinal etnomusiqişünaslıq konsepsiyası Azərbaycan musiqi elminin nisbətən yeni və perspektivli bir mövzusu olaraq,

son üç onillikdə işlənilməyə başlamışdır. Respublikanın tanınmış musiqişünasları - T.Kərimova, S.Bağırova, H.Adıgözəlzadə, F.Əliyeva, A.Hüseynova, A.Abduləliyev və b. sözügedən konsepsiyanı müxtəlif mövqelərdən araşdırsalar da, məsələnin tam bəlli olmayan cəhətləri də hələ az deyildir. Buna görə də, problem yenə də milli və eləcə də, xarici ölkə mütəxəssisləri üçün bir çağırış və ciddi tələblər irəli sürür. Məruzənin məqsədlərindən biri də Azərbaycan və dünya etnomusiqişünaslığının inkişafı tarixində Ü.Hacıbəylinin tutduğu yeri və əhəmiyyəti barədə müəyyən mülahizələrin irəli sürülməsindən ibarətdir.

Üzeyir Hacıbəylinin özünəməxsus (etno) musiqişünaslıq konsepsiyası ictimai-mədəni və ideoloji kontekstdən, eləcə də, onun şəxsiyyəti, həyat və yaradıcılıq yolu, unikal istedadı və təfəkkür tərzi kimi mühüm şərtlərdən kənarda çox çətin ki, layiqincə anlaşıla bilsin.

Musiqi dünyagörüşü. Üzeyir bəy muğam sənətini doğma Şuşada Qarabağın məşhur xanəndələrindəm öyrənmişdisə, Qori Müəllimlər Seminariyasında oxuduğu müddət ərzində o həm də klassik Avropa musiqi sənəti ilə də yaxından tanış olmuşdur. Onun hər iki şəhərdə keçdiyi musiqi məşğələlərinin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edəm ifaçılıq vərdişləri etnomusiqişünaslıq elmində yüksək qiymətləndirilir. Bu cəhət onun ikili musiqi qabiliyyətini(*bi-musicality*) və hətta multikulturalizmi formalaşdırmış, Şərq və Qərb musiqisinin müqayisəsinə, sonra isə sintezinə yol açmışdır. Ü.Hacibəyli Şərq-Qərb sintezi ideyasını inandırıcı şəkildə əsaslandırırdı: "Biz Azərbaycan Türklərinə vaxt, enerji, vəsait sərf edib, Avropa musiqisini öyrənmək lazımdırmı? Bəli, lazım və vacibdir, çünki Avropa musiqisini öyrənməklə, biz bir çox böyük ustadlar yetirmiş çoxəsrlik musiqi sənətini dərk edirik və mədənilik iddiasında olan hər bir xalq ona qarşı laqeyd qala bilməz" (7, s. 71).

Eyni zamanda Qərb klassik musiqisi milli mədəniyyətin bünövrəsində dayanan yeganə amil deyildi. O yazırdı : "Qərb musiqisindən əlavə Şərq musiqisi də vardır və biz azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsilində Şərq musiqisinə laqeyd qalarsaq öz mədəni vəzifəmizi kamalınca icra etməmiş olarıq" [baxı: "Azərbaycan musiqisinin tərəqqisi" 3, s. 203]. Əgər zəmanəmizin böyük alimlərindən bir olan Bruno Nettl "*cəmiyyətin bütün musiqi təzahürlərini öyrənməyi"* etnomusiqişünaslığın ən ümdə vəzifələrindən biri hesab edirsə, [10, s. 13] öz xalqının musiqisi həyatını kökündən dəyişmiş bəstəkarın elmi görüşlərini necə dəyərləndirmək olar? Təbii ki, Ü.Hacıbəylinin çoxcəhətli və titanik yaradıcılığı öz enerjisini özünün elmi tədqiqatlarından, sosioloji, kulturoloji, estetik və musiqi-tarixi, nəzəri və sair fikirlərindən alırdı. Belə bir gərgin əmək böyük bəstəkar Q.Qarayev (1918-1982) tərəfindən yığcam şəkildə səciyyələndirilmişdir: " O, (Ü.Hacıbəyli - F.X) yalnız böyük bəstəkar deyil, həm də ulu mütəfəkkir olaraq, yaradıcılıq vəzifələrinin həlli zamanı çox zəngin intuisiyasına arxalanır, həm də Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə qədəm qoyduğu yol haqqında çox düşünüb-daşınır, tarixi şəraiti, cəmiyyətdə yaranmış vəziyyəti təhlil edir, özünün yaradıcılıq axtarışlarının təsdiqi üçün nəzəri əsaslar arayıb-axtarırdı" [sitat üçün bax: 4, s.179-180]. Tədqiqatçı-alim A.Hüseynova isə açıq-aydın yazır: "*Azərbaycan etnomusiqişünaslıq elminin banisi olaraq* (kursiv bizimdir.)Hacıbəylinin məziyyətləri onun yaradıcılıq işi ilə birbaşa əlaqədardır". [7, s. 70].

Sovet dövründə böyük etnomüzikoloji əhəmiyyətə malik olan bəzi mətləblər, məsələn, xalq musiqisinin cari sovet ideologiyasına və siyasətinə münasibəti, qədim Şərqin dini-fəlsəfə görüşləri, ənənəvi musiqi və alətlərin qorunması Azərbaycanda Avropa ölkələrində olduğundan daha kəskin şəkil almışdı. Üzeyir bəy bu incə məsələlərinn üstündən bəzən bilərəkdən sükutla keçmiş və ya onları qabartmamışdır. Bu məsələnin də həmçinin etnomüzikoloji yöndən öyrənilməsinə bir ehtiyac vardır.Buna görə də, mövzumuzu öyrənmək üçün Ü.Hacbəylinin məqalələrindən başqa, onun heç bir zaman açıqlamadığı görüşlərini də müxtəlif vasitələrlə öyrənmək lazımdır.

Mövzunun öyrənilməsi barədə. Ü.Hacıbəylinin zəngin yaradıcılıq irsi - həm musiqi əsərləri, həm elmi məqalələri, həm də musiqidə xəlqilik haqqında dəyərli fikirləri hələ onun sağlığında tədqiqatçıların diqqətini özünə cəlb etmiş, bir çox kitab və məqalələrdə qırmızı xətt kimi keçmişdir (V.Vinoqradov, X.Ağayeva, X.Məlikov, E.Abasova, İ.Abezqauz, Z.Səfərova və b.). Lakin məsələyə qarşı sırf etnomüzikoloji yanaşma 1980-cı illərə qədər təxirə salınmışdı: heç bir müəllif dahi bəstəkar və mütəfəkkirin etnomusiqişünaslıq konsepsiyasından bəhs etməyi ağlına belə gətirməmişdi.

Halbuki belə bir görüşlərə yol açan bir çox məqalə adları hər kəsə yaxşı tanış idi: "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər", "Azərbaycan tüklərinin musiqisi haqqında", "Musiqidə xəlqilik", "Azərbaycanda musiqi təhsili", "Azərbaycanda musiqi tərəqqisi", "Vəzifəyi-musiqiyyəmizə dair məsələlər". Qərb alimlərinin təfsirində Şərq musiqisi və Qərb alətlərində Azərbaycan musiqisinin ifası haqqında məqalələr isə əslində etnomüzioloji əhəmiyyəti olan bi-kulturalizm mövzusunda idi. Bundan başqa, musiqişünasın digər məqalə və çıxışlarının daxili məzmunu da eyni mövzunu öyrənməyə imkan verirdi. Bütün bunlara baxmayaraq, Ü.Hacıbəyli eimi irsinin bir çox məsələləri yenə də tam əhatə olunmamış idi; musiqi tarixşünaslığı [1], etnoorganologiya [2], ifaçılıq sənəti [3], musiqidə millilik və oriyentalism, [4] şifahi ənənəli musiqinin təsnifatı məsələləri, [5] muğam, aşıq və folklor musiqisinin hərtərəfli öyrənilməsi [6], musiqi türkologiyası [7], pedaqoji prinsiplər və ənənəvi musiqinin institutlaşdırılması [8], yaradıcılığın sabit və dəyişkən cəhətləri [9] və s. qeyd etdiyimiz məsələlərin ayrıca işlənilməsi ilə yanaşı, onların vahid bir enomusiqişünaslıq başlığı altında birləşdirilməsi də mümkündür.

Ü.Hacıbəylinin elmi irsinə qarşı sırf etnomusiqişünaslıq yanaşmasının tətbiqi təxminən 1980-ci illərdə Azərbaycan musiqi elmində bu sahənin yenidən dirçəldilməsi və xüsusən də, Rusiya alimlərinin təsiri sayəsində mümkün olmuşdur. Böyük etnomusiqişünas-alim İ.Zemtsovski tərəfindən akademik B.Asafyevin möhtəşəm intonasiya nəzəriyyəsinə yenidən baxılması Azərbaycan tədqiqatçısı T.Kərimovanı da ilhamlandırmış, eyni vəzifəni Ü.Hacıbəylinin irsi əsasında yerinə yetirməyə gətirib çıxarmışdır. Təsadüfi deyil ki, məqalə *"Konsepsiyanın yenidən bərpası" ("Воссоздание концепции")* adını daşıyır [6]. Beləliklə, musiqinin cövhərini təşkil edən intonasiya məzmunu ifaçılıq, bəstəkarlıq, improvizə və ya adicə musiqili davranışlar kimi fəaliyyət növlərində olduğu kimi, Ü.Hacıbəylinin irsinin şərhində də uğurla tətbiq edilə bilər. Keçmişlə müasirliyi, Şərqlə Qərbi, şifali və yazılı musiqi ənənələrini bir-birinə üzvi şəkildə bağlayan amil və bu sənətin hər cür təzahülərini - çeşidli inkişafı proseslərini, qarşılıqlı təsir və bəhrələnmələri, multikulturalizm, calaq və ya hibridləşmələri izah edən başlıca açar məhz musiqi intonasiyalarından ibarətdir. Məqalənin məzmunundan belə bir mühüm nəticəyə gəlmək olur ki, Ü.Hacıbəyli musiqi sənətinin intonasiya təbiətini şəxsi müşahidələri əsasında aşkar edə bilmiş və özünün etnomusiqişünaslıq konsepsiyasını meydana gətirməkdə həmin qanunauyğunluqları məharətlə tətbiq etmişdir. Bütün deyilənlərə baxmayaraq, Ü.Hacıbəylinin fərdi etnomüzikoloji konsepsiyasının digər amilləri də vardır.

Araşdırılan mövzunun işlənilməsində etnomusiqişünas H.Adıgözəlzadənin *"Azərbaycanda etnomusiqişünaslığın təşəkkülü və inkişafı tarixindən"* (2006) adlı monoqrafiyası növbəti bir tədqiqat oldu [5]. Monoqrafiyanın mühüm bir hissəsi Ü.Hacıbəylinin müxtəlif etnomüzikoloji görüşlərinin təhlilinə həsr olunmuuşdur. Müəllif ilk dəfə olaraq, "Leyli və Məcnun"operasını və "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı sırf musiqi-nəzəri əsəri də tədqiqata cəlb etmişdir. H.Adıgözəlzadə öz həmkarlarını ruhlandırmaqdan ötrü onların əməyini yüksək qiymətləndirmiş və Ü.Hacıbəylidən sonrakı otuz il (təxminən 1950-1980) ərzində Azərbaycanda etnomusiqişünaslığın vəziyyətinə xeyli təriflər söyləmişdir. Hesab edirik ki, həmin dövrün musiqişünaslıq işləri əsasən digər istiqamətləri (folklorşünaslıq, muğamşünaslıq, musiqinin nəzəriyyəsi və estetikası) təmsil etmiş, lakin milli etnomusiqişünaslığa da müəyyən təsir göstərmişdir.

Son illərdə nəşr olunmuş *"Üzeyir Hacıbəyli və Folklor"* kitabı da [4] mövzunun

işlənilməsində bir təcrübə hesab oluna bilər. Azərbaycan musiqi irsinin yalnız bir hissəsini - zəngin və çoxcəhətli folklor yaradıcılığına həsr olunan bu kitab Ü.Hacıbəylinin elmi və musiqi əsərlərindən xeyli dərəcədə bəhrələnməklə tədqiqat obyektinin müxtəlif məsələlərini incələmişdir.

Nəhayət, bənzərsiz yeniliyi və geniş əhatə dairəsi ilə seçilən daha bir kitabdan də danışmaq istərdik. A.Hüseynova. "*Music of Azerbaijan*: *From Mugham to Opera*" [7]. Kitab yazılı ənənəlii Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması və əsas inkişaf mərhələlərini əhatə etsə də, müəllif digər üsullarla yanaşı, etnomusiqişünaslıq yanaşmalarından da məharətlə istfadə etmişdir.Burada milli bəstəkarlıq məktəbinin əsasında duran və onun bütün cahanşümul qələbələrinin müəyyən edən *xəlqilik* və *Şərqlə Qərbin sintezi* məsələləri müasir dünya elmi səviyyəsində izah olunmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin şifahi və ya yazılı ənənəli musiqi yaradıcılığı haqqında fikirləri etnomüzikolji baxımdan nə qədər dərin, nə qədər perspektivli olsalar belə, onların şərhi və daha da inkişaf etdirilməsi adətən eyni obyektlər üzərində aparılır və dahi bəstəkarın fərdi konsepsiyasına sadəcə dolayısı yolla işıq sala bilir. Bu baxımdan bütün səylərimizin həmin konsepsiyanın özünə də istiqamətləndirmək faydalı olar. Bu zaman tarixi-kulturolji yanaşma, sahə araşdırmaları, tədqiqatın metodları, ümumi və spesifik milli cəhətlərin aşkarlanması, dünya və Şərq (daha doğrusu, Azərbaycan) elmi məktəblərinin münasibətləri, inkişaf perspektivləri və s. amillər də aktuallıq kəsb edir.

Sahə araşdırmaları. Musqi antropologiyası. Müqayisəli metod barədə. Ü.Hacıbəylinin milli musiqi tədqiqatarında ***(çöl-)sahə araşdırmaları*** anlayışı geniş və önəmli məna kəsb edir. Böyük bəstəkat Azərbaycan folklor və peşəkar musiqisini müxtəlif məkanlarda *(mədəni mühitlərdə)* öyrənmişdi: şəhər və kəndli folklorunun toplanılması, ustad-şagird ənənələrinin izlənilməsi, toy şənlikləri və ya ariflər məclisi, ənənəvi musiqinin institutlaşdırılması, Muğam Komissionunun iclasları, konsert və teatr ifaları, səs sisteminin və çalğı üsullarının alətlər üzərində işlənilməsi və s.

Ü.Hacıbəylinin etnomusiqişünaslıq görüşlərini onun ***sosial-antropoloji*** məzmunlu bir sıra məqalələrində aydın görə bilərik. Elmin bu istiqaməti görkəmli Amerika alimi A.P.Merriamın "Anthropology of Music", 1964 [9]. monoqrafiyasından sonra geniş intişar tapdı. Ü.Hacıbəyli musiqi və cəmiyyətin sıx qarşılıqlı əlaqələri məsələsini ondan xeyli qabaq araşdırmış və bununla da özünün açıq-aydın etnomusiqişünaslıq mövqeyini ifadə etmişdir.

Məsələn *"Asıq sənəti"* adlı kiçik bir məqalə [3, s. 203-204] bu musiqiyə qarşı etnomüzikoloji,daha doğrusu, antropoloji yanaşmanın ən yaxşı örnəklərindən biridir. Ü.Hacıbəyli aşıqların ictimai, mədəni, tarixi və coğrafi-ərazi mövqelərinin yığcam şərhini vermiş, aşıqları həm müasir sazənədə və zurnaçılarla, həm də orta əsrlərin əfsanəvi sənətkarları ilə müqayisə etmişdr.

"*Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər"* [1] adlı məqalənin etnnomüzikoloji istiqaməti artıq onun adından da bəlli olur. Şifahi ənənəli musiqi ilə sosial-mədəni şəraitin sıx qarşılıqlı münasibətlərini ön plana çəkən müəllif bir-birilə əlaqədar olan cüt anlayışları qeyd edir: məsələn, folklor və şifahi ənənəli peşəkar musiqi, şəhər və kəndin ustad ifaçıları, dini və dünyəvi janrlar, vokal və instrumental musiqi ifaçılığı sənəti. Məqalənin başında Azərbaycan musiqisinin geriliyi səbəblərini göstərən müəllif sonda bu sənətin parlaq gələcək inkişafına qarşı özünün möhkəm inamını da qısaca qeyd etmişdir.

Nəzərdən keçirdiyimiz məqalə əsasən keçmişin ənənəvi musiqi həyatına həsr olunmuşdursa, *"Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında"* adını daşıyan əsərdə [2] bu musiqinin həm hazırkı vəziyyətindən, həm də perspektivlərindən geniş bəhs edilir. Bütün bu vəzifələri yerinə yetirməkdən ötrü Ü.Hacıbəyli musiqi-nəzəri metodları tətbiq etməkdən əlavə, müasir etnomusiqişünaslığın prinsipləri ilə səsələşən üsul və yanaşmalardan da bəhrələnmişdir. Məsələn, Azərbaycan musiqinin ictimai şəraitlə əlaqəsi, Zaqafqaziya, Yaxın Şərq, Orta Asiya, Türk xalqlarının ənənələri ilə qarşılıqlı münasibətləri,

xüsusən də Qərb klassik sənətinin bir sıra cəhətləri ilə (məsələn səs sistemi, məqam, melodik və ritmik quruluşlarla) müəyyən parallellər müəllifin geniş musiqi dünyagörüşündən xəbər verir.

İndi də bəstəkarın məqalə və yazılarında rast gəldiyimiz bəzi ***müqayisəli təhlil nümunələrini*** göstərək : "Cənub türkləri"(yəni Azərbaycan və Anadolu türkləri) ilə "şimal türklərinin" (tatar və başqordların) musiqi ladlarının müqayisəsi [2; 21]; Buxara Şaşmakomu və Azərbaycan muğamları (" Kommunist" qəz. 1925, 11 fevral, azərb. dilində); Azərbaycanlılarla Qafqaz, İran Türkiyə xalqlarının musiqi qabiliyyəti baxımından müqayisəsi və s. Lakin Şərq (Azərbaycan) və Qərb musiqisn arasında müxtəlif müqayisələr onun əsərlərində daha çox yer tutur.

Açılası kodlar. Ənənəvi musiqinin institutlaşdırılması. Böyük musiqişünasalim bəzən musiqi janrlarını və təhlil proseslərini müfəssəl təsvir etməyə ehtiyac duymamış, bununla belə çox qiymətli nəticələrə gəlmişdir. Bu səbəbdən musiqi sənətinin mahiyyətinə dərindən nüfuz edən bir sıra fikir və mülahizələr bəzən məcazi mənada nəhəng bir aysberqin üst hissəsinə bənzədilir. Buna görə də. dahi bəstəkarın məqalə və yazıları kodlaşdırılmış ideyalarla seçilir və onlar ətraflı şəkildə şərh edilməlidirlər.

1) *xalq mahnı yaradıcılığında üç layın aşkar edilməsi.* [1, s. 190]. Biz həmin layları "arxaik", "ənənəvi"və "müasir" kimi sifətlərlə açıqlamışıq [4].

2) *Musiqi sənətinin qeyri-universallığı* ideyası müəyyən faktlar əsasında sübuta yetirilmiş və dillərlə müqayisə edilmişdir [2].

3 a) Xalq "ilk gözəl melodiyaların yaradıcısı", "misilsiz tənqidçi", "ən yaxşı istehlakçı" hesab olunur [4; s. 221]. Xatırladaq ki, etnomusiqişünaslığın böyük əhəmiyyət verdiyi bu məsələ, yəni insanın musiqi qabiliyyəti fenomeni təxminən qırx il sonra məşhur ingilis alimi Con Blacking'in (1928-1990) "*How Musical is Man*" - *"Musiqi qabiliyəti necə bəşəridir"* (1964) adlı irihəcmli monoqrafiyasında özünün geniş etnomüzikoloji təhlilini tapmışdır. Digər tərəfdən xalqın folklor musiqisində yaxından iştirakı bu yaradıcılıq sahəsinin daxili mexanizmini öyrənmək üçün də geniş imkanlar açır.

Ü.Hacıbəylinin etnomusiqişünaslıq fəaliyyıtinin mühüm cəhətlərindən biri də ənənəvi musiqinin ***institutlaşdırılması*** ilə bağlı idi. O,tar, kamança və digər alətləri Avropa tipli konservatoriyalarda tətbiq etməyin ilk təşəbbüskarı olmuş, bundan başqa ifaçıların elmi tədqiqatla məşğul olmasını da arzulamışdır. "*Musiqi məktəbi tara yalnız elmi cəhətdən yanaşır və onu Şərq musiqisinin əsası olan muğamatın kəşf və şərhi üçün elmi bir alət sifəti ilə öz proqramına daxil edir."* [3; s. 203]. İfaçılıq qabiliyyətinin muğam tədqiqatlarında mühüm rolu müasir etnomusiqişünaslığın tələbləri ilə üst-üstə düşür Bu arzular Azərbaycanın müstəqilliyinin bərpası (1991) ərəfəsində cücərməyə başlamış və öz bəhrəsini vermişdir (F.Çələbiyev, A.Quliyev, R.Musazadə və b).

Yekun mülahizələr. Ü.Hacıbəylinin etnomusiqişünaslıq fəaliyyətinin başlıca cəhətlərini gözdən keçirdikdən sonra məsələyə dünya (Qərb) və Azərbaycan musiqi elmi mövqeyindən nəzər salaq.

1) Ü.Hacıbəylinin milli musiqi elminə verdiyi töhfələr olduqca diqqətəlayiqdir. Sadəcə, Üzeyir bəy üçün musiqişünaslıq və etnomusiqişünaslıq arasında fərq olmadığına görə, alimin onlardan hansı birinə üstünlük verdiyini söyləmək doğru olmazdı. Dahi bəstəkar özünün tarixi missiyasını - milli bəstəkarlıq məktəbinin qurulmasını yüksək şərəf və ləyaqətlə yerinə yetirməklə yanaşı, bir çox "şünaslıqlarda" da - musiqişünaslıq, tarixşünaslıq, insanşünaslıq (antropologiya), alətşünaslıq, mənbəşünaslıq və s. səmərəli axtarışlar aparmış və onların arasında şübhəsiz ki, etnomusiqişünaslığın da xüsusi yeri olmuşdur.

Biz Ü.Hacıbəylini XX əsrin ilk yarısında yaşayıb-yaratmış yeganə Azərbaycan etnomusiqişünası kimi qəbul edərdik. Böyük bəstəkar və alimin ölümündən (1948) keçən təxminən otuz il ərzində aparılmış milli musiqi tədqiqatları da yalnız öz obyektinə görə etnomusiqişünaslığa bağlana bilərdi - metodoloji yanaşmalara gəldikdə isə, onları qonşu

sahələrə - musiqişünaslığa, muğamşünaslığa, folklorşünaslığa və ya musiqi nəzəriyyəsinə aid etsək, daha doğru olardı. Bu fikri həmin dövrdə meydana gəlmiş elmi əsərlərin məzmunu vasitəsilə sübut etmək olar.

2. Ü.Hacıbəylinin bu etnomüzikolojii baxışlarına *dünya elmi kontekstində* yanaşmaq daha mürəkkəb, lakin perspektivli bir məsələdir. Çünki Qərb etnomusiqişünasları hər bir millətin öz doğma musiqi ənənələrini öyrənmək və təbliğ etmək haqqını tanıyır və deməli, qeyri-Avropa ölkələrində yerli elmi məktəblərin yaranmasına maraq göstərirlər.

Lakin bununla yanaşı, Qərb alimləri yeni məktəblərin üzərinə bəzən öz tələblərini də qoymağa meyl edirlər. Hər halda onlar Ü.Hacıbəylini "Azərbaycan etnomusiqişünaslıq elminin banisi" kimi təqdim edən professor A.Hüseynova ilə razı olmalıdırlar.

Dahi Azərbaycan sənətkarının konsepsiyası xarici etnomusiqişünaslığın bir sıra prinsiplərə uyğun olsa da, onlarla tam şəkildə üst-üstə düşmür. Bu da təbii haldır. Çünki, B.Nettlin fikrincə,çox sayda elmi məktəblərdən yalnız biri olan "müasir Qərb etnomusiqişünaslığı hamı üçün məqbul deyildir" [10, s. 210]. Musiqinin mədəniyyət daxilində, həm də onun inkişaf dinamikasında öyrənilməsi, geniş mənada anlaşılan sahə araşdırmaları, qohum və qonşu xalqların musiqi ənənələri ilə qarşılaşdırmalar, xüsusilə də Avropa musiqisi ilə müxtəlif müqayisələr və sairə qiymətli fikirlər Ü.Hacıbəylinin məqalə və yazılarının başlıca etnomüzikoloji məzmununu təşkil edir.

3.Nəhayət, daha bir mühüm cəhət ondan ibarətdir ki, Ü.Hacıbəyli musiqişünaslıqla etnomusiqişünaslığın, ikinci sahə daxilində isə musiqi-nəzəriyyəsi ilə antropoloji cəhətlərin vəhdəti şəraitində uğurla fəaliyyət göstərmiş, əslində onların bir-birindən ayrılması və yenidən birləşdirilməsi vəzifələri ilə qarşılaşmamışdı.

Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyliyə və də onun məshur müasirləri B. Bartoka (1881-1945) və akademik B.Asafyevə *ethno-musicology* (1950, C.Kunst) termininin meydana gəldiyini görmək nəsib olmamışdır. Bu isə o deməkdir ki, Ü.Hacıbəyli özünün etnomusiqişünaslıq fikirlərini müstəqil şəkildə meydana gətirmiş və qarşılaşdığı bütün vəzifələrin öhdəsindən yüksək səviyyədə gəlmişdir.

Qeyd edək ki, Qərb dünyasında etnomusiqişünaslığın ayrıca bir fənn kimi meydana gəlməsi, onun daxilində isə musiqi antropologiyasının yetişməsi bu iki sahənin müstəqil və ciddi şəkildə işlənilməsi zərurətindən irəli gəlmişdi. Bu vəzifələrdən ikincisi A.Merriamın kitabında [9] uğurla həyata keçirilmiş, 1980-ci illərdən sonra isə etnomusiqişünaslığın iki istiqaməti, yəni musiqi-nəzəri və antropoloji istiqamətləri bir-birinə qovuşmağa başlamışdır. Musiqişünaslıqla etnomusiqşünaslığın üzvi vəhdət halında nə zaman birləşməsini yəqin ki, zaman göstərəcəkdir. Hər halda Üzeyir bəy bu birliyi ötən əsrin ilk yarısında uğurla həyata keçirən nadir zəka sahiblərindən biri kimi musiqi elminin gələcəyini qabaqcadan müjdələyə bilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Hacıbəyov Ü.Ə.Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. B.: 1985, s.184-194
2.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. B.: Adiloğlu, 2005.
3.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985.
4.Xalıqzadə.F.X. Üzeyir Hacıbəyli və Folklor. B.: Şərq-Qərb, 2014.
5.Адигезалзаде Г.А. Из истории становления и развития этномузыкознания в Азербайджане. В.: Шарг-Гарб, 2009.
6.Багирова С.Ю. Этюды о Гаджибекове. Музыкальная Академия. № 1, 2002, с. 203-206
7.Керимова. Т.М. Воссоздание концепции. «Советская музыка», №8, 1987, с. 82-85
8.Huseynova, Aida Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera. Indiana University Press, 2016.
9.Merriam, Alan P. The Anthropology of Music, Evanston, III. Northwestern University Press.1964.
10.Nettl, Bruno. The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts. New edition. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 2008.

ОБ ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Фаттах Халык-заде
Доктор философии по искусствоведении,
Профессор АНК,
Азербайджан, Баку

Резюме: *В научном наследии Узеира Гаджибейли/Гаджибекова, выдающегося композитора и ученого (1885-1948), важное место занимает своеобразная* этномузыковедческая концепция. Музыковеды республики стали изучать указанную концепцию начиная с 80-х годов прошлого столетия . Новая интерпретация этномузыковедческих идей У.Гаджибейли рассматривается в связи достижениями западной науки и открывает широкие перспективы в развитии данной дисциплины в Азербайджане.

Ключевые слова: музыковедение, этномузыковедение, метод, антропология музыки, синкретизм, народность в музыке, би-культурализм

ON THE ETHNOMUSICOLOGICAL CONCEPTION OF UZEYIR HAJIBEYLI

Fattakh Khalig-zade
PhD on Art science, professor of ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *Idiosyncratic ethnomusicological conception of Uzeyir Hajibeyli/ Gadjibekov, outstanding Azerbaijani composer, scholar and public man (1885-1948) holds an important place in his music scholarship. Research works conducted so far shed a certain light to the issue. In this report an attempt has been made for interpretation of the conception which would help to better understand the formation and development of the discipline in Azerbaijan. The conception will be explained also in it's relationship to the achievements of the discipline in the West*

Key words*: ethnomusicology, musicology, research method, anthropology of music, East-West syncretism, nationalism in music, bi-culturalism*

Quliyev Akif Nüsrət oğlu

Əməkdar İncəsənət Xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Rəhimova Fəzilə Vaqif qızı
Əməkdar artist,
"Azərbaycan Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblı" nın solisti

ÇƏNG ALƏTİNİN BƏRPASI VƏ TƏKMİLLƏŞMƏSİ ETNOORQONOLOJİ TƏDQİQATLAR KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: *Məqalədə qədim musiqi aləti çəngin təkmilləşməsində böyük əməyi olan S.Kərimi və M.Məmmədovun orqonoloji rekonstruksiya işi araşdırılır."Müasir çəng"in M.Kərimov tərəfindən bərpa edilmiş növü ilə müqayisədə müsbət keyfiyyətləri göstərilir. Milli musiqi alətlərinin inkişafında qədim musiqi alətlərinin yenidən bərpa edilməsinin rolu və əhəmiyyəti qeyd olunur.*

Açar sözləri: *Çəng, təkmilləşmə, musiqi aləti, orqonologiya*

Azərbaycan xalq çalğı alətləri zəngin tarixə malikdir. Tarixi inkişaf boyu musiqi alətlərimiz uzun təkamül yolu keçərək daima yenilənmiş və təkmilləşmişdir. Bunlardan bəziləri müəyyən səbəblərdən tarixin səhnəsindən silinmiş, unudulmuş, digərləri isə inkişaf prosesində daha da mükəmməlləşmiş, çoxsaylı növləri ilə milli musiqi mədəniyyətimizi bəzəmişlər. Elə qədim musiqi alətləri də mövcud olmuşdur ki, onlar müəyyən səbəblərə görə öz fəaliyyətini dayandırıb, uzun zaman keçdikdən sonra yenidən musiqi mədəniyyətimizə qayıtmışlar.

Şübhəsiz, qədim alətlərin yenidən musiqi mədəniyyətinə daxil edilməsində etno-orqonoloji araşdırmaların müstəsna əhəmiyyəti olmuşdur. Belə ki, Azərbaycanda qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşməsi işi XX əsrin sonlarından başlayaraq orqanologiyanın ayrıca bir elmi-tədqiqat sahəsi kimi müəyyən nailiyyətlər qazanmışdır.

Ümumiyyətlə, qədim musiqi alətlərinin bərpası və tədqiqi işində Azərbaycan alətşünaslarının xidməti böyük olmuşdur. Bu, dərin bilik və düşüncə, intuitiv hiss və həssaslıq tələb edən xüsusi bir istiqamətdir. Şübhəsiz, belə bir çətin və məsuliyyətli işin öhdəsindən gəlmək alətşünaslıq elmində yüksək peşəkarlıq tələb edir. Tədqiqatçıları ilk növbədə, qədim alətlərin yaranması, inkişaf yolu, etimologiyası, ifaçılıq xüsusiyyətləri daha çox maraqlandırır və bütün bu məsələlərin həlli əsas tədqiqat obyektinə çevrilir. Qədim musiqi alətlərinin müxtəlif aspektlərdən (tarixi, konstruksiyası, hazırlanma materialları, texnologiyası və s.) öyrənilməsi nəticəsində onların yenidən həyata qaytarılması mümkün olmuşdur. Bu işdə 1991-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasında "Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının fəaliyyətini xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik.

Şübhəsiz ki, aparılan araşdırmalar orta əsr Azərbaycan musiqi təcrübəsində istifadə edilən çoxsaylı alətlər kompleksindən yalnız bir qisminin - bərbət, çəqanə, çoğur, səntur, tənbur, rübab, rud, qopuz, ney - bərpa edilməsi mümkünləşmişdir. Bərpa edilən belə qədim musiqi alətlərindən biri də - çəng idi.

Çəngin yenidən milli musiqi alətləri sırasına daxil olmasında orqanoloq alim, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Məcnun Kərimovun böyük əməyi olmuşdur. O, ilk dəfə olaraq çəngin qədim variantını 1979-cu ildə bərpa edərək Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin nəzdində 1996-cı ildə yaradılmış və rəhbəri olduğun Azərbaycan Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblının tərkibinə daxil etmişdir. Alət bu günədək ansamblın tərkibində istifadə edilir. Məhz M.Kərimovun həm elmi araşdırmaları, həm də praktiki nailiyyətləri əsasında ilk dəfə olaraq qədim musiqi aləti olan - çəngin tarixi mənşəyi və ifaçılıq məziyyətləri haqqında məlumat əldə etmək mümkünləşmişdir. Belə ki, alimin tədqiqat işləri bizi Azərbaycanın qədim musiqi alətləri, həmçinin, çəng haqqında orta əsrlər yazılı mənbələrində (klassik poeziya, musiqişünaslıq risalələrində), əlyazması kitabındakı miniatür rəsmlərində, o cümlədən, müxtəlif dövrlərə aid edilən arxeoloji qazıntılar zamanı əldə olunan maddi mədəniyyət və dekorativ-tətbiqi sənət əsərləri nümunələrində toplanan maraqlı məlumatlarla tanış edir.

Müəyyən edilmişdir ki, qədim azəri-türk sözü olan çəng (mənası – tutmaq, yapışmaq) çalğı alətinə bənzər dünyanın müxtəlif xalqlarının musiqi mədəniyyətində alətlər (həzzkar, kunkau, cunk, tebuni, arbaim, harre, harf, arpi, arfa və s.) mövcud olmuşdur. Aparılan tədqiqatlara əsasən bu alətin Azərbaycan ərazisində (Cənubi Azərbaycan) eramızdan bir neçə min əvvəl istifadə edildiyi aşkarlanmış, orta əsrlərdə isə (XI-XIX əsrlər) bu alətin geniş yayılması aydın olmuşdur. Bu faktlar çəng musiqi alətinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə məxsusluğunu bir daha sübut edir. Lakin bununla iş tamamlanmamışdır. Alətin yenidən Azərbaycan musiqi mədəniyyətində öz yerini tutması istiqamətində də rekonstruktiv işlər görülmüşdür. Əldə olunan uğurlu nəticələr bərpa olunan çəhg aləti üzərində təkmilləşmə işlərinin sonralar da davam etdirilməsinə təkan vermişdir. Belə ki, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi əsasında "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında çəng aləti üzərində aparılan təkmilləşmə işləri olduqca diqqətəlayiq nəticələrin əldə edilməsinə səbəb olmuşdur. Beləliklə, Siyavuş Kərimi və laboratoriyanın rəhbəri Məmmədəli Məmmədov tərəfindən çəngin müasir ifaçılıq imkanlarına cavab verən təkmilləşmiş formasını yaradılmışdır. Alətin yenidən təkmilləşməsinə ehtiyac yaranmasını nəzərə alaraq müəlliflər çəngin səs tembrinin gücləndirilməsi və diapazonun genişləndirilməsi məqsədilə onun quruluşunda və hazırlanma texnologiyasında bir sıra dəyişikliklər etmişlər. Bu lobaratoriyanın əməkdaşı Musa Yaqu-

bov tərəfindən çəngin açılıb-yığılan ("səyyar çəng") xüsusiyyətlərə malik növü də yaradılmışdır.

M.Kərimov tərəfindən bərpa edilmiş çəng və sonradan S.Kərimi, M.Məmmədovun təkmilləşdirdiyi çəng (bunu biz "müasir çəng" kimi adlandıracağıq) aləti arasında olan konstruktiv fərqləri müqayisəli şəkildə nəzərə çatdırmaq istərdik.

1. Alətin simlərinin sayının artırılması. Qeyd edək ki, M.Kərimovun bərpasından sonra alətin 30 teli olduğu halda (S.Kərimi və M.Məmmədovun təqdimatında bu 29 göstərilmişdir), təkmilləşmiş çəngdə onun sayı 44-ə çatdırılmışdır ki, bu da geniş diapazonlu əsərlərin ifasına geniş imkanlar açır. Qeyd edək ki, M.Yaqubovun hazırladığı "səyyar çəngdə" simlərin sayı 40 olsa da, yalnız təkmilləşmiş çəngdə bunların sayı daha dörd sim artırılmışdır.

2. Alətdə simlərin artırılması səs diapazonunun genişlənməsi. Onu da göstərək ki, müasir dövrdə çənglə bağlı elmi mənbələrdə alətin diapazonunun müəyyənləşməsində müəyyən ziddiyyətli məqamlar da ortaya çıxır. Belə ki, "Azərbaycanın ənənəvi musiqi atlası"ında bərpa edilmiş çəngin diapazonu kiçik oktavanın "sol" səsindən - ikinci oktavanın "si" səsinədək olduğu göstərilirsə, M.Kərimov bunun kiçik oktavanın "fa" səsindən - ikinci oktavanın "si" səsinədək [2] olduğunu bildirir. Təkmilləşmiş müasir çəng alətinin diapazonu isə xeyli genişlənərək əvvəlkindən əsaslı surətdə fərqlənir. Lakin burada da qeyri-dəqiqlik mövcuddur. Belə ki, müasir çəngin təkmilləşməsində əməyi olanlar öz elmi məqaləsində qeyd edir ki, "alətin səs diapazonu böyük oktavanın "re" səsindən - ikinci oktavanın "lya" səsinə qədərdir" [1, s. 119]. Bundan fərqli olaraq, çəng alətinin ilk ifaçısı, Azərbaycan Qədim Musiqi Alətləri Dövlət ansamblının solisti Fəzilə Rəhimova isə bunun böyük oktavanın "mi" səsindən - üçüncü oktavanın "do" səsinədək olduğunu bildirir [3, s. 14].

3. Simlərin hazırlandığı materiallarda fərqin olması. Risalələrdə qədim çəng alətində simlərin bağırsaq və ipək sapdan hazırlanması göstərilirsə, bərpa edilmiş və "müasir çəng" də simlərin süni materialdan (kapron lifdən) hazırlandığı qeyd edilir.

4. Aşıxların hazırlanma materialının dəyişdirilməsi. Əgər əvvəlki bərpa edilmiş çəngdə aşıxlar taxtadan düzəldilirdisə (bu da simlərin tez kökdən düşməsini şərtləndirirdi), təkmilləşmiş çəngdə düralüminiumdan istifadə edilir. Bu material kökdən düşməyə qarşı etibarlı olduğundan açarla köklənməyə şərait yaradır.

5. Səsin yayılma imkanlarının fərqliliyi. Qədim çəngdə səs balıq dərisi örtülmüş çanaq vasitəsilə yayıldığı halda, müasir çəngdə isə çanaq və alətin qurşaq adlanan hissəsi ilə yayılır. Bununla bağlı təkmilləşmiş çəngin müəllifləri öz yeniliklərini belə izah edirlər: "Əvvəlki çəngdə səs dalğası simlər vasitəsilə qarmaqlara, oradan da qövs üzərinə çəkilmiş dəriyə ötürülür. Belə olan halda səsin bir mühitdən başqa mühitə keçməsində maneələr yaranır və nəticədə səs dalğaları zəifləyir. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün musiqi alətləri praktikasında dəri üzərində xərək sistemini tətbiq etdik. Beləliklə, çanaq qövs üzərindən götürülüb aşağı hissədə yerləşdirildi. Belə olan halda çanağın arxasından çıxan simlər, çanağın üzərinə çəkilmiş dəri üzərinə qoyulan xərək üzərindən keçərək qövsün aşağısındakı aşıxlara bərkidilir. Təkmilləşmiş çəngdə səs dalğaları çanağın içərisindən, qövsün ucuna qədər hərəkət edə bilir, çünki qövsün içərisi boşdur. Nəticədə simdə yaranan səs dalğaları həm çanağa, həm də qövsə asanlıqla ötürülür. Bunun sayəsində effektiv səs əldə edilir" [1, s. 118].

6. Daha bir fərqli cəhət ondan ibarətdir ki, alətin əvvəllər qol üzərində duruşundan fərqli olaraq təkmilləşmiş çəng, bu aləti saxlayan ayaq hissə, çanaq və qurşağın köməyi ilə diz üzərinə qoyulur.

7. Qeyd olunmalıdır ki, təkmilləşmiş çəng həm də elektron musiqi aləti kimi də istifadə oluna bilər.

Bərpa edilmiş və təkmilləşdirilmiş çəng alətinin konstruksiyasında da əsaslı fərqlər müşahidə olunur. Bunu aləti təşkil edən hissələri müqayisə etdikdə aydın görə bilərik:

Bərpa edilmiş çəng (M.Kərimov). (M.Məmmədov)	**Təkmilləşmiş çəng (S.Kərimov)**
1. -	1.Alətin qurşağı
2. Çanaq	2.Çanaq
3. Metal ilgəklər	3.Tel keçirən dəliklər
4. Qol	4.Xərək (körpücük)
5. Aşıxlar	5.Aşıx
6. Ox	6.Qol
7. Tellər	7. Aləti saxlayan ayaq
8. Dəri	8. Çanağın dərisi
9. -	9. Səsgücləndirici qurğu yeri
10.	10.Kökləyici açar.

Şəkil. 1, 2.

Şəkillərdən göründüyü kimi, S.Kərimi və M.Məmmədovun təkmilləşdirdiyi çəngdə M.Kərimovun bərpa etdiyi çəngdən fərqli olaraq, çanaq hissə alətin qurşağı, qol hissəsi isə dəri və xərək bu hissədə yerləşdiyi üçün çanaq adlandırılmışdır. Alətin rekonstruksiyası zamanı qanun, çəng, arfa, həzzkar musiqi alətlərinin ümumi forma və quruluşunda, həm də tellərin düzümündə olan ən üstün cəhətlərdən istifadə edilmişdir. Bu baxımdan, təkmilləşmiş çəng aləti "arfa" və "çəng" alətləri ailəsinə aid edilir.

Beləliklə, uzun tarixi təkamül yolu keçən, müxtəlif quruluşları olan, 6-9 simli (e.ə. dövr) alətdən 24 simli (orta əsrlər), daha sonra 30 və nəhayət 44 simli alətədək inkişaf edən müasir çəngin yeni konstruksiyalı və xromatik səsdüzümlü, incə tembrli alət kimi yaradılmasında məqsəd - onun texniki ifa imkanlarını daha dagenişləndirmək və repertuarını yeni əsərlərlə zənginləşdirməkdən ibarətdir. Onu da qeyd edək ki, çəng alətində səslənən xalq musiqiyaradıcılığının müxtəlif janrları - mahnı, rəqs, muğam özünəməxsus tembr çalarları əldə edir. Ümid edirik ki, bu alətin Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasına daxil edilməsi milli musiqimizin dolğun səs məkanını daha da zənginləşdirə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1.Kərimi S.Ə, Məmmədov M.M. Təkmilləşmiş çəng. / "Konservatoriya elmi nəşr, 2013, № 2, s.103-105.
2.Kərim M. T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: İndiqo, 2010, 196 s.
3.Rəhimova F. V. Çəng məktəbi. B.: Ecoprint, 2016, 108 s.

SAYTOQRAFİYA

4.https://azertag.az/xeber/AZARBAYCANIN_ANANAVI_MUSIQI_ATLASI_ILA_INTERNET_SAYTDA_TANIS_OLACAGIQ-323201

ВОССТАНОВЛЕНИЕ И УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА «ЧАНГ» В КОНТЕКСТЕ ЭТНООРГОНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Акиф Гулиев
Заслуженный деятель искусств,
PhD, профессор
Азербайджан, Баку

Фазила Рагимова
Заслуженная артистка, солистка «Азербайджанского государственного ансамбля древних музыкальных инструментов»
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье рассматривается оргонологическая работа С.Керими и М.Мамедова в усовершенствовании древнего музыкального инструмента «чанг». Указываются положительные качества «современного» чанга в сравнении с предыдушими восстановленными инструмен-*

тами. Отмечается роль и значение реконструкции древних музыкальных инструментов в развитии национального музыкального инструментария .
Ключевые слова: *Чанг, усовершенствование, музыкальный инструмент, органология*

RECONSTRUCTION AND IMPROVEMENT OF "CHANG" MUSICAL INSTRUMENT IN THE CONTEXT OF ETNOORGANOLOGICAL RESEARCHES

Akif Guliyev
Honored art worker, PhD of arts, professor
Azerbaijan, Baku

Ragimova Fazila
Honored artist, the soloist of the "Azerbaijan State Anthem of Ancient Musical Instruments"
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article is about organological reconstruction work of S.Karimi and M.Mammadov who did a great job in improvement of chang – an ancient musical instrument. The article also indicates the advantages of "modern chang" in comparison with the type if chang reconstructed by M.Karimov. The reconstruction of ancient musical instruments is of special importance in the improvement of ancient musical instruments.*
Key words: *Chang, improvement, musical instrument, organology*

Quliyeva Mahirə Ələkbər qızı

AMK-nın müəllimi və dissertantı
E-mail: pianist777@list.ru

ƏLƏKBƏR ƏSGƏROVUN BƏSTƏLƏDİYİ RƏQS MELODİYALARININ STRUKTUR ÖZƏLLİKLƏRİ

Xülasə: Məqalədə mahir klarnet ifaçısı Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqs melodiyalarının bəzi struktur özəllikləri və məqam xüsusiyyətləri açıqlanır.
Açar sözlər: Ələkbər Əsgərov, variasiya, rəqs sənəti, muğam, quruluş, modulyasiya, proqramlıq

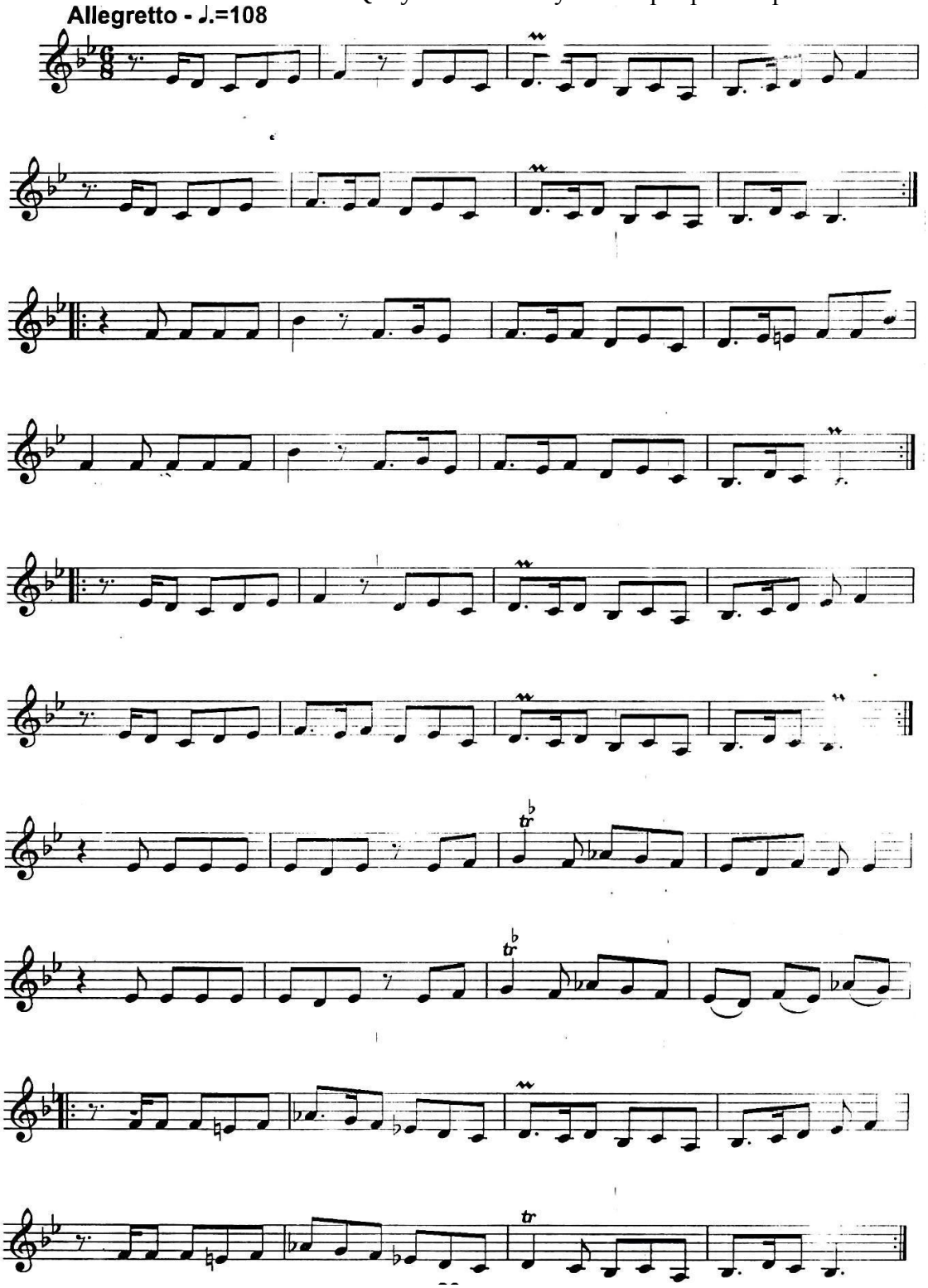
Azərbaycan rəqsləri müxtəlif obrazlarla zəngindir. Bu rəqslər mənalı, təsirli olmaqla yanaşı, orada insana xas olan bütün xarakterlər öz əksini tapmışdır. Nəticədə, saysız-hesabsız gözəl melodiyalar yaranmış və bunların bir qismi unudulmuş, bir qismi isə dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır. Onlardan "Vağzalı", "Uzundərə", "Mirzəyi", "Şələqoy", "İnnabi", "Novruzu", "On dördü" ("Nuru Paşa" da demişlər), "Yeri-yeri", "Səməni", "Tərəkəmə", "Turacı", "Qazağı", "Ənzəli", "Cəngi", "Üç badam bir qoz", "Yallı", "Misri", "Qıtqılıda", "Kos-kosa", "Halay" və başqa Azərbaycan rəqslərinin adını sadalamaq olar.

Azərbaycanda rəqs sənəti inkişaf edərək instrumental rəqs janrının yaranmasına səbəb olmuşdur. Bir sıra bəstəkarlar, ifaçılar öz yaradıcılığında rəqs janrına müraciət ediblər. Bir çox hallarda ifaçıların yaratdığı rəqs havalarının müəllifi zaman keçdikcə unudularaq yaddaşlarda xalq rəqsləri kimi qalmışdır.

Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqs melodiyaları Azərbaycan rəqs musiqisinin nadir incələrindən sayılır. Onun rəqslərini proqram musiqilərinə aid etmək olar. Ələkbər Əsgərov oyun havalarını yaradarkən ayrı-ayrı şəxslərə həsr edərək həmin insanların daxili aləmini obrazlı şəkildə göstərməyə çalışıb. Bu oyun havalarında müəllif həyatında ona yaxın və əziz olan insanların obrazlarını rəqsin dili ilə sanki portretlərini təsvir edir.

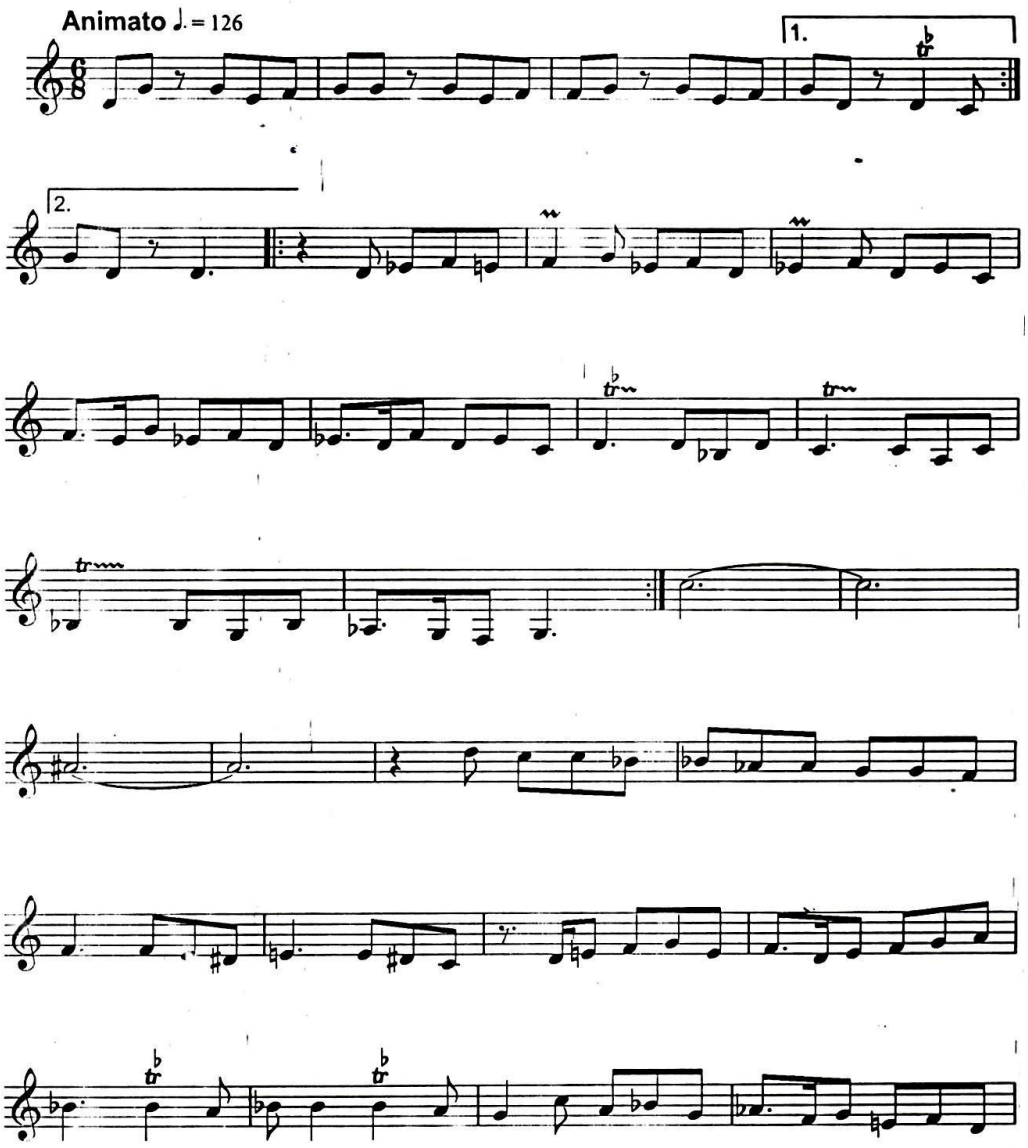
Məsələn: 1) "Ədaləti" rəqsi ilk oğul övladına həsr olunub. Bu rəqs şux əhvali-ruhiyyəli bir rəqsdir. 6/8 ölçüsündə yazılan bu rəqs "si bemol" (b) mayəli rast məqamı üzərində qurulub:

Ələkbər Əsgərov
"Ədaləti" rəqsi
Malik Quliyevin "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" kitabından



2) "Mehribanı" rəqsi. Bu rəqs "re" (d) mayəli şur məqamında yazılıb. Ölçüsü 6/8-dır. "Mehribanı" rəqsini Ələkbər Əsgərov III qız övladına həsr edib. Rəqsin mülayim, incə musiqisi artıq dinləyicinin qarşısında həmin obrazın gözəl xüsusiyyətlərini canlandırır.

Ələkbər Əsgərov
"Mehribanı" rəqsi
Malik Quliyevin "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" kitabından

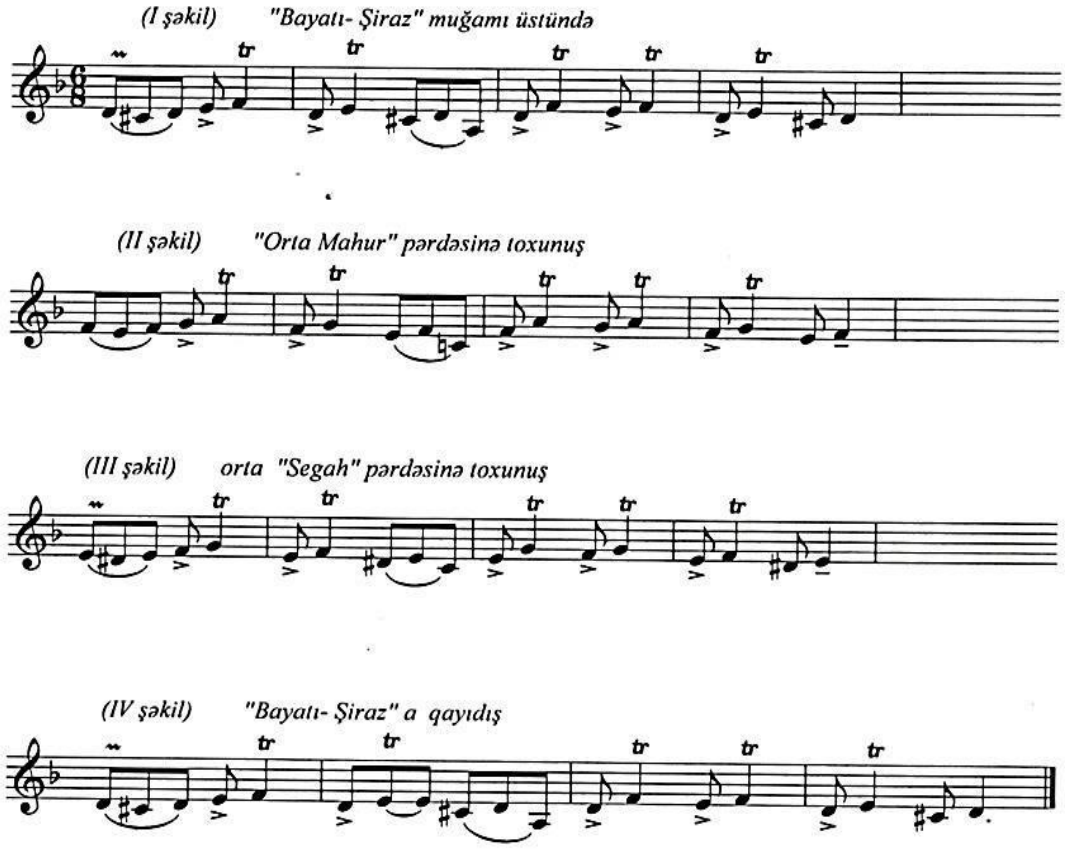


Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqslər bir-birindən obraz baxımından fərqlənir, lakin hamısı bir qayda olaraq quruluş etibarı ilə məxsusidir. Məqam üzərində qurulmuş rəqs melodiyaları rəngarəng yönəlmələr vasitəsi ilə variasiya formasında inkişaf etdirilir. Ə.Əsgərovun rəqslərinin melodikasının muğamlar üzərində qurulması, musiqi toxumasının modulyasiyalı inkişafı bir müəllif kimi onun fərqləndirici cəhətidir. Burada klassik yazı üslubundan istifadə edilib. Klassik əsərlərin quruluşunda major tonallığından eyniadlı minora, yaxud paralel minora yönəlmə və yenidən əsas tonallığa qayıtma ən çox işlədilən inkişaf üsullarındandır. Ələkbər Əsgərov isə rəqslərini biri-birinə tazadlı muğam hissələri üzərində qurur və bununla da klassik yanaşma tərzini nümayiş etdirir. Məsələn. "Səbahi" rəqsinə diqqət yetirək. Ölçüsü 6/8-dır. Bu rəqs Ə.Əsgərovu uzun

illər nağara alətində müşayiət edən, zərb alətlərinin mahir ifaçısı, ümumittifaq müsabiqənin laureatı Zöhrab Məmmədova həsr olunub. Musiqi fərqli ritmik şəkildən və rəngarəng zərb fiqurasiyalarından ibarətdir ki, bu da nağara alətinin imkanlarını, nəzərdə tutulmuş obrazın özünəməxsus cəhətlərini büruzə verərək açıqlayır. Rəqsin əsas melodik xətti "re" (d) mayəli bayatı-şiraz məqamı üzərində qurulsa da, burada rast və segah məqamının intonasiyalarına da rast gəlirik.

"Səbahi" rəqsinin təqdim etdiyimiz not nümunələrinə nəzər salsaq biz müxtəlif muğam pərdələrində gəzişmələrə rast gələrik. Burada həm də nağara alətində mümkün olan ifa tərzinin imitasiyası, vurğu və triolların xüsusi növbələşmə qaydasını müşahidə edirik:

Ələkbər Əsgərov
"Səbahi" rəqsi
Nota yazan Quliyeva Mahirə



Nəticə olaraq qeyd edək ki, təqdim etdiyimiz məqalədə virtuoz nəfəs alətləri ifaçısı Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi "Ədaləti", "Mehribanı" və "Səbahi" rəqslərinə və oyun havalarına innovativ yanaşma prinsiplərini açıqlamağa çalışdıq. Təhlil etdiyimiz rəqslərdə muğam ifaçılığı prinsipləri, müxtəlif muğam pərdələrinə istinad və ifaçılıqdan doğan məqam, ritmik azadlığı, eləcə də məqamarası keçidlərdə azad gəzişmələrin rəqslərin musiqi materialını necə zənginləşdirdiyinin bir daha şahidi oluruq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev M.B. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi. B.: MBM, 2011, 88 s.
2. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşıq, 1983, 60 s.
3. Nəcəfzadə A.İ. Rəqslərin adında rəqəmlərin mahiyyəti və onların açıqlanması. // "Konservatoriya" jurnalı, №3 (25), 2014, s. 97-108
4. Quliyeva A.M. Ələkbər Əsgərovun rəqsləri (əlyazma)

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ АЛЕКПЕРА АСКЕРОВА

Кулиева Махира Алекпер кызы
Преподаватель и диссертант АНК

Резюме: В статье дан анализ танцевальных мелодийизвестного азербайджанского исполнителя на кларнете Алекпера Аскерова, которые отличаются от подобных народных образцов в ладовом и структурном отношении.
Ключевые слова:Алекпер Аскеров, вариация, искусство танца, мугам, строение, модуляция, программность

STRUCTURAL FEATURES OF THE DANCE MELODIES OF ALAKBAR ASGAROV

Guliyeva Mahire Alakbar
The lecturer and candidate for a degree of ANC

Summary: In article talks about dancing melodies of the famous Azerbaijani performer on a clarinet Alekper Askerov which differ from similar national samples in the mode and structural relation.
Key words: Alakbar Asgarov, variation, art dance, mugam, structure, modulation, programming music

---

Məmmədova Günay Abbas qızı

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Naxçıvan Dövlət Universiteti, İncəsənət fakültəsinin dekanı
Azərbaycan, Naxçıvan
gunay-memmedli@mail.ru

NAXÇIVAN MUSİQİ FOLKLORUNDA MÖVSÜM VƏ MƏRASİM NƏĞMƏLƏRİNİN ROLU

Xülasə: *Azərbaycan folklorunun gözəl ənənələrini və rəngarəng nümunələrini özündə hifs etmiş Naxçıvanın musiqi folkloru janrları arasında elə janrlar, spesifik cəhətlər var ki, onlar nəinki regionun, bütövlükdə Azərbaycanın musiqi folklorunun zənginliyini təmin edir.*
Naxçıvan musiqi folklorunda mövsüm və mərasim nəğmələrinin bir çoxu bu günümüzədək gəlib çatmışdır. Onlardan "Kos-kosa", "Xıdır Nəbi", "Xanbəzəmə" (Novruz şənliklərində), "Duvaqqapma" (toy-düyünlərdə) və s. kimi mərasimlər və orada oxunan nəğmələr hələ də Naxçıvan bölgəsində qorunub saxlanılır.
Açar sözlər: *musiqi, folklor, Naxçıvan, mədəniyyət, mərasim, nəğmə, "Çömçəxatun", "Kos-kosa", "Xıdır Nəbi"*

Azərbaycanın Qərb bölgəsində yerləşən və mühüm strateji əhəmiyyətə malik olan Naxçıvan tarixən elə bir coğrafi məkanda yerləşmişdir ki, onun sərhəd olduğu ölkələr Şərq tarixində özünün mədəni nailiyyətləri ilə həmişə seçilmiş və bütün Şərq xalqlarının mədəni inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Bu mənada Naxçıvanın folkloru qonşu, əhalisi əksərən türklərdən ibarət ölkələrin mədəni nailiyyətləri ilə ortaq cəhətlərə malik olmuşdur. Naxçıvan folkloru sahəsində alimlərin apardığı saysız tədqiqatlar da sübut edir ki, Naxçıvanla sərhəd olan dövlətlərin folkloru ilə bölgənin folkloru arasında genetik əlaqələr mövcuddur. Naxçıvanın folklorunda özünə dərin iz salmış lirik-məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarında, nağıllarda, mərasim və mövsüm ayinlərində qardaş türk xalqlarının ənənələri ilə saysız miqdarda oxşar və ortaq cəhətlər, xüsusiyyətlər vardır. Folklor örnəklərinin oxşar, bir sıra hallarda isə eyni məzmun və mahiyyət daşıması on-

ların bir kökdən, bir ənənədən irəli gəldiyini göstərir. Qərb bölgəsinin folklorunun, xüsusən məişət və mərasim ayinlərində istifadə edilən ayrı-ayrı janrların dil, forma, ifa üslubları onların musiqi ilə sıx bağlı olmasını üzə çıxarır. Ona görə də Naxçıvanın, ümumiyyətlə götürüldükdə Azərbaycanın Qərb bölgəsinin zəngin və rəngarəng ənənəvi milli mədəniyyətinin araşdırılıb üzə çıxarılmasında musiqi folklorunun öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

"Musiqi folkloru-təkcə bədii-estetik hadisə deyil, o həm də sosial hadisədir. Ona görə də qədim ənənəvi musiqi nümunələri hər dəfə səhnədə canlı ifa edilərkən bir-birindən fərqli mədəniyyət nümayiş etdirilir. Burada vəzifə başqadır. Qədim unikal ənənəvi musiqi nümunələrinin estetik və etnik mədəniyyətin özünəməxsus cəhətlərinə, canlı ifasına olan elmi və sosial maraqdan başqa axtarışlar, tədqiqatlar metodu yolu ilə qədim melodiyaları, instrumental havaları, xoreoqrafik nümunələri qoruyub saxlamaq xüsusi əhəmiyyətə malikdir" [6, s.52].

Musiqi folklorunun hər bir nümunəsi sosial hadisə olduğu üçün bu nümunələrin melopoetik semantikasında etnik mədəniyyətin daşıyıcısı kimi əcdadlarımızın həyat tərzinin, etnopsixoloji mühitinin, psixoloji durumunun, etik və estetik dünyagörüşünün izlərini görmək olar. Məsələn: Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru nümunələri arasında geniş yayılmış "yallılar"ın və s. məişət nəğmələrinin oxumaq və xoreoqrafik rəqs hərəkətləri ilə ifasında birlik rəmzini, qadın-kişi, ağsaqqal-gənc münasibətlərinin etik normaları, milli ənənənin cizgiləri sərgilənir.

"Ənənəvi mədəniyyət müasir həyat tərzinin bir faktı və tarixi irsin bir hissəsi kimi, yəni sinxronik və diaxronik aspektlərdə öyrənilməlidir" [8, s. 58]. Belə ki, müasir musiqişünaslıq elmində müxtəlif xalqların məhz ənənəvi yolla yaşatdıqları mədəniyyətlərin tədqiqi xüsusilə zəruri sayılır. Naxçıvanın müasir həyatında canlı formada qorunub saxlanılmış və tez-tez ifa edilən musiqi folkloru janrları, ənənəvi mədəniyyətin tarixi izlərinin etnomədəni nailiyyətlərinin janr rəngarəngliyini nümayiş etdirir.

Xalq yaradıcılığının yerli ənənəsində ifa üslubunun və mədəniyyətinin formalaşdırdığı xarakterik cəhətlər musiqi folklorunun yerli ənənəyə məxsus özəlliklərini formalaşdırır. Ayrı-ayrı regionların yerli ifa üslubunun ərsəyə gəlməsində ənənənin, mühitin ifa tərzinin, ifaçı sənətkarların fərdi ifa mədəniyyətinin bir araya gəlməsi nəticəsində regionun ifa üslubunun koloriti, özünəməxsus cəhətləri meydana çıxır. Ənənəvi musiqi janrlarında bu meyarlar daha çox gözə çarpır. Çünki əsrlərlə bir folklor mühitində formalaşmış musiqi mədəniyyətində bir çox ortaq dəyərlər, ifa cizgiləri eyni mühitin estetik-mənəvi dəyərlərini yaratmış olur. Belə ifalar öz ənənəvi arxaik ifa üslubuna, melopoetik və melosemantikasına, milli koloritinə görə seçilirlər.

Mövsüm və mərasim ayinləri hələ qədimdən xalqın həyatında mühüm rol oynamış və demək olar ki, bu ayinlərin bir çoxu bu gün də yaşadılmaqdadır. Belə ki, mərasim nəğmələri xalqın məişətində mövsüm nəğmələrinə nisbətən daha çox yayılmış və onlardan mütəmadi şəkildə hər il ayrı-ayrı mərasimlərin keçirilməsində istifadə olunur.

Fikrimizcə, rəngarəng olan mərasimlərdə ifa edilən musiqi folkloru örnəkləri etno-mədəni nailiyyət kimi həm musiqi janrı, həm də sosial-mədəni həyatın mədəniyyət institutunun atributudur.

Azərbaycanın folklor mühitində musiqi folkloru janrları xalq məişətində geniş, rəngarəng formalarda təmsil olunmuşdur. Xalqın məişət və mərasim folklorunda elə bir sahə yoxdur ki, xüsusən də yerli kənd, şəhər folklorunda musiqi janrları özünü qabarıq şəkildə göstərməmiş olsun. Azərbaycanın musiqi folklorundan yazan D.Məmmədbəyov göstərir ki, "Azərbaycanın musiqi folkloru xalqın həyatının əsas cəhətlərini özündə əks etdirir. Buradan da janrların zənginliyi və bədii rəngarəngliyin ifadəliliyi yaranır. Mahnı yaradıcılığında başqa xalqlara məxsus müxtəlif janrlar vardır: əmək mahnıları, epik-qəhrəmanlıq, zarafatyanı-oynaq, mərasim, lirik. Azərbaycan folklorunun çoxcəhətli janr şaxələnməsində lirik mahnılar daha çox üstünlük təşkil edir" [2, s.3]. Musiqişünas al-

imlərin dediyi kimi Azərbaycan musiqi folkloru janrlarının da milli xüsusiyyətləri, coğrafi ərazidən asılı olaraq dil, üslub cəhətləri xüsusi olaraq özünü göstərir. Musiqi folklorunda dil, üslub xüsusiyyətləri özünü yerli lokal folklor mühitində, əksərən kənd və milli dialekti konservativ şəkildə saxlamış şəhər folklorunda daha çox biruzə verir.

Naxçıvan folklor mühitində mərasim, məişət nəğmələrində belə xüsusiyyətlərə daha çox rast gəlmək olur. Çünki Naxçıvan coğrafi ərazi xüsusiyyətlərinə, sosial-iqtisadi və etnoqrafik durumuna görə milli ənənələri, dialekti konservativ şəkildə qoruyub saxlamış bölgədir. Naxçıvanın folklor mühitinə aid abidələrdə poetik mətndə dialekt nə qədər özünü bariz şəkildə biruzə verirsə, musiqi folklorunda ifa edilən mahnılarda da, mətnin dil xüsusiyyətlərindən irəli gələn bəzi cəhətlər, musiqi dilinin quruluşunda, melodiyanın semantikasında özünü bir o qədər göstərir. Xalq mahnılarının poetik dili ayrı-ayrı folklor mühitində yerli dialektin intonasiyalarına məruz qaldığı üçün ifaçı, yəni musiqi folkloru icraçısı həmin mahnını yerli dialektin ahənginə uyğun şəkildə oxuyur. Bu zaman mətnin yerli dialektdə səslənməsində ənənəvi olaraq ayrı-ayrı fonetik səslər mahnının melodik dil xüsusiyyətlərinin formayaradıcı amillərini formalaşdırarkən melosun intonasiya çeşidlərini yerli ənənənin dialektinə uyğun şəkildə istiqamətləndirir.

Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunu öyrənərkən onun təkcə yerli dialektlə bağlı cəhətlərini vurğulamaq kifayət deyil. Bölgənin məişət-mərasim ənənələrində istifadə olunmuş musiqi janrlarının özünəməxsusluğunu üzə çıxarmaq üçün onları xarakter, üslub, mövcud forma və spesifik ifa tərzinə görə təhlil etmək, fikrimizcə, daha doğru olardı.

Araşdırmalar zamanı Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklor nümunələrindən "Xırman nəğmələri"ndən iki nəğmənin, "Sayaçı mahnısı"nın, "Üzərliksalma" mərasimində oxunan mahnının, "Qodu-qodu", uşaq folkloru nümunəsi olan "Çömçəxatun" nəğmələrinin və s. mərasim nəğmələri arasında "Kosa-kosa", "Can gülüm" (Novruz mərasimlərində), toy-düyünlərdə "Duvaqqapma"nın not materiallarının müxtəlif aspektlərdən araşdırılması bu nəğmələrin biri-birinə istər lad-tonallıq, ritmik, istərsə də forma təhlili baxımından çox yaxın olduğunu, onlar arasında kəskin təzadlığın olmadığını göstərir. Təhlil olunan nümunələrdə əlbəttə ki, zəngin melodik gedişlərdən də danışmaq əbəsdir, melodiya etibarilə onlar bir-birinə çox yaxındırlar. Bu yaxınlıq da əlbəttə ki, xalq musiqisinə xas olan xüsusiyyətlərdəndir. Qeyd edilən folklor havalarının struktur cəhətdən təhlili onların qədim ənənəyə söykəndiyini üzə çıxarır.

Fərqli intonasiyaların, ifa mədəniyyətlərinin, bir çox hallarda sözlərin ifadəsindəki fərqli cəhətlər lokal folklor mühitinin özəl cəhətlərini ümumregional səviyyədə təqdim edir. Bununla da regional folklorun bədii ifa mədəniyyətinin bir çox ifa cizgiləri formalaşaraq həmin mühitin folkloruna dil, üslub, ifa xüsusiyyətinə fərdi keyfiyyətlər, özəl xüsusiyyətlər gətirir. Buna görə də B.Abdulla yazır ki, "Folklorun bədii dili, əsrlər ərzində kristallaşaraq bütün bədii mədəniyyətin estetik norması səviyyəsinə qədər yüksəlib" [1, s.3].

Naxçıvanın folklor mühitində musiqi folklorunun rolu və əhəmiyyətinin öyrənilməsi sübut edir ki, musiqi folkloru, folklor mühitinin tərkib hissəsi kimi insanın məişətində, onun keçirdiyi mərasim və ayinlərdə xüsusi, əvəzedilməz rol oynayır. Folklor mühitində, mərasimlərin, ayinlərin keçirilməsində elə bir sahə yoxdur ki, musiqidən, rəqsdən, aşıq yaradıcılığından istifadə edilməsin. Bu sahədə aparılan tədqiqatlar sübut edir ki, Naxçıvan folklorunda istifadə edilən musiqi müxtəlif janrlarda və formalarda mövcud olmuşdur. Hər bir musiqi havası yerli, regional mühitin spesifik cəhətlərini, adət və ənənədən irəli gələn ifa mədəniyyətinin bəzi xüsusiyyətlərini özündə əxs etdirmişdir. Məsələn tulum zurnadan, yallı rəqs nümunələrinin rəngarəng tiplərindən, mərasimlərdə istifadə edilən mahnıların və mahnı-rəqs janrlarının ifa xüsusyyəti öz fərdiliyi və ifa mədəniyyəti ilə seçilir.

Naxçıvanın musiqi folklorunda çoxsaylı mövsüm və məişət nəğmələrinin, xalq mahnı və rəqslərinin, aşıq musiqisi nümunələrinin, 40-dan artıq yallı rəqs növünün ol-

ması bir daha sübut edir ki, bu bölgənin çox qədim və zəngin musiqi folkloru mövcuddur. Regional folklorun hərtərəfli şəkildə, yəni ədəbi və musiqi janrlarının sinkretik şəkildə araşdırılması bir çox janr xüsusiyyətlərinin qabarıq formada üzə çıxmasına da geniş şərait yaratmışdır. Azərbaycan xalq musiqisinin janr xüsusiyyətlərindən yazan Q.Qasımov qeyd edir ki, "Azərbaycan musiqisinin zənginliyi, ilk növbədə onun musiqi formalarının çoxcəhətliliyi və xalq musiqisinin janr rəngarəngliyi ilə müəyyənləşir. Azərbaycan xalqının müasir mahnı yaradıcılığı üçün bütün məlum mahnı janrları xasdır: əmək, mərasim, məişət, lirik, qəhrəmanlıq, yumoristik, satirik və s. daha qədim mahnılar əməyi vəsf edən əkinçiliklə, maldarlıqla, bağçılıqla və s. bağlı olan əmək mahnılarıdır" [5, s.6].

Azərbaycan folklorunun gözəl ənənələrini və rəngarəng nümunələrini özündə hifs etmiş Naxçıvanın musiqi folkloru janrları arasında elə formalar, janrlar, spesifik cəhətlər, xüsusiyyətlər var ki, onlar nəinki regionun musiqi folklorunun, bütövlükdə Azərbaycanın musqi folklorunun zənginliyini təmin edir.

Naxçıvanın folklor mühitində keçirilən maraqlı mövsüm nəğmələrindən biri "Çömçəxatun" nəğməsinin ifasıdır. Bu, məişət mərasimləri içərisində, fikrimizcə, ən maraqlı nəğmələrdən biridir. Mövsüm nəğməsi olan bu janrın əsas məzmunu quraqlıq mövsümü ilə bağlıdır. Əkin işlərinin bitdiyi və ondan bir müddət keçdikdən sonra dəmiyəlik olan ərazilərdə yağış yağmadıqda Naxçıvanda yaşamış qədim əcdadlarımız "Çömçəxatun" nəğməsini ənənəvi olaraq keçirərdilər. Quraqlıq düşən aylarda keçirilən bu mərasimdə əsas oyunçular uşaqlar olur.

"Yağ yağışım" nəğməsi də quraqlıq aylarında uzun müddət yağış yağmayanda ifa edilərdi. Bunun üçün kənd yerlərində palçıq yoğurub təndirə yapılar və o, tam quruduqdan sonra onu çıxarıb suya salardılar. Təndirin başına toplaşan adamlar bu mahnının icrası ilə göylərdən yağışın yağmasını diləyərdilər.

Naxçıvanın musiqi folklorunda əkinçiliklə bağlı "Xırman nəğməsi" adı altında bir sıra nəğmələr vardırdır ki, onların semantikası küləyin çağırılması ilə bağlıdır. Əmək mahnılarının xarakterik xüsusiyyətlərindən yazan musiqişünas M.İsmayılov qeyd edir ki, "Zəhmət prosesini əks etdirən mahnılar, tarlada yer şumlanarkən, toxum səpini zamanı, xırmanda taxıl döyülərkən, xalı-xalça toxuyan dəzgah yanında, həsir hörülərkən, bir sözlə, əmək əsnasında meydana çıxmışdır" [4, s.19].

Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru janrları arasında ənənəvi mərasim və etiqad mahnı və rəqsləri nümunələrinə bu gün də rast gəlmək olur. Bu ənənəvi etiqad və mərasim ayinlərində qədim azərbaycanlıların təbiət qüvvələrinə - yağışa, quraqlığa, günəşə qalib gəlməyə səy etməsindən; təbiətin ölüb yenidən dirilməsi, qışın qurtarıb, yazın başlaması kimi bir prosesdən, mübarizədən danışılır-deyən B.Hüseynli göstərir ki, xalq arasında "Kosa-kosa", "Xıdır İlyas" və s. adlarla məşhur olan ənənəvi etiqad və mərasim ayinləri buna gözəl nümunədir.

Qədim insanlar kortəbii hadisələr qarşısında aciz qalarkən çıxış yolu axtarır, "ovsuna, tilsimə və fövqəltəbii qüvvələrə" arxalanmalı olur, özləri üçün xilasedicilər və onlara həsr edilmiş mərasimlər yaradırdılar [7, s.158]. Yaradılan mərasimlərdən el arasında ən çox, geniş yayılmış "Kosa-kosa" oyunudur.

"Kosa-kosa" fəsillərin dəyişməsi ilə əlaqədar olan ən qədim ənənəvi mövsüm mərasimidir. Mərasim oyunda kosa ilə keçi arasında gedən mübarizə göstərilir. Burada Kosa ilə keçi arasında gedən mübarizədə keçinin qalib gəlməsi yazın qış üzərində qalibiyyəti kimi diqqəti cəlb edir [3, s.9-10]. "Kosa-kosa" mərasimi Naxçıvanda Bahar bayramı günləri keçirilir. Bu ərəfədə "Səməni", "Xıdır İlyas" mərasimləri də keçirilər. Azərbaycanın ayrı-ayrı regionlarında bu mərasimlərin keçirilməsində oxunan və rəqs edilən bu havalar müxtəlif ifa formalarında təqdim olunsa da Naxçıvanda hər üç nəğmə və rəqsin melodik quruluşu 6/8 metrik ölçüdə, reçitativli oxuma üslubunda ifa edilir. Uzaq kəndlərdə sadə insanlar bu havaları oxuyarkən onu reçitativli ifa formasında təqdim edirlər.

Ordubad rayonundan toplanmış musiqi folkloru nümunələri arasında "Xanbəzəmə", "Can gülüm" nəğmələrinə başqa folklor mühitlərində rast gəlinmir. Bu faktın özü həmin nəğmələrin bölgənin folklor mühiti ilə sıx bağlı olmasına dəlalət edir və bu ərazinin özəl xüsusiyyətlərindən xəbər verir.

Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru musiqişünaslar və folklorşünas alimlər tərəfindən qismən öyrənilsə də onu kifayət saymaq olmaz. Çünki zəngin folklor nümunələri arasında, xüsusən də musiqi folklorunun çoxjanrlı nümunələri bölgənin mədəni həyatında özünəməxsus əhəmiyyət daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1.Абдулла Б.А. Азербайджанский обрядовый фолькор и его поэтика. Б.: Элм, 1990, 216 с.
2.Азербайджанские народные лирические песни. (состовитель Д. Мамедбеков) М.: Музыка, 1965, 124 с.
3.Аллащвердийев М.Г. Азярбайъан театр тарихи. Бакы: Маариф, 1978, 236 с.
4.Исмайылов М.С. Азярбайъан халг мусигисинин жанрлары. Б.: Ишыг, 1984, 100 с.
5.Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII века. / «Искусство Азербайджана», II т. Баку: Изд-тво Академии Наук Азербайджанской ССР, 1949, с. 5-63.
6.Магомедов А.Дж. Традиционный фольклор и современная художественная культура Дагестана. (Новые реалии и проблемы их оценки) //Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. М.: 2007, Институт ЯЛИДНЦРАН, с.52.
7.Рзаев Н.И. Некоторые вопросы искусства Азербайджана древнего периода // Исследования и материалы по архитектуры и искусству Азербайджана. Баку: АН. Азерб. ССР, 1966, с.158.
8.Рудиченко Т.С. Концепция учебного курса. Традиционная культура народов северо-кавказского региона// Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала: Институт ЯЛИДНЦРАН, 2007, с. 58.

РОЛЬ КАЛЕНДАРНЫХ И ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕНЬ В НАХЧЫВАНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Гюнай Мамедова
PhD
Азербайджан, Нахичеван

Резюме: *Среди фольклорных жанров Нахчывана, воплотивших в себя прекрасные традиции и примеры азербайджанского фольклора, есть жанры, специфические особенности которых определяют богатство не только региона, но и Азербайджанского музыкального фолклора, в целом. Календарные и обрядовые песниНахчыванского музыкального фольклора звучать по сей день. Обрядовые песни, такие как «Кос-коса», «Хыдыр Наби», «Хан бязямя», «Дуваггапма» и другие прочно внедрились в народную память.*
Ключевые слова: *музыка, фольклор,Нахчыван, культура,обрядовые песни, «Чомчехатун», «Кос-коса», «Хыдыр Наби»*

THE ROLE OF SEASON AND CEREMONIAL SONGS IN NAKHCHIVAN MUSIC FOLKLORE

Gunay Mammadova
PhD
Azerbaijan, Nakchivan

Summary: *There are some genres and specific features among the genres of Nakhchivan music folklore which preserved the beautiful and colourful traditionsexamples of Azerbaijan folklore that they provide not only the richness of the region musical folklore but also the richness of Azerbaijan musical folklore.*
Most of season and ceremonial songs of Nakhchivan music folklore have come to our days. The ceremonial songs such as "Kos-kosa", "Khidir Nebi", "Khan bezeme" (in Novruz ceremony), "Duvaqqapma" (in weddings) etc. are still preservedin Naknchivan region.
Key words: *music, folklore, Nakhchivan, culture, ceremony, song, "Chomchekhatun", "Kos-kosa", "Khidir Nebi"*

Neil van der Linden

Netherlands, Amsterdam

SUB-SAHARAN MUSIC

Summary: *Topic would be the presence of sub-Saharan music in North-Africa, the Middle-East, the Makran coast and Baluchistan, Pakistan, India and even Sri Lanka, and, more predictable, the Maldives. The role of the sub-Saharan African music culture throughout the wider regions is gradually receiving due interest, even though the role of slavery is not always acknowledged, if not still a taboo. But the due respect for the music is already a gain. Turkey had examples too, and a star like Esmeray was of African origin; descendants of slaves currently still have villages near Izmir.*
The presentation will consist of sound-and video-examples and the showing of pictures, with spoken text.
Key words: *engaging music, musical performances, sub-Saharan Africa, gnaoua from Morocco, music of the Sheddi of India, Kaffers' manja music of Sri Lanka.*

My proposed topic would be the presence of sub-Saharan music in North-Africa, the Middle-East, the Makran coast and Baluchistan, Pakistan, India and even Sri Lanka, and, more predictable, the Maldives.

It is a topic that includes a wide variety of highly interesting and engaging music and musical performances, with a common (geographically vast but culturally yet coherent) source, sub-Saharan Africa.

The music includes the gnaoua from Morocco till the music of the Sheddi of India and the Kaffers' manja music of Sri Lanka. Turkey had examples too, and a star like Esmeray was of African origin; descendants of slaves currently still have villages near Izmir.

Meanwhile the topic indeed relates to the history of slavery, but also of non-forced migration, like tradesmen, mercenaries, hajj- and other religious pilgrims, as far back as Qur'anic (Bilal, a freed Ethiopian slave, was one of the first followers of the Prophet, and due to his voice he became the first muezzin), and Biblical, at least regarding black culture in the Middle-East: Old Testament, in the Song of Songs by King Solomon, and New Testament, the Three Kings.

And after the foundation of Christianity, until the ascent of Islam, some Ethiopian kingdoms had a present on the Arabic Peninsula.

The evolution of sub-Saharan ritual culture in performing arts of North-Africa, the Middle-East and South Asia.

Rituals originating from sub-Saharan are present all over North-Africa, the Middle-East and South Asia, like the *gnaoua* in Morocco, *zar*, a spiritual healing rite, existing in Sudan, Egypt, the Arab Peninsula, Iran's South-Coast and on the Persian Gulf islands, the *liwa* around the Arab peninsula and the *sheedi* culture in Pakistan and India, which are both close to zar, and there are also manifestations of African culture on Sri Lanka, the Maldives, the Seychelles, Western Indonesia and, through the Ottoman empire, in Turkey. The distribution is related to the former trade routes, including that of slavetrade; many people of sub-Sahara African origin in the region are descendants of slaves and the trade was carried out across the Sahara and across the Indian Ocean, by Portuguese, Zanzibari and Omani traders.

The book named 'Mecca', published in 1889 by the renowned Dutch Orientalist Christiaan Snouck Hurgronje, contains an intriguing lithograph of a 'tumbura-orkest op de binnenplaats van het Nederlandse Consulaat in Jeddah', 'a tambura orchestra in the courtyard of the Dutch consulate in Jeddah'. The tambura or tumbura or semsimiya is the large standing harp-like instrument, derived from African music culture.

Lithograph showing 'African slave musicians at the Dutch consulate in Jeddah' from around 1890 commissioned by Dutch Orientalist Christiaan Snouck Hurgronje after photographs he made.

Picture from 18th century India showing a black dancer with an African harp, the tambura or semsimya.

In each of these regions such rituals have been adopted by the contemporary performing arts. In recent years in Iran there have been several stagings using elements of zar, like 'Dingomaro' in the Teheran Fajr festival of 2005 and four years later 'Only the First Dog Knows Why it is Barking' by the Titowak theatre group from Bandar Abbas, blending Zar elements with Shakespeare's Macbeth.

Zar musicians from Bandar Abbas during the Teheran Fajr music festival 2006.
From a documentary on zar culture in Iran.

An early contemporary adaption of zar was 'The Expression of Zar' or 'Wire recorder piece', by Egyptian avant-garde composer Halim El Dabh (who recently passed away) from 1944, an electroacoustic collage on wire tape with visuals, presented at an art gallery in Cairo.

(Blind) Kuwaiti star singer Aisha Al Martha.

The gnaoua festival of Essaouira in Morocco presents original music from gnaoua rituals and combines it with musical styles from Africa or from Afro-American culture, like reggae (the Wailers) and jazz (Joe Zawinul, Omar Sosa).

Many popular female singers from Kuwait, Bahrain and Saudi-Arabia were Afro-Arab (coming from the lowest classes in society, Afro-Arab women were less restricted to take up a career on stage).

The Arab Peninsula is rich in Afro-Arab subcultures. Oman, Yemen, Bahrain, the Emirates. Many of the black communities of Saudi-Arabia are poor, but it also means the control of the government on them is more relaxed than on the indigenous urban Arab communities. For instance Jezan, the far South-West, next to Yemen and opposite Eritrea, has exciting Afro-Arab music styles.

Village performance from Jezan, South-West Saudi-Arabia next to Yemen.

Liwa as an equivalent but less heavy laden of zar, is a popular ritual music in the Arabic Gulf countries.

Liwa musicians in Bahrain

The pearl fishers of the smaller Gulf states were often slaves of African descent. Their musicians who joined the pearl harvesting journeys were the most highly paid on board, as they were essential to keep uplifting the spirits of the divers.

Egyptian visual artist Wael Shawky recently created a large theatrical installation based on the French epic 'La Chanson de Roland', about wars between the Frankish Christians and the Spanish Muslims, translated into classical Arabic, sung and acted by the Ghalali pearlfisher music ensemble from Bahrain.

Wael Shawky's theatrical installation 'La Chanson de Roland', sung and acted by the Ghalali ensemble, Afro-Arab pearlfisher musicians from Bahrain

The Saudi-based Aramco magazine, published by the national oil company, recently noted how popular these genres still are in the Gulf, despite the urbanisation and gentrification.

In Baluchistan (which once was part of the Sultanate of Oman and Zanzibar, including the musically highly prolific Makran coastal strip, divided between current Iran and Pakistan), South-East Pakistan and West-India there is also sub-Saharan culture and there are modern pop music derivatives as well. A recent sensation in Pakistan originated around Abid, a former tea seller from this community who could not read and write, and who became the "Emimen of Pakistan" as the media nicknamed him.

Abid, the Balochi Eminem.

الحفاظ على الثقافة

مارس الرقيق في الغالب تقاليدهم الثقافية الأصلية في أوقات الفراغ أو بشكل سري في أوقات خاصة. وتعتبر الطقوس المسمّاة «زار- بوري»، والتي تستخدم لطرد الأرواح، مثالاً على ذلك. فقد كان أداء هذه الطقوس شائعاً في مناطق غرب إفريقيا، وفي إثيوبيا والسودان والصومال ومصر وتونس والمغرب، وكان من الطبيعي أن تنتشر هذه الطقوس في الخليج من خلال تجارة الرقيق والهجرة والحج.

وكان الهدف من طقوس «الزار-بوري» و«الطنبورة» و«الليوه» شفاء الأمراض البدنية والعقلية، كما أنها سمحت لمن يمارسونها بالتعبير عن مشاعرهم، وساعدتهم على التعايش مع قمع الرِق والحرمان الاجتماعي.

وانتظر الرقيق انتهاء صلاة العشاء مع سادتهم ونومهم ليتسللوا خارج البيت للعزف على الطنبورة وتأدية رقصة الليوه. إن الاعتقاد بإمكانية تلبّس الأرواح في منطقة الخليج هو دليل على تسلل التقاليد والمعتقدات الثقافية الإفريقية إلى المنطقة.

Cultural survival

Enslaved persons often practiced their original cultural traditions in private. An example of this is the *zar-bori* spirit-possession ritual. *Zar* was performed in West Africa, Ethiopia, Sudan, Somalia, Egypt, Tunisia and Morocco, It spread to the Gulf through the slave trade, the natural migration of people and the pilgrimage to Mecca (*Hajj*).

The *zar-bori*, *tanbura* and *laywa* rituals were performed for the purpose of healing physical and mental illnesses. It also allowed people to express their feelings and helped them cope with the oppression of slavery and hardship.

The enslaved who practiced these rituals would wait until they had observed evening prayers with their owners. When the master was asleep, they would sneak out of the house to the *tanbura* or *laywa* performance. Belief in spirit possession in the Gulf is testimony to the resilience of African cultural traditions in the region.

The city of Izmir has an Afro-Turkish community, descending from former slaves having arrived through the former Ottoman Arab provinces, with its own rituals. The famous singer Esmeray was Afro-Turk.

The Bodu Beru music of the Maldives is derived from African music. Bodu Beru means big drum, and the structure of the drum as well as the structure of the rhythmic patterns and accompanying movements are obviously from African origin. In some of these cases traditional trade patterns and not only slavery may be at the basis of such confluences. In my presentation, I am to honour the influence of African culture in general around the Indian Ocean and North-Africa, through the music and the rituals.

By now less surprisingly maybe, one can find African musical and ritual culture as far as Sri Lanka. Still whole villages of 'Kaffir' (in Sri Lanka not a derogatory word) exist, with their own music and dance cultures, among them the manja with its poly-rhythmic drum patters and dancing that have become fashionable in concert halls and night clubs.

There have been several studies on Afro-culture in the region as well as documentaries. But there are no comprehensive overviews, due to nationalism, language and the taboos surrounding slavery's history. It is time for an integral approach.

In Doha a museum was opened dedicated to 'the history of labour exploitation', in a house owned formerly by a slave trading family. In it was find some references to musical culture, including a copy of the famous lithograph ordered by Dutch Orientalist Snouck Hurgronje made in the Dutch consulate in Jeddah (not in Mecca as the museum states), around 1888. On it we see 'slave musicians' as Snouck had it, with the East-African tambura instrument that plays an important role in zar and other music practices and which spread over many regions where African music influences pervaded.

In Doha recently the house of a former slave trader was converted into the Museum on 'the history of labour exploitation' alias the Slavery Museum. Here a picture from the museum after Dutch orientalist Snouck Hurgronje. NB the picture however was made in Jeddah, not in Mecca.

Information in the museum in Doha on zar and liwa. NB The text mistakenly states that zar exists in Tunisia and Morocco. Perhaps there it is confused with gnaoua. There are a lot of things that need further research, including the factuality of the information that is already around.

The role of the sub-Saharan African music culture throughout the wider regions is gradually receiving due interest, even though the role of slavery is not always acknowledged, if not still a taboo. But the due respect for the music is already a gain.

The presentation will consist of sound-and video-examples and the showing of pictures, with spoken text.

МУЗЫКА ЮЖНОЙ САХАРЫ

Неил ван дер Линден
Нидерланд, Амстердам

Резюме: *В качестве темы доклада рассматривается музыка южной части Сахары(на Севере Африки), Ближнего Востока, побережья Макран и Белуджистана, Пакистана, Индии и даже Шри-Ланка и Мальдивов.*
Роль расположенной к югу от Сахары африканской музыкальной культуры довольно велика, несмотря на замалчивание темы рабства, которая всё ещё является заретной. Однако, она должна быть раскрыта как дань уважения к мировой музыкальной культуре. В Турции также встречаются образцы южно-сахарской музыки, как в деревне Esmeray (под Измиром), в котором живут потомки рабов.
Доклад состоит из аудио- и видео примеров, а также слайдов с текстом.
Ключевые слова: *привлекательная музыка, музыкальное исполнение, Африка к югу от Сахары, gnaoua из Марокко, музыки Sheddi Индии, музыка Kaffers' manja Шри-Ланки.*

CƏNUBİ SAXARA MUSİQİSİ

Neil van der Linden
Niderland, Amsterdam

Xülasə: *Mövzu Şimali Afrikada, Yaxın Şərqdə, Makran sahili, Pakistan, Hindistan və hətta Sri Lankada və daha da proqnozlaşdırılımış Maldivdə sahil musiqisindən bəhs edir.*
Afrikanın musiqi mədəniyyətinin Sub-Saxara Afrikasında bütün daha geniş bölgələrdəki rolu tədricən əhəmiyyətli dərəcədə maraq qazanır, baxmayaraq ki köləlik rolu həmişə qəbul edilmir. Amma musiqiyə hörmət artıq bir üstünlükdür. Türkiyədə də nümunələr var idi və Esmeera kimi bir ulduz Afrika əslli idi; qulların nəslindən indi İzmir yaxınlığında kəndlər var.
Təqdimat audio və video nümunələri və şifahi mətn şəkilləri şəkillərindən ibarətdir.
Açar sözlər*: musiqi cazibəsi, musiqi nümayişləri, Sahara Afrikası, Morokko Gnaoua, Hindistanın Sheddi musiqisi, Şri Lanka Kaffersının manikürləri.*

Səfixanova Aygül

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
"Milli musiqinin tədqiqi elmi laboratoriyası" Elmi işçi
AMK-nın doktorantı
E-mail: etno.aygul@mail.ru

AZƏRBAYCANIN QARABAĞ BÖLGƏSİNİN ƏKİNÇİ NƏĞMƏLƏRİNİN MUSİQİ - ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Qarabağ bölgəsinin musiqi folklorununda əkinçi nəğmələri özünəməxsus mövqeyə malikdr. Məqalədə əkinçi nəğmələrinin musiqi dilinin və poetikasının özəllikləri təhlil olunur. Müəllifin gəldiyi qənaətə görə, bu nümunələr Azərbaycan autentik folklorunun ən arxaik qatlarına aiddir.*
Açar sözlər: *Qarabağ, musiqi folkloru, əkinçi nəğmələri, pambıq, kirkirə, modus*

Azərbaycan musiqi folklorunda özünəməxsus yer tutan əmək nəğmələri uzunmüddətli inkişaf yolu keçmişdir. Azərbaycan xalqının bədii-estetik dəyərlərini və müəyyən mənada mental xüsusiiyyətlərini əks etdirən bu janr milli musiqi təfəkkürümüzün parlaq təzahürüdür. Əsrlərdən bəri əmək nəğmələri ilə şifahi ənənəli musiqi mədəniyyətimizin digər janrları arasında bu günə qədər kifayət qədər tədqiq olunmayan mürəkkəb intonasiya mübadiləsi getmişdir. Bu tarixi proses nəticəsində əmək nəğmələri inkişaf etmiş, digər janrlar isə yeni intonasiyalar ilə zənginləşmişdir.

Əmək nəğmələri janrı musiqi ilə poetik mətnin yüksək bədii sintezinin bariz nü-

munəsidir. Xalq musiqi təfəkküründə bu nadir incilərində musiqi ilə verbal mətnlər bir-birini tamamlayaraq rəngarəng bədii obrazların yaranmasında iştirak edirlər. Digər tərəfdən, Azərbaycan musiqi folklorunun ayrılmaz tərkib hissəsi olan əmək nəğmələri janrı həm də özündə müxtəlif ünsürləri cəmləşdirən sinkretizmin parlaq təzahürüdür. Belə ki, ədəbiyyatşünas Ə. Mirəhmədovun fikrincə, "hələ bəşər cəmiyyətinin ilk inkişaf mərhələlərində insanların ağır əmək prosesini yüngülləşdirmək üçün, hərəkətlərinə müəyyən bir ritm verməyə çalışır və bir çox hallarda həmin ritmə uyğun sözlər, ifadələr söyləyir, yaxud oxuyurdular. Bu hadisə sonralar musiqi və rəqslə daha da zənginləşmişdir. Odur ki, təbii olaraq, şeir, musiqi, rəqs və teatrın mənşəyini alimlər çox vaxt qədim insanın əmək həyatı ilə bağlayırlar" [2, s.82].

Bu janrın poetikası ilə bağlı məsələlər ayrı-ayrı dövrlərdə Azərbaycan atədəbiyyatşünas və musiqişünasları tərəfindən təhlil edilsə də, onun sinkretik təbiətinin özəllikləri, musiqi-üslub xüsusiyyətləri müstəqil tədqiqat əsərin obyekti olmamışdır.

Səciyyəvidir ki, Azərbaycanın hər bir bölgəsində müəyyən təbii-coğrafi və tarixi-mədəni amillərin nəticəsində əmək mahnılarının rəngarəng növləri inkişaf etmişdir. Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, tarixən Qarabağda təsərrüfat həyatının müxtəlif sahələri taxılçılıq, pambıqçılıq, üzümçülük və s. əkinçiyin digər sahələri geniş inkişaf tapmışdır. Qarabağ bölgəsinin coğrafi şəraitindən asılı olaraq insanların məşğuliyyəyi ilə əlaqədar müxtəlif əmək nəğmələri meydana gəlmişdir.

Qarabağ musiqi folklorunun əsas hissəsini təşkil edən əmək nəğmələri aşağıdakı tipoloji təsnifata malikdir:

1. Əkinçiliklə bağlı əmək nəğmələri
2. Maldarlıqla bağlı əmək nəğmələri
3. Əmək fəaliyyətinin digər növləri ilə bağlı olan nəğmələri

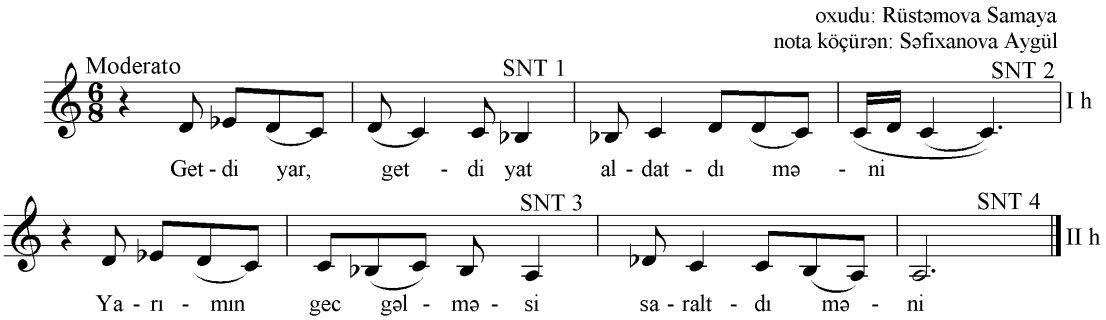
Burada əkinçiliklə bağlı olan əmək nəğmələrinə əkin-biçin prosesi zamanı insanların oxuduqları nəğmələr aid edilir. Məsələn, xırman nəğmələri, holavarlar, pambıq əkini zamanı oxunan nəğmələr, üzümçülüklə bağlı yaranan əmək nəğmələri, taxıl biçilməsi zamanı oxunan nəğmələr və s. Beləliklə də, əkinçi həyatı ilə əlaqədar xeyli sayda zəngin, rəngarəng musiqi folklor nümunələri yaranmış, yayılmış və çoxvariantlılıq xüsusiyyəti qazanmışdır. Əkinçiliklə məşğul olan insanlar əməyin müəyyən dərəcədə yüngülləşdirmək məqsədilə iş prosesində fiziki hərəkətlərin ahənginə, ritminə uyğun müxtəlif folklor nümunələri zümzümə edərək oxuyurlar.

Qarabağın autentik musiqi folklorunun tədqiqi məqsədilə bölgənin müxtəlif yaşayış məntəqələrinə ekspedisiyalar zamanı əmək nəğmələrinin çoxsaylı nümunələrini toplamağa nail olduq. Məruzədə qarşıya qoyduğumuz məqsəd əkinçi nəğmələri janrına aid olan bəzi növlərin musiqi-üslub xüsusiyyətlərini təhlil etməkdən ibarətdir. İlk əvvəl qeyd edək ki, müasir etnomusiqişünaslıqda "üslub" anlayışı folklor mətnini "səciyyələndirən, onu müəyyən yerli ənənəyə, etno-mədəni sistemə, tarixi-mədəni qata aid edən" mürəkkəb kateqoriyalar sırasına aiddir [3, s.41]. Bu baxımdan təhlil etdiyimiz əkinçi nəğmələrinin musiqi-üslub xüsusiyyətləri də Qarabağ folklor mühiti, onun özünəməxsus musiqi dialekti haqqında məlumat əldə etmək üçün zəmin yarada bilər.

Qarabağ bölgəsinin əkinçi nəğmələri sırasında pambıq nəğmələri önəmli ter tutur. Mühüm sənaye və ticarət bitkisi olan pambıq Şərq ölkələrində olduğu kimi ölkəmizdə də qədim zamanlardan əkin sahələrində becərilmişdir. Bu məhsul toxuculuq sahəsində mühüm əhəmiyyətə malik xammal kimi daha geniş istifadə olunur. "Pambıq ən qiymətli, sərfəli və perspektivli texniki bitkilərdən biri kimi dünyada şöhrət tapmışdır. Dünya toxuculuğuna sərf edilən xammalın 70-75 faizini pambıq edir. Deməli, belə bir yüksək keyfiyyətli bitkiyə "ağ qızıl" adının verilməsi tamamilə qanunauyğundur" [1, s.181].

Topladığımız pambıq nəğmələrindən bir neçəsinin musiqi dilinin özəlliklərinə nəzər yetirək. "Getdi yar" sözləri ilə başlanan pambıq nəğməsi Füzuli rayon Kərimbəyli kənd sakini Samaya Rüstəmovanın ifasında yazıya alınmışdır:

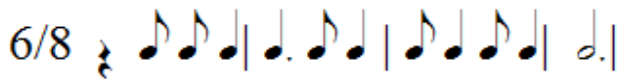
Pambıq nəğməsi № 1



Dörd sintaqmadan ibarət melobəndin intonasiya forması aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapmışdır:

a b	c d	a e	e^{v} f
A	B	A^{v}	C
A		B	

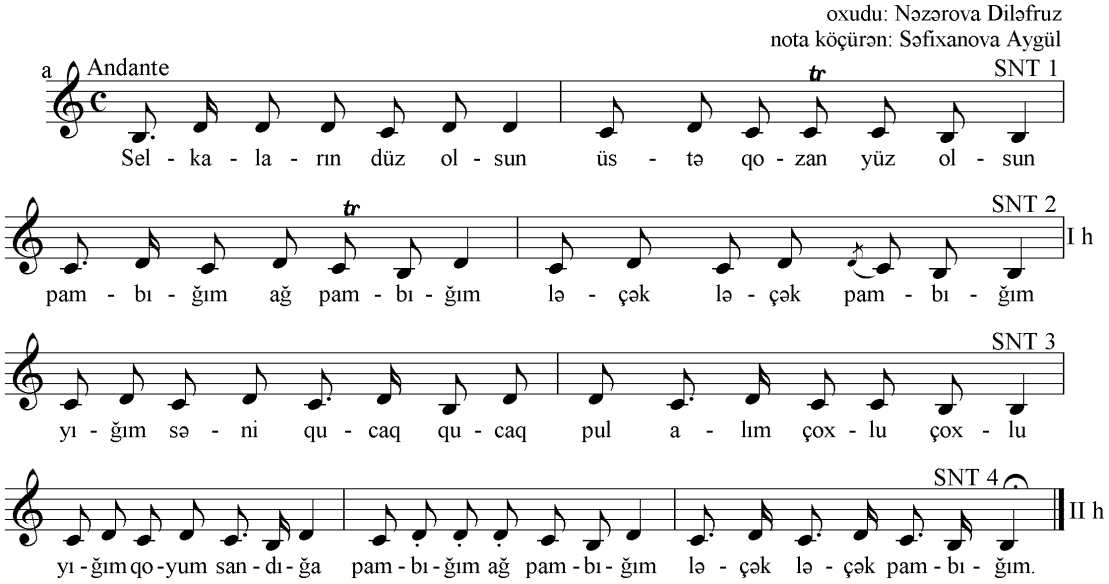
Melobəndin məqam-intonasiya inkişafı *lya* segaha əsaslanır. Mahnının metr-ritmik təşkilinin əsasında iki sintaqmadan ibarət olan müəyyən metr-ritmik modus durur:



Təhlil etdiyimiz pambıq nəğməsinin melobəndi müxtəlif heca-not sayından ibarət olan melomisralardan ibarətdir. Lakin sinkretik sənət nümunələrində olduğu kimi, təhlil etdiyimiz nəğmədə də heca müxtəlifliyi hər melomisrada daimi sezura ilə tənzimlənir.

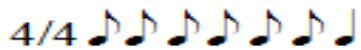
Füzuli rayon Əhmədalılar kənd sakini Diləfruz Nəzərovanın oxuduğu pambıq nəğməsi də böyük maraq kəsb edir:

Pambıq nəğməsi № 2

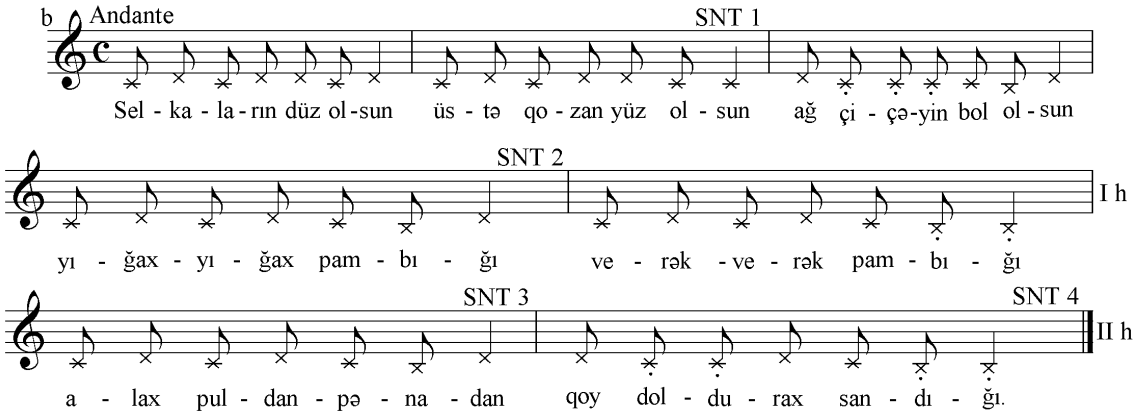


Təhlil etdiyimiz pambıq nəğməsi musiqi-üslub xüsusiyyətinə görə arxaik folklor nümunələr sırasına aid edilə bilər. Heç şübhəsiz ki, həmin nəğməni əmək mahnıların

sinkretik təbiətinin parlaq nümunəsi hesab etmək olar. Pambıq nəğməsinin bu nümunəsində musiqi və verbal ünsürləri əmək fəaliyyəti ilə bağlı olan müəyyən bədən hərəkətləri ilə üzvü şəkildə əlaqəlidir. Təqdim olunan nəğmə iki hissəli musiqi kompozisiyasına malikdir. Onun si - segaha əsaslanan məqam- intonasiya inkişafı segah məqamının səciyyəvi intonasiya etmə xüsusiyyətlərini cəmləşdirən trixord (əsas tonun kvintası- tonikanın üst aparıcı tonu – tonika) üzərində qurulmuşdur. Maraqlıdır ki, nəğmənin bütün sintaqmalarının əsasını məqam-intonasiya modusunun müxtəlif variantları təşkil edir. Nəğmənin metr-ritmik xüsusiyyətləri bilavasitə onun sinkretik təbiəti ilə bağlıdır. Belə ki, onun metr-ritmik təşkilinin əsasında yeddi heca-notdan ibarət olan metr-ritmik modus durur.



Etnoforun eyni poetik mətn əsasında ifa etdiyi ikinci pambıq nəğməsi də böyük maraq kəsb edir:



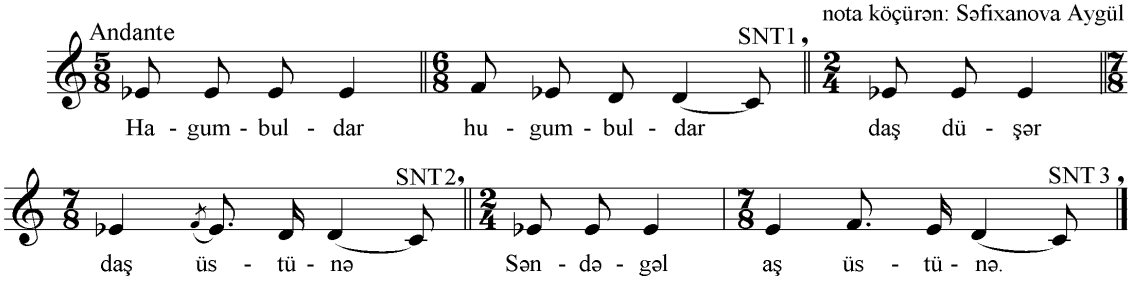
Deklamasiya-reçitativ üslubunda ifa olunmuş pambıq nəğməsinin intonasiya qatı dəqiq səs yüksəkliyinə malik deyil. Onun intonasiya məzmunu bütövlükdə poetik mətninin melodeklamasiyası üzərində qurulub. Təhlil etdiyimiz pambıq nəğməsinin metr-ritmik modusu 2a nümunənin modusu ilə eynidir.

Topladığımız əkinçi nəğmələri içərisində kirkirə nəğmələri özünəməxsusluğu ilə seçilir. Əl daşı da adlanan kirkirə vaxtilə Qarabağ bölgəsində geniş yayılmış arxaik əmək alətlərindən biri idi.

Tərtər rayon sakini İradə İsmayılovanın ifasında yazıya alınmış kirkirə nəğməsinin musiqi dilinin özəlliklərinə nəzər salaq:

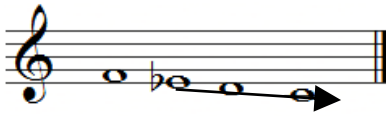
Kirkirə nəğməsi № 3

oxudu: İsmayılova İradə
nota köçürən: Səfixanova Aygül



Təhlil etdiyimiz nəğmənin melodik sintaksisinin özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, onun melobəndi 3 heterogen (müxtəlif heca-not saylı) melomisradan

ibarətdir. Kirkirə nəğməsinin modusu şur məqamının erkən intonasiya etmə xüsusiyyətlərini əks etdirən tetraxorda əsaslanır:

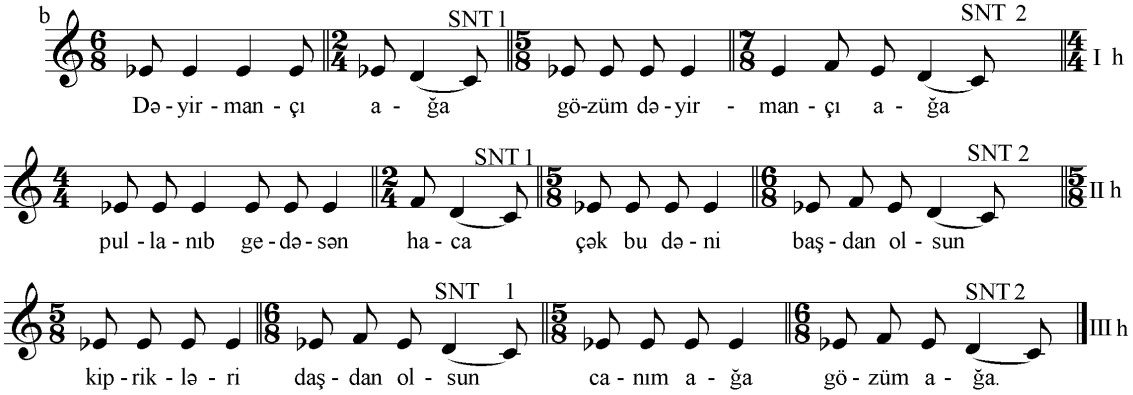


Təhlil etdiyimiz kirkirə nəğməsinin metr-ritmik təşkili rəngarəngliyi ilə seçilir. Onun 8/5, 8/6, 8/7 və 2/4 vəznlərinə əsaslanan sintaqma hissəcikləri nəğmənin daxili dinamizmini təmin edən əsas amillərdən biridir.

İnformantın oxuduğu digər kirkirə nəğməsinin musiqi-üslub xüsusiyyətlərinə nəzər yetirək:

Kirkirə nəğməsi

oxudu: İsmayılova İradə
nota köçürən: Səfixanova Aygül



Kirkirə nəğməsinin təqdim olunmuş variantı 3 hissədən ibarət olan daha inkişaf etmiş musiqi kompozisiyasına malikdir. Variant prinsipinə əsaslanan kompozisiya eyni məqam intonasiya modusunun müxtəlif transformasiyalarından ibarətdir. Digər kirkirə nəğmələrində olduğu kimi, bu nəğmənin də məqam-intonasiya məzmununun əsasında şur məqamının səciyyəvi formulu durur. Lakin təhlil etdiyimiz nəğmənin özəlliklərindən biri ondan ibarətdir ki, II hissənin I sintaqmasının əsasında erkən intonasiya etmənin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri olan angemiton tetraxord durur. Təhlil etdiyimiz nümunənin metr-ritmik təşkili müxtəlif vəznlərə əsaslanan metr -ritmik şəkillərdən ibarətdir.

Beləliklə, Qarabağ bölgəsinin əkinçi nəğmələrinin təhlilini yekunlaşdıraraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, həmin nümunələr Azərbaycan autentik folklorunun ən arxaik qatlarına aiddir. Əmək folklorunun ən qədim janrlarından olan əkinçi nəğmələri Azərbaycan musiqi təfəkkürünün təkamülünün öyrənilməsi baxımından böyük maraq kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan etnoqrafiyası. III cilddə. I cild, B.: Elm, 1988, s.456.
2. Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. "Azərbaycan Ensiklopediyası" NPB, Bakı, 1998, 240 s.
3. Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конфенции памяти А. В. Рудневой. М., 2004, 419 с.

МУЗЫКАЛЬНО-СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ ПЕСЕН КАРАБАХСКОЙ ОБЛАСТИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Айгюль Сафиханова
Научный работник лаборатории
"Иследования национальной музыки" в АНК,
докторант АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *В музыкальном фольклоре Карабаха особое место принадлежит земледельческим песням. В статье анализируются особенности музыкального языка и поэтики земледельческих песен. Автор приходит к заключению, что данные образцы принадлежат к архаическим пластам аутентичного фольклора Азербайджана.*
Ключевые слова: *Карабах, музыкальный фольклор, земледельческие песни, хлопок, киркирэ, модус*

MUSIC - STRUCTURAL FEATURES OF AGRICULTURAL SONGS OF THE GARABAGH REGION IN AZERBAIJAN

Aygul Safikhanova
The Azerbaijan National Conservatory
"İnvestigation of national music" scientific laboratory Research fellow, doktoral candidate of the ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *Agricultural songs play an important role in musical folklore of Karabakh. The article analyzes the features of the musical language and the poetics of a one of the types of labor songs - tunes nehre. The author comes to the conclusion that these samples belong to the archaic layers of the authentic folklore of Azerbaijan.*
Key words: *Karabakh, musical folklore, agricultural songs, cotton, kirkire, modus*

Şirinova Könül

AMK-nın doktorantı
Azərbaycan, Bakı

İĞDIR BÖLGƏSI AZƏRBAYCAN XALQ MAHNILARININ POETİK MƏZMUNU

Xülasə: *Məqalədə İğdır bölgəsində yaşayan azərbaycanlıların əsrlər boyu formalaşmış mənəvi mədəniyyətinin bir hissəsi olan xalq mahnılarından söhbət açılır. Müəllif ekspedisiya zamanı əldə etdiyi mahnıların poetik məzmunu, yaranma səbəblərivlə bağl ıapardığı araşdırmanın nəticələrini təqdim edir.*
Açar sözlər: *mənəvi mədəniyyət, mahnı, İgdır, folklore musiqisi, poetik məzmun*

Məlumdur ki, musiqi ictimai şüurun bir növü olaraq digər incəsənət növləri kimi bəşəriyyətin meydana çıxdığı dövrdən təşəkkül tapmışdır. Onun yaranmasında ibtidai insanın təbiət qüvvələri qarşısında acizliyi, fövqəltəbii qüvvələrə inamının formalaşması mərhələsi öz təsirini göstərmişdir. Şüurun və dilin sürətli inkişafı insanın təkcə bioloji deyil social varlıq kimi xarakterizə edilməsinə şərait yaratdı. Zamanla psixi-emosional tərəfdə özünü ibtidai incəsənət formalarının meydana çıxmasıyla göstərməyə başladı.

Bəşəriyyətin yaradıcı potensialının ilk nümunələri olan–musiqi parçaları totemlərə inamın (ov və mərasimlərdə ovsunların xüsusi avazla oxunması), təbiət hadisələrinə adekvatreaksiyanın təcəssümü kimi qiymətləndirmək olar. Bu insanın dünya görüşünün ilk

mərhələsi olan mifik düşüncə tərzinin məhsulu olmuşdur. Zaman keçdikcə yaradıcılıq qabiliyyəti yüksək inkişaf etmiş, insane öz daxili potensialının fərqinə varmış, özünü şüurlu sosial, eyni zaman dalirik-emosional tərəflərinin dərkiylə yaradıcılığa daha çox diqqət ayıra bilmişdir. Bu mərhələdə artıq yaradıcılıq, incəsənətin hər hansı sahəsi, xüsusiləda musiqiylə məşğul olmaq ehtiyacı insanın daxili tələbatının nəticəsi kimi meydana çıxır. Öz hiss, həyəcanlarını- sevgi, nifrət, həsrət, vüsal kimi mahiyyəti eyni təzahürü müxtəlif şəkildə olan hisslərini musiqisayəsində ətraf aləmə çatdırmaq bacarığı nəticəsində çox saylı folklore nümunələri yaratmağa başlayır.

Folklor nümunələri isə ilk baxışdan sadə görünsə də dəyərliliyi və unikallığı əvəz olunmazdır desək yanılmarıq. "Folklor – xalqın yaddaşıdır: fərd yaddaşı, etnos yaddaşı, millət yaddaşı və xalq yaddaşı... Xalqın varlığıs öz və sənət kodları ilə onun yaddaşında inikas olunur" [2. s. 188].

Çünki o mənsub olduğu xalqın tarixinin daşıyıcısı, əksidir. Əsrlər boyu xalqın etnik qrupun keçdiyi keşməkeşli tarix, savaşlar, zamanın bu və ya digər kəsimində ictimai-sosial,mədəni iqtisadi tərəqqi və tənəzzürü ehtiva edən bütün hadisələr bu və ya digər şəkildə folklore nümunələrində özəksini tapır.

Şifahi xalq ədəbiyatının bütün janrlarını, xalq tamaşaları oyunları özündə birləşdirən folklore bir sıra humanitar elmlərin tədqiqat obyekti olub, geniş məzmuna malikdir. Başqa sözlə ifadə etsək «Folklor gerçəkliyin söz, musiqi, hərəkət (jest), eləcə də xalq yaradıcılığının digər sahələrinin sənət kodları vasitəsi ilə ifadə olunduğu milli düşüncəlayıdır [1. s. 5].

Janr zənginliyiylə diqqət çəkən Azərbaycan folklorunun lirik növünü təşkil edən musiqi nümunələri əsrlərin yaddaşından süzülüb gəlib bu günümüzə qədər çatmışdır. Özündə nəğmələri, laylaları, oxamaları bayatıları cəm edən bu janr Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən XX əsrdə tədqiq olunmağa başlamışdır. Təqdim olunan materialda diqqəti Azərbaycan folklorunun bir qolu olan Türkiyənin Iğdır bölgəsində məskunlaşmış azərbaycan türklərinin musiqi folklor nümunələrinin meydana çıxma səbəblərinin araşdırılmasına yönəldəciyik.

Yerləşdiyi ərazi, coğrafimövqeyinə görə Iğdır bölgəsi geopolitik baxımdan böyük strateji əhəmiyyət daşıyır. Ağrı dağı sərhəd olmaqla, dağın o biri tərəfində hal-hazırda təəsüflə qeyd etməliyik ki, bir nəfər də azərbaycanlı yaşamasa da Qərbi Azərbaycan, Araz çayı sərhəd olmaqla çayın o biri tərəfində Cənubi Azərbaycanla sərhəd olan bu bölgə əsrlər boyu çoxlu qanlıqadalı savaşlar, insanların məcburiolaraq öz doğma torpaqlarından, qohum qardaşından ayrı qalmasının şahidi olmuşdur. Məhz bu səbəbdən də yaddan çıxmaqda, unudulmaqda olan folklor nümunələrini dinlədikcə onların kədərli, lirik notlar üzərində oxunulduğunun şahidi oluruq.

Tədqiqat işinin araşdırılması zamanı təşkil etdiyimiz ekspedisiyada İğdır ilinin Aralık, Qaraqoyunlu ilçəsinin azərbaycanlılar məskunlaşan bütün kəndlərində və Mələkli bələdiyyəsində əhaliylə aparılan müsahibələr zamanı həmin ərazidə yaşayan azərbaycan türklərinin son zamanlarda böyük şəhərlərə axını nəticəsində bölgənin demoqrafik vəziyyətinin dəyişildiyini öyrəndik. Təəsüfdoğuran digər fakt isə foklor nümunələrinin daşıyıcısı, ötürücüsü olan yaşlı nəslin azalması idi. Gənc nəsil isə XXI əsrin kütləvi mədəniyyətinin əsiri olaraq xalq yaradıcılığından uzaqlaşmaqdadır.

Igdır azərbaycan folklor musiqisi ilk baxışdan göründüyü kimi Naxçıvan folkloruyla yaxın, oxşardeyil. Adətən onu coğrafi yaxınlıq baxımından Naxçıvan folkloruyla müqayisəli təhlil etməyi məsləhət görsələr də,qeyd etmək lazımdır ki, Iğdır folkloru İrəvan (Qərbi Azərbaycan), Xoy (Cənubi Azərbaycan) foklor nümunələrinə daha yaxındır. Buna səbəb bölgədə o ərazidən məskunlaşan əhalinin çoxluq təşkil etməsi olmuşdur.Çıxışda haqqında söhbət açacağımız mahnı nümunələri Iğdır bölgəsinin ən böyük əlaqələrindən biri olan Aralık ilçəsindən toplanmışdır. Qeyd edək ki, eyni adda Qərbi Azərbaycanda və Naxçıvanda kəndlər var.

XIX əsrin birinci yarısında Azərbaycan torpaqlarının Rusiya və İran arasında ikiyə bölünməsi faktı Azərbaycan xalqının qan yaddaşında slinməz iz buraxdı. Araz çayının sərhəd olması xalq arasında çayın şəninə deyilən bayatılarda, oxunan mahnılarda da təzahür etməyə başladı. bölgədə kişikdən böyüyə hamının bildiyi "Xan Araz" mahnısı buna sübutdur.

Araz, Araz, xan Araz
Bingöldən axan Araz.
O taydan bu sahilə
Həsrətlə baxan Araz

"Arazin o tayı da, bu tayı də Vətəndir" deyən insanlar Türkmənçay müqaviləsinin ağır nəticəsiylə razılaşa bilmir, otayda qalan qohum-qardaşını, sevgili, yarina qovuşmaq üçün çaydan imdad istəyir.

Araza dönüb ara
Ürəyim para-para
Araz qurbanın olum,
Məni götürsən yara.

XIX əsrdə azərbaycan çar və feodal zülmünə qarşı etiraz forması kimi vüsət almış qaçaqçılıq hərəkatıyla bağlı bölgədə musiqi folklorunda nümunələrə rast gəlinməsi isə bir daha sübut edir ki, zamanla ayrı düşməsinə baxmayaraq Iğdır əhalisi özünün soy-kökünü unutmamış, Azərbaycanın bir hissəsi his etmiş, qəhrəmanlarıyla eyni dərəcədə öyünmüşdür. Bölgədə geniş yayılmış Qaçaq Nəbi mahnısı dediklərimizin əyani sübutudur. Azərbaycanda oxunan mahnıdan söz və musiqi baxımdan fərqlənən bu mahnının motivi demək olar ki eynilik təşkil edir. At üstündə sevdiyi adamla bərabər savaşa hazır olan qadının - Həcərin tərifləmməsi,Nəbidən daha qoçaq olması bu musiqi parçasının əsas mövzusunu təşkil edir.

Gələndə Həcər xanım çıxdım eyvana,
Dərdindən olmuşam dəli-divana,
İlan vurmuş anan gəlmir imana
Deyillər, deyillər ay qaçaq Nəbi,
Həcəri özündən beş qoçaq Nəbi.

Xalqın yaddaşında qanlı iz buraxan digər bir hadisə XX əsrin əvvəllərində ermənilər tərəfindən qərbi azərbaycanlıların öz ata-baba yurdundan qovulması, didərgin düşməsiylə bağlıdır. Ağrı dağının bu tərəfinə pənah gətirib burada yer-yurd olan insanlar hər gün həsrətlə dağı o biri tərəfində qalan doğma obalarını görmək üçün çırpınır, illər keçsə də, özlərini qərib, yurdsuz yuvasız saymışlar. Bunu "Dumanlı dağlar" mahnısının timsalında görə bilirik.

El-aləmin vətəni var, yurdu var,
Mən yurdsuz qalmışam nə deyim.
Aman, aman nə deyim,
Başı dumanlı dağlar,
Bağrım yaralar bağlar,
Bizi burda görən
Hərcayı ağlar.

1918-ci ildə Zaqafqaziya Seymi və Osmanlı imperiyası arasında sül bağlandıqdan sonra Kars və onun ətrafı əraziləri tərk etməyə məcbur qalan ermənilər burda yaşayan əhaliyə qarşı qəfləti hücumları, zorakılıq, divan tutmaqla öz intiqam hissini soyutmağa başlamışdır. Haqqında danışdığımız dövr İgdır tarixinə qanlı səhifələrlə yazılmışdır. İnsanların nə canının, nə malının təhlükəsizlikdə olmadığı bir zamanda, öz halal zəhmətini çöldə əkinçiliklə qazanan zəhmətkeş əhalinin narahatlığı, nigarançılığı özünü xalq mahnılarında əyani şəkildə göstərir. Öz körpəsini yatırmağaçalışan gənc qadın, bir tikə halal çörək qazanmaq üçün yola düşən ömür gün yoldaşının gecə çöldə işləyəndə başına nəsə pis bir şey gələcəyinin qorxusuyla yuxusuz qalıb gözü yolda pəncərə kənarında oxuduğu "Allah amandı" mahnısının sözləri dinləyicini kövrəldir.

Yarı yolladım yola, Allah amandır,
Gözlərim dola-dola, çöl biyabandır.
Dolma gözlərim dolma, Allah amandır,
Namərd çıxar yoluna, allah amandır
Allahsən özün yar ol, bu nə zamandır.

Bu mahnının başqa variantında qadın lirik notlarla sevdiyi adamı təbiət qüvvələrindən, günəşdən qorumağa çalışır. Gərgin zəhmət,səhərdən axşama günün altında işləməyə məcbur qalan sevdiyi adam üçün yaradandan meh, sərin hava istəyir. Səmimi qəlbdən inanılaraq söylənən bu parça bizə duanı xatırladır.

Yarı göndərdim işə Allah amandır,
Gün vurar bağrı bişər, Allah amandır.
Allah meni bulud et, allahamandır
Buluddan kölgə düşər, Allah amandır.

Əxlaqi, insani dəyərlərin deqradasiyaya uğraması nəticəsində insanlardan daha çox əşyaların dəyərli olduğu dövrdə zamanla ayaqlaşmağa məcbur olmaq üçün düşüncələrini musiqili bayatılı dilə gətirməklə dövrdən giley-güzarın ifadəsi olan "Ay zamana, zaman" mahnısı da diqqətəlayiqdir.

Ay zamana, zamana, şaşdık qaldıq zamana,
Beyqirler arpa yeyir, ceyran həsrət samana.
Qar yağar ayaz düşər, gün doğar bəyaz düşər,
Dellenme arsiz gönlüm, sacına beyaz düşer.

Beləliklə, təqdim olunana mahnıları poetik məzmunu araşdırarkən belə nəticəyə gəlirik ki, yüz ilə yaxın zaman ərzində Azərbaycan respublikasının sərhədlərindən kənarda, Türkiyə Cümhuriyyəti ərazisində məskunlaşmasına baxmayaraq, Igdır bölgəsindəki Azərbaycan türkləri öz milli varlıqlarını qoruyub saxlamağa çalışmış, çox əsrlik tarixə malik folklor ənənələrini yaşatmağı bacarmış, bu səpkidə maraqlı orijinal mahnı nümunələri ərsəyə gətirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1.İsmayılov H. Folklor: aksiom və absurdarasında // "Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər" (məqalələr toplusu). XX cild, B.: Səda, 2006.
2.Seyfəddin Rzasoy. Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst. B.: Nurlan, 2008, 188 s.

ПОЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ НАРОДНЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ПЕСЕН В ТУРЕЦКОЙ ОБЛАСТИ ИГДЫР

Кёнуль Ширинова
Докторант АНК

Резюме:*В статье рассматривается поэтическое содержание азербайджанских народных песен, бытующих в Игдырской области Турции. Песни были собраны автором во время экспедиции в Игдыр. Интерес вызывает тот факт, что текстовая часть песен перетерпела существенные изменения, что, по мнению автора, является следствием исторических событий.*
Ключевое слово: *духовная культура, песня, Игдыр, фольклорная музыка, поэтическое содержание*

POETICAL CONTENT OF THE AZERBAIJANI SONGS OF IN THE TURKİSH REGION OF IGDYR

Konul Shirinova
PhD student of ANC

Summary:*In article the poetic contents of the Azerbaijani national songs occurring in the Igdyrsky region of Turkey are considered. Songs have been collected by the author during the expedition to Igdyr. Interest is attracted by the fact that a text part of songs has endured essential changes that, according to the author, is a consequence of historical events.*
Key word: *Mental, song, Igdır, folklore, poetic content*

IV seksiya

Milli musiqi ənənələri və müasir bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqələri

Взаимосвязи национальных музыкальных традиций и современного композиторского творчества

Interrelations between national musical traditions and modern composition

Аббасова Вефа Бахруз кызы

Диссертант АНК
Азербайджан, Баку

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКОГО КОМПОЗИТОРА ПЬЕРА ТИЛЛОЯ

Резюме: *Статья посвящена проблеме изучения музыкальных взаимосвязей Востока и Запада. В частности, рассматривается творчество современного французского композитора Пьера Тиллоя. Пьер Тиллой - один из интересных фигур в современной французской музыке. Эта яркая, разноплановая личность, в творчестве которого восточное искусство и его музыкальные традиции занимают особое место. Широко изучив эту культуру, он своеобразным способом воплощает ее в своих произведениях, и в частности в симфонической музыке. Его две симфонические произведения, «Янардаг» и «Ходжалы- 613» вызывают большой интерес в плане изучения синтеза разных музыкальных культур.*
Ключевые слова: *Пьер Тиллой, Восток и Запад, симфоническая музыка, мугам, народные песни, Ходжалы-613, Янардаг*

После обретения независимости Азербайджаном, у многих творческих людей из разных стран, интересующихся его богатой культурой появились новые возможности. Азербайджанская национальная музыкальная культура, как и любая другая сфера искусства, стала как для исследователей, так и для композиторов новой темой, совершенно другим источником для творческого обогащения. Есть несколько современных композиторов, интересных с этой точки зрения.

Французский композитор Пьер Тиллой- один из них. Можно заметить открытое отношение этого композитора к различным культурным традициям, выделяющего особое место восточной музыкальной культуре и вдохновляющегося ею.

Хотелось бы в начале предоставить некоторую информацию о композиторе. Пьер Тиллой родился в 1970-м году во Франции. Серьезно заниматься музыкой начал относительно поздно. Музыкальное образование получил в 1990-х годах в Люксембургской Консерватории и в Зальцбурге. Первое же крупное произведение- вторая симфония принесла ему большую славу. За это произведение композитор был удостоен многих призов, в том числе приза Берлинской Академии имени Оливье Мессиана.

Композитор, который имеет огромный интерес к музыкальной культуре других народов, старается их изучить и своеобразным методом отразить в своем творчестве. Он много путешествует. В 2003-2005-х годах посещает Азербайджан в качестве резидента в посольстве Франции. В этот период для него, по собственному признанию, особенно знаменательным стало знакомство с мугамом. По уни-

кальности П. Тиллой сравнивает этот жанр только с фламенко. Именно в эти годы снимается документальный фильм французского режиссера Делакруа «Янардаг». Фильм повествует о творческой деятельности композитора в Азербайджане.

Пьер Тиллой является профессором кафедры композиции университета Нанси. Композитор создал более 200 произведений, среди них преобладают крупные произведения. Он автор десяти симфоний. Он также является автором двух опер- «День убийства» - по произведению Бернард Мария Колтеса и «Falsh» - по одноименному роману Андре Жида.

Вокальная музыка также в центре внимания композитора. В основном сочиняя музыку для разных хоровых коллективов, он выражает свои философские размышления. Обращается к творчеству Адама Мицкевича, Андре Жида, Жана Марка Стрика, Пушкина и других поэтов. У композитора также есть произведения, написанные на разные религиозные темы – псалмы, кантаты, мотеты. Творческая лаборатория композитора очень богата: концерты, квартеты, камерные произведения для фортепиано и других инструментов.

Конечно же, мы можемувидеть определенное место этого композитора в современной мировой музыкальной картине, особенно в музыкальной культуре Франции. Но нашей целью является интерес этого композитора к восточной музыке, к методам подхода и использования этой темы в эго произведениях. Как отмечает композитор, Восток, в том числе Азербайджан, в котором он жил несколько лет, является для него географическим пространством, придающим энергию. После депрессивной европейской среды это место производит на него фантастическое впечатление. «Эта восточная страна, недостаточно узнанная миром, но открытая ему, в первую очередь впечатляет своей музыкой.» [2]. Композитор особо выделяет любовь простого народа к музыке, которая нам может показаться обычной. Исследуя творчество азербайджанских композиторов, Пьер Тиллой выделяет АшрафаАббасова, Кара Караева, Хайяма Мирзазаде, Арифа Меликова, и особенно – Фикрета Амирова. Он восхищается тем, как Ф. Амиров синтезировал жанр профессиональной устной традиции - мугама с симфонической музыкой, оркестровал народную музыку. Эти моменты действительно достойны уважения. Видно, как композитор говорит об этом не как гость, который хочет понравиться стране, где жил некоторое время, а действительно впечатляясь и пользуясь плодами этой культуры. Это не разноцветность хамелеона, как могут подумать некоторые, или странность, а универсальность, черта свойственная его природе.

После первого приезда в Азербайджан Пьер Тиллой сочиняет «Янардаг» - седьмую симфонию. Это произведение, написанное для симфонического оркестра, струнного квартета и соло скрипки состоит из пяти частей и финала. Жанр симфонии является одним из любимых жанров композитора. Нельзя забывать, что французская симфоническая музыка имеет большие традиции. Как продолжатель этой традиции, Пьер Тиллой любит обращаться к монументальным эпическим темам, красочному оркестровому звучанию. Уже названия симфоний говорят немало: Симфония № 1 - «Иерусалимские стихи» - (PoémesDeJèrusalem), Симфония № 2- «Апокалиптический человек» - (L'hommeapocaliptic), для двух аккордеонов и симфонического оркестра, или же Симфония №9- «Утопичный мир» - (OPUS 201 XANADU-AnUtopicWorld) – симфонический оркестр, детский хор, соло сопрано, биг-бенд.

И в этой симфонии заметно, как композитор мыслит глобально. «Янардаг» в переводе означает «горящая гора». И это место вечного огня композитор рассматривает как огромный источник энергии и создает волнующий драматический музыкальный мир. И это неоспоримо. Правда, утверждать о конкретных восточных образах в этом произведении было бы неправильно. Скорее всего композитор и не ставил перед собой такой задачи. Янардаг стал толчком для выражения в очеред-

ной раз своих основных идей.

Название произведения настраивает нас на определенную волну, образную сферу. Но для создания этого настроения он использует не конкретные восточные мелодии, интонации, а яркий, эмоциональный музыкальный материал. Особенно хочется отметить оркестровый язык произведения. Нужно выделить широкое использование ударных инструментов, которые увеличивают общее напряжение произведения.

Некоторым исключением является главная тема- лейтмотив первой части. Именно эта тема с большой точностью выражает главную идею, заключающуюся в вечном огне- символе жизни.

Симфония «Янардаг» впервые была исполнена в Баку Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени Узеира Гаджибекова.

Нужно отметить, что Тиллой относиться к композиторам, не принимающим холодное наблюдение. И это отношение прослеживается в симфонии «Янардаг».Неважно, ассоциируется ли название произведения с услышанным или нет, нас поражает глубокий и неизгладимый отпечаток, который оставляет отрывок его музыки в нашем сознании. Музыкальный материал поражает своей мощью, одновременно воплощая воображаемое содержание, заключенное в названии произведения. Но этот материал есть нечто большее, чем простое программное воплощение, иллюстрирующее название.

С позиции отношения к восточному музыкальному материалу, переосмысливания восточной музыки очень интересно еще одно произведение композитора- «Ходжалы 613», трехчастный концерт, написанный для симфонического оркестра, соло скрипки и для кларнета. Произведение написано по заказу европейско-азербайджанского общества, посвящено Ходжалинской трагедии. 613- в данном случае количество мирных жителей, убитых 26 февраля 1992 года в азербайджанском городе Ходжалы. В первый раз произведение было исполнено в феврале 2013-го года в Церкви Сен-Роше в преддверии годовщины трагедии.Концерт был организован Европейско-азербайджанским обществом (TEAS). Музыка исполнялась Лондонским оркестром «Орион» под управлением ведущего дирижера и композитора Лорана Петижерара. Премьера произведения прошла очень успешно. Далее произведение было исполнено в Лондоне в обработке для камерного оркестра. 17 сентября 2016-го года во Франции состоялась премьера новой редакции произведения. Мюлюзский симфонический оркестр, под руководством дирижера Фуада Ибрагимова представил это произведение на Музыкальном Фестивале «Два мира». Отметим, что это произведение также был исполнено еще на нескольких других фестивалях. Удачная концертная жизнь произведения также содействует расширению информированности мира об этих ужасных событиях.

Перед написанием произведения Пьер Тиллой лично встречался с выжившими после трагедии людьми. Потрясенный этими встречами, композитор выразил свою душевную боль в очень тонких эмоциональных красках. Сам композитор говорит об этой пьесе так: «Ходжалинская резня является одной из самых наглядных и кошмарных трагедий в коллективной памяти азербайджанского народа, связанной с печальным затяжным Нагорно-Карабахским конфликтом, от которого продолжает страдать целый народ. Существует механизм, обычно называемый «память», который служит защитой от забвения и стоит на страже человеческого достоинства без вульгарного пафоса. «Память» всегда была творческим знаменем композиторов и художников, которые способны, выйдя за рамки политического или революционного контекста, напомнить людям об основных вехах, сложных моментах и драмах, что трогает их до самой глубины души» [3].

Концерт состоит из двух основных и третей кульминационной части- эпитафии. В отличии от симфонии «Янардаг», в этом произведении композитор широ-

ко использует азербайджанскую народную музыку, ритмо-интонационные формулы. Отчетливо можно услышать в первой части азербайджанскую народную песню «Кучелере су сепмишем», во второй части «Ай лачын», а в третьей части «Сары гялин». Трагедия простого народа излагается на его же языке- народными песнями. Вместе с тем все эти музыкальные цитаты из народной музыки не выглядят как попытка создания искусственного национального колорита, а воспринимаются как интересное средство выражения.

Если в первой части произведения интонации народной музыки звучат в более скрытном, сложном музыкальном обрамлении, то вторая часть целиком основана на оркестровом изложении народной песни «Ай лачын». Чувствуется, что композитор в данной части пропустил через свою призму творчество таких гениальных азербайджанских композиторов, как Ф.Амиров, Ниязи, А.Ализаде.

Кроме национальных музыкальных интонаций, конкретных цитат, нужно отметить ритмические особенности этого произведения. Например, ритмический рисунок характерный для части азербайджанского мугамного дясгяха- Рэнга, особенно в первой части произведения. Также мы встречаем характерные для всего творчества композитора ритмическую остинатность.

Композитор очень эффектно использует тембровое звучание разных инструментов ради достижения своей цели. Например, использование в первой редакции (в конце третьей части) азербайджанского народного духового инструмента балабан. Правда, в следующих редакциях композитор заменяет балабан кларнетом. Одним из выдающихся исполнителей этой партии был сирийский кларнетист Кенан Азмех. Используя в коротких мугамно-импровизационных частях своеобразную манеру исполнения, он создает редкие по своему философскому содержанию и силе воздействия музыкальные образы. В некоторых местах партии соло кларнета чувствуются интонации траурно-обрядовой музыки «агы» (плач). В этом смысле партия соло скрипки обладает более глубоким и сложным наполнением. Диалог этих двух инструментов продолжается в течении всего произведения. В этом диалоге можно прочувствовать глубокую печаль, драматизм и отчаянную борьбу. Скрипка и балабан, издающий выразительные звуки, похожие на человеческий голос, представили состояние души азербайджанского народа в ту роковую ночь, при этом сольное исполнение на скрипке постепенно достигаетяростного темпа и внезапно обрывается.Постоянным исполнителем партии скрипки является талантливая скрипачка Сабина Ракчеева, выпускница Джулиардской музыкальной школы, член Европейского культурного парламента, а также член Консультативного совета Европейско-азербайджанского общества TEAS по вопросам культуры и искусства.

В конце хочется отметить, что «Ходжалы-613» - это музыкальное произведение, наполненное горем и сожалением, способное тронуть сердца людей, независимо от их национальности. Это произведение выходит за рамки конкретного события и времени, становится носителем образов универсального угнетения, зла, и в то же время чувства надежды, в последние время очень редко ощущаемого.

Как говорил французский писатель Андре Мальро, размышляя о духовной пустоте XXI века, «музыка либо пронизывает до кончиков пальцев, либо оставляет равнодушным.» [1]. И музыка Пьера Тиллоя не исключение. Она берет слушателя за душу, не следуя текущим тенденциям моды. Мощь ее присутствия, пронизывающая и вызывающая беспокойство, заключается в ее глубине. Музыка композитора ослепляет подобно солнечному свету, на который невозможно смотреть, не прищурив глаз. Слушатель выходит потрясенный, погруженный в глубины своей собственной души.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Мальро А. Голоса безмолвия Издательство: Наука, 2012 г. – С. 156
Электронный ресурс:

2.«ENERGISED BY BAKU – FRENCH COMPOSER PIERRE THILLOY»// Visions of Azerbaijan// интернетжурнал // http://www.visions.az/en/news/621/a0c2f769/
3.Pierre Thilloy : à propos de Khojaly 613 (Syam2014) https://www.youtube.com/watch?v=v_nv7MeYAL8

FRANSIZ BƏSTƏKARI PYER TİLLOYUN YARADICILIĞINDA AZƏRBAYCAN XALQ MAHNILARININ İSTİFADƏSİ HAQQINDA

Vəfa Bəhruz qızı Abbasova
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Məqalədə şərq və qərb musiqisi arasındakı münasibətlərin öyrənilməsi probleminə və müasir Fransiz bəstəkarı Pyer Tilloyun yaradıcılığına toxunulmuşdur. Piyer Tilloy müasir fransız musiqisinin maraqlı simalarından biridir. O, musiqi ənənələrinə və şərq sənətinə öz yaradıcılıqında xüsusilə önəm verən parlaq və hərtərəfli bəstəkardır. Bu mədəniyyəti geniş öyrənildikdən sonra bəstəkar xüsusilə simfonik musiqisində öyrəndiklərini özünəməxsus bir tərzdə tədbiq edir. Onun iki simfonik əsərləri - "Yanardag" və "Xocalı-613" müxtəlif musiqili ənənələrin sintezini öyrənmək üçün xüsusilə maraq yaradır.*
Açar sözlər: *Pyer Tilloy, Şərq və Qərb, simfonik musiqi, muğam, xalq musiqisi, Xocalı-613, Yanardağ*

ON THE USE OF AZERBAIJANIFOLKMUSIC IN THE WORKS OF COMPOSER PIERRE TILLOY

Vefa Bahruz gyzy Abbasova
Azerbaijan National Conservatoire
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article deals with the problem of studying the relationship between the eastern and western music, and the creative activity of contemporary French composer Pierre Tilloy, in particular. Pierre Tilloy is one of the interesting figures of the modern French music. He is a very vivid and multifaceted composer whose musical traditions and the eastern art hold a special place in his activity. After studying deeply this culture he realizes it in his compositions, particularly in symphonic music. His two symphonic compositions- "Yanardag" and "Khojaly-613" cuts a board swatch to study the synthesis of various musical traditions.*
Key words: *Pierre Tilloy, East and West, symphonic music, mugham, folk music, Khojaly-613, Yanardag*

Abasova Nuran Ağarıza qızı
BMA-nın doktorantı

Ü.HACIBƏYLİNİN "SƏNSİZ" VƏ "SEVGİLİ CANAN" QƏZƏL-ROMANSLARININ FORTEPİANO İŞLƏMƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin "Sənsiz", "Sevgili canan" qəzəl-romanslarının fortepiano üçün işlənmələrindən danışılır. Bu işlənmələrin faktura və harmoniyası müqayisəli şəkildə təhlil olunur. G.Burşteynin 1966-cı ildə işlədiyi bu transkripsiyalar fortepiano ifaçılarının repertuarında geniş yer tutur.*
Açar sözlər: *fortepiano, işlənmə, transkripsiya, Üzeyir Hacıbəyli, qəzəl-romans*

Milli musiqimizin ümumbəşər musiqisi ilə ayaqlaşmasında, bir çox məqamlarda müxtəlif xalqların musiqisindən öndə olmasında Üzeyir Hacıbəylinin müstəsna xidmətləri var. Bu xidmətlər saydıqca bitməməklə, araşdırıldıqca yeni məqamların ortaya çıxmasıyla, təhlil etdikcə yeni üsulların tapıntısı ilə səciyyəvidir. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı daim diqqət mərkəzində olub. Onun mədəniyyətimiz üçün etdikləri həmişə araş-

dırılıb, təhlil olunub və bu istiqamətdə yeni tapıntılar ortaya çıxıb. Yazılan elmi işlər, araşdırmalar, konfransda çıxışlar, məqalələr, biblioqrafik kitablar, bunlar hamısı bəstəkarın yaradıcılığına olan nəzəri-elmi yanaşmadır. İfaçılıq baxımından da bəstəkarın əsərlərinə olunan müraciətlər olduqca çoxdur. Istər iri, istərsə də kiçik həcmli əsərləri daim repertuarlarda öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Bu əsərlərin orijinal variantları ilə yanaşı onlara edilmiş köçürmə, işlənmə və transkripsiyalar da ifaçıların daim maraq dairəsindədir. Texniki ifa baxımından mürəkkəbləşdirilmiş işlənmə və transkripsiyalar konsert repertuarı üçün əvəzolunmaz bir seçimdir. Bunun əksi olaraq, asanlaşdırılmış köçürmələr isə pedaqoji təhsildə əsərlərin mənimsənilməsi üçün ən ideal variantdır.

Bəstəkarın yaradıcılığında ən çox müraciət olunan əsərlərdən "Sənsiz" və "Sevgili canan" qəzəl-romansları nəinki vokal ifaçıların, həmçinin instrumental alət ifaçılarının da repertuarında geniş yer tutur. Əsasən də G. Burşteynin fortepiano üçün etdiyi transkripsiyaları repertuarlarda parlaq konsert nömrəsi kimi ifa olunur.

Üzeyir Hacıbəylinin novator əsərlərindən biri olan "Sənsiz" qəzəl-romansı bu janrda yazılmış ilk əsərdir. "Üzeyir Hacıbəylinin novatorluğu ondadır ki, onun yazdığı musiqi adi romans çərçivəsindən çıxaraq, daha geniş və sərbəst bir forma yaratmışdır. O, romans janrında çox işlənən üç hissəli formanı öz qəzəllərində muğamatla əlaqələndirmişdir" [1, s.42].

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında və musiqişünaslığında qəzəl janrını təhlil edən alimlərimiz çoxdur. Bunların arasında ilk növbədə Əkrəm Cəfəri, musiqişünaslardan Zemfira Səfərovanı, Zümrüd Dadaşzadəni, İmruz Əfəndiyevanı, Rəna Məmmədovanı, Sevda Qurbanəliyevanı və digərlərini qeyd etməliyik. Bu alimlərin təhlilində qəzəl janrının bir çox xüsusiyyətləri araşdırılıb, o cümlədən poetik mətni, musiqi dili və musiqi dilinin bütün komponentləri, yəni, melodiya, faktura, ölçü, polifoniyaya aid cizgilər, xüsusiyyətlər, daha sonra onun strukturu, ümumi bədii kompazisiyası və digər amilləri. Bizim isə məqaləmizdə ilk dəfə olaraq musiqişünaslıqda Georgi Zaxaroviç Burşteyn tərəfindən Ü. Hacıbəylinin iki romansının ("Sənsiz" və "Sevgili canan") fortepiano işlənməsi haqqında söhbət açılacaq və onun harmoniya və faktura baxımından təhlili veriləcək.

"Sənsiz"in strukturu dinamik reprizli üçhissəli quruluş ilə variasiya silsiləsini orijinal şəkildə uzlaşdırır...Ən başlıcası isə odur ki, üçhissəli forma "Sənsiz"də tematik cəhətdən təzadlı materialın qarşı-qarşıya qoyulması deyil, lad "dramaturgiyası" sayəsində əmələ gəlir...Belə ki, "Sənsiz"də üçhissəli quruluşun ənənəvi sxemi Ü.Hacıbəyov tərəfindən iki lad sferasının qarşılaşdırılması kimi həll olunur: A (gis Segah) - B (cis Bayatı-Şiraz) - A (gis Segay). Nəticədə orta və kənar bölmələr arasında təzad əldə olunur [2, s.14].

1966-cı ildə G. Burşteyn bu əsəri f-no üçün işləmişdir. İşlənmədə texniki mürəkkəblik, registr əhatəli axıcı passajların verilməsi əsərin səslənməsinin daha da parlaqlığına gətirib çıxarır. Konsert repertuarı üçün nəzərdə tutulan bu işlənmədə tonal plan saxlanılsa da bəzi alterasiya dəyişikliyi və faktura müxtəlifliyi özünü göstərir. Tonal plan dedikdə, biz əsərin lad-məqam quruluşunu nəzərdə tuturuq.

"Segah" ("Şikəsteyi-fars") məqamı üzərində olan bu romansın giriş hissəsində qəzəl ifaçılarını müşayiət edən musiqi alətlərinin xüsusiyyətləri aydın hiss olunur. Sanki, burada olan ostinatolu müşayiət bizə nəfəslə və zərblə çalınan Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin müşayiətini xatırladır. Giriş hissəsinin xüsusi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, burada Üzeyir bəy girişi təqdim etməklə qəzəllərin əsas fonunu təyin etmiş olur. Lakin, Burşteyn "Sevgili canan" romansında girişi ixtisar etməsə də "Sənsiz" romansında c*anto*-ya qədər olan 18 xanəlik instrumental girişi (prelüd adlandırmaq olar) səsləndirmir və 2 xanə ilə giriş verərək *Canto*-nu 1 oktava aşağıda təqdim edir. Beləliklə, melodiya orta səs xəttində səslənir. "Sevgili canan" romansında da *canto*nu G.Burşteyn bir oktava aşağıda verir (birinci oktavada) və melodiyanın 1 oktava aşağıda təqdim olunması əsər boyu davam edir.

İşlənmlərdə təkrar motivli melodiyaların müxtəlif oktavalarda təqdim olunması, əsərdən fərqli olaraq bəzən ostinatolu müşayiətin uzadılaraq *canto*ya girişin gec verilməsi və bir çox oxşar amillər onunla əlaqəlidir ki, işləməni edən şəxs vokal ifa olmadığı üçün fortepianonun imkanlarını istədiyi kimi təqdim edir. İşlənmədə fakturanın getdikcə mürəkkəbləşdiyini görürük. Bu da bir çox işlənmələr üçün xas olan bir cəhətdir. Əsərin fakturası əvvəldə olduğu kimi verilsə də, sonra solo ifaçının texniki imkanlarını göstərmək üçün faktura get-gedə mürəkkəbləşdirilir. Əsasən də bu, təkrarlar baş verən zaman olur. Yəni, əsəri işləyən fakturanı fərqli təqdim edərək təkrara yol vermir. Bu zaman daha çox texniki ifanın mürəkkəbləşməsi və əsərdə dinamik gedişatın artması üçün əsasən onaltılıq notlardan istifadə olunur. Onaltılıqlarla triolların verilməsi və daha sonra notun uzunluğunun kiçilərək otuzikilik notlara keçməsi ifaçının texniki bacarıqlarının ortaya çıxması ilə nəticələnir. Bu da konsert ifası üçün önəmli amillərdən biridir.

"Sənsiz" və "Sevgili canan" qəzəl-romanslarının təhlili ilə bağlı bəzi oxşar məqamlar yuxarıda qeyd olundu. İndi isə "Sevgili canan" qəzəl-romansının təhlilinə nəzər salaq. Şüştər məqamı üzərində olan bu romansın işlənməsini dinləyərkən həm fortepiano partiyası, həm də vokal partiyası aydın eşidilir. Baxmayaraq ki, işlənmə boyu *canto* 1 oktava aşağıda təqdim olunur və bunun nəticəsində bəzən melodiya orta səsə keçir. Burşteyn registrdə oktava sıçrayışı edərək əsasən yuxarı səsləri gah 1 oktava aşağıda, gah 1 oktava yuxarıda səsləndirir. Nadir hallarda əsərdə olduğu kimi həmin oktavada təqdim edir. Əsərin müşayiətində on altılıqlarla verilən lya notu əsərin hər yerində stakkato ilə səslənsə də Burşteyn işlənməsində bu ostinatolu müşayiəti stakkato ilə vermir. Əsərdə bəzən dinamik işarələr əks olaraq işlədilir: forte əvəzində piano verilir. Vokal partiyasından irəli gələn melizmlər işlənmədə verilməmişdir. Əsərin özündə *canto* unison olaraq piano tərəfindən müşayiət olunur. Ona görə də, vokal partiyanın ifasındakı melizmləri piano partiyası da ifa edir. Lakin, işlənmədə buna ehtiyac duyulmayıb.

Təhlildən də görünür ki, bu işlənmələrdə əsərlərin lad-məqam quruluşunda dəyişiklik olunmayıb. Harmonik gedişat saxlanılsa da, işlənmələrdə faktura müxtəlifliyi, alətin solo imkanlarından istifadə, mövzunun müxtəlif priomlarla çatdırılması və s.özünü göstərir.

Bu qəzəl-romansların konsert repertuarı üçün nəzərdə tutulan işlənmələri fortepiano ifaçılarının repertuarında geniş yer tutur. Bu romanslar istər orta məktəb şagirdləri, istərsə də ali məktəb tələbələrinin sevə-sevə müraciət etdiyi əsərlərdəndir.

G. Burşteyn bu iki qəzəl-romansla yanaşı Üzeyir bəyin yaradıcılığında digər əsərlərə də müraciət edib. Belə ki, Uşaq albomunda yer alan yeddi musiqi nömrəsini Burşteyn fortepiano üçün işləmişdir. Bu musiqi nömrələrinin adları belədir: "Axşam oldu", "Beşik nəğməsi", "Leyli və Məcnun" operasından xor, "Mahnı", "Melodiya", "Koroğlu" operasından qızların xoru, "Əsli və Kərəm" operasından xor.

Üzeyir bəyin tələbəsi olan G.Z.Burşteyn özü də Nizami yaradıcılığına müraciət edib; səs, skripka, violençel və fortepiano üçün 2 romans bəstələyib: "Светла, как месяч", "От тоски по тебе". Füzuli qəzəllərini də səs və fortepiano üçün işləyib. Burşteyn bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına müraciət edərək onların müxtəlif janrlarda olan əsərlərini və əsərlərindən parçaları fortepiano üçün işləmişdir. Bu işlənmələrə bəstəkar mövqeyi tərəfindən yanaşaraq əsərlərin mövzuları əsasında fantaziyalar yazmışdır: S. Hacıbəyovun "Gülşən" baletinin mövzusu əsasında fantaziya, Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasının mövzusu əsasında fantaziya.

ƏDƏBİYYAT:

1. Səfərova Z. "Nizami Gəncəvinin və Üzeyir Hacıbəylinin musiqili qəzəlləri", "Ölməzlik", Bakı-2010, 603 səh.
2. Dadaşzadə Z. "Qəzəl şer janrının Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında tətbiqinə dair", "Biz də dünyanın bir hissəsiyik", Bakı- 2004, 410 səh.

ФОРТЕПИАННЫЕ ОБРАБОТКИ РОМАНСОВ У.ГАДЖИБЕЙЛИ «БЕЗ ТЕБЯ» И «ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»

Нуран Агарза кызы Абасова
докторант в БМА

Резюме: *В статье говорится о фортепианных обработках романсов Узеира Гаджибейли "Без тебя" и "Возлюбленная". С точки зрения гармонии и фактуры ведется сравнительный анализ. Обработки Г. Бурштейна, сделанные в 1966 году широко распространены в репертуаре пианистов.*
Ключевые слова: *фортепиано, разработка, транскрипсия, Узеир Гаджибейли, гезель-романс*

FORTEPIANNIE ARRANGEMENTS OF ROMANCES U. HAJIBEYLI "WITHOUT YOU" AND "BELOVED"

Nuran Agariza gizi Abasova
doktoral candidate of the BMA

Summary: *The article talks about Uzeyir Hajibeyli's piano arrangements of romances "Without you" and "Beloved". In terms of harmony and texture of the entries to a comparative analysis. Handle G. Burstein, made in 1966 year, widespread in the Repertoire of pianists.*
Key words: *fortepiano, processing, transcription, Uzeyir Hajibeyli, qazal-romans*

Азизов Эмиль

Диссертант Бакинской Хореографическая Академия,
артист балета Азербайджанского Государственного
Академического Театра оперы и балета
emil_aziz@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО БАЛЕТА

Резюме*: В представленной статье раскрывается история создания первого азербайджанского балета – «Девичья башня» А.Бадалбейли. Представлена сравнительная характеристика драматургии балета с известными советскими балетными постановками данного периода (30-40 гг. прошлого века), раскрывается специфика балета А.Бадалбейли*
Ключевые слова: *азербайджанский балет, советский балет, драматургия, образная концепция, «Девичья башня», А.Бадалбейли, Г.Алмасзаде*

Конец 30-х - начало 40-х гг. XX века ознаменовался большими достижениями азербайджанского музыкального театра. Для деятельности азербайджанских композиторов в эти годы характерен интерес к национальной тематике: к лучшим образцам азербайджанской литературы, к истории азербайджанского народа (в том числе современной истории), к его фольклору. Были созданы первая опера на современную тему и первая азербайджанская опера, построенная на классических музыкально-сценических формах – опера «Наргиз» М.Магомаева (1935); вершинное произведение основоположника азербайджанской современной композиторской школы У.Гаджибейли – опера «Кёр-оглы»; опера «Хосров и Ширин» Ниязи (1942), посвящённая 800-летию со дня рождения великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви и др.

Обстановка общего культурного подъёма конца 30-х годов способствовала созданию первого национального балета «Девичья башня» А.Бадалбейли, который оставил значительный след в истории балетного театра XX века став первым

балетом на мусульманском Востоке. Следует также отметить, что созданию первого азербайджанского балета способствовала женитьба композитора на первой азербайджанской балерине – Гамэр Алмасзаде. Именно своей супруге композиторпосвятил свой первый балет и Г.Алмасзаде стала первой исполнительницей главной партии – Гюльянаг.

Замысел создания первого национального балета у супружеской четы А.Бадалбейли - Г.Алмасзаде возник ещё в Ленинграде, во время обучения. Как отмечал сам А.Бадалбейли: «Идея создания первого азербайджанского балета возникла у меня во время моего пребывания в Ленинграде, куда я был командирован для усовершенствования своего музыкального образования»[1, с. 7]. И далее: «Работа моя осложнялась, главным образом, тем обстоятельством, что мне самому пришлось не только найти себе тему, но и написать либретто … К тому же, в качестве «пролагателя новых путей» я был поставлен перед необходимостью, прежде чем приступить к основной работе – сочинению музыки, - разрешить ряд больших и малых принципиальных вопросов, касающихся формы этого нового жанра в национальном искусстве Азербайджана и органического сочетания этой формы с содержанием» [2, с. 8].

Следует отметить, что опыт создания советских балетов, в целом, и национальных балетов, в частности, в 30-е годы был весьма ограниченным. Среди удачных постановок отметим народно-героическую драму «Пламя Парижа» на музыку Б.Асафьева в постановке В.Вайнонена (1932), который стал также своего рода примером, образцом для создания последующих балетов и, прежде всего, для балетов «Сердце гор» на музыку А.Баланчивадзе (1938) и «Лауренсия» на музыку А.Крейна (1939) в постановке В.Чабукиани.

Данным балетным спектаклям была характерна определённая сюжетно-образная концепция (противопоставление аристократии и народа), а в плане музыкальной композиции – своеобразная компиляция авторского текста с образцами музыкального фольклора, музыки других композиторов для воссоздания исторической эпохи, на фоне которой разыгрывалось сценическое действие. В качестве примера приведём балет «Пламя Парижа», в котором Б.Асафьевиспользовал не только фольклорный материал, но и песни эпохи Великой Французской революции, а также отрывки из произведений композиторов прошлого - М.Маре, Ж.Б.Люлли, Э.Н.Мегюля, Л.Бетховена.

Именно данные постановки относятся к истории советского балета, которую сейчас принято называть «сталинским классицизмом». Балеты создавались в обстановке массовых репрессий, которые были обращены на поиск врагов, что не могло не отразится на выбор темы, сюжета балетов. Тем не менее, данные балетные постановки явились важным шагом в создании советского балетного репертуара, который вынужден был удовлетворять идеологическим требованиям, предъявляемым ко всему советскому искусству.

Следует отметить, что в своей второй редакции, сюжет второго акта балета претерпел существенные изменения. Если в первоначальной версии во II акте первой картины обрисовывалась сцена рабов на строительстве башни, жестокость стражников и их столкновение с Поладом, а во второй сцене - «Видения» Джангир ханом счастья Полада и Гюльянаг и ревность хана, то уже во второй редакции балета (1948 г.) весь второй акт был полностью заменён на сцены «Полад в тюремных застенках» (первая картина) и «Грёзы любви Полада» (вторая картина). Такое изменение драматургии балета, на наш взгляд, была обусловлена идеологическими мотивами (сцена рабов на работе в каменоломнях под ударами плетей стражников весьма явно ассоциировалась с концлагерями сталинского режима). Мы исходим из того факта, что в то же время была запрещена картина пыток мя-

тежных героев в балете «Лауренсия». Как отмечает Н.Зазулина: «Глазам зрителей открывался «натуральный» пыточный застенок, где мастера заплечных дел вздёргивали на дыбу свои жертвы. И власти, отдадим им должное, сразу спохватились. Под тем предлогом, что это зрелище «слишком мрачно для балета», сцена пыток заодно с замечательным финальным танцем исчезла из спектакля навсегда» [3].

Если непосредственно обратиться к фабульной основе балета, то обращение к легенде о Девичьей башне позволило автору либретто и композитору - А.Бадалбейли создать атмосферу романтической возвышенности и пафоса, которая дала возможность для создания двух самостоятельных «переплетающихся» линий сценического развития в драматургии балета – личностного и социального конфликтов. Первый, личностный конфликт сосредоточен вокруг классического любовного треугольника (Полад-Гюльянаг-Джангир хан) и второй – социальный конфликт (а в контексте сталинского правления - идейный конфликт). Социальный конфликт первоначальной редакции балета (образ отъявленного хана - злодея и тирана, которого не остановила известие о том, что Гюльянаг его дочь), уже впоследствии, после установления независимости в Азербайджане, был переработан Ф.Бадалбейли, который сохранил только личностный конфликт.

Самая яркая составляющая балета А.Бадалбейли – колоритно-яркая музыка, которая буквально напоена народным мелосом. Музыкальный образ народа и основных героев - Гюльянаг и Полада- построен на основе мелодий национальных танцев и песен. Как отмечал У.Гаджибейли: «Питомец местной консерватории Бадалбейли относится к числу тех молодых композиторов, которые стремятся не только овладеть техникой музыкального письма, но и глубоко изучают творчество народа, плодотворно учатся у него. Бадалбейли дал в своём балете блестящую оркестровку, свободно развил композиторскую мысль и в то же время любовно и бережно использовал красоты народных мелодий. Особенной свежестью, изяществом и полноценным звучанием оркестра выделяются такие народные мелодии, как «Шалахо», «Ай, бери-бах», «Кики джан», на основе которых созданы эмоционально насыщенные танцы. Отличаясь художественной глубиной, музыка Бадалбейли в то же время чрезвычайно ясна и доходчива. Умелое сочетание классической балетной музыки с подлинно народными танцами определило содержание и стиль спектакля в целом» [2].

Помимо вышеупомянутых народных мелодий в балете также звучат зербмугам (ритмический мугам) «Эйраты», танец «Кечи мемеси». При этом, помимо основных лейтмотивов, композитор использует и народный мелос для сквозного развития музыкальной ткани балета. К примеру, песенные обороты «Ай, бери-бах» звучат не только в первом акте, но и в эпилоге, как мотив-воспоминание героини о счастливых днях, а танец «Кики джан» в «Сцене Полада в темнице» (мотив-воспоминания Полада).

В то же время многие страницы партитуры были написаны композитором без опоры на музыкальный фольклор. При этом авторская музыка естественно вливается в музыкальную ткань балета, не выделяясь стилистически, что говорит о глубоком проникновении композитора в характер народного творчества. Как отмечал композитор: «Я был твёрдо убеждён в том, что одним лишь воспроизведением народно-этнографических танцев на сцене, хотя бы сюжетно и связанных между собой, несмотря на их многообразие и колоритность, нельзя построить балетный спектакль в полном смысле этого слова» [1, с. 8]. И далее: «Отсюда понятно наличие в оглавлении моего балета, наряду с подлинно-народными танцами (разумеется, разработанными) также и число балетных номеров: «адажио», «вариаций», «пиччикато» и т.д. Задача сводилась лишь к тому, чтобы эти номера не производили впечатления чего-то отдалённого, чуждого, а были бы органически свя-

заны в партитуре с предыдущими и последующими номерами. Поэтому, кроме народных мелодий, у меня в балете имеется множество собственных мелодий. Но, будучи пронизаны интонациями азербайджанской народной музыки, эти мелодии (большинство из них применено как контрапунктирующие к подлинной теме) на мой взгляд, не должны восприниматься как нечто чуждое народной музыке» [1, с. 9-10].

Для более «рельефного» определения характеристики действующих лиц и сцен композитор широко использует систему лейтмотивов. При этом, каждый лейтмотив, исходя из образно-эмоционального строя, «окрашен» в соответствующий лад: мускульно-ритмичная лейттемаДжангир хана в ладе Чаргях, проникновенная тема любви в ладе Шюштер, порывистый характер лейтмотива Поладакомпозитор передает через лад Шур, а печальные интонации лейтмотива Гюльянаг на основе ладе Баятыкюрд предвосхищают трагическую судьбу героини.

Балет также отмечен правильным пониманием задач музыкальной драматургии балетного спектакля – в разработке и сопоставлении основных тем, динамической связи отдельных драматических узлов. В качестве примера приведём сцену-единоборства Полада с Джангир ханом, построенном на сопоставлении двух лейтмотивов героев - двух противоборствующих сил.

В заключение отметим, что исходя из эстетики современного балетного искусства, можно указать на ряд консервативных приёмов в музыкально-художественной концепции балета «Девичья башня» А.Бадалбейли. Однако, с исторической точки зрения, приобретённые с годами знания, заставляют лучше оценить все заслуги – идеи, искания, приёмы – сделанные композитором при создании первого азербайджанского балета.

ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бадалбейли А.Б. Заметки автора. Программа постановки балета «Девичья башня» в Азербайджанском Государственном Театра оперы и балета им.М.Ф.Ахундова. Б.: Азербайджанское театральное общество, 1947.
2. Гаджибеков У.А. Премьера первого азербайджанского балета // Газ. «Правда» от 25 апреля 1940 г. – Электронный ресурс. URL: http://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/article16.html
3. Зазулина Н. Лики трагедии – Электронный ресурс. URL: http://ptj.spb.ru/archive/7/in-faces-7-4-7-archive/liki-tragedii/

AZƏRBAYCAN BALETİNİN YARANMASI

Emil Əzizov
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə ilk Azərbaycan baleti olan Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletinin yaranma tarixinə həsr olunmuşdur. Baletin dramaturgiyası, keçən əsrin (30-40-cı illəri) məşhur sovet baletlərinin quruluşları ilə müqaisəli şəkildə verilir və ibaletin spesifik xüsusiyyətləri qeyd olunur.*
Açar sözlər: *Azərbaycan baleti, sovet baleti, dramaturgiya, obraz konsepsiyası, Ə.Bədəlbəyli, Q.Almaszadə*

FORMATION OF AZERBAIJANI BALLET

Emil Azizov
Candidate for a degree of Baku Choreography Academy
Azerbaijan , Baku

Summary: *In the present article deals with the history of the first Azerbaijani ballet - "Maiden Tower" by A.Badalbeyli. A comparative analysis of this ballet with famous Soviet ballet's performances of the period 30-40 years of XX century and the specifics A.Badalbeyli's ballet have been given.*
Key words: *Azerbaijani ballet, Soviet ballet, dramaturgy, imaginative concept, "Maiden Tower", A.Badalbeyli, G.Almaszadeh*

Джамалова Дильдора Абдувахабовна

Кандидат педагогических наук,
директор РСМАЛ им. В. А. Успенского
Узбекистан, Ташкент
dildoradjamalova@mail.ru

ВЗАИМОСВЯЗЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА УЗБЕКИСТАНА

Резюме: *В данной статье освещается одна из актуальных проблем современного музыкального искусства - взаимодействие национальных традиций и современного композиторского творчества. Объектом исследования стала композиторская школа Узбекистана и творчество узбекских авторов разных поколений. Цель работы: рассмотреть интересные и перспективные способы и методы претворения национальных традиций в композиторском творчестве Узбекистана. Результаты помогут глубже осмыслить и осознать процессы взаимообогащения и взаимодействия национального в узбекском национальном композиторском творчестве.*
Ключевые слова: *традиция, музыкальная культура, традиционный и композиторский пласт, типологические фазы, макомы, дастаны, симфония, музыка для театра, техника письма.*

Богатая своими многовековыми традициями музыкальная культура Узбекистана за годы своего становления и эволюции прошла сложный путь развития, в результате которого были освоены многообразные пласты профессионального музыкального творчества. Национальная композиторская школа Узбекистана - яркое тому подтверждение. Внедрившись в местную почву в начале XX века, за сравнительно короткий исторический период она успела стать частью и достоянием общенациональной культуры. На её базе в дальнейшем были освоены многообразные жанры и формы композиторского творчества, такие как симфония, опера, балет, кантата, оратория, камерная, вокальная и инструментальная музыка.

Два пласта - традиционный (монодийный) и новый для XX века композиторский (многоголосный) сосуществуют и взаимодействуют на всех исторических этапах последующих десятилетий, были и остаются важнейшими факторами музыкальной жизни Узбекистана. Являясь богатым культурным и духовным наследием узбекского народа национальные традиции оказали влияние как на формирование фундамента композиторской школы Узбекистана, так и на дальнейший импульс в реализации творческого потенциала большого поколения композиторов данного региона.

Известный музыковед, доктор искусствоведения, профессор Н. С. Янов - Яновская в своих фундаментальных работах, посвященных исследованию национального композиторского творчества и симфонической музыки условно выделяет три типологические фазы развития национальной композиторской школы, в котором первая фаза « …связана с освоением по преимуществу языка многоголосия (поиски гармонии, фактуры «выводимых» из традиционного мелоса), отсюда обработка монодийных напевов как основная сфера приложения композиторских сил».[33] Далее, на второй стадии автор выделяет изучение и познание различных жанров в качестве структурных закономерностей. В данном контексте проблема жанра отождествляется с проблемой формы. И наконец, третья фаза характеризуется осознанием жанра как такового, предполагающий, а также допускающий раз-

[33] Изучению данной проблематики также посвящены исследования крупного учённого узбекского музыковеда, доктора искусствоведения Т. Гафурбекова:
"Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества" Т., " Укитувчи" 1984; " Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке". Т "Фан", 1987.

личные конструктивные решения, обеспечивающие самостоятельность драматургии и естественное движение национальной «интонационной фабулы».[4, с 69-70]

Каждая фаза развития узбекского композиторского творчества характеризовалась и своим отношением к национальным традициям, как подчёркивает в этой связи учёный. На первой фазе неизбежно отождествление национального с народным, на втором уровне - национальное проникает в тематизм, форму, отдельные детали композиторского строения внося в европейскуй конструкцию свои коррективы. И наконец, третий, пронизывающий все уровни и элементы языка (лад, ритм, гармонию, фактуру) композиционную форму, драматургию произведения, жанровую область, эмоционально- смысловое содержание и стиль. Происходит осознание национальной традиции как многоуровнего объёмного эстетического целого [4, с 69-70].

Действительно, на разных этапах вслед за старшим поколением композиторов (Толибжон Садыков, Дони Зокиров, Мухтар Ашрафи, Икрам Акбаров,Борис Гиенко), затем средним (Сайфи Джалил, Нурилло Закиров, Тулкун Курбанов, Мирсодик Таджиев, Мирхалил Махмудов, Феликс Янов- Яновский, Рустам Абдуллаев, Хабибулло Рахимов, Нуриддин Гиясов, Мустафо Бафоев и др.), а сегодня к национальным традициям как к неиссякаемому источнику обращается и молодое поколение (Ойдин Абдуллаева, Джахонгир Шукуров) и совсем ещё юное (включая молодёжь недавно окончившие ВУЗы или обучающиеся), которые “...учатся у своих предшественников синтезу национальных и инонациональных традиций, богатству претворения закономерностей родного искусства, оркестровому мастерству, моделированию процессов формообразования, генетика которых жиждется в драматургии профессионально традиционного искусства” [3, с 65]

С обретением Независимости, освобождаясь от догм, клише и идеалогии предшествующей эпохи, композиторское творчество узбекских авторов пронизано духом исследования, экспериментов и поисков в различных областях музыкального искусства. Расширяется музыкальная лексика, возрождаются архаические пласты музыкального фольклора, обогащаются средства выразительности и виды современной композиторской техники письма.

В сценическом искусстве Узбекистана выделяются тенденции тесно переплетающиеся с историческими изменениями в стране, по новому осмысливается контекст социальной реальности. В новый период обновляется тематика, круг образов и событий воплощенных на подмостках и музыкального театра. Опора театрального искусства на национальные традиции, воплощение этнографии, фольклора, ритуалов и национального быта узбекского народа - одно из приоритетных направлений современного узбекского театра. Мир старины и современности колоритно и ярко демонстрируется в произведениях композиторов написанных и для музыкального театра. По новому осмысливаются исторические ценности, взгляд отечественных композиторов к многовековому наследию народа. Обращением к национальной тематике, музыкальным жанрам и формам, историческим фигурам выделяют в этом ряду музыкальные драмы Бахриддина Лутфуллаева “ Самарканд Ушшоги”, балеты Мустафо Бафоева “ Мозийдан нур” и “ Бухорои тариф” а также образы великих исторических личностей в драме Фархода Алимова “Нодирабегим”, Мухамаджона Атаджанова “Бабур”, балетах Алишер Икрамова “ Амир Темур”, Мустафо Бафоева “ Звезда Улугбека”, в его опере“ Ахмад Фаргони” , и опере Икрам Акбарова “ Ибтидо хатоси”.

Современные композиторы стремятся проникнуть в ещё неисследованные сферы традиционного искусства в инструментальной и симфонической музыке, в его формы (дастаны - Игорь Пинхасов «Симфония- дастан»; Анвар Эргашев « Doston-music» и др) в жанры лирической поэзии (Мустафо Бафоев «Симфония- газель»).

На современном этапе обилие традиционно-восточных жанровых форм находит своё отражение в названиях произведений: куй, маком, дастан, газель,

мушкилот, марсия, рубои, касыда, тасниф. Вместе с тем встречаются гибридные формы, попытка художников воссоединить два мира: маком-симфония, концерт-маком, дастан-концерт, поэма куй, симфония –газель и др.

Овладевая стилистическими средствами двух традиций, на современном этапе композиторы демонстрируют органичность и художественную продуктивность их взаимодействия. В этом смысле современное композиторское творчество предпринимает активные поиски в соединении, взаимовлиянии национального искусства с европейским и музыкальными системами XX века (импрессионизм, неоклассицизм, экспрессионизм, неофольклоризм, сонористика, алеаторика, минимализм), а также с новейшими техниками композиторского письма.

Можно с уверенностью сказать, что эта тенденция продолжает свои традиции и в начавшемся новом XXI веке. Достижения узбекских композиторов сегодня на республиканской, международной арене, призы удостоенные на мировых фестивалях и конкурсах (Феликс Янов- Яновский, Мирсодик Таджиев, Мустафо Бафоев, Рустам Абдуллаев, Хабибулло Рахимов, Полина Медюлянова, Джахонгир Шукуров и других) - яркое тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества Т.: Укитувчи, 1984
2. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Т.: Фан, 1987.
3. Давыдова Т. Современное состояние симфонического творчества (на примере жанра симфонии // "Узбекская музыка на стыке столетий (XX- XXI вв): тенденции, проблемы (коллективная монография). Т.: 2008.
4. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. Т.: 2007.

MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİ VƏ ÖZBƏKİSTANLN MÜASİR BƏSTƏKAR YARADICILIĞI

Camalova Dildora Abduvahab
Pedaqoji elmlər namizədi,
Uspenski ad. Liseyin direktoru
Özbəkistan, Daşkənd

Xülasə: *Bu məqalədə müasir incəsənətin aktual problemlərindən biri - milli ənənələrin və müasir bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqəsi müzakirə olunur. Tədqiqatın məqsədi Özbəkistanın bəstəkarlıq məktəbidir. Məqsəd milli ənənələrin Özbəkistanın kompozisiya işlərinə tətbiqi üçün maraqlı və perspektiv yolları və üsulları nəzərdən keçirməkdir. Nəticələr Özbəkistanın milli musiqi ənənələri ilə bəstəkar yaradıcılığında qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsinə kömək edəcəkdir.*

Açar sözlər: *ənənə, musiqi mədəniyyəti, ənənəvi və kompozisiya qatı, tipoloji mərhələlər, makam, dastanlar, simfoniya, teatr üçün musiqi, yazı texnika*

THE INTERRELATION OF NATIONAL MUSICAL TRADITIONS AND MODERN COMPOSER CREATIVITY OF UZBEKISTAN

Djamalova Dildora Abduvahabovna
Candidate of Pedagogical Sciences,
director of the RSMAL him VA Uspensky
Uzbekistan, Tashkent

Summary: *In this article, one of the actual problems of contemporary art is being discussed - the interaction of national traditions and contemporary composer creativity. The object of the research is the composer school of Uzbekistan as well as the works of Uzbek authors of different generations. The purpose of the work is to consider interesting and perspective ways and methods for the implementation of national traditions into Uzbekistan's compositional work. The results will help to deeply understand the processes of mutual enrichment and interaction of the national in Uzbek national composer creativity.*

Key words: *tradition, musical culture, traditional and compositional layer, typological phases, maqom, dastans, siphonium, music for the theater, writing technique*

Əhmədova Svetlana Hidayət qızı

AMK-nın aparıcı konsertmeysteri, müəllim
Azərbaycan, Bakı
Katlu1977@mail.ru

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNISI "QALANIN DİBİNDƏ" BƏSTƏKARLARIN YARADICILIĞINDA

Xülasə: *Bu məqalədə xalq mahnı janrının peşəkar bəstəkarlıq məktəbinə tətbiqi prosesi təhlil edilir. Azərbaycan xalq mahnılarının çoxyönlü istifadəsi nümunələri, həm bəstəkarların əsərlərində, həm də dünya şöhrətli insanların musiqi əsərlərində təqdim olunur. Bəzi tarixi faktlar Azərbaycan xalq mahnısına dərin marağı göstərir. "Galanin dibində" Azərbaycan xalq mahnısına çoxsaylı müraciətlərin səbəbi araşdırılır və əsaslandırılır.*
Açar sözlər: *xalq mahnısı, tarix, tətbiq, bəstəkar yaradıcılığı, Üz.Hacıbəyli, janrlar,"Qalanın dibində"*

Bütün xalqlarda olduğu kimi Azərbaycan xalqının da yaradıcılıq janrlarında mahnı janrı çox sevilənlərdən biridir. Musiqi mədəniyyətimizdə muğamlar, rəqslər, folklor və digər janrlar necə bir mövqe tutursa, xalq mahnıları da insanların estetik tərbiyəsində, məişətində önəmli bir yer tutur. Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə xalq mahnıları vətənimizin gözəl məkanlarından toplanaraq nota salınmışdır. 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin və M.Maqomayevin birgə ərsəyə gətirdikləri 2 cildlik xalq mahnıları toplusu[1] işıq üzü görmüşdür. Qoyulan ənənəni digər peşəkarlar da davam etmişdir: Asəf Zeynallı, Bülbül, Qara Qarayev, Səid Rüstəmov, Fikrət Əmirov, M.Ismaylov və b. Adları çəkilən şəxslərin bütün materialları o zaman kiril qrafikası ilə nəşr olunurdu. Bu qrafika Azərbaycan xalqı müstəqilliyi əldə edən vaxtdan öz aktuallığını itirdiyi üçün Azərbaycan latın qrafikasına keçir. Bu zaman geniş kütlələrə mədəniyyət irsinin çatdırılması üçün latın qrafikalı nəşrə ehtiyac yaranır: 2005-ci ildə iki cildlik seçmə "Azərbaycan xalq mahnıları" adlı toplu çap olunur ki, onun tərtibçisi Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Siyavuş Kərimidir [1, s. 5].

Milli mədəniyyətimizin sərvətləri qədim zamanlarda da, müasir dövrümüzdə də müxtəlif xalqların peşəkar sənət adamlarının- şairlərin, bəstəkarların, səyyahların diqqət mərkəzində olmuşdur. O səbəbdən bizim musiqi nümunələrimizi öz yaradıcılıqlarında istifadə etmişlər. Qısa şəkildə bəzilərini təqdim etmək məqsədəuyqun olar.

R.M.Qlierin "Şahsənəm" operasında (1927) – 30 yaxın Azərbaycan xalq melodiyaları istifadə olunmışdur. Onların sırasında "Onu demə zalım yar" xalq mahnısına da rast gəlirik;

M.İppolitov-İvanov orkestr üçün bəstələdiyi "Türk fraqmentləri adlı" süitada[2] (1930) Azərbaycan xalq mahnıları -"Bu gələn yara bənzər" (küm. 1,2) və "Bu gün ayın üçüdür" istifadə etmişdir[3] (küm.3).

Azərbaycan xalq mahnılarının musiqi əsərlərində tətbiq edilməsi prosesini araşdırarkən çox maraqlı faktlarla üzləşdik. Beləki, A.Alyabyevin 1834 ildə fortepiano aləti üçün yazdiği "Fransiz kadrili asiya mahnılarından" əsərində Azərbaycan xalq mahnisi "Qalanin dibində" istifadə olunmışdur. Lakin bəstəkar mahnını *«Биазетская»* adı ilə təqdim edir [4, s. 110].

M.A.Balakirevin "Tamara" (1841) simfonik poemasının birinci si minor köməkçi

[1] "Azərbaycan türk el nəğmələri"

[2] Qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərdə bəstəkar "Nəlbəki" adlı azərbaycan xalq rəqsini süitanın 4 nömrədə "Şənlikdə" orta lirik bölmədə istifadə etmişdir.

[3] Azərbaycan mədəniyyətinin qədim irsi izlərini müxtəlif xalqların yaradıcılıqlarında askar edilməsi məqsədi ilə bu bəstəkarın (və başqalarının) yaradıcılıq fəaliyyıtində olan digər əsərlərin təhlilini cox vacib və zəruri hesab edirəm:"Qafqaz eskizləri" (1894), "Erməni rapsodiyası xalq mövzuları əsasında"(1895), "Türk marşı" (1926).

partiyasının melodiyası folklor köklüdür və Azərbaycan xalq mahnisi "Qalanin dibində"nin orijinal variantlarındn biridir. [3, s. 19] M.İ.Qlinka da "Ruslan və Lyudmila" operasında (1842) "Qızların xoru"nda Azərbaycan xalq mahnısı "Qalanin dibində" mahnısından istifadə etmişdir.

"1861-ci ildə Azərbaycan xalq mahnıları not nümunələri ilə P.Siyalski tərəfindən "İllustrasiya" jurnalında "Səkkiz aziat mahnısı və Ləzginka" kimi verilmişdi. Bu nümunələr "Tatar mahnıları" adlandırılır və onlardan biri "Qalanın dibində" Azərbaycan xalq mahnısının variantlarından biridir. [4,s .111].

İ.B.Ştrausun (oğul) "Persiya marşı"nda (1864) - "Trio" hissəsinin musiqisi "Qalanin dibində" Azərbaycan xalq mahnısı üzərində qurulub (Nüm.4).

N.Rimski-Korsakovun "Qızıl xoruz" *("Золотой петушок", 1908)* operasında Münəccimin ikinci ariozosunun melodik mənbəyini yenə də "Qalanin dibində" mahnısı təşkil edir. [3, s.14].

Azərbaycan və türk dillərini mükəmməl bilən polyak şairi Aleksandr Xodzko XIX əsrin 30-cu illərində Cənubi Azərbaycanda fəaliyyətdə olarkən orada "Koroğlu" dastanını bilicilərin dilindən tərcümə etdirərək 1842-ci ildə Londonda nəşr etdirmişdir. Kitabda "Koroğlu" dastanından əlavə olaraq bəzi Azərbaycan melodiyalarının notlarının da çap olunduğu bildirilir (nüm.4). Məktubda eləcə də göstərilir ki, A.Xodzko Cənubi Azərbaycanda olarkən bu melodiyaları yadında saxlamış və daha sonra pianoçu Anton Kontskiyə özü ifa etmiş və o da öz növbəsində bunları nota almışdır. Bu səbəbdən də melodiyalar bəzi hallarda Azərbaycan musiqisindən kənarlaşa bilər. "...Sizə təqdim olunan musiqi notlarını araşdırmanızı, lazım olduğu təqdirdə rekonstruksiya edilməsini...xahiş edirəm" (Polşa Səfiri Həsən Həsənov).[4] Azərbaycan Milli Konservatoriyasının aparıcı konsertmeysteri və müəllimi Svetlana Əhmədova tərəfindən həmin musiqi parçaları aranjiman edilərək fortepiano aləti üçün "Miniatürlər" adlı ilə silsilə şəklinə salınmışdır. (Nüm.5,6).

Nümunələrdən göründüyü kimi bu qədim əlyazmanın melodiyası yenə də Azərbaycan xalq mahnısı "Qalanin dibində"dir.

Zənnimcə, bu xalq mahnısına olduqca böyük maraq oyanmasının səbəblərindən birini bu fikirdə tapmaq olar: *"Персидский марш" до конца жизни был любимым у своего композитора, который придавал большое значение тому факту, что в трио-секции звучит тема из персидского национального гимна"* [6]. Bu fikrə əsasən "Qalanın dibində" xalq mahnısı qədimdə milli himn kimi tanınırdı. Təbii ki, dövlət atributu olan himnlər çox yerlərdə səsləndirildiyi üçün insanların yaddaşında həkk olunur. Göstərdiyimiz fikir yanılış da ola bilər. Yalnız bu amillərin musiqişünas alimlər tərəfindən araşdırılmasını tövsiyə edərdik.

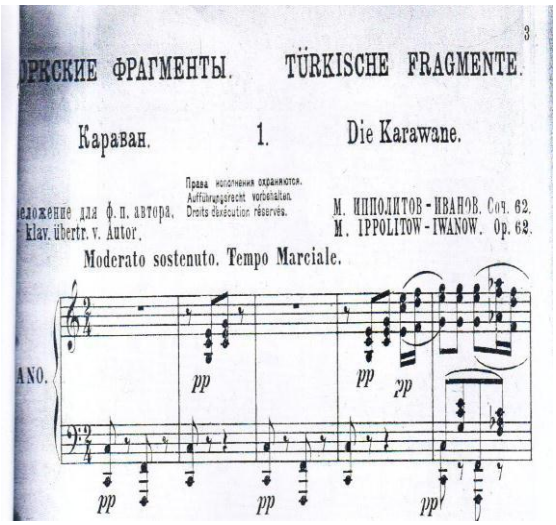
Xalq mahnısı "Qalanin dibində"ni Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da izləmək olar. Məsələn, Ü. Hacıbəyli "Arşın mal alan" operettasının musiqisində Azərbaycan xalq mahnısı və rəqslərinin ritm-intonasiyalarını böyük ustalıqla əks etdirir. Qızların xorunda "Qalanın dibində ", Soltan bəyin "Canlar içində canım", üverturanın əsas mövzusunda "Boynunda var sarılıq" mahnılarının intonasiyaları eşidilir" [5]; Q.Qarayevin "Lenin" adlı oratoriyasının 2-ci hissəsində və fortepiano üçün yazılan18 saylı preludiyada, Oqtay Rəcəbovun 1 saylı Konsert-poemanın köməkçi mövzusunda və s.

Üzeyir Hacıbəyli xalq mahnılarını yüksək qiymətləndirərək demişdir: "El mahnıları Azərbaycan xalqının əhvali-ruhiyyəsini şərh, zövqi-musiqisini bəyan, şeir və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edə bilən böyük bir material olduğundan onun istər musiqi, istər ədəbi, istər psixoloji, istərsə də etnoqrafik əhəmiyyəti çox böyükdür" [7].

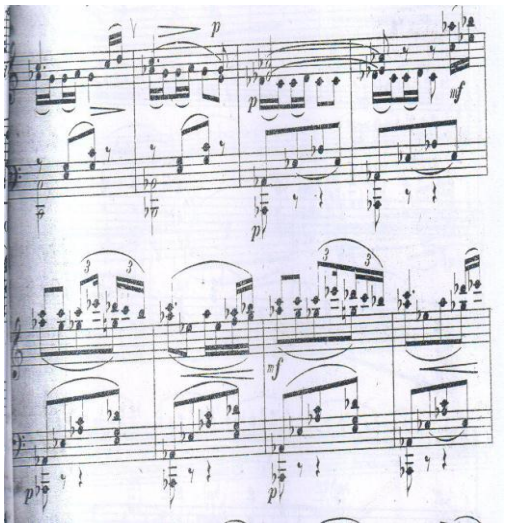
[4] Bu məlumatları Azərbaycanın Polşadakı səfiri cənab Həsən Həsənov Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Xalq artisti Siyavuş Kərimiyə ünvanladığı 06/05/2016 SVRŞ/154/16 saylı məktubda ərz etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarları bütün janrlara müraciət edərək gözəl əsərlər bəstələyirlər. Onların zəngin yaradıcılıq fəaliyyətlərində Azərbaycan xalq mahnıları digər janrlarla yanaşı iri və kiçik həcmli əsərlərdə öz təcəssümünü tapmışdır. Xalq mahnıları oratoriya, operetta, opera, instrumental konsert və süitalarda tədbiq olunur, onların əsasında fantaziyalar, variasiyalar, səs və fortepiano üçün əsərlər, uşaq pyesləri, fortepiano üçün pyeslər, xor üçün işləmələr yazılır. Gənc nəslin musiqi-estetik zövqünün formalaşmasında, Azərbaycan bəstəkarlarının yüksək peşəkarlıqla yaratdığı işləmələr böyük rol oynayır.[5].

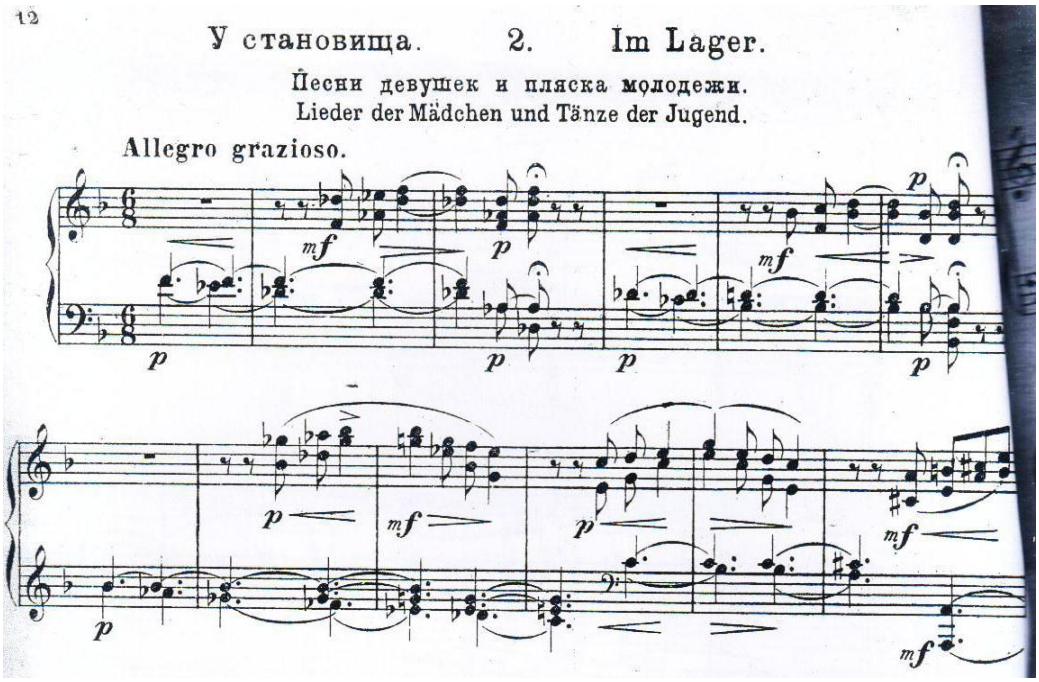
Nüm1



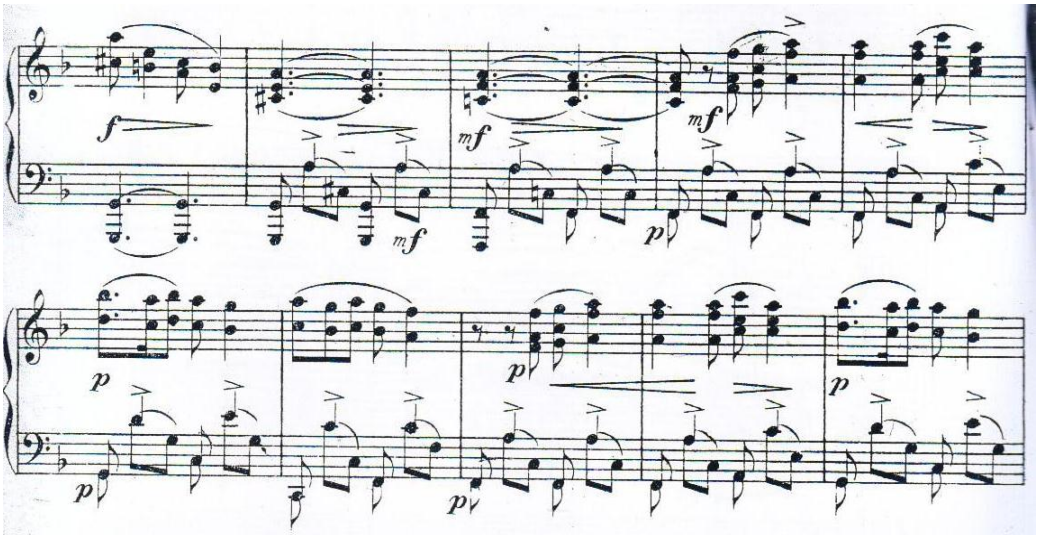
Nüm2



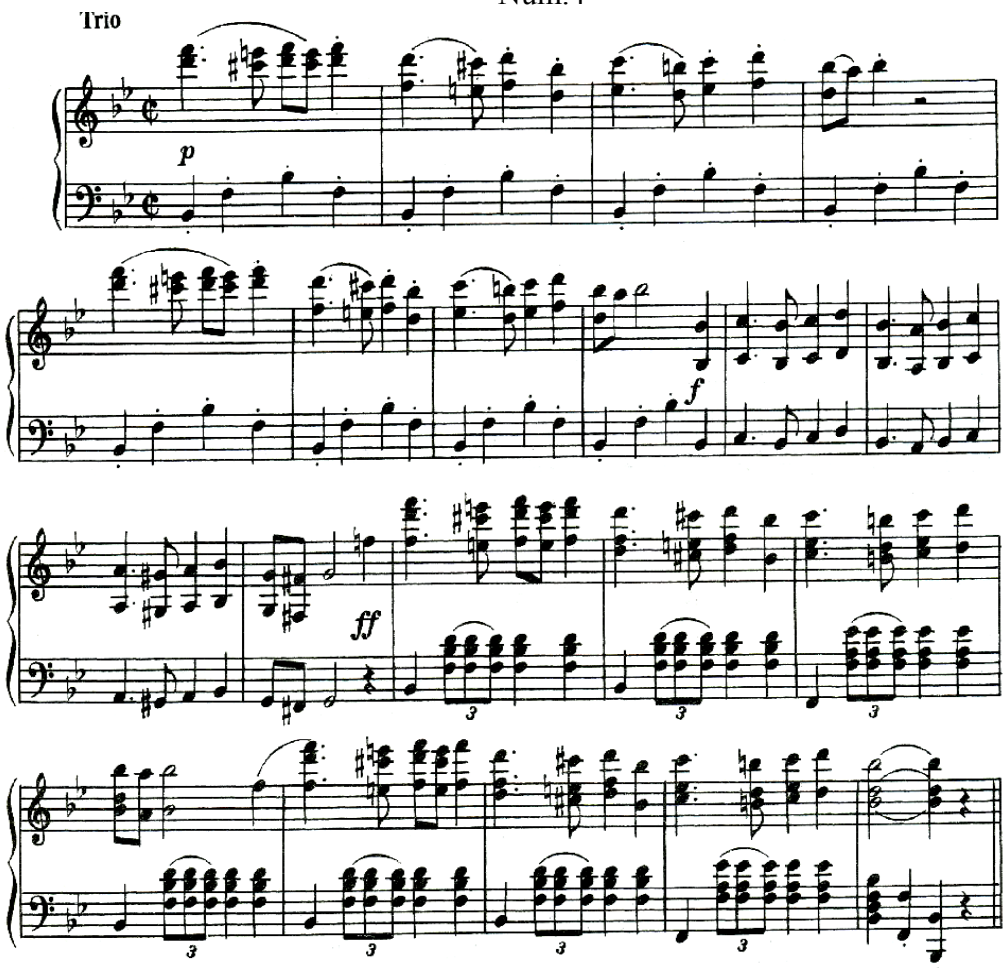
Nüm.3



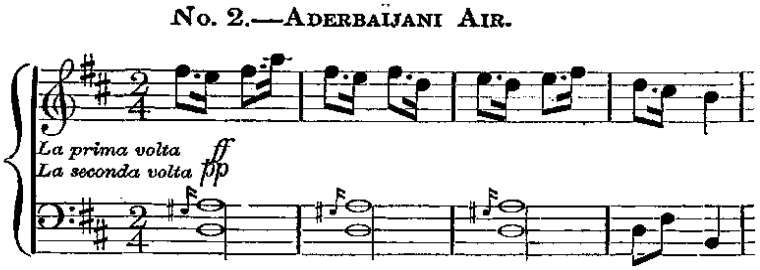
[5] Belə işləmələrin 31 əsərdən ibarət antoloqiyasını 2009 ildə Svetlana Əhmədova tərəfindən ifa edilib və disk yazdırılmışdır. Diskdə Əşrəf Abbasovun, Fikrət Əmirovun, Elmira Nəzirovanın, Nazim Əliverdibəyovun,Tofiq Bakixanovun, Sevda İbrahimovanın, Elnarə Dadaşovanın, Yaşar Xəlilovun,Vasif Allahverdiyevin, Lalə Abbasovanın, Nərminə Nağıyevanın, Svetlana Əhmədovanın azərbaycan xalq mahnıların işləmələri daxil edilmişdir.

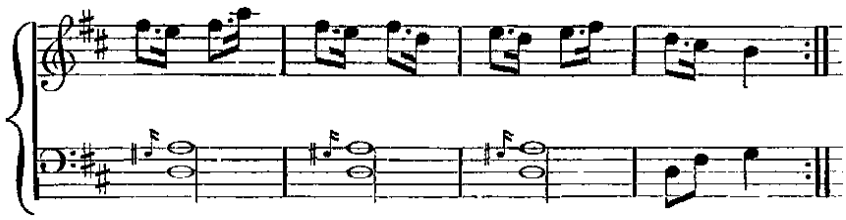


Nüm.4



Nüm.5



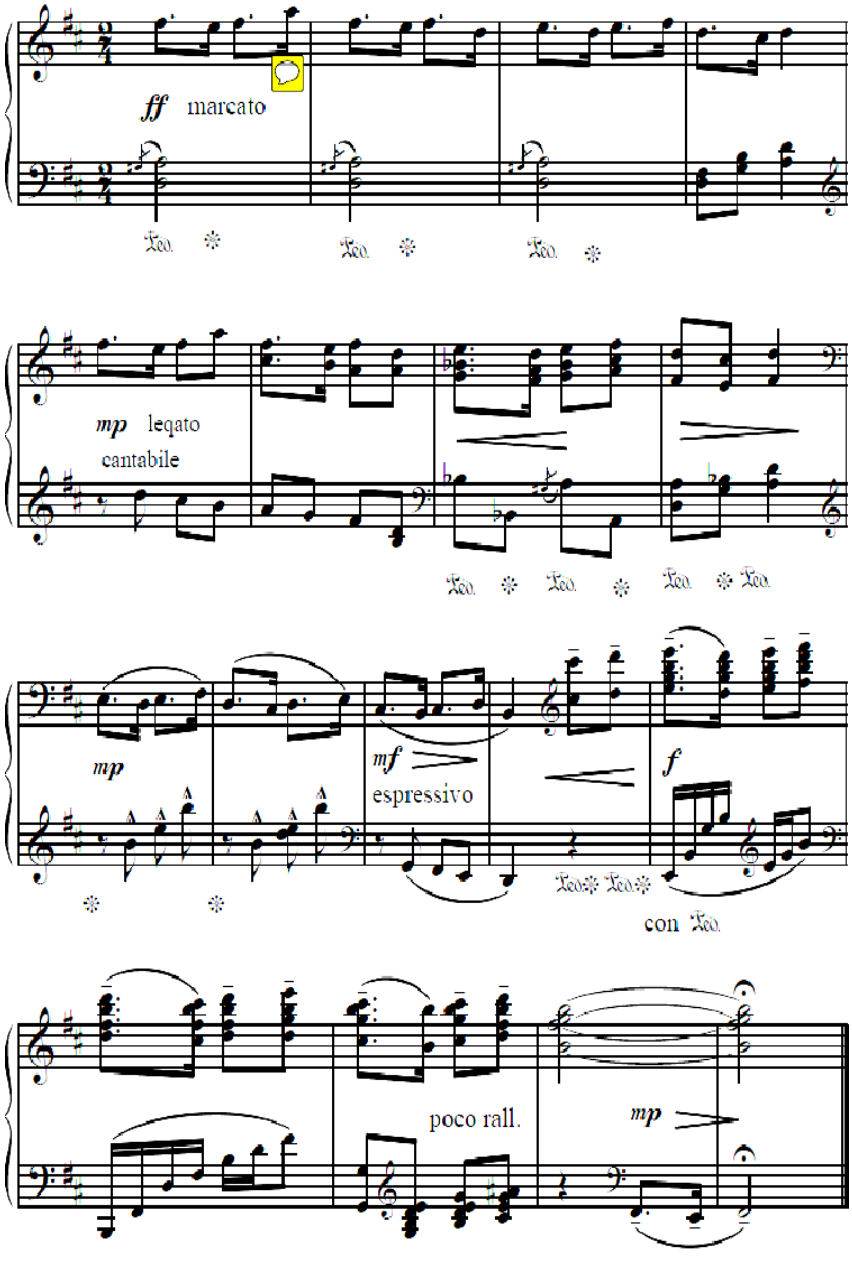


Nüm.6

№2 Azerbaijani Air

This versiya arranged
for the pianoforte by
Svetlana Ahmadova
12.05.2016

Andante con moto



S.AHMADOVA

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan etnoqrafiyası. 3-cü cild. B.: Şərq-Qərb, 2007. səh.5
2. "Azərbaycan xalq mahnıları". B.: Öndər nəşriyyat, 2005. Redaktə edən Az.Res. İncəsənət xadimi, bəstəkar Elnarə Dadaşova.
3. Инна Пазычева. «Традиции ориентализма в творчестве композиторов новой русской музыкальной школы». Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Стр. 14,19.
4. «История азербайджанской музыки», часть 1. Б.: Маариф, 1992, с. 110-111.
5. (http://arshin.musigi-dunya.az/az/son_text.html
6. http://www.zabaznov.ru/strauss/muz/pers.htm

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «ГАЛАНЫН ДИБИНДЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ

Светлана Гидаятовна Ахмедова
PhD, преподаватель и концертмейстер АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *В данной статье рассматривается процесс внедрения музыки устной традиции, в частности жанра песни, в профессиональную композиторскую музыку. Приведены примеры разностороннего использования азербайджанской народной песни «Галанындибинде»(«У подножья крепости») в творчестве композиторов Азербайджана и других стран. Приводятся некоторые исторические факты, свидетельствующие о глубоком интересе к азербайджанской народной песенной культуре.*
Ключевые слова: *народная песня, история, внедрение, композиторское творчество, Узеир Гаджибейли, жанры, «У подножья крепости» («Галанын дибинде»)*

AZERBAIJAN FOLK SONG "GALANIN DIBINDE" IN THE WORK OF COMPOSERS

Svetlana Hıdaet gyzy Ahmadova
Azerbaijan, Baku

Summary: *The Azerbaijani culture is famous for its rich heritage and folk songs hold a prominent place in it. This article describes the process of introducing the musical genre of oral folk tradition and in particular songsinto a professional composer school. Examples of the versatile use of Azerbaijani folk songs both in the works of composers of Azerbaijan, and in the musical writings of personalities with a worldwide reputation. Some historical facts are cited; which clearlyindicate a deep interest in the Azerbaijani musical folk song culture that belongs to oral traditions. The numerous appeal to the Azerbaijani folk song "At the foot of the fortress" ("Galanin dibinde") has been pointed out and justified to some extent.*
Key words: *folks songs, History, introduction, compositional creativity, Uzeyir Hajibeyli, genres, "At the foot of the fortress" ("Galanin dibinde")*

Farajova Humay Sardar's
Second-year person working for doctor's degree,

Azerbaijan National Conservatorie
AZ1073, the Republic of Azerbaijan, Bakı city, H.Cavid av., 25
E-mail: *humay.ferecova@mail.ru*

"MUGHAM-DASTAN" BY YASHAR KHALILOV

Summary: *The article describes the works of "Mugham-Dastan"and Yashar Khalilov written on the basis of mugham.*
The composition consists of 4 parts. In a work like the composer in the performance of mugham on the tar and the orchestra creats your Dastan: the Name "Dastan" has a conditional value, it is accepted as a concept. In the article each part of the works depicted and teaches about the innovations of the composer.
Key words: *Yashar Khalilov, Mugam-Dastan, concept, dastan , deramed, maya, tesnif, renk*

Yashar Khalilov is a composer who is always in search, and writes interesting works covering new history, literary and religious topics.

He wrote "Mugham epos" for Orchestra of Folk Instruments in 1995. It was first performed by conductor, People's artist, Aghaverdi Pashayev in VIII convention of Azerbaijan Composers' Union in Azerbaijan State Philharmonic in 2007. The composer wrote one more work "Mansuriyya" for Orchestra of Folk Instruments in 1996. That is, the composer addresses to the same type genres repeatedly, and his works are widely used in mughams.

However, to name it "Mugham epos" is very interesting. From its name it can be understood that the composer wrote an epos based on such types of mughams.

"Mugham epos" is a composition of 4 parts:

I part is called as "Daramad", II part "Maya", III part "Tasnif", IV part "Rang". In this work tar performs as a soloist. It was performed both in ACU's VIII convention and arising great interest furthermore, in the competition by the orchesta in Child Music School in Ordubad city, as well as in the composition by Nakhchıvan State OFI (Orchestra of Folk Instruments).

The work as a whole resembles a concert composed for tar and OFI based on mughams. In a 18-minute work an interesting approach by the composer is noticed. Here "mugham-epos" conveys a conditional concept. The composer mentioning "mugham-epos" considers relating mugham world through the work written based on mughams. Here "epos" finds reflection as a "concept" - "notion".

Each part stands out by its interesting melodic language and in each part suitable condition is created by the composer for a speacial improvision for the tar.

The composer composed based on mughams as clear in its name "Mugham-epos". In this view, the notion of mugham stands in the front plan.

Mugham is a music genre conveying complex, idea-emotional meaning, expressing deep and perfect thinking, and the development of artistic excitement and characters of different musical images. In this point, all the features of mugham finds reflection throught the work.

The I part of "Mugham-epos" is called "Daramad".

As known, Daramad - is a genre of instrumental music in Azerbaijani music and a kind of color. It is performed in the beginning of Dastgah music, and has the importance of the instrumental introduction. Daramadin is directly related to mugham musical language features, and is based on the establishment of mugham and takes its name: Daramads are distinguished from colours by their volume and structure. Daramad is bigger by its volume, music sections cover all referance-support steps and condention and intonation features of mugham. Daramads were created with colourful musical themes related to each by mugham performers.

In the work all the features referring to Daramad are fully realised. In "Mugham-epos" the theme of "Daramad" starts with clarinet and the continuation is performed with the tar. The theme resembles the first steps of ("Don't let Leyli go to school") "Girls' choir" sung on Samayi-Shams percussion-mugham from "Leyli and Majnun" opera by Uzeyir Hajibayli xatırladır. I part, which is simple – in the measure of 2/4 from rythmic point of view is felt like a knid of colour-dance genre being very playful.

II part is called "Maya". *Maya* is the main constant scene of *magam*. The other steps of *magam* are concentrated around *maya* tending towards it "Maya" means foundation, core.

Muğam dəstgahlarının I and the most important part of mugham dastgah is referring *magam* to *maya* and it is called "Maya".

In mugham performance as a rule, dastgah starts from *maya* (core) passing through from one section to another reaches culmination – pitch *maya* (core) (octave of the core) in the development process. *Maya* (core) of the mugham keeps its gravitation from the start of the dastgah till the end and in the conclusion the development of music again returns *maya* (core) and complets in *maya* (core) scene.

The composer wrote as if instrumental, rhythmic mugham and chooses "*Maya*" (core) part after "Daramad"

II part, which starts in a high spirit commences with a solo of the tar and the clarinet the other instruments make a rhythm in the background. The measure of the work stays unchanged (4/4) and even it is not free in mughams, and is formed arranged to a certain rhythm. From playwright point, in the work 2 features are reflected. According to I feature, melody in a gentle way deals with something, interprets, on the other hand, melody becomes turbulent, and dynamic.

III part is called Tasnif.

Tasnif is a vocal-instrumental genre. Tasnif is a completed work having a complete form. Lyric sometimes has a playful character. Tasnifs mainly, are performed inside mugham dastgahs, increase impact of the mugham, make a contrast among the sections of the mugham, connect mugham sections with one another, and create constructive strictness from metrorythmic point in mughams. Tasnifs differ for their place in mugham dastgah: tasnifs performed at the beginning of the dastgah have significant importance in "maya" (core) section, and functions as daramad. Tasnifs performed among the sections of the dastgah join together main musical theme of mugham section and main features.

IV part is called "Rang" (colour).

Rang is an instrumental musical genre. It has an accurate metrorythmic size, colourful melodic structure and musical theme. "Rang" (colour) is performed both as an independent play and in content of mugham dastgah. "Rang" (colour) has several functions in mugham dastgah: performed among the sections of the mugham, creates a condition to conclude one section and a passage to the next section, makes dastgah composition colourful, and enriches emotional content of the mugham. "Rang" (colour) also accepts the main content of the mugham sections, melodic and cadans features and conveys their names. It is written in march type, dance and lyrical.

In Yashar Khalilov's work "Rang" (colour) is an independent play and it is the most interesting, the densest culmination containing the IV part of the work.

It is also logically true that the work is called "mugham-epos". Because here the composer makes an epos performed with the tar and interprets it in the performance of the orchestra. Here although the name of "Dastan" is conditional, and the concept is accepted as a notion, a suitable name was chosen according to the composer's imagination.

BIBLIOGRAPHY :

1.Yashar Khalilov. Mugham-epos. Nakhchıvan, 2006. Score, manuscript.
2.Mugham encyclopedy. Bakı, H.Aliyev Fund, 2010? 216 pages.
3.Asadova Y. Yashar Khalilov. Bakı, Sharg-Garb, 2015. 31 pages.
4.Mazel. L. The structure of musical works. Moscow, Music,1988, 536 pages
5. Manual of Azerbaijani Composers' Union. Bakı, Khatun Plus, 2012. 268 pages.
6.Abdullayeva S. Azerbaijan Falk Instruments. Bakı, Adiloghlu, 2002, 454 pages.
7.Zohrabov R. Mugham. Monography, B., "Azerneshr", 1991.
8. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. Москва, МГК, 2006. 432 pages

YAŞAR XƏLİLOVUN "MUĞAM-DASTANI"

Humay Fərəcova Sərdar qızı
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının II kurs doktorantı
Ünvan: AZ1073, Азербайджан, г. Баку, г. Джавида АВ., 25
E-mail: humay.ferecova@mail.ru

Xülasə: *Məqalədə Yaşar Xəlilovun"Muğam dastanı" kimi muğamlar əsasında yazdığı əsərindən bəhs edilir. "Muğam dastan" əsəri 4 hissəli kompozisiyadır: "Muğam-Dastan" əsərində bəstəkar sanki muğamlardan dastan qoşub tarın və orkestrın ifasında onu şəhr edir. Burada "Dastan" adı şərti məna daşıyaraq konsepsiya kimi – bir anlayış olaraq qəbul edilir. Məqalədə əsərin hər bir hissəsi nəzərdən keçirlərək bəstəkarın gətirdiyi yeniliklərdən söz açılır.*

Açar sözlər: *Yaşar Xəlilov, muğam-dastan, konsepsiya, dastan, dəraməd, mayə, təsnif, rəng*

"МУГАМ-ДАСТАН" ЯШАРА ХАЛИЛОВА

Умай Фараджева Сардаровна
Докторант II kурса Азербайджанской Национальной Консерватории
AZ1073, Азербайджан, г. Баку, г. Джавида АВ., 25
E-mail: humay.ferecova@mail.ru

Резюме: *В статье рассказывается о произведение «Мугам-дастан»а Яшара Халилова написанным на основе мугама.*
Композиция состоит из 4 частей. В произведении композитор словно в исполнении мугамов на таре и в оркестре сочиняет свой дастан : Название "дастан" имеет условное значение, принято как концепция – как понятие. В статье каждая часть произведения рассматривает и предсказывает о новшествах композитора.
Ключевые слова: *Яшар Халилов, мугам-дастан, концепция, дастан , дерамед, майе, тесниф, рянг*

FƏTULLAYEV Fərid
AMK –nın elmi işçisi

MÜASİR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN TƏZAHÜR FORMALARI

Xülasə: Məqalədə gənc bəstəkar Fərid Fətullayevin yaradıcılığı ilə milli musiqi ənənələrinin qarşılıqlı əlaqələri araşdırılmışdır. Bu məqsədlə müəllifin əsərləri təhlil edilmişdir.
Açar sözlər: müasir musiqi, milli ənənələr, bəstəkar yaradıcılığı, Fərid Fətullayev

Azərbaycan professional musiqisinin yaranma tarixi böyük bir dövrü əhatə etməsə də lakin, bu müddət ərzində görkəmli bəstəkarlar tərəfindən yaradılan orijinal əsərlər dünya musiqi tarixində xüsusi yer tutur. Müxtəlif istiqamətlərdə sürətlə gedən inkişaf prosesi Azərbaycan professional musiqisində də müşahidə olunur . Bu inkişaf prosesinin istiqamətlərindən biri də novator ideyaların qədim köklərlə qovuşmasıdır. Bütün bunlar yeni nəsil bəstəkarların yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Əlbəttə ki, milli köklərə bağlılıq qərb bəstəkarlıq məktəbinin yazı texnikası və musiqi təfəkkürü ilə birləşərək orijinal əsərlərin meydana gəlməsinə səbəb oldu. Bu haqda danışarkən Qara Qarayevi mütləq qeyd etməliyik. Onun yaradıcılığı ilə Azərbaycan professional musiqisində əsaslı dəyişikliklər baş verdi və dünya səviyyəsində olan ciddi addımlar atıldı. Azərbaycan musiqisində fasiləsiz inkişaf prosesinin ən əsas siması Qara Qarayev idi. Bəstəkar məhz 3-cü simfoniyasında elə bir yeniliyə imza atmışdır ki, məşhur rus alimi M.Aranovski bu əsər haqqında belə qeyd etmişdir: "Qarayevin III simfoniyasının müvəffəqiyyəti onunla izah olunur ki, o, 12 tonluq texnikaya müraciət etsə də, milli ənənə ilə əlaqəsini kəsmir. Bəstəkar bu texnikanı milli musiqi dili çərçivəsinə salır. Bu isə o deməkdir ki, müasir bəstəkar üçün fuqa ancaq musiqi prosesinin müəyyən bir şəkildə quraşdırılması sistemi olduğu kimi, eynilə on iki ton vasitəsilə bəstləmək texnikası da onun üçün ancaq texnikadır ".

Qara Qarayevin yaradıcılığı sonrakı nəsil bəstəkarlar üçün etalon funksiyasını daşıyırdı. Tələbələrinin söylədiklərinə görə Qara müəllim hər zaman tələbələrinə müxtəlif yaradıcılıq istiqamətlərini göstərər və gənc bəstəkarlara öz yaradıcılıq yollarında dəstək olardı. Məhz bu səbəbdəndir ki, əvəzolunmaz bəstəkarın tələbələri bugünkü gündə də orijinal əsərlərin müəllifidirlər və öz yaradıcılıq istiqamətləri ilə seçilirlər. Eyni zamanda bu bəstəkarlar milli musiqi ənənələrinin müasir yazı texnikası ilə vəhdətini təşkil edən yaradıcı şəxslərdir. Müasir musiqi, həmçinin müasir yazı texnikasının tətbiqi istiqamətində ən ümdə simalardan Cəlal Abbasov, Fərəc Qarayev və Firəngiz Əlizadəni qeyd etsək yanılmarıq. Sonorika, aleatorika kimi üslublardan istifadə

edərək müasir yazı texnikasından bəhrələnən bu bəstəkarlar milli musiqi ənənələrinə də sadiq qalırlar. Qeyd etdiyimiz hər üç bəstəkarın yaradıcılığı milli musiqi ilə yoğrulmuş əsərlərlə zəngindir. C.Abbasovun "Haradasan, Ulis?" simfonik əsəri, I, II, III və IV ("Səni bir daha görə bilsəydim...") simfoniyaları, F. Əlizadənin simli kvartet üçün "Muğamsayağı", violonçel, zərb aləti və hazırlanmış forte-piano üçün "Habilsayağı" əsərləri, F. Qarayevin "Muğam, xütbə və surə" əsəri, "Məhəbbətə səyahət" operası belə əsərlərdəndir. Orijinal kompazisiya quruluşuna malik olan bu əsərlər Şərq və Qərb tendensiyalarını birləşdirən möhtəşəm nümunələrdir.

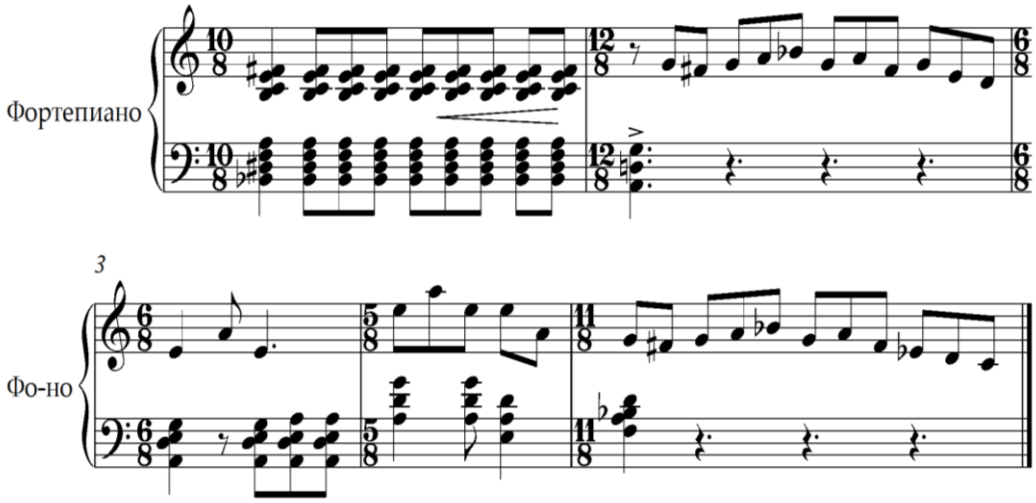
Ümumiyyətlə bəstəkar yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinin istifadəsi baxımından 3 istiqamət müşahidə olunur:

1. Genetik faktorun rolu nəticəsində bəstəkarın bilməyərəkdən milli köklərə istinad etməsi.
2. Planlı şəkildə olaraq milli lad və ya intonasiya komplekslərinin əsər daxilində istifadəsi
3. Sitat şəklində kompazisiyanın müəyyən bir hissəsində milli musiqi nümunəsinin istifadə olunması.

Yuxarıda sadalanan əsərləri dinlədikdə və ya partituralarına nəzər saldıqda hər üç istiqaməti asanlıqla müşahidə etmək olar.

Bəstəkar yaradıcılığında milli musiqinin 3əsas təzahür formalarını qeyd etdik. Bunu daha dəqiq müşahidə etmək üçün gənc bəstəkar Fərid Fətullayevin yaradıcılığına nəzər yetirdik. Əməkdar İncəsənət Xadimi, bəstəkar Cəlal Abbasovun bəstəkarlıq sinifini bitirən Fərid Fətullayevin yaradıcılığı müasir üslubu ilə fərqlənir. Müxtəlif janrda əsərlərin müəllifi olan bəstəkarın üç fərqli əsərini seçib təhlil etdik.

Nümunə 1



İlk nümunə olaraq bəstəkarın forte-piano üçün yazdığı pyesə nəzər yetirək. Bu kompazisiya 2 hissəli period formasındadır. Əsəri dinləyərkən burada milli ruhu asanlıqla hiss etmək mümkündür. Mövzudan əvvəl verilən "Giriş" hissəsi həyəcanlı ab-hava yaradaraq əsərin hərəkətli, rəqsvari əhval-ruhiyyəsindən xəbər verir. "Giriş" dən sonra səslənən mövzu elə ilk xanələrdən "lya" mayəli "Şur" ladının kompazisiya daxilindəki mövcudluğunu təsdiq edir. Həmçinin mövzunun ritmik fiqurları "Aşıq musiqisi" ndən qaynaqlanır. Təbii ki, əsər ümumilikdə "Şur" ladı üzərində qurulub, lakin, təzadlı mövzunun milli musiqi ilə qətiyyən əlaqəsi yoxdur.

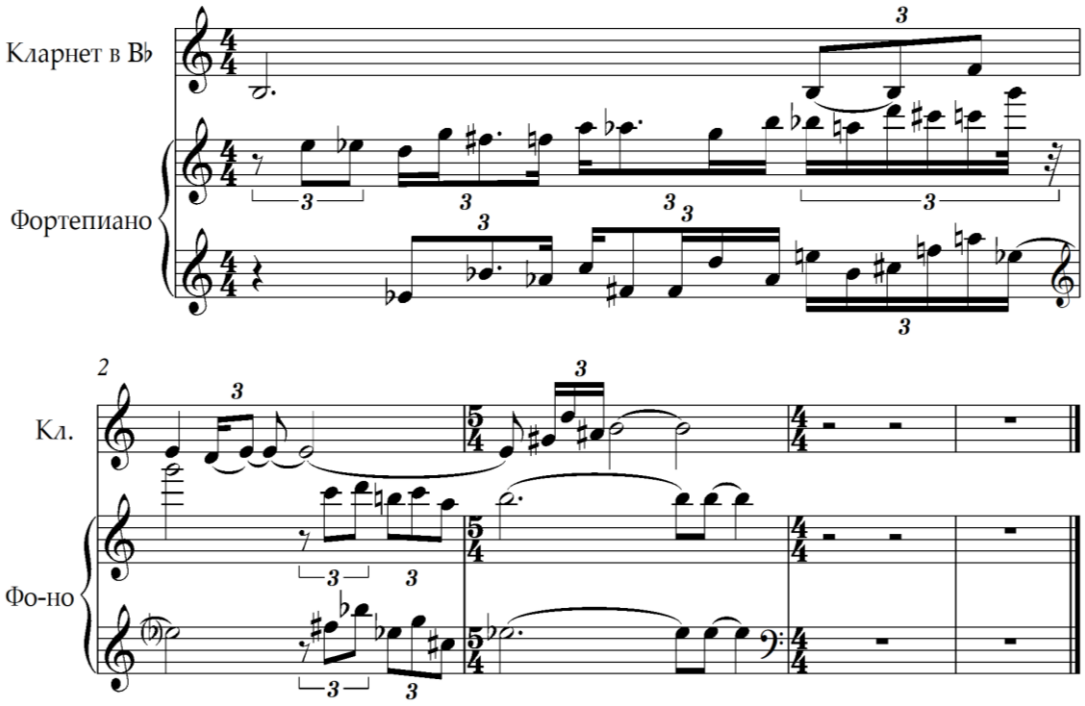
Qeyd edək ki, bu pyes bəstəkar tərəfindən planlı şəkildə olaraq milli musiqiyə, xüsusən də "aşıq musiqisi" nə istinadən yazılıb.

Növbəti təhlil etdiyimiz əsər klarnet və forte-piano üçün yazılmış "Ayın

qarşısından keçən bulud karvanı" adlı kompazisiyadır. Əsər müasir üslubda yazılıb. 3 hissəli mürəkkəb formada yazılan bu kompazisiyanın demək olar ki, milli musiqi ilə heç bir bağlılığı yoxdur. Əsəri dinlədikdə də bunu asanlıqla hiss etmək mümkündür. Lakin klavirə nəzər saldıqda klarnet partiyalarında milli intonasiya hissəciklərini görmək mümkündür. Əsərin əvvəlində klarnetin partiyasındakı uzanan səslərin ardınca daxil olan mövzu buna misaldır. Ümumiyyətlə mövzunu təşkil edən musiqi materialı uzanan səslərlə kəskin səslənən intonasiya sıçrayışlarının növbələşməsindən ibarətdir. Bu intonasiyaların bir çoxu milli lad sistemindən qaynaqlanır. Daha dəqiq desək, bu intonasiyalar "Şüştər" və "Hümayun" ladlarına daha çox yaxındır.

Əsərdə rast gəlinən milli musiqi elementlərinin gizli şəkildə istifadəsi genetik faktordan asılıdır və bəstəkar bunu bilməyərəkdən edib.

Nümunə 2



Sonuncu təhlil etdiyimiz əsər "Dəstgah" adlanır və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulub. Əsərin belə adlandırılması şifahi ənənəli professional musiqi janrı olan "muğam sənəti" ilə bağlıdır. Əvvəlki əsərlərdən fərqli olaraq bu əsərdə Fərid Fətullayev muğam dəstgahlarında mövcud olan strukturu tətbiq etmişdir. "Çahargah" muğam dəstgahının quruluş modelinə istinad edən bəstəkar eyni zamanda kompazisiya daxilində lad xüsusiyyətlərini də saxlamışdır. Lakin bir çox məqamlarda musiqi materialı klassik muğam qəliblərindən kənardır.

"Dəstgah" simfonik əsəri 4 hissədən ibarətdir. Hər bir hissə Çahargah muğamının müvafiq şöbəsi ilə uzlaşdırılmışdır. I hissə - "Mayeyi-Çahargah", II – "Bəstə-Nigar", III – "Müxalif", IV – "Mənsuriyyə". Əsərin kompazisiya planını bəstəkar qeyd etdiyimiz kimi qurmuşdur, lakin, muğam şöbələri əsərdə olduğu kimi istifadə edilməyib. Sadəcə olaraq əsərdəki hissələrin istinad nöqtələri muğam şöbələri ilə eynidir, musiqi materialı isə yalnız bəstəkarın musiqi təxəyyülünün məhsuludur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Высочкая М.С "Музыкальная академия" jurnalı, N3, s.137-146, 2009.
2. Bayramova L. "Dreams come true", "World ofAzerbaijan" jurnalı, 2010.
3. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. 70-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası: əsas təmayüllər /tədqiqat/. B., "Elm", 1999.
4. Mahmudova G. "Особенности ладо-интонационной остинатности в творчестве Р. Гасановой и Д. Аббасова", ADMİU, Elmi əsərlər, N11, Bakı, 2011.
5. Təhmirazqızı S. Mədəniyyət, s.6 , 2010

ФОРМЫ ЯВЛЕНИЙ ТРАДИЦИЙ В НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Фарид Фатуллаев

Резюме: В статье исследуется взаимная связь между творчеством юного композитора Фарида Фатуллаева и традициями нацинальной музыки. Для етого творчество автора проанализировано в данной статье
Ключевые слова: современная музыка, национальная музыка, творчество композитора, Фарид Фатуллаев

THE FORMS OF MANIFESTATIONS OF NATIONAL MUSIC TRADITIONS IN THE WORKS OF MODERN AZERBAIJANI COMPOSERS

Farid FATULLAYEV

Summary: This study investigates the mutual connections of national music traditions with the young composer Farid Fatullayev's creations.Therefore the article accurately analyzes the author's masteropieces
Key words: modern music, national music, composer's creativity, Farid Fatullayev

---

Hacıyeva Aysel
Bəstəkar, ADMİU-nun əməkdaşı
aysel.h91@mail.ru

FƏRƏC QARAYEVİN ORKESTR VƏ SOLO VİOLİN ÜÇÜN KONSERTİ: JANRIN TƏFSİRİNDƏ ƏNƏNƏVİ VƏ YENİ CƏHƏTLƏR (AZƏRBAYCANDA KONSERT JANRININ İNKİŞAFI KONTEKSTİNDƏ)

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan musiqisində Violin konsertinin tarixikontekstdəformalaşması və keçmiş olduğumərhələlər, janrın mövqeyivəinkişaf xüsusiyyətləri araşdırılır. Burada F.Qarayevin Orkestr və solo violin üçün konsertində strukturun özəl konsepsiya ilə rabitəsi vəənənəilətəmasın assosiativ surətdə təzahürü nəzərdən keçirilir.*
Açar sözlər: *Violin konserti, F.Qarayev, janr, konsepsiya, avanqard,variasiyavarı inkişaf, improvizasiyalılıq*

Azərbaycan musiqisində Violin konserti janrının təşəkkülü XX əsrin 40-cı illərinə təsadüf edir. Bu mərhələ Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığında musiqi dili, forma, janr səviyyəsini əhatə edən yeniliklərlə bağlı idi. İnstrumental musiqinin ali formaları içərisində simfoniya və konsert uğurla mənimsənilirdi, "janr qəlibi"nə istinad edən və janrın tarixi "modeli"nə bilavasitə ünvanlanan əsərlər meydana gəlirdi. Şübhəsiz, bu, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülünün erkən mərhələsi üçün təbii hal idi. İlkin mərhələdə konsert estetikasına dayaqlanma janrın sabitləşmiş ənənələri əsasında həyata keçirilirdi. Xüsusən janrın virtuozluq, yarış-rəqabət kimi başlıca prinsipləri mühafizə olunurdu.

AzərbaycanmusiqisindəViolin konserti janrında diqqətəlayiq nümunələr mövcuddur. Onlardan biri *S.Hacıbəyovun VK-idir*(1945)[34]. ƏsərAzərbaycanda ilkin istrumental konsertlərdən biri olaraq milli musiqidə yeni janrın mənimsənilməsi baxımından uğurlu nümunədir [2, s.8].

Rauf HacıyevinViolin və orkestr üçün konserti (1952) xüsusi qeyd olunmalıdır. Konsert janrına xas virtuozluq,orkestr və solistin musiqi mətninin parlaqlığı, ideyanın bədii cəhətdən mükəmməl həlli, klassik silsilənin milli məzmunla zənginləşməsi baxı-

[34]Məqalədə "violin konserti" janr adına dəfələrlə təsadüf olunur. Mətni ağırlaşdırmamaq üçün VK abbreviaturasını tətbiq etməyi lazım bilirik.

mından əsər VK janrında yazılan ən əlamətdar və səciyyəvi əsərlərdən biri hesab olunur. Aşıq musiqisinin intonasiyaları üzərində qurulan ritmik imitasiyalar və anitonal dəyişikliklər, qeyri-müntəzəm vurğular, tematizmin inkişafında variasiya-variant işlənmə metodunun tətbiqi konsertin əsas özəllikləri sırasına daxildir [5, s.16].

Konsert janrını məhz milli ənənələrin vəhdətiçərçivəsində icra edən bəstəkarlar sırasına *Azər Rzayev*də daxildir. Bəstəkarınhəriki Violin konsertində (*I- a-moll 1953; II-G-dur,1955*) əsərlərin bədii həlli milli-xəlqi əsaslara dayaqlanaraq həyata keçirilir. BəstəkarınVK-lərində janr məcrasında qərarlaşmış obraz-intonasiya məzmunu bədii sistem daxilində milli musiqi dili ilə vəhdətdədir. Qeyd edək ki, A.Rzayevin violin musiqisinə marağı, bu sahədə uğurları həm də onunalətin spesifikasına yaxşı bələd olması (bəstəkar violin ifaçılığı ixtisası üzrə dətəhsil alıb) ilə izah olunur [4, s. 25-26].

Qara Qarayevin Violin Konserti (1967) isə Azərbaycan musiqisində, ümümən keçmiş sovet mədəniyyətinin “tərcümeyi- halı”nda ən əlamətdar hadisələrdən biri kimi xüsusi maraq doğurur. Fəlsəfi dərinlik, simfonik konsepsiyaya xas məzmun, konsertlik və simfonizm estetikasının mahiranə əlaqələndirilməsi bu opusu konsert janrında yazılmış unikal nümunələr sırasına aid etmək imkanı verir. Konsertin yaranması faktiki olaraq VK janrının “həyatı”nda dönüş nöqtəsidir. Əsər Azərbaycan musiqisində yeni tarixi mərhələ açaraq yaradıcılıq prosesində yeni texnika və müasir ifadə və yazı sistemlərinin tətbiqi məsələsini aktuallaşdırır. Konsertdə ekpressionizmə xas obraz və ifadə vasitələrinin əsas rol oynaması janrın “nikbin” konsepsiyasını dəyişdirib ona faciəvi xarakter, tutqun boyalar aşılayır. Üçüncü simfoniya (1964) və Konsert çətin bədii vəzifələrin-yeni səs sistemitəşkili çərçivəsində ənənəvi formaların tətbiqinin, seriya texnikasının milli leksika ilə uzlaşdırılmasının konkret həlli yollarını sərgiləyir. Bu əsərlər bəstəkar yaradıcılığının növbəti mərhələsində müasir axtarışlar və tələblər səviyyəsində güclü təkan nöqtəsi olur, eyni zamanda yeni bədii-estetik üslub tapıntılarının inkişaf mənbəyi olaraq müəyyənləşir.

Janrın “həyatı”nda orijinal konsepsiya və özəl keyfiyyətlərə malik, fərqli bədii həlli ilə xüsusi əhəmiyyət kəsb edən əsərlərdən biri *Aqşin Əlizadənin Violin konsertidir (1990)*. Konsertdə hadisələrin inkişafının şərhi ilk növbədəiki obraz-intonasiya sferasının qarşılaşdırılması və musiqi fikrinin“epik təhkiyə” məcrasında həyata keçirilməsi vasitəsilə mümkün olur. Emosional hərarətin, dinamik fəaliyyətin, daxili narahatlığın “cilovlanması”, meditativ prosesə yönəldilməsi solistin ifasında reallaşan improvizasiyalılıq anımını gücləndirir, təsirli psixoloji effektin yaranmasına gətirib çıxarır. Bu mənada Konsert mahiyyət etibarilə kanona zidd olub, janrın əlamətləri bazasında öz bədii həllini müəyyən edən əsas faktorlardan “azad edilir”.

Fərəc Qarayevin Orkestr və Solo Violin üçün Konserti (2004) çağdaş Azərbaycan musiqisində, daha doğrusu, ümumən konsert janrının inkişafında zirvə nöqtəsidir, desək yanılmarıq (Əsərin ilk ifası 2009-cu ildə İsveçrədə Azərbaycan mədəniyyəti festivalı çərçivəsində baş tutmuşdur.)

Bu əsəri F.Qarayev axtarışlarının kvintessensiyası, sənət nailiyyətlərindən biri hesab etmək olar. Bəstəkarın ənənəvi üçhissəli silsilə çərçivəsində əsəri fərdi plan üzrə qurmaq cəhdi diqqətəlayiqdir. Özü də bu niyyəti doğuran əsas amil konsertin fərdi konsepsiyasıdır. Diqqəti cəlb edən mühüm cəhət odur ki, bəstəkar janrın adına münasibətdə qeyri-standart yanaşma nümayiş etdirir. Əsərin adlandırılmasında violin ilə orkestrin deyil, məhz orkestrlə violinin dialoqunu önə çəkir. Bununla bəstəkar janr aspektində yeni definisiya təklif etmiş olur. Bəstəkar virtuozluq amilinə xüsusi diqqət yetirir. Solistin ənənəvi funksiyası qorunub saxlanılır: solo fraqmentlərin çoxluğu, onların orkestrlə düşünülmüş qarşılıqlı münasibətləri titulda qeyd olunan janrın “hökmranlığını” təmin edir. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, əsər Patrisiya Kopaçinskaya kimi nadir virtuoz imkanlara malik bir ifaçı üçün – parlaq fərdiyyətə malik violin çalan üçün yazılmışdır.

Bəstəkar VK janrının təbiətinə xas olan teatrallıq, virtuozluqvə dramaturji spesifika kimi janr əlamətlərini XX əsr musiqisində aktual olan yeni texnologiyalar ilə uzlaşdı-

rır. Buradaca bir fikri vurğulayaq. XX əsr musiqisində aktual olan yeni texnologiyalar dedikdə avanqardseriya, serial texnikanın imkanlarını nəzərdə tuturuq. Aydın məsələdir ki, 60-cı illərdən başlayaraq Azərbaycan musiqisinə daxil olan avanqard təmayüllər yaradıcılıq prosesinin müasir mərhələsinin tələblərindən doğan yeni təfəkkür tipini formalaşdırırdı və yeni janr-üslub səviyyəsində müəyyən olunan nümunələrin yaranmasını şərtləndirirdi. Biz artıq Q.Qarayevin VK-inin (eyni zamanda Üçüncü simfoniyanın) timsalında Qərb avanqardının təsiri ilə janrın obraz və kompozisiya prinsiplərinin dəyişməsi məsələsinə toxunmuşuq.

İndi isə Fərəc Qarayev musiqisindəiki fərqli təfəkkür tipinin (məqam-muğam sistemindən təkan alan özünəməxsus "millilik" və Avropa avanqardına dayaqlanan üslub səciyyəsi) mövcudluğu məsələsinə üz tutaq. F.Qarayev yaradıcılığının ilk günlərindən milli faktoru qabartmaq, intonasiya səviyyəsində ifadə etmək niyyətində olmamışdır. Bəstəkarın bədii estetik mövqeyinin Şərq estetikası ilə əlaqələri daha dərindir. Müasir yazı texnikası, yeni texnologiyaların tətbiqi Fərəc Qarayevin üslub simasını xalis "millilik" xəttindən müəyyən qədər uzaqlaşdırsa da, çağdaş yönümlü musiqinin bəstəkarın yaradıcılığında tamamilə milli-xəlqi əsasları ləğv etdiyini bəyan edə bilmərik. Çünki F.Qarayev musiqisində daim ənənə ilə təmasın dolayı, vasitəli şəkildə, yaxud assosiativ surətdə təzahürünə şahid oluruq. Beləki, bəstəkar musiqi dilini dodekafoniya, seriya kimi müasir vasitələrlə "neytrallaşdırır", eyni zamanda ənənənin təməl ünsürlərini inkar etmir.

Fərəc Qarayev musiqisində texnika onun bütün əsərlərinin təməlində dayanan konstruktiv ideyadır. Bəstəkarın hər bir əsəri məhz avanqardın təklif etdiyi texnologiyalardan bəhrələnsə də, ideya baxımından Azərbaycan musiqisinin köklü xüsusiyyətləri ilə ziddiyətə girmir. Bu mənada Z.Dadaşzadənin "Azərbaycan musiqisində avanqard texnologiyaların tətbiqinə dair" məqaləsində vurğuladığı fikirlər kifayət qədər səciyyəvidir: "Bəllidir ki, avanqard, seriya, serial texnikanın yeni imkanlarını kəşf etmiş, aleatorikanı ərsəyə gətirmişdir. Bu iki avanqard ideya Azərbaycan musiqi ənənəsi prinsipləri ilə çox təbii rabitəyə girirdi. Axı seriya, serial texnikalar nə qədər düşünülmüş, ölçülüb-biçilmiş tərzdə istifadə olunsa da,variantlılığın tətbiqi üçün geniş imkanlar açırdı. Bu elə Azərbaycan muğamına, musiqi folkloruna xas variantlılıq idi" [1, s.164].

F.Qarayevin Orkestr və Violin üçün Konsertində "millilik" birbaşa təzahür forması kimi deyil, fərdi və gizli səciyyə daşıyan faktor kimi üzə çıxır. Burada məhz məqam məntiqi ilə şərh olunan musiqi fikrinin axarı mövcuddur. Maraqlıdır ki, bəstəkar ilk növbədə inkişafın mənbəyi və təkan nöqtəsi kimi konkret mövzu müəyyən etmişdir (III hissədə variasiyaların mövzusu lap sonda peyda olan E.Qriqin "Vətən həsrəti" pyesidir). Bəstəkar intonasiya materialı nöqteyi-nəzərindən özünü bir mövzunun işlənməsi ilə məhdudlaşdırsa da orkestrləşdirmənin mükəmməl vasitələrinin köməyilə özündə daimiliyi, mütəhərrikliyi uzlaşdıran inkişaf metodunu tətbiq edir:

1.Hissələrin tematizmi seçilmiş mövzunun hazırlanması prosesinə əsaslanır: muğamda olduğu kimi, burada da intonasiya özəyi (mövzu) əsər boyu tədricən ərsəyə gəlir, açıqlanır. Maraqlıdır ki, hər üç hissədə ənənəvi səslənmədə təqdim olunan, dəqiq forma bitkinliyinə malik olan mövzu (müəllif mətni nəzərdə tutulur) yoxdur. Musiqi toxuması bir növ "labirint" fonunda "qeyb olan" intonasiya özəyinin axtarışındadır.

2.Əsərin ideya-məzmun cəhətdən açıqlanması üçün musiqinin "janr səciyyəsi"dəyişdirilir. Silsilə ümumi dramatik məzmuna tabe edilərək tematizm zəminində birləşdirilir, hissələrin vəhdəti, eyni zamanda sərbəstliyi əldə olunur. Müəllif tematizmi məhz variasiya-variant prinsipinə əsasən işləyir. Variantlılıq prinsipi müxtəlif parametrlərdə özünü göstərir: struktur daxilində, vəzn-ritm təşkilinin sərbəstliyində və orkestr layların-da. Ümumən inkişafda variantlılıq prinsipinin "hökmranlığı", üfüqi və şaquli xətdə oxşar intonasiyaların təkrarlanması milli qaynaqlardan irəli gəlir. Variasiyavarılıq prinsipi bütün əsərə nüfuz edərək total xarakter daşıyır: musiqinin ardıcıl, sərbəst inkişafında davamlılıq hissini yaradır. Buna baxmayaraq, ritmik "qeyri-uyğunluqlar", tematizmin ale-

atorik qruplarla tez-tez "toqquşması", tembr-intonasiya prosesinə sonor axının müdaxiləsi müntəzəm pulsasiyanın saxlanmasına mane olur. Variasiyavarilik prinsipi vasitəsilə bəstəkar musiqinin təbii axınını pozmur, bununla yanaşı onu konsertin qeyri-ənənəvi şərhinə dəstək verən vasitə kimi tətbiq edir.

3.Konsertdə emosional hərarətin, dinamik fəaliyyətin, daxili narahatlığın məhz meditativ prosesə yönəldilməsi (statika və dinamika, meditativlik və fəaliyyət - final məhz bu cür geniş diapazonda təqdim olunur) solistin ifasında reallaşan improvizasiyalılıq anımını gücləndirir. Bu yolla müəllif ənənəvi musiq itəfəkkürü üçün səciyyəvi prinsipdən təkan alır, muğamın variant-variasiya və improvizasiya mahiyyətinin mühafizəsinə nail olur.

4.Əsərdə tematizmin variant-variasiya quruluşunda tətbiqi musiqinin fazalarla inkişafını təmin edir. Zahirən klassik kompozisiya sxemində təyin olunan üç hissədən ibarət silsilə əslində bir nəfəsə inkişaf edən vahid dramaturji xəttə tabe olunur. Ümumən konsertdə sonor fiqurasiyası və harmonik kombinasiya davamlı şəkildə yenilənir. İntonasiya tipi dəfələrlə yeni stimulə əldə edir və kulminasiya nöqtəsinə qədər müasir dil vasitələrinin imkanları çərçivəsində inkişafı yüksək emosional gərginlik həddinə çatdırır. Nəticədə əsər boyu təkrarlanan monoloq tipli ifadətərzi hər fazada yeni motivlərlə "hörülür", daha dolğun səs axınının yaranmasını tələb edir. Bütün bunlar tematik materialın inkişafının fasiləsizliyini təmin edir, konsertdə "sonsuz" musiqi axını, "dinamik statika"əhvalını formalaşdırır. Daha dəqiq desək, azad səstəşkili sistemində muğam üçün səciyyəvi olan musiqi toxuması yaranır. Xüsusilə formanın prosessuallıq aspekti ənənəvi strukturlara (aşıq musiqisi və muğamın strukturu nəzərdə tutulur) xas inkişaf üsulu ilə paralellər doğurur. Həmin anımlar bəstəkar təfəkküründə intuitiv, qeyri-ixtiyari şəkildə üzə çıxır, genetik qatlardan irəli gəlir. Bu isə bəstəkarın təfəkküründə milli musiqi sisteminin "görünməyən" qatlarının, daxili qanunauyğunluqlarının mövcudluğuna dəlalət edir.

Fərəc Qarayevin Orkestr və Viloin üçün konserti bəstəkarın davamlı yaradıcılıq axtarışlarının bədii cəhətdən inandırıcı nəticəsidir. Böyük əminliklə bəyan etmək olar ki, bu əsər müasir dövrdə instrumental konsert janrında ərsəyə gələn ən mükəmməl və fərdi simaya malik nümunələrdən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan musiqisində avanqard texnologiyaların tətbiqinə dair. / "Mədəniyyət dünyası". (elmi-nəzəri məcmuə). ADMİU. XIX buraxılış. B.: 2010, s. 162-166.
2. Tağızadə A.Z.Soltan Hacıbəyov. B.: Mütərcim,2011, 179 s.
3. Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: Композитор Фарадж Караев. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. М.: 2012.
4. Касимова С. Дж. Азер Рзаев. Б.: Ишыг,1981, 70 с
5. Мирзоева Э.А.Рауф Гаджиев. Б.: Ишыг, 1983, 130 с

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА И СОЛО СКРИПКИ Ф.КАРАЕВА: ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВАТОРСКИЕЧЕРТЫ В ТРАКТОВКЕ ЖАНРА (В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ)

Айсел Гаджиева
Композитор, сотрудник АГУКИ
Азербайджан,Баку

Резюме: *В статье исследуются вопросы формирования и развития жанра скрипичного концерта в историческом контексте азербайджанской музыки. Рассматривается связь структуры Концерта для оркестра и соло скрипки Фараджа Караева со своеобразной концепцией произведения, анализируется влияние традиции наассоциативный ряд опуса.*

Ключевые слова: *Скрипичный концерт,Ф.Караев, жанр, концепция, авангард, вариантно-вариационное развитие, импровизационность*

CONCERT FOR ORCHESTRA AND SOLO VIOLIN OF F.KARAEV: TRADITIONAL AND NEW FEATURES IN THE INTERPRETATION OF THE GENRE (IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERT GENRE IN AZERBAIJAN)

Aysel Hajiyeva
Composer, associateAzerbaijan State University
of Culture and Arts, Azerbaijan, Baku

Summary: *The article explores the formation in the historical context and the passed stages, the position of the genre and the properties of the development of the violin concert in the Azerbaijan music. There isconsidered the connection between the structure and the original concept and the manifestation of the relationship with tradition in an associative form in the Concerto for Orchestra and Solo Violin of Faradj Karaev*
Key words: *Violin concerto, genre, F.Karaev, concept, avant-garde, variational development, improvisation*

Vəfa Xanbəyova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
vafa_musician@mail.ru

MİLLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBLƏRİ QƏRB-ŞƏRQ KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: *Məqalədə bəzi milli məktəblərinin səciyyəvi prinsipləri nəzərdən keçirilir. Bu məktəblərdə milli özünəməxsusluğun formalaşmasında folklorun və onun elementlərinin Şərqdə, eləcə də professional şifahi ənənəli musiqinin rolu və müvafiq olaraq üslubu vurğulanır. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin üslubunun formalaşmasında Ü.Hacıbəylinin əhəmiyyəti qeyd olunurvə qondarma "erməni bəstəkarları" tərəfindən "ilk qondarma erməni operalarının yaranmasında" Ü.Hacıbəylinin yaratdığı bədii metodun və musiqi nümunələrinin mənimsəməsi faktı açıqlanır.*
Açar sözlər*: milli bəstəkarlıq məktəbləri ,folklor, muğam operası, Üzeyir Hacıbəyli*

XX əsr müxtəlifforma və üslub tendensiyaları ilə yanaşı, milli məktəblərin çoxluğu ilə də xarakterizə olunur. Onların bəziləri ilk dəfə olaraq beynəlxalq ictimaiyyət tərəfindən tanınaraq dünya musiqi incəsənətinin inkişafında müstəqil rol alıb. Belə ki, milli musiqi məktəblərinin nümayəndələrinin - Y.Sibeliusun, B.Bartokun, Z.Kodayın,K.Şimanovskinin, L.Yanoçekin, Ü.Hacıbəylinin (-X.V.) üslubu realistik xüsusiyyətlərlə müəyyənləşərək,xalq incəsənətinin qatlarına əsaslanır və bu xüsusiyyətlər mürəkkəbliyi və müxtəlifliyi ilə seçilən xəlitə kimi,realistik bir layı təşkil edir. Bu da bir çox halda onların əsərlərinin bədii əhəmiyyətini müəyyən edir [1, s. 11].

İntibah dövründə formalaşan milli üslubların (frank-flamand, italyan, ispan, ingilis, alman polifonik məktəbləri) çərçivəsində xalq mədəniyyətinin özünəməxsusluğu və ümumavropalılığa aid olan xristian ibadət musiqisi, latınlaşmış professional yazı mədəniyyəti şəklində diferensasiya və konsilidasiya kimi məsələləri özündə büruzə versə də, onların nisbəti daimi deyildir. Milli üslublara xas olan bu iki bünövrə öz əhəmiyyətini qoruyub saxlayaraq bizim dövrə qədər gəlib çatmış və müxtəlif bəstəkarların yaradıcılığında müxtəlif şəkildə özünü büruzə vermişdir. Nümunə üçün yeni yaradılan milli məktəblərdə özünəməxsusluq professional musiqidə xalq musiqisi elementlərinin istifadəsi məsələləri əsas yer tuturdu. Müəllifin "bənzərsizliyi"ni romantizm üslubunun ümumi xüsusiyyəti kimi qeyd etmək olar. O, özünü R.Şumanın "Karnaval"ında olduğu kimi, mürəkkəb janr stilistikasında və ya personajların stilistikasında ifadələyir. Bənzərsizlik ilə yanaşı, romantiklərin yaradıcılığında əsas olan millilik, xalq musiqi mədəniyyətindən faydalanma məsələsi üzvi şəkildəözünü büruzə verir. Məhz XIX-XX əsrlərdə milli məktəblərin formalaşması və bəstəkar üslubunun özünəməxsusluğu məsələsi daha geniş şə-

kil almışdı. K.M.Veber alman xalq melosuna və nağıla əsaslanaraq alman milli operasını ("Sərrast atıcı",1821); M.İ.Qlinka – rus milli operasını "Çar uğrunda" ("İvan Susanin", 1836) yaratmışdı. R.Şuman alman mahnısının yeni janrının (Lied) yaradıcısıdır. F.Şopenin bütün yaradıcılığı vətəninin, xalqının obrazları ilə əlaqəlidir. F.Listverbunkoş ritmlərindən yararlanaraq "Macar rapsodiyasını", İ.Brams alman polifonistlərinin ənənələrinə istinad edərək "Alman rekviyemi"ni yazmışdır. E.Qriq norveç rəqs, mahnı və rəqslərindən ilhamlanırdı. Slavyan melosuna əsaslanaraq B.Smetana xalq həyatını əks etdirən tarixi-qəhramani ("Brandenburqlular Çexiyada", 1863), komediyasayağı ("Satılmış gəlin", 1866), A.Dvorjak isə çex nağılları əsasında komik ("Şeytan və Kaça", 1899), lirik ("Su pərisi") operalarını yaratmışdılar. İ.Albenis ispan melosuna üz tutaraq, dünya incəsənətinin incilərindən olan əsərlərini (fortepiano opuslarını, "Henri Klifford" operasını,1895 və s.) qələmə almışdır.

Digər milli bəstəkarlıq məktəblərinin nümayəndələrinin əsərlərinə nəzər salsaq, yuxarıda qeyd olunan prinsipləri müşahidə edirik, məsələn, polyak milli operasının yaradıcısı S.Monyuşko ("Qalka", 1847) öz əsərlərində parlaq milli koloritə, realistik obrazlara üstünlük verirdi. F.Erkel də böyük tarixi-romantik macar operasını ("Bank ban", 1852)qələmə alanda eyni prinsiplərdən çıxış edirdi. P.Maskanyi ("Kənd namusu", 1889), P.Leonkovallo ("Payatsı", 1892), C.Puççini ("Madam Batterflay", 1903-1904) öz yaradıcılıqlarında yeni tendensiyaları - verizm cərəyanına xas olan xüsusiyyətləri əks etdirsələrdə milli italyan opera ənənələrinə əsaslanırdılar.

XX əsrdə vaqnerizmə və realistik opera estetikasına əks olan ekspressionizm və neoklassisizm kimi cərəyanlar meydana gəlir. XX əsr müxtəlif forma və üslub tendensiyaları ilə yanaşı, bəstəkar yaradıcılığında üslub divergensiyanı, yəni başqaları tərəfindən icra olunan tapıntıları təkrar etməmək ideyası öz həllini tapmışdır. Bu divergensiya daha çox XIX və XX əsrdə özünü büruzə verərək, fərdilik məsələsini incəsənətin estetika və fəlsəfəsində aparıcı xəttə çevirmişdir. Yeni Vyana məktəbinin (A.Şonberq, A.Vebern, A.Berq) səciyyəsində "uzaqlaşdırma qanunu" bənzərsiz musiqinin yaranmasını təmin edən radikal üsullarının - dodekafoniya və seriya texnikasının ixtirasına gətirib çıxardıb.Bəzi milli məktəblərin nümayəndələrinin yaradıcılığında millilik kateqoriyası müxtəlif formalar alır. Yalnız mədəniyyətin dialekt, lokal tərkib hissələrinin daxili müxtəlifliyi ilə yanaşı, həm folklor materialı, həm də xalq musiqisinin prinsipləri və onun konkret elementləri ümumilli üslubun özünəməxsusluğuna zəmin ola bilər. Məhz burada bir çox məqamlarbəstəkarın yaradıcılıq simasınıntipindən asılıdır. Nümunə üçün, S.V.Raxmaninovun yaradıcılığında millilik əsasən xüsusi bədii-psixoloji tərzdə özünü büruzə verir. "Qüdrətli dəstə"də isə rus xalq mahnısına olan diqqət özünü qabarıq şəkildə əks etdirir. Neofolklorizm (Stravinski yaradıcılığının ilk dövrü, B.Bartok) kimi cərəyana nəzər salsaq, burada "müasir Qərbi Avropa mədəniyyətinəxalq musiqi qatlarının yeridilməsi məsələsi yeni bir səviyyədə öz həllini taparaq, xalq intonasiya və ifadəli strukturlarının XX əsrin üslub elementləri, istiqamətləri ilə bədii sintezinə təkan vermişdir" [1, s. 187].

Böyük maraq doğuran digər fenomen Şərq milli bəstəkarlıq məktəbləridir. Onlar XX əsrin əvvəllərində (bəziləri ortalarında) formalaşıb və Avropa musiqisi çoxsəsli ənənələrinin ənənəvi monodiya mədəniyyətinin şəraitinə uyğunlaşaraq qarşılıqlı əlaqə nəticəsində yaranıb.Bu məsələyə üz tutan M.N.Drojjina deyir: "Bu fenomenin olmasında əsas arqument keçmiş sovet respublikalarında şifahi ənənəli musiqi professionalizminin tədricən bərpası və funksionallığı faktıdır". Müəllifin sözlərinə görə, çoxsəsli bəstəkarlıq prinsiplərinin formalaşmasında monodik heterofoniyanın rolu kimi məsələlərin təhlili ən mühüm nəticələrəyol açır. Bu fikir ilə bağlı yekun olaraq qeyd edilir ki, hər hansı bir monodik mədəniyyətin daxilində faktura ilə əlaqəli zəmin çoxsəsliyin xüsusi, konkret bir növü ilə əlaqələnmir. Əksinə, monodiyanın müxtəlif növlərinin (xalq və ya professional) səs nizamlanması çoxsəsliyin bir çox variantlarına üz tutmağastimullaşdırır [2].

Şərqdə bu məsələni öz yaradıcılıq prinsiplərində əsas götürən ilk bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəylidir. Bədnam qonşular ilk erməni operasını yaratmaq iddiası ilə yaşayaraq

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq metodlarını ("Leyli və Məcnun" operası, "O olmasın, bu olsun" operettası və s.) əsas tutmuşdular və bu prinsipləri "öz fəaliyyətlərində" əks etdirmək üçün Avropada bəstəkarlıq kursları keçmişdilər. Belə ki, A.Tiqranyan Vyana və Peterburqda oxumuşdu.İlk erməni operası sayılan "Anuş"əsərini o, 1912-ci ildə Aleksandropolda ərsəyə gətirmişdir. İlkin versiyada bu əsər bir neçə xalq mahnısı ilə tərtib olunan adi bir tamaşa idi. Sonradan o, bura klassik Azərbaycan muğamlarını, aşıq havalarını əlavə etmişdi. Maraqlıdır ki, "erməni klassik musiqisinin banilərindən" biri olan A.Spendiarov (A.Spendiarov Peterburqda N.A.Rimski-Korsakovun sinifində oxumuşdu) "Almast" operasında Azərbaycan muğamları - "Rast","Çahargah","Şüştər", "Hicaz", "Şahnaz", "Mahur-Hindi", xalq musiqi folklorundan - "Novruz ərəbi","Heydəri", "Kəndirbaz", "İnnabı" və s. nümunələr ilə yanaşı, Üzeyir Hacıbəylinin "O olmasın, bu olsun" operettasının mühüm hissəsindən istifadə etmişdir. Azərbaycan musiqisinə əsaslanan bu "əsərləri", əlbəttə ki, heç bir halda "erməni operaları" kimi qəbul etmək olmaz.

Orta Asiyada - Özbəkistanda, Tacikistanda,Qazaxıstanda vəs. milli bəstəkarlıq məktəblərinin yaranması keçmiş SSRİ bəstəkarlarının köməyi sayəsində, lokal folklordan yararlanaraq meydana gəlmişdir. Belə ki, R.Qliyer, S.Vasilenko Özbəkistanın gənc bəstəkarları ilə birgə Özbəkistan musiqi teatrı üçün opera yaratmışdılar. M.F.Frolov ilk Buryat milli operasının, B.Vlasov və V.Fere qırğız musiqiçisi S.Maldıbayevlə birgə ilk milli operaların üzərində çalışmışdılar. E.Brusilovski Qazaxıstanda uzun müddət işləyərək yerli folklor əsasında simfonik musiqi yazmışdır və gənc bəstəkarlarla öz bilikləri ilə paylaşmışdır. Bu kimi məsələlər Tacikistanda və s. ölkələrdə də öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan Şərq və Qərb musiqi təfəkküründün sintezindən irəli gələn bədii metoda əsaslanır. Bu özünü bir çox üsullarda büruzə verir. Ü.Hacıbəylidən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları muğamın məqam, konstruktiv sferasına müraciət edirdilər, folklor materialına həm sitat və eləcə də öz bədii təfsirinə əsaslanaraq vasitəli ifadələnmə metodlarına üz tuturdular. Musiqidə millilik kateqoriyası kimi çıxış edən məqam sistemi, ritm və eləcə də tembrdir. Bir çox halda xalq çalğı alətlərinin yamsılanması milli koloritin yaranması üçün istifadə olunur. XX əsrin əvvəlində folkrorizmə olan maraq ozünü büruzə versə də, nə İ.Stravinski, nə M.de Falya, nə də B.Bartok xalq çalğı alətlərini partituralarına salmamışdılar, onlar yalnız səs-tembrı yamsılayan üsullara üz tutmuşdular. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin baniləri özünəməxsusluğu, fərdiliyi əsas tutaraq xalqa xas tembrin imitasiyası ilə yanaşı (Ü.Hacıbəylı "Aşıq-sayağı triosu"), xalq alətlərinin tembrindən, xalq çalğı alətlərindən elə birbaşa yararlanmaq məsələsinə də nəzər yetirmişdilər. Belə ki, "Koroğlu" operasında tar, saz, zurna, balaban kimi alətlərin simfonik orkestrin tərkibinə salınması Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında olan novator prinsiplərinə marağı daha da genişləndirdi.

Sonoristikanın inkişafı həm ənənəvi alətlərin "təhkimliliyinə" aparırdı, eləcə də qeyri-adi tembr uzlaşmalarından yararlanmasına və milli janrların meydana gəlməsinə yollar açırdı. Belə ki, böyük nailiyyətlərdən - muğam operasının, romans-qəzəlin,instrumental janrlardan - "Cəngi"nin, xalq alətləri üçün fantaziyaların və s. meydana gəlməsidir.

Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" (1907-ci il) əsəri ilk Azərbaycan milli operası olmaqla yanaşı, bütün müsəlman dünyasında da ilk operadır. Əsərin meydana gəlməsi Azərbaycan ədəbiyyatından və musiqi folklorundan yararlanmaq ideyasından irəli gəlib. Füzulinin poeması əsasında yazılan bu opera romantizm tendensiyalarını, estetikasını əks etdirir. Bunu biz nəinki özünəməxsusluqda, milli qaynaqlardan faydalanmasında, qəhrəmanların tipik obrazlarında da müşahidə edirik. Puç olmuş arzular, itirilmiş məhəbbət, ətraf muhit ilə ziddiyyət, tənhalıq, Məcnunun sərgərdanlığı (səhrada dolaşıb Leylinin xəyalı ilə yaşaması), təbiətə üz tutması romantizmə xas olan mövzu və obrazlardır (məsələn, F.Şubertin "Gözəl dəyirmançı qız", "Qış yolu"nda olan obrazlar və s.). Amma nə operada, nə poemada qəhrəmanlar xoşbəxtliyi üçün fəal mübarizə aparmırlar. Professor Elmira Abbasovanın təbirincə desək: "Onlar üçün mübarizədən üstün (Məcnunun Nofəlin köməyindən imtina etməsi, Leylinin ərinin ölümündən sonra

onunla nigaha girməkdən imtina etməsi), təmiz, yüksək məhəbbətə olan hədsiz sadiqlik hissidir. Qəhrəmanların məhz bu xüsusiyyətində poemanın fəlsəfi sətiraltı mənası əks olunur [3, s. 25-26].

"Leyli və Məcnun" operası müasir musiqi inkişaf üsullarının və milli xalq sənətinin özünəməxsus xüsusiyyətlərinin sintezinə bir başlangıc idi. Zəngin folklor materialı (əsasən muğamlar və lirik mahnılar) əsasında qurulan bu opera xalq musiqi ənənələrinin və opera musiqi sənətinin qəbul olunmuş formaları ilə ümumiləşdirmək cəhdindən irəli gəlir [4, s. 17]. "Leyli və Məcnun" operasından sonra bəstəkar digər muğam operalarınıda yazmışdır. Bunların hamısı Ü.Hacıbəylinin şah əsəri olan və gələcəkdə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsas prinsiplərini əks etdirən "Koroğlu" operasına aparan bir yol idi.

"Koroğlu" operasında xorun istifadə olunması Azərbaycan bəstəkarı üçün sonrakı yaradıcılığında kantata və oratoriya janrından yararlanmağa bir başlanğıc idi. Məişət fonunu təşkil edən rəqs səhnələri sonradan milli baletin təşəkkülünə bir zəmin olmuşdur [5]. "Simfonizm musiqi təfəkkürünun dramaturji metodu kimi "Koroğlu" operasında əsərin əsas ideyasını açıqlayan leytmotiv inkişaf prinsiplərində, qəhrəmani-vətənpərvər məzmunu əks etdirən yönümlü obraz-intonasiya inkişafında özünü büruzə verir. Onun səciyyəvi xüsusiyyətləri orkestrin böyük əhəmiyyət almasında, axınlı inkişaf prinsipinin, müstəqil simfonik epizodların və sonata quruluşların mövcudluğunda açıqlanır" [6, s. 33].

Xəlqiliyi ilə seçilən tembr-obrazlar əsərin milli simasını təyin edir. Milli üslub, eləcə də orkestr texnikasında, monodiya təfəkküründən irəli gələn "prosessuallıqda" və orkestr səslərinin nisbətində özünü büruzə verən yanaşma tərzi kimi təzahür formalarını tapır. Bildiyimiz kimi, bu və ya digər millətə mənsubluq və eləcə də onu öz yaradıcılığında əks etdirmə halları daha çox doğma və digər millətlərin mədəniyyəti ilə və onun elementləri ilə qarşılıqlı əlaqəsindən, konkret hansı millət və mədəniyyətlərlə (dillər, incəsənət və s.) təmasda olmasından asılıdır. Millilik fenomeni ancaq millət sistemində dərk olunur. Elə musiqidə dəbaşqa milli üslublar (milli məktəblər) və onun təzahür formaları ilə tanışlıq milli bünövrə başlanğıcını dərinləşdirir və genişləndirir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Алексеева Л.Н., Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986, 196 с.
2.Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Автореферат диссерт., Новосибирск., 2005, 24 с.
3.Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Под ред. Л.В.Карагичевой. Б.: Азербайджанское государственное издательство, 1975, 142 с.
4.Абасова Э., Касимов К. Узеир Гаджибеков музыкант-публицист // Искусство Азербайджана. Б.: Издательство Академии наук Азербайджан-ской ССР, 1968. Т. XII. С. 17.
5.Опера "Кероглу" (рус.). Электронная энциклопедия Узеира Гаджибекова.
6.Кафарова З.Г. Опера "Кероглу" Узеира Гаджибекова. Автореф.диссертации. Б.: 1984, 34 с.
7.Доропей Г. Взаимодействие русской и восточной музыкальных культур на этапе становления национальных композиторских школ Кавказа, Средней Азии и Казахстана. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.18/2009, с. 35-44.
8. *Назайкинский* Е.В. Стиль и жанр в музыке. Учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений. М.: Гуманит. изд. центр "ВЛАДОС", 2003, 248 с.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ ЗАПАД-ВОСТОК

Вафа Ханбекова
Кандидат искусствоведения, доцент
Азербайджан, Баку

Резюме: *В статье рассматриваются характерные принципы некоторых национальных композиторских школ. Особо отмечается роль фольклорного материала и его элементов (на Востоке и традиции устного профессиональ-ного музицирования) в формировании национального своеобра-*

зия этих школ и,соответственно,стилей.Также здесь подчеркивается значение У. Гаджибейли в формировании стиля азербайджанской композиторской школы,а такжеосвещаются факты присвоения художественных методов и музыкальных образцов созданных У.Гаджибейли со стороны,так называемых «армянских композиторов» в так называемых«первых армянских операх».
Ключевые слова:*национальные композиторские школы, фольклор, мугамная опера, Узеир Гаджибейли*

NATIONAL COMPOSER SCHOOLS IN THE CONTEXT OF THE WEST-EAST

Vafa Khanbayova
Phd in study of art, docent
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article describes the characteristic principles of some national composer schools. The role of folklore material and its elements (in the East and the tradition of oral professional music making) is particularly noted in the formation of the national identity of these schools and, accordingly, styles. The article also highlights the importance of U.Hajibeyli in shaping the style of the Azerbaijani composer school, and also highlights the facts of appropriation of artistic methods and musical samples created U.Hajibeyli from the so-called "Armenian composers" in the so-called "first Armenian operas".*
Key words: *national school of composition, folklore, mugham opera, Uzeyir Hajibeyli*

İsmayılova Güllü Həsən qızı
ADMİU,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
gullu.ismailova@mail.

BƏSTƏKAR MOBİL BABAYEVİN YARADICILIĞINDA MİLLİ-MƏNƏVİ VƏ İDEOLOJİ DƏYƏRLƏRİN TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə: Güllü İsmayılovanın "Bəstəkar Mobil Babayevin yaradıcılığında milli-mənəvi və ideoloji dəyərlərin təcəssümü" adlı məqaləsində onun yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsi haqqında məlumat verilir. Məqalədə həmçinin Mobil Babayevin "Ağlama torpağım, ağlama" oratoriyası və 5 saylı "Qarabağ" simfoniyası ilk dəfə təhlil olunur və bəstəkarın ideoloji mövqeyi qiymətləndirilir.
Açar sözlər: bəstəkar, simfoniya, oratoriya, kantata, mahnı, semantika, melodiya, Çanaqqala

Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Mobil Babayev XX əsrin 70-ci illərində yaradıcılığa başlayan bəstəkarlar nəslinin və Cövdət Hacıyev məktəbinin istedadlı və ən layiqli nümayəndələrindən biridir. M.Babayev, müxtəlif janrlarda yazılmış çoxsaylı (5 simfoniya, simfoniya-rekviyem, viola və orkestr üçün 2 konsert, 3 oratoriya, 2 kantata, 50-dən artıq filmə, o cümlədən bədii, sənədli, elmi-kütləvi və cizgi filmlərinə yazılmış musiqi, caz orkestri və estrada simfonik orkesri üçün çoxsaylı kompozisiyalar, müxtəlif mövzularda yazılmış 150-yə yaxın mahnı və s.) orijinal əsərlərin müəllifidir. Xüsusilə bəstəkarın simfonik və vokal-simfonik əsərləri milli-mənəvi, fəlsəfi və ideoloji dəyərlərin təcəssümü baxımından çox əhəmiyyətli hesab oluna bilər. Onun bu janrlarda yazdığı yüksək təfəkkürdən qaynaqlanan kompozisiyalarında insanın kainatdakı rolu və yeri ("Ömür bitər, yol bitməz" simfoniyası, "İnsan", "Bu dünya" oratoriyaları, xor və simfonik orkestr üçün "Mən bu yerdən gedəli", "Ölüm qara qarışqadı" və s. əsərləri) kimi fəlsəfi düşüncələr geniş yer alaraq musiqinin ifadə vasitələrində və semantikasında öz əksini tapır. Bizə tarixdən də məlumdur ki, mürəkkəb dönüş dövrlərində bəstəkarların musiqi təfəkkürü cəmiyyət qarşısında böyük yük daşıyır, bunu açıq şəkildə elan etməsə də, ideoloji rolu yerinə yetirir. Bu mənada M.Babayevin "Məmləkəti-

mi sevirəm" kantatası, "Ağlama torpağım, ağlama" oratoriyası, "Qarabağ" simfoniyası, "Çanaqqala" simfoniya-rekviyemi millətin, xalqın əsil vətəndaşı kimi çıxış edən bəstəkarın milli-ideoloji düşüncə tərzindən irəli gəlir. B.Asafyev yazır: "Musiqi, özünü dil, hisslərin ifadə sferası və təfəkkür kimi ifadə edir"[3, s. 203]. İncəsənət, eləcə də musiqi, informasiyanı ötürmə vasitəsi kimi semiotika qanunlarına tabe olur, bu aspektdə götürülən əsərlərə isə həmin anlayışlardan irəli gələrək işarə sistemi kimi baxmaq olar. Dilçilik elmində linqvistik baxımdan işarənin təbiəti haqqında ilk mükəmməl fikir söyləyən alim F. de Sössür, dilin işarələr sistemi və dilçiliyin semiologiyanın tərkib hissəsi olduğunu xüsusi vurğulayır.

M.Babayevin yaradıcılığında milli özünüdərk amili, milli-mənəvi və ideoloji dəyərlər geniş şəkildə və maraqlı formada, orijinal tapıntılarla təcəssüm etdirilir. 1990-cı ildə Bakıda yaşanan qanlı 20 yanvar faciəsi bir ideoloji təsir və direktiv belə olmadan bəstəkarların yaradıcılığında geniş şəkildə əks-səda doğurdu. Azərbaycan bəstəkarlarından bu mövzuya - 20 yanvar Şəhidlərinə həsr edilən və operativ şəkildə (Şəhidlərin qırxınadək) hazırlanan ilk əsər məhz M.Babayevin N.Kəsəmənlinin sözlərinə yazdığı solistlər, qiraətçı, xor və orkestr üçün "Ağlama torpağım, ağlama" adlı 3 hissəli kantatası oldu. O zamankı siyasi səbatsızlığı, Şəhidlərin qanı ilə yuyulan torpağımızı vəsf edən, yaşadığımız faciəni musiqi dili ilə kamil şəkildə canlandıran bu kompozisiya, 1990-cı ildə bəstəkarın özünün dirijorluğu ilə təqdim olundu. 26 il sonra, 2016-ci il 29 yanvar tarixində Filarmoniyada keçirilən bəstəkarın 70 illk yubileyində isə bu əsər yeni, genişlənmiş redaksiyada, oratoriya kimi Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri, Azərbaycan Dövlət Xor kapellası, S.Cəfərov, F.Qasımova, A.Şükürov (dirijor F.Kərimov) tərəfindən ifa olundu. M.Babayevin proqram səciyyəli bu əsəri semantik baxımdan böyük maraq doğurur. Məlumdur ki, dil, müəyyən daxili qanunlarının funksionallığına görə semiotik sistem hesab olunur. "Hər bir söz üç ümumi əlaməti özündə birləşdirir: səs kompleksi, məna və məna mənbəyi. Məhz bu üç cəhətin vəhdəti sözü əmələ gətirir"[1].

Burada denotat kimi ifadə olunan torpaq anlayışı, siqnifikat kimi ağlama ifadəsi ilə verilir. Yəni əşyanın - torpağın xasiyyətnaməsi, məlumatı kimi təqdim olunan, 2 dəfə təkrarlanan, ağlama, ifadəsi, "ağlayan torpağa" müraciət kimi çatdırılır. Bu mənada işarə əlaqəsi məzmunla ifadə arasındakı əlaqədir, işarə nəsnə deyil, o, sosial və mədəni reallıqdır.

1. Dünyadakı vəziyyətlər əşya (referent) və hadisələr, yəni kommuniaktiv məzmun (siqnifikat) kimi dəyərləndirilməlidir.
2. İşarə əlaqəsi üçtərəflidir, yəni yaratma prosesi və anlamın ötürülməsi o zaman mümkün olur ki, kimsə (interpretator) ifadə ilə (siqnifikatla - səs, şəkil, təbii hadisə və s.) məzmunu (siqnifikatı) bir-birinə bağlasın. Bir referent müxtəlif əlamət və məna ifadələrinə görə siqnifaktiv olaraq fərqli adlandırıla bilər.

"Ağlama torpağım, ağlama" oratoriyasının I hissəsi ifadə imkanları ilə zəngin ağac nəfəsli qoboyun və cingiltili tembrli vibrafon alətinın mövzusu ilə başlayır. Bu səslənmə sanki dağlarımızın möhtəşəm təsviri və çoban tütəyinin səsi ilə assosasiya yaradır. Lya şur məqamına istinadən yazılan I hissə, dəyişkən ölçüyə əsaslanaraq klarnet və simli alətlərlə davam edir, xor isə qədim tarixə malik Azərbaycan torpağını çox maraqlı tərzdə səciyyələndirir. Belə ki, geniş təxəyyülə malik olan şair, düzgün seçilmiş epitetlərlə konkret denotat kimi götürdüyü torpağı, Azərbaycan torpağı kimi səciyyələndirərək onun işarələrini verir. Yəni, denotatın tanınması üçün onun müəyyən bir simvolik çərçivəyə salınaraq, nə ilə isə işarələnməsi desiqnatı ifadə edir. Azərbaycan torpağını bir

muğam harayına, bayatı sədasına, buludlara çatan dağlarını bir qalaya, igidlər yuvasına bənzədən şair, bunu denotatın konsepti, desiqnat kimi ifadə edir. Qiraətçinin "Ahımı dağlara göndərmə qardaş, Bizim zirvələrə ahımız çatmır" kimi müraciətində isə şair dünyanın dağdan idarə olunması (XII yüzillikdə yazıya alınan "Munisnamə" mifik modeli) ideyasına istinad edərək, türk dünyasında dünya dağına inamın güclü olmasını, insanların öz dərdlərini ulu dağlarla bölüşməsini vurğulayır. Qiraətçi, azərbaycanlıların XX əsrin sonundan milli zəmində yaşadıqları məlum hadisələri, insanların haqq səslərinin yuxarıya çatmaması və yaxud saymazlıqla qarşılanmasını "Uzaq mənzillərə oxumuz çatmır, ümid özgələrin sözünə qalıb" şəklində ifadə edir. Bəstəkar, o zamankı bu reallığı əks etdirən təəssüf, məyusluq və hiddət doğuran şeirin təsir gücünü artırmaq üçün orkestrdə məntiqli ifadə vasitələri tapır. Zərb alətlərinin monoton ritmi və əsasən trubaların, eləcə də simli alətlərin arada pauzalarla verilən davamlı olaraq səsləndirdiyi harmonik x4 intervalı, bu müraciətlərin nəticəsiz sonluğunu özündə ehtiva edir. "Harmonik kvarta rəngsizdir, fərqləndirici parlaq tembrə malik deyil. Kvartanın yuxarı səsi onun əsasının (aşağı səsinin) obertonu sırasında yer almır. Ola bilsin ki, məhz buna görə də kvarta, ciddi üslub polifoniyasında dissonans hesab olunaraq ikisəsli hazırlanmada həll olunmasını tələb edir" [4, s.22]. "Vətən qalxdı ayağa, Vətən ayaq üstədi" ifadələri ilə davam edən xordan sonra, solo tenorun ifası o qanlı "20 yanvar" faciəsi göz önündə canlandırır. Əsərdə həmçinin siyasi-ideoloji və persuasiv (inandırıcı) diskursda dolayısı ilə dəyərləndirilən konnotasiya əhəmiyyətli ifadələrin, "Zülmün əli silahlı, haqqın əli yalındı" semantikası da vurğulanır. Orkestrin kulminasiyası anında əsərin improvizasiya hissəsi xorun və orkestrin ifaçılara sərbəstlik verən "ad libitum" göstərişi ilə aleatorika şəklində təqdim olunur və "ah" qlissandoları ilə (ritorik simvol kimi) tamamlanır. Matəm səciyyəsi daşıyan II hissədə bəstəkar, qiraətçinin Şəhidlərin adından söylədiyi "Qapamayın gözlərimi amandır!" ifadəsindən sonra, solo sopranonun dağlara xitabən ("Dədə Qorqud kitabı"nda dağ kultu) sekunda intonasiyaları ilə oxuduğu kədərli, nəqli xarakterli ağı, "fa" segah məqamında verilir. Xorun M.. A.. intonemaları (intonasiya əlamətləri) ilə türk dünyası kontekstində qardaş itirən dərdli bacının (solo sopranonun) ağısı, sanki ürəkləri dağlayaraq 20 yanvar faciəsində yaşananları bir daha göz önündə canlandırır. Leksik vahidlərin bütöv daxili semantik münasibəti baxımından leksik paradiqmada insanın əzizinə ağı deməsi, arxetip kimi qəbul edilə bilər. "Musiqi öz əhəmiyyətini nitqin emosional tonu vasitəsilə verərək emosiyanın tipini (kədər, xoşbəxtlik, qəzəb) müəyyənləşdirir. Musiqi, leksikasının qruplaşdırılması və sistemləşdirilməsi üçün paradiqma oxlarını nitq sahəsinin tipləri (sual, təsdiq, nida), dövr və üslub sferalarında, janr, üslub modellərində və musiqinin simvolik obrazları (sevgi, sevinc, ölüm) sahəsində yerləşdirir" [5, s.24]. Xorun oxuduğu

Əzizim, daşım ağlar,
Atam, qardaşım ağlar.
Oğul doğdum, daş gəldi,
Yandı göz yaşım ağlar.

yanğılı bayatını, solo sopranonun daha təsirli, deklamasiya şəklində çatdırması və daha sonra ifa etməsi ilə ananın dilindən deyilən ağı nümunəsi kimi təqdim olunur. Bayatılar xalqın kədərini, sevincini, hiss və həyəcanlarını poetik formada əks etdirir, ağıların bayatı ilə verilməsi isə qəhrəmanın daxili dünyasındakı ağrı və acıların, sonsuz kədərin, hüznün ifadəçisinə çevrilir. Bu mənada ölümlə, əbədi ayrılıqla bağlı olaraq qəm, kədər motivlərinin üstünlük təşkil etdiyi ağılar, barokko dövründə lamento ariya janrında ifadə olunan ölüm simvolikası, əzab intonasiya sistemi ilə bağlı olan 2 oxşar (identik) konsept kimi ifadə oluna bilər. II hissənin sonunda isə 20 yanvar Şəhidlərini vəsf etmək üçüm "Bayatı-Qacar" muğamı oxunur. "Bayatı-Qacar" muğamı dinləyicidə xəyala dalmaq və kədər hissi oyatmaqla yanaşı, həm də təntənə, əzəmət, məğrurluq hisslərini də aşılayır [2, s. 58]. III hissə Allegro moderato ilə davam edir və xor bu günkü reallığı "Bir gözümüz gülürsə biri ağlar qalıbdır, Sil gözünün yaşını, ürəkləri dağlama, Ağlama, torpağım ağlama"şəklində ifadə edir.

M.Babayevin "Qarabağ" (2012) adlandırdığı 5 saylı simfoniyası, bəstəkarın vətəndaşlıq mövqeyinin ifadəsi kimi bu problemə münasibətini bildirir. Bu əsərində simfonik formanı fərqli şəkildə təqdim edən müəllif, 25 ildən artıqdır uzanan Qarabağ problemini simfoniyanın hər 2 hissəsində təkrarlanan əsas mövzu ilə ifadə edir. Simfoniyanı millətimizə qarşı haqsızlıq, həyəcan effekti yaradan litavra və böyük barabanın dialoqu, tom-tomun qoşularaq gərginliyi artırdığı girişlə başlayan müəllif, mis nəfəsli alətlərin "ah" effekti yaradan dissonans kiçik sekunda cavablı intonasiyalarını verməklə hadisələrin ciddiliyini və həllinin müşküllüyünü ifadə edir. Melodik k2-lar hissiyyat və sentimentallıq, ekspressiya və yüksək emosional gərginlik kimi semantik əlamət daşıyır, ona görə də bu, əsasən xoreik intonasiyaların – iniltili, qəzəbli düşüncələrin əsasını təşkil edir. Lya şur məqamında xromatizmin, məqam alterasiyasının əsasını təşkil edən əks istiqamətli k2 gedişlərindən sonra, 32-lik notlarla verilən passajlar, bu gərgin atmosferi davam etdirir.Simfoniyanın hər iki hissəsində istifadə olunan əsas mövzu isə əldən gedən, tənha qalmış doğma torpaqlarımızın, maddi və mənəvi dəyərlərimizin yoxluğunu, doğma yurdun qışqırığını ifadə edir. Bu da məntiqəuyğundur, çünki hər bir Vətənini sevən azərbaycanlı kimi, müəllif də problemin həllinə sonsuz ümidlərlə yanaşsa da, uzun müddət davam edən nəticəsiz danışıqlar, sazişlərin reallaşmaması və eləcə də atəşkəs şəraitində belə demək olar ki, hər gün yaşanan itkilər, bu proqramlı simfoniyaya belə yanaşmağa əsas verir. Surdinalı solo trubanın ifa etdiyi əsas partiyanın "tənha" mövzu, dissonans k2, b2, b7 intonasiyaları və "boş" ardıcıl x4 ilə ifadə olunur. Əsas mövzunun polifonik tərzdə, imitasiya şəklində verilməsi, simli alətlərin həmin mövzunu qırılan ifadələrlə çatdırması düşmən əlində olan ərazilərimizin çağırış harayına bənzədilə bilər. Bu simfoniyada bəstəkar, günün reallığından çıxış edərək bütün mövzuları sanki, bilərəkdən qırır. Giriş, Qarabağı ifadə edən əsas mövzu, köməkçi səciyyəli məhəbbət mövzusu, qarabağlı ney ustası Mirzə tərəfindən yaradılan qədim Azərbaycan rəqslərindən biri "Mirzəyi"nin intonasiyaları - hər biri yarımçıq kəsilir.

M.Babayevin Türkiyə Mədəniyyət nazirliyinin sifarişilə yazdığı altı saylı "Çanaqqala" (2015) simfoniyası türk ordusunun tarixi qələbəsi olan Çanaqqala zəfərinin 100 illiyinə həsr olunur və əsərə döyüşlə bağlı xorlar da (mətn F.Ziya) daxil edildiyi üçün simfoniya-rekviyem adlanır. Apofeoz sonluqla tamamlanan, sonata-allegro formasında yazmış bu əsərə "Osmanlı" zərb muğamı, azan səsi, ağı daxil edilir. Müəllifin bəzi mahnılarda da semantik və konnotativ işarələrdən ("Yallı birlik rəmzidir" mahnısında yallı rəqsinin ritmi, zurna alətinin istifadəsi, "Həqiqət" mahnısında siyasi motivlərin əksi, "Vətən, ilk məhəbbətim", "Qalx Vətən" mahnılarında vətənpərvərlik konsepti) istifadə olunmasına rast gəlinir. Ümumiyyətlə, M.Babayevin, kiçik həcmli mahnıdan tutmuş monumental oratoriya və simfoniyayadək bütün əsərlərində musiqinin əsas ifadə vasitələrindən biri olan melodiya faktoru, çox önəmli funksiyanı yerinə yetirdiyi üçün formayaradıcı vasitə kimi çıxış edir, metr-ritm amili, Avropa və milli məqam təfəkküründün sintezi, alətləşdirmə, orkestrləşdirmə və tembr seçimi ilə yanaşı, özünəməxsus üslub və harmonik dil, polifonik elementlərdən bəhrələnmə tərzi də önəmli xüsusiyyət daşıyır. M.Babayevin təhlil oluanan əsərlərdən də aydın göründüyü kimi, bəstəkarın cəmiyyətdəki mövqeyi və milli-mənəvi dəyərlərdən bəhrələnməsi Qərb və Şərq təfəkküründün sintezinin spesifik xüsusiyyətləri paradiqmasında özünü qabarıq şəkildə ifadə edir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Axundov A.A. Ümumi dilçilik, Bakı, "Şərq-Qərb", 2006, 280 s.
2.Nəcəfzadə A. Məmmədəliyev V. Muğam. Dərs vəsaiti. Bakı, 2017
3.Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. II. Интонация
4.Вашкевич Н.Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Конспектив. дополнительный материал к курсу теории музыки.Т. 2014г.
5. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Автореферат диссерт. докт. искусствоведения. Р.Дон, 2013

ВОПЛОЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-ДУХОВНЫХ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА МОБИЛЯ БАБАЕВА

Исмаилова Г.Г.
Азербайджан, Баку

Резюме: В статье Гюлли Исмаиловой «Воплощение национально-духовных и идеологических ценностей в творчестве композитора Мобиля Бабаева» в общих чертах характеризируется творчество композитора. Кроме того впервые анализируется оратория «Не плачь земля моя, не плачь» и пятая симфония «Карабах» Мобиля Бабаева и освещается идеологическая позиция композитора.
***Ключевые слова*:** композитор, симфония, оратория, кантата, песня, семантика, мелодия, Чанаккала.

EMBODIMENT OF NATIONAL - MORAL AND IDEOLOGICAL VALUES IN THE WOKS OF COMPOSER MOBIL BABAYEV

Ismayilova G.H
Azerbaijan, Baku

Summary: The article «Embodyment of national-moral and ideological values in the works of composer Mobil Babayev» by Gullu Ismayilova provides information about general characteristics of his works. His oratorio "Don't weep, my homeland, don't weep" and his fifth symphony "Garabagh" are analyzed for the first time here and his ideological position is evaluated.
Key words: composer, symphony, oratorio, cantata, song, semantics, melody, Canakkale

---

Kabdurakhmanova Luiza Bakhtierovna
Senior lecturer at the Department of Special Piano,
The State Conservatory of Uzbekistan,
Femme05@bk.ru

PIANO ART OF UZBEKISTAN IN THE YEARS OF INDEPENDENCE

Summary: *With the attainment of independence, new horizons, broad prospects for development, and affirmations in the world community opened up before the piano art of Uzbekistan. The article highlights the piano art of composers of Uzbekistan during the independence's years of the republic. Here considered the way of development of modern piano art and piano school of performing, which is an integral part of the country's culture.*
Key words: *piano, composer, independence, pianist, development*

The rich musical heritage of the Uzbek people has come down to us from the depths of the centuries through oral tradition. The thoughts and aspirations of the people, their way of life and customs were vividly reflected in his musical folklore, resulting in a thematically genre, and subsequently musical and genre diversity. The beginning of the twentieth century is a period when the musical culture, like other branches of art and culture, has clearly manifested itself in a new format. Particular attention to the cultural development of the people, the mass propaganda of the musical heritage, the holding of mass events, the opening of theaters, scientific institutions engaged in collecting and studying folklore, the creation of new ensembles and orchestras - all this has created a solid foundation for the further development of musical art, both national and professional [1, p. 63].

Years of independence have been given to the musical art, and in particular to the piano creativity of the composers of Uzbekistan to realize the richest potential of spir-

itual and creative opportunities, to deeply understand our past, national culture, to open its potential in the context of cultural and spiritual renewal.

From the first day of independence, the composers actively joined the process of spiritual revival and growth of national self-consciousness, inspired by the spirit of faith in their own strengths, freedom of creativity, confident of the bright future of our country and our people. Looking back retrospectively, the path traversed by piano art in 24 years of independence is gratifying to note the enormous successes and achievements, to note that it has risen to a qualitatively new professional level, has moved far ahead, thanks to the prospects opened to our state. There emerged a new generation of pianists, new genres of composer creativity appeared, the national peculiarity of piano music deepened. Piano music of Uzbek composers was enriched with new artistic content, the science of piano composer creativity, piano performance and pedagogy developed. All this gives grounds for choosing the piano creativity of Uzbek composers in the years of independence as a military-patriotic theme.

The creative possibilities of the modular approach to learning to play the piano allow us to reveal the topic chosen by us in a broad scientific and research and practical dimension, since the modules can be freely selected and combined in accordance with the views of their development. In this respect, it is especially important for us that the piano creativity of the composers of Uzbekistan is inseparable from the performance and pedagogy, and in this respect its great aesthetic and artistic value, practical importance and piano creativity, viable in the years of independence, is undergoing a process of active renewal.

In this positive role was played by the expansion of international contacts, interaction with various musical cultures of the world, the arrival of new creative forces, the generation that was formed in the last decades. The increased interest in piano led to the expansion of its solo expressive possibilities, a new awareness of the piano texture, separate timbres and their impositions, intensification of rhythm, harmony, technical capabilities - all this became an integral part of the modern piano letter reflecting the development of musical thinking of modern Uzbek composers [2, p. 59].

An invaluable contribution to the development of modern piano art in the years of independence was made by such composers as R.Abdullaev, H.Rahimov, S.Jalil, D.Saydaminova, A.Mansurov, D.Amanullaeva, A.Hashimov, M.Atadzhanov. In the years of independence they created many works of various forms and genres, which it is practically impossible to cover in one work. Possibilities of modularization allowed us to freely select the most valuable samples in the artistic, aesthetic and educational manner, on the materials of which we tried, taking into account the requirements in the first semester of teaching students of the special piano department to identify the main trends in the development of Uzbek piano music during the years of independence. This led to the goals and objectives of our scientific research, required an appeal to the research and practical aspects of foreign and domestic piano performance and pedagogy in the context of modern methodologies for organizing the learning process [4, p. 133].

The extraordinary breadth of various aspirations, the variety of forms of manifestations of the individualities of Uzbek composers, led to the choice of a person-oriented method of studying, allowing to concentrate research attention on individual personal composers. It is significant that the variety of forms of creativity does not create an impression of diversity - it is a manifestation of the artistic diversity of music, reflecting the most important trend of the XXI century for individualization, to the individualized expression of artistic concepts. To confirm this idea, we turn to the works of composers of such diverse composers as R.Abdullaev, H.Rakhimov, D.Saidaminova, A.Mansurov, A.Khashimov, M.Atadzhanov. On the example of these composers, the general tendencies of the development not only of piano, but also of Uzbek music in general, are

shown prominently, which is of great practical importance.

Formation of the personality of the pianist is closely connected with the educational systems that are predetermined and conditioned by the continuity of traditions and schools, the generalization of experience, the perception and selection of the most valuable and viable. The highest purpose and everlasting goal of education is to provide everyone with a comprehensive and harmonious development. Today, in the realities of a rapidly changing world, the quality of the upbringing of the younger generation is of particular importance, on which, as Abdulla Avlani rightly stated, "the happiness of every nation, the peace and prosperity of every state". In the 21st century as one of the leading factors of personal development is the piano art, which has high spiritual and intellectual priorities. In the present conditions of the formation of the personality of a pianist of a new generation is a very complex process, involving both the personal and the social aspect.

Fruitful concert-performing, educational-methodical and pedagogical activity of the pianists of the republic also determined a certain growth of research and musical-pedagogical thought about piano art. The years of independence have become truly fruitful in terms of the quantity and quality of the published works of Uzbek pianists. The beginning of this is largely due to AdibaSharipova's talented book "Coordinates of performing style in pianos music of Uzbekistan (80-90 s)", published in Tashkent in 1999. The pianist described her work as an educational and informational tool, intuitively feeling the role of information technologies, which are of great importance in the life of the republic today. In her original work, attracting unusual graphic and poetic means, she aims teachers to introduce progressive forms of instruction, stimulates the creative imagination of young performers.

An important methodological value was acquired by the teaching and methodological manual of Professor Nargiz Polatkhanova "Special Piano", marked by a prize at the competition of educational and methodical literature of the republic. This interesting work embraces a wide range of complex piano compositions, whose excellent interpreter is N.Polatkhanova herself, an actively concert pianist, and her students.

Professor M.Marat Gumarov's educational and methodological manual "Questions of performing interpretation of contemporary piano compositions of Uzbekistan composers" published in Tashkent in 2007 is also of great practical importance. It provides a deep performance analysis of the new piano literature of the Republic and suggests ways of interpretation, methods of modern writing techniques and methods of execution are revealed. Finally, five issues of the collection "Questions of musical performance and pedagogy" received wide practical application in the republic, based on the articles of pianists.

Thus, even a complete, cursory list of scientific and research and methodological literature created by pianists of Uzbekistan during the years of independence testifies to the activation of scientific and methodical thought, the desire of musicians to record their experience in literary form, leaving it to pupils, descendants, to the younger generation.

So, the analysis of the development of the piano creativity of Uzbek composers in the years of independence gives us a very complex and diverse picture of the interweaving of various trends. Moreover, each of them reveals different facets of the Uzbek music's richness, passed on to the performer and teachers, trained by students of artistic, spiritual goals and the content of musical masters. Thus piano performing culture is not an isolated area; it subordinated socially significant, ethical, aesthetic, philosophical laws. It is not away from life, but on the contrary, in its very center. Life gives her infinitely much [3, p. 204].

The possibility of combining the tendencies of the development of the piano crea-

tivity of Uzbek composers that we considered during the years of independence gives the pianists the opportunity to prove themselves as fully as possible, which proves conclusively that the tremendous success of our young musicians is a victory in prestigious international competitions. A good performance offers the originality and originality of real talent. The confidence and technical freedom of performing young pianists are very bright and varied.

Young pianist must be characterized by attempts to achieve his own, unique individual performance of music. It is necessary to perform seriously, comprehensively and sincerely, clearly aware of its capabilities and at the same time striving for the best with the inevitable determination, never to be satisfied with what has been achieved. That is why it is so important for young musicians from the early years to comprehensively form themselves, absorb all new, unusual from the outside world, read a lot, visit musical theater and cinema, and communicate with clever people. It is necessary to become more and more involved in the spiritual culture, without which even the most talented performer in our time, when everyone knows how to play well, is unthinkable, unacceptable.

A young pianist who becomes an artist, teacher, must be thinking, erudite, intelligent, entrusted with what he wants to say. And, of course, he is obliged to master all the technical means of his art perfectly - mastery, without which his individual intentions are worthless. Moreover, he must give himself without rest to art, to love his art with dedication and devotion.

The sound world of Uzbek piano music in the years of independence was enriched with new images, new means of expression, the traditions of new performing approaches, interpretations for educating a new generation of listeners, are able not only to perceive the complex modern sound world, but also to insert it as a source of spiritual enrichment of the personal.

REFERENCES:

1.Абдуллаев Р.С. Музыкальный фольклор в контексте современной культуры// Актуальные проблемы современного искусствознания в Узбекистане. Т.: Санъат, 2016.
2.Мамаджанова Э.У.К вопросу сохранения узбекского музыкального наследия// Актуальные проблемы современного искусствознания в Узбекистане. Т.: Санъат, 2016.
3.Мустафина Е. Фортепианный цикл «Диалог с Хайямом» Дилором Сайдаминовой в духовно-нравственном воспитании молодежи// Гармонично развитое поколение-условие стабильного развития Республики Узбекистан. Вып.7.Т.: 2015.
4.Полатханова Н.Ш. Особенности стилистики фортепианных сочинений композиторов Узбекистана// Специальное фортепиано. Проблемы стилевой интерпретации фортепианных одночастных произведений крупной формы. Т.: 2005.

ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ

Л.Б.Кабдурахманова
Старший преподаватель кафедры специального фортепиано,
Государственная консерватория Узбекистана,
Femme05@bk.ru

Резюме: *С достижением независимости перед фортепианным искусством Узбекистана открылись новые горизонты, широкие перспективы развития и утверждения в мировом сообществе. В статье освещается фортепианное искусство композиторов Узбекистана за годы независимости республики. Здесь рассмотрен способ развития современного фортепианного искусства и фортепианной школы исполнения, которая является неотъемлемой частью культуры страны.*
Ключевые слова: *фортепиано, композитор, независимость, пианист, развитие*

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ ÖZBƏKİSTANIN FORTEPİANO SƏNƏTİ

L.B.Kabduraxmanova
Fortepiano kafedrasının baş müəllimi,
Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası,
Femme05@bk.ru

Xülasə: *Özbəkistan fortepiano sənəti qarşısında müstəqillik qazandıqdan sonra yeni üfüqlər, dünya ictimaiyyəti tərəfindən təsdiqlənməsi üçün geniş perspektivlər açılmışdır.Məqalədə Respublikanın müstəqilliyi dövründə Özbəkistan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı əks olunub. Həmçinin, ölkənin mədəniyyətinin tərkib hissəsi olan piano məktəbinin inkişaf yolundan, müasir fortepiano sənətindən bəhs edilir.*

Açar sözlər: *fortepiano, müstəqillik, pianoçu, inkişaf*

Rumiyə Qasımova
Naxçıvan Dövlət Universiteti, müəllim
Azərbaycan, Naxçıvan
azermemmedov87@gmail.com.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: *Ü. Hacıbəylidən başlayaraq bir sıra Azərbaycan bəstəkarları xalq musiqisindən müxtəlif üsullarla və məharətlə istifadə edərək nəinki milli musiqi mədəniyyətini, habelə dünya musiqi xəzinəsini dəyərli əsərlərlə zənginləşdirmişlər.*

Açar sözlər: *Ü.Hacıbəyli, F.Əmirov, ənənə, muğam*

Mədəniyyəti bir xalqın formalaşmasında başlıca meyarlardan biri hesab edən Ümummilli lider Heydər Əliyev deyir: "Mədəniyyəti inkişaf etdirmək milli ruhu yaşatmaq deməkdir". Milli mədəniyyəti ümumdünya mədəniyyətinə qovuşduran xalqın özünəməxsus milli-mədəni dəyərlər kompleksidir. Yalnız zəngin ənənəyə malik dəyərləri olan bir xalq dünya mədəniyyətinə ecazkar sənət nümunələri verərək, onun gələcək inkişafına müsbət mənada təsir göstərə bilər. Bu eyni zamanda bir xalqa digər xalqlar arasında şərəf gətirən bir göstəricidir.

Azərbaycan xalqı dünya mədəniyyəti tarixinə əvəzsiz töhfələr bəxş edən bir xalqdır. Azərbaycan mədəniyyətinin yüksək əxlaqi mənəvi dəyərlərlə zəngin olduğunu sübut edən ən başlıca cəhətlərdən biri də bu mədəniyyətin çoxşaxəli olmasıdır. Bu çoxşaxəlilik xalqımızın ədəbiyyatı, memarlığı, musiqisi, bir sözlə incəsənətimizin bütün sahələrinin qarşılıqlı əlaqəsində təzahür edir. Musiqi mədəniyyətimizin dərin mənəvi, əxlaqi dəyərləri özündə təcəssüm etdirməsi də bu çoxşaxəliklə bağlıdır. Musiqi mədəniyyətimizi profesionallıq baxımından yüksək zirvələrə daşıyan səbəblərdən biri təbii ki, onun xalq yaradıcılığı, folklordan - bir sözlə milli ənənələrdən bəhrələnməsidir. Professional sənət sahələrinin bu əsasda formalaşması isə onların bədii dəyərini daha da artırır.

Zaqafqaziya, o cümlədən Azərbaycan qədim dövrlərdən Yaxın və Orta Şərq xalqlarının birgə yaşadığı coğrafi məkandır. Burada olan ölkələr arasında daimi əlaqələr onların xalqlarının mədəniyyət və məişətində bir çox müştərək cəhətlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Lakin hər xalqın mədəniyyətində özünəməxsus xüsusiyyətlər və yalnız o xalqın özünü ifadəsində istifadə olunan rəng çalarları var. Bu mənada qədim ənənələrə malik Azərbaycan xalqının mədəniyyət və incəsənəti olduqca səciyyəvidir. Azərbaycan xalqının gündəlik həyatında, onun məişətində yaşadılan ənənələr zəngin mədəniyyət abidələrinin yaranaraq, xalqın mənəvi dəyərinə

çevrilməsinə səbəb olmuşdur. Azərbaycan xalqının milli mənəvi dəyəri olan və xalq təfəkkürünün ən yüksək formada təzahürü hesab edilən milli musiqi ənənələri əzəmətli tarixi nailiyyətləri özündə birləşdirir.

Xalqın düşüncə tərzinin emosional təcəssümü olan milli musiqi ənənələri quruluşca müxtəlif, ahəngdarlıq baxımından təsirli və məğrurdur. Milli musiqimiz rəng çalarları, ifa tərzi qeyri-adi inkişaf prinsipinə malikdir. Dinləyicidə müxtəlif hiss və həyacanlar oyadan musiqimiz eyni zamanda insan psixologiyasında qüdrətli təsir gücünə malik olan tərbiyəvi cəhətlər formalaşdırır. Əxlaqi keyfiyyətlərdən süzülüb gələn, mənəvi qida mənbəyi olan Azərbaycan milli musiqi ənənələri dünyəvi dəyərlər toplusudur.

Milli musiqi ənənələrinin klassik musiqi formaları ilə uzlaşdırılması ilk növbədə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Bəstəkarın yaratdığı şərqdə ilk opera olan "Leyli və Məcnun"da muğam ənənələrindən geniş şəkildə istifadə edilməsi o dövrdə formalaşmağa başlayan milli bəstəkarlıq məktəbinin fəaliyyətində bu ənənələrin yüksək səviyyədə yaşadılmasını şərtləndirən mühüm addımlardan biri idi. Bu operada Üzeyir bəy tərəfindən əldə olunan ən böyük nailiyyət milli muğamlarımızın lad-məqam xüsusiyyətlərinin Avropa musiqisinin major-minor sistemi ilə birləşdirilməsidir. Bu cəhəti vurğulayan sənətşünaslıq doktoru Zemfira Səfərova qeyd edir: "Ü.Hacıbəyli ilk dəfə bu operada çoxsəsliliyin sadə formalarını novatorcasına Azərbaycan xalq musiqisinin təksəsli quruluşu ilə uyğunlaşdıra bilmiş və bununla da milli ənənə olan məqamlarımızın major və minor sistemiylə birləşməsinə nail olmuşdu" [5, www.mugam.az/files/pdf/28.pdf]. Bu da xüsusi qeyd edliməlidir ki, bu yol bəstəkar tərəfindən bilərəkdən izlənilmişdir. Belə ki, "Leyli və Məcnun" operasını yaradarkən Ü.Hacıbəyli milli muğamlarımızdan musiqi materialı kimi istifadə etməyi qarşısına məqsəd qoymuşdu. Bununla o, klassik Avropa musiqisi janrı olan operaya Azərbaycan milli musiqisi ənənələrini gətirmişdir. Bu haqda bəstəkarın özü deyir: "Mən xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum. Vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi" [4, s. 274-275].

Azərbaycan muğamları olduqca zəngin və qeyri-adi emosional gücə malikdir. Bu zənginlik onların formasının çoxşaxəli olmasını şərtləndirən vacib nyuanslardan biridir. Öz quruluşu, kompozisiyası, inkişaf prinsipi baxımından vokal-instrumental muğam-dəstgahlar, zərb-muğamlar mükəmməl formalı sənət nümunələridir. Bu mənada da Üzeyir Hacıbəylinin özünün ilk əsərində muğam ənənələrindən istifadə etməsi novatorluq idi. Məlum olduğu kimi "Leyli və Məcnun" operasında 22 muğamdan istifadə edilmişdir. Bəstəkar burada müxtəlif obrazların daxili hiss və həyəcanlarını, onlara aid xarakterik cəhətləri canlandıra bilmək üçün "Mahur-hindi", "Çahargah", "Şur", "Qatar", Bayatı-Şiraz", "Şüştər", "Heyratı" və s. muğamların lad məqam xüsusiyyətlərindən bəhrələnmiş və bununla həm Avropa klassik musiqisi janrı olan operaya qeyri-adi rəng çalarları qazandırmış, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli musiqi ənənələrindən istifadə olunması üçün bir zəmin hazırlamışdır. Üzeyir Hacıbəyli əsərdə eyni zamanda "Bu gələn yara bənzər", "Evləri var xana-xana" kimi xalq mahnılarının əsasında əzəmətli xor səhnələri yaratmışdır.

Bilindiyi kimi, "Leyli və Məcnun" operası Üzeyir Hacıbəylinin muğam ənənələrindən istifadə etdiyi yeganə operası deyil. Bəstəkar bu operanın inanılmaz müvəffəqiyyətindən sonra bir-birinin ardınca "Şeyx Sənan" (1909), "Rüstəm və Zöhrab" (1910), "Şah Abbas və Xurşidbanu" (1911), "Əsli və Kərəm" (1912), "Harun və Leyla" (1915) operalarını yazır. Bu operalarında da bəstəkar musiqi nömrələrini milli muğamlar əsasında quraraq, ariya, arioza, reçitativ, ansambl kimi opera sənəti nömrələrini muğamlarla əvəz etmiş, klassik opera ənənələri ilə milli musiqi ənənələrini

əlaqələndirmişdir.

Üzeyir Hacıbəylidən sonra Müslüm Maqomayev onun izlədiyi yolu davam etdirmişdir. Müslüm Maqomayev "Şah İsmayıl" ilə Azərbaycanda muğam opera janrında yazılmış əsərlərə yeni sima qazandırmışdır. M.Maqomayev bu operada sadəcə muğam elementlərindən istifadə olunması baxımından irəliyə doğru bir addım atmamışdır. O, eyni zamanda "Şah İsmayıl" operası ilə Azərbaycanda ilk qəhrəmani opera növü və ilk qəhrəman qadın obrazı yaratmışdır.

"Şah İsmayıl" operasında M.Maqomayev muğamlardan əlavə "Gözəllərin gözəli", "Qadan alım, ay qaragöz", "Ay dili-dili", "Bahar", "Göydə göyərçin olar" xalq mahnılarından, "Vağzalı" rəqsinin incə melodiyasından istifadə edib.

Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin milli musiqi ənənələri ilə klassik musiqi janrlarını əlaqələndirərək, əzəmətli sənət əsərləri yaratmaqlarını yüksək qiymətləndirən sənətşünaslıq doktoru İ.Məhərrəmova yazır: "Azərbaycan bəstəkarları M.Maqomayev, Ü.Hacıbəyli klassik ənənələri milli zəminlə qovuşduraraq səhnədə klassik normalar çərçivəsində öz xalq musiqisi (mahnılar, rəqslər, muğamlar və s.) ənənələrini təcəssüm etdirməyi bacardılar" [1, s. 25].

Üzeyir Hacıbəyli operalarından sonra operettalarında da milli musiqi ənənələrinin yüksək səviyyədə sintezinə nail olmuşdur. Azərbaycan xalq musiqisinin bəstəkarlıq sənətində istifadə oluna biləcək ən zəngin mənbə olduğunu gözəl bilən Üzeyir Hacıbəyli özünün məşhur operettası "Arşın mal alan"da milli musiqi ənənələrindən bir daha novatorcasına istifadə edir. O, burada, Əsgərin ariyasında "Segah", Cahan xalanın kupletlərində isə "Şur" muğamından bəhrələnmiş, "Qalanın dibində", "Canlar içində canım", "Boynunda var sarılıq" xalq mahnılarından "Tərəkəmə", "Süleymanı", "Mirzəyi", "Qavalla rəqs" rəqslərindən məharətlə istifadə etmişdir. Operettanın ümumi kompozisiyasında "Habil segahı" kimi tanınan (Habil Əliyev tərəfindən kamançada məharətlə ifa olunduğu üçün) muğam fraqmentindən istifadə olunması isə əsərin məzmununun ifadəliliyinin dərinləşməsinə səbəb olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli "Arşın mal alan" operettasında milli musiqi ənənələrini sintezləşdirərək, vokal nömrələrində bu ənənələri klassik Avropa vokal üslubu ilə qovuşdurmuşdur.

Sənətşünaslıq doktoru Zemfira Səfərova yazır: "Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılığı boyu milli musiqi ənənələrini qorumaq və inkişaf etdirmək, dünya musiqisinin janr, forma və texnikasının öyrənilməsi, mənimsənilməsi uğrunda mübarizə aparırdı. Məhz bu yol doğru və perspektivli olmuş və Azərbaycan musiqisi bu yol ilə inkişaf etmişdir" [5, www.mugam.az/files/pdf/28.pdf].

Əsası Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən izlənilən həmin yol Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bütün nümayəndələri tərəfindən davam etdirilmiş, bəstəkarlarımız formaca milli məzmunca dünyəvi sənət şedevrləri yaratmışlar.

Milli musiqi ənənələrindən istifadə və onların bəstəkar yaradıcılığında əlaqələndirilməsi görkəmli bəstəkar F.Əmirovun 1948-ci ildə yazdığı "Şur", "Kürd-ovşarı" simfonik- muğamlarında yüksək formada təzahür olunur. Məlum olduğu kimi, burada novatorcasına hərəkət edən F.Əmirov həmin əsərlərlə Azərbaycanda simfonik-muğam janrının əsasını qoymuşdur.

F.Əmirov "Şur" simfonik muğamında "Şur" muğamının şur, şur-şahnaz, bayatı, mayeyi-şur, əraq, simayi-şəms şöbələrindən, onların arasında isə rəng və təsniflərdən istifadə etmişdir. Lirik obrazlı simfonik muğam Bərdaşt adlanan möhtəşəm müqəddimə ilə başlayır. Təsnif ilə simfonik muğamın I bölməsi bitir. Əsərin geniş bölmələrindən olan "şur-şahnaz"-da bəstəkar "Ay qadası", "əraq" bölümündə isə "Evləri var xana-xana" xalq mahnılarına əsaslanıb. Beləliklə də o, yaratdığı simfonik muğam janrında muğam elementləri ilə yanaşı xalq mahnısı nümunəsindən də istifadə edir və bununla da simfonik janrda milli musiqi ənənələrini daha qabarıq şəkildə əlaqələndirir.

"Bayatı" əsərin ümumi lirik obrazına mərd xarakteri ilə ziddiyyət təşkil edir. Əraq bölməsində isə lirik obraz yenidən bərpa olunur. Simfonik muğamın kulminasiyası "simayi-şəms" repriza rolunda çıxış edir. Burada maye bir oktava yuxarı səslənir. Bu hissə əsərə dolğunluq qazandırır.

"Şur" simfonik muğamında inkişafı milli lad sintezi olaraq qiymətləndirən S.Qasımova yazır: "Şur" simfonik muğamı, hissələri iri bölmələrə ayrılan süitadır. Xalq muğamlarının bölmələrinə uyğun gələn bu bölmələrin onlardan fərqli öz funksiyası vardır. Fərq, hər şeydən əvvəl, sabit vəznli bölmələrə aiddir ki, onların da funksiyası F.Əmirovun muğamında xeyli artır. Əsas, çox mühüm dramaturji "yükü" də məhz onlar daşıyır – ya bölməni bitirir, ya da onu inkişaf etdirir. Məhz onların vasitəsilə simfonizm cizgiləri lad-intonasiya ümumiləşdirilməsi, intonasiya əlaqələri həyata keçirilir.

F.Əmirov muğamı simfonikləşdirir və bu yolla da Ü.Hacıbəyovun "Koroğlu" operasında əldə etdiyi kimi sintezin üzviliyinə, bədii bütövlüyə nail olur" [2, s. 142].

Göründüyü kimi, F.Əmirovun yaratdığı simfonik muğam janrında milli musiqi ənənələrinin klassik musiqi janrları ilə əlaqələndirilməsi daha qlobal xarakter alır.

Bəstəkar buna milli musiqi ənənələrindən professional şəkildə bəhrələnməklə nail olur. Bu istiqamətdən çıxış edən F.Əmirov "Kürd-ovşarı" simfonik muğamını duologiyanın ikinci hissəsi kimi təqdim edir. Yəni burada o "Şur" muğamının "Simayi-şəms" bölməsindən istifadə edərək, həmin simfonik muğamı "Şur"un davamı kimi verir. Əsər "Ovşarı", "Şahnaz", "Kürdi", "Manii" kimi dörd bölmədən ibarətdir. Bəstəkar bu simfonik muğamın "Kürdi" bölməsində xalq toy melodiyasından istifadə edib. Beləliklə o, "Şur" simfonik-muğamında izlədiyi yolu davam etdirib.

S.Qasımova qeyd edir ki, görkəmli bəstəkar Q.Qarayev F.Əmirovun simfonik muğamları haqqında yazmışdır: "F.Əmirovun yaradıcılıq məziyyəti ondadır ki, o, xalq dühasının əsrlərlə yaratdığı bütün xüsusiyyətləri saxlamaqla bərabər, muğamlara yeni məzmun verə bilmişdir. Ölməz musiqi poemaları onun təfsirində yeni şəkildə səslənir. Əmirov öz vəzifəsini dərindən dərk edərək zəngin məzmunlu, orijinal formalı simfonik əsərlər yaratmışdır" [3, s. 144].

F.Əmirov simfonik muğamlarında həqiqətən də milli musiqi ənənələrini simfonik janr elementləri ilə uzlaşdıraraq, bu əlaqəni öz əsərlərində yüksək səviyyədə təcəssüm etdirməyə nail ola bilmişdir.

F.Əmirovun əsasını qoyduğu simfonik-muğam janrı sonrakı dövrdə də bəstəkarlarımızın müraciət etdiyi sahə olmuş S.Ələsgərov "Bayatı-şiraz", Niyazi "Rast", T.Bakıxanov "Humayun", "Nəva", "Rahab" simfonik muğamlarını yaratmışlar.

Azərbaycan xalqının həyat tərzi və məişətinin musiqili əsərlərdə təqdimatı ilk dəfə olaraq Ü.Hacıbəyli tərəfindən gerçəkləşdirilmişdir. Dahi bəstəkar "O olmasın bu olsun", "Arşın mal alan" operettalarında əsl xalq məişəti səhnələri yaradır. Bu əsərlərdəki toy səhnələri, qəhrəmanların evlilik ərəfəsi hiss və həyəcanları Azərbaycanda xalq həyatına aid zəngin nyuansları canlandırır. Xüsusilə "Arşın mal alan" operettasındakı məişət səhnələri bu mənada maraqlıdır. Burada Telli ilə Vəlinin dueti, qəhrəmanların görüş səhnələri, dialoqlar xalq məişətinin canlı tablolarıdır.

F.Əmirovun "Sevil" operası da milli ənənələri, xalq məişət səhnələrini fərqli cəhətdən özündə yaşadan şah əsərlərdən biridir. Bu əsərdə Azərbaycan xalq məişətinə aid səhnələr Atakişi və Balakişinin obrazında qabarıq formada təzahür edir. Əsərdə milli ənənələrin ailə məişəti planında təqdimatı ilə qarşılaşırıq.

Azərbaycanda milli musiqi ənənələrinin bəstəkar yaradıcılığında əlaqələndirilməsində XX əsrin əvvəllərində vüsət alan xalq musiqisi nümunələrinin nota köçürülməsi prosesi əhəmiyyətli rol oynamışdır. Xalq musiqisi nümunələrini ilk dəfə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev nota köçürməyə başlamışlar. Sonralar A.Zeynallı, M.S.İsmayılov, Z.Bağırov, Q.Qarayev, C.Hacıyev bu işə fəallıqla qoşularaq zəngin xalq musiqisi nümunələrindən bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin geniş formada istifadə

etməsinə imkan yaratmışlar. S.Rüstəmov tərəfindən 50 xalq mahnısının nota salınaraq, 1937-ci ildə məcmuə şəklində nəşr etdirməsi isə bəstəkarların bu sahədəki mövqeyini daha da gücləndirdi.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yaradılan ilk fortepiano əsərləri və vokal janrında yazılmış əsərlərdə bəstəkar yaradıcılığı ilə milli musiqi ənənələrinin əlaqələndirilməsinə böyük ölçüdə rast gəlinilir. Bu baxımdan, ilk vokal janr nümunələrindən olan A.Zeynallının "Ölkəm" romansı və fortepiano üçün "Çahargah" pyesi maraqlı əsərlərdir.

C.Cabbarlının sözlərinə bəstələnən "Ölkəm" romansı vətən haqqında dastandır. Burada bəstəkar şur muğamının intonasiyalarına əsaslanaraq, əzəmətli vətən obrazı yaradır. Pyesdə isə o, çahargah muğamının özünəməxsus rəng çalarlarından istifadə edib.

Azərbaycan milli musiqi ənənələri böyük bir sərvətdir. XX əsrin əvvəllərində əsası Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən qoyulan milli bəstəkarlıq məktəbinin hər bir nümayəndəsi öz yaradıcılığında milli musiqi ənənələrindən bəhrələnərək zəngin məzmun və formaya malik onlarla sənət nümunəsi yaratmışlar. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində yazılmış əsərlər dramaturgiyası, obrazlılığı ilə diqqəti cəlb edir. Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığında nümayiş olunan bədii-estetik xüsusiyyətləri inkişaf etdirən Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif janrlarda bir-birindən maraqlı, o cümlədən fərqli mövzuları ilə yadda qalan əhəmiyyətli sənət əsərlərində milli musiqi ənənələrinin əlaqələndirilməsinə daha geniş planda nail olmuşlar.

ƏDƏBİYYAT

1.Məhərrəmova İ. "Azərbaycan opera sənətinin nəzəri problemləri". B.: Elm və təhsil, 2014, s. 25.
2.Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı dərslik, B.: Maarif nəşriyyatı, 1984, 142 s.

3.Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı dərslik, B.: Maarif nəşriyyatı, 1984, 144 s.
4.Hacıbəyov Ü. Əsərləri II cild B.: 1965, s. 274-275.
5.Səfərova S. "Ü.Hacıbəylinin ilk muğam operası "Leyli və Məcnun"da ənənə və novatorluq və dəsgahların nota yazılma problemlərinin təcəssümü" www.mugam.az/files/pdf/28.pdf

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Румия Гасымова
предподаватель Факультета Музыки
Нахчыванского Государственного Университета,
Азербайджан, Нахчыван

Резюме: *В статье рассматривается творчество азербайджанских композиторов в контексте использования народно-национальных музыкальных традиций. Начиная с основоположника композиторской школы У. Гаджибейли, азербайджанские композиторы, основываясь на традиционные музыкальные жанры и конкретные образцы, создали произведения вошедшие в сокровищницу мировой музыкальной культуры.*
Ключевые слова: *У.Гаджибеков, мугам, традиция*

NATIONAL MUSICAL TRADITIONS AND THEIR INTERACTION IN CREATIVITY COMPOSER

Rumıya Qasimova
Nakhchivan State University, teacher
Azerbaijan, Nakhchivan

Summary: *Musical culture, which is an integral part of the Azerbaijani culture, has its multificated development primarily due to the rich historical roots. The national musical tradition is an indispensable source in the creativity of every representative of the national composer school, founded by Uzeyir Hajibeyli.*

The creation of all genres of Azerbaijani classical music is connected with the name of genius composer Uzeyir Hajibeyli. Using Azerbaijani folk music samples and national music traditions and coordinating these traditions in composer's work is also a product of Uzeyir Hajibeyov's verse.
The creation of the opera "Leyli and Majnun" by Uzeyir Hajibeyli, the first opera in the East, started in 1908 with the use of national musical traditions, especially mugham, in musical works. Representatives of the composer's school created by Uzeyir Hajibeyli have collected folk music and have been translated into classic music from the richness of folk music through their notes.
The creation of the symphonic-mugham genre by F.Amirov in mugham elements was a new achievement in classical symphony. Composers such as Niyazi, S.Alasgarov and T.Bakikhanov, who follow his way, created great art in this sphere. Usually used in the folk music treasury and co-ordinated national musical traditions in composer's work has brought colorful, special color to the musical compositions of Azerbaijani composers
Key words: *U.Hajibeyli, mugham, tradition*

Qəniyev Telman

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Azərbaycan, Bakı
qeniyev.telman@gmail.com

"KÜRD OVŞARI" SİMFONİK MUĞAMINDA "ŞAHNAZ" BÖLÜMÜ RAUF ABDULLAYEV VƏ SİLVİO BARBATONUN DİRİJORLUQ İNTERPRETASİYASINDA

Xülasə: *Bu məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun "Kürd Ovşarı" simfonik muğamında "Şahnaz" bölümünün dirijorluq interpretasiyalarının təhlilinə həsr olunumuşdur. Xüsusən Rauf Abdullayev və Silvio Barbatonun dirijorluq ifaçılığının əsas cəhətləri araşdırılır. Dünya miqyaslı bu dirijorların texniki və bədii dirijorluq prinsipləri müqayisəli şəkildə araşdırılır.*
Açar sözlər: *incəsənət, dulogiya, dirijorluq,simfonik muğam, interpretasiya*

F.Əmirovun 1948-ci ildə yazdığı "Şur" və "Kürd-Ovşarı" simfonik muğamları iki tip musiqi təfəkkürünün - xalq və Avropa musiqisinin sintezindən meydana gəlmiş simfonik muğam kimi formalaşaraq, milli simfonizmi dünya incəsənətinin geniş arenasına çıxarmışdır.F.Əmirov bu simfonik muğamlarını yaratmaqla silsiləli bir forma meydana gətirmiş və bir-biri ilə təmas nöqtələri olan iki müstəqil əsəri birləşdirməklə dulogiya yaratmışdır [1.s.138].

Dulogiyanın I hissəsi sayılan"Şur" simfonik muğamında "Şur", "Şur-şahnaz", "Bayatı" bölmələri olmaqla, hər bir hissə arasında olan ritmik səslənmələr mövcuddur. Bn bölmələr arasında əks olunanritmik səslənmələr təsnif xarakterini yerinə yetirir. Bu cəhət özü də simfonik muğamların ənənəvi muğam dəstgahlara əsaslanmasını bir daha sübut edir [2, s.198]. Burada tutti-dən sonra improvizasiya xarakterli orta bölmə gəlir.Belə bir ardıcıllaşma isə həm də simfonik muğama süita forması verir.

Qeyd etdiymiz cəhətlər duologiyanın II hissəsi kimi "Kürd-ovşarı" simfonik muğamında davam etdirilir. Bu simfonik muğam isə başlıca olaraq sərbəst improvizasiya üslubunu vəznli əks etdirən zərb muğam üslubuna əsaslanır. Simfonik muğam"Ovşarı", "Şahnaz", "Kürdi", "Mani" zərb muğamlarının kompozisiya prinsipləri ilə 4 bölümdə diqqəti cəlb edir.Burada isə"Şahnaz" bölməsi əsas əhəmiyyət daşıyır. Əsərdə həm də "Şur" muğamından alınmış şur-şahnazın materialı əsas qayə təşkil edir. "Şur" və"Kürd-Ovşarı" simfonik muğamlarında ritmik xüsusiyyətlərin əsas əhəmiyyət daşıması, zaman-zaman bu simfonuk muğamların müxtəlif tanınmış dirijorlar tərəfindən ifa edilməsi, maraqlı dirijorluq interpritasiyalarının yaranmasına da səbəb olmuşdur.

Bu simfonik muğamlar ilk dəfə 1948-ci ildə tanınmış dirijor və bəstəkar Niyazinin idarəsi ilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ifa edilmişdir. "Şur" və "Kürd-ovşarı"

simfonik muğamları dinləyicilər arasında həm ölkəmizdə, həm də ölkəmizin hüdudlarından kənarda qısa zaman çərçivəsində populyar olması dünya miqyasında tanınan bir çox dirijorların fəaliyyəti ilə də geniş bağlı olmuşdur. Simfonik muğamların daha da populyarlaşması ilə əlaqədar onu deyə bilərik ki, bu simfonik muğamların ifası müxtəlif dirijorların interpretasiyaları əsərə dair dirijorluq ifa üslublarının inkişafına öz təsirini göstərmişdir.Əsasən xalq üslubu ilə Avropa musiqi kompozisiya ənənələrinin simfonik muğamda birləşməsi həm dətexniki və bədii dirijorluq zəmnində yeni interpretasiyaların meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Həm "Şur", həm də "Kürd-ovşarı" simfonik muğamları ayrı-ayrı tanınmış dirijor-lar Qennadiy Nikoloyeviç Rojdestvenski, Leopold Stokoveski kimi sənətkarların idarəsi ilə ifa edilmişdir. Azərbaycan dirijorlarından R.Abdullayev, F.Kərimov və Y.Adıgözəlovun da interpretasiyasında bu simfonik muğamlar səsləndirilmişdir.

Bu ifaçıların dirijorluq interpretasiyaları hər iki həm "Şur", həm də "Kürd-ovşarı" simfonik muğamının dirijorluq texnikasına dair bir çox ifaçılıq xüsusiyyətlərinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Bizim isə diqqətimizi texniki və bədii dirijorluq estetikası baxımından ifaçılıq xüsusiyyətlərinin tətbiqinə dair tanınmış azərbaycanlı dirijor Rauf Abdullayev (20.10.2013) və İtalyan dirijoru Silvio Barbatonun (Silvio Sergio Bonaccorsi Barbato) (08.11.2013) ifasında təqdim edilən "Kürd-ovşarı" simfonik muğamının müqayisəli şəkli cəlb etmişdir.

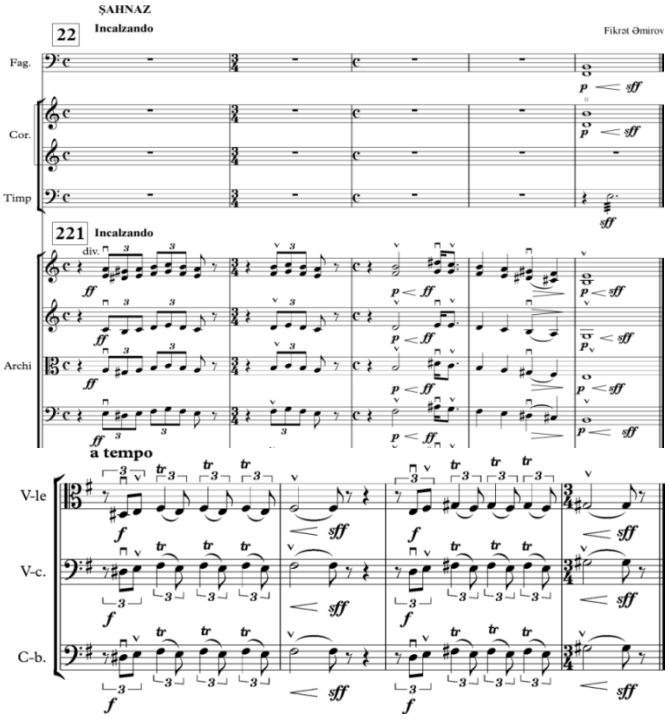
Lakin, onilliklərdə Azərbaycanda dövlətimiz və hökumətimiz tərəfindən aparılan geniş islahatlar incəsənətimizin bütün sahələrinə, o cvümlədən musiqi sənətimizin dəmüxtəlif sahələrinə öz müsbət təsirini göstərməkdədir. Bu gün ölkəmizə digər ölkələrdən geniş repertuarları ilə çıxış edən müğənnilər, solistlər, instrumental ifaçılar və həm də dirijorlar dəvət edilir. Bu cəhətlər həm də professional bəstəkarların yaradıcılığının geniş şəkildə işıqlanmasına da yol açır.

Biz məhz buna əsaslanaraq "Kürd-Ovşarı"simfonik muğamının"Şahnaz" bölməsinin həm Azərbaycanda həm də ölkəmizin hüdudlarından kənarda tanınan dirijor R. Abdullayev və İtaliya dirijoru S. Barbatonunifasında səslənən zaman dirijorluq interpretasiyası məsələsinin müqayisəli şəklinə nəzər salırıq. Hər iki dirijorun ifasında"Kürd-ovşarı" simfonik muğamının Azərbaycan simfonik orkestri ilə səslənməsi əsərdə dirijorluq sənətinə dair yaradıcı texniki və bədii ifa keyfiyyətlərini meydana gətirməsinə səbəb olmuşdur. Lakin, R. Abdullayevin ifasında bu cəhətlər bədii və texniki ifa imkanlarıilə özünəməxsus şəkildə milli zəmində,İtalyan dirijoru S.Barbatonun ifasında isə,yeni bir interpretasiyanöqteyi nəzərdən öz təzahürünü tapmışdır.

Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, hər hansı bir musiqi əsərlərinin xüsusiyyətlərindən və janrından aslı olaraq həmin əsərə tətbiq edilən dirijorluq texnikasına dair növbələşmə prinsipi əsərlərdə meydana gələn obrazlar sisteminin düzgün təvsiri ilə daha çox bağli olur. Bu cəhətlər xarakterik dirijorluq elementləti ilə formalaşan orkestr alət qruplaşmalarında melodik xanələrdə daha aydın şəkildə dirijorluq texniki elementlərinin yerinə yetirilməsini tələb edir [3., s. 83-84].

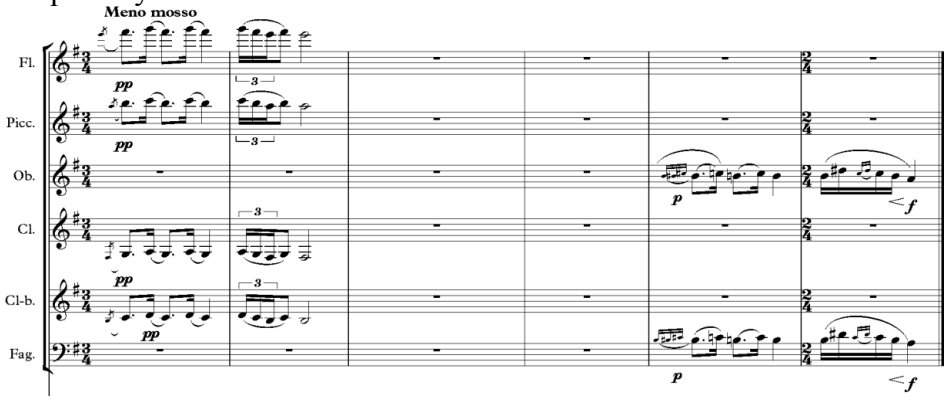
"Şahnaz" bölümündə bəstəkar 1-ci mövzunu Lncalzando tempində 4/4 ölçüdə təqdim edir. Bu mövzu pafoslu xarakterdə verilir. Biz burada əsasən əksər dirijorların ifaçılığızamanı emosional xarakterdə səslənən bədii dirijorluğunun şahidi oluruq. Lakin bədii dirijorluq texniki dirijorluqdan daha çox aslı olur. Bu bölümdə isə bəstəkar tərəfindən 2 mövzunun qarşılaşdırılması dirijorluq interpretasiyasının maraqlı və eyni zamanda önəmli tərəflərini meydana gətirir. İlk periodun istifadəsi zamanı verilən pafoslu xarakter daha sonra variantlı şəkildə istifadə olunan mövunun müxtəlif interpretasiya xüsusiyyətlərini tələb edir.Xüsusən özünü göstərən Meno mosso, Agitato con passione, Andante cantabile, Moderato energico, Allargando, Allegretto, Moderato marcato, Andante sostenuto templəri və 2/4, 3/4, 4/4 və 6/8 dəyişkən ölçülərinin tətbiq olması dirijor ifaçıdan son dərəcə dəqiq olmağı tələb edir. Ümumiyyətlə,şahnazın özünün müştərək məqam funksiyası daşıması da bəstəkara belə geniş yaradıcı imkanları yaratmışdır [4, s. 43].

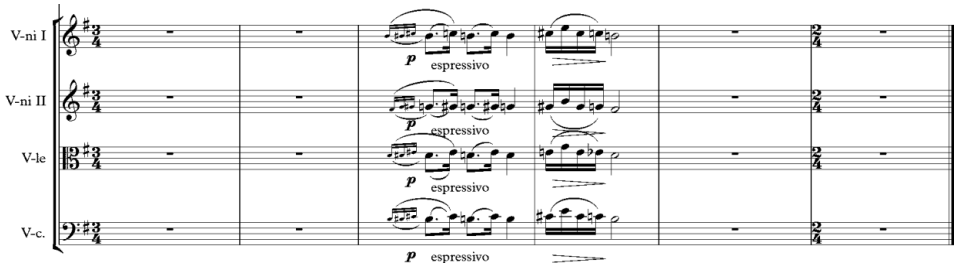
Partiturada metr və tembrlərin və orkestr alət qruplarının yaratdığı musiqili dramatik gərginlik və ifanın emosional tərəflərinin açılmasıəlbəttə ki, dirijorun daxili emosionallığından asılı olur. Burada bütövlükdə temp, ritm, dinamika və hətta xorun səs palitrası xüsusi rol oynayır [5, s.14].



Bu cəhətlərmeno mosso pp nüansına 2/4, 3/4, dəyişkən ölçülərə əsaslandığından burada dirijorun texniki ifa imkanları çox incə ifadəli bədii cəhətlərlə də öz ifadəsini tapır. Tez-tez dəyişən ölçü qeyri simmetrik ibarə metroritmikasını əmələ gətirir. Nəfəsli alətlərdə olan melizimlər ifaçı dirijordan daha çox aktivlik tələb edir. Xüsusən, orkestr planında nəfəsli və simli alətlərinbir-birini əvəz etməsi, oktavalı diviziyaların verilməsi zamanı dirijorluq interpretasiyalari xüsusi rol oynayır. Bu interpretasiyalar texni ifa cəhətdənəl və qol hərəkətlərinin ifadəli vəhdəti ilə öz aktivliyini daha da genişləndirmiş olur.

Andante cantabile-də verilən 2-ci mövzu pafoslu xarakterdə təqdim edilir. Burada 25-ci rəqəmdən başlayaraq 6/8 ölçünün istifadəsi f nüansında istifadəsi, litavranın trem-molası, tranbonların, trubanın ifası güclü zərbələrdə dirijorun əl və qol hərəkətlərinin əsaslı şəkildə tətbiqini meydana gətirir. Hər bir ibarənin sual və cavab cümlələri dirijor ifaçının dəqiq texniki ifaçılıq qabliyyətini tələb edir. Dirijorluq texniki elementləri həm də dirijorluğun ölçü jestlərinə daxil olan əl və qol hərəkərlərinin duruş vəziyyətlərindən də aslı olur. Həmin vəziyyətlər əl və qolların başlanğıc, yuxarı, orta və aşağı vəziyyətləri ilə də xarakterizə olunur. [3.s.84]Bu baxımdan əsərin "Şahnaz" bölümündə R.Abdullayevin dirijorluq ifasında daha dəqiq interpretasiya ifadəliliyini tapmışdır. "Kürd ovşarı" simfonik muğamın bu bölümündə dirijor ifaçı texniki dirijorluq ilə yanaşı həm də bədii dirijorluğa daha çox üstünlük verir.Xüsusən, espressivo, sempre,p və pp nüanslarının tətbiqi artan və azalan dinamika ilə dirijor tərəfindən 1-ci və 2-ci dirijorluq pozisiyalarına ardıcıl şəkildə ötrülmə ilə üstünlük verilir. Andante cantabile-nin tələb etdiyi oxunaqlıq dirijordan mimki üz ifasdəsi, qol hərəkətlərinin genişlənməsi və yığılması şəklində çox aydın şəkildə interpretasiyatələb edir.

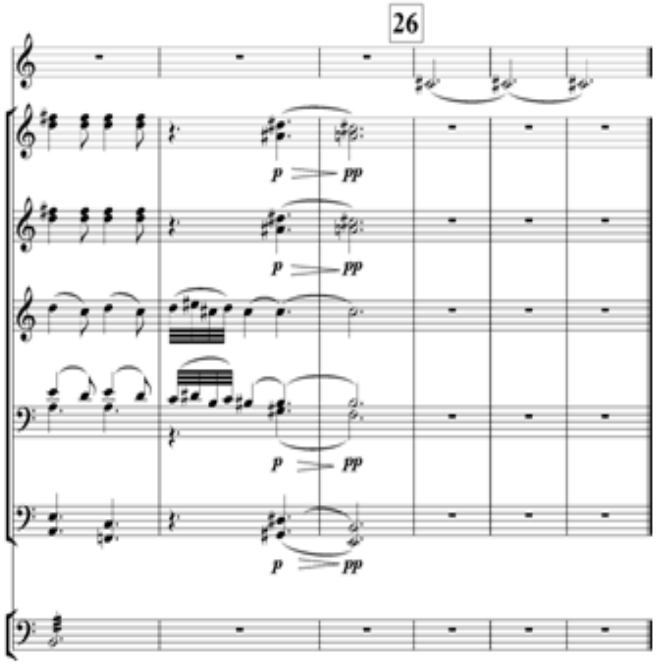




Bu zaman orkestrantlar çox dəqiq olaraq dirijorun əl hərəkətlərini oxuyaraq ona əməl etməli olurlar. Bu isə dinləyicilərin marağına səbəb olur. Ən gözəl diqqətəlayiq cəhətlərdən biri isə 25-ci rəqəmdən başlayaraq dirijorun göstərdiyi emossional bədii ifanın verilməsi ilə bağlıdır. Təkrarlanan meoldiyanın simli alərlərdə ifası zamanı dirijor sənətkar çox böyük ustalıqla fermatolu aqoqikanı 8-lik notların ifasında ayrı-ayrılıqda əl və qol hərəkətləri ilə qeyd edərək, əsərə həm də yeni bir ruh gətirir. Dirijor 26-cı rəqəmdən başlayaraq sanki bəstəkarın təqdim etdiyi obrazı göstərdiyi mimiki ifadələr və hərəkət vasitəsi ilə daha qəhrəmaniruhda əks etdirir.

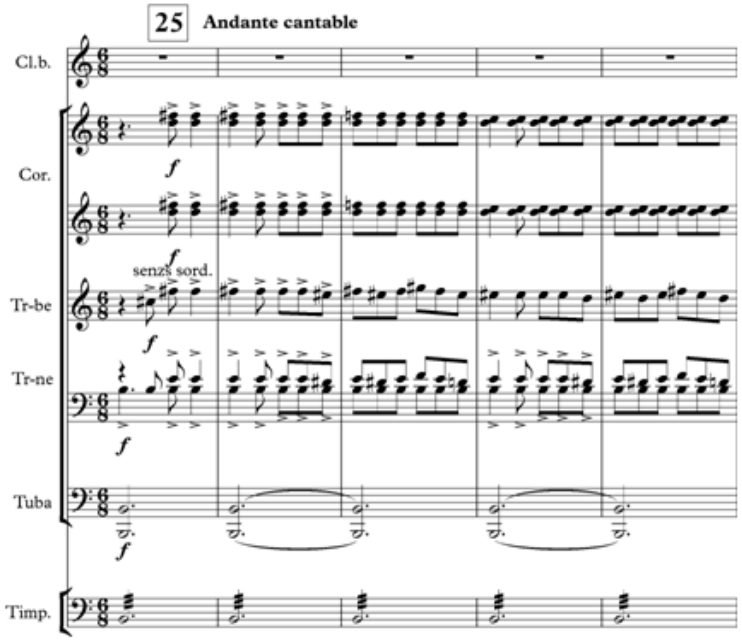
Lakin, bu ifa aqoqikadan sonra yeni, lakin solğun və sarsılmış obrazın verilməsi2-ci ibarənin təqdim edilməsi ilə daha cəlbedici olur. Dirijor sanki burada 1-ci ibarəni 2-ci ibarəyə qarşı qoyur. Melodik səslənmə zamanı biz dirijora məxsus mimiki üz ifadəliyinin verilməsi ilə yanaşı qol-dirsək hərəkətlərinin daha dalğavari tətbiqininvacibliyini görmüş oluruq. Bu cəhəti biz İtalyanlı dirijor S. Barbatonun ifasında daha aydın sezə bilirik. İfa zamanı truba və tranbonların melodiyanı aparması eyni zamanda 3-cü zəif zərbəyə düşən notların sinkopalarını dirijorun dirsək nöqtəsinin irəliyə atılması yolu ilə ifadə olunması diqqət çəkir. Orkestr fakturasında musiqi dilinin mürəkkəbliyi dirijordan yalnız xüsusi musiqi və dirijorluq ifası istedadını əks etdirməkləyanaşı, həm də xüsusi hazırlığı da tələb edir. Lakin, bu ifa interpritasiyaları dinləyicilərin daha da marağına səbəb olur, orkestrantların isə musiqi ilə bir növ bədii cəhətdən yaşaması və həmin musiqini ifa etməsi prinsiplərini daha da aydın edir. Bu baxımdan tanınmış dirijor, xormeyster E.Novruzov özünün dirijorluq və estetikaya dair araşdırmalarında qeyd etmişdir: "Dirijor xor və yaxud orkestrdə yalnız ifa etmir, həm də fiziki cəhətdən onları bir araya gətirərək, eyni düşüncə tərzinə yönəldir.Kənardan öz təsirini təzahür etdirmək üçün dirijor jestlərdən və mimikadan istifadə edir" [5, s.6].

Burada həm də trubaların surdina istifadə etməsi bu alətin səsinə mülayimlik gətirdiyindən, f nüansı tədricən p və pp nüansına qədər davam edir. Bu isə dirijordan 1-ci pozisiyadan 2-ci pozsioyaya keçmə imkanını yaradır. Buradakıdirijorluq interpretasiyası dalğalı dairəvi dirsək hərəkətlənmənin tətbiqi və ifadələnməsi ilə öz əksini tapır. Digər bir cəhət isə simli alətlərin ifasında nüansların tətbiqi və subito piano ilə bağlı olur. Bu dəfə dirijor ifaçı yenidən güclü zərbələri göstərərək bilək nöqtələrinin tətbiqi ilə sinkopaları göstərməyə müvəffəqolur. Bu baxımdan meydana gələn və aqoqik fermato bədiidirijorluq ifaçılığı interpretasiyanının dəyişməsi üçün də bir zəmin yaradır.



Dirijor 1-ci pozisiyadan 2-ci

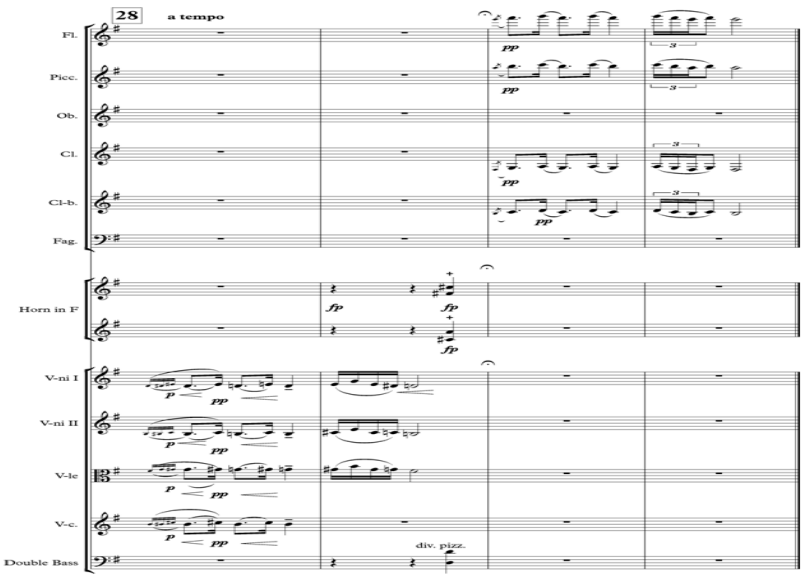
pozisiyaya keçid etməyi qol hərəkətlərinin geniş şəkildə istifadəsini,əllərin və qolların yığılmasını ilə incə biləkhərəkətlərinin tətbiqi ilə çox aydın şəkildə yerinə yetirir. Simli alətlərin müşayiətli diviziyası 2-ci skripkalarda, kontrabas və altlarda verildiyi halda, melodik xətt isə 1-ci skripkalar və violonçellərdə davam etdirilir.Dirijor 1-ci güclü zərbələri qol və dirsək nöqtələrinin tətbiqi ilə, digər zərbələri isə bilək və əl hərəkətlərinin f nüansında qabağa atılması yolu ilə göstərə bilir. Bu zaman altların isə yenə güclü zərbələrdə qeyd olunan ifaları texniki ifaçılıq tərəfindən nizamlanır. Kontrabaslarda pikkalo fleyta və kamanlı alətlərin ifaların bir-birini əvəz etməsi və altlara göstərilən güclü zərbələr dirijorun mimiki baxışlarının və qol hərəkətlərinin dəqiqliyini əks etdirməyə səbəb olur.



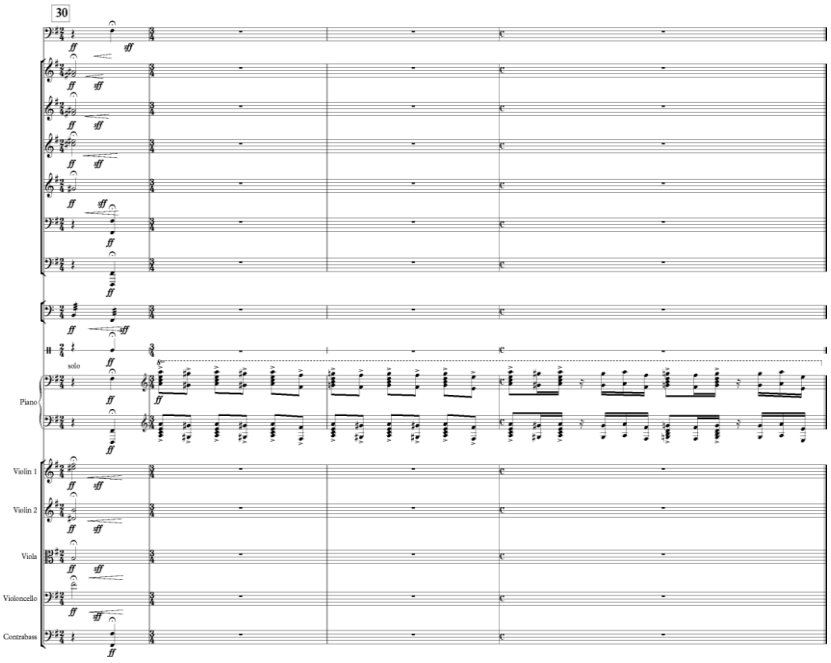
Ümimiyyətlə, burada dirijorun qarşısına qoyulan əsas vəzifə bəstəkar tərəfindən istifadə olunan periodun dəfələrlə variasiya edilməsinin diqqətə çatdırılması ilə bağlı olur.Dirijor ifaçılığı jestlərinin rəngarəng tətbiqi aqoqik ifa tərzinin temp və nüanslardan və alərlər qrupu arasında bölünməsindən daha çox aslı olduğu ilk növbədə diqqət mərkəzinə gəlir. Bu cəhətlər dirijorun həm də əsərə öz bədii yanaşması ilə dəhəll olunur. Bu baxımdan, R.Abdullayevin 27-ci rəqəmə 2-xanə qalmış simli alətlərin qlissandosunda ff nüansında göstərdiyi dirijorluq jesti zamanı barmaq işarələrindən çox ustalıqla ani şəkildə istifadə etməsi də dirijorluq ifa texnikası üçün dəyərlidir. Burada 27-ci xanədən başlayaraq xüsusən truba və tranbonların ifasında yerinə yetirilən ilk melizm sıçrayışlı, güclü zərbə ilədirijordan ff nüansında 1-ci pozisiyada yerinə yetirilən güclü qol hərəkətlərinin tətbiq olunmasını tələb edir. Lakin, bu cəhət klarnetlərin, faqotun və simli alətlərin sf nüansında gözlənilməz şəkildə meydana çıxan sinkopaların yerinə yetirliməsi zamanı dirsək nöqtələrinin tətbiqinə də səbəb olur. Əsərin səslənməsi zamanı dirijorluq interpretasiyasına dair bədii-estetik tərəflərinin açılışına xidmət edir. Bu cəhətlər modelləşmə, informasiya olunma, idarə olunma və korrektivləşmə ilə lokonikləşir [5, s. 7].

Bu baxımdan, periodun variyasiyalı təkrarı, partiturada nəzərdə tutulan bədii dilin ifa tərzi ilə səslənməsi və yerinə yetirilməsi xüsusi əhəmiyyət daşıyır.məhz Bədii dilin ifa tərzinin R.Abdullayevin dirijorluq interpretasiyasında, məhzonun öz beyin süzgəcindən keçirdiyi və orkestr ifaçılarına göz baxış işarələri ilə təlqin etdiyi psixoloji təsir vəziyyətdən də çox aslı olduğunun şahidi oluruq.Dirijor hər bir aləti və alət qruplarını aid əsas güclü zərbələri və sinkopaları qol və bilək işarələri ilə göstərməklə, onları ifaya sərbəst şəkildə dəvət edir.Dirijor R.Abdullayev üçün sanki bu alətlər və alətlər qrupu hər biri bir obraz kimi düşünülür. Dirijordan mahir ustalıq tələb edən cəhətlərdən biri də 2/4 ölçüdə verilən müşayətli şəkildə həyata keçirilən 32-lik notların sf vəff nüanslarında texniki cəhətdən göstərilməsidir. Burada musiqi melodiyasında verilən ibarələrin sual cavab cümləsində əks olunması həm də dirijorun bədii ifasından da çox aslı olur. Dirijor ifaçı bir növ emossional musiqi ifadələrini psixoloji təlqin etmə yolu ilə ah-nalə şəklində obrazlaşdıra bilir.

Dirijor S.Barbatonun ifasında isə biz daha aydın olan bədii dirijorluğun tərəflərini mimiki hərəkətlərlə daha çox görə bilirik. Dirijor ifa zamanı dirijorluq texnikasına aid olan pozisiyaların və obyeklərin göstərilməsi zamanı emossional cəhətlərə geniş yer verir. Lakin, dirijorun ifa mövqeləri isə 1-ci və 2-ci pozisiyalarla əlaqədar olub əl və qolların 1-ci pozisiyada daha geniş,2-ci pozisiyada isədaha yığcam əl hərəkətləri ilə təyin olunur. Bu cəhətlərin araşdırılması isə bizdən dirijorluq interpritasiyasına dair bir çox hərəkət tiplərinə nəzər salmağı tələb edir [3, s. 84]. Meno mosso-dan başlayaraq Moderato energieto-ya yəni 29-cü rəqəmə 1 xanə qalmışa qədər biz orkestr planında dirijorun simli və və nəfəsli alətlər qrupları arasında ciddi dirijorluq texnikasının yerinə yetirilməsinin bir daha şahidi oluruq. Bədii cəhətlərin dirijorluq texnikası ilə birləşərək bir-birini tamamlaması isə R.Abdullayevin dirijorluq təvsirində daha aydın şəkildə üzə çıxır [3, s. 39].



Moderato energieto işləm bölümü şəklində təqdim olunur. Burada göstərilən dirijorluq jestləri bu bölümün xarakterinə uyğun olaraq daha geniş şəkildə yerinə yeirilən geniş qol hərəkətləri ilə meydana çıxır. Göstərilən dirijorluq jestləri daha hamar, daha səlis bədii ifa tələb edir. Allargando-ya qədər davam edən bu bölüm ff nüansında fermato ilə təqdim olunur. Melodik ifadələrin ardıcıllaşması zamanı 2/4, 3/4, dəyişkən ölçülərə əsaslanma özünü göstərir. Orketr planına daxil olan faqot, tranbon,tuba, litavra, piatti və kontrabasların ifası 3-cü zəif zərbənin sinkopası kimi sff nüansında əksolunur. Burada biz R.Abdullayevin dirijorluq təvsirində hər bir zərbənin ayrı-ayrılıqda dirijorluq texnikasının 1-ci pozisiyasına uyğun tərzdə verilməsinin şahidi oluruq. Xüsusən, truba və valtornaların müşayiətinin 1-ci zərbə sinkopası ilə verilməsi, çərək və 8-lik notların istifadəsi, ibarələr arasında verilən aqoqik fermatolar dirijor tərəfindən əl kəsim işarələrinin zəif zərbələrdə təqdim edilməsi yolu ilə əks olunur. Dirijor orketr ifasında əks olunan fasilələri əl və qol, dirsək jestlərini zəif zərbəyə tamamlaması ilə daha ifadəliifa həyata keçirir.Beləliklə, dirijor öz bədii ifasını və mimiki baxışlarını ümumilikdə istifadə edə bilir. Lakin, 30 və 31-



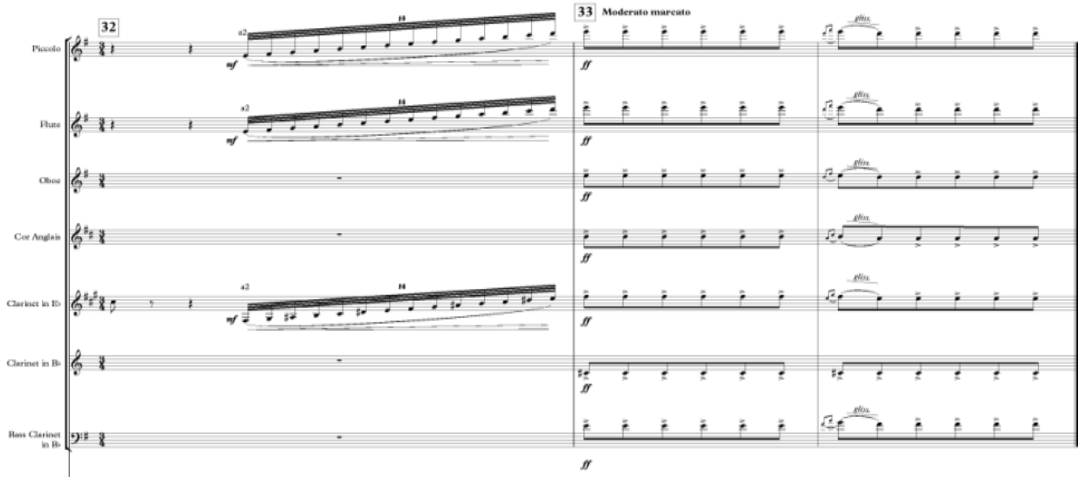
ci rəqəmlərdə melodik ifasərbəstşəkildə verilərək fortepianonun ixtiyarına buraxır. Bu cəhətlərin dirijorluq interpretasiyası baxımındandirijor S. Barbatonun ifasında isə geniş əl hərəkətlərinə və ciddi texniki ifadələnməyə daha çox yer verilir [5, s. 41].

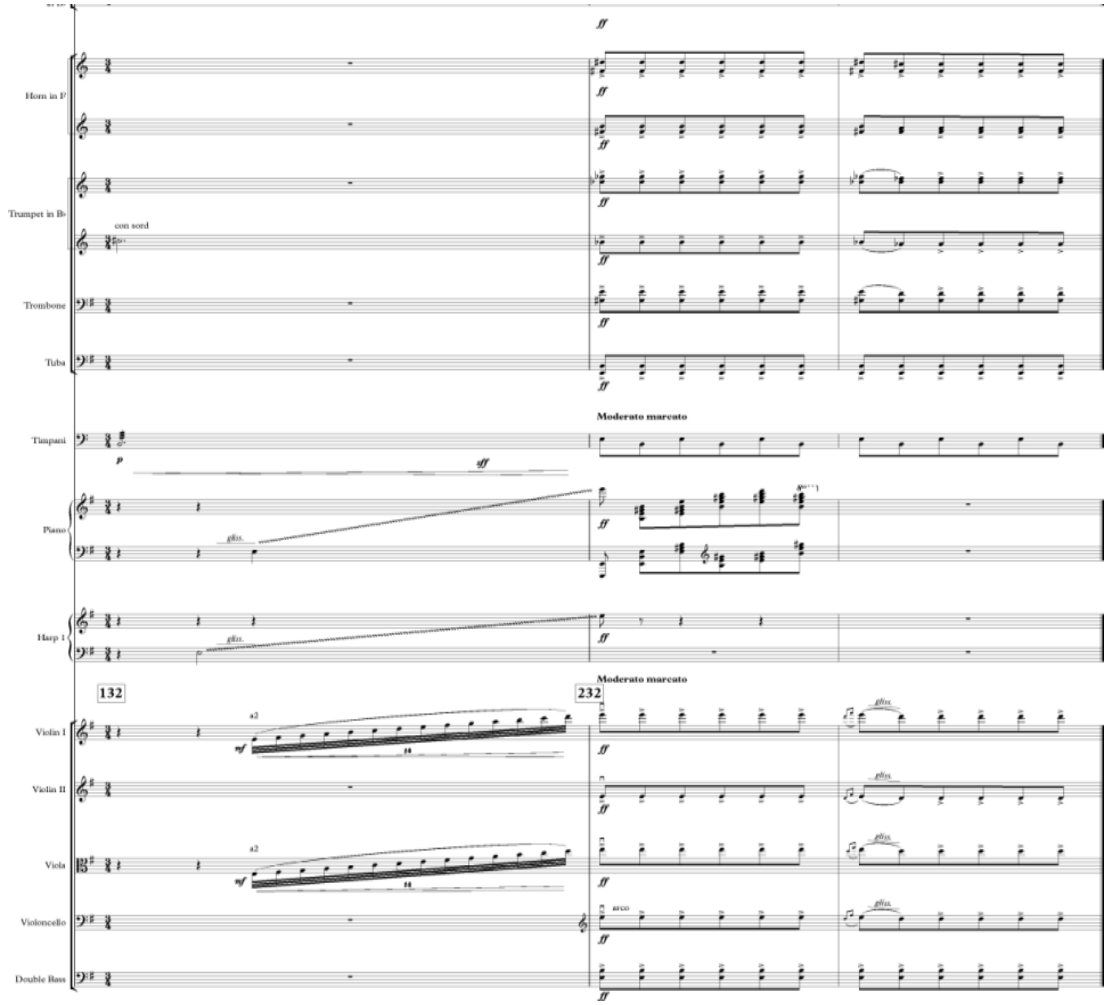
Burada 31-ci rəqmdən başlayaraq Allegretto tempində işləm bölümünüm davam etməsi 4/4 və 2/4, dəyişgən ölçülərə əks olunur. Səslənmələr zamanı p nüansından başlayaraq, crescendo-ya qədər davam edən melodiyaəvvəl altların, daha sonra 2-ci və 1-ci skripkaların ifasında səslənir. Burada dirijorun mühüm vəzifəsi 1-ci əsas zərbələri qeyd etməklə əvvəl bilək və dirsək işarələrinin göstərilməsi ilə sinkopaları həyata keçirməsindən ibarət olur. Bu cəhət yenə R. Abullayevin ifasında bədii ustalıqla yerinə yetirilir. Dirijor ifa zamanı Piu mosso-da daha çox sərbəstdirijorluq jest hərəkətlərinə geniş yer verir. Lakin, ad libitunda verilən klarnetin bağlayıcı motivi isə dirijor tərəfindən xüsusi olaraq, sol əl işarəsi ilə diqqətə çatdırılır. Altların və fortepianonun eyni plan üzrə qlissandolu ifasının tətbiqi burada xüsusilə maraq doğurur. Bu cəhətləri nəzərə alaraq onu deyə bilərik ki, burada dirijorluq texnikasının prinsipləri nəzəri cəhətdən çox sadə olur. Lakin, praktik cəhətdən isə dirijorluq interpretasiyasına dair bir çox incə ifa priyomları tələb olunur. Bədii-estetik cəhətdən ifaçılarla iş öz forma, məzmun xüsusiyyətlərinə görə dirijorluqla aydınlaşır [5, s. 7].

Bu baxımdan, dirijor S.Barbatonun ifasında 31-ci rəqəmdən başlayaraq göstərdiyi ifa interpretasiyası sırf texniki və bədii ifa xarakteri daşıyır. Lakin, daha sonra dirijor bədii dirijorluq ifa elemetlərinin və emossional xarakterin sakit səslənmə ilə əvəz olunma cəhətlərini üz cizgi elementləri ilə göstərməyə nail olur.Burada Moderato marcato ff nüansında verilir və dirijorun geniş əl hərəkətləri ilə ifadələnir. Əlbəttə ki, 14-lü 32-lik notların lad daxili passajı fleyta, klarnet 1-ci skripka və altların ifasında təqdim edərkən dirijor dirsək dönmələrinin dalğavari hərəkətinə geniş yer verir[3, s. 43].

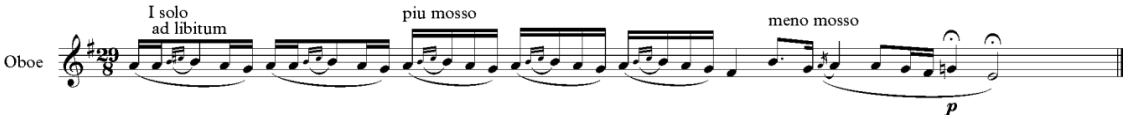
Burada orkestr səslənmələri ümumi olaraq dirijorun geniş əl və qol hərəkətlərinin istifadəsi ilə diqqət çəkir. Əsasən dirijorluq jestindən asılı olaraq 1-ci pozisiyanın tətbiqi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Xüsusən qlissandoların göstərilməsi 1-ci zərbədə bilək tətbiqinin dalğavarı hərəkəti ilə öz əksini tapır. Tədricən dirijorluq jestinin 2-ci pozisiyasına enmə və pp nüansına doğru hərəkət baş verir. Lakin, daha sonra sff-donun güclü tətbiqi isə dirijorluq texnikasının ifası baxımından 2-ci pozisiyadan1-ci pozisiyaya doğru əl hərəkətinin tətbiqini də tələb edir. Solo fortepianonun səslənməsindən sonra dirijor hər bir alətin çıxışını bədii şəkildə göstərməyə nail olur. İfa zamanı 15-ci rəqəmdən başlayaraq əvvəl klarnetlərin ifası və simli alətlərin pitsikatolu çıxışı isə dirijorluq jestinin 2-ci pozisiyada əl-barmaq hərəkətlərinin işarəsi ilə də tətbiqini tələb edir.

Eyni bədii texniki ifa ad libitum-da və daha sonra piu mosso-da qoboyun solosuna ötrülür. Dirijor tərəfindən burada qoboyun solosu bir qədər iti tempdə xarakterizə edilir. Mimiki üz ifadələrinin dirijor tərəfindən istifadəsi isə buradakı estetik təsir gücünü artırır.





Qeyd etdiyimiz bu cəhət R.Abdullayevin dirijorluq təfsirində çox aydın şəkildə həyata keçirilir. Eyni prinsip dirijor S.Barbatonun ifasında daha çox mimiki üz ifadələrinin və geniş əl hərəkətlərinin tətbiqinə yol verilməklə yerinə yetirilir. Beləliklə biz "Kürd-Ovşarı" simfonik muğamının "Şahnaz" bölməsində dirijor R.Abdullayevin əsasən texniki və bədii dirijorluq ifaçılığını daha çox istifadə edilməsinin şahidi oluruq. Lakin,eyni cəhətlər dirijor S.Barbatorun ifasında daha çox emosionallıqla bağlı olur. Bu isə S.Barbatonun Kürd ovşarı simfonik muğamını ifa edərkən texniki dirijorluq elementlərindən çox bədii dirijorluğ prinsiplərini aşkara çıxarır. Qoboyun solosu burada



"Kürdü" bölümünəkeçid rolu oynadığından dirijor tərəfindən sərbəst ifaya dəvət edilir. Beləliklə, "Kürd-ovşarı" simfonik muğamını R. Abdullayevin və S. Barbatonun ifasında dirijorluq interpretasiya xüsusiyyətlərinə dair texniki və bədii ifa keyfiyyətlərini meydana gətirmişlər. Lakin, "Kürd-ovşarı" simfonik muğamının "Şahnaz" bölməsi R. Abdullayevin dirijorluq interpretasiyasında bədii və texniki ifa imkanlarının özünəməxsus şəkildə milli və dünyəvi zəmində, İtalyan dirijoru S. Barbatonun ifasında isə, yeni bədii ifa imkanlarının daha çox təzhür etməsi ilə diqqət çəkir.Bu baxindan dirijorluq sənətinin dünyəvi bir sənət olması və həm dəgənc nəsil dirijor ifaçılarımıza hər iki dirijoruninterpretasiyasında texniki və bədii ifa prinsiplərinin öyrənilməsi və mənmsənilməsinin vacibliyini meydana gətirir.

ƏDƏBİYYAT:
1.Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı, B.: 1984, 218 s.
2. Зющрабов Р.Ф. Муьам. Б.: Азярняшр, 1991, 119 с.
3.Богриновский .М. Дирижерская техника рук. М.: 1947, 295 с.
4.İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik oçerklər. B.: Elm, 1991, 117 s.
5.Новрузов Э.Б. Дирижирование и эстетика. Б.: Ишыг, 1989, 64 с.

РАЗДЕЛ «ШАХНАЗ» В СИМФОНИЧЕСКОМ МУГАМЕ «КЮРД- ОВШАРЫ» (в дирижерских интерпретациях Рауфа Абдуллаева и Сильвио Барбато)

Тельман Ганиев
Ph.D, Доцент
Азербайджан, Баку

Резюме: *Представленная статья посвящена дирижёрским интерпретациям раздела "Шахназ" в симфоническом мугаме "Кюрд-овшары" выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Сравниваются и анализурется техническве и художественные дирижерские принципы двух всемирно известных дирижеров - Рауфа Абуллаева и Сильвио Борбато*
Ключевые слова: *искусство, дулогия, дирижер, симфонический мугам, интерпретация*

PART OF "SHAHNAZ" IN THE SYMPHONIC MUGHAM "KURD-OVSHARY" (In the conductor's interpretation of Rauf Abdullaev and Silvio Barbato)

Telman Ganiev
Ph.D, Associate Professor
Azerbaijan, Baku

Summary: *This article is dedicated to the analaysis of the conducting interpretations of "Shahnaz" part of famous Azerbaijani composer Fikrat Amirov's symphonic mugham "Kurd Ovshari". In this piece, Rauf Abdullayev's and Sylvia Barbato's conducting performances are explored in particular. The technical and artistic conducting principles of these conductors', whose success are at a world-scale, are comparatively explored.*
Key words: *art, dulogy, conductor, symphonic mugham, interpretation*

Qulamova Jalə Elman qızı
AMK-nın Elmi katibi, sənətşünaslıq üzrə
fəlsəfə doktoru, dosent.
Azərbaycan, Bakı
jale1973@mail.ru

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN MULTİKULTURAL LAYİHƏLƏRİ

Xülasə*: Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi çağdaş musiqi tariximizdə beynəlxalq miqyaslı bir çox layihələrin müəllifi kimi tanınır. 2001-ci ildə Azərbaycan-Norveç, 2002-ci ildə Azərbaycan-Latın Amerika musiqi layihələri onun rəhbərliyi altında uğurla gerçəkləşib. Təqdim olunan məqalədə məhz bu iki layihədən - Azərbaycan-Norveç və Azərbaycan - Latın Amerikası mədəni əlaqələrindən sohbət açılır və bu layihələrin dünya musiqi-mədəni əlaqələrin genişlənməsinə münbit şərait yaratmış olduğu vurğulanır.*
Açar sözlər: *Siyavuş Kərimi, Norveç, Latın Amerikası, mədəni əlaqələr, musiqi, beynəlxalq layihələr*

Azərbaycan Respublikasının müstəqillik qazanması ölkəmizdə milli ədəbiyyatın və mədəniyyətin yeni inkişafına geniş meydan açmaqla bərabər, həm də dünya musiqi-mədəni əlaqələrin genişlənməsinə münbit şərait yaratmışdır. Dövlət müstəqilliyimizin

25 ili ərzində Azərbaycan Respublikasının dünya ölkələri ilə çoxcəhətli əlaqələrinin dövlət səviyyəsində inkişaf etdirilməsi öz növbəsində musiqi-mədəni əlaqələrin də inkişafında mühüm rol oynamışdır. İndi Azərbaycan musiqisi dünya mədəni prosesinin üzvi tərkib hissəsi kimi inkişaf edir, dünya mədəniyyətinə öz töhfələrini verir və eyni zamanda, qarşılıqlı zənginləşmədən yaradıcı şəkildə bəhrələnir.

Azərbaycan müxtəlif festival və layihələrlə dünya musiqi mədəniyyətinin əsas mərkəzlərindən birinə çevrilməkdədir. Bu gün biz belə mədəni əlaqələrdən ikisi – Azərbaycan - Norveç və Azərbaycan - Latın Amerikası əlaqələrindən danışacağıq.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, bəstəkar, xalq artisti, professor, "Şöhrət" ordenli Siyavuş Kərimi çağdaş musiqi tariximizdə beynəlxalq miqyaslı bir çox layihələrin müəllifi kimi tanınır. 2001-ci ildə Azərbaycan-Norveç, 2002-ci ildə Azərbaycan-Cənubi Amerika musiqi layihələri onun rəhbərliyi altında uğurla gerçəkləşib.

Azərbaycanın xarici siyasətində Latın Amerikası regionu mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan Latın Amerikası ölkələri ilə siyasi-iqtisadi və mədəni əlaqələrin genişləndirilməsində maraqlıdır. Bu ölkələr beynəlxalq arenada Azərbaycanın maraqlarını dəstəkləyirlər.

Müxtəlif festival və layihələrlə dünya mədəniyyətinin əsas mərkəzlərindən birinə çevrilməkdə olan Azərbaycanın musiqiçiləri və Cənubi Amerikanın musiqiçiləri arasında birgə layihələr həyata keçirilmişdir.

Belə layihələrədən biri Xalq Artisti Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi ilə əsası 2002-ci ildə qoyulan Latın Amerikası və Azərbaycan musiqiçilərinin birgə fəaliyyəti elə həmin ildə Bakıda keçirilmiş konsertlə başlamışdır. Siyavuş Kəriminin **"Trans Atlantik Non Stop"** layihəsi əsasında gerçəkləşən konsertdə Azərbaycan tərəfdən Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Kamran Kərimovla yanaşı Siyavuş Kərimi özü də çıxış etmişdir [6].

Həmin konsertdən sonra "Altiplano" qrupunun ifası Rafiq Babayev adına səsyazma studiyasında lentə alınmış, 2002-2006-cı illərdə həmin studiyada sintez üçün işlənilib hazırlanmışdır. Bu müddət ərzində Azərbaycanın aparıcı musiqiçilərindən Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Polad Bülbüloğlu, Zabit Nəbizadə, Aygün Bayramova, Nazpəri Dostəliyevə, Lalə Məmmədova, eləcə də instrumental ifaçılardan Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Elşad Abdulrəhimovun ifaları lentə alınmışdır.

Onu da nəzərinizə çatdıraq ki, ilk dəfə 2002-ci Azərbaycanda gerçəkləşən bu layihə sonradan İsveçin paytaxtı Stokholmda da təqdim olunub. Əldə olunmuş musiqi nömrələri 2007-ci ildə Norveçin "KİRKELİS KULTURVERSKTED" şirkəti ilə bağlanmış müqaviləyə əsasən, həmin il "TRANS ATLANTİC NON-STOP" marka adı altında hazırlanmış alboma daxil edilmiş və 2007-ci ilin aprel ayında Moskvanın "Dünya albomları" musiqi onluğuna daxil olmuşdur. Sonrakı illərdə Avropa dinləyicilərinin marağını qazanmaqla, albom olaraq satış göstəricilərinə görə özünü doğruldan "Trans atlantic non-stop" Azərbaycan musiqisinin dünya dinləyicisinə aydın şəkildə çatdırılması və təbliğində əhəmiyyətli layihələrdən biri olmuşdur.

Daha bir layihə Siyavuş Kəriminin Azərbaycan və Cənubi Amerikanın musiqiçilərinin "Altiplano" qrupu ilə birgə hazırladıqları "Salam-Hola" layihəsidir. 11 mart 2011-ci ildə Heydər Əliyev Sarayında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkilatçılığı ilə reallaşan konsertdə Ekvadordan olan "Altiplano" musiqi qrupu ilə Azərbaycan musiqiçilərinin birgə ifa etdikləri sintez musiqi böyük əks-səda doğurmuşdur. Burada iştirak edən "Altiplano" qrupunun tanınmış üzvlərindən Oscar Velasquez, Fernando Villabianca, Mauricio Vicencio, Stalin Gonza-

les, Azərbaycan musiqiçilərindən Siyavuş Kərimi, Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Kamran Kərimov, Mənsum İbrahimov, Aygün Bayramova, Zabit Nəbizadə gənc və istedadlı muğam ifaçıları ilə - Bəyimxanım Mirzəyeva, Təyyar Bayramov, Vəfa Orucova, İlkin Əhmədov, Güllü Muradova, Ehtiram Hüseynov və başqaları ilə birlikdə çox maraqlı bir layihə ilə çıxış edərək Azərbaycan mədəniyyətini yüksək səviyyədə təmsil etmişdirlər [7].

Daha bir söhbət açacağımız layihə Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələri haqqındadır. Bu iki ölkə arasında da sıx mədəni əlaqələr mövcuddur.

Skandinaviya yarımadasında yerləşən Norveçlə Azərbaycan arasında uzaq məsafənin olmasına baxmayaraq, bu ölkələri yaxınlaşdıran tarixi bağlar var. Xatırladaq ki, ötən əsrin 80-ci illərində ölkəmizə səfər edən məşhur norveçli səyyah və alimi Tur Heyerdal Qobustanda olarkən bu məkanın Norveçin tarixi ilə bağlılığını aşkara çıxartmışdır. Səyyahın apardığı araşdırmalar nəticəsində gəldiyi qənaətə görə, norveçlilərin əcdadları olan vikinq tayfaları vaxtilə (eramızdan əvvəl II-I əsrlərdə) məhz Qafqazdan, Azərbaycandan çıxaraq Skandinaviyaya gedib çıxmış insanlar olublar. Heyerdal Qobustandakı qayaüstü rəsmlərin eynisinin Norveçdə də olduğunu önə çəkərək bu rəsmlərin iki ölkə arasında tarixi bağların nümunəsi olduğunu bildirmişdi. Qeyd edək ki, bu məsələ dünya alimləri arasında da maraq doğurmuşdur [1, s.14].

Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələrinin tarixinə nəzər saldıqda, bu münasibətlərin hələ sovet quruluşu dövründən mövcud olduğunu görmək olar. Sovet İttifaqının xarici siyasətində kapitalist ölkələrinə "qapalı cəmiyyət" kontekstindən yanaşma prinsipinə ciddi riayət etmək nəticəsində mədəni əlaqələrin məzmun dairəsi çox məhdud səciyyə kəsb edirdi. Xüsusilə, kitab mübadiləsi, musiqi, təsviri sənət sahəsində yaranan qarşılıqlı əlaqələr Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələrinin bariz nümunəsi idi. Bu sahələrdə sərgi, konsert və yaradıcılıq ezamiyyətlərinin təşkili mədəni əlaqələrin ənənəvi formaları kimi əhəmiyyət kəsb edirdi [2, s.10].

1964-cü ildə Norveç dirijoru Odd Qryunnerin Bakıda konserti, 1971-ci ildə Azərbaycan musiqiçilərinin Norveçdə konsert çıxışları, 1986-cı ildə Nörveç bəstəkarlarının respublikadakı çıxışları musiqi sahəsində əlaqələrin inkişafına başlıca səbəb oldu. "Beynəlxalq mədəni əlaqələr" kitabında göstərilir ki, 1968-1969-cu illərdə Azərbaycan rəssamlarından M.Abdullayev, B.Əliyev, N.Əbdürrəhmanov, S.Bəhlulzadə, T.Nərimanbəyov, T.Salahov və başqalarının Oslo şəhərində 65 əsərindən ibarət sərgisi təşkil olunmuşdur [2, s. 11].

Norveç Krallığı Azərbaycan Respublikasını müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra tanıyıb. Hərtərəfli diplomatik əlaqələr 1992-ci ilin iyun ayından yaradılıb. Azərbaycan-Norvec mədəni əlaqələrinin dinamik inkişafında Ulu Öndər Heydər Əliyevin 1996-cı ilin aprelində bu ölkəyə rəsmi səfəri əhəmiyyətli rol oynamışdır. Həmin görüşdə Azərbaycan Respublikası və Norveç krallığı "Birgə Bəvanat" imzaladı ki, bu da ölkələr arasında birbaşa əlaqələrin yaranması, sazişlərin imzalanmasında böyük əhəmiyyət kəsb etdi [3, s.11].

Azərbaycan-Norveç musiqi əlaqələrinin inkişafında iki ölkə musiqiçiləri tərəfindən təşkil olunan beynəlxalq musiqi layihələrinin böyük əhəmiyyəti vardır. Bu layihələr müxtəlif səpkili olub, öz əhatə dairəsinə və mahiyyətinə görə fərqlənir. Belə layihə müəlliflərindən biri yenə də xalq artisti, professor Siyavuş Kərimiyə məxsusdur.

Siyavuş Kərimi ilk ilk dəfə olaraq Norveç musiqiçiləri ilə Azərbaycan musiqiçilərinin birgə əməkdaşlığı əsasında ərsəyə gələn layihənin təşəbbüskarı və təşkilatçısı olmuşdur. Bu layihə Norveçin "Skruk" xoru və azərbaycanlı musiqiçilərin birgə təşkilatçılığı ilə həyata keşirilmiş "The land we come from" ("Bizim gəldiyimiz ölkə") layihəsidir. Layihə səyah və alim Tur Heyerdalın Azərbaycanla Norveç tarixi əlaqələrinin üzə çıxarılmasına xidmət edən ekspedisiyaların əks-sədası kimi meydana gəlmişdir. Layihənin musiqi tərtibatçısı, koorinatoru və oranjimançıları Siyavuş Kərimi və Norveçdə ya-

şayan azərbaycanlı bəstəkar Qalib Həsən Məmmədovdur. "Skruk" xoru (Sunnmore Kristelege Ungdomskor Koret – Sünmör Xristian Gənclər Xoru) Norveçin ən məşhur xor ansamblıdır. Bu xorun bədii rəhbəri Per Oddvar Hildredir [3,s.14].

Beləliklə, Siyavuş Kərimi Azərbaycan və Norveç xalqlarının musiqi sahəsində əməkdaşlığının məhsulu kimi 1996-cı ildə "Bizim gəldiyimiz ölkə" adlı ilk kompakt diskini hazırlayıb geniş musiqi ictimaiyyətinə təqdim etmişdir. Layihənin birinci hissəsi Rafiq Babayev adına yaradıcılıq studiyasında, 2-ci hissəsi isə xorla birgə Norveçdə yazılmışdır. "Landet vi kommer fra"SKRUK, Brilliant, İlgar Muradov – Musikk fra Azerbaydsjan"- adlı SD alboma "Skruk" xorunun müşayiəti ilə aşağıdakı musiqi nümunələridaxildir: xalq mahnıları – "Ay bəri bax", "Laçın", "Süsən-sünbül", "Sarı gəlin", "Çaloyna", "Aman nənə", "Bana-bana gəl", Siyavuş Kəriminin "Ömrümün istəyi", Qalib Həsən Məmmədovun ""Laylay" və "Sənsiz olan"adlı mahnıları, "Bayatı-Şiraz" təsnifi. Burada Siyavuş Kərimi xalq mahnılarını solist və xor üçün işləmişdir və Azərbaycan dilində mahnıların melodiyasını ifa edən solistlə Norveç dilində oxuyan xorun ifasının sintezini çox gözəl yaratmağa qadir olmuşdur. Belə ki, solist və və xorun müxtəlif dillərdə oxumasına baxmayaraq məhz ifaçıların peşəkarlığı nəticəsində çox maraqlı bir sintez meydana gəlmişdir[3, s.15].

Məlumat kitabçasında musiqi nömrələrinin işlənməsi bölməsində "Ay bəri bax", "Bana-bana gəl" və "Ömrümün istəyi" Siyavuş Kərimi tərəfindən aranjiman olunduğu qeyd olunub. Digər 7 nömrənin oranjimanı isə Qalib Həsən Məmmədova məxsusdur [3, s.16].

Eləcə də SD-dəki musiqi nümunələrinin musiqi tərtbatında Azərbaycan milli alətlərindən istifadə edilmişdir. Belə ki, udda və tarda Siyavuş Kərimi, saz, tütək və balabanda Həsənağa Sadıqov, qarmon, nağara və qoşanağarada Elşən Sadıqov, "Sənsiz olan" musiqi nömrəsində kamançada Şəfiqə Eyvazova və "Ömrümün istəyi" nğmrəsində isə Ədalət Vəzirov ifa etmişlər. Solo partiyaların ifaçıları isə Brilyant Dadaşova və İlqar Miradov, solo vokalbass ifaçısı isə Norveçli Bjorn Holum olmuşlar[3, s.18].

Bu haqda Norveç mətbuatında davamlı yazılar dərc olunmuşdur. Qəzetlərdən birində "Klanger fra Kaukasus" ("Qafqazdan vokallar") adlı məqalədə yazılır: **"**Dünən axşam dirijor Per Oddvar Hildrenin rəhbərliyi ilə SKRUK və Azərbaycandan olan musiqiçi və müğənnilər Molde kilsəsində konsert verdilər. Xor son CD diskləri olan "Landet vi kommer fra (Bizim gəldiyimiz ölkə)"-dan mahnılar təqdim etdi. SKRUK-la olan kilsə konsertləri Molde jazzda düzənli olaraq davam etməyə başladı" [4, s.9].

Daha bir mətbu orqanda müəllifi Johs Brandtzæg olan "Vakkert og spennende" ("Gözəl və maraqlı") adlı məqalədə isə deyilir ki; **"**400 nəfərə yaxın insan SKRUK və Azərbaycandan gələr müğənni və musiqiçilərə qulaq asmaq üçün Steinkjer kilsəsinə gedərək xoş anlar yaşadılar. Konsert ənənəvi SKRUK mahnısı olan "Han er oppstanten(O dirilir)" ilə başladı. Əslimdə bu mahnı afrika mahnısıdır və sonralar Norveç kilsə mahnıları sırasına daxil olmuşdur. Daha sonra biz azərbaycan musiqi ənənəsi ilə birləşmiş ilk musiqini dinlədik. Azərbaycandan gələn musiqiçilərdən biri olan Siyavuş Kəriminin yeni il mahnısı olan " Guds son er komen (Tanrının oğlu gəldi)"-i səsləndi. Sonra isə bizə tamamilə yad olan alətlərlə birlikdə azərbaycanlı musiqiçilər səhnəyə gəldi. Lakin bu alətlər bizim tanıdığımız gitara, skripka və balalaykadan heçdə çox fərqli deyildi. Konsertin əsl cazibədarlılığı isə 2 mədəniyyətin bir-birinə qarışması idi. Azərbaycan musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də bir melodiyada çoxlu tonların olmasıdır. Xor mahnını açıq bir şəkildə norveç dilində səsləndirir və ona naxışlar vururdu, bu isə mahnını daha da əvəzedilməz edirdi" [5, s. 4]. Konsert daha sonra İnderøy, Skatval, Namsos və Levangerdə də keçirilmişdi.

Beləliklə, artiq neçə illərdir incəsənət ustalarımız Norveçin paytaxtı Oslo və digər şəhərlərində "Skruk" xoru ilə birgə konsert proqramlarında çıxış edərək Azərbaycan incəsənətini, milli musiqi nümunələrimizi layiqincə təbliğ edirlər.

Per Oddvar Hildre bu gün də Azərbaycan Milli Konservatoriyası ilə sıx əməkdaşlıq edir. Siyavuş Kəriminun dəvəti ilə tez-tez Bakıya səfər edir, konsert və ustad dərslər verir. Onu da qeyd edək ki, Per Oddvar Hildre Azərbaycan Milli Konservatoriyasının fəxri doktoru seçilmişdir.

2016-cı ildə AMK-da Norveçin Azərbaycankı Səfiri ilə görüş keçirilmişdir. Görüşdə AMK-nın rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi, həmçinin Konservatoriyanın Tədris işləri üzrə prorektoru, professor Malik Quliyev və Elmi işlər üzrə prorektoru, dosent Lalə Hüseynova Norveçin Azərbaycandakı səfiri Bord İvar Sventsen və səfirliyin nümayəndə heyəti ilə milli mədəni əlaqələrin qurulması məsələlərini müzakirə etmişdirlər. AMK ilə Norveç arasında təhsil müəssisələrində davamlı tədbirlər, konfrans və müştərək layihələrin keçirilməsi müzakirə olunmuşdur. Eləcə də 16 sentyabr 2016-cı il tarixindəAzrbaycan Milli Konservatoriyasında “Olso” Kamera ansamblının konserti keçirilmişdir. Olso Filarmoniyasının solo qaboy ifaçısı David Friedmann Strunkun bədii rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstərən ansambl bir çox ölkələrdə çıxışlar etmiş, bir sıra Festivallarda heyrətamiz ifası ilə dinləyicilərin sevgisini qazanmışdır. Qeyd edək ki, AMK-da keçirilən tədbirdə də ansambl maraqlı musiqi proqramı ilə çıxış etmişdir. Burada Carl Reinecke, Xəyyam Mirzəzadə, Emil Hartmann və Edvard Griegin əsərləri ifa olunmuşdur [8].

Əlbəttə bütün bunlar iki ölkə arasında musiqi əlaqələrinin və təcrübə mübadiləsi sahələrinin genişləndirilməsindən xəbər verir.

Bu gün Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi altında Milli Konservatoriyada milli musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsinə, tədqiqinə, qorunmasına, inkişafına, eləcə də dünyaya inteqrasiyasına mühüm əhəmiyyət verilir. AMK ilə digər dünya ölkələri arasında təhsil müəssisələrində davamlı tədbirlər, konfrans və müştərək layihələrin keçirilməsi nəzərdə tutulan işlər sırasındadır

ƏDƏBİYYAT:

1. “Azərbaycanın dəfinəsi onun nefti deyil, musiqisidir”. “İncəsənət” qəzeti, dekabr 1997, səh.14
2. Ömərov V. “Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələri”. “Səs” qəzeti, 13 sentyabr, 2013, səh. 15
3. Hacılı Ü.T. “Azərbaycan-Norveç musiqi əlaqələri” adlı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmnuş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2016, 25 s.

Xarici dildə

4. Sunnmorsposten. “Klanger fra Kaukasus” (“Qafqazdan vokallar”). Trisdag 8 april 1997, səh.9
5. Johs. Brandtzæg. “Vakkert og spennende”(”Gözəl və maraqlı”). Tysdag 4 august 1998, səh.4

Saytoqrafiya

6.http://medeniyyet.az/page/news/13309/AzerbaycanNorvec-musiqisininsintezi.html?lang=ru
7. http://m.lent.az/news/54477
8. http://conservatory.edu.az/category/esas-xeberler/page/6/

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ СИЯВУША КЕРИМИ

Жале Гуламова
Ученый секретарь АНК
Ph.D,доцент.
Азербайджан, Баку.
jale1973@mail.ru

Резюме: *В современной истории музыки народный артист, профессор Сиявуш Керими известен как автор многих международных проектов. Музыкальные проекты Азербайджан-Норвегия в*

2001 году, азербайджано-латиноамериканские в 2002 году были успешно реализировани под его руководством. В представленной статье рассматриваются эти два проекта - азербайджано-норвежские и азербайджано-латиноамериканские культурные связи и отмечается, что эти проекты создали благоприятные условия для расширения музыкально-культурных связей в мире.
Ключевые слова: *Сиявуш Керими, Норвегия, Латинская Америка, культурные отношения, музыка, международные проекты*

MULTICULTURAL PROJECTS BY SIYAVUSH KARIMI

Jale Gulamova
Scientific Secretary of the Azerbaijan National Conservatory, PhD in art, docent.
Azerbaijan, Baku.
jale1973@mail.ru

Summary: *People's Artist, Professor SiyavushKarimi is known as the author of many international projects in our contemporary music history. Azerbaijan-Norway musical projects in 2001, Azerbaijani-Latin American in 2002 were successfully implemented under his leadership. The presented article considers these two projects - Azerbaijani-Norwegian and Azerbaijani-Latin American cultural ties and notes that these projects created favorable conditions for the expansion of world music and cultural ties.*
Key words: *Siyavush Kerimi, Norway, Latin America, cultural relations, music, international projects*

Quliyev Akif Nüsrət oğlu
Əməkdar İncəsənət Xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan, Bakı

Məmmədova Aynurə Vaqif qızı
AMK-nın müəllimi
Azərbaycan, Bakı

BƏSTƏKAR SİYAVUŞ KƏRİMİNİN YARADICILIĞINDA XALQ MAHNI İŞLƏNMƏLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan xalq mahnılarının işlənilməsi məsələrinə həsr olunmuşdur. Bu məsələlər ilk dəfə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin yaradıcılığında araşdırılmışdır. Qeyd olunur ki, görkəmli bəstəkar Azərbaycan xalq mahnılarını iki növdə işləmişdir: Norveçin Skrut xoru ilə solist üçün və səs ilə fortepiano üçün.Bu işlənmələrdə bəstəkarın xalq mahnılarına həssas, məsuliyyətli və professional yanaşması müşahidə olunur. Məqalədə səs ilə fortepiano üçün işlənmələrin bəzi melodiya, harmoniya, polifoniya və üslub xüsusiyyətlərinə baxılır.*
Açar sözlər: *Siyavuş Kərimi, xalq mahnıları, işlənmə, melodiya, harmoniya, üslubxüsusiyyətləri*

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin professional bəstəkarlıq yaradıcılığı özünəməxsus mövzu, janr, forma, bədii üslub rəngarəngliyinə malikdir. Bəstəkarın yaradıcılıq dəst-xəttində melodiya, çoxsəslilik, harmoniya kimi bədii və nəzəri məzmun daşıyan ifadə vasitələrinin son dərəcə fərdi və özünəməxsus cəhətləri diqqəti cəlb edir. Nəzəri biliklə yanaşı, bəstəkardan yüksək musiqi duyumu və bədii zövq, eləcə də zəngin təcrübə və praktika tələb edən işlənmə nümunələri də S.Kəriminin yaradıcılığında aparıcı yer tutur. Bu işlənmələrdə bəstəkarın milli musiqi janrlarına və ənənələrinə həssas, məsuliyyətli və professional münasibəti öz əksinin tapır. Bu baxımdanbəstəkarın xalq mahnı işlənmələri musiqişünaslıq üçün ciddi elmi maraq doğurur.

Məlumdur ki, xalq musiqisi - hər bir professional bəstəkarın bədii yaradıcılıq ax-

tarışlarının əsas obyektlərindən biridir. Musiqi tarixində xalq musiqisindən bəhrələnən və insanların bədii-estetik tələbatlarını ödəyən minlərlə gözəl əsər yaradılmışdır. Bəstəkarların xalq musiqisinin janr, melodiya, forma, ritm, məqam, intonasiya xüsusiyyətlərindən bəhrələnməsi nəticəsində musiqi tarixində yeni ifadə vasitələri, melodik və harmonik üslublar, fərqli və müxtəlif üslub təmayülləri meydana gəlmişdir. Xalq musiqisinə münasibətdə hər bir bəstəkar üçün ən çətin və məsuliyyətli sınaq isə xalq mahnılarının işlənilməsidir. Çünki bu prosesdə ilkin mənbə kimi çıxış edən xalq mahnılarına bəstəkardan son dərəcə məsuliyyətli yanaşma tələb olunur. Təcrübə göstərir ki, xalq mahnılarının işlənilməsi prosesində yalnız bilik deyil, xalq musiqisini duymaq, onun melodiya, intonasiya, metr-ritm incəliklərinə bələd olmaq, nəzəriyyə və praktikanın vəhdəti əsas şərtlər kimi çıxış edirlər. İşlənmələrin bu kimi tələbləri yüksək professional və bədii səviyyədə bəstəkar S.Kəriminin yaradıcılığında da özünü büruzə verir. Dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən əsası qoyulan və sonrakı bəstəkar nəsilləri tərəfindən müxtəlif üslublarda davam etdirilən işlənmə, transkripsiya və aranjman XXI əsrdə S.Kəriminin yaradıcılığında öz uğurlu davamını tapmışdır. Belə ki, bəstəkarın xalq musiqisinə münasibəti təkcə onun əsərlərinin musiqi dilində deyil, həm də xalqın zəngin mahnı irsinə həssas və professional münasibətində özünü parlaq şəkildə büruzə verir. S.Kəriminin nota saldığı və iki cilddən ibarət tərtib etdiyi "Azərbaycan xalq mahnıları" toplusunubuna misalgöstərə bilərik [2].

Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən fortepiano, səs ilə fortepiano, skripka ilə fortepiano, orkestr, xor üçün xalq mahnı işlənmələrininmusiqişünaslıq tədqiqatlarına cəlb olunması istiqamətində artıq müəyyən addımlar atılmışdır. Lakin S.Kəriminin işlənmələri indiyə qədər araşdırılmamışdır. Məqaləmizdə bəstəkarın xalq mahnı işlənmələrini ilk dəfə musiqişünaslıq tədqiqatına cəlb edirik. Çünkibu işlənmələr bəstəkarın şifahi ənənəli musiqiyə yaradıcı münasibətinin maraqlı istiqamətlərindən biridir.

İlk öncə qeyd edək ki, bəstəkarların xalq musiqisindən istifadə etməsi 4 əsas məsələ ilə musiqişünaslıq üçün elmi maraq kəsb edir:

-Birincisi,şifahi ənənəli xalq musiqisinə məxsus zəngin ifadə vasitələrinin və janr xüsusiyyətlərinin yazılı bəstəkarlıq yaradıcılığında tətbiq olunması;

- İkincisi, xalq melodiyalarından sitat kimi istifadə olunması;

- Üçüncüsü, xalq musiqisi nümunələrinin səs ilə fortepiano üçün, ayrı-ayrı alətlər üçün, orkesr və ya xor üçün, səs ilə orkestr üçün, müxtəlif tərkibli heyətlər üçün işlənilməsi;

- Dördüncüsü, təksəsli xalq musiqisinin işlənilməsində forma, müşayiət, faktura, harmoniya və çoxsəsliliyin tətbiq olunması;

İşlənmələr ilə bağlı bu kimi nəzəri və praktik məsələlər məqaləmizin mövzusunun aktuallığını təmin edirlər. Bu xüsusda Azərbaycan bəstəkarlarının işlənmələrini araşdıran prof. A.Yusifovanın bir fikri mövzumuzun aktuallığı baxımından maraq doğurur: "Xalq musiqisinin işlənməsində demək olar ki, bütün ifadə vasitələri, o cümlədən konkret akkordlardan tutmuş ardıcıllıqlar, sekvensiya və modulyasıyaları əhatə edən harmoniya, dəqiq və rəngarəng ritmik şəkillərə əsaslanan metroritm, təkrarolunmaz, çoxşaxəli struktura malik lad özünəməxsus keyfiyyətlər kəsb edir" [5, s.64]. Tədqiqatçının bu fikrini davam etdirərək, bildiririk ki, işlənmələrə xas olan bu kimi "özünəməxsus keyfiyyətlər" hər bir bəstəkarın fərdi üslubu, xalq musiqisinə fərqli münasibəti, yaradıcı dünyagörüşü, harmoniya və polifoniya sahəsində biliyi və təcrübəsi ilə səciyyələnirlər. Bu kimi keyfiyyətlər və amillər ilə S.Kəriminin işlənmələrində də qarşılaşırıq.

S.Kəriminin xalq mahnı işlənmələrini iki qrupa ayırmaq olar:

1).Norveçin Skruk xoru ilə Azərbaycan solistləri üçün xalq mahnı işlənmələri;

2). Səs ilə fortepiano üçün xalq mahnı işlənmələri.

İkinci qrupa xalqımızın musiqi təxəyyülünün qədim qatlarından süzülüb gələn "Sarı gəlin", "Laçın", "Qubanın ağ alması", "Küçələrə su səpmişəm", "Girdim yarın

bağcasına", "Elə demə zalım yar", "Qara tellər" kimi əbədiyaşar lirik xalq mahnılarımız daxildir. İndiyə qədər F.Əmirov H.Xanməmmədov, S.Hacıbəyov, N.Əliverdibəyov, R.Mustafayev, M.Əhmədov və s. bəstəkarlarda xalq mahnılarını fortepiano və səs üçün işləmişdir. Lakin Siyavuş Kəriminin xalq mahnılarına daxil etdiyi girişlər, tətbiq etdiyi akkordlar metr-ritm və harmoniya digər işləmələrdən fərqlidir.

S.Kəriminin xalq mahnı işlənmələrinin bəzi üslub xüsusiyyətlərinə diqqət edək. İlk növbədə, bəstəkar işlənmələrdə xalq mahnılarının özünəməxsus melodiyasına, intonasiyalarına, məqam quruluşuna, kadans özəlliyinə xələl gətirmədən, onların orijinallığını və milli spesifikasını mümkün qədər qoruyub-saxlayır.

İşlənmələrdə homofon-harmonik faktura tətbiq olunur. Vokal partiyanın aparıcı melodik xətti fortepianonun müşayiəti ilə verilir. Lakin bu fakturada bəstəkar xalq mahnılarının ənənəvi çoxsəsliliyi üçün səciyyəvi olan burdon, imitasiya, səsaltı polifoniya kimi polifonik elementlərdən də istifadə edir. Vokal partiyada xalq mahnısının özünəməxsus milli çalarları olduğu kimi qorunub-saxlanılır. Bununla belə xalq mahnılarındakı xanəndə oxumasının ənənəvi üslubu bu işlənmələrdə Avropa vokal texnikasının tələblərinə uyğunlaşdırılır.

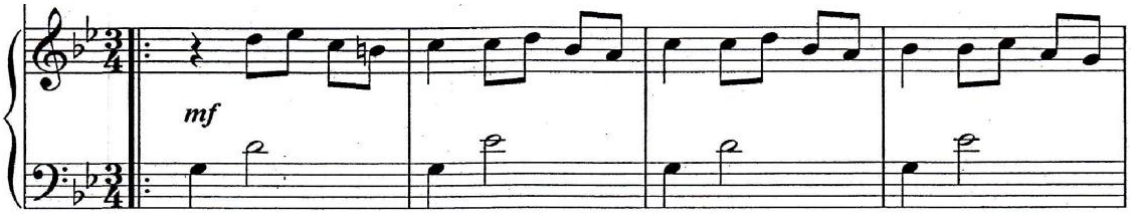
Fortepianonun müşayiətində sadə hamofon-harmonik faktura müşahidə olunur. Bəstəkar sağ əlin partiyasına xalq mahnısının məqam, melodiya, intonasiya, ritm, kadans xüsusiyyətlərinə əsaslanan tonal-funksional akkordlar, bəzən vokal partiya ilə üst-üstə düşən təksəsli melodiya, bəzən də imitasiya və digər polifonik elementlər daxil edir. Eyni zamanda, sol əldə xalq mahnısının məqamına məxsus olan istinad pərdələrini, eləcə də tonallıq pillələrini burdon və ya akkord səsi kimi eşidirik.

İşlənmələrdə, qeyd etdiyimiz kimi, fakturanın, harmoniyanın, polifonik elementlərin sadəliyinə üstünlük verilmişdir. Bizcə, belə yanaşma xalq melodiyalarının tələb etdiyi sadə ifadə vasitələri və səmimi hisslər ilə əlaqədardır. İşlənmələrdə T,S, D, DD, ikinci və altıncı pillə akkordlarından və dönmələrindən, eləcə də qeyri-akkod səslərindən, minor tonallıqlarda natual VII pillədən və alterasiyalı VI pillədən yerli-yerində istifadə edən bəstəkar bununla xalq melodiyalarının özünəməxsus məqam intonasiyalarının və melodikasının ahəngli və çoxsəsli səslənməsini təmin etmişdir.

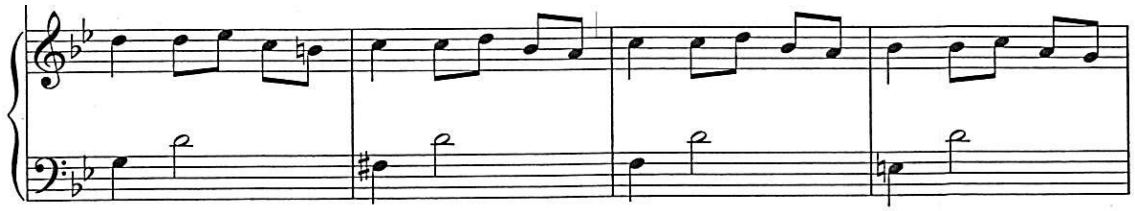
Bundan başqa, yuxarıda adı çəkilən işlənmələrə bəstəkarın əlavə etdiyi instrumental giriş və sonluq da nəzər-diqqəti cəlb edir. Belə giriş və sonluq bütün işlənmələrdə vardır. Bu əlavənin əsas səbəbi budur ki, xalq musiqisi yaradıcılığında qədim xalq mahnılarının meydana gəlməsi və ifası bir qayda olaraq oxuma ilə baş vermişdir. Bundan başqa, xalq mahnıları təksəsli kanto şəklində nota köçürülmüşdür. Bu baxımdan, onların müşayiətli ifa ilə işlənilməsi instrumental giriş və kodanı əlavə etmək üçün bəstəkara əsas verir. Beləliklə də, işlənmələrində xalq mahnılarının vokal forması müəyyən genişlənməyə məruz qalır və vokal-instrumental şəkildə təqdim olunur.

Konkret olaraq, "Küçərə su səpmişəm" xalq mahnısının işlənməsi üzərində dayanaq. Mahnı "sol-minor" tonallığında və "sol" bayatı-şiraz məqamında işlənilib.İnstrumental girişdə 4x+4x+4x olmaqla üç fraza ilə qurulan 12 xanəli cümlənin iki dəfə təkrarlanması nəticəsində təkrar quruluşlu period əmələ gəlir. Mahnının kodası isə üç xanədən ibarətdir və musiqi mətininə yekun vuraraq, dayanıqlı notlarla tonallığı təsdiq edir. Metrik cəhətdən ¾ xanə ölçüsünə əsaslanan işlənmədə lirik kantonun bütün fraza və cümlələri xanənin üçüncü təqtisindən başlayır ki, bunun nəticəsində vokal partiyada "yumşaq sinkopa (vurğu)" əmələ gəlir. Bəstəkar bunu nəzərə alaraq, instrumental girişin də sağ əldə melodik xəttini hər frazada ikinci təqtidən başlayır (*nüm.1*). Mahnının lirik, həzin xarakterinə uyğun olaraq, bəstəkar sol əldə məqam səslərinin metrik burdonunu yaradır (g-d, g-es, g-d, c-g, es-b, d-d, g-g, g-d, fis-d və s.). Sol əldə giriş partiyasında bütün xanələrdə bir çərək və bir yarım notun ardıcıllaşması həm də metrik ostinatlıq yaradır: / 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 /.(*nüm 1., 2*)

Nümunə 1.

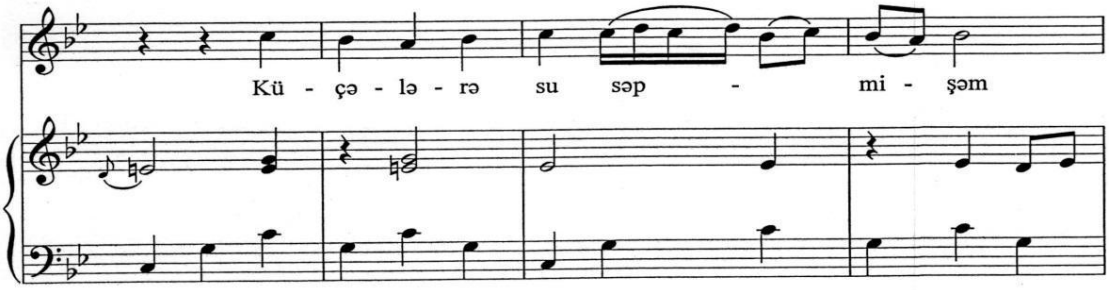


Nümunə 2.



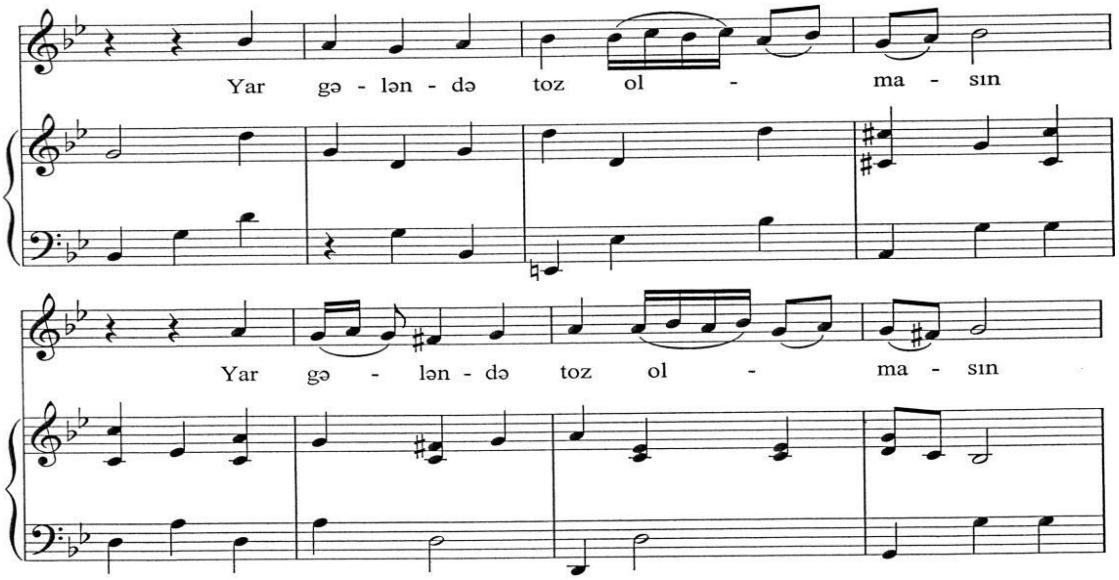
Oxumanın müşayiətində bəstəkar fortepiano partiyasının girişdəki sol əl funskiyasını dəyişərək, ¾ vəznə uyğun çərək notlar işlədir və sanki dəfin ritmik çalğısını təqlid edir. Bununla oxumanın ritmik müşayiəti baş verir və sağ əldə dayanıqlınotlarla ritmik ostinat əlamətləri özünü büruzə verir.

Nümunə 3.



Sol-minor tonallığında yazılan bu işlənmədə "sol" bayatı-şiraz məqamının alterasiya xüsusiyyətlərindən irəli gələn pillələr (si bemol-*si bekar*, mi bemol-*mi bekar*, fa diyez-*fa bekar*, *do diyez*-do bekar) həm akkord səslərində, həm dominant və subdominant funksiyalı harmoniyada, həm də səsaltı polifoniyada fortepianonun müşayiəti zamanı tətbiq olunur.

Nümunə 4.



Beləliklə, S.Kəriminin xalq mahnı işlənmələri bəstəkarın fərdü üslubunu, bədii təxəyyülünü, milli musiqiyə professional münasibətini, onun çoxşaxəli bəstəkarlıq təcrübəsini əks etdirir və musiqişünaslıq üçün tədqiqat obyekti kimi böyük maraq doğurur.

ƏDƏBİYYAT:

1."Aranje etmə" (Aranjeman) fənni üzrə bakalavr dərəcəsi alan tələbələr üçün proqram /Tərtib edən Fərəcov S.F.; Azərb. Respub. Təhsil naziriliyi, Azərbaycan Milli Konservatoriyası. B.: 2011, 8 s.
2.Azərbaycan xalq mahnıları. I və II c. /Nota yazan və tərtib edəni S.Kərimi; red. E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005.
3.Əmirov F.C. Azərbaycan xalq mahnıları. Fortepiano ilə oxumaq üçün. B.: Azərnəşr, 1956, 27 s.
4.Hacıbəyli Ü.H. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1986. 154 s.
5.Yusifova A.N. Azərbaycan bəstəkarlarının işləmələri: ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Adiloğlu, 2009, 154 s.

ОБ ОБРАБОТКАХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА СИЯВУША КЕРИМИ

Акиф Кулиев
Заслуженный деятель искусств,
кандидат искусствоведения, профессор
Azərbaycan, Bakı

Айнуре Маммедова
Преподователь АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *Статья посвящена вопросам обработки азербайджанских народных песен. Данная проблема впервые исследуется в творчестве Народного артиста Азербайджана, профессора СиявушаКерими. Отмечается, что композитором осуществлены два типа обработки: для норвежского хора Скрут и для голоса с фортепьяно. В этих обработках прослеживается бережное, ответственное и профессиональное отношения композитора к художественно-стилевым признакам народных песен. В статье рассматриваются некоторые мелодические, гармонические, полифонические и стилевые особенности обработок для голоса с фортепиано*
Ключевые слова: *творчества композитора С.Керими, народные песни, обработка, мелодия, гармония, стилевые особенности*

ABOUT THE PROCESSING OF FOLK SONGS IN THE WORK OF COMPOSER SIYAVUSHKERIM

Akif Kuliyev
Honored Art Worker, PhD in Art, Professor
Aynure Mammadova
Teacher in ANC

Summary: *The article is devoted to the issues of processing Azerbaijani folk songs. This problem is first studied in the work of the People's Artist of Azerbaijan, Professor SiyavushKerimi. It is noted that the composer carried out two types of processing: for the Norwegian chorus Skrut and for voice with piano. In these processings can be traced a careful, responsible and professional attitude of the composer to the traditional style features of folk songs.İn article deals with some melodic, harmonic, polyphonic and stylistic features of processings for voice with piano*
Key words: *composer S.Kerimi's creativity, folk songs, processing, melody, harmony, style features*

Manafova Aytən

Azərbaycan, Bakı
ayten.manafova.81@mail.ru

ADİLƏ YUSİFOVANIN TAR VƏ FORTEPİANO ÜÇÜN "MEH GƏTİRDİ" FANTAZİYASINDA MİLLİ VƏ MÜASİR MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə tanınmış Azərbaycan bəstəkarı Adilə Yusifovanın tar və fortepiano üçün "Meh gətirdi" fantaziyasının forma, dramaturgiya, bədii məzmun və musiqi dilinin təhlilinə həsr olunub. Əsər 2016-cı ildə yazılmış və bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutan milli və müasir musiqi ənənələrinin qarşılıqlı əlaqələrinin bariz nümunəsidir.*
Açar sözləri: *Adilə Yusifova, fantaziya, millilik və müasirlik, muğam intonasiyaları*

Bu gün müasir Azərbaycan dinləyicisi bəstəkar Adilə Yusifovanın yaradıcılığı ilə yaxından tanışdır. Müraciət etdiyi vokal-instrumental, kamera-instrumental, uşaqlar üçün xor və səhnə əsərlərinin sayı və əhəmiyyəti bəstəkarın kifayət qədər zəngin yaradıcılıq irsindən xəbər verir.

Yaradıcılığına XX əsrin 80–ci illərindən başlayan A.Yusifova uşaq musiqisinə - səhnə və xor əsərlərinə müraciərt edir. Ümumiyyətlə, uşaq musiqisi bəstəkarın yaradıcılığının əsas istiqamətidir. Bu sahədə bəstəkarın "Sehrli sandıq" musiqili tamaşası, İ.Tapdıq və B.Vahabzadənin sözlərinə yazılmlış 7 hissəli "Bahar nağılı" kantatası, uşaq xoru üçün "Uşaqlara məhəbbətlə" kantatası, uşaq xoru üçün "Vokaliz" və başqa əsərlərini göstərmək olar. Məhz "Vokaliz" əsəri 2003-cü ildə Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin keçirdiyi müsabiqədə III dərəcəli mükafata layiq görülüb. Bu əsərlərdə bəstəkar uşaqların təlim-tərbiyyəsində adət-ənənələrə, milli dəyərlərə dayaqlanması, məhz bu prinsiplər əsasında yetişməsi kimi vacib məsələləri qarşısına qoyur. Uşaqlara milli folklora məhəbbət hissini aşılayan bəstəkar bu və ya digər əsərində Avropa musiqi alətləri ilə yanaşı xalq çalğı alətlərinin tembrlərini də tez-tez tətbiq edir.

Lakin Adilə Yusifovanın yaradıcılığında kamera-instrumental əsərlər də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsərlər qeyri-adi tərkibi və əldə olunan maraqlı tembr rəngarəngliyi ilə diqqəti çəkir. Bura fleyta və fortepiano üçün 3 miniatür, "Unudulmuş duyğu"; qoboy və forterpiano üçün "Triptix", fortepiano üçün "Milli naxışlar", tar və fortepiano üçün "Alov ", "Meh gətirdi" fantaziyaları; violonçel və fortepiano üçün "İki səs"; solo skripka üçün "Parisdə tənha", orqan üçün "Freska" eləcə də müxtəlif tərkibli kamera-instrumental –fortepiano triosu və balaban üçün "Paralellər", truba, violin və fortepiano üçün "Reqtaym ruhunda", kamera orkestri üçün 5 konsert pyesinini aid etmək olar. Həmçinin bəstəkarın vokal- instrumental əsərləri də xüsusi əhəmiyyətlidir ki, bunlar arasında simli kvartet, səs, klarnet və fortepiano üçün "Biz eyni səma altındayıq"; qiraətçi, fleyta, violino, violonçel və fortepiano üçün "Qadın obrazlarının siluetləri" süitası ; səs, simli kvartet, qoboy; balaban və fortepiano üçün "Xəyallarımdakı şəhər" fantaziyası xüsusi vurğulanmalıdır.

Bəstəkar adətən proqramlı musiqiyə müraciət edir və artıq əsərlərin adı onun zəngin məzmunundan xəbər verir. Bəstəkar əsərlərinə çox zaman öz müşahidə və təəssuratlarını köçürür. Belə əsərlərdən bəstəkarın "Parisdə tənha" sonatası, "Xəyallarımdakı şəhər" fantaziyası və yaxud incəsənətin müxtəlif növlərinin qarşılıqlı əlaqəsinin nümunəsi olan "Milli naxışlar" fortepiano məcmuəsini göstərmək olar. "Parisdə tənha" sonatasında bəstəkarın müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin göstərildiyi musiqi festivalında keçirdiyi duyğular əks olunub. "Xəyallarımdakı şəhər" fantaziyasında isə bəstəkarın daim arzuladığı, bəlkə də heç mövcud olmayan şəhər haqqında düşüncələri həkk olunub və nəhayət, "Mil-

li naxışlar" bəstəkarın müxtəlif illərdə rastlaşdığı, daim maraqlandığı xalq dekorativ-tətbiqi sənət sərgilərindən aldığı təəssurat nəticəsində meydana gəlmişdir.

Lakin janrından asılı olmayaraq, yazdığı hər bir əsərdə bəstəkarın yaradıcılıq simasına xas olan vacib xüsusiyyətlər - milli köklərə bağlılıq, millilik və müasirliyin qarşılıqlı əlaqəsi, musiqi və incəsənətin digər növləri arasında əlaqə, forma və məzmun bitkinliyi özünü göstərir.

Bəstəkarın yaradıcılığında milli və müasir musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi bir neçə əsərində öz ifadəsini tapmışdır. Bu 2007-ci ildə yazılan fortepiano triosu və balaban üçün yazılan "Paralellər"əsəridir ki, əsərin hər üç hissəsi- "Köhnə qala", "İtkilər" və "Göydələnlər"də bəstəkar keçmişlə bu gün, ənənə ilə müasirlik arasında sanki körpülər atır və əsərin məzmununa uyğun olaraq musiqi ifadə vasitələri də seçir. Bu bağlılığı bəstəkar balabanın tembri ilə ifadə edir.

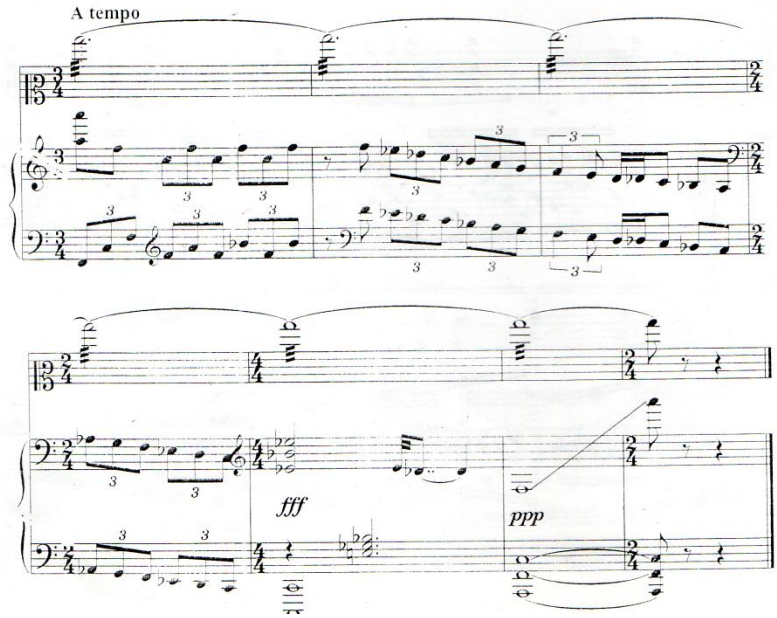
Musiqidə millilik və müasirliyin qarşılıqlı əlaqəsinin ən bariz nümunə kimi təqdim edilən əsər 2016-cı ildə yazılan tar və fortepiano üçün "Meh gətirdi" fantaziyasıdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu əsər janrına görə bəstəkarın sayca ikinci əsəridir. İlk əsəri 2003-cü ildə yazdığı "Alov" fantaziyasıdır (ilk ifaçısı Səbuhi Cəfərov olmuşdur). Bu əsərdə bəstəkar alovun timsalında qadın məhəbbəti, onun yaranışı, parlaması və sönməsini nümayiş etdirir. Fəlsəfə elmləri doktoru, musiqişünas Natalya Dadaşova Adilə xanım Yusifova haqqında yazdığı kitabçasında bu əsərin məzmununu Novruz ənənələri ilə əlaqələndirir. "Digər tərəfdən burada qadın fitrətinin ən güclü hissi- üç mərhələdə - yaranış, çiçəklənmə və hisslərin sönməsiöz əksini tapır" [1, s. 12]. Hər iki halda həyat, yaşamaq üçün vacib olan sevgi, istilik, mülayimlik kimi hisslər bu əsərdə bəstəkar tərəfindən təcəssüm olunub.

"Meh gətirdi" əvvəlcə müəllif tərəfindən "Adsız" kimi təqdim edilmiş daha sonra bəstəkar əsərin məzmunundan irəli gələrək fantaziyanı "Meh gətirdi" adlandırıb. Əsər ilk dəfə 2016-cı il dekabr ayında Adilə Yusifovanın 60 illik yubiley gecəsində Kamera və Orqan zalında Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Sahib Paşazadə (fortepianoda müşayət - Beynəlxalq müsabiqələr laureatı Səidə Tağızadə) tərəfindən ifa olunmuşdur. Növbəti dəfə bu əsər 2017-ci ilin aprelində Tiflisdə keçirilən bəstəkarın yaradıcılıq gecəsində istedadlı ifaçı Elnur Cəfərov (fortepianoda müşayət –Beynəlxalq müsabiqələr laureatı Fəqan Həsənli) tərəfindən yeni interpretasiyada təqdim olunmuşdur.

Əsərin məzmunun bəstəkar özünəməxsus tərzdə açıqlayır. Azərbaycan multikultral ölkədir. Burada daim müxtəlif mədəniyyətlərin, tendensiyaların qovuşması, çarpazlaşması müşahidə olunur. Bu təsirlərə ən çox məruz qalan musiqi mədəniyyətidir desək, yanılmarıq. Bəstəkarın təbirincə, sanki meh birdən-birə müasir musiqidə olan ənənələri, tendensiyaları Azərbaycan musiqisinin "üzərinə gətirir", onunla qovuşdurur, "bir yerdə yoğurur" və nəhayət, gətirdiyi kimi də aparır, yerində isə Azərbaycan musiqisinin mücəvvərləri olan muğamı saxlayayır. Lakin bu gilavar küləyidir, mülayim və isti gilavar. Sanki bəstəkar bu təsirlərin qalıcı deyil ötəri olduğunu, eləcə də milli musiqimizin möhkəm özülünə xələl gətirməyəcəyi fikrindədir. Sadəcə onu zənginləşdirə və özünəməxsus boya verə bilər.

Müəllifin məhz janr kimi fantaziyaya müraciət etməsi muğamın quruluş strukrurundan irəli gəlir, demək olar ki, hər xanədə dəyişən metro-ritmik əsas muğam monodiyasının strukturunda olan "çərçivəyə sığmamaq" kimi təəssuratını aşılayır. Müəllif bütün əsər boyu müxtəlif ritmik şəkillərdən - qırıq ritmlər, xanədaxili sinkopalar, triol, sekstol, septol kimi şərti işarələrdən istifadə etməklə müxtəlif musiqi üslublarına xas olan elementləri nümayiş etdirir. Başqa sözlə desək, əsər boyu caz üslubu, onun ritmik, lad-harmonik əsası, ümumiyyətlə, caz tərzi bəstəkar tərəfindən məntiqi şəkildə təqdim olunur. Digər tərəfdən bütün əsər boyu fortepianoda kvarta-kvinta akkordların , bir not üstündə repetisiyalar saz, ümumiyyətlə, aşıq musiqisi tərzini də təqdim edir.

Əsərin formasına gəldikdə, burada şərti olaraq AA_1B və kulminasiya bölmələri aydın sezilir. Bəstəkar hər dəfə şəirti hissələri sanki yeni inkişaf fazası kimi təqdim edir. Fantaziyanın əvvəli Rast məqamının mayəsi (fa) ətrafında fortepianoda gəzişmə kimi təqdim edilən girişdən (6 xanə) ibarətdir. Bu giriş bir qədər dəyişilmiş halda fantaziyanın sonunda yenidən səslənir. Bu sonluqda tar partiyasında məqamın Mayəsi 6 xanə uzadılmış not kimi göstərilir və bu bəstəkar tərəfindən düşünülmüş şəkildə verilmişdir. Məhz bu hissədə bəstəkar hər bir ifaçıya Rast muğamının xarakter kadensiyasını ifa etməyə imkan yaradır. Bununla da əsərin əsas ideyası-muğam Azərbaycan musiqisinin özəyidir fikrini ifadə edir. bütün əsər boyu müxtəlif təsirlərə məruz qalan, bəzən yalnız xarakter intonasiya,mayə ətrafında "gəzişmə" və yaxud tar muğam ifaçılığına xas elementlərlə kifayətlənən ifaçı sonda muğam melodiyasını "təmiz "halda ifa edir və bu da interpretasiya müxtəlifliyinə şərait yaradır. (Nümunə 1)



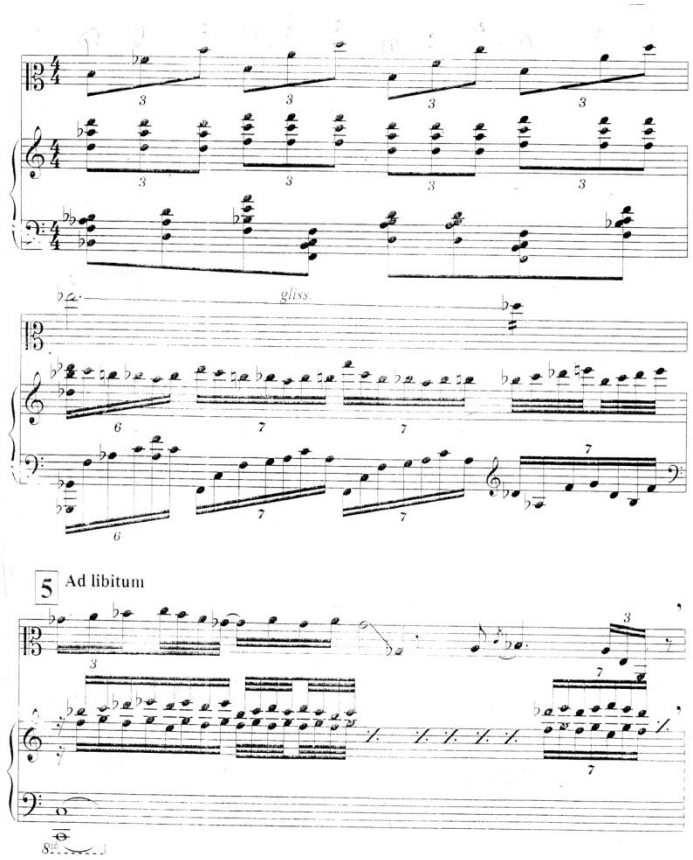
İnkişaf fazaları solistin partiyasında daha aydın sezilir. A hissəsi solistin partiyasında Rastın xarakter kadensiyasına görə iki hissəyə ayrılır və fortepianoda müşayət eyni harmonik əsasla da olsa, müxtəlif tərzdə təqdim edilir.A hissəsinin sonunda daxil olan yeni ritmik şəkil aydın harmoniyalarla (I, IV_7) müşayət olunaraq, sanki "muğam gəzişməsini"xatırladır. Qeyd edək ki, zərif ilməyə bənzəyən kiçik motiv A1 bölməsinin sonunda müvafiq melodik şəkildə deyil, harmonik şəkildə təkrar olunur.

Əgər A hissəsində fantaziyanın melodik əsası tarın partiyasına düşürsə, A_1-də müşayət bu "yükü öz çiyinlərinə götürür". Onu da qeyd edək ki, həm A həm də A_1 hissəsi Rast məqamının kadensiyası hesabına tamamlanmış təəssurat yaradır, B hissəsi isə fortepianoda 4 xanəli "melodik təqdimatla" başlayır və daha sonra həm solist, həm də fortepiano ümumi inkişaf mərhələsinə qoşulur, muğamın intonasiyaları, kadensiya dövriyyələri "mehin yaratdığı burulğanında itir".

Əsərin kulminasiyasında (Ad libitum) həm solist, həm də fortepiano bərabər hüquqludur. Müəllif solistin partiyasında Humayun muğamının Mayəsi üzərində gəzişmələr verir, frortepianoda tez- tez ardıcıllaşan xromatik sekstol və septollar gizli şəkildə tarın partiyasını duble edir. Baslarda isə bəstəkar muğamın istinad pərdələrini orqan punktu kimi saxlayır. Məhz kulminasiya əldə olunmuş dinamika, gərgin emosional ruh baxımından əsərdə vacib inkişaf fazasıdır.

Saxlanılmış baslar üzərində fortepianoda xromatik "gəzişmələr", Hümayunun yaratdığı gərgin emosional fon 14 xanə boyu davam edir, flojoletlərdə yavaş-yavaş "əriyir" və yenidən Rasta qayıdır. Bəstəkar bu "qayıdışı" yenə fortepianoya həvalə edir. Qlissando kimi verilən yuxarıya doğru hərəkət almış klasterlər Rast məqamının Mayəsini təstiq edir.

Kulminasiyanın lad-məqam əsası da müəllif tərəfindən maraqlı tərzdə həll edilib. Məlumdur ki, musiqişünas, Azərbaycan xalq musiqisinin lad-məqam sisteminin gözəl bilicisi olan M.S.İsmayılov Azərbaycan məqamları arasında qohumluq əlaqələrini araşdırarkən Rast və Humayun məqamları arasında uzaq qohumluq münasibətlərinin olması qənaətinə gəlir. Buna görə də fantaziyada müəllif Rast ladından Humayuna (ad libitum hissəsi) keçmək üçün tarın partiyasında istinad pərdəsi ətrafında gəzişmə edir ki, bu da Bayatı-Şirazın istinad tonudur. Bayatı-Şiraz və Humayunun səsqatarındakı səslərin, istinad nöqtələrinin uyğunluğu [2, s. 36] bəstəkara bu keçid üçün şərait yaradıb. (Nümunə 2)



Fantaziyanın harmonik dilində bəstəkar əsasən müxtəlif alterasiyalı septakkordlar, nonakordlar, kvarta-kvinta tərkibli akkordalara üstünlük verir. Eyni zamanda frazaların sonluğunda lad-məqamın xarakter kadensiyaları da bütün fantaziya boyu diqqət çəkir.

Sonda onu da qeyd etmək lazımdır ki, XXI əsrin əvvəllərində tar ifaçılığında müşahidə olunan müsbət dəyişikliklər, yeni istedadlı ifaçı nəslinin yetişməsi bəstəkarlara belə əsərlərin yazılması üçün stimul verir (müqayisə üçün Adilə Yusifovanın, Sərdar Fərəcovun əsərlərini göstərmək olar). Şübhəsiz ki, bəstəkarın tar və fortepiano üçün həm "Alov", həm də"Meh gətirdi" fantaziyaları hələ bir çox çox ifaçıların diqqətini çəkəcək, tar üçün repertuarda öz layiqli yerini tuta biləcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Дадашева Н. Композитор Адиля Юсифова. Б.: 2016, 36 с.
2.M.İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B: Elm, 1994, 120 s.
3.Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985,152 s.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. М.: 1986, 227 с.
3. Скребков С. Гармония в современной музыке. Очерки. М.: 1965, 104 с.
4.Способин И.В. Музыкальная форма. М.: 1947, 333 с.

ВЗАИМОСВЯЗЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ И СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФАНТАЗИИ "MEH GƏTİRDİ" ДЛЯ ТАРА И ФОРТЕПИАНО АДИЛИ ЮСИФОВОЙ

Айтен Манафова
Азербайджан, Баку

Резюме: *Представленная статья посвящена анализу формы, драматургии, образного содержания и музыкального языка Фантазии «Meh gətirdi» для тара и фортепиано известного Азербайджанского композитора Адили Юсифовой. Произведение написано в 2016 году и является ярким*

примером взаимодействия национального и современного композиторского письма, что занимает значительное место в творчестве композитора.
Ключевые слова: *Адиля Юсифова, композитор, фантазия, национальность и современность, мугамные интонации*

THE NATİONAL AND MODERN MUSİC TRADİTİONS İN FANTASY FOR TAR AND PİANO "MEH GETİRDİ"BY ADILA YUSİFOVA

Ayten Manafova
Azerbaijan, Baku

Summary: *This article dedicated to the analysis of form, dramaturgy, artistic content, musical language fantasy for tar and piano "Meh gətirdi" of famous Azerbaijani composer A.Yusifova. The work was written in 2016. This work is bright example interactivity of nationalism and modernity in composer s creativity.*
Key words: *Adile Yusifova, fantasy, nationalism and modernity, mugam intonations*

Məmmədova Arzu

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"İxtisas fortepiano" kafedrasının dosenti
Azərbaycan, Bakı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPİANO SİLSİLƏLƏRİNİN JANR VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan fortepiano musiqisi ötən əsrin 50-ci illərindən etibarən janr, üslub, məzmun, forma, musiqi ifadə vasitələri baxımından silsilə əsərlərlə zənginləşməyə başladı. Fortepiano üçün istər kiçik, istərsə də iri həcmli silsilə əsərlər meydana çıxdı və pianoçuların repertuarını sürətlə genişləndirdi. 1960-cı illərdə fortepiano musiqisində formalaşan əsas ənənələr daha da möhkəmlənir. Bu dövrdə meydana gələn silsilə əsərlərin obrazlar aləmi dərinləşir, milli musiqiyə, xalq yaradıcılığına, folklor sənətinə yaradıcı münasibət artır.

Qeyd edək ki, Qara Qarayev başda olmaqla, 1960-cı illərin silsilə əsərlərində intellektual, dərin psixoloji məzmun ön plana keçir. Bu tendensiya meydana çıxan silsilələrin lad-melodik, ritmik, struktur xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Bu xüsusiyyətlər müasir musiqi təfəkkürü ilə yeni əlaqəyə girir. Arif Məlikov, Xəyyam Mirzəzadə, Firəngiz Əlizadə, Fərəc Qarayevin əsərlərində bu xüsusiyyətləri müşahidə etmək olar.

Ötən əsrin son üç onilliyi ərzində Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən çoxsaylı fortepiano əsərləri yaradılmışdır. Onların yaradıcılığı əvvəllər olduğu kimi, Respublikanın ifaçılıq mədəniyyəti ilə sıx əlaqədə inkişaf edir. Fortepiano musiqisində üslub və texniki yeniliklər milli musiqi təfəkkür qanunauyğunluqları ilə sintezləşir. Folklor elementləri mürəkkəb lad-harmonik xüsusiyyətlərlə bir araya gəlir, XX əsrin bəstəkarlıq təcrübəsi üçün səciyyəvi olan polifonik çoxsəslilikdən geniş istifadə olunur. Bütün bunlar Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinin yeniləşməsinə imkan yaradır.

Fortepiano musiqisinin tematik məzmunu, janr dairəsi əhəmiyyətli bir şəkildə genişlənir, yeni janr növləri meydana çıxır: eskiz, freska, ötəri anlar, əhval-ruhiyyələr və s. buna misaldır. Janr hibridləri meydana çıxır: konsert-simfoniya, poema-tokkata, varialüdiyanı göstərmək olar. Əvvəlki onilliklərdə intişar tapan kiçik formalar 70-90-cı illərdə öz inkişafını davam etdirir.

XX əsrin birinci yarısında meydana gələn neoklassik təmayüllər Azərbaycan mu-

siqisinin 70-ci illərində yeni qüvvə ilə baş qaldırır. Qara Qarayevin yaradıcılığı ilə Azərbaycan fortepiano musiqisinə Stravinski, Bartok, Xindemit, Prokofyev, Şostakoviç ənənələri, müasir və klassik musiqinin bütün əvvəlki təcrübəsi daxil olur. Barokko və erkən klassisizm musiqisinə maraq artır, bəstəkarlar öz fikirlərini daha sadə və qənaətli vasitələrlə ifadə etməyə üstünlük verirlər.

Qeyd edək ki, neoklassisizmin yayılmasında ifaçılıq prosesinin rolu az olmamışdır. Respublikada qədim və müasir musiqinin ifasında ixtisaslaşan solist və kamera kollektivləri meydana çıxmağa başlayır. Neoklassik axtarışları Elnarə Dadaşova, Elnar Məmmədov və Sərdar Fərəcovun variasiya silsilələrində müşahidə edirik. Bu bəstəkarların silsilələrində xalq-mahnıvari intonasiyalar üzərində qurulan müasir ifadə vasitələrinin sintezi təqdim olunur. Forma təşkili və fakturada özünü göstərən neoklassik təmayüllərlə yanaşı, müasir musiqi dilinin təsiri, harmonik komplekslərin sərbəst-atonal şərhi şübhə doğurmur.

Bu dövrdə yaranmış fortepiano silsilələrinin fakturasında ənənəvi kameralılıqdan tutmuş, orkestr masştabına qədər müxtəliflik özünü göstərir. Xalq instrumental musiqisinin elementləri Cavanşir Quliyevin "Muğam ladlarında interlüdiyalarla yeddi pyes" adlı fortepiano silsiləsində ustalıqla tətbiq olunmuşdur. Ümumiyyətlə bu silsilə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışlarının kifayət qədər özünəməxsus bir nümunəsidir. Preparasiya olunmuş royalın istifadəsi zamanı çəkiclərin zərbələri ud, qoşa-nağara, divar saatının zəngini təqlid edir, uzaqdan-uzağa da olsa, bu, fortepiano alətini həm ayrı-ayrı alətlərin səslənməsini canlandıran, həm də orkestr qruplarının səslənməsini ifadə edən müasir sintezatora yaxınlaşdırır.

Silsilə boyu birinci prelüd və intermediyalar ostinato pyeslərindən ibarət silsilə əmələ gətirir. Onlar demək olar ki, dəyişikliksiz, cüzi fiqurasiyalı bəzəklərlə təkrarlanır. Bu zaman sağ və sol əlin melodik xətləri müxtəlif ladlarda - sağ əldə Çahargah, sol əldə isə Şüştər və ya Bayatı-Şiraz ladında kontrapunkt əmələ gətirir.Pyeslər sərbəst-improvizəli formaya malik olub, Azərbaycan ladlarının səsırasına əsaslanır. Kifayət qədər geniş səs diapazonu, melodik xətlərin daim bir partiyadan digərinə keçməsi, geniş interval səsləri – bütün bunlar həcmli effekt yaradır, ladların səssırasından ardıcıl şəkildə deyil, qeyri-ənənəvi tərzdə istifadə isə prelüdlərin səslənməsini dodekafoniya yazı texnikasına yaxınlaşdırır.

Öz əsasını xalq instrumental musiqisindən götürən improvizəli başlanğıc Nazim Mirişlinin Beş prelüdü üçün də səciyyəvidir. Hissələrin dəqiq ritmik və melodik şəkildə yazılması musiqi dilinin intonasiya axtarışları, eləcə də onun metroritmik tərtibi haqqında fikir söyləməyə imkan verir. Məsələn, birinci prelüd büsbütün improvizasiyalı-tematik axtarışlar üzərində qurulmuşdur. Konkret metrik aydınlıq bu və ya digər dərəcədə bütün pyes boyu iştirak etmir. Müəllifin yazdığı xanə xətləri – ifaçı üçün sadəcə olaraq, ayrı-ayrı musiqi frazalarını müəyyən edən vizual dayaqdır, ifaçıya mətnə bələd olmağa, konkret dayaq nöqtələri tapmağa kömək edir. Konkret metrik müəyyənliyin olmaması, polimetrik improvizasiyalılığın qarşılaşdırılması saz çalğısının xarakterini ifadə edir. Bütün bunlar ifaçıya sərbəstlik verir, eyni zamanda onun üzərinə məsuliyyət qoyur.

Bəstəkar Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığını neofolklor dalğasına aid etmək olar. Məlumdur ki, bu istiqamətin nümayəndələri üçün folklora keyfiyyət etibarilə yeni münasibət – arxaikliyə, mürəkkəb və qeyri-adi lad və janr formalarına yüksək maraq, onların tətbiq olunma spesifikliyi özünü göstərir. R.Həsənovanın yaradıcılığı üçün folklorun müasir bəstəkarlıq texnikası ilə sintezinin xüsusi parlaq-individual bir forması səciyyəvidir. Fortepiano üçün "Çeşmə" prelüd silsiləsi bu baxımdan xüsusi olaraq maraq doğurur. Silsilənin "Çeşmə" adlandırılması xalq musiqi yaradıcılığının ifadəsi ilə bağlı olub, bitib-tükənməz ilham mənbəyini nəzərdə tutur.Bu əsərin musiqi folkloru ilə əmələ gətirdiyi janr assosiasiyaları adi xalq mahnısından tutmuş, muğam improvizasiyasına qədər geniş bir sahəni əhatə edir. Hər bir prelüdün əsasını müəyyən bir janra aid musiqi obrazı

təşkil edir. Məsələn, birinci və ikinci prelüdün piano üslubu muğam improvizasiyalıdır. Silsilədə milli intonasiyaları müxtəlif bəstəkarlıq texnikasının üsulları ilə birləşdirən müəllifin folklor hüdudlarını genişləndirmək cəhdi müşahidə olunur.

Milli improvizə üslublu musiqi ahəngi çox zaman iti dissonanslarla əhatə edilir. Qısa mövzu-özəklərin ostinato təkrarları üzərində qurulan milli xalq folklor formaları maraq doğurur. Silsilənin fortepiano üslubunda minimalist üsulların sırf milli musiqi təfəkkür prinsipləri ilə kəsişməsi özünü büruzə verir.

Müasir musiqi təfəkkürünün xüsusiyyətlərindən biri olan musiqili-immanent kateqoriyalar Salman Qəmbərovun "Varialüdiyalar" fortepiano kompozisiyasında diqqəti cəlb edir. Silsilənin adı iki musiqi məfhumunun simbiozunu əks etdirir –bunlardan biri variasiyadır, digəri isə "ludus"dur ("oyun" deməkdir). Varialüdiyaların əsasını sonor boyalarla bəzənmiş üç akkorddan ibarət müstəsna dərəcədə qeyri-adi lakonik mövzu təşkil edir.

XX əsrdə qeyri-ənənəvi variasiya formalarındakı lakonik mövzular tamamilə adi bir haldır. Varialüdiyalar embrionunun özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, artıq mövzu daxilində o, hissələrə ayrılıb daha kiçik seqementlərə parçalanaraq, özünün variabel potensialını üzə çıxarır. Daha sonra şaquli, üfqi və diaqonal istiqamətdə şəklini dəyişərək, əsərin əsas embrionunu müxtəlif musiqi obrazlarına transformasiya edir. Mövzunun bütün obrazlı transformasiyaları statik vəziyyətin meydana çıxmasına səbəb olur. Bu isə xəyali, qeyri-həqiqi aləm əmələ gətirir. Musiqinin daxilindəki dərin laylara müraciət etməklə, S.Qəmbərov ənənəvi janrda üslub cəhətdən müasir əsər yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Sərdar Fərəcovun iki royal üçün bəstələdiyi "Konsert süitası"nın hər bir hissəsinin müəyyən adı vardır. Hissələrin adlarının xarakterinə əsasən bu musiqini romantik süitaların səciyyəvi nümunələrinə aid etmək olar. Burada elegiya, skertso, noktürn və final özünə yer almışdır. Çaykovski və Raxmaninovun instrumental süitalarında da analoji adlarla rastlaşmaq mümkündür. Bu əsərin musiqisinin xarakteri üslub və obraz baxımdan XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yazıb-yaratmış rus bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinə yaxındır.

XX əsrin 90-cı illəri Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında növbəti mərhələdir. Azərbaycan fortepiano musiqisi sahəsində bu dövr yeni musiqi üslublarının axtarışı və müasir kompozisiya texnikasının yaradıcı assimilyasiyası – minimalizm, kollaj texnikası, polistilistika və digərləri ilə səciyyələnir. Bu proses 70-80-ci illər Azərbaycan fortepiano musiqisində özünü büruzə verən üslub və texniki yeniliklərin davamı kimi özünü göstərir. Təhlil olunan dövr fortepiano alətinin şərhinə, onun parlaq, ifadəli səs tembrləri və sonoristik tərəflərinin genişləndirilməsinə aid çoxsaylı maraqlı nümunələr ortaya qoyur. Müəllif üslubunun başqa təmayüllərlə qarşılıqlı əlaqəsinə əsaslanan mürəkkəb prinsiplər əsərlərin üslubunda ön plana çıxır.

Əvvəlki illərdə olduğu kimi, 70-90-cı illər Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı da tədris-pedaqoji əhəmiyyətə malik əsərlərlə zənginləşmişdir. 1976-cı ildə Cövdət Hacıyev uşaqlar üçün "Musiqi lövhələri"ni bəstələyir. Bu pyeslər həm geniş, həm də yığcam musiqi lövhələrindən təşkil olunmuş süitadır. Süitanı təşkil edən səkkiz miniatür həm obraz və musiqi ifadə vasitələri, həm də pianoçuluq baxımdan bir-biri ilə təzadlıq təşkil edir. Pyeslərin tonal planı aşağıdakı kimidir: silsilə diyez istiqamətində kvinta dairəsi üzrə hərəkət edərək, F.Şopenin op.28, D.Şostakoviçin op.34 prelüdləri, D.Şostakoviçin op.87 prelüd və fuqasında olduğu kimi, major ilə paralel minorun növbələşməsi üzərində qurulmuşdur. C.Hacıyevin fortepiano silsiləsi uşaqların musiqi zövqünün tərbiyəsində son dərəcə zəruri olub, pedaqoji tələblərə tam cavab verir. Musiqi təfəkkürünün inkişafına, eləcə də ifaçılıq bacarıqlarının təkmilləşdirilməsinə fəal şəkildə imkan yaradır.

Azərbaycan fortepiano musiqisində novator tendensiyaları Qara Qarayevin yaradıcılığında müşahidə etmək olar. Milli musiqi sənətində əsas simalardan biri olan Qara

Qarayev tək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə deyil, eyni zamanda dünya mədəniyyət xəzinəsinə böyük töhfələr verən dahi bəstəkar, pedaqoq və ictimai xadim olmuşdur. Yaradıcılığının geniş və çoxcəhətliliyi, tarixi əhəmiyyəti ilə seçilən Qara Qarayevin orijinal sənəti ölkəmizdə və onun hüdudlarından kənarda geniş şöhrət qazanmışdır. Bəstəkarın kamera-instrumental, simfonik və səhnə əsərləri bir çox ölkələrin konsert salonlarında səslənir. Həmin əsərlər klassik musiqinin qızıl fonduna möhkəm surətdə daxil olmuşdur.

Qarayevin fortepiano yaradıcılığında mövzu və obrazlar dairəsi son dərəcə genişdir. Onun 24 prelüd silsiləsində məzmun mürəkkəbliyi və dərinliyi, intellektual başlanğıcın üstünlük təşkil etməsi, bununla bağlı olaraq, musiqi toxumasının polifonikləşməsi, neoklassisizmə istinad edilməsi diqqəti cəlb edir. Xalq musiqisinə yaradıcı münasibət ifadə arsenalında cəmləşmiş müasir üsul və texnikalar vasitəsilə şərh olunur.

Azərbaycan musiqi sənətində yeni səhifələr açmış Qara Qarayevin hər hansı bir janrda olduğu kimi, fortepiano üçün yazdığı əsərləri də novatorluğu və yüksək bədiiliyi ilə seçilir. Qarayevin fortepiano əsərləri Azərbaycan pianoçuluq repertuarını kifayət qədər genişləndirmişdir. Onun uşaqlar üçün yazdığı fortepiano əsərləri, yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində yazdığı, dörd dəftərdən ibarət 24 prelüd silsiləsi, "12 fuqa" silsiləsi Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin ən ali nailiyyətlərindəndir. Qarayevin fortepiano silsilələri Azərbaycan fortepiano ifaçılığı və mədəniyyətinin inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Bunu Qarayevdən sonra silsilə əsər yazan bəstəkarların yaradıcılığında izləmək mümkündür.

«ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ»

Арзу Мамедова
Доктор философии по искусствоведению,
Доцент кафедры «Специальность фортепиано»
Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли
Азербайджан, Баку

Резюме: *Статья Мамедовой Арзу Беюкага гызы «Жанровые и стилистические особенности фортепианных циклов азербайджанских композиторов» посвящена исследованию фортепианных произведений азербайджанских композиторов 60-90 годов прошлого века.В статье раскрываются основные идеи азербайджанского фортепианного творчества, анализируются структурные и исполнительские особенности фортепианных произведений.*
Ключевые слова: *жанровые гибриды, вариалюдия, основы неоклассицизма, неофольклорная волна, современный музыкальный словарь, минимализм, алеаторика, сонорика*

"GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF PIANOCYCLES OF AZERBAIJANI COMPOSERS"

Arzu Mammadova
PhD, Associate Professor of "Specialty Piano"
Baku Music Academy named after U.Hajibeyli
Azerbaijan, Baku

Summary: *Mammadova Arzu Beyukaga "Genre and stylistic features of pianocycles of Azerbaijani composers" is devoted to the study of piano works by Azerbaijani composers of the 60-90s of the last century. The article reveals the main ideas of Azerbaijani piano creativity, analyzes the structural and performing features of piano works.*
Key words: *genre hybrids, variation, basics of neoclassicism, neo-folklore wave, modern musical dictionary*

Мамедова Арзу Раиз кызы

БМА им. У. Гаджибейли
доктор философии по искусствоведению, доцент
Азербайджан, Баку
arzu.raiz.2010@gmail.com

ТЕНДЕНЦИЯ КАМЕРНОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ 60-80-Х ГОДОВ

Резюме: *Статья посвящена одной из ведущих тенденций музыкального искусства XX века – тенденции камерности. Камерность определяется как целый комплекс качеств, базирующихся на отношении к оркестру как к ансамблю солистов. В докладе прослеживается проявление различных аспектов этой тенденции в азербайджанской симфонической музыке 60-80-х годов, приводятся примеры творческого претворения камерного письма азербайджанскими композиторами.*
Ключевые слова: *интеграционный процесс, ведущая тенденция, камерное письмо, лаконизм выражения, ансамбль солистов, самостоятельность оркестровых голосов, полифония.*

Изучение азербайджанской музыки письменной традиции, имеющей всего вековую историю, невозможно вне контекста ее взаимодействия, интеграции с европейским музыкальным искусством. Изучение конкретных художественных результатов интеграционных процессов представляется целесообразным и актуальным в свете вышедшего на новую ступень диалога культур Востока и Запада, все большего усиления коммуникативных процессов глобализирующегося мира.

В развитии азербайджанской симфонической музыки, являющейся приоритетной областью композиторского творчества, 60-80-е годы прошлого столетия отмечены интенсивными процессами обновления. Ее новое «качество», прежде всего, связано с необычайным расширением информационного поля. Общественно-исторические условия в конце 50-х – начале 60-х годов сделали возможным знакомство с огромным пластом современной музыки (шире – современного искусства), что, в свою очередь, оказало влияние на эстетические взгляды, музыкальную лексику, технику композиции и оркестровки азербайджанских композиторов. Общемировые тенденции музыкальной культуры, получая индивидуальную трактовку, стремительно развивались в азербайджанской симфонической музыке. Одна из таких тенденций – тенденция камерности, являющаяся характерной приметой музыки 20 века.

Камерность в истории музыки XX века, с одной стороны, представляет собой своеобразную «реакцию» на гипертрофически разросшийся исполнительский аппарат, в результате чего произошел «скачок в противоположном направлении» [2, 46]. С другой, камерность обусловлена поиском новых средств выражения, соответствующих пульсу и ритму времени, способных мгновенно реагировать на характер образных изменений, мобильно входить в «водоворот» художественных экспериментов, чутко реагировать на «малейшие душевные движения и передавать тончайшие эмоциональные состояния» [4, 5]. Кроме того, возрастание роли камерности связано также с возможностями «все более усиливающихся тенденций интеллектуализма и психологизма» [4, 5].

В западноевропейской и русской музыкальной культуре активизация этой тенденции началась еще с конца XIX начала XX века. В азербайджанской музыке, где композиторское творчество, оркестровая музыка имеют краткую историю, проявления камерности в симфонической музыке в 60-80-е годы связаны не только с влиянием мировых музыкальных процессов. Именно достаточно высокая степень зрелости оркестрового мышления, свободное владение ресурсами большого оркестра, отмеченные в 50-е годы, вызвали необходимость дальнейшего

расширения, обновления возможностей оркестровых средств. Появился интерес к экспериментированию для достижения художественных задач, что и привело к усилению камерности.

Третья симфония К.Караева, Камерная симфония (Вторая), «Ашугская», «Пастораль» А.Ализаде, Третья симфония А.Меликова, Концерт для фортепиано и камерного оркестра, Кончерто-гроссо памяти А.Веберна Ф.Караева, Концертино И.Гаджибекова, Концерт для виолончели и камерного оркестра М.Кулиева, Концерт для камерного оркестра Ф.Ализаде, Третья симфония А.Дадашева и т.д. – эти различные по жанровой и стилевой принадлежности сочинения не просто наглядно демонстрируют интерес композиторов к использованию камерного состава оркестра, но и свидетельствуют об изменении в трактовке оркестровых средств. Это изменение выражается в целом комплексе качеств, базирующихся на принципе отношения к оркестру как к «ансамблю солистов», а именно: повышение индивидуальности каждой партии, ее функциональность, «оптимальное использование тембра как выразительного и драматургического элемента» [5, 52], применение концертно-виртуозной подачи инструментов, усиление линеарности оркестровых голосов и полифонизация оркестрового письма, повышение значимости, весомости всех элементов и деталей звучащей ткани.

В зависимости от жанровых, стилевых особенностей произведения, индивидуальности творческого метода автора, проявление каждого из обозначенных выше качеств, присущих камерному письму, обнаруживается с той или иной степенью интенсивности, прослеживается с большей или меньшей рельефностью.

Новой страницей, подлинно радикальным сочинением в истории азербайджанской музыки явилась Третья симфония К.Караева. Помимо новаторства звуковысотной организации, композиционной техники она явилась первым сочинением, представившем основополагающие принципы камерного письма в симфоническом творчестве. Такие черты уже сложившегося оркестрового почерка К.Караева, как тяготение к линеарности голосов, полифоничности фактуры, пересекаются с закономерностями избранной композитором серийной техники и с характерными для камерного мышления особенностями оркестрового письма.

В симфонии прослеживаются оригинальные, нестандартные проявления линеарности оркестровых голосов, мелодизирующей, наполняющей внутренней жизнью остинатные аккордовые комплексы. В подаче солистов как равноправных участников ансамбля Караеву близка специфика ансамбля Стравинского, который «выявляет самобытность тембра и динамики инструмента», открывает «в инструменте личность» [1, 155]. При отсутствии контрастов тональной окраски подобная трактовка инструментов приобретает особое значение, выявляет присущий материалу внутренний потенциал развития, создавая возможность динамизации фактуры, усиления контрастов образных сфер, становясь действенным средством обновления.

Вторая камерная симфония А.Ализаде продолжает линию камерного симфонизма, начатую К.Караевым. Стилистические особенности сочинения, явно указывающие на неоклассицистские тенденции, реализуются через определенные оркестровые принципы в рамках камерного письма. В пределах камерной стилистики сочинения проявились, а возможно, и сформировались такие черты почерка композитора, как «особый лаконизм и изящная отточенность выражения» [3, 147], рационализм, экономность в использовании выразительных средств, умение минимальными ресурсами добиваться значительного обновления и развития материала, внимание ко всем деталям партитуры, повышение их функциональной значимости.

Компактность строения, лаконизм выражения Третьей симфонии А.Мели-

кова нашли адекватно-органичное воплощение в оркестровом решении сочинения, написанного для камерного оркестра, фактически, ансамбля солистов, представляющего по одному участнику от каждой оркестровой группы большого симфонического оркестра. Отсутствие «дублеров» обусловило ряд стилистических черт оркестрового письма сочинения, в первую очередь, предельную концентрацию темброво-выразительной нагрузки каждого инструмента. Возможности ансамблевой полифонии позволяют не только сохранить индивидуальность «участников» ансамбля, но и усиливают их характерные качества. Использование полифонической техники в разных частях симфонии несет различную смысловую нагрузку. Так, чрезвычайно выразительное значение приобретает в I части техника «вторгающихся контрапунктов» (С.Слонимский), выводящих субъективное эмоциональное переживание в сферу объективного. Примененные автором в финале приемы имитационной полифонии становятся «ускорителем» событий, вовлекающих в развитие ситуации различных «действующих лиц».

Оригинально претворены приемы камерного письма в монотембровых сочинениях – Четвертой симфонии А.Меликова (ц.1) и Четвертой «Мугамной» А.Ализаде (начало III части – ц.28-30), где создаются стереофонически-пространственные эффекты. Эти примеры являют собой новый уровень воплощения национального, представляя модификации мугамной монодии средствами современной оркестровой техники.

«Камерный симфонизм не составляет принадлежность лишь сочинений, написанных для камерного оркестра» [5, 50]. Принцип камерного мышления нашел яркое отражение в сочинениях для большого симфонического оркестра.

Так, в симфонической поэме В.Адигезалова «Этапы» это проявляется в значительном количестве сольных партий инструментов и камерно-ансамблевых фрагментов. Кроме того, обращает на себя внимание экономность использования оркестровых ресурсов, резервирование тембров во фрагментах с «оркестровым» принципом организации. Примечательно, что все части Третьей симфонии В. Адигезалова начинаются, а I и III части также и заканчиваются сольной партией. То есть, важнейшие моменты, несущие нагрузку введения в действие, а также итога, вывода, переносятся в сферу камерности, большей интимности. Кроме того, сочетание камерного ракурса с крупным оркестровым штрихом в создании образных сфер позволяет наиболее полно реализовать все разнообразие потенциальных возможностей тематизма.

Вторая симфония А. Меликова с ее четкой тембровой дифференциацией внутри цикла представляет интересные примеры ансамблевого письма, воплощенного средствами монотембровых групп – медной, ударной, деревянной, струнной. Принципы камерности выступают в этом сочинении не только в формообразующей функции в построении цикла, но и являются внутри частей средством усиления тембрового контраста.

В симфонии «Триптих» Х.Мирзазаде все начальные и завершающие построения трех частей, имеющие камерное решение, дифференцированы от насыщенности оркестрового звучания, динамичности, интенсивности фактурного развития основного «действия». Подобным образом происходит разграничение сфер объективного и личностного, усиление авторского присутствия, что в большей степени ощущается в заключительных разделах. Камерность здесь выступает как средство увеличения емкости смысловой информации, углубления философско-психологической трактовки цикла.

Принцип «индивидуализации», «своего рода канон» [7, 174] столетия, коснувшийся и состава исполнителей, а также воздействие тенденции камерности стимулировали тяготение к неординарным камерным составам в азербайджанской

музыке. Одно из ярких сочинений для нестандартного состава – это «Очерки-63» Х.Мирзазаде: струнный оркестр дополняют инструменты с сильными, насыщенными тембрами, огромными динамическими градациями – труба, литавры, тарелки и фортепиано, что дало возможность автору предельно рельефно, максимально сохраняя индивидуальность, раскрыть темброво-выразительные возможности участников в ансамбле, в tutti.

Среди сочинений исследуемого периода с исполнительскими составами, приближающимися к неординарным ансамблям, можно отметить «Memory», «Pianto» Х.Мирзазаде, Третью симфонию А.Меликова, инструментальный ансамбль монооперы «Путешествие к любви», «…a crumb of music for George Crumb», «Маленькую музыку печальной ночи» Ф.Караева, Третью симфонию Р.Гасановой и др.

Значимость влияния камерности в сфере оркестрового письма гораздо шире чисто технологических вопросов. Камерность стала одним из средств ухода и «от монотонии краски, и от монотонии сверхзвучности» [2, 495]. Приемы камерно-ансамблевой техники небывало расширили диапазон содержательности, способствуя отходу от однонаправленности, линейности развертывания фабулы сочинений, более детальной, тонкой разработке образов, усилению концентрированности, семантической емкости информации.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982, 200с.
2. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975, 496с.
3. Мехмандарова Л.З. Акшин Ализаде / Музыка республик Закавказья. Тбилиси: Хелобнева, 1975, с. 146-151
4. Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Сов. композитор, 1986, 200 с.
5. Седельникова О.А. О советской камерной симфонии 60-х гг / Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979, с.47- 69.
6. Слонимский С.М. «Песнь о земле» Г.Малера и вопросы оркестровой полифонии / Вопросы современной музыки. Л.: Музыка, 1963, с. 178-202.
7. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдуллина. М.: Композитор, 1996, 360 с.

60-80-CI ILLƏR AZƏRBAYCAN SIMFONIK MUSIQISINDƏ KAMERALILIQ TƏMAYÜLÜ

Məmmədova Arzu Raiz qızı
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Məqalə XX əsr musiqi sənətinin aparıcı təmayüllərindən biri olan kameralılıq təmayülünə həsr olunub. Kameralılıq orkestrə solistlər ansamblı kimi münasibət prinsipinə əsaslanan bütöv bir keyfiyyətlər kompleksində ifadə olunur. Məqalədə 60-80-ci illər Azərbaycan simfonik musiqisində bu təmayülün müxtəlif aspektlərinin təzahürü izlənir, Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən kamera yazısına yaradıcı yanaşma nümunələri təqdim edilir.*

Açar sozlər: *inteqrasiya prosesi, aparıcı təmayül, kamera yazısı, lakonik ifadə, solistlər amsamblı, orkestr səslərinin müstəgilliyi, polifoniya*

THE CHAMBER TENDENCY IN THE AZERBAIJANI SYMPHONIC MUSIC OF 60-80th YEARS

Mammadova A.R.
Baku

Summary: *The article is devoted to the one of the leading tendencies of musical art of the XX-th century – chamber tendencies. The author defines chamber principle (style) as the whole complex of the qualities which are based on the treatment of an orchestra as to ensemble of soloists. In the article display of var-*

ious aspects of this tendency in the Azerbaijani symphonic music of 60-80th years is traced, the examples of creative realization of the chamber writing by the Azerbaijani composers are adduced.
Key words: *integration process, leading tendency, chamber writing, laconicism of expression, ensemble of soloists, independence of orchestral voices, polyphony.*

Məmmədova Nailə

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının baş müəllimi, dissertant
Azərbaycan, Bakı
naykamammadova@gmail.com

SOLTAN HACIBƏYOVUN "AY LAÇIN" XALQ MAHNISI ƏSASINDA XOR İŞLƏMƏSİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacıbəyovun "Laçın" xalq mahnısı əsasında xor işləmələsinin nəzəri təhlilinə həsr olunmuşdur. Müəllif bəstəkarın xor işləməsini ətraflı təhlil etmiş və əldə olunan nəticələri əsaslandırmışdır. Məqalədə xor işləmələsinin özünəməxsus xüsusiyyətləri aşkara çıxarılmışdır.*
Açar sözlər: *bəstəkar, xor, mahnı, işləmə, partiya, müşayiət*

XX əsrin birinci yarısında Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin parlaq simalarından biri olan Soltan Hacıbəyovun (1919-1974) yaradıcılığı musiqi xəzinəmizin əvəzolunmaz sərvətlərindən biridir. Üzeyir Hacıbəylinin layiqli davamçısı, klassik bəstəkar musiqisinin ustad nümayəndəsi olan Soltan Hacıbəyov həm də dirijor, pedaqoq və ictimai xadim kimi böyük işlər görmüşdür.Tanınmış musiqişünas Aida Tağızadə yazır: "Əsərlərində daim real həyatın aktual problemlərini əks etdirən S.Hacıbəyovun musiqi dili orijinallığı və milli ənənələrə sadiqliyi ilə diqqət mərkəzində olmuşdur. Xalqın birliyini, gücünü ifadə edən əsərlərində musiqinin epik xarakteri, emosional ruhu simfonik orkestr üçün konsert, üvertüra, "Karvan", eləcə də simfoniyalarında öz əksini tapmışdır" [1, s.158]. Azərbaycan simfonik musiqisinin formalaşmasında həlledici rol oynayan bəstəkarlardan biri kimi, S.Hacıbəyov daha çox bu sahədə musiqi bəstələmiş olsa da, onun "İsgəndər və Çoban" uşaq operası, "Gülşən" baleti, "Qızılgül" musiqi komediyası kimi səhnə əsərləri, teatr tamaşaları üçün musiqisi, mahnıları da mövcuddur. Bəstəkar hətta Azərbaycanda ilk simli konsertlərdən birinin müəllifidir. Yaradıcılığında epik xəttin aparıcı olması nəqledici, eyni zamanda təsvirçi elementlərlə təcəssüm olunur. Lakin epik xəttin mərkəzi mövqeyi daha çox muğamla bağlı üzə çıxır. Muğamın obraz-emosional və formayaradıcı cəhətlərini ustalıqla istifadə edərək S.Hacıbəyov epik və lirik-dramatik obrazlar yaratmağa nail olmuşdur.

Xalq mahnı yaradıcılığına maraq göstərən silahdaşları kimi, S.Hacıbəyov da bu sərvətin imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir. Azərbaycanın rayonlarına çoxsaylı ekspedisiyaların nəticəsi olaraq bəstəkar folklor materialları toplamış və onlardan öz əsərlərində istifadə etmişdir. Bu əsərlər sırasında xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Sarı bülbül", "Leyla", "Qarabağ şikəstəsi", "Bayatı-kürd", "Kürdün qızı" işləmələri, "Gülüm", "Mənim gözəlim", "Ceyran bala" vokal miniatürləri yer alır.Bəstəkarın yaradıcılığında simfonik musiqi qədər çox yeri əhatə etməyən vokal janrlar bədii əhəmiyyətinə və ustalıq keyfiyyətinə görə heç də onlardan geri qalmır. Onun "Ay Laçın" xalq mahnısı əsasında 4 səsli qarışıq a Cappella xor üçün nəzərdə tutulmuş xor işləməsi də bu qəbildəndir.

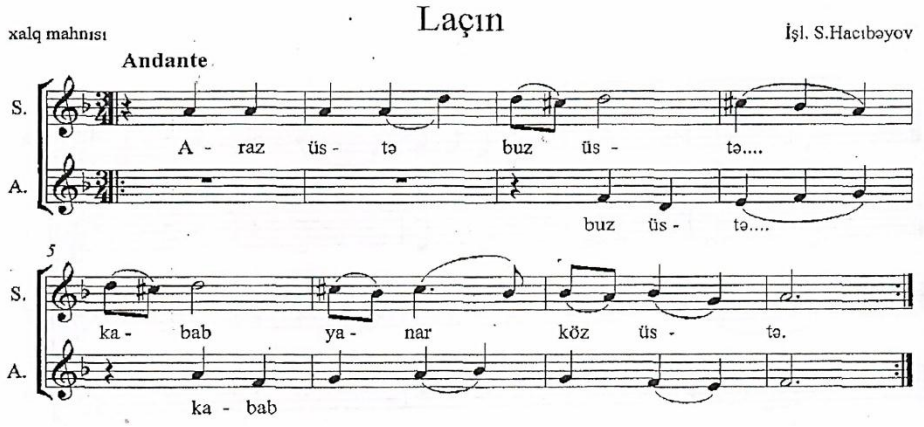
Bildiyimiz kimi, S.Hacıbəyovun yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin parlaq səhifəsini əks etdirir. Dahi ustadı Ü.Hacıbəylidən yaradıcılıq estafetini qəbul edərək onu ləyaqətlə davam etdirmiş və milli musiqimizin dünya səviyyəsində tanınmasında böyük

xidmətlər göstərmişdir. S.Hacıbəyovun simfonik musiqisi geniş tədqiq olunsa da, onun vokal janrda yaratdığı nümunələr nisbətən az öyrənilmişdir. Bu baxımdan, təqdim olunan xalq mahnı işləməsi ilk dəfə təhlilə cəlb olunmuşdur.

Xor işləməsinin ilk 8 xanəsi yalnız qadın səsləri üzərində qurulur. Bu mahnının mətnini təşkil edən bayatının ilk iki misrasını əhatə edir. Həmin parça repriza vasitəsilə iki dəfə təkrar olunur. Növbəti misralar (nəqarət də daxil olmaqla) 4 səsli şəkildə təqdim olunur. Nəticə etibərilə hər bitimiş fikri əhatə edən 3 parça repriza ilə təkrarlanaraq işləmənin həcmini genişləndirir. Parçaların kadans sonluqlarına nəzər saldıqda işləməni 3 cümləli period kimi qiymətləndirmək olar. Birinci cümlədə S və A səsləri iştirak edir. Mahnının əsasını təşkil edən Bayatı-Şiraz ladı işləmədə də üstünlük təşkil edir. Xüsusilə səciyyəvi kadans sonluqlarında bu lada xas intonasiya elementləri özünü göstərir. Qeyd edək ki, XX əsrin I yarısında yaranan xalq mahnı işləmələrində olduğu kimi, burada da bəstəkar mahnının orijinal melodiyasını olduğu kimi saxlamışdır. Bu melodiya işləmənin musiqi məzmunun əsasını təşkil edir.

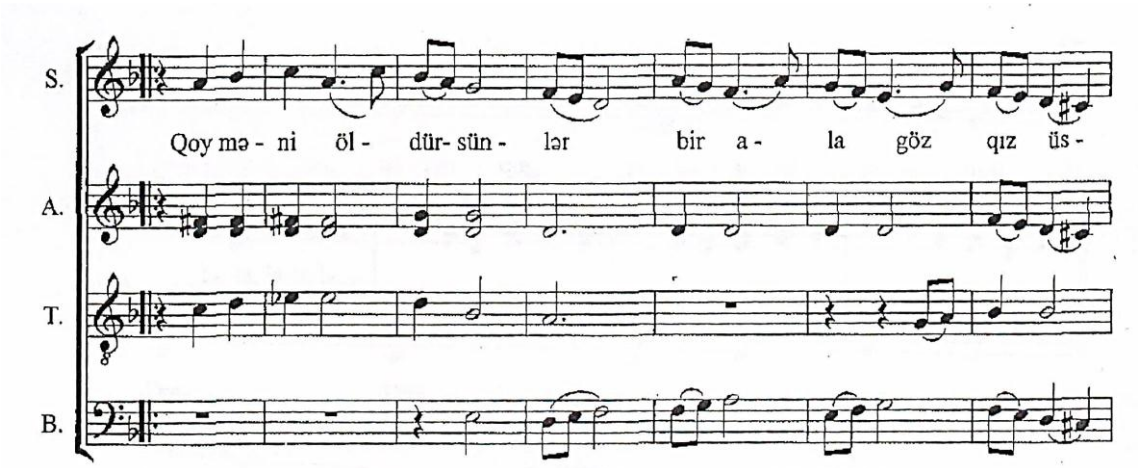
S.Hacıbəyov işləmədə xor partiyalarını müxtəlif üsullardan istifadə etməklə təqdim edir. Məsələn, birinci cümlə kimi qeyd etdiyimiz ilk iki misranın musiqisində səsaltı polifoniyadan istifadə olunduğunu görmək mümkündür. Alt səsinin partiyası xüsusi aktivlik nümayiş etdirməsə də, onun ifasında özünəməxsus melodik xətti eşidirik. Lakin bu melodiya əsas mövzudan uzaqlaşmır, əksinə onun fraza və kadanslarının tamamlanmasına dəstək olan motivlər üzərində qurulur. Bu da ümumi səslənmədə həmahənglik yaranmasına səbəb olur. Əsas melodiya əvvəldən sona qədər Soprano səslərinə həvalə olunur. Mahnının lirik xarakteri bu səsin yumşaq və incə tembrində bir qədər də həzinləşir və digər səslərdə yaranan harmonik dolğunluq musiqiyə dramatiklik gətirir.

Nümunə 1 (1-8)



Birinci cümlə tonika səslərində tamamlansa da, əsas səsin iştirak etməməsi yarım kadans effekti yaradır və onun tamamlanmasını tələb edir. Növbəti mərhələdə emosional gərginlik səs qatlarının çoxalması ilə yaranır. Digər səslərin ifaya qoşulması ilə yanaşı, Alt səslərində verilən divizi daha çox harmonik tərkibi tamamlamağa xidmət edir. Bu dəfə Bas səsləri öz çıxışını iki xanə gecikdirərək başlayır. Onun partiyası bir qədər birinci cümlədə Alt səslərinin partiyasına yaxınlıq təşkil edir. Tenor partiyası isə Alt səsi ilə birgə harmonik fakturanın təşkilinə xidmət edir. Baxmayaraq ki, onun partiyasında melodik hərəkət müşahidə olunur, lakin hər bir səs ayrılıqda şaquli akkord tərkibinin müəyyən üzvüdür. İkinci cümlənin kadansında Alt və Bas səsləri Sopranoya unison təşkil edir. Bu unisonluq əslində D_7-T həllinin qanunauyğun səs hərəkətinə xidmət edir.

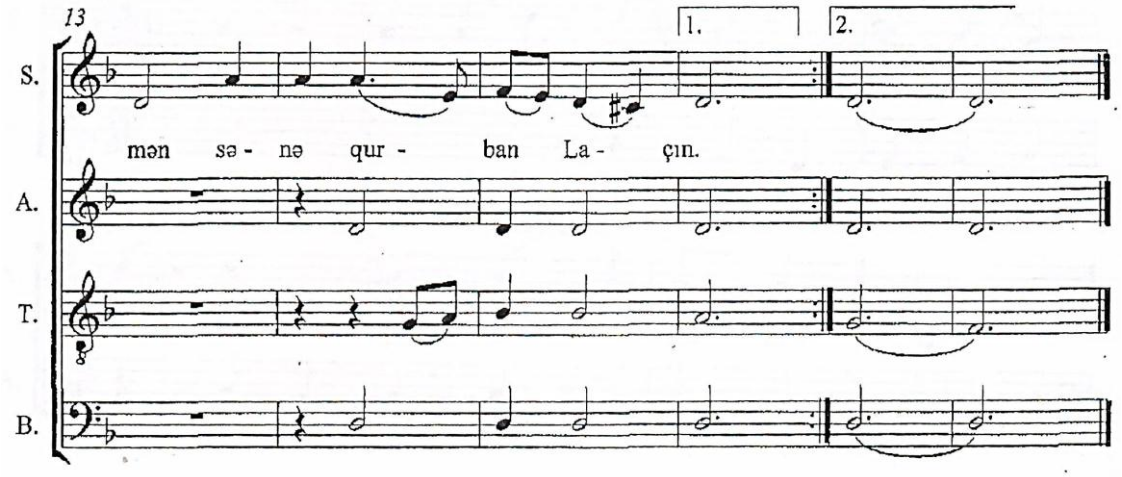
Nümunə 2 (orta hissə)



Orta bölmədə müşahidə olunan emosional canlanma sonuncu cümlədə sakitləşir. Əsas melodiyadan başqa bütün səslər yalnız ümumi harmonik fonu saxlamağa xidmət edir. Hamofon struktur tətbiq olunur. Mahnının orijinal versiyasında daha emosional və bir qədər də yüksək səslə ifa olunan bu cümlədə bəstəkar, əksinə daha sakit səslənməyə üstünlük vermişdir. Nəticədə mahnının daxilində olan dərin kədər bir qədər də artmış və sanki günümüzün reallığı ilə səsləşmişdir. Onun daxilində həsrət çəkən Laçının naləsi müasir dinləyicinin qulaqlarında eşidilir. Bəstəkar sanki gələcəkdə bu mahnının bir ağı, həsrət nəğməsinə çevriləcəyini əvvəlcədən duymuş və onun sonuncu cümləsinə bu qədər ağır hüzn qatmğa çalışmışdır.

Kadansda isə dominanta səsləri iştirak etsə də, bəstəkar harmonik tərkibdə bu səslənməyə yer verməmiş, onu tonika səsləri ilə müşayiət etmişdir. Bu da ümumi səslənməyə maraqlı rəng qatmışdır. Alt və Bas səsləri unison təşkil edir və əsas etibarilə tonika səsini vurğulayır.

Nümunə 3 son cümlə



Təhlil etdiyimiz nümunəyə əsasən deyə bilərik ki, S.Hacıbəyovun musiqi dilinə xas olan millilik, xalq təfəkküründən qaynaqlanma bu işləmədə də özünü büruzə verir. Bəstəkar mahnının orijinal materialını qoruyub saxlamaqla yanaşı xor janrının özünəməxsus cəhətlərini də vurğulamağı unutmur. Belə ki, əsas melodiya ilə yanaşı digər səslərin də mövqeyi ilk növbədə mahnının əhval-ruhiyyəsini çatdırmağa yönəlmişdir. Xüsusilə orta bölmədə divizilərin yaranması ilə emosional gərginliyin artması buna misal ola bilər. Digər tərəfdən isə əsas məzmunun yer aldığı melodiyanın aydın çatdırılması üçün bəstəkar digər partiyaları nisbətən sakit və daha passiv xarakterdə təqdim etmişdir.

Beləliklə, Soltan Hacıbəyov bu janra az müraciət etməsinə baxmayaraq, onun

"Laçın" xalq mahnısı əsasında xor işləməsi Azərbaycan xor musiqisinə dəyərli töhfə olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1.Tağızadə A. Soltan Hacıbəyov. B.: Yazıçı, 1985, 174 s.
2.Мамедова Л.М. Хоровая культура Азербайджана. Dərs vəsaiti. B.: Adiloğlu, 2010, 232 с.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАБОТКИ ДЛЯ ХОРА НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ЛАЧЫН» СОЛТАН ГАДЖИБЕКОВА

Наиля Мамедова
Диссертант Бакинской Музыкальной
Академии им.У.Гаджибекова
Азербайджан, Баку

Резюме: *Данная статья посвящается обработке для хора народной песни известного Азербайджанского композитора Солтана Гаджибекова. Автор статьи провел теоретический анализ над обработкой и представил полученные результаты. В статье автор раскрыл отличительные черты стиля обработки для хораС.Гаджибекова.*
Ключевые слова: *композитор, хор, песня, обработка, партия, сопровождение*

STYLE FEATURES OF TREATMENTS FOR FOLK CHOIRS SONGS BY S.HAJIBEYOV

Naile Mamadova
Dissertantof the Baku Musical
Academy named after U.Hajibeyov
Azerbaijan, Baku

Summary: *This article is dedicated to processing for the choir of the folk song of the famous Azerbaijani composer SoltanHajibeyov. The author of the article carried out a theoretical analysis of the treatment and presented the results obtained. In the article the author revealed the distinctive features of the style of processing for the choir S.Hajibeyov.*
Key words: *composer, choir, song, processing, party, accompaniment*

Мусаходжаева Сауле Карасаевна
Магистр музыковедения,
преподаватель Казахского Национального
Университета Искусств
Казахстан, Астана
suliko_26@mail.ru

КОЛЛЕКТИВНОЕ АВТОРСТВО В КАЗАХСКОЙ ОПЕРЕ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Резюме: *В данной статье исследуются проблемы коллективного авторства в казахской оперной музыке. Автор статьи кратко освещает историю коллективного авторства, устанавливает возможные причины обращения к подобной форме работы в музыкальном искусстве и указывает круг жанров, охваченных коллективным творчеством.*
Ключевые слова: *коллективное авторство, музыкальное произведение, казахская опера*

История композиторского творчества показывает разнообразные примеры коллективного авторства.В музыковедческойлитературе отмечают её проявления в западноевропейскойи русской музыке, а также в творчестве композиторов XX века [1, с.47].

В исследовании этого феномена важным вопросом является определение причин создания коллективных произведений. Основываясь на немногочисленной литературе по данному вопросу, нами выявлены несколько факторов коллективного сочинения. Такого рода произведения создавались по случаю юбилеев музыкальных деятелей, композиторов, дирижеров, как своеобразное «музыкальное приношение» (например, к юбилеям И.С. Баха, М.Ф.Глинки, Н.А.Мясковского). Идея коллективного творчества рождалась также в связи с историческими юбилеями (Второй мировой войны, Октябрьской революции, Московской государственной консерватории).

Коллективное сочинение может быть заказано нескольким композиторам для выполнения определенной задачи. Известен случай, когда директор Императорских театров С.Гедеонов заказал коллективную оперу композиторам «Могучей кучки».

В XX веке новым фактором коллективного сочинения является работа в международномтворческом проекте, предполагающем участие композиторов разных стран [1, с.48]. Исключительный случай проявления коллективного начала в творческом проекте представлен в экспериментах с современными компьютерными средствами. Один из таких проектов – «ТПО Композитор» (куратор П.Поспелов)[1, с.49]. При объединении группы композиторов в такого рода проектахтеряется смысл индивидуальногокомпозиторского творчества, что соответствует эстетике постмодерна.

Коллективное творчество это огромное поле для музыковедческого исследования, которое поднимает сложные вопросы авторства при создании музыкального произведения.Вопросы авторства имеют отношениетакже к другим видам искусства, и, следовательно, к искусствоведению в целом. Правовой аспект этого вопроса относится к области гражданского права, которое регулирует отношения, связанные с созданием, изданием и исполнением произведений искусства. В музыковедении этот вопрос остается неизученным, так как при исследовании той-музыки, которая отражает эпоху индивидуально-творческого художественного сознания,объектом изучения являются, главным образом, произведения одного автора.

В музыкально-энциклопедических словарях мы не нашли определения для понятия «коллективное авторство». Под этим словосочетанием подразумевается *правовой статус* произведения, показывающий, что всоздании и реализации художественной идеи участвовал не один, а два или несколькокомпозиторов. Также это понятие характеризует *художественный статус* произведения, то, что в его тексте проявляется индивидуальность и творческий вклад нескольких композиторов. Специфика музыкального искусства такова, что художественный вклад каждого композитора опередилить сложно.

К коллективному сочинению предрасполагают не все музыкальные жанры. Трудно представить, что можно коллективно написать симфонию или одночастную инструментальную пьесу. Нами предварительно установлено, что совместные сочинения имеются в жанрах гимна, оратории, оперы, кантаты, киномузыки. Жанровые закономерности коллективного творчества требуют дальнейшего исследования.

Наиболееочевидная предрасположенность к коллективному творчеству наблюдается в опере. Опера как синтетическое искусство, подобно балету, театральной драме, кинофильму, гипотетически может быть написана усилиями нескольких авторов. Причины создания коллективных опер разные и индивидуальные. Так, композиторы «Могучей кучки», объединенные идеей национального искусства намеревались и приступили к совместному созданию оперы «Млада»

(А. Бородин, Ц.Кюи, М.Мусоргский, Н.Римский-Корсаков). Она так и осталась незавершенной. Но созданный композиторами материал впоследствии был использован в других авторских произведениях. Самостоятельное произведение под таким названием принадлежит Н.Римскому-Корсакову (1891).

Коллективное творчество в оперном жанре также характерно для творчества казахских композиторов. За весь исторический период развития казахской оперы (с 1930-х г.г.), по наблюдению исследователей, написано более сорока опер [2, с.47]. В совместном творчестве создано восемь опер: А.Жубанов и Л. Хамиди «Абай» (1944), Е.Брусиловский и М. Тулебаев «Амангельды» (1945), А. Жубанов и Л. Хамиди «Тулеген Тохтаров» (1949), Н.Тлендиев и К. Кужамьяров «Алтын Таулар» (1961), Н. Тлендиев и Л.Степанов «Достык жолымен» (1958), Е.Рахмадиев, Г. Гризбил, А. Бычков "Степное зарево» (1967), А. Жубанов и Г. Жубанова «Курмангазы (1960-1987) . К коллективному сочинению оперы обращались в основном в период становления казахской национальной оперы (1940-1960 г.г.). Привлекает внимание то, что к коллективному сочинению обращаются и в настоящее время (А. Жайымов и А. Жайым «Бейбарыс Султан» 2007 г.).

В данной статье нами впервые ставится вопрос о коллективном авторстве как проблема, раскрывающая особенности творчества казахских композиторов в оперном жанре. Из других жанров необходимо отметить совместные произведения в области киномузыки («Дорога к жизни», Е. Рахмадиев и А.Зацепин, «Амангельды» М.Гнесин и А.Жубанов). К числу коллективных работ относится создание Государственного гимна Казахской ССР (авторы Е.Брусиловский, М.Тулебаев и Л.Хамиди, 1945 г.).

Становление оперного жанра в национальной культуре является важной исторической предпосылкой коллективного авторства. В таком историческом контексте закономерно создание коллективных опер, относящихся к творчеству молодых национальных композиторских школ (С.Василенко и М.Ашрафи «Буран», Р. Глиэр и Т.Садыков «Лейли и Меджнун», Р. Глиэр и Т.Садыков «Гюльсара», Д. Гаджиев и К. Караев«Вятян», В.Власов, А.Малдыбаев и В.Фере«Аджалордуна», А.Шапошников и Д. Овезов «Шасснем и Гариб», А. Шапошников и В. Мухатов«Зохре и Тахир» и др.).

Круг авторов и образно-тематическая основа подобных опер позволяет сделать предварительный вывод, который требует дальнейшего исследования. Во-первых, образно-тематической основой сюжета большинства опер является эпос. В центре оперной драматургии находится национальный герой, которому как-бы посвящается опера.

Во-вторых, в коллективной опере авторами являются композиторы, представляющие,с одной стороны, национальную культуру, а с другой, – европейскую. В Казахстане подобным примером является сотрудничество Е.Брусиловского и М.Тулебаева («Амангельды»), Е.Рахмадиева, Г. Гризбила и А. Бычкова («Степное зарево»). Чаще всего в творчестве композиторов написание коллективных опер представляет первый опытработы в оперном жанре (А.Жубанов, Л.Хамиди, Н.Тлендиев и др.). В некоторых казахских операх коллективное авторство представляют композиторы, которые находятся в отношениях «учитель-ученик», как (Е.Брусиловский и М. Тулебаев).

Своеобразный пример коллективного авторства представлен в творчестве Н.Тлендиева. Этот композитор получил большую известность своими авторскими работами в области сочинения кюев, песен и музыки для оркестра казахских народных инструментов. Но в начале своего творчества он пробовал сочинять оперы и при этом все они были написаны совместно с другими композиторами («Алтын Таулар» – с К. Кужамьяровым, «Достык жолымен»– со Л.Степановым).

Эти опыты оказались неудачными и не получили сценическое воплощение. В дальнейшем он уже не обращался к жанру оперы.

В казахской опере представлено также коллективное авторство композиторов, относящихся к казахской культуре, которых объединяет близость творческих устремлений. А.Жубанов и Л. Хамиди – композиторы одного поколения, являются основоположниками национальной композиторской школы. Они были соратниками, друзьями и многие творческие начинания осуществляли совместно (оркестр казахских народных инструментов, изучение фольклора, музыкальное образование и т.д.). Совместно они написали две оперы – «Абай» и «Тулеген-Тохтаров». Обе оперы посвящены героям казахской культуры. При этом коллективная опера «Абай» является одним из высших достижений казахского оперного искусства, её сценическая судьба успешно продолжается сегодня [3, с.55].

В отличие от коллективных произведений, в которыхобозначено конкретное авторство каждого композитора в виде части или раздела (например, вариационной или циклической формы), в опере сутью коллективного творчества является такое объединение композиторов, в котором индивидуальныйвклад каждого автора в нотном тексте невозможно разделить. Проявление индивидуального начала в колективной опере сложно поддается анализу и пониманию, вызывая множество вопросов, как художественных, так и правовых.

Особенности совместной работы над оперным произведением могут быть и другими, они требуют дальнейшего исследования. Своеобразным является творческий тандем и история создания оперы «Курмангазы». Его авторами являются отец и дочь –Ахмет и Газиза Жубановы. Первоначально идея создания оперы принадлежала одному автору – А. Жубанову. В его творчестве это третья опера. И в отличие от предыдущих коллективных, он замыслил написать оперу самостоятельно, не привлекая никого. Образно-тематическая основа сюжета оперы также связана с посвящением герою. А. Жубанов считал, что следующей крупной фигурой, достойной воплощения в оперном искусстве, является Курмангазы, которого он считал «художником современным, в лучшем смысле этого слова, певцом силы и красоты человека, борющегося за свои права и не склоняющего головы перед испытаниями, таким, каким был в поэзии великий Абай» [4, с.108].

Однако, опера «Курмангазы» сложилась как коллективное произведение. В связи со смертью А.Жубанова реализацию идеи автора осуществила Г.Жубанова.В этой опере тоже представлен союз единомышленников, представителей разных поколений (учитель-ученик). Отличие данной оперы от других коллективных сочинений состоит в том, что это произведеие стало коллективным в процессе создания [5].

Таким образом, казахская опера представляет для исследованияразные примеры коллективного авторства: творческое взаимодействие авторов разных культур, учителя и ученика, представителей одной культуры, близких по идейно-художественному мировоззрению и т.д. Все это необходимо исследовать более подробно. Степень и объем работы каждого из авторов является частным вопросом. Музыковедческая задача состоит в том, чтобы показать рождение единого художественного результата в процессе коллективного творчества. Коллективные произведения в казахской опере отличаются разным художественно-эстетическим результатом. Научный интерес к этому феномену объясняется тем, что среди коллективных опер есть произведения, художественно-эстетическая ценность которых доказана временем, и они не уступают по своему значению оперным произведениям одного автора. Поэтому изучение феномена коллективного авторства необходимо начать с оперы «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди, которая является одной из вершин музыкального ис-

кусства Казахстана. В объект исследования наряду с ней необходимо включить другие казахские оперы, отражающие феномен коллективного авторства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Синельникова О. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальной культуре постмодерна // Проблемы музыкальной науки.2010, №2 (7).С. 42-46.
2. Джумакова У. Оперное искусство Казахстана в пространстве мировой музыкальной культуры// Материалы международной научно-практической конференции «Искусство и культура XXI века: традиции и современность», 4-5 ноября. Астана, 2013 год, в 2 томах. А.: КазНУИ, 2014, т. 1. С. 35-42
3. Кузембаева С., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. А.: 2005, 271 с.
4. Жубанов А. Курмангазы // Сб. статей / Ред. А. Нысанбаев. А.: 1998, С. 106-131
5. Мусаходжаева С. Опера Ахмета и Газизы Жубановых «Курмангазы»: вопросы авторства и судьбы музыкального произведения в национальной культуре //Saryn. Art and science journal. № 1, 2017, с. 33-41

ABOUI THE TIMBRE-REGISTER MODEL OF SOUND IN INSTRUMENTAL MUSIC OF CENTRAL ASIAN TURKIC PEOPLES

Saule Utegalieva
Almaty

Summary: This article is devoted to study the timbre-register model of sound and wider - the sound world on the material of instrumental (vocal-instrumental) music of the Turkic peoples of Central Asia. The concept of a timbre-register sound model, which manifests itself in the traditional instrumental (vocal-instrumental) music of the Turkic peoples of Central Asia is introduced for the first time. The author gives a comprehensive description of this phenomenon, considers various preconditions in its formation, reveals links with the natural foundations of music, and also determines the perspectives for studying. The timbre-register sound model acts as a kind of sound code, a symbol of the Turkic musical culture.

Key words: Timbre-register model of sound, instrumental music, musical instruments of Central Asian Turkic peoples, konyr dauys, kyui, zhyr, natural (harmonic) scale

---

Nağıyev Faiq Həbib oğlu

Əməkdar incəsənət xadimi, dosent
Azərbaycan, Bakı

ARİF BABAYEVİN MAHNILARININ TƏHLİLİ

Xülasə: *Məqalədə Qarabağ xanəndəlik məktəbinin nümayəndəsi, Azərbaycanın milli musiqi mədəniyyətində özünəməxsus səs tembri ilə seçilən, xalq artisti, görkəmli sənətkar Arif Babayevin yaradıcılığına nəzər yetirilmişdir. Burada xanəndənin bəstələyərək ifa etdiyi "Eşqin göylərində uçan bir quşam" və "Ey mənim məhəbbətim" mahnılarının geniş formada - lad əsası, quruluş formulları və s. təhlil olunur.*

Açar sözlər: *Arif Babayev, xanəndə, ifaçılıq, xalq mahnısı, muğam*

Tarixən Azərbaycan xalqının istedadlı musiqiçiləri: xanəndələr, sazəndarlar və ümumiyyətlə heç bir musiqi alətində belə çalmağı bacarmayan, laikn böyük musiqi istedadına malik olan adi insanlar, ağızlarında zümzümə edərək bir-birindən gözəl mahnılar bəstələmiş və bu mahnıların ən yaxşıları, zaman keçdikcə xalqın süzgəcindən keçərək, xalq mahnıları adı altında gəlib bu günümüzə çatmışlar.

Orta əsrlər şərq musiqi mədəniyyətində I Xosrov Pərviz şahın sarayında musiqiçi kimi fəaliyyət göstərən Barbəd, ifaçılıqla yanaşı hədsiz sayda mahnılar bəstələmiş və onları oxuyaraq öz musiqi alətində müşayiət etmişdir. Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi "Xosrov və Şirin" poemasında Barbədlə digər məşhur musiqiçi və gözəl mahnılar bəstəçisi olan Nəkisanın yarışmasını təsvir edir.

Azərbaycanın orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış ən böyük alimləri Səfiəddin Urməvi

(1230-1294) və Əbdülqadir Marağai (1353-1437) musiqi nəzəriyyəçisi olmaqla yanaşı, bəstəkar və ud musiqi alətinin çox mahir ifaçısı kimi çoxlu sayda bir-birindən gözəl musiqi melodiyalarım - mahnılar bəstələmişdir. Belə nümunələri çox göstərmək olar. Bu ənənə həmişə saxlanılıb və indidə davam etdirilir.

Xalq arasında Cabbar Qaryağdıoğlunun, xan Şuşinskinin, Qulu Əsgərovun, Əbülfət Əliyevin, Əlibaba Məmmədovun, Habil Əliyevin, Hacıbaba Hüseynovun qeyri musiqiçilərdən Ələkbər Tağıyevin, İbrahim Topçubaşovun və bir çoxlarının adlarını çəkmək olar ki, onların xalq ruhunda bəstələdikləri mahnı və təsniflər, xalqımız tərəfindən sevilə-sevilə oxunur və onlar dillər əzbəridir. Belə yüksək musiqi qabiliyyətinə və istedadına malik olan insanların bəstələdikləri mahnıları, təsnifləri və digər musiqi nümunəələrini işləyərək nota köçürmək və onlar üzərində tədqiqat işləri apararaq gələcək nəslə çatdırmaq hər bir peşəkar musiqiçinin başlıca vəzifəsidir. Bu baxımdan, ustad xanəndə, respublikanın xalq artisti Arif Babayevin ürək oxşayan on mahnısını xanəndə dördlüyü (səs, tar, kamnça və dəf) üçün Əməkdar müəllim, professor M.Quliyevlə birgə işləyib ("Arif Babayevin mahnı və təsnifləri" Bakı, Təhsil, 2012, 72 s.), onlardan ikisinin quruluş təhlilini oxucuların nəzərinə çatdırmağı zəruri sayıram.

İlk növbədə qeyd etmək istərdim ki, Arif Babayevin mahnıları özünəməxsus fərdiliyi, aydın, sadə və ürəkləri oxşayan melodiyalarının səlisliyi ilə fərqlənir. Bu mahnılarda işıqlı və gümrah, yüngül və iti xüsusiyyətlərlə yanaşı, eyni zamanda maraqlı forma quruluşlarıda mövcuddur. Onun "Ey mənim məhəbbətim" mahnısı mahnı janrına xarakterik olan kuplet quruluşundadır. Sözləri şair Rasim Kərimliyə məxsusdur. Bu mahnıda gənclik, saf ülvi məhəbbət və bu məhəbbətin nə dərəcədə güclü və dözülməz olamsı tərənnüm olunur:

Endirdin, qaldırdın məni,
Küsdürdün, dindir məni.
Sevmirsən öldür məni,
Dözə bilmirəm sənsiz.

Mahnı "do diyez" mayəli "Segah" ladında yazılmış və melodiyasında Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan milli özünəməxsusluq əlamətləri saxlanılmışdır. Mahnı solo və nəqarətlə birikdə iki perioddan (instrumental giriş hissəsini nəzərə almasaq) ibarətdir. Bunlardan birincisi, hər iki cümləsi dörd xanədən ibarət təkrar quruluşlu sadə kvadrat perioddan (4 xanə+4 xanə), ikincisi isə təkrar quruluşlu olmayan qeyri-kvadrat (5 xanə+4 xanə) perioddan ibarətdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, kvadratlıq xalq musiqisi nümunələri və xüsusən mahnı janrı üçün səciyyəvidir, ona görə ki, belə halda onların yadda qalması və qavranılması daha asan olur.

Mahnının quruluş sxeminə nəzər yetirək:

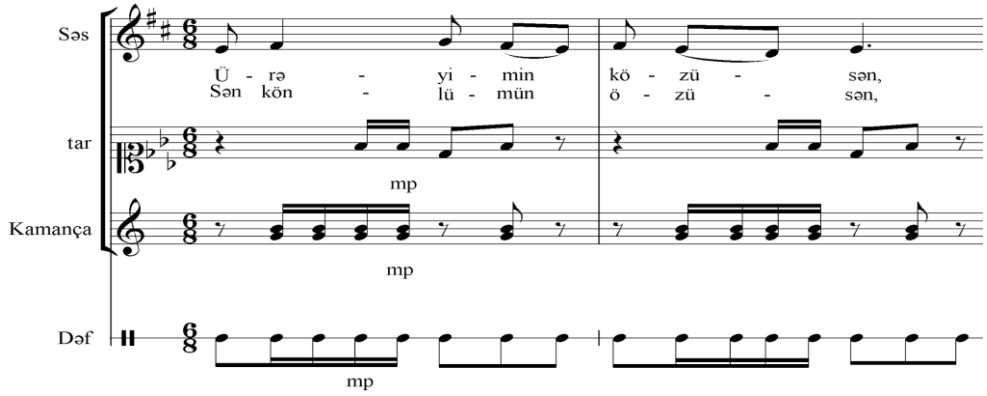
[giriş-14 xanə]	A	——	B	Sonluq üçün
	$(a+a_1)$		$(b+a_1)$	(a_1) əlavə keçid
	(4x+4x)		(5x+4x)	

Quruluş sxemindən görürük ki, burada həm "sadə iki hissəli", həm də "sadə üç hissəli" formalarının elementləri var. Belə ki, əgər bütövlükdə "A"-nı birinci hissə və "B"-ni ikinci hissə kimi qəbul etsək, o zaman "sadə iki hissəli forma" alınar. Digər tərəfdən başqa cür yanaşsaq yenə "A"-ya birinci hissə kimi və ikinci periodun birinci cümləsi olan "b"-yə orta hissə və ikinci cümləsi a_1-ə üçüncü hissə (repriza) kimi baxsaq görərik ki, sadə üç hissəli formaya yaxınlaşır. Qurduğumuz sxemdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, mahnı "sadə iki hissəli-reprizli" və yaxud da başqa cür desək "sadə iki-üç hissəli" formada yazılıb. Təyin etdiyimiz formaya qərb musiqisində tez-tez rast gəlinir. İlk dəfə bu formanı dahi avstriya bəstəkarı V.A.Motsart fortepiano üçün

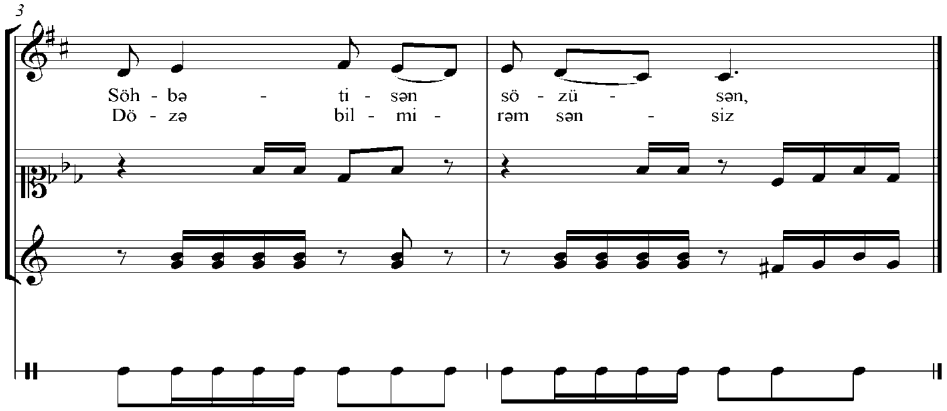
bəstələdiyi 11 saylı (A-dur) sonatasının birinci hissəsində, variasiyalara olan mövzuda istifadə etmişdir və bu formanın yaranması da məhz onun adı ilə bağlıdır.

Yuxarıda qeyd etdik ki, mahnının birinci "A" hissəsi dörd xanədən ibarət eyni ilə təkrar olunan (mətn istisna olmaqla) iki cümlədən ibarətdir. Azərbaycan xalq mahnıları və rəqsləri üçün frazaların və ya cümlələrin olduğu kimi təkrarlanması səciyyəvi haldır. Misal olaraq xalq mahnılarından "Evləri var xana-xana", "Bağa girdim üzümə", xalq rəqslərindən "Cəngi", "Qazağı", "Naznazı" və bir çox başqalarını göstərmək olar.

Birinci "A" hissəsinin hər iki cümləsində birinci iki xanəli fraza (axırıncı tamamlayıcı not istisna olmaqla) bir ton bəmdə tonallı sekvensiya olunaraq keçir. Bu frazaların birincisi hissəsi "do#" mayəli "Segah" ladının üst mediantasına ("mi"yə), ikincisi isə mayəyə ("do#"ə) istinad edir. Misal (1)

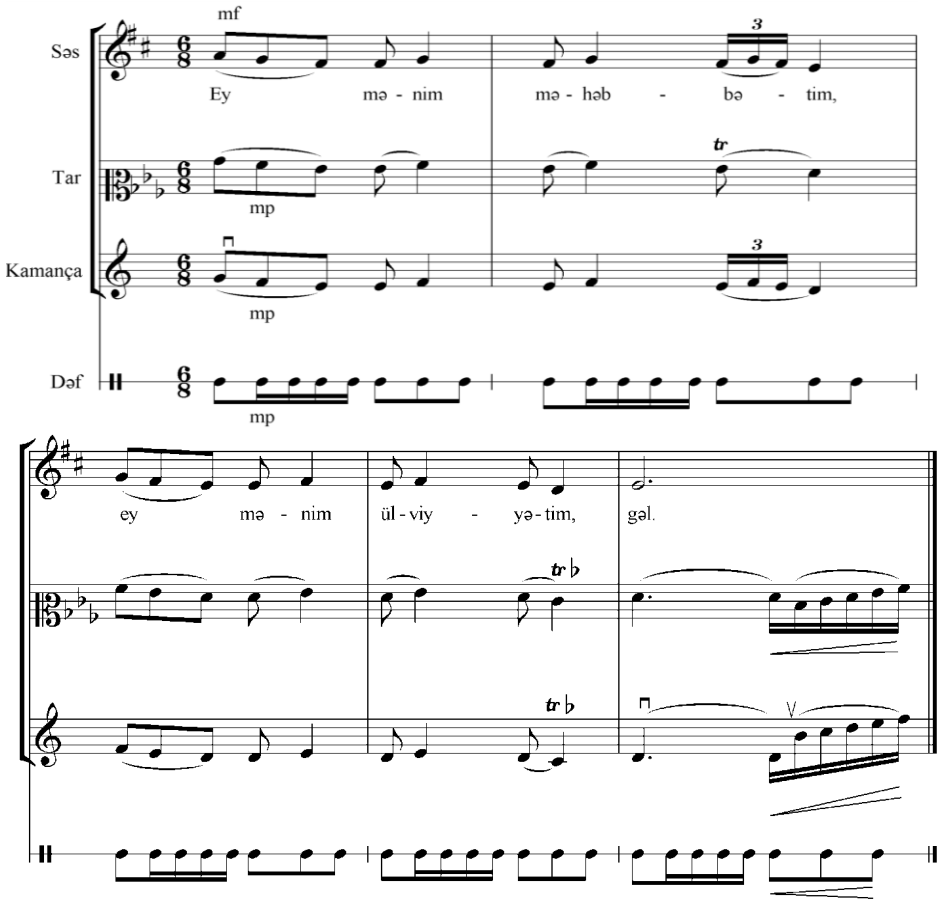


Çox həzin, incə, insan qəlbini oxşayan solo melodiyasını sazandarlar üçlüyü (tar, kamança, dəf) Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan 6/8 ölçüdə, dəqiq vəznli hərəkətdə və səlist ritm saxlayaraq müşayət edir. Solonun bütövlükdə melodiyasında, ancaq sekundalı hərəkət mövcuddur. (Misal 1).



İkinci period olan nəqarətin melodiyasında, əvvəliki sekunda hərəkəti davam etdirilir. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, bu hissədə kvadratlıq müəyyən dərəcədə pozulur. Bu da onunla əlaqədardır ki, müəllif yeddi hecalı mahnı mətninin ikinci misrasına "gəl" hecasını artırıb. Buna görə də ikinci periodun (nəqarətin) birinci cümləsinin kvadratlığı pozularaq xanəsi artıb (5 xanə+4 xanə).

Ey mənim məhəbbətim, (7)
Ey mənim ülviyyətim, gəl (8)
Təbim, təravətim gəl
Eşqim, məhəbbətim gəl. (Misal 2)



Bu hissədə (b) melodik xəttə bir qədər canlanma keçir. Tar və kamança alətləri sakit ritm saxlamaq müşayiətindən bir başa melodiyanın solo ilə birlikdə, oktava intervalı nisbiliyində ifasına keçir ki, bu da nəqarətin dinamikliyini artırır. Bundan əlavə fakturada yaranan yeni ritmin fiqur-onaltılıqlar üçlüyü, musiqi alətlərdə tremolalar, səsartıran dinamik işarələr və s. nəqarət musiqisini daha da zənginləşdirərək mahnının kluminasiyasına doğru inkişafından xəbər verir. Bu inkişaf nəqarətdə solo partiyasının ikinci dəfə təkrarı üçün sazandarlar tərəfindən ifa edilən "intermediye"də daha da dinamikləşir. Nəhayət, solo partiyasının ikinci dəfə təkrar ifasından sonra, musiqi əvvəlki sakit tərzə qayıdır (a_1). Yenə sazandarlar üçlüyü ritm saxlayaraq mügənnini sakit və həzin tərzdə müşayiət edirlər. (Misal 1)

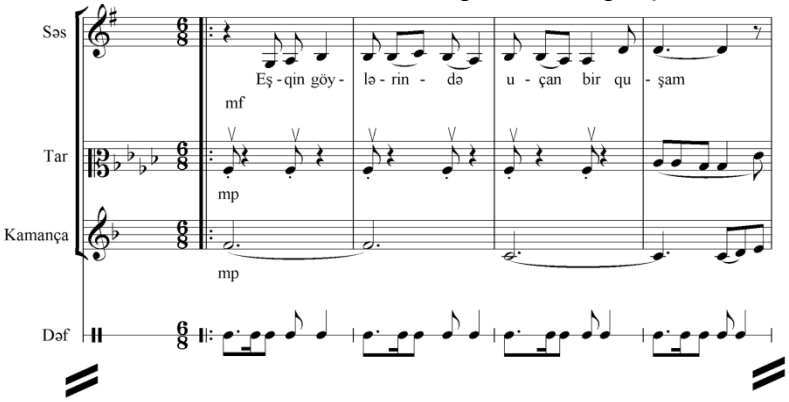
Qeyd etmək lazımdır ki, ikinci nəqarət hissəsində birinci "b" cümləsinin musiqisi solo partiyada oxunduqdan sonra, həmin musiqi parçası "intermediya" xarakteri daşıyaraq sazandarlar tərəfindən təkrarlanır və sonradan solo partiyada bir daha keçir. Bu ənənə demək olar ki, bütün xalq mahnılarına xas olan cəhətdir. Bu, mahnının forma bütövlüyünü zənginləşdirir, onun rəngarəngliyini və dramaturji əhəmiyyətini daha da artırır. Mahnının girişi, mahnı janrına səciyyəvi olan nəqarət musiqisi ilə təmsil edilir ki, bunun da quruluşu haqda əvvəldə məlumat verilib.

İndi isə Arif Babayevin "Eşqin göylərində uçan bir quşam" mahnısının təhlilini araşdıraq. Bu mahnıda əvvəlkindən fərqli olaraq qayğısız gənclik, məhəbbət və şən həyat tərənnüm olunur. Mahnı rəqs xarakterlidir. Mahnı daha mürəkkəb, Azərbaycan xalq mahnılarında nisbətən az rastlaşdığımız, mürəkkəb üç hissəli formadadır (instrumental giriş nəzərə alınmır). Mahnının sözləri Arif Cəfərovundur.

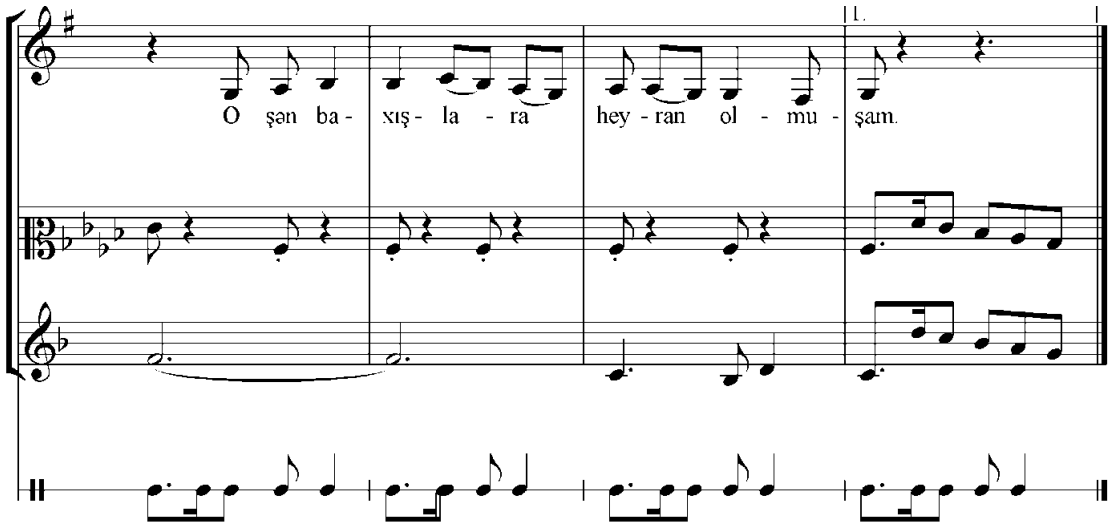
Mahnının birinci hissəsi "sol" mayəli "Rast" ladında, ikinci hissə olan nəqarət "sol" mayəli "Rast" ladının bir oktava zili olan "Əraq" şöbəsinə istinad edir. Mahnının quruluş sxemi belədir:

Giriş	A		B	A	Coda
($a+a_1$)	($a+a_1$)	($b+b_1$)	a (intermediye) a	($b+b_1$)	($b+b_1$)
(8x+8x)	I period	II period	4x+4x+4x	I hissənin	Mahnının sonluğu
I c. II c.	(4x+4x)	(4x+4x)		II periodu	üçün əlavə
Təkrar strukturlu kvadrat period	Yerli I hissə	Yerli II ihissə		(4x+4x)	təkrarlanma

Mahnının solo hissəsi (I hissə) iki perioddan ibarətdir. Bu periodların hər iki cümləsi dörd xanədən ibarət olaraq kvadratlıq təşkil edir və eyni zamanda da təkrar strukturludur.



Əgər əvvəlki mahnıda period cümlələrinin musiqisi eynilə tam təkrar olunurdusa, burada ondan fərqli olaraq cümlələrin əvvəli təkrarlanaraq müxtəlif kadanslarda tamamlanır. (Misal 1).



Azərbaycan mahnı və rəqs janrında təkrar strukturlu sadə period tipi olduqca çoxdur. Belə periodlu mahnıların musiqi fikri əsas etibarilə birinci dördxanəli cümlə musiqisində ifadə olunur. İkinci cümlə isə onu başqa kadansla tamamlayaraq əvvəliki fikri, ancaq axıra çatdırır və onu tamamlayır.

Beləliklə birinci cümlə "sol" mayəli "Rast" ladı tonikası ilə başlayıb, mayənin kvinta səsində tamamlanır. İkinci cümlə isə təkrar quruluşlu olaraq tonika ilə başlayıb, tonika ilə də tamamlanır ki, bu quruluşda klassik period formasına tam uyğun gəlir (T-D; T-T). Periodun melodiyasında ancaq sekundalı hərəkət (birinci cümləni kadansı istisna olmaqla) mövcuddur.

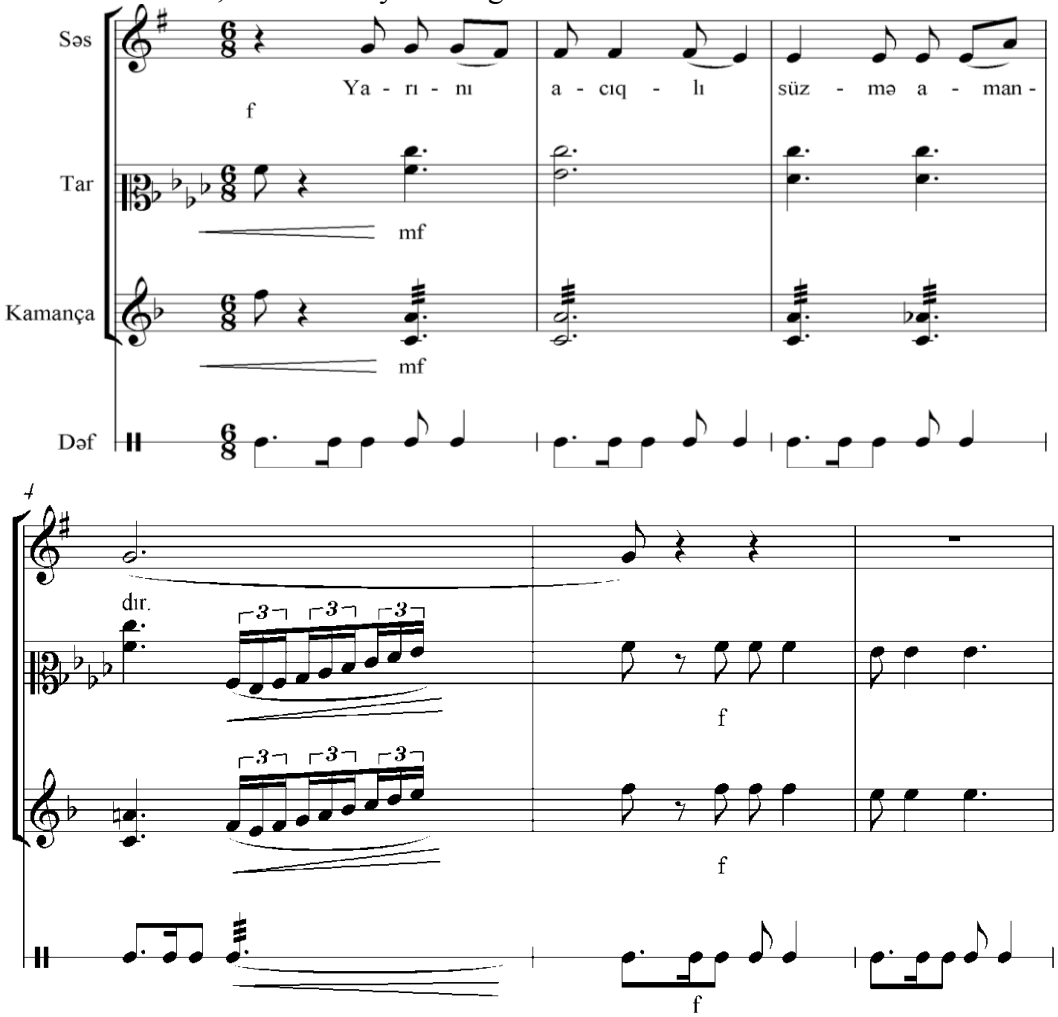
Birinci cümlənin kadansından əvvəlki üçüncü xanədə, səs sırasının beşinci pilləsindən (tonikanın üst aparıcı tonu), səkkizinci pilləyə (tonikanın kvintasına) xalis kvarta intervalı məsafəsində sıçrayış edilir ki, bu da, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin

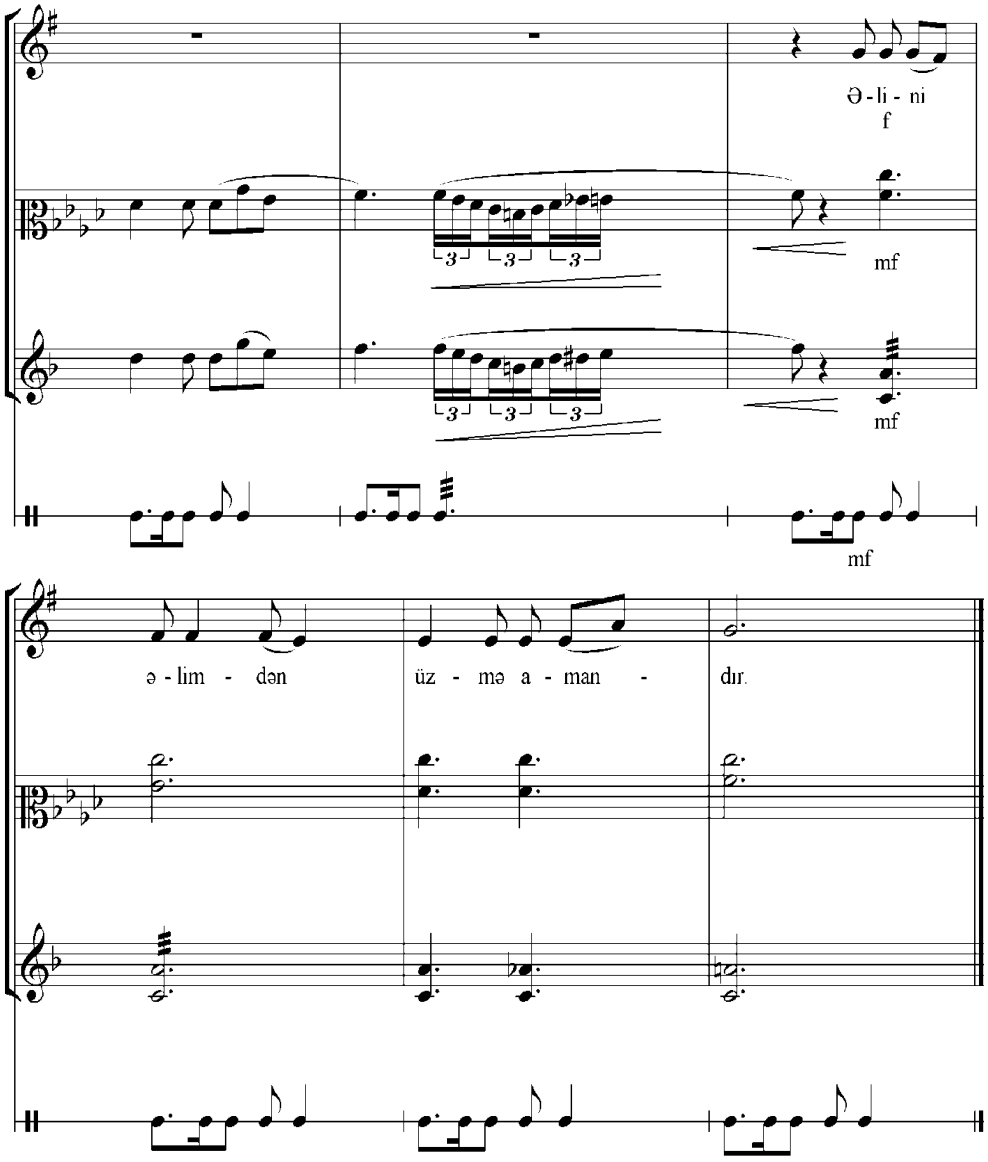
"Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" nəzəri işində göstərdiyi qaydalara tam uyğun gəlir.

Birinci hissənin ikinci periodu, qeyd etdiyimiz kimi hər iki cümləsi dörd xanədən ibarət təkrar quruluşlu sadə kvadrat perioddan (4x+4x) ibarətdir. Əgər birinci periodda hər iki cümlə musiqisi "sol" mayəli "Rast" ladının tonikası ətrafında gəzişirdisə, ikinci periodda musiqi mayənin kvintası ətrafında gəzişərək tədricən periodun sonuna kimi mayəyə enir (Sanki muğam dəstgahlarının şöbələrinə səciyyəvi olan "ayaq" verir).

Birinci hissənin hər iki periodunda müxtəlif mövzulu polifonik ifadələrdən geniş istifadə olunmuşdur. Belə ki, tar alətinin hər iki period musiqisi boyu müğənninin melodiyaları tonikalarına uyğun dəqiq ritmlə müşayiəti və birinci cümlənin dördüncü xanəsində solo melodiyaya imitasiyalıq, muğənni melodiyası və kamança ifaçısı arasında hər iki period musiqisi boyu səslənən polifonik ikisəsli kontrapunkt, birinci periodun birinci cümləsinin dördüncü xanəsində muğənni melodiyası, tar və kamança arsında yaranan üçsəsli polifonik kontrapunkt mahnıya rəngarənglik verərək onun musiqisini daha maraqlı edir.

Orta hissə olan "B" musiqisi, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, "sol" mayəli "Rast" ladının oktava zilində "Qərai" şöbəsi pərdəsində keçir. Bu hissədə mahnı janrına səciyyəvi olaraq musiqi canlanır, əvvəlki ləpəvari polifonik səsardıcıllığını indi, sazandarların harmonik ikili notlarla güclü tremolaları, iti passajları, səsyüksəkliyini artıran dinamik işarələr əvəz edir. Orta hissə musiqisinin əsası dörd xanəli bir cümlədən ibarət olaraq üç dəfə müxtəlif variantlarda (versiyalarda) təkrarlanır. Əvvəl müğənni, sonra sazandarlar, daha sonra yenə müğənni ifasında.





Nəqarətin belə quruluşda ifası xalq mahnıları üçün olduqca səciyyəvidir. Burada ortada çalınan sazandarlar ifası bir növ polifoniyada fuqa mövzuları arasında keçən “intermediya” rolunu oynayır.

Mahnının üçüncü-repriza hissəsini quruluş sxemində göstərdiyimiz kimi I hissənin ikinci periodu təmsil edir. Bu musiqi əvvəlkinə nisbətən daha sakit keçir. Belə ki, burada artıq polifonik çoxsəsliliklər eşidilmir. Çox halda mahnılarda nəqaratda çalınan musiqi parçası eyni zamanda mahnının giriş hissəsində də ifa olunur. Bundan əvvəl təhlil etdiyimiz mahnıda da bu qayda saxlanılmışdır. Lakin “Eşqin göylərində uçan bir quşam” mahnısı giriş hissəsində yeni musiqi səslənir və bu da mahnını daha maraqlı edir.

Mahnının giriş hissəsi, quruluş sxemində göstərildiyi kimi, təkrar quruluşlu kvadrat period formasında yazılmışdır. Burada hər cumlə səkkiz xanədən ibarətdir. İkinci cümlədə kamança alətinin solo və tar alətinin ona dəqiq ritmlə ostinatlıq muşayiəti, ifaçıların peşəkarlığını göstərir və bu da mahnının musiqisini daha maraqlı edir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986, 528 с.

АНАЛИЗ ПЕСЕН АРИФ БАБАЕВА

Фаиг Хабиб оглу Нагиев
Заслуженный деятель искусств, доцент
Азербайджан, Баку

Резюме: *В данной статье рассмотрено творчество народного артиста Азербайджанской Республики, выдающего исполнителя – ханенде Арифа Бабаева который является представителем Карабахской школы. Отличающийся своебразным голосовым тембром Ариф Бабаев сыграл большую роль в развитии исскуства ханенде Азербайджана. В статье широко предоставлен ладо-интонационный, структурный анализ авторских песен Ариф Бабаева "Eşqin göylərində uçan bir quşam" и "Ey mənim məhəbbətim".*
Ключевые слова: *Ариф Бабаев, ханенде, исполнительство, народная песня, мугам*

ARIF BABAYEV`S ANALYTİC SONGS

Faig Habib oglu Nagiyev
Honored art worker, assistant professor
Azerbaijan, Baku

Summary: *In the article representative of Karabakh singers school, Azerbaijan national musical culture distinguished by a unique timbre, people's artist Arif Babayev's creativity had payed attention. Here are analyzed the singer performed "Eşqin göylərində uçan bir quşam" ve "Ey menim mehebbetim" songs at large form-lad bases, system forms etc.*
Key words: *Arif Babayev, singers, singing, folk song, mugam*

Səttarova Səadət Qüdrət qızı
Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinin müəllimi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
s-saadat@rambler.ru

MÜSLÜM MAQOMAYEV VƏ MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamış Müslüm Maqomayevin peşəkar bəstəkar yaradıcılığı ilə milli xalq ənənələrinin əlaqəsi nəzərdən kecirilir. Maqomayevin milli folklorun müxtəlif janrlarının öyrənilməsi və tədqiqatında xüsusi rolu və xidmətləri qeyd edilir.Milli xalq musiqi nümunələrinin "Sah İsmayıl" və "Nərgiz" operalarında geniş istifadə edilməsi Maqomayevin yeni bəstəkarlıq imkanalarını acır. Məqalədə bəstəkarın folklor toplularına daxil olan,operalarının musiqi materialında istifadə edilən xalq musiqisi nümunələri nəzərdən kecirilir. Müasir bəstəkarların Müslüm Maqomayevin zəngin təcrübəsindən istifadə edərək, öz musiqi dillərini milli xalq mənbələrinin ifadə vasitələri ilə zənginləşdirməsinin əhəmiyyəti qeyd edilir.*
Açar sözlər: *Milli musiqi ənənələri,peşəkar yaradıcılıq, novator tendensiyalar, Milli xarakter, Muğam operası, ümumavropa operası, xalq mahnı və rəqsləri, folklor toplusu, xalq musiqi tədqiqatçısı*

Milli musiqi ənənələri ilə çoxşaxəli, dəyişkən, lakin daimi xarakter daşıyan əlaqələr hər zaman və dünyanın hər yerində musiqi incəsənətinin inkişafında aktiv fəaliyyət göstərən prosesdir. Hər bir müəllifin musiqi təfəkkürünün inkişafı və formalaşmasında bu əlaqələr mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məhz buna görədir ki, bəstəkar və milli musiqi ənənələri problemi öz işlənildiyinə baxmayaraq həmişə aktualdır. Milli musiqi ənənələrinin öyrənilməsi və peşəkar yaradıcılıqda onun tükənməz bəhrələrindən istifadə edilməsi çox çətin, uzunömürlü, bədii təfəkkürün folklor metodunun özünəməxsuslugu ilə şərtlənən prosesdir.

Milli xalq ənənələri ilə bağlı olan və novator tendensiyaları əks etdirən hər bir istedadlı bəstəkarın yaradıcılıgı musiqi incəsənətində milli xarakteri və milli üslubu açan yeni mərhələ, yeni səhifədir.

İncəsənətdə milli xarakter, milli üslubun öyrənilməsi prosesini stimullaşdıran,

xalq yaradıcılıgını öyrənməyə kömək edən bəstəkarın milli musiqi ənənələrinin tədqiqatcısı kimi fəaliyyəti də az əhəmiyyətə malik deyildir. Pesəkar musiqi yaradıcılıgının inkişaf prosesində müəlliflərin folklor və muğama münasibəti dəyişmiş,onlara yeni yanaşma prinsipləri yaranmışdır. Pesəkar yaradıcılıgın fundamentini qoyan, öz yaradıcılıgında milli musiqi ənənələrinin öyrənilməsinin rəngarəng yollarını ilk dəfə göstərən bəstəkarların sənət prinsiplərinin əsasını araşdırmaq vacibdir.

Müasir bəstəkarlar xalq incəsənətinin istifadə olunmasının yeni-yeni imkan və yollarını taparaq,öz musiqi dillərini bu sənətdən əldə etdikləri ifadə vasitələri ilə zənginləşdirir, xalqın sənət xəzinəsinin yeni keyfiyyətlərini əldə edirlər.

Xalqın ənənəvi yaradıcılığı ilə bəstəkar yaradıcılığının vəhdəti rəngarəng və böyük təsir qüvvəsinə malikdir.Artıq sifahi xalq yaradıcılığının özündə ənənəvi və yeninin dialektik vəhdəti özünəməxsus həyata kecirilir. Professional bəstəkar yaradıcılığının əsasını qoyan Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin milli musiqi ənənələri ilə qarşılıqlı münasibət və əlaqələri mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu sənətkarlar öz yaradıcılıqlarında professional formanın bütün janrlarının əsasını qoyaraq orijinal bəstəkar yaradıcılığının milli musiqi ənənələri ilə qarşılıqlı təsir və əlaqələrinin düzgün və perspektivli yolunu açmışlar.

M.Maqomayev Ü.Hacıbəyli ilə birgə musiqi aləminə XX əsrin əvvəllərində qabaqcıl ziyalıların Azərbaycanın milli incəsənətinin inkişafını müəyyənləşdirdiyi dövrdə qədəm qoymuşdur. M.Maqomayev xalq musiqisi toplayan folklor tədqiqatcısı, yaradıcılıgı xalq musiqisinin bütün janrları ilə sıx baqlı olan sənətkardır. Belə ki, xalq muğamlarımız, xalq melodiyalarımız bəstəkarın yaradıcılıgında silinməz izlər buraxmışdır. Maqomayevin müxtəlif illərdə toplayıb nota köçürdüyü mahnılar, rəqslər, təsnif və rənglər, eləcə də "Rast" muğamının ilk not nümunəsi xalqın milli musiqi xəzinəsinə böyük hədiyyədir.

Gerçəkliyi əks etdirən bəstəkar fikri, bədii incəsənət milli məktəbin tarixən kök salmış xalq ənənələrinin təsiri altında formalaşır. Məhz muğamı yaradıb inkişaf etdirən tarixi milli ənənələr, muğamı yüksək estetik kateqoriya səviyyəsinə qaldıran milli - estetik prinsiplər azərbaycanda yarandı ki, bu prinsiplər də qərbə məlum olmayan,"muğam operası" adlandırılan, geniş opera musiqisində yeni opera mədəniyyəti və janrı idi. M.Maqomayevin "Sah İsmayıl" operası isə Azərbaycan musiqi incəsənətində muğam operalarının yaranmasının ikinci mərhələsini təşkil etdi.

Muğamların operada bir musiqi kimi istifadəsi onların geniş emosional imkanlara malik olduğunu bir daha sübut etdi. Muğamlar operalarda hadisələrin dramaturji inkişafını və obrazların daxili aləmini açmaq və aydınlaşdırmaqda böyük rol oynadi. Hər bir muğamdan öz fərdi xüsusiyyətlərindən,emosional boyalarından asılı olaraq, hadisələrin şərhlərində və obrazların əhval- ruhiyyələri ilə əlaqədar olaraq istifadə olundu.

Muğamlar xalq musiqisinin əsası olduğu ücün onlara aid olan xalqmusiqisinin bütün sahələri, yəni təsniflər, rənglər, mahnılar,rəqslər, ritmik muğamlar, aşıq musiqiqsi də musiqi materialı kimi istifadə edilmişdir. Operada bəstəkarın yazdığı öz orijinal musiqisi də muğamlar əsasında bəstələnmişdir.

Ümumiyyətlə, muğamların müxtəlif və geniş istifadəsi bəstəkara böyük imkanlar yaratmışdır. Süjeti Azərbaycan xalq dastanlarına əsaslandığına görə bu cəhət operanı daha da milliləşdirmiş və ona uzun səhnə həyatı bəxş etmişdir. M.Maqomayevin "Sah İsmayıl" operasında bu faktların hamısına rast gəlmək olar. Belə ki, muğam operanın aparıcı qüvvəsidir. Operada muğama geniş yer verməklə bərabər, bəstəkar dünya opera sənətində əldə edilən ənənəvi forma və quruluşdan da müəyyən dərəcədə bacarıqla istifadə etmişdir. Muğamlarımızın "Sah İsmayıl"da bir musiqi materialı kimi istifadəsi milli musiqi ənənələrinin pesəkar bəstəkar yaradıcılığı ilə ən yaxın əlaqəsinin gözəl nümunəsidir.

M.Maqomayevin muğamlardan azad istifadə etməsi muğam materialının "Sah ismayıl" operasında bəstəkarın öz yaradıcılıq bəhrəsi olan ariozo-recitativ,mahnı kimi qeyri-muğam materialı ilə əvəz olunmasına imkan yaratmışdır. İlk muğam operasından ümumavropa operasına cəhd edən M.Maqomayev ayrı-ayrı muğam fraqmentlərini, girişləri, musiqi parcalarını orkestrin ifasına tapşıraraq, muğam janrının simfonik orkestrdə səslənməsinin yeni perspektivli yollarını acmışdır.Qeyd etmək olar ki, "Sah ismayıl"

operasında orkestr ifasında səslənən muğam parcaları gələcək simfonik muğamların müəyyən mənada ilk kökləri idi.Eyni zamanda, "Sah İsmayıl" operasında muğam janr intonasiya əsası olmaqla bərabər, M.Maqomayev ümumavropa operası ilə ittifaqa, şərq və avropa, milli xalq musiqisi və bəstəkar kimi iki müxtəlif fikir forması sintezi məsələsinə daha məqsədəyönlü can atır. Qarşıya qoyulan bu vacib məsələni əvvəl "Nərgiz", sonralar isə "Koroğlu" operalarının yaranması ilə həll etmək mümkün olmuşdur.

Əgər "Sah İsmayıl" "muğam operaları"na aid olub, müəllif tərəfindən muğamvarilik və funksional sistemin birlikdə, yan-yana mövcudluğu əldə edilirsə, "Nərgiz" operasında isə artıq azad şəkildə xalq musiqisinin intonasiyaları, qanunauyğunluqları, məntiqi, fikir açılışı prinsiplərindən istifadə edilir.

Xalq yaradıcılığının janr-intonasiya materialı "Nərgiz "operasında "ilk təkan", impuls gücü əldə edir. Bu təkan klassika ilə sintezdə hazırlanaraq musiqini yeni reallığa daxil edir.Bu reallıq xalq musiqi ənənələrinin M.Maqomayev yaradıcılığı ilə qarşılıqlı əlaqələrinin nəticəsi və əsas mənasıdır.

Xalq yaradıcılığının istifadə prinsiplərinin yeni üsul və yolları,bəstəkarın yeni münasibəti bu yaradıcılığa daha möhkəm və dərindən arxalanmağa gətirib çıxartdı. Operada ənənəvi şifahi musiqi ilə yanaşı xalq məişət musiqisindən yeni səpkidə istifadə edilməsi əsərin musiqi dilinin cəlbedici xüsusiyyətlərindəndir.

"Nərgiz" operasında lirik mahnının intonasiya-lad əsasına arxalanma olduqca nəzərəçarpandır.Xalq mahni melosunun əsasını təşkil edən yüksələn kvarta və kvinta intonasiyaları operanın bütün melodik materialına daxil olur.Çox vaxt bu melos operada yeni intonasiya - səthi müasir mahnıvariliklə sintezləşdirilir.

İlk dəfə olaraq M.Maqomayev "Nərgiz"də opera formalarında (ariya, ariozo, xor, ansambl) xalq melodiyalarını təqdim etmək cəhdi göstərir, milli xalq melosunu hələ sadə, lakin artıq məlum olan opera formaları ilə vəhdətdə verməyə çalışır. Bununla bəstəkar milli xalq ənənələrinə yeni yanaşma tərzi, münasibətini nümayiş etdirir.

Milli xalq musiqi "dili", hər şeydən əvvəl, vokal-melodik üslubun əsasına çevrilən mahni və mahnivarilik vasitəsilə əks olunur. Bununla bərabər, müəllif xalq mahnılarının melodikasını nəzərə çarpacaq dərəcədə zənginləşdirir. Məsələn, "Çıxdım qaya başına" xalq mahnısı Nərgizin birinci pərdədən xorla mahnısının əsasını təşkil edir. Burada "Bayatı-şiraz" muğamına xas olan intonasiyalardan istifadə edilmişdir. Bu,Maqomayevin "Çixdım qaya başına" xalq mahnısı əsasında bəstələdiyi orijinal melodiyadır [6,s.107]. Operada istifadə edilən bu mahnı öz xalq köklərindən hec də əsaslı surətdə fərqlənmir.

Xalq melodiyasının dəyişilməz istifadə prinsipinə üçüncu pərdədən qızların "Bağçadan gələn səs" xalq mahnısının mövzusu əsasında bəstələnmiş xorunda rast gəlirik [6,s.107]. Xalq mahnısı xor üçün çox rəngarəng işlənmişdir. M.Maqomayev bu xalq mahnısına olduqca həssaslıqla yanaşaraq, öz işləməsi üçün sadə harmonik vasitələr tapmışdır. Əgər mahnının əsil melodiyası ilə Maqomayevin işləməsini bir-biri ilə müqayisə etsək görərik ki,onlar arasında fərqli cəhətlər vardır. Xalq arasında mahnı kuplet formasında, bu kupletləri azca variasiya etmək yolu ilə ifa edilir. M.Maqomayevin işləməsində isə hər bir kuplet öz çərçivəsindən kənara çıxaraq müstəqil perioda çevrilir və yeni harmonik rənglərlə verilir.

M.Maqomayev bəzən xalq musiqisini dəqiq sitat etməkdən imtina edərək, xalq mahnı və rəqs obrazının daha individual açılıçını əldə edir. Belə ki, Ağalar bəyin arvadlarının üclüyündə Maqomayev "Cığcığa" xalq rəqsi və "Sona xanım" mahnısının mövzusuna müraciət edir.Variant-sekvent yolla inkişaf etdirərək, melodiyanı zirvədən, kadensiyası "Sona xanım"xalq mahnısının mövzusu üzərində qurulan sonluğadək aparır. Beləliklə, mahnının melodiyası Maqomayev musiqisində ona xas olan aktiv kvartalı əsası ilə istifadə edilmir. Burada bəstəkar nəinki xalq musiqisinə, xalq mövzularına azad yaradıcı münasibət prinsipini əldə rəhbər tutur, həmcinin, istifadə etdiyi mövzuları ümumi dramaturgiyanın vəzifələrinə tabe etməyə çalışır.

Qeyd etmək lazimdir ki, xalq mahnı yaradıcılığına müraciət edərək, M.Maqomayev bəzən istifadə etdiyi nümunənin obrazlı-emosional simasını saxlayaraq, ilkin vari-

antını verir, bəzən isə orkestr müşaiyəti və basqa vasitələrlə xalq melodiyasının emosional simasını dəyişdirir. Birinci pərdənin final xorunda istifadə edilən "Gün çıxdı" xalq mahnısı belə mahnılara aiddir.

Xalq musiqisinə yaradıcı azad münasibət, M.Maqomayevin operanın bir sıra nömrələrində xalq mövzularının forma strukturlarını dəyişdirməyində aydın hiss edilir. Məsələn, qızların xorunda (Nərgizin solosu ilə) "Turacı" xalq rəqsinin mövzusu istifadə edilmişdir.Bəstəkarın xalq musiqisi tədqiqatçısı kimi bu rəqsə marağını "Turacı"nı iki ifacılıq fərziyyəsində folklor toplusuna daxil etməsi faktı təstiq edir (tarzən Qurban Pirimov və tarzən Balanın ifalarından). Operada istifadə edilən variant tarzən Balanın ifasından köçürülən varianta daha uyğundur.

M.Maqomayev Q.Pirimovun tarda ifasından nota aldığı,"El musiqisi" [6,s.106] toplusuna daxil etdiyi "İnnabı" rəqsindən isə operada birinci pərdədə Aqalar bəyin səhnəyə çıxışını müşaiyət edən kəndlilərin xorunda istifadə edir. Bu rəqs, demək olar ki, dəyişməz, tam halda rəqsin xalq variantını operada təkrar edir.

Mahnı və rəqslərimizlə bərabər M.Maqomayev "Nərgiz" operasının musiqisində, eləcə də, təsnif və rənglərin xarakteri, quruluşu və inkişaf prinsiplərindən istifadə edir.

M.Maqomayevin operasında muğam inkişafının spesifik əlamətlərini də müşahidə etmək olar. Burada muğamlara xas deklamasiyalılığı, melodiyanın inkişaf edib açılışında tədriciliyi, pillə-pillə yüksəkliyin əldə edilib yenidən mənbəyə qayıdış kimi əlamətləri göstərmək olar muğam melosuna yaxınlıq operanın bir sıra melodiyalarının ornamentlər, melizm və triollarla bəzədilməsində, metrik dəyişkənlik və azadlığında ifadə olunur. Bu mənada Nərgizin birinci və dördüncü pərdədən, Əlyarın birinci və üçüncü pərdədən ariyaları gözəl misal ola bilər. Bəstəkarın ənənəvi priyomlarından biri də zalım obrazlarının təsvirində "Çahargah" muğamından, simfonik epizodlarda isə xromatizmlərdən istifadə etməsidir.

M.Maqomayev xalq səhnələrində əsil xalq melodiyalarından istifadə edir. Bu barədə o 1935-ci ildə "Vışka" qəzetinə verdiyi müsahibədə özü belə deyir:"... Formaca milli, məzmunca sosial opera yaratmağa çalışaraq, mən bütün melodik materialı türk xalq musiqisi əsasında bəstələmiş, ayrı-ayrı hissələrdə bütünlüklə xalq mahnılarından istifadə etmişəm..." [6,s.188].

Müasir dövrümüzdə də bəstəkarlar Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin bu sahədə təcrübələrinə arxalanaraq xalq incəsənətinin istifadə olunmasının yeni-yeni imkan və yollarını tapır, öz musiqi dillərini bu sənətdən əldə etdikləri ifadə vasitələri ilə zənginləşdirir, xalqın sənət xəzinəsindən bəhrələnirlər.

ƏDƏBİYYAT:

1.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, B.: 1962, 108 s.
2.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan Respublikası Milli Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar İnstitutunun şəxsi fondlar şöbəsində saxlanılan şəxsi fond materialları.
3.İsazadə Ə.İ. "Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. Azərbaycan xalq musiqisi.Oçerklər. B.: 1981,s.5-52.
4.İsazadə Ə.İ. Musiqi folkloru. Müasir Azərbaycan memarlığı və incəsənəti,B.: Elm, 1992,
5.İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: 1960,s.5-6.
6.Maqomayev M. Azərbaycan Respublikası Milli Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar institutunun səxsi fondlar şöbəsində saxlanılan şəxsi fond materialları.

МУСЛИМ МАГОМАЕВ И НАРОДНО-НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Сеадет Саттарова
Доктор философии по искусствоведении
Средней специальной музыкальной школы имени бюльбюля, педагог
Баку,Азербайджан

Резюме: *В статье рассматриваются связи народно-национальных традиций с профессиональным композиторским творчеством Муслима Магомаева,внесшего весомый вклад в национальную*

музыкальную культуру. Подчеркнута особая роль и заслуги Магомаева в изучении и исследовании разных жанров национального фольклора. Широкое использование образцов народно-национальной музыки в операх "Шах Исмаил" и "Наргиз" открыли новые композиторские возможности Магомаева. В статье рассматриваются образцы народной музыки из фольклорных сборников композитора, которые были использованы в музыкальном материале опер. Современные композиторы используя богатый опыт М.Магомаева,продолжают обогащать свой музыкальный язык выразительными средствами народно-национальных истоков.
Ключевые слова: *Народно-национальны есвязи, профессиональное творчество,общеевропейская опера, народные песни и танцы, фольклорный сборник, исследователь народной музыки*

MUSLIM MAGOMAYEV AND NATIONAL MUSIC TRADITIONS

Seadet Sattarova
PhD of arts
Special music school named after Bulbul, teacher
Baku, Azerbaijan

Summary: *The ties of folk-national traditions with the professional composer's work of Muslim Maqomayev, who made a significant contribution to the national musical culture are considered in the article. Maqomayev's special role and merit in studying and exploring different genres of national folklore was emphasized. The wide usage of samples of folk-national music in the operas "Shah Ismail" and "Nargiz" revealed new composer potential of Magomayev.The article examines samples of folk music from the composer's folklore collections,which were used in the musical content of operas. Modern composers by using Magomayev's rich experience,continue to enrich their musical language with expressive means of national sources.*
Key words*: Folk-national ties, professional creation, common european opera, folk music and dance, folklor collection,folk music researcher*

Şəfiyeva KəmaləTuran qızı
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
ANK-nın dosenti
Azərbaycan, Bakı

FƏRƏC QARAYEVİN FORTEPİANO ƏSƏRLƏRİNDƏ MÜASİR BƏSTƏKARLIQ TƏMAYÜLLƏRİ

Müasir Azərbaycan musiqisində orijinal üsluba malik olan bəstəkarlardan biri də Fərəc Qarayevdir. Bəstəkarın əsərləri hələ çoxdan bəri Respublikamızın hüdudlarını aşaraq, dünya musiqi ictimaiyyəti tərəfindən qəbul edilmişdir. Fərəc Qarayevin əsərləri bu gün dünyanın ən nüfuzlu və mötəbər festivallarında ifa olunur və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə böyük şərəf gətirir.

Fərəc Qarayevin fortepiano əsərlərində müasir bəstəkarlıq təmayülləri indiyədək ayrıca tədqiqat obyekti olmamışdır. Onun fortepiano əsərlərində müasir təmayülləri tədqiq etmək üçün bəstəkarın bir sıra əsərlərinə - sonatina, 1 və 2 saylı sonata, fortepiano və kamera orkestri üçün konsertinə nəzər yetirilmişdir. Bu əsərlər müəllifin bəstəkarlıq axtarışlarının müxtəlifliyini, onun yaradıcılığında istifadə olunan mövzu və obrazlar dairəsi, janr və formaların çoxplanlılığını üzə çıxarır.

Fərəc Qarayevin bir bəstəkar kimi XX əsr Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında rolu, onun fortepiano yaradıcılığında müasir təmayüllərin əhəmiyyəti böyükdür. Bəstəkarın fortepiano musiqisinə Avropa musiqi üslubu böyük təsir göstərmişdir.

F.Qarayevin müasir yaradıcılıq psixologiyası tam olaraq aşağıdakı kimidir: bəstəkarın müraciət etdiyi tematik material sıxılmış elastik yay kimi birdən açılaraq potensialını genişləndirən və özünün energetik aurasını şöləndirən qüvvəyə malikdir. Sadə dillə desək, dinləyici şüuruna səlis və ifadəli şəkildə təsir göstərir. Bəstəkarın yaradıcılıq istedadının məğzi intellektin spesifik keyfiyyətində toplanmışdır və bu da ona sərbəst

fikri tam obrazlı, eləcə də kompozisiya şəklində qurmağa imkan verir.

Müəllifin əsərlərindəki melodik-harmonik prinsiplər Avropa bəstəkarlarınkından fərqlənmir. O, musiqidə avropalılığın və milliliyin sintezinə üstünlük verir və haqlı olaraq hesab edir ki, bu sahədə yaradıcı intellekt aparıcı rol oynayır. Bəstəkar öz dövrünə xas olan Avropa musiqi sənətinin ən tutarlı vasitələrinin köməyi ilə dünya musiqi mədəniyyətinin yeni təzahürlərini və Avropa düşüncə tərzini öz yaradıcılığında tətbiq edir.

Bəstəkar müasirliyi yaxşı eşidə bilən, orijinal, lakin bir qədər qeyri-adi, ekssentrikdir. O, yaradıcılığında musiqinin digər incəsənət və elm sahələri ilə əlaqəsinə, tarixi və stilistik proseslərə hər zaman önəm vermiş, bütün bunlara düşüncəli münasibəti ilə fərqlənmişdir. F.Qarayev klassik və müasir Avropa mədəniyyəti məcrasında özünü çox təbii hiss edən bəstəkardır.

F.Qarayevin Azərbaycan fortepiano musiqisinə daxil etdiyi üslub və texniki yeniliklər milli musiqi təfəkkür qanunauyğunluqlarını yeni səviyyəyə yüksəltmişdir. Burada aleatorika, sonoristika, mürəkkəb lad-harmonik xüsusiyyətlərlə polifonik çoxsəsliliklə vəhdət təşkil edir.Bəstəkarın fortepiano musiqisində neoklassisizmin, barokko və erkən klassisizm sənətinin təsirini də görmək olar. Bu mənada Fərəc Qarayevin 1963-cü ildə, Q.Qarayevin sinfində təhsil illəri dövründə bəstələdiyi fortepiano sonatinasını misal göstərmək olar. Üç hissədən ibarət sonatinanın II və III hissələri "Dialoq" və "Pastoral" adlandırılmışdır. O zamanlar gənc olan Fərəc Qarayev silsilənin ümumi istiqamətində neoklassik təmayüllərə marağını məhz bu tərzdə nümayiş etdirmişdir. Neoklassik təmayüllər bu sonatinada, həmçinin aşağıdakı xüsusiyyətlərlə özünü göstərir: sabit tonal bünövrə, aydın ritmik və linear-polifonik yazı tərzi və s. Bununla yanaşı, Fərəc Qarayev sonatinaya caz musiqi üslubunu daxil etmişdir. Burada bir daha müəllimin yaradıcılığı ilə paralellər aparmalı oluruq. Qara Qarayevin elə həmin ildə bəstələdiyi prelüdlər silsiləsinin dördüncü dəftərində caz harmoniya və ritmikası diqqəti cəlb edir.

Fərəc Qarayevin 1 saylı fortepiano sonatası (1965) bəstəkar tərəfindən dodekafoniya texnikasının mənimsənilməsi üçün yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur. O, bu əsərdə seriya yazı texnikasından istifadə etmişdir. Sonatada, xüsusilə I hissədə müasir instrumental musiqi üslubu, xüsusilə İ.Stravinski və S.Prokofyev musiqisi üçün səciyyəvi xüsusiyyətlər də öz əksini tapmışdır. Bu xüsusiyyətlərdən aşağıdakıları qeyd etmək olar: əsas mövzunun tematik materialı, onun parlaq ifadə olunmuş ritmikası bir qədər mexaniki hərəkətlidir. Sonatanın II hissəsi fuqadır. Burada biz Qara Qarayevin prelüd silsiləsinin dördüncü dəftərini bir daha yada salmalı oluruq.

Fərəc Qarayevin fortepiano yaradıcılığının yüksəliş mərhələsi 60-cı illərin sonuna təsadüf edir. O, 1967-ci ildə iki saylı sonatasını bəstələyir (əsər pianoçu V.Karpuşovaya həsr olunub). Bu əsərdə bəstəkar klassik norma çərçivələrindən kənara çıxmışdır. Sonata Fərəc Qarayevin yeni bəstəkarlıq texnologiyalarına maraq göstərdiyi dövrdə yaranmışdır və əsərdə Yeni Vyana məktəbinin banisi Arnold Şönberq və bu məktəbin nümayəndələri Alban Berq və Anton Vebernin fortepiano yazı texnikasının təsiri hiss olunur.

İki saylı sonatanın obrazlar aləmi psixoloji dərinliyi ilə fərqlənir. İntellektual başlanğıc sonatanın əsas cəhətlərindəndir. Qara Qarayevin melodik və harmonik dili ilə yardıcı əlaqə də qeyd olunmalıdır.Üç hissəli sonatanın klassik normalarından uzaqlaşaraq, bəstəkar silsiləni iki hissə üzərində qurur. O, birinci hissədə polifonik inkişafa xüsusi diqqət ayırır. İkinci hissə skertso xarakterli tokkatadır. D.Şostakoviç, R.Şedrin skertsolarının qroteskli xüsusiyyətləri hiss olunur. Bu hissədə puantilizm - nöqtələrlə yazı texnikası tətbiq olunmuşdur. Silsilənin sonunda əsərin başlanğıcına - birinci hissənin əvvəlinə qayıdış baş verir. Burada klassik sonata silsiləsindəki skertso ilə ənənəvi final cizgiləri bir-birinə qovuşur.Sonatada on iki tonlu sistem tətbiq olunmuşdur. Maraqlıdır ki, bu sistemdən Azərbaycan milli musiqisində istifadə olunmuşdur ki, bu da ilk növbədə Qara Qarayevin tətbiq etdiyi bədii kəşflər məcrasında həyata keçirilmişdir.

Fərəc Qarayevin fortepiano əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə gəlincə onu deyə bilərik ki, əsərin bütün hissələrinin obrazlı və emosional inkişafı ifaçıdan virtuoz-pianizm spesifikasının bütün dinamik inkişafından bacarıqla istifadəsini tələb edir. Nəticə-

də isə bu, fortepiano obrazının bədii-texniki üsulların müxtəlifliyini əmələ gətirir.

Fortepiano əsərlərinin obrazlar aləmi də yetəri dərəcədə zəngindir. İki saylı sonatada pianoçu A.Abdullayev şərh etdiyi kimi, birinci hissənin zərif-romantik irrasional obrazının interpretasiyasını yaradaraq, onu A.Skryabinin fortepiano üslubu ilə əlaqələndirir. Bu, mülayim boyalara olan meyllilikdə, şəffaf, hava kimi yüngül səs ahənginin genişliyində, impressionistik vasitələrin tətbiqində özünü büruzə verir.

F.Qarayevin fortepiano sonatalarında konstruktiv-dramaturji formada ifadəsini tapan obrazlı-emosional və məna dolğunluğu ifaçılar qarşısında həm musiqi obrazlılığının açılması, həm də musiqi dilinin qeyri-ənənəviliyi baxımdan müəyyən çətinliklər əmələ gətirir.

Fərəc Qarayev tək fortepiano sonataları janrında deyil, eyni zamanda fortepiano konserti sahəsində də əsər yaratmışdır. Onun fortepiano konsert janrında yazılmış əsəri mövzu, obrazlı-emosional quruluşu və musiqi dil etibarilə zəngindir. Söhbət Fərəc Qarayevin fortepiano və kamera orkestri üçün Konsertindən gedir. Bu konsert Azərbaycanın xalq artisti, professor, pedaqoq və pianoçu M.R.Brennerin xatirəsinə həsr olunmuşdur. Konsertdə tətbiq olunan yeni bəstəkarlıq təmayülləri və yeni üslub xüsusiyyətləri, polistilistika vacib dramaturji vasitə kimi kompozisiyanın məntiqini şərtləndirir. Bütün bu cəhətlər Azərbaycan fortepiano konserti tarixində keyfiyyət etibarilə yeni bir mərhələdən söz açmağa imkan verir.

Fərəc Qarayevin fortepiano əsərlərinin təhlilinə yekun vuraraq qeyd edək ki, bu əsərlər həm məzmun, həm də forma baxımından müxtəlifdir. Bəstəkar tərəfindən istifadə olunan milli folklor xüsusiyyətləri müasir bəstəkarlıq texikası ilə sıx əlaqəyə girir, məlum olan musiqi ifadə vasitələri ilə yanaşı, kompozisiya və forma təşkil edən üsullar arsenalına aleatorika, improvizasiyalılıq, preparasiyalı alətlər və səs vahidləri əlavə edilir. Bütün bu cəhətlər F.Qarayev tərəfindən müasir musiqinin müxtəlif üslub istiqamətlərinin mənimsənilməsini bir daha təsdiqləyir.

СОВРЕМЕННЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФАРАДЖА КАРАЕВА

Кямаля Шафиева
Кандидат искусствоведения, доцент АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *Статья посвящена исследованию фортепианных произведений Фараджа Караева. В статье раскрываются современные композиторские тенденции в ряде произведений, исследуются образно-эмоциональные, конструктивно-драматургические, а также некоторые исполнительские особенности.*

Ключевые слова: *интеллектуальная музыка, эксцентричность, неоклассицизм, конструктивизм, пуантилизм*

MODERN COMPOSITIONAL TRENDS IN THE PIANO WORKS BY FARAJ KARAYEV

Kamalya Shafiyeva
PhD in Art, docent
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article is devoted to the study of piano works by Faraj Karayev. The article reveals contemporary compositional tendencies of these works, explores figurative-emotional, constructive-dramaturgic, and also some of performing features.*

Key words: *intellectual music, eccentricity, neoclassicism, constructivism, pointillism*

Zalıyeva Leyla Təhməz qızı
AMK-nın dosenti

VASİF ADIGÖZƏLOVUN OPERA YARADICILIĞINDA MİLLİ ƏNƏNƏLƏRİN TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə: *Milli musiqimizin əsasını təşkil edən milli məqamlar l hər bir Azərbaycan bəstəkarının əsərində mühüm komponent kimi çıxış edir. Bu baxımdan Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı bariz nümunədir. Bəstəkarın yaratdığı iki möhtəşəm səhnə əsəri hesab olunan "Ölülər" və "Natavan" operalarında yer olan musiqi nömrələrinin hər birində Azərbaycan musiqisinin, incəsənətinin, ənənələrinin, mənəvi aləminin, milli təfəkkür və dünyagörüşünün təzahürünü görməmək mümkün deyil. Təqdim etdiyimiz bu araşdırma V.Adıgözəlovun operalarında yer alan xor səhnələrində bu təzahürün ifadə formalarını üzə çıxarmağa, milli ənənələrdən istifadə metodlarına nəzər salmağa həsr olunmuşdur.*
Açar sözlər: *Opera, bəstəkar, xor, partiya, məqam, "Natavan", "Ölülər"*

Milli ənənələr və bəstəkar yaradıcılığı məfhumu Azərbaycan musiqisində ilk təməlini Üzeyir bəyin yaradıcılığı ilə başlayır. Onun sənəti bu baxımdan bəstəkarlar üçün bir laboratoriya rolunu oynayır. Bir əsrdən çox vaxt keçməsinə baxmayaraq Üzeyir bəyin yaratdığı muğam operalarından tutmuş kütləvi mahnı janrına qədər hər bir nümunədə xalq musiqi yaradıcılığının, milli təfəkkürün təsiri aydın hiss olunur. Bu əsərlər gələcək bəstəkar nəsli üçün bir nümunə rolunu oynamış, milli musiqiyə münasibətin və xalq musiqisindən istifadə metodlarının formalaşmasında əsas mənbəyə çevrilmişdir. Onun formalaşdırdığı üslub və ənənələr həm əsərlərində, həm də elmi tədqiqatlarında yer almaqla milli musiqidən istifadə yollarının bütöv bir nəzəriyyəsinin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Xalq musiqisinin tədqiqində böyük təkan rolunu oynamış "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi əsərində bəstəkar milli lad nəzəriyyəsi yaratmaqla yanaşı, bu ladlardan istifadə metodları ilə bağlı geniş metodik göstərişlər də təqdim etmişdir.

Bəstəkar yaradıcılığında milli ənənələrdən istifadə dedikdə ilk növbədə məqam məfhumu yada düşür. Milli musiqimizin əsasını təşkil edən bu ladlar hər bir Azərbaycan bəstəkarının əsərində mühüm komponent kimi çıxış edir. Lakin lad burada musiqi strukturunun bir elementi kimi deyil, bütöv bir əsərin məzmun və ideya daşıyıcısı kimi mühüm mövqeyə yüksəlməyə qadirdir. Bu da ilk növbədə həmin ladların əsasını təşkil etdiyi muğam sənəti ilə bağlıdır. Bu baxımdan, bəstəkar yaradıcılığında milli ladlardan istifadə metodları ilk növbədə muğm sənəti ilə bağlıdır. Ladın əsaslandığı muğamın bəstəkar tərəfindən istifadə metodlarının formalaşması isə hər bir sənətkar üçün fərdi əhəmiyyət daşıyır. Ümumiyyətlə, milli musiqi ənənələrinin təzahürü hər bir Azərbaycan bəstəkarınını yaradıcılığında özünəməxsus şəkildə baş verir. Bu baxımdan əsərləri milli təfəkkürü bütün parlaqlığı ilə əks etdirən Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı bariz nümunədir. Yaratdığı əm kiçik mahnıdan tutmuş böyük operalara, simfoniyalara qədər Vasif Adıgözəlovun musiqisində milli kök özünü göstərir. Bəstəkar yazdığı hər bir musiqidə bütünlüklə xalq musiqisinə arxalanır. Bu cəhət onun yaradıcılığının qayəsinə çevrilməklə yanaşı, fərdi üslub keyfiyyətləri də əldə etməsinə gətirib çıxarır.

V.Adıgözəlovun yaratdığı iki möhtəşəm səhnə əsəri hesab olunan "Ölülər" və "Natəvan" operalarında milli ənənələrinin təzahürü xüsusi araşdırmanın mövzusuna çevriləcək qədər geniş tədqiqat obyektidir. Onun operalarında yer alan musiqi nömrələrinin hər birində Azərbaycan musiqisinin, incəsənətinin, ənənələrinin, mənəvi aləminin, milli təfəkkür və dünya görüşünün təzahürünü görməmək mümkün deyil. Təqdim etdiyimiz bu araşdırmada V.Adıgözəlovun operalarında yer alan xor səhnələrində bu təzahürün ifadə formalarını üzə çıxarmağa, milli ənənələrdən istifadə metodlarına nəzər salmağa həsr olunmuşdur.

Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edən səhnə əsərlərindən biri gənc yaşlarında yazdığı "Ölülər" operasıdır. Opera C.Məmmədquluzadənin ey-

ni adlı povesti əsasında yazılmışdır.

Müasirlərindən bəzilərinin milli nihilizmdən, yəni öz mədəniyyətinə dodaq büzüb xarici mədəniyyəti göylərə qaldırmasından fərqli olaraq Mirzə Cəlil və məsləkdaşları üçün birinci növbədə doğma klassiklər, onların irsi, ənənələri əziz və qiymətli idi; dünya mədəniyyəti isə onlara doğma mədəniyyəti daha uğurla inkişaf etdirmək, dünya miqyasına çıxmaq üçün lazım idi. Məhz bu xüsusiyyətlər onunla bəstəkar Vasif Adıgözəlovu bağlayan əsas cəhətlər kimi qiymətləndirilə bilər. Bəstəkarın yaradıcılığına nəzər saldıqda görürük ki, dövrümüz üçün olduqca aktual mövzulara müraciət etməsi, xalqın qəlbini ağrıdan problemləri öz əsərlərində işıqlandırması onu görkəmli ədiblə yaxınlaşdıran əsas xüsusiyyətlərdən biridir. Hələ gənc yaşlarında olduqca dərin mənəvi, sosial-psixoloji məna və əhəmiyyət kəsb edən bir mövzuya həsr olunmuş "Ölülər" əsərinə mürcaiət etməsi V.Adıgözəlovun xarakterinin, şəxsiyyətinin vətənpərvər tərəflərini, ümumbəşəri məsələlərə önəm verməsini bir daha təsdiqləyir.

"Ölülər" operasında xor səhnələri öz bədii əhəmiyyəti və gücü ilə diqqəti cəlb edir. Qadın xorları demək olar ki, hamısı statikdir. Bir çox hallarda bu xorlar "a" hecası ilə ifa olunur və faciəvi-komik səhnələrin baş verdiyi atmosferə fon funkisası daşıyır.

Kərbəlayi Fəttulanın dirilməsini bildirən xor xüsusi sarkazmı ilə seçilir. "İsgəndər və xor" səhnəsi ekspressiv mövzusu ilə diqqəti cəlb edir. Xorun partiyasında sarkazmla faciə qovuşdurulur. Məhz bu cəhətdə xorun musiqisinin dinləyiciyə emosional təsirini təmin edir. Operanın parlaq, impulsiv və dinamik musiqisi bəstəkarın "Ölülər" əsərinin daxili dramaturgiyasını dərindən anlamasını bir daha aşkara çıxarır.

Operada təqdim olunan birinci xor "Kərim Allah birdir" sözləri ilə başlanır. Birinci pərdənin birinci şəklində verilən xor dörd səslidir. Kiçik həcmli bu xorda (cəmi 24 xanə) Allahın şərəfinə şüarlar səslənir. Xorun melodiyasında şur ladı özünü göstərir. V.Adıgözəlov milli musiqinin sirlərinə yaxından bələd olan ustad musiqiçi kimi onların lad-intonasiya aləmindən peşəkarlıqla bəhrələnmişdir. Bu əsərdə demək olar ki, bütün musiqi nömrələrində milli intonasiyalara, ritmik quruluşlara rast gəlmək mümkündür. Haqqında danışdığımız xor nömrəsinin ardınca səslənən İsgəndərin ariyasında Şüştər muğamının xarakterini, obraz xüsusiyyətlərini, ladın intonasiya aləmini bəstəkar həm də gözəl melodist istedadından istifadə edərək bütün dolğunluğu və parlaqlığı verə bilmişdir. Belə nömrələr operada az deyildir. IIşəkil Nazlının obrazının açılması ilə başlanır. İlk nömrə "Qızlarınr əqsi və mahnısı" adlanır. İfaya əvvəlcə Nazlı başlayır. İki misradan sonra S-A səslərindən ibarət qızların xoruona qoşulur. Artıq orkestr girişində Dilkəş intonasiyaları eşidilir (*c* mayəli şur ladı).

Xor nömərlərinin hər birinin ayrıca təhlili bir daha göstərdi ki, bəsətkar vokal musiqinin qanunlarını yaxşı bilməsi ilə yanaşı, xor partiyalarında xalq musiqi janrların xas olan melodik, ritmik cəhətlərin tətbidində də xüsusi ustalıq nümayiş etdirir. Milli elementlərlə zəngin olan hər bir cəhət eyni zamanda operanın məzmunun, qəhrəmanların xarakterinin açılmasına yönəlmiş bir vasitə kimi çıxış edir. Beləliklə bəstəkar milli musiqiyə xas olan ifadə vasitələrindən həm də xalqın ruhunu, düşüncə tərzini, dünya görüşünü təsvir etmək üçün istifadə etmişdir. Eyni cəhətləri "Natəvan" operasında da görmək mümkündür.

Azərbaycan ədəbiyyatının parlaq simalarından biri olan Xurşud Banu Natəvan vətənimizin dilbər guşəsi Qarabağın xan nəslinin layiqli davamçısı (Mehdiqulu xanın qızı), dövrünün sevilən şairəsi, ziyalı və mütəfəkkir qadını, "Məclisi-üns" şeir-musiqi məclisinin yaradıcısı və rəhbəri kimi tarixə daxil olmuşdur. Azərbaycan tarixində, mədəniyyətində parlaq simalardan biri kimi tanınan Xurşud Banu Natəvan V.Adıgözəlovun əsərində bir daha ölümsüzləşdirilmişdir. Onun musiqi sənətimizin qorunaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində göstərdiyi xidmətlər, iqamətgahında təşkil etdiyi musiqi-şeir məclislərinin muğam sənətimizin, poeziyamızın inkişafına müsbət təsiri öz vətənini böyük məhəbbətlə sevən bəstəkar V.Adıgözəlovun diqqətini cəlb etməsi təbii idi. Lakin bəstəkar bu əsərə qədər bir yaradıcılıq yolu keçmişdi. Yaradıcılığının yeni mərhələsini

təşkil edən oratoriyalar operaya gedən yolun getdikcə inkişaf edən pillələri idi. Bu yolun məntiqi sonluğu isə bəstəkarın "Natəvan" operasında baş verir. Natavanın obrazı əsərdə bir sıra tərəflərdən, əsas etibarilə vətənpərvər, xalqını sevən şəxsiyyət kimi açılır. Əsərin librettosu Nazim İbrahimov tərəfindən yazılmış, istifadə edilən şeir mətnlərinin müəllifi isə Ruzgar Əfəndiyevadır.

"Natəvan operasının librettosundan irəli gələn musiqi nömrələrində – xor və orkestr epizodlarında, ariya və ariozo, vokal ansambllarında, rəqslərdə, hətta reçitativlərdə belə zəngin və rövnəqli, rəngarəng boyalı melodiyalar özünü büruzə verir. Bəstəkar hər şeydən əvvəl melodiyalarında tükənməz xalq musiqisi intonasiyalarından (mahnı, rəqs və aşıq havalarından), habelə şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi inciləri olan muğam dəstgahlarının ayrı-ayrı şöbə və guşələrindən, zərbi-muğamlardan (bəzən sitat şəkində, bəzən isə onların ünsürlərindən) istifadə edərək, əsas etibarilə lirik səciyyəli musiqi təranələrini operaya daxil etmişdir" [1, s. 97]. Xalq musiqisindən bütün əsərlərində ustalıqla bəhrələnən bəstəkarı məhz bu operada hadisələrin sırf Qarabağ mühiti ilə bağlı olması daha da ilhamlandırmışdır. Burada Natəvan obrazı ilə xalq musiqisinin, muğamların əlaqələndirilməsi həm də simvolik xarakter daşıyır. Bu xüsusiyyətlər əsərdə maraqlı musiqi nümunələri sırasına daxil olan xorlarda da parlaq təcəssüm olunur. Operada konkret muğamların ifası ilə səciyyəvi olan xor səhnələri xüsusi önəm daşıyır. Bəstəkar Mənsuriyyədən, Qarabağ şikəstəsindən istifadə edərkən xorla birlikdə xanəndə ifasını da daxil etmişdir. Bundan başqa xalq rəqslərindən, aşıq musiqisində geniş istifadə olunmuşdur. Operanın məzmunu, hadisələrin baş verdiyi məkan və situasiyalar xalq səhnələrinin təcəssümünü dolğunlaşdırmaq üçün bəstəkara geniş imkanlar yaradır. Həmin imkanları isə böyük ustalıqla dəyərləndirən Vasif Adıgözəlov bu opera ilə bir daha yaradıcılığının xalq musiqisindən ilhamlanan cəhətlərini nümayiş etdirməyə nail olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Zöhrabov R.F. Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun "Natəvan" operası // "Musiqi dünyası" jurnalı, № 1-2/2004
2. Əfəndiyeva İ.M. "Natəvan" operası: Azərbaycan musiqi tarixində yeni zirvə. // "Qobustan" jurnalı, №3, 2004, s.58-61.

ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИФА АДЫГЕЗАЛОВА

Лейла Залыева
Доцент АНК
Азербайджан, Баку

Резюме: *Национальные музыкальные традиции играют большую роль в творчестве каждого азербайджанского композитора. В этом отношении особо выделяются и произведения известного композитора Васифа Адигезалова. Композитором созданы две оперы - «Мертвецы» и «Натаван», в которых народно-национальное начало проявляется очень ярко.*
Ключевые слова: *опера, композитор, хор, партия, лад,"Натаван", "Мертвецы"*

MANIFESTATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE OPERAS OF VASIF ADIGOZELOV

Leyla Zaliyeva
Assistant professor of ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *National musical traditions play an importent role in works of each Azerbaijani composer.The article talks about national traditions in opera art of Vasif Adigozalov. The composer has created two operas - " Oluler " and "Natavan" in which the national beginning is shown very brightly.*
Key words: *Opera, composer, choir, party, lad, "Natavan", "Oluler"*

V seksiya

Eklektik (hibrid, simbiotik) musiqi janr və üslublarının yenilənmə potensialı və multikultural mahiyyəti

Мультикультуральная сущность и потенциал к обновлению в эклектичных (гибридных, симбиотических) жанрах и стилях в музыке

Multicultural essence of and potential for renewal in eclectic (hybrid, symbiotic) genres and styles in music

Axundova-Dadaşzadə Zümrüd Araz qızı
Ü.Hacıbəyli adına BMA,
professor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan, Bakı
zdadashzade@mail.ru

QLOBALLAŞMA DÖVRÜNDƏ MİLLİLİK FENOMENİ
(çağdaş Azərbaycan musiqisində bəzi təmayüllərə dair)

***Xülasə**: XX əsrin son onilliyində Azərbaycanın müstəqillik əldə etməsi ilə ictimai-mədəni paradiqmanın transformasiyası milli akademik musiqidə yeni təmayüllərin yaranmasını doğurur. Cavanşir Quliyev və Rəhilə Həsənova kimi özgün simalı bəstəkarların əsərlərinin təhlili həmin təmayüllərdən bəzisini üzə çıxarmaq imkanı verir. Təməlindəmultikulturalizm ideyası duran iri beynəlxalq layihələrdə C.Quliyevin iştirakı onun "total" musiqi yaratmaq istiqamətində səmərəli axtarışlarını əks etdirir.Minimalizm və repetitiv texnikanın imkanlarını milli obrazların açılmasına tabe edən R.Həsənovanın üslub xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilir. Qloballaşma dövründə Azərbaycan bəstəkarları türk dünyasının tarixi-mədəni simvollarını yeni, təravətli vasitələrlə təcəssüm etdirərək müasir akademik musiqi landşaftında özünəxas yer tuturlar.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan bəstəkarları, multikulturalizm, İpək yolu, "total" musiqi, minimalizm, repetitiv texnika, sufizm, musiqili xalça qalereyası*

Ötən əsrin son onilliyində Azərbaycanın müstəqillik əldə etməsi nəticəsində bərqərar olan yeni geosiyasi vəziyyət ictimai-mədəni paradiqmanın kəskin dəyişməsinə gətirib çıxarmışdır. Bu hadisənin əsrin (*Fin de siècle*), üstəlik minilliyin sonu fonunda baş verməsi ümumi mənzərəni daha da gəlizləşdirmişdi. Bu zaman iki fərqli tendensiyanın "fəaliyyəti"ni ayırd etmək olar: sürətlə qloballaşan dünyada mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin inkişafı, qismən diffuziyası və eyni zamanda milli-mədəni özünüidentifikasiyanınlabüdlüyü.

Qloballaşma prosesinin doğurduğu hallar - müxtəlif mədəniyyətlərin intensiv qarşılıqlı mübadiləsi, bir-birinə təsir göstərməsi, qovuşaraq müəyyən səciyyəvi əlamətlərini itirmək təhlükəsimilli mədəniyyətlər qarşısında milli üslub məkanının qorunması problemini ortalığa qoyur. Burada Şpenqlerin "sivilizasiyanın mədəniyyəti zəbt etməsi" fikri yada düşür. Bəzi alimlər mədəniyyətin və sivilizasiyanın qarşılığı kimi müvafiq olaraq milliliyi və qloballaşmanı nəzərdən keçirirlər. Belə ki, "milli"- unikal, özünəməxsus, təkrarsız olduğu halda, "qlobal" - universaldır, unifikasiyaya meyillidir.

Onu da deyək ki, Azərbaycanda sözügədən problemlər özünü göstərsə də, onların təhlükə doğuracaq şəkil alması barədə danışmaq olmaz. Bəstəkarlıq məktəbimizin təx-

minən 110 illik tarixi milli qaynaqlardan müxtəlif yollarla müvəffəq bəhrələnməyin nümunələri ilə zəngindir.

Bu baxımdan, bir məqama da diqqət yetirməyi lazım bilirik. Belə ki, ötən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq keçmiş sovet məkanında vüsət alan "yeni folklor dalğası" ilə əlaqədar yazılarda neofolklorizm hadisəsinin Azərbaycan musiqisinə şamil edilməsinin nə dərəcədə məqsədəuyğun olub-olmaması barədə fikirlər bildirilmişdir. Axı bir sıra bəstəkarlıq məktəblərində, o cümlədən Azərbaycanda milli musiqi ənənələrinə maraq heç zaman səngiməmişdir, sadəcə olaraq göstərilən dövrdə milli irsə keyfiyyətcə yeni münasibət formalaşmağa başlamışdır.

Hətta millimövzu ilə birbaşa əlaqəli olmayan əsərlərdə, məsələn, Qara Qarayevin ən müasir yazı texnikasına müraciətlə bəstələnən "universal" janrlar - Üçüncü simfoniya (1964) və Violin konsertində (1967) bəstəkarın Şərq mədəniyyətinin təmsilçisi olması (musiqinin xüsusi meditativ cərəyanı, fərqli zaman-məkan konsepsiyası nəzərdə tutulur), başqa xalqların obrazları ilə bağlı opuslarında belə onun "*azərbaycanlı əllərinin izləri*" (Qarayevin ifadəsidir) duyulmaqdadır. Yeri gəlmişkən, musiqimizdə multikulturalizmin təzahürü elə Qarayevin ispan, bolqar, vyetnam, alban ...mövzusunda yazdığı əsərlər deyilmi?

Təsadüfi deyil ki, Aranovski kimi həssas tədqiqatçı Q.Qarayevin Üçüncü simfoniyada əsas nailiyyətini onda görür ki, on iki tonluq texnikaya müraciət edən azərbaycanlı müəllif – həmin texnikanın isə musiqinin simasızlaşdırılmasına gətirib çıxarması haqda söhbətlər geniş intişar tapmışdı - milli ənənə ilə əlaqəsini kəsmir: "*Bu isə o deməkdir ki, müasir bəstəkar üçün fuqa ancaq musiqi prosesinin müəyyən bir şəkildə quraşdırılması sistemi olduğu kimi, eynilə on iki ton vasitəsilə bəstələmək texnikası da onun üçün ancaq texnikadır*" [5, s. 53].

Son 20-25 ildəbəstəkarlarımızın yaradıcılığının məzmunca zənginləşməsi, keyfiyyətcə başqalaşması prosesi müşahidə olunur. Sovet dönəmində qadağa qoyulmasa da, arzuolunmayan mövzulara azad müraciət etməyin mümkünlüyü dünya musiqi sənətinin ən yeni texniki vasitələrindən ustalıqla bəhrələnməyi bacaran müəlliflər qarşısında yeni üfüqlər açmışdır. Özü də keçmiş mənəvi dəyərlərin devalvasiyası şəraitində dini-panteistik mövzulara, sufizm fəlsəfəsinə maraq səciyyəvidir. Bundan əlavə, bəstəkarların irimiqyaslı beynəlxalq layihələrə cəlb olunması da müasir akademik musiqinin obraz palitrasına yeni rənglər qatmışdır.

Önəmlidir ki, həmin layihələr siyasi münaqişələrin, sivilizasiyalararası toqquşmaların kəskin xarakter aldığı dövrdə gerçəkləşdirilərək multikulturalizm ideyasının konkret bədii təcəssümünü vermək məqsədini daşıyırdı. Bu baxımdan Yo-Yo Manın *"Silk Road"* ("İpək yolu"), habelə Niderlandın *"Nieuw Ensemble"* və *"Atlas"* qruplarının (bədii rəhbər Coel Bons) layihələri diqqətəlayiqdir.

Şərq dünyasının təmsilçiləri olub, eyni zamanda Qərb musiqisinin əsas nailiyyətlərini mənimsəyən bilinqval (ikidilli) Azərbaycan bəstəkarlarının beləmiqyaslı layihələrdə iştirakı qanunauyğun və məntiqlidir.

"*Arzum total, qlobal, mütləq <...> musiqi bəstələməkdir. Elə musiqi ki, coğrafiyasından asılı olmayaraq dünyanın hər bir guşəsində qavranılsın*" [1, s. 105] deyən, bir sıra həmkarlarından xeyli əvvəl öz bitembral kompozisiyaları (violin və saz üçün Sonata, zurna və simfonik orkestr üçün Uvertüra) ilə mütəxəssisləri maraqlandırıb rəğbət qazanan Cavanşir Quliyev bu layihələrdən kənarda qala bilməzdi.

İlk əvvəl "İpək yolu" layihəsi çərçivəsində gerçəkləşdirilən ***fleyta, saz və violonçel üçün"Karvan"***a (2000) üz tutaq. Bu transkontinental layihənin iştirakçıları qədim tarixi İpək yolu marşrutu boyunca - Çindən Aralıq dənizi sahillərinə qədər yerləşən ölkələrin nümayəndələri olan bəstəkarlardır.Sifarişin şərtlərinə görə yazılacaq əsər 15 dəqiqə civarında olmalı, instrumental heyətdə mütləq violonçel aləti təmsil olunmalı (Yo-Yo Ma bu alətin ustadı olduğundan bütün əsərlərin ifasında özü şəxsən iştirak edirdi),

İpək yolunun əsas nailiyyəti - inteqrasiya probleminə müəllifin münasibətinisərgiləməli idi. Onu da deyək ki, Yo-Yo Manın fikrincə, müasir dünya İpək yolu ölkələrinin vaxtilə mədəniyyət sahəsində gerçəkləşdirdiyi inteqrasiya səviyyəsindən hələ də kifayət qədər uzaqdır [6, s. 229].

Bəstəkar öz əsəri üçün yığcam, amma "tutumlu", maraqlı imkanlara malik heyət - nəfəsli fleyta, simli-dartımlı saz və simli-kamanlı violonçel seçərək, çalğı ədası, səshasiletmə üsulları müxtəlif olan üç aləti bir araya gətirmək kimi ilk nəzərdə sadə bir ideyanın həlli üzərində həvəslə çalışmışdır.

Kompozisiyanın adı milli simfonik musiqinin işarəvi nümunəsi – Soltan Hacıbəyovun "Karvan" lövhəsi (1955) ilə paralellərə sövq edir. Lakin C.Quliyevin kompozisiyasının məşhur sələfi - səhranın möhtəşəm mənzərəsini böyük simfonik orkestrin zəngin imkanları hesabına parlaq təcəssüm etdirən S.Hacıbəyovun əsəri ilə oxşarlığı yoxdur.

"*Karvanı iki element yaradır: dəvə və dəvələri bir-birinə bağlayan kəndir. Mən də üç dəvə və iki kəndirdən ibarət formadan istifadə etmişəm. Yəni aşıq musiqisinə dayaqlanan ritmik hissə improvizasiya səciyyəli bölmələrlə ardıcıllaşır. Məni karvan lövhəsinin doğurduğu anımlar deyil, karvanın quruluşunun təşkili maraqlandırmışdır*", - deyə bəstəkar yarıciddi-yarızarafat söyləyir.

Digər tərəfdən C.Quliyevin karvan obrazına müraciətini təsadüfi adlandırmaq olmaz. Axı qədim zamanların ən məşhur karvan marşrutu elə Böyük İpək Yolu idi.

"Karvan"ın quruluşu aydındır: baş obraz – üç dəfə səslənən refren- muğamdan qaynaqlanan improvizasiya tipli şöbə və şərti olaraq rəng funksiyasında çıxış edən epizodlarla növbələşir. Əsərin biçimli forması aşağıdakı şəkildə təzahür edir: $ABCA_1DEA_2$.

Bəstəkarın əsas uğuru refrenin (*A*) musiqi həllidir. Burada türk musiqisinin daha bir səs obrazı yaradılıb: əsərdə köklərimiz, bəlkə köçəri həyat tərzi iləbağlı musiqinin nəfəsi duyulur."Karvan"ı dinləyərkən C.Quliyevin saza dönə-dönə müraciətinin səbəbləri sanki agah olur: məhz bu alət, onun səslənməsi, saz havalarının özünəxas ritmikası bizi ümumtürk musiqi dünyası ilə qovuşdurur. Bəstəkar sitatdan vaz keçsə də, əsas mövzuda qəhrəmani "Misri" aşıq havasının intonasiya dönümlərini sezməmək qeyrimümkündür. Başlanğıc motivi qısa sintaksik qurumlar – gah genişlənən, gah yığcamlaşan cümlələr daxilində təkrarlanan element, bir növ qafiyə funksiyasında tətbiq edərək, vurğuların yerini şıltaqcasına dəyişdirərək, dinamik çalarların müxtəlifliyini köməyə çağıraraq bəstəkar zəngin ixtiraçılıq qabiliyyətini sərgiləyir. Onu da deyək ki, hər bir cümlənin eyni ayaqla bitməsi Azərbaycan musiqisində sintaksis səviyyəsində böyük önəm kəsb edən refrenliyin təzahürünə dəlalət edir [bax: 3].

Əgər refreni aşıq musiqisinın qayda-qanunları "təşkil" edirsə, epizodlar muğamrəng cütlükləri şəklində qurulur: yəni refrenarası zonada improvizasiya tipli şərhdən sonra rəngsayağı ritmik hissə verilir. Özü dərefreni hər üç alətin ansamblı - saz tembrinin liderliyi şərtilə - təqdim etdiyi halda, epizodlarda (*B, D*) bəstəkar ansamblın üzvlərini - əvvəl violonçeli, sonra fleytanı - ön plana çəkir, onlara dolğun özünüifadə imkanı yaradır.

İmprovizasiyalı şöbələrin dəstgah qayda-qanununa uyğun olaraq rənglə (*C, E*) əvəzlənməsi də parlaq təzad yaradır. Ələlxüsus tipik "*Azərbaycan beşhecalı ritmoformulu*" (Abezqauz) əsasında qurulan rəqs (*C*) öz parlaq siması ilə seçilir: özü də həmin ritm, müəllif göstərişinə əsasən, əllə və barmaqla sazın çanağı üzərində çalınır. Bəstəkarın heç bir sitata əl atmayaraq, etnik musiqinin səciyyəvi ritm və intonasiyalarının yaradıcı tətbiqi əsasında milli musiqi yaratmaq bacarığı burada özünü əyani göstərir.

Nəhayət, əsərin sonu - refrenin qayıdışı gözlənilməz həlli ilə seçilir. Melodiyanın rəsmini azacıq dəyişərək, bəstəkar türk musiqisi, türk ruhunun parlaq ifadəçisi - aşıqsayağı havanı bir növ *country –music* üslubuna yaxınlaşdırır. Müəllifin istifadə etdiyi tamaşa səciyyəli fənd - violonçelçalan kamanı kənara qoyaraq alətini dizi üstə yerləşdirib, onda gitara kimi ifa edir - parlaq effekt yaradaraq, obrazı daha da qabardır, bəstəkar qa-

yəsini əyaniləşdirir. Bu, C.Quliyevin illər uzunu axtarışında olduğu mütləq, qlobal, total musiqi haqqqında təsəvvürlərinin daha bir bədii təcəssümüdür: fərdi cizgilərə malik musiqi nəhayətdə kifayət qədər universal xarakter kəsb edərək, coğrafi sərhəd asılılığından azad olur, lakin eyni zamanda türk dünyasının tarixi-mədəni işarələri ilə dərin, üzvi bağlılıq tellərini itirmir. Beləliklə, "Karvan" C.Quliyev yaradıcılığının əsas məqsədi - müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin ortaq məxrəcə gətirilməsi məqsədinin gerçəkləşdirilməsi yolunda atılan uğurlu addımlardandır.

Xanəndə, soprano və geniş heyətli ansamblüçün "**Bayatı**" (2004) da elə həmin məqsədin başqa bir bədii həllini sərgiləyir. Bu əsərin yazılışı müxtəlif janr, üslub mikstlərini - "qəliz uzlaşmalar"ı sevən niderlandlı Coel Bonsun (*Jöel Bons*) təklifi ilə bağlıdır. Qeyri-ənənəvi heyətli ansambl -"Atlas" qrupu üçün - otuz musiqiçidən ibarət bu heyətin yarısı qeyri-Avropa alətlərində çalır – nəzərdə tutulan əsərdə əsas məqsəd Bonsun təbirincə, "*rəngarəng musiqi alətlərinin müasir, eyni zamanda Azərbaycan ruhlu musiqi iləqovuşdurulması*" idi. Çin (8 alət), İran (1), Türkiyə (5), habelə Azərbaycanın tar və kamançasının (ifaçılar Elçin Nağıyev və Elşən Mansurov), üstəlik qeyri-orkestr alətləri - *viola da gamba*, mandolinanın da cəlb olunduğu bu çoxçalarlı ansambl maraqlı səslənmələr vəd edirdi. Bəstəkar öz əsas qayəsini belə müəyyənləşdirir: "*Musiqi ortaq bir estetikaya əsaslanmalı idi. Bu estetikanı tapmaq tələb olunurdu. "Bayatı" estetik dəyərlər axtarışları yönündə mənim daha bir maraqlı təcrübəm oldu*".

"Bayatı" bitkin muğam kompozisiyası- dəstgah quruluşunun sərbəst bəstəkar yozumunun daha bir variantıdır. Burada şərti olaraq dəraməd (giriş) də, təsnif (bayatıların oxunması) də, rəng (instrumental epizodlar) də var. Müxtəlif janrlara dayaqlanan blokların ardıcıllığının dinamik repriza- koda ilə tamamlanması kompozisiyaya bütövlük aşılayır. Əsərin quruluşunu belə təsvir etmək mümkündür: *A (dəraməd) -B (bayatı) - C (improvizasiya bloku) -D (bayatı) -E (bayatı)- F (improvizasiya bloku) – A (bayatı, koda).*

C.Quliyevin müxtəlif mənşəli alətləri uzlaşdırmaq işində səriştəli olmasına baxmayaraq, geniş heyətlə işləmək, polilinqvistik ansamblı təşkil etmək, diapazon, dinamik imkanlar baxımından fərqli alətləri ümumi məxrəcə gətirmək onun üçün o qədər də asan başa gəlmədi.

Təsadüfi deyil ki, partiturada *tutti* yalnız girişdə (*A*, dəraməd) və qismən kodada peyda olur. Bu, aşıq harmoniyasını bəyan edən zərb alətlərinin effektli müdaxilələri ilə səciyyələnən, ritmik unison kimi qurulan (səslər kvarta intervalına köklənib), vurğularının cavanşirsayağı şıltaqlığı, sintaksik qurumların miqyasca artıb azalması ilə fərqlənən, əsərin ilk məqamlarından parlaq bayramsayağı ovqat bərqərar edən müqəddimə - əsərin bir növ vizit vərəqidir.

Bəstəkar alətlərə çox həssas yanaşaraq, onlara xas olmayan çalğı ədası və üsulları ilə partituranı yükləməməyə, alətlərin zərif təbiətinə xələl gətirməyib, hər birinin gözəlliyini mühafizə edib dolğun sərgiləməyə çalışır. İnkişaf əsnasında o, ayrı-ayrı qruplara aid alətlərin maraqlı kombinasiyasını, "söhbətini", "deyişməsini" qurmağa üstünlük verir. Başqa sözlə, ansamblın variantvarı təşkili prinsipi əsas götürülür. Özünəməxsus səs koloriti ilə seçilən həmin kiçik ansamblların prototipi sazəndə dəstəsidir: ayrı-ayrı səslər sanki yığcam muğam ansamblındakı kimi bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətlərə girir. Əsl rejissortək C.Quliyev predikt zonasında- *timpani* və Çin tom-tomlarının gurultulu səsləri altında tamamilə yeni boya - zurnanın möhtəşəm solosunu səhnə önünə çıxarıb, güclü teatral effekt yaradır.

Aydındır ki, əsərdə əsas dramaturji yük vokal partiyaların üzərinə düşür. Bəstəkar xalq ədəbiyyatımızın incisi -bayatıya üz tutub, qadın məhəbbətinin müxtəlif tərəflərini əks etdirən lirik məzmunlu nümunələri əsas götürür. Dörd bayatının ardıcıllığında müəyyən süjet xətti izləmək olar: belə ki, bizə ürək açıqlığı ilə sevən, vəfasızlıqdan əzabəziyyət çəkən, sevgilisinin intizarında olan, nəhayət, məhəbbət naminə ölməyə belə qadir bir qadının həyəcanlı hekayəti təqdim olunur.

İki qadın vokalçının duetində təşəbbüs xanəndənin əlindədir: bayatının mətninin səsləndirilməsi ona tapşırılıb. Bəstəkar şeir misralarına həssas yanaşaraq, onları "xaric not" təəssüratı bağışlayan intonasiyalarla ağırlaşdırmır, şəffaf, təbii xalq dilində danışır, sanki elə yeni "xalq nəğmələri" yaradır. Vokalçının partiyası isə, əksinə, rəvanlıqdan məhrumdur, geniş interval gedişləri ilə səciyyələnir. O, melodik xəttin bəzi önəmli dayaqlarını, ayrı-ayrı qısa frazaları (misraların sonluqlarını) imitasiya şəklində təkrar edərək yaddaşlara həkk edir.

Bivəfa məhəbbətdən söz açan ikinci bayatıda - o, əsərin ümumi nurlu palitrasında öz hüzn dolu ovqatı iləseçilir – vokalçının partiyası xüsusən önəmli rol oynayır. Bayatı elə sopranonun vokalizi ilə açılır. Həmin gərgin intonasiyalardan hörülmüş vokaliz xanəndənin Şüştər məqamı üzərində yanıqlı avazı ilə uzlaşaraq ümidsizlik, kədər ekspressiyasını gücləndirir, tünd boyaları qatılaşdırır.

"*E*" blokunun peyda olması ilə "dekorasiyaların tam dəyişməsi" baş verir. Bu bölmə yuxarıda xatırlanan beşhecalı Azərbaycan ritmoformulu - zərb alətlərinin coşqu dolu solosu ilə açılır və xanəndənin təklikdə ifa etdiyi şux, şıltaq bayatı (janrca mahnı-rəqsdir) ilə davam etdirilir. Nəhayət, kodada səsləndirilən bayatının prototipi, şübhəsiz, marşvarı punktir ritmə əsaslanan nikbin aşıq deklamasiyasıdır. Orkestr müşayiəti saztək kvarta-kvintaya köklənib, qanun, çəng, səntur və arfanın tembrlərinin ara-sıra qatılması isə məxsusi sonor effekt - cingiltili saz səslənməsi təəssüratı yaradır. Amma bəstəkar bu aşıq harmoniyasını qabartmayaraq, *p*, *pp* dinamik çalarlarına üstünlük verir. Qatarın (Rast) istinad pərdələri ətrafında sopranonun zərif gəzişmələri rəsmin kəskinliyini yumşaldır, polimetriya yaradır, musiqiyə lirik nəfəs qatır.

Koda zonasında müqəddimənin obrazı bərqərar olur. Bu obraz xanəndənin şaqraq zəngulələri ilə tamamlanaraq şadyanalıq dolu ümumi atmosferi gücləndirir. Beləliklə, sopranonun funksiyası əsas melodik xətti naxışlarla bəzəmək, "səslənən" emosiyanı müvafiq boyalarla çalarlandırmaqdır. Eyni zamanda Avropa vokalının tətbiqi bayatılarda ifadəsini tapan hiss-həyəcanın çərçivəsini bir növ genişləndirir: Azərbaycan bayatılarının məzmununun ümumbəşər mahiyyəti açıqlanır.

Beləliklə, məntiqli quruluşu ilə seçilən bu kompozisiyada süjet xəttini irəli aparan məhz bayatılardır. İmprovizasiya tipli şöbələr interlüdrolunda çıxış edir: artıq təqdim olunan obrazı dərinləşdirir, ya da yeni obrazın peyda olmasını hazırlayır. Sanki C.Quliyev bir əsr sonra Ü. Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının strukturunu bu kompozisiyada, yeni bir kontekstdə bərpa edir. "Bayatı" C.Quliyev yolunun Üzeyir bəylə nə qədər oxşar olduğunu əyani sərgiləyir[1].

Çağdaş Azərbaycan musiqisində mövqe müstəqilliyi, tam bənzərsizliyi ilə seçilən Rəhilə Həsənovanın obrazlar dünyası tədqiqatçı üçün maraq doğurmaya bilməz. Azərbaycan-türk etnosunun təməlində duran ilkin materiya, türk sivilizasiyasının tərkib hissəsini təşkil edən ünsürlərin axtarışında R.Həsənova xalça sənəti, qədim rituallar, sufizm fəlsəfəsi, milli özünüdərkin arxetiplərinə üz tutur.Onun "Səma" əsəri A.Pyart, G.Kançeli, G.Brayers, Tan Dun kimi bəstəkarların əsərləri ilə bir sırada 1999-cu ildə "Minniliyə ithaf olunmuş Rekviyem" festivalında – Hollandiyanın *"Nieuw Ensemble"* qrupunun *"New spiritual music"* proqramında səslənmişdir.

Bəstəkarın üslubunu sərgiləyən əsərlər sırasında Üçüncü simfoiya, *qeyri-ənənəvi tərkibli ansambllar* üçün yazılmış "Dərviş", "Səma", "Mərsiyə", "Pirəbədil" kompozisiyaları, fortepiano üçün "Meyxana", sonata ("Monad") diqqəti çəkir. Akademik musiqi üçün tamamilə yeni olan obrazlara üz tutan müəllif öz ideyalarını "minimuma qədər reduksiya" əsasında təcəssüm etdirir, yəni parlaq milli xarakteri ilə fərqlənən obrazları

[1] "Bayatı"nın premyerası 2004-cü ildə "Holland Festival"da Amsterdamın Paradiso konsert salonunda "Atlas Ensemble", dirijor Ed Spanyaard (*Ed Spanjaard*), solistlər – azərbaycanlı xanəndə Aygün Bayramova və italiyalı soprano Alda Kayello (*AldaCaiello*) tərəfindən gerçəkləşdirilmişdir.

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq geniş intişar tapan bir texnikanın köməyi ilə reallaşdırır.Onun musiqisndə minimalizmə ünvanlayan cəhətlər – musiqi toxumasının quraşdırılmasında iştirak edən elementlərin məhdudluğu, inkişaf metodu kimi repetitiv texnikanın tətbiqi özünü kifayət qədər bariz göstərir.

Düzdür, R.Həsənovanın böyük dinamik gərginliyi ilə seçilən, kreşşendovarı dramaturji profilə malik əsərləri minimalizmin baniləri, məsələn,S.Rayç, F.Qlass, T.Raylinin opuslarından xeyli fərqlidir. Təsadüfi deyil ki, A.Əmrahova kimi həssas tədqiqatçı R.Həsənovanın musiqisinin minimalizm məcrasında yozulması ilə razılaşmayaraq "Minimalizm və ya sufizm" [4] kimi səciyyəvi başlığa malik məqalə ilə çıxış etmişdir. Amma musiqişünasın müddəalarının kifayət qədər inandırıcı olduğunu qeyd etməklə yanaşı, minimalizm və repetitiv texnikanın R.Həsənova əsərlərinin konstruktiv modeli kimi çıxış etdiyini nəzərdən qaçırmaq da olmaz.

Bəstəkarın yaradıcılığında minimalizm dramaturgiyanın dinamizasiyası və musiqinin emosional təsir qüvvəsinin artırılmasının vasitəsidir. Minimalizm etnomədəniyyətin vizual obrazları, xalça, şəbəkə, qurama kimi arxetiplərlə bağlıdır. Başqa sözlə, müvafiq texnikanın köməyi ilə bəstəkar milli mədəniyyətin ona qədər "tədqiq" olunmayan obrazlarını təqdim edə bilir: "*Məni həmişə sufizm ruhunu minimalizmin köməyi ilə ifadə etmək ideyası cəlb edirdi. Yalnız elə bir texnika tapmaq tələb olunurdu ki, o, uzlaşmanın üzviliyini təmin etsin. Mən materialın modal-meditativ səpkidə təşkilinə və ostinato texnikasına müraciət etdim. Hər ikisi, zənnimcə, qədim musiqi mədəniyyətinə xas olub mənim genetik yaddaşımda yaşayır*", - deyə bəstəkar qeyd edir.

R.Həsənovanın əsərlərində bədii tamın ənənəvi təşkili vasitələrini axtramaq əbəsdir. Onun musiqisinə xas prosessuallıq haqda biz Üçüncü simfoniyanın təhlili timsalında söz açmışdıq [2, s.106]. A.Əmrahova da bu fikri qabardaraq qeyd edir ki, həmin prosessuallıq musiqi toxumasının klassik bölgü tiplərini, özü də nəinki melodiya və harmoniya, mövzu və fon, intonasiya və fabula, habelə morfologiya və sintaksisə bölgünü "ləğv" edir.

Niderlandın "Nieuw Ensenble" qrupu üçün yazılan **"Pirəbədil"** kompozisiyasında (1996) bəstəkar üslubunun bir sıra səciyyəvi cəhətləri özünü aydın göstərir. Bu əsərbəstəkarın məxsusi musiqili xalça qalereyasını açır. Sonrakı illərdə R.Həsənova başqa xalça "janrlarına" (bəstəkar hər bir xalça növünü janr kimi nəzərdən keçirir) da üz tutub, "Şəddə", "Vərni", "Zili", "Pazırığ"ın ornament və rənglərinin musiqidə təcəssümünü axtaracaq.

İlk əvvəl bəstəkar əsərlərinin dalğavarı dramaturji relyefini qeyd edək. Həmin möhtəşəm dalğaların sayı hər dəfə fərqlidir. Məsələn, "Pirəbədil"də bəstəkar üçdalğalı struktur qurur. Özü də hər bir dalğa əvvəlkini miqyas və səslənmənin dinamikası baxımından üstələyir.

Əsərdə bəstəkar xalçanın ritualla bağlı toxunuş prosesini canlandırmağa cəhd edir. Müxtəlif layların uzlaşması nəticəsində yaranan səs axınının içindən baş qaldıran rəqs obrazı təsadüfi olmayıb həmin rituala işarədir.

Zənnimcə, bəstəkarın əsas uğuru xalça toxunmasının məxsusi ritmini tutub musiqidəəks etdirməkdir. Həmin ostinat ritm rəqsin ritmi ilə çox üzvi əlaqələndirilib.

Əsəri açan, inkişafa təkan verən, sonda nöqtə durğu işarəsi rolunu icra edən, kompozisiyanın dalğalarını bir-birindən ayıran "Baho" nidası da parlaq teatrallığı ilə seçilir. Bəstəkarın fikrincə çox qədim sözün rudimentiolan həmin nida böyük enerjiyaradıcı qüvvəyə malikdir.

"Pirəbədil"in tembr-melodik həlli də maraqlıdır. Hər bir aləti bəstəkar melodik, ritmik özəlliyə malik qısa diapazonlu patternlə təchiz edir. Həmin patternlər (mini-mövzular) simvol əhəmiyyəti daşıyır. Onların bir araya gətirilməsi əsərin məxsusi səslənməsini yaradır. Həmin səslənmələri ənənəvi orkestr alətlərinin maraqlı kombinasiyalarını qurmaq yolu ilə "əldə etmək" R.Həsənovanın bəstəkar məharəti kimi dəyərləndirilə bilər.

Bəstəkarın daha bir maraqlı opusu- **"Dərviş"** (1992) ən sadə vasitələrlə böyük təsir qüvvəsinə malik lövhə yaratmaq bacarığı iləcəlb edir. Modulyasiyatək kifayət qədər əhəmiyyətli enerji resursundan imtina edən bəstəkar səslənmə dinamikası kimi "ekspressiya paramenri"ni cəlb edir,xəfif və gur səslənmələrin qəfil tərzdə (*subito*) - iki *pia-no*dan iki *forte*yə qədər - qarşılaşdırır. Bu şəraitdə əsas konstruktiv rolu yenə də ritm icra edir. Həmin lapidar müntəzəm ritm əvvəlcədən bəyan olunub dəyişməz qalır. Əsərin poetikasını başa düşmək üçün filosof N.Mehdinin bir müşahidəsinə üz tutaq: "*Sufiornamental - strukturlaşdırılmış sosial kosmosa, nizama deyil, N qədər davam edən mistik musiqi ritmikasının strukturluğuna üstünlük verir. Sonuncu cəhət dünyəvi musiqi mətnlərinin bitkin, qapalı strukturundan uzaqdır. Bu mistik musiqinin "sonsuzluğu" sufini tam özünə tabe edib, onu ilahi olanın "sonsuzluğuna" qovuşdururdu*" [7, s.109].

Bu fikri minimalizmin səciyyəsi ilə müqayisə edək: "*Zaman – obyektiv, sonsuz davam edən proses kimi – amerika minimalizminin açar ideyası oldu*" [8, s. 467].

Əlbəttə, azərbaycanlı müəllifin minimalizmi də məzmunca başqadır, daxilən gərgindir: buradakı təkrarlarda mexaniki xarakter daşımır.

Bu məxsusi musiqili ibadətin inkişafının müəyyən məqamında tenor və basın qoşulması bəstəkarın dramaturji tapıntısıdır. Müəllifin təbirincə, iki müxtəlif vokal səsin qatılması -onlar nəhəng diapazona malik vahid bir alət kimi yozulur - dərviş obrazının əcaibliyini, ümumbəşər mahiyyətini ifadə etmək məqsədini güdür.

Məqalənin həcmi bizi ancaq iki bəstəkarın yaradıcılığı ilə məhdudlaşmaq məcburiyyəti ilə qarşılaşdırdı. Amma təhlil üçün seçilən əsərlər kifayət qədər səciyyəvidir. Qloballaşmanın universallıq şüarları müqabilində Azərbaycan bəstəkarlarının təqdim olunan yaratmalarında Şərq dünyasının tarixi-mədəni simvollarının orijinal və eyni zamanda mahiyyətcə yenilikçi təcəssümü onlara müasir akademik musiqi landşaftında özünəxas, tam fərqli yer qazandırır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları // Dadaşzadə Z. Biz də dünyanın bir hissəsiyik... B.: Nurlan, 2004, s.104-116
2. Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fəzası.1970-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası: əsas təmayüllər. B.: Elm, 200 s.
3. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Сов.композитор, 1987, 232 с.
4. Амрахова А.А. Минимализм или суфизм // Əsgərova S.H. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi. B.: Ləman nəşriyyat poliqrafiyası MMC, 2009, s.46-53
5. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Л.: Сов.композитор, 1979. -287 с.
6. Кулиев Дж.Р. Великий шелковый путь // Музыкальная Академия, 2002/1. -с.229
7. Мехти Н.М. Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. Б.: Ганун, 1996. -139с.
8. Теория современной композиции /отв. редактор В.Ценова. М.: Музыка, 2005, 624 с.

ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОГО В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

(*о некоторых тенденциях в современной азербайджанской музыке*)

Зумруд Ахундова-Дадашзаде
Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
доктор философии по искусствоведению, профессор
Азербайджан, Баку

Резюме: *В последнем десятилетии XX века с приобретением Азербайджаном независимости происходит трансформация социально-культурной парадигмы. Это приводит к возникновению новых тенденций в национальной академической музыке. Анализ некоторых произведений таких самобытных композиторов, как Джаваншир Кулиев и Рахиля Гасанова позволяет выявить неко-*

торые из этих тенденций. Участие Дж.Кулиева в крупных международных проектах, провозглашающих идею мультикультурализма, отражают его плодотворные искания на пути к созданию «тотальной музыки». Рассматриваются некоторые стилистические особенности Рахили Гасановой, стремящейся подчинить минимализм и репетитивную технику раскрытию национальных образов. В эпоху глобализации композиторы Азербайджана, претворяющие в своем творчестве историко-культурные символы тюркского мира, занимают своеобразное место в ландшафте современной академической музыки.
Ключевые слова: *азербайджанские композиторы, мультикультурализм, Шелковый путь, «тотальная» музыка, минимализм, репетитивная техника, суфизм, музыкально-ковровая галерея*

PHENOMENON OF NATIONAL IN THE ERA OF GLOBALISATION
(on some tendencies in the modern Azerbaijani music)

Zumrud Akhundova-Dadashzadeh
Baku Musical Academy named after U.Hajibeyli
PhD in Musicology, professor
Azerbaijan, Baku

Summary*: With the newly gained independence in the end of 20th century the socio-cultural paradigm transformation led to emergence of new tendencies in the Azerbaijani academic music. The analysis of the works of composers Rahilia Hasanova and Javanshir Guliyev can help to understand these tendencies. Participation of J.Guliyev in big-scale international projects based on the idea of multiculturalism confirms his productive searches in creation of "total" music. Subjugation of the opportunities ofminimalism and repetitive technique to disclosing of national images reflected in R.Hasanova's music is in the main focus of the essay. In the era of globalisation Azerbaijani composers, who implement the historic and cultural symbols of turkic world in their artistic work, have their own peculiar place in the landscape of modern academic music.*
Key words*: Azerbaijani composers, multiculturalism, Silk Road, «total» music, minimalism, repetitive technique,sufism, gallery of musical carpet*

Bağırova Tamilla
Ped.e.dok., prof. ADPU
Azərbaycan, Bakı
tamilla.baghirova@mail.ru

FOLKLOR BƏŞƏRİYYƏTİN MƏNƏVİ İRSİNİN MÜHÜM TƏRKİB HİSSƏSİ KİMİ

Xülasə: *Tarixi-mədəni irs ümumbəşəri mədəniyyətin ayrılmaz tərkib hissəsi olub, insanın, cəmiyyətin, etnosun intellektinin formalaşdırılmasının və inkişafının mənbəyidir. Folklorun məğzi bundadır ki, o bütün yaradıcı ideyaları (əsərlər vasitəsilə) əhatə edir, folklor cəmiyyətin intellektual irsi kimi qəbul olunmalıdır. Onun formaları çoxdur və müxtəlifdir. Türk xalqları üçün folklor tamamən özünəməxsus əhəmiyyət daşıyır, çünki türklər minilliklərlə bu günədək ən böyük ərazilərdə kompakt, vahid etnos kimi yaşayaraq, planetin ən qədim və ən zəngin sivilizasiyasını təşkil edir.*
Açar sözlər: *folklor, mənəvi-mədəni irs,ənənə*

Tarixi-mədəni irs sahəsi öz əhəmiyyətinə görə sivilizasiyanın unikal bir hadisəsidir. Tarixi-mədəni irs ümumbəşəri mədəniyyətin ayrılmaz tərkib hissəsi olub, insanın, cəmiyyətin, etnosun intellektinin formalaşdırılmasının və inkişafının mənbəyidir. O, tarixi yaddaşın qorunub-saxlanılmasının səmərəli vasitəsidir. Nəsillərin qırılmaz əlaqəsini təmin edən, onları vahid tarixi inkişaf zəncirinə bağlayan mədəni dəyərlər mənəviyyatın əsas meyyarı kimi çıxış edir.

Mədəni irsin ən vacib funksiyası kimi ənənələrin və tarixi yaddaşın qorunub-sax-

lanılması çıxış edir ki, bu da çox darmənalı, ekzistensional xarakter daşıyır. Sosiumun həyat fəaliyyəti üçün bir çox hallarda ənənənin qiymətliliyi müəyyənləşdiricidir, çünki o, zamanla məhdudlaşdırılan bəşəriyyətin temporal birliyinin, kollektiv şəkildə var olmasının rəmzidir. Lakin ənənənin qiymətliliyi sosial tarixdə zaman çərçivəsində "tezləşdirmə" ilə ifadə olunur. Sosial cəhətdən differensiallaşmış cəmiyyətdə mədəniyyət çoxqatlı olaraq, submədəniyyəti meydana gətirir. Folklor öz qədimi universal vəziyyətini itirərək, submədəniyyət ilə fəal şəkildə qarşılıqlı əlaqəyə girir və bir tərəfdən xalq mədəniyyətinin müasir törəmə mədəniyyət formalarını əmələ gətirir, digər tərəfdən isə mədəni irs rolunda çıxış edir.

"Folklor" anlayışının hüdudları və məğzi barəsində məsələ bizim elm üçün çox qəliz problemə çevrilmişdir. Burada iki əsas amil öz rolunu oynadı: obyektiv amil (mədəniyyət, ictimai həyat sahəsində xüsusi, real mövcud olan, daxili cəhətdən vahid olan, bir sıra daimi göstəricilərlə şərtləndirilən hadisələri ayırd etmək heç də hər zaman asan olmur) və subyektiv amil (elmin inkişafı, məktəblərin və istiqamətlərin yaranması və dəyişməsi, müxtəlif baxışların və yanaşmaların qaçılmaz olaraq toqquşması və mübahisəsi).

Doğrunun dərk edilməsinə əsaslanan daimi, təbii yanaşma, əfsuslar olsun ki, bizim elmə xas olan metodoloji sıxıntı, birtərəflilik, doqmatizmin , konyukturun və nəzəri ekstremizmin hökmü kimi cəhətlərlə çətinləşdirilirdi və hətta təhrif olunurdu. Bunun barəsində hər kəsdən öncə və daha dolğun V.Leseviç fikir söyləmişdir. O, folkloru belə izah edirdi: "Xalq biliyinin ümumi cəmi, hər bir şey, nəyi xalq dildən-dilə, rəvayətlərdən bilir. Bu xalqın öz daxili və xarici həyatı barəsində bütün formalarda dediklərinin geniş və mürəkkəb kütləsidir. Buraya təmsillər, nağıllar, əfsanələr, rəvayətlər, nəğmələr, tapmacalar, uşaq oyunları və zəncirləmələr, atalar sözü, məsəllər, falçılıq, türkəçarəçilik, ovsun, toy və digər mərasimlər, hər cür mövhumat daxildir – başqa sözlə, hər bir şey, nəyi xalq ata, babalarından dildən-dilə almış, nədən ki, o möhkəm yapışmışdır" [1, s. 341].

Folklorun öz izlərini və təsirini müasir zamanadək qoruyub saxlayan mədəniyyətin "ən qədim fazisi " kimi anlaşılması xarakterikdir. Onda "bizim mənəvi həyatımızı təşkil edən hər bir məhfumların tarixi əsasları mövcuddur...eyni zamanda o, bizi əhatə edən çoxluğun həyatına saysız-hesabsız bağlarla daxil olur və onların düşüncələrində hökm sürür". Folklorun öyrənilməsini Leseviç etnoqrafiya sahəsinə aid edirdi, burada etnoqrafiya "cəmiyyət barəsində elmin qollarından biri, folklorun öyrənilməsi elmi idrakın helə bir geniş hissəsinə daxil edilir ki, harada folklor haqqında elm əsl fəlsəfi xarakter almış olur" [1, s. 340].

Amerika folklorçusu S.Beyard folklorçu-alimlərin elmi bilik hüdudları barəsində təsəvvürlərinin qeyri-müəyyən olduğunu qeyd edir. O, folklorun ənənələr sahəsində olduğunu qeyri-şərtsiz qəbul edərək (qeyd etməliyik ki, heç də bütün ənənlər folklora aid deyil) belə fikir söyləyir: "Hər bir cəmiyyətdə onun ümumi irsini təşkil edən ənənəvi ideyalar mövcuddur ki, bunlar hər zaman aktualdır, daima yaşayan və böyük qüvvə ilə cəmiyyətə təsir edən, müxtəlif sosial hadisələrdə öz səmərəliliyini göstərən, müxtəlif vəziyyətlərdə adaptasiyaya, özünüinkişafa və öz ətrafında yeni nəticələri yaratmağa, toplamağa qadirdir" [2, s. 9].

Folklorun məğzi bundadır ki, o bütün yaradıcı ideyaları (əsərlər vasitəsilə) əhatə edir. Folkloristika öz diqqət sahəsinə etiqadların, mərasimlərin, prosedurların, dramatik və mimik səhnələrin, incəsənət və texnikanın istənilən forma və növlərini daxil edir, o şərtlə ki, bunlara qanuni olaraq yuxarıda söylədiyimiz ideyaların törəməsi kimi baxıla bilər. Folklor materialları təbiətə yaxın olan, yazısı, təlimi, məktəbi olmayan cəmiyyətə məxsusdur. Bununla belə onlar istənilən mühitdə aşkar oluna bilər.

Folklorun müdafiəsinə, onun inkişafına və olduğu kimi qorunub-saxlanılmasına yönəlmiş YUNESKO yanında çalışan hökümət ekspertləri komitəsinin fəaliyyət təcrübəsi (1982-dən başlayaraq) çox ibrətamiz və təqdirə layiqdir. Bunlar folklorun daha geniş mənada dərk edilməsinin tərəfdarı idilər. Folklorun qeyri-maddi formaları ilə (ver-

bal, musiqili, hərəkətli) yanaşı tam qanuni olan kimi maddi formalar da araşdırılırdı (əsərlər, musiqi alətləri, arxitektura formaları). Bir sözlə, folklor cəmiyyətin intellektual irsi kimi qəbul olunmalıdır. Onun formaları çoxdur, müxtəlifdir, o özündə dili, şifahi ədəbiyyatı, musiqini, rəqs və oyunları, mifologiyanı, ritualları (mərasimləri), adətləri, əl sənətini, arxitekturanı və s. ehtiva edir. "Folklor" və "ənənə" terminləri qismən üst-üstə düşür. Ənənə daha geniş anlayışdır, lakin folklor ifa ənənədə olmayan bəzi elementləri birləşdirə bilər. Maddi mədəniyyət folklora bilavasitə öz maddi tərəfi ilə deyil, lakin onun məzmununda olan ideyalar və bununla bağlı proseslərlə daxil olunur.

Beləliklə, folkloru "qeyri-fiziki irs" kimi şərh etmək olar və folklor kateqoriyalarının həcmi və hüdudları barəsində fikirlərin müxtəlifliyi ənənəvi mədəniyyətin spesifikası, təbiətindən irəli gəlir. Burada folklorun predmet sahəsinə dair beş əsas istiqamət aydın görünür:

1. Folklor ənənvi mədəniyyətin bütün cəmini, bütün müxtəlifliyini özünə daxil edir.

2. Sözlərdə, ideyalarda, təsəvvürlərdə, səslənmələrdə, hərəkətlərdə, fəaliyyətdə realizə olunan ənənəvi mənəvi mədəniyyətin bütün kompleksi folklora aiddir.

3. Folklor özünə yalnız incəsənətə aid olan mənəvi mədəniyyət hadisələrinin kompleksini daxil edir.

4. Folklor – ilk növbədə şifahi incəsənətdir.

5. Verbal mədəni mədəniyyətin fakt və hadisələri bütün müxtəlifliyi və rəngarəngliyi ilə folklor sahəsinə aiddir.

Astroloji təcrübə tarixdən əvvəlki baza təcrübəsi kimi qəbul olunur. Bu ibtidai insanların həyatında onun əhəmiyyətliliyi ilə izah olunur. Həqiqətən, qədim insanların astroloji praktikaları bəşəriyyətdə gerçəkliyin zaman-fəza, obrazlı-duyğulu xarakteristikalarını vahid, parçalanmamaış ideal formada inkişaf etdirmişdir. Bu baxımdan özünə xas astroloji sistemlər səciyyəvidir, məsələn, polab slavyanların mifoloji-naviqasiya təsəvvürləri, pifaqoreylərin qübbələrin harmoniyası, şərqi slavyanlarda zaman-fəza anlayışlarının bütün tamlığı ilə allahlar iyerarxiyasına köçürülməsi. Ay və Günəş qarşı qoyulması əsasında yaranmış ideyalar, kişi və qadın başlanğıclarında nömrələnmə prinsipinin qlobal fəaliyyəti, kainatın rəqəmli müqəddəsliyi, sakrallığı astrologiyada toplanmışdır. Ayın fazalarının müşahidəsi zaman və dövr hissiyatını işə saldı və hərəkət vaxtı oriyentasiya təcrübəsinin əsaslarını qoydu. Tarixdə belə xalqlar yoxdur ki, onlar Ay və Günəş vasitəsilə vaxtı təyin edə bilməsinlər, çünki insanların varlığı seyr olunan aləmdən ayrı deyildi, əksinə onun daxilinə vararaq vahid ayrılmazlığı təşkil edirdi.

Beləliklə, "gücləndirilmiş tipli" folklor mətnlərdə (hansılara ki, biz musiqi folklor nümunələrini də aid edirik) həm idarkın təkəmülü, həm də bu prosesin ətraf aləmin mənəvi öyrənilməsi ilə ayrılmazlığı öz əksini tapmışdır. Sosial-mədəni prosesuallıqdan fərqli olaraq obyektivləşdirmə formaları da ayırd olunur: subyektiv mənalar, səbəblər, intensiyalar, ideal təsəvvürlərin humanitar məğzini daşıyan insan davranışlarının bütöv əsasları.

"Xalq mədəniyyəti" anlayışı müxtəlif adi assosiasiyalarla, əsasən dəyərləndirici və bəzən tam populist xarakterli təsəvvürlərlə bağlıdır. Ən ümumi şəkildə demək olar ki, cəmiyyətin şüurunda xalq madəniyyəti ilə bir-çox anlayışlar və obyektlər əlaqələndirilir ki, bunların adlarında "xalq" təyini mövcuddur. Mədəniyyətdə və dildə bunlar çox geniş təqdim olunmuşdur: xalq yaradıcılığı, xalq incəsənəti, xalq müdrik sözləri, şayiə, xəbər, xalq ənənələri, rəvayətlər, dini mərasimlər, nəğmələr və rəqslər, atalar sözləri və s. Mədəniyyət insanın "ikinci təbiəti" olub insanın və cəmiyyətin ətraf mühitə və təbiətə adaptasiyasını təmin edən bir növ qlobal sosial-nizamlayıcı mexanizm kimi çıxış edir. "Mexanizm" və "adaptasiya" anlayışları geniş mənada anlaşılır və nəinki ənənəvi qoruyucu, lakin innovasiyalı-dəyişdirici davranış modellərini daxil edir, həmçinin bunlar adaptasiya ehtiyacı ilə şərtləndirilir. Bu mexanizm aşağıdakı kimi realizə olunur: İnsan,

qrup və bütövlükdə cəmiyyət hər bir mərhələdə, hər bir vəziyyətdə bu və ya digər seçim edir və öz çətinliklərlə dolu sosial təcrübələri prosesində seçdiklərini böyük bir neymət kimi saxlayır, mükəmməlləşdirir, dəyişdirir və yaxud bir bəla olaraq onu aradan qaldırır, bilavasitə və ya dolayısı ilə bunu bir norma, dəyər və ya antidəyər kimi dərk edir ki, bu da hər bir tarixi mərhələdə mədəniyyətin məzmun əsasını təşkil edir.

Əbədi mədəni-genezis prosesi nəticəsində müntəzəm olaraq mədəni ənənələrin dəyişməsi, bir ideyalar, dəyərlərdən, dünyagörüş və sosial fəaliyyət üsullarından uzaqlaşma və digərlərinə dönüş, onların yeniləşdirilməsi və sosial dövriyyəyə təkrar qayıdışı baş verir. Hər bir dövr mədəniyyətə özünün dəyərləndirici-mənalı və sosial-texniki töhfəsini verir ki, bunlar mədəni irs fonduna və tarixə keçərək, bununla belə öz müstəqil mədəni əhəmiyyətini saxlayır. Növbəti mərhələdə, yeni situasiyada keçmiş mədəni sistemlərinin elementləri tələb oluna, aktuallaşa bilər və cəmiyyətin şüurunda və mədəni təcrübədə passivlərdən fəallara çevrilə bilər. Sosial-kulturoloji problematikasına görə ən əhəmiyyətli kimi aşağıda göstərilənlər çıxış edir: geniş (nəinki verbal) mənada mədəni mətn; sosial daşıyıcı – mədəniyyətin subyekti; sosial mexanizmlər, mədəniyyəti hərəkətə gətirən transmissiyalar, cəmiyyətdə mədəniyyətin sosial funksiyaları. Bunlarda az-çox aydın şəkildə xalq mədəniyyətinin iki əsas fərqli cəhətləri görünür: sinkretizm və ənənəvilik.

1. Mədəni mətn geniş mənada və onun simvolik və maddi təcəssümü, yəni sosial-normativ, etnik, dini, estetik, musiqili, jestli, hərəkətli, əyyani təsəvvürlər.

2. Sosial daşıyıcı – mədəniyyətin subyekti, onu emal edən və eyni zamanda onun sayyəsində var olan. Müxtəlif miqyas və növdə olan mədəni subyekt tipləri: şəxsiyyət, qruplar, sosial mühit, sosial birlik, cəmiyyət, xalq, millət, bəşəriyyətin bir qolu, müəyyən sivilizasiya tipinin nümayəndələri – mədəniyyətin və ya onun ayrı-ayrı ənənələrinin daşıyıcısı kimi.

3. Mədəniyyəti işə salan, ona dayaq olan, onu dəyişikliklərə uğradan, nəsillərdən-nəsillərə ötürən sosial mexanizm.

Ənənə nəinki sosial təcrübənin yenidən emalı mexanizmidir, həmçinin onun yeniləşməsi və yenidən yaradılması mexanizmidir. Ən qədim, arxaik mərasim mahnıların təhlili göstərdi ki, həyata emosional yanaşmanın, lirik söyləmələrin əhəmiyyətinin artması təsirilə qısa bir motiv-düstur dəyişilir (lakin yox olmur). Bu dəyişikliklər, transformasiya yeni keyfiyyətin yaranması ilə müşahidə olunaraq, aprobasiya keçir, möhkəmlənir, nəsildən nəslə ötürülür və bütün bunlar xalq mədəniyyətində tədricən assimilyasiyaya uğrayaraq, bilavasitə ünsiyyət, birgə mədəni təcrübə şəraitində baş verir.

Qədim mühitdə ənənənin nəsildən nəslə ötürülməsi təbii olaraq baş verirdi: böyüklərdən kiçiklərə. Uşaqlar tamaşaçı qismində ailə və kənd bayramlarında, toylarda iştirak edir, qonaq gedib və qonaq qəbulunu izləyirdi və s. İmitasiya yolu ilə, ümumi şənlik və mərasimlərdə iştirak etməklə onlar dolayısı yolla hər hansı bir ifaçılıq sənətini öyrənir, mətni, melodiyanı, rəqs hərəkətlərini əzbərləyir, ifa olunan əsərlərin bəzi mənalarını dərk edirdilər.

Son zamanlar ənənələrin ötürülməsi sistemində (əlavə element olaraq) yeni tendensiya yaranmışdır ki, folklorçuların fikrincə bunun bir qədər də inkişaf etdirilməsi təqdirə layiqdir. Bunları folklorçular özləri təşkil etmi. Bunların məğzi artıq itib-batmaqda olan folklor irsinin bir hissəsini öz təbii (qədimi) mühitə qaytarmaqdan ibarətdir. Xalq ifaçılarına arxiv fondlarından 30-40 il bundan əvvəl toplanmış materiallar, səsyazmalar verilir. Ənənənin bu günki daşıyıcısı olan nəsil özlərindən əvvəlkilərin səslərini, onların oxuduğu mahnıları eşitmək imkanını əldə edir. Təkrar dinləmə yolu ilə bu əsərlərin öyrənilməsi və ifasıının canlı ənənəyə qaytarılması prosesi baş verir. Bu cür sosial eksperimenti folklorçular "folklor borclarının qaytarılması" adlandırırlar.

Lakin folklorun qədim semantikası yalnız qismən transformasiyaya uğrayır, çünki "folklor heç yerdə və heç vaxt sözün tam mənasında incəsənt kimi yaşamır, yəni özüözlüyündə bir məqsəd daşıyan, əsasən bədii məsələlərin həllinə qulluq edən bir fenomen

kimi". Folklorun tarixən təşəkkül tapmış formalarının təqvimə, həyat kontekstinə bağlılığı ənənə mədəniyyət daşıyıcılarının şüurunda qalmışdır.

Türk xalqları üçün folklor tamamən özünəməxsus əhəmiyyət daşıyır, yəni planetmizin hər bir etmosu öz iqtisadiyyat, sayı, birlik və yaxud əksinə parçalanma və inkişaf xüsusiyyətlərinə, keçmiş və indiki mədəniyyət səviyyəsi müxtəlifliyinə malikdir. Ümumbəşəri amildən əlavə türk xalqları üçün folklorun əhəmiyyəti özünü konkret xüsusiyyətlərinə malikdir:

1. Minilliklərlə bu günədək planetdə ən böyük ərazilərdə kompakt, vahid etnos kimi yaşama.

2. Planetin ən qədim və ən zəngin sivilizasiyası.

Əgər folklor bütün təkamülün və bütün sivilizasiyaların fundamentini təşkil edirsə, bu zaman biz türklər öz dirçəlişimizi gənc nəslin doğma folkloru öyrədilməsindən başlamalıyıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Лесевич В.В.Фольклор и его изучение. // Память В.Г.Белинского. Лит. сборник. М.: 1999.
2. C. Breward Fashioning. L.: Oxford, 2003.
3. Аникин В.П. Теория фольклора. М.: 1996.
4. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: 1994.
5. Набиев А. К истории азербайджанской мифологии. Б.: 2006.

ФОЛЬКЛОР КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Тамилла Багирова
Докт. пед. наук, проф.
АГПУ
Азербайджан, Баку

Резюме: *Историко-культурное наследие – неотъемлемая составная часть общечеловеческой культуры, действенный рычаг формирования и развития интеллекта человека, общества, этноса, важнейшее хранилище исторической памяти. Суть фольклора в том, что он охватывает совокупность творческих идей через их проявления (произведения), фольклор должен восприниматься как интеллектуальное достояние общества. Его формы многообразны. Для тюркских народов фольклор имеет совершенно своеобразное значение, т. к. тюрки тысячелетиями по настоящее время проживали компактно единым этносом на огромном пространстве и являются древнейшей и богатейшей цивилизацией планеты.*
Ключевые слова: *фольклор, духовно-культурное наследие, традиции*

FOLKLORE AS THE MOST IMPORTANT COMPONENT OF THE SPIRITUAL HERITAGE OF MANKIND

Tamilla Bagirova
Doct. Pedagogical Sciences, prof. AGPU
Azerbaijan, Baku

Summary: *The historical and cultural heritage is an integral part of the universal human culture, an effective lever for the formation and development of the intellect of man, society, ethnos, the most important repository of historical memory. The essence of folklore is that it covers the totality of creative ideas through their manifestations (works), folklore should be perceived as an intellectual property of society. Its forms are diverse. For the Turkic peoples, folklore has a completely unique meaning, since the Turks for thousands of years to the present have lived compactly a single ethnos on a vast space and are the oldest and richest civilization of the planet.*
Key words: *folklore, spiritual and cultural heritage, traditions*

Гусейнова Рена Мятляб кызы

доктор философии по искусствоведению
Азербайджанская Национальная Консерватория
Преподаватель
Азербайджан, Баку
renaultaz@rambler.ru

ЭКЛЕКТИЧНЫЙ ЖАНР В МУЗЫКЕ КАК ВИД ПРОЯВЛЕНИЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Резюме: *В статье анализируются условия развития мультикультурной среды в современном мире, развивается суждение о том, как взаимодействие этносов способствует прогрессу культурного уровня.*

Описывая роль искусства в разрешении межкультурных конфликтов, выделяется значимость музыкального искусства в налаживании связей между культурами. Представлены причины, влияющие на процесс зарождения эклектики в музыкальном искусстве, определены связи развития эклектичного жанра в музыке с мультикультурными процессами.

Ключевые слова: *мультикультурные коммуникации, этническая культура, межкультурные различия, музыкальное искусство, эклектика*

Высокие темпы развития информационных технологий, транспортных связей и экономической интеграции значительно усилили процесс глобализации, что в свою очередь запустило механизм мультикультурных коммуникаций.

«Геополитическая и социально-экономическая ситуация в современном мировом сообществе требует интеграции различных элементов межкультурных отношений. В этой связи межкультурная коммуникация становится одним из ведущих направлений взаимодействия в современном обществе» [1, с. 127].

Результаты столкновения различных культур в зависимости от периода и ситуации могут сильно разниться. Данный процесс неизбежно сопряжён с определёнными трудностями, с серьёзным неприятием межкультурных различий. Сильно определяют взаимоотношения политическая ситуация и степень толерантности сторон. Именно в этой связи в формат взаимоотношений, тесно бытующих этнических культур, всё активнее внедряется модель мультикультурализма, которая нацелена на формирование межкультурных взаимоотношений на новом уровне.

«Под моделью мультикультурализма подразумевается мирное сосуществование в пределах границ одного государства различных этнокультурных сообществ, имеющих право официально выразить, беречь и сохранить свои культурные особенности и образ жизни. Мультикультурализм представляет собой необходимый инструмент диалога культур и цивилизаций» [2].

Мультикультурные коммуникации оказывают существенное влияние на все сферы деятельности человека. Особенность более чувствительно реагировать на внешние факторы, как известно, присуща творческой деятельности. Творцы искусства способны наиболее тонко и ярко отражать, развивающиеся процессы в своих произведениях. Затрагивая души людей, им удаётся повлиять на межкультурные взаимоотношения гораздо глубже и сильнее. Роль искусства в разрешении межкультурных конфликтов безмерна. Определить или оценить масштаб магической силы искусства в этом процессе, – практически невозможно.

Будучи признанной одной из самых массовых видов искусства, музыка взяла на себя роль ведущего творческого направления в межкультурных коммуникациях. В современном мире зачастую именно музыкальная культура формирует первое впечатление о стране и народе, способствует ознакомлению с этнической

культурой.

На нынешнем этапе музыкальное искусство разрослось до масштабов экономически прибыльной, социально значимой и политически весомой музыкальной индустрии. Музыкальное искусство на протяжении всего периода человеческого развития обогащалось в самых разных направлениях, стремительно расширяя свои границы. Культурное разнообразие, присутствующее в мультикультурной среде, также оказало влияние на развитие музыкальных жанров и стилей.

Синтез различных направлений, стилей и жанров музыки заложил основу понятия эклектики в музыкальном искусстве. Следует отметить, что эклектика в музыке проявляется вследствие разных причин и может выражаться в безграничном многообразии.

Определим причины, влияющие на процесс зарождения эклектики в музыкальном искусстве:

- Творческий поиск нового звучания, новых возможностей и средств музыкальной выразительности. Заимствование музыкантами новых музыкальных инструментов, ритмов, безусловно, ведёт к развитию и обогащению этнической музыки.

- Эксперименты, с целью удивить и впечатлить истинных меломанов. В период агрессивного использования визуальных шоу-элементов в музыкальной индустрии, желание и потребность музыкантов произвести более сильное впечатление на публику, экспериментируя музыкальными приёмами, вполне объяснимо, заслуживает уважения и является показателем профессионализма, креативности и творческой смелости.

- Привлечение более широкой аудитории. В период высокой конкуренции и насыщенности рынка культурных услуг, музыканты пытаются совместными проектами, синтезом различных направлений объединить аудиторию, как разных предпочтений, возрастных категорий, так и различных этнических культур.

- Организация совместных концертов политической направленности в период конфликта, с целью урегулирования напряжённых отношений. «Во времена холодной войны проходили взаимные визиты оркестров США и Советского Союза, в 1999-м году Даниэль Баренбойм вместе с Эдвардом Саидом создал оркестр «Западно-восточный диван», состоящий из молодых арабских и еврейских музыкантов, а в 2008-м году прошёл концерт Нью-Йоркского филармонического оркестра в Северной Корее» [3].

- Развитие межкультурных связей. Гармоничное сосуществование различных стилей и жанров музыки содействует благосклонному восприятию иной музыкальной культуры, порождает интерес к её многогранным проявлениям, способствует смягчению восприятия межкультурных различий. Значительно снижая степень противоречия между этническими культурами, деятели музыкального искусства способствуют укреплению культурных связей разных народов.

При соприкосновении различных этносов в исторически, политически или экономически обусловленных обстоятельствах, культурный взаимообмен неизбежен. Каждая национальная культура, перенимая особенности бытового уклада, гастрономических предпочтений, художественных приёмов, технологических открытий и научных достижений, прогрессирует в своём развитии. «Можно сожалеть об утрате национальной специфики, но вряд ли целесообразно только ради её сохранения отказываться от благ цивилизации» [4].

Стоит подметить, что, как и мультикультурализм неоднозначно воспринимается в социологии, психологии и политике, так и развитие эклектичного жанра в музыкальном искусстве вызывает ряд противоречий среди теоретиков музыки. Часть музыковедов считает, что развитие эклектичного жанра в музыке со време-

нем может привести к нивелированию границ этнических особенностей музыкальных культур. В период глобализации такое тесное слияние различных музыкальных культур, разумеется, поднимает данный вопрос, требует осторожности и более тонкого подхода. Однако, говорить о полной потере национальных музыкальных традиций и особенностей – несколько преувеличено. Музыкальные традиции, уходящие корнями уже в очень далёкое прошлое, не настолько зыбки и не в состоянии полностью разрушиться даже при агрессивном взаимодействии с иными.

Следует отметить и то, что творческий поиск музыкантов имеет несколько цикличный характер, как впрочем, и вся история человечества. Находясь в вечном творческом поиске, желая всё время удивлять и вдохновлять слушателей, музыканты периодически обращаются как к новым жанрам и стилям в музыке, так и к очень давним. Современные исполнители, к примеру, отыскивают старые песни и газели, при исполнении своих произведений используют старинные музыкальные инструменты, исполняют забытые музыкальные произведения в новой аранжировке и пр. Иными словами, музыкальная культура не только стремительно движется вперёд, перенимая, развиваясь и расширяясь в разных направлениях. Она также тщательно сохраняет свои многовековые уникальные и характерные особенности.

Эклектика – своего рода художественный приём, подразумевающий соединение разных жанров и стилей. В результате использования эклектики в музыке, также как и в любом другом виде искусства, может быть создано невероятно талантливое и абсолютно бездарное произведение. В произведениях искусства талант, мастерство, вкус и чувство меры художника могут сотворить настоящее чудо и поразить удивительно магической силой творчества. Для полного осмысления эклектики, важно прочувствовать суть данного приёма. В силу своей новизны и большей частью негативного восприятия со стороны искусствоведов, этнографов, культурологов, социологов и др., порой использование данного приёма, даже затрудняются назвать словом эклектика. Однако, давно известно, что любое нововведение по достоинству может быть оценено только по истечению длительного времени.

Сложивший на данном этапе формат взаимоотношений в виде мультикультурных коммуникаций, естественным образом влияет на быт, кулинарию, язык, искусство и культуру в целом. Само собой разумеется, что этот процесс будет способствовать формированию новой эстетики, возникновению новых стилей и художественных приёмов. В музыке данное воздействие проявилось в виде эклектичного жанра. Насколько содержательно, благоприятно и плодотворно повлияет эклектика в музыке на музыкальную культуру в целом, может быть определено уже следующими поколениями. В настоящий момент остаётся только надеется на умелое, профессиональное, бережное и тонкое отношение представителей музыкального творчества к использованию эклектичного жанра в музыке и в принципе к импровизации в этнической музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тинькова Л. Проблемы коммуникации в современном мультикультурном обществе // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXVII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 10 (37). URL: http://sibac.info/archive/guman/10(37).pdf
2. *http://multiculturalism.preslib.az/ru_a1.html*
3. https://www.culturepartnership.eu/publishing/course/lecture-3
4. https://studme.org/176110104851/kulturologiya/etnicheskaya_kultura

MUSİQİDƏ EKLEKTİK JANR (MULTİKULTURAL KOMMUNİKASİYALARI TƏZAHÜRÜNÜN NÖVÜ KİMİ)

Rəna Hüseynova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Məqalədə müasir dünyada multikultural mühitin inkişaf etmə şəraiti araşdırılır, etnosların qarşılıqlı əlaqələrinin mədəni səviyyənin proqresinə səbəb olması fikri inkişaf etdirilir.*
Mədəniyyətlər arası münaqişələrin həllində incəsənətin rolu təsvir edilərək, etnik mədəniyyətlər arası əlaqələrin düzəldilməsində musiqi incəsənətinin mahiyyəti qeyd olunur. Musiqi incəsənətində eklektikanın yaranması prosesinə təsir edən səbəblər təsvir edilir, musiqidə eklektik janrın inkişaf etməsinin multikultural proseslərlə əlaqələri müəyyən edilir.
Açar sözlər: *multikultural kommunikasiyalar, etnik mədəniyyət, mədəniyyətlər arası müxtəliflik, musiqi sənəti, eklektika*

THE ECLECTIC GENRE IN MUSIC, AS A TYPE OF MANAGEMENT OF MULTICULTURAL COMMUNICATIONS

Rena Huseynova
Doctor of Philosophy in Art History
Azerbaijan National Conservatory
teacher
Azerbaijan, Baku

Summary: *The article analyzes the conditions of the development of a multicultural sphere in the modern world, and develops the judgment of how the interaction of ethnic groups contributes to the progress of the cultural level.*
Describing the role of art in the settlement of intercultural conflicts; maintaining the importance of musical art in the links between cultures is highlighted. The reasons that influence the process of eclecticism in music art are presented, the connections of eclectic genre development in music with multicultural processes are emphasized.
Key words: *multicultural communication, ethnic culture, intercultural differences, musical art, eclecticism*

Davud İCLALI
AMK-nın doktorantı
davoudijlali@gmail.com

İRANDA PEŞƏKAR MUĞAM İFAÇILIĞININ, XANƏNDƏ SƏNƏTİNİN SƏCİYYƏLƏNDİRİLMƏSİ

Xülasə: Məqalədə İranda muğam ifaçılığı və xanəndəlik sənətinin təşəkkülü məsələlərindən, o cümlədən Təbriz və İsfahan xanəndəlik məktəblərinin bənzər, həmçinin fərqli xüsusiyyətlərindən söhbət açılır.
Açar sözlər: muğam, dəstgah, İran musiqisi, Təbriz xanəndəlik məktəbi, İsfahan xanəndəlik məktəbi.

İran musiqisi Şərqin ən qədim və möhtəşəm sənət çeşməsi sayılır. Yaxın Şərqin digər xalqları bu çeşmədən bəhrələnmiş və musiqi mədəniyyətinin təşəkkülündə ondan geniş surətdə istifadə etmişlər.

Müasir dövrdə dünya, o cümlədən İran alimlərinin ölkənin musiqi mədəniyyətini yalnız fars musiqi mədəniyyəti kimi təqdim etməsinə baxmayaraq, həqiqət ondan ibarətdir ki, bu mədəniyyət bəlli regionda yaşayan müxtəlif xalqların musiqi mədəniyyətləri-

nin məcmusudur. Onların içərisində iki daha güclü qol – Azərbaycan-türk və fars musiqi istiqamətləri özünü göstərir.

İranın musiqi tarixinə diqqət yetirdikdə, musiqinin köklərinin çox qədim dövrlərə gedib çıxdığının şahidi oluruq. Tarixə nəzər salsaq, görürük ki, qədim sivilizasiya mərkəzi olan, ön Asiyada yerləşən İran hələ e.ə. Şərqin böyük imperiyalarının tərkibində olub. Çoxəsrlik dövlətçilik ənənələri olan cəmiyyətin inkişaf xüsusiyyətləri ərazidə məskunlaşan xalqların mədəniyyətinin inkişafına müsbət təsir göstərmişdir. Bu ərazidə müxtəlif xalqlar və tayfalar yaşamışdır. Onların bəzisi irandilli, bəziləri türkdillidir. Ərazidə türklər, farslar, kürdlər, yəhudilər və başqa xalqların mədəniyyət izlərinə rast gəlmək olar. Hələ e.ə. Manna, Midiya, Əhəməni, Atropatena kimi dövlətlər dünya mədəniyyətinə bir sıra maraqlı nümunələr bəxş etmişdir. Şumer sivilizasiyasının təsiri ilə formalaşan şüurun növü olan incəsənətin, xüsusən də musiqi sahəsinin inkişafında müsbət rol oynayır.

İranda muğam sənətinin inkişafından danışarkən onu qeyd edək ki, fars musiqisində muğam sənətinin silsilə şəklində ifa olunmasını qədim zamanlarda dəstgah deyil, "məqam", "pərdə" yaxud "şədd" adlandırmışlar. Bu barədə Əbdülqadir Marağalının (1353-1435) risalələrində geniş məlumat verilir [2, s. 46]. Müasir dövrdə isə onu Azərbaycandan fərqli olaraq, "dəstgah" adlandırmışlar. Dəstgahlar özünü əsasən iki – vokal instrumental və instrumental formada göstərir.

İranda şeirlə musiqinin vəhdətinə, xüsusən poeziyaya daha çox diqqət yetirildiyi üçün burada əksər halda vokal-instrumental muğam dəstgahlarına üstünlük verilir. Bu səbəbdən də əksər xanəndələr dəstgah oxuyarkən seçilmiş qəzəlin sözlərinin mənasına, onun tələffüzünə daha çox diqqət yetirirlər. Məhz bu baxımdan, fars dəstgahlarında Hafiz Şirazi (1320-1390), Sədi Şirazi (1210-1292), Ömər Xəyyam (1048-1131), Məhəmmədhüseyn Şəhriyar (1906-1988) və b. söz ustadlarının qəzəllərindən daha çox istifadə edilir. Ustad Şəhriyarın musiqi alətimiz tara xitabən yazdığı qəzəlin üç beytini İran poeziyasında muğam, xanəndəlik sənətinə şairlər tərəfindən göstərilən xüsusi diqqətin təzahürü kimi nümunə olaraq nəzərə çatdıra bilərik:

Sızıldar sinəmin sazı, "Dəraməd" eylərəm "Şur"i,
Çobanım sən də "Səlmək"lə, sızıldat, tari-tənburi.
"Hüseyni" kəkilin "Üzari" getdi, nəzmi olmuş kəsr,
Çağır "Şahnaz"mı, mənzum edək bu şeri-mənsuri.
"Şikəstə" qəddi "Azərbaycan", "Dilkəş"lə qılsın "Rast",
"Əraq"i-"Rak"dən endir "Firuz"da bağla "Mahur"i [3, s. 136].

İran xanəndələri zəngulə vuranda və ya səs texnikasını göstərəndə Azərbaycan xanəndələrindən fərqli olaraq "ay aman", "əzizi mən", "ey yar" və başqa sözləri istifadə etmirlər.

Fars dəstgahları özü də iki sadə və mürəkkəb qrupa bölünür. Sadə qruplara ad verilməmişdir, yəni onlar sadəcə ifa edilir. Bu qrupa bütün dəstgahlar daxildir. Mürəkkəb dəstgahlar isə vokal-instrumental musiqidə "mürəkkəbxani", instrumental musiqidə isə "mürəkkəb nəvazi" adlanır. Bu qrup dəstgahlar iki və ya bir neçə muğam dəstgahından tərtib olunan mürəkkəb məqam quruluşlu muğam dəstgahlarıdır. Bu cür dəstgahlarda modulyasiya əsas rol oynayıb, bir muğam dəstgahından digərinə, son mərhələdə isə əvvəlki dəstgaha keçidi təmin edir [2, s. 48].

Fars "dəstgah"larının inkişafı və quruluşu prinsipcə Azərbaycan muğam dəstgahları ilə eynidir. Buna baxmayaraq, onun öz spesifik xüsusiyyətləri var ki, o da fars milli musiqi ənənələrindən irəli gəlir. Əvvəla, onu qeyd edək ki, İran musiqi dəstgahlarında "Dəraməd"lər, "Pişrov"lər, "Çahar mizrab"lar, "Bəxşi-əvvəl" (birinci hissə), "Bəxşi-dovvom" (ikinci hissə) kimi bir sıra musiqi janrları və məziyyətləri artıq ənənə şəkli aldığı üçün çox geniş formada ifa edilir. Deyək ki, İran dəstgahları üçün qeyd etdiyimiz musiqi janrlarının bir neçə dəfə müxtəlif variantlarda ifası xarakterikdir. Belə ifa tərzi

Azərbaycan musiqisində yoxdur. Dəramədi-əvvəl (birinci giriş), Dəramədi-dovom (ikinci giriş), Dəramədi-sevom (üçüncü giriş) və s. kimi digər musiqi janrları eyni ilə dəstgah formasına daxil edilərək bir neçə dəfə ifa olunur. Belə halda dəstgahın ifası çox uzun çəkdiyi üçün konsert ifasında bir çox ifaçılar vahid forma şəklində olan muğam dəstgahını mikrosilsilələrlə ifa edirlər. Digər tərəfdən ifaçı hər hansı bir guşəni və ya şöbəni oxuyarkən bu hissələrin mayəsi olan (muğam dəstgahında isə istinad pərdələri) səsi öz səs imkanını, texnikasını göstərmək üçün oktava yuxarıda da ard-arda ifa edirlər.

İran alimləri fars "dəstgah"larını aşağıdakı təsnifat üzrə bölür. Ə.Şəbani (XIX əsrin sonları XX əsrin əvvəlləri) yazır ki, yeddi dəstgah və beş avaz, cəmi 12 olan qamma məcmuəsini təşkil edir ki, yeddisi dəstgahlara aid olub daha böyük əhəmiyyətə malikdir [1, s. 46]. "Rast-pəncgah", "Mahur", "Şur", "Nəva", "Hümayun", "Çahargah", "Segah" yeddi dəstgah, "Dəşti", "Əbu-əta", "Əfşari", "Bayatı-türk", "Bayatı-İsfahan" isə beş avazdır. Əlbəttə, muğamların bu cür klassifikasiya olunması İran alimlərinin fikrini təmsil edir.

İranda peşəkar muğam ifaçılığının inkişafından bəhs edərkən deməliyik ki, Təbriz şəhəri XX əsrə qədər musiqinin beşiyi olub. Ancaq Müzəffərəddin şah Qacarın hakimiyyəti dövründə musiqinin istiqaməti dəyişərək mərisəyyələrə, şəbihlərə yönəldi. Müzəffərəddin şah dini musiqinin tamamilə itməməsi üçün onu irfani musiqi ilə birləşdirdi. Bu missiya xanəndələr vasitəsilə həyata keçirildi, həm də Müzəffərəddin şah öz hakimiyyəti dövründə qadın ifaçıların sənətlə məşğul olmasına qadağa qoydu. O dövrün məşhur musiqiçiləri də Hacı Molla Kərim cənabi Qəzvini (? - 1907), Əbdülhəsən İqbal Soltan Azəri (1870-1971) və Hüseynxan Sadalmülki Təbrizli (1875-1948) idilər.

Bu dövrdə Təbriz musiqi məktəbi tədricən tənəzzül edirdi. Ona görə ki, onlar kütlə arasında geniş məclislərdə çıxış edə bilmir, yalnız dar çərçivədə fəaliyyət göstərirdilər. Musiqi xiridarı olan bu insanlar başqa peşə növü ilə məşğul olsalar da, daxili yaradıcılıq tələbatını ödəmək üçün musiqiyə də zaman ayırırdılar. Dövrün məşhur xanəndələrindən biri də xalça ticarəti ilə məşğul olan Əkbərağa Herisçi (1890-1965) idi. Müasirlərinin verdiyi məlumata görə o, gözəl və məlahətli səsə malik idi. Hətta ustad şair Məhəmmədhüseyn Şəhriyar farsca yazdığı bir qəzəldə onun adını çəkir. Qeyd edək ki, Şəhriyar özü də şair olmasına baxmayaraq, setarda ustalıqla ifa edir və hətta ara-sıra zümzümələr edərək oxuyurmuş.

Nəzərə çatdırdığımız faktlar bir daha sübut edir ki, Təbrizin muğam musiqi məktəbi İranın ən qədim və ən güclü musiqi məktəblərindən biridir. Əgər bu musiqi nümunələri qorunub saxlanılıb gələcək nəsillərə ötürülməsə, Təbrizin folklorunu bərpa etmək müşkül olacaq. Təhrif olunmamış İran musiqisini isə yalnız Təbriz ifaçılarının yaradıcılığında görmək və dinləmək mümkündür. Təbrizin qədimliyi, onun xalqının adət-ənənəsi bunu deməyə imkan verir ki, təmiz İran musiqisi yalnız Təbrizdədir. Tədqiqatçılar araşdırma aparsalar, həqiqətən görərlər ki, İran musiqi Təbrizdə heç bir təhrifə, dəyişikliyə uğramamışdır. Bu nəzəriyyənin sübuta yetirilməsi isə qədim zamanlardan İran musiqisinin təşəkkülündə Azərbaycan xalqının rolunu göstərir. Bu gün rahatlıqla iddia edə bilərik ki, Azərbaycan türkləri özünəməxsus muğam dəstgahlarının yaradıcısıdırlar. İranda məskunlaşan Azərbaycan türklərinin, İraq-əcəm türklərinin məxsusi avazatları, ifaları, səsləri, rəngləri vardır.

İran İslam inqilabından sonra dövrün ziyalıları xanəndələr – Hacı Qulamrza Qeytançiyan (1923-1989), Mirəliəsgər Fişənkçi (1900-1980), tar çalan – Qulamhüseyn Bəycəxani (1919-1988), şair Şəhriyar ömürlərinin sonlarında yalnız öz aralarında xəlvət çalıb-oxuyarlarmış. O dövrdə belə məclislərdə yalnız tar və qaval alətləri ifa olunarmış. Məlumdur ki, əsrlərin ənənəsinə söykənərək İran xalqının tarı və qavalı bütün dövrlərdə çox sevdiyinin şahidi oluruq.

Müasir İran dəstgahları Mirzə Abdullah (1843-1918), Məcun və Məxluzi (hər ikisi Mirzə Abdullahla eyni dövrdə yaşamışlar) tərəfindən yarıkürd, yarıoğuz, yarıtürk, yarı

da əcəm-türklərinin musiqi parçaları toplanaraq "Bəxtiyari", "Koroğlu", "Deyləman", "Azərbaycani", "İsfahanək" və "Nəğmeyi-dəşti" kimi muğamlar İran musiqi məktəbində xüsusi yer tutur və ifa olunur.

Qeyd edək ki, "Koroğlu İran musiqisində "Mahur" dəstgahında rəng adıdır. Bu rəng "Saginamə" şöbəsindən əvvəl və ya sonra çalınır.

Deyək ki, İran musiqisində "Bəxtiyari" "Hümayun" dəstgahında "Çəkavək"lə "Moalif" arasında ifa olunur. "Deyləman" isə İranda "Şur" dəstgahında ifa edilən kiçik guşədir. İran musiqisində "Azərbaycani" guşəsi "Mahur" dəstgahında "Nəsirxani"lə "Fili" arasında ifa edilir. "Nəğmeyi-dəşti" – "Dəşti" dəstgahında "Dübeyti" şöbəsindən əvvəl ifa olunur.

Hər bir professional dinləyici və ifaçı asanlıqla ümumi İran musiqisi ilə Təbriz musiqisi arasında olan fərqi hiss edə bilir. Buna səbəb odur ki, Təbriz musiqiçilərinin özünəməxsus ifalarının spesifikliyi hər zaman ümumi İran musiqisindən fərqlənib.

Musiqinin inkişafında fars təmayülünün önə çıxması Səfəvi dövlətinin başçısı I Şah Abbasın (1571-1628) hakimiyyəti zamanı paytaxtın Təbrizdən İsfahana köçməsi ilə əlaqədardır. Nəticədə inzibati, iqtisadi, mədəni və elmi mərkəzlər paytaxta köçürüldü. İsfahanın yerli əhalisi – musiqiçiləri və elm xadimləri bu tarixi fürsətdən istifadə edib, Təbriz mədəniyyətinin nailiyyətlərini özününküləşdirə bildilər. Belə ki, diqqətlə araşdırsaq görürük ki, İsfahan musiqi məktəbi ilə Təbriz musiqi məktəbi bir-birinə çox yaxındır. İranın musiqi məclislərində Təbriz ifaçılıq məktəbi kimi İsfahan məktəbi də fərqlənir. Bədii dildə ifadə etsək, İsfahan avazı ilə oxunan muğamı diqqətlə dinlədikdə Araz çayı ilə Zayəndə çayının axışını, bir-biri ilə qovuşmasını hiss edə bilirik. Zəngulədə Arazın aşıb-daşmasını, yumşaqlığını, həzinliyni duyuruqsa, Zayəndə çayında isə sanki möhtəşəm dağlar vəsf olunur. Burada möhkəm, zil, şaqraq zəngulələri xanəndənin həzin, boğaz qaynatmaları əvəz edir. Xanəndə öz oxumaq tərzi ilə sanki İsfahanın gümbəzlərini bəzəyən nəqqaşlıq sənətini dinləyicinin göz önünə gətirir.

Beləliklə, İran peşəkar muğam ifaçılığı sənətini iki məktəbə ayıra bilərik: 1. Təbriz musiqi məktəbi; 2. İsfahan musiqi məktəbi.

Adı çəkilən Təbriz musiqi məktəbinin nümayəndələri – Hüseynxan Sadəlmülk Təbrizi (1843-1918), Mehdixan Soti Təbrizi (naməlum), Mirəliəsgər Sadiq Əlvəəd Fişəngçi, Hacı Tac Təbrizi (mərsiyəxan) , Məciəddin Zakiri, Nasir Zakiri, Seyid Hüseyn Tului, Əbdülhəsən xan İqbal Azəri, Qulamhüseyn Qeytançiyan həm farsca, həm də türkcə ifa etmişlər. Adlarını sadaladığımız xanəndələrin barəsində yazılı məlumat olmadığına görə təəssüf ki, biz onların doğum-ölüm tarixlərini məqalədə əks elətdirə bilmirik.

İsfahan musiqi məktəbinin nümayəndələri arasında – Bəhrululum İsfahani (Məşutə inqlabından əvvəl İqbal Azər ilə eyni dövrdə yaşamışdır), Tacəli Vaizi (1873-1970), Seyid Əbdülrəhim İsfahani (yazılı mənbə yoxdur), Hacı Əndəlib Mirzəhüseyn Saatsaz (1853-1931), Hacı Mirzəhəbib Şatır (1827-1903), Həsən Tahirzadə (1982-1955) və Ədib Xan Sarinin (1901-1982) yaradıcılığı seçilir [4].

Bu iki musiqi məktəbi arasında xanəndələr vasitəsilə yaranan körpü nəticəsində hər iki məktəbin ortaq ifa xüsusiyyətlərini öz yaradıcılığında cəmləşdirən ifaçılar da var. Onlara Dəmavəndi Əlixan Nayıbol Səltənət (Müzəffərəddin şah Qacarın dövründə yaşamışdır, ilk səsyazmasını 1284 - cü ildə eletdirmişdir), Seyid Əhməd xan Təziyəxan, Hüseyn Şimrani, Qəmər Əlmulk Vəziri (1905-1963), Əbdüllah Davami (1843-1918), Hacı Məhəmməd İrani, Seyid Hüseyn Mirxani, Nurəli Buruməndi kimi xanəndələri nümunə göstərə bilərik. Hal-hazırda iki musiqi məktəbinin sintezindən yaranan ifaçılıq sənətinə İranın tanınmış musiqi bilicisi, ustad sənətkar Məhəmmədrza Şəcəryan (1940) başçılıq edir.

Beləliklə, təqdim etdiyimiz bu kiçik məqalədə İranda muğam ifaçılığı və xanəndəlik sənətinin təşəkkülü məsələlərindən, xüsusən də Təbriz və İsfahan xanəndəlik məktəblərinin bənzər, həmçinin fərqli xüsusiyyətlərini araşdırmağa çalışdıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Şəbani Ə. Tarixe musiqi, sazhayi melli. Üsul nəzəri musii. Şiraz: Çapxane Mostofi, 1352, 439 s.
2.Fəxrəddini F. Rədifi-musiqi-İran təcziyyə, təhlil və şərh. T.: 1392, 480 s.
3.Şəhriyar Məhəmmədhüseyn Seçilmiş əsərləri. B.: Avrasiya-press, 2005, 480 s.
4.https://fa.wikipedia.org/wiki/

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУГАМА В ИРАНЕ, ОТВЕТСТВЕННОСТЬ КАТЕГОРИИ

Давуд Иджлалы
Докторант АМК
Азербайджан, Баку

Резюме: *Разговор идет о статье Иране про мугамское исполнение и формирование мугамной профессии и в том числе про похожие и разнообразное качества Тебризской и Исфаганской школы.*
Ключевые слова: *мугам, дестгях, Иранская музыка, Тебризская исполнительская школа мугама, Исфаханская исполнительская школа мугама.*

IMPROVEMENT OF MUGHAM`S EXECUTION, CHARACTERISTIC OF THE ART OF SINGERS IN IRAN

Davud ICLALI
Doctorate of ANC
Azerbaijan, Baku

Summary: *İn the article talking mugam at the İran and formation profession of singing art problems, also similarity and differentness Tabriz profession of singing school with İsfahan profession of singing school.*
Key words: *mugam, dastgah, İranian music, Tebriz profession of singing school, İsfahan profession singing school.*

Polina Dessiatnitchenko

PhD in Ethnomusicology
Teaching Assistant, University of Toronto
Toronto, Canada
polina.dessiat@gmail.com

NATIVISM IN POST-SOVIET AZERBAIJANI MUGHAM

Summary: *This article explores and questions the phenomenon of nativism in post-Soviet Azerbaijani mugham. Findings from two years of fieldwork – comprised of archival research and lessons on the tar with teachers who represent different lineages – show a strong proclivity towards nativism among Azerbaijani musicians. Microtones, aruz metres, spiritual ghazal texts, heightened creativity, and particular manners of performance are facets of mugham that are debated as musicians seek to recover and define "pure" mugham. Their discourses and practices encounter and address other popular tendencies such as syncretism when mugham is merged with Western and Eastern musical traditions.*
Key words: *Azerbaijani mugham, post-Soviet studies, nativism, syncretism, tar, creativity*

Since Azerbaijan's independence in 1991, *mugham* has emerged as a phenomenon on international stages, acquiring the status of a national emblem for the nascent post-Soviet republic. The recognition of *mugham* as an intangible heritage of humanity by UNESCO in 2003 further served as a major incentive for its promotion, financed by the government of Azerbaijan. A long list of new initiatives exemplifies the impetus to

showcase *mugham*; these include the International Mugham Center building, Space of Mugham symposia, competitions for young *mugham* singers, and projects such as "Voice of Karabakh" and "Bahramname" among many others.

Added to the current popularity and symbolic significance of *mugham* is its freedom from the Soviet agenda for art. Previously neglected styles, omitted *mugham* sections and entire cycles, as well as the forbidden themes of religion and mysticism have now surfaced as points of inquiry. Moreover, there is a resurgence of interest in rediscovering the nationalism that was developing in pre-Soviet Azerbaijan but which had to succumb to the restrictive agenda of the USSR. Much scholarship in Azerbaijan is also about what constitutes "authentic" *mugham* and facets of *mugham* that have been forbidden during the Soviet rule. As Aida Huseynova rightly notes, "Research on the historical past of Azerbaijani music, including the role of religion, neglected genres, and forgotten musical instruments, is now central to the activities of native scholars" [3, p. 252]. Many debates among scholars and musicians are especially intense at this time because so many versions of what is "pure" and what has been purged or forgotten during Soviet Azerbaijan have emerged.

As a result, there is now a strong proclivity towards nativism in post-Soviet *mugham*, borrowing from Theodore Levin's [4] characterization of post-Soviet Uzbekistan. Levin writes about traditional modal music in Uzbekistan using a four-part model: two tendencies of "nativism" and "Europeanization" and two sources "from below" and "from above." In Azerbaijan, nativism is manifested in a variety of playing styles and discourses that coexist with other trajectories for developing traditional music such as syncretism. In this paper, I will focus on the following facets of performance that shed light on the nature of nativism advocated among *mugham* musicians: microtones, *aruz* metres, *gushe* sections, creativity, and experience. Moreover, I will propose that there are two broad types of nativism in *mugham* performance. On the one hand, *mugham* is viewed and performed as part of a broader pan-Islamic Eastern tradition. On the other hand, some masters fervently defend a highly conservative, distinctly "Azerbaijani" version that they claim to have inherited from their lineages that date to pre-Soviet times. Differences in the manner of playing *mugham* on the *tar* clearly reflect these positions, and each will be explored in this paper. An article by music scholar Elkhan Babayev from the journal *Qobustan* discusses the activity and changes that arose with regards to the *tar* and its temperament in the 1990s. In this article, titled "Where is the *tar* of Sadigjan?," Babayev stresses the miniscule divisions, ornaments, and intonations as crucial for national sound, thereby underlining the importance of microtones in Azerbaijani *mugham* that were de-emphasized in the Soviet context starting in the 1930s. The author defends the activity of Uzeyir Hajibeyov to create equal temperament for the instrument because the goal was the development of a national composition school in Azerbaijan. *Mugham* here is classified as "Eastern", and the author highlights the loss of microtones by comparing *mugham* to modal music in Iraq and writing that when listening to masters in Iraq play their national music it becomes clear what kind of nuances *mugham* had lost. He continues: "Of course, Azerbaijani musicians play with much more virtuosity, but this is not what is necessary in *mugham*. Instead, the depth and national colours are needed. This has to do with the *perde* that were lost in the 1930s" [1, p. 47]. He calls this loss "huge" and "painful" in the article, and ends by writing: "our task is to preserve Sadigjan's *tar*. For this, our masters and acoustic masters must cooperate" [ibid.].

Interviewing musicians and taking lessons with *tar* performers from different lineages, I observed how Babayev's concern is being addressed in current practice. Many performers on the *tar* own instruments with numerous frets that are additional to the standardized structure, and they are heavily invested in the creativity that the extra frets can afford. Rising stars of *mugham* performance adjoin frets based on what they hear in

older recordings of *mugham* or in so-called "Oriental" music on Youtube that also incorporates microtones. Therefore, many are performing versions of *mugham* claimed to be pre-Soviet as well as forms of *mugham* that feature musical gestures from modal music in Iran, Turkey, Pakistan, India, and others. These musicians voice concerns about the temperament of the instrument in the 1930s, and the associated disassociation of *mugham* from its roots in the shared "Eastern" modal music system.

Similar findings are presented by ethnomusicologist Jean During who writes that after Azerbaijan's independence, neutral intervals have been rediscovered by young musicians [2, p. 145]. However, this is not the case in most of the Central Asian republics (e.g. Tajikistan, Uzbekistan). During writes:

…the old intervals have resurfaced with the independence of Azerbaijan, a nation that always had a strong ethnic and cultural identity. Those artists born after the Soviet reform and completely impregnated with the new intonations reject the old pre-Soviet intervals (the three-quarter tone in particular), which some young players are using once again, as "Iranian" [2, p. 158].

There are a few conservative musicians in post-Soviet Azerbaijan who are representatives of lineages that extend back to pre-Soviet times such as the Mansurov and Bakikhanov lineages. These *tar* masters have their own perspectives about the use of microtones. When I asked about the extra frets that are now added to the *tar*, one conservative musician exclaimed:

They do not even use the microtonal tones we already have on the *tar* yet start to add new ones! Now they play in Arabic style, or Persian style. But in classical *mugham*, this is not allowed. Masters must never do such things! (*Tar* performer, interview, 25 May 2014).

However, while keen to keep *mugham* within previous boundaries, conservative musicians promote the same tendency towards nativism as the others. They advocate a distinctly Azerbaijani version of *mugham* and capitalize on the pre-Soviet origin of their respective lineages, making claims to know what pure *mugham* was before Soviet intervention. For instance, they champion the use of microtonal frets that already exist on the *tar* but which were repressed in the Soviet context. They are eager to recover smaller sections of *mugham* or entire cycles which employ microtones and which have been omitted from the Soviet curriculum and, consequently, from performance practice.

One prominent point of discussion among conservative musicians has to do with principles of *aruz.* This discourse serves as a point of criticism of performances in which "real" principles of *aruz* are not observed. For example, successors of older lineages champion rare *gushe* that are highly metred, and even identify particular *aruz* metres associated with specific *gushe.* They argue that these sentence-like fragments have been passed on in their lineages from pre-Soviet times. Moreover, they attach much value to these *gushe* because they are tokens of authenticity. The significance of *aruz* is underlined further by a common preference for more complex *ghazal* poetry with sophisticated terminology from the Persian and Arabic languages. Such poetry employs long and short vowels, thereby effectively punctuating *aruz* metres.

Based on archival data, the representatives of long-established lineages do know versions of *mugham* that are more or less historically valid. As they learned orally from their forebearers, it is possible that unofficial information pertaining to *mugham* structure was passed on in underground settings. Moreover, these masters benefit through access to old recordings and written documents, some of which are not even found in Azerbaijan's archives. Today, they are passionately invested in resurrecting their ideas of "pure" forms of *mugham,* contributing to the nativist discourses.

In addition to the emphasis on microtones and proper declamation of *aruz* metres, another crucial topic among nativist musicians has to do with *mugham* creativity and

accompanying experience. Specifically, performers stress that "true" *mugham* involves a certain religious, spiritual and even mystical experience. For example, *irfan* and *tasavvuf* are common words used today by musicians. The words signify Sufism and Islamic gnosis, respectively. While *irfan* is intertwined with *tasavvuf*, there are important differences. The emphasis with *irfan* is on knowledge and contemplation while *tasavvuf* is about practice and ritual. In addition to specific notions of *irfan* and *tasavvuf*, many performers associate *mugham* with an overall form of Islam. One of my teachers asserted that *mugham* is the shared Muslim way of thinking across the world, among Arabs, Persians, Turks, Tajiks, Uzbeks, etc. The profound interpretation about the relationship between different aspects of Islam and *mugham* that circulates in post-Soviet Azerbaijan is consistent with the socio-political context. Freed from the secularized condition of the Soviet era, musicians are invested in defining the sacred dimension of *mugham* that was previously denied to them in official contexts.

Many musicians link the sacred quality of *mugham* to heightened creativity. As such, they argue that, the religious, spiritual, and mystical experience of performing "pure" *mugham* opens up possibilities for musical innovation such as spontaneous creation of new *gushe* and unconventional modulation between distantly-related modes.

In our globalized world, nativist tendencies coexist with musical endeavours to merge traditional music with pop, rock, jazz, Western classical music and other genres across cultures. To conclude this article, I would like to draw attention to how even the most eclectic forms of *mugham* in post-Soviet Azerbaijan are influenced by the current of nativism. One example is the "Bahramname" project from 2005 dedicated to Bahram Mansurov. It was organized by his sons, one of whom is a distinguished *tar* player and a proponent of the Mansurov lineage. He argued that it is precisely pre-Soviet "pure" *mugham* that may be fused with Western music, as exemplified by their project "Bahramname"*:*

True *mugham* must be performed with the *aruz* metres of our *ghazal* poetry. This is why it can be merged with other music…this is how we came up with an idea to synthesize pop, jazz, and rock music with our real *mugham*…. So we decided to have improvisation, some canonical parts of *mugham*, rock and, in addition to all this, the *tar*. But the *tar* here is primary. It plays pure *mugham* with *aruz*, and on this everything else is built. This is our *mugham* from the end of the nineteenth and early twentieth century (Elkhan Mansurov, interview, 2 August 2015).

At first glance, Westernized performances seem to be a bequest of the Soviet era when *mugham* was theorized using the Western classical system, notated, and fused with opera, fantasias, ballets, and symphonies. However, there are also cases where what is at stake is the recovery of pre-Soviet "pure" *mugham* that is felt to be optimal for a synthesis with Western music. Thus, a quest for a nativist form finds its way even into syncretic genres that fuse *mugham* with Western popular music.

Works Cited

Babayev, Elkhan

1992 Sadıqcanın tarı harda qaldı? [Where is Sadigjan's tar?]. *In* Qobustan, Fikret Goja ed. 3-4: 46-7. Baku: İncəsənət Topluşu.

During, Jean

2005 Power, Authority, and Music in the Cultures of Inner Asia. Ethnomusicology Forum 14(2): 143-164.

Huseynova, Aida

2016 Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera. Bloomington: Indiana University Press.

Levin, Theodore

1993 The Reterritorialization of Culture in the New Central Asian States: A Report from Uzbekistan. Yearbook for Traditional Music 25: 51-59.

НАТИВИЗМ В ПОСТСОВЕТСКОМ АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУГАМЕ

Полина Десятниченко
Доктор Этномузыкологии
Торонто, Канада

Резюме: *В этой статье рассматривается феномен нативизма в постсоветском азербайджанском мугаме. В результате двухлетней исследовательской работы, состоящей из архивных поисков и сравнения разных школ игры на таре, выявлена тенденция к нативизму среди азербайджанских музыкантов. Микротоны, аруз-метры, духовные тексты газель, креативность и особые манеры исполнения - это главные составляющие мугама, которые акцентируются в обсуждениях музыкантов в их стремлении сохранить и дать определение - «настоящий» мугам. В то же время, практика исполнения «настоящего» мугама сталкивается с другими популярными направлениями, такими как эклектические жанры и синкретизм, которые включают в себя синтез мугама с восточными и западными музыкальными традициями.*
Ключевые слова: *азербайджанский мугам, постсоветские исследования, нативизм, синкретизм, тар, креативность*

Əhmədova-Abdullayeva Nərgiz
AMK- nın dissertantı və " Milli musiqi
alətlərinin təkmilləşdirilməsi"
elmi tədqiqat laboratoriyasının baş laborantı
ehmedovaabdullayeva@mail.ru

XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ ÜÇÜN REKONSTRUKSİYA OLUNMUŞ YENİ SİMLİ-YAYLI NÖVLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə kamanlı musiqi alətlərinin qədim yaranma tarixi, inkişafı, yenidən təkmilləşdirilməsi haqqında yazılmışdır. Orkestr üçün yeni yaradılmış kamanlı alətlərin quruluşu, diapazonu, hissələri haqqında ətraflı məlumat verilmişdir. Yeni rekonstruksiya olunmuş alətlərin müasir xalq çalğı alətləri orkestrinin səslənməsində mühüm olduğu qeyd edilir.*
Açar sözlər*: kamanlı musiqi alətləri, kamança, viola, təkmilləşmə*

Hər bir musiqi aləti özünə xas olan tembri, xarakteri, səslənməsi, spesifik dinamik imkanları və müəyyən səs diapazonuna malikdir. Musiqi alətlərinin səslənmə keyfiyyəti onun fiziki qanunlara əsaslanan sxem və çertyojlarla hazırlanma metodu, materialı, detalların ölçüsü və s.dən asılıdır. Bütün dünyada musiqi alətləri xalq və professional alətlər olaraq təsnifatlaşdırılır. Oxşar musiqi alətləri bir və ya bir neçə tarixi- mədəni, etnik cəhətdən yaxın olan millətlərə mənsub olur. Məsələn: Azərbaycanda mövcud olan bir sıra musiqi alətlərinə bir çox Şərq xalqlarında, qonşu ölkələrdə də rast gəlmək olar. Bundan başqa Makedoniyalı İskəndərin böyük imperiyasının tərkibinə daxil olan ölkələr arasında yaranan mədəni əlaqələr nəticəsində yaranan Ellin mədəniyyəti ilə bu xalqlar arasında mədəni mübadilələr baş verdi və bununla da İmperiya ərazisindəki xalqların mədəniyyət oxşarlığı onlarda oxşar musiqi alətlərinin də olmasına şərait yaratdı. Qonşu ölkələr olan rus, belarus, ukrayna millətlərinə mənsub ümumi alətlər var: qusli, dudka, jaleyka, və s. Ərəb istilaları zamanı da bu cür qarşılıqlı mədəniyyət mübadiləsi baş vermişdi. Üzeyir Hacıbəyov " Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri" məqaləsində yazır ki, ərəblər islamdan öncəki dövrdə mədəniyyətcə geridə qalmış xalq olsalar da İslamdan sonra İranı fəth etdikdən sonra İranın bütün mədəniyyətini və elmini mənim-

sədilər. Alim hətta rus musiqi alimi Razmadzenin " Musiqi tarixi" kitabına da istinad edərək təktelli monoxord alətinin də ərəblər tərəfindən icad olunduğunu yazmışdır. Beləliklə, Üzeyir bəyin araşdırmaları göstərir ki, qanun, bandur(yəni, tənbur) , lyutnya(əl-ud), füzula (vialon) alətlərinin, hətta bugun Avropada işlədilən bütün zərb alətlərin hamısının ərəblərdən gəldiyini qeyd etmişdir. Yaylı alətlərin də Şərqdə yarandığı ehtimal edilir. VIII əsrdə ərəb musiqiçiləri İspanyaya yaylı rübab və kamançanı gətirmişlər.

Qədim yaylı alətlər pərdəsiz idi. Pərdə və səs düzümləri XIV əsrdə lyutnyanın yayılması nəticəsində yaranmışdır. Bununla da yaylı alətlərin quruluşunda əsaslı dəyişikliklər baş vermişdir. Lyutnyadan sonra ifaçılar ifa etdikləri yaylı alətləri yenidən rekonstruksiya edərək ifa etməyə başladılar. Ola bilər ki, yaylı alətlərdəki bu dəyişikliklər zamanın tələbinə uyğun musiqi ifa edə bilməklə də bağlı olmuşdur. Üzeyir bəy "Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri" məqaləsində qeyd edir: "Bu gün rusların "Lyutnya" , italyanların 12 laud" dedikləri saz ərəblərin "Əl- ud" və ya "Ud" adlı sazıdır və yenə bu gün "Vialon" deyilən məşhur saz (rusca skripka) ərəblərin "Fuzula" sazındandır ki ("z" nın ərəbcə tələffüzünə görə), "Fidola" bədə "Vidola", sonra "Viola" və axırda " Vialon" olmuşdur".

Avropada yaylı alətlər qrupuna aid olan əldə çalınan violalar zil, alt və tenor registrlərdə ifa olunan alətlərə bölünürdülər. Ayaq və diz üzərində çalınan violaların isə bas və daha bəm növləri var idi. Bu violalar Viola da gamba adlanırdı. Onu da demək lazımdır ki, bu simli alətlər indiki simlilər qrupunun nümayəndələrindən bir çox xüsusuiyyətlərinə görə fərqlənirdilər.Müasir dövrdə istifadə olunan tam təkmil violinlər XVI əsrdə İtaliyada yaranmış məktəbin violin ustalarının axtarışlarının nəticəsidir. Breşnya və Kremon məktəblərinin nümayəndələri olan Andreya Amati, Qvarneri Ruçelli, Antonio Stradivari, Arkacello, Tartini, Cüzeppe, Turt Fransua kimi violin ifaçıları və sənətkarları violinləri təkmilləşdirmişlər və bu gün Avropa alətləri tam təkmil alətlər kimi büyün dünyada istifadə olunur, hətta deyə bilərik viola, yəni skripka dünyada ən işlək simli alətdir.

Üzeyir bəy Qərb musiqiçilərinin Şərq alətlərini təkmilləşdirərək öz alətlərini yaratdıqlarını qeyd edirdi. O, yuxarıda adını qeyd etdiyimiz məqaləsində yazırdı: " Bu günkü Qərb alətləri həmən eynilə ərəblərdə varmış, fəqət o qədər kamil deyilmiş" . Beləliklə, Ü. Hacıbəyli Qərb alətlərini tamamilə kamil hesab edirmiş .Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, qədim alətlərin hər birini təkmilləşdirib üzərində dəyişikliklər aparsaq onların hər birini kamil, təkmil alət kimi zamanın musiqi tələbinə cavab verən çalğı aləti formalaşdlrmaq olar və bu alətlə dünya və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini ifa etmək mümkün olar. Xalq çalğı alətləri orkestrimizin tərkibini milli alətlərimizi təkmilləşdirməklə zənginləşdirə və hardasa qulağımızın axtardığı səsləri əldə etməyə nail ola bilərik. Gəlin ilk öncə Avropa alətlərindən ibarət olan simfonik orkestrinnin simlilər qrupunun tərkibinə baxaq: Violin, viola, violoncell və kontrabas. Bu alətlər bir- birindən ölçülərinə və səslənməsinə görə fərqlənsə də tembrlərinə görə yaxın alətlərdir, həmahəng səslənir və birgə ifaları vahid alət təsiri bağışlayır. Diapazonca da geniş və əzəmətli səslənən bu alətlərin qarşılığını bizim Xalq çalğı alətləri orkestrində görmürük. Buna görə də dünya bəstəkarlarının əsərləri xalq çalğı alətləri orkestri üçün nə qədər köçürülüb işlənsə də simfonik orkestrdə eşitdiyimiz o səslənmə və əzəmət bizim orkestrdə eşidilmir. Çünki təkcə kamança aləti vahid səslənmə yaradan simlilər qrupunun yerini doldura bilməz. Bu bir adamın on nəfərin işini görməsi ilə on nəfərlik qrupun işi paylaşaraq daha yaxşı nəticə verməsinə bənzəyir. Bu alətlərin birlikdə ifası qüdrətli, genıç dıapazonlu, son dərəcə həmahəng vəvahid alət təsiri bağışlayır. Xalq çalğı alətləri orkestrində də alt, violonçell və kontrabasın səsini verə biləcək alətlər olsa bəstəkar da musiqi fikrini detallarıyla dinləyicilərə çatdıra bilər.Orkestrdə birgə ifadan əlavə bu alətlərin texniki imkanları da musiqiçi üçün əlverişlidir. Azərbaycan xalq çalğı aləti kamançanın səslənməsi,

diapazonu, ifadəliliyi,texniki imkanları kifayət qədər təkmil olsa da bu alət orkestrdə tək qalır. Orkestrdə müasir əsərləri ifa edən zaman əzəmətli səslənməni əldə etmək üçün əsas partiyaları ifa edən I kamançalar və köməkçi partiyaları və əsas partiyanı bir oktava bəmdə ifa edən II kamançalar kifayət etmir. Bunun üçün bir neçə kamanlı alətdən ibarət simlilər qrupunun olmasını zəruri hesab edirəm. Üzeyir bəy "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsində yazırdı: "Uzunsəsli, telli aləti musiqiyyəmizin yeganə nümayəndəsi də kamançadır. Kamançanın telləri üzərində ucları uzun çubuğa rəbt edilmiş tük dəstəsilə çalındığından hasil edilən səsləri istədikcə uzatmaq olar. Buna görədir ki, kamançada çalınan musiqi tarda çalınandan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olar. Əlavə, kamança səsinin baxüsus "bəmdə" tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellər üzərində barmaq qoyub " vibrasion" deyilən titrək səslər hasil edilmısini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha faiq bir aləti-musiqiyyə olduğumeydana çıxar. Zatən, tar " akampaniman" üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança "melodik" alətlərdən ən gözəlidir. Təəssüf olsun ki, bizim türk çalğıçılarımız hənüz kamançanın qədrini layiqincə bilmirlər. Odur ki, çalğıda kamançanı tamamilə tara tabe edib tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar.Avropa aləti-musiqiyyələrindən kamança cinsinə mənsub olan "vialon" (skripka) orkestrdə birinciliyini qazandığı kimi, gələcəkdə bizdə də kamança öz ali mövqeyini layiqilə işğal edəcəkdir". Bu gün kamança qismən də olsa öz mövqeyini möhkəmlədib. Biz kamançanın solo, orkestr və ansambl ifalarında, triolarda ifasını eşidirik. Lakin onun Üzeyir bəyin dediyi kimi skripka səviyyəsində ifasına nail olmaqçün müxtəlif növlərinin yaradılması zəruri idi. Bu işi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi elmi tədqiqat laboratoriyası" öz üzərinə götürdü. Məmmədəli Məmmədov öz layihəsi və çertyojları ilə bütünlükdə kaman ailəsini yaratdı. Bununla da o Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin səs diapazonun 7 oktavaya çatdırmışdır. Laboratoriyamizda Məmmədəli Məmmədovun certyojlarıəsasında orkestr kamançası, təkmilləşmiş bəm kamança, qoşaçanaq bas kamança, qoşaçanaq kontur kamança alətləri yaradıldı və əlavə olaraq kamança üzərində təkmilləşdirmə işləri aparıldı və kamançanın səs effekti yaxşılaşdırıldı. Kaman ailəsini yaratmaq üçün ilk öncə kamança musiqi aləti əmsallaşdırıldı, yəni alətin ölçülərinin nisbət əmsalları təyin edildi. Bu əmsallar təyin olunmadan yaradılan musiqi alətlərində qeyri-dəqiqlik yaranır. Yəni, aləti hazırlayan şəxs alətin ölçülərini" gözəyarı" götürür. Bu da aləti qeyri təkmilliyə gətirib çıxarırdı.

Yeni yaradılmış kaman ailəsinin diapazonu ilə simfonik orkestrin simlilər qrupunun diapazonuna nəzər salaq. Skripka ilə kamança aləti uyğun gəldiyinə görə əvvəlcə onları müqayisə edək. Kamança çox qədim alət olduğuna görə təbii ki onun diapazonu və texniki imkanları skripkaya nisbətən azdır. Kamançanın diapazonu kiçik oktavanın lya səsindən III oktavanın mi(professional ifalarda daha çox) notuna qədər, skripkanın diapazonu isə kiçik oktavanın sol səsindən IV oktavanın mi səsinə qədərdir. Hər iki alət üçün kaman- skripka açarından istifadə olunur. Viol, yəni alt alətinin və onun milli qarşılığı kimi yaradılmış bəm kamançanın da diapazonu 3 oktava təşkil edir. Hər iki alətin ifası üçün kaman və alt açarlarından istifadə olunur. Violoncell və qoşaçanaq bas kamança üçün bas, tenor, kaman açarlarından istifadə olunur. Bəm registrdə ifa olunan qoşaçanaq bas kamança və qoşaçanaq kontur kamançanın diapazonu violonçell və kontrabasa nisbətdə daha genişdir. Hər iki alətin ifası üçün notda ən yüksək notlar kaman açarında yazılır. Yeni yaradılmış kaman ailəsinin alətlərinin simləri də məhz alt, violoncell və kontrabas simlərindən qoyulur. Aşağıdakı cədvəldə yeni yaradılmış kamanlı alətlərin dünyavi simfonik orkestr üçün kök sistemi, menzurası, dim diametrləri, simlərin kökü və oktavaları göstərilmişdir. Buradan da görmək olar ki, bu alətlərin səs diapazonu ifa üçün böyük imkanlar yaradır.

№	Alətin adı	Menzura (Sm)	Simlərin diametric	Simlərinkökləri	Oktavalar	Alətin səs diapazonu
1 2 3 4	Kontr kaman kontur	105	1,26mm 1,27 2,2 2,77	Sol Re Lya Mi	Böyük O. Böyük O. Kontr O. Kontr O.	**4-oktava**
1 2 3 4	Bas Kaman	70	0,42 0,68 1,08 1,48	Lya Re Sol Do	Kiçik O. Kiçik O. Böyük O. Böyük O.	**5 oktava**
1 2 3 4	Bəm Kaman	38	0,49 0,68 0,93 1,21	Lya Re Sol Do	Birinci O. Birinci O. Kiçik O. Kiçik O.	**3,5 oktava**
1 2 3 4	Mi kamança	31,4	0,24 0,37 0,54 0,67	Mi Lya Re Sol	Ikinci O. Birinci O. Birinci O. Kiçik O.	**3 oktava** **3,5 oktava**
1 2 3 4	Fa d. kamança	28,5	0,24 0,37 0,54 0,67	Fa d. Si Fa d.si	Ikinci O. Birinci O. Birinci O. Kiçik O.	**3 oktava**

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz eli, 2010, 416 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. Musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 145 s.
3. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980, 103 s.
4. Umudov M.B.: Alətşünaslıq. 2016. 147 s.
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri on cilddə. II cild. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1965, 411 s.

НОВЫЕ РЕКОНСТРУИРОВАННЫЕ НОВЫЕ СТРУННЫЕ ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Наргиз Ахмедов-Абдуллаева
Диссертант АНК
Старший лаборант научно-исследовательской лаборатории
"Совершенствование национальных музыкальных инструментов"

Резюме: *В статье говорилось об истории создания, о развитии и новой реконструкции музыкального инструмента - каманча. Были углубленно рассмотрены все части, форма, диапозон новой каманчи, предназначенной для оркестра. Также было отмечено насколько важную роль играют вновь реконструированные инструменты для оркестра современных народных музыкальных инструментов.*
Ключевые слова: *струнные музыкальный инструмент, каманча, виола, реконструкция*

RECONSTRUCTION KINDS OF THE STRINGED MUSICAL INSTRUMENTS FOR FOLK MUSICIAL INSTRUMENTS ORCHESTRA

Nargiz Ahmadova –Abdullaeva
ANC`s candidate for a degree and
the "improvement of national musical instruments"
Head laboratory assistant of scientific research laboratory

Summary: *The ancient history progress of rush musicial instrument, about reconstruction had been written in the article. The foundation of the recreating rush instruments, sounds, parts had been informed for orchestra. The reconstruction instruments are imortant in the modern folk instruments orchestra sounds.*
Key words*: stringed musical instruments, kamancha, viola, reconstruction*

Əliyeva Maralxanım Tofiq q.,
ADPU
Email: m.aliyeva60@gmail.com

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ XOR ƏSƏRLƏRİNDƏ XALQ MUSİQİSİNƏ İSTİNAD

Xülasə: Hər tarixi dövrdə bütün Azərbaycan bəstəkarları böyük Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək, özlərinin xor əsərlərində milli lad təfəkkürünə, xalq musiqisi formalarına (mahnı, rəqs və s.) əsaslanmışlar və onlara yaradıcı yanaşaraq ölkəmiz üçün yeni olan xor janrlarını (xalq mahnılarının xor üçün işləmələri, marş, himn, kantata, oratoriya, opera və s.) mənimsəmişlər.
Açar sözlər: xor əsərləri, xalq ladları, xalq rəqs və mahnıları, xor işləməsi

Azərbaycanda xor sənəti XX əsrin əvvəllərində tədricən və çox təbii olaraq yaranmış və inkişaf etmişdir. Azərbaycanda xor musiqi janrının banisi dahı Ü.Hacıbəyli olmuşdur. Xor sənətinin yaranması 1908-ci ildə ilk azərbaycan operası "Leyli və Məcnun"un meydana gəlməsi ilə bağlı idi. Bu əsəri yaradarkən Ü.Hacıbəyli milli musiqimizə çox dərin və ehtiramla yanaşaraq və onun bütün gözəlliyini saxlayaraq, xor sənətinin müasir çalarlarını istifadə etmək üçün yollar axtarmışdır. "Leyli və Məcnun" operasında bəstəkar Azərbaycanda xor musiqisinin ilkin nümunələrini vermişdir. Bu xorlar hələ çox sadə idi (bir və iki səsli). Lakin buna baxmayaraq, hətta təksəsli oxumalarda da Ü.Hacıbəyli çox böyük istedadla səslərin tembr rəngərəngliyindən, müxtəlif çalarlardan məharətlə istifadə etmişdir. Məsələn, I pərdənin 1-ci şəklində səslənən Qızlar və oğlan-

lar xoru "Ah, görün bu azğınlar dərsdən qaçıb nə edirlər" operanın dramaturji xəttinin inkişafında xüsusi rol oynayır. Bu xor orta registrdə birsəsli diskantlar üçün bəstələnmişdir. Xorun melodiyası məşhur "Evləri var xana xana" xalq mahnısı əsasında qurulmuşdur.

"Leyli və Məcnun" operasında ikisəsli xorlar da mövcuddur: Məcnunun elçilərinin xoru (I pərdə), İbn-Salamın elçilərinin xoru (I p.), Qızlar xoru (III p.), Ərəblərin xoru (III p.). Bütün bu xorlar ikisəslidir, lakin səs tərkibi etibarı ilə onlar müxtəlifdir. Xalq mahnılarının zəngin intonasiya-lad xüsusiyyətlərindən bəhrələnərək, bəstəkar imitasiyalar tətbiq etmiş, ifadəli səsaltı melodiyalar yaratmışdır.

Operanın ən gözəl nömrələrindən biri olan "Şəbi-Hicran" xorunu xalq musiqisi ilə bağlılığı nöqteyi nəzərdən araşdıraq. "Şəbi-Hicran" xoru Ü.Hacıbəylinin çoxsəsli xor yaradıcılığı sahəsində ilk təcrübəsidir. Bu xorda Üzeyir-bəyin sonrakı xor yaradıcılığına məxsus olan şərh etmə elementləri özünü göstərmişdir. "Şəbi-Hicran" xorunun məqam əsasını "mi" mayəli "Rast" təşkil edir. Xorun gözəl, həzin melodiyası soprano və alt partiyasında keçir. Onun quruluşunda "Rast" ladının istinad pillələri mühüm əhəmiyyətə malikdir, xüsusilə tonika (rast ladının IV pilləsi) – "mi" və tonikanın üst kvartası (VII pillə) "lya" səsi. Tenorlarda isə həmin melodiyaya qarşı müqabil mövzular səslənir. Bunlar sərbəst melodik xəttə malik olsa da ritmik cəhətdən əsas melodiyanı təkrarlayır və onunla paralel hərəkət edir. Bas partiyası isə həmin ritmdə harmoniyanın əsasını təşkil edir.

Ü.Hacıbəyli xalq mahnılarının xor üçün işləmələri janrının da banisidir. XX əsrin 20-ci illərində o, 30-dan yuxarı birsəsli xor və fortepiano müşayiəti üçün xalq mahnılarının işləmişdi: "Çək, şumla yeri", "Bir quş düşdü havadan", "Qarabağ şikəstəsi", "Küçələrə su səpmişəm", "Gözəlim sənsən", "Gəl-gəl", "Yelləli" və s. Bizim dövrümüzdə istedadlı bəstəkar Elnara Dadaşova bu mahnıları iki və üç səsli uşaq xorları üçün işləmişdir.

1930-cu illərdə Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan xalq mahnılarının xor üçün işləmələri"ni bəstələyir ki, burada xor, fortepiano, tar, kamança, balaban və digər xalq çalğı alətləri istifadə olunmuşdur. Böyük bəstəkarımız xalq çalğı alətləri ansamblı və fortepianonun müşayiəti ilə xor üçün "Ay bəri bax", "Gedək gəzək bağçada", "Aman nənə", "Nə gözəldir", "Lolo", "Sən gözəl", "Ləlli" və digər xalq mahnılarını işləmişdir. Bu mahnılar əsasən qarışıq xor üçün tərtib edilmişdir.

Tədricən bəstəkarlarımız təcrübə toplatıqca opera janrında əsərlərimiz də mürəkkəbləşirdi. 1936-cı ildə Ü.Hacıbəyli özünün "Koroğlu" operasını yaradır. Bu operada o yeni, ictimai hərəkatı əks etdirən mövzulara toxunmaqla yanaşı, həm də bunu Azərbaycan operası üçün yeni olan formada yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

"Koroğlu" operasında xalqın baş qəhrəmana çevrilməsi baş verir. Burada xor səhnələri demək olar ki, bütün opera boyunca verilir və musiqili-teatr quruluşunun əsasını təşkil edir. Operanın ümumi dramatik hərəkətverici istiqamətini kütləvi səhnələrin dinamikliyi müəyyənləşdirir. Burada xorlar və rəqslər çox vaxt bir-birilə hörülmüş olaraq parlaq və qabarıq şəkildə xalqın nikbin, həyatsevər xarakterini təcəssüm edir. Operanın III pərdəsində səslənən monumental möhtəşəm «Çənlibel» xoru sanki bütöv bir vokal-simfonik poemadır. Bu xor milli və beynəlmiləl başlanğıcların qarşılıqlı təsirinin parlaq örnəyidir: onun musiqisində həm özünəməxsus milli inkişaf və səslənmə cəhətləri, həm də klassik avropa formayaradıcılıq prinsipləri toplanmışdır. Bu xor qarışıq musiqi formasının parlaq nümunələrindən biridir: burada sonatalıq, rondo, fuqato, üçhissəlilik, variasiyalıq "Şur" muğamının quruluş cizgiləri ilə birləşir. Operanın IV-cü pərdəsində kiçik bir xor nömrəsi "Gözəl xanım" özünün lirik cizgiləri, rəqsvari melodiyası ilə diqqəti cəlb edir. Xorun ölçüsü 6/8-dir, bu da ona xalq rəqslərinin cizgilərini aşılayır.

Q.Qarayevin birinci kantatası "Könül nəğməsi" Ü.Hacıbəylinin "Firdousi" kanta-

tasının təsiri altında 1934-cü ildə yaranmışdır. 1947-ci ildə bəstəkar özünün ən parlaq xor əsərlərindən birini "Xoşbəxtlik nəğməsi" kantatasını bəstələdi. Hər iki kantatanın intonasıya əsasını aşıq musiqisi təşkil edir: xorun və orkestrin harmonik dilində aşıq sazının fakturası, lad-intonasiyası, ritmik xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdı. Q.Qarayevin ən populyar xor əsərlərindən biri də 1957-ci ildə yazılmış bir hissəli "Zamanın bayraqdarı" kantatasıdır. Bu xor plakatında müəllif qabarıq melodikanı və xorun akkord fakturasını, milli lad təməlini və müasir harmoniyanı məharətlə birləşdirir. Aşıq musiqisinin əsas cəhətlərindən biri onun metroritmik quruluşudur. Bəstəkar kantatasında aşıq musiqisinə xas olan ritmik fiqurlardan geniş istifadə edir.

Digər böyük bəstəkarımız Cahangir Cahangirovun xor yaradıcılığı çox rəngərəngdir. Buraya onun xor mahnıları, kantata və oratoriyaları, opera xorları və vokal-simfonik poeması aiddir. C.Cahangirovun xor əsərlərinin melodikası folklorla bağlılığı ilə səciyyələnir.

1949-cu ildə yazılmış "Arazın o tayında" vokal-simfonik poema süjet aktuallığı, təravətli ahəngdarlığı, parlaq milli koloriti, obrazların emosionallığı ilə dərhal dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdı. Əsər humayun ladında nəfəsli və simli alətlətin unisonu ilə səslənən qəmli orkestr girişi ilə başlanır. Bəstəkarın yaradıcılığını tədqiq edən S.Qasımova haqlı olaraq qeyd edir ki, "girişin mövzusunun əsasını təşkil edən humayun ladının intonasıyaları Cənubi Azərbaycan musiqisində geniş yayılmışdı" (3,15.).

Digər görkəmli bəstəkarımız S.Rüstəmovun vokal-instrumental əsərləri sırasında onun Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı üçün yazdığı "Azərbaycan" süitası (1946) və "Azərbaycan" (1960) kantatası xüsusi yer tutur. S.Rüstəmovun xor musiqisinin xüsusiyyəti milli lad təfəkküründə ardıcıl olaraq əsaslanmadadır ki, bu da onun Ü.Hacıbəylinin bilavasitə davamçısı olmaqından irəli gəlir. S.Rüstəmovun yaradıcılığını tədqiq edən professor E.Abbasova öz kitabında qeyd edir ki, "Azərbaycan" süitası onun ən gözəl əsərlərindən biridir. Bu əsər bir çox cəhətdən Üzeyir Hacıbəyovun ənənələrinin davamıdır... Süitanın proqram adı müəllifin doğma diyarı şöhrətləndirmək arzusu ilə əlaqədardır. Təbiidir ki, onun musiqisi şən və fərəhlidir" (2, 36.). Musiqi dilinin sadəliyi, ayrı-ayrı çalğı alətlərinin tembr gözəlliyi, epizodların rəngərəngliyi, müxtəlif templərdən, xalq lad-intonasiyalarından məharətlə istifadə olunması bu əsərin səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

50-60-cı illərdə Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir-bəyin yolunu davam etdirərək, xor musiqisi sahəsində müxtəlif janrlı əsərlər yaratmışlar. Buraya həm kantatalar, himnlər, odalar, uşaq mahnıları, həm də xalq mahnılarının və digər bəstəkarlarının birsəsli mahnılarının işləmələri daxildir.

60-80-ci illərdə xalq mahnılarının işləmələri janrına C.Cahangirov, F.Əmirov, T.Quliyev, R.Mustafayev, N.Əliverdibəyov və başqaları müraciət etmişlər. Əksər bəstəkarlar xalq mahnılarını qarışıq və ya uşaq a kapella xoru üşün işləmişlər. Fortepiano müşayiətilə xor üçün xalq mahnılarının işləmələrinə çox az rast olunur, bunların sırasında R.Mustafayevin və N.Əliverdibəyovun müşayiətli işləmələri diqqətə layiqdir.

Bu baxımdan N.Əliverdibəyovun 1963-cü ildə nəşr olunmuş fortepiano, xor və solo üçün "Azərbaycan xalq mahnıları" toplusu böyük maraq doğurur. Topluda 4 mahnı – "Səndən mənə yar olmaz", "Gözəlim istərəm", "Ay gözəl" və "Dağıstan dağ yeridir" öz yerini tutmuşdur. Mahnılar dördsəsli qarışıq xor üçün işlənmişdir. Burada bəstəkar bütün yeni element və üsullardan, akkord və səslənmələrdən istifadə etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, mahnıların fortepiano müşayiəti çox böyük ustalıqla yazılmış, gözəl harmoniya və fakturası ilə seçilir.

Xalq mahnılarının işləmələri janrına bəstəkarlarmızdan əlavə xormeysterlərmiz də müraciət etmişlər. Buların sırasında Nicat Məlikovun, Adil Qafarovun, Əfsər Cavanşirovun, Y.Həbibovun, M.Əsgərovun və b. adlarını çəkmək olar. Onların xor üçün xalq

mahnılarının işləmələri forma aydınlığı, xor fakturasının şəffaflığı, çox səsliliklə, musiqi materialının ifadəliliyi ilə, imitasiyalılığı və polifonikliyi ilə fərqlənir.

Profesional xorlar çox böyük məmnuniyyətlə N.Məlikovun "Salma gözdən", "Nə baxırsan", "Bülbülün geydiyi sarı", "Yar gəlir", "Girdim yarın baxçasına", "Ay dili-dili", "Ay qız kimin qızısan" və s. xalq mahnılarının işləmələrini öz repertuarlarına daxil edirlər. Uşaq xoru repertuarı üçün işləmələrə gəldikdə isə burada Ə.Cavanşirovun və R.Şəfəqin müstasna rolu olmuşdur.

1979-cu ildə Ə.Cavanşirovun "Oxuyur Bənövşə" adlı mahnılar toplusu dərc olunmuşdur. Bu topluda Azərbaycan xalq mahnılarının çox səsli uşaq xoru üçün işləmələri öz yerini tutmuşdur: "Ay lo-lo", "Mənim dostum", "Cavan aşıq", "Lay-lay". Gördüyümüz kimi, XX əsrin 20-30-cu illərində Ü.Hacıbəyli tərəfindən vaxtı ilə təməli qoyulan xor işləməsi janrı 1940-90-cı illərdə demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bu və ya digər formada təkəmül yolunu keçmişdir.

Bununla yanaşı bəstəkarlarımız xalq lad-intonasiyalarına əsaslanan, lakin özlərinə məxsus orijinal xor əsərlərini yaratmağa davam edrdi.

1975-ci ildə A.Əlzadənin yazdığı "Azərilər" kantatası vətəndaşlığı, qəhrəmanlığı tərənnüm edir. Bəstəkar xalqımızın keçmişindən müasir dillə danışır. Burada bəstəkar istedadının gücü ilə xalq musiqisinin dərin qatlarını özünəxas parlaq formada təzahür edə bilmişdir. O, folkloru yaradıcı şəkildə sənət süzgəcindən keçirərək mahiyyətcə yeni bir bədii məzmun yaratmağa müvəffəq olmuşdur. I hissə "Dənizin səsi" adlanır. Burada xalq mahnısı "Ay, dili-dili"nin iki xanəsindən tədricən ciddi, sərt, epik və möhtəşəm bir obraz böyüyür.

"Dağın səsi" adlanan II hissənin mövzusu əsl talış xalq mahnıları əsasında qurulmuşdur. "Baharın səsi" adlanan III hissədə bəstəkar ustalıqla, bir-neçə ştrixlə yuxudan oyanan təbiətin mənzərəsini sərgiləyir. Mövzunun əsasını əvvəl (12 xanə) sanki qısa halqalardan hörülmüş çox zərif, incə bir lay-lay, sonra isə rəqsvari kadensiya təşkil edir. Kantatanın finalı (IV hissə) "Odlar ölkəsinin səsi" – xalqın qüdrətli obrazını tərənnüm edir. Burada da iki mövzunun qovuşması baş verir. İkinci mövzu lirik "Ay qız, kimin qızısan?" xalq mahnısı üzərində qurulur, tədricən müxtəlif üç variantda səsləndirilərək xalqın mənəvi gücünü ümumiləşdirir və monumental bahadıranə xor kimi səslənir. Gördüyümüz kimi, A.Əlizadə kntatanın bütün hissələrində folklordan məharətlə istifadə etmişdir.

1992-ci ildə R.Mustafayevin bəstələdiyi "Salatın" oratoriyası Azərbaycanın fəxri olan cəsur jurnalist Salatın Əsgərovaya həsr edilmlşdir. Oratoriya solist, xor, böyük simfonik orkestr üçün yazılıb və 8 hissədən ibarətdir. Oratoriyanın II hissəsinin melodiyası "Şur" və "Humayun" ladlarının əsasında qurulmuşdur. Oratoriyanın V hissəsi məna etibarilə matəm marşı rolunu oynayır. Hissə "Şüştər" ladında improvizasiya xarakterli girişdən başlayır, bəzən ən gəmgin "Humayun" ladının intonasiyaları ilə növbələnir. Oratoriyanın VI hissəsində onun xarakterinə uyğun olaraq bəstəkar "mərsiyyə" folklor janrı tipli musiqi bəstələyir, daha doğrusu, burada matəm reçitativi ana laylayı intonasiyaları ilə birləşir. Nəbi Xəzrinin poetik dilini dəqiq uyğunluqla təqib edərək bəstəkar onu zərif mahnıvari intonasiyaları ilə birləşdirir.

Görkəmli bəstəkarımız Vasif Adıgözəlov da öz xor yaradıcılığında xalq musiqi intonasiyalarına üz tutmuşdur. Onun yaradıcılığında oratoriya janrı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın yaratdığı vətənin, torpağın müqəddəsliyini tərənnüm edən "Odlar yurdu" (1988), "Qarabağ şikəstəsi"(1990), "Çanaqqala"(2008) oratoriyaları vətənpərvərlik ideyası ilə bağlı olan monumental triptix təşkil edirlər. Musiqi dilinin xüsusiyyəti isə ondan ibarətdir ki, burada milli musiqi ənənələrilə Avropa musiqi ənənələrinin sıx birləşməsi baş verir. V.Adıgözəlovun melodikası milli musiqimizin ənənələrinə söykənir və onun təsiri altında formalaşır. Bəstəkar öz əsərlərində xalq musiqisindən sitatlara da

müraciət edir. Belə ki, "Çanaqqala" oratoriyasında o, Türkiyədə çox tanınmış və sevilən "Ordum" marşından və "Çanakkale içində vurdular beni" mahnısından istifadə edir. "Qarabağ şikəstəsi"ndə isə bu cəhət özünü daha geniş biruzə verir, çünki burada bəstəkar birbaşa muğama müraciət etmişdir. Lakin muğama tam məsuliyyətlə yanaşan bəstəkar ondan yaradıcılıqla istifadə edir. Hər iki əsərdə V.Adıgözəlova xas olan millilik və dəqiqlik özünü biruzə verir. Bəstəkar mahnı, layla, marş, rəqs, muğam və zərbi-muğam kimi janrların xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə edir. Əsərlərdə istifadə olunan harmoniyalarda da azərbaycan ladlarının güclü təsiri müşahidə edilir. Ən sadə belə harmoniyalar lad xüsusiyyətləri ilə zənginləşdirilərək qeyri adi boyalara bürünür.

Beləliklə, apardığımız tədqiqatdan məlum olur ki, hər bir dövrdə bütün Azərbaycan bəstəkarları Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək, özlərinin xor əsərlərində milli lad-muğam təfəkkürünə, xalq musiqisi formalarına (mahnı, rəqs, aşıq havaları) əsalanmışlar və onlara yaradıcı yanaşaraq ölkəmiz üçün yeni olan xor janrlarını (xalq mahnılarının xor üçün işləmələri, marş, himn, kantata, opera və s.) mənimsəmişlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. E.Abbasova «Səid Rüstəmov», Bakı, 1973
2. Z.Qafarova «Ramiz Mustafayev», Bakı, 2009
3. S.Qasımova «Cahangir Cahangirov», Bakı, 1964
4. Mirzəyeva N. "Azərbaycanda kantata-oratoriya janrının inkişafı", Bakı, 1994
5. A.Tağızadə «Azərbaycan musiqisinin dahi sənətkarı: Q.Qarayev», Bakı, 2011

ОПОРА НА НАРОДНУЮ МУЗЫКУ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

М.Т.Алиева,
АГПУ

Резюме: В каждый исторический период все азербайджанские композиторы, продолжая традиции великого У.Гаджибейли, опираясь в своих хоровых произведениях на национальное ладовое мышление, творчески претворяя народные музыкальные формы (песня, танец и др.), освоили новые для нашей страны хоровые жанры (хоровая обработка, марш, гимн, кантата, оратория, опера).
Ключевые слова: хоровые произведения, народные лады, народный танец и песня, хоровая обработка

RELIANCE ON FOLKLORE MUSIC IN THE CHORAL WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS.

M.T. Aliyeva,
AGPU

Summary: In each historical period, all Azerbaijani composers, continuing the traditions of the great U. Hajibeyli, relying on their national folk frets thinking in their choral works, creatively introducing folk musical forms (song, dance), mastered new choral genres for our country (choral processing, march , hymn, cantata, oratorio, opera).
Key words: choral works, folk frets, folk dance and song, choral processing

Исмаил-заде Нурида Джафар кызы

БМА им. У.Гаджибейли
кандидат искусствоведения,
доцент, зав. научно-исследовательской
лабораторией №1
Азербайджан, Баку
Ismayilzade.nuride@mail.ru

ПУТИ МОДЕРНИЗАЦИИ ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СРЕДЫ: Организация симфонических сезонов в Баку (1928-1929 г.)

Резюме: *В Баку с середины 20-х годов ежегодно организовывались сезоны симфонической музыки. Сюда на гастроли приглашались самые известные дирижёры из разных стран. Здесь раскрывается значение этих сезонов для становления музыкального образования в Азербайджане, подготовки национальных профессиональных кадров. Такие всемирно известные имена, как С.Штрассер, В.Сук, В.Савич, Р.Батон являлись постоянными участниками симфонических концертов, где исполнялись произведения мировой музыкальной литературы.*
Ключевые слова: *симфонические сезоны, известный, подготовка, исполнение, участник*

В Баку 2 августа 1928-го года завершились гастроли известного российского дирижёра Николая Малько, а уже 5 числа начались гастроли другого знаменитого венского дирижёра Стефана Штрассера. Приехав в Баку по предложению дирекции ОСГД (Общество Смычки Города с Деревней) для руководства симфоническим оркестром, знаменитый музыкант был приятно удивлён. Он столкнулся с практикой организаций ежегодных летних симфонических сезонов, которых не было ни в центральной Европе, ни в других больших зарубежных городах. В своей рецензии «Бакинский симфонический оркестр» С.Штрассер писал: «Я приехал с подбором трудных новинок. Постоянное требование от меня новинок пробудили у меня особый интерес к ангажементу (приглашение на время артиста), так как я поставил себе жизненной целью в моей музыкальной деятельности именно пропаганду современных композиторов». Несмотря на немногочисленность репетиций, оркестр мастерски справлялся с каждым новым концертом. С.Штрассеру оставалось только признать: «Такой полностью хороший оркестр имеется в Баку. Очень хорошие музыканты и хорошая дисциплина, потому что из всех оркестров, которыми я до сих пор дирижировал в СССР, он лучший. Вот почему здесь, даже при ограниченных репетициях можно многого достигнуть. К тому же здешний оркестр замечательным образом быстро охватывает музыкальное творение» [1].

Как видим, музыкальная жизнь города была насыщена гастрольными концертами известных музыкантов.

В то же время к новому сезону готовился и оперный театр. Для музыкального руководства оперным коллективом был приглашён уже знакомый бакинской публике венский дирижёр Стефан Штрассер. Исполнение новых произведений симфонической музыки во время летних сезонов стало традиционным для бакинской публики. Однако этого нельзя было сказать о репертуаре оперного театра. К тому же ощущалась нехватка авторитетного режиссёра. Это было одно из наиболее слабых мест в работе театра. Приезжавшие сюда на временную работу режиссёры, не направляли усилия в сторону обновления репертуара. Правда, к этому времени сложился довольно-таки профессиональный слаженный коллектив артистов, среди которых были и солисты Московского и Санкт-Петербургского оперных театров. В конце 1928 года на работу в оперный театр поступила блестяще одарённая певица Фатьма Мухтарова, неоднократно выступавшая в Баку с раз-

личными оперными труппами (первый приезд певицы состоялся еще в июне 1913 года). Это была новая яркая звезда на нашей сцене. Наряду с другой замечательной азербайджанской певицей Шовкет Мамедовой, они вдохновенно работали над созданием образов из мировых классических оперных произведений. В то же время каждая из них много сделали и для утверждения жизнеспособности сценических произведений азербайджанских композиторов, как бы восполняя имеющийся пробел, связанный с нехваткой актрис в этих оперных спектаклях. Возможно, эта проблема была одной из главных причин, сдерживающих творческую инициативу наших композиторов. Ведь известно, что за исследуемый нами период не было создано новых сценических произведений крупной формы (за исключением оперы «Шах Сенем» Р.Глиэра). Репертуар оперных сезонов формировался исключительно под влиянием русских и зарубежных музыкальных деятелей, крайне редко предоставляющих возможность постановок опер У.Гаджибейли, З.Гаджибекова и М.Магомаева.

В Большом Государственном театре им. М.Ф.Ахундова и в 1929 году продолжали идти известные оперы русских классиков «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Садко» и др. Были возобновлены постановки «Черевичек» и «Хованщины». Из столицы продолжали приезжать на гастроли известные артисты. Гастролирующий в марте в Бакутенор Н.Печковский принадлежал к той новой формации певца-актёра, деятельность которого являлась результатом усвоенной музыкально-сценической культуры и школы. Он должен был участвовать в опере «Пиковая дама» в роли Германа.

В рубрике «Жизнь искусств» газеты «Бакинский рабочий» за март месяц появился интересный анонс:

«Большой Государственный театр им.М.Ф.Ахундова.
2-й раз в полной новой постановке, с включением
бывшей под запретом и идущей первый раз в СССР сцены
« У храма Василия Блаженного»
Из оперы «Борис Годунов».

Руководство Народного Комиссариата по просвещению (особенно в лице Председателя Мустафы Кулиева) придавало большое значение новым произведениям музыкальной культуры. В то же время выражало недовольство по поводу отставания в развитии азербайджанской классической музыки. Все понимали, что нужно «помочь тюркской (т.е. азербайджанской) опере».

Неоценима роль Узеира Гаджибейли в определении приоритетных направлений развития классической музыки. Известны его выступления на страницах печати, где он вёл дискуссию с М.Кулиевым. Среди них были вопросы:

- принадлежность нашему народу инструмента тары и о его использование в симфоническом оркестре;
- создание национальных хоровых коллективов;
- связь с основами азербайджанской народной музыки и т.д.

Возвращаясь к исследованию поставленной темы, подчеркнём, что в музыкальной жизни города конца 20-х годов XX века во всех структурах – будь-то симфонический оркестр, оперный театр, консерватория, дирекция ОСГД, по-прежнему доминировали либо русские деятели, либо приглашённые сюда из-за рубежа музыканты.

Руководить симфоническим оркестром на летний сезон 1929 года были вновь приглашены знаменитые дирижёры. Это были уже известные по предыдущим сезонам В.Савич и Р.Батон, а также замечательный дирижёр Вячеслав Сук, приехавший в Баку впервые. В анонсе говорилось, что «Сук продирижирует в Баку только тремя концертами. В пятницу он поставит впервые испол-

няемое произведение М.Ипполитова-Иванова «Тюркские фрагменты». Это произведение исполняется по рукописи автора» [2]. Замечательный музыкант в беседе с корреспондентом газеты не скрывал своего восторга: «Я не ожидал встретить в Баку такого блестящего по составу и по количеству музыкантов оркестра. Смело могу сказать,что он, безусловно лучше Харьковского. После столиц - Москвы, Ленинграда – я его считаю первым в Союзе» [3]. Он приветствовал инициативу других дирижёров, вводивших в программу концертов произведения современных композиторов. Особым вниманием у слушателей пользовались произведения А.Скрябина, И.Стравинского, С.Прокофьева, К.Дебюсси, М.Равеля, П.Хиндемита и др.

Концерты летних симфонических сезонов были очень разнообразные от сольного исполнения замечательных инструменталистов до выступлений солистов оперного театра. В частности состоялись выступления профессора Л.Растроповича (виолончель) и пианиста-аккомпаниатора Е.Ханта, выступивших с целым рядом номеров специального репертуара.

В Баку на гастролях побывала замечательная пианистка Тина Лернер, исполнившая на одном из концертов редко исполняемый концерт Ф.Листа (a-moll) в сопровождении оркестра под управлением В.Савича. Надо сказать, что В.Савич по договорённости должен был участвовать в 4-х концертах. Однако, учитывая огромный успех и большую культурную ценность работы этого большого музыканта и крупнейшего дирижёра-симфониста, дирекция симфонических концертов О.С.Г.Д. предложила ему поставить ещё 4 концерта. В.Савич дал согласие на предложение. В газете указывалось: «Концерты 18 и 19 августа состояться с участием специально приглашённой артистки московских театров Е.В.Добровольской. Прощальные концерты Савича состояться 20 и 21 августа. Будет поставлена в первый раз в Баку IX симфония Бетховена с увеличенным оркестром, хором в 100 человек и вокальным квартетом с участием артистов госоперы» [4]. Эти концерты, безусловно, являлись событием огромного значения в музыкальной жизни Азербайджана.

Следующим, приглашённым в Азербайджан дирижёром, был Ренэ Батон, которого здесь ждали с большим нетерпением. Ещё свежи были в памяти его прошлогодние гастроли, ставшие тогда настоящим музыкальным праздником. После В.Савича сказать что-то новое было, безусловно, нелегко. Однако, сравнивая репертуар этих замечательных музыкантов, можно сказать, что каждый имел своё индивидуальное лицо. Так, если искусство Савича было насыщенно здоровой, радостной, творческой борьбой, интернационально и глубоко созвучно современной эпохе, то Батон нёс на себе печать характерного французского колорита: особая мягкость и врождённое изящество, тяготение к ярким краскам (этим можно объяснить его увлечении творчеством Н.Римского-Корсакова). В программе его концертов прозвучали: пьеса Дюка, «Пляска смерти» Ж.Сен-Санса, сюита «Моя мать» М.Равеля, и, конечно, V симфония Л.Бетховена, VI-я П.Чайковского, «Шехерезада» Н.Римского-Корсакова и др. Однако, на этот раз репертуар концертов не совсем удовлетворил разборчивую бакинскую общественность и в рецензии на концерты Р.Батона говорилось: «Нынешний сезон не только не дал нам почти ни одной новинки (кроме IX Бетховена, симфонии Брамса, «Дон-Жуана» Штрауса), но и без остатка «ликвидировать» весь основной репертуар предшествующих лет. Где Прокофьев, Стравинский, Мясковский, Мило, Онегер, Барток, с которыми нас знакомили Штейнберг, Малько, Штрассер? Разве не очевидно, что в условиях наплевательского отношения к репертуару самая ставка на дирижёров теряет всякую художественную ценность?» [5].

Делая такие резкие замечания, возможно тонкий музыкальный критик

А.Ледогоров был прав, потому что излишнее увлечение личностью дирижёра, порой затмевали художественную ценность произведений, а уважение к их создателям отодвигалось на второй план. Однако, необходимо констатировать такой факт-концерты имели огромное просветительское и воспитательное значение для нашей публики.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Газета «Бакинский рабочий» сентябрь 1928 г.
2.Газета «Бакинский рабочий». «В.И.Сук о нашей музыке», 3 июня 1929 г., № 156.
3.Там же.
4.Газета «Бакинский рабочий». «Симфонические концерты ОСГД» 16 августа 1929 г., № 199.
5.Газета «Бакинский рабочий». Ренэ Батон, 5 сентября 1929 г. № 214

ŞƏRQ MUSİQİ MÜHİTİNDƏ AVROPALAŞMA TENDENSİYASININ TƏZAHÜRÜ: Bakıda simfonik sezonların təşkili (1928-1929-cu illər)

Nuridə Cəfər qızı İsmayıl-zadə
Sənətşünaslıq namizədi, dosent
Ü.Hacbəyli adına BMA-nın 1 №li elmi tədqiqat laboratoriyasının müdiri
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *Bakıda 20-ci illərin ortalarından başlayaraq hər il simfonik musiqinin sezonları (fəsillər) təşkil olunurdu. Bura müxtəlif ölkələrdən ən tanınmış dirijorlar dəvət olunurdular ki, həmin sezonların musiqi təhsilinin qurulnması üçün əhəmiyyəti açıqlanır. Eyni zamanda onlar peşəkar milli musiqi kadrların hazırlanmasında da böyük əhəmiyyət kəsb edirdilər. S.Ştrasser, V.Suk, V.Saviç, R.Baton kimi dünya şöhrətli musiqiçilər Bakıdakı simfonik konsertlərin daimi iştirakçıları idi ki, onların rəhbərliyi altında dünya musiqi ədəbiyyatının yeni əsərləri ifa olunurdu.*
Açar sözlər: *simfonik sezonlar, məşhur,hazırlıq, ifaçılıq, iştirakçı*

WAYS OF EUROPEANIZATION OF THE EASTERN MUSICAL ENVIRONMENT Organization of symphony seasons in Baku (1928-1929)

Nurida Jafar gizi Ismail-zadeh
BMA by name U. Hajibeyli
Ph. D., associate Professor, header research laboratory №1
Azerbaijan, Baku

Summary: *Seasons of symphonic music were organized annually in Baku from the mid-1920s. Here on tour the most famous conductors from different countries were invited. Here, the significance of these seasons is revealed for the formation of musical entities in Azerbaijan, the training of national professional cadres. Such world-famous names as S. Strasser, V.Suk, V.Savich, R.Baton were permanent participants of symphonic concerts, where works of world musical literature were performed.*
Key words: *symphonic seasons, known, preparation, performance, participant*

Qafarzadə Seyran

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Türkiyə
seyran.gafarazade@gmail.com

MİLLİ NƏFƏSLİ MUSİQİ ALƏTLƏRİNİN AZƏRBAYCAN XALQ MƏRASİMLƏRİNDƏ ƏNƏNƏVİ VƏ SƏCİYYƏVİ PROBLEMLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Xalq musiqi alətlərinin maddi və mənəvi varlığı, istifadə etmə və konstruktiv (yapı) xüsusiyyətləri, ifaçılıq üsul və üslub ənənələri, sənətkarlar zümrəsi və məxsusi repertuar kimi bir sıra amillər xalq çalğı alətinin milli məxsusluğunu, yerli və mədəni mənsubiyyətini ifadə edən əsaslardır. Musiqi alətlərin səs çalarları (tembr) sadalanan bu mürəkkəb kompleksin ən vacib cəhətini təşkil edər. Xalqın intonasiya şüurunda haqq olunan səs çalarları mənimsənən musiqi alətlərinin tembr imkanlarında aranan və tutarlı ahəngində cərəyan edən səciyyəvi faktorlardır. Azərbaycan milli nəfəsli alətlərinin əlaqədar çərçivədə özünəməxsus tembr keyfiyyətləri və ümumxalq intonasiya zəminində şəkillənən praktiki əhəmiyyətləri müasir dövrün qorunması labüd olan məsələlərinə işıq tutmaqda, musiqi alətlərin zəruri mənimsənməsi mövzusunda ip ucları verməkdədir.*

Açar sözlər: *intonasiya, tembr, altətşünaslıq, zurna, gəranay, nay/ney*

Azərbaycan milli musiqi alətləri Azərbaycan xalqının mədəni irsinin məxsusi və ayrılmaz parçasını təşkil edir. Millilik səciyyəsini daşıyan və öz varlığını günümüzə qədər qoruyan musiqi alətləri qədim Azərbaycan torpaqlarında məskunlaşan müxtəlif xalqların təfəkkür vəhdətini, uzlaşdırıcı duyğuları və fərqli rəmzi-məziyyətləri əks etdirən ənənəvi nümunələr kimi qəbul olunur. Musiqi alətlərinin quruluş (yapı) və intonasiya (səslənmə) xüsusiyyətlərinin çoxcəhətli praktiki təzahürünə işıq tutmaqda, qloballaşan dövrün sürətli mədəniləşmə və milliləşmə yolunda mühafizəsi labüd dəyərləri gündəmə gətirməkdədir.

İfadə edilən çərçivədə mənsubiyyətini əsli və simvolik varlığı ilə əks etdirən milli musiqi alətləri müxtəlif xalq mərasim və ayinlərdə, meydan tamaşaları və mövsüm şənliklərində olduqca mühüm vəzifə və rolları ilə seçilir. Qeyd etmək lazımdır ki, milli çalğı alətlərinin günümüzə nüfuz edən autentik xüsusiyyətləri, bir qayda olaraq, folklor və çeşidli məclis mərasimlərin sayəsində qorunmuşdur. Bu mənada Azərbaycanda öz əhəmiyyətini itirməyən mövsüm mərasimlərdən ən qədim və ehtişamlı olanı Novruz bayramını ən vacib ənənələr arasında vurğulamaq mümkündür. Novruz mərasimlərində istifadə edilən musiqi alətlərinin, ələlxüsus nəfəsli alətlərin əvəz olunmaz yeri - ifadə edilən mövzunun mətləbini təşkil edir. Belə ki, Novruzla əlaqədar musiqili nümayişlərdə *zurna, balaban, tütək, ney, gərənay* və digər nəfəsli çalğı alətlərinin istifadə etmə məsələləri, praktiki cəhətlərdən səslənmə əhəmiyyətləri və tembr (*səs rəngləri*) keyfiyyətləri Azərbaycan xalqının şüur qənaətlərini, məfkurə və dünyəvi görüşləri cilalayan amillər kimi qiymətlənir.

İran və Türki *(türkdilli*) xalqlarının yaşadıqları Asiya coğrafiyasında olduqca yayğın olan və bəşəri keyfiyyətləri ilə seçilən Novruz törənləri əksər hallarda açıq hava oyunu və xalq tamaşaları görkəmində sərgilənir. Təbii olaraq əlaqədar mühitə akustik uyğunluq və əlverişlilik göstərən, məsələn, səslərin qüvvəti və çalarları ilə coşduran, insanlarda izdiham hisslərini körükləyən *zurna* adlı nəfəsli musiqi alətinə xüsusi bir ehtiyac duyulur.

Zurnanın məxsusi səs rənglərinə və praktik əhəmiyyətlilik mahiyyətinə nəzər salsaq, bir misal olaraq, Anadolu türklərin şüuraltı tembr təfəkküründə sirayət edən maraqlı təsbitlərlə qarşı-qarşıya gəlmək mümkündür. Bu faktlar *zurnanın* bir nəfəsli musiqi aləti kimi nümunəvi vəsfinə və tembr xüsusiyyətlərində fərqli mərasimlərdə inkaredilməz is-

tifadə etmə keyfiyyətinə işarə edir. Məsələn, XIX əsrin birinci yarısında osmanlı mehtər heyətinə (*nəfəsli alətlər orkestri/ansamblı*) qərb musiqi alətləri daxil edildiyi təqdirdə *zurna* məhz qüvvətli səslənmə imkanları və qarşılığı tapılmayan xalis tembr etibarı ilə mehtər ansamblında öz əvəzedilməz - ənənəvi yerini qoruyub saxladı[1]. *Zurnadan* fərqli olaraq qədim türk hərbi və digər mərasimlərində xəbərdarlıq/carçı vəsfləri[2] ilə geniş istifadə edilən *gərənay (karnay*) adlı ənənəvi uzun borulu alətlər isə qərb musiqi mədəniyyətinin icad etdiyi daha müasir *truba* aləti ilə dəyişim prosesinə uğradı. *Gərənayların* gurultulu (*səs-küylü*) səslənmə effekti *truba* tipli alətlərin duyum məxsusluğu ilə yeniləndi və intonasiya baxımından[3]xalqın ümumi tembr şüurunda təzələnən akustik münasibliyində kamilləşdi. *Gərənay* tipli alətlərə xas ifaçılıq üsul və üslubların *truba* alətinə tətbiq edilməsi, nəticədə "yeni" nəfəsli musiqi alətinin Anadolu türklərin ənənəvi tembr təfəkkürü ilə səsləşdi və təbii olaraq mehtər ansambllarında bu sayaq musiqi alətinin mənimsənməsinə səbəb oldu. *Gərənay* musiqi alətinin günümüzdə yox olması da məhz xalqın tembr şüurunda təzələnən əlaqədar yenilənmə prosesi ilə birbaşa bağlıdır.

Oxşar şəkildə, xüsusən *zurna* və *gərənay* ilə digər nəfəsli alətlərin səciyyəvi çalarları Azərbaycan xalqının ümumi tembr qənaətinə uyğunluq göstərir və fərqli mərasimlərdə, həmçinin Novruz şənliyində də dəyişməz yeri ilə bəzən mühafizə, bəzən isə müasir musiqi alətlərilə əvəz edilir. Bu mənada Anadoluda baş verən əlaqədar proseslər Azərbaycanda da oxşar və fərqli cəhətləri ilə cərəyan etmiş və özünü büruzə vermişdir. Məsələn, məşhur musiqiçi Kamil Cəlilovun *qoboy* alətində göstərdiyi məharətli ifaçılıq sənəti *zurna* və ya *balaban* kimi musiqi alətlərinin tembr təcəssümünün təqlidi üslubuna tuş gəlir və özgə bir musiqi alətinin milli zəmində təbii olaraq mənimsətmə qeyrətinə qənaət gətirir. Bu örnək barizliklə müasir qərb alətlərində xalqın vərdiş etdiyi ənənəvi tembrlərlə səslənmə-qoruma təmayülləri aşkar edir, eyni zamanda Azərbaycan və Türki musiqi alətlərinin başqa xalqlar tərəfindən mənimsətmə məsələlərinə işıq tutur.

Bənzər biçimdə Azərbaycanda məşhur *elektro-gitara* ifaçısı Rafiq Hüseynovun (Rəmiş) ifaçılıq sənəti də azərbaycanlıların milli tembr şüurundakı tərcih və ya üstünlüklərə işarət edir, cəzbədar musiqili ahəngin şövqündə "qulaqlara xoş gələn" *tar* və ya *saz* kimi simli-mizrablı musiqi alətlərinin tembr yamsılamasına və müqabilində mənimsətmə prosesinə açıqlıq gətirir. Bu minvalla Aftandil İsrafilovun *qarmonda* ifaçılıq sənəti və ya Azərbaycan musiqisinin oyun havalarını qərbin icad etdiyi *klarnet, skripka/violin, elektro - piano və s.* kimi musiqi alətlərində ifaçılıq təşəbbüsləri, əlaqədar çalğı alətlərinin müxtəlif solo və ansambllarda, toy şənlikləri və digər mərasimlərdə istifadə etmə məsələsinə aydınlıq gətirir, xülasə cümləsində tərif etsək: təfəkkürlərdə mənimsənən tembrləri doğrulayan misallardır.

Azərbaycan musiqişünasları və alətşünasları bu məsələlərlə dair geniş çapda və elmi təcrübəyə istinad edən müxtəlif araşdırmalar aparmışlar. Xalq çalğı musiqi alətlərinin praktiki əhəmiyyəti mövzusunda və milli tembrlərin məxsusluğunu təhlil edən maraqlı təsbitləri vardır. Məsələn, milli alətşünaslıq elminin əsasını hazırlayan S.Abdullayeva Azərbaycanda yayğın *zurna* tipologiyası haqqında önəmli məlumatlarla yanaşı, bu musiqi alətinin Novruz şənliyində geniş və müxtəlif istifadə prinsiplərinə qeydlər verir. Belə ki, Novruz öncəsi Axır çərşənbə "Danatma" mərasimi ilə bağlı xülasələrində S.

[1] Bu mövzuda Türki kulturologiyasına böyük töhfələr verən B. Ögəlin maraq doğuran və dəstəkləyici xarakterdə təsbitləri var [7, s.355] .

[2] *Gərənay/Karnay* nəfəsli musiqi alətinin gur və qüvvətli səsi ilə bəyan eymə, səsli işarətlərə istiqamət vermə, rəqib qoşunu vəlvələyə gətirmə vs. praktik əhəmiyyətləri haqqında söz etmək mümkündür. *Gərənay* və digər mehtər boruların (*truba* tipləri) praktiki və rəmzi istifadə etmə ənənələri haqqında B. Ögel maraqlı və təfərrüatlı məlumatlar təqdim etməkdədir [7. s.331-395]

[3] Qədim *gərənay* adlı nəfəsli alətlər akustik xüsusiyyətləri ilə "səs yüksəklikləri müəyyən edilməmiş" alətlər təsnifatında qeyd olunur. Müasir dövrdə Özbəkistanda misalı çəkilən *gərənay* tipli nəfəsli alətlər lokal surətdə öz mövcudluğunu qoruya bilmişdir.

Abdullayeva yazır: *"Mərasimin sonunda gün çıxana yaxın oğlanlar zurnaçı və aşıqlarla qızların yanına gəlirlər*" [1, s. 106]. *Zurnanın* nəfəsli alətlər ansambllarında aparıcı və müşayiətedici imkanlarını isə "Xan-xan" adlı Novruz oyununda "*Zurnaçı, balabançı və nağaraçıdan təşkil olunmuş çalğıçılar dəstəsi*" [1, s. 111] cümləsində qələmə verir. S.Abdullayeva *zurnanın* müxtəlif ansambllarda əlverişli konstruktiv cəhətlərlə meydana gələn dinamik akustik və tembr özəllikləri haqqında "Cəngi" ilə "Köçəri" yallısında aparıcı və rəfaqətli üslub imkanlarına nəzər salır. Bu və digər qeydlər *zurnanın* müxtəlif xalq alətləri ansambllarında qabaqcıl və müşayiətedici roluna, tembr xüsusiyyətlərində dinləyici və iştirakçı insanlar üzərində cəsarətli və vəhdətedici əlamətlərə işarət edir. *Zurna* musiqi alətinin coşdurucu səs çalarları və qüvvəti özəlliklə açıq hava oyunlarında, xüsusən rəqs musiqisinə dəvət edən bir canlılıq qazanır. Alətin bu praktik əhəmiyyəti təbii surətdə Türki xalqlarla müxtəlif təmaslar quran qonşu xalqların musiqi ənənələrində də izlənir və cəzbedici məğzində mənimsənir. Bu məcrada *zurna* tipologiyasına xas nəfəsli musiqi alətinin milli mənsubiyyəti və kökəni xüsusi diqqət cəlb edən məsələlərə çevrilir. Məsələn, məşhur Türkiyə musiqişünası R.Gazimixal *zurna* ilə əlaqədar araşdırma və tədqiqatlarında bu alətin keçmiş tarixlərdə "*Nay-i Türkî*" spesifik adlanma şəklinə diqqət çəkir. R. Gazimihal XVIII – XIX əsirlərdə yaşayan və tərcüməçilik, yazıçılıq və elmi fəaliyyətlərlə məşğul olan Antepli Asimə istinadən yazır: "*NAY-İ TÜRKÎ – Zurnaya derler; bazıları diyor ki surnaydır ki türkîde tahrifle zurna dedikleridir, sur ile nay'dan mürekkeptir… Bir sözle Hıta ve Hoten Türklerine mahsustur…*" [2, s. 60].

Maraqlıdır ki, türkoloji elminə önəmli töhfələr verən B. Ögəl *zurna* musiqi alətinin verdiyi bir təsnifatında "*Zurna, sipsili bir Türk borusudur*" [7, s. 396] şəklində şərh edir. *Zurna* alətinin adlanma etibarında və mənşəyi quruşunda izlənən "zur + nay" mürəkkəb kəlmə quruluşu etimologiya nöqtə-nəzərindən şübhə doğurmayan bir təsbitdir. Məsələn, Dağıstanda türkdilli qumuqlar öz dillərində *zurna* alətinin *zurnay* [9, s. 146] variantı ilə tələffüz etmiş və bu adlanma surətində orijinal kəlmə quruluşunu günümüzə daşımışlar. Bu mənada diqqət çəkən bir başqa əlaqədar mövzu *zurna* tipli nəfəsli alətinin adlanma şəklində "na" və ya daha doğrusu "nay" kökünə nişan vurur.

Tərəfimizdən güman edilir ki, *nay* kəlməsi isim etibarında türkdilli xalqların leksikasına orta əsrlərdə ərəb-fars mədəniyyəti və təfəkkürü ilə qaynaşması nəticəsində anlam dəyişikliyinə uğramış və əlamətdar surətində geniş coğrafi arealda yayılaraq türkdilli xalqların qədim pentatonika musiqi sistemindən yeni – mikroxromatika intonasiya keçidinə təsadüf etmişdir. Bu baxımdan "*nay*" məfhumunun kəlimə özəyində ortaya çıxan musiqi alətlərinin isimləri türkdilli coğrafiyada müxtəlif nəfəsli musiqi alətlərinin ümumi və peşəkar aləti-adlanma keyfiyyətlərini təsnif etməkdədir [10, s. 53-57]. Əlaqədar proses XX əsrdə Azərbaycanda müəyyən mənada ənənəyə çevrilən səciyyəvi adlanma xüsusiyyətləri ilə davam etmişdir. Məsələn, S. Abdullayeva Novruz bayramına bir ay qalmış "Çillə çıxarma" məclisindən bəhs edərkən pnevmatik tipli *qarmon* alətinin adını xalq arasında ümumiləşən *nay* ismi ilə tərif edir: "*Çillə çıxarma" məclisi qurulur. Qızlar qaval çalıb qabaq – qənşər duraraq oxuyur və ya əhd edən evin sahibəsi qonaqlar dəvət edir, kəsilən qoyundan xörəklər hazırlanır. Nay (qarmon) və dəf çalan müxtəlif rəqs havaları səsləndirirlər"* [1, s. 106].

Türkdilli zümrələrdə nəfəsli çalğı alətlərini *nay* adı ilə vahid tanıtma və tərif etmə qənaəti XX əsrdə Qazaxıstanda da özünü göstərir. Məşhur qazax musiqiçisi və musiqi alətlərinin bərpaçısı Bolat Sarıbayev ifadə edilən səpkidə, bərpa etdiyi qədim qazax nəfəsli alətlərini *sırnay* [9, s. 178] (sır+nay) mürəkkəb adlanma biçimində ümumiləşməyə cəhd göstərmişdir. Böyük ehtimalla Bolat Sarıbayev türki təfəkkürünə istinadən *nay* isminin mənşəyi-etibarında fərqli və bənzər nəfəsli alətlərə xas ortaq qutluluq əlamətlərini yenidən həyata qaytarma niyyətini irəli sürmüşdür. Bu mənada *sırnay, kamıs sırnay, muyiz sırnay, saz sırnay, auz sırnay, kos sırnay* [11,s. 49-50] musiqi alətlərinin adları olduqca maraqlı adlanma örnəklərini təşkil edirlər.

Nay ismindən meydana gələn *ney, zurna* (zur + nay), *gərənay* (qara + nay), *nayçey-i balaban*[4] nəfəsli alətlərin adlarını da yuxarıda izah olunan üsulla ümumxalq və peşəkar musiqi alətlərinin xarakterik vəsflərində şərh etmək mümkündür. Xülasə olaraq *nay* sözünün mahiyyətində keçmişdən günümüzə qədər türkdilli xalqlar arasında geniş yayılan əksər nəfəsli musiqi alətlərinin isimləri şərh edilir[35]. Ayrıca bu faktlar arasında türki xalqların ədəbi və teoloji təfəkküründə bu tərz nəfəsli alətlərin, simli və zərb alətləri ilə yanaşı vacib musiqi alətinin keyfiyyət izləri müşahidə edilir. Ələlxüsus Azərbaycanın mədəni mirasında və folklorunda islamiyyət öncəsi və sonrası tarixlərdə nəfəsli musiqi alətlərin adlanma və istifadə etmə əhəmiyyətlərində qutlu (sakral) çalğı meyarları rəmz edilir.

Mövzuya əslində yığcam şəkildə nəzər salsaq, qədim türkdilli xalqların ictimai həyatında və təsərrüfat məşğuliyyətində, məclis mühitində və məişətində bir qayda olaraq nəfəsli musiqi alətlərinin praktiki əhəmiyyəti qabaqcıl plan təşkil etdiyi görülür. Və islamiyyətin dirçəliş dövrlərində (X-XII əsirlər) məhz qədim türkdilli xalqların nəfəsli alətlərə həvalə etdikləri, hətta iman duyduqları, qutluluq rəmzləri sayəsində bu alətlər ərəb-fars mədəniyyətinə xas musiqi məclislərində məxsusi və məxfi dərəcədəki mühümlük səviyyələrinə ucalmışlar. Bir cümlə ilə mövzuya açıqlıq versək: türkdilli xalqların nəfəsli musiqi alətlərə duyduqları rəğbət və mənimsədikləri səslənmə (*tembr/səs rəngləri*) ahəngi nəticəsində əlaqədar tipologiyada nəfəsli musiqi alətləri məclis musiqisinə daxil edilmiş və bir misal olaraq *ud* ilə *tambur* alətləri ilə yanaşı solo və kamera musiqisi aləti imkanlarında müqayisə edilmişlər. Zəngin və ahəngdar tembri ilə bərabər, praktiki əlverişliliyi və sadə konstruktiv quruluşu ilə diqqətləri cəlb edən *ney* adlı nəfəsli musiqi aləti də təqdim olunan mənalarda türkdilli xalqların təəssüratlarında öz əvəzolunmaz yerini qorumuş və qeyd edilən məsələlərə bir nümunə təşkil etmişdir. Bu baxımdan ibtidai dövrlərdən bəri *ney* və onun prototip- tipoloji örnəkləri türkdilli xalq və məclis musiqisində ifaçılıq və akustik əlamətləri ilə ən kamil alətlər arasında yer almışlar. Açıqlanan vüslətlə *ney* aləti folklor və şifahi ədəbiyyata unudulmaz misralarla daima xatırlanmış, lirik təəssüratların və fəlsəfi kəlamların ilham qaynağına çevrilmişdir. Məhəmməd Fizulinin *("Saginamə" poemasından "Ney ilə söhbət"*) və Hüseyn Cavidin (*Azər poemasından "Kor neyzən*") ədəbi mirasları bu vəsilə ilə orta əsrlərdən müasir zamanlara sadalanan *ney* alətinin xalq arasında populyarlıq dərəcəsini aşkar etməkdədir. Azərbaycan professional musiqisinin banısı Üzeyir Hacıbəyli isə musiqili yaradıcılığında *ney* alətinin "milli avazını" diqqətəşayan surətdə "Arşın mal alan" musiqili komediyasında Əsgərin ariyasında *ney* kəlamının tərənnümündə və unudulmaz xatirə-niyyətində təqdim etmişdir [4, s. 141].

Ney alətinin Azərbaycan xalqının mənəviyyatında nüfuz etdiyi məntiqi məzmunu və günümüzdə aktual yoxolma aqibətini Üzeyir Bəy "***Azərbaycan musiqisinə bir nəzər***" [6, s. 184-194] məqaləsində şərh etmiş və günümüzdə də əhəmiyyət kəsb edən fikirlərlə dilə gətirmişdir. Musiqi alətlərinin müasir beynəlxalq təsnifat sistemində fleyta tipli bir alət kimi müəyyənləşən *neyi* Üzeyir bəy "*səsşə ən pürməlahət və eşqinigr bir alət varsa - neydir*" lütfkar sözlərlə qələmə alır. Şübhəsiz bu görüş hər şeydən əvvəl *ney* alətinin əvəzolunmaz tembr xüsusiyyətlərinə işarə edir. Maarifpərvər fəaliyyətləri ilə milli musiqinin müxtəlif məsələlərinə işıq saçan Üzeyir bəy öz təsbitlərində *ney* alətinin "*Azərbaycandan artıq İranda daha müstəməl*" olduğunu da qeyd edir. "*Bu gözəl alətin Azərbaycanda rəvac və tərəqqisi*" cümləsində isə bəstəkar könüldən keçən arzularını və musiqi mədəniyyətimizin qorunması naminə fikirləri səsləndirir [5, s. 235].

Peşəkar *ney* ifaçılarının Azərbaycanda son yüz illərdə seyrəkləşməsi və XX əsrin

[4] *Balaban* alətinin *nayçey-i balaban* adlanma variantı orta əsrilərin musiqi nəzəriyyəsinə böyük töhfələr verən Əbdülqadir Marağının əsərlərində qarşımıza çıxır [8,s.32].

[35]Bu mövzuya dair ətraflı məlumatları məruzənin müəllifi " ***Türk Nayı/Neyi veya Aerofonları Teşhis Eden Kavram*** " [3] adlı məqalədə təhlil etmişdir.

əvvəllərində Üzeyir Hacıbəylinin qeyd etdiyi kimi, yoxolma təhlükəsi qloballaşan dünyada ənənələrin qorunması yolunda bir xəbərdarlıqdır. Bu anlamda milli nəfəsli alətlərin Azərbaycan xalq mərasimlərində səciyyəvi problemlərinə dair məruzənin başlıca məqsədi *ney*, *zurna*, *gərənay* kimi nəfəsli musiqi alətlərinin təfərrüatlı tarixinə, bilinməyən tərəfləri ilə mühafizəsinə diqqət artırmaq və təhlilinə təkan verməkdir. Azərbaycanda bu məsələ həmçinin peşəkar ifaçılıqda şaquli (vertikal) tipolojiyə xas *ney* və *gərənay* kimi alətlərin bərpası naminə qaldırılır. Türkiyədə yayğın olan və azərbaycanlıların tembr təfəkkürü ilə ahəngdar surətdə səsləşən unudulmuş şaquli *ney* alətinin nümunəvi varlığı bu məsələlərin qismi həllində istifadə edilə bilər. Ayrıca Novruz mərasimlərində *gərənay* alətinin bərpası və autentik musiqi alətləri ansambllarına daxil edilməsi məsələsi, milli ənənələrin yenidən canlanması yolunda təkanverici sayıla bilər. Şaquli və üfüqi qədim *ney* prototipləri, Pan fleyta tipolojisinə malik qədim *musiqar* nəfəsli aləti, *tütək* çeşidləri, müxtəlif arxaik *zurna* və *balaban* nümunələrinin yaşadılması Azərbaycan xalqının ələlxüsus nəfəsli alətlərinə qarşı marağın dirçəlişinə geniş fürsətlər verir, qonşu xalqların qərəzli mənimsəmə istəklərinə praktiki əngəllər təşkil etmiş olur.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, 216 s.
2. Gaziminihal M. Türk Nefesli Çalgıları. A.: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975, Gafarov S. Türk Nayı/Neyi ve ya Aerofonları Teşhis Eden Kavram. //"Musigi Dünyası" jurnalı. № 3-4/25, 2005.
3. Qafarov S. Azərbaycanın nəfəsli musiqi aləti Ney: tarixi retrospektivi və xüsusiyyətləri. "Muğam Aləmi" III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun Materialları. B.: 2013.
4. Qafarov S. Üzeyir Hacıbəylinin alətşünaslıq görüşləri. Üzeyir Hacıbəylinin 125, Bakı Musiqi Akademiyasının 90 illik yubileyinə həsr olunmuş Respublika Elmi-Praktiki Konferansının Materialları. B.: Mütərcim, 2011.
5. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş Əsərləri. B.: Yazıçı, 1985.
6. Ögel B. Türk Kültür Tarihine Giriş, VIII Cilt, A.: Başbakanlık Basımevi, 1987.
7. Абдуллаева С.А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана . Баку.: Элм, 2000, 486 с.
8. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975.
9. Кафаров С. Най/ней: флейтовый аэрофон профессиональной музыкальной традиции тюрков. Müqayisəli Sənətşünaslıq. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. B.: Elm, 2011.
10. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инстременты. А.: 1978, 176 с.

NATIONAL WIND INSTRUMENTS OF AZERBAIJANI SOME ISSUES ABOUT TRADITIONAL AND SPECIAL TOPICS AT FOLK CEREMONY

Seyran Gafarzade
PhD in art criticism, associate professor
Turkey
seyran.gafarazade@gmail.com

Summary: *The substantive and spiritual presence of instruments of folk music, such as usage, structure properties, interpretive method, style traditions, mass of artists and feature repertoire like the factors that is express to belonging, civil and cultural identities of any musical instrument. The most important feature of this complex whole is sound (timbre) of musical instruments. The sound tone that is maintained in the consciousness of people is the characteristic factors which are sought in the tones possibilities of the adopted musicians and formed in the coherent organization. In the related framework distinctive timbre qualities of Azerbaijanian national wind instruments and practical importance of the public on the ground of common intonation are shed light on the problems of contemporary era that must be protected, provides the required clues of adoption of musical instruments.*

Key words: *intonation, timbre, organology, zurna, garanay, nay/ney*

MİLLİ ÜFLEMELİ ÇALGI ALETLERİNİN AZERBAYCAN HALK TÖRENLERİNDE GELENEKSEL VE KARAKTERİSTİK SORUNLARINA İLİŞKİN BAZI GÖRÜŞLER

Seyran Gafarzade
Sanatın Adayı,Doçent
Türkiye

Özet: *Halk çalgılarının maddi ve manevi varlığı, kullanım, yapı özellikleri, yorumculuk yöntemi, üslup gelenekleri, sanatçılar kitlesi ve özellikli repertuarı gibi çeşitli faktörler herhangi bir çalgı aletinin bir ulusa aitliğini, medeni ve kültürel kimliklerini ifade eden etmenlerdir. Sıralanan bu karmaşık bütünün en önemli özelliği, müzik aletlerinin ses tınısıdır (tembr). Halkın entonasyon bilincinde muhafaza edilen ses tınıları, benimsenen çalgıların tınısal imkânlarında aranan ve tutarlı ahenginde oluşan karakteristik faktörleridir. İlgili çerçevede Azerbaycan milli üflemeli çalgılarının kendine özgü tını nitelikleri ve halkın ortak entonasyon zemininde şekillenen pratik önemleri, çağdaş dönemin korunması gereken sorunlarına ışık tutmakta, çalgıların gerekçeli benimsenmesi hususunda ipuçları vermektedir.*
Anahtar Kelimeler: *entonasyon, tını, organoloji, zurna, karanay, nay/ney*

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИОННЫХ И ХАРАКТЕРНЫХ ПРОБЛЕМАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В НАРОДНЫХ ОБРЯДАХ

Сейран Кафаров
Кандидат искусствоведения, доцент
Турция

Резюме: *Материальная и духовная составляющая народных музыкальных инструментов, практика использования и конструктивные особенности, исполнительские приемы и стилистка исполнения, особенности репертуара, а также класс исполнителей обозначают критерии национальной принадлежности отдельно взятого музыкального инструмента. Тембровые особенности музыкальных инструментов определяют ведущее звено этого сложного комплекса и высвечивают аналогии предпочтений того или иного музыкального инструмента. Выработанные и зафиксированные в интонационном сознании народа тембровые приоритеты определяют факторы качественного отбора в процессе восприятия тембров музыкальных инструментов. В контексте изложенного тембровые качества азербайджанских духовых музыкальных инструментов, а также их практическая необходимость, основанная на общенациональной интонационной почве, высвечивает ряд проблем, связанных как с необходимостью сохранения отечественных народных музыкальных инструментов в современную эпоху, так и аспектами заимствования инонациональных музыкальных инструментов.*
Ключевые слова: *интонация, тембр, органология, зурна, карнай, най/ней*

Manafova Gülnarə Rafiq qızı
AMK-nın dissertantı,
"Milli musiqinin tədqiqi laboratoriyası"nın elmi işçisi
gulnarerefiq@gmail.com

AZƏRBAYCAN MƏQAM SİSTEMİNDƏ YAZILMIŞ 12 XROMATİK TONLU MUSİQİYƏ İLK NÜMUNƏ

Xülasə: *Məqalə bəstəkar Cavanşir Quliyevin illər uzunu araşdırdığı bir elmi nəzəriyyə və bu ideyaları reallaşdırdığı "Yollar ayrıcında" mahnısına həsr edilib. Bu əsərdə bəstəkar bir oktava çərçivəsində 12 xromatik yarım tonların istifadə edilməsi məsələsini məqsəd olaraq qarşıya qoyub. Amma bu üsul 12 tona əsaslanan seriya deyil. Əsas şərt odur ki, səslənəcək musiqi insanın qulağını incitməsin və milli musiqi qanunauyğunluqlarına riayət olunsun. Mahnının forma və məqam təhlili zamanı aydın olur ki, milli məqamlarda yönəlmə və modulyasiya sistemi müasir dövr tələblərinə cavab verəcək çevik və kiçik janr çərçivəsində reallaşa biləcək mobil sistemdir.*
Açar sözlər: *Cavanşir Quliyev, 12 tonluq sistem, mahnı, məqam, "Yollar ayrıcında"*

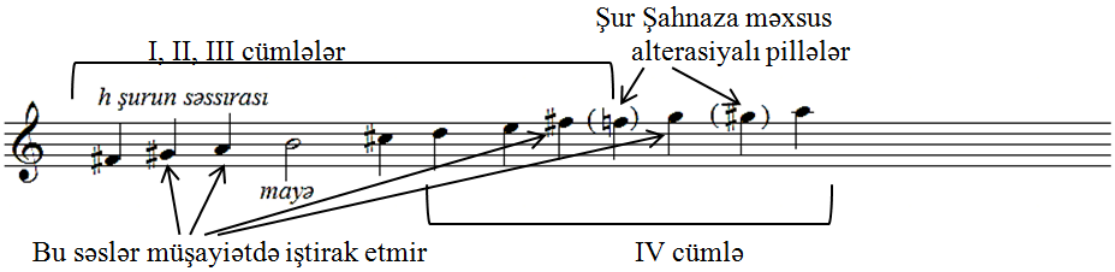
XX əsr dünya musiqisini alt-üst etməyi bacarmış Arnold Şönberq 12 tonluq musiqi sistemini təklif edəndə dünya artıq major və minorun qarşılaşmasından doğan diatonik sistemdən bezmişdi. Diatonik sistemdə oktava daxilindəki 12 səsdən yalnız 7-si "avropalı" (necə deyərlər, temperasiyalı) qulaqlara xoş gəlirdi. Bu səslərdən biri ən vacib və mütləq istinad edilməli bir səs idi, qalanlarının isə öz aralarında əsrlərlə formalaşmış funksional münasibətlər çərçivəsində şaquli (harmonik), yaxud üfüqi (polifonik) inkişaf yolu vardı. Bu sistemdə yazılan musiqidə darıxmamaqçün modulyasiya, yəni məhdudiyyətlər içində icazə verilmiş keçidlər sistemini icad edirlər ki, musiqini çox rəngarəng edə bilirdi. Artıq XIX əsrin sonuna yaxın bəstəkarlar tonal cəhətdən çox cəsarətli olmağa, Vebernin ifadəsi ilə desək "özlərinə çox şeylər icazə verməyə başladılar" [6, s. 31-59]. Getdikcə cəsarətləşən modulyasiyalar Şopenin musiqisində başlayıb Bramsda aydınlaşan yeniliklər şəklində Qustav Malerin musiqisinin əsasını təşkil etdi və Debüssi, Ravel, Düka kimi impressionist bəstəkarların musiqisində təşəkkül tapdı. XX əsrin əvvəllərində yeni Vyana məktəbi bəstəkarları forma ilə təcrübələr apararaq axtarışlarında sanki çıxışı olmayan bir dalana dirəndilər. Musiqişünaslar bu dövrü "atonallığın əzablı xaos dövrü" [7, s. 112-113] adlandırırdı. Diatonik sistemi mürəkkəbləşdirmək yolunu tutan Stravinski, Hindemit, Şostakoviç kimi bəstəkarlar politonallıq yolunu seçsələr də, Yeni Vyana Məktəbinin nümayəndələri köhnə sistemi dağıdıb onun qırıntıları üzərində tamam yeni musiqi sistemi yaratdılar. Harmoniyadan imtina etməklə musiqi bəstələmə texnikaları geniş imkan qazandı. Yeniliyin carçısı Şönberq tonlar arası bərabərliyi, yəni atonallığı inkar etməyərək yeni qaydada təşkil ediləcək 12 tonluq sistemi təklif etdi. Yeni sistemin inqilabi mahiyyəti bütün səslərin bərabərliyinə əsaslanan barokkodan əvvəlki dövrə qayıtmağa bənzəyirdi. Musiqi inkişaf vasitələrini məhdudlaşdırsa da (12 təkrarlanmayan seriyanın 4 çür inkişaf yolu, yəni cəmi 48 variantı ola bilərdi) dünya bu sistemi qəbul etdi və yeni üslubun nəinki davamçıları, hətta dodekafoniya, seriyanın növ və müxtəlifliklərini əmələ gəldi. Azərbaycan yeniliklərlə Qara Qarayevin son dövr yaradıcılığının (III simfoniya, skripka üçün konsert) timsalında əyani şəkildə tanış oldu. Qarayev yeni sistemin gətirdiyi yeni düşüncə tərzini pedaqoji fəaliyyətində gənc bəstəkarlar nəslinə ötürə bildi.

Musiqisində azərbaycanca "düşünən" və bununla da müasirlərindən seçilən bəstəkar olsa da dodekafoniya Cavanşir Quliyevin də yaradıcılığından yan keçmədi. Dodekafoniyaya onun erkən dövrə aid - Piano üçün Sonatinanın birinci hissəsi (1972), Taxta nəfəs alətləri üçün kvartet (1972), I Kvartetin ikinci hissəsi (1973) - əsərlərində rast gəlirik. Amma o, bəstəkarlığı peşə seçən gündən bəri daim yeni sistem yaratmaq üzərində düşünüb. İdeyanın əsas mahiyyəti odur ki, dünyaya təklif ediləcək musiqi sistemi Azərbaycan milli məqam sistemi çərçivələri və qanunauyğunluqları üzrə tərtib edilməlidir. Bəstəkarın mövqeyi belədir: "Q.Qarayevin III Simfoniyasının gurultulu uğurundan sonra dodekafoniyanın Azərbaycan musiqisinə sistem olaraq tətbiqi barədə düşünməyə başladım. Bu, elə bir sistem olmalıydı ki, musiqimizin intonasiyasını dağıtmasın. Məlumdur ki, dodekafoniya səslərin bir-birinə cazibəsini inkar edir, milli musiqi isə, əksinə - səslərin cazibəsi, əsas ton, köməkçi ton, kadensiyalar prinsipinə əsaslanır. Başlıca problem burda idi. Mən düşündüm ki, dodekafoniyanın cazibəsizlik prinsipindən imtina edib, yalnız səslərin təkrarolunmama prinsipinə riayət edilsə, dodekafoniya texnikasına əsaslanan Azərbaycan musiqisi yaratmaq olar" [5].

İllər uzunu içində nəzəri sistem kimi daşıdığı ideyanı bəstəkar təəssüf ki cəmi bir mahnının nümunəsində həyata keçirə bildi. "Yollar ayrıcında" (1995, sözləri Mədinə Gülgünündür) mahnısı [8, s. 352-357] kifayət qədər oxunaqlı və melodikdir deyə (nəşrin üstündə verilən diskdə mahnını Aygün Kazımova ifa edir) müfəssəl təhlil olmasa əsərin mahiyyətini təşkil edən ideyadan xəbər tutmaq mümkün deyil. Əslində bir mahnı çərçivəsində, mahnının sığışdığı kuplet formasında yeni sistemi reallaşdırmaq bəstəkar üçün kifayət qədər mürəkkəb məsələdir.

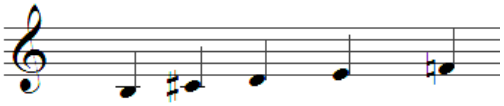
Mahnı bir qədər geniş girişlə başlayır. Girişin 4 cümləli period forması *aaba* quruluşu ilə bayatı formasını xatırladır. (Periodu bu quruluşda bəstələmək Cavanşir Quliyev yaradıcılığının əlamətdar xüsusiyyətidir). Giriş H mayəli şurda yazılıb. Təkrar quruluşlu ilk 3 cümlə və bilavasitə vokal partiyaya aparan 4-cü cümlədə "Şur Şahnaz" şöbəsinə xas alterasiya müşahidə edilir.

Nümunə 1



3 cümləlik şeir bəndinin ilk 2 cümləsi izlədiyimiz 12 tonluq sistemin ilk seqmentini təşkil edən səslərin üzərindədir.

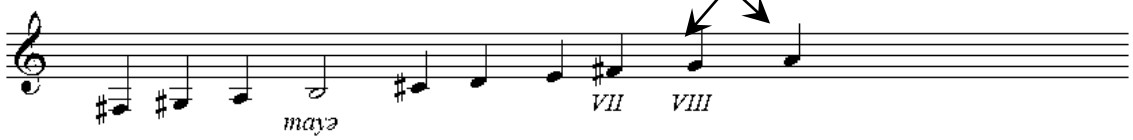
Nümunə 2



III cümlə yerli kulminasiya olduğundan xüsusi dramaturji yük daşıyır. Hicaz şəbəsinə yönəlmə məqam rəngarəngliyini təmin edir. Melodik materialın I cümləsinin məqamın VIII pilləsinə, II cümlənin VII pilləyə istinad etməsi Hicaz şöbəsinin əlamətidir.

Nümunə 3

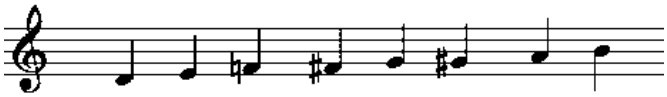
H şur Hicaz şöbəsinin istinad pilləsi



Bu parçada iştirak edən səslər mahnı boyu izlədiyimiz 12 tonluq səssırasının II seqm

entini təşkil edir.

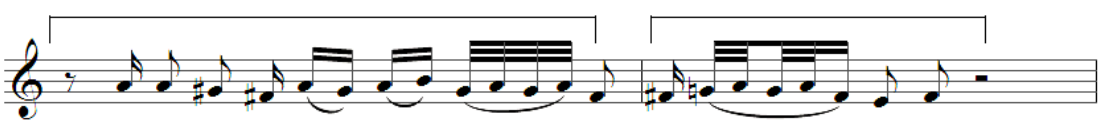
Nümunə 4

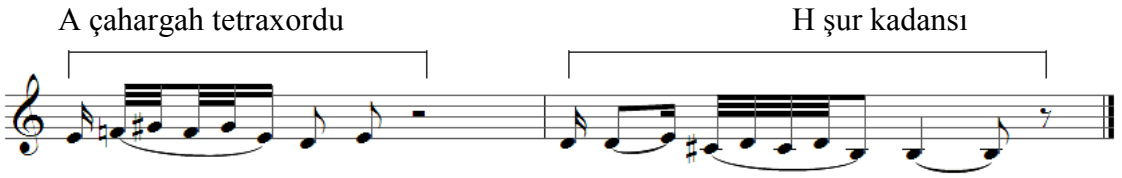


III cümlənin ("Bahar gəldi, könlüm yenə səni andı" sözləri) maraqlı məqam planı var. Azərbaycan milli musiqi nəzəriyyəsinə görə [1, 2, 3, 4] tetraxordu izlədikdə artıq hansı məqama aid olduğu məlum olur. Tetraxord ardıcıllığı bu qaydada sıralanır: H rast – A şur – A çahargah – H şur.

Nümunə 5

H rast tetraxordu A şur tetraxordu

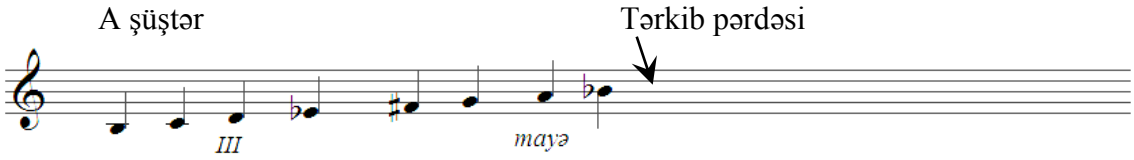




Cümlənin ikiqat təkrarı həm formanı ənənəvi 4 sətirlik şəklə salmaqla bərabər H şur kadansının bir neçə dəfə təkrarı ilə əsas tonallığı təsdiqləyir.

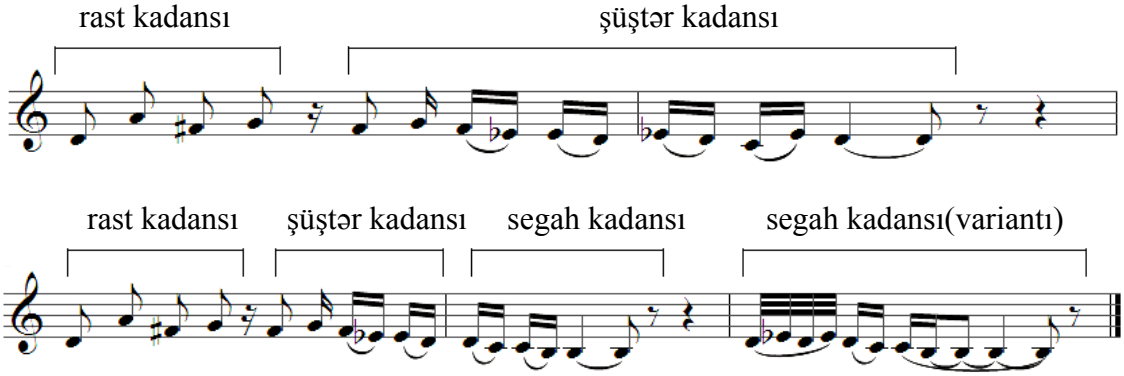
Nəqarətin gəlişi ilə lad palitrasına təzadlı səslənən şüştər məqamı daxil olur. Nəqarət izlədiyimiz xromatik sıraya yeni, mi bemol (es) və si bemol (b) səsini əlavə edir. Bu, A şüştərin səssırasına uyğun gəlir.

Nümunə 6



Nəqarətin period forması *aaab* quruluşu üzrə bəstələndiyindən sonuncu cümlə məqam baxımından fərqli, gözlənilməz gedişlər edir. Qısa müddətli rast, şüştər və cümlənin segahda ayaq verməsi tamamilə təbii səslənir.

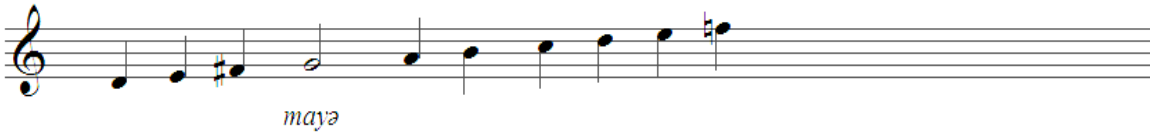
Nümunə 7



Adı çəkilən məqamların səssırasında müştərək səslərin çoxluğu məqamarası keçidləri asanlaşdırır (Bax: nümunə 3, 6, 8, 9).

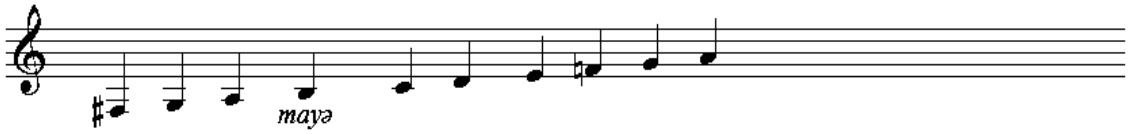
Nümunə 8

G rast



Nümunə 9

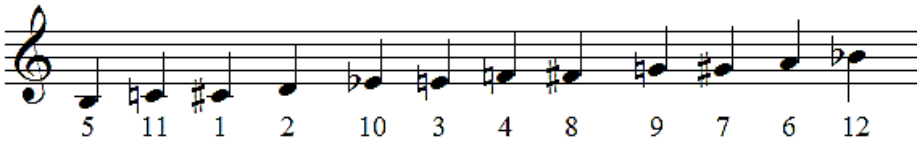
H segah



Nəticə olaraq vokal partiyada iştirak edən səsləri xromatik ardıcıllıqla düzdükdə oktava daxilində 12 səsin iştirak etdiyi səssırasını alırıq. Bu 12 səsdən sonuncusu - si

bemol (b) səsi A şüştərdə "Tərkib" şöbəsinin istinad pərdəsidir. Xromatik səssırasında səslər musiqi toxumasına daxıl olma ardıcıllığı ilə nömrələnib.

Nümunə 10



Beləliklə, "Yollar ayrıcında" mahnısının məqam-tonal planını bir daha gözdən keçirək: H şur, H şurun "Şur Şahnaz" alterasiyası, H şurda "Hicaz"(H rast və H şur səslənir), yenidən "Şur Şahnaz" (mayənin kvartasına istinad), H şur kadansı, A şüştər, qısamüddətli D rast ("Zəmin Xarə"şöbəsinə xas melodik gedişlə), A şüştər, H segah. Təhlildən məlum olur ki, bu mahnı tamamilə tonal çərçivədə yazılmış əsərdir. Hətta sonuncu H segah kadansı olmasaydı onun mərkəzində A şüştər səslənən H şur məqamında yazıldığını demək olardı. Bəstəkar qarşısına qoyduğu məsələni demək olar ki, Şur dəstgahı çərçivəsində həll edir ("Şur Şahnaz", "Hicaz", "Zəmin Xarə" Şur dəstgahının şöbələridir). Deməli, əsas məqsəd, yəni oktava çərçivəsində 12 xromatik səs aralarında təbii keçidlər Azərbaycan milli məqam sistemi üçün qeyri-adi, həlli mümkün olmayan məsələ deyil. Əksinə, milli məqam sistemində muğam şöbələri arasındakı keçidlər bir vaxtlar adları unudulmuş virtuoz ifaçılar tərəfindən yaradılmış yönəlmə və modulyasiya qanunauyğunluqlarıdır ki, artıq ifaçılıq praktikasında aprobasiyadan keçərək cilalanmış və qulağa yatımlıqda heç bir şübhə oyada bilməz. Bu modulyasiya sisteminin nəzəri əsasları dəqiq formulə edilsə daim estetik səviyyədə Şərqdən çıxış yolu uman Qərb üçün həlli çoxdan bəlli olan məsələ kimi aydınlaşar. XX əsrin əvvəllərində milli alətlərimizdə bərabər temperasiyaya keçməklə musiqimizin özəllikləri, daha xırda səs bölgüləri, çərək tonları itirməklə biz əslində 24 tonluq milli məqam sistemini itirdik.

Əlbəttə, tədqiqat zamanı musiqişünası ilk əvvəl belə iddialı nəzəri sistemin nə üçün məhz mahnı çərçivəsində reallaşdırma məsələsi maraqlandırır. Bəstəkarın mövqeyi belədir: "Bu təcrübəni ilk olaraq mahnıda tətbiq etmək qərarına gəldim, çünki milli musiqinin ən parlaq nümunələrindən biri mahnıdır, eksperimentin alınıb-alınmaması mahnıda həmən bilinəcək. Düşünürəm ki, mənim istədiyim alındı. Sonralar müxtəlif səbəblərdən bu texnikanı daha ciddi əsərlərdə davam etdirmədim - əslində, mənə bu ideyanın praktikada alına biləcəyinə əmin olmaq onun praktiki tətbiqindən daha önəmli idi. Çünki, düşünürdüm ki, irəlidə hər an onu tətbiq etmək olar, əsas alına biləcəyini görüm və eşidım" [5]. Onu da qeyd etməliyik ki, Cavanşir Quliyev ideyasının daha iri miqyasda reallaşdırmasa da bu istiqamətdə tədqiqatını davam edir. Bir neçə il əvvəl bəstəkar tarzən Möhlət Müslimova maraqlı bir təkliflə müraciət edib. Tarzən 7 muğamı bir-birinə keçid etməklə vahid kompozisiyaya birləşdirməli idi, amma bir şərtlə ki, bu keçidlər muğam məntiqini və milliməqam sisteminin qanunauyğunluqlarını pozmasın. "Muğamların biri-birinə calanması düşündüyüm sistemin bir parçası idi – yenisistemə əsaslanaraq, hətta, yeni muğam parçaları belə "yapmaq" mümkündü. Muğamlar"calandıqdan" sonra isə sistemin tətbiq olunması daha rahat olardı. Təsəvvür edək: bir bəstəkar dodekafoniya texnikası ilə böyük simfonik orkestr üçün şərti olaraq "BİRİNCİ MUĞAM" (məs. Birinci Simfoniya kimi) adlı böyük əsər yazıb, mövcud muğamlardan sitat gətirməmək şərti ilə"öz" muğamını yaradıb. Əlbəttə, bunun üçün onun muğamları yaxşı bilməsi şərtdir. Bəstəkar bunu təbii ki, dodekafoniyasız da yarada bilər. Lakin dodekafoniya bəstəkarı maksimum səs qənaətinə məcbur edir, əsərin arxitektonikası daha möhkəm və aydın olur, nəhayət, müasir dinamik dinləyici üçün zənnimcə, daha əyləncəli və cazibəli olardı. Çünki bəstəkarsəs təkrarlarını çox ehtiyatla edəcəkdi, bu da dinləyicini "bezdirməyəcəkdi" [5].

Əslində, araşdırdığımız mahnıda işlədilən sistemi - dodekafoniyanın Azərbaycan musiqisinə tətbiqi məsələsini okeanda bir aysberqin su üzündə görünən hissəsi kimi də

qəbul etmək olar. Yəni, suyun üzündə bir şey varsa, demək altında da nələrsə var! Müəllif üçün artıq aydınlaşmış üsulun geniş istifadə edilməməsinin də səbəbi "Mənim azadlığımı, o cümlədən musiqi azadlığımı məhdudlaşdıran hər bir şeyi qəbul etmirəm" [5] deyən Cavanşir Quliyevin daha demokratik janr olan mahnıya münasibəti ilə də izah etmək olar: "Sistemi mahnıda tədbiq edərkən,daha da "yumşadılmasına" ehtiyac duydum – ənənəvi olaraq, cümlələrin təkrarı, melodiyanın cümlə və frazalardan toplanması, bir sözlə mahnının həmişəki strukturprinsiplərini qorudum, lakin 12-ton sistemini də tətbiq etdim. Nəticədə oxumağa və dinləməyə rahat olan, lakin dodekafoniya sisteminin elementləri tətbiq olunan bir mahnı alındı. Müğənni oktavanın bütün 12 səsini oxuduğunu heç hiss etmədi" [5].

Yeni Vyana Məktəbinin banilərindən biri Vebern demiş "Əvvəllər olduğu kimi bəstələmək lazımdır. Zəhmət olmasa dissonansı mümkün qədər az edin! Hazırda bu təbii materialın gözümüzün qarşısında fəth edilmə prosesini izləyirik. Oberton sırası demək olar, sonsuzluğa qədər uzana bilər. Burada daha incə və nəfis bölgülənmə imkanı var, ona görə də çərək tonlu musiqi sahəsindəki təcrübələrə qarşı bir söz demək olmur. Sadəcə sual doğur: "Bunun zamanı yetişibmi?". Amma yol düz seçilib, çünki səsin təbiətindən doğur. Beləliklə, biz özümüz üçün aydınlaşdırmalıyıq – təbii olana, yoxsa indiyədək adətkar olduğumuza qarşı çıxaq?" [6, s.38].

Araşdırma və müşahidələrdən belə nəticə çıxarmaq olar ki, hətta ən yeni, müasir tələblərə cavab verən yeniliklərin bir ucu həmişə keçmişə söykənir. Keçmiş isə müxtəlif cür ola bilir: tamam unudulmuş, qismən yaddan çıxmış, yeni reallıqda yaşamaqda olan və s. Bununla belə keçmişə dayaqlanan yeni sistemlər təklif etdikdə onun yaşarlı olması üçün ilk öncə onun nəzəri-estetik tərəfi təqdim edilir. Məsələn, məşhur "Qara kvadrat"ın müəllifi Maleviç "Mən bu əsərimlə rəngkarlığı öldürdüm" deyərək "Günəşi öldürmək" nəzəriyyəsini illər uzunu işlədiyi "Suprematizm. Dünyanın mənasızlığı, yaxud əbədi rahatlıq" kitabında nəzəri cəhətdən əsaslandırmasaydı "Qara kvadrat"ı kimsə anlamazdı. Eləcə də, Şönberqin "Dissonansın emansipasiyası", "12 tonla bəstələmə üsulu" və qeyri klassik harmoniyanın mümkünlüyünü sübuta yetirdiyi "Harmoniya haqqında təlim" elmi araşdırmaları təklif elədiyi yeni sistemin yayılmasında onun əsərlərindən də artıq rol oynamışdır. Bu mənada, yəni dünyaya milli məqam nəzəriyyəmizə əsaslanan üsul təklif etmək üçün ən əvvəl bəstəkar və xalq musiqisinin məqam nəzəriyyəsi, modulyasiya və funksional sistemləri dünyanın anlaya biləcəyi terminoloji bazaya əsaslanaraq araşdırılmalı və layiqlı səviyyədə təqdim edilməlidir. Cavanşir Quliyevin bir mahnı nümunəsində təklif etdiyi üsul isə hələ də barışmaz qütblərdə dövran edən Qərb və Şərqin təmas nöqtələrində axtarış aparan bəstəkarlar və nəzəriyyəçilər üçün artıq reallaşmış gözəl nümunə ola bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.
2. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm vəTəhsil, 2012, 323 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
4. Şıxəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. S.: "Zərdabi nəşriyyat poliqrafiyası" MMC, 2015, 272 s.
5. Məqalə müəllifinin bəstəkarla şəxsi elektron yazışmasından. Bakı-Kipr. 2017.

Rus dilində:

6. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975,143 с. URL:http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/vebern.pdf
7. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты, М.: Аграф, 2009, 543 с.

Notoqrafiya:

8. Quliyev C.R. Seçilmiş mahnılar [not]: piano ilə oxumaq üçün: 4 cilddə I cild. B.: Apostrof ÇE, 2010, 448 s. + CD

ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ 12-ТИ ТОНОВОЙ МУЗЫКИ НА ОСНОВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ

Гюльнара Рафик кызы Манафова
Диссертант в АМК,
Научный сотрудник лаборатории
«Изучение национальной музыки»

Резюме: *Статья посвящена научным исканиям в области новой техники композиции Джаваншира Кулиева и реализации данной идеи в рамках одной песни «Йоллар айрыджында» (На перепутье). В песне поставлена задача использование 12-ти полутонового хроматического ряда в рамках одной октавы с тем условием, что звучание не будет диссонирующим и будут соблюдены все законы национальной музыки. Однако это не серия. Композитор попытался найти методы и возможности полутоновых переходов в системе отклонений и модуляций национальной музыки. За счет детального анализа формы и ладов обнаружены закономерные межладовые переходы, которые доказывают мобильность и гибкость национальных ладов в использовании их современной музыке.*
Ключевые слова: *Джаваншир Кулиев, 12-ти тоновая система, песня, макам, национальные лады*

FIRST SAMPLE OF 12-TONED MUSIC ON THE BASIS OF THE AZERBAIJANİ FRETS

Gulnara Rafig gizi Manafova
ANC's candidate for a degree
Scientist in "Laboratory of national music research"

Summary: *The article is devoted to scientific searches in the field of new technique of composition of Javanshir Guliev and realization of this idea within the framework of one song "Yollarayricinda" (At the crossroad). The song had mission using 12 halftone chromatic series within the limits of one octave with the condition that the sound will not be discordant and all the laws of national music will be observed. But, it is not series. Composer tried find methods and chances of halftone transitions in the system of deviations and modulations of national music. Because of detailed analysis of the shape and frets revealed regular inter-fret transitions, which prove mobility and flexibility of national frets in their use in modern music.*
Key words: *Javanshir Guliev, 12 tone system, song, makam, national frets*

Nəbiyeva Fazilə Ramiz qızı

AMEA-nın Memarlıq vəİncəsənət
İnstitutunun doktorantı,
AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi
nebiyeva.fazile@mail.ru

AZƏRBAYCAN MİLLİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ YALLI RƏQS ƏNƏNƏSİ

Xülasə: *Məqalədə kollektiv şəkildə ifa edilən Azərbaycan "yallı" rəqslərindən bəhs edilir. Onların günəş və od kultu ilə bağlılığı, etimologiyası və müşayiət növləri haqqında məlumatlar verilir.*
Açar sözlər: *dairəvi ayinlər, mərasimlər, yallı rəqsi, müşayiət növləri, Günəşə sitayiş, od kultu*

Köklərini tarixin dərin qatlarından almış "yallı" rəqslərimiz ümumbəşəri hadisənin təzahürü olaraq özünü çağdaş dövrdə milli mənəvi dəyərlərin əksi kimi göstərir. Mürəkkəb sinkretik kompleks olan yallı rəqslərində instrumental və vokal musiqi, xoreoqrafiya, oyun cəmləşibdir. Kütləvi şəkildə ifa edilən Azərbaycan yallıları digər xalqların dairəvi rəqslərindən hissələrinin sayı, tempi, ritmi, melodik dili, rəqs elementləri və digər özünəməxsus cəhətləri ilə fərqlənir. Yallı rəqsləri mədəniyyətlərarası dialoqda eyniləşdirmə və ünsiyyət kimi iki başlıca xüsusiyyəti ilə də seçilir. Apardığımız tədqiqatlar yallılarımızın öz əsasını erkən tarixi mərhələdə keçirilmiş dairəvi ayinlərdən və mə-

rasimlərdən götürdüyünü söyləməyə imkan verir.

Fikrimizcə, müasir dairəvi yallı rəqslərinin hərəkət ifadələrində qədim insanlar arasında jestlər vasitəsi ilə mövcud olmuş ünsiyyətin izlərini müşahidə etmək mümkündür. Alimlər səksən faizdən artıq məlumatın bədən hərəkətlərinin dili ilə ötürüldüyünü qeyd edirlər. A.Noak bildirmişdir ki, insanlığın inkişafının erkən mərhələsində rəqs, hərəkət və jestlər həqiqətən dil idi. Onun fikrincə, rəqsin inkişafı insanın ətraf dünyadakı hadisələrin və digər insanın ritmik hərəkətlərlə davranışının çalğısında erkən mexanizimdir [9, s. 184].

Yallı rəqsinin əvvəllər Masallı, Lənkəran, Şəki, Qazaxda da ifa edilməsi bizə məlumdur. Naxçıvan MR-nın ərazisində yallının kəmiyyət etibarilə 100-ə qədər növü qeydə alınmışdır. Onu ifa edərkən iştirakçıların sayı 10-15-dən 100 nəfərədək ola bilər.

"Yallı"lar barədə qaynaqlarda məlumat verilmişdir. Dahi şairimiz Nizami Gəncəvi "Xosrov və Şirin" poemasında bu rəqsdən bəhs etmişdir. Azərbaycan etnomusiqişünaslığında yallı rəqslərini toplayan, not nəşrlərini hazırlayan, tədqiq edən musiqişünaslardan və bəstəkarlardan B.Hüseynlinin, Ə.İsazadənin, N.Məmmədovun, M.Ələkbərovun, Ə.Ələkbərovanın, S.Əlizadənin, M.Mirzəyevin, A.Quliyevanın, Ə.Məmmədlinin adını qeyd etmək olar. Bəstəkarlarımız isə əsərlərində yallıların janr xüsusiyyətlərindən - melodiyasından, ritmik şəkillərindən, formasından istifadə etmişlər.

Yallıların ifa edilməsi və gələcək nəsillərə ötürülməsi istiqamətində müxtəlif yaş kateqoriyalarını təmsil edən iştirakçılardan ibarət folklor kollektivlərinin müstəsna əhəmiyyəti olduğunu vurğulamaq istərdik. Naxçıvan MR-nın Şərur rayonunda professional səviyyəli üç yallı kollektivi - "Şərur xalq yallı ansamblı", "Nurani" və "Şərur qönçələri" yallı ansamblları mövcuddur. Bütün bunlar dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin "Yallının vətəni Şərurdur, yallı Şərurda doğulub" fikrini bir daha təsdiq edir" [7, s. 76].

Müxtəlif dövrlərdə çəkilmiş filmlərdə yallı rəqslərinin əks etdirildiyini qeyd etmək istərdik. "İyirminci bahar" (1940), "Ocaq" (1987), "Şərur yallısı" (2006) söylədiyimizə örnək ola bilər. Bundan əlavə yallıların internet resursları da mövcuddur. Youtube.com saytında Aztv və Ntv-nin istehsalı olan yallı rəqslərimizdən bəhs edən verilişlərə tamaşa etmək mümkündür.

Yallı sözünün etimologiyası barədə olan ehtimallar maraqlıdır. C.C.Məmmədovun fikrincə, "yallı" sözünün mifoloji-semantik mənası yellənmək, cuşa gəlmək anlamlarını verir [6, s. 51]. X.Ağayeva isə qeyd edir ki, "yallı" sözünün kökünü türk dillərində alay "yığın" (adam toplusu) sözü təşkil edir [1, s. 44]. Tədqiqatçıların fikrincə, "yallı" Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında fərqli adlarla səslənmişdir. Bəzi məlumatlara görə bu adlar ilk əvvəl "yollu", sonradan "yelli" və nəhayət "yallı" adlandırılmışdır [5, s. 22]. "Yallı" sözünün etimoloji təhlili ilə bağlı dilçi alim M.Seyidovun şərhlərinin məqsədəuyğun olduğunu düşünürük. Onun fikrincə, "Yallı" rəqsinin adı "yal+od" - uca "uca ad"la günəşlə sıx bağlıdır. Onda "Yallı" - "yal+lı", "alov+lu", "od+lu", "günəş+li" deməkdir. Ehtimal ki, qədim azərbaycanlılar odun, alovun şərəfinə ayində həmin rəqsin ilkin variantını ifa etmişlər. Elə buna görə də rəqs "alovlu", "odlu" adlanmışdır. Bu rəqs ola bilsin sözlə, mahnı ilə, lap ilkin variantda isə nidalarla müşayiət olunmuşdur" [8, s. 79-80]. Zənnimizcə, M.Seyidovun yallı sözünün etimoloji təhlili ilə bağlı şərhləri onun mahiyyətini tam açır. Göründüyü kimi, hər bir tədqiqatçının öz elmi fərziyyəsi vardır. Fikrimizcə, "yallı" sözünün kökünün Azərbaycan dilində müxtəlif mənalarla əlaqələndirilməsi onun tarixi inkişaf prosesləri ərzində ayin və mərasim funksiyasını itirərək tədricən ənənəvi xalq rəqsinə çevrildiyini təsdiq edir.

B.Hüseynli tədqiqatlarında "yallı"ların xoreoqrafik məzmunlarına görə iki cür olduğunu bildirmişdir. Onun qeyd etdiyinə görə bunlardan birincisi xoreoqrafik quruluşu və ifa tərzi müəyyən süjeti tərənnüm edən yallılardır. Belə yallılar teatrlaşmış xalq oyunları olduğu üçün "oyun-yallı" adlanırlar. Rəqs yallısında isə qəhrəmanlıq motivləri, xalqın əhvali-ruhiyyəsi, gənclik, çeviklik təsviri və tərənnümü ifadə edilir [4, s.8]. Yallıların müşayiət şəkillərinə toxunan etnomusiqişünas apardığı təsnifata əsasən onları mahnı və musiqi müşayiəti ilə (Əsasən iki zurna və bir nağaradan istifadə etməklə: - N.F) ifa

edilən növlərə ayırmışdır [4, s. 8]. Ə.Ələkbərova isə informatorlardan aldığı məlumatlara söykənərək araşdırmalarında mahnı ilə müşayiət edillən "dil yallıları"nın adını qeyd etmişdir [2, s. 42]. "Ay gülüm hey", "Hağışda", "Ay, Nübar, Nübar" onun söylədiklərinə örnəkdir.

Tədqiqatlar apararkən oxuma ilə, oxuma və musiqi alətlərinin müşayiəti ilə olan yallıların təsnifatını aparmışıq. "Dönə yallı", "Dırqoyu", "Tello", "Qaladan-qalaya", "Uzundərə", "Arazı", "Asma-kəsmə" kimi yallı rəqsləri oxuma ilə ifa olunur. "Gopu, "Qazı-Qazı", "Tirmə şal" və s. yallılarımız isə insan səsi və musiqi alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilir.Onu da qeyd edək ki, özünəməxsus cəhətlərə malik olan yallı rəqslərimizdə əl çalma, ayaq vurma, haylamalara rast gəlmək mümkündür. Düşünürük ki, dairəvi rəqslərdə mövcud olan həmin əlamətlər onların sinkretik xüsusiyyətlərini və arxaikliyini göstərir.

Aparılan araşdırmalardan məlum olur ki, təkcə qadınlar və kişilər tərəfindən, eləcə də onların hər ikisinin birlikdə ifasında təqdim olunan yallı rəqs nümunələri mövcuddur. Fikrimizcə, sırf kişilər və qadınlar tərəfindən ifa edilən yallılar cəmiyyətdə sosial təbəqələşmə prosesləri ilə bağlı olaraq meydana gəlmişdir. "Tənzərə", "Dönə yallı", "Qatar məğamı" kimi yallılar qadınlar tərəfindən ifa edilən rəqslərimizə örnəkdir. Kişilər tərəfindən ifa edilən rəqslərə isə "Ürfani", "Siyaqutu", "Popiri", "Festivalı", "Qazı-Qazı", "Çöp-Çöpü", "Köçəri" yallılarını misal göstərmək olar. "El yallısı", "Hoynarə", "Dördayaq", "Göyçəməni", "Xələfi" adlı yallı rəqsləri kişilərin və qadınların birlikdə ifa etdikləri rəqslər sırasına daxildir.Yallı rəqslərimiz arasında ikili ada malik olan nümunələr də vardır. Məsələn: "Çöp-çöpü" rəqsinə "Nehrəmi", "Dördayaq" və ya "Şareyi" deyirlər. "Şareyi" yallısı "Qofeyi", "Çınqı-çınqı" yallısı "Xərəc", "Siyaqutu" rəqsi "Dırqoyu", "Tirmə-şal" yallısı "Arzumanı", "Delasoru" rəqsi "Buğda", "İrəvan" yallısı "Dördayaq", "Baharı" yallısı "Gopu", "Dəhnə" isə "El yallısı" kimi də adlanır. Onu da bildirək ki, Şərur rayonunda "Gopu" adlanan yallı Lənkəranda "Zupa", Şəkidə isə "Zopı-zop" adını almışdır. Fikrimizcə, bu həmin rəqslərin variantlarının meydana gəlməsi ilə əlaqədardır. Yallıların bir, iki və ya üç hissədən ibarət olmaqları da onların özünəməxsus cəhətlərindəndir. Məsələn: "Popiri", "Festivalı", "Zülfanı", "Nare", "Hoynare" yallıları bir hissəlidir. İki hissəli yallılarda sonuncu hissənin musiqi məzmunu əsasən birincinin variasiya olunmuş formasından ibarət olur. İki və üç hissəli yallılarda hissələrin hər biri müxtəlif ritmlə ifa edilir. "Çınqı-çınqı", "Tənzərə", "Köçəri", "Xələfi" və s. yallılar iki hissədən ibarətdir. Üç hissəli yallılara "Qaleyi", "El yallısı", "Baharı" kimi rəqslər örnək ola bilər. Belə yallıların birinci hissəsi aramlı addımlarla başlansa da orta hissədə sürəti tədricən artır və sonra əvvəlki tempdə tamamlanır. Yallıların ifasında "Andante", "Moderato" və "Allegro" templərinin növbələşərək təzad yaratdığını müşahidə edirik. Fikrimizcə, bu erkən tarixi mərhələdə keçirilən ayinlərin və mərasimlərin icrası zamanı qədim insanların həmin prosesə kökləndiklərinin tədrici mərhələlərini göstərən əlamətlərdəndir. Yəni asta və yavaş hissələrdən sonra sürətli hissənin növbələşməsi ayin iştirakçılarının haldan-hala düşərək vəcdə gəlməsini əks etdirən mülahizə kimi qəbul oluna bilər.

Dairəvi ayinlər və mərasimlər musiqinin meydana gəlməsindən əvvəl yarandığı üçün qədim insanların onları qışqırıq və qırtlaq səsləri, eləcə də ritmlə müşayiət etdiklərini güman edirik. Burada insanın özünün "zərb aləti"nin funksiyasını yerinə yetirdiyi

ehtimal oluna bilər. Onun jestlərinin dilindən belə qənaətə gəlmək mümkündür. Düşünürük ki, müşayiəti təşkil edən zərblər həm də daşı-daşa çırpmaqdan alınırdı. Bununla da təbii yolla yaranmış ilkin və sadə zərb alətlərinin meydana gəldiyini fərz etmək olar. Qobustan ərazisindəki "Qaval daş"ın buna əyani sübut olması bizə məlumdur. Azərbaycan musiqişünaslığına "ritmli küy" anlayışını gətirmiş B.Hüseynli yallılarda belə müşayiətin bir neçə növdə mövcud olmasını qeyd etmişdir. "Bura yallı gedərkən rəqqasların çəpik çalmasından, yanındakı rəqs yoldaşı ilə əl-ələ vurmasından, öz buduna vurmasından, ayaq döyməsindən, çırtma çalmasından alınan ritmli küylər, yallıda istifadə olunan atributların (çomaq, çubuq, qamçı və s.) zərbindən alınan ritmli küylər və eləcə də tamaşaçıların əl vurmasından, çırtma çalmasından, ayaq döyməsindən alınan ritmli küylər daxildir" [4, s. 9]. Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, erkən tarixi dövrdə də ritm nizamlayıcı funksiyaya malik idi. Onu da qeyd edək ki, şaman ayinlərində rastlaşdığımız əl çalma, ayaq vurma hərəkətləri onların pis ruhları qorxudaraq özlərindən kənar etmələrinə yönəldilmişdi. Ehtimal ki, "Tənzərə" yallısının erkən forması şaman ayinlərində olduğu kimi pis gücləri, xəstəlikləri, bəlaları insanların özlərindən uzaqlaşdırmaq məqsədi daşıyırdı. K.Həsənov "Tənzərə"nin - hərfi mənada "qızılı tənbətən" mənasını ifadə etdiyini bildirmişdir. Onun yazdığına görə əvvəllər bu rəqsi qadınlar təmtəraqlı, qızıl bəzək-düzəkdən - boyunbağıdan, muncuqdan, sırğadan, üzükdən və başqa cəvahiratdan nəyi varsa, hamısını taxıb oynardılar [3, s. 59]. Qeyd etmək lazımdır ki, "Tənzərə" yallısının ifası zamanı qadınların üzərindəki bəzək əşyalarının cingiltili səsləri zərb alətləri ilə eyni vaxtda səslənərək müşayiət funksiyasını yerinə yetirirdi. Fikrimizcə, bu rəqsin ifası zamanı bəzək əşyalarının əmələ gətirdikləri səslər şaman ayinlərinin bəzi əlamətlərinin izləri kimi qəbul oluna bilər.

"Yallı" dairəvi rəqslərinin inkişafının ilkin mərhələsinin şaman ayinləri ilə, ikincinin isə mərasimlərlə bağlı olduğu fikrindəyik. Buna görə də növbəti dövrü "mərasim mərhələsi" adlandırırıq. Güman edirik ki, insanlar bu mərhələdə müqəddəs hesab etdikləri "Günəşə" və onun yerdəki ekvivalenti olan "oda" sitayiş edirdilər. Həmin əlamətlər özünü müasir dövrdə dairə qurub alov ətrafında yallı getmək ənənəsində göstərir. Dövrlər ərzində qədim insanın əlindəki məşəlin müasir yallı rəqslərinin ifası zamanı alovun rəmzi olan qırmızı rəngli dəsmalla (Səhnələrdə isə rəngbərəng dəsmalla: - N.F) əvəz edildiyi fikrindəyik. Düşünürük ki, Günəşə sitayiş qədim dövr insanlarının erkən dünyagörüşü forması ilə bağlı olduğuna görə onun izlərini müasir dövrdə də müşahidə etmək olar. Azərbaycan folklorunda "Qodu-qodu" (Günəşi çağır: - N.F), "Günəşi istiqbal" (Günəşi salamlama: - N.F), "Günəşi dəvət" (Danatma mərasim tamaşasının digər adıdır: - N.F) mərasimlərinə rast gəlmək mümkündür. Göründüyü kimi, erkən sitayiş olan tək Tanrıya səcdə etmənin izləri özünü atəşpərəstlikdə, xristian inancında, eləcə də bahar bayramının ayrılmaz atributlarından hesab edilən Novruz tonqalının qalanmasında, dairə qurub ətrafında "yallı" rəqsinin ifa edilməsində büruzə verir.

Onu da bildirək ki, yallını ifa edərkən kişilərdən və qadınlardan ibarət dəstədə sıranın əvvəlində duran "yallıbaşı"dan böyük tələbkarlıq tələb olunur. O, əlində yaylıq və yaxud çubuq tutur, iştirakçıların nizamlı hərəkətinə, rəqsin düzgün başlamasına və vaxtında sona çatmasına nəzarət edir. Dəstəbaşçısı rəqslərin növlərindən asılı olaraq xalq tərəfindən müxtəlif cür - "Cəngibaşı", "Halaybaşı", "Toybaşı", "Laylıbaşı", "Elbaşı", "Mürşüd", "Molla" və s. adlandırılılır [4, s. 7]. Yallı dairəsindəki sonuncu iştirakçıya "ayaqçı" deyilir.

"Yallı" rəqsini ifa edərkən iştirakçıların çeçelə barmaqla və bir-birlərinin qollarından müxtəlif cür tutmaqla rəqs etdiklərini görmək mümkündür. Bunun da qədimdən gələn ənənə olduğunu düşünürük. Ayinləri və mərasimləri icra edərkən insanların ruhən bir-birləri ilə sıx vəhdətdə olduqlarını ehtimal edirik. Bu da özünü müasir yallı rəqslərində K.Həsənovun sözləri ilə desək onların "zəncir xətti" kimi birləşməsində göstərir [3, s. 56].

Tədqiqatların nəticələrindən məlum olur ki, "müasir mərhələ" yallı rəqslərimizin inkişafi baxımından xüsusi ilə əlamətdardır.Çağdaş dövrümüzdə xalq arasında toy və bayram şənliklərində ifa edilən, eləcə də səhnələşdirilən, müəyyən süjet xəttinə, xoreoqrafiyaya malik olan, özünəməxsus səhnə geyimlərində iştirakçılar tərəfindən təqdim edilən yallı rəqslə-

rini kamil incəsənət nümunələri adlandırırıq. Qədim insanların həftələrlə, aylarla davam edən dairəvi ayinlərin və mərasimlərin icrası zamanı etdikləri rəqsəbənzər hərəkətlərin isə heç bir süjet xəttinə və əvvəlcədən müəyyənləşdirilmiş xoreoqrafiyaya malik olmadığı fikrindəyik. Bunun həmin dövrün yaşayış zərurətindən irəli gəldiyini düşünürük.

Bütün söylədiklərimizə əsasən belə nəticəyə gəlirik ki, "Yallı"lar erkən tarixi mərhələdəki ayin mahiyyətini və funksiyasını itirməsinə baxmayaraq, sinkretikliyini saxlamışdır. Xalqımızın mənəvi mədəniyyətində böyük emosional təsir gücünə malik olan, harmoniya və vəhdət yaradan dairəvi yallı rəqslərimiz ümumbəşəri dəyərlərlərdən biridir. Əminik ki, əsrlər keçsə də yallılar gələcək nəsillərə ötürülərək xalqımızın milli kimliyini səciyyələndirəcək və çoxşaxəli zəngin mədəniyyətimizi daima rövnəqləndirəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Ağayeva X. "Yallı" rəqsinin mənşəyinə dair. // Elm və həyat jurnalı, 1996, № 2, s.43-44
2.Ələkbərova Ə.M. Yallı sənəti və onun Gəmiqaya rəsmləri ilə bağlılığı. // Qobustan jurnalı. 1999, № 2, s.42-44.
3.Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşıq, 1983, 59 s.
4.Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. B.: Azərnəşr, 1965, 42 s.
5.Məmmədov Ə.K. Yallı. B.: Şirvannəşr, 2004. 116 s.
6.Məmmədov C.C. Türklərin müştərək rəqsi-yallılar. // Elm və həyat jurnalı, 2010, №1, s.51-52
7.Məmmədov M. Şərurun rəmzi. // Mədəni-həyat jurnalı, 2013, № 6, s.76
8. Seyidli M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989, 485 s.
9. Noack A. On a Jungian approach to dance movement therapy [Text] / A. Noack // Dance Movement Therapy: Theory and Practice. London & N.–Y., 1992. P. 182-201.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЯЛЛЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Фазиля Рамиз кызы Набиева
Докторант Института Архитектуры и Искусства НАН
НаучныйсотрудникЛаборатории«Усовершенствование
Национальныймузыкальныхинструментов»
Азербайджан, г. Баку
nebiyeva.fazile@mail.ru

Резюме: *Статья посвящена Азербайджанскому национальному, коллективному танцу «Яллы».Танцы Яллы тесно связаны с культом огня и культом Солнца. В статье приводится этимология Яллы и описываются разные сопровождения танца.*
Ключевые слова: *круговые танцы, церемония, танец Яллы, виды сопровождения, культ Солнца, куль огня*

DANCING TRADITIONS OF YALLI IN AZERBAIJAN NATIONAL CULTURE

Fazila Ramiz gyzy Nabiyeva
Doctoral of the Institute
Of Architecture and Art of ANAS
Scientific employee of the laboratory
"Improvement of national musical instruments"
Azerbaijan, Baku
nebiyeva.fazile@mail.ru

Summary:*The article is about national "Yallı" dance of Azerbaijan which is being played collectively. Yallı's dances are closely related to the cult of fire and the cult of the Sun. The article shows the etymology of Yallı and describes various accompaniments of the dance.*
Key words: *circular dances, ceremony, Yallı dance, types of accompaniment, cult of the Sun, cult of fire*

Мамедова Лейла

кандидат искусствоведения,
Ученый секретарь БМА им.У.Гаджибейли,
профессор кафедры «Хорового дирижирования»
tariella65@mail.ru

“АЛБАНСКИЙ ПЕРИОД” В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЛИБА МАМЕДОВА

Резюме: *«Албанский период» в творчестве Г.Мамедова посвящен истории Азербайджана и уходит своими корнями в эпоху древности, когда на этой территории существовало Албанское государство (царство), где исповедовали христианство. По замыслу композитора, музыка произведений этого периода должна передать слушателям, вне зависимости от их происхождения и национальности, историческую значимость Кавказской Албании не только в истории Азербайджана, но и всего Закавказского региона.*
Ключевые слова*: христианство, ислам, музыка, духовность, история, мультикультурализм.*

Азербайджанский композитор Галиб Мамедов (Галиб Гасан оглы Мамедов , родился в 1946г., г. Гянджа)с детства проявлял особые способности к музыке. В 1969 году он поступил в Азербайджанскую Государственную Консерваторию им. У.Гаджибекова в класс выдающегося композитора, академика Кара Караева. К.Караевбыл феноменальной личностью в общей истории развития азербайджанской музыки. Блестящий композитор, интеллектуал, прекрасный педагог и замечательный друг своих учеников - он оставил неизгладимый след в сердце каждого своего воспитанника на всю жизнь. В связи с отъездом Караева в Москву, на 5 курсе Г.Мамедов перешел в класс композиции не менее именитого композитора, профессора Джевдета Гаджиева. Нужно сказать, что благодаря профессионализму таких педагогов, как К.Караев и Дж.Гаджиев, композиторская школа Азербайджана за короткое время сумела заявить о себе во всеуслышание. И эту школу посчастливилось пройти Г.Мамедову.Его дипломной работой стал вокально-симфонический цикл «Семь баяты» для меццо-сопрано, тенора и симфонического оркестра, в котором композитор проявил изрядные знания как в области народно-песенного творчества, так и в области тонкостей вокала и оркестрового письма. Композитор использовал тексты народныхбаяты[][36], а также стихи В.Джабраилзаде. Произведение имело большой успех. Позже, сочинение не раз исполнялось в различных концертных салонах Азербайджана, России, Турции, Норвегии, Германии и др.

Особого внимания заслуживают также и другие сочинения Г.Мамедова: «Аллегро» и «Узеир дастаны» для струнного квартета; «Пярваня» «Миниатюры», «Вальс» и «Детский альбом» для камерного оркестра; Соната для ф-но, посвященная писателю Генриху фон Клейсту; Пастораль для симфонического оркестра; хореографическая зарисовка «Нушаба и Александр», посвященная Низами Гянджеви; «Две Молитвы» для фортепиано, голоса (ханенде) и магнитофонной ленты, с записью звучания индийской флейты;вокальный цикл «Псамлы Давида» для меццо-сопрано, баса и камерного оркестра; кантата для хора, чтеца, солиста и ка-

[36]Один из самых широко распространенных разновидностей лирических стихов Азербайджана. Название жанра связано с тюркскими племенами Баятами. Баяты состоят из 4-х строк и семи слогов. Первая и вторая строка носят подготовительную функцию. Раскрытие основной мысли происходи в 3 и 4 строках. 1,2 и 4 строки рифмуются, 3 – в свободной форме.

мерного ансамбля «Summerland» на сл. Э.Скейе; романс «Weneverknow» на слова Эмили Дикинсон; ф-ные Пьесы для детей; музыка к кинофильму «Харай,Ходжалы» и театральным постановкам «Молла Насреддин» и «Джавад хан»; музыка к детской пьесе «Пепельный мальчик»;песни на стихи азербайджанских поэтов; хоры и хоровые обработки азербайджанских народных песен и др. В 1983 году была завершена работа над созданием балета «Сокровищница тайн» по мотивам поэмы Низами. К сожалению, балет пока не ставился на сцене. Была исполнена только Сюита. Первое исполнение Сюиты из балета состоялось в 1985 году, в Баку, в исполнении Симфонического Оркестра им. Ниязи Азербайджанского Телевидения и Радиовещания под управлением Р.Мелик-Асланова. Сюита имела большой успех и оставила глубокое впечатление у всех ее слушателей.

Следует отметить, что в 1984 году Г.Мамедов делает расшифровки 9 азербайджанских мугамов, записанных с исполнения выдающегося тариста, народного артиста Азербайджана Бахрама Мансурова: «Махур-Хинди», «Шуштер», «Сегах», «Баяты-Шираз», «Баяты-Исфаган», «Баяты-Кюрд», «Нава», «Чобан-Баяты» и «Чаргях». Благодаря этому композитор приобрел большие познания в области профессиональной музыки устной традиции Азербайджана, которые в будущем мастерски применил в своих произведениях.

В 1997 году Г.Мамедов заканчивает работу над интереснейшим норвежско-азербайджанским проектом - «Ландетвикоммер фра» («Страна, откуда мы пришли»). Для участия в проекте Г.Мамедов привлек группу известных азербайджанских музыкантов – С.Керими, Ш.Эйвазову, А.Везирова, Б.Дадашеву, И.Мурадова, Р.Гашымова и др. Совместными усилиями был создан вокально-хоровой цикл для солистов, смешанного хора, и ансамбля азербайджанских народных инструментов - кяманча, уд, тар, нагара, гоша-нагара, а также гармонь, ударные и др. В основу идеи проекта легли обработки азербайджанских народных песен (на норвежском и азербайджанском языках). После тщательного отбора в цикл было включено 11 номеров, из которых 6 обработок сделал Г.Мамедов, четыре - С.Керими, одну – Р.Гашымов и один а капельный хор - замечательная хоровая миниатюра «Ла денбренне» («Без тебя») – авторское сочинение Г.Мамедова. «Ландетвикоммер фра» сталвесьма популярным и неоднократно исполнялся как в Норвегии и Азербайджане, так и в Турции, Германии, России, Дании, Голландии, Австрии, Щвеции, Америке, Китае, в арабских странах и др.

1999 год стал началом нового этапа в творчестве композитора, который условно можно обозначить, как «албанский период». Вначале этого периода Г.Мамедовым была написана концертная пьеса «АллеэроАлбана» для камерного оркестра. Сам автор считает это произведение одним из лучших своих сочинений. Все произведение пронизано радостным, весенним настроением. Первые наброски «АллеэроАлбана» были сделаны в дороге, в поезде, следующем из Гянджи в Баку. Завершено сочинение было летом, когда композитор отдыхал в одном из красивейших уголков Азербайджана - в деревне Киш, около г. Шеки, вместе с семьей талантливого самобытного художника Уджала Ахвердиева. В то время У.Ахвердиев много работал над реставрацией и восстановлением полуразрушенной албанской церкви в Кише. Г.Мамедов вместе с ним много времени проводили в беседах о судьбах мира сего, об истории Азербайджана. Как известно, на этой территории с IV в. до н. э. по VII в. н. э. существовало Албанское царство (Кавказская Албания), где исповедовали христианство, сохранившийся в Кишехрам часто называют «Матерью всех церквей на Востоке», о нем писал историк VII века Моисей Каланкатуйский в своём труде "История Албании". В пользу этой версии говорят результаты радиоуглеродных археологических расследований, одним из инициаторов которых был знаменитый норвежский путешественник и этно-

граф Тур Хейердал, памятник которому сейчас находится напротив этой церкви. Тур Хейердал посетил церковь в 2000 году и был весьма впечатлен увиденным.В 2000-2003гг. МИД Норвегии финансировало совместный проект Азербайджанского Университета Строительства и Архитектуры и Норвежского гуманитарного предприятия по археологическому исследованию и реставрации церкви в Кише[37]. Эта тема глубоко взволновала Г.Мамедова, и им был создан целый ряд сочинений.

Следующее произведение «албанского» периода Г.Мамедова - «ОраториумАлбанум» - можно смело назвать музыкальным памятником истории Азербайджана. В 2000 году Г.Мамедов создает широкомасштабное сочинение для смешанного и детского хора, симфонического оркестра, органа, кяманчи и солистов. Впервые оратория прозвучала в 2003 году, на авторском вечере композитора в Камерном и Органном Зале г. Баку, в исполнении Азербайджанского Государственного симфонического оркестра им. У.Гаджибейли под управлением Народного артиста Азербайджана Р.Абдуллаева и Государственной Хоровой Капеллы, под управлением народной артистки Азербайджана Г.Имановой. Соло на кяманче исполнил заслуженный артист Азербайджана Э.Мансуров.

«ОраториумАлбанум» представляет собой одно из крупнейших произведений новейшего времени в жанре хоровой музыки Азербайджана. Первоначально автор, на рубеже XX-XXЫ веков, задумывал написать Мессу под названием «*Mystery of Jesus Christe*» - «Тайна Иисуса». Однако позже, он несколько переосмыслил сочинение. Оригинальность оратории обусловлена введением в состав большого симфонического оркестра кяманчи, являющейся (на ряду с таром и дэфом) ведущим инструментом азербайджанского профессионального музыкального искусства устной традиции и имеющим многовековую историю (мугамное трио). Кроме того, для более яркого выразительного показа образов оратории и их реалистической передачи автор использует не только смешанный хор, но и детский.

Особую оригинальность и самобытность произведению придает избранная композитором тема. Раскрытие темы сочинения осуществляется в 5 частях, тексты к которым написаны на латыни. Автор либретто - норвежский писатель и поэт Эйвинд Скейе. Оратория посвящена истории родной земли, ныне одной из самых передовых стан мусульманского Востока – Азербайджану и уходит своими корнями в эпоху древности, когда на территории этой земли существовало Албанское государство, где исповедовали христианство. Таким образом, в основе идеи «ОраториумАлбанум» - представление истории Азербайджана, издревле известной как «страна огней», переосмысленными под данную ситуацию цитатами из Библии об «огне неугасимом»[3]. По замыслу композитора, музыка произведения должна была передать слушателям, вне зависимости от их происхождения и национальности, историческую значимость Кавказской Албании не только в истории Азербайджана, но и всего Закавказского региона.

В продолжение албанской темы, параллельно с работой над оратории, Галиб Мамедов трудится над созданием «Илахиляр», которое прозвучало во время открытия отреставрированной албанской церкви в Кише в 2003 году. Сочинение написано в форме баяты и представляет собой театрализованное народное сказание. По мнению Г.Мамедова в нем показана исходящая из нашей истории и культуры богатая духовная палитра азербайджанского народа, открытого к разным

[37]Руководителем раскопок был В.Керимов из Бакинского Университета, руководителем проекта – Г.Мамедова из Института Строительства и Архитектуры, а археологическим советником Дж. БьернарСтурфиел-директор исследовательского центра Тура Хейердала в Айлсбери, Англия.

формам медитаций. Исполняли сочинение артисты Азербайджанского Государственного театра «ЙУГ» (2 мужчин и 1 женщина), которые также и пели. Инструментальное сопровождение было поручено древним азербайджанским инструментам - ней, уд, саз и др. Это был своеобразный музыкальный театр, где древняя культура Азербайджана, древние молитвы, древние обряды с использованием «узерлик» (гармала - трава, дым от которой, по поверьям, оберегает от сглаза) и др., были воплощены в форме близкой к дастану. Таково авторское представление об албанском христианстве.

В 2002 году Г.Мамедовым была создана детская кантата «Domenisfjell» («Сновидения гор») на сл. Э.Скейе. Эта кантата также на тему Древней Албании. У этой кантаты интересная сценическая судьба. Ввиду того, что Норвежское правительство принимало самое активное участие в реставрационных работах Албанской церкви в Кише, им хотелось в популярной форме донести до своих граждан историю албанского христианства. Наиболее популярной формой для этого они сочли детскую телевизионную передачу. Премьера кантаты состоялась в Норвегии, в г. Ульстенвик. В ней приняли участие около 200 детей, отобранных со всей Норвегии. Кантата рассчитана на детский хор, актеров и солистов (5 действующих лиц из числа взрослых), а также камерный состав оркестра. «Domenisfjell» имела большой успех и неоднократно демонстрировалась по норвежскому телевидению.

С 2002 года композитор с семьей проживает в Норвегии, в городе Квинесдал, где работает органистом и имеет частную композиторскую фирму «Компонист». Прихожане церкви в г.Квинесдал относятся к своему композитору и органисту с теплотой и уважением. Достаточно сказать, что в Новый Сборник песнопений Псалмов Норвежской Церкви (2013) вошли два Псалма Г.Мамедова (№874, №878). В Норвегии композитор издал несколько сборников фортепианных произведений: «Парвана» (2013), «Вариатионс» и «Жщилдрен`спиежес» (2015) и др.

В заключении хотелось бы отметить, что Г.Мамедов – неординарно мыслящий композитор, каждое произведение которого отличается рельефным, весьма убедительным художественным образом. Композитор в совершенстве владеет богатством палитры тембровых красок, тонко продуманной нюансировкой, утонченной творческой интуицией, лаконичностью письма, всвязи с чем, он - прекрасный миниатюрист. При этом ему не свойственны трафаретные решения, он ищет свои пути, свой, индивидуальный подход к слушателю, свою гармонию, свою музыку. Он крайне требователен к себе, самокритичен. Откровенность, искренность и душевная чистота Г.Мамедова, как человека, предопределенно проявляются и в его сочинениях. В итоге все его сочинения с легкостью проникают в душу каждого слушателя и захватывают всю аудиторию, покоряя сердца как любителей музыки, так искушенных профессиональных музыкантов.

Творческий потенциал умудренного жизненным опытом и достигшего полной художественной зрелости композитора и музыкального деятеля Г.Мамедова весьма значительный. Основное русло его практической деятельности направлено на необходимость сохранения и закрепления связи времен и поколений. Г.Мамедовуделяет большое внимание близости культурных традиций различных народов, что отвечает основнымидеям мультикультурализма. Все это убедительно доказывает глубокий гуманизм и содержательность его творчества. Интуиция подсказывает, что он еще не раз порадует всех почитателей своего таланта.

Список используемой литературы:

1. Агаева С.Г. Особенности национального мышления в хоровом творчестве азербайджанских композиторов. Автореф. дисс... канд. иск.. Б.: 1994, 22 с.

2. Алекперова Н.А. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Б.: Азернешр, 1995, 112 с.
3. Библия. Евангелие от Матфея, глава 3 , стих 11, 12. Иероним. Вульгата. Бытие.22:6.
4. Алиева Н.А. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке// Искусство Азербайджана. Б.: Издательство АН АзССР, выпуск XII, 1968, с. 54-66.
5. Мамедова Л.М. «Творческий путь Галиба Мамедова. «ОраториумАлбанум». Учебное пособие. Б., «АГПУ», 2016, -90с.

Сайтография:

1. http://www.musigi-dunya.az
2. http://www.galibgasan.com

QALIB MƏMMƏDOVUN YARADICILIĞINDA "ALBAN DÖVRÜ"

Məmmədova L.M.
Azərbaycan, Bakı

Xülasə: *G.Məmmədovun yaradıcılığında"Alban dövrü" Azərbaycan tarixinəhəsr olunmuşdur,kökləri qədim dövrə kimi gedir. Həmin dövrdə Azərbaycan ərazisində Alban dövləti (çarlığı) var idi vəorada xristian dini yayilmışdır. Bəstəkarın niyyətinə görə, bu dövrəhəsr olunmuş əsərlərin musiqisi dinləyicilərə mənşəyi və millətindən asılı olmayaraq, Qafqaz Albaniyasının yalnız Azərbaycan tarixinə deyil, bütün Zaqafqaziya regionuna tarixi əhəmiyyətini çatdırmalıdır.*
Açar sözlər: *xristianlıq, islam, musiqi, mənəviyyat, tarix, multikulturalizm.*

THE "ALBANIAN PERIOD" IN CREATIVITY OF THE GALIB MAMMADOV

Mammadova L.M.
Azerbaijan, Baku

Summary:*"The Albanian period" in G. Mamedov's creativity is devoted to history of Azerbaijan and traces the roots back to antiquity era when in this territory there was the Albanian state (kingdom) where professed Christianity. As envisioned by the composer, music of works of this period has to transfer to listeners, regardless of their origin and a nationality, the historical importance of the Caucasian Albania not only in the history of Azerbaijan, but also all Transcaucasianregion.*
Keywords: *Christianity, Moslem, music, spirituality, history, multiculturalism*

“Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri”
I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları
Bakı, 26-27 oktyabr 2017
http://konservatoriya.az/konfrans/2017.pdf
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Ələsgər Ələkbərov 7.
“Ecoprint” nəşriyyatı