



**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

QLOBALLAŞAN DÜNYADA MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİ

II Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları

**Bakı – 2022
14-16 noyabr**



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И
ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНА



АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕМСЯ МИРЕ

Материалы II Международной научно-практической конференции

Баку – 2022
14-16 ноября



**MINISTRY OF SCIENCE AND
EDUCATION OF AZERBAIJAN**



**AZERBAIJAN NATIONAL
CONSERVATORY**

MUSICAL TRADITIONS IN GLOBALIZING WORLD

The materials of II International Scientific and Practical Conference

Baku – 2022
14-16 November

Tərtibçilər və redaktorlar:

Lalə Hüseynova	– Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru
Gülnarə Manafova	– “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında baş elmi işçi
Fazilə Nəbiyeva	– “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında baş elmi işçi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Humay Fərəcova	– “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi
Rəna Fəhradova	– “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

Nəşrdə istifadə olunan ixtisarlər:

AMEA	– Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
НАНА	– Национальная Академия Наук Азербайджана
ANAS	– National Academy Azerbaijan of Sciences
AMK	– Azərbaycan Milli Konservatoriyası
АНК	– Азербайджанская Национальная Консерватория
ANC	– Azerbaijan National Conservatory
ADMİU	– Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət universiteti
АГУКИ	– Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
ASUCA	– Azerbaijan State University of Culture and Arts
BMA	– Bakı Musiqi Akademiyası
БМА	– Бакинская Музыкальная Академия
BMA	– Baku Musical Academy
ADPU	– Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
АППУ	– Азербайджанский Государственный Педагогический Университет
ASPU	– Azerbaijan State Pedagogical University
BXA	– Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
БХА	– Бакинская Хореографическая Академия
BCA	– Baku Choreographic Academy

QLOBALLAŞAN DÜNYADA MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİ. II Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. B.: Mütərcim, 2022, 14-16 noyabr, 368 s.

ISBN: 978-9952-28-646

Konfrans materialları müəllif redaksiyasında çap edilir.

Hörmətli konfrans iştirakçıları və qonaqlar!

Sizi “Qloballaşan Dünyada Musiqi Ənənələri” adlı II Beynəlxalq elmi konfransda böyük səmimiyyətlə salamlayıram.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasına xoş gəlmisiniz! 20 il bundan öncə Ümummilli lider Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə yaradılmış bu ali təhsil ocağı hal-hazırda respublikamızın yaradıcılıq və tədris mərkəzlərindən biri kimi milli musiqinin yeni nəsillərə ötürülməsi sahəsində böyük əhəmiyyət daşıyır. Azərbaycan Milli Konservatoriyasında çalışan peşəkar müəllim heyətinin həssas rəhbərliyi sayəsində ənənəvi muğam və aşıq ifaçılıq məktəbləri məqsədyönlü şəkildə davam etdirilir. İstedadlı tələbə və məzunlarımızın sorağı həm respublikamızda, həm də onun hüdudlarından çox-çox kənardakı ən nüfuzlu konsert salonlarından gəlir.

Bu gün növbəti dəfə açılışını etdiyimiz elmi yığıncaq ölkəmizdə bir daha incəsənət sahəsinə, yaradıcılıqla bağlı təhsil prosesinə və elmi araşdırmalara artan marağın bariz təəcəssümüdür. Qloballaşmanın vüsət aldığı, mənəvi dəyərlərin sürətlə aşındığı və kütləvi mədəniyyətin geniş yayıldığı bir dövrdə milli musiqi irsinin qorunması və inkişafı məsələləri xüsusilə aktualdır. Ənənəvi musiqini qoruyub saxlamaq, ümumtürk köklərinə sadıq qalmaq isə musiqi elmimizin prioritet sahələrindən biridir.

Mən çıxışımı yekunlaşdıraraq konfransın bütün iştirakçılarına, qonaqlara və dinləyicilərə uğurlar diləyirəm. Ümidvaram ki, bu konfrans da musiqi sənətinin inkişafı naminə böyük töhfələr verəcəkdir.

Siyavuş Kərimi

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
professor, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti*

Honored participants and guests of the conference!

I welcome you to the II International Scientific Conference “Musical Traditions in a Globalizing World”.

Welcome to the Azerbaijan National Conservatory! This higher educational institution, established 20 years ago on the initiative of national leader Heydar Aliyev, is one of the creative and educational centers of our republic and is currently of great importance in the field of transmitting national music to new generations. Thanks to the sensitive guidance of teachers working at the Azerbaijan National Conservatory, the preservation and development of traditional schools of mugham and Ashug performance continue. Our talented students and graduates are in demand in the most prestigious concert halls, both in our republic and far beyond its borders.

The scientific meeting, which we are opening today once again, is a vivid embodiment of the growing interest in art in Azerbaijan, in the educational process associated with creativity, and in scientific research. The issues of preservation and development of the national musical heritage are especially relevant at a time when globalization is gaining momentum, spiritual values are rapidly being destroyed, and mass culture is becoming widespread. The preservation of traditional music and common Turkic roots is one of the priorities of our musical science.

Concluding my speech, I wish success to all participants of the conference, guests, and listeners. I hope this conference will also greatly contribute to the development of musical art.

Siyavush Kerimi

*Rector of the Azerbaijan National Conservatory,
Professor, People's Artist of the Republic of Azerbaijan*

Уважаемые участники и гости конференции!

С большой теплотой приветствую вас на II Международной научной конференции «Музыкальные традиции в глобализирующемся мире».

Добро пожаловать в Азербайджанскую Национальную Консерваторию! Это высшее учебное заведение, созданное 20 лет назад по инициативе общенационального лидера Гейдара Алиева, – один из творческих и образовательных центров нашей республики и в настоящее время имеет большое значение в области передачи национальной музыки новым поколениям. Благодаря чуткому руководству преподавателей, работающих в Азербайджанской Национальной Консерватории, продолжается сохранение и развитие традиционных школ мугама и ашугского исполнительства. Наши талантливые студенты и выпускники востребованы в самых престижных концертных залах, как в нашей республике, так и далеко за ее пределами.

Научное собрание, которое мы открываем сегодня в очередной раз, является ярким воплощением растущего в Азербайджане интереса к искусству, к образовательному процессу, связанному с творчеством, и к научным исследованиям. Вопросы сохранения и развития национального музыкального наследия особенно актуальны в период, когда глобализация набирает обороты, духовные ценности стремительно разрушаются, а массовая культура получает широкое распространение. Сохранение традиционной музыки и общетюркских корней является одним из приоритетных направлений нашей музыкальной науки.

Завершая свое выступление, я желаю всем участникам конференции, гостям и слушателям успехов. Я надеюсь, что эта конференция также внесет большой вклад в развитие музыкального искусства.

Сиявуш Керими

*Ректор АНК
Народный артист Азербайджанской Республики, профессор*

Konfransın gündəliyi

Açılış:

14 noyabr saat 10.00 AMK-nın Böyük zalı

Giriş sözü

Professor Siyavuş Kərimi

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti

Prof. Siyavush Karimi

Rector of the National Conservatory of Azerbaijan, People's artist of the Republic of Azerbaijan

Professor Lalə Hüseynova

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi işlər üzrə prorektoru, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi

Prof. Dr. Lala Huseynova

Vice-Rector for Science work of the Azerbaijan National Conservatory, Honored Art Worker of the Republic of Azerbaijan

AMK tələbələrinin ifasında MUSİQİLİ SALAMLAMA

Azərbaycan Milli Konservatoriyası tələbə xorunun çıxışı:

(bədi rəhbər – dosent Leyla Zaliyeva, xormeyster Aytən Aslanova)

Ü.Hacıbəyli, Ə.Cavad – Azərbaycan Respublikasının Dövlət Himni

Fikrət Əmirov, Tofiq Mütəllibov – Odlar Ölkəsi

14 noyabr saat 11.00 – 13.00 “Bakı” zalı

Fikrət Əmirov – 100: Ənənəvi musiqi və bəstəkar probleminə dair
(*Fikret Amirov – 100: To the problem of "Traditional music and composer"*)
Moderator: prof. Zemfira ABDULLAYEVA

ABDULLAYEVA Zemfira (Azərbaycan) ADPU-nun “Musiqi və onun tədrisi texnologiyası”
kafedrasının müdiri, Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan muğamını geniş simfonizm yoluna çıxarmış bəstəkar.....16

QULİYEVA Leyla (Azərbaycan) AMK-nın ifaçılıq fakültəsinin dekanı,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Fikrət Əmirovun “Portretlər” simfonik əsərində obrazlar aləminin təcəssümü.....19

ƏLƏSGƏRLİ Kəmalə (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin
təzahürü.....24

ŞİRİNOVA Səadət (Azərbaycan) Mədəniyyət Nazirliyinin Mədəniyyət üzrə Elmi-Metodiki
və İxtisasartırma Mərkəzində baş elmi işçi, Əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Fikrət Əmirov irsinin təbliği məsələləri.....30

RZAYEVA Sevinc (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Fikrət Əmirovun yaradıcılığında ənənəvi musiqi və bəstəkar probleminə dair.....41

İNYAKİNA Alyona (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, baş müəllim
Отражение особенностей национальной музыки устной традиции в методах
развития некоторых симфонических произведений Ф.Амирова.....46

MİRBABAYEVA Kəmalə (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Fikrət Əmirovun vokal yaradıcılığında fortepiano müşayiətinin rolu.....52

KƏRİMOVA Rövşanə (Azərbaycan) AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Fikrət Əmirovun vokal yaradıcılığında musiqi dilinin xüsusiyyətləri.....58

MƏLİKOVA Nigar (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, dissertant
Xuraman Qasımovanın ifasında Fikrət Əmirovun “Sevil” operasından Sevilin ariyasının
müqayisəli kontekstdə bəzi interpretasiya xüsusiyyətləri.....62

14 noyabr saat 11.00 "Qarabağ" zalı

Etnomusiqişünaslıqda müasir tədqiqat yanaşmaları (*Modern research approaches in ethnomusicology*)
Moderator: prof. Fəttah XALIQZADƏ

MƏMMƏDOVA Rəna (Azərbaycan) AMEA-nın müxbir üzvü, Memarlıq və İncəsənət institutunun "İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri" şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Об оригинальной теории эволюции музыкального искусства.....70

BAYRAMOVA Alla (Azərbaycan) Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin direktoru, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi
Azerbaijani Musical Folklore through the Eyes and in the Works of Europeans.....73

FƏRHADOVA Sevil (Azərbaycan) AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun "Muğamşünaslıq" şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Перспективы научного постижения феномена мугама как макропроблемы.....76

KÖÇƏRLİ İradə (Azərbaycan) AMEA-nın "Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor;
ASLANOVA Leyla (Azərbaycan) ADMİU-nun doktorantı
Niyazi və Cövdət Hacıyevin not əlyazmalarının açılmamış səhifələri
(Azərbaycan milli musiqi irsinin qorunması kontekstində).....83

XALIQZADƏ Fəttah (Azərbaycan) AMK, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor
Ənənəvi qırğız musiqisinin bəzi türkoloji problemləri.....88

QURBANSOY Firudin (Azərbaycan) AMK-nın "Humanitar fənlər" kafedrasının müdiri, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Milli musiqi terminologiyasında bəzi təhriflərə dair.....93

ƏHMƏDOVA Mehriban (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Xalq sərvətimizə yeni baxış (Tofiq Quliyevin 15 Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında).....99

EYNULLAYEV Tahir (Azərbaycan) Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası Orta ixtisas təhsil pilləsinin müdiri, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan xalq rəqslərinin yaranması və inkişafına dair.....105

MƏMMƏDOVA Həbibə (Azərbaycan) Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının elmi katibi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi irsində tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunun elmi icmal...109

CƏFƏROVA Nəsimə (Azərbaycan) AMK-nın dissertantı
Şəki rayonunda nehrə havalarının toplanması.....114

MUSAYEVA Türkən (Azərbaycan) AMK-nın dissertantı
Zaqatala şəhərində yaşayan ləzgilərin musiqi folkloru.....119

QURBANOVA Vəfa (Azərbaycan) AMEA-nın dissertantı
Muğam – elm və təcrübə kimi (problemin qoyuluşuna dair).....125

14 noyabr saat 14.00 "Bakı" zalı

Ənənəvi musiqi və bəstəkar yaradıcılığı (Traditional music and composer creativity)

Moderator: prof. Zümrüd Dadaşzadə

МАМАДЖАНОВА Эльнора (Özbəkistan) *Руководитель отдела по международным связям Государственной консерватории Узбекистана, канд. иск., профессор кафедры «Истории музыки и критики»*

Традиционная музыка в творчестве современных композиторов Узбекистана.....130

АБРАРОВА Мохина (Özbəkistan) *PhD, доцент кафедры «Истории музыки и критики» ГКУз.*

Узбекская композиторская мысль о проблемах современного музыкального творчества.....133

ПЕТРЕНКО Татьяна (Özbəkistan) *Институт узбекского национального музыкального искусства им.Ю.Раджаби, преподаватель кафедры "Истории и теории узбекского макома"*

О творческом методе Б. Бартока в контексте развития композиторской школы Узбекистана.....137

ƏZİZOVA Samirə (Azərbaycan) *ADMIU, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, baş müəllim*

Eldar Mansurovun instrumental əsərlərinin musiqi-üslub xüsusiyyətləri.....142

CUMAYEVA Leyla (Azərbaycan) *AMK, dissertant*

Azərbaycan operalarının dramaturji prinsipləri və obraz – intonasiya xüsusiyyətləri (Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Niyazi).....145

QULİYEVA Səadət (Azərbaycan) *AMK, dissertant*

Rauf Əliyevin xor və simfonik orkestr üçün "Qarabağ memorialı".....149

MƏMMƏDOVA Şanə (Azərbaycan) *AMK-nın müəllimi*

Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığında romantizm cizgilərinin ifadəsində lirik obrazlığın təcəssümü.....154

ƏLİYEVƏ Ulduz (Azərbaycan) *Ü.Hacıbəyli adına BMA, bakalavr tələbə,*

DADAŞZADƏ Zümrüd (Azərbaycan) *Ü.Hacıbəyli adına BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor*

Фортепианный цикл «Осенняя палитра» Рахили Гасановой (образный мир, стилистические особенности).....158

17.00 AMK-nın Böyük Zalı

Fikrət Əmirovun 100 illiyinə həsr olunmuş Azərbaycan Milli Konservatoriyası

tələbə xalq çalğı alətləri orkestrinin (bədi rəhbər – Ellada Məmmədova) iştirakı ilə Konsert.

15 noyabr saat 11.00 “Qarabağ” zalı

Etnoorqanologiya və etnik musiqi ifaçılığı (*Ethnoorganology and ethnic musical performance*)

Moderator: prof. Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

NƏCƏFZADƏ Abbasqulu (Azərbaycan) AMK, *sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor;*

DADAŞOV Fəxrəddin (Azərbaycan), AMK, *Xalq artisti, professor;*

KAYA Meyser (Türkiyə) *sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Dr. Öğretim Üyesi)*

Musiqi mədəniyyəti və ifaçılıq sənətində akustikanın rolu.....163

QULİYEV Akif (Azərbaycan) AMK-nın *“Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*

Azərbaycanda “Əhli-beyt” dini mahnı janrı: təşəkkülü və inkişafına dair.....169

MƏMMƏDOV Məmmədəli (Azərbaycan) AMK-nın *“Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri*

Saz aləti ailəsinin əmsalları və ölçü sistemlərinin təyin edilməsi.....174

QULAMOVA Jalə (Azərbaycan) AMK-nın *“Etnomusiqişünaslıq” kafedrasının müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

Elçin Həşimov və Elnur Əhmədovun “Odlar yurdu” disk-albomu xalq çalğı ifaçılığının müasir təmayülləri kontekstində.....181

XANBƏYOVA Vəfa (Azərbaycan) AMK, *sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

Musiqi – etnoqrafik folklor toplularında Şirvan/Şirvani halay/yallılarına dair.....189

BAYRAMLI Yeganə (Azərbaycan) AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu *“Muğamşünaslıq” şöbəsinin baş elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

Sazəndə dəstəsi ənənə və müasirlikdə.....195

KƏRİMOV Hafiz (Azərbaycan) AMDİU-nun baş müəllimi, *sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

Aşıq yaradıcılığında “Kərəmi” havaları.....200

MƏMMƏDZADƏ Məryam (Azərbaycan) AMK-nın *doktorantı*

Kamança ifaçılıq ənənələri müasir dövrdə (yenilikçi meyillərə dair bəzi mülahizələr).....205

15 noyabr Saat 13.00 "Bakı" zalı

Vokal səsin fizioloji və akustik tədqiqi (voice science çərçivəsində)

(Physiological and acoustic studies of the singing voice (within the framework of voice science))

Moderator: Aleksandriya Sultan fon BRÜSELDORFF (Azərbaycan/ABŞ)

SULTAN VON BRUSELDORFF Alexandria (Azərbaycan/ABŞ) *Ph.D. candidate in musicology, Azerbaijan National Conservatory, Master of Music in Voice Performance and Vocal Pedagogy, Westminster Choir College of Rider University. Head of Voice Research Scientific Laboratory at the Azerbaijan National Conservatory*

The Development of the First Voice Research Scientific Laboratory at the Azerbaijan National Conservatory in the Frame of the Doctoral Work "Research of Acoustic and Physiological Properties of the Voice Apparatus of Azerbaijani Mugham Performers" (khanende).....213

KAR Tuğçem (Türkiyə) *Assoc. Prof. PhD. Istanbul Technical University – Turkish Music State Conservatory*
Open Mouth-open Mind and Kinesthetic Voice Aware Technique.....227

İSAYEV Zeynal (Azərbaycan) *Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın "Orqanologiya və akustika" elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi*

Fidan Qasimovanın səs tembrinin spektral analiz vasitəsilə "A" hərfinin tələffüzü zamanı səs dalğasındakı komponentlərinin amplitud-tezlik xarakteristikalarının tədqiqi.....232

PICE Kathy Kessler (ABŞ) *Master of Music (MM), Doctor of Philosophy in Voice Pedagogy (Ph.D.), Professor of Voice, Presser Voice Lab (director), Westminster Voice Pedagogy Institute (Director, Westminster Choir College of Rider University.*

Voice Health and the Role of Technology in Understanding Cis-women's Mature Voices.....237

ALTİOK Aysegul (Türkiyə/Avstraliya) *Assoc. Prof. Dr. İTÜ Turkish Music State Conservatory and Adjunct Senior Lecturer in the Elder Conservatorium of Music*

Examination of Larynx Movement within the Scope of Vocal Training in Turkish Music.....241

HƏŞİMLİ Ramil, SÜLEYMANOV Kamil (Azərbaycan) *Ə.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Həkimləri Təkmilləşdirmə İnstitutu, otorinolaringologiya kafedrası, Lor Hospital, Səs mərkəzi*

Professional səs ifadələrində səsin akustik analizi və fiziki müayinəsi.....242

ELEY Henry Elem (ABŞ) *Professor of Voice Emeritus, D.Mus., Indiana University, Master of Music in voice, Southwestern Baptist Seminary, School of Church Music*

Imagination vs. Interference: Effective Learning and Performance.....245

SUNDBERG Johan (İsveç) *Professor of music acoustics at the Royal Institute of Technology in Stockholm, Sweden*

In Tune or Out of Tune?.....252

SIERRA Christopher (ABŞ) *Doctor of Musical Arts in Voice Performance, Harvard University*

Debunking Myths: Crossing Genres: A Guide for Classically Trained Singers.....253

SHEN Lori (ABŞ/Türkiyə) <i>Doctor of Music Arts in Voice Performance, University of Maryland, School of Music; DUBOSE Sequina</i> (ABŞ) <i>Doctor of Musical Arts, the University of North Carolina</i> Blurring the Lines: Exploring the Demands of 21st-Century Vocal Literature.....	253
JOLY Carina (Brazilya) <i>DMA in Piano Performance, State University of Londrina</i> Beyond your Instrument: Benefits of Somatic Approaches and Health Education in Music Performance.....	262
PƏNAHİAN Vəfa (Azərbaycan/İran) <i>ATU-nun Qulaq, burun, boğaz xəstəlikləri kafedrasının müdiri, tibb üzrə elmlər doktoru, professor; SULTAN FON BRÜSELDORFF Aleksandriya</i> (Azərbaycan/ABŞ) <i>Ph.D. candidate in musicology, Azerbaijan National Conservatory, Master of Music in Voice Performance and Vocal Pedagogy, Westminster Choir College of Rider University.</i> Yuxarı tənəffüs yollarının resonator funksiyası.....	263
АТАМКУЛОВА Дина (Qazaxıstan) <i>Концертно-камерная певица, лауреат Международных конкурсов, КазНУИ – Астана</i> Традиционная казахская песня в аспекте древних мифологических верований.....	266
BAGHERPOUR Pouran (İran) <i>Master of Science, the University of Social Welfare and Rehabilitation Sciences, Tehran, Iran</i> Vocal Hygiene.....	272

16 noyabr saat 11.00 "Bakı" zalı

Ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin müasir ictimai-mədəni məkanda təzahürü
(*The manifestation of the features of traditional music in the modern public cultural space*)
Moderator: prof. Lalə HÜSEYNOVA

ДМИТРИЕВА Оксана (Qazaxıstan) Почетный работник образования Республики Казахстан,
Преподаватель специальных дисциплин Музыкального колледжа управления образования г.Шымкент.
Трансформация традиционных музыкальных жанров в современном культурном пространстве (на примере жанра кюя).....274

BAĞIROVA Sənuəbər (Azərbaycan) AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,
sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi
Традиционная музыка и музыкальное исполнительство в Азербайджане в русле новых художественных идей и тенденций.....279

BAXŞƏLİYEV Fəxrəddin (Azərbaycan) AMK, sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Türk ozanlığı ümumbəşəri dəyərlər kontekstində.....284

MANAFOVA Gülnarə (Azərbaycan) AMK, elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi
Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında xalq rəqs janrlarının təkamülü.....289

ЗАГИДУЛЛИНА Дильбар (Rusiya Federasiyası, Tatarıstan) Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Теории музыки» **АГДЖЕЕВА Наилә** (Tatarıstan) Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Теории и истории исполнительского искусства и музыкальной педагогики»
Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.
Сочинения татарских композиторов на уроках сольфеджио в музыкальном вузе.....298

İSMAYILOV Şamil (Türkiyə/Azərbaycan) Qars Qafqaz Universiteti Dövlət Konservatoriyasının
müəllimi, AMK-nın dissertantı
**Segah-Zabul dəstgahı şöbələrinin Yaxın Şərqi qədim və müasir məqamları ilə
müqayisəsi.....304**

HÜSEYNOVA Könül (Azərbaycan) Ü.Hacıbəyli adına BMA, doktorant
Rauf Hacıyevin yaradıcılığı müasir musiqi mədəniyyəti kontekstində.....313

ABBASOVA Vəfa (Azərbaycan) ADMİU-nun müəllimi
A. Volkonski: Avangard üslubu çərçivəsində Şərq obrazlarına müraciət formaları.....316

HÜSEYNOVA Lalə (Azərbaycan), AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru,
sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor
Müasir dövrdə Azərbaycanda aşıq sənətinin tədrisi məsələləri.....319

16 noyabr saat 14.00 "Bakı" zalı

Musiqi ənənələrinin qoruyucu mexanizmləri və funksional sistemlər
(Mechanisms and functional systems for the preservation of musical traditions)

Moderator: prof. Ülkər ƏLİYEVƏ

VASILEIOS Stamatis (İngiltərə) *Chief Financial Officer International School of Musicians, PhD*
Preservation of Musical Traditions through Cultural and Creative Industries.....324

FİLETİ June Elizabeth (İngiltərə) *International School of Musicians, Doctor of Education (EdD)*
Preservation of Musical Traditions through Digital Examination Systems.....330

КУЗБАКОВА Гульнара (Qazaxıstan) *кандидат искусствоведения, доцент Казахского Национального Университета Искусств*
Проблемы сохранения устно-профессиональных музыкальных традиций казахов в XXI веке: общество и государство.....334

НУРЛЫБАЕВА Фатима (Qazaxıstan) *Казахский Национальный Университет Искусств, докторант АМК*
Sounds of the Turkic World: Historical Sources of the National Library of France.....339

QƏDİMOVA Jalə (Azərbaycan) *ADPU, pedaqoji elmlər doktoru, professor*
Müasir pedaqogikada faktoloji və dəyər cəhətdən yanaşmaların nisbəti.....345

ƏLİYEVƏ Ülkər (Azərbaycan) *AMK, sənətsüənəslük üzrə elmlər doktoru, professor*
Состояние музыкальной критики в современном Азербайджане.....354

AZMANLI Mətanət (Azərbaycan) *AMK-nın müəllimi, Dip.FRSM (Fellowship of the Royal Schools of Music, London)*
Limitsiz yaş civarında fortepiano proqramlarının tədrisi.....357

NƏSİROVA Ülkər (Azərbaycan) *BMA, magistr*
Milli musiqi ənənələrinin təbliği və qorunması: tarix və müasirlik.....360

17.00 KONFRANSIN BAĞLANIŞI

Fikrət Əmirovun 100 illiyi münasibətilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Həmahəng" tələbə xalq çalğı alətləri orkestrinin iştirakı ilə Konsert. Bədii rəhbər və dirijor Arif Məhərrəmov

FİKRƏT ƏMİROV – 100: ƏNƏNƏVİ MUSIQI VƏ BƏSTƏKAR PROBLEMİNƏ DAİR

FİKRET AMİROV – 100: TO THE PROBLEM OF "TRADITIONAL MUSIC AND COMPOSER"

Moderator: prof. Zemfira ABDULLAYEVA

Zemfira ABDULLAYEVA

ADPU

“Musiqi və onun tədrisi texnologiyası” kafedra müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Az 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68
E-mail: zemfira_abdullayeva@yahoo.com



AZƏRBAYCAN MUĞAMINI GENİŞ SİMFONİZMİN YOLUNA ÇIXARMIŞ BƏSTƏKAR

Xülasə: Məqalənin məqsədini böyük Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun yaradıcılığında simfonik muğamlarının rolu və yerinin göstərilməsi təşkil edir. Xalq və professional ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsi kimi mühüm məsələlərin işlənməsi, professional musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf yolunun daha dolğun işıqlandırılmasına, fərdi bəstəkar yaradıcılığında folklorun istifadəsinin daha düzgün əsaslandırılmasına və spesifikasiyalarının açıqlanmasına kömək edir. F.Əmirovun muğamları şifahi ənənəli milli musiqi janrının təəcəssümüdür. Bəstəkar iki tip musiqi təfəkkürünü, iki milli sistemini – muğam və Avropa sistemlərini birləşdirərək yüksək bədii sintezə nail olmuşdur. Fikrət Əmirovun musiqisi tükenməz bir xəzinədir və bu xəzinənin hər bir incisi Azərbaycan xalqının mənəvi sərvətidir.

Açar sözlər: milli mədəniyyət, folklor, simfonik muğam

Земфира АБДУЛЛАЕВА

АГПУ, кафедра музыки и технологии ее обучения.
директор, доктор философии искусствоведения, профессор

КОМПОЗИТОР, ВЕДУЩИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ НА ПУТЬ БОЛЬШОЙ СИМФОНИИ

Аннотация: Цель статьи показать роль и место симфонических мугамов в творчестве выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Разработка таких важных вопросов, как взаимодействие фольклорных и профессиональных традиций, помогает полнее осветить исторический путь развития профессиональной музыкальной культуры, правильнее обосновать использование фольклора в индивидуальном композиторском творчестве, раскрыть его специфику. Мугамы Ф.Амирова являются воплощением национального музыкального жанра с устной традицией. Амиров, не отделял своё музыкальное мышление от жанров и форм народной музыки. Его симфонические произведения открыли новый путь развития восточной симфонической музыки.

Ключевые слова: национальная культура, фольклор, симфонический мугам

Zemfira ABDULLAYEVA

ASPU, department of music and its teaching technology.

Director, Ph.D. in art studies, professor

THE COMPOSER WHO LEAD AZERBAIJAN MAQAM TO THE WAY OF A LARGE SYMPHONY

Abstract: *The purpose of the article is to show the role and place of symphonic maqams in the work of the outstanding Azerbaijani composer Fikret Amirov. The development of such important issues as the interaction of folklore and professional traditions helps to better illuminate the historical path of the development of professional musical culture, to more correctly substantiate the use of folklore in individual composer's work, to reveal its specifics. F. Amirov's maqams are the embodiment of a national musical genre with an oral tradition. Amirov did not separate his musical thinking from genres and forms of folk music. His symphonic works opened a new path for the development of Eastern symphonic music.*

Keywords: *national culture, folklore, symphonic maqam*

Musiqi elminin istənilən sahəsi bu və ya digər dərəcədə xalq yaradıcılığının öyrənilməsi ilə bağlıdır, çünki xalq musiqisi hər zaman bizim milli mədəniyyətimizin özülü və bəstəkar yaradıcılığının ayrılmaz hissəsi olaraq qalacaqdır. Tarix göstərir ki, xalq və professional ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsi kimi mühüm məsələlərin işlənilməsi, professional musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf yolunun daha dolğun işıqlandırılmasına, fərdi bəstəkar yaradıcılığında folklorun istifadəsinin daha düzgün əsaslandırılmasına və spesifikasiyasının açılmasına kömək edir.

Bu və ya digər formada folklorla müraciət hər zaman professional incəsənətin aparıcı tendensiyalarından biri olmuş, çünki xalq musiqisinin dərk edilməsi və onun zənginliklərinin bəstəkar yaradıcılığında təzahürü prosesi sonsuzdur və folklor düşüncə metodunun özünəməxsus forması kimi çıxış edir. Folklor və professional musiqi iki müstəqil bədii sistem olaraq qarşılıqlı əlaqədə vahid milli-mədəni prosesin mühüm tərkib hissəsini təşkil edir.

Azərbaycan musiqisi, bir çox Şərq xalqlarının musiqisi kimi, zəngin qədim ənənələri, spesifik xüsusiyyətləri ilə seçilir. Azərbaycan bəstəkarlarının nailiyyətləri diqqətimizi zaman-zaman, daim aktual olan folklor məsələlərinə cəlb edir, çünki o, bir çox müəyyənəddici müasir musiqi hadisələrin və milli musiqi üslubunun mənbəyidir.

2022-ci ilin noyabr ayında anadan olmasının 100 illiyini qeyd edəcəyimiz zamanəmizin görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirovun, iki özəyin – Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin quvuşmasından yaranmış yaradıcılıq üslubu bu mənada maraq doğurur, O, yaradıcılığı ilə milli musiqimizdə unudulmaz və bənzərsiz səhifələr açmış, musiqi sənətimizin aparıcı simalarından biri, müasir dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə qiymətli töhfələr vermişdir.

F.Əmirov elə sənətkarlardandır ki, onun yaradıcılığında milli sima özünü son dərəcə parlaq şəkildə büruzə verir. Musiqidə milli xüsusiyyətlərin ifadəsi onun xalq yaradıcılığına tükənməz məhəbbətindən xəbər verir. Xalq həyatından götürülmüş obrazlarla, lövhələrlə yaşayan, ürəyi xalqla bir döyünən, xalqa uyğun dildə yaradan, lakin bununla belə, öz üslubuna sadıq qalan sənətkar musiqisində məhz bu manerani bəstəkar fəaliyyəti və yaradıcılıq "mən"inin parlaq ifadəsi kimi saxlayır, bütün bunları illərdən bəri bir üslub tək daşıyır. O. heç nəyi təqlid etmədən, heç bir prinsip və üslubları köçürmədən, stilizasiyaya uymadan xalq təfəkkür tərzində düşünür və yaradır. Xalq musiqisi daim onun üçün canlı, sağlam varlıqdır və sənətkar yaradıcılıq dayaqını bunda tapır. Məhz xalq musiqisinin təsiri altında onun musiqisinin səciyyəvi cəhətləri, ələlxüsus melodikliyi üzə çıxır.

Milli mənbələrlə yaxınlıq və folkloru üzvi surətdə klassik formada ifadə etmək, F.Əmirovu Ü.Hacıbəyli ənənələrinin bilavasitə davamçısı kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Fikrət Əmirovun aforizmə çevrilmiş: "Biz hamımız Üzeyir məktəbindən çıxmışıq" (6, s.145) sözləri buna sübutdur. Bu fikri bəstəkar belə davam etdirir: "Mənsub olduğum "Üzeyir məktəbinin" bir nümayəndəsi kimi fəxr edirəm ki, ilk muğam operası "Leyli və Məcnun"un yaranmasından düz 40 il sonra – 1948-ci ildə musiqidə yeni bir janrı – simfonik muğam janrını yaratmaq səadəti mənə nəsib olmuşdur" (7).

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına ənənəvi musiqinin aparıcı janrı olan muğam hər zaman böyük təsir göstərmiş və göstərməkdədir. Muğam janrının ən müxtəlif prinsipləri bəstəkarlarımızın simfo-

nik, musiqili-səhnə, vokal-instrumental, orqan və caz musiqisində istifadə olunmuşdur. Bəstəkar yaradıcılığının müxtəlif sahələrində təşəkkül tapmış muğam, yeni janrların yaranmasına yol açmışdır. Təsadüfi deyil ki, Üzeyir Hacıbəyli ilk milli “Leyli və Məcnun” operasını (1908) yaradarkən, muğam janrına möhkəm istinad edərək, ariyaları muğamla əvəz etmiş, muğamı Füzuli poeziyasına ən uyğun bədii forma kimi dəyərləndirmişdir.

Tədrisən ildən-ilə bəstəkarlar muğamları sitat, sadə işləmələr və transkripsiya metodu ilə deyil, yeni üsullarla, yeni muğam janrının intonasiya materialının inkişaf prinsiplərindən, onun quruluş və məntiqindən, lad inkişafı qanunlarından və başqa komponentlərdən istifadə etmə ilə əvəz edirlər.

Simfonik muğam yaratmaq, qədim melodiylara yeni səslənmə gətirmək ideyasını Fikrət Əmirova dahi müğənni Bülbül vermişdi. Bu ideya F.Əmirovun özünə də çox yaxın bir mövzu idi. Hələ uşaq yaşlarından o, atasının, sonralar yaxınlıq etdiyi xanəndə və tarzənlərin ifasında muğamları dinləyirdi. 30-cu illərdə, Gəncə musiqi məktəbinin tələbəsi ikən tar ifaçılığına yiyələnən F.Əmirov bir qədər sonra Konservatoriyada oxuduğu illərdə Ü.Hacıbəylinin sinfində muğamı, xalq musiqisinin sirlərini daha dərinlən öyrənirdi. Bəstəkarın özünün etiraf etdiyi kimi tar və muğam onun ürəyinə uşaqlıqdan daxil olmuşdur. Şübhəsiz ki, xalq ifaçılıq təcrübəsindən götürülmüş janrlar ənənəvi musiqinin şifahi janrlarına əsaslanan bir çox xüsusiyyətlər Əmirovun yaradıcılıq üslubuna öz təsirini göstərir. Təsadüfi deyil ki, milli təfəkkür tərzinin səciyyəvi cəhətlərini özündə cəmləşdirən muğamların intonasiya mahiyyəti ona bu dərəcədə yaxın olmuşdur. Əmirovun muğamlara münasibəti nəinki onların intonasiya və dərkedilmə qanunauyğunluqlarının geniş və rəngarəng verilməsində, hətta simfonik muğam janrının yaranmasında da özünü büruzə verir.

Azərbaycan xalqı öz dühasının varidatı olan muğamı tarixin müxtəlif dövrlərindən keçirərək qoruyub saxlaya bilmişdir. Xalqımız bir çox Avropa xalqlarından əvvəl, XII əsrdə intibah sənətinin yüksəlişi dövründə artıq son dərəcə mürəkkəb və melodik cəhətdən zəngin musiqili-poetik janra malik idi. Monodik silsilə kompozisiyası kimi formalaşmış muğam xalqın dünyagörüşünü, özünüdərkini, dünyaya münasibətini ifadə edir, milli estetikanın mahiyyətini təşkil edir.

Fikrət Əmirovun 1948-ci ildə yaratdığı “Şur” və “Kürd Ovşarı” simfonik muğamları bəstəkar ümumdünya şöhrəti qazandırmışdır. SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüş “Şur” simfonik muğamı dünyanın bir çox ölkələrinin simfonik orkestrlərinin repertuarında fəxri yer tutaraq milli simfonizmdə yeni bir cığır açmış, musiqi tarixində analoqu olmayan, dünya musiqisində yeni bir janrın əsasını qoymuşdur.

Muğamları yeni, əvvəllər məlum olmayan orkestr səslənməsində təqdim etmək, milli musiqinin bədii formalarını Avropa təfəkkür formaları prinsipləri ilə üzvi əlaqələndirmək ideyası F.Əmirovun yaradıcılığında folklor ənənəsi zəminində yaranmış və dünya əhəmiyyətli əsərlər səviyyəsinə qalxmış, onu milli simfonizmin müstəqil qolu təşkil edən simfonik muğamları meydana gətirmək kimi tarixi vəzifənin yerinə yetirilməsinə gətirib çıxartmışdır.

Öz musiqi təfəkkürünü xalq musiqisinin janr və formalarından ayrılmayan, ideyalarını, təəssüratlarını və poetik təəvvürlərini bu formalarda ifadə edən Əmirov Şərq simfonik musiqisinin inkişafı üçün yeni bir yol açan simfonik əsərlər yaratmışdır. F.Əmirovun muğamları şifahi ənənəli milli musiqi janrının təəcəssümüdür. Bəstəkar iki tip musiqi təfəkkürünü, iki milli sistemini – muğam və Avropa sistemlərini birləşdirərək yüksək bədii sintezə nail olmuşdur. Bu sintez nəticəsində muğam janrı ilə əlaqədar yeni üslubun, yeni əvvəllər mövcud olmayan yeni janr üslubunun əlamətləri birləşərək müstəqil, özünəməxsus obrazlı dramaturji konsepsiyası olan yeni bir janr meydana gətirmişdir. Bu yeni janr özünün üslub və konstruktiv cəhətlərinə malikdir.

Əmirovun “Şur” və “Kürd Ovşarı” simfonik muğamları dilogiyadır, burada bir sıra əlaqələrə malik iki müstəqil əsər silsilə təşkil edir. “Gülüstən-Bayatı Şiraz” bir neçə il sonra yazılmış üçüncü muğamdır ki, buraya müəllif vokal səsi də əlavə etmişdir. Əmirov burada bir neçə muğamın materialından istifadə edərək daha yüksək səviyyədə yekunlaşmış bir üsluba nail olmuş və təbii ki, əsəri “muğam” çərçivəsindən çıxarmış, onu müəyyən dərəcədə poema janrına yaxınlaşdırmışdır.

Qara Qarayev F.Əmirovun simfonik muğamları haqqında yazmışdır: “F.Əmirovun yaradıcılıq işinin məziyyəti ondadır ki, o, xalq dühasının əsrlərlə yaratdığı bütün xüsusiyyətləri saxlamaqla bərabər, muğamlara yeni məzmun verə bilmişdir. Ölməz musiqi poemaları onun təsvirində yeni şəkildə səslənir. Əmirov öz vəzifəsini dərinlən dərk edərək, zəngin məzmunlu, xəlqi, orijinal formalı simfonik əsərlər yaratmışdır” (4).

Fikrət Əmirovun musiqisi tükənməz bir xəzinədir və bu xəzinənin hər bir incisi Azərbaycan xalqının mənəvi sərvətidir. Elə bir mənəvi sərvətdir ki, mənsub olduğu xalqının milli mədəniyyətinə, onun musiqisinə şöhrət gətirmişdir.

Bu qüdrətli sənətkar bizə gah qədimdə yaşamış dahilər kimi, gah da hələ aramızda olan əfsanəvi sənətkar kimi görünür. Bəli, o, qədimliklə müasirliyi özündə birləşdirən sənət nəhəngi idi.

ƏDƏBİYYAT:

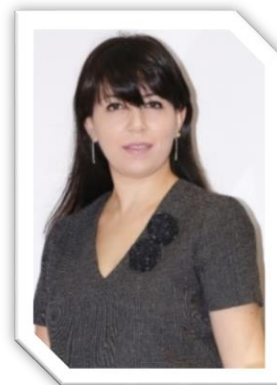
1. Bəstəkar və zaman. (elmi məqalələr toplusu). B.: Adiloğlu, 1998, s. 91-94.
 2. Qasimova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. B.: Nağıl evi, 2004, 208 s.
 3. Əliyeva N.A., Əfəndiyeva İ.M. Muğam və müasirlik. “Mədəniyyət” qəzeti. B.: 13 fevral 1992, s. 3
 4. Караев К. Симфонические мугамы Ф.Амирова, «Советская музыка», 1949, № 3, с.43
 5. Əmirov F. Musiqi düşüncələrim. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, s. 37.
 6. Əmirov F. Musiqi aləmində, B.: Gənclik. 1983, 272 s. (s. 51-55)
- Saytoqrafiya:**
7. Səfərova Z.Y. Fikrət Əmirov haqqında xatirələrim və düşüncələrim. URL: <https://525.az/news/191743-fikret-emiroy-haqqinda-xatirelerim-ve-dusuncelerim->

Leyla QULİYEVA

AMK-nın “Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: leylaquliyeva-80@mail.ru



FİKRƏT ƏMİROVUN “PORTRETLƏR” VOKAL-SİMFONİK POEMASINDA OBRAZLAR ALƏMİNİN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, XX əsr Azərbaycan musiqisinin aparıcı simalarından biri, Xalq artisti Fikrət Əmirovun geniş yaradıcılıq irsinin nadir nümunələrindən olan “Portretlər” vokal-simfonik poemasına nəzər yetirilib, bu əsərin musiqi dili, obrazlar aləmi, forma və strukturu açıqlanaraq işıqlandırılmışdır. Fikrət Əmirovun yaradıcılığında dahi şəxsiyyətlərə həsr olunan əsərlər böyük yer tutur. Onlardan Nizami obrazı və onun poeziyası Üzeyir Hacıbəyli, Nazim Hikmət və başqalarının adlarını çəkmək olar. Beləliklə, XX əsrin Azərbaycan ədəbiyyatının dahi şəxsiyyətlərinə və incəsənətimizin görkəmli nümayəndələrinə həsr olunan “Simfonik Portretlər” adlanan əsərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu əsər bir neçə hissədən ibarət olaraq dahi sənətkarların obrazlarının təzahürü ilə bağlıdır. Burada Bülbül, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Üzeyir Hacıbəyli, Hüseyn Cavid və Niyazi kimi diuhaların surətləri canlanır.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, simfonik poema, Portretlər, Azərbaycan musiqisi

Лейла ГУЛИЕВА

АНК, Профессора кафедры «Истории и теории музыки»,
доктор философии по искусствоведению

МИР ОБРАЗОВ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ФИКРЕТА АМИРОВА «ПОРТРЕТЫ»

Аннотация: В представленной статье рассматривается вокально-симфоническая поэма «Портреты», являющаяся одним из редких образцов творческого наследия Фикрета Амирова. Корифеей азербайджанской музыки XX века, народный артист Фикрет Амиров, является выдающим композитор, в творчестве которого большое место занимают произведения, посвященные известным личностям. Среди них можно назвать имена Низами Гянджеви, Узеира Гаджибейли, Назима Хикмета и других. Особо следует отметить произведение «Симфонические портреты», посвященное гениям азербайджанской литературы

XX века и выдающимся представителям национального искусства. Это произведение, состоящее из нескольких частей, связано с воплощением в музыке гениальных образов национальной культуры. Таких как, Бюль-Бюль, Джафар Джаббарлы, Самед Вургун, Уzeyir Гаджибейли, Гусейн Джавид и Ниязи.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, симфоническая поэма, опера «Портреты», Азербайджанская музыка

Leyla GULIYEVA
PhD in Art, professor of ANC

THE WORLD OF IMAGES OF FIKRET AMIROV'S VOCAL-SYMPHONY POEM "PORTRAITS"

Abstract: The presented article examines the vocal-symphonic poem "Portraits" which is one of the rare examples of the wide creative heritage of Fikret Amirov, the famous composer of Azerbaijan, one of the leading figures of 20th century Azerbaijani music, People's Artist, the musical language, world of images, form and structure of this work are explained and illuminated. In the creativity of Fikret Amirov, works dedicated to geniuses occupy a large place. Among them, the names of Nizami and his poetry, Uzeyir Hajibeyli, Nazim Hikmet and others can be mentioned. Thus, the work called "Symphonic Portraits" dedicated to geniuses of Azerbaijani literature of the 20th century and prominent representatives of our art should be specially mentioned. This work, consisting of several parts, is related to the manifestation of the images of genius artists. Here, the images of poets such as Bulbul, Jafar Jabbarli, Samad Vurgun, Uzeyir Hajibeyli, Huseyn Javid and Niyazi come to life.

Keywords: Fikret Amirov, symphonic poem, Portraits, Azerbaijani music

Dünya tarixində tanınmış şəxsiyyətlərin – hökmdarların, xalq qəhrəmanlarının, şairlərin, rəssamların, musiqiçilərin, məşhur ifaçıların və digərlərin obrazlarının əbədləşdirilməsi, tərənnümü incəsənətin müxtəlif sahələrində öz təzahürünü tapır. Yaradıcı insanların adətən, hər bir dövrə, hadisəyə, insana özü-nəməxsus, fərdi yanaşma prinsipi olur. Beləliklə, mədəniyyət sahəsində məsələn: rəssamlar bunu öz çək-dikləri tablolarla boyaları vasitəsi ilə, heykəltəraşlar yaratdıqları abidələrdə, ədiblər yazdıqları nəsr əsərlərində və şeirlərində özlərinin sözləri, musiqiçilər isə melodiyları vasitəsi ilə əks etdirməyə çalışırlar. Əgər təsviri sənətdə bunu anı olaraq görmək və ya toxunmaq mümkündürsə, ədəbiyyatda bir müddət (vaxt) ərzində anlayıb dərk etmək, musiqidə isə əsərin ifası zamanı aldığımız təəssürat əsasında öz təxəyyülümüzdə canlandırmaq imkanını alırıq. Belə ki, əsl sənətkarın dahiliyi ondadır ki, məhz təsvir etdiyi obrazın nə dərəcədə insana təsir edib, təsəvvüründə əks olunmasına nail ola bilsin. Azərbaycan mədəniyyətində belə yaradıcı insanlar az deyil. Onlardan biri, XX əsr Azərbaycan musiqisinin aparıcı simalarından biri, görkəmli bəstəkar Azərbaycanın xalq artisti Fikrət Əmirovdur.

Təsədüfi deyil ki, Fikrət Əmirovun geniş yaradıcılıq irsində dahi şəxsiyyətlərə, onların əsərləri əsasında yazılan müxtəlif janrlı əsərlər dünya şöhrəti qazanmış musiqi nümunələridir. Onlardan Nizami obrazı və onun poeziyası, Hüseyn Cavid, Cəfər Cabbarlı, İlyas Əfəndiyev, Mirzə İbrahimov, Teymur Elçin və başqalarının adlarını qeyd etmək lazımdır. Həmçinin Fikrət Əmirov dünya ədəbiyyatının nümayəndələrinin xatirəsinə həsr olunmuş əsərlər də yaratmışdır. Belə əsərlərdən Fikrət Əmirovun türk şairi Nazim Hikmətin xatirəsinə həsr etdiyi violonçel və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuş "Poema-monoloq" əsərini qeyd etmək olar. Bu əsərlərin bəziləri sırf instrumental əsər olsa belə bəstəkar həsr etdiyi şəxslərin ümumi obrazını musiqi dili vasitəsi ilə böyük ustalıqla canlandırmağa nail olmuşdur. 1968-ci ildə bəstələnən Kamera orkestri üçün yazılmış "Vaqifi" simfonik poemasını nümunə kimi göstərmək olar.

Bəstəkarın mahir peşəkarlığı ondadır ki, o, öz musiqi əsərlərində ədəbi süjetin əsas ideyasını, obrazlar aləmini, təsvir olunan dövrün, mühitin spesifik xüsusiyyətlərini və bir sıra başqa cəhətləri böyük ustalıqla əks etdirməyə çalışmış və buna nail olmuşdur. Daha sonra bir əsərin də adını xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Bu Viola və violonçelin unison ifasında fortepianonun müşayiəti ilə dahi "Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf" (1949) adlı poemasıdır. Burada Fikrət Əmirov daima qürur hissi ilə vurğuladığı, ənənələrinin davamçısı olmasından fəxr edən sənətkarın unudulmaz obrazını canlandırır.

Göründüyü kimi, bəstəkarın yaradıcılığında bu kimi əsərlər böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məhz 1960-ci illərin sonu 1970-ci illərdə Fikrət Əmirov XX əsrin Azərbaycan ədəbiyyatının dahi şəxsiyyətlərinə və incəsənətimizin görkəmli nümayəndələrinə həsr olunan "Simfonik Portretlər" adlanan əsərini bəstələyir. Bu əsər vokal-simfonik poema kimi bəstələnmişdir. Beləliklə, əsərdə üçər tərkibli-simfonik orkestr,

vokal partiyaları ifa edən solistlər və xor iştirak edir. Burada, Bülbül, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Üzeyir Hacıbəyli, Hüseyn Cavid və Niyazi kimi dahi sənətkarların surətləri canlanır. "Simfonik Portretlər"də bəstəkar hər bir obrazın təəcəssümü üçün şair Teymur Elçinin şeirlərinin mətnlərindən istifadə etmişdir. Bu əsər bəstəkarın yazıçı Teymur Elçin ilə ilk iş birliyi deyildi. Xatırlatmaq istərdim ki, Fikrət Əmirov Teymur Elçinin sözlərinə bir sıra mahnılar bəstələmiş. Onlardan "Gülür ellər", "Göygöl", "Üzümlü", "Toy", "Pambıqçı qızlar", "Bir gül seçdim", "Neyləmişəm", "Cəfər Cabbarlının portreti" və xor ilə simfonik orkestr üçün "Gürcüstan – Rustaveli" adlı əsərlərini göstərmək olar.

Portretlər vokal-simfonik poeması (əldə etdiyim partitura əsasında) altı nömrədən ibarətdir (2004-ci ildə çap olunan S.Qasıмова və Z.Abdullayevanın F.Əmirov kitabında [2, səh.103-107] yeddi hissəli olduğu qeyd olunub. 2012-ci ildə çap olunan Fikrət Əmirov-90 bibliografiyasında isə əlyazmanın 4 solist, qıraətçi və simfonik orkestr üçün bəstələndiyi və 5 hissəsinin adı qeyd olunub. C.Cabbarlının adı olan hissə qeyd olunmayıb [4, səh-63.]). Əsər "Bülbül" adlanan hissə ilə başlayır. Azərbaycanın peşəkar vokal sənətinin banisi, professor, SSRİ xalq artisti, Bülbülün obrazı onun unudulmaz ifasını əks etdirən nömrə ilə təqdim olunur. Burada Bülbülün ifa etdiyi, Asəf Zeynallının "Ölkəm" romansının melodiyasının orkestrdə leytmotiv kimi səsləndirilməsi mahir vokalçının sanki obrazının canlanmasına xidmət edir. Bəstəkar orkestrdə tenor səsinin ifasında öz mövzunu təqdim etmiş olur. Burada Teymur Elçinin Azərbaycana həsr olunmuş, Azərbaycanı təsvir edən şeiri əsasında melodik mövzu səslənir. Mahir simfonik orkestr palitrasının yaradıcısı kimi Fikrət Əmirov təbii ki, burada da öz ustalığını göstərməyə nail olur.

Var ol, var ol, min yaşa,

Ey mənim Azərbaycanım!

Sözləri ilə başlayan tenor səsinin mövzusu çağırış şüarı mənasını daşıyır və melodik-diklomasiya üslubunda verilir.

Violafono
Campanelli
Campana
Tenor
Violini I

min yaşa - ey mənim A - zər - bay - ca - nım!

Orta bölmədə

Bülbül oldum, elə vuruldum.

Bülbül oldum, mən bu dağda.

Nəğmələndim Qarabağda.

Sözləri ilə musiqidə Bülbülün ifa üslubuna xas olan melizmləri təqlid edən intonasiyadan istifadə olunub.

Triangel
Arpa
Tenor

lay ləm - ləm - ləm - a - nam - sən - sən Ey gö - zəl və - zən! Bü - bü - lül ol - dum,

Triangolo

Vibrafono

Arpa

Tenor

Violini I

Violini II

E-la vu - rul - dum, Bil - bil ol - dum mon bu dag - da, Bil - bil ol - dum bil - bil ol - dum.
Ng - mo - lan - dim, Qa - ra - bag - da.

İkinci portretdə Cəfər Cabbarlı təsvir olunmuşdur. Bu nömrədə bəstəkarın “Cəfər Cabbarlının portreti” adlı romansından olan mövzu əsasında, dramaturqun “Od gəlini” pyesindən bir parça təqdim olunur. Mövzu metso-soprano səsinə həvalə olunmuşdur. Ardınca yenidən şer səslənir. Burada musiqi “Çahargah” muğamına əsaslanır. Orta bölmədə “Bəstə-nigar” şöbəsinə keçid hiss olunur:

се, ви́днн Селы́я_лэр. Го́ шад ол_сун, го́ бу ел_лэр. Сын де_днн талк!
 пусть цве_ты не вя_нут, мра́к не зас_тит свет и сча_стье! Ты звал вос_ток:

(təqdim olunan nümunədə (“Cəfər Cabbarlının portreti” adlı romansından olan melodik parça) melodiya da re bemol səsi “Bəstə Nigar”a keçidi göstərir)

Bu hissə *PP*-da metso-sopranonun **Nur saçar, parlar, Bizim Cəfər, Yaşar, yaşar...** sözləri ilə “Corni” (valturna) alətinin solo melodik kodensiyası ilə tamamlanır.

Üçüncü portretdə Səməd Vurğun obrazı təcəssüm olunmuşdur. Kolorotur soprano səsi və orkestrin ifasında təqdim olunan bu nömrədə bəstəkar böyük ustalıqla aşıq musiqisi intonasiyalarından istifadə etmişdir. Bu daha çox metro-ritmik quruluşda nəzərə çarpır. Burada həmçinin Səməd Vurğunun “Azərbaycan” şeri musiqinin müşayiəti fonunda oxunur. Ritm dəyişkənliyi bu hissənin xarakterik xüsusiyyətlərini daha da qabardır. 3/4 və 2/4 ölçüləri hər xanədə bir birini əvəz edir. Həmçinin bu hissədə zərb alətləri qrupuna böyük rol verilib. Beləliklə Timpani, Triangolo, Tamburino, Piatti (litavra, üçbucaq, buben, boşqablar) alətlərinin müşayiəti nəzərə çarpır. Orta bölmədə fleytanın solosu təqdim olunur.

Əsərin kodası **Bu gözəli dəyişməm** sözləri başlayır və

Soprano
Ho gô-zô-li da-yi-mam, da-yi-mam min gô-zô-li da-yi-mam. So-mi mam da-yi-mam da-yi-mam min gô-zô-li

Violin I

Soprano
da-yi-mam min gô-zô-li gô-zô-li min gô-zô-li gô-zô-li min gô-zô-li min gô-zô-li min gô-zô-li da-yi-mam

Orta bölmənin melodik materialına əsaslanan koda lya mayəli “Şüştər” məqamındadır (mi səsi əsas ton). Bu hissə, Sənsən ürəyim Azərbaycanım – sözləri ilə təntənəli şəkildə tamamlanır.

Dördüncü hissə dəhi Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunan portretdir. Burada bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından “Məcnun! Məcnun! Dur gedək!” sözləri ilə başlayan xorun musiqi materialından istifadə etmişdir. Orkestrin müşayiəti ilə Clarinette basso (bas klarnet) alətinə tapşırılan mövzunun girişindən sonra səslənən melodiyanı Bas səsinin solusunda eşidilir. Məhz bu mövzu “Leyli və Məcnun” operasından olan xorun mövzudur.

Dəhi Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı olan Fikrət Əmirov burada milli musiqimizin banisini yad edərək ona ehtiramını nümayiş etdirməyə çalışır. Burada Üzeyir bəyin tərənnümü “Ey böyük ustad, Ay Üzeyir! Ay Üzeyir!” çağırışı ilə ifadə olunur. Xatırlatmaq istərdim ki, Fikrət Əmirov müəllimi olan Ü.Hacıbəyli yaradıcılığını nəinki musiqidə həmçinin yazdığı məqalələrdə dərin hörmət və fəxarət hissi ilə yad edir. Buna misal kimi, Ü.Hacıbəylinin 90 illiyinə həsr olunan “Xəlpilik uğrunda” [4, s.81], “Müəllimim” [4, s.81], “Üzeyir məktəbi” [4, s.82], məqalələrini qeyd edə bilərik. Eyni zamanda bəstəkarın bu əsərdə canlandırıdığı hər bir obraz ilə bağlı fikirləri yazdığı publisistik əsərlərdə öz əksini tapmışdır (Beləliklə o, S. Vurğuna, Bülbülə, C.Cabbarlıya həsr olunan məqalələrin müəllifidir).

Maestro Niyaziyə həsr olunmuş beşinci portretdə onun əllərinin və dirijor çubuğunun sehrli gücü təsvir olunur. Bu hissəni Fikrət Əmirovun Niyazinin sənətini təsvir edən sözləri ilə təcəssüm etdirmək olar: *“Niyazi musiqi dilimizin paklığı haqqında həmişə düşünmüş, musiqi dilimizin təmizliyini həmişə müdafiə etmiş, ürəyinin-musiqi vicdanının səsinə həmişə qulaq asmışdır. Bu keyfiyyətlər əsl sənət adamlarına xas olan xüsusiyyətdir. Niyazinin sehrli çubuğu Fərhadın əfsanəvi külüngü kimi möcüzələr yaratmağa qadirdir. Niyazi dirijor çubuğunu şövgə, böyük vəcd və ilhamla qaldırıb-endirəndə mənə elə gəlir ki, Fərhad külüngünü çalır. “Qanadlarıdır o, musiqimin!”* [1, s. 138]. Belə sözlərin müəllifi təbii olaraq Niyazi obrazını ifadə etdiyi sözlərin musiqi təcəssümünü yaratmış olur.

Niyaziyə həsr olunmuş bu hissədə bəstəkar dəhi maestronun obrazını simfonik orkestrin zəngin alətləri palitrasında göstərməyə çalışır. Bu hissənin əsasını Azərbaycan xalq rəqslərinin ritmik xüsusiyyətləri, intonasiyaları təşkil edir. Bəstəkar burada digər hissələrdən fərqli olaraq vokal partiyasından istifadə etməmişdir. Bu hissənin orta bölməsində, 5/8, 2/4, 3/4, 6/8 ölçülərinin bir-birini əvəz edərək zəngin ritmik mövzunun zərb alətləri qrupuna tapşırılmasını partiturada görmək olar (Solo Timpani). Ümumilikdə bu hissədə “a-b-cis-d-e” (lya, si bemol do diyez re mi) tetraxordunun müxtəlif alətlər qrupunun “deyişmə”sində və melodik əsas kimi səslənməsində görmək olar. Şərti olaraq 3 hissəli olan bu nömrə məhz bu melodik ibarə ilə çərçivəyə alınmış olur. Əvvəldə taxta nəfəslı alətlər qrupunun ifasında verilir. Burada re mayəli “Şüştər”in səs düzüümü əsasında qurulan melodiya səslənir.

Daha sonra bəstəkar musiqidə keçid edir “Rast” məqamına (bu da təsadüfi deyil, çünki Niyazi “Rast” simfonik muğamının müəllifidir bununla da bəstəkar onun musiqisində rastı vurğulayır). Rasta xas olan major ruhlu melodik quruluş bu hissənin qəhrəmani-təntənəli, eyni zamanda milli vətənpərvərlik xarakterli obrazların təsvirində canlandırılır.

Bu hissədə Fikrət Əmirov tərəfindən çox böyük həssaslıqla duyulan bəstəkarların fərdi “*üslub kodlaşması*” olduqca qabarıq hiss olunur. Çünki, o, Niyazinin həm bəstəkarlıq, həm də orkestr dilinin hər bir kiçik nüanslarına qədər bələd olmuş və onları məhz Niyaziyə həsr etdiyi hissədə böyük ustalıqla əks etdirmişdir.

Altıncı portretdə dramaturq Hüseyn Cavid və onun əsərlərinin qəhrəmanları təqdim olunur. Bu hissədə bəstəkar orta bölmədə dörd səslı xordan istifadə edir. Əldə etdiyim və çap olunan partiturada əsər məhz bu nömrə ilə tamamlanır. Lakin S.Qasımova və Z.Abdullayevanın “Fikrət Əmirov” adlı kitabında son nömrə 7-ci “Ölkəm” adlandırıldığı qeyd olunub kitabında [2, s.103-107]. Orada qeyd olunduğu kimi sonuncu – yeddinci portret “Ölkəm” adlanır və bundan öncə səslənən nömrələrin əsas partiyalarının növbələşərək ümumiləşdirilmiş yekun xarakteristikasını yaradır. Beləliklə, Fikrət Əmirov maraqlı poetik vokal-instrumental musiqi nümunəsini yaratmış olur. Bununla bəstəkar Doğma Vətəninə, Azərbaycana olan məhəbbətini bir daha sübut etmiş olur. Əsəri tam şəkildə nəzərdən keçirib belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, həyatının müxtəlif illərində bəstəkarın ünsiyyətdə olduğu və yüksək dəyər verib arxalandığı simalar, daha sonra yaradıcılıq və əsərlərində maraq doğuran, xüsusi həssaslıqla yanaşan sənətkarların obrazlar aləmini təzahür etməyə çalışmış və buna yüksək ustalıqla nail olmuşdur. Bu əsərin əlyazması “Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi”ndə saxlanılır. Əsər haqqında məlumatların toplanmasında mu-

zeyin direktoru Alla Bayramova, həmçinin, orkestrlər tərəfindən ifa olunma məlumatlarının dirijor Mustafa Mehmandarovdan alınması işin ərsəyə gəlməsində böyük köməklik etmişdir. Lakin üzücü və sarsıdıcı məqam, hələ də “Portretlər” vokal-simfonik poemasının səhnədə səslənməməsidir. Ümidvarıq ki, yaxın gələcəkdə görkəmli bəstəkarın bu əsəri dinləyicilərə və musiqisevərlərə təqdim olunaraq, konsert proqramlarına salınacaq. Ümumilikdə Fikrət Əmirovun yaradıcılığına aid hər bir əsər xəzinə olaraq qorunub saxlanmalı və ictimaiyyətə təqdim olunmalıdır. Burada Xalq rəssamı Səttar Bəhlulzadənin bəstəkar haqqında dedikləri yerinə düşmüş olur: “*Xalq artisti F.Əmirovun əsərləri məndə həmişə güclü, parlaq təəssüratlar oyadır. Çünki onlar tarixi keçmişimizi, bu günümüzü, insan əməllərinin vüsətini gerçəkliklə və bədii surətdə xəyalımızda canlandırır. Musiqi insan taleyi ilə dərinlən maraqlanan, ictimai həyatda fəal iştirak edən bu coşqun, ehtiraslı insanın təbii təzahürüdür.*” [4, s.34]

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.C. “Musiqi aləmində”. “Gənclik”, B.: 1983, 272 s.
2. Qasımova S.C., Abdullayeva Z. K. “Fikrət Əmirov”, “Nağıl evi”. B.: 2004, 210 s.
3. Qasımova S.C., İmanova Ü.İ., Abdullayeva Z. K. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Dərslik, Elm və təhsil, B.: 2014, 488 s.
4. Fikrət Əmirov-90 Biblioqrafiya Bakı-2012, 283 s. <http://www.anl.az/down/efikret-90.pdf>

Kəmalə ƏLƏSGƏRLİ

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
BMA-nın professoru
Email: aleskerli-kamalia@rambler.ru



MÜASİR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ƏSƏRLƏRİNDƏ ƏNƏNƏVİ MUSIQİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: XX–XXI əsrin Azərbaycan musiqisində müasir təmayüllərin ilk sınaq yerini qarışıq tərkibli instrumental janr təşkil edir. Müasir bəstəkarlardan Fərac Qarayev (1943), Firəngiz Əlizadə (1947) və Cavanşir Quliyev (1950) öz kamera-instrumental əsərləri nümunəsində bu janrın musiqi məzmununu dərin psixologizm, intellektuallıq, fəlsəfi-estetik dünyagörüşü ilə zənginləşdirərək, ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərini qeyri-ənənəvi ansambl tərkibi ilə ifadə etmişlər. Müəlliflərin qarışıq kamera tərkibli əsərlərində onların “bəstəkar-rejissor” keyfiyyətləri orijinal “birləşmələr” yaradır. Muğam və instrumental teatrın vəhdəti (F.Qarayev – “Muğam, xütbə və surə”), milli – Avropa sintezi və fəlsəfi-estetik dünyagörüşü (F.Əlizadə – “Dərviş”, “Mugflagamenco”, F.Qarayev – “Babil qülləsi”), şifahi ənənəli xalq musiqi folklorundan qaynaqlanma (C. Quliyev – violino və saz üçün Sonata) buna misaldır. Qeyd olunan nümunələr Şərq-Qərb mədəniyyətlərinin dialoqunu əhatəli şəkildə ifadə edir. Bu əsərlərdəki səs-akustik axtarışlar, milli və qeyri-milli musiqi alətlərinin tembr etibarilə yaxınlaşdırılması, onların vahid halda çıxış etməsi, sintetik ansambl daxilində qeyri-temperasiyalı xalq çalğı alətləri ilə temperasiyalı Avropa musiqi alətlərinin uzlaşdırılması, ənənəvi musiqinin improvizəli xarakterinin Avropa anlamına görə minimalizm və aleatorika ilə birləşdirilməsinə bariz nümunədir.

Açar sözlər: Şərq-Qərb, mədəni dialoq, milli-Avropa, rəsonal-irrasional, ənənəvi musiqi, intertekstual təmayüllər, instrumental teatr, bəstəkar-rejissor

Кямалә АЛЕСКЕРЛИ

Доктор философии по искусствоведению
Профессор БМА им. Узеира Гаджибеяли

ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: В азербайджанской музыке XX–XXI веков инструментальный жанр смешанного состава стоит на первом месте. Фарадж Караев (1943), Фирангиз Ализаде (1947) и Джаваншир Кулиев (1950) обогатили музыкальное содержание своих камерно-инструментальных произведений глубоким психологизмом, интеллектуализмом, философско-эстетическим мировоззрением, соединили традиционные музыкальные черты с нетрадиционной ансамблевой композицией. В инструментальных произведениях «композиторско-режиссерские» качества создают своеобразные «комбинации». Единство мугама и инструментального театра (Ф.Караев – «Мугам, проповедь и сура»), национально-европейское единство и философско-эстетическое мировоззрение (Ф.Ализаде – «Дервиш», «Мугфлагаменко», Ф.Караев – «Вавилонская башня»), происходящий от народного музыкального фольклора устной традиции (Дж. Кулиев – Соната для скрипки и саза) тому пример. Приведенные примеры всесторонне выражают диалог культур Востока и Запада. Звукоакустические поиски в этих произведениях, в тембровом плане сближение национальных и инонациональных музыкальных инструментов, их исполнение как единого целого, гармония не темперированных народных инструментов и темперированных европейских музыкальных инструментов в составе синтетического ансамбля, минимализм и алеаторика как с точки зрения европейского значения импровизационной природы традиционной музыки является этому ярким примером.

Ключевые слова: Восток-Запад, культурный диалог, национальный-европейский, рациональный-иррациональный, традиционная музыка, интертекстуальные тенденции, инструментальный театр, композитор-режиссер

Kamala ALASGARLI

PhD, Professor of BMA

EXPRESSION OF TRADITIONAL MUSICAL FEATURES IN CONTEMPORARY AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract: The instrumental genre with a mixed composition is in first place in the Azerbaijan music of the 20th-21st century. Faraj Karaev (1943), Firangiz Alizade (1947), and Javanshir Guliyev (1950) enriched the musical content of their chamber-instrumental and symphonic works with deep psychologism, intellectualism, philosophical and aesthetic worldview, combining traditional musical features with non-traditional ensemble composition. The composer and Director's quality create a particular combination in instrumental works.

The unity of mugham and instrumental theater (F.Karaev – “Mugham, Sermon and Sura”), national-European unity and philosophical aesthetic worldview (F.Alizade – “Dervish”, “Mugflagamenko”, F.Karaev – “The Tower of Babel”), originating from folk musical folklore of the oral tradition (J.Kuliev – Sonata for violin and saz) is an example of this. The examples comprehensively express dialogue between the cultures of the East and the West. Sound-acoustic searches in these works, in the timbre plan convergence of the national musical instruments, their execution is as an entity, the harmony of unequal-tempered folk instruments and tempered European musical instruments as part of a synthetic ensemble, minimalism and aleatoric, both from the point of view of the European significance of the improvisational nature of traditional music, is a vivid example of this.

Keywords: East-West, cultural dialogue, national-European, rational-irrational, traditional music, intertextual tendencies, instrumental theatre, composer-director

Müasir Azərbaycan musiqisində bəstəkarlıq axtarırlarının müxtəlifliyi, janr və formaların çoxplanlılığı qeyri-ənənəvi ansambl tərkibi üçün kamera-instrumental əsərlərdə kamali qaydada əksini tapmışdır. Qarışıq ansambl tərkibini özündə cəm edən instrumental əsərlərdə ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürü özünəməxsus ifadə olunmuşdur. Müasir bəstəkarların yaradıcılığında ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərini Fərəc Qarayev (1943), Firəngiz Əlizadə (1947) və Cavanşir Quliyevin (1950) əsərləri təmsalında nəzərdən keçirək.

Adı qeyd olunan bəstəkarlar XX və XXI əsr musiqisində bir sıra müasir təmayüllərin ilk sınaq yerinin qarışıq tərkibli instrumental janr olduğunu və birinci sırada kamera əsərlərin durduğunu gözəl hiss

edirlər və həmin janrın musiqi məzmununu dərin psixologizm, intellektuallıq, fəlsəfi-estetik dünyagörüşü ilə zənginləşdirirlər.

F.Qarayev, F.Əlizadə və C.Quliyev qeyri-ənənəvi ansambl tərkibi üçün yazılmış əsərlərində yeni folklor dalğasının özəllik axtarışındadırlar. Bu axtarışlara sözsüz ki, yüzilliklər boyu mövcud olan və Şərq musiqi mədəniyyəti inkişafının ali pilləsini təşkil edən muğam fenomeni öz təsirini göstərmişdir.

Qeyri-ənənəvi ansambl tərkibli kamera-instrumental əsərlər içərisində Fərəc Qarayevin tar, instrumental ansambl və maqnit lenti üçün “Xütbə, muğam və surə” (1997, dirijor Ed Spanyol və solist-tarzən Möhlət Müslümova həsr olunub) üçhissəli kompozisiyasını nəzərdən keçirək. Əsərin başlıca qayəsi Şərq-Qərb, rəşadət-irrasional, milli-Avropa kimi fərqli mədəni sistemlərin paralel mövcudluğu, ziddiyyətlərin dialektik əlaqəsi üzərində qurulub.

“Xütbə, muğam və surə” əsərində ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürü aşağıdakı kimi özünü göstərir: milli tar alətimiz qeyri-ənənəvi instrumental ansamblada özünə yer alan Avropa alətləri (fleyta, bas klarnet, arfa, fortepiano, marimba, banco, gitara, simli kvartet) ilə eyni müstəvidə təqdim olunur və tədricən solo alət kimi ön plana keçir, buradan irəli gələrək musiqi inkişafı iki istiqamətdə (dirijorluq olunan və olunmayan) irəliləyir.

“Xütbə, muğam və surə” kompozisiyası intertekstuallığın nadir nümunəsidir. Müəllif musiqisi, xalq bədii muğam improvizəsi və dini kanonik surə oxuması əsərdə bərabər əsasda təqdim olunur. Janrına və ümumi dramaturji xəttin bu səpkidə ardıcılılaşmasına görə bu kompozisiyada İ.Stravinskinin son dövrə aid “Проповеди, притчи и молитвы” (“Sermon, narrative, prayer”) əsərinin təsirini görmək olar. Kompozisiyanın hissələri belədir: I hissə – “Xütbə” (parlaq tutti ifa); II hissə – “Muğam” (tarzənin “Şüştər” ladi əsasında solo improvizəsi); III hissə – “Surə” (Quranın 75-ci surəsinin maqnit lenti).

“Xütbə, muğam və surə” kompozisiyası Qərb bəstəkarlığında intişar tapmış texniki üsulların (seriya, aleatorika, puantilizm, xromatik klasterlər, poliostinato, polifonik seriya kanonları və s.) geniş tətbiq olunduğu əsərdir. Aleatorikanın tətbiqi təsadüfən seçilməyib: aleatorikaya əsaslanan improvizə hissələr müəllif tərəfindən “*quasi una improvisate*” adlandırılıb. Tarın muğam improvizasiyası ilə aleatorika improvizasiyası bərabər əsasdadır və dirijorluq olunan hissələrlə dirijorluq olunmayan hissələr bir-birinə identikdir. İmprovizənin əsasını təşkil edən intonasiya modeli üçün “Şüştər” muğamının bütün şöbələri (“Tərkib”, “Çahargah”, “Mayə”, “Rəng”, “Tərkib-dəşti”, “Segah”, “Ayağ”, “Kiçik məsnəvi”) emosional məzmunu uyğun olaraq ardıcıl səslənir.

Postmodernizmə nümunə olan bu əsərdə muğam və surə ayrı-ayrı fraqmentlər kimi deyil, müsəlman mədəniyyəti haqqında tam təsəvvür yaratmaqla qarşımızda durur. Qeyri-adi musiqili tamaşa kimi düşünlmüş əsərdə Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin dialoqunu yeni səviyyəyə qaldırmaq cəhdi qabarıq ifadə olunur. Müəllifin dəst-xəttinə xas olan “məntiq və paradoks” arasındakı təmas nöqtəsi bu əsərdə birləşir. Ənənəvi və qeyri-ənənəvi başlanğıcların bir nöqtədə kəsişməsi və bu ikisi arasında tarazlığın baş tutması şübhə doğurmur: “Şüştər” muğamını səsləndirən tar alətinin zəngin ifaçılıq imkanları 12 tonlu səs cərgəsi ilə uzlaşır.

Müxtəlif tədqiqatçılar bu əsərə dair maraqlı mülahizələr irəli sürürlər: A.Əmrahova bəstəkarın əsərində muğamdan istifadəni “fəlsəfi, diskursiv lad prototipi” adlandırır [1, 34]. F.Qarayevin yaradıcılığını araşdıran digər tədqiqatçı – M.Visotskayanın diqqətini cəlb edən isə odur ki, “Şərq – tarın tembrində, muğam – janr dairəsində və surənin kanonik ənənələrində personlaşdırılaraq, Qərb bəstəkarlığının texniki üsulları ilə qarşılıqlı əlaqəyə girir” [2, 170] ki, bunun nəticəsində mədəni dialoq əmələ gəlir.

F.Qarayevin yaradıcılığında ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərini digər kompozisiyalarda da görə bilərik: “Qobustan kölgələri” baleti (1969), “Məhəbbətə səyahət” monooperası (1978), instrumental ansambl üçün “Babylonturm” (“Babil qülləsi”, 2002) kompozisiyası buna misaldır. Bu əsərlərin musiqi fikri, başlıca qayəsi iki fərqli mədəni sistemin (Şərq-Qərb, rəşadət-irrasional, milli - Avropa və s.) paralel mövcudluğu və ziddiyyətlərin dialektik əlaqəsi üzərində qurulub.

Bəstəkar yaradıcılığında postmodernizm nümunələrindən biri olan “Babylonturm” kompozisiyasının qeyri-adi alətlər tərkibi əsərin adı ilə uyğunluq yaradır. Şərq və Qərb musiqi alətlərinin (Yaxın Şərq, Çin, Hindistan, İran, Türk, Azərbaycan, Qafqaz xalqları) vahid musiqi dilində danışması qədim dünya xalqlarının birgə inşa etdiyi “Babil qülləsi”nə bənzədilir. Avropa musiqi alətləri (violino, cello, basso) ilə yanaşı, Çin (kudi, xun, suona, pipa), Azərbaycan (ney, zurna, balaban, tar, kamança, ud, kanon), İran və Hin-

distan (santur) musiqi alətlərindən ibarət sintetik ansambl müəllifin qeyri-temperasiyalı xalq çalğı alətləri ilə temperasiyalı Avropa musiqi alətlərini uzlaşdırən səs-akustik axtarışlarıdır. Universal dildə yazılan əsərdə əldə olunan maraqlı səs tembrləri (IV hissədə zurnanın solo ifasında və tom-tom-ların müşayiəti altında "Yallı" rəqsinin lad-intonasiyaları), bu səslərin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi, hər alətin öz təbiətinə irəli gələrək fərdi lad və ritmik strukturlarının təqdim olunması Şərq-Qərb dialoqu əmələ gətirir.

Müasir bəstəkarlardan Firəngiz Əlizadənin kamera-instrumental əsərlərində də müxtəlif tərkibli "birləşmələr"ə təsadüf olunur. Məsələn, belə birləşmələrin orijinal sintezi kimi biz muğam və instrumental teatrın vəhdətini nümunə göstərə bilərik. Burada qeyd edilməlidir ki, F.Əlizadənin kompozisiyalarında quruluş baxımından birhissəliliyə meyl daha çox səciyyəvidir. Çoxhissəli silsilənin yığcam formaya salınması, fasiləsiz inkişaf edən muğamvari musiqi prosesinin təşkili, muğam melosunun məntiqi bəstəkarın özünəməxsus yanaşma tərzilə təqdim olunmuşdur. Ənənələrə yeni mövqedən yanaşma, milli ruhun müasir səpkidə səsləndirilməsi Şərq-Qərb normativlərinin dialoqu üçün maraqlı yollar açır.

Bəstələdiyi əsərlərdə muğam fenomeninə dərin məhəbbətini ifadə edərək, müəllif "Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində" adlı məqaləsində aşağıdakıları qeyd edir: "Şərq xalqlarının musiqi təfəkkürünün yaranmasında muğam sənətinin əhəmiyyətini qeyd etməmək olmaz. Bu sənətin çoxşaxəliliyi və qeyri-adi canlılığı sayəsində onu bir çox janrlarla, misal üçün simfonik poema, rapsodiya və caz janrları ilə, habelə rok ansambllarının yaradıcılığı ilə və hətta digər ölkələrin xalq musiqisi ilə sintezləşdirmək mümkündür. Muğam sənətinin, daha dəqiq desək, nəhəng dəstgah binasının əsasını İslamdan xeyli əvvəl, uzun əsrlər ərzində yaranan muğam modusları təşkil edir. Zamanın sınağından keçmiş və adı məlum olmayan bir çox musiqiçi nəsilələrinin məharəti sayəsində cilalanmış bu açarlar və səs sıraları bu gün də muğam sənətinin gələcək inkişafı və təkmilləşməsi üçün möhkəm bünövrə təmin edir.

Üzeyir Hacıbəyovun qeyd etdiyi kimi, bu özünəməxsus ulu musiqi dilidir, müasir dövrdə gəlib çatmış muğam sənətidir, bu, nə zamansa Çin və Əndəlus arasındakı ərəzilərdə yaşamış Şərq xalqlarının musiqisini birləşdirən böyük vahid sistemin qırıntılarıdır" [3, 36].

Ötən əsrin 70-ci illərindən başlayaraq F.Əlizadənin violonçel ifaçısı İvan Moniqetti ilə əməkdaşlığı, "italyan violonçelinin şərq kamançasına" çevrilməsi, "Habilsayağı" (1979), "Eşq havası" (1998), violonçel və orkestr üçün Konsertin (2002) ərsəyə gəlməsi onun muğama yeni rəkursdan yanaşmasını göstərir. Tədqiqatçı A.Hüseynovanın təbirincə desək: "Muğam – F.Əlizadənin yaradıcılığının üslub yaradan prizmasıdır" [4,29]. Odur ki, F.Əlizadənin yaradıcılıq axtarışları hər zaman muğam sənətinə söykənir və ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürünü onun ümumiyyətlə bir çox əsərlərində görə bilərik.

Məsələn, "Dərviş" (2001) kompozisiyasında muğam dünyasının sehri (solist Alim Qasımov) "Sprechstimme" danışiq-deklomasiyalı vokal üslubla (ilk dəfə A.Şönberqin "Aylı Pyero" əsərində tətbiq olunub) sintezləşdirilir. Simli kvartet və maqnitofon üçün "Vahə" əsərində seriyalılıq və muğamvariliyin ("Çahargah" muğamının "Bəstə Nigar" və "Mənsuriyyə" şöbəsinin intonasiyaları bütün tərkibin "g", "c" və "d" açıq simlərində səslənərək tarın sarı bəm siminin təqlidini yaradır) qovuşması diqqəti cəlb edir.

"Dərviş" əsərinin alətlər seçimində ney və skripka, qoşa nağara və violonçelin orijinal sonor səslənmələri nadir tembr tapıntılarıdır, rəngarəng tembr boyalarından ibarət musiqili-akustik məkandır. Əsərdə iki aparıcı tembr var – vokal və violonçel. Belə tembr seçimi sufi (təsəvvüf) musiqisinin mahiyyətini, onun fəlsəfi dərinliklərini üzə çıxarır. Vokal partiya dərvişin səsini, violonçel isə dərvişin ruhunu ifadə edir. Müəllif bu barədə aşağıdakıları yazır: "Dərviş"də bəstəkar partiturasına muğam improvizə ünsürləri daxil edilib, Avropa alətləri ilə yanaşı ney və kanon tembrləri də səslənir, italyan Stradivariusunun (violonçel hazırlayan italyan ustasının) məlahətli səsi Dərviş qəlbinin təcəssümünə çevrilir – sehrli büllurun cilasından müəyyən bucaq altında əks olunan şüa bizi bir daha öz imkanlarımızın tükənməzliyinə inandırır" [3, 42].

Instrumental teatr ssenarisi üzrə qurulan əsərdə bəstəkar-rejissor kimi çıxış edir. Musiqi alətləri – personaj, artistlər (vokal partiya) isə aktyor rolunu icra edirlər. Belə layihənin işlənilib hazırlanması "musiqi alətlərinin teatri"ni əmələ gətirir. Əsərin iki versiyası mövcuddur. Qeyri-ənənəvi tərkibə malik ansambl üçün nəzərdə tutulmuş kompozisiyada milli musiqi alətləri (ney, tütək, qanun, qoşa nağara), eyni zamanda klassik Avropa musiqi alətləri (violonçel, skripka, viola) tətbiq olunmuşdur. Partitura üzrə təhlil apararkən "Dərviş"ın musiqi üslubunda muğam başlanğıcı və dini janrlara, dərviş oxumalarına dayaqlanması görünür. Musiqidə başlıca lad elementini "Bayatı Qacar" dəstgahının "Zəmin xarə" şöbəsi təşkil edir.

Ostinatolu prinsip həm milli mənşəli faktor (zərbi-muğam), həm də çağdaş təmayüllərin təsiri ilə şərtləşir. “Dərviş”də ostinato prinsipinin istifadə olunması sufi dərvişlərin sonsuz hərlənmələrini ifadə edir. Muğam improvizəliliyi Qərbi Avropa musiqisindəki aleatorika texnikasına qovuşdurulur.

F.Əlizadənin yaradıcılığında ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahüründən bəhs edərkən xanəndə, flamenko ifaçısı və ansambl üçün “Mugflagamenco” (1991) əsərinə də nəzər salmaq məqsəduyğundur.

Qarışıq kamera tərkibli əsərdə (Fl, Ob, Cl, Mand, Harp, Marimba, Perc, P-te, Tar, Gitara, Səs, Simli kvartet, Kastanyet) iki dünyanın çarpazlaşması: milli (tar, xanəndə) və ispan (gitara, vokal ifaçı) özünü göstərərək əsərin adını qabarıq nəzərə çarpdırır. Müxtəlif üslublardan təşkil olunmuş əsərin inkişaf mərhələlərində milli və ispan poetik formalarından (qəzəl, şeir) istifadə edilmişdir. Poetik mətn xanəndə və vokal ifaçısı tərəfindən icra olunur və qarışıq tərkibli ansambl ilə müşayiət edilir. İspan müğənnisinin və muğam ifaçısının (xanəndə) solosu əsərin xarakterini müəyyən edir. Kompozisiyadakı bu solo hissələri muğam və flamenko üslubunda interlüdiyalər da adlandırmaq olar.

Bu iki sənət növünü bir-birinə yaxınlaşdırmaq üçün ortaqlıq məqam-intonasiya xüsusiyyətləri tapılmışdır: şifahi-professional musiqimizdə geniş intişar tapmış “Çahargah” muğamının lad-məqam xüsusiyyətlərindən istifadə olunması ispan flamenkosunun obrazlar aləmi, oyatdığı həyəcan hissi ilə səsleşir. Çünki lad-məqam cəhətdən “Çahargah” ispan flamenkosunun kök, intonasiya xüsusiyyətlərinə yaxındır. Ona görə də əsərdə məhz bu muğamın tətbiqini uğurlu bədii nailiyyət hesab etmək olar.

Digər tərəfdən zəngin ornamentika (melizmatika) flamenkonu muğama yaxınlaşdırır. Çünki məlumdur, bu iki sənət növünün mürəkkəb ritmik sərbəstliyi not yazısını mümkün etmir. Buna görə də vokal partiya və muğam solosu şifahi ifa olunur və bu səbəbdən partitüraya daxil edilmir. Aleatorikanın “təsadüf” elementindən istifadə olunur və musiqi mətninin, eləcə də səs strukturlarının təsadüfiliyi geniş tətbiq edilir.

Üç xor miniatüründən ibarət yığcam silsilə olan “Bayatılar” vokal kvarteti (2002) Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahüründən söz açmağa imkan verir. Bəstəkar xalq bayatılarını ənənəvi şeir forması kimi əsas götürərək, öz təxəyyülündə, müasir səpkidə onların çoxmənalı və orijinal musiqi ahəngini yaratmışdır. Əsərin musiqisi göstərir ki, müəllif el bayatılarının geniş bədii-ifadəli potensialını, onların daxilindəki çoxsəsliliyi (səsəlti polifoniya) dərinlən hiss edir. “Xoş bahar gəldi”, “Uca dağlar başında qarlar əridi”, “Qızıl lələlər şeşlə bəzəndi” xor miniatürələrində xalq-mahnıvari başlanğıc melodiyanın variantlı inkişafı ilə ifadə olunur.

F. Əlizadənin yaradıcılığında təsəvvüf (sufi) ədəbiyyatı, xalq tamaşa-oyun estetikası, milli təfəkkür tərzii ilə bağlı əsərlərdən biri olan mərasim tipli “Zikr” kompozisiyasında (2004) Avropa alətləri ilə bərabər Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin (tar, kamança, ud, zurna, balaban) istifadəsi oxşar dinamik çalarlarla birləşdirilir və partitürada müəllif göstərişləri ilə təqdim edilir. Bu göstərişlərdən göründüyü kimi, bütün nüans və ştrixlər dəqiq düşünüldü və əsərin obrazlı-məzmununun açılmasına xidmət edir (archi və kamança, fleyta və neydə improvizasiya, ud və shong-da tremolo, tablada – “temple blocks” ifa, ney – xun alətlərinin birgə “quasi niente” ifası və s. qeyd oluna bilər).

Dinamik işarələrin dolğunluğundan söz açarkən ayrı-ayrı alətlər qrupunda “tenuto”, “marcato secco”, “leggero” – strings, gliss – arfa, zheg – leggero – dizi xun, ney, fleyta – soft strings – marimba, non legato – bassi, zurna-vibrato və s. tətbiqi Şərq-Qərb musiqi alətlərinin tembr cəhətdən bir-birinə yaxınlaşdırılması və alətlərin inteqrasiya şəkildə uzlaşdırılmasıdır. “Zikr” əsərində muğam ənənələri ilə minimalizm prinsiplərinin vahid halda çıxış etməsi Şərq və Qərbin vəhdətinə işarədir. Musiqinin improvizəli xarakteri Avropa anlamına görə minimalizmdə özünü göstərsə, öz başlanğıcını əsrlərlə şifahi halda, improvizəli şəkildə günümüzdə qədər gəlib çatan muğam sənətinin mayasından təkan alır.

Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürünü qeyd edərkən Cavanşir Quliyevin yaradıcılığına nəzər yetirmədən ötürmək olmaz. O, musiqi mədəniyyətimizdə yeni axtarışlar, ifadə vasitələri və tapıntılar aparan bəstəkar kimi daxil olmuşdur. Özü bir çox milli musiqi alətlərinin (saz, tar) mahir ifaçısı olan bəstəkarın axtarışları xalq musiqi folklorundan, şifahi ənənəli professional musiqidən (muğam, aşiq sənəti) qaynaqlanır.

Cavanşir Quliyev digər tərəfdən Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin, müxtəlif təfəkkür tiplərinin sintezi ideyasına əsaslanan bəstəkardır. Azərbaycan bəstəkarları içərisində violino və saz üçün orijinal ansamblın ilk nümunəsini C. Quliyevin yaradıcılığında müşahidə edirik. Onun violino və saz üçün sonatası bu alətlərin tembr seçiminə görə göründüyü kimi “qeyri-ənənəvi” əsərdir. Bu iki hissəli sonatanın (1980,

violino ifaçısı Bəyazid Axundova həsr olunub) ideya təməlinə iki musiqi başlanğıcı durur (Şərq - saz, Qərb – violino). Onların bir-biri ilə uzlaşması milli və ümumbəşəri başlanğıcları vurğulayır. Xalq musiqi təfəkkürü ilə yeni yazı texnikası bu əsərdə vəhdət halına gəlir.

Müəllif tərəfindən sonatada xalq musiqisinin ənənəvi anlamına (saz musiqisi) yeni prizmadan yanaşılır: Azərbaycan aşiq sənətinə birbaşa işarələrlə yanaşı, etnik intonasiyaların dərin qatlarına nüfuz edilir və bir çox etnosların (məsələn, şotland musiqi mədəniyyəti) nümunəsində Şərq və Qərb yaxınlığı bəlli edilir. Müasir yazı texnikasını (aleatorika, klaster) tətbiq etməklə C.Quliyev Qərb bəstəkarlıq yazısına bə-lədliliyini göstərir (klaster səs salxımları üzərində "A" simində "h", "c", "d", "e" səslərinin sərbəst ifası aleatorika yaradır). Ümumiyyətlə, sonatada idarə olunan təsadüfilik planlı idarəçiliyə tabe edilir.

Bəstəkarın violino və saz sonatasını tədqiq edən professor L.Hüseynova yazır: "Cavanşir Quliyevin yaradıcılığının maraqlı qolu olan kamera – instrumental musiqi Avropa və Şərq mədəniyyətləri arasındakı ümumi nöqtələri aşkarlayaraq, Qərbi Şərqə yaxınlaşdırır. Onun kamera-instrumental musiqi sahəsindəki axtarışları özünün məhsuldar bəhrəsini vermişdir. Bəstəkarın sevdiyi üsullardan biri Avropa və Şərq mu-siqi alətlərinin qarşılaşdırılmasıdır. Bu sahədə o, tembr etibarilə bir-birinə zidd olan musiqi alətlərini ba-carıqla uzlaşdıraraq, alətlərin spesifik tembrindən ustalıqla istifadə edir.

Cavanşir Quliyevin musiqi təfəkküründə müxtəlif çalarların üstünlük təşkil etməsi onun musiqisinin sərhədsizliyinə, bəstəkarın transmilli məcrada özünü sərbəst hiss etməsinə əsas verir. Onun intonasiya cə-hətdən milli, üslub etibarilə müasir musiqi dilini özündə cəmləşdirən orijinal kamera-instrumental bəstə-ləri diqqəti cəlb edir" [5, 4].

Bəstəkarın qeyd etdiyi kimi, saz aləti onun ən çox sevdiyi musiqi alətidir və bu alətin spesifik xüsusiyyətlərinə gözəl bələd olan Cavanşir Quliyev öz yaradıcılığında ona xüsusi yer ayırır. O, aşiq havalarını öz yaradıcılıq süzgecindən keçirərək əsərlərində məharətlə istifadə edir. Sonatanın musiqi materialında aşiq musiqisinin ritm və intonasiyalarından, aşiq ifaçılığı üçün səciyyəvi üsullardan geniş bəhrələnmişdir. Əsərdə aşiq intonasiyalarından istifadə edən bəstəkar ənənə və müasirliyin sintezini əsas tutaraq, yeni folklor dalğasına xas melodiyanın sadəliyi, fakturanın özünəməxsus ifadə tərzini nümayiş etdirmişdir.

Müasir Azərbaycan instrumental musiqisinin ümumi mənzərəsində Cavanşir Quliyevin violino və saz üçün Sonatası yeni ideya, obraz – emosional məzmun və müasir yazı üslubunu özündə birləşdirən kompozisiyadır. Əsərdə Şərq və Qərbin bir-birinə qarşılıqlı təsirindən başqa həm də sonata formasına yeni baxış diqqəti cəlb edir.

Sonata formasının modelini saxlamaqla milli musiqinin müasir yazı ilə üzləşdirilməsi, habelə on-ların bir-birinə qarşılıqlı təsiri əsərin ikihissəli formasında ifadəsini tapmışdır. I hissədə sərbəst improvizə (Gəzişmə) üstünlük təşkil edir, II hissədə (Deyişmə) isə əksinə, sərbəst ardıcılıqla inkişaf edən obraz tə-cəssüm olunur. Bu qeyri-ənənəvi sonatada münaqişə yoxdur. İki aləm, iki mikrodünyanın dramaturji ba-xımından bir-birinə yaxınlaşdırılması, ortaqların üzə çıxarılması əsas götürülür. Buradan irəli gələrək əsərdə sonata cizgilərindən istifadə olunmaqla milli folklorun (aşiq yaradıcılığı) yeni yazı üsulları ilə can-landırılması diqqəti cəlb edir.

Beləliklə, müasir Azərbaycan bəstəkarlarının qarışıq kamera tərkibli əsərləri nümunəsində ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürünü araşdırmaqla biz, qeyri-ənənəvi ansambl tərkibi üçün kamera-instru-mental əsərlərdə müəlliflərin "bəstəkar-rejissor" keyfiyyətlərinin, onların müxtəlif tərkibli "birləşmə-lər"inin, iki fərqli dünyanı çarpazlaşdırmalarının şahidi oluruq.

Belə təzadlı birləşmələr bəstəkarlarımızın yaradıcılığında müxtəlif yollarla ifadə olunmuşdur. Mu-ğam və instrumental teatrın vəhdəti (F.Qarayev – "Muğam, xütbə və surə"), rəşional-irrasional, milli-av-ropa mədəniyyətlərinin dialoqu (F.Əlizadə – "Mugflagamenco"), intellektuallıq, fəlsəfi-estetik dünyagö-rüşünün ifadəsi (F.Qarayev "Babil qülləsi", F.Əlizadə – "Dərviş") buna misaldır.

Müxtəlif tərkibli Şərq-Qərb musiqi alətlərinin təmas nöqtəsi, sintetik ansambl daxilində qeyri-tem-perasiyalı xalq çalğı alətləri ilə temperasiyalı avropa musiqi alətlərinin səs-akustik məkanı, bəstəkar axta-rışlarının xalq musiqi folklorundan, şifahi ənənəli professional musiqidən (muğam, aşiq sənəti) qaynaq-lanması, Şərq-Qərb musiqi alətlərinin tembr cəhətdən bir-birinə yaxınlaşdırılması (C.Quliyev – violino və saz üçün Sonata), muğam ənənələri ilə aleatorika və minimalizm prinsiplərinin vahid halda çıxış etməsi, ənənəvi musiqinin improvizəli xarakteri (F.Əlizadə – "Zikr") müasir Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlə-rində ənənəvi musiqi xüsusiyyətlərinin təzahürünü üzə çıxarır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества Азербайджанских композиторов. Б.: Элм, 2004, с. 34.
2. Высотская М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: 2012, нот., ил. + CD, с. 170.
3. Əlizadə F.Ə. Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində. // "Muğam" jurnalı, №1, 2007, s. 36.
4. Ализаде Ф.А. Триумфальные пересечения Востока и Запада.. Б.: Şərq-Qərb, 2009, s.29.
5. Hüseynova L.Ş. Cavanşir Quliyevin violino və saz üçün sonatası (Ali və orta ixtisas musiqi məktəblərinin müəllim və tələbələri üçün metodik tövsiyələr), s. 4.

Səadət TƏHMİRAZQIZI

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar mədəniyyət işçisi,
Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin
Mədəniyyət üzrə Elmi Metodiki və İxtisasartırma Mərkəzi
E-mail: seadet-1970@mail.ru



FİKRƏT ƏMİROV İRSİNİN TƏBLİĞİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: Təbliğat ən mühüm məlumat mərkəzidir. Bəstəkar yaradıcılığının təbliği kontekstində Fikrət Əmirov irsinin təbliğinə nəzər salmaq. Əvvəla, bu mövzuya müraciət etməyimizin aktuallığı bir tərəfdən görkəmli bəstəkarın anadan olmasının 100 illiyi ilə bağlıdır, digər və ən vacib məsələ isə ümumiyyətlə, bəstəkar yaradıcılığının təbliğində yaranan müəyyən başlıqlar və qeyri peşəkarların məsələyə münasibətidir. Belə bilirik ki, dövrümüz üçün bu da aktual problemlərdəndir. Odur ki, biz öz təhlillərimizi dünən və bu gün kontekstində aparacağıq. Belə ki, Fikrət Əmirov irsinin təbliği hansı istiqamətlərdə və hansı formada aparılıb. Sualın cavabını faktlarla verməyə çalışacağıq.

Məqalə bu mövzuları əhatə edir: Fikrət Əmirov irsi dövrü mətbuatda; Fikrət Əmirov irsi xarici mətbuatda; Fikrət Əmirovun əsərləri radio və televiziya; Fikrət Əmirov irsinə dair elmi araşdırmalar; Fikrət Əmirov irsinin təbliğinin aktuallığı və bu istiqamətdə aktual problemlər; Fikrət Əmirov bir tədqiqatçı və təbliğatçı kimi.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, bəstəkar, Azərbaycan bəstəkarı, Azərbaycan musiqi irsi

Саадат ТАХМИРАЗГЫЗИ

Кандидат наук в искусствоведении,
Заслуженный работник культуры
Министерство Культуры Азербайджанской Республики
Научно-Методический и Специализированный Центр Культуры

ПРОДВИЖЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ФИКРЕТА АМИРОВА

Аннотация: Популяризация является важнейшим инструментом продвижения информации. В статье рассматривается наследие Фикрета Амирова в контексте продвижения творчества композитора. Актуальность темы связана со 100-летием со дня рождения выдающегося композитора, а также с проблематикой титулов, возникающих в процессе популяризации музыки Ф. Амирова.

Статья охватывает следующие темы: наследие периодической и зарубежной печати; работы Ф.Амирова на радио и телевидении; научные исследования наследия Ф.Амирова; актуальность популяризации наследия Ф. Амирова и актуальные проблемы в этом направлении; Ф.Амиров как исследователь и публицист.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, композитор, азербайджанский композитор, музыкальное наследие Азербайджана

Saadat TAHMİRAZGİZİ

Ph.D. in Art studies

Honored cultural worker

Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan

Scientific Methodical and Specialization Center for Culture

PROMOTING FIKRAT AMIROV'S HERITAGE

Abstract: *Popularization is the most important tool for promoting information. The article examines the legacy of Fikret Amirov in the context of promoting the composer's work. The relevance of the topic is connected with the 100th anniversary of the birth of the outstanding composer, as well as with the problems of titles arising in the process of popularizing the music of F. Amirova.*

The article covers the following topics: the legacy of the periodical and foreign press; the works of F. Amirov on radio and television; scientific research of F. Amirov's legacy; the relevance of popularization of F. Amirov's legacy and current problems in this direction; F. Amirov as a researcher and publicist; F. Amirov as a researcher and publicist.

Keywords: *Fikret Amirov, composer, Azerbaijani composer, musical heritage of Azerbaijan*

Təbliğat ən mühüm məlumat mərkəzidir. Bu bütün sahələr üçün xarakterik və səciyyəvidir. İstər elm, istər ictimai-siyasi, istər tarixi istiqamətlərdə və s. hər sahənin öz təbliğat üsulları var. Bu mənada musiqi sənətinin də təbliğ olunması çox vacib amillərdəndir. Musiqi sənətinin təbliğindən danışdıqda isə o da özlüyündə bir neçə istiqamətə ayrılır. Xalq musiqisi, muğam sənəti, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı. Adı çəkilən istiqamətlərin özlərinin də müəyyən növləri var. Məsələn, əgər ifaçılıqdan danışırıqsa, burada instrumental və vokal janrlar və onların da müəyyən növləri var. Əlbəttə, bu çox geniş bir mövzu olduğundan bir başa mətləbə keçək. Bəstəkar yaradıcılığının təbliği kontekstində Fikrət Əmirov irsinin təbliğinə nəzər salaq. Əvvəla, bu mövzuya müraciət etməyimizin aktuallığı bir tərəfdən görkəmli bəstəkarın anadan olmasının 100 illiyi ilə bağlıdır, digər və ən vacib məsələ isə ümumiyyətlə, bəstəkar yaradıcılığının təbliğində yaranan müəyyən başlıqlar və qeyri peşəkarların məsələyə münasibətidir. Belə bilir ki, dövrümüz üçün bu da aktual problemlərdəndir. Oudur ki, biz öz təhlillərimizi dünən və bu gün kontekstində aparacağıq. Belə ki, Fikrət Əmirov irsinin təbliği hansı istiqamətlərdə və hansı formada aparılıb. Sualın cavabını faktlarla verməyə çalışacağıq.

Əvvəla qeyd etməliyik ki, Fikrət Əmirovun irsi yaradıcılığının ilk dövrlərindən ömrünün sonuna qədər tədqiqat və təbliğat obyektinə olub. Belə ki, bəstəkarın irsi elmi araşdırmalarda, oçerk və məqalələrdə, müsahibələrdə, radio və televiziya verilişlərində geniş kütləyə təqdim edilib. Yalnız respublikamızda deyil, hətta xarici ölkə mətbuatında və efirlərində də Fikrət Əmirov irsindən, onun ölməz musiqisindən bəhs olunub. Təqdim olunan "Fikrət Əmirov irsinin təbliği" mövzusunda bu məsələlərdən daha ətraflı söhbət açılır.

Mövzu bu istiqamətləri əhatə edir:

1. Fikrət Əmirov irsi dövrü mətbuatda.
2. Fikrət Əmirov irsi xarici mətbuatda.
3. Fikrət Əmirovun əsərləri radio və televiziya.
4. Fikrət Əmirov irsinə dair elmi araşdırmalar.
5. Fikrət Əmirov irsinin təbliğinin aktuallığı və bu istiqamətdə aktual problemlər.
6. Fikrət Əmirov bir tədqiqatçı və təbliğatçı kimi.

İndi isə yuxarıda qeyd olunan istiqamətlərdən – Fikrət Əmirov yaradıcılığı mətbuatda mövzusunə dair araşdırmalarımızı diqqətinizə yetiririk.

Ümumiyyətlə, bəstəkar yaradıcılığının mətbuat səhifələrində işıqlandırılması professional musiqinin xalqa çatdırılması üçün ən yaxşı vasitələrindən biridir. Vaxtilə qəzet və jurnal səhifələrində bu mövzuya xüsusi diqqət yetirilib. Belə ki, bəstəkarların yaradıcılığı daim mətbuat səhifələrində işıqlandırılıb və oxucular da professional musiqi sənəti barədə maarifləndirilib.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, SSRİ və Azərbaycan Xalq artisti, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı və daha neçə-neçə fəxri adlara, fəxri fərmanlara layiq görülmə, dünya şöhrətli Fikrət Əmirovun da yaradıcılığı daim qəzet və jurnal səhifələrində geniş yer alıb. Amma bəlkə belə desək daha düzgün olar ki, bir çox

mətbuat səhifələri Fikrət Əmirovun əsərlərinin, onun zəngin yaradıcılıq irsinin sayəsində oxunaqlı materiallar əldə ediblər. Fikirlərimizi belə nəticələndirək. Fikrət Əmirov yaradıcılığı həm mətbuat səhifələri üçün bir mənbə olub, həm də mətbuat onun yaradıcılığının tədqiq və təbliğ olunmasında mühüm rol oynayıb. Bu mənada bir neçə qəzet və jurnal səhifələrinə nəzər salmışıq.

Bəstəkarın ilk yaradıcılıq dövrlərinə aid olan “Böyük Vətən müharibəsi qəhrəmanlarının xatirəsinə” adlı rekviyemi 1943-cü ildə əsərin fortepiano versiyası Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının komissiyası tərəfindən dinlənilmiş və ifa edilməsi məsləhət görülmüş və əsər geniş tamaşaçı auditoriyasına təqdim edilmişdir.

Bu barədə “Kommunist” qəzetində oxuyuruq:

“Bu günlərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında Azərbaycan Dövlət Konservatoriya tələbəsinin simfonik ‘Poeması’ dinlənilmişdi. Bəstəkar bu ‘Poemada’ həlak olmuş yoldaşı, həmçinin Vətənin səadəti və azadlığı uğrunda həlak olmuş Vətən müharibəsi qəhrəmanları haqqında xatirələrini əks etdirməyi qarşısına məqsəd qoymuşdu. Əsər bəyənilmiş və ifa üçün tövsiyə olunmuşdu”.

Hələ tələbə ikən bəstəkarın yaradıcılığının mətbuatda təbliği onun gələcək uğurlarına da böyük təkan olmuşdur. Elə mətbuat orqanları var ki, bəstəkarın irsi daim orada öz əksini tapıb. “Bakinski raboçi” qəzeti məhz belə mətbu-orqandır. Demək olar ki, Fikrət Əmirov yaradıcılığının hər bir yeniliyi bu qəzetin səhifələrində təqdim olunub. Əvvəla onu deyək ki, “Bakinski raboçi” qəzeti 1906-cı ildən rus dilində çıxan və geniş oxucu auditoriyası olan qəzetdir. Sovet Azərbaycanında bu qəzetin çox böyük nüfuzu olub. Biz bu məqalədə həmin qəzetin səhifələrindən Fikrət Əmirov yaradıcılığına dair sitatlara nəzər salacağıq.

Bəstəkarın ilk musiqili komediyası haqqında “Bakinski raboçi” qəzetinin 1944-cü il, 17 mart tarixli nömrəsində oxuyuruq:

“1944-cü ilin çətin müharibə dövründə, ilk tamaşası Fikrət Əmirovun ‘Ürəkçalanlar’ musiqili komediyasının premyerası olmuş Musiqili Komediya Teatrının açılışı baş tutdu. Fikrət Əmirov musiqili teatr sahəsində Üzeyir Hacıbəyovun ənənələrini inkişaf etdirərək, tamaşa üçün melodik və harmonik musiqi yaratdı. Komediyanın bir çox fraqmentləri şübhəsiz ki, əhali arasında populyar olacaqdır”.

“Bakinski raboçi” qəzetinin 1946-cı il, 15 iyul tarixli nömrəsində isə bəstəkarın “Skripka və fortepiano üçün ikili konsert”i barədə yazılıb:

“İstedadlı gənc bəstəkar Fikrət Əmirovun yeni yaradıcılıq axtarışları onu tam orijinal, əsərin – aydın sevilən nikbinlik və bəstəkar təxəyyülünün qeyri-adi zənginliyi ilə seçilən “Skripka və fortepiano üçün ikili konsert”in yazılmasına gətirib çıxarır”.

Qəzetin bu nömrəsində əsər haqqında musiqiçi D.Danilovun da fikri öz əksini tapıb.

1947-ci il, 15 sentyabr tarixli “Bakinski raboçi” qəzetində bəstəkarın “Nizami” simfoniyasından yazılıb:

“Fikrət Əmirovun ‘Nizaminin xatirəsinə’ simli simfoniyası əsil poeziya ilə yoğrulmuşdur. Burada onun yaradıcılıq üsulunun mahiyyətini təsdiq edən, Azərbaycan xalq musiqisinin elementlərinə cəsarətlə müraciəti, ritmlərin özünəməxsusluğu, harmonik dilin ifadəliliyi və əlbəttə ki, tükənməz melodik zənginlik özünü göstərmişdir”.

Əsər haqqında deyilən bu fikir tam mənada onun bədii-emosional təsirini ifadə edir. Bu fikrə əyani sübut kimi bəstəkarın həmkarları Cövdət Hacıyev və Səid Rüstəmovun da əsər haqda söylədikləri qələmə alınıb. Bununla da qəzet öz oxucularına 2 hissəli “Nizami” simfoniyası haqda məlumat verərək onun mahiyyətini açıqlayır.

Təbii ki, Fikrət Əmirov musiqi tariximizə çox dəyərli incilər bəxş edib. Amma, bəstəkarın 1948-ci ildə yaratdığı “Şur” və “Kürd-ovşarı” simfonik muğamları dünya simfonizmində heç bir analoqu olmayan yeni bir janrdır. Əsərin ilk ifası böyük uğurla qarşılandı. “Bakinski raboçi” qəzetinin 1948-ci il, 15 oktyabr tarixli nömrəsində bu barədə belə yazılıb:

“‘Şur’ və ‘Kürd-ovşarı’ simfonik muğamlarının premyerası Bakıda Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının zalında baş tutdu. Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinə dirijor Niyazi Tağızadə rəhbərlik etmişdi. Bəstəkar Fikrət Əmirovun təcrübəsinin göstərdiyi kimi, muğamların böyük simfonik əsərlər üçün istifadə edilməsi simfonizm üslubunda yeni səhifə açdı.

Bəstəkar mürəkkəb tapşırığın öhdəsindən uğurla gəlmişdir: onun musiqi dili çox ifadəli, parlaq, lakonikdir. Müəllif muğam intonasiyalarından, onların mürəkkəb ritmikəsindən və çevik melodiya xəttindən bacarıqla istifadə etmişdir. Aydındır ki, Fikrət Əmirov öz lirik simfonizm üslubunun parlaq və özünəməxsus xəttini tapmışdır. Bu qərribə əsərlərə diqqətlə qulaq asdıqda belə fikrə gəlirsən ki, onları simfonik təs-

virlər adlandırmaq olar. Musiqi gözəl Azərbaycan xalq musiqisinin muğamın 'büllur' 'çeşməsinə' təmsil edir, epik xarakter daşıyır, muğamın sonsuz imkanlarını nümayiş etdirir".

Fikrət Əmirov yaradıcılığında daim dünya musiqi xəzinəsindən bəhrələnərək onları milli üslubla qovuşdurmağa nail olub. Bəstəkarın 1955-ci ildə bəstəkar-pianoçu Elmira Nəzirova ilə birgə yazdıqları iki fortepiano üçün "Alban mövzularına süita"sı da gözəl musiqi incisidir. Əsər 1956-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1-ci Qurultayında E.Perevertaylo və Y.Plyamın ifasında səslənib. Qurultay haqqında "Bakinski raboçi" qəzeti məlumat verərkən bu əsərin də adı çəkilir və hətta alban əsilli nümayəndələrin əsərə münasibətini qeyd edirlər: *"Alman səfirliyinin əməkdaşları "Alban mövzularına süita"-nı dinləyərkən, qeyd etmişlər ki, müəlliflər alban xalq musiqisinin mahiyyətini dərindən duymuş və ilk mənbəyə həssaslıqla yanaşmışlar"*.

Bəstəkarın Elmira Nəzirova ilə birgə yazdıqları digər əsəri fortepiano və orkestr üçün ərəb mövzuları əsasında konsertdir. "Bakinski raboçi" qəzetinin 1957-ci il, 14 iyul tarixli nömrəsində bu konsertlə bağlı oxuyuruq: *"Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirova tərəfindən birlikdə yazılmış əlvan, rəngarəng və sehrli "Orkestrlə fortepiano üçün ərəb mövzularında konsert" böyük bacarıqla orkestrləşdirilmiş, ehtiraslı və maraqlı əsərdir. Konsertin musiqisində Yaxın Şərq xalqlarının ritmik melodiyları, müəlliflərin bəstələdiyi orijinal melodiylar ilə məharətlə uzlaşdırılır"*.

Fikrət Əmirovun əsərləri yalnız Azərbaycanda və o vaxtlar Sovet məkanında deyil, dünyada tanınmış, sevilmiş və bəstəkara da uğur gətirmişdir. "Bakinski raboçi" qəzetinin 1959-cu il tarixli nömrələrindən birində oxuyuruq: *"İstedadlı Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun ilhamverici əsərləri – 'Şur' və 'Kürd-ovşarı' simfonik muğamları konsert zallarında, radio dalğalarında dəfələrlə səslənmişdir. Onlar bizim çoxmillətli ölkəmizin müxtəlif guşələrindən olan minlərlə dinləyicini məftun etmiş, xaricdə də böyük uğurla ifa edilərək – Belçikada, Fransada, Bolqarıstanda, Rumınyada və digər ölkələrdə yüksək qiymətə layiq görülmüşdür. Məşhur amerikalı dirijor Leopold Stakovski bu günlərdə SSRİ-də olduğu müddətdə azərbaycanlı bəstəkar Fikrət Əmirovun onda böyük təəssürat yaratdığı əsərləri ilə tanış olmuş və maestro, ABŞ-a geri döndən kimi orkestrlə çıxış etmək üçün bizim həmyerlimiz bəstəkar Fikrət Əmirovun 'Şur' və 'Kürd-Ovşarı' simfonik muğamlarını hazırlamağa başlamışdı. O, müəllifə yazdığı səmimi məktubda bu əsərlərə heyran olduğunu bildirmiş və bəstəkarı ABŞ-a, onun əsərlərinin ifa olunacağı konsertlərə dəvət etmişdir"*.

Fikrət Əmirovun bütün əsərlərinin ilk ifası daim uğurla qarşılanaraq ölkənin incəsənət aləmində mühüm hadisə kimi yadda qalmışdır. Odur ki, mətbuat səhifələrində də bu hadisələr geniş ictimaiyyətə çatdırılıb. Bəstəkarın 1961-ci ildə yazdığı "Azərbaycan kapriçciosu" 1962-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 2-ci Qurultayında Maesro Niyazinin idarəsilə simfonik orkestrin ifasında səslənir. Bu premyeranı da "Bakinski raboçi" qəzeti xəbər olaraq belə təqdim edir: *"'Azərbaycan kapriçciosu' – bəstəkar Fikrət Əmirovun obrazların canlılığı, harmoniyanın dinamikliyi və kəskinliyi ilə seçilən maraqlı əsərdir. Musiqi materialının bolluğu, əlvan orkestr palitrası, azərbaycanlı bəstəkarın incə zövqü, zəngin fantaziyası könül oxşayır"*.

Ümumiyyətlə, "Bakinski raboçi" qəzetinin səhifələrində Fikrət Əmirov yaradıcılığına daim geniş yer verilib. Bəstəkarın demək olar ki, hər yeni əsəri səslənərkən qəzetdə bu barədə xəbər verilib.

Beləliklə, "Bakinski raboçi" qəzetində daha bir neçə nümunəyə nəzər salaq: *"Bəstəkar Fikrət Əmirovun yeni əsəri – canlı, temperamentli, formasına görə yüksək dərəcədə bədii və peşəkarcasına yazılmış yetkin əsərdir. O, azərbaycanlı bəstəkarın bütün əsərlərinə xas olan yüksək emosionallıqla fərqlənir"*.

Qəzetin 1963-cü il nömrələrindən birində verilən bu fikirlər bəstəkarın "Simfonik rəqslər" süitəsi haqqındadır.

1964-cü ildə Fikrət Əmirovun "Sevil" operası Moskvada P.İ.Çaykovski adına salonda rus dilində Moskva opera orkestrinin ifasında Maestro Niyazinin dirijorluğu ilə ifa olunub. Bu barədə də "Bakinski raboçi" qəzeti xəbər verir. *"Bəstəkar Fikrət Əmirovun 'Sevil' operasının Moskvada və Leninqradda (Sankt-Peterburqda) ifası böyük uğur qazanmışdır"*.

1965-ci ildə Bakıda keçirilən 3-cü "Cənubi Qafqaz baharı" musiqi festivalında Fikrət Əmirovun da 2 əsəri səslənir. Bu barədə "Bakinski raboçi" qəzetinin 1965-ci il, 10 may tarixli nömrəsi xəbər verir: *"Bu axşam, Azərbaycan peşəkar musiqisinin görkəmli sənətkarı SSRİ Xalq artisti, bəstəkar Fikrət Əmirovun sözü tam mənasında öz alovlu temperamenti və melodizmin zənginliyi ilə dinləyiciləri valeh edən 'Azərbaycan kapriçciosu' və 'Simfonik rəqslər'i ifa edilmişdi"*.

Fikrət Əmirov daim öz əsərlərinə diqqətlə və özünə tələbkarlıqla yanaşıb. Elə bunun nümunəsidir ki, o, “Sevil” operasını bir neçə dəfə redaktə edib. 3-cü redaktə 1959-cu ilə aiddir. Bu barədə də “Bakinski raboçi” qəzetində yazılıb. *“Daim narahatçılıq, axtarışlar, hətayı dinləməyi bacarmaq və onun tələblərinə uyğun olaraq artıq görülmüş işlərə düzəlişlər etmək – böyük ustadın çox nadir və dəyərli yaradıcılıq xüsusiyyəti və keyfiyyətidir.*

Müasirlik, zamanın ruhunu kəskin hiss etmə qabiliyyəti bəstəkarı – ‘Sevil’ operasının əsas ideyasının həllinə yenidən yanaşmağa zövq edib. Nəticədə əsər daha da yığcam və süjetin dinamik inkişaf etdirilməsində yeni keyfiyyət qazanıb”.

Bəstəkarın digər əsərləri haqda “Bakinski raboçi” qəzetinin səhifələrində oxuyuruq:

“Gülüstan Bayatı-Şiraz” kompozisiyası SSRİ Xalq artisti, bəstəkar Fikrət Əmirovun simfonik muğamlar silsiləsini tamamladı. Kompozisiya azərbaycanlı bəstəkar layiqli dünya şöhrəti gətirmiş məşhur ‘Şur’ və ‘Kürd-ovşarı’ musiqi lövhəsinin ənənələri əsasında yazılmışdır. Bəstəkar yeni əsərində musiqi materialına, onun formasında yaşmada yaradıcılıq prinsiplərini inkişaf etdirmiş və orkestrin tərkibində dəyişikliklər aparmışdır. Premyerada iştirak edən çoxsaylı dinləyicilər müəllifi və ifaları hərarətlə qarşılanmış və xeyli alqışlamışlar” (1971-ci il).

“Görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun ‘Nəsimi haqda dastan’ baleti Azərbaycanın orta əsrlərdə yaşamış dahi, mübariz şairinə həsr edilmişdir. Xoreoqrafiya-vokal poemanın özünəməxsusluğu və bənərsizliyi yüksək qiymətləndirilmiş və tamaşa haqlı olaraq Azərbaycan Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür”.

“Bakinski raboçi” qəzeti – 1973-cü il

“Mütəxəssislərin fikrincə Fikrət Əmirovun yeni əsəri olan ‘Azərbaycan qravürləri’ parlaqlığı, obrazlılığı və dərin melodizmi ilə fərqlənir. Əsərin musiqi əsasını Fikrət Əmirovun yaradıcılıq istifadəsində onu çox bacarıqla ustad kimi qələmə verən xalq musiqi yaradıcılığının ritmləri, intonasiyaları və orijinal muğamlar təsdiq etmişdir”.

“Bakinski raboçi” qəzeti – 1976-cı il

“Şərəf nifrət etməyi, xeyirxahlıq ideyaları uğrunda mübarizə aparmağı, həyatın mənası haqqında düşünməyi, sevgiyə inanmağı öyrədən əsl incəsənətin gücü böyükdür. Fikrət Əmirovun yeni baleti belə güclü ‘enerjiyə’ malik idi. İdeya hər şeydən əvvəl bəstəkarın bədii obrazlarla dolu və zəngin olan yüksək humanist mənbədən ibarət, füsunkar musiqisindən yaranmışdı. ‘Min bir gecə’ baletinin musiqisi öz obrazlılığına görə doğrudan da demokratikdir. Dərhal təsir altına alır və yaddaşa həkk olur. Yəqin ki, artıq ‘Min bir gecə’ nağıllar kitabı Fikrət Əmirovun baletinə tamaşa edən bir çoxları üçün ‘Musiqi mücrüsü’ olacaqdır”.

“Bakinski raboçi” qəzetinin 1979-cu ildə “Min bir gecə” baletinin premyerasından sonra təəssüratları məhz belə ifadə edib.

Fikrət Əmirovun maraqlı əsərlərindən bir də Taqanroqun alman qoşunlarından azad edilməsinin 35 illiyinə həsr olunan xor və simfonik orkestr üçün yazılıb. “Bakinski raboçi” qəzetində bu əsər haqqında oxuyuruq: *“Müəllif bu əsəri Böyük Vətən müharibəsi illərində (1941–1945) misli görünməmiş, qəhrəmanlıq göstərmiş və ‘taqanroqçular’ fəxri adını almış 416-cı və 310-cu diviziyasının həlak olmuş döyüşçülərinə həsr etmişdi. Fikrət Əmirov özü bu hadisənin iştirakçısı kimi əsgərlərin o cümlədən həmyerlilərinin dəyanətinin və qəhrəmanlığının dəfələri şahidi olmuşdur. O, yaxın dostu-həmkarı İsrəfil Məmmədşadani cəbhədə itirmişdir. Bəstəkarın ‘Qafqazın müdafiəsi uğrunda’, ‘Böyük Vətən Müharibəsi illərində rəşadətli əməyə görə’, ‘1941–1945-ci illər’ və ‘Almaniya üzərində qələbəyə’ görə medalları var”.*

“Bakinski raboçi” qəzeti – 1979-cu il

Yenə də qəzetdən nümunələrə nəzər salaq:

“M.F.Axundzadə adına Azərbaycan Akademik Opera və Balet Teatrının balet truppasının çıxışı Mərakeş Krallığında böyük maraq doğurmuşdu. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun ‘Min bir gecə’ baleti coşğunluqla qarşılanmışdı”.

“Bakinski raboçi” qəzeti – 26 noyabr, 1982-ci il tarixli nömrəsindəki məqaləni bu fikirlərlə yekunlaşdırırıq.

“Fikrət Əmirov heç kimi və heç nəyi təqlid etmədən yad prinsip və üslubları qəbul etmədən öz əsərlərini xalq düşüncəsi üzərində yaradır. Onun səmimi, emosional və özünəməxsus musiqisi öz başlanğıcını

xalqın hisslərindən, onun qədim mədəniyyətindən, vüqarlı dastanlarından, adət-ənənələrindən, həyatın özünün yaratdığı obrazlardan götürür".

Fikrət Əmirovun yaradıcılığının və əsərlərinin tədqiqi və təbliği məsələləri "Vışka" qəzetinin səhifələrində də öz əksini tapıb. Ümumiyyətlə, bu qəzetdə Azərbaycanın musiqi həyatında baş verən hadisələr daim işıqlandırılıb, elm və incəsənət xadimlərinin həyat və fəaliyyəti qəzetin oxucularına geniş şəkildə təqdim olunub. Həmin qəzetin səhifələrində nəşr olunan materiallar bu gün musiqi tariximizin eləcə də Fikrət Əmirov yaradıcılığının tədqiqi və təbliği istiqamətində rəsmi sənəd olaraq mühüm əhəmiyyətə malikdir. Beləliklə, "Vışka" qəzetindən bəzi nümunələrə nəzər salaq.

Fikrət Əmirov 1950-ci ildə yazdığı "Azərbaycan" süitasını müasir Azərbaycan ədəbiyyatının klassiklərindən biri olan ölməz Səməd Vurğuna həsr etmişdir. Bu əsərin yaranmasını bəstəkar Səməd Vurğunla dostluğunun və şairin xalq musiqisinə böyük məhəbbətinin təzahürü kimi ifadə edir. "Vışka" qəzetinin səhifələrində isə əsər haqqında belə bir məlumat verilir:

"Bəstəkar Fikrət Əmirovun orkestrləşdirmə ustalıqı 'Azərbaycan' simfonik süitasında da parlaqdır. 'Şur' və 'Kürd-ovşarı' simfonik muğamlarında olduğu kimi müəllif Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin ifadə vasitələrini inkişaf etdirir və ümumavropa simfonik sənətinin dilinə çevirir" (1950-ci il).

Xalq musiqisinə dərinən belə olan Fikrət Əmirovun qədim Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin nota köçürülməsində və işlənməsində böyük xidmətləri var. 1956-cı ildə "Azərbaycan musiqi nəşriyyatında" işıq üzü görən "Azərbaycan xalq mahnıları" məcmuəsində bəstəkarlar Səid Rüstəmov və Tofiq Quliyevlə birlikdə Fikrət Əmirovun da nota köçürdüyü bir neçə xalq mahnıları var. "Vışka" qəzeti bu məcmuə haqda məlumat verərkən Fikrət Əmirov barədə belə yazır:

"Bəstəkar Fikrət Əmirov Azərbaycan xalq melodiylarının yazılmasına və işlənməsinə çoxlu vaxt ayırır və bu zaman doğma folklorun xüsusiyyətlərini həssaslıqla qavrayır – işləmələr zövq və koloritliyi ilə seçilir" (1956-cı il).

1958-ci ildə bəstəkar xalq artisti fəxri adına layiq görülərkən müxtəlif mətbuat orqanlarında ona çoxlu təbriklər yazılmış və bu mənada "Vışka" qəzetində təbriklə yanaşı yenə də bəstəkarın xalq musiqisinə münasibəti xüsusi qeyd edilmişdir:

"Azərbaycan xalq musiqisi Fikrət Əmirovun sayəsində dünyanın bir çox konsert estradalarında yüksəkdən səslənmişdir. Muzey redaksiyası kimi yox, canlı, bədii yaradıcılıq kimi səslənmişdir" (1958-ci il).

Fikrət Əmirovun çoxcəhətli yaradıcılığı Azərbaycan kino musiqisinin inkişafına təkan verib. Bəstəkarın xalq yazıçısı Mirzə İbrahimovun romanı əsasında rejissor H.İsmayılovun çəkdiyi "Böyük dayaq" filminə yazdığı musiqi bədii məzmunun daha da dolğun ifadəsinə və tamaşaçılar tərəfindən daha maraqla qarşılanmasına xüsusi rəng qatır. Bədii filmin yaranması haqda məlumat verən "Vışka" qəzeti Fikrət Əmirov musiqisi barədə də belə yazır: *"Fikrət Əmirovun melodik musiqisi daxili məzmunu ilə 'Böyük dayaq' filminə ilham verir. Bəstəkar əsərin əsas ideyasını gözəl tamamlayan, filmin qəhrəmanlarının daxili həyəcanını ustalıqla göstərən vahid musiqi obrazı yaratmağa müvəffəq olmuşdur"* (1962-ci il).

Fikrət Əmirovun yaradıcılığı daim klassik poeziya ilə təmasda olub. Xüsusən Nizami, Nəsimi irsinə bəstəkar böyük maraq göstərib. Onun "Nəsimi haqda dastan" xoreoqrafik əsəri də məhz bu maraqlardan yaranıb. Şairin anadan olmasının 600 illiyinə həsr olunan bu əsər haqda dövrü mətbuatda bir çox fikirlər yazılıb. Bu barədə "Vışka" qəzetində də oxuyuruq:

"Görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun 'Nəsimi haqda dastan' baleti yaradıcılıq düşüncəsinin və onun səhnədə həyata keçirilməsinin novatorluğu ilə seçilir. Musiqi, rəqs, vokal və söz dahi üsyankar şairin obrazını parlaq və inandırıcı şəkildə ifadə edir" (1973-cü il).

Bəstəkarın yaradıcılığını tədqiq və təbliğ edən növbəti mətbuat orqanı "Pravda" qəzetidir. 1912-ci ildən Moskvada nəşr olunan bu qəzetdə də daim Fikrət Əmirov irsindən bəhs olunub. Həmin qəzetdən də bəzi nümunələrə nəzər salaq.

Daim şərq mövzusunda maraq göstərən Fikrət Əmirovun bu üslubda möhtəşəm əsərlərindən biri də mahir pianoçu – bəstəkar Elmira Nəzirova ilə birgə yazdıqları Fortepiano və orkestr üçün "Ərəb lövhələri mövzusunda" konsertdir. Bu əsərin ilk ifası 1957-ci ildə Bakıda Azərbaycan musiqi Dekadasında Maestro Niyazinin idarəsilə simfonik orkestrlə baş tutub. Fortepiano partiyasını Elmira Nəzirova ifa edib. Əsərlə bağlı müxtəlif mətbuat səhifələrində yazılar dərc olunub. O cümlədən "Pravda" qəzetində də oxuyuruq: *"Orkestrlə fortepiano üçün ərəb mövzularında Konsert" müəllifinin ənənəvi peşəkar janr çərçivəsində*

ərəb musiqi folkloru xəzinəsindən götürülmüş özünəməxsus intonasional material, nəfis, incə və texniki cəhətdən və mükəmməl şəkildə başqa formaya sala bilmələri nöqteyi-nəzərdən də böyük maraq doğurur. 'Konsert' bu mənada müxtəlif mədəniyyətlərin Şərqin, xüsusilə də ərəb Şərqinin musiqi sənətinin ahəng intonasionalı və ritmik özünəməxsusluğu ilə Qərbi Avropa musiqi sənətində yaranmış vasitə və üslubların səmərəli sintezinin nümunəsidir" (14 iyul, 1957-ci il).

Öz yaradıcılığına xüsusi tələbkarlıqla yanaşan bəstəkarın "Sevil" operası 1959-cu ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti və ədəbiyyatı ongünlüyündə İttifaqın Böyük Teatrında üçüncü redaksiyada tamaşaya qoyulub. Baş rolları – Sevil – Firəngiz Əhmədova, Balas – Rəşid Behbudov, Gülüş – Rəhilə Cabbarova və digər artistlər ifa ediblər. Böyük tamaşaçı rəğbəti qazanan əsər haqqında "Pravda" qəzetində oxuyuruq:

"Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun 'Sevil' lirik-psixoloji operası melodizmi ilə qəlbləri fəth edən parlaq musiqi obrazları ilə zəngindir. Operada Azərbaycanın ecazkar milli melodiyalarından və klassik opera simfonik ənənələrindən geniş istifadə olunmuşdur. Bu həddən artıq maraqlı partituranın ən yaxşı səhifələri partiyasını – Azərbaycan SSR Əməkdar artisti Firəngiz Əhmədovanın səmimiyyətlə ifa etdiyi 'Sevil' operasının qəhrəmanı – Sevilə həsr edilmişdir. Balas rolunu Moskvalılara yaxşı tanış olan Azərbaycan SSR Xalq artisti Rəşid Behbudov gözəl oynamışdır. Tamaşa böyük hərarətlə qarşılanmış və SSR İttifaqının Böyük Teatrının zalında toplaşmış tamaşaçılarda böyük maraq oyadaraq qardaş Azərbaycan xalqının əsil mədəniyyət bayramına çevrilmişdir. Fikrət Əmirovun 'Sevil' operası öz bədii-ideya xüsusiyyətlərinə görə digər qardaş respublikaların dinləyiciləri tərəfindən də tanınmaq hüququna tam layiqdir" (1959-cu il).

Bəstəkarın Moskvada böyük uğur qazanan növbəti əsəri "Nizaminin xatirəsinə" simfoniyasıdır. Belə ki, 1964-cü ildə əsərin üçüncü redaksiyası Moskvada simfonik musiqi festivalında Ümumittifaq Radio və Televiziyasının Böyük Simfonik Orkestrinin ifasında dirijor Gennadi Rojdestvenskinin idarəsilə ifa olunmuşdur. "Pravda" qəzetində bu barədə oxuyuruq:

"Fikrət Əmirovun 'Nizaminin xatirəsinə' simli simfoniyası – öz parlaq, melodik quruluşu, musiqi obrazlarının vahidliyi ilə məftun edən əsərdir. Onun daxilində Azərbaycan xalq musiqisinin xarakterik ritmləri və tembr xüsusiyyətləri böyük zövqlə istifadə olunub. Bu musiqi dinləyicini laqeyd qoya bilməz. O, dərinlən həyəcanlandırır və qəlbə sirayət edir" (1964-cü il).

Fikrət Əmirovun yaradıcılığında "Min bir gecə" baleti xüsusi mərhələdir. 1980-ci ildə bəstəkar da başda olmaqla əsərin yaradıcı heyəti SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülmüşlər. Əsərin Moskvada tamaşaya qoyulması onu SSRİ məkanında daha da məşhur etmişdir. "Pravda" qəzetində yazılıb: "Yeni əsərdə 'Sevil' operasının, 'Nizaminin xatirəsinə' simli simfoniyasının, 'Nəsimi haqqında dastan' baletinin müəllifinin dəsti-xəttini, estetik prinsiplərini tanımamaq qeyri-mümkündür. Lakin öz yaradıcılığında dünya musiqi mədəniyyətinin ənənələrini Azərbaycan bədii xalq düşüncəsi ilə uyğunlaşdıran təcrübəli sənətkar burada öz musiqi dilini əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişdir. Simfonik inkişafın miqyası və forma möhtəşəmliyi ilə fərqlənən kompozisiya həm xalqın həyatına dair koloritli lövhələrini, həm də personajların incə fırça ilə çəkilmiş portretlərini əks etdirir. 'Min bir gecə' baletinin musiqi 'materialı'nın əsl yeniliyi Şərqin ümumiləşdirilmiş obrazında özünü göstərir, yəni gözəllik və harmoniya qədim xalqların və millətlərin yüzillik fəlsəfəsinin dərk edilməsi üçün bir vasitəyə çevrilir" (1981-ci il).

"Bakinski raboçi", "Vışka" və "Pravda" qəzetlərinin müəyyən nömrələrindən gətirdiyimiz sitatlar demək olar ki, Fikrət Əmirov yaradıcılığının geniş mənzərəsini yaradır. Amma, onu da qeyd etməliyik ki, bu sitatların əksəriyyəti sanki xəbər xarakterlidir. Düzdür, bu yazılarda bəstəkarın əsərləri barədə müəyyən peşəkar fikirlər söylənilsə də bunlar o qədər geniş təhlillərlə verilmir. Yenə də qeyd edirik ki, bir növ xəbər əhəmiyyəti daşıyır. Odur ki, bu fikirləri Fikrət Əmirov yaradıcılığının təbliği kimi dəyərləndirmək olar. Bu da bəstəkar yaradıcılığının xalqa çatdırılması istiqamətində mühüm vasitələrdən biridir.

Fikrət Əmirov yaradıcılığı digər mətbuat səhifələrində də daim təbliğ olunaraq geniş oxucu auditoriyasına çatdırılıb. Bu mənada "Bakı", "Azərbaycan", "Ədəbiyyat və İncəsənət" qəzetləri, "Muzikalnaya jizn", "Qobustan", "Elm və həyat" jurnalları və daha neçə-neçə mətbuat orqanlarının adını çəkə bilərik. Növbəti tədqiqat işlərimizdə adı çəkilən mətbuat səhifələrinə də nəzər salacağıq.

Bəstəkarın geniş yaradıcılıq irsi yalnız Respublikamızda və o dövrdə mövcud olan Sovet mətbuatında deyil, xarici ölkələrdə nəşr olunan qəzet və jurnallarda da öz əksini tapıb.

Nəzər salacağımız mətbuat səhifələri həm Fikrət Əmirovun əsərlərinin tarixini, həm də bu əsərlərin müxtəlif ölkələrdə ifasının tarixini ehtiva edir. Bu mətbuat orqanları Rusiya və xarici ölkələrin rəsmi sənədləridir.

Fransa və Belçikada aparıcı sovet bəstəkarları: D.Şostakoviçin, S.Prokofyevin, D.Kabalevskinin və F.Əmirovun əsərlərindən ibarət konsertlər böyük uğurla keçmişdir. (1951-ci il.)

“Fikrət Əmirovun musiqisinin Azərbaycan folkloruna yaxınlığı açıq-aşkardır – bu üstünlüyü mütləq qeyd etmək lazımdır. Bizim dövrümüz real həyatdan təcrid edilmiş laborator-musiqi eksperimentlərinin səmərəsizliyindən şikayət etməyə vaxtaşırı səbəb olur. Buna görə də bütün bu ‘abstraksiyalarla doldurulmuş’ əsərlərdən kənar olan musiqi əsərinin yaranmasına sevinməmək mümkün deyil. Fikrət Əmirovun “Şur” simfonik muğamı musiqi sənətinin həqiqi mənadə əhəmiyyətli əsərlərinin hamısına xas olan əzəmətə və həqiqətə malikdir”.

“Disk” musiqi jurnalı (Fransa)

“Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun ‘Şur’ simfonik muğamı tematik materialın tərəvətliliyi, ifadəliliyi və orkestrləşdirmə ustalığının parlaqlığı ilə Fransa auditoriyasını dərinləndirən maraqlandırmışdır”.

“Opera” həftəliyi (Fransa)

Fikrət Əmirov S.Rüstəmin sözlərinə “Koreyalı partizanının andı” adlı fortepiano ilə səs üçün poema yazmışdır. (1951-ci il.)

Moskvada Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamının partiturası nəşr edilmişdir. (1951-ci il.)

Sofiyada Filarmoniyanın simfonik orkestri dirijor V.Spirovun (Bolqarıstan) rəhbərliyi altında “Şur” simfonik muğamını ifa etmişdir. (1952-ci il.)

“Sofiya Dövlət Filarmoniyasında keçirilən təntənəli gecədə azərbaycanlı bəstəkar Fikrət Əmirovun auditoriya tərəfindən hərərətlə qarşılanmış ‘Şur’ simfonik muğamı ifa edilmişdir”.

“Muzika” jurnalı (Bolqarıstan)

Buxarestdə Dövlət simfonik orkestri dirijor L.Profetonun (Rumıniya) rəhbərliyi altında “Şur” simfonik muğamını ifa etmişdir. (1952-ci il.)

Maestro Profeto Fikrət Əmirova yazırdı: “Sizin əsəriniz rumın dinləyiciləri tərəfindən heyranlıqla qəbul edilmişdir – mənim adımdan və orkestrin musiqiçiləri adından ən səmimi təbriklərimizi qəbul etməyinizi xahiş edirəm”.

Şanxayda böyük uğurla sovet incəsənət ustalarının konserti baş tutmuşdu. Gecənin proqramında Fikrət Əmirovun “Azərbaycan süitəsi” ifa edilmişdir. (1952-ci il.)

Bəstəkar D.Şostakoviç (Rusiya) həmkarına yazırdı: (1952-ci il.)

“Əzizim Fikrət! Bu gün Sizə mənim Triomu (Üçlük) göndərdim. Bir bağlamada partitura, digərində isə skripka və violonçel partiyalarıdır. Əgər partiyalar qabaqcadan gələrsə, təəccüblənməyin. Deməli, növbəti məktubla partituralar gələcəkdir. Əlinizi bərk-bərk sıxıram”.

Sonra Fikrət Əmirov fortepiano ilə klarnet üçün “Rəqs” və şair T.Elçinin sözlərinə “Məktəbli məhənni”-sını yazır. (1952-ci il.)

Sofiyada Filarmoniyanın simfonik orkestri dirijor V.Spirovun rəhbərliyi altında “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamını ifa etmişdir. (1953-cü il.)

Fikrət Əmirov dirijor V.Spirova (Bolqarıstan) yazırdı: “Mənim yaradıcılığımıza göstərilən diqqətə görə orkestrə və onun dirijoruna minnətdarlıq etməyi özümə borc bilirəm”.

Fikrət Əmirov nəfəs alətlərinin seksteti üçün “Pyeslər” yazır. (1953-cü il.)

“Musiqi melodiyların tematik özülü, xalq səslənməsinə və Avropa nəfəsli-ağac alətlərinin texniki imkanlarına yaxınlığı ilə fərqlənir.

Nəfəsli-ağac alətlərinin seksteti üçün “Pyeslər” tematikasına, ifadəliliyinə görə cəlbədidir – Avropa nəfəsli-ağac alətlərinin tembr səslənmələrində Azərbaycanın tütək, zurna və digər bu kimi nəfəs alətlərinə yaxınlıq müşahidə olunur”.

Musiqişünas D.Danilov (Azərbaycan)

Bolqarıstanda “Şad xəbər” operettası iki dildə – bolqar və türk dillərində böyük uğur qazanmışdı. (1953-cü il.)

Dirijor R.Rançev (Bolqarıstan) Fikrət Əmirova yazırdı: *“Bizim tamaşaçılar Sizin simfonik əsərlərinizlə, xüsusilə də, məni həddindən artıq həyəcanlandırmış ‘Şad xəbər’ operettası ilə yaxından tanışdırlar”.*

1953-cü ildə Fikrət Əmirov fortepiano ilə qoboy üçün “Adajio” və Azərbaycan xalq mövzusunda fortepiano üçün iki pyes yazır. (1953-cü il.)

Sofiya Dövlət Filarmoniyası (Bolqarıstan) dirijor S. Popovun (Bolqarıstan) rəhbərliyi ilə “Şur” simfonik muğamını böyük müvəffəqiyyətlə ifa etmişdir. (1953-cü il.)

“Şur” simfonik muğamında bəstəkar xalq musiqisini dərinlən hiss edərək məzmununa görə zəngin, dərin, dilinə görə xalqi və formasına görə orijinal əsər yaratmışdır”.

“Vətən uğrunda” qəzeti (Bolqarıstan)

Bolqarıstanda Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin qastrollarında “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamları dirijor Niyazi Tağızadənin rəhbərliyi ilə müvəffəqiyyətlə ifa edilmişdir. (1956-cı il.)

“Bəstəkar Fikrət Əmirovun ‘Şur’ və ‘Kürd-Ovşarı’ simfonik muğamlarında xalq musiqisi dərinlən hiss etmiş və yeni tərzli, məzmununa görə zəngin, dilinə görə xalqi, formasına görə orijinal əsər yaratmışdır”.

“Sovet vətəni uğrunda” qəzeti (Bolqarıstan)

“Fikrət Əmirovun və Elmira Nəzirovanın cazibəli, melodik, gah həyatsevərliklə qaynayan, gah lirika ilə dolub-daşan, gah da sərt və möhtəşəm melodik məzmun ilə seçilən, öz ahəng intonasiasına və ritmik quruluşuna görə həddən artıq maraqlı olan yeni əsəri fortepiano fakturasının müxtəlifliyi, orkestr partiyasının koloritli tərəvəti ilə fərqlənir”.

“Sovetskaya kultura” qəzeti (Rusiya)

“Mən bu gün bu ‘Konserti’ dinləməkdən böyük zövq aldım və müsbət rəylərə bütünlüklə qoşuluram. Müəlliflər belə bir musiqi materialı götürməklə çox alicənab iş görüblər. O öz-özlüyündə çox maraqlıdır və götürülməyinə dəyər. Əsərin orkestr üçün uyğunlaşdırılması çox parlaq, ahəngdar, texniki cəhətdən bacarıqlı və maraqlıdır – bu ‘Konsertin’ geniş dinləyici dairəsi olmalıdır və mən əminəm ki, olacaqdır. Mənə elə gəlir ki, bu özünəməxsus musiqini müxtəlif xalqlar qəbul edəcək və mən təbriklərə səmimi qəlb-dən qoşuluram. Mən müəlliflərə sual vermək istərdim – onlar ikisi bilikdə bu musiqini necə yazıblar?”.

Bəstəkar O.Taktakişvili (Gürcüstan)

“Moskvada P.İ.Çaykovski adına konsert zalında Sovet-Ərəb dostluğuna aid konsert təşkil edilmişdi. (1958-ci il.)

Dirijor N.Anosovun (Rusiya) rəhbərliyi altında SSR İttifaqının simfonik orkestri tərəfindən “Orkestrlə fortepiano üçün ərəb mövzularında konsert” böyük uğurla səsləndirilmişdir – fortepiano partiyasını “həmmüəllif” olan bəstəkar E.Nəzirova çox gözəl ifa etmişdir. Vəcdə gələn tamaşaçılar müəllifləri uzun müddət alqışlamışlar...

Bu əsər – qeyri-adi hadisədir. “Konsertin” musiqisi müasir simfonizm formaları ilə uğurla uzlaşan ərəb folklor melosu ilə zəngindir.

“Sovetskaya kultura” qəzeti (Rusiya)

Fikrət Əmirov “Ürəkçalanlar” operettasının yeni redaksiyasını yaradır. (1958-ci il.)

Azərbaycan artistləri Polşada (Varşava, Torun, Buqdoş) qastrollarda olmuşlar. “Orkestrlə fortepiano üçün ərəb mövzularında konsert”in premyerası baş tutmuşdur. (1958-ci il.)

“Varşava simfonik orkestrinə dirijor R.Satanovski (Polşa) rəhbərlik etmişdir – fortepiano partiyasını ‘həmmüəllif’ bəstəkar E.Nəzirova çox gözəl ifa etmişlər”.

“Mən bu əsəri məşhur Satanovski ilə birlikdə böyük müvəffəqiyyətlə Polşada ifa etmişəm”.

Bəstəkar Elmira Nəzirova (İzrail)

“Orkestrlə fortepiano üçün ərəb mövzularında konsert”in ifası böyük təəssürat yaradır – bu həyatsevər, rəngarəng və təmtəraqlı əsərdir”.

Dirijor K.Tsekki (İtaliya)

“Bakı fəhləsi” qəzeti (Azərbaycan) yazırdı: (1959-cu il.)

“Bu günlərdə məlum oldu ki, Fikrət Əmirov sovet nümayəndə heyətinin tərkibində onun ‘Şur’ və ‘Kürd-Ovşarı’ simfonik muğamlarının ifa ediləcəyi konsertlərdə iştirak etmək üçün tezliklə ABŞ-a yollanacaqdır”.

“Sovet musiqisi konsertləri ABŞ-in müxtəlif şəhərlərində böyük müvəffəqiyyətlə keçir.

Amerikalı musiqiçilər bu konsertlərlə sanki, indi bu ölkədə olan sovet bəstəkarlarının nümayəndə heyətini salamlayırlar. Onlar Amerikanın musiqi və mədəni həyatı ilə tanış olur, Konservatoriyalara,

məktəblərə, Filarmoniyalara, teatrlara və müxtəlif musiqi təşkilatlarına baş çəkir, konsertlərdə iştirak edir, amerikalı bəstəkarlarla və müxtəlif şəhər və ştatların musiqiçiləri ilə görüşürdülər. Bizim bəstəkarların gəlişi Amerikanın musiqili həyatının diqqət mərkəzində idi – konsertlər Vaşinqtonun, Luisvillin, Filadelfiyanın, Bostonun, Nyu-Yorkun və digər şəhərlərin ən yaxşı konsert zallarında keçirilir. Lakin arzu edənlərin hamısını zallara yerləşdirmək mümkün deyil – bəstəkarlar şəhərə gələndə qədər biletlərin hamısı satılır”.

“Oqonyol” jurnalı (Rusiya)

“Kürd-Ovşarı” simfonik muğamı Hyuston və Texasda (ABŞ) böyük müvəffəqiyyətlə ifa edilmişdir. Hyuston simfonik orkestrinə dirijor Leopold Stokovski (ABŞ) rəhbərlik edirdi. (1959-cu il.)

Nyu-Yorkda (ABŞ) Dövlət Musiqi Festivalında “Şur” simfonik muğamı böyük uğurla səslənmişdir. Nyu-York Filarmoniyasının orkestrinə dirijor L. Stokovski rəhbərlik etmişdir. Tamaşaçılar parlaq, özünə-məxsus, onlar üçün qeyri-adi əsəri heyranlıqla dinləmiş və ifaçıları sürəkli alqışlarla qarşılamışlar... (1961-ci il.)

“Stokovski, öz konsertlərinin proqramına Şostakoviçin, Prokofyevin, Myaskovskinin, Qliyerin, Xrennikovun, Kabalevskinin, Əmirovun və digər bəstəkarların əsərlərini daxil etməklə, sovet musiqisinə daimi maraq göstərir. O özünü ‘sovet və Amerika mədəniyyətlər arasındakı mübadilə entuziasti’ adlandıraraq, SSRİ və ABŞ musiqiçiləri arasında dostluğun tərəfdarı kimi çıxış edir”.

“Nyu-York Times” qəzeti (ABŞ)

“Mən uzun illərdir ki, sovet musiqisini izləyirəm və mənim sevdiyim müasir bəstəkarlardan biri olan Fikrət Əmirovun yaradıcılığını öyrənirəm. Onun ‘Şur’ və ‘Kürd-Ovşarı’ simfonik muğamları məni sarsıtdı, mənim qarşımda Şərqin dərin və parlaq incəsənətini açıqladı. Mən Fikrət Əmirovun sayəsində muğamı və Azərbaycan xalq musiqisini öyrənməyə başladım”.

Musiqişünas E.Stal (Danimarka)

“Bu günlərdə Berlin radiosu öz verilişlərindən birini Azərbaycan musiqisinə və həmin gün Berlini eşidən bakılılara həsr etmişdir, öz həmyerlimizin – SSRİ Xalq artisti Fikrət Əmirovun əsərlərini eşitmək çox xoş idi. Bəstəkarın simfonik əsərləri ilə dinləyiciləri tanış etməzdən əvvəl musiqiçinin yaradıcılığı haqqında söhbət edilmişdir”.

“İzvestiya” qəzeti (Rusiya)

“İstanbulda “Azərbaycan kapriçciosunun” uğurlu “premyerası” baş tutmuşdur. İstanbul simfonik orkestrinə dirijor Niyazi Tağızadə rəhbərlik etmişdir. Fikrət Əmirovun ‘Azərbaycan kapriçciosu’ dinləyicini dərinlən heyran edir, o, yüksək səviyyəli, məlahətli, ilhamverici, təsiredicidir. Bu musiqi dünyanın ən yaxşı orkestrlərinin repertuarında olmağa layiqdir”. (1965-ci il.)

“Milliyyət” qəzeti (Türkiyə)

“Azərbaycan kapriçciosu” – çox dəyərli əsərdir. O, müasir Azərbaycan peşəkar musiqisinin və folklor materialı ilə müasir simfonik üslublarından mahir istifadənin parlaq nümunəsidir. Türk dinləyiciləri bu əsəri lazımınca dəyərləndirdilər və əsər haqlı olaraq sürəkli alqışlarla qarşılandı”.

“Orkestr” jurnalı (Türkiyə)

“Bəstəkar Fikrət Əmirovun ‘Azərbaycan kapriçciosu’nun on dəqiqəlik musiqisində bir neçə saat yaşanmışdır. Zərif Azərbaycan melodiyaları ustalıqla işlənmişdir, müəllif onlara yeni həyat vermişdir və onlar bizim qarşımızda səhrli lövhələr kimi canlanır. Bu gözəl, məftunedici, cəlbedici və füsunkar əsərdir”.

Musiqişünas E.Ünker (Türkiyə)

Fikrət Əmirov SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının nümayəndə heyətinin tərkibində Böyük Britaniyaya səfər etmişdir. Fikrət Əmirov İngiltərə Bəstəkarlar İttifaqının və musiqi xadimlərinin xahişi ilə özü ilə tarını – onunla Musiqidə öz yolunu başladığı doğma alətini götürmüşdü. Londonda, Krallığın “Royal Festival Holland” böyük müvəffəqiyyətlə “Nizaminin xatirəsinə” simli simfoniyasının “premyerası” baş tutmuşdu. London simfonik orkestri dirijor Gennadi Rojdestvenskinin rəhbərliyi altında ingilis dinləyicilərini sözün tam mənasında fəth etmişdir. (1965-ci il.)

“Dünən dirijor Gennadi Rojdestvenski konserti yeniliklə – Azərbaycanlı bəstəkar Fikrət Əmirovun “Nizaminin xatirəsinə” simli simfoniyası ilə başladı. Biz çox gözəl, yeni və müasir bəstəkarı kəşf etdik. Fikrət Əmirovun simfoniyası böyük ustalıqla yazılmışdır və əsərin dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yubileyinə həsr edilməsi nəzərə alınarsa – auditoriya Şərq xeyallarına dalaraq zövq alırdı”.

“Times” qəzeti (Böyük Britaniya)

“Onun istedadı cəsarətlidir və biz bu musiqi sayəsində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti ilə tanış olduq. Bu musiqi dünyanın ən yaxşı orkestrlərinin repertuarına layiq əsərlərdən biridir”.

“Financial times” qəzeti (Böyük Britaniya)

“Konsertdə iştirak edən Fikrət Əmirovun “Nizaminin xatirəsinə” simli simfoniyasının Böyük Britaniyada ilk ifası axşam üçün yenilik olmuşdur. Bu, zövqdə “toxunmuş”, cazibəli və qulağı oxşayan əsər bir çox şərq koloritli rus əsərlərinə bənzəyir”.

“Evening news” qəzeti (Böyük Britaniya)

Böyük Britaniya Bəstəkarlar İttifaqının sədri Riçard Arnell “Nizaminin xatirəsinə” simli simfoniyanın London tamaşaçısında böyü uğur qazandığını qeyd etmişdir. “Mən azərbaycanlı bəstəkar Fikrət Əmirovun ‘Nizaminin xatirəsinə’ simli simfoniyasının London Krallığının ‘Royal Festival Hollunda’ böyük uğurla keçmiş premyerasını qeyd etmək istəyirəm. Azərbaycanlı bəstəkar səhnəyə gedərkən qurultulu alqışlarla müşayiət olunmuşdu. Fikrət Əmirov bir neçə dəfə ayağa qalxmışdı, amma onu hələ də alqışlayırdılar”.

Dirijor Gennadi Rojdestvenski (Rusiya) xatırlayırdı:

“Əsərlə lap başlanğıcdan bu dərəcədə maraqlanan insanlarla işləmək mənə böyük zövq verirdi. Kollektiv tərəfindən azərbaycanlı bəstəkarın fərdiliyinin, yaradıcılıq meylinin bu cür incə, dəqiq açıqlanması məni çox təəccübləndirirdi. Fikrət Əmirovun musiqisini təkcə orkestrin musiqiçiləri deyil, həm də çoxsaylı tamaşaçılar yüksək qiymətləndirmişlər. Bəstəkarı dəfələrlə səhnəyə çağırır və hərərətlə alqışlayırdılar.

İngilis dinləyiciləri onlar üçün tanış olmayan ritmik lövhələrin nəfisliyinə, musiqinin tembr xüsusiyyətlərinə, melodizmin özünəməxsusluğuna və alovlu temperamentinə heyran olmuşdular. Simfoniyanı necə bəyəndiyimi deməyə ehtiyac yoxdur – mən onu zövqlə ifa edirəm, onun daxilində hər dəfə yeni, cəlbədicə xüsusiyyətlər tapıram”

“Azərbaycanlı bəstəkarın əsəri İngiltərədə ilk dəfə idi ki, ifa olunurdu və o böyük maraq oyatmışdı, tələbkar və tərifə xəsis musiqi ictimaiyyətinin reaksiyasından aydın olurdu ki, Fikrət Əmirovun əsəri Londonda çox güclü nüfuz qazanmışdı”.

“Sovetskaya kultura” qəzeti (Rusiya)

Beləliklə, biz dünya miqyasında Fikrət Əmirov yaradıcılığına olan münasibətdən bəzi mətbuat nümunələrinə nəzər saldıq. İndi isə Fikrət Əmirovun dünya musiqiçilərinin onun əsərlərinə münasibəti ilə bağlı bir xatirəsinə diqqətinizə yetiririk.

Fikrət Əmirov belə xatırlayır:

“Budur, ən mühüm an gəlib çatdı – Gennadi Rojdestvenski dirijor çubuğunu qaldırdı və Krallığın simfonik orkestri konsertin ilk nömrəsinin – ‘Nizaminin xatirəsinə’ simli simfoniyasının ifa edilməsinə hazırlaşdı. Mən demək olar ki, zalın lap sonunda, Böyük Britaniyanın Bəstəkarlar İttifaqının sədri Riçard Amell ilə yanaşı oturmuşdum. Ecazkar London simfonik orkestri istedadlı dirijorun rəhbərliyi altında çox böyük ilhamla və şövqlə səslənirdi və etiraf edirəm ki, öz əsərimin bu cür özünəməxsus, artıq dərəcədə maraqlı ifasını ilk dəfə eşidirdim. ‘Nizaminin xatirəsinə’ simli simfoniyasının çox gözəl ifasından sonra mənim səhnəyə yolum ingilis musiqisevərlərinin qurultulu alqışları ilə müşayiət edildi. Məni dəfələrlə səhnəyə çağırırdılar, zal isə hələ də alqışlayırdı... Premyeradan sonra Krallığın simfonik orkestrinin konsertmeysteri etiraf etdi ki, onlar (orkestr) uzun müddət idi ki, bu dərəcədə ehtiraslı musiqi ifa etməmişdilər. Mənim ingilis həmkarlarım, musiqidə öz yoluma tarzən kimi başladığımı tərcümeyi-halımdan öyrənərək, tarı özümlə gətirməyimi xahiş etmişdilər. Mən, əlbəttə ki, bu xahişə etinasız yanaşa bilməzdim və Kembric universitetinin tələbə və professorları ilə görüşdə ‘Şur’ muğamından bir neçə fraqment və bir neçə Azərbaycan xalq musiqisini tarda ifa etdim. Bunun ardınca, Azərbaycan xalq musiqisinin nümunələrini – muğamı ingilis tamaşaçısına nümayiş etdirmək məqsədi ilə ‘BBC’ şirkətindən ‘qeyri-adi’ konserti lentə yazmaq təklifi gəldi. Mənə çox xoş idi ki, bu gözəl qədim şərq aləti Böyük Britaniyada çoxlu sayda pərəstişkarlarını tapmışdı. Həmçinin, aparıcı ingilis bəstəkarı Alan Buşla görüşümüz baş tutmuşdur – o, məni özünün ‘Bayron’ adlı yeni simfoniyasını birlikdə dinləməyə dəvət etmişdi və mən hədsiz dərəcədə sevinirdim ki, hazırkı halda, musiqi vasitəsilə Bayron və Nizami görüşdülər... Mən Millətlərin Əməkdaşlıq İnstitutunda keçirilən konsertdə tanınmış ingilis pianoçusu Riçard Pratt ilə tanış oldum, hansı ki, ‘On iki miniatürü’ royaldə ifa edərək, məni hədsiz dərəcədə təəccübləndirmiş və onların ifasının lent yazısını

mənə hədiyyə etmişdi. Etiraf edirəm ki, mənə qarşı göstərilən hərarətli qəbuldan çox həyəcanlanmışdım və hədsiz dərəcədə qürur hissi duyurdum ki, mənim xalqımın tarixində ilk dəfə Azərbaycan peşəkar klassik musiqisini Londonda təmsil edirəm".

Beləliklə, biz dünya miqyasında Fikrət Əmirov yaradıcılığına olan münasibətdən bəzi mətbuat nümunələrinə nəzər saldıq. Fikrət Əmirov irsi elə zəngin bir xəzinədir ki, hələ neçə-neçə nəsillər bu xəzinəyə müraciət edəcək və bu irs daim mətbuat səhifələrini də rəvnəqləndirəcək, yeni-yeni fikirlərdən bəhs edən məqalələr mətbuatı da zənginləşdirəcək.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qasimova S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. B.: Adiloğlu, 2009, 248 s.
2. Şirinova S.T. Fikrət Əmirov. B.: Aspoliqraf, 2012, 399 s.
3. İsmayılova M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
4. Адигезалзаде З.А. Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова. Б.: Ишыг, 1979, 32 с.
5. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.
6. Əmirov F.C. Azərbaycan xalq mahnıları. B.: Azərnəşr, 1952, 15 s.

Sevinc RZAYEVA

BMA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

E-mail: rzayevasevinj@hotmail.com



FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINDA ƏNƏNƏVİ MUSIQI VƏ BƏSTƏKAR PROBLEMİNƏ DAİR

Xülasə: *Təqdim olunmuş məqalə, millin ənənələrə sadıq Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı və ictimai xadimi F.Əmirovun 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Doğma torpağından güc alan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan F.Əmirov simfonik muğam janrının yaradıcısıdır. Bəstəkar zəngin xalq musiqi ənənələrini və muğamı müasir musiqi texnikası ilə sintezləşdirərək "Şərq simfonizmi"nin gözəl nümunələrini yaratmışdır. Həmçinin məqalədə bəstəkarın özünün və dünya şöhrətli şəxsiyyətlərin bəstəkar haqqında xatirələri və layiqli fikirləri yer alır.*

Açar sözlər: F. Əmirov, bəstəkar, simfonik muğam, üslub, Şərq-Qərb, milli, ənənə

Севиндж РЗАЕВА

БМА

доктор философии по искусствоведению, доцент

К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИОННОЙ И КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФИКРАТА АМИРОВА

Аннотация: *Представленная статья посвящена 100-летию юбилею Фикрета Амирова – великого Азербайджанского композитора и общественного деятеля. Видный представитель азербайджанской композиторской школы Ф. Амиров, черпавший силы в родной земле, был основоположником жанра симфонического мугама. Композитор удачно синтезировал восхитительную народную музыку и мугамные традиции с современной музыкальной техникой, создал прекрасные произведения. В то же время в статье представляется информация о некоторых воспоминаниях самого композитора и всемирно известных деятелей мировой музыкальной культуры.*

Ключевые слова: Ф.Амиров, композитор, симфонический мугам, стиль, Восток-Запад, национальные традиции

Sevinj RZAYEVA

BMA

PhD in Art History, Associate Professor

TO THE PROBLEM OF TRADITIONAL AND COMPOSITION MUSIC IN THE WORKS OF FIKRAT AMIROV

Abstract: The presented article is dedicated to the 100-year anniversary of F. Amirov, an eminent composer and public figure of Azerbaijan, loyal to his national traditions. F. Amirov, a prominent representative of the Azerbaijani school of composition, who drew strength from his native land, is the creator of the symphonic mugham genre. The composer created beautiful examples of "Oriental symphony" by synthesizing rich folk music traditions and mugham with modern musical techniques. The article also contains the memories and worthy opinions of the composer himself and world-famous personalities.

Keywords: F. Amirov, composer, symphonic mugham, style, Est-West, national tradition

XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin panoramasını bu il 100 illik yubileyini qeyd etdiyimiz görkəmli bəstəkar, SSRİ xalq artisti, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Dövlət mükafatları laureatı, sosialist əməyi qəhrəmanı, tanınmış ictimai xadim F.Əmirovun şəxsiyyətindən və çoxşaxəli yaradıcılığından kənarda təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. F.Əmirov özünəməxsus bənzərsiz üslubu, fərdi dəst-xətti Azərbaycan musiqisini yeni mövzular, ifadə vasitələri ilə zənginləşdirmiş, milli sənətimizi beynəlxalq mədəni məkanda təmsil etmişdir. F.Əmirov milli musiqimiz üçün həmişə aktual olan Şərq-Qərb musiqi təfəkkürlərinin qovuşması prosesinə yeni çalarlar gətirmiş bəstəkarlarımızdan olmuşdur. Milli ənənələrə sadıq qalan bəstəkar millilik anlayışını ümumbəşəri mədəni kontekstdə təfsir etmişdir. Bəstəkarın çox-janrlı əsərləri onun novatorluq meyillərinin, çağdaş həyatın və incəsənətin nəbzini tutmaq bacarığının təzahürüdür. Məhz ona görə F.Əmirovun əsərləri dünyanın ən müxtəlif ölkələrində böyük maraqla qarşılanmışdır. Dünya professional musiqi mədəniyyətində onun özünəməxsus yeri var. Nadir istedadla malik olan dünya şöhrətli bəstəkarın yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda onun özünəməxsusluğunun, bütün musiqi janrlarında yaratdığı əsərlərinin bədii-estetik xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd olmasının şahidi oluruq.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev F. Əmirovun 100 illik yubileyinin qeyd edilməsi haqqında 15 mart 2022-ci il tarixində, sərəncam imzalamışdır. Sərəncamda qeyd edilir ki, "Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nümayəndəsi, simfonik muğam janrının banisi F.Əmirov rəngarəng yaradıcılıq palitrasına malik qüdrətli sənətkar kimi mədəni sərvətlər xəzinəmizə misilsiz töhfələr bəxş etmişdir. Gücünü doğma torpaqdan alan, milli zəminə bağlı bəstəkar ecazkar xalq musiqisi və muğam ənənələrini müasir musiqi texnikası ilə uğurlu şəkildə birləşdirərək, neçə-neçə dəyərli opera, balet, simfoniya, mahnı, romans və kamera-instrumental əsər meydana gətirmişdir. F.Əmirovun üslubuna xas lirik-romantik boyaların bütün əlvanlığı ilə öz əksini tapdığı bu müxtəlif janrlı sənət nümunələrində milli ruh, fəlsəfi-psixoloji dərinlik və melodik gözəllik hakimdir. Həmin əsərlər dünyanın bir sıra ölkələrindəki mötəbər konsert salonlarında məşhur orkestrlərin ifasında müvəffəqiyyətlə səslənmiş və müəllifinə geniş coğrafiyada şöhrət qazandırmışdır".

F.Əmirov ömrünün sonuna kimi böyüyüb boya-başa çatdığı mühiti, qədim tariximizi, mənəvi dəyərlərimizi, müəllimlərini, sənət adamlarını heç bir zaman unutmamış, onların xatirəsini qədirşünaslıqla yada salmışdır.

Onun dahi sənətkarımız Üzeyir Hacıbəyli haqqında yazdığı cümlələr səmimiyyəti ilə diqqəti cəlb edir: "Üzeyir Hacıbəyov dedikdə gözlərimiz qarşısında tək-cə böyük sənətkar deyil, həssas və qayğıkeş müəllim, yazıçı, alim və ictimai xadim canlanır. Üzeyir Hacıbəyov xalqını əsl oğul məhəbbəti ilə ürəkdən sevir. Bu ülvə məhəbbət onun musiqi əsərlərində, ictimai, elmi və ədəbi fəaliyyətində də əsas yer tutur. Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan professional musiqisinin atası olmaq etibarilə, milli musiqimizə nə qədər bağlı olsa da, həmişə irəli baxmış, milli məhdudiyyətə qapanıb qalmamışdır. O, milli və məhz milliliyi ilə ümumbəşəri mahiyyət daşıyan bir sənətin tərəfdarı idi" [1, s. 45-47]. Xalq üçün yazıb-yaratmaq, onunla

birlikdə nəfəs alıb işləmək sənətkar üçün ən böyük səadətdir" – deyən bəstəkarın yaradıcılığı dünya meridianlarını fəth etmiş, həm Qərb, həm də Şərq ölkələrinin konsert salonlarında, Opera və Balet teatrları səhnələrində, çeşidli simfonik orkestrlərin repertuarlarında yer almışdır. F.Əmirovun yaradıcılığı öz milliliyi və beynəlxalq ruhu ilə seçilmişdir.

Bəstəkar musiqinin bir çox janrlarında əsərlər bəstələmişdir. Onun "Sevil" operası, "Min bir gecə", "Nəsimi dastanı", "Nizami" baletləri, "Şur", "Kürd-Ovşarı", "Gülüstən-Bayatı-Şiraz" simfonik muğamları, "Nizami" simfoniyası, "Azərbaycan kapriççiosu", violin və fortepiano üçün "Muğam poema"sı, süitləri, instrumental konsertləri, mahnı və romansları, dram tamaşalarına və kinofilmlərə yazdığı musiqi Azərbaycan mədəni irsinin qiymətli inciləridir. Dahi bəstəkarın yaradıcılığı milli zəminə əsaslanaraq həm Şərq, həm də Qərb musiqi ənənələri ilə bağlıdır. Daim yenilik axtarışında olan bəstəkar Azərbaycan musiqi tarixinə simfonik muğam, muğam-poema janrlarının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Dünya musiqi sənətində bir yenilik olan simfonik muğamların yazılması ölməz sənətkarımız F.Əmirovun yaradıcılığında yeni səhifə olmuşdur. 1948-ci ildə yazdığı "Şur" və "Kürd-Ovşarı" simfonik muğamları ilə F.Əmirov dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin başladığı yaradıcılıq yolunu uğurla davam etdirmişdir. Bu simfonik muğamlar elə həmin il avqustun 8-də Niyazinin idarəsilə Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdir. 1971-ci ildə isə bəstəkar "Gülüstən-Bayatı-Şiraz" simfonik muğamını yaratmışdır. Bu əsər bəstəkarın həmin janrda üçüncü uğurlu yaradıcılıq işidir. Əsər ilk dəfə Moskvada 1973-cü ildə keçirilən VII Beynəlxalq musiqi konqresində dirijor İ.Rojdestvenskinin rəhbərliyi altında ifa olunmuşdur. Bu əsəri yaradarkən bəstəkar Şərq poeziyanın klassikləri Sədi və Hafizin əsərlərindən ilhamlanmışdır. Fikrimizcə, Sədinin məşhur "Gülüstən" əsərinin muğamın adı ilə yanaşı işlənməsi də buna işarədir. Dahi Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayev Fikrət Əmirovun simfonik əsərləri haqqında yazmışdır. "Şur" və "Kürd-Ovşarı" simfonik muğamlarının ifası respublikamızın musiqi həyatında görkəmli hadisədir. F.Əmirovun yaradıcılıq irsinin müvəffəqiyyəti ondadır ki, o, xalq düşəsinin əsrlərlə yaratdığı bütün xüsusiyyətləri saxlamaqla bərabər muğamlara yeni məzmun verə bilmişdir. F.Əmirov böyük yaradıcılıq təşəbbüsü göstərərək, qədim muğama yeni məzmun vermiş, muğamı başqa xalqlar üçün anlaşılqı etmişdir. Ölməz musiqi poemaları onun təfsirində yeni tərzdə səslənir. F.Əmirov öz vəzifəsini dərindən dərk edərək zəngin məzmunlu, xalqi dilli, orijinal formalı simfonik əsərlər yaratmışdır" [2, s.43]. F.Əmirovun simfonik muğamları ümumavropa simfonizminin bədii formalarından, "avanqard" tamamilə yeni üslub və yeni janr əmələ gətirmiş, bununla da milli simfonizmi dünya incəsənəti səviyyəsinə qaldırmışdır [3, s.9].

Fəlsəfi dərinlik, bəşəri humanizm, milli kolorit, çağdaşlarımızın böyük ideallarını musiqinin ecəzkar dili ilə tərənnüm etmək, dərin hiss və duyğuların təəcəssümü onun əsərlərinin leytmotivini təşkil edir. Milli musiqimizin bəşəri mahiyyət kəsb etməsi üçün dahi bəstəkar xalq musiqisini dərindən bilməyi və musiqi səviyyəsində dayanmağı vacib şərtlərdən sayırdı. Xalq musiqisini "tükənməz ilham mənbəyi, sənətkara qüvvət verən dirilik çeşməsi" adlandıran sənətkara görə əsl sənət əsəri doğma xalqının yaradıcılıq çeşməsindən bəhrələnməlidir. Onun fikrincə muğam "Şərq xalqlarının bu böyük neməti simfonik libas geyinərsə, öz gözəlliyi, öz incəliyi, ahəngi, tərəvəti, ritmik xüsusiyyətləri ilə dünya xalqlarının mənəvi xəzinəsinə daimi yol tapa bilər" [4, s.44].

F.Əmirovun yaradıcılığı zamanəsinin görkəmli sənətkarlarının diqqətini çəkmiş və onlar bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığına, dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı roluna böyük dəyər vermişlər. Bu baxımdan Boria Yarustovski, Teodor A.Sider, məşhur dirijor Leopold Stokovski, Nikolay Anosov, o cümlədən məşhur yazıçılarımız F.Əmirov yaradıcılığına həmişə yüksək qiymət vermişlər. F.Əmirov yaradıcılığının bir çox məziyyətlərinə toxunan görkəmli sənət adamları onun qeyri-adi yaradıcılıq yolunun dünya professional musiqi mədəniyyətini zənginləşdirdiyini ön plana çəkirlər. Bəstəkarın adı bu gün də dünyanın ən tanınmış musiqi xadimləri arasında yer almaqdadır. Tanınmış rus musiqişünası Boris Yarustovski F.Əmirovun "Gülüstən-Bayatı-Şiraz" simfonik muğamını dinləyərkən demişdir: "Bayatı-Şirazda Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətinin bir-birinə yaradıcı təsirini görən xarici musiqiçilər bəstəkarın yaradıcılığının məhz bu cəhətini yüksək qiymətləndirmişlər [3, s.9].

Professor Zemfira Abdullayevanın fikrincə "Fikrət Əmirovun yaradıcılıq diapazonunun çox geniş olmasına baxmayaraq iki janr – simfonik və səhnə musiqisi bəstəkarın böyük müvəffəqiyyət qazandığı sahələrdən biridir" [3, s.10].

Bəstəkarın 1953-cü ildə bəstələdiyi “Sevil” operası onun yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bu lirik-psixoloji opera görkəmli dramaturq Cəfər Cəbbərinin eyniadlı dramı əsasında yazılmışdır. Opera haqqında bəstəkar qeyd edir ki, “Opera üzərində işləyərkən, mən bir tərəfdən böyük rus klassiki Pyotr İliç Çaykovskinin yaradıcılığından, digər tərəfdən isə Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığından bəhrələnmişəm. Üzeyir Hacıbəyovun Azərbaycan xalq musiqisi ilə bağlı operaları, Pyotr İliç Çaykovskinin opera yaradıcılığı da qəlbləri rıqqətə gətirən insan xarakterlərinin dərinindən açılması mənim üçün nümunə olub. Mən öz əsərimdə məhz bu iki cəhətin qarşılaşmasına çalışmışam” [5, s.93]. “Sevil” operası ən uğurlu tamaşalardan biri kimi bu gün də səhnəmizdə müvəffəqiyyətlə nümayiş etdirilir. “Sevil” operasından başqa bəstəkar “Gözün aydın” musiqili komediyasını, “Nəsimi dastanı”, “Min bir gecə”, “Nizami” baletlərini yazmışdır.

Böyük filosof şair İ.Nəsiminin 600 illiyinə həsr olunmuş bu əsər maraqla qarşılanmış və Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Əsər haqqında bəstəkar yazırdı: “Baletin əsasını Nəsiminin dərin insani fikirləri, vüsəl həsrətini ifadə edən poetik sözün qüdrəti haqqında, məhəbbət və onun ülvyyəti haqqında düşüncələr təşkil edir”.

Şərq nağıllarının motivləri əsasında bəstələnmiş “Min bir gecə” baleti keçmiş SSRİ-nin bir çox şəhərlərində və xarici ölkələrdə tamaşaya qoyulmuş və izləyicilər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. Bu əsər də SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür.

Ümummilli lider Heydər Əliyev Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığı haqqında dəyərli fikirlər söyləmiş, onlarla görüşüb ünsiyyət saxlamışdır. Ulu öndər deyirdi: “Bəstəkarın ustalığı, onun yüksək professionalizmi ondan ibarət olmalıdır ki, Azərbaycan xalq musiqisi, milli melodiyalar, Azərbaycan folkloru əsasında toplanmış sərvətlərdən istifadə edərək bütün janrlarda fundamental əsərlər yaratsın” [6, s.8].

Musiqi sənətimizin inkişafı tarixində Heydər Əliyev dövrü bütövlükdə yüksəliş və tərəqqi dövrüdür desək, səhv etmərik. Azərbaycana rəhbərlik etdiyi böyük bir tarixi dövrdə Heydər Əliyev Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin dünənini, bu gününü, gələcəyini, inkişaf imkanlarını ümummədəni kontekstdə qiymətləndirmişdir ki, bu da onun həyata keçirdiyi dövlət mədəniyyət siyasətinin əsas prinsipləri ilə bağlı idi [7, s.4]. Onun səyi və dəstəyi ilə neçə-neçə bəstəkarımız SSRİ xalq artisti adına layiq görüldü. Üç dahi bəstəkarımız – Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi ən yüksək fəxri adlardan birinə Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adına layiq görüldülər. Ulu öndər F. Əmirovun sənətinə böyük qiymət verərək demişdir: “F. Əmirovun yüksək sənətkarlıqla bəstələdiyi əsərlər dünyanın məşhur dirijorlarının repertuarına daxil olmuş, bir çox xarici ölkələrin konsert salonlarında səslənərək Azərbaycan musiqi sənətinə böyük şöhrət gətirmişdir”. F. Əmirovun SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülməsi münasibətilə onun Kreml sarayında “Min bir gecə” baleti nümayiş etdirilən zaman Ümummilli Lider Heydər Əliyev Zərifə xanımla həmin tamaşada iştirak etmişdir. Bu faktlar bir daha sübut edir ki, Heydər Əliyev Respublikamıza otuz ildən artıq rəhbərliyi dövründə bəstəkarlarımızın yaradıcılıq fəaliyyəti ilə daim maraqlanmış, onların uğurlarına yüksək qiymət vermişdir. Bu həm də ulu öndərin qayğıkeşliyinin və Azərbaycan musiqisini qəlbən sevdinin bariz nəticəsidir.

F.Əmirovun əsərləri dünyanın ən böyük konsert salonlarında səslənmiş və geniş tamaşaçı auditoriyası qazanmışdır. Onun əsərləri Niyazi, Leopold Stokovski, German Abendrot, Yevgeniy Svetlanov, Gennadiy Rojdestvenskiy, Nikolay Anosov, Natan Raxlin kimi görkəmli dirijorların repertuarını bəzəmişdir. Vətən sevgisi, bəşəri problemlər, azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizə motivləri, insanların taleyi və xoşbəxtliyi ideyası daima bəstəkarın yaradıcılığının ana xəttini təşkil etmişdir. Məşhur dirijor Leopold Stokovski yazırdı ki: “Əziz Əmirov cənabları, Biz Hyustonda və Texasda sizin simfonik muğamlarınızı ifa edəndə orkestr də, dinləyicilər də heyran qalmışdılar. Verdinin zövq üçün sizə minnətdarıq” [3, s.47].

Bəşəri idealları tərənnüm edən dahi bəstəkarın simfonik əsərləri bu gün də simfonik muğam musiqisinin zirvəsində dayanır. Milli musiqimizi dünyada şöhrətləndirən ölməz sənətkar yazırdı: “Mən həmişə arzulamışam ki, Azərbaycan musiqisi Yer kürəsinin hər bir nöqtəsində səslənsin. Çünki xalqın musiqisi ilə onun özü haqqında fikir yaratmaq olar. Əgər mən bütün həyatımın bu arzusunu qismən də olsa həyata keçirə bilsəm özümü xoşbəxt sanardım”. Bəstəkarın əsərləri təkcə ölkəmizdə deyil, həm də Amerika, Almaniya, İngiltərə, Rusiya, Fransa, Meksika, İran, Türkiyə, Misir, Mərakeş, İsveç və başqa ölkələrdə uğurla səslənmiş dinləyicilərin və tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanmışdır.

Bəstəkarın "Kürd-Ovşarı" simfonik muğamını Myunşun idarəsi altında Boston orkestri tamaşaçılara təqdim etdi və əsəri amerikalı seyrçilər hərarətlə alqışladılar. "Amerikaya səfər" məqaləsində bəstəkar yazır: "Biz Amerikanın şəhərlərini gəzdikcə, "Kürd-Ovşarı", "Şur", simfonik muğamlarının vollarına mağazalarda rast gəldikcə, yaxud bu əsərlər konsertlərdə ifa olunduqca, mən öz ilk gənclik illərimi, hörmətli sənət müəllimlərimi – Cabbar Qaryağdı oğlunu, Seyid Şuşinski, Qurban Pirimovu, Bülbülü xatırlayırdım. İndi də fürsətdən istifadə edib, bu xalq sənətkarlarına öz dərin minnətdarlığımı bildirmək istəyirəm [8, s.107].

Qeyd etdiyim kimi, bəstəkarın sözügedən əsərinə məşhur fransalı dirijor Şarl Myunş rəhbərlik etmişdir. O, əsərin milli ruhunu saxlamaqla, öz traktovkası ilə dirijorluq etmişdir. Amerikada Vaşinqton, Nyu-York, Filadelfiya, Luisvill şəhərlərinin simfonik orkestrlərinə dəfələrlə qulaq asan bəstəkar belə qənaətə gəlir ki, "Boston-Amerika musiqi mədəniyyətinin ürəyidir". O, Amerikada məşhur dirijor L.Stokovski ilə görüşür. Amerikalı dirijor bəstəkarı Azərbaycan musiqisinə valeh olduğunu deyir və ona "Azərbaycan" simfonik süitasını təqdim etmək fikrində olduğunu bildirir. F.Əmirov Bakıya qayıdandan sonra "Azərbaycan" simfonik süitasının partiturasını ona göndərir.

F.Əmirovun "Nizami" simfoniyası İngiltərə paytaxtının böyük konsert salonlarının biri olan Royal Festivalda görkəmli dirijor Gennadi Rojdestvenskinin rəhbərliyi ilə London simfonik orkestri tərəfindən ifa edilir. Bəstəkar qeyd edir ki, Londonda olduğum müddətdə ingilis dinləyiciləri "Nizami" simfoniyamdan əlavə digər əsərlərimə də qulaq asdılar. Fortepiano üçün yazdığım on iki miniaturu ingilis pianoçusu Ros Prat Britaniya Millətlər Dostluğu İnstitutunda keçirilən kamera gecəsində ifa etdi. Sonra bu miniaturların həmin ifada lent yazısını mənə hədiyyə verdilər [9, s.118].

İranda olarkən bir sıra görüşlər keçirən bəstəkar milli musiqi mədəniyyəti barədə də məruzələr və çıxışlar etmişdir. Tehrandə məşhur İran dirijoru Həşmet Səncəri Rudəki adına Opera və Balet teatrında bəstəkarın "Kürd-Ovşarı" əsərini məharətlə təqdim etmişdir. Görüşlərdə görkəmli söz ustası Səhənd "Sazımın sözü", gənc şair Savalan isə "Apardı sellər saranı" kitabını bəstəkarı hədiyyə edirlər.

F.Əmirovun yaradıcılığında vokal janrı da xüsusi yer tutur. O, üç romans və müxtəlif janrda iyirmi beşdən artıq mahnının müəllifidir. Bəstəkarın "Kor ərəbin mahnısı", "Gülüm", "Ulduz", "İki sahil" romansları, "Sevdiyim yarıdır mənim", "Gülərim gülsən", "Mən səni araram", "Göygöl" və s. mahnıları bu gün də müğənnilərimiz tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunur.

Bəstəkarın filmlərə yazdığı musiqi nümunələri də yüksək professionallığı və harmonik dilinin cazibəsi ilə diqqəti cəlb edir.

Dünya şöhrətli unudulmaz sənətkarımızın yüksək fəlsəfi-estetik məzmun daşıyan bəşəri siqlətli əsərləri ona dünya ölkələrində də böyük şöhrət qazandırmışdır.

Milli ənənələrə sadıq dahi sənətkar xalqımızın hafizəsinə həkk olunmuş bir şəxsiyyətdir. F. Əmirov sənəti dünya musiqiçilərini bir araya gətirən mədəniyyətlər arasında mənəvi körpü rolunu oynayan bir sənətdir. Görkəmli bəstəkarın dərin fəlsəfi və bəşəri məzmunu malik əsərləri bundan sonra da insanlara estetik sevinc və zövq verəcəkdir. F. Əmirovun əsərləri özünü dünyaya tanıtmış istedadlı bəstəkarın qələmindən çıxmış unikal sənət əsərləridir. Zaman keçdikcə onun əsərlərinin estetik dəyəri və tərəvəti daha da artmaqdadır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.C. Əqidə qardaşları. / F.Əmirov. "Musiqi düşüncələri". B.: Azərneşr, 1971, 146 s.
2. Караев К.А. Симфонические мугамы Ф.Амирова // "Советская музыка", №3, 1949, с.40-43.
3. Abdullayeva Z. Fikrət Əmirovun musiqi dünyası. / Fikrət Əmirov 90. B.: Bioqrafiya, 2012, 283 s.
4. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 272 s.
5. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, с.130.
6. Əliyev H.Ə. Bəstəkarın yüksək vəzifəsi və amalı. B.: Azərneşr, 1979, 33 s.
7. Köçərli İ. Musiqi dolu sətirlər. B.: Səda, 2010, 171 s.
8. Əmirov F.C. Amerikaya səyahət. / F.C.Əmirov. "Musiqi düşüncələri". B.: Azərneşr, 1971, s.104-114
9. Əmirov F.C. İngiltərə xatirələri. / F.C.Əmirov. "Musiqi düşüncələri". B.: Azərneşr, 1971, s.116-122

Алёна ИНЯКИНА

Доктор философии по искусствоведению
Старший преподаватель кафедры «Теория музыки» БМА
E-mail: alenainyakina@yandex.com



ОТРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В МЕТОДАХ РАЗВИТИЯ НЕКОТОРЫХ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.АМИРОВА

Аннотация: Представленное исследование посвящено проблеме отражения особенностей азербайджанской музыки устной традиции в методах развития некоторых симфонических произведений Ф.Амирова. Подробный анализ принципов развития в трёх симфонических сочинениях композитора (сюита «Азербайджан», «Азербайджанское каприччио» и «Азербайджанские гравюры») продемонстрировал значительную роль тех методов развития, которые были восприняты автором из азербайджанской традиционной музыки разных жанров. Это такие принципы, как тезис-повтор-развёртывание, тезис-развёртывание и обратное прораствание.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, азербайджанская традиционная музыка, принципы развития, тезис-повтор-развёртывание, тезис-развёртывание, обратное прораствание

Alyona İNYAKİNA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
BMA-nın "Musiqi nəzəriyyəsi" kafedrasının baş müəllimi

Ф.ӘМІРОВУН БӘЗІ СІМФОНІК ӘСӘРЛӘРІНІН ҮНКІШӘФ МЕТОДЛАРИНДА АЗӘРБАЙҤАН ШІФАҺІ ӘНӘНӘВІ МУСИҚІСІНІН ХҮСУСИЙӘТЛӘРІНІН ӘКСІ

Хүласә: Тәқдим olunmuş тәdqiqat F.Әmirovun бәzi simfonik әsәrlәrinin inkişaf metodlarında Azərbaycan şifahi әnәnәvi musiqisinin xüsusiyyətlәrinin әksi problemınә hәsr olunmuşdur. Bәstәkarın üç simfonik әsәrindә ("Azərbaycan" süitasi, "Azərbaycan kapriçciosu" və "Azərbaycan qravürlәri") inkişaf prinsiplәrinin әtraflı tәhlili müәllifin müxtәlif janrlı Azərbaycan әnәnәvi musiqisindән mәnimsәdiyi hәmin inkişaf üsullarının mühüm rolunu nümayiş etdirir. Bunlar tezis-tәkrar-açılma, tezis-tәkrar-açılma və tәrs cücәrmә kimi prinsiplәrdir.

Açar sözlәri: Fikrәt Әmirov, Azərbaycan әnәnәvi musiqisi, inkişaf prinsiplәri, tezis-tәkrar-açılma, tezis-tәkrar-açılma, tәrs cücәrmә

Alyona İNYAKİNA

PhD in Art
Senior Lecturer at the Department of Music Theory BMA

REFLECTION OF THE FEATURES OF AZERBAIJANI ORAL TRADITIONAL MUSIC IN METHODS OF DEVELOPMENT OF SOME OF AMIROV'S SYMPHONIC WORKS

Abstract: The present study is devoted to the problem of reflecting the features of Azerbaijani oral traditional music in development methods of some of Amirov's symphonic works. A detailed analysis of the principles of development in the composer's three symphonic works (suite "Azerbaijan", "Azerbaijan Capriccio" and "Azerbaijani Engravings") demonstrated the significant role of those development methods that the author adopted from Azerbaijani traditional music of various genres. These are principles such as thesis-repeat-deployment, thesis-deployment and reverse sprouting.

Keywords: Fikret Amirov, Azerbaijani traditional music, principles of development, thesis-repeat-deployment, thesis-deployment, reverse sprouting

В этом году азербайджанская музыкальная культура отмечает большой юбилей – 100-летие со дня рождения великого Мастера музыки, выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова.

С именем этой высокоодарённой личности связано много достижений музыкального искусства, имеющих историческое значение не только в масштабах национального композиторского творчества, но и на уровне мировой музыкальной классики. Речь идёт, прежде всего, о появлении нового жанра, обогатившего область симфонической музыки – о симфонических мугамах, появление которых стало очередным подтверждением того богатейшего потенциала, который заложен в азербайджанском традиционном музыкальном искусстве и который способен открыть новые возможности и новые горизонты в развитии самых различных направлений классической музыки.

Интерес к произведениям и, в целом, к творческой деятельности Ф.Амирова не угасает у исследователей с момента появления самых первых опусов этого композитора. При этом существует ряд вопросов, связанных с музыкой Амирова, которые по-прежнему требуют внимательного изучения со стороны музыковедов.

Хорошо известно, что музыкальный язык всех без исключения произведений, написанных Ф.Амировым, буквально насыщен средствами выразительности и приёмами, воспринятыми автором из национального традиционного музыкального искусства, на что неоднократно указывали исследователи творчества композитора. При этом проблема того, каким образом особенности национальной устно-традиционной музыки находят отражение в таком важном аспекте, как методы развития в сочинениях Ф.Амирова, до настоящего времени не являлась темой специального исследования. Данный факт побудил нас обратиться к изучению этого вопроса, некоторые выводы по которому изложены в настоящем исследовании.

В качестве объекта исследования мы обратились к отдельным симфоническим произведениям композитора, руководствуясь их определённым программным содержанием.

Хорошо известно, что одной из любимых тем, к которым Амиров обращается в своей музыке, является патриотическая тематика. Неслучайно, что сразу три симфонических сочинения этого автора, написанных в разные годы и даже в разные периоды его творчества, не просто посвящены теме Родины, но и имеют в своём названии слово «Азербайджан»: это сюита «Азербайджан» (1950 г.), «Азербайджанское каприччио» (1961 г.) и «Азербайджанские гравюры» (1976 г.). Выбор данных сочинений обусловлен стремлением раскрыть, каким образом в произведениях, в названиях которых автор сознательно вкладывает содержание, связанное с национальной характерностью, данная характерность реализуется на уровне принципов развития.

Сразу же отметим, что подробный анализ принципов развития в обозначенных симфонических сочинениях, продемонстрировал значительную роль тех методов развития, которые были восприняты композитором из азербайджанской традиционной музыки разных жанров.

Среди этих методов особенно большое распространение получил принцип развития, основанный на следующей последовательности: тематический тезис – его повтор – последующее развёртывание. Отметим, что «данный принцип развития, а именно повтор с последующим развёртыванием в направлении отдаления от первичной интонации, является одним из основополагающих в мелодическом развёртывании не только азербайджанских фольклорных произведениях, но и во всей азербайджанской музыке устной традиции» [3, с. 48]. Этот метод становится основой для большинства тематических образований названных произведений.

Следует оговориться, что частота обращения композитора к данному методу развития ни в коей мере не означает, что автор ограничивает себя в данном аспекте, и ставит перед собой строго определённые границы. Напротив, анализ названных сочинений демонстрирует богатство фантазии автора в реализации данного принципа, поскольку принцип развития на основе тезиса-повтора-развёртывания в обозначенных симфонических произведениях Ф.Амирова проявляет себя по-разному и с точки зрения тематического содержания, и с позиции соотношения частей между собой.

Обратимся для примера к началу развития Первой части «Танец огня» «Азербайджанских гравюр». В основе первого этапа тематического развития данного произведения, изложенного у струнных, хорошо проявляются контуры каждого из разделов упомянутой последовательности.

Два первых такта лаконичного и в то же время тематически концентрированного тезиса сменяются его точным повторением, за которым следует изменённое проведение, переходящее в интонационную разработку на основе, преимущественно, дробления.

Пример №1 Ф.Амиров «Азербайджанские гравюры», I часть «Танец огни»

Нужно сказать, что дробление, как и секвентность, традиционно составляют основу этапа развёртывания в примерах, когда данный принцип реализуется в произведениях азербайджанской музыки устной традиции, в особенности в мугамном развитии. Таким образом не только наличие самого принципа тезис-повтор-развёртывание, но и его внутреннее содержание также связаны с особенностями развития азербайджанских устно-традиционных произведений.

Ещё одним ярким примером, демонстрирующим метод тезис-повтор-развёртывание, может служить первая тема Второй части сюиты «Азербайджан», тематическое содержание которой обычно связывают с «народным инструментальным напевом типа «чобан-баяты»» [6, с.87]. При этом национальная характерность мелодического развития этой части получает подтверждения и в принципах, на основе которых развивается заданный тематизм.

Пример №2

The image shows a page of a musical score. It contains multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), C. ingl. (Clarinet in G), Cl. (Clarinet), Tr-ba I (Trumpet in B-flat), Vib. (Vibraphone), Arpa (Harp), Fl. I (Flute), Picc. (Piccolo), C. ingl. (Clarinet in G), Fag. (Bassoon), and Cor. I (Cor Anglais). The score is written in staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp espressivo' and 'p espressivo'. There are also markings for '1 solo' and 'p espressivo'.

Тезис, тематическое зерно в данном эпизоде изложено в виде четырёхтактового замкнутого построения, завершённого каденцией и изложенного в партии английского рожка. Точное повторение этого тезиса без смены динамики композитор поручает уже другому инструменту – солирующему кларнету. На заключительном этапе тембральное окрашивание темы сменяется сначала голосом гобоя, а затем дуэтом флейты и флейты-пикколо. Таким образом в отличии тембрально единообразного предыдущего примера, в анализируемом фрагменте перед нами иная картина внутреннего построения. Здесь, как мы могли убедиться, на первый план выходит тембральное разнообразие, а значит, в развитие включается вариационность. Большая роль вариационности также проявляется в тематическом содержании развёртывания, в основе которой находятся преобразованные интонации тематического ядра.

Кроме того, в реализации принципа тезис-повтор-развёртывание в данном примере имеет место ещё одно существенное отличие, касающиеся масштабного соотношения внутренних разделов. Так, если в предыдущем примере продолжительность заключительного этапа превышала по протяжённости два предыдущих этапа, то в данном эпизоде, этап развёртывания лишь немного превосходит по продолжительности каждый из предыдущих этапов (4т. + 4т + 5т.). Отметим, что подобное соотношение между разделами, как и развитие принципа на основе последовательности тезис-повтор-развёртывание в рамках периодичности более характерно для фольклорных образов.

Сравнение двух названных примеров позволяет предположить, что определяющее значение в реализации того или иного принципа развития в симфонических произведениях Ф.Амирова играет характер тематизма. Так, краткие, развивающиеся в очень узком диапазоне на основе опевания и секвентности интонации примера из «Азербайджанских гравюр» демонстрируют принцип развития, а точнее ту его разновидность, которая наиболее характерна для мугамов, интонационный материал которых также характеризуется вышеупомянутыми особенностями. С другой стороны, в примере, где интонационное содержание близко сочинениям народного творчества, автор, сознательно или нет, обращается к таким принципам развития и его разновидностям, которые максимально близки народной музыке.

Интересный пример проявления принципа развития на основе последовательности тезис-повтор-развёртывание демонстрирует эпизод Четвёртой части сюиты «Азербайджан». Это достаточно продолжительный фрагмент, который начинается с цифры 3 и продолжается на протяжении тридцати одного такта. За это время обозначенный выше принцип развития реализуется дважды на основе одного и того же тематического материала, но с небольшими отличиями. Однако главной особенностью этого метода развития в представленном эпизоде становится вновь вариацион-

ность, которая на этот раз проникает в развитие на этапе повтора. Отметим, что вариантный повтор является весьма типичным приёмом развития в произведениях азербайджанской традиционной музыки во всех без исключения жанрах. Весьма характерно и то, каким образом проявляется вариационность. Так, после изложенной крупными длительностями в четырёх тактах замкнутой музыкальной мысли возникает её повтор, в котором изложение тематизма дополняется традиционной для азербайджанской музыки мелизматикой. При этом заключительный этап развития основан на совокупном действии дробления и секвентного развития, каждый из которых также в свою очередь весьма типичен для принципов изложения и развития тематизма в азербайджанской музыке устной традиции.

Как мы упомянули, принцип тезис-повтор-развёртывание в данном фрагменте проявляет себя дважды. Отличием второго проведения от первого становится большая продолжительность этапа развёртывания, а также новое тембральное звучание и усиленная динамика. В целом, для Ф.Амирова данный принцип становится естественным приёмом усиления динамического напряжения, что проявляется в последовательном уплотнении фактуры изложения, а также нарастанием динамики.

Следует отметить, что формула развития тезис-повтор-развёртывание является своего рода производной от структуры тезис-развёртывание, которая была выделена ранее немецким исследователем В.Фишером в отношении музыки И.С.Баха [5], характерной особенностью которой становится изложение некоего тематически сконцентрированного зерна, которое на втором более продолжительном этапе растворяется в менее индивидуализированных общих формах движения.

При этом авторитетный исследователь И.Абезгауз, хорошо нам известный по ряду значительных научных работ, посвящённых анализу музыки азербайджанских композиторов, отмечает распространённость принципа тезис-развёртывание в произведениях У.Гаджибейли. Однако главное, что исследователь указывает в качестве причины появления данного приёма в музыке композитора, азербайджанский музыкальный фольклор, приводя в пример ряд народных песен с аналогичным развитием [1, с.80]. Занимаясь изучением форм динамического развёртывания в азербайджанской музыке устной традиции, мы также нашли подтверждение данного вывода. И, помимо этого, смогли выявить распространённость принципа развития на основе последовательности тезис-развёртывание в других жанрах азербайджанской традиционной музыки, в том числе, ашыгских напевов и в азербайджанских мугамах.

Неудивительно, что вслед за У.Гаджибейли данный метод развития проникает в музыку многих азербайджанских композиторов, не исключая симфонические сочинения Ф.Амирова.

Одним из самых ярких примеров проявления данной формы развития в контексте национальной характерности становится эпизод из Второй части сюиты «Азербайджан», начало которого представляет собой соло флейты-пикколо. Здесь в качестве тезиса выделяется повторение устоя «ре», сопровождающегося мелизмами, а затем и опеванием. Этот же устой сохраняет своё доминирующее значение на этапе развёртывания, однако его повторения с украшениями и опеваниями становятся более детальными. Отметим, что такого рода метод развития составляет одну из характерных особенностей развёртывания мугамной мелодики, которая, вероятнее всего, и стала источником вдохновения для композитора в данном фрагменте.

Ещё одной особенностью в принципах развития, получивших распространение в симфонических произведениях Ф.Амирова и имеющих в качестве источника азербайджанскую музыку устной традиции являются методы развития со стабильной заключительной частью. В первую очередь это принцип развития на основе обратного прорастания. Изучению этой темы в азербайджанской музыке посвящён ряд научных трудов [1; 2; 4], которые основывались на изучении лишь крупных эпизодов формы. И.Абезгауз такого рода фрагменты называет рефренными, считая их отражением «на более высоком формообразовательном уровне логики опевания – важнейшей закономерности азербайджанского мелоса» [1, с.73]. Проводя собственное исследование азербайджанской традиционной музыки с позиции форм динамического развёртывания, мы определили ведущее значение этого метода развития в первую очередь в фольклорных произведениях и особенно в мугамах.

Одним из показательных примеров проявления обратного прорастания на основе квадратных структур является эпизод темы (цифра 25) из «Азербайджанского каприччио». Здесь в основе развития находятся четыре чётрётактовых построения, в соотношении которых реализуется метод обратного прорастания, при котором вариационные изменения при повторении проявляются лишь в начальных тактах, при том, что заключение остаётся неизменным.

Пример №3 Фикрет Амиров «Азербайджанское каприччио»

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Azerbaijani Capriccio' by Fikret Amir. The first system, labeled with the number 25 in a box, shows measures 25 through 28. It features a piano (p) dynamic and an 'espressivo' marking. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#), a bass clef with a key signature of two sharps (D# and F#), and a common time signature (C). The second system, labeled with the number 26 in a box, shows measures 29 through 32. It features a 'sul. G' marking. The notation continues with the same clefs and key signature, showing a continuation of the musical themes.

Ещё один не менее яркий пример можно найти в начале развития Третьей части сюиты «Азербайджан». Изложение первого эпизода главной темы представляет собой последователь-

ность четырёх двухтактов, в вариационной последовательности которых хорошо заметен принцип сохранения заключения, связанного, в первую очередь, с каденционным завершением.

В целом, проделав работу по исследованию названных симфонических произведений Фикрета Амирова, мы определили господство в его музыке ряда принципов развития, воспринятых музыкантов из сокровищницы национального традиционного музыкального искусства. Это, прежде всего, такие методы развития, как тезис-повтор-развёртывание, тезис-развёртывание обратное прорастание. Преобладание данных принципов развития не исключает наличие и иных форм развёртывание. Вместе с тем, тот факт, что данные методы развития занимают лидирующее положение в симфонических сочинениях композитора, свидетельствует о том, что национальный характер музыки композитора, его глубинная связь с азербайджанской музыкой устной традиции не ограничивается исключительно особенностями музыкального языка, но и распространяется на такую важную область, как принципы развития.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абезгауз, И.В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова / И.Абезгауз . М.: Сов.композитор, 1987, 232 с.
2. Гусейнли, Б.Х. Принципы жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки (о социально-историческом обосновании) / Уч.записки АГК, сер. XII, № 2, Б., 1974, с. 3-16
3. Инякина А.С. Формы динамического развёртывания в азербайджанской музыке устной традиции / А.Инякина .Б.: Yeni Poliqrafist, 2017, 298 с.
4. Кулиев, А. Н.О принципах контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама / Диссертация ... канд.иск. Б., - 1998.
5. Холопова, В.Н. Музыкальный тематизм / В.Холопова - М.: Музыка, - 1983, - 85 с.
6. Шарифова-Алиханова, В. Фикрет Амиров (жизнь и творчество) / В.Шарифова-Алиханова - Б.: Сада, - 2005, – 240 с.

Нотография

7. Амиров Ф.Д. Сюита «Азербайджан» [Ноты]: / - М.: Сов.композитор – 1957, – 91 с.
8. Амиров Ф.Д. Азербайджанское каприччио [Ноты]: / - М.: Сов.композитор – 1963, – 57 с.
9. Амиров Ф.Д. Азербайджанские гравюры [Ноты]: / - М.: Сов.композитор – 1978, – 56 с.

Kəmalə MİRBABAYEVA

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
BMA-nın “İxtisas fortepiano” kafedrasının dosenti
E-mail: mirbabayevakamala@gmail.com



FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL YARADICILIĞINDA FORTEPIANO MÜŞAYİƏTİNİN ROLU

Xülasə: Məqalədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun vokal yaradıcılığında fortepiano müşayiətinin rolundan bəhs edilir. Əsas məqsəd bəstəkarın mahnı və romanslarında fortepiano partiyasının ifaçılıq imkanlarını nümayiş etdirmək, əsərin obraz-emosional məzmununun açılmasında müşayiətin daşıdığı xüsusiyyətləri işıqlandırmaqdır. Xalq yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan sekvensiyalılıq, registr qarşılaşmaları, tarın imitasiyasının yara-dılması, punktir ritm və digər bu kimi xüsusiyyətlər F.Əmirovun vokal yaradıcılığında daha çox əks etdirilmişdir.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, fortepiano, müşayiət, ifaçılıq, vokal

Камала МИРБАБАЕВА

Доктор Философии в области Искусствоведения
Доцент БМА, кафедры "Фортепианные специальности"

РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ФИКРЕТА АМИРОВА

Аннотация: В статье рассматривается роль фортепианного аккомпанемента в вокальном творчестве великого азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Основная цель – продемонстрировать исполнительские возможности партии фортепиано в песнях и романсах композитора, выделить особенности аккомпанемента в раскрытии образно-эмоционального содержания произведения. В вокальном творчестве Ф.Амирова ярко выражены последовательность, соответствие регистров, создание имитации тара, пунктирного ритма и другие подобные черты, характерные для народного творчества.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, фортепиано, аккомпанемент, исполнительство, вокал

Kamala MIRBABAIEVA

PhD, docent BMA

THE ROLE OF PIANO ACCOMPANIMENT IN THE VOCAL WORKS OF FIKRET AMIROV

Abstract: The article discusses the role of piano accompaniment in the vocal work of the great Azerbaijani composer Fikret Amirov. The main goal is to demonstrate the performing capabilities of the piano part in the composer's songs and romances, to highlight the features of the accompaniment in revealing the figurative and emotional content of the work. In F.Amirov's vocal work, succession, correspondence of registers, the creation of an imitation of tar, dotted rhythm and other similar features characteristic of folk art are clearly expressed.

Keywords: Fikret Amirov, piano, accompaniment, performance, vocal

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə qiymətli töhfələr vermiş Fikrət Əmirov maraq dairəsi geniş olan sənətkarlardan biridir. Azərbaycan professional musiqisinin elə bir janrı yoxdur ki, bəstəkar bu janra müraciət etməsin. İri həcmli musiqili səhnə janrları – opera, balet, musiqili komediyadan başlayaraq kiçik fortepiano miniatürləri, mahnı və romanslara qədər F.Əmirov bir çox janrlarda bənzərsiz sənət inciləri yaratmış, öz simfonik muğamları ilə dünya simfonizmində yeni magistralı – Şərq simfonizmini açmağa nail olmuşdur. Bəstəkarın muğam və aşiq sənəti, xalq mahnı və rəqslərindən qaynaqlanan zəngin və rəngarəng romantik musiqisi ona dünya şöhrəti gətirmişdir.

F.Əmirovun hərtərəfli, geniş yaradıcılıq irsində vokal musiqi özünəməxsus yerlərdən birini tutur. Bütün janrlarda olduğu kimi, bu sahədə də millilik qabarıq surətdə özünü büruzə verir. F.Əmirovun yaradıcılığında vokal musiqi bilavasitə Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının təsiri altında yaranıb formalaşmışdır. Mahnı janrı F.Əmirovun yaradıcılığında aparıcı əhəmiyyət kəsb etməsə də, o, bütün fəaliyyəti boyu vokal janra müraciət etmişdir. Bəstəkar üç romans və iyirmi beşdən artıq mahnının müəllifidir. O, hətta uşaqlar üçün də bir sıra mahnılar bəstələmişdir.

Fikrət Əmirov Azərbaycan xalq yaradıcılığına mükəmməl şəkildə bələd idi. Elə bunun nəticəsidir ki, bəstəkar çoxlu sayda xalq mahnılarını nota köçürmüş və işləmələrini yaratmışdır.

Xalq musiqisinin mahir bilicisi olan F.Əmirov bir sıra xalq mahnılarını – “Küçələrə su səpmişəm”, “Evləri var xana-xana”, “Ay Dilbər”, “Qoy gülüm gəlsin” nota köçürərək səs və fortepiano müşayiəti üçün işləmişdir. Bəstəkarın xalq sözlərinə bəstələdiyi “Sevdiyim yarıdır mənim” mahnısı nadir sənət nümunələrindəndir. Yaradıcılığının ilk dövrlərindən başlayaraq, F.Əmirov Azərbaycan xalq mahnılarını nota köçürməklə yanaşı, eyni zamanda bu sahədə zəngin harmonik müşayiətə malik nümunələr yaratmışdır. F.Əmirov xalq mahnılarının işləmələrində fortepiano müşayiətinə böyük əhəmiyyət vermişdir. Bəstəkar sadə xalq melodiyaalarının zəngin harmonik müşayiətlə işlənməsinə üstünlük vermişdir. Xalq mahnılarının işləmələrində çox zaman əsər fortepiano dolğun musiqi səslənişinə malik girişi ilə açılır. Bəstəkar burada xalq melodiyaalarının əsaslandığı məqamın xüsusiyyətlərini fortepiano müşayiətində canlandırmağa üstünlük verir. Ritmik xırdalıqlar, sekvensiyalı hərəkət xalq melodiyaalarının fortepiano müşayiətinə

də nəzərə çarpan cəhətlərdəndir. Bu mahnılarda fortepiano müşayiəti bir növ əsas melodik xəttin vurğulanmasına xidmət etməklə yanaşı, eyni zamanda akkord fakturasının zənginliyi ilə də seçilir. Xalq mahnılarının işləmələrində F.Əmirov müşayiətdə fortepianonun demək olar ki, bütün registrlərini əhatə edərək, dolğun səsləniş effekti yaradır. “Küçələrə su səpmişəm”, “Evləri var xana-xana” kimi xalq mahnılarının işləmələrində bəstəkar fortepiano müşayiətində xalq musiqisinə xas olan cəhətləri, o cümlədən sekvensiyaılığı, ritmik xırdalıqların verilməsini saxlamışdır. “Evləri var xana-xana” xalq mahnısının fortepiano müşayiəti çox təmtəraqlı və möhtəşəmdir. Bəstəkar burada fortepianonun bütün registrlərini əhatə edərək, muğam ifasına aid texniki passajları və melizmləri tətbiq etmişdir. Bu kimi xalq mahnılarında fortepiano müşayiəti əsas melodik xəttin intonasiyalarına əsaslanmaqla, obrazlı məzmunu lirik-dramatik tərzdə canlandırır.

F.Əmirovun teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqi, eləcə də “Səhər”, “Böyük dayaq” filmlərində səslənən mahnılar yaddaşlarda dərin iz qoymuşdur.

Bəstəkarın romansları Ü.Hacıbəyli, A.Zeynallının lirik romans əsərlərini davam etdirir. Mahnılar isə bilavasitə bəstəkarın yaşayıb-yaratdığı dövrün – ötən əsrin 50-70-ci illərinin əsərlərindən qaynaqlanır. Bəstəkarın mahnı leksikası muğam, aşiq musiqisi və folklorla sıx bağlıdır. Təbiidir ki, burada ilk növbədə melodika nəzərdə tutulur.

Vokal lirikası F.Əmirov yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan obraz, mövzu, faktura növü və harmonik dilin yaranmasında mühüm amil olmuşdur.

Ümumiyyətlə, F.Əmirov bütün əsərlərində gözəl melodistdir. Bu cəhət istər onun “Sevil” operasında, istərsə də simfonik və fortepiano əsərlərində özünü qabarıq surətdə göstərir. Vaxtilə XX əsrin dahi rus bəstəkarı Dmitri Şostakoviçin F.Əmirov musiqisi haqqında dediyi “*Melodiya Fikrət Əmirov musiqisinin canıdır*” frazası artıq müntəxəbat ifadəsinə çevrilmişdir [1, s. 156]. F.Əmirovun mahnıları və romanslarının melodikliyi əvvəlcə fortepiano müşayiətində özünü büruzə verir. Məlum olduğu kimi, F.Əmirov başlanğıc musiqi təhsilini tar aləti üzrə almışdır. Tar alətinə xas olan çalğı üsulları, texniki xüsusiyyətlər, ümumiyyətlə, xalq instrumental çalğısı, muğam və aşiq musiqisinin səciyyəvi ifa xüsusiyyətləri bəstəkarın fortepiano üçün bəstələdiyi əsərlərdə, mahnı və romansların fortepiano müşayiətində öz əksini tapır. F.Əmirov tanınmış rus sovet musiqişünası Viktor Sergeyeviç Vinqradovla müsahibələrindən birində çox maraqlı bir fikri vurğulayır: “*Mənim fikrimcə royal tara yaxın bir alətdir... Məhz bu yaxınlıq, uyğunluq məni ona cəlb etmişdir. Royalda tar texnikası yaxşı verilə bilər: çox sürətli passajlar, muğam üçün səciyyəvi olan çalarların, obrazların növbələşməsi, emosional halların qarşılaşması. Tarda ifa edilən tremolo fortepianodakı repetisiyalar ilə imitisiya edilir və s.*” [5, s. 28].

Həqiqətən, F.Əmirovun romans və mahnılarının fortepiano müşayiətində Qərb sivilizasiyasının yerməsi olan royal aləti şərq çalarları kəsb edir. Tar alətinin, xüsusən sazın səslənməsinə xas olan sekunda ahəngləri tersiya quruluşlu akkordlara əlavə olunur və çox təbii səslənir. Buna ən parlaq nümunə Türkiyədə, ümumiyyətlə bir sıra şərq ölkələrində məşhur olan “Reyhan” (Tələt Əyyubovun sözlərinə) mahnısıdır. Bu mahnı ilk dəfə 1960-cı ildə dünya şöhrətli müğənni Rəşid Behbudov tərəfindən ifa edilmişdir. R.Behbudovun repertuarına daxil olan bu mahnı görkəmli müğənninin sayəsində dünyanın bir çox ölkələrində səslənmiş və dinləyicilər tərəfindən sevilmişdir. Mahnının fortepiano müşayiəti akkord fakturası üzərində qurulur. Forteplano girişi mahnının nəqəratının melodiyasına (“Nə qəşəngsən, ay qız”) əsaslanır. Nəqəratın Iya mayəli şur tonallığı üzərində qurulan melodiya maraqlı harmoniyalarla milli ruhda harmonizə edilir. Major üçsəslisinin tersiya səsi buraxılaraq, aşiq musiqisinə xas kvinta-kvarta quruluşlu akkord şəklində alır və köməkçi ton əlavə edilməklə sekunda-kvarta şəklində verilir. Sol əlin müşayiətində paralel hərəkət edən kvintalar aşiq musiqisinin harmoniyalarından qaynaqlanır. Azərbaycan xalq musiqisinin tanınmış tədqiqatçılarından olan professor Məmmədsaleh İsmayılov öz elmi tədqiqatlarında aşiq musiqisinə xas olan belə harmoniyaları “*kvart-kvint, sekund-kvint, kvart-sept*” adlandırmışdır [3, s. 42].

“Reyhan” mahnısının fortepiano müşayiətində belə harmoniyalar geniş tətbiq edilir. Mahnının “Agitato” – koda funksiyası daşıyan bölməsində fortepiano solosuna müəyyən yer verilir. Koloritli, rəngarəng harmoniyalarla yuxarı registrdən enən akkordlar yenə nəqəratın melodiyasına gətirib çıxarır. Müşayiətin ostinat ritmik formulu fonunda vokal partiyada ikinci oktavanın “Iya” səsi əvvəlcə dörd xanə boyu uzadılır. Sonra melodiya muğamda olduğu kimi, zildən melizmatik fiqurlar ilə bəmə enir. Burada fortepiano müşayiətində basın ostinat ritmik formulu üzərində sağ əldə mürəkkəb sinkopalarla vokal partiyasının melodiyası təqlid edilir. Mahnının fortepiano müşayiətində alətin bütün diapazonu əhatə edilir, re-

gistrlər bir-biri ilə qarşılaşdırılır. Müşayiətdə faktura ilə bağlı bir sıra çətinliklər nəzərə çarpır. Mahnının fortepiano müşayiətinin daha gözəçarpan bir cəhəti onun ritmik xüsusiyyətləridir. Mahnının sonluğu – koda bölməsində sinkopa ritmi geniş yer tutur. Bu bölmə fakturası, ifaçılıq xüsusiyyətləri baxımından bir qədər Fikrət Əmirovun Elmira Nəzirova ilə həmmüəllifi olduğu “Ərəb mövzuları əsasında” fortepiano və simfonik orkestr üçün konserti xatırladır.

“Reyhan” mahnısında fortepiano müşayiətinin əsas xüsusiyyəti dolğun səs əldə edilməsi, musiqi inkişafının lad-harmonik məntiqinə uyğun olaraq artikulyasiyaya əməl edilməsidir. Səs palitrasının özünəməxsus təravətliliyinin mahnının emosional ovqatının verilməsində də fortepiano müşayiətinin böyük rolu vardır.

Təbiidir ki, kiçik bir məruzə çərçivəsində Fikrət Əmirovun vokal yaradıcılığında fortepiano müşayiətinin rolunu müfəssəl şəkildə tədqiq etmək qeyri-mümkündür. Bu nöqteyi-nəzərdən bəstəkarın bütün mahnılarının ətraflı təhlili üzərində dayanmayaraq, əsas fortepiano ifaçılığı xüsusiyyətlərindən bəhs edəcəyik. Məlum olduğu kimi, F.Əmirov bir sıra teatr tamaşalarına mahnı bəstələmişdir ki, bunların sırasında Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dramından “Kor ərəbin mahnısı” xüsusilə seçilir. İlk baxışda bu lirik miniatürün fortepiano müşayiəti çox sadə görünür. Forteplano partiyasında gözəçarpan bir virtuosluq, texniki baxımdan çətinliklər müşahidə edilmir. Vokal partiyasının melodiyası çox çətindir. Belə ki, burada reçitativ-deklamasiya üslubu xalq təsniflərində olduğu kimi melizmatik fiqurlarla rəvnəqlənir. Yəni səslərin melizmatik kombinasiyaları bir hecaya oxunur. Mahnının ikinci hissəsində vokal partiyada müğənni “Şur” muğamının “Hicaz” şöbəsinin intonasiyaları üzərində kiçik bir improvizasiyanı – 6 xanəli vokalizi isə ümumiyyətlə, fortepiano müşayiəti olmadan a kapella ifa edir. Çox emosional vokal partiya fortepiano əvvəldən sona qədər kədərli, ağır və tutqun akkordlarla müşayiət edilir.

“Kor ərəbin mahnısı” böyük bir fortepiano girişi ilə başlanır. Bu giriş ostinat “sol” səsinə istinad edir. Aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan kvinta-kvarta quruluşlu, əlavə tonlarla verilən akkordlar sinkopalı ritmə uyğunlaşaraq, tarda muğamın ifası üçün səciyyəvi olan oktava sıçrayışlı texniki passaja gətirib çıxarır. Vokal melodiya kvinta quruluşlu, bir qədər boş ahəng yaradan akkordlarla müşayiət olunur. Burada fortepiano müşayiətində ostinat ritmdə saxlanan akkordlar zərbi-muğamda xanəndəni müşayiət edən instrumental ansamblın çalğısı ilə assosiasiya yaradır. Mahnının birinci və ikinci bölmələri arasında xalq təsniflərində olduğu kimi, kupletlər arası instrumental çalğı verilir. Bu intermediya bir növ mahnıya girişin variasiyasıdır. Onun özəyini sinkopalı motivin unison ifası təşkil edir. Mahnının sonunda müğənninin altı xanəli vokalizini fortepiano ifasında tarda muğam çalğısını imitasiya edən qısa epizod müşayiət edir. Belə oktava sıçrayışları ilə əks-səda effektinin yaradılması tar çalğısı üçün çox spesifikdir və bəstəkar bunu fortepiano müşayiətində məharətlə tətbiq etmişdir. Mahnının sonluğunda belə fortepiano müşayiəti ekspressivliyi daha da artırır. Ümumiyyətlə, lirik məzmunlu bu vokal miniatürdə fortepiano partiyasında bəstəkar məhdud vasitələrlə tam bədii dəyərə malik bədii obrazı yaratmağa nail olur.

F.Əmirovun vokal yaradıcılığında bu xüsusiyyəti Nizaminin qəzəlinə bəstələnmiş “Gülüm” romanında da müşahidə edirik. Ü.Hacıbəyli ənənələrini davam etdirən “Gülüm” qəzəl-romansında da çox sadə fortepiano partiyası verilir. Həzəc bəhrinə əsaslanan poetik mətnin ahəngdar deklamasiya üslubunda melodiyası yumşaq harmoniyalarla müşahidə olunur.

Bəstəkarın yaradıcılığının ilk dövrünə – 1950-ci illərə aid olan “Ulduz” romanı lirik-romantik ruhlu bir əsərdir. Dramatik-ariozo intonasiyalarına əsaslanan vokal melodiyanın fortepiano müşayiəti ifa baxımından mürəkkəbdir. Bəstəkarın mahnıları, eləcə də “Gülüm” romanı ilə müqayisədə, “Ulduz” romanında fortepiano müşayiəti obrazın yaradılmasında yaxından iştirak edir. Romansın fortepiano müşayiəti bir qədər rus bəstəkarı Sergey Raxmaninovun vokal lirikası ilə assosiasiya yaradır. Xüsusən, “Ulduz” romanında orta hissədə romantik coşğunluq, ekspressivlik, poetik mətnin məzmununun fortepiano partiyasında əks olunması diqqətçəkən məqamlardır. Romans üçhissəli kompozisiyadır. Kənar hissələr sakit, təmkinli və lirik xarakterlidir. Birinci hissənin obraz məzmununa uyğun müşayiət sadə plaqal harmoniyalardan qurulur. Ani olaraq, ekspressivlik artsa da, yenə sakitlik çökür.

“Ulduz” romanının lirik-dramatik orta hissəsində vokal melodiya tədricən zirvəyə qalxır və kulminasiyaya çatır. Melodik hərəkətə uyğun olaraq, fortepiano müşayiəti dramatik, narahat xarakter alır. Ostinat müşayiət sonra vokal partiya ilə fortepiano unisonu ilə əvəzlənir. Möhtəşəm fortissimoda verilən kulminasiya sanki “Sevil” operasının dramatik monoloqlarından biridir. Romansın reprizası (Tempo I)

cavabsız məhəbbəti, sevən aşiqin incə duyğularını tərənnüm edir. Burada fortepiano partiyası variasiya edilmişdir. Forteplano partiyasında imitasiyalar vokal partiya ilə əks-səda effekti yaradır.

“Ulduz” romansının fortepiano müşayiəti konsert xarakterlidir, faktura baxımından mürəkkəbdir. Birinci hissədə dərin baslar, orta hissədə rəngarəng fiqurasiyalar fakturaya virtuosluq verir. Romansın orta bölməsinin sonunda kulminasiya məqamında fortepiano registrləri tam şəkildə tətbiq edilmişdir. Burada “səbrim, qərarım” sözlərində verilən patetik kulminasiyadan enmə məqamında fortepiano sekvensiyalarda ekspressiv harmoniyalar kəskin dissonans akkorda dayaq verir. Sonra coşqun hisslər sakitləşir və piano nüansında qəfil sükut yaranır. Forteplano müşayiətinin obrazlı məzmununda gecə təbiəti və romantik hisslər vəhdət təşkil edir, konsertsayağı virtuosluqdan əsər-ələmət qalmır. Musiqi sakit və təmkinli xarakter alır və forteplano müşayiətinin fakturası sadələşir. Reprizada melanxolik ruhda triollar sanki keçmiş xatirələri canlandırır.

Təbiidir ki, “Ulduz” romansında bəstəkar üçün vokal başlanğıc lirik-psixoloji məzmunun açılması nın əsas vasitəsidir. Bu romansın fortepiano partiyası isə sadəcə müşayiət funksiyası daşımır. Burada sanki forteplano partiyası da oxuyur, səs və fortepiano vokal-instrumental ansamblı – dueti yaranır. Kulminasiya məqamında forteplano bir növ vokalistə dəstək olur, əsərin məğzini açmağa kömək edir. Bəstəkar romansın sadə üçhissəli kompozisiyası çərçivəsində sanki “vokal poema” yaratmağa nail olur.

Fikrət Əmirovun mahnı yaradıcılığında lirik ovqatlı mahnı və romanslarla yanaşı, şux, nikbin məzmunlu mahnılara da müəyyən yer verilir. Teymur Elçinin sözlərinə bəstələnmiş “Göygöl”, “Gülür ellər”, “Toy mahnısı”, “Neyləmişəm” mahnıları bu qəbildəndir. Forteplano müşayiətinin fakturası baxımından bu mahnılar sadədir. Bu tipli mahnılarda forteplano müşayiəti üçün ənənəvi-ritmik formullar səciyyəvidir. İfa zamanı forteplano partiyasında 6/8 və 3/4 ölçülərinin növbələşməsinin səciyyəvi olduğu giriş bölmələrinin özəlliyi gözəçarpan xüsusiyyət kimi qeyd olunmalıdır. Rəqsvarilik “Toy mahnısı”, “Gülür ellər”, “Neyləmişəm” mahnılarında forteplano müşayiətinin əsas xüsusiyyətidir. Xalq rəqsləri üçün çox səciyyəvi olan 6/8 ölçüsü çərçivəsində forteplano girişində punktir ritmik motivlər 3/4 ölçüsündə melodik fiqurasiyalarla növbələşir. “Toy mahnısı”na forteplano girişində sekunda ahəngləri aşiq musiqisi xüsusiyyətlərindən qaynaqlanır. Bəstəkarın istər vokal əsərlərinin forteplano müşayiətində, istərsə də sırf forteplano üçün yazılmış əsərlərində aşiq musiqisi, ümumiyyətlə xalq instrumental havalarının ifası üçün səciyyəvi olan belə sekunda ahənglərinə geniş yer verilir. Burada “12 miniatür” forteplano məcmuəsindən “Aşıq-sayağı” pyesini nümunə gətirə bilərik. Bəstəkar özü sekunda ahənglərinin birləşməsinə münasibətini belə ifadə edir: *“Bu sekundaları mən uşaqlıqda xalq sazəndələrinin – tar, kamança, dəfin çalğısından dəfələrlə eşitmişəm. Bu ahənglərdən zövq alıram, sekundaların kəskin səslənməsini kamil konsonanslar kimi dərk edirəm”* [5, s. 53].

“Azərbaycan elləri” mahnısı Fikrət Əmirovun ən tanınmış mahnılarından biridir və Xalq şairi Mirvarid Dildəzinin sözlərinə yazılmışdır. Bu mahnını fərqləndirən əsas xüsusiyyət forteplano müşayiətinin zənginliyidir. Forteplano partiyasının təntənəli xarakterli girişi ilə başlayan bu mahnıda akkord fakturası üstünlük təşkil edir. Vokal səsi müşayiət etməklə yanaşı, forteplano partiyası texniki və melodik baxımdan zənginliyinə görə müstəqil formaya malik pyesi xatırladır. Akkordlu fakturaya malik bu mahnıda forteplano müşayiətinin coşqun xarakteri mahnıya obraz məzmunundan irəli gələn bir əzəmət bəxş edir. Mahnının kulminasiyasında forteplano müşayiəti daha əzəmətli xarakter alaraq, dolğun akkordlarla ifadə olunur.

“Neyləmişəm” mahnısında vokal melodiya və forteplano müşayiəti arasında poliritmiya xüsusiyyətləri meydana çıxır. Yəni vokal partiya 6/8, forteplano müşayiəti 3/4 ölçüdə bir-biri ilə uyğunlaşdırılır. Bəstəkarın şux və oynaq mahnılarında bu xüsusiyyət aparıcıdır.

F.Əmirovun maraqlı mahnılarından biri də Teymur Elçinin sözlərinə bəstələnmiş “Göygöl” mahnısıdır. Təbiət mövzusunun tərənnüm edən bu mahnının forteplano müşayiətinin əsas xüsusiyyəti registr rəngarəngliyinin tətbiq edilməsidir. Artıq girişdə fortepiano bütün klaviaturası əhatə edilir. Eyni mövzu hər dəfə oktava aşağı səslənir. Belə registr qarşılaşması ümumiyyətlə, F.Əmirovun forteplano musiqisi üçün səciyyəvidir. Adətən xalq musiqisində instrumental havaların, xüsusən rənglərin ifası zamanı (sazəndələr – tar və kamança sanki bir-biri ilə yarışarkən) belə registr qarşılaşmaları ilə rastlaşıq. Belə qarşılaşmalar F.Əmirovun forteplano musiqisi üçün spesifik haldır.

“Göygöl” mahnısının forteplano girişində, eləcə də mahnının bütün forteplano müşayiətində bəstəkarın çox sevdiyi dissonans sekundalar, aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan kvarta-kvinta quruluşlu ak-

kordlarla qarşılaşırıq. Ümumiyyətlə, bəstəkarın “Göygöl” mahnısı aşiq mahnıları üslubundadır. Artıq mahnının vokal partiyasının ilk xanələrində aşiq şikəstələrini xatırladan motiv səslənir. Vokal melodiya-da aşiq musiqisinə xas olan sinkopalar, punktir ritmlə rastlaşırıq. Fortepiano müşayiətində də sinkopa ritmik şəkli üstünlük təşkil edir.

F.Əmirovun Nəbi Xəzrinin sözlərinə bəstələdiyi məşhur “Laylay” mahnısı da fortepiano müşayiətinin özelliği ilə fərqlənir. Mahnının vokal partiyası çox zəngin olub, muğamdan bəhrələnir. Burada muğam və xalq təsniflərində rast gəlinən melizmatik fiqurlar geniş tətbiq edilmişdir. Segah məqamı üzərində qurulan melodiya çox məhdud diapazona sığışdırılsa da (kiçik seksta intervalı həcmində) variant üsulu ilə inkişaf etdirilir. Mahnının fortepiano müşayiətində diqqətçəkən əsas məqam registr dəyişiklikləri və çarpazlaşmış ifadır ki, buna F.Əmirovun fortepiano müşayiətində tez-tez rast gəlirik. Belə ifaçılıq üsulunun tətbiqi təsadüfi deyildir. Tar alətində muğam çalğısı zamanı belə oktava yuxarı və aşağı əks-səda effekti ilə çox rastlaşırıq.

“Laylay” mahnısında fortepiano müşayiəti bədii obrazın yaradılmasına xidmət edir. Müşayiətdəki dolğun səslənməyə malik septakkordlar və onların dönmələri heç də dissonans kimi səslənmir. Əksinə, onların arpeciolu ifası özünəməxsus sakitlik və həmahənglik yaradır.

Fikrət Əmirov vokal yaradıcılığında uşaq mahnıları da əsas yer tutur. Onun “Qatar”, “Bahar gəlir”, “Tənbəl”, “Bizim həyat”, “Quşlar” kimi uşaq mahnılarında fortepiano partiyası sadəliyi ilə fərqlənsə də, əsas melodik xəttin vurğulanmasında mühüm rol oynayır. Uşaq mövzusunda yazdığı mahnılarda fortepiano müşayiəti ritmin saxlanılmasına xidmət edir və bir növ hərəkətin fasiləsizliyini təmin edir. Müşayiətdə registr qarşılaşmalarına da rast gəlinir. Bu mahnılarda fortepiano müşayiəti eyni zamanda əsərin əsas obraz-emosional məzmunu ilə bağlıdır. Məsələn, “Qatar” mahnısında fortepiano müşayiəti sanki qatarın taqqıltısını xatırladır. Hətta poetik mətnə verilən “tak, tak” sözləri fortepiano müşayiətində bir növ təkrarlanır. Kiçik həcmli bu mahnılarda fortepiano partiyası əksər hallarda vokal səsin melodiyasını sadə harmonik funksiyalarla müşayiət edir. Fikrət Əmirovun bütün mahnılarının fortepiano müşayiətində onun özünəməxsus dəst-xəttinin xüsusiyyətləri duyulur. Dolğun ifadəli melodiya və zəngin fakturalı fortepiano müşayiəti bu mahnıları səciyyələndirən əsas cəhətdir.

Beləliklə, F.Əmirovun vokal musiqisində fortepiano müşayiətinin rolunu müəyyənləşdirərkən bir neçə aparıcı xüsusiyyəti aşkar etmiş oluruq. Bu, ilk növbədə fortepiano alətində tar texnikasının tətbiqidir. İkinci xüsusiyyət isə aşiq musiqisinə xas olan harmoniyaların, sekunda ahənginin, eləcə də kvarta-kvinta quruluşlu akkordların müşayiətdə üstünlük təşkil etməsidir. Nəhayət, mühüm cəhətlərdən biri də registr qarşılaşmaları, çarpazlaşmış ifanın tətbiq edilməsidir. Bəstəkar fortepiano əsərlərində istifadə etdiyi pianoçuluq üsullarını vokal əsərlərinin fortepiano müşayiətində də məharətlə tətbiq edərək, fortepiano alətinin səslənməsini milli musiqi alətləri ilə üzvi surətdə əlaqələndirməyi bacarmışdır.

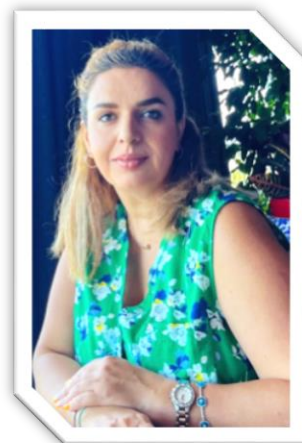
Fikrət Əmirovun yaradıcılığının əsas xüsusiyyəti olan milli zəminə dərin köklərlə bağlanmaq onun vokal əsərlərində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Milli xüsusiyyət, milli özünəməxsusluq F.Əmirovun vokal əsərlərinin əsas səciyyəvi cəhətidir və bu, vokal partiya ilə yanaşı, fortepiano müşayiətində də öz ifadəsini tapmışdır. Bəstəkar vokal əsərlərinin, xüsusilə mahnılarının fortepiano partiyası bənzərsizliyi və müxtəlif obrazları dərinlən ifadə etməsi ilə səciyyələndirilə bilər. Bu isə öz növbəsində F.Əmirovun vokal yaradıcılığının rəngarəng koloritini formalaşdırır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qasımova, S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı / S.Qasımova. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 248 s.
 2. Təhmirazqızı, S. Fikrət Əmirov / S.Təhmirazqızı. – Bakı: Aspoliqraf, – 2012. – 399 s.
 3. İsmayilov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları / M.C.İsmayilov. – Bakı: İşıq, – 1984. – 100 s.
 4. Адигезалзаде, З.А. Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова / З.А.Адигезалзаде. – Баку: Ишыг, – 1979, – 32 с.
 5. Виноградов, В.С. Мир музыки Фикрета / В.С.Виноградов. – Баку: Язычы, – 1983, – 130 с.
- Notoqrafiya**
7. Əmirov, F.C. Azərbaycan xalq mahnıları [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr – 1952. – 15 s.

Rövşanə KƏRİMOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMK-da Tədrisin Təşkili və Keyfiyyətin Təminatı şöbəsinin müdiri,
E-mail: kerimova.rovshana@mail.ru



FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL YARADICILIĞINDA MUSIQİ DİLİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun vokal yaradıcılığında musiqi dilinin xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Əsas məqsəd bəstəkarın mahnı və romanslarında obraz-emosional məzmunun açılmasında musiqi dilini xüsusiyyətlərini işıqlandırmaqdır. Bəstəkarın mahnıları üçün səciyyəvi olan sekvensiyalı inkişaf, zəngin ritmik fiqurasiyalar, xalq mahnılarını xatırladan melodik musiqi dili və digər bu kimi xüsusiyyətlər F.Əmirovun vokal yaradıcılığında musiqi dilini şərtləndirən əsas amil kimi dəyərləndirilə bilər.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, mahnı, romans, ifaçılıq, vokal

Ровшана КАРИМОВА

Доктор философии по искусствоведению,
Начальник отдела организации обучения и обеспечения качества в АНК,
доцент

**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ФИКРАТА АМИРОВА**

Аннотация: В статье рассматриваются особенности музыкального языка в вокальном творчестве великого азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Основная цель – продемонстрировать особенности музыкального языка в раскрытии образно-эмоционального содержания песен и романсов композитора. Последовательность развития, богатство ритмических рисунков, мелодичность музыкального языка, напоминающего народные песни, и другие подобные черты, присущие песням композитора, можно оценить как главный фактор, определяющий музыкальный язык в вокальном творчестве Ф. Амирова.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, песня, романс, исполнительство, вокал

Rovshana KARIMOVA

PhD, associate professor
Head of the Teaching Organization and Quality Assurance Department of ANC, docent

FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE IN THE VOCAL COMPOSITIONS OF FIKRET AMIROV

Abstract: The article deals with the features of the musical language in the vocal compositions of the great Azerbaijani composer Fikret Amirov. The main goal is to demonstrate the peculiarities of the musical language in revealing the visual and emotional content of the composer's songs and romances. The sequence of development, the richness of rhythmic patterns, the melodiousness of the musical language reminiscent of folk songs, and other similar features inherent in the composer's songs can be estimated as the main factor determining the musical language in the vocal work of F. Amirova.

Keywords: Fikret Amirov, song, romance, performance, vocal compositions

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun yaradıcılığında vokal musiqi janrları daim onun diqqət mərkəzində olmuş və bəstəkar bütün yaradıcılığı boyu bu sahəyə müraciət etmişdir. Bəstəkarın vokal musiqi janrlarına müraciəti hər dəfə maraqlı bədii ifadə vasitələrində özünü göstərir.

Ü.Hacıbəylinin ənənələrini, xüsusilə də Asəf Zeynallının lirik-romans ənənələrini davam etdirən F.Əmirov, mahnı-romans yaradıcılığında fərdi lirikanı emosional cəhətdən daha da dərinləşdirərək, onun təsir qüvvəsini artırmışdır. Vokal əsərləri F.Əmirov yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan obraz, mövzu, faktura tipi və harmonik dilin yaranması istiqamətində bir növ yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, bəstəkarın bir çox mahnılarının musiqi dili onun opera və instrumental yaradıcılığı ilə səsləşir.

Vokal musiqisi sahəsində romans və müxtəlif janrlı iyirmi beşdən artıq mahnının müəllifi olan F.Əmirov ən müxtəlif mövzulara müraciət etmişdir. Bu əsərlərin arasında tarixi-vətənpərvərlik mahnısı "Kareliyanın andı" (sözləri S.Rüstəmindir), "İki sahil" (sözləri N.Dorizonundur) romansı, tenor və baritonla simfonik orkestr üçün vokal ballada-dueti "Qış yolu" (sözləri A.S.Puşkinindir), Z.Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış uşaq mahnıları və başqaları vardır.

F.Əmirovun mahnılarının janrdaxili zənginliyində onun lirik mövzularının təfsirinin də əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Bəstəkarın mahnılarında əsas amil olan lirik mövzu iki formada təqdim edilir – ali lirika və məişət lirikası. "Gülüm", "Güləmə, gülsən" mahnıları, "Kor ərəbin mahnısı" ali lirikanın parlaq ifadəsidir. Bu mahnılar mahiyyəti etibarilə iki janrın – mahnı və romans nümunələrinin birləşməsindən yaranmışdır.

F.Əmirov romans və mahnı janrlarına xas olan üslub xüsusiyyətlərini saxlayaraq, onları özünəməxsus və müasir səslənmə ilə dolğunlaşdırmaqla, musiqi dilinə özünün fərdiləşdirilmiş xarakterini bəxş edir. Bu baxımdan bəstəkarın solo-vokal əsərlərinin musiqi dilində istifadə etdiyi xalq mahnısı intonasiyaları xüsusilə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Əmirovun intonasiyalarının əsas səbəblərindən biri də ənənəvi xalq musiqisi ilə bəstəkarın üslubuna xas olan romantik coşqunluğun üzvi şəkildə sintezləşdirilməsidir. Bu intonasiya bütün melodik formanın plastikliyi ilə yanaşı, bəstəkarın melodik təfəkkürünün başlıca və ən maraqlı xüsusiyyətlərindən birini təşkil edir. F.Əmirovun kamera-vokal lirikasının heç də az əhəmiyyətli olmayan digər xüsusiyyəti, onun ifadə vasitələrini, həmçinin xalqın milli dilindən mənimsədiyi ifadə vasitələrini qənaət və məharətlə seçmək qabiliyyətidir.

Bəstəkarın mahnı janrına müraciət etməsi onun geniş xalq kütləsinə yaxınlığının təzahürüdür. Eyni zamanda, bir çox mahnılar bəstəkar tərəfindən janrın nəzərə çarpacaq dərəcədə fərdiləşdirildiyini, ona psixoloji məna verildiyini göstərir. Bu mənada, bilavasitə xalq musiqisi ilə bağlı olan və milli-kütləvi mahnı janrına yaxın "Toy" mahnısı (Teymur Elçinin sözlərinə), "Lay-lay" (Nəbi Xəzrinin sözlərinə) mahnılarının dramatik cəhətdən dərinləşdirildiyi özünü büruzə verir. H.Cavidin "Şeyx Sənan" pyesinə yazılan musiqidən "Kor ərəbin mahnısı" da bu qəbildəndir. Bu mahnının ostinat ritm üzərində qurulan melodiyası kiçik həcmli diapazon çərçivəsində sinkopalı ritmə əsaslanan musiqiyə malikdir. Sekunda intonasiyaları üzərində qurulan melodiya xalis kvinta intervalı çərçivəsində hərəkət edərək, kədərli və iztirablı intonasiyalara əsaslanan musiqi dilini yaradır. Mahnının vokal partiyasının mürəkkəb ritmik quruluşu bilavasitə musiqi dilinə də təsir edərək, onun dolğun xarakterini formalaşdırır.

F.Əmirovun ilk romansları intonasiya-melodik materialın çox ehtiyat və dəqiqliklə seçilməsi ilə diqqəti cəlb edir. M.Y.Lermontovun sözlərinə Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı ən ifadəli romanslardan biri kimi qiymətləndirilən "Ulduz" romansı buna misal ola bilər. Lermontovun poeziyası F.Əmirovun yaradıcılığında fərdi özünəməxsus üslubda təcəssüm etdirilərək, milli ahəngə boyanır. Artıq bu romansda, xüsusilə əsərin ikinci hissəsində romantik coşqunluq, həyəcanlı lirik təhkiyənin, sonralar bəstəkarın opera üslubunun səciyyəvi xüsusiyyətinə çevriləcək drammatizmin və aydın ekspressivliyin tipik nümunəsini görürük. F.Əmirov bu əsərində romans janrının əlamətlərini saxlamaqla yanaşı, milli-xalq üslub prinsiplərinin xüsusi ardıcılıqla həyata keçirir. Mövzunun melodik vəhdəti fortepiano müşayiətini təzadlı surətdə nəzərə çarpdırır. Əmirov romansın musiqisində Lermontov şeirinin emosional-bədii məzmununu qoruyub saxlayır. Bu, dramatik-ariozo intonasiyaları ilə ifadə olunmuş cavabsız məhəbbət hissləri və gecə mənzərəsidir. Şeirdə bu sahələrin müqayisəsi ilə əlaqədar, müəllif romansın kompozisiyasını məhz üçhissəli formada təqdim edir. Reprizada təbiət (gecə mənzərəsi) və məhəbbət hissləri vəhdət təşkil edir. Şeirin lirik süjeti üçün səciyyəvi olan obraz təzadlığı musiqi dili səviyyəsində də özünü daha qabarıq büruzə verir: romansın kənar hissələri daha sakit, zərif tərzdə şur məqamında, dramatik, emosional orta hissə isə şüştərdə səslənir.

F.Əmirovun vokal miniatürlərinin müəyyən qrupunu Vətəni tərənnüm edən lirik mahnılar təşkil edir. Bu mövzu daha səmimi və dolğun tərzdə “Azərbaycan elləri” mahnısında aydın ifadə olunmuşdur. Xalq şairi Mirvarid Dildəzinin sözlərinə yazılmış bu mahnıda sadə melodik xəttin inkişafı xalq mahnılarına üçün səciyyəvi olan hərəkəti xatırladır. Bəstəkar mahnının mövzusu ilə melodiyanın xarakterini uyğunlaşdıraraq, xalq mahnılarına səciyyəvi olan xüsusiyyətləri musiqi dilində ifadə etməyə nail olmuşdur. F.Əmirovun musiqisinə xas olan melizmlərdən və ritmik xırdalıqlardan istifadə edilməsi mahnının musiqi dilinə səmimi bir tərəvət bəxş edir.

“Mən səni araram” mahnısı isə F.Əmirovun lirik mahnılarının ən parlaq nümunəsidir. Tələt Əyyubovun sözlərinə yazılmış bu mahnıda melodik hərəkət fortepiano-nun harmonik zənginliyi ilə dolğunlaşdırılır. Mahnıda aşağı istiqamətli sekvensiyavariliyin və Əmirov yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan ritmik xırdalıqların istifadə edilməsi musiqi dilini zənginləşdirməklə, ona milli musiqiyə xas olan xüsusiyyətləri bəxş edir. Xüsusilə “mən səni araram” sözlərinin melodiyası əsas intonasiya özəyini təşkil edərək, musiqi dilinin özünəməxsusluğunu formalaşdırır.

Tələt Əyyubovun sözlərinə yazılmış “Reyhan” mahnısı isə əsl xalq mahnısı kimi xarakterizə oluna bilər. Bu mahnının melodiyası lirik xalq mahnılarına xas olan melodik inkişafa malikdir. Mahnının musiqi dilində melizmlərin, ritmik fiqurasıyaların istifadə olunması əsərə milli musiqiyə xas olan intonasiyaları bəxş edir.

F.Əmirovun vokal əsərləri arasında “Gülüm” romans-qəzəlini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu vokal miniatürdə bədii ifadənin inandırıcılığı daha çox lirik təhkiyənin nəcib, ülvə xarakteri ilə müəyyən olunmuşdur. Miniatür janrına xas olan bu ümumiləşmə və eyni zamanda, ahəngdar deklamasiyalıq əsərin bəzi intonasiyalarının mühüm məna kəsb etməsinə səbəb olur. Əsərin başlanğıc melodiyası, onun bütün formasını müəyyənləşdirən həyəcanlı “Aşıqəm” nidası buna misal ola bilər. F.Əmirov öz vokal miniatüründə Nizami qəzəlinin bədii-obraz quruluşuna incə, zərif bir həssaslıqla yanaşmışdır. Qəzəlin musiqisində şairin böyük məhəbbəti, üzüntüləri və həyəcanı xəfif intonasiyalarla çatdırılır. Əsərin ifadəli təsviri təmkinli və incə lirizm ilə vurğulanan qəzəlin poetik forması ilə bağlıdır. Belə ki, qəzəl üçün səciyyəvi olan aa, ba, ca və s. tipli struktur əsərin kompozisiyasında öz əksini tapmışdır. Poetik kompozisiyanı aydın əks etdirən xüsusiyyətlərindən biri də mahnı-nəqərat formasından yaranmış mahnının simmetrik üç-səsli strukturudur. Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən F.Əmirov bu janrı özünəməxsus tərzdə dərk edərək öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirmişdir. Ü.Hacıbəylidən fərqli olaraq, F.Əmirovun romans-qəzəllərində beytlərə ayrılan forma çox mülayim, ardıcıl, təmkinli lirika ilə ifadə olunmuşdur.

Fikrət Əmirovun məşhur mahnılarından biri Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dramına yazdığı “Kor ərəbin mahnısı”dır. Bəstəkarın mahnı leksikası muğam janrının elementləri ilə zənginləşdirilmişdir. Bu ilk növbədə poetik mətnlə bağlıdır. Burada məhəbbət mövzusu bir qədər geniş, əxlaqi-etik problemlər kontekstində verilmişdir.

“Tükəndi taqəti-səbrim, ədalət, ay ədalət,
Nə öncə öylə səadət, nə böylə zillət olaydı”.

Xalq ifaçılığı təcrübəsində olduğu kimi, bu melodiya öz xarakteri, ifadə vasitələri baxımından improvizasiyalıdır, zəngin melizmlərlə bəzədilmişdir. Qəmgin unison və mövzunun inkişafı, onun uzunmüddətli səslənməsi də melodiyanın muğamla yaxınlığının sübutudur. Mahnının sonunda inilti intonasiyalarının daha da dramatikləşməsi, ekspressiyası nəzərə çarpır və vokaliz hissəsi poetik mətnə ifadə olunan ağrının, əzabın harayı kimi qəbul olunur. Bu baxımdan “Kor ərəbin mahnısı” F.Əmirov lirikasının ən gözəl nümunələrindəndir.

F.Əmirovun mahnılarına əsaslanaraq, qeyd etmək lazımdır ki, onun vokal əsərlərinin musiqi dili fərdi xarakteri ilə seçilir. Bəstəkarın yaradıcılığının digər sahələrində olduğu kimi, vokal əsərlərində də musiqi dilinin milli elementlərə əsaslanması özünü büruzə verir.

F.Əmirovun xalqına, doğma Azərbaycanına bağlılığı onun musiqi dilinə də bilavasitə təsir etmişdir. Bəstəkar daxilində olan Azərbaycan ruhunu, vətənə bağlılıq hissini musiqi dili ilə ifadə etməyə nail olmuşdur. F.Əmirovun mahnılarının əsas qayəsi onun gözəl melodiya-larıdır. Elə Fikrət Əmirov yaradıcılığının əbədiyi də həmin gözəl melodiya-ların ustalıqla musiqi dilinə çevrilməsinə əsaslanır. Onun əsərləri dərin köklərlə milli zəminə bağlıdır. Bəstəkar xalqın musiqi dilini, musiqi təfəkkürünü elə dərinliklə dərk edir ki, onlar bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttinin, musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə çevrilir. Yəni, xalq

musiqisi Fikrət Əmirovun öz fikir və hisslərini ifadə etmək üçün doğma dildir. Eyni zamanda xalq musiqisinin qanunauyğunluqları F.Əmirovun yaradıcılığında inkişaf etdirilərək, dünya klassik musiqi ənənələri və müasir bəstəkarlıq texnikası ilə cıllanmışdır. F.Əmirovun musiqi dili iki özəyin – Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin qovuşmasından yaranmışdır.

F.Əmirovun musiqi dilini ilk dinləyisdən tanımaq mümkün deyildir. Bəstəkarın vokal əsərlərinin musiqi dili dərin məzmunu, zənginliyi, incəliyi, parlaq və şəffaf səslənməsi, tərəvəti və sözün əsl mənasında xəlqiliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın vokal əsərlərində, xüsusilə də mahnılarında milli musiqi zəmininə əsaslanması iki mühüm amillə müşahidə olunur: xalq musiqisini dərinləndirən bilmək və müasir musiqi səviyyəsində dayanmaq. Bu iki cəhətin vəhdəti isə onun musiqi dilinin mahiyyət kəsb etməsini şərtləndirir. Xalq musiqisini "tükənməz ilham mənbəyi, sənətkara qüvvət verən dirilik çeşməsi" adlandıran F.Əmirov səmimi hissləri, təmiz duyğuları, böyük ideallarını musiqinin ecazkar dili ilə tərənnüm etməsinə çalışmışdır.

Fikrət Əmirovun musiqi dilinin xalq musiqi intonasiyalarına yaxınlığı onun melodiyaalarının sanki milli musiqinin bir parçası kimi qavranılmasını şərtləndirir. Xüsusilə lirik xarakterli əsərlərində, o cümlədən mahnılarında melodiya sanki xalq mahnılarının musiqisini özündə ehtiva edir. Janrından asılı olmayaraq, Fikrət Əmirovun əsərlərində melodiyanın ən mühüm xüsusiyyəti lirikanın üstünlüyü ilə bağlıdır. Təsədüfi deyildir ki, XX əsrin dahi bəstəkarı D.Şostakoviç yazmışdır: *"Fikrət Əmirov musiqisinin canı melodiyaadır"* [1, s. 156].

Fikrət Əmirovun unudulmaz mahnıları Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova və digər ifaçılar tərəfindən oxunmuşdur. Bəstəkarın ruhunun ifadəsi olan "Gülərəm gülsən", "Mən səni araram", "Reyhan", "Gülür ellər", "Ulduz", "Azərbaycan elləri", "Gülüm", "De görüm neyləmişəm", "Toy" kimi romans və mahnıları musiqi dilinin zənginliyi baxımından dəyərli nümunələrdir.

Məlumdur ki, Fikrət Əmirov kinofilmlərə də musiqinin müəllifidir. Onun "Böyük dayaq", "Səhər", "Mən ki, gözəl deyildim" kimi filmlərə yazdığı mahnılar lirik, dinamik, dramatik melodiyaaları ilə diqqəti cəlb edir. Xüsusilə bəstəkarın "Səhər" kinofilmindən "Aslanın mahnısı"nın (Nəbi Xəzrinin sözlərinə) musiqi dilində xalq mahnı intonasiyalarına yaxınlıq duyulur. Kvarta intervalı həcmində "Mənim yarım Sevdadır" sözləri ilə başlayan melodiyanın intonasiyaaları bütün əsər boyu saxlanılır. Nəqərat hissəsində də melodik materialın saxlanması əsərə tamlıq verərək, eyni tematizmə əsaslanmaq imkanı yaradır.

Fikrət Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi dili zənginliyi, xalq ruhuna yaxınlığı, melodiyaalarının gözəlliyi ilə fərqlənir. Mahnıların musiqi dilinin formalaşmasında poetik mətnlə melodiyanın uyğunluq təşkil etməsi də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Fikrət Əmirov bununla bağlı fikirlərini belə bildirmişdir: *"De-yərdim ki, əsl musiqi gözəl bir şeiri xatırladır, gözəl şeir isə incə bir musiqiyə bənzəyir. Obrazla desək, əsl şeirlə musiqi arasında Leyli və Məcnun ehtirası var, möhkəm bir bağlılıq var, ülvəyyat var"* [1, s. 155].

Bundan irəli gələrək, vurğulamaq lazımdır ki, F. Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi dili onları fərqləndirən əsas xüsusiyyət kimi əhəmiyyətlidir və bəstəkarın üslubunun göstəricisidir. Bəstəkarın əsərlərinin musiqi dili xalq yaradıcılığından qaynaqlanaraq, F. Əmirovun milli köklərə bağlılığını nümayiş etdirir. Elə bunun nəticəsidir ki, F.Əmirovun mahnılarının əksəriyyəti sanki xalq mahnıları kimi qavranılaraq, bəstəkarın musiqi dilinin milli elementlərə əsaslandığını və özünəməxsusluğunu nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qasımova, S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. B.: Adiloğlu, 2009, 248 s.
2. Təhmirazqızı, S. Fikrət Əmirov. B.: Aspoliqraf, 2012, 399 s.
3. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.
4. Виноградов, В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.

Notoqrafiya

5. Əmirov, F.C. 20 mahnı. Fortepiano ilə oxumaq üçün . B.: İşıq, 1977, 112 s.

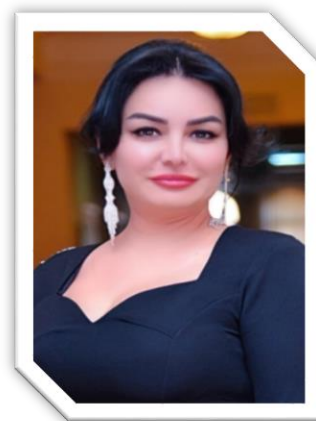
Nigar MƏLİKOVA

BMA-nın dissertantı,

“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının baş müəllimi,

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti

Email: m.nigar79@mail.ru



XURAMAN QASIMOVANIN İFASINDA FİKRƏT ƏMİROVUN “SEVİL” OPERASINDAN SEVİLİN ARIYASININ MÜQAYİSƏLİ KONTEKSTDƏ BƏZİ İNTERPRETASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə görkəmli opera ifaçısı, Azərbaycanın Xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın Fikrət Əmirovun “Sevil” operasından səsləndirdiyi “Ayrı düşdüm Gündüzümdən” adlı məşhur ariyasının bəzi ifaçılıq xüsusiyyətlərinə nəzər yetirilmişdir. X. Qasimovanın ifasında Sevilin ariyası yeni təfsir xüsusiyyətləri ilə zənginləşmişdir. Burada zəngin səs çalarından, geniş nəfəs texnikasından, müxtəlif səs yönləndirilməsi üsullarından məharətlə istifadə edilmiş və eləcə də ariyanın məzmunu ustalıqla çatdırılmışdır.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, Fərəngiz Əhmədova, Xuraman Qasimova, “Sevil” operası, soprano, ifaçılıq xüsusiyyətləri, tembr, səs çaları.

Нигяр МЕЛИКОВА

Диссертант БМА

Заслуженный артист Азербайджанской Республики

Старший преподаватель кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»

НЕКОТОРЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В СРАВНИТЕЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ АРИИ СЕВИЛЬ ИЗ ОПЕРЫ ФИКРЕТА АМИРОВА «СЕВИЛЬ» В ИСПОЛНЕНИИ ХУРАМАН КАСИМОВОЙ

Аннотация: В статье рассмотрены некоторые особенности исполнения известной арии Севиль из оперы Фикрета Амирова «Севиль» («Разошлась я с Гюндюзем») в интерпретации выдающейся оперной исполнительницы, народной артистки Азербайджана, профессора Хураман Касимовой. Ария Севиль в исполнении Х. Касимовой обогатилась новыми интерпретационными особенностями. Здесь профессионально использован богатый звуковой оттенок, большая техника дыхания, различные приемы звуковой направленности, а также мастерски передано содержание арии.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, Фирангиз Ахмедова, Хураман Касимова, опера “Севиль”, сопрано, особенности интерпретации, тембр, оттенок голоса.

Nigar MALIKOVA

Dissertant of BMA

Honored Artist of the Republic of Azerbaijan

Head teacher of “Methodology and special pedagogical training” department

SOME INTERPRETATIVE FEATURES IN A COMPARATIVE CONTEST OF THE ARIA SEVİL FROM FİKRƏT AMİROV'S OPERA “SEVİL” PERFORMED BY KHURAMAN KASİMOVA

Abstract: The article discusses some features of the performance of the famous aria Sevil from Fikret Amirov's opera “Sevil” (“I broke up with Gunduz”) in the interpretation of the outstanding opera performer, The National Artist of Azerbaijan, Professor Khuraman Kasimova. Aria Sevil performed by Kh. Kasimova was enriched

with new interpretative features. Here, a rich sound shade, a great breathing technique, various techniques of sound orientation are masterfully used, as well as the content of the aria is masterfully conveyed.

Keywords: *Fikret Amirov, Firangiz Akhmedova, Khuraman Kasimova, opera "Sevil", soprano, performance features, timbre, tone of voice.*

Görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirov Cəfər Cəbbarlığının eyni adlı məşhur pyesi əsasında 1953-cü ildə yazdığı "Sevil" operası ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində lirik-psixoloji operanın əsasını qoydu və bu operadakı partiyalar Azərbaycan vokalçılarının repertuarında aparıcı yer tutmağa başladı. Xüsusilə, burada Sevil partiyasının xarakterik xüsusiyyətləri qadın opera müğənniləri qarşısında yeni ifaçılıq məqsədləri qoydu. Sevil obrazı istər xarakter, istərsə də vokal ifaçılığı baxımından olduqca mürəkkəbdir və onun ifası böyük ustalığ tələb edir. Sevil operada əsas partiyalardan biridir və mərkəzi mövqe tutur.

Sevil partiyası lirik soprano səs tembri üçün yazılmışdır və bu partiyanın diapazonu birinci oktavanın do diyez və ikinci oktavanın si bemol səsi ("cis¹-b²") intervalını əhatə edir. X.Qasımovanın ifasında Sevil partiyasının ifa xüsusiyyətlərini araşdırmazdan öncə bu partiyanın soprano səs tembrinin xüsusiyyətləri baxımından təhlil etmək yerinə düşərdi. Məlumdur ki, soprano səs tembrinin koloratur, lirik-koloratur, lirik, lirik-dramatik, dramatik kimi növləri vardır [3, s. 9]. İlk baxışdan bu səs tembrləri soprano səsinin növləri kimi oxşar xüsusiyyətlərə malik olsa da, ifaçılıq texnikası, xarakter və səsin "rəngi" baxımından fərqlidir. Soprano səs tembrinin diapazonu əsasən "c¹-c³" intervalının üzərinə düşür. Koloratur sopranolarda isə bəzən üçüncü oktavanın "g³-gis³" səslərinə qədər diapazon əldə etmək olur. Sopranolarda əsasən "f¹-g²" işlək diapazon sayılır və keçid hissə "e²-f²-fis²" səslərini əhatə edir. Sevil partiyasının "cis¹-b²" intervalında yerləşməsi soprano səs tembrinin diapazonunu tamamilə əhatə etməsini qeyd etməyə imkan verir və səs diapazonunun aşağı, orta və yuxarı hissələrində işlək, güclü nəfəsin olmasını, tembr rəngarəngliyini tələb edir. Həmçinin musiqi cümlələrinin həcmi, hər bir nömrənin dramaturji planı da vacib vokal ifaçılıq məsələlərini özündə əks etdirir. Misal olaraq operanın birinci pərdəsinin (birinci şəkli) ilk nömrəsi olan "Laylay" "es¹-ges²" intervalını əhatə edir. Bu nömrə ekspozisiya hissəsində səs registri-nin yuxarı hissəsində verilir, daha sonra isə pilləvari formada aşağıya doğru hərəkət edir və melodiya əsasən "f¹-c²" intervalında təqdim olunur. Bu isə diapazonun həm də aşağı hissəsinin istifadəsini şərtləndirir. Həmin pərdədən digər nömrə olan Sevilin ariozosu ("Günüm qara, gecəm qara") isə diapazonun üst hissəsində verilir (a¹-g²). Bu kimi misalların sayı kifayət qədərdir [5]; [6]; [7]. F.Əmirovun yaradıcılığı həm də xalq musiqisindən, onun intonasiyalarından qidalanır. Bu səbəbdən Sevil partiyası melizmlərlə zəngindir. Bu isə xırda vokal ifaçılıq texnikasından da istifadəni labüdləşdirir.

Eyni zamanda operada mühüm amil burada baş verən hadisələrin inkişaf xüsusiyyətdir ki, qeyd edilən məqam verilən hər bir obrazın xarakterini formalaşdırır. Belə ki, obrazların açılması onların inkişaf etdirilməsi yolu ilə əldə edilir. Buna ən böyük nümunə Sevilin obrazıdır. Əgər Sevil ilk olaraq əzilmiş, bədbəxt, acı taleli bir qadın təəssüratını yaradırsa, sonrakı hissələrdə Sevil artıq mübariz, özünə əmin, çədrasını atıb mənəvi intibaha çatan bir qadın kimi təqdim olunur. Sevil həm də anadır. Vurğulanan prinsipi operada digər əsas obrazlardan biri olan Balaşa da aid etmək olar. Bu haqda musiqişünas X.Danilovun fikirləri olduqca maraqlıdır: "Sevil" operasında personajların açılmasının ən müsbət tərəfi onların inkişaf prinsipi vasitəsilə verilməsidir. Birinci pərdədə Sevil əzab çəkən, ikinci pərdədə mübarizə aparmağın zəruriliyini dərk edən, sonrakı pərdədə isə Sevil sevincli, həyatda öz məqsədini aydın şəkildə anlayan qadındır, yəni göründüyü kimi, bu obraz tam və dinamik şəkildə inkişaf etdirilir" [3, s. 21]. Bu baxımdan Sevil obrazı özündə fərqli xarakterləri əks etdirir. Bu isə operanın ilk hissələrindən sonuna doğru obrazın xarakterinin dəyişilməsi deməkdir və mükəmməl aktyorluq bacarığı tələb edir. Həm vokal ifaçılıq nöqtəy-nəzərindən, həm də səhnə təcəssümü baxımından qeyd edilənləri nəzərə alaraq Sevil partiyasının soprano səs tembri üçün yazılmış ən çətin partiyalardan biri olmasını əminliklə vurğulaya bilərik və Sevil obrazını kamil vokal ifaçılar öz repertuarlarına daxil edirlər.

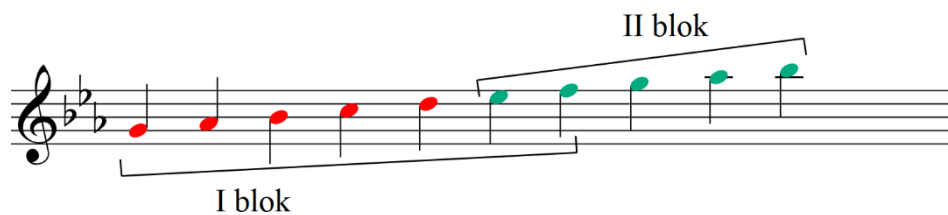
Sevil obrazına səhnəyə qoyulduğu ilk günlərdən başlayaraq fərqli vokal ifaçıları müraciət etmişdir. X.Qasımovanın "Sevil" operasında çıxışı isə 1980-ci illərə təsadüf edir və onun yaradıcılığında aparıcı partiyalardan birinə çevrilmişdir. Müğənninin yaradıcılıq bioqrafiyasından məlumdur ki, o bu partiyayı 2000-ci illərə qədər ifa etmişdir və opera ifaçılıq sənətimizin bu dövründə (1980-2000) Sevil partiyası məhz Xuraman və Fidan Qasımovalar tərəfindən ifa edilmişdir. Xuraman Qasımovanın bu partiyaya mü-

raciət etməsi Sevil partiyasını yeni interpretasiya xüsusiyyətləri ilə zənginləşməsinə səbəb olmuşdur. Maraqlı məqamlardan biri də ifaçının “Sevil” operasında Dilbər partiyasını da səsləndirməsidir. Dilbər və Sevil tamamilə fərqli xarakterə malik obrazlar olmaqla yanaşı, Sevil soprano, Dilbər isə koloratur soprano üçün yazılmışdır. Bu isə X.Qasımovanın vokal sənətkarlığından, səs tembrinin zəngin çalarlara və geniş texniki imkanlara malik olmasından xəbər verir.

Aparılan araşdırmada Sevilin ikinci pərdədə səslənən məşhur “Ayrı düşdüm Gündüzümdən” ariyasına müraciət edilmişdir. Bu ariya operada mərkəzi yer tutur. Məhz həmin ariyadan sonra səhnə əsərində baş verən hadisələrin istiqaməti dəyişilir. Ariyada övladı əlindən alınmış, intizar, dərd-qəm içində olan bir qadın canlandırılır. O, Balaşın evinin qarşısında oğlu Gündüzü görmək üçün dayanır. Ariya olduqca qəmli xarakterdədir, hümayun məqamında verilmişdir və c-moll tonallığındadır. Əsər 17 xanədən ibarət orkestrin kiçik girişi ilə başlayır və giriş hissəsinin melodiyası bas-klarnetin ifasında səslənir (maraqlı məqamdan biri də operada Sevilin leytmotivini bas-klarnetin səsləndirməsidir). Ariyada violin partiyasında tremoloların zərif səslənməsi, alt partiyasında kiçik musiqi cümlələrinin verilməsi də Sevilin incə, təsirəddici obrazını açmağa yardımçı olur [2, s. 44-45]. “Ariyanın əsasında duran Sevilin leytmotivi burada qəmli, yanıqlı səslənir, ariyanın həzin-dramatik, emosional-ifadəli musiqisi proloqla səsləşir. Ariyada intizar, kədər əhval-ruhiyyəsi unison təhkiyə mahiyyətində olan, bir qədər deklamasiya xarakteri daşıyan improvizasiya bas-klarnet tembri vasitəsilə verilmişdir” [1, s. 82]. Ariya mürəkkəb iki hissəli formada yazılmışdır. Ariyanın sxemini belə vermək olar: A(a+a)+ B(a+b). A hissəsi iki tematizm üzərində qurulmuşdur, kulminasiya B-nin üzərinə düşür. Bu hissə həm də kodaya bənzəyir və emosional xarakterdədir.

Əsərin diapazonu “g¹-b²” intervalını əhatə edir və soprano registrinin orta və yuxarı hissələrində səslənir. Ariyanı soprano səs tembrinin registrinin yerinə görə təhlil etsək, burada səs registrinin bloklar şəklində istifadə olunmasını qeyd edə bilərik. Belə ki, ariyanın A hissəsi əsasən “g¹-f²”, B hissəsinin “es²-b²” aralığında qurulmasını qeyd etmək olar. Əsərdə maraqlı məqamlardan biri də əsərin sol (“g¹”) səsinə başlanması və eynilə bu səsdə tamamlanmasıdır. Belə ki, melodiya pilləvarı şəkildə inkişaf edib yüksək zirvə nöqtəsinə çatır (“b²”) və tədricən enərək həmin səsdə bitir. Bu prinsipi əsərin struktur bölmələrinə də aid etmək olar (Cədvəl № 1).

Cədvəl №1. F.Əmirovun “Sevil operasından Sevilin ariyasının (ikinci pərdə) diapazon həcmi və registr blokları.



Qeyd etdiyimiz kimi, X.Qasımovanın opera səhnə repertuarında Sevil aparıcı partiyalardan biri olmuşdur. Aşağıda ifaçının 1980-ci ilə aid lent yazısına diqqət yetirək. Bu ifa 1980-ci ildə Azərbaycan Dövlət Televiziyasının İçəri səhərdə çəkdiyi Sevilin ariyasının lent yazısından götürülmüşdür [9].

Müğənni A bölməsinin hər bir hissəsini ümumi fikir altında ifasına ustalıqla nail olmuşdur. Onun təfsirində “a” və digər “a₁” hissəsi məqsədyönlü şəkildə kulminasiyaya, yəni B bölməsinə doğru aparılır və ariyanın ümumi dramaturji planı pilləvarı şəkildə qurur və lazımı xarakter əldə edilir. İlk növbədə 18 xanədən ibarət “a” hissəsinə diqqət yetirək. Bu hissədə əsas inkişaf növü kimi sekvensiyanı vurğulamaq istərdik. Məhz müğənninin interpretasiyasında musiqi cümlələri fərqli formalarda ifa edilir və bu həm də əsərin dramaturji planından irəli gələrək həyata keçirilir. “Ayrı düşdüm Gündüzümdən” cümləsinə diqqət yetirək. Burada ifaçının səs tembri tündür, qapalı səslənir, səs aparatı vertikal və eyni mövqedədir.

İfaçı burada periodların sonuna diqqəti yönəldir. Belə ki, “ay-rı düşdüm” (“g¹-g¹-as¹-h¹-g¹-as¹-g¹”) ifadəsində ifaçı “düş” (“as¹-h¹”) hecasını daha qabarıq formada bildirir (xüsusilə h¹ səsi) və “düm” hecası isə (“g¹-as¹-g¹”) yenidən yumşaq formada səslənərək onu tamamlayır. Burada yumşaq səs ötürülməsi, nəfəsdən az istifadə olunur. Yumşaq səs ötürülməsi, qapalı və tünd rəngdə səslənmə, *piano* dinamik çaları dramatik xarakterin əldə edilməsi üçündür. Bu isə saitlərin modifikasiyası, səs aparatı – ağız boşluğu və

dil vasitəsilə əldə edilir. Belə ki, vokal ifaçılığı sənətində səslərin müxtəlif "rənglərdə" səslənməsi sait səslərin hesabına həyata keçirilir. Verilmiş fraqmentdə "ay-rı" ("g¹-g¹") hecasında məhz saitlərin hesabına müğənni səsinə dramatikliyi əldə edilir. "ay-rı düşdüm" ("g¹-g¹-as¹-h¹-g¹-as¹-g¹") ifadəsinin sonunda not mətnində onaltılıq ölçüdə verilən "g¹-as¹-g¹" səslərini müğənni melizm kimi ifadə edir və *diminuendo*-dan yararlanır.

Müğənni "Gün-dü-züm-dən" hissəsini də (as¹-as¹-h¹-c²-as¹-h¹-as¹) birinci də olduğu kimi eyni ifaçılıq prinsipindən yanaşaraq təfsir edir. Lakin burada "züm-dən" ("h¹-c²-as¹-h¹-as¹") fraqmentində *crescendo*-dan istifadə olunur. Səsinin gücünün nisbətən artırılması həmin epizodun daha qabarıq səslənməsinə səbəb olur. Müğənni onaltılıq ölçüdə verilən "as¹-h¹" ("dən") səslərini səkkizlik kimi səsləndirərək, as¹ səsi üzərindəki melizmi cəld ifa edir.

Qeyd edək ki, Sevil partiyasının ilk ifaçılarından biri SSRİ Xalq artisti Firəngiz Əhmədova olmuşdur. F.Əhmədova və X.Qasimovanın ifalarını dinləyərkən oxşar və fərqli məqamları müşahidə etmək mümkündür. Araşdırmada F.Əhmədovanın 1970-ci ildə "Sevil" filmində ifa etdiyi lent yazısı təhlil edilmişdir [8]. Nümunə olaraq, ariyanın məhz A hissəsini təhlil edək. Fərqlilik həm musiqi cümlələrinin qurulmasında, dinamik planda, səsin aparılışında, musiqi mətnində özünü göstərir. X.Qasimovadan fərqli olaraq F.Əhmədova "Ayrı düşdüm" ifadəsini ayrı-ayrılıqda səsləndirir və əgər X.Qasimova "g¹-as¹-g¹" səslərini cəld səsləndirirsə, F.Əhmədova həmin fraqmenti onaltılıq kimi təfsir edir. Eyni ilə "gündüzüm-dən" ifadəsində "dən" X.Qasimovadan fərqli olaraq daha tez ifa olunur. Fərqlilik həm də özünü dinamik planda və əsərin tempində də göstərir. X.Qasimova musiqi cümlələrini geniş götürərkən, F.Əhmədova onları kiçik hissələrə ayırır. Hər iki ifaçının təfsirinin fərqi not nümunəsi üzərində daha aydın şəkildə görmək mümkündür (Nümunə № 2).

Nümunə №2. F.Əhmədova və X.Qasimova təfsirində "Sevil" operasından Sevilin ariyası (ikinci pərdə). Ekspozisiya hissəsi.

F.Əhmədovanın ifası (1970-ci il)

Ay - rı düş - düm Se - vi - lim - dən

mf

X.Qasimovanın ifası (1980-ci il)

Ay - rı düş - düm Gün - dü - züm - dən

p

Bəstəkar mətni

Ay - rı düş - düm Gün - dü - züm - dən

X.Qasimovanın cümlənin sonunda səsinin gücünü nisbətən artırması melodiyanın inkişafı ilə bağlıdır. Burada "Sənsiz ağlar anan, yazıq anan. Ay aman, Gündüz oğlum. Gəl ömrüm, günüm gəl" ifadəsi a hissəsinin kiçik kulminasiyasıdır. Bu fraqmentdə səs və nəfəsin gücü nisbətən artırılır, dinamik plan dəyişilir. Burada ən yüksək səs "f²" səsidir. Verilən hissədə müğənni demək olar hər sözü vurğu ilə qeyd edir. 6 xanədən ibarət hissəni müğənni iki bloka ayırır və ikinci blokda "Gündüz oğlum" ifadəsi ("d²-d²-d²-d²") ən yüksək nöqtəyə – "f²" ("gəl") səsinə keçiddir. Bu zaman vokalçı birinci blokun sonunu təşkil edən "anan ya-zıq a-nan. Ay a-man" ifadəsi üzərində intizar və təşviş hissini yaradır. Not mətnindən də göründüyü kimi bu ifadə "h¹-c²" səsləri vasitəsilə oxunur. Melodiyanın hərəkətinin irəli aparılması üçün müğənni təkrar olunan bu səsləri, yəni onaltılıqdan səkkizlik ölçüyə keçidi bir qədər iti səsləndirir. Bu keçid, xüsusilə "ay aman" ifadəsində daha qabarıq hiss olunur. Müğənninin bu hissəni həyəcanla səsləndirməsi sanki tempi bir qədər irəli aparması kimi təəssürat yaradır. "Gündüz oğlum" ifadəsi *non legato* vasitəsilə oxu-

nulur. Verilən fraqmentdə dinamik plan *metsofortedir*. “Gündüz oğlum. Gəl ömrüm, günüm gəl”-də, xüsusilə, “ömrüm, günüm, gəl” ifadəsində sona doğru baş səsindən istifadə olunur və leqato ilə ifa edilir, səs yumşaldılır. Müğənninin həmçinin əsəri poetik mətn və melodiyanın hərəkətindən yanaşaraq təfsir etməsi də onun interpretasiyasının əsas xüsusiyyətlərindəndir.

Eyni zamanda bu epizod vokal ifaçılığ baxımından ən mürəkkəb hissələrdən birini təşkil edir. Belə ki, birinci blokun sonu və ikinci blok, xüsusilə “d²-e²-f²” səsi soprano səs tembrində keçid hissəni təşkil edir. *mf* dinamikası və eyni zamanda onların keçid registrinin üzərinə düşməsi vokal ustalığ tələb edir. Müğənni ifa zamanı sinə və baş səslərindən, sərt səs yönləndirilməsindən istifadə edir.

F.Əhmədova isə bu hissəyə daha sadə formada yanaşır və bəstəkar mətnini olduğu kimi təfsir edir. Burada “ay aman Gündüz oğlum” ifadəsi leqato ilə ifa edilir, heç bir keçid hissə edilmir və yalnız “gəl ömrüm, günüm gəl”-də *ritenuto*dan istifadə olunur. Dinamik planı isə dəyişmir. Müğənnilərin interpretasiyasını not mətnində verməklə daha aydın şəkildə izah etmək olar (Nümunə № 3).

Nümunə №3. F.Əhmədova və X.Qasimovanın təfsirində “Sevil” operasından Sevilin ariyası (ikinci pərdə). Ekspozisiya hissəsi.

The musical score is presented in three staves, each with its own label on the left:

- F.Əhmədovanın ifası (1970-ci il):** The first staff shows a melodic line in 3/4 time, starting with a *mf* dynamic. The lyrics are "Sən - siz ağ - lar a - nan, ya - zıq a - nan."
- X.Qasimovanın ifası (1980-ci il):** The second staff shows a similar melodic line, starting with a *mp* dynamic. The lyrics are "Sən - siz ağ - lar a - nan, ya - zıq a - nan."
- Bəstəkar mətni:** The third staff shows the original composer's notation, which is a simplified version of the others, with the same lyrics.

Below these, there are two more staves showing a different part of the aria, starting with a *rit.* (ritardando) marking. The lyrics are "Ay a - man, Gün - düz oğ - lum. Gəl öm - rüm, gü - nüm, gəl". The first staff has a *mf* dynamic and a *rit.* marking. The second staff has a *mf* dynamic and a *rit.* marking.

Növbəti epizod vasitəsilə a hissəsi sonlandırılır. Qeyd edilən hissədə sekvensiyadan istifadə edilir və iki dəfə təkrarlanır, bu mövzu a hissəsinin ikinci tematik materialını təşkil edir. Bu zaman fərqli təfsir edilməsi məqsədilə X.Qasimova birinci dəfə müxtəlif melizmlərdən yararlanır və iki dəfə melodiyanın təkrarı zamanı isə mətn olduğu kimi səsləndirilir. Belə ki, birinci dəfə keçirilmə zamanı, yəni “Aylar ötdü, illər dolandı” cümləsində ifaçı hər sözün əvvəlində mordentdən istifadə edir. “Sənsiz odlara yandım” isə vurğu ilə səsləndirir və səsinin gücünü artırır. Bununla o, mətnin bədii məzmununu çatdırmağa çalışır. Burada X.Qasimovanın not mətnində bəstəkar tərəfindən verilən bəzəkləri ustalıqla ifa etməsini də qeyd etmək istərdik. İkinci dəfə təkrar zamanı müğənni bəzək əlavə etmədən, daha sadə formada səsləndirir. Cümlənin sonuna yaxın isə diminuendo edərək a hissəsini tamamlamış olur.

F.Əhmədova isə bu hissədə bəstəkar mətninə riayət edir və hər iki fraqmenti olduğu kimi səsləndirir. Eyni zamanda müğənni bəzi hecaları ifasında daha qabarıq səsləndirir. Dinamik plan isə

dəyişilməz olaraq qalır. Bu epizodda hər iki ifaçının təfsirini fərqləndirən önəmli xüsusiyyət kimi əsərin tempini göstərmək olar. Eyni zamanda X. Qasımova qapalı ifaya və piano dinamik çalarına üstünlük verərkən, F.Əhmədova açıq səslənməyə can atır və tempi bir qədər aşağı salır. İfaçıların interpretasiyasını not mətnində bu şəkildə verə bilərik (Nümunə № 4).

Nümunə №4. F.Əhmədova və X.Qasımovanın təfsirində "Sevil" operasından Sevilin ariyası (ikinci pərdə).

F.Əhmədovanın ifası (1970-ci il)

Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan -

X.Qasımovanın ifası (1980-ci il)

Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan -

mp

Bəstəkar mətni

Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan -

4

dım. Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan - dım.

dım. Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan - dım.

p

dım. Ay - lar öt - dü, il - lər do - lan - dı, sən - siz od - la - ra yan - dım.

X.Qasımovanın 1980-ci ilə aid lent yazısında digər maraqlı məqam əsərin B hissəsinə təsadüf edir. Araşdırmada qeyd etdiyimiz kimi, B hissəsi əsərin registr baxımından ikinci blokunu təşkil edir və burada melodiya diapazonun yuxarı hissəsində verilir. Temp artırılır. Müğənni musiqi cümlələrini iki xanədən ibarət qurur. Burada çətinlik sözlərin eyni yüksəklikdə təkrarlanması, iki *forte* səslənməsi və bununla yanaşı xarakterin çatdırılmasıdır. Səslərin eyni yüksəklikdə verilməsi, iki forte dinamikası sərt səs yönləndirilməsini, böyük nəfəs ehtiyatını tələb edir ki, müğənni də onun öhdəsindən məharətlə gəlsin. Müğənni melodiyanı daha da inkişaf etdirərək özünün yüksək ("b²") həddinə çatması zamanı dayaqly nəfəs və gücdən istifadə edir. Bu zaman onun səsi işıqlı, aydın, parlaq, yüngül olmaqla bərabər müəyyən qədər "metal" da hiss edilir.

B hissəsinin təfsirində isə F.Əhmədova və X.Qasımovanın interpretasiyasında oxşar və fərqli məqamları müəyyən etmək olar. Bəzi fərqli məqamlara diqqət yetirərkən burada poetik mətnə və "gözlərim yolda qaldı" hissəsində musiqi mətnində edilən dəyişikliyi vurğulaya bilərik. F.Əhmədova "yolda qaldı" cümləsində "g²-as²" səslərini punktirli, "g²-f²" səslərini isə kiçik qlissando vasitəsilə birləşdirir (Nümunə №5).

Nümunə №5. F.Əhmədova və X.Qasımovanın təfsirində “Sevil” operasından Sevilin ariyası (ikinci pərdə).

Piu mosso

F.Əhmədovanın ifası (1970-ci il)

Gəl, mə-nim ba - lam, gəl qoy - nu - ma tez ol gəl -

X.Qasımovanın ifası (1980-ci il)

Gəl, oğ - lum, Gün - düz, ar - zu - la - yır kön-lüm sə - ni. _____

Bəstəkar mətni

Gəl, oğ - lum, Gün - düz, ar - zu - la - yır kön-lüm sə - ni. _____

7

Göz-lə-rim yol - da qal - dı. Sən-siz ağ - lar _____ a-man gəl. Gəl, gəl...

Göz-lə-rim yol - da qal - dı. Gəl, gəl, ağ - lar _____ qoy-ma mə-ni. Gəl, gəl...

Göz-lə-rim yol - da qal - dı. Gəl, gəl, ağ - lar _____ qoy-ma mə-ni. Gəl, gəl...

Ariyanın koda hissəsi isə yenidən a tempo səslənir. Bu hissə öz ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə ekspozisiya hissəsini xatırladır. Koda hissəsində melodiya pillələri şəkildə aşağıya doğru istiqamətlənərək tamamlanır. Burada ifaçı bu hissəni *mf-p* dinamikası üzərində qurur. Burada yumşaq səs ötürülməsi, leqatolu, həzin ifa həyata keçirir. İfaçı hər xanənin əvvəlinə toxunuşlar etməklə özünə dayaq səsləri yaradır.

Beləliklə, F.Əhmədova ilə X.Qasımoğlu kimi iki böyük müğənninin ifalarını fərqləndirərkən onların fərqli təfsir metoduna malik olmalarını vurğulamaq istərdik. F.Əhmədova ifasında əsasən bəstəkar mətninə dəqiqliklə riayət etməyə can atarkən, X.Qasımoğlu müxtəlif ifadə vasitələri ilə interpretasiyasını həyata keçirir. Bu məqam da fərqli ifa yollarını yaratmaqla hər iki opera müğənnisinin təfsirini fərqləndirən başlıca xüsusiyyətə çevirir.

X.Qasımovanın 1980-cı il lent yazısına əsasən qeyd etmək olar ki, müğənni əsərin təfsirini üç pilləli formada qurur və interpretasiya sxemini ariyanın məzmunundan, formasından asılı olaraq həyata keçirir. A və B hissələrindən asılı olaraq müğənni fərqli ifaçılıq texnikasından istifadə edir. Belə ki, A hissəsində əsasən yumşaq səs ötürülməsi, *p-f* dinamikası X.Qasımovanın interpretasiyasının əsasını təşkil edir. Ariyanın kulminasiya hissəsi isə B-nin üzərində düşür. Bu zaman isə müğənni sərt səs ötürülməsindən, *f-ff* dinamikasından, güclü nəfəsdən, dayaqlı səslənmədən yararlanır. Əsərin koda hissəsi isə yenidən *mf-p* dinamikası üzərində qurulur və burada A hissəsinin ifaçılıq üsulundan istifadə edilir. Bütün bunlar X.Qasımovanın Sevil partiyasının mahir ifaçılarından biri olmasını qeyd etməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Təhmirazqızı S.Ş. Fikrət Əmirov. B.: Aspoliqraf, 2012, 400 s.
2. Данилов Д.Х. Опера «Севил» Ф.Амирова. Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1959, 67 с.
3. Чишко, О. Певческий голос и его свойства. М.: Музыка, 1966, 49 с.

Notoqrafiya

1. Əmirov F.C. Sevil. Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1957, 323 s.
2. Əmirov F.C. Sevil. Partitura. Üç pərdəli opera. I pərdə. B.: Şərq-Qərb, 2017, 260 s.
3. Əmirov F.C. Sevil. Partitura. Üç pərdəli opera. II pərdə. B.: Şərq-Qərb, 2017, 148 s.
4. Əmirov F.C. Sevil. Partitura. Üç pərdəli opera. III pərdə. B.: Şərq-Qərb, 2017, 132 s.

Saytoqrafiya

1. Cəfər Cabbarlı: "Sevil" filmi (1970): [Elektron resurs]. Cəfər Cabbarlı ev-muzeyi. Bakı şəhəri, 2021. URL:https://www.youtube.com/watch?v=7_jwlIk18_w
2. Fikrət Əmirovun "Sevil" operası. İfa edir: Xalq artisti Xuraman Qasımova: [Elektron resurs]. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, 2022. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=LS67bFjcI7k>

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQDA MÜASİR TƏDQİQAT YANAŞMALARI

MODERN RESEARCH APPROACHES IN ETHNOMUSICOLOGY

Moderator: prof. Fəttah XALIQZADƏ

Рена МАМЕДОВА

Доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент
Национальной Академии наук Азербайджана,
зав. отделом сравнительного искусствознания
Института архитектуры и искусства НАНА
Email: renasarabskaya@mail.ru



ОБ ОРИГИНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: Доклад посвящен новой теории симметрологии в музыкальной науке, выдвинутой Б. Каракуловым в книге «Музыкальная симметрология». В докладе подчеркивается актуальность и оригинальность концепции функционирования симметрических структур в истории мировой музыкальной культуры. Примечательны аналогии с идеями этномusicологии в азербайджанской гуманитарной науке, аргументация фактов технологической идентификации в этнокультурном пространстве, высокая степень обобщения эволюции музыкального искусства.

Ключевые слова: симметрия, музыка, культура

Rəna MƏMMƏDOVA

Sənətsünaslıq üzrə elmləri doktoru, professor
AMEA-nın müxbir üzvü

MUSIQİ SƏNƏTİNİN TƏKAMÜLÜNÜN ORİJİNAL NƏZƏRİYYƏSİ BARƏDƏ

Xülasə: Məruzə B.Karakulov tərəfindən “Musiqi simmetrologiyası” kitabında irəli sürülmüş musiqi elmində yeni simmetrologiya nəzəriyyəsinə həsr olunmuşdur. Məruzədə dünya musiqi mədəniyyəti tarixində simmetrik quruluşların aktuallığı və orijinallığı konsepsiyaları nəzərdən keçirilmişdir. Azərbaycan humanitar elmində etnomusiqi ideyaları ilə analogiyalar, etnomədəni məkanda tipoloji eyniyyət faktları, musiqi sənəti təkamülünün ümumiləşdirilməsinin yüksək dərəcəsi diqqətə layiqdir.

Açar sözlər: simmetriya, musiqi, mədəniyyət

Rana MAMMADOVA

Corresponding of Member ANAS
Professor

ABOUT THE ORIGINAL THEORY OF EVOLUTION OF MUSICAL ART

Abstract: The report is devoted to a new theory of symmetrology in music science, put forward by B. Karakulov in the book “Musical Symmetrology”. The report emphasizes the relevance and originality of the concept of the functioning of symmetrical structures in the history of world musical culture. The analogies with the ideas of ethnomusicology in the Azerbaijani humanities, the argumentation of the facts of technological identification in the ethno-cultural space, the high degree of generalization of the evolution of musical art are noteworthy.

Keywords: symmetry, music, culture

Развитие современной гуманитарной науки опирается на интеграцию различных знаний. Междисциплинарные исследования органично входят в обширную научную литературу и это закономерно, ибо концептуализация многообразия эмпирических фактов нуждается в объяснительных парадигмах.

В этом смысле «событием» в музыкознании стала книга Б.Каракулова «Музыкальная симметрология». Подчеркну значимость личности Б.Каракулова как первопроходца. В 2009 году он был участником Первого Международного симпозиума в Баку «Мир мугама» и выступал с докладом по музыкальной компаративистике. Доклад был «знаковым», ибо именно с конца XX и началом XXI века музыкальная тюркология приобрела самостоятельный научный статус. Так, в Национальной Академии наук Азербайджана в Институте архитектуры и искусства был создан отдел сравнительного искусствознания, приоритетным направлением которого стала музыкальная тюркология. Идеи Б.Каракулова были созвучны исследованиям азербайджанских искусствоведов, что вызвало неподдельный интерес к его докладу.

Совершенно справедливы слова редактора книги Б.Каракулова и И.К.Кожобекова: «Симметрия и соразмерность частей целого почитались как гармония и принцип красоты, как созидательная сила и смысловая заданность всего существующего еще древнегреческими философами... В музыкальной науке понятие симметрии также было положено в основание музыки еще с античных времен и считалось абсолютным выражением гармонии, истинно музыкальным соотношением» [1].

Подчеркну стройность концепции, ибо предлагается целостное единство, как происхождения музыкальной системы, так и преемственности в ее становлении.

Хотелось бы обратить внимание на системную поступательность автора в раскрытии своей теории. Наиболее примечательным представляется, я бы сказала, «первотолчок» исследования – «симметричное моделирование и анализ одномерных фигур музыкальной системы пяти нижних уровней». Здесь находит подтверждение известная парадигма этномузыкологии – «от простого к сложному». Известна и критика данных подходов к изучению народной музыки. Но в книге Б. Каракулова мы находим важную аргументацию в пользу известной методологии.

В теоретических постулатах, анализируемых в книге Б. Каракулова, отразился исторический отбор, шлифовка интонационного «словаря». Важные лексемы, выдвигаемые ученым, органично связаны друг с другом по принципу симметрии. В книге Б. Каракулова показано как свернутые до минимума попевки раскрываются в процессе исторического развития через симметрично располагаемые структуры.

Научная концепция симметрологии Б. Каракулова динамична, далека от инерционности, хрестоматийности. Безусловно, креативность ее заключается в синтезе с математическими параметрами. Вместе с тем, меня как этномузыколога, привлекали в идеях Б.Каракулова типологические векторы. А именно – разнообразие стилистических проявлений не «снимает» общего – формульности как художественной ценности.

Эволюционные процессы в этномузыкологии в высшей степени трудно проследить. Вместе с тем, симметрология, идеи, выдвинутые Б. Каракуловым, позволяют их исследовать, ибо предлагается основная модель, стержень, набор симметрологических признаков.

Книгу отличает исследовательская настойчивость через призму принципа симметрии как универсального закона раскрыть важные закономерности музыкального искусства. Вместе с тем, подчеркнем и такую «сверхзадачу» исследования как контекстное функционирование симметрии. Так рассмотрение олигатоники, пентатоники и других соответствующих структур свидетельствует помимо прочего и об интересе ученого к определенной региональной локации, а именно тюркской.

Я бы сравнила симметрии содержательность в книге Б. Каракулова с ключевой категорией этноморфологического анализа – геноформулой, предложенной мною в книге о музыкальной тюркологии. Совпадение, безусловно, носит условный характер, но, тем не менее, позволяет усилить понимание целей музыкознания, в частности, поиска того определяющего типа звуковысотности, который обеспечивает жизнеспособность музыки.

Музыкальная симметрия в книге Б. Каракулова обладает всеми признаками музыкального кода к пониманию основ музыкальной культуры, требующей метахудожественного мышления.

Симметрия выдвигается Б. Каракуловым как константа музыкальной культуры, я бы сказала ее смыслообраз.

Как хорошо известно, музыкальный генотип – это своего рода врожденная программа, определяющая многое и наиболее существенное с музыки. Именно в контексте художественной концентрации музыкальная формула организует своего рода «сжатие» информации. Безусловно, что музыкальная формула – это определенное слуховое накопление, функционирующее в исторической памяти. В этом смысле, симметрология свидетельствует об определенной типологической идентификации в музыкальной культуре, ибо симметрия – это своего рода ее «щит», та структура, которая позволяет сохранить целостность культуры. Ибо симметрия обладает столь высокой степенью обобщения, что оказывается опознавательным знаком.

Приведу пример из азербайджанской музыки, в частности, строения лада раст. Важнейшие функциональные тяготения на примере лада раст [Прим. № 1].

Пример №1



Отметим здесь предварительно две фазы восхождения:

1. Фазу восхождения нижнего пентакорда от *ре* до *ля* (*ля* – верхний вводный тон тоники)
2. Фазу восхождения верхнего отрезка звукоряда от тоники до сексты тоники (звуки *соль-ми*).

Аналогичные фазы нисхождения:

1. Фаза нисхождения от верхнего звука пентакорда *ля* к *ре*
2. Фаза нисхождения верхнего отрезка звукоряда от звука *ми* к тонике (*ми-соль*)

Подчеркнем следующее: если все звуки нижнего тетрахорда тяготеют к тонике и в любой комбинации укрепляют ее, то из звуков верхнего тетрахорда вниз к тонике разрешается только терция и квинта тоники. Однако неравнозначность функциональных тяготений внутри лада компенсируется удивительно гармоничным строением звукоряда в целом. Лад раст отличается стройная симметрия: два пентакорда *ре-ля* и *ля-ми* зеркально отражают друг друга и связаны между собой связующим звуком – *ля*.

Характерно: от квинты тоники позволительны скачки только вниз. Следовательно, опевание квинты тоники сверху «чреват» отклонением или модуляцией («Вилайети»). Звук *ми* функционально связан только с четвертой тоники – звуком *до*. Интонация *до-ми* (*ми-бемоль*) открывает путь модуляции, где звук *до* является связующим звеном между тоническим тетрахордом *ре-соль* и ладоинтонационной модуляционной «идеей», заложенной в звуке *ми*.

На мой взгляд, данный пример служит иллюстрацией научной концепции Б. Каракулова.

В книге, я бы сказала, виртуозно, показано как структура симметрии самоорганизовывается в системы модифицирования и как генетические цели памяти трансформируются в звуковые символы. Целенаправленность и целесообразность исследования облегчает восприятие сложного для гуманитария текста, ибо очевидное важнейшее значение музыкальной симметрологии заключается в направленности «на сохранение музыкальной информации в процессе ее постижения» [3, с.299].

Понимание симметрии как культурного шифра, как мыслительной модели играет решающую роль в научной концепции Б. Каракулова.

Безусловно, полное постижение симметрологии как науки, оперирующей математической теорией групп не подвластно музыковеду, не имеющему специального математического образования. Вместе с тем, в книге Б. Каракулова заключены открытия, которые необходимы современной музыкальной науке.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология (под ред. И.К.Коспабекова). Алматы, СаТа, -2019, -283 с.
2. Мамедова Р. Очерки по этномузыкалогии. Б.: Автора, 2015, 105 с.
3. Зенкин К. Информационная симметрия в музыке: между глубиной и поверхностью. Наука без границ. М.: Композитор, 2015, с. 293-309.

Alla BAYRAMOVA

Doctor of sciences,
Director, The State Museum of Musical Culture of Azerbaijan,
Assistant Professor, Western Caspian University,
Honoured Culture Worker of the Republic of Azerbaijan
Email: bayramova_alla@mail.ru



**AZERBAIJANI MUSICAL FOLKLORE
THROUGH THE EYES AND IN THE WORKS OF EUROPEANS**

Abstract: *Research question of the paper is to trace the Europeans' interest and activities related to Azerbaijani traditional music and to check if their understanding of it is true and their witnesses are plausible. Indeed, throughout history, the Caucasus and Transcaucasia have attracted the attention of many European travelers, diplomats, scientists, artists, composers, and men of letters. Many of them described the culture of Azerbaijan in their works and memoirs, particularly information about musical instruments, the peculiarities of playing them, and traditional music.*

Keywords: *Caucasus, Azerbaijan, music, folklore*

Алла БАЙРАМОВА

Доктор наук,
директор Государственного Музея Музыкальной Культуры Азербайджана,
доцент Западно-Каспийского университета,
заслуженный работник культуры Азербайджанской Республики

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ГЛАЗАМИ ЕВРОПЕЙЦЕВ

Аннотация: *Исследовательский вопрос статьи заключается в том, чтобы проследить интерес и деятельность европейцев, связанных с азербайджанской традиционной музыкой, и проверить, верно ли их понимание этого и правдоподобны ли их свидетельства. Действительно, на протяжении всей истории Кавказ и Закавказье привлекали внимание многих европейских путешественников, дипломатов, ученых, художников, композиторов и литераторов. Многие из них в своих произведениях и воспоминаниях описывали культуру Азербайджана, в частности сведения о музыкальных инструментах, особенностях игры на них, традиционной музыке.*

Ключевые слова: *Кавказ, Азербайджан, музыка, фольклор*

Alla BAYRAMOVA

Elmlər doktoru,
Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin direktoru
Qərbi Kaspi Universitetinin dosenti,
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi

AZƏRBAYCAN MUSIQİ FOLKLORU AVROPALILARIN GÖZÜ İLƏ

Xülasə: *Məqalənin tədqiqat məsələsi avropalıların Azərbaycan ənənəvi musiqisinə marağı və fəaliyyətini izləmək və onların bu musiqi haqqında anlayışlarının doğru olub-olmadığını və şahidlərinin inandırıcı olmasını*

yoxlamaqdır. Həqiqətən də, tarix boyu Qafqaz və Zaqafqaziya bir çox avropalı səyyahların, diplomatların, alimlərin, rəssamların, bəstəkarların və ədəbiyyat adamlarının diqqətini cəlb etmişdir. Onların bir çoxu öz əsərlərində və xatirələrində Azərbaycan mədəniyyətini, xüsusən də musiqi alətləri, onların ifa etmə xüsusiyyətləri, ənənəvi musiqi haqqında məlumat vermişlər.

Açar sözlər: Qafqaz, Azərbaycan, musiqi, folklor

Throughout history, the Caucasus and Transcaucasia have attracted the attention of many European travelers, diplomats, scientists, artists, composers, and writers. Many of them described the culture of Azerbaijan in their works and memoirs. Artists and composers created a number of works being inspired by Azerbaijani nature and culture. Here are some examples:

- german doctor, naturalist and traveler Engelbert Kaempfer, who stayed in Shamakhi and Baku in 1683-1684, wrote about 23 musical instruments and provided their drawings;
- dutch traveler Cornelis de Bruijn described celebration with musicians in Shamakhi, in 1703;
- Mikhail Glinka, having heard Azerbaijani folklore, used melody of the song *Qalanin dibində* in the third act of his opera *Ruslan and Ludmila* (1842);
- russian artist Grigory Gagarin, who visited Caucasus in the middle of XIX century, pictured a number of musical instruments in his works.
- Alexandre Dumas, *père*, spent three months in 1858 in the Caucasus. During this travel, in November 1858, Dumas visited the Azerbaijani cities of Guba, Baku, Shamakha, and Nukha (modern Sheki). He saw many historical, cultural and fascinating places: the Fire Temple, Bakinian Khans' Palace, Fatima's Mosque, the sea fires in Baku, and the Khans' Palace in Nukha.

From 16 April to 15 May 1859 Dumas' travel notes on his trip to the Caucasus were printed daily in Paris in separate issues (30 issues in all). During the same days "Caucasus" came out as a separate edition... "Caucasus", for example, was mainly written during his stay in Georgia... The text of "Caucasus" is not easy not only for the ordinary reader, but also for the specialist reader. There is no consensus among scholars on most of the issues discussed in Dumas' book. In fact, there are as many researchers, as there are opinions. There is also no unanimity in the spelling of certain names, geographical terms, etc. Some things the writer glimpses, some things are overly pointed.., some things are wrong... But "one who made D'Artagnan all shall be forgiven" (George Galsworthy).

Dumas wrote: "Mahmud-bek invited us to a Persian dinner and an evening with the bayadère girls. The Shamakha bayadère girls retained their fame and renown not only in Shirvan, but also in all the Caucasian provinces. For a long time we were told about these beautiful priestesses performing two services at once.

- Don't forget to look at the bayadères in Shemakha, Prince Dondukov-Korsakov reminded us.
- Don't forget to look at the bayadères at Shemakha said Bagration.
- Do not forget to look at the bayadères in Shemakha, was repeated in Baku.

The bayadère girls are a remnant of the khans' reign. They are court dancers. Unfortunately, like the Parsis, there were only three bayadères left in the whole of Shemakhi: two women and one boy.

We present ourselves at Mahmud-bek's house. ... We entered a hall entirely decorated in the oriental spirit. It's simple but rich decorations are impossible to describe.

All the guests were seated on satin cushions with gold flowers covered with tulle pillowcases, which gave the brightest colours an extremely pleasant and gentle touch; in the back, at the full length of the huge window, sat three dancers and five musicians. It was clear that a local dance required special music.

The musicians signaled. The orchestra was made up of a drum on iron legs which looked like a gigantic egg cut in half; a tambourine which resembled ours; a flute which looked like an ancient tibicina; a mandolin with metal strings, played with a feather; finally a chongur on an iron leg with a neck which moved in the musician's left hand, so the chongur moves the strings on the bow, not the reverse...

It all makes a frantic noise, not very melodious but quite original.

The boy with the brass castanets was the first to stand up and start dancing. He was a great success... with most of the audience. Then came up the second bayadère and finally Nisa" [2, p.280-283].

According to Dumas, Eastern dance was similar everywhere, and he had seen it in Algeria, Tunis, and Tripoli, but the dance of the gorgeous Nisa was distinct with her perfect movements [2, p.284].

Dumas wrote: *"I had the indiscretion to ask for the 'bee dance': but I was told that it was only performed in a small circle of friends. I took back my offer, which did not, however, offend Nisa in the slightest"*.

About musicians accompanying the dancers, Dumas wrote: *"The orchestra consisted of a drum on iron legs like a gigantic egg cut in half, a tambourine, which has similarities to ours; a flute, similar to the ancient tibicina; a mandolin with metal strings, which is played with a plectrum, and finally, a chonguri on an iron leg"* [1, p.283].

He called the instrument mistakenly a *chonguri*, which is not bowed, but a plucked musical instrument in Georgia, where Dumas also traveled during his visit to the Caucasus. The above-described instrument is known in Azerbaijan as a *chagane*, and is depicted, together with the other musical instruments, on *The Shamakha Bayadères*, the work by Russian artist Grigoriy Gagarin, who had visited Azerbaijan a decade before Alexandre Dumas – in 1847. It is remarkable, that not being a musician, Dumas described the way of playing the *chagane* very precisely:

"Its neck was being moved by the musician's left hand, so that the musical instrument itself was moving with its strings along the bow, and not vice versa..." [1, p.283].

Indeed, Dumas noted the tiny but very special peculiarity – the slight turning movements of the instrument towards the bow, what is different from the way of playing the cello, where the bow moves around the neck.

Thanks to artist Gagarin's depiction, Azerbaijani musician Mejnun Kerimov in the end of the XXth century could reconstruct *Chagane*, disappeared by the end of the XIXth century.

In the first two decades of the XXth c. foreign companies such as Pathé, Gramophone Records, Sportrecords, Extraphon and others, driven by commercial interests, recorded Azerbaijani traditional musicians on records, thereby preserving their voices for future generations. These same companies produced records of Azerbaijani mughams and folk songs. English researcher Will Prentice has described the activities of the Gramophone Records firm's employees recording folk musicians in the Transcaucasus, and even provided their names [5].

Occasionally Europeans, when writing about a culture alien to them, could be naturally mistaken, such as, for example, the French ethnomusicologist Jean Düring, who wrote an article about Azerbaijani music for the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second edition, 2001) [3]. This encyclopedia of music first published in 1878 in four volumes, initiated and edited by its founder, George Grove. In 2001, it had 29 volumes. The article on Azerbaijani music, written by Jean Düring, is four pages long. In comparison, an article on Iranian music written by three authors is 24 pages long. Düring, talking about Azerbaijani musical instruments did a lot of mistakes. He wrote that the *daf* and *gaval* are one and the same, although it is not so, and a number of sources speaks of that [1; 4]. He wrote that Uzeyir Hajibeyov was "the first Azerbaijani composer to write symphonies and operas", although he did not write symphonies, that his first stage works consisted exclusively of mughams. He lists operas since 1909: *"Sheikh Sanan, Rustam and Zohrab, Asli and Kerem and Koroglu"*, without mentioning *Leyli and Majnun*, written in 1908, becoming the foundation stone of Azerbaijani art music. It is noted that Hajibeyov's first works were performed by an ensemble of folk Azerbaijani instruments. According to Düring, the spread of Western music led to the establishment of musical institutions, such as the Akhundov State Academic Opera and Ballet Theatre in 1920, as if there had not been theatres before that in Azerbaijan. What about Taghiyev and Nikitin brothers' theatres? And where were operas and operettas by Hajibeyov staged at that time (by the way, the latter are not mentioned at all)? Nothing is said about music education, concert life, creation of the Conservatory in 1921, while the article on the Iranian music talks about everything in detail. Among the mistakes are such as misspelling surnames and wrong dates, for example, Magomayev became "Makomayev" and was born in 1895 (instead of 1885). Musicologist of 13th century Safiaddin Urmevi has been attributed to 14th-15th centuries. Famous tarist Bakhram Mansurov, according to Düring, died in 1984, although he died in 1985. Sultan Hajibekov, who died in 1974, i.e. 26 years before this volume was published, was mentioned as living. Kirovabad and Ganja, according to Düring, turn out to be different cities, although they are different names for the same city. Düring says that according to "the fundamentals of musical theory laid down by Bahram Mansurov and his followers", there are 13 major mughams and eight minor ones. It makes an impression that Düring

was not aware of Uzeyir Hajibeyov's fundamental work *Fundamentals of Azerbaijani Folk Music* (1945), however the bibliography of the article mentions this work, translated to English (English translation published in 1985). Therefore, the title of Friedrich Engels' work *The Revolution in Science by Herr Eugene Düring*, which went down in history as “Anti-Düring”, is involuntarily recalled.

But in general, the information provided by Europeans, includes many very valuable historical facts for ethnography, musicology, organology and other sciences. Thanks to their external view, in particular, it was possible to restore some pages of the history of Azerbaijani musical folklore and bring back to life some traditional musical instruments, which had existed in the past and disappeared. Old Musical Instruments Ensemble under the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan plays the replicas of these instruments.

BIBLIOGRAPHY:

1. Kərimov M.K. Azərbaycan Musiqi alətləri. B.: Yeni Nəsil, 2003, 183 s.
2. Абдуллаева С.А. Народный инструментарий Азербайджана (музыковедческо-органонологическое исследование). Б.: Элм. 2000, 486 с.
3. Dumas, Alexandre. Caucasus. [Александр Дюма. Кавказ]. Tbilisi: Merani, 1988.
4. During, Jean. Azerbaijani Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, in 29 vol. Edited by Stanley Sadie. Executive editor John Tyrrel. Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 268-271.
5. Prentice, Will. The Gramophone Goes East // “Musiqi Dünyası”, 2000, № 2, p. 25-26.

Севиль ФАРХАДОВА

Доктор искусствоведения, профессор,
зав. отделом мугамоведения
Института архитектуры и искусства НАНА
E-mail: sevil.farhadova@gmail.com



ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНОГО ПОСТИЖЕНИЯ ФЕНОМЕНА МУГАМА КАК МАКРОПРОБЛЕМЫ

Аннотация: Затрагиваемая тема ставит целью осмысление масштабности и актуальности проблемы мугама как единой основы для глубинного изучения ценнейших пластов культуры во всем их многообразии, складывающихся в единую целостную систему творческого созидания и научного прогнозирования. Предлагаемый подход к освещению мугама как макропроблемы, подразумевающий рассмотрение трех неразрывно связанных между собой блока вопросов – мугам как сакральная наука, мугам как традиция и как искусство – предполагает переориентацию на иную мировоззренческую метапарадигму, сопряженную с целостным мировосприятием. В итоге корректируется сама постановка вопросов, связанных с истоком культурного становления. Правомерность и значимость предлагаемой концепции подтверждается тем, что с занятой позиции поддаются логическому обоснованию прежде констатируемые, но не объясняемые постулаты, связанные с далеким прошлым, одновременно открываются новые горизонты для решения востребованной текущими масштабными процессами жизненно значимой задачи – возвращения культурного развития в единое русло мировой гармонии.

Ключевые слова: мугам, метапарадигма, целостность, движение-преображение, закон Гармонии, духовное познание-озарение, наука-претворение

Sevil FƏRHADOVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
“Muğamşünaslıq” şöbəsinin müdiri,
sənətşünaslıq doktoru, professor

MUĞAM FENOMENİNİN MAKROPROBLEM KİMİ ELMİ DƏRKİ PERSPEKTİVLƏRİ

Xülasə: Təqdim edilən mövzu yaradıcı quruculuğu və elmi proqnozlaşdırmanı vahid sistemdə birləşdirən, mədəniyyətin qiymətli laylarının müxtəlifliyini dərinlən öyrənilməsi üçün vahid əsas olan muğam probleminin miq-yaslılığının və aktuallığının dərkinə qarşıya məqsəd qoyur. Muğamın sakral elm, ənənə və incəsənət kimi baxılmasını nəzərdə tutan, bir-biri ilə bağlı olan üç məsələlər blokunun makroproblem kimi işıqlandırılması üçün təqdim edilən yanaşma dünyanın bütöv şəkildə dərki ilə əlaqəli fərqli dünyagörüşü metaparadiqmasına doğru yönəldilməni ehti-mal edir. Nəticədə mədəni təşəkkülün mənbəyi ilə bağlı olan məsələlərin qoyuluşları tənzimlənir. Təqdim edilən konsepsiyanın korrektiliyi, düzgünlüyü və əhəmiyyəti onunla sübuta yetirilir ki, bu mövqedən uzaq keçmişlə bağlı olan öncə bəyan edilən, lakin izah olunmayan postulatlar məntiqi təsdiqini tapır, eyni zamanda gündəlik irimiqyas-lı proseslərin tələb etdiyi-mədəni inkişafın vahid dünya prosesi axınına, ahəngdarlıq axınına qayıtması kimi həyati əhəmiyyətli məsələlərin həlli üçün yeni üföqlər açılır.

Açar sözlər: muğam, metaparadiqma, vahidlik, hərəkət-yenilənmə, ahəngdarlıq qanunu, ruhən dərketmə-nurlanma, elm-əməl

Sevil Farhadova

Doctor of Arts, Professor,
Head of the Department of Mugham Studies,
Institute of Architecture and Art of ANAS

PROSPECTS OF SCIENTIFIC COMPREHENSION OF MUGAM PHENOMENON AS A MAKRO PROBLEM

Abstract: The topic under discussion aims to comprehend the scale and relevance of the problem of mugham as a single basis for in-depth study of the most valuable layers of culture in all their diversity, forming a single integral system of creative creation and scientific forecasting. The proposed approach to the coverage of mugham as a macro-problem, implying the consideration of three inextricably linked blocks of issues – mugham as a sacred science, mugham as a tradition and as an art – suggests a reorientation to a different worldview meta-paradigm, coupled with a holistic worldview. As a result, the very formulation of questions related to the source of cultural formation is corrected. The validity and significance of the proposed concept is confirmed by the fact that from the position taken, previously stated but not explained postulates associated with the distant past lend themselves to logical justification, while new horizons open up for solving the vital task demanded by current large-scale processes – the return of cultural development to a single channel of world harmony.

Keywords: mugham, metaparadigm, integrity, movement-transformation, the law of Harmony, spiritual knowledge-illumination, science-embodiment

«О музыке можно говорить только с человеком, постигшим смысл Вселенной»

Герман Гессе «Игра в бисер»

XX век остается в памяти поколений как век космической эры. Интерес к масштабным исследованиям в области космонавтики подогревался научными прорывами в области квантовой физики и остававшейся до тех пор в тени нейронауки. Особое значение достижений в указанных научных областях связано с тем, что много тысячелетий спустя они, по сути, вплотную приблизились к разгадке тайны мироздания, которая открывалась на заре истории восточным мудрецам в духовном акте внутреннего постижения Закона миропорядка и гармонии. О примечательности этого факта высказывались выдающиеся ученые – физики, например, Роберт Оппенгеймер, утверждавший, что «Общие законы человеческого познания, проявившиеся в открытиях атомной физики, не являются чем-то невиданным и абсолютно новым. Они существовали и в нашей культуре, хотя гораздо более заметное и важное место всегда занимали в буддийской и индуистской философии. То, что происходит сейчас, – подтверждение, продолжение и обновление древней мудрости» [1, с.3]. В том же ключе высказывался ученый – мыслитель Нильс Бор, которому при-

надлежат следующие строки: «Мы можем найти параллель урокам атомной теории – в эпистемологических проблемах, с которыми уже сталкивались такие мыслители, как Лао-цзы и Будда, пытаясь осмыслить нашу роль в грандиозном спектакле бытия – роль зрителей и участников одновременно» [1, 3]. Любопытно заметить, что в отмеченных источниках экскурс в далекое прошлое ограничивается обращением к известным философским постулатам, но не к самой практике духовных взаимодействий, так как практика духовного постижения «сверхсмыслов» на язык понятий не переводится. Так же как не переводится на язык конкретики процесс внутреннего «натяжения струны» в процессуальности духовного возвышения–единения-озарения в самом раннем виде творчества – мугамном творчестве. Космическим мышлением отдельные представители рода человеческого были наделены еще на заре истории, когда весь мир воспринимался их сознанием как целостный развивающийся организм, и апеллирование к сверхсмыслам в процессуальности созидания социума было образом их мышления, а не научной деятельностью. Представление о мировом Законе в этом случае выносилось из акта озаренности Знанием, что осмысливалось как прорыв к Истине. Освященность единичного ума становилось источником для поиска сверхсмыслов множеством страждущих откровений умов, чем создавалась гармония мыслительного процесса в сознании грядущих поколений.

Возвращаясь, к теме современных научных тенденций, наряду с упоминаемыми позитивными показателями, крайне важно отметить прогнозируемый нейрофизиологами тревожный симптом, вызванный фантастическими достижениями научно-технического прогресса. С геометрической прогрессией он сводит на нет потребность в развитии духовного потенциала творчески мыслящего человека, подменяя подлинный, взращиваемый интеллект, искусственным, с неотвратимостью подталкивающим человечество к финальному духовному коллапсу. Диагностируемым прогнозом продиктована необходимость гуманитаризации науки, о чем многократно возвещается с самых высоких трибун.

Перед научной общественностью стоит, казалось бы, неразрешимый вопрос: как преодолеть дистанцию между гуманитарными и точными (техническими) исследованиями – ведь границы, на первый взгляд, непреодолимые, давно и четко обозначены. Между тем, в недалеком прошлом в азербайджанской науке предпринимались попытки осмысления путей гуманитаризации образования. Вспомним ученого с мировой известностью А.Мирзаджанзаде, издавшего в 1993 г. книгу «Этюды о гуманитаризации образования» [2], где автором приводятся примеры научных открытий, совершаемых в художественном творчестве, впоследствии осмысленных в точных науках. Параллельно с приводимыми фактами, симптомом сближения гуманитарных и точных наук служат появление в квантовой механике и в математике теорий. Например, о «нечеткой логики», разработанной американским ученым азербайджанского происхождения, Лютфи-заде, предпринявшим попытку связать математику с интуитивным способом коммуникации, с помощью которой люди взаимодействуют как друг с другом, так и со всем живым миром [3]. Или прозрения в области квантовой механики, обусловившие острую потребность в обсуждении концептуальных проблем на стыке иррационального и рационального миров. Также другие открытия, в совокупности свидетельствующие о встречах тенденциях к сближению двух сфер знания, прослеживаемых и в области конкретных наук. Аналогичных примеров, подтверждающих возможность реализации заявленной проблемы еще с конца XX века, наберется множество. Главное не опоздать с ее решением.

Как попытка практической реализации поставленной задачи может рассматриваться предлагаемый способ достижения поставленной цели путем свободных от предвзятости и односторонности суждений о существовании альтернативных путей познания законов мироустройства, сосредотачиваясь на вопросах сознания и типах мышления.

Исходным моментом суждений избрана методологическая основа, формулируемая как «концепция сознания». Структура, наделенная двумя «рычагами»: внутренним (непрерывность; интуитивное сверхчувственное восприятие), и внешним (прерывность; дискретное эмпирическое восприятие).

Приступив к изложению авторской позиции в отношении обозначенной проблемы, необходимо прежде внести ясность в специфику восточного типа мышления и, как следствие, восточного мировоззрения. В затрагиваемом ракурсе определение «восточное мышление» не увязывается с

географией, а подразумевает изначальные свойства человеческого сознания, познававшего на заре истории мир интуитивно, в процессе концентрации внутренней энергии. Поэтому перед нами во весь рост встает неизученная и, казалось бы, неразрешимая задача рационального постижения и разъяснения сути альтернативного, духовного познания, изначально относимого к сфере эзотерической науки и практики, закрытой для светской науки и, как следствие, отторгнутой ею. Однозначное приравнивание эзотерики к мистике, накладывающее «табу» на ее научное изучение и освещение, заведомо исключало возможность осознания сердцевины проблемы – самого принципа раннего мышления, что в свою очередь, лишало науку создания в перспективе аргументированной полномасштабной картины развития культуры (в частности, музыки) во всех ее проявлениях, с опорой на единую концептуальную базу.

Ориентированная на физический, бытийный мир, светская наука с момента своего существования по сей день небезосновательно считала и считает основными показателями научного постижения логическую обоснованность и доказательность, проверяющуюся либо эмпирическим восприятием, либо наличием достаточно развитой, укладывающейся в определенную логически завершенную систему мысли-идеи. Три показателя научного постижения реального мира, в сущности, не конфликтуют и с познанием духовным, так же опирающимся на доказательные объективность, достоверность и логику. Бесспорность этого факта, однако, может быть признана лишь при условии погружения в сложнейшую систему человеческого сознания, выполняющего помимо «конструктивной программы» – постижения и преобразования реального физического мира и более значимую программу – соучастия в едином глобальном процессе миротворчества, осуществляемым по Закону Вселенского миропорядка и Гармонии. В настоящей статье заявленное положение должно рассматриваться как ключевое, так как от постижения его сути зависит и осознание значимости единого основополагающего принципа становления, ориентацией на который изначально совершалось восхождение к высотам научного знания.

Из изложенного напрашивается парадоксальный вывод о том, что изначально за неизменность и постоянство принимается принцип и нормы внутреннего развития – роста в процессуальности познания. Иными словами, как постоянство рассматривается движение-рост. С этой точки зрения можно говорить о диалектичности метафизической установки в раннем познании.

Поскольку затрагиваемый вопрос, формулируемый в авторской интерпретации как «принцип неконкретного мышления» периодически освещался в печати и научных конференциях [4], коротко отмечу главное. Волновая природа мышления, состоящая из двух полюсов – волнового непрерывного и дискурсивного прерывного – удивительно созвучна квантовой теории корпускулярно-волнового дуализма. В этом смысле закономерным представляется обусловленность проявляемого интереса к предмету нейронауки – феномену сознания, одновременно к эпистемологическим проблемам со стороны специалистов по квантовой физике.

Попутно заметим симптоматичность возрастающего в настоящем времени интереса к музыке и музыкальному тексту, одновременно к концептуальным вопросам, связанным с познанием со стороны нейрофизиологов. Думается, что закономерность отмеченного связана, прежде всего, с концептуальным содержанием музыки как альтернативным способом познания Законов планетарного, Вселенского масштаба.

Не располагающему опытом рассудочного логического понимания, начинающему познавать мир с «чистого листа» человечеству законы мира открывались исключительно в результате озарения, то есть прорыва в бескрайнее энергичное (светолучевое) семантическое поле. В этом случае напрашивается вывод о том, что источником всех знаний был сам творческий процесс-озарение. Зафиксируем излагаемый тезис – начальный этап познания связан озаренностью Знанием, т.е. рождением Знания в процессе внутреннего (духовного) поиска роста.

«Музыка есть искусство искусств и наука всех наук: она содержит внутри себя источник всего знания». Хазрат Инаят Хан «Мистицизм звука».

Заметим, кстати, что слово познание – это еще не само знание, а поиск знания. Следовательно, не обозначенность, зафиксированность чего-то отдельно взятого, а постоянное движение, раз-

витие-рост, обновление, изначально осмысливающееся Законом миропорядка и Гармонии, составляет суть познания, одновременно первосмысл слова музыка как явления духовного. Вот, вероятно, почему музыка, ныне воспринимаемая как временное искусство, в прошлом отождествлялась с созиданием Гармонии. Познание как «вечный двигатель» всеобщего развития - становления по закону Гармонии объясняет саму временную природу музыки. С этой точки зрения расхожее мнение об универсальности музыкального языка правомерно лишь при перестановке акцента – музыка не универсальный язык (в чем она, напротив, глубоко специфична), а язык универсальности, если под универсальностью понимать идентифицируемый с музыкой единый духовный процесс познания – возвышения-озарения, складывающийся в циклическую систему. Четырехфазовый цикл творческого процесса с прорывом – рождением Света Истины в третьей фазе развития-роста приравнивался жизненному циклу.

«Многие говорят, что жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь сама есть музыка». Мухаммад Хафиз

Предварительный вывод. Есть два пути овладения знанием – либо понять смысл логическим способом, либо внутренне дорасти до восприятия смысла. Одно не исключает, а дополняет другое. Однако, известно, что на ранней стадии развития интуитивное познание компенсировало отсутствие дискурсивного знания, так как оно было связано с опытом и практикой духовного роста-возвышения, т.е. поисковым процессом, сопряженным концентрацией внутренней энергии до точки прорыва – рождения Идеи, раскручивающим «колесо жизни». В этом случае самоценностью выступала сама Жизнь. Практика духовного постижения, напрямую связанная с духовным взаимопроникновением, пересечением, выдвигал в качестве основополагающего принцип нравственности, бескорыстия. То есть принцип нравственности объявлялся *принципом самосохранения*. Корысть, отстраненность от живого и связанных с жизнью нравственных канонов в научном постижении мироустройства – факторы ставящие под угрозу само существование человечества.

«Фундаментом нравственности является способность человека слиться с крупной идеей».
Гегель

Критерии осознания значимости феномена музыки в далеком прошлом были совершенно иными, прежде всего потому, что формировала их не область искусства, а область науки как иррационального постижения универсального закона – закона Бытия. И в дальнейшем музыка как область знания развивается не только в художественном, но и в научном русле, включающем помимо философии астрологию, астрономию, медицину, биологию, психологию, математику, физику и пр. области знания. Однако существенная разница раннего приобщения к универсальному истоку как закону мировой Гармонии, заключается в том, что форма его постижения - включенность в системный духовный поиск-рост до момента озаренности Истиной, то есть звучания в «унисон» со Вселенским «оркестром» – была одновременно реализацией закона Гармонии. Иными словами первой вещественной объективизацией закона Гармонии был сам творческий процесс, нацеленный на озарение-единение, составивший событийную сторону музыки как духовного явления. Знаменательность этого духовного акта закрепляется в памяти поколений кодовым словом мугам¹. Учитывая тот факт, что музыка, будучи языком универсальности, изначально освещалась не как искусство звукового мышления, а как «Наука о Духе» и «Наука-претворение», следовательно, стоящая перед научной общественностью задача гуманитаризации науки, то есть возвращение духовного, живого, общечеловеческого начала в науку напрямую связана с постижением феномена музыки – как истока науки, сердцевинной, которой является Свето-лучевой принцип познания-озарения – мугам.

В высвеченном ракурсе проблема мугама связана, прежде всего, с постижением исконных возможностей человеческого сознания, проявляемых в акте познания. В этом случае осознание феноменальности и значимости мугама как явления культуры не может быть ограничено лишь

¹ Под кодовым словом подразумевается акустическая смысловая единица, имеющая свой геометрический эквивалент.

изучением его как продукта творчества. Очевидная неподатливость проблемы для исследования – следствие несколько упрощенного определения его предмета и объекта, каковым в подлинности является пребывающее в вечном поиске законов и смысла Бытия сознание человека. Независимо от области знания, любой продукт творчества, во все времена представляет лишь результат мыслительного процесса. Источником же всех знаний является процесс поиска знания, стимулирующий духовное (творческое) развитие-рост.

«Музыка является высшей тайной наук о человеке, над которой они бьются и которая хранит ключ от их прогресса».

К. Леви-Стросс

Суть внутреннего (духовного) мышления состоит в том, что оно связано не с конкретикой внешнего мира, а внутренним ощущением своей причастности к мировому процессу. На этой стадии познающий мир человек ощущал себя неотъемлемой частицей планетарного мира, так как единичным творческим актом познания-озарения он постигал смысл и суть мировой Гармонии. В каждом акте познания – единения-озарения он, проникаясь Ритмом всеобщего глобального процесса движения роста, поглощая Свет Знания, сеял на земле Гармонию Мысли, Гармонию жизни. Мысленное проникновение в пик творческого (духовного) акта в единый субстанциональный мир, эквиритмичное вибрирование в акте познания на «свето-лучевых струнах» мирового процесса, превращая их в россыпи жизненесущих смысловых сегментов – зерен, объясняет формирование целостного взгляда на мир с парадигматической установкой «все из одного», первоначально выраженной концепцией «мирового древа». Вначале мировым древом было «древо познания». Со временем «древо познания» трансформируется в «древо жизни», «фамильное древо». В музыкальном, в частности мугамном тексте, конфигурация «древа» выражена бурдонизирующим многоголосием, а также структурой инвариант / варианты, принципом опевания единичного звука и пр.

Недоступность, иной раз, для понимания специфики раннего способа познания заключается в том, что оно вытеснено рассудочным пониманием на «периферию» в то время, как выясняется при знакомстве с трудами ученых, полюс континуального иррационального мышления продолжает играть ключевую роль в любом творческом акте. Так, например, французский математик Ж.Адамар, резюмируя свои изыскания по психологии математического творчества, пишет, что чисто логических открытий не существует и вмешательство "бессознательного" необходимо в качестве отправного пункта логической работы [5, 67].

Конкретика предметно выраженного, рационально постигаемого текста уже испокон веков составляет незыблемую сторону светской науки. Однако, в процессе развития точных наук, в частности, в области квантовой теории, физиками совершались открытия, ставящие под сомнение незыблемость существующих в этой области многовековых взглядов. Любопытная информация содержится в некоторых публикациях по квантовой физике, подтверждающих теории древних восточных мыслителей. В них указывается, что уже в XX веке при изучении атома отмечалось, что существующие модели и теории приблизительны из-за несовершенства языка. Так, «открытие квантовой теории и теории относительности, являющихся столпами современной физики, упрочило мнение о том, что эта действительность не подчиняется законам классической логики, а человеческий язык не просто не точен, он совершенно не годится для описания атомной действительности» [1, 17]. При этом оговаривается и то, что аналогичная мысль в отношении действительности, но, заметим, не атомной, а внутренней поисковой, высказывалась и восточными мыслителями: «Для того, чтобы рассказать о внутренних ощущениях нам нужны слова, хотя происхождение этих ощущений не имеет никакого отношения к языку. Если вы не задумывались об этом раньше, это противоречие покажется вам парадоксальным» [1, 17].

Современные открытия в области квантовой физики свидетельствуют о том, что по мере отдаления от исходных духовных позиций в познании человеком мира, он в высокой стадии рационального научного мировосприятия, в сущности, дублирует их. Разница заключается в том, что в духовном познании человек изначально ориентирован на внутренне ощущаемый в нераздельности пространственно-временной континуум, ощущение его динамики, плотности или разря-

женности. А источником всякого рода знаний предстает сам *волновой мыслительный процесс*. В этом случае процесс поиска смысла не опосредованный приборами, исходными установками, не локализованный субъектно-объектными отношениями воспринимается как неделимое целое. Главное же сущностное различие между интуитивным и рассудочным поиском Вселенского Смысла заключается в том, что духовный поиск рост до момента озаренности знанием является, прежде всего, претворением Закона Мировой Гармонии, Закона Жизни.

«Мы выйдем на верный путь лишь в том случае, если истина, утверждающая, что обновление культуры может последовать только за обновлением мировоззрения превратиться во всеобщее убеждение...». Арнольд Швейцер *Культура и этика*

Итоговый вывод. Возвращаясь к ранее приводимым фактам по квантовой физике, в совокупности с ними, обращаясь к предложенной физиком Бэллом теории о нелокальных связях частиц, положительно повлиявших на «квоту» доверия в отношении восточной мудрости, подчеркнем обусловленную ими необходимость корректирования ортодоксальной материалистической ориентации. Отказываясь от однозначного признания того, что современная наука, при всей своей оснащенности различными сложными приборами, только открывает те истины, которые много тысяч лет назад были известны восточным мыслителям. Как и предположения о возможном конструктивном взаимодействии или синтезе двух миров – тайного (мистического) и явного, на данном этапе научные позиции все же допускают отступление от крайности рационалистических или интуитивных мистических взглядов в пользу, говоря языком физики, дополненности. В контексте музыки, «консенсус» двух полюсов – иррационального и рационального, видится, обращаясь к языку мугама, в согласованности внешних констатируемых преобразований в бытийном мире (импровизация) с Законом всеобщего планетарного духовного роста (канон).

Итак, в преддверии прогнозируемых кардинальных мировоззренческих преобразований миру открывается иная реальность, в которой познанию на высоком уровне развития предстоит выбор маршрута, ведущего к храму Вселенского знания. Озвученные, а также не охваченные настоящим сообщением факты дают основание предполагать, что он будет пролегать через гуманизацию образования и науки на базе восточной концептуальной Мысли, ядром которой является концептуальность содержания и формы мугам-дастгяха.

Проводимая автором этих строк за многие годы работа по разностороннему исследованию проблемы мугама и полученные результаты дают основание утверждать, что изучение мугама, как продукта альтернативного неконкретного мышления, может открыть доступ к малоизученным аспектам человеческого сознания. Это представляется крайне важным в целях самосохранения и восстановления в изменяющихся условиях «культурного генофонда» народа, нации. Примером многовекового опыта духовного кодирования, то есть работы с подсознанием масс, являлась ритуально-обрядовая практика, на «строительных лесах» которой возводилось здание шедевра мировой и национальной культуры мугам-дастгяха.

Дальнейшее комплексное мультидисциплинарное исследование многомерной проблемы мугама, с учетом универсальности его значения может:

- a) открыть новые перспективы в решении прежних и постановке новых задач в сфере мугамоведения, включающего три блока вопросов – мугам как наука, как традиция и как искусство;
- b) в совместном исследовании отдельных сопредельных «гуманитарных», «естественных» и «точных» областей научного знания,
- c) способно вывести науку на новые рубежи освоения взаимосвязей и взаимодействия всего живого мира и приблизить познание к глубокому пониманию Закона Мировой Гармонии;
- d) будет содействовать внедрению в жизнь экологических идей;
- e) стать основой для более продуктивной работы по подготовке будущих профессионалов в сферах науки и образования.
- f) также приведет к сближению позиций Востока и Запада, что в итоге может стать поворотным этапом в восстановлении Гармонии творческого созидания в мировом пространстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фритьоф Капра. Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и восточным мистицизмом. Фербер, Иванов, Манн, 1975, 356 с.
2. Мирзаджанзаде А.Х. Этюды о гуманитаризации образования. Б.: Азернешр, 1993, 416 с.
3. Lotfi Zadeh: From computing with numbers to computing with words – from manipulation of measurements to manipulation of perceptions in International Journal of Applied Math and Computer Science, pp. 307–324, vol. 12, no. 3, 2002.
4. Фархадова С.М. Принцип неконкретного мышления как источник духовного знания. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 1, № 2, 2016 г., с. 14-23
5. Менский М.Б. Сознание и квантовая механика. Жизнь в параллельных мирах. (Чудеса сознания – из квантовой реальности). – Фрязино.: Полиграф книга, - 2011. – 319 с.
6. Аламар Ж.А. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М.: 1970, 152 с.



Leyla ASLANOVA

ADMİU-nun doktorantı

E-mail: leyla_aslanova@yahoo.com

İradə KÖÇƏRLİ

AMEA

Sənətsünaslıq doktoru, professor

E-mail: i.kocharli@gmail.com



NİYAZİ VƏ CÖVDƏT HACIYEVİN NOT ƏLYAZMALARININ AÇILMAMIŞ SƏHİFƏLƏRİ (Azərbaycan milli musiqi irsinin qorunması kontekstində)

Xülasə: Məqalə arxivlərdə olan xalq musiqi əlyazmalarının üzə çıxarılması, qorunub saxlanılması üçün rəqəmsal yazıya alınması, tədris vəsaitinə çevrilməsi və s. məsələlər haqqındadır. Burada Niyazinin və C.Hacıyevin AMEA-nın Arxivində saxlanılan əlyazmalarından söhbət açılır. Eyni zamanda, indiyədək məlum olmayan doqquz Azərbaycan xalq mahnısının "Səs və fortepiano üçün işləmələr"i, ilk dəfə ictimaiyyətə təqdim olunur. İşləmələrin Canto partiyasının Niyaziyə, piano müşayiətinin isə C.Hacıyevə məxsus olduğu tutarlı dəlillərlə sübut olunur. Sonda köçürmələrin yeni texnologiyaların mexanizmləri əsasında rəqəmsal yazıya alınması, fortepiano üçün işlənilməsi, çap olunması və gələcək nəsillərə ötürülməsinin nəzərdə tutulduğu bildirilir.

Açar sözlər: Niyazinin not əlyazmaları, C.Hacıyevin not əlyazmaları, xalq mahnıları, canto və fortepiano üçün işləmə

Ирада КОЧАРЛИ

Доктор искусствоведения, профессор

Лейла АСЛАНОВА

Докторант АГУКИ

НЕРАСКРЫТЫЕ СТРАНИЦЫ НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ НИЯЗИ И ДЖ. ГАДЖИЕВА (В контексте защиты национального музыкального наследия Азербайджана)

Аннотация: В статье речь идет о проблемах освещения рукописных образцов народной музыки, находящихся в архивах, сохранение их посредством электронной записи, создании учебных пособий и т.д. Рассматриваются рукописи Ниязи и Дж. Гаджиева, хранящиеся в архиве ИАИ НАНА. Вместе с тем, впервые

представлены научно-музыкальной общественности девять ранее неизвестных азербайджанских народных песен «Обработки для голоса и фортепиано». Доказано, что кантовая часть произведений принадлежит Ниязи, а фортепианное сопровождение – Дж. Гаджиеву. В заключение говорится о записи с помощью передовых цифровых технологий и печати фортепианных обработок, а также передаче их будущим поколениям.

Ключевые слова: нотные рукописи Ниязи, рукописи Дж. Гаджиева, народная музыка, обработка для canto и фортепиано

Irada KOCHARLY
Doctor of Art, professor
ANSA

Leyla ASLANOVA
Doktorant of ASUCA

UNOPENED PAGES OF NIYAZI AND J. HAJIYEVS NOTE MANUSCRIPTS (In the context of the protection of the national musical heritage of Azerbaijan)

Abstract: The article deals with the discovery of manuscripts of folk music samples in the archives, their digital recording for preservation, their conversion into teaching aids and other issues. The article discusses the manuscripts of Niyazi and J. Hajiyev kept in the Archives of ANAS. At the same time, nine previously unknown Azerbaijani folk songs "Works for voice and piano" are presented to the public for the first time. It is proved by strong evidence that the Canto part of the works belonged to Niyazi, and the Piano accompaniment belonged to J. Hajiyev. In the end, it is stated that the works will be digitally recorded based on the mechanisms of new technologies, processed for the piano, printed and passed on to future generations.

Keywords: J. Hajiyevs note manuscripts, Niyazi's musical manuscripts, folk music, arrangement for canto and piano

Milli musiqi ənənələrinin qorunması hər bir xalq üçün ən mühüm və ən ümdə məsələlərdən biridir. Ənənə – minilliklər, yüzilliklər boyu formalaşan, daim yaşayaraq öz əhəmiyyətini itirməyən, hər bir xalqın inkişafına təkan verən “bir çıxış nöqtəsi və mənbə rolunu oynayan amildir”². Qloballaşan dünyamızda milli musiqi ənənələrini qorumaq milli kimliyimizi qorumaq qədər tələyüklü bir məsələdir. Artıq XXI yüzilliyin 20-ci illərini yaşayırıq. Əsrimiz Kompüter əsri, İnformasiya-Kommunikasiya Texnologiyaları əsridir. İKT bütün həyatımıza – həm gündəlik məişətimizə, həm müxtəlif elmi-texniki, təsərrüfat və s. sahələrə, o cümlədən musiqi elminə də öz əsaslı təsirini göstərməkdədir. Bu sahədə çox mühüm yeniliklər vardır. Hələ 1877-ci ildə T.A. Edison tərəfindən Fonoqraf icad edilərkən bu, musiqi folklorşünaslığı sahəsində bir inqilabi sığrayışa – xalqın minilliklər boyu yaratdığı, həmişəyaşar musiqi örnəklərinin, qədim milli ənənələrin qorunub saxlanılması sahəsində bir çevrilişə səbəb oldu. Xalq musiqi nümunələri daha asanlıqla toplanıldı, yazıya alındı, qorundu və tədqiq olunmağa başladı. Sonra daha böyük elmi-texnoloji kəşflər əldə olundu: 1940-ci illərdə indi kompüter adlandırdığımız Elektron Hesablayıcı Maşınlar icad olundu. Sonrakı illərdə bu maşınlar daha da təkmilləşərək musiqi nümunələrinin tez bir zamanda audio və video yazısının alınmasını, rəqəmsal yazısını, musiqidə səsin kompüter analizini, görkəmli alim Lütüf Zadənin qeyri-səlis nəzəriyyəsinə istisnad edərək yeni əsaslı nəticələrin alınmasını təmin etdi. *Internet* və *Online* formaları yeni tədqiq imkanları yaratdı və virtual görüntüdə yeni metodlardan istifadə yollarının axtarışlarına yol açdı. Bütün bunlar artıq Azərbaycan musiqi elminə də, milli musiqi irsinin qorunması və araşdırılması yolunda elmi və təcürbi tədqiqatlara da öz müsbət təsirini göstərməkdədir. Fikrimizcə, hal-hazırda artıq mövcud olan yeni texnoloji mexanizmlərdən daha sürətli və səmərəli şəkildə istifadə edərək xalq musiqi örnəklərinin toplanılması, qorunması və tədqiqi yolunda arada olan boşluqların doldurulmasının vaxtı çoxdan çatmışdır.

Geriyə qayıdaraq, XX əsrin əvvəllərinə nəzər salsaq, 1932-ci ildə – ETMK-nin üzvlərinin Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılması, yazıya alınması, tədqiqi sahəsində nəhəng işlərini, fədakar əməyini görmüş olarıq. Onlar bu işə başlayarkən ixtiyarlarında iki əsas amil var idi: istedadlı insan faktoru – yəni, dəqiq eşitmə qabiliyyətinə malik musiqiçi və fonoqraf. Bu iki faktorun köməkliyi ilə böyük Azərbaycan musiqiçiləri, indi hamımızın fəxrlə daşdığımız musiqi sərvətini toplamağa, tədqiqinə, yeni milli bəstəkar-

² Bu haqda bax Ş. Həsənova. XX əsr Azərbaycan musiqisi: ənənə və müasirlik. Bakı 2011.

lıq əsərlərinin yaranması və s. işinə başlamış, xalq musiqi örnəkləri toplusunu yaratmağa nail olmuş və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına güclü təkan vermişlər. İndi 1932-1945-illər arası əldə edilmiş həmin materiallar arxivlərdə, o cümlədən, AMEA Mİİ-nin arxivində qorunub saxlanılır. Təəssüf ki, onların bir çoxu əlyazma şəklində qalmış, çap olunmamış və musiqi ictimaiyyətinə catdırılmamışdır. Düşünürük ki, indi yeni texnoloji mexanizmlərdən istifadə edərək, gecikmiş olsa da, onları həyata qaytarmağın, mədəniyyətimizin inkişafına yönəltməyin vaxtıdır.

Maestro Niyazinin folklorşünaslıq fəaliyyəti hamıya məlumdur. Lakin, konkret olaraq, onun topladığı, nota saldığı xalq mahnılarının əlyazmaları, əsasında yazdığı əsərlər haqqında məlumat və fikirlər dəğiniqdir. Bu baxımdan, çıxışımızı məhz bu mövzuya həsr etmişik.

Qeyd edək ki, musiqişünas Fəttah Xalıqzadənin “Azərbaycan xalq musiqisinin toplanması və yazıya alınmasında Niyazinin rolu” adlı maraqlı məqaləsi vardır. Məqalə 2002-ci ildə “Musiqi dünyası” elmi jurnalında çap olunmuşdur və ilk dəfə olaraq ETKM-nin 1934-cü ildə baş tutmuş, Niyazinin iştirak etdiyi ikinci ekspedisiyanı işıqlandırmışdır (6).

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Arxivində yerləşən üç qovluqda Niyazinin nota köçürdüyü xalq mahnılarının əlyazmaları toplanmışdır (s.v.1a-96a, qovluqlar 13, 18, 20). (1.2.3.) 20(a)-ci qovluq arxiv Dəftərcəsində belə adlanır: “Əməkdar artist Bülbülün ifasından Niyazinin notasalmaları (yazıları)” (rus dilində). Qovluqda 13 mahnı toplanmışdır. Bunların hər birinin üzərində - sağ küncdə bu sözlər yazılıb: “Əməkdar artist Bülbülün ifasından nota yazılmışdır”. Yalnız iki hava vardır ki, onların üzərində ifaçının adı yoxdur: “Ha lolum” və “Paroxod”. Bəzi mahnı nümunələrinin üzərində həmin havanın aid olduğu muğam və şöbələrin adları da göstərilmişdir. Yazıdan görünür ki, həmin əlavələr başqa qələm və xətlə sonradan yazılmışdır.

Aşağıda həmin mahnıların siyahısı verilib:

1. Yaylığın yar (bayatı kürd)
2. Ay ana (şikəsteyi-fars)
3. Araz üstə buz üstə (şüşlər?)
4. Mindim gəmisinə
5. İrəvanda xal qalmadı
6. Üç telli durna
7. Cəlal Xalıq (şur)
8. Sizə qonaq
9. Nəsi bala
10. Almanı atdım xarala
11. Vəsməni neylərsən
12. Paroxod
13. Ha lolum

Siyahı Dəftərcəsində 18-ci qovluğun adı belədir: “Türk xalq mahnı və rəqslərinin Fono-yazısı. Niyazi tərəfindən nota köçürülüb”. Qovluğun üzərində eyni ad, qırmızı qələmlə – I ekspedisiyanın materialları və 1936-cı il” (rus dilində) sözləri qeyd olunub. Köçürülən havaların (27 hava) çox hissəsinin sol küncündə havanın yerləşdiyi valikin və melodiyaaların sıra nömrəsi yazılmışdır. Bəzi havalar adsız və sözsüzdür. Həmin nümunələrin bir qismi tərəfimizdən müəyyən edilərək ənənəvi adları bərpa edilmiş, digərləri isə havanın mətninə və ya ilk poetik misrasına uyğun olaraq adlandırılmışdır. Yazılar içərisində həm klassik Azərbaycan xalq mahnıları, aşiq havaları, eyni zamanda, sözləri dövrün çağırışlarına uyğunlaşdırılmış havalar vardır. Bir çox nümunələr məktəblilər üçün nəzərdə tutulmuş təbliğat xarakterli mahnılardır və dövrün tələblərinə uyğun olaraq sovet quruculuğu mövzusunu əks etdirir. Nota salınan havaların siyahısını təqdim edirik:

1. Adsız (“Biz gərəkdir rəhbərin”)
2. Adsız (“Sarı gəlin” (variant))
3. Bazarda çiçək
4. Adsız (“Alma almaya bənzər”)
5. Kolxoz havası
6. Adsız və sözsüz hava

7. Adsız ("Aşiq səhəri", 20-ci qovluqda da vardır)
8. Adsız ("Kəndimiz")
9. Ovşarı
10. Adsız və sözsüz (sıra nömrəsi – 17)
11. Adsız ("Gözəlim sənən" sıra nömrəsi – 18)
12. Adsız ("Barmağım beşdir mənəm", sıra nömrəsi – 19)
13. Adsız ("Gözlərin şuxdur sənən", sıra nömrəsi – 20)
14. Adsız ("Əvvəldən aşnayıdın", sıra nömrəsi – 21)
15. Adsız ("Uşaqlıqdan çox oxudum məlhəmi", sıra nömrəsi – 22)
16. Adsız və sözsüz ("Meyvələrdən üç meyvə var", sıra nömrəsi – 23)
17. Adsız ("Biz kolxozçu qızların" – üzərində bu tarix yazılıb – 4/ – 35 ci il)
18. Adsız ("Məktəbli havası")
19. Adsız ("Ay uşaqlar, siz mənə yaxşı-yaxşı tanıyın")
20. Adsız və sözsüz
21. Ölürəm, a ceyran bala
22. Yanıq Kərəmi 31 baxmaq
23. Adsız ("Qayıdıb yola baxmaqdan")
24. Adsız ("Uca dağlar başında")
25. Adsız ("Mil düzü")
26. Kürdü
27. Koroğlu səhəri

13 sayılı qovluq Arxiv Dəftərcəsində belə adlanır: "Talış toy mərasimləri – Aman nənə" (rus dilində). Qovluqda doqquz mahnının musiqisi və sözləri yazıya alınmışdır. Onu da qeyd edək ki, nə dəftərcədə, nə qovluğun, nə də havaların üzərində nota köçürən müəllifin adı yazılmamışdır. Lakin Niyazi muzeyindən əldə etdiyimiz əlyazmalara əsasən onların məhz Niyaziyə aid olması müəyyən edilmişdir. Notasalmaların sonunda mahnıların sözləri (onların dördü talışca, digərləri isə Azərbaycan dilindədir) və Talış toyunun qısa təsviri verilmişdir.

1. Aman nənə (talışca)
2. Sonalar
3. Şirinəm
4. Çoban mahnısı (talışca)
5. Dili-dil-dil (talışca)
6. Şalı
7. Kilas Kəbir
8. Sərdim dolana (sözsüz)
9. Laçın nomə (talışca)

Onu da qeyd edək ki, 20-ci qovluqda qeyd olunan iki mahnı – "Ha lolum" və "Paroxod" mahnılarının sözləri də talışca yazılmışdır.

Arxiv materialları arasında 47-saylı qovluq da vardır. (5) Arxiv dəftərcəsində bu qovluğun adı belə yazılmışdır: "50 Azərbaycan xalq mahnısı" (rus dilində). Qovluğun üzərində isə, baş tərəfində "НИКМЫЗ" sözləri, ortada "50 Azərbaycan xalq havası" başlığı, aşağıda isə başqa qələmlə "1941" rəqəmləri ilə tarixi yazılmışdır. Nə dəftərcədə, nə də qovluğun üzərində notasalmaların müəllifinin (və ya müəlliflərin) adı göstərilməmişdir. Qeyd etmək istərdik ki, Arxivdə bu adda qovluğun olduğunu bildirdik, lakin hər dəfə qovluğu Səid Rüstəmovun "50 Azərbaycan xalq mahnısı"nın (1938) əlyazmaları zənn edərək üzərindən yan keçirdik və içəri-sindəki not yazılarına lazımcı diqqət yetirmirdik. Niyazinin notasalmaları üzərində işləyərkən, müəllifin əlyazmaları ilə yaxından tanış olduqdan sonra 47-ci qovluqda da həmin not yazılarının yerləşdiyinin şahidi olduq. Bundan sonra aydın oldu ki, qovluq Səid Rüstəmovun eyni adlı çap olunmuş mahnı toplusunun əlyazması deyil. Bu – əlli Azərbaycan xalq mahnısının əlyazmasından ibarət və çox yəqin ki, çap üçün nəzərdə tutulmuş bir topludur. Xalq mahnıları musiqisi və sözləri ilə birlikdə nota salınaraq tərtib edilmiş, lakin göründüyü kimi, müəyyən səbəblər üzündən çap olunmamış və arxiv materialları arasında yatıb qalmışdır.

Qeyd etməliyik ki, bu qovluqda yerləşən 50 mahnıdan yalnız 15-i Niyazinin qələminə məxsusdur. Həmin mahnıların notasalmaları 20-ci qovluqda, qismən də 18-ci qovluqda saxlanılır. Digərləri isə başqa müəlliflərə – çox güman ki, S.Rüstəмова, az qismi isə F. Əmirova aiddir. Qovluqdakı bir çox mahnıların işlənmiş variantı (ritmik düzəlişlər, sözlərin dəyişdirilərək stilizə edilməsi və s.) nəşr olunmuş toplularda vardır (7). Əslində, əlyazmaların hamısının Niyaziyə aid olması fikri də istisna deyildir. Çünki, bəzi mahnı nümunələri vardır ki, əlyazma və çap olunmuş not yazıları arasında fərq çox azdır. Məs: "Laçın" xalq mahnısı F.Əmirov və S.Rüstəmovun notasalmalarında bir-birindən çox az fərqlənir (çox güman ki, eyni fonoyazıdan köçürüldüyü üçün). Bu baxımdan, not əlyazmaları öyrənilməli, onların müəllifləri üzə çıxarılmalı, müəyyənləşdirilməli, sistemləşdirilməlidir və s.. Onu da qeyd etmək istərdik ki, Niyazinin not yazılarında ilk nəzərə çarpan xüsusiyyətlərdən biri melizm işarələrinin, demək olar ki, yoxluğudur – xalq mahnılarına xas olan improvizəli "boğaz"ların melizm işarələri vasitəsilə ilə deyil, onların açılışı şəklində yazılmasıdır. Bu xüsusiyyət Niyazinin, demək olar ki, əksər notasalmalarında müşahidə olunur.

AMEA Mİİ-nin Arxivində 19a sayılı qovluq (4) da vardır. Qovluğun adı belədir: "Тюркские песни. а/ф Д.Гаджиева". Başlıqda "türk" sözünün olması əlyazmanın 1936-cı illərdə yazıldığından xəbər verir. Çünki məhz həmin illərdən sonra "türk" sözü aradan götürülmüş (demək olar ki, qadağan edilmiş), məişətdən, ədəbi dildən və s. çıxarılmış və "Azərbaycan" sözü ilə əvəzlənmişdir. Əlyazmadan da görünür ki, sonradan "Тюркские" sözünün üstündən xətt çəkilmiş və üzərində "Азербайджанские" sözü yazılmışdır. Bu – səs və fortepiano üçün yazılmış işləmələrdir. Burada doqquz xalq mahnısının işləməsi vardır. Yazının bir sətrində *Canto*, akkolada ilə birləşmiş digər iki sətrində isə *Piano* sözləri yazılmışdır:

1. Komsomol qız (Sarı gəlin – variant, q.18)
2. Mil düzü (q.18)
3. Adsız (Meyvələrdən üç meyvə var, q.18)
4. Ay uşaqlar (q.18)
5. Adsız (Ölürəm, a ceyran bala)
6. Adsız
7. Adsız (Gəmi gəlir verir fitini, q.20)
8. Adsız
9. Bazarda çiçək (Dağlarda çiçək, q.18)

Əlyazma aşkar edilərkən işləmənin bütünlüklə Cövdət Hacıyevə məxsus olduğunu düşünürdük. Lakin Niyazinin əlyazmaları ilə, onun notasalma üslubu ilə, bizə məlum olan, yuxarıda adı çəkilən qovluqlardakı xalq mahnılarının yazıları ilə dərinədən tanış olduqdan sonra işləmələrin *canto* hissəsinin, yəni, xalq mahnılarının melodiyasının Niyaziyə məxsus olduğu üzə çıxarıldı. Bu mahnıların əlyazmaları Arxivin adları çəkilən 18 və 20-ci qovluqlarında yerləşir. Beləliklə də, *Cantonun* Niyaziyə, fortepiano müşayiətinin isə C.Hacıyevə aid olması tərəfimizdən müəyyən edilmişdir.

Bəzən düşünürdük ki, bəlkə, işləmələr məhz Niyaziyə aiddir? Lakin fortepiano partiyasını incələyərkən onun Cövdət Hacıyevə məxsus olduğuna əmin olduq. Bunu həm Arxiv dəftərcəsindəki ad, həm əlyazmanın I səhifəsindəki yazı, həm də fortepiano müşayiətinin üslubu təsdiq edir. Bu baxımdan, mahnı işləmələrinin C.Hacıyevə məxsus olması şübhəsizdir.

Qeyd etmək istərdik ki, adı çəkilən işləmələr 20 yaşlı tələbə-bəstəkarın bu sahədə ilk işləri idi. Bunu – Cövdət Hacıyevin, həm xalq mahnılarının işlənməsi və ümumiyyətlə, fortepiano musiqisi sahəsində ilk təcrübələri, ilk sınaq işləri hesab etmək olar. Fikrimizcə, xalq mahnılarının fortepiano müşayiətində artıq gənc bəstəkar Cövdət Hacıyevin üslubu özünü büruzə verir – orijinal akkord səslənmələri, özünəməxsus interval hərəkətləri, melodik-intonasiya tapıntıları, xalq musiqisinin melodika, metr-ritm və s. özəlliklərini dərinədən və düzgün hiss etmək və dərk etmək bacarığı, harmonizədə müasir yanaşma ilə yanaşı milli səs çalarlarının qorunub saxlanması və s.

Onu da qeyd edək ki, Cövdət Hacıyev haqqında olan ədəbiyyatda bu işləmələr haqqında məlumat yoxdur. Bununla belə, düşünürük ki, bu işləmələr həm tarixi-mədəni, həm elmi-təcrübi baxımından böyük əhəmiyyət daşıyır. Cövdət Hacıyevin yaradıcılığının ilkin mərhələsinin, xalq mahnılarının nota salınması və işlənməsi tarixinin öyrənilməsində əvəzsiz materialdır, eyni zamanda, milli musiqi irsimizin mühüm səhifələrindən biridir. Ümumiyyətlə hesab edirik ki, Cövdət Hacıyevin (eləcə də, Niyazinin) folklorşünas kimi fəaliyyəti ayrıca bir sahədir, hələ yetərinə öyrənilməmişdir və musiqi ictimaiyyətinə çatdırılmamış-

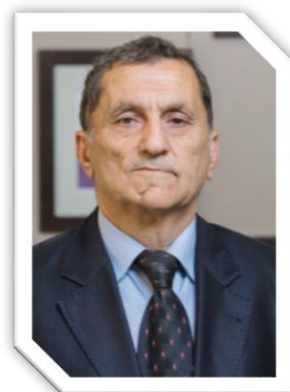
dır. İndi isə həmin işləmələrin bəzilərini sizin diqqətinizə çatdırırıq. Gələcəkdə xalq mahnılarının “Səs və fortepiano üçün işləmələr”inin (məktəbli və tələbələr üçün) “Fortepiano üçün köçürülmə”si və rəqəmsal yazıya alınaraq tədris vəsaiti kimi çap olunması nəzərdə tutulur. Düşünürük ki, işləmələr – gənclər tərəfindən xalq mahnılarının öyrənilməsi və yaddaşlara həkk olunması, işlənilmə istiqamətində yeni axtarışların aranıb tapılması, müəlliflərin yaradıcılığının dərinlənən mənimsənilməsi, həm də pianoçular üçün yeni tədris vəsaiti kimi tətbiq edilməsi yolunda gərəkli olacaqdır və bu gün də öz milli-mənəvi, tarixi-mədəni əhəmiyyətini itirməmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. S.v.1a-96a, Qovluq 20. Əməkdar artist Bülbülün ifasından Niyazinin notasalmaları (yazıları)” (rus dilində). AMEA Mİİ Arxivi
2. S.v.1a-96a, Qovluq 13. “Talış toy mərasimləri – Aman nənə” (rus dilində). AMEA Mİİ Arxivi
3. S.v.1a-96a, Qovluq 18. “Türk xalq mahnı və rəqslərinin Fono-yazısı. Niyazi tərəfindən nota köçürülmə”. AMEA Mİİ Arxivi
4. S.v. 1a-96a, Qovluq 19a. Türk mahnıları. Cövdət Hacıyev (rus dilində), AMEA Mİİ Arxivi
5. S.v.1a-96a, Qovluq 47a. 50 Azərbaycan xalq mahnısı, AMEA Mİİ Arxivi
6. Xalıqzadə F. X. “Azərbaycan xalq musiqisinin toplanması və yazıya alınmasında Niyazinin rolu”, /“Musiqi dünyası” elmi jurnalı, 2002, s.173-176.
7. Azərbaycan xalq mahnıları. I və II cild. Bakı -1981-1982. Azərbaycan xalq mahnıları. Bakı,1967.

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru,
Əməkdar incəsənət xadimi
E-mail: halikzade@mail.ru



ƏNƏNƏVİ QIRĞIZ MUSIQİSİNİN BƏZİ TÜRKOLOJİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: ICTM nəzdində Türk xalqlarının musiqisini öyrənən Tədqiqat Qrupunun VIII Simpoziumunda (Çolpon-Ata, Qırğızıstan, 2022 sentyabr) nümayiş etdirilmiş və başqa mənbələrdən tapdığımız qırğız musiqi nümunələri hazırkı məruzənin meydana gəlməsinə başlıca təkan oldu. Qırğız, Azərbaycan və digər qohum xalqların musiqisi arasındakı paralellər məqam, ritm və melodiya ünsürlərində öz əksini tapmış və mövzunu işləməyə sövq etmişdir. Axsaq ölçülər və ritmik xüsusiyyətlər, məqam və pərdələrin ümumi cəhətləri müqayisəli tədqiqatlara zəmin yaradır. Eyni zamanda, zənnimizcə, bu təhlillərin səmərəli olması üçün müvafiq musiqi-nəzəri məsələlərin işlənilməsinə ehtiyac vardır. Bununla belə, öz əhəmiyyəti ilə diqqəti cəkmək üçün parlaq ümumi cəhətlər böyük elmi məqsədlər qoymağa imkan yaradır.

Açar sözlər: qırğız xalq musiqisi, türk xalqları, ritm, səssırası, nəzəriyyə, türkologiya, etnomusiqişünaslıq

Фаттах ХАЛЫК-ЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению,
профессор АНК
заслуженный деятель искусств

О НЕКОТОРЫХ ТЮРКОЛОГИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ КЫРГЫЗСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: Образцы кыргызской традиционной музыки, демонстрируемые во время Симпозиума в Чолпон-Ата (Сентябрь, 2022), а также имеющиеся в некоторых изданиях, в частности, в книге Я. Шишова *Kyrgyz Folksongs* (6) и в сети Интернет, рассматриваются в данном докладе в качестве основного

материала тюркологического анализа. Автор отталкивается от некоторых параллелей с музыкой других тюркских народов (прежде всего, с устной азербайджанской музыкой) и выявляет некоторые черты сходства в таких элементах музыкальной речи, как лад, мелос, ритмика. Общие тюркские элементы (например, т. н. хромые ритмы аксак или некоторые ладовые наклонения и др.) подтверждаются ссылками на музыку и других родственных народов. Указывается необходимость разработки научных теорий, отвечающих природе изучаемых музыкальных культур. Данный подход может сыграть важную роль в создании музыкальной ветви общей тюркологии.

Ключевые слова: Кыргызская народная музыка, тюркские народы, ритмика, лад, теория, тюркология, этномузыкознание

Fattah KHALIG-ZADE

PhD of Art History,
Professor of the ANC
Honored Art

ON SOME OF THE TURKOLOGICAL PERSPECTIVES OF KYRGYZ TRADITIONAL MUSIC

Abstract: In this paper we referred to the Kyrgyz traditional music samples which had been presented during my visit to the Symposium in Issyk-Kul, Cholpon-Ata (2022, September). Some other tunes found in the relevant publications, particularly in the Kyrgyz Folksongs by Janos Sipos (6) or Internet had also been used as a point of departure. Based on the comparisons to the music cultures of other Turkic nations, and first of all, to that of Azerbaijanis, author tried to reveal some similarities in such elements of the musical style, as modality, melos, rhythmic. Common Turkic elements, for example, limping metres aksak or some modal peculiarities are supported with the references to the music of other related peoples. Beside it, we wish to prove the commonalities in questions by the theoretical statements for their scientific explanation. Such an approach seems to be crucial not only for an examples used in this paper, but also for the future of the emerging subfield of the general turkology.

Keywords: Kyrgyz traditional music, Turkic peoples, rhythmic, modality, ethnomusicology Turkology, theory

1. Mövzunun seçilməsi. Son otuz ildə Azərbaycandan başqa Anadolu, Qazaxıstan, Tatarıstan, Çin Xalq Respublikasındakı Şərqi Türkünstan kimi qardaş elləri ziyarət etmişəm. Nəhayət, 2022-ci ilin sentyabr ayında *Tenqri-Too'nun* (Tanrı dağlarının) qoynunda yerləşən Qırğızıstan Respublikasına da səfər etmək mənə nəsib oldu. Müqəddəs İssık-Kulun sahilindəki Çolpon-Ata şəhəri Türk xalqlarının musiqisini öyrənən ICTM Tədqiqat Qrupunun VIII Beynəlxalq Simpoziumunu qəbul edirdi.

Müxtəlif coğrafi ərazilərdə bir qayda olaraq elmi konfranslara qatıldığım üçün əslində xüsusi ekspedisiyalar aparmamışam, lakin həmin ölkələrin müxtəlif məkanlarında dinlədiyim yerli musiqi nümunələrinə həmişə türkoloji prizmadan nəzər salmış, ilk növbədə onlarla Azərbaycan ənənəvi musiqisi arasında müəyyən paralelləri arayıb-axtarmışam.

Belə bir münasibətə İssık-Kul Simpoziumunda da sadıq qalmağa çalışırdım. Bundan başqa digər qohum xalqların musiqi ənənələrindəki bənzərliklər də diqqətimi cəlb edirdi. Mümkün olduğu halda, kiçik bir tədqiqat aparmağı da istisna etmirdim.

Bir çox milli mədəniyyətlər kimi, qırğız xalq musiqisi haqqında da müxtəlif məzmunlu kitab və məqalələr vardır. Buna bənzər mənbələri elektron saytlarında da axtarıb tapmaq olar. Lakin bizi qırğız musiqi mədəniyyətini öyrənməyə sövq etmiş başlıca amil məhz həmin Simpoziumun elmi və praktiki işləri oldu. Dinlədiyimiz canlı musiqi ifaları və istedadlı musiqiçilərlə etdiyimiz müsahibələr bizi qırğız musiqisi ilə yaxından tanış olmağa şərait yaratdı.

Təbii ki, qırğız musiqi nümunələrini öz ictimai-mədəni mühitində dinlədikcə onun müxtəlif üslub və janr xüsusiyyətlərində digər türk xalqlarının ənənələri ilə oxşar cəhətləri anlamaq olurdu. Demək olar ki, ilk dəfə olaraq, həmin musiqi mədəniyyətini canlı-canlı dinləmək və türkoloji kontekstdə öyrənmək imkanı əldə etmişdim. Xoşbəxtlikdən Simpoziumun təşkilatçıları elmi iclaslardan sonra xalq musiqisi ilə tanış olmaq üçün möhtəşəm "Manas" dastanının ifasını, maraqlı konsert proqramları və ustad dərsləri də təqdim etdilər.

Türk dünyası daxilində özəl yeri olan Qırğızıstan özünün tarixi, mədəniyyəti, etnoqrafiyası, təbiəti, sadə və səmimi insanları, və eləcə də, bizim üçün önəmli olan musiqi ənənələri ilə diqqəti cəkirdi. Bu xalqın musiqisi ilə qurulmuş yaxın təmaslardan başqa onun dialektik inkişaf prosesini izləməyə də yaxşı imkan olmuşdu. Bəzi ənənələrin aşınması və tədricən unudulmağa doğru üz tutması, digər tərəfdən isə musiqi tarixinə qarşı maraq, alətlərin bərpası və ifaçı sənətkarlara qayğı göstərilməsi hazırda baş verən mürəkkəb prosesləri açıb göstərirdi. Bundan başqa musiqi mədəniyyəti haqqında yerli anlayışlarla da qarşılaşmaq olurdu.

Sonradan eyni mədəniyyəti kitab və not məcmuələrindən, elektron vasitələrdən də araşdırdım. Bu araşdırmaya ayrı-ayrı nümunələrdən, çox vaxt onların bu və ya başqa cəhətlərindən başlamışdım. Eyni zamanda nadir hallarda rast gəldiyim heyratəmiz nümunələr məni musiqi türkologiyasına yenidən baxmağa və böyük məqsədlər qoymağa imkan yaradırdı.

2. Qırğız musiqisi bu gün. Ötən əsrdə həyat tərzinin xeyli dəyişməsi milli adət-ənənələrə, o cümlədən qədim qırğız milli musiqisinin bugünkü vəziyyətinə güclü təsir göstərmişdir. Qırğızıstanda böyük tədqiqatlar aparmış Dr.Yanoş Şipoş özünün iri həcmli “Kyrgyz Folksongs” kitabında xalq musiqi ənənələrinin aşınmasını qeyd edir: “Bu gün keçmişin yalnız reliktləri (qalıntıları) toplanıla bilər, bu, əvvəlki kolleksiyalara əlavələr etməyin yeganə yoludur [6; s.24].

Yayı yaylaqlarda, qışı da qışlaqlarda yaşamış olan ənənəvi həyat təzi minillər boyu davam etsə də, sovet dövründə yeni ictimai şəraitlə əvəz olunmuşdu. Məsələn, *yurta* adlanan daimi alaçıqlar aradan qalxmış, köçəri əhali oturaq həyat tərzinə keçmişdir.

Qırğızıstanda musiqi ilə müşayiət olunmuş qədim şamançılıq ənənələri ötən əsrin sonlarına qədər davam etmiş, bu gün isə demək olar ki, aradan çıxmışdır. Əslən Narın rayonundan olan komuzçu Nurlan Nişanov (1966) və Jusup Aysayevin(1969) söhbətləri bunu bir daha təsdiq etdi. Nurlan şaman rəqsini 1980-ci illərdə öz gözləri ilə görmüş, onun həmkarı və dostu Jusup isə eyni qaydada keçirilən mərasimi anasının söhbətlərindən öyrənmişdir. Komuzçu Nurlan Nişanov *Şaman rəqsində* musiqinin birinci hissəsini, yəni şamanı ekstaza gətirən hissəni çalmağı bacarır, lakin trans halından yenə də özünə qayıtmaq anında ifa olumuş *çandırmak* hissəsinə bələd deyil. Amma Qırğızıstanda rəqsin musiqisini tam şəkildə bilənlər vardır. Keçmişdə bu ənənə qazaxlarda da olmuşdu.

Canlı ifalar, electron araşdırmalar və kitab-not nəşrləri kimi müxtəlif mənbələr, zəifləmiş halda olsa da, ənənəvi qırğız musiqisinin rəngarəng mənzərəsini təqdim edir. Burada xalq musiqisinin müxtəlif janr, üslub və layları içərisində Azərbaycan və digər türk xalqlarının musiqisinə yaxın olan nümunələri tapmaq asan deyildir. Eyni zamanda həmin əlaqələri göstərən və hələlik az sayda havalar da vardır – buna baxmayaraq, bəzi nümunələr qədim və oxşar ənənələrin mövcudluğunu göstərir və tədqiqatçılar qarşısında ciddi məsələlər qoyur. Məsələn ABŞ-ın məşhur Smithsonian şirkəti tərəfindən istehsal edilmiş musiqili filmdəki bir komuz nümunəsi ilə Azərbaycan aşığılarının saz ifaları arasında ritm, intonasiya və tembr oxşarlıqları, şübhəsiz ki, təsadüfi deyildir.

Qırğız xalqı əsrlər boyu bir çox musiqi alətləri də yaratmışdır. Onlardan bəziləri aradan çıxsada, müəyyən mənbələr əsasında yenə də bərpa edilir. Simpozium günlərində Kanıkey Muxtarova ustad dərində dartımlı simli *komuz*, idiofonlardan *ağac komuz* və *temir komuz*, aerofonlardan *çoor*, *sıbizqı*, *uzun sıbizqı*, *tura sıbizqı*, *surnay*, *qamış surnay* , eləcə də, simli *jetigen* və zərbli *davul* kimi alətlərdən bəhs etdi, bərpəçilər onları öz canlı ifalarında təqdim etdilər. Alətlərdən bəziləri Azərbaycan xalqı üçün heç də yad deyil, lakin özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir.

Lakin tətbiqi əhəmiyyətli autentik folklor janrlarından *koşok*, *bekbekey*, *şırıldan*, *beşik jırına* elmi tədbir günlərində təsadüf edə bilmədik. Səbəbi isə bu janrların səhnəyə çıxarılmasında ilə bağlı ola bilərdi. Lakin, ifaçılardan biri *Selkinçek (Yelləncək)* melodiyasını komuz alətində ifa etmişdi. Bu ənənə isə, zənnimizcə, komuzun geniş inkişarından xəbər verir. Yeri gəlmişkən, simpoziumun bağlanış günü – 9 sentyabr Qırğızıstanda Komuz Günü elan olunmuşdu və bu münasibətlə artıq paytaxt Bışkekdə, məşhur akın Toktoqul Satılqanovun adını daşıyan Dövlət Filarmoniyasında keçirilmiş böyük konsertdə alət ifaçıları həm solo çalıb oxudular, həm də səhnədə və zalda yerləşdirilmiş möhtəşəm bir orkestr təşkil etdilər.

3.Musiqinin ritmik xüsusiyyətləri. Alətlərin çoxunda ifa olunmuş havalar tipik xalq musiqi üslubuna malik idilər. Lakin nadir hallarda təsadüf edilən və ümumtürk musiqi üslubunun göstəricisi olan axsaq ölçüləri də qeyd etdik. Məsələn, Uul Toktoqulovun komuz ifasında *düt-düt dü dü* hecalarının 7 sək-

kizlik ölçüsündə (2+2+3) oxunması, Jusup Aysayevin *jetigen* alətində təqdim etdiyi "Atın oyundarı" xakas xalq mahnısında 3+2+3 düsturlu 8 səkkizlik ölçüsü həmin xalqların ənənəsi üçün bu üslubun yad olmadığını göstərdi.

Misal 1



Misal 2



Bizim araşdırmalara görə, bütün Türk xalqlarında (türk, türkmən, özbək, qazax, qırğız, xakas, tatar və b.) *axsaq ritmlər* onların özlərinin yaradıcılıq məhsuludur və qonşularına da keçmişdir. Azərbaycan musiqisində bu kimi üslub əsasən aşiq musiqisində – instrumental saz havalarında və bəzən vokal oxumalarda təsadüf olunur. Bu səbəbdən İssık-Kulun sahilindəki Çolpon-Ata qəsəbəsində eşitdiyimiz nümunələr də türkoloji araşdırmalara əlavə oluna bilər. Axsaq ritmlərin getdikcə aşınmasına baxmayaraq, onun müəyyən təzahürləri yekun konsertinin müxtəlif ifalarında və *Youtobe* kanalında müasir mahnıların komuz müşayiətində indi də təsadüf olunur.

Ümumiyyətlə, bir mahnıda dinlədiyimiz səkkizlik ölçüsü 3-3-2 kimi daxili quruluşuna görə axsaq ölçü hesab oluna bilər. Lakin həmin müşayiətin üçdillimli fiquru ayrıca olaraq "Şahsevənəi", Qəhrımanı" və s. Azərbaycan aşiq havalarında təsadüf olunur və onun da öz növbəsində bəzi yallı rəqslərindən qaynaqlanması ehtimal olunur.

Bəzən binar bölgünün ternar bölgü ilə əvəz olunması nəticəsində 2/4 ölçüsü sonda 6/8 xanəsini əvəz edir. Belə ki, zaman vahidinin bərabər bölünməsi 2 səkkizlik, üçə bölünməsi isə triol-səkkizlik əmələ gətirir. Belə əvəzlənmələri Ramazanda oxunan aşağıdakı nümunələrdə görmək olar. Janos Sipos. Kyrgyz Folksongs, (JS-KFS No 257, 296 Oh Ramadan.

Eyni zamanda bəzi mahnılarda 6/8 xanəsi özünü göstərir. Bu vəznə yəqin ki, vokal oxumalardan komuz alətinə keçmişdir. Altı səkkizlik ölçüsü qırğız xalq musiqisində Azərbaycan mədəniyyətində olduğu qədər çox yayılmamışdır və onun nadirən meydana gəlməsi dərhal diqqəti çəkir. JS-KFS No. 87,118, 175,233.

Misal 3

№175

Poco rubato ♩ = 69



Bir sıra Oh Ramadan, oxumalarının ritmik formulu (məsələn, JS-KFS No 289, 293, 294 Azərbaycan xalq mahnısı "Sarı bülbül" – və ya "Baş Dübeyti", eləcə də , "Bağdad dübeyti". "Təxmis", "Mina gəraylı" aşiq havalarında təsadüf olunur.

Təbii ki, 3/4;4/4 ;6/8 və xüsusilə 2/4 ölçüləri, onların müəyyən ritmik şəkilləri qırğız musiqisində çox geniş yayılmış və Azərbaycan musiqisində də təsadüf olunur. Lakin onların yayılma dərəcəsi eyni deyildir – bizdə 6/8, onlarda isə 2/4 daha çox rast gəlinir.

M.Xarlap nəzəriyyəsidəki ritmin təkamülü mövqeyindən baxsaq, hər iki mədəniyyətin ritmik üslublarını ümumi şəkildə əhatə etmək olar: 1. İntonasiyalı (sərbəst) ritmika. 2. Formul tipli (modal) ritmika hər iki mədəniyyətdə bu və ya başqa dərəcədə özünü büruzə verir. 3. Takt, xanə, ritmikası isə, yəni

vurğulu anların qarşılıqlı münasibətlərinə əsaslanan, sözün əsl mənasında Avropa takt sistemi isə, təbii ki, Azərbaycan və qırğız musiqisində yox dərəcəsinədir.

Qırğızlarda *parlando* üslubundakı oxumalar Azərbaycan musiqisinin bəhirsiz folklor nümunələri ilə müqayisə edilə bilər. Həmin *parlando* üslubu JS-KFS-dan *koşok*, 64, 71, 74, 203, ; *Üköy* 76, *Gəlinin vida-laşması* 85, 180, 181, 227; *Sevgi (süygön)* mahnıları 127 141, 154, 329, *Yayla mahnısı* 211 ilə təmsil olunmuşdur.

Bir sıra tədqiqatçılar haqlı olaraq, *xanə icrə yazılan formullardan* (формулы, вписанные в такт) anlayışından bəhs edirlər. Zənnimizcə, bu kimi hallar ikinci və üçüncü mərhələlər arasında keçid kimi dəyərləndirilə bilər. Qırğız musiqisində sırf *formul ritmikası*, Azərbaycan musiqisində isə *xanə icrə yazılan formullar* daha çox yayılmışdır. Sözü gedən nəzəriyyədən başqa, axsaq ölçülərin etnomusiqişünaslıq və ritm nəzəriyyəsi baxımından xüsusi tədqiqinə ehtiyac vardır.

4. Məqam, modus (və ya lad) barədə Qırğız musiqisi ilə Türk xalqlarının ənənələrinin oxşar olan üslub xüsusiyyətlərini məqam quruluşlarında da qeyd etmək istəyirik. Bu sahədə doğru-dürüst elmi təhlillərə başlamazdan qabaq diqqəti meydana çıxan nəzəri məsələlərə cəlb etmək istərdim.

Mərkəzi Asiya xalqlarının folklor musiqisində qeyd olunan və klassik major-minor sistemindən qabaq məlum olan “qədim kilsə ladları” bəzən təsadüf olunsalar da, belə bir yanama özünü həmişə doğrultmur. Belə ki, qammalar daxilində gördüyümüz özünə məxsus alterasiyaları həmin mövqedən izah etmək çətinidir. Bundan başqa, son zamanlarda major-minor tonallıqlarının da təsiri yeni musiqi laylarında hiss olunur. Hər iki baxış müəyyən nümunələrdə özünü göstərsə də, indiyə qədər elmi cəhətdən sübut edilməmişdir. Qırğız ənənəvi musiqisində pərdələrin alterasiyası və ya yeni intonasıya ahəngləri məsələnin yenidən baxılmasını tələb edir.

Simpozium günlərində dinlədiyimiz xalq musiqi nümunələrinin birində sanki frigik lada alterasiyalı pərdə əlavə olunursa, digərini nə qədim, nə də klassik sistem vasitəsilə izah etmək mümkün deyildir.

Məqamlardan danışarkən, Azərbaycan muğam sənətində “Şur”, Türk Sanat Musiqisində “Hüseyni” kimi adlanan məqamların qırğız paralellərinə rast gəlinə də, təbii ki, həmin terminlər tətbiq edilmir. Həm də məqamın müəyyən pilləsinə istinad edilməsi və ya alterasiyası mümkündür.

Hər halda, eolik qammada VI pillənin yarımton yüksəlməsi ilə meydana çıxan dorik çalarlara türkmən, türk, qırğız, uyğur, Azərbaycan musiqisində adi bir hal kimi təsadüf olunur. JS-KFS, No.164 və 213 – sur dorik).

Misal 4

№164

♩ = 144

Tol - go - nup tol - kun ö - mür kel - beyt kay - ra

Tü - yül - gön cü - rö - güm - dö te - reñ sır bar

Bir çox hallarda qırğız musiqisinə qədim Avropa ladları tətbiq edilir (məsələn, dorik, frigik). Bu nəzəriyyəni müstəqil olaraq, qırğız və ya türkmən zəminində işləməyə də ehtiyac hiss olunur. Qazax və qırğız musiqisinin qammaları müvafiq olaraq dombıra və komuz alətləri əsasında üç hissəyə ayrılır – 1) *baş buın*, 2) *orta buın və sağa*. Azərbaycan sazının pərdələr sistemi fərqli olsa da, onlara verilən *baş pərdə*, *orta pərdə*, *ayaq pərdə* kimi adlarla oxşardır. Məşhur Almaniya mənbəşünası Erxard Noybauer bu terminlərə XV əsrin Çağatay şairi Əhmədinin bir şeirində rast gəlmişdir. Deməli, Saz və digər xalqların armuda bənzər alətlərində, o cümlədən qazaxların *dombıra* və qırğızların *komuz* alətində qeyd olunan terminlər XV əsrdən etibarən yaranmağa başlamışdır.

Yekun Beləliklə, qırğız musiqisində arayıb-tapdığımız və Azərbaycan musiqi ənənələri ilə səsleşən bəzi paralellər bir mədəniyyətin çərçivələrini aşıb türkologiya səviyyəsinə çıxmağa imkan verdi. Bu xüsusiyyətlər qırğız musiqisində bəlkə də böyük yer tutmur və biz onları süni şəkildə qabartmaq fikrində də deyilik. Lakin bu kimi incə çalarları qulaq ardına vursaq, real həqiqətdən uzaqlaşib ümumi mənzərəni tam şəkildə görmək çətin olar.

Bir daha xatırladaq ki, türkologiyanın musiqi qolunun linqvistik qolundan fərqi oxşar paralellərin çətin tapılmasından ibarətdir – problemlərin düzgün qoyuluşu da elə bu mərhələdən başlayır. Türk xalqları arasında dil münasibətlərinin musiqi münasibətlərindən fərqli olmasını hələ 1919-cu ildə, yaz il bundan qabaq Ü.Hacıbəyli yığcam şəkildə belə ifadə etmişdir: "Məhəl, mühit və zamanın təsiri türk lisanının kökünə qədər işləyə bilməyibse də, hissiyyat lisanı olan musiqilərinə böyük bir nüfuz yetirib, türk qövmlərini musiqicə bir-birindən ayırmışdır." (1; s.21)".

Təbii ki, Türk xalqlarının musiqi ənənələri arasında paralellər bir tərəfdən nadir hallarda təsadüf edilir, digər tərəfdən də bu məsələdə onların təkcə kəmiyyət etibarilə yox, daha çox keyfiyyətə yaxınlığına üstünlük verilməlidir. Bunun üçün isə həmin ənənələrin ruhuna nüfuz etmək daha önəmlidir. Buna məqsədə nail olmağın yolları isə xüsusi qaydada öyrənilməlidir.

Oxşar cəhətləri aşkar etdikdən sonra, onların elmi-nəzəri araşdırılması kimi digər mühüm problemə keçmək olar. Təhlil və araşdırmalarda zahiri əlamətlərdən başlayıb onları meydana gətirən vəzn, kök, hava/avaz və s. bu kimi prinsiplərə də diqqət yetirilməlidir. Səs sırasına və ritm cəhətdən oxşarlıqlara gəlincə, *məqam* və *vəzn* sahələrində mürəkkəb nəzəri və tarixi suallar da ortaya çıxmışdır. Bu suallar nəinki ayrı-ayrı türk xalqlarına məxsus musiqinin təhlilləri üçün, ümumiyyətlə, musiqi türkologiyasının perspektivləri baxımından da həmçinin böyük əhəmiyyət daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Tərtibçi, Ön sözün və lüğətin müəllifi F.Ş.Əliyeva. B.: Adiloğlu, 2005, 75 s.
2. Xalıqzadə F. X. Musiqi türkologiyası. Nailiyyətlər və Problemlər. Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətlərinin tədqiqi problemləri.XV Beynəlxalq Elmi-Praktiki Konfrans. B.: 2016, s.39-42.
3. Məmmədova R.A. Musiqi türkologiyası. B.: Elm, 2002, 82 s.
4. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. вып. 1, М.: Музгиз, 1962, 299 с.
5. Дадаш-заде К.Г. Восхождение. Узеир Гаджибейли и ашыгское музыкальное искусство: интертекстуальный диалог. В.: Şərq-Qərb, 2014, 232 с.
6. Sipos, Janos. Kyrgyz Folksongs. Budapest, L'Harmattan, 2014, 416 p.

Firudin QURBANSOY

AMK-nın Humanitar fənlər kafedrasının müdiri,
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: fqurbansoy@gmail.com



MİLLİ MUSIQI TERMINALOGİYASINDA BƏZİ TƏHRİFLƏRƏ DAİR

Xülasə: Sovet hakimiyyəti illərində əsas ideologiya ateizm bünövrəli olduğundan, musiqişünaslıq terminalogiyasında da bəzi təhriflər olunub. Musiqi mətnlərindən "Allah", "Peyğəmbər", "din" sözləri çıxarılaraq, yerinə düşməyən ifadələrlə əvəzlənib. 1929-cu ildə Azərbaycan xalq çalğı aləti tarı yasaq etmək cəhdlərindən qorunmaq üçün Ü.Hacıbəyli 5 dördə bir notları tardakı oktavadan çıxardı. Azərbaycanda "Allah" sözünün yasaqlandığı sovet dönməində "Ya Allah" dini-sakral zikr rəqsinin adı bizim ruhi sferamız üçün təhqiramiz şəkildə "ya Allah" /

“ya Alla” / “yalla” / “yalli” şəklinə düşdü. Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulana qədər musiqiyə aid yazılan risalə və kitablarda “yalli” adlı rəqs növü yox idi və ola da bilməzdi. Bu hal indi “mahni” kimi qəbul etdiyimiz “Mani” sözü ilə də bağlıdır.

Açar sözlər: ateizm, sufizm, sakral rəqslər, səma, Mani Həyy, manihəyizm

Фирудин ГУРБАНСОЙ

Заведующий кафедрой гуманитарных наук АНК
доктор философии по филологии, доцент

О НЕКОТОРЫХ ИСКАЖЕНИЯХ В НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Аннотация: Поскольку основная идеология в годы советской власти базировалась на атеизме, в терминологию музыковедения были внесены некоторые искажения. Слова «Аллах», «Пророк», «религия» были удалены из музыкальных текстов и заменены неуместными выражениями. В 1929 году У. Гаджибейли убрал из октавы тара 5 четвертных нот, чтобы защитить от попыток запретить азербайджанский народный инструмент. В советское время, когда слово «Аллах» было запрещено в Азербайджане, название религиозно-священного танца зикр «Йа Аллах» было оскорбительно для нашей духовной сферы, изменено на «йа Аллах» / «йа Алла» / «ялла» / «яллы». До установления Советской власти в Азербайджане не было и не могло быть танца под названием «яллы» в трактатах и книгах, написанных о музыке. Это также связано со словом «мани», которое мы теперь рассматриваем как «mahni» песня.

Ключевые слова: атеизм, суфизм, священные танцы, сема, Мани Хайй, манихейство

Haji Firudin GURBANSOY

Head of the Department of Humanities of ANC
PhD in Philology, Associate Professor

ABOUT SOME DISTORTIONS IN THE NATIONAL MUSIC TERMINOLOGY

Abstract: Since the main ideology during the years of Soviet power was based on atheism, some distortions were introduced into the terminology of musicology. The words “Allah”, “Prophet”, “religion” were removed from the musical lyrics and replaced with inappropriate expressions. In 1929, U. Hajibeyli removed 5 quarter notes from the tar octave in order to protect against attempts to ban the Azerbaijani folk instrument. In Soviet times, when the word “Allah” was banned in Azerbaijan, the name of the religious and sacred dance dhikr “Ya Allah” was insulting to our spiritual sphere, changed to “ya Allah” / “ya Allah” / “yalla” / “yalli”. Before the establishment of Soviet power in Azerbaijan, there was not and could not be a dance called “yalli” in treatises and books written about music.

Keywords: atheism, sufism, sacred dances, sema, Mani Hayy, manichaeism

“Tarixi-ədyan” (Dinlər tarixi) bəşəriyyətin müxtəlif coğrafi – iqlim ərazilərində tapındığı inancların tarixini öyrənir. Bu inanclara müvafiq maq, kahin, şaman, xaxam, rahib, keşiş, əbil, şeyx, axund və s. kimi din öncüllərinin rəhbərliylə yaradana daha yaxın olmaqdan ötrü müxtəlif rituallar icra edirlər. Rituallar ruhla bağlı olduğu üçün söz, musiqi, rəqs etməklə yanaşı heykəl və rəsmlərə müqəddəslik statusu verilərək səcdə olurdu.

Hər hansı xalqın musiqisi ruhunun səsinə, ədəbiyyatı – sözünün, təsviri sənəti – şəklinin əyaniləşdir-məsidir. Musiqi, ədəbiyyat, təsviri sənətin ilkin qaynağının din olduğu inkarolunmaz həqiqətdir. Minilliklər boyu formalaşan ruhani – dini təsəvvürləri, sovet dövründə masonluğun təlqiniylə yox etmək amacı meydana atılmış, bolşevik ideoloqlarının heç bir ağıllı arqument gətirmədən, cığallıqla “bu belə deyil!” iddiasını uzun illər sənətsünaşlar özünə örnək seçib. Elə buna görədir ki, muğam və xalq manilərinin mətnlərindən “Allah, Peyğəmbər, Rəbb” sözləri çıxarılıb və ya başqa sözlərlə əvəz edilib. Xalq manimizdəki “Səni mənə versələr, Allaha da xoş gələr” misralarından “Allah” sözü bolşevik sensor tərəfindən pozulub, “hamıya” ilə dəyişdirilərək gülünc şəkllə düşüb. Qərribə deyil ki, şükranlıq bildirən “Allaha şükürlər olsun!” – əvəzinə, “Şükürlər olsun!” – deymi indi də aktualdır.

Sovet dövründə ruhumuzun sədası olan musiqimizə təcavüz, tar alətinin ləğv edilməsinə cəhd, muğam mətnlərindəki əruz vəznli qəzəllərin saz musiqisinə uyğun yazılan qoşmalarla əvəzlənməsi, dördü

bir not pərdələrinin tarlardan kəsilməsi şəklində meydana çıxıb. İdeoloji təxribat və basqı sovet quruluşunun bütün dövrlərində tətbiq edilib. 1920-50-ci illərdən çox sonra yazılmış, ancaq o ideologiyayı əks etdirən xarakterik bir mətn: “Qobustan” incəsənət toplusunun 1972-ci ilə aid № 2 (14) sayında (səh.7) çap edilmiş “İncəsənət və din” adlı imza qoyulmayan yazıda oxuyuruq: “Qərbdə olduğu kimi, Şərqdə də din və o cümlədən İslam dini, sənətin inkişafını dar ehkam qəliblərinə salmağa can atmış, amma bu məqsədə nail ola bilməmişdir. İstər ədəbiyyat, istər musiqi, istərsə də təsviri sənət sahəsində Yaxın Şərq xalqları dini qadağaları tapdayaraq gözəl əsərlər yaratmışlar. “Hazırlıqlı oxucu bilir ki, sovet ideologiyasından fərqli olaraq, din böyükləri heç bir vaxt bu təxribatlarla məşğul olmayıb, yoxsa poeziyada; ilk baxışdan dinsizlik kimi görünən çoxsaylı şəhiyyələr, açıq-saçıqlıq kimi səslənən şəhrəşublar, bəhriyyə və xumriyyələr, musiqidə; insanın duyğularını cuşa gətirən rəngarəng rəqslər, xalq mahnıları, rəssamlıqda; insan təsvirləri əsasında çəkilən miniatur rəngkarlığı sənəti meydana gəlib inkişaf etməzdi.

Sovet dövründə musiqimizin məqam sistemi, ahəngdarlıq (harmoniya), çoxsəslik (polifoniya) qanunauyğunluqları ya heç öyrənilməyib, ya da Avropa, xüsusilə yunan musiqisi ölçülərinə müvafiq şəkildə araşdırılaraq öyrədilib. Əslən xalqımıza dost olmayan millətlərin nümayəndələri uzun illər musiqimizi araşdırıb tədris etdiyi üçün, bilərəkdən, ya təsadüfdən gəldikləri nəticələr həqiqətdən çox uzaq, hətta təhqiramiz alınıb. Azərbaycanda avropayönlü professional bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı Üzeyir Hacıbəyli üçün müxtəlif zamanlarda “Azərbaycan musiqisinin banisi” və ya “Azərbaycan professional musiqisinin banisi” deyilib. Bunların hər ikisi yanlışdır və minilliklər tarixi olan Azərbaycan musiqisinin keçdiyi yolu inkar etmək amacını geniş yaymaq üçündür. Muğamlarımız, təsnif və xalq manilərimizi, rəqslərimizi peşəkar (professional) deyil də, həvəskar bəstəçimi bəstələyib?

Böyük Azərbaycan Peyğəmbəri, filosofu, rəssamı, şairi, bəstəçisi Mani Həyyi unutturmaq üçün musiqişünaslığımızda “mani” əvəzinə “mahnı” termini işləndi. Halbuki, qardaş Türkiyə Cümhuriyyətində ***“mahnı”*** yox, əsl adıyla ***“mani”*** deyirlər. Maninin həyatı və yaradıcılığı barədə, hətta mütəxəssislərin də geniş məlumatı yoxdur. Mani miladın 216-cı ilində Babilə doğulub, 61 il ömür sürüb. O, həkim və mühəndis kimi də şöhrət qazanıb. Atası Fatik Qədim Azərbaycan dövləti Midiyanın paytaxtı Ağbatanın, adı dəyişdirilərək, sonradan Həmədan adlanan şəhərin türklərindən, anası qədim Əşkani xanədanı şahzadəsi idi. Maninin qədim türkcə yazdığı müqəddəs kitabı “Ər tənq” (Basqı altında olan insan [ın nicat kitabı]), Davudun “Zəbur”u kimi instrumental müşayiətlə, musiqilə oxunub. Bu oxumalar sonradan müəllifinin adıyla “mani” adlanıb. Sasani xanədanından Şapur şah onu bir Peyğəmbər kimi tanısa da, I Bəhram tərəfindən həbsə atılaraq 277-ci ildə edam edilib. Dinini o, 40 il təbliğ edərək, İrandan Çin Türkünə qədər geniş coğrafiyada və müxtəlif etnoslar arasında yayıb yaşatdı, beş əsr sonra, İslamın ərəsəyə gəlişiylə əlaqədar olaraq, bu din irfan təriqətlərinə çevrildi. İrfan sferasında musiqi və poetik mətnlərin (nəfəslərin) tətbiqi onun ilahi fikirləri yaymaq üçün istifadə etdiyi üsullardan bəhrələnmə nümunəsidir. Mani Həyy (Həmişəyaşar Mani) dünyanın fəlsəfə tarixində “manihəyizm” adlı cərəyanın yaradıcısı kimi öyrənilir.

Dörtlük nəzm şəkli kimi Türk xalq şeirinin ən zəngin qolu manilərdir. Avropalıların “katren” dediyi manilər, müxtəlif Türk xalqlarında “bayatı”, “türkü”, “xoyrat”, “aşule”, “cınık” adlanır. Tükmenistanda qızların oxuduğu bayatı əsaslı xalq manilərinə “lələ” deyirlər. Manilərin türklərə mənsubluğu və rübailərin yaranmasına əsas olmasını polyak şərqşünası; türkoloq, ərəbist və iranisti Tadeusz Jan Kowalski (1889-1948) hələ 1921-ci ildə nəşr etdiyi *“Ze studiow nad forma poezji ludow tureckich”* (Türk xalq şeiri formaları üzərində araşdırmalar) adlı möhtəşəm əsərində söyləyib.

Azərbaycana aid olan ən yüksək keyfiyyətləri etiraf etməyə məcbur qalan sovet musiqişünasları adət etdikləri üzrə, aşırı yaradıcılığından və muğamlarımızdan danışarkən belə, onu mütləq mənada Zaqafqaziya xalqlarının ümumi sənəti kimi göstərirlər. Azərbaycanda çox minillik muğam sənətinin tarixini “cavan”laşdıraraq, İslamın gəlişiylə ərəblərdən transfer olduğunu söyləyib və buna hamı kimi, bizi də inandırmağa çalışıblar. Muğam, musiqi elmində əsas bünövrə olsa da, haqqındakı araşdırmalarda “şifahi professional musiqi yazısız ənənələrə əsaslanır” [2, 5] deyilirdi. Halbuki, muğamlarımızın nəzəri əsasları və notoqrafiyası Əbd əl-Qadir Marağayi (1353–1435) və Fəth ul-lah Şirvani Şabraninin (1417–1486) əsərlərində yüzillər öncə yazılıb. Təhsilli, müxtəlif dilləri bilən vətənpərvərlər ya repressiya olunub, ya da əcnəbi ölkələrə qaçaraq pərən-pərən salındığından elm və sənət meydanı, bir-iki nəfərin istisnasıyla, elmsiz kütləyə qalmışdı, onları idarə etmək, istənilən istiqamətə yönəltmək elə də çətin iş deyildi.

Xalqının ənənələrindən, mədəni-mənəvi irsindən uzaq salınan, keçmişinə, özünəyad gözlərilə baxmağa vərdiş edilən sovet musiqi araşdırıcıları ordusu ərsəyə gətirildi. Mövzu çoxşaxəli və geniş şərhlər tələb etdiyi üçün, biz bir söz – termin haqqında, indi “yallı” adlandırılan rəqs janrı barədə mülahizələrimizi bildirəcəyik.

Məhvəri 66°34' bucaq altında maili olan Yer kürəsi ekvator da 465,1013 metr/saniyə (1674,365 km/saat), 60° en dairəsində isə iki dəfə az sürətlə sutkada; 23 saat, 56 dəqiqə, 4 saniyə, 2 salisə ərzində qərbdən şərqə doğru bir dəfə fırlanır. İnsanın ruhu bu sürətə müvafiq köklənərək bədəndə oturub. Əgər hər kəs qərbdən şərqə doğru çevrədə öz oxu ətrafında fırlanıb bu sürətdən artıq hərəkət edərsə, ruhu bədəndən oturuşmuş nizam kökündən çıxar, qılafı olan bədənini tərk edir. Hələ ən qədim zamanlardan bu biliklərə sahiblənmiş zərdüştilər, daha sonra misirlilər, yunanlar, hindlilər kosmik informasiya almaq üçün, ruhlarını kainatın ənginliklərinə göndərmək amacıyla dini – spiritik rəqslər icra ediblər. İslam irfan mədəniyyətində bu ayın iki silk; ariflər və hərbcilər sferasında sabitləşib. Sazəndələrin ifasıyla müşayiət olunan ariflərin spiritik rəqsi “*səma*” (*ərəbcə*, “*eşitmək*”), a kapella şəklində hərbcuların ayini isə “*halay*”, “*zıkr*” (*yadasalma*), və ya nəqəratlardan ən çox eşidilən “*Ya Allah, Ya Hu*” nidalarına uyğun olaraq, “*Ya Allah*” adlandırılıb. Bu iki ruhani ayinin birincisi “*Səma*” ruhların kosmosa göndərilməsi və qaytarılması üçündüsay, ikincisi “*Ya Allah*” ayini Yerdə ruhi güclərin bir məcraya toplanıb vahid qüvvəyə çevrilməsinə xidmət edir.

Səma ayininin bu cür adlandırılması ruhun fəzada gərdiş edərkən səma cismlərinin hərəkətindən doğan sədaları eşitmə anlamından irəli gəlir. Səma spiritik rəqs ayinini mərkəzdə *Şəms* (Günəş), ətrafında *Ütarid* (Merkuri), *Zöhrə* (Venera), *Qəmar* (Ay, Yerdə icra olunduğu üçün, özünün əvəzinə peyki), *Mərrix* (Mars), *Müstəri* (Yupiter), *Zühəl* (Saturn) səyyarələrinin bədəli olaraq, ümumilikdə 7 səmazən rəqsi icra edir. Bu, ancaq hücrə adamlarının görə biləcəyi bir ayindir. Ayindən sonra, kənar adamların iştirakı olmadan, ariflər səma rəqsindən alınan informasiyaları təhlil edərək nəticələri səs (melodiya), söz (şəir) və fikir (fəlsəfi hikmət) şəklində təsbitləşdirir. Görünən budur ki, ənənənin mahiyyəti itərək təzahürü qalıb. Çox təəssüf ki, Türkiyə Cümhuriyyətində bu sakral ayinini XX yüzillikdən başlayaraq, konsert proqramına çevirib, tamaşaçıların alqışlamaması şərtilə səhnələrdə, hətta qastrol səfərlərində də göstərirlər.

Musiqimizdə olan, çox vaxt səhvən “Simayi-Şəms”, yəni heç bir məntiqə sığmayan “günəşin üzü” kimi deyilən, əslində isə “Səmayi-Şəms” (Şəmsin / Günəşin spiritik rəqsi) adlı zərb ul-muğamı irfan mədəniyyətimizin zamanımızadək bütöv gələn canlı nişanəsidir, amma min təəssüf ki, eşitdiyim xanəndələrin hamısı mahiyyətə dəxli olmayan qəzəllər seçib oxuyur. Musiqinin elə ilk cümlələrindən ruhun spiral şəklində dövrə vuraraq yüksəyəcə alaya-ucala bədəni tam tərk etməsi, doqquz fələyin yeddisinə doğru qalxması prosesi nəql olunur...

Xanəqahlarda, qapalı irfan sferasında tətbiq edildiyi üçün səma ayinini məişət sferasına endirib kütləviləşdirə bilmədilər. Hətta konsert proqramı kimi səhnələrə çıxarılsa da, ruhani ayin anlamını nəzərə çatdırmaq üçün səmazənlərə, rəqqaslar kimi əl çalmaq yasaqlandı.

Min illərdir ki, hərbcilər döyüşdən qabaq ruhi və fiziki gücləri bir məcraya cəmləyən, xüsusi zıkr rəqsi icra edilir. Bu ritual Cənubi Azərbaycanda, əvvəl öz ərazimiz, Rusiya işğalından sonra indi şimal qonşumuz olan Dağıstanda, Çeçenstanda dövrümüzdə yaşamaqdadır. Səfəvi xanədanının nümayəndəsi, sakral biliklərin ustası Şeyx Heydər (1460–1488) döyüş qabiliyyətini artırmaqdan ötrü hərbcilərin zıkr ritualını öyrətmək, uzun illər mənasız və səbəbsiz düşmənlik münasibətlərini pozmaq üçün Şirvana kiçik bir dəstə ilə gəldi. O vaxt Şimali Qafqaz Şirvanşahlar dövlətinin şimal sərhəddindəydi. Elə oradan da, Şeyx Heydər öz müqəddəs missiyasını başladı. Qayıdarkən, Tabasaranda pusquya düşdülər, müşayiətçiləri şəhid oldu, Şeyx Heydər isə ölümçül yaralandı. XII yüzillikdən Şirvanın irfan dayaqlarından olan, Şıxlar (Şeyxlər), Xanəqah adlı kəndlərilə məşhur Xızının indi Təzəkənd adlanan ərazisində Şeyx Heydər də şəhid oldu. Onu böyük şərəf və ləyaqətlə sərdabədə dəfn edib məzarının üstündə məqbərə ucaldılar. 1501-ci ildə taxta çıxan Şah İsmayıl (1487–1524) atasının cəsədini Şirvandan çıxardı, Meşkinşəhrə aparıb dəfn etdi.

Şeyx Heydər hərbcı zıkrını necə təlim etmişdi? Əvvəl bir sırada düzülən döyüşlər əllərini sıra yoldaşlarının çiyinlərin qoyaraq oxuduqları sakral mətnin melodik sədaları altında sağ ayaqlarını şər qüvvəyə təpik vururmuş kimi irəli atır, sonra ayaqlarını cütləyərək yerə çırpmaqla dövrə vurub çevrə əmələ gətirirlər. Ən azı 3, 7, 9, 12, ən çoxu 40–120 nəfərlik dəstə ilə icra olunan sakral rəqsin çevrəsindəki hərbcilər “*Ya Allah, Ya Hu*” (“*Hu*” ərəbcə kişiləri bildirmək üçün işlədilən “*Huvə*” – “*O*” şəxs əvəzliyinin qısaldılmış şəklidir, Allah Təalaya işarədir) nidalarıyla əvvəl cəld, sonra becid, daha sonra qaçısa bərabər sürətlə

yeddi dəfə dövrə vurub, sürəti azaldaraq əvvəlki hala qaydır. Ayin bitəndə dairədəki ritual icraçısının hər birində bütün zakirlərin (zıkr edənlərin) gücü konsentratlaşır. Bu rəqsi açıq havada, hamının gözü qarşısında icra etdikləri üçün, sonralar onu məişətə gətirib kütləviləşdirərək, əsl mahiyyətindən ayırıraq toy-düyündə, toy-bayramlarda bir və ya iki cərgədə, bəzən də bir neçə cərgədə durub oynadılar. Azərbaycanda "Allah" sözünün yasaqlandığı sovet dönmində "Ya Allah" zıkr rəqsinin adı bizim ruhi sferamız üçün təhqiramiz şəkildə "ya Allah" / "ya Alla" / "yalla" / "yalli" şəklinə düşdü. Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulana qədər musiqiyə aid yazılan risalə və kitablarda "yalli" adlı rəqs növü yox idi və ola da bilməzdi.

Elm ul-Həvas (Okkultizm) bilgilərindən – mistikadan folklora çevrilmə prosesi yüzilliklərlə və ağrılı çəkdi. Ruhun qüvvətlənməsindən ötrü yaranan hərəkətlərin bədən üçün tətbiq edilməsini görən, əsl mahiyyəti bilən ariflər bu kobud, mənasız yerdəyişməni təqdir edə bilməzdi. Hərbiçilərin ayin – ibadət rəqsi olan "Ya Allah" kütləviləşib ilkin mahiyyətindən mərkəzdənqaçma qüvvəsiylə ayrılaraq "Yalli" şəklində məişətə daxil olanda, onun fərqli variantları, daha sonra növləri yaranıb artmağa başladı. Təkcə Naxçıvan bölgəsində "Tənzərə", "El yallısı", "Gopu", "Qazı-qazı", "Hoynerə", "Şəhur yallısı", "Dörd ayaq", "İrfanı", "Arazı", "Siyaqutu", "Xələfi", "Qənimo", "Nareyi", "Qaladan-qalaya", "Üçayaq", "Üçaddım", "Köçdü balaban", "Gülümeyi", "Hağışda", "Zarı-zarı" və s. kimi variant və növləri əmələ gəlib. Bizim üçün adına görə maraq kəsb edən Şəhurun şah yallısı sayılan "İrfanı"dir. Spiritik rəqsləri, nəinki qadınlar oynaya bilməz, hətta onlara tamaşa etmək hüququna da malik deyillər. Kənar adamların, əks cinsdən olduğu üçün, xüsusilə qadınların baxması zamanı bir məcrada toplanmış ruhi energetikanın sovurulması, vamprizmi baş verə bilər. Sakral mahiyyətini itirmiş bu ayin – ibadət rəqsləri kütləviləşəndən sonra, adicə idman hərəkətlərinə döndüyündən, burada qadınlar da rəqqasə qismində iştirak etməyə başladı. Günümüzdə Naxçıvan şəhərində, Şəhur, Şahbuz, Ordubad və Kəngərli rayonlarında İrfanı yallısını qadınlar kişilərlə qarışıq halda ifa edirlər.

İnternetdəki bu barədə müxtəlif məlumatlara rast gəlirik: "Etnoqrafik mənbələrə görə, "Yalli" qədim Azərbaycan tayfalarının ritual rəqsi sayılır. Rəqs özündə qəhrəmanlıq motivləri ilə yanaşı qədim tayfaların əhvali-ruhiyyəsini, güc və birliyini əks etdirir. Ən qədim və geniş təsvirinə Qobustan, Gəmiqaya qayaüstü rəsmlərində rast gəlinir". "Azərbaycanın güney bölgələrində "yalli"ya "halay" da deyilir, güney Azərbaycanın qərbi Azərbaycan əyalətində "jəlman" da adlanır. (Al/Hal) kökündən törəmişdir. Birlik və atəş mənaları ehtiva edir. Monqol "halah" feli sərbəst buraxmaq, rahatlaşdırmaq mənalarına gəlir. Mançurca "hələ" feli də eyni anlama gəlir.

Yalli (Halay), türk və altay xalq mədəniyyətində mərasim rəqsidir. Kökləri miladdan əvvəlki dövrlərə gedən bir oyundur. Həyatın enerjisini, dövrünü, həmrəyliyi, hərəkəti, dayanıb davam etməyi və ritmi ehtiva edir. (Al / Hal) sözcüyünün odla yəni həyatı enerjiylə bağlı olması bu oyuna verilən əhəmiyyəti göstərir. Primitiv formasının adı Allı olaraq bilinir. Elley (Allay) adlı ilk ata ilə də əlaqəli görünməkdədir. Yakutlar bu rəqsə "Ohokay deyərlər". Göründüyü kimi, araşdırıcılar həqiqətə yanaşma istiqamətində düz yol tutsalar da, "yalli" sözünü qəbul etdikləri üçün, nəticəsiz fikirdə qalırlar.

Bədxahları tərəfindən daha çox tənqiddə məruz qalıb, millətçi ideyaların təbliğatçısı kimi təqib edildiyindən, musiqi sənətimizin kamil bilicisi, mərhum Əfrasiyab Bədəlbəyli "İzahlı monoqrafik Musiqi Lüğəti"ndə ayin rəqsinin adını "Yalli" kimi qeyd etməyə məcbur qalaraq məqaləsində yazırdı: "Yalli – Azərbaycan xalq rəqs sənətinin ən qədim növü. Yalli böyük bir dəstənin birgə iştirakı ilə ifa olunur. Dəstənin başında əlindəki yaylığı (dəsmalı) yellədirək qabaqda gedən "yallıbaşı" durur. Başqa iştirakçılar isə, qollarını açaraq bir-birlərinin çəçələ barmaqlarından tutur, ya da əllərini bir-birlərinin çiyinə qoyurlar. Yalli rəqsi üç hissədən ibarətdir; rəqs əvvəlcə təntənəli və aram addımlarla başlanır, getdikcə sürəti artmağa başlayır və texniki cəhətdən mürəkkəb tullanma hərəkətlərlə davam etdirildikdən sonra əvvəlki təntənəli və aram yürüşlə tamamlanır" [1, 42].

"Yalli" kökü isim olan "yal" və sifət düzəldən dörd variantlı "li" şəkilçisindən yaranan düzəltmə sözdür. Bu söz nitq hissəsi kimi sifətdir, isim qoşqusu olmadan ayrılıqda işləmə bilməz. Söylənən faktın özü göstərir ki, "yalli" sözünün rəqs adı – isim kimi işlənməsi, dilçilik baxımından mümkün deyil.

Əsasən "it xəbəyi" mənasında işlənən "yal" köklü sözlərdən müsbət anlam gözləmək çətindir: "Yal"+a+maq; "Yal"+taq; "Yal"+aq; "Yal"+var+maq; "Yal"+an; "Yal"+an+çı; "Yal"+quzaq və s.

Rəqqasların daha absurd izahlarına görə, bitki örtülü dağlardakı boşluq ərazilərdə – yallarda bu rəqs icra olunduğu üçün “yallı” adlanıb. Onlar unudur ki, “yalçın qayalar” ifadəsində olduğu kimi, “yal” dağlardakı üfqi deyil, şaquli səthlərə deyilir və bunun rəqs adı ilə heç bir əlaqəsi ola bilməz.

“ ‘Yal’ – cərgədir, zəncir xəttidir..” – söyləyənlərdən soruşmaq gərəkdir ki, “yal” hansı dildə və nə vaxtdan cərgə mənasını daşıyıb? Heç bir dil faktına, elmi fikrə əsaslanmayan belə “etimoloqlar” kifayət qədər çoxdur. Bu qurama sözü dilimizdə oturdurmaq üçün yalan etimologiyadan istifadə olundu. Guya, “yal” – “od”, “yalov//alov” sözlərindən törəyib. Türk dillərinin ensiklopediyası olan Mahmud ibn əl-Hüseyn, ibn Muhəmməd, əl-Kaşğarinin (1029-1105) böyük şövqlə 1072-1074-cü illər arası yazdığı “Divani lüğət ət-Türk” əsərində (çox təəssüf ki, dilimizdə nəşr olunan kitabın adı dəqiq alınmayıb) kökü “yal” olan sözləri axtaranda **“yalpattu”** – qadının iplə üzündən tükləri iplə aldırdı [4, II c. 335], **yalığ** – pipik, xoruzun pipiyi, **yalığ** – at yalı, buna yal da deyirlər [4, II c. 20] mənalarını tapdıq. Göründüyü kimi, burada od, alov məfhumları yoxdur.

Tanınmış mərhum türkoloqlar V.M.Nadelyayev, D.M.Nasilov, E.P.Tenişev, A.M.Şerbak dəstəsinin təmsil olunduğu redaksiyanın tərtib etdiyi *“Древнетюрский словарь”* kitablarına müraciət edək. “Yal” atın boyun tükləri olduğu göstərildikdən sonra, **“ot yaldı”** – od alışı, **“kün yüzün yaldı”** – gün üzünü qarsıdı cümlələrindəki mənaları da verilib [3, 227]. Lüğətin verdiyi cümlələri əsas götürməklə guya od mənasını çıxarıblar. Əslində, “odun yalaması” ifadəsi dilin bədii məcaz, frazalogiya nümunəsidir.

“Yal” sözü həm də, poetik məcaz kimi, **“ənasiri -ərbəə”** (mövcudatı təşkil edən dörd ünsür) **torpaq** üzərində **havanın, suyun, odun** yalayıb qiyafəsini dəyişdirməsinin ifadəsindən ötrü tətbiq edilib. Havanın (güclü küləklərin) sal qayalıqdan, dağdan qopardığı səthlərə “yal” – deyilib. Suyun yuyub yaladığı yerlər də bu cür adlanıb, toponikamızdakı Yalama coğrafi məkanı kimi. “Odun yalayıb qarsıdığı” ifadəsi dilimizdə bu gün də öz işlək mahiyyətini itirməyib.

2018-ci ilin 26 noyabr - 1 dekabr tarixlərində Mavriki Respublikasının paytaxtı Port-Luis şəhərində YUNESKO-nun Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin növbəti 13-cü sessiyasında qəbul edilmiş qərarla “Yallı (Köçəri, Tənzərə), Naxçıvanın ənənəvi qrup rəqsləri” YUNESKO-nun Təcili Qorunma Siyahısına daxil edilib. Musiqimizə, mənəvi-ruhani sferamıza belə ciddi diqqət olduğunu, “Allah” sözünün yasaqlanmadığı indiki şəraiti nəzərə alaraq, ayin rəqsimizin “yallı” ayam-a-sından imtina edib “Ya Allah”, yaxud “Halay” adını özünə qaytarmağı vacib bilirəm.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə. B. İzahlı monoqrafik Musiqi Lüğəti. B.: Elm, 1969, 445 s.
2. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1991, 218 s.
3. Наделяев В.М.; Насилов Д.М.; Тенишев Э.Р.; Щербак А.М. Древнетюрский словарь / Л.: Наука, 1969, 676 с.
4. Kaşğari M. Divanü lüğət – it – Türk. B.: Ozan, 2006, I c, 510 s;
5. Kaşğari M. Divanü lüğət – it – Türk. B.: Ozan, 2006, II c, 400 s.;
6. Kaşğari M. Divanü lüğət – it – Türk. B.: Ozan, 2006, III c, 400s.;
7. Kaşğari M. Divanü lüğət – it – Türk. B.: Ozan, 2006, IV c, 752 s.



Mehriban ƏHMƏDOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi
E-mail: mehriban2402@gmail.com

XALQ SƏRVƏTİMİZƏ YENİ BAXIŞ
(Tofiq Quliyevin 15 Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında)

Xülasə: Təqdim olunmuş məqalədə görkəmli bəstəkar, Azərbaycan xalq musiqisi incilərinin parlaq bilicisi Tofiq Quliyevin etnomusiqişünaslıqda etdiyi yeniliklərdən bəhs edilir. Tofiq Quliyev Azərbaycan musiqi tarixinə novator bəstəkar kimi daxil olub və bu yenilik onun bütün əsərlərinə xasdır. Musiqi tədqiqatımızın obyektini Tofiq Quliyevin 1937-ci ildə nəşr olunmuş fortepiano üçün "15 Azərbaycan xalq rəqsi" toplusudur. Xalq rəqslərinin melodiyaqlarını dəqiq qoruyub saxlayan bəstəkar onları milli üslubda ustalıqla harmonizə edir, emosional və dinamik simasını zənginləşdirir.

Açar sözlər: T.Quliyev, Azərbaycan xalq rəqsləri, etnomusiqişünaslıq

Мехрибан АХМАДОВА

Кандидат искусствоведения, профессор,
заслуженная артистка Азербайджанской Республики

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА НАШЕ БОГАТСТВО
(О 15 азербайджанских народных танцах Тофика Гулиева)

Аннотация: В статье говорится о нововведениях, внесенных в этномузыковедение выдающимся композитором, блестящим знатоком азербайджанской народной музыки Тофиком Кулиевым. Т. Кулиев вошел в историю азербайджанской музыки как композитор-новатор и это новаторство характерно для всех его произведений. Объектом нашего музыкального исследования является изданный в 1937 году сборник «15 азербайджанских народных танцев» для фортепиано. Сохраняя в точности мелодии народных танцев, композитор мастерски гармонизирует их в национальном стиле, обогащая эмоционально-динамический облик.

Ключевые слова: Тофик Кулиев, азербайджанские народные танцы, этномузыковедение

Mehriban AHMEDOVA

Candidate of art studies, professor,
honored Artist of the Republic of Azerbaijan

A NEW VIEW OF OUR WEALTH
(About Tofiq Guliyev's 15 Azerbaijani folk dances)

Abstract: The article talks about the innovations introduced into ethnomusicology by the outstanding composer, a brilliant connoisseur of Azerbaijani folk music, Tofiq Kuliiev. T. Kuliiev entered the history of Azerbaijani music as an innovator composer and this innovation is characteristic of all his works. The object of our musical research is the collection "15 Azerbaijani folk dances" for piano published in 1937. Preserving exactly the melodies of folk dances, the composer masterfully harmonizes them in the national style, enriching the emotional and dynamic appearance.

Keywords: Tofiq Kuliiev, azerbaijani folk dances, ethnomusicology

Görkəmli bəstəkar Tofiq Quliyevin yaradıcılığı olduqca zəngin və rəngarəngdir. Onun böyük fəaliyyəti müxtəlif sahələri, janrları əhatə edir. Tofiq Quliyev Azərbaycan musiqi tarixinə novator bəstəkar kimi daxil olmuşdur və bu yenilik onun yaratdığı bütün əsərlərə xasdır. Biz Akademik Nizami Cəfərovun təbii-rincə desək Tofiq Quliyev yaradıcılığında “Tarixin müasirliyini və eyni zamanda müasirliyin tarixini” açmışdır. Məntiqli mühakimələrin yaratdığı intellekt potensialı ilə yanaşı tarix insana romantik enerji-ruh verir. Bu sözlər necə də Tofiq Quliyevə yaraşır. Sanki onun yaradıcılığının zənginliyini, möhtəşəmliyini, yüksəkliyini özündə təcəssüm edir.

Biz xüsusi olaraq Tofiq Quliyevin etnomusiqişünaslıq elminə gətirdiyi yeniliklərdən söhbət açacağıq. Bildiyiniz kimi hələ 20-30-cu illərdə Tofiq Quliyev Zakir Bağirovla birlikdə bir neçə muğamları nota salmışdılar. Xalq musiqisinə məhəbbət, ehtiram, qayğı və diqqət bəstəkarın bütün yaradıcılığında öz ifadəsini tapmışdır.

Bu gün biz bəstəkarın “15 Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsinin təhlilinə diqqət yetirəcəyik. Bu məcmuənin əvvəlində Tofiq Quliyevin yazdığı ön söz olduqca maraqlı və dəyərlidir. Tofiq Quliyev yazır ki, bu məcmuədə verilən rəqs havaları Seyid Rüstəmovun toplusundan götürülmüşdür. Xatırladaq ki, həmin toplu 1937-ci ildə Azərnəşr tərəfindən nəşr edilmişdir. Tofiq müəllim qeyd edir ki, o Seyid Rüstəmovdan götürülən melodiyları dəyişmədən, olduğu kimi saxlamışdır. Nə üçün? Çünki Tofiq Quliyev xalq incilərinin özəlliyini və bütün incəliklərini, xüsusiyyətlərini saxlamaq arzusunda idi. Bu həqiqətən vacib bir amildir. Xalq musiqisinin saflığını, aydınlığını, səmimiyyətini saxlamaq hər bir bəstəkar nail ola bilmir. Tofiq Quliyev bu çətin və mürəkkəb məsələni böyük peşəkarlıqla həyata keçirmişdir. Məcmuədə müxtəlif tempdə ayrı-ayrı janrlarda rəqslər mövcuddur. Qeyd etməliyik ki, xalq arasında bu rəqslər ən populyar, ən sevilən gözəl nümunələrdir. Bu nümunələri harmonizə edərkən bəstəkar daha çox milli musiqimizin qanunlarına, onun obraz - emosional ruhuna yaxın olan harmonizə prinsiplərinə arxalanır.

Fakturanı nəzərdən keçirərək müşahidə edirik ki, Tofiq Quliyev hər bir rəqsə yeni nəfəs gətirib, onun “simasını” dəyişir. Məhz bu baxımdan düşünürük ki, rəqs nümunələri belə qruplaşdırmaq olar.

I. Dəqiq homofon-harmonik üslubda təqdim olunan rəqslər: “Cıgçığa”, “Keçiməməsi”, “Turaci”, “Əsgəranı” və s.

II. Polifoniya üslubunun ayrı-ayrı elementlərinin istifadəsi:

“Şuşa” (M.Əhmədova), “Yüz bir”, “Qızılgül” və s.

III. Unisonluq üslubu ilə homofon-harmonik üslubun sintezi: “Brilliant”, “Lələ”, “Narıncı” və s.

IV. Bütün üsulları özündə birləşdirən: “Altı nömrə”, “Şalaxo”, “Xala-bacı” və s.

İndi isə bu orijinal, qeyri adi məcmuənin təhlilinə keçid alaq.

Birinci qrupa aid olan rəqs məşhur **“Keçiməməsi”** rəqsidir. Cəld və hərəkətli rəqs havasıdır. Rəqs 3 hissəli formada yazılıb: 1 hissə (A) sol mayəli “Rast” ladına istinad edir. 2 hissə (B)-ladın mayə pərdəsindən vilayəti (VIII) pərdəsinə enir, 3-cü hissədə (C) vilayəti (re) pərdəsi alt və üst aparıcı tonlarla əhatə olunaraq mayə halına düşür və nəticədə yeni re mayəli rast ladi əmələ gəlir.

Beləliklə “Keçiməməsi” rəqsinin melodiyaşının lad əsasını sol və re mayəli “Rast” ladi təşkil edir.

Azərbaycan rəqs musiqisində geniş yayılmış xüsusiyyətlərdən biri müxtəlif variantlı qruplaşmalardan əmələ gələn **ritmdir**. Bəzi xalq mahnılarının ritmində kimi “Keçiməməsi” rəqs melodiyaşında da 2 paylı (6/ 8) vəznə 3 paylı (3/4) vəznin növbələşməsi müşahidə olunur ki, bu da Azərbaycan xalq rəqs melodiyaşlarında çeviklik və ritmik sərbəstlik yaradır.

Orta bölməsində bəstəkar ustalıqla variantlıq prinsipindən istifadə edərək, melodiyanın özəyini xırda notlarla bəzəyir. Baxmayaraq ki, (C) bölməsində təkrarlıq çoxdur, lakin bu heç də yorucu deyil.

KEÇİMƏMƏSİ





Məhz bu təkrarlıq nəticəsində bəstəkar olduqca məntiqli və rəngarəng obraz yaradır.

“Cığ-cığa” rəqsi digər rəqslərdən öz kiçik həcmi ilə yığcamlığı ilə seçilir. Xarakter etibarlı ilə ağır və yumşaqdır. Bu tipli rəqsləri adətən yaşlı qadın və kişilər oynayrlar. (Məsələn “Mirzəyi”, “Vağzal”, “Uzun dərə” və s...)

“Cığ-cığa”nın forma quruluşu maraqlıdır. Rəqs genişlənmiş period formasında yazılıb. (4:8) Bu genişlənmə yönəlmə vasitəsi ilə baş verir (a mola keçid).

Rəqsin tonal planı da seçilir. Əsas tonallıq G-dur olsa da 1 cümlə və 2 cümlənin əvvəli başqa tonallıqda səslənir – (C dur-da) və yalnız axıra yaxın G dur (əsas tonallıq) bərpa olunur.

2 qrupa aid olan rəqslər “Şuşa”, “101” və “Qızıl gül” rəqsləridir.

Hərəkətli və iti templi “Qızıl gül” rəqsinin musiqi məzmunu bir neçə musiqi cümləsindən ibarətdir ki, onlar təkrar prinsipinə əsaslanır.

Bu rəqsin melodiyası 2 laddan ibarətdir (1 hissə – “Segah”-da, 2 hissə-“Şur”-da). Görkəmli musiqişünas-alim Bayram Hüseynli “Azərbaycan xalq musiqisi” kitabındakı məqalədə qeyd edir ki: “Bir laddan başqa lada meyl və yaxud bir laddan başqa lada tam keçid-modulyasiya xalq rəqs musiqisinin lad əsası, intonasıya-avaz quruluşunu zənginləşdirən ifadə üsullarından biridir”. Lakin bu rəqsdə Şur ladı keçidsiz, demək olar ki, gözlənilmədən daxil olur (orta hissənin əvvəlində).

Burada bəstəkar musiqi fakturasında sanki dialoq formasını yaradır. Bu dialoq 2 rəqqasın (kişi və qadının) elə bil daxili hissələrini açır.

“Qızıl gül” rəqsinin harmonik dili də diqqətimizi cəlb edir: 1-ci hissənin sonunda olduqca ifadəli plaqal kadans səslənir.

QIZIL GÜL

Tez-tez ♩=92



Burada bəstəkar VII_{7(əks)} septakkordu subdominanta funksiya kimi istifadə edir. Bildiyimiz kimi, klassik harmoniyada Vll_{7(əks)} – septakkord qeyri sabitliyi və dramatism yaradır. (Mosart, Bethoven, Brams, List). Tofiq Quliyev isə bu septakkordu tonika ilə birləşdirərək onun yumşaq ahəngdə səslənməsinə nail olur.

Mülayim xarakterli “**Darçını**” rəqsi rast ladında yazılıb. Onun adı təbiət rəngləri ilə bağlıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu rəqs qısa melodiyası ilə fərqlənir (burada tematik kontrast yoxdur). Ona görə də musiqidə təkrarlıq və variantlıq prinsipi demək olar ki, ən vacib ifadə üsullarından biridir. Bu da ki, rəqs mövzusunı inkişaf etdirərək hər dəfə onu yeni boyalarla zənginləşdirir.

Məzmunu 1 cümlədən ibarət olan “Darçını” rəqsində təkrar zamanı 4 xanəli mövzunun 1-ci xanəsi variasiya olunur, a b c d; a¹ b c d; a² b c d və s.

Rəqsin sonunda daha dəqiq desək onun əlavə cümləsində mayənin kvintasından (VIII) aşağıya enən sekvensiyalı hərəkət ladin mayə pərdəsində yekunlaşır.

DARÇINI



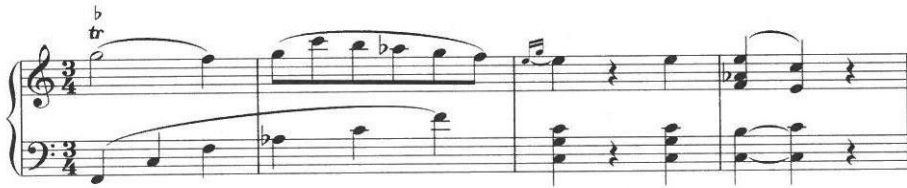
Eyni zamanda harmoniyada S-ya yönəlmə ($D_2 \rightarrow S-K_{64}-D_7-T$) klassik kadensiyanın nümunəsidir.

Forması 1 perioddan ibarət olan rəqs melodiyları arasında ağır və yumşaq xarakterli “**Xalabacı**” rəqsinin quruluşu, mövzunun inkişaf üsulu və intonasiya – avaz zənginliyi diqqətə layiqdir. Bu rəqs period formasında yazılıb. Başqa nümunələrdən fərqli olaraq bu rəqs melodiyaşının cümlələri arasında qeyri mütənasiblik (16:8) vardır. 1-ci cümlənin genişlənməsi variasiya təkrarı hesabına əmələ gəlir. Variasiya rəqsin melodiyaşını intonasiya baxımından daha da zənginləşdirir. Eyni zamanda isə bəstəkar burada melodik dilini səlisləşdirərək onu vokal melodiylara uyğunlaşdırmışdır.

Rəqsin harmonik dili də zəngin və maraqlıdır. Burada bir nadir hal özünü büruzə verir. Belə ki, rəqsin sonunda bəstəkar T funksiyasını VII_7 akkordla birləşdirərək çox maraqlı dissonantlı poliakkord yaradır.

XALABACI

Tez-tez $\text{♩}=80$



Ümumiyyətlə rəqslərin harmonik dili orijinalılıqla, rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Buna misal olaraq yüngül və oynaq xarakterli “**Şalaxo**” rəqsinə göstərmək olar. Bu rəqsin sonunda da qeyri-adi kadans müşahidə olunur.

Burada biz səpələnmiş D_9 -dən səslərini eşidirik... Aydın məsələdir ki, bu akkord öz həllini tələb edir, (klassik harmoniyanın qanunlarından irəli gələrək) Lakin 4 xanəli axırıncı cümlə təkrar olunandan sonra, biz elə nəticəyə gəlirik ki, sonuncu akkord musiqini bütöv şəkildə tamamlayır. Bu akustik cəhətdən düşünülmüş bir faktordur. Həmin “Şalaxo” rəqsinin orta bölməsində ($28x-32x$) Sol minora keçid olunur. Bundan sonra D funksiyası S funksiyası ilə “mübarizəyə” girir və sonda dominantaya qalib gəlir.

ŞƏLƏXO

Tez-tez $\text{♩}=120$



Maraqlı kadans “zonasını” biz “**Lələ**” adlı rəqsdə də müşahidə edirik. Bu əsl klassik kadans üslubunu xatırladır. ($D_{7nat}-T-IV_{64}-II_{34}-T$). Düşünürük ki, bu rəqsdə Tofiq Quliyev daha çox Üzeyir Hacıbəyli-nin klassik ənənələrini davam etdirir.

3-cü qrupa aid olan, xalq arasında geniş yayılan yüngül və oynaq xarakterli “**Brilyant**” rəqsdir. Fikrimizcə bu rəqs qadın gözəlliyini tərənnüm edir.

“Brilyant” rəqs melodiyası rast ladının, əraq (XI) və mayə (IV) istinad pərdələrini birləşdirən “Qərai” şöbəsinə qurulmuşdur. Mayə oktavasından aşağı istiqamətdə enən melodiya ardıcıl pərdələr üzrə və ya sıçrayışla hərəkət edir.

Ümumiyyətlə enən hərəkətli melodiya instrumental rəqs musiqində sayı çoxdur. Məs: (“Xalabacı” rəqsində enmə mayə kvintasından başlanır və yaxud “Şalaxo” rəqsində enmə mayənin üst kvartasından başlanır və s.).

“Brilyant” rəqsi klassik, 2 hissəli sadə formada bəstələnib (reprizli). Rəqsin melodiyası, professor Könül Nəsirovanın təbirincə desək: əsl “instrumental melodiya”dır. Bildiyimiz kimi K.Nəsirova “Мелодика Кара Караева” kitabında melodiyanın Azərbaycan musiqişünaslığında müxtəlif növlərini araşdırıb.

Həqiqətən, baxmayaraq bu rəqs mövzudur, onun melodiyası aydın, tərəvətli və tez yadda qalandır.

Tofiq Quliyev burada imitasion polifoniyadan bacarıqla istifadə edir. Digər tərəfdən melodiyanın daxili xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, bəstəkar bədii zövqlə onun harmonik həllini tapır. Bəstəkar aşağıdakı funksiyalardan istifadə edir (T₃–D₆–VI₇–D–T).

BRİLYANT

Tez-tez ♩=106



2-ci periodun əvvəlində də melodiya əraq istinad pərdəsindən başlayaraq aşağı enir.

Beləliklə, 2-ci hissədə birinci perioda oxşar hərəkət müşahidə olunur.

“6 nömrə” rəqs melodiyanın lad quruluşu da çox maraqlıdır. Onun lad əsasını do mayəli rast səssırası təşkil edir. Burada ladın mayə pərdəsindən vilayəti (VIII) pərdəsinə – 5 yuxarıya, sonra sekunda aşağı hüseyini (VII) pərdəsinə, təzədən kvinta 5 yuxarıya – əraq (XI) istinad pərdəsinə keçirilir.

Beləliklə, burada rast ladının bütün istinad pərdələri əhatə olunur, lakin (muğamda kimi yox) başqa bir ardıcılıqda.

“6 nömrə” rəqsin harmonik dili də özünə məxsus cəhətləri ilə seçilir (II9D11^h–T). Bu akkordun gözəlliyini həmçinin harmonik major zənginləşdirir. Bax (14-15 xanələr). Əsərin son kadansı I hissəsinin kadansını dəqiqliklə təkrar edir.

Orta hissədə bəstəkar lya minora (qısa) keçid edir II₇D₇⁶ və t.

Bu yönəlmə musiqiyə, xüsusi bir rəngarənglik bəhs edir. Rəqsin orta bölməsində maraqlı bir inkişaf prinsipini müşahidə edirik. Bəstəkar sadə təkrarlıqlardan uzaqlaşır və əsərin əsas musiqi tematizmini təkrar edərək ona yenilik gətirir: ritmik strukturunu sanki parçalayır və yuxarı səsdə melodiyanın ritmi çox kəskin səslənir. Musiqişünaslıqda buna pulsasiyalı ritm deyilir.

ALTI NÖMRƏ

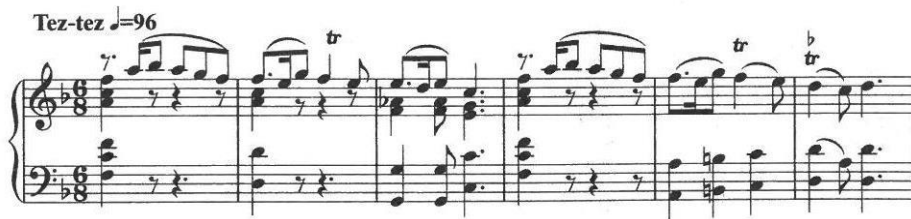
Mülayim ♩=72



“6 nömrə” rəqs nümunəsi olduqca geniş inkişafa malikdir. Belə ki, bu rəqsdə təzadlıq prinsipini biz daha çox harmonik dilində hiss edirik. Bizim qeyd etdiyimiz kadans dönmələr Tofiq Quliyevin mahnı yaradıcılığında və ümumiyyətlə onun bütün əsərlərində öz əksini tapır.

“**Narinci**” rəqsi sadə 3 hissəli formasında yazılıb. Bu rəqsin melodiyası Şur və Segah ladlarının elə məntiqi münasibətlərindən əmələ gəlmişdir ki, o xalq yaradıcılığın ən nadir incisi kimi sayıla bilər. Bu rəqs havasının birinci hissəsi (A) bir perioddan ibarətdir. Bu periodun cavab cümləsi iki dəfə təkrarlanır. Belə ki, birinci dəfə Segah ladında (əsas tonda) “ayaq” verilirə, ikinci dəfə Şur ladına keçidlə period tamamlanır.

NARINCI



Bu halda Segah ladına meyl periodun lad əsasını daha da zənginləşdirir. Hər təkrar mövzu məzmununu eyni olmasına baxmayaraq, onlar iki müxtəlif musiqi təsiri bağışlayır, yəni bizə elə gəlir ki, period 3 cümlədən ibarətdir.

Orta (B) bölmənin harmoniyasını təhlil edərkən görürük ki, burada bəstəkar sadə funksiyalardan istifadə edir: tonika üçsəslili (T₃) ikinci septakkordun (II₇) dönmələri ilə növbələşir (2 xanə).

Maraqlıdır ki, bəstəkar burada dəqiq klassik formasına müraciət edir: yuxarıda qeyd etdiyimiz iki xanə-4 dəfə təkrar olunur. Bu strukturun əsası kvadrat prinsipi üzərində qurulub. Musiqinin sonrakı inkişafında isə mövzunun ritmik şəkli dəyişir.

Dinamik reprizada müəyyən dəyişikliklər mövcuddur. Əsas mövzu ilə müqayisə edərkən görürük ki: ladlar (Segah və Şur) olduğu kimi qalır. Lakin burada bəstəkar bədii zövqlə və ustalıqla harmonik dilini yeniləşdirir. Do majorun harmonik şəkildə istifadəsi musiqiyə xüsusi rəng gətirir. (T–II₂^h–T–T). İkinci dəfə cümləni təkrar edərkən bəstəkar harmonik dilini tam dəyişir. Re-minor tonallığında aşağıdakı akkordları istifadə edir (II₇–I–II₂–I). Nəticədə gördüyünüz kimi gözəl və tərəvətli plaqal dönmə yaranır. Bu tərəvətlik hansı ünsürlərlə yaranır? Yəqin ki, 2 fərqli tonallığın (C-dur və d-moll) qarşı-qarşıya qoyulması nəticəsində reallaşır!

Təhlil zamanı bir çox maraqlı nəticələrə gəldik. Və nə yaxşı ki, bizim böyük müəllimimiz, ustad alimimiz Bayram Hüseynli xalq musiqimizin incəliklərini açmışdır. Bizim düşüncələrimiz onunla həm-ahəngdir.

Biz B.Hüseynlinin fikirlərinə hörmətlə və ehtiramla yanaşırıq və tədqiqatımızın sonunda onun dəyərli sözlərini sitat kimi gətiririk: “Rəngarənk melodika, zəngin lad əsası, müxtəlif ritmik xüsusiyyətlər və forma genişliyi Azərbaycan instrumental rəqs musiqi folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətləridir” (3, s.197). Bu xüsusiyyətlər Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin nə dərəcədə zəngin və inkişaf etmiş olduğunu sübut edir.

Tofiq Quliyevin rəqslərini çalarkən biz sözün əsl mənasında ruhlandıq, emosional baxımından zənginləşdik və düşünürük ki, bizim apardığımız tədqiqat işi gənc nəsil üçün faydalı və qiymətli olacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları / Ü.Hacıbəyli. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1962, 110 s.
2. Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları, I dəf., / B.Hüseynli. B.: Azərnəşr, 1965, 42 s.
3. Hüseynli. B. Azərbaycan instrumental xalq rəqs musiqisi // Azərbaycan xalq musiqisi // Bakı: Elm, 1981 s.168-197.
4. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları / M.S.İsmayılov. B.: Işıq, 1984, 100 s.
5. İsmayılov M.S. Azərbaycan musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsi / M.S.İsmayılov. B.: Elm, 1991, 118 s.
6. Əfəndiyeva İ.M. Musiqi mədəniyyətimiz və müasirlik / İ.Əfəndiyeva. B.: Renessans, A, 2016, 252 s.

Tahir EYNULLAYEV

BXA-nın Orta-ixtisas təhsil pilləsinin (kollec) direktoru,
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: taireynullayev@mail.ru



AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN YARANMASI VƏ İNKİŞAFINA DAİR

Xülasə: Hər bir xalqda öz rəqs ənənələri, xoreoqrafiya dili, plastik ifadəlik, hərəkətin musiqi ilə ahəngliyinə öz üsulları qərarlaşmışdır. Qədim çağlardan Azərbaycanın xalq məişətində rəqs sənəti geniş yayılmış və rəngarəng olmuşdur. Bu səbəbdən də Azərbaycan xalq rəqslərinin tarixi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan xalq rəqslərinin yaradılması və onların xüsusiyyətləri tədqiq olunur.

Açar sözlər: Azərbaycan, xoreoqrafiya, xalq rəqsləri

Таир ЭЙНУЛЛАЕВ

Кандидат искусствоведения
Директор колледжа БХА

СОЗДАНИЕ И РАЗВИТИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

Аннотация: Каждый народ строит свои приемы, связанные с танцевальными традициями, языком хореографии, пластической выразительностью и движениями под музыку. В древние времена танцевальная хореография широко распространилась в жизни азербайджанского народа и была очень красочной. По этой причине история Азербайджанских народных танцев имеет большое значение. В представленной статье исследуется создание азербайджанских народных танцев и их особенности.

Ключевые слова: Азербайджан, хореография, народные танцы

Tahir EYNULLAYEV

PhD in Art Studies
Director of the College of BCA

THE CREATION AND DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN FOLK DANCES

Abstract: Each nation builds its own methods associated with dance traditions, the language of choreography, plastic expressiveness and movement according to music. In ancient times, dance choreography spread widely in the life of Azerbaijan nation and was very colorful. For this reason, the history of Azerbaijan folk dances is important. The presented article studies the creation of Azerbaijani folk dances and their characteristics.

Keywords: Azerbaijan, choreography, folk dances

Giriş

İncəsənətin bir növü olan rəqsdə bədii obrazın yaradılma vasitəsi hərəkət və insan bədəninin vəziyyətləridir. Rəqs əmək prosesləri və ətraf aləmlə emosional təəssüratlarla bağlı olmaqla, ən müxtəlif hərəkətlərdən və jestlərdən yaranmışdır. Hərəkətlər tədricən dəyişilmiş, bədii ümumiləşdirmələrə məruz qalmış və bunun nəticəsində xalq yaradıcılığının ən qədim təzahürlərindən biri olan rəqs sənəti formalaşmışdır. İlk çağlarda sözlər və mahnılarla bağlı olan rəqs tədricən müstəqil sənət şəklini almışdır. illər ötdükcə rəqs anlayışı özündə yeni-yeni təzahürləri cəmləşdirməklə genişlənmişdir.

Hər bir xalqda öz rəqs ənənələri, xoreoqrafiya dili, plastik ifadəlik, hərəkətin musiqi ilə ahəngliyində öz üsulları qərarlaşmışdır. Xalq rəqsləri xoreoqrafiyada aparıcı yer tutmaqla öz təsiri ilə klassik rəqsləri də zənginləşdirmiş və onun mənbəyi kimi çıxış edərək, xoreoqrafiya sənətinin bütün növlərinin əsasında dayanır.

Xalq rəqslərinin yaranması

Azərbaycan xalqı özünün çoxəsrlik mədəniyyətinə malikdir. Qədim çağlardan Azərbaycanın xalq məişətində rəqs sənəti geniş yayılmışdır. Qobustan qayaüstü rəsmlərində əksini tapmış rəqs səhnələri Azərbaycanda rəqs sənətinin qədim dövrdə yaranmasının sübutudur. İnsanlar danışmaqdan qabaq rəqs etməyi bacarırdılar. Əvvəlcə rəqs, söz və rəsm sənəti yaranıb. E.ə. V minillikdən Azərbaycanda təşəkkül tapmış atəşpərəstlik inancı ilə əlaqədar ifa olunan kahin rəqsləri müasir dövrdə peşəkar rəqs ansamblarının proqramında belə özünə yer tapmışdır. Orta əsrlərdən başlayaraq xalq rəqslərinin müxtəlif növləri formalaşmağa başlamışdır. Həmçinin bu dövrlərdə sufi təriqətlərində mərasim rəqsləri də yerinə yetirilirdi. Maraqlı məlumatlardan biri odur ki, Azərbaycan ədəbiyyatında rəqs sözünə ilk dəfə XII əsrin dahi şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində rast gəlinir (8).

Azərbaycanda keçmiş zamanlardan öz xarakteri və məzmununa görə ən müxtəlif rəqslər, çoxlu sayda rəqs hərəkəti tipləri mövcud idi. Hər bir bölgənin, hər bir rayonun öz rəqsləri və rəqs adətləri var və bu çox mühüm səbəb üzündən Azərbaycan rəqslərində folklor önəmli yer tuturdu. Fərq təkcə regionlararası müşahidə olunmur, həmçinin zadəgan məclisləri və el rəqsləri arasında da müşahidə olunurdu. Lakin rəqs sənəti bizim tariximizlə sıx surətdə bağlı olaraq onun milli xüsusiyyətini özündə birləşdirirdi. Rəqslər xalqın əmək fəaliyyətinin, mərasim, məişət, onun yadelli qəsbkarlara qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsini əks etdirirdi. Onlar xalqın bayramlarını bəzəyir və əsasən ev şəraitində ifa olunurdu. Dəyişməkdə olan sosial-iqtisadi şəraitin təsiri altında xalq rəqslərinin xarakteri də dəyişirdi.

Xalq rəqslərinin xüsusiyyətləri

Mahnılar kimi, rəqslər də xalq arasında çox sevilir, öz zəngin məzmun və xüsusiyyətləri ilə seçilirdilər. Bir qayda olaraq, Azərbaycan xalq rəqsi üç hissəlidir. Birincisi – iti sürətli, “*dövrə vurmaq*”dır. İkincisi – lirik, bir yerdə dayanıb qalmaq – “*süzmə*”dir. Bu vaxt ayaqlar demək olar ki hərəkətsiz qalaraq, gövdənin yuxarı hissəsi özünə valeh olmanı təcəssüm etdirir. Üçüncüsü – yenə də inamla, iti hərəkətlərlə, təntənəli bir üslubda və coşğunluqla dövrə vurulur (Həsənov, 1988:15).

Azərbaycanın qadın və kişi rəqsləri bir-birindən xeyli fərqlənir. Azərbaycan qadınının rəqsini izləyərkən, o, quş uçuşunu xatırladır: əvvəlcə bir neçə iti qanadçalma, sonra açılmış qanadlarla bir neçə ahəngdar hərəkət ifa olunur. Azərbaycan kişi rəqsləri isə öz qururu, özəlliyi və temperamentini göstərən güclü bahadırın rəqsini xatırladır.

Eyni zamanda qadın və kişilərin rəqslərində fərqi təsir edən onların geyimləri olmuşdur. Azərbaycan qadınları çox uzun ətlər geyinir və buna görə də rəqs hərəkətləri texnikası o qədər də inkişaf edə bilməyib. Bütün hərəkətlər gövdənin yuxarı hissəsində, yəni əllərin, çiyinlərin, başın, üzün (gözlərin, qaşların) hərəkətlərində cəmləşir. Azərbaycan qadınının rəqsindən ilk təəssürat – onun sanki üzməsidir. Kişi rəqslərində isə, əksinə, ayaqların texnikası çox mühüm rol oynayır, bu texnika o dərəcədə inkişaf edib ki, onlar asanlıqla barmaqların üstünə qalxa bilirlər. Bu xarakterli rəqslərə “Qaytağı” və “Qazağı” kimi xalq rəqslərini nümunə gətirmək olar.

Rəqsi musiqisiz və yaxud ritmsiz təəvvür etmək olmaz. Ona görə də Azərbaycan rəqsinin özünə məxsus musiqi ölçüləri var. – 6/8, 3/4, 2/4 – dir, özü də qadın rəqsi üçün üç parça ölçü, kişi rəqsləri üçün – iki parça ölçü səciyyəvidir (9). Onlar xalq çalğı alətləri: tar, kamança, nağara, qarmon, zurna və s. sədaları altında ifa edilir.

Xalq rəqsləri

Əsrlərdən bəri Azərbaycanda inkişaf edən xalq rəqsi öz xalis şəklini bizim günlərdə qoruyub saxlamış və bizim bu gerçəkliyimizdə özünə önəmli yer tutmuşdur. Azərbaycan rəqsində kişi və qadın rəqsləri, onların xarakteri və rəqs hərəkətlərində böyük fərq olduğunu qeyd etmişdim. Əgər lirik rəqslər əsasən qadınlar tərəfindən ifa olunursa, o halda oynaq və iti rəqsləri çox vaxt kişilər ifa edirlər. Xalq arasında lirik rəqsin çoxlu növləri bəllidir. Onların arasında “*Gəşəngi*”, “*Uzundərə*”, “*Mirzəyi*”, “*Vağzal*”, “*İnnabi*”, “*Turacı*”, “*Qızıl gül*”, “*İncəlik*” və bir çox digərlərini göstərə bilərik. Eyni zamanda bir qədər ritmik “*Azərbaycan*”, “*Tərəkmə*”, “*Çobanlar rəqsi*”, “*Yüz bir*” və digər rəqslər də geniş yayılmışdır (Hə-

sənov, 1983: 25) Coşqun iti sürətli, temperamentli kişi rəqsləri – “*Şalaxo*”, “*Qazaxı*”, “*Brilyant*”, “*Qaytağı*” rəqsi və bir çox başqaları da kişilər tərəfindən ifa olunurdu.

Lakin bununla yanaşı, bir sıra lirik rəqslər vardır ki, onları kişilər çox böyük məharətlə ifa edirdi. Buna qocaların rəqsi və həmçinin “*Bəy*” rəqsi kimi məlum olan “*Mirzəyi*”ni (müdrilik rəqsi) göstərə bilərik. Bu rəqslər istisna təşkil edərək, adətən ləng, yavaş hərəkətlərlə, vüqarla, ağır və kasad hərəkətlərlə ifa olunur. Müasir dövrdə Azərbaycan xalq rəqsləri arasında “*Vağzalı*” xüsusi yer tutur, adətən toylarda qüssəli və yekun rəqs kimi təqdim olunur, onu bir qayda olaraq yeni evlənənlər ifa edirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, xalq rəqs melodiyaşarının xeyli qismi ahəngdardır, hərəkətlərə uyğundur. Lakin istisnalar da mövcuddur. Buna nümunə kimi “*Qıdqlıda*” rəqsi istisna təşkil edir və onun melodiyaşar kvarta, kvinta intervalındadır. Bu rəqsi çox vaxt xoreoqrafik səhnə – zarafat kimi ifa edirlər. Bakıda ən geniş yayılmış qədim qadın rəqslərindən biridir. Onda çoxlu xalq yumoru, qadının məişət həyatını əks etdirən sərrast komik xarakteristikalar yer alır. Burada obrazlardan biri cəsərsiz və utancaq gəлиндır. Rəqsədə qızlar bir-birinin ardınca dairəyə girərək gəлиндən narazı olan qaynananın qarşısında çıxış edərək gəlinin tərəfini tuturlar (Həsənov, 1983:47). Bu rəqsə yavaş, kəskin hərəkətlərin əvəzlənməsi xarakteridir. “*Burcutma*” və “*çirtma*” hərəkətləri səciyyəvi haldır. Rəqsin xüsusiyyətlərindən biri burada improvizasiyanın mümkün olmasıdır.

Azərbaycan rəqsləri böyük populyarlığa malikdir. Qədim xalq rəqslərindən sayılan “*Tərəkəmə*” köçərlik çağının rəqsidir. Ümumiyyətlə Tərəkəmə adı çox qədim zamanlarda Azərbaycanda məskun salmış qəbilənin adıdır. Qolların geniş açmış, başını vüqarla dik tutan rəqqas irəliyə doğru hərəkət edir. Azərbaycanda “*Tərəkəmə*” çox geniş yayılmışdır, onu ən müxtəlif variantlarda və hər zaman temperamentlə ifa edirlər. Solo rəqsi kimi qadınlar, kütləvi isə kişilər tərəfindən ifa olunur (Almaszadə, 1959, 8).

Qədim Azərbaycan qadın rəqslərindən biri də “*İnnabı*”dır. İnnabı sözü meyvə ağacı məhsulunun adıdır. Bir rəqs forması kimi varlı qadınların evindən meydana gəlmişdir (Həsənov, 1983:42). Öz məzmununa görə rəqs sadə və bəsitdir. Rəqsi bir qız başlayır, sonra ona naz edərək ikinci rəqqasə qoşulur və az keçmir ki, rəfiqələr dil taparaq şən, oynaq bir ovqatla rəqs edirlər.

“*Uzundərə*” – Qarabağda yaranmış qədim Azərbaycan rəqsidir. Qafqazda geniş yayılmış bu rəqs milli kolorit çalarları ilə çox zəngindir. Qarabağda, Ağdamda Göytəpə kəndi arasında bir dərə var, adına “*Uzundərə*” deyirlər. Bu rəqs məhz həmin dərəyə həsr olunub (Həsənov, 1983:12). Qarabağ bölgəsində gəlinləri toy günü Uzundərə havası ilə yola salardılar.

Zərif Azərbaycan xalq rəqslərindən biri “*Turacı*” rəqsi gözəl dağ quşuna həsr olunaraq XIX əsrin əvvəlində yaranmışdır. Həzin, qəlbi oxşayan musiqisi var. Rəqqasənin hər bir hərəkəti quşun uçuşunu, havada süzməsini xatırladır (Eynullayev, 2013:98). Qeyd etmək lazımdır ki, 1950-ci illərdə səhnədə bu rəqsi yenidən yaşadan onun ilk ifaçısı Azərbaycan xalq artisti Əminə Dilbazi olmuşdur.

Azərbaycan xalq rəqslərində bir çox atributlardan – nəlbəki, stəkan, yaylıq, qılinc və qalxan, səhəng, qaval və s. istifadə edirdilər. Buna nümunə qadınlar tərəfindən ifa olunan “*Nəlbəki*”ni göstərə bilərik. Rəqs edən bir barmağına üskük taxır və eyni əldə nəlbəkini saxlayır. Rəqs edən qız musiqinin ritminə uyğun üskük olan barmağını nəlbəkiyə vurur. Rəqsin ortasında içində stəkanlar olan məcməyi götürmüş kişi peyda olur. İfaçıların ikinci qrupu əllərinə iki stəkan götürürlər. Bundan sonra musiqinin lirik hissəsində solo oynayan qız görünür, lakin əllərində 4 stəkan tutaraq öz məharətini göstərir. Çox hallarda stəkanlar adətən şərbətlə doldurulmuş olur.

Azərbaycanda vətənpərvərlik ruhuna həmçinin rəqslərdə də rast gəlmək olar. Cəngavərlik rəqsləri kimi “*Cəngi*” və “*Zorxana*” xarakterizə olunur. “*Cəngi*” tipik qrup döyüşçülər rəqsidir, bir növ savaşı nümayiş etməklə, qılinc və qalxanla ifa olunduğu halda, “*Zorxana*” rəqsi çomaqla ifa olunur. Cəngiyə Ü.Hacıbəyovun “*Koroğlu*” operasının III aktında savaşı rəqsini, Q.Qarayevin “*Yeddi gözəl*” baletinin I aktında ifa olunan rəqsi, Zorxana rəqsinə isə Qliyerin “*Şahsənəm*” operasının II pərdəsində döyüş rəqsini misal göstərə bilərik (Almaszadə, 1959:9).

Cəsərat, mərdlik və çevikliyi əks etdirən bir sıra kişi rəqsləri vardır. Kütləvi kişi rəqslərindən olan “*Çobanlar*”ı mal-qaranı yaylaya aparan çobanlar ifa edirdi. Burada atribut kimi işlətdikləri taxtalarla rəqs edirdilər. Xalq şənlikləri, toy mərasimləri və yarışmaları “*Qaytağı*” rəqsi olmadan təsəvvür etmək çətinidir. Belə ki o, Qafqaz xalqlarının sevimli rəqslərindən biridir. Mərdlik, şərəflə mübarizə aparmış və məhz

xalq patriotik ruhu – mübarizlik və yenilməzlik cəngavərlik, cəsarət bu rəqsin xarakterindədir. “Şalaxo” Azərbaycanlıların ən çox sevdikləri rəqslərdən biridir (8).

Azərbaycanda çox geniş yayılmış və məşhur rəqslərdən biri kütləvi şəkildə ifa olunan “Yallı” rəqsidir. Onun mənşəyi uzaq qədimlərdəki ayınlara gedib çıxır. “Yallı” rəqsinin 240-dan çox növü bəllidir, lakin bizim zamanəyədək 120 növü gəlib çatmışdır. Dövrə vuraraq rəqs edən iştirakçılar qollarını açaraq, bir-birlərinin çəçələ barmaqlarından və ya çiyinlərindən tutmuş olurlar. Rəqs iki hissədən ibarətdir. Rəqs təntənə ilə yavaş addımlarla başlayır və temp tədricən sürətləndirilir. Sonra iti, texniki baxımdan mürəkkəb “sıçrayış” hərəkətləri ilə başa vurulur. Rəqs edənlərin başında bir nəfər, əlində dəsmal “yallıbaşı” gedir. O, rəqsdə təşəbbüsçü hesab olunur. Bu növ rəqslər kişilər və qadınlar ilə ayrı-ayrılıqda ifa olunduğu kimi, qadın və kişilərin birlikdə ifasında da mümkündür. Maraqlıdır ki, “Yallı” Rumıniyanın “Arkan”, Bolqarıstanın “Trenskoxoro”, Moldovanın “Tabakeriyska”, Albaniya kişi qrup rəqsləri ilə böyük bənzərliyə malikdir. Rəqsə eyni enerji, həyat sevincli xarakter hakimdir, rəqs edənlər əllərini çiyinlərdə birləşdirməklə eynilə dövrə vururlar, hətta hərəkətlərdə də bir ümumilik görmək olar (Almaszadə, 1959:9).

“Qaytağı” – böyük tarixə malik Qafqaz xalqlarının sevimli rəqslərindən olub, onların məişətində özünə layiq yer tutmuşdur (Həsənov, 1988:44). Xalq şənlikləri, yarışmaları, toy mərasimlərini “Qaytağı-sız” təsəvvür etmək çətindir.

Nəticə

Azərbaycan xalq rəqslərinin siyahısını sadalamaqla bitmir. “Ceyran-bala”, “Toy rəqsi”, “Ceyranı”, “Gəşəngi” və çoxlu sayda digər rəqslər Azərbaycan xalq rəqsləri içərisində önəmli yer tutur. Həm quruluş, həm süjet, həm də mövzu baxımından bir-birindən fərqlənən yüzlərlə rəqs növlərimiz var. Onları yaşadan və təmsil edən çox sayda professional, öz fəaliyyət, uşaq xalq rəqs kollektivləri yaradılmış və yaradılmaqdadır.

Onlar ilk öncə Azərbaycan xalq rəqslərini yaşadır və təmsil edir. Onların sırasında Azərbaycan Dövlət Mahını və Rəqs ansambli, Azərbaycan Dövlət Rəqs ansambli, Gəncə şəhəri Dövlət Mahını və Rəqs ansambli, “Çinar” qızlar rəqs ansambli, Naxçıvan şəhəri “Şərur” rəqs ansambli, “Cücələrim” uşaq rəqs ansambli və bir çox digərləri var.

Azərbaycan xalq rəqslərinin məşhur ifaçıları xalq rəqqasları və rəqqasələri yeni nəslini yetişdirib və yetişdirməyə davam edir. Əlibaba Abdullayev, Əminə Dilbazi, Leyla Cavanşirova, Böyükağa Məmmədov, Xumar Zülfüqarova, Fizzə Hənifayeva, Roza Cəlilova, Kamil Dadaşov, Ramiz Eynullayev, Ramiz Məmmədov, Afaq Məlikova və başqaları kimi sənətkarlar Azərbaycan rəqslərini böyük uğurla bütün dünyada şöhrətləndirmişlər. Ölkənin ən yaxşı sənətkarları xalq rəqslərini diqqətlə öyrənir, onun mahiyyətini açır, xalq yaradıcılığı orijinallarına qayğı ilə yanaşaraq, xarakteri və milli koloriti qoruyub saxlamağa çalışır.

Nəticədə onu görürük ki, Azərbaycan xalq rəqsləri inkişaf edərək bütün dünyada sevilir və böyük marağa səbəb olur. Sevindirici bir haldır ki, Azərbaycan rəqsi yaşayır və yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Almaszadə Q. H. Azərbaycan Xalq Rəqsləri. B.: Birləşmiş Nəşriyyat, 1959, 150 s.
2. Həsənov K.N. Azərbaycan qədim rəqsləri. B.: İşıq, 1983, 60 s.
3. Həsənov K.N. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. B.: İşıq, 1988, 127 s.
4. Eynullayev T.R. Our dances. Azerbaijan Review, international tourist magazine, 01 (58), 2013, p. 94-100
5. Azərbaycan rəqs sənəti. Şərq qəzeti. 27.04.2011, <http://www.sherg.az/pre.php?id=37079> 6. Muğam Ensiklopediyası – Oyun havası, http://mugam.musigi-dunya.az/o/oyun_havasi.html
6. Eynullayev T.R. Rəqsin dili. B.: 2018, 377 s.
7. Şərq qəzeti, <http://www.sherg.az/pre.php?id=37079>
8. Muğam Ensiklopediyası, http://mugam.musigi-dunya.az/o/oyun_havasi.html

Həbibə MƏMMƏDOVA

BXA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

E-mail: habishka83@mail.ru



AZƏRBAYAN ŞİFAHİ ƏNƏNƏLİ MUSIQİ İRSİNDƏ TARİXİ QƏHRƏMANLIQ MÖVZUSUNUN ELMİ İCMALI

Xülasə: Məqalədə tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunun elmi icmalı əsas götürülmüşdür. Burada tədqiqatçı alimlərin qeyd olunan mövzu baxımında fikirlərinə müraziət edilərək, sistemləşdirmə əsasında təhlillər aparılmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycanın musiqi irsi, qəhrəmanlıq mövzusu, musiqidə qəhrəmanlıq

Хабиба МАМЕДОВА

БХА, доктор философии по искусствоведению, доцент

НАУЧНЫЙ ОБЗОР ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В УСТНОМ ТРАДИЦИОННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Аннотация: Статья основана на исследовании научных историко-героических тем. Проведён анализ систематизации имеющихся на момент написания статьи трудов по данной теме.

Ключевые слова: музыкальное наследие Азербайджана, героическая тема, героизм в музыке

Habiba MAMMADOVA

BCA

PhD in Art Studies, associate professor

SCIENTIFIC REVIEW OF THE HISTORICAL-HEROIC THEME IN THE ORAL TRADITIONAL MUSICAL HERITAGE OF AZERBAIJAN

Abstract: The article is based on the study of scientific historical-heroic themes. The analysis of the systematization of the works available at the time of writing the article is carried out.

Keywords: musical heritage of Azerbaijan, heroic theme, heroism in music

Xalq musiqisinin qorunub saxlanılması və nəsil-dən-nəsilə ötürülməsi bütün musiqiçilərin, xüsusilə də bəstəkar və musiqişünasların diqqət mərkəzində duran ən mühüm məsələlərdəndir. Xalq musiqisinin incilərinin lentə yazılması, nota alınması, toplu və məcmuələr şəklində çap edilib mədəniyyət abidəsi kimi qorunması və elmi surətdə öyrənilməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bütün bu məsələlərin həlli yolunda atılan hər bir addım Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyətinin yüksəlməsinə və inkişafına xidmət edir.

Qədim köklərə malik Azərbaycan xalq musiqisi əsrlər boyu şifahi şəkildə nəsil-dən-nəsilə keçmişdir. Bura aid olan xalq mahnıları Azərbaycan şifahi ənənəli musiqisinin ən geniş yayılmış janrıdır. Əsrlər boyu mahnılar formalaşmış, dəyişilmiş və təkmilləşmişdir. Bu mahnılarda xalqın mədəniyyəti, ümid-arzuları, adət-ənənələri tərənnüm olunur. Şifahi ənənəli musiqinin bir qolu olan mahnı yaradıcılığı xalqın hafizəsində dərin iz buraxmış və öz gözəlliyini əsrlər boyu qoruyub saxlamışdır. Bu işdə mahir müğənnilər, aşiq və xanəndələr böyük rol oynamışdır.

Qeyd edək ki, şifahi ənənəli musiqi irsində tarixi-qəhrəmani mövzunun təcəssümü tarixi mahnılarda və aşiq havalarında öz əksini tapmışdır. Bu mahnılar, müxtəlif dövrlərdə yaranmış xalq qəhrəmanları və tarixi hadisələrlə bağlıdır. Məsələn: “Koroğlu” (XVII əsr); “Qaçaq Nəbi” (XIX əsr); “Səttarxan” (XX əsr) və s.; xalq hərəkətlərinə, inqilabi hadisələrə həsr olunmuş mahnıları göstərmək olar.

Bizdə öz növbəmizdə tarixi-qəhrəmani mövzulu mahnıların, aşiq havalarının Azərbaycan musiqi yaradıcılığında tutduğu yeri öyrənmiş və onları məzmunu və musiqi dilinə görə sistemləşdirib təsnifatını vermişik.

İlk növbədə, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin fikirlərinə müraciət edək. O, öz elmi məqalələrində xalq mahnıları haqqında qiymətli mülahizələr irəli sürmüşdür. “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində o göstərir ki, el mahnılarının sözləri, həm də musiqisi xalqın məhsuludur.

Ü.Hacıbəylinin fikrincə, xalq mahnılarının bir hissəsi xalqın həyatında baş vermiş və yaddaşlarda dərin iz buraxmış hadisələrlə bağlıdır. Bu qəbildən o, “Rüstəm”, “Mustafa Kamal”, “Nəbi”, “Şalon gəlir” mahnılarını misal gətirir. Ü. Hacıbəylinin əsərlərinin II cildində verilmiş qeydlərdə göstərilir ki, “Rüstəm” mahnısı Qarabağ mahalında düşmənləri tərəfindən öldürülmüş Rüstəm adlı cavan bir oğlana həsr edilmiş el mahnısıdır ki, oğlanın bacısı adından oxunardı. “Mustafa Kamal” mahnısı isə Türkiyə Respublikasının başçısı Mustafa Paşaya həsr edilmişdir. “Nəbi” XIX əsrdə xalq qəhrəmanı kimi tanınmış Qaçaq Nəbiyə həsr edilmiş el mahnısıdır. “Şalon gəlir” mahnısı isə əslində “Eşalon gəlir” adlı vaxtilə populyar bir mahnı olmuşdur. [7, s. 400]

Ü.Hacıbəylinin həmin məqaləsində “Mustafa Kamal” mahnısı ilə bağlı belə bir qeyd diqqəti cəlb edir: “bu axır zamanlarda şöhrət qazanan ‘Mustafa Kamal’ mahnısı”. Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli mahnının yaranma tarixini də qeyd etmişdir. “Bu axır zamanlar” dedikdə, yenə də məqalənin yarandığı 1920-ci illər ərəfəsi nəzərdə tutulur. Ü.Hacıbəyli həmin mahnılardan birinin Azərbaycanda yayıldığını qeyd edir. Bununla Mustafa Kamalın Azərbaycanda da türk xalqlarının qəhrəmanı kimi qəbul olunduğunu və sevildiyini diqqət mərkəzinə çəkir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyli XX əsrin əvvəllərində (1920-ci ilə qədər) Azərbaycanda geniş yayılan tarixi mahnı janrının nümunələrini qeyd etmişdir.

Göründüyü kimi, bəstəkar xalq mahnılarını müxtəlif növlərə bölərək, xalqın həyatında baş vermiş və yaddaşlarda iz buraxmış hadisələrlə bağlı olan mahnıları tarixi mahnı adlandırmışdır.

Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin Azərbaycan xalq mahnılarının öyrənilməsində xüsusi rolu olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin “Azərbaycan el nəğmələri” məcmuəsində də tarixi mahnı janrına aid bir nümunə vardır. Bu, “Anama deyin” mahnısıdır ki, bunun da məzmunundan döyüşdə yaralanmış gəncin dilindən oxunduğu aydın olur.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin mülahizələri və not yazıları əsasında tarixi mahnı janrının tematikasına görə iki yerə ayrıldığını görürük: tarixi qəhrəmanlarla bağlı mahnılar və tarixi hadisələrlə bağlı mahnılar.

Üzeyir Hacıbəyliyən sonrakı tədqiqatçılar da xalq mahnı janrları və aşiq havaları haqqında danışaraq, tarixi mahnılar haqqında məlumat vermişlər. Bu alimlərdən biri də Qubad Qasimovdur. O, xalq mahnılarına “Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в.” (“XII əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixindən öçerklər”) məqaləsində diqqət yetirir. [10, s. 3–63] Dahi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığını araşdıran Q.Qasimov qeyd edir ki, Nizami dövründə, yəni XII əsrdə hərbi musiqiyə böyük maraq olmuşdur. Bu musiqi yürüşlərdə, təntənəli qələbələrdə ifa olunurdu. O dövrün hərbi orkestrinin tərkibinə şeypur, nəfir, zəng və s. kimi alətlər daxil idi. Yürüşlərdə səslənən musiqini alim mahnı yox, hərbi musiqi adlandırmışdır. O, yalnız müasir Azərbaycan musiqisindən söz açarkən, qəhrəmani mahnılar haqqında fikir söyləyir. Alim Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığında əmək, mərasim, məişət, lirik, qəhrəmani, yumoristik, satirik mahnı janrlarını göstərir. Onun dediyi kimi, Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığının əsas hissələrindən birini qəhrəmani mahnılar təşkil edir. Bu mahnılar xalq qəhrəmanı Koroğlu dövründən məşhurlaşmışdır.

Q.Qasimovun tarixi mahnılar haqqında mülahizələrindən görünür ki, bu janrı qəhrəmani mahnılar adlandırmışdır. O bildirir ki, XX əsrdə qəhrəmani mahnıların məzmunu daha da genişlənir. Əlbəttə, bu fikrlə tam razılaşaraq qeyd etmək olar ki, XX əsrin əvvəllərində yaranmış tarixi mahnıların həm məzmunu, həm də musiqi dili zənginləşir.

Beləliklə, Q.Qasimov qəhrəmani mahnıların yaranmasını müəyyən tarixi dövrlərlə bağlayır: xalq azadlıq hərəkətinə başçılıq etmiş Koroğlu haqqında mahnılar, Böyük Vətən müharibəsi (1941–1945) döv-

ründə yaranmış mahnılar. Hər iki halda qəhrəmani mahnıların müəyyən tarixi hadisə ilə bağlılığı ön planda durur.

Musiqişünas alim Məmməd Saleh İsmayilov "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" kitabında xalq mahnı yaradıcılığının janr təsnifatını vermiş, xalq mahnılarında musiqi dilinin xüsusiyyətlərini xarakterizə etmişdir. [8, s. 19–24]

Xalq mahnılarından danışarkən o qeyd edir ki, xalqın mübarizəsi, duyğuları, sevinc və kədəri mahnılarda öz əksini tapmışdır. Bununla bərabər M.S.İsmayilov göstərir ki, xalq mahnılarında təbiətlə əlaqədar hadisələr, mərasim və ənənələr, xalqımızın çoxəsrlik tarixini və məişətini əks etdirən motivlərə rast gəlinir. Həmçinin, bir çox mahnılarda xalqın igid oğul və qızlarının qorxmaz surəti, qəhrəmanlığı, onların ümid və arzuları tərənnüm edilmişdir.

Onun fikrincə, qəhrəmanlıq mahnıları xalq mahnılarının nisbətən kiçik, lakin əhəmiyyətli hissəsini təşkil edir. Azərbaycan xalq yaradıcılığında cəsurluğu, nəcibliyi və doğruluğu tərənnüm edən, xalqımızı azad və xoşbəxt yaşamaq üçün mübarizəyə çağıran qəhrəmanlıq mahnıları Cavanşir, Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Qatır Məmməd kimi xalq qəhrəmanlarına həsr olunub. Bu mahnılarda hakim sinfin ağır zülmünə qarşı nifrət motivləri coşqunluqla səslənir. Qəhrəmanlıq mahnıları üçün geniş nəfəs, epik-nəqledici, ifadə tərz, məzmunun müəyyən tarixi şəxslərlə bağlılığı səciyyəvidir. M.S.İsmayilov qəhrəmanlıq mahnılarını 2 hissəyə bölür. Bunlar böyük və kiçik həcmli mahnılardır. Böyük həcmli mahnılardan "Qaçaq Nəbi" mahnısını göstərmək olar. Həmin mahnıda ardıcıl olaraq Nəbinin göstərdiyi qəhrəmanlıqlar təsvir olunur. Kiçik həcmli tarixi mahnılardan "Atlı Koroğlu" və "Piyada Koroğlu" mahnılarını qeyd etmək olar.

Xatırladıq ki, M.S.İsmayilov burada Koroğlu və Qaçaq Nəbi haqqında mahnılarla bərabər Cavanşir və Qatır Məmmədə həsr olunmuş mahnıların adlarını çəkir.

Göründüyü kimi, M.S.İsmayilov haqqında danışdığı qəhrəmani mahnıları 2 qola bölür: qəhrəmanların surəti ilə və tarixi hadisə ilə bağlı olan mahnılar. Hər iki halda qəhrəmani mahnıların konkret tarixi dövrlə bağlı olması qabarıq surətdə özünü göstərir.

Azərbaycan xalq musiqisinə rus musiqişünasları da maraq göstərmişdir. V. Belyayev "Очерки по истории музыки народов СССР" ("SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair очерklər") adlı kitabında verilmiş "Общие основы развития Азербайджанской музыкальной культуры" ("Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafının ümumi əsasları") məqaləsində mahnıları müxtəlif növlərə ayıraraq tarixi mahnılar haqqında da qısa məlumat verir. [3, s. 64-67] O, bu səpkidə olan mahnıları ictimai etiraz mövzulu mahnılar adlandırır. Buna misal olaraq orta əsrlərdə Azərbaycan xalqının ən məşhur qəhrəmanı olan Koroğlunun adını çəkir. Məqalənin digər "Народное песенное творчество" ("Xalq mahnı yaradıcılığı") bölməsində isə XIX əsrin II yarısında qəhrəmanlığı ilə tanınan Nəbi haqqında danışılır.

V.Belyayev, həmçinin, tarixi şəxslərlə bağlı instrumental musiqi nümunələri olduğunu göstərir. Buna misal "Koroğlunun döyüş" melodiyasını qeyd edir. Bu melodiya sanki hərbi marşı və ya Koroğlunun döyüşçülərinin düşmənlə mübarizədə çağırışı kimi səslənir.

V.Belyayev xalq mahnılarına aid olan tarixi mahnı janrını epik mahnı adlandırmışdır. Müəllif burada çox düzgün qeyd edərək bildirir ki, xalq mahnıları xanəndə və aşiq üslubuna böyük təkan vermişdir.

Eyni zamanda, V.Belyayev tarixi mahnıları ictimai etiraz mahnıları adlandığı diqqət cəlb edir. V.Belyayev qəhrəmanlara aid mahnıları isə epik mahnı kimi təqdim etmişdir. Beləliklə, V.Belyayev müəyyən tarixi dövrdə meydana gəlmiş mahnıları iki qrupa bölür: 1) ictimai etiraz mövzulu mahnılar; 2) xalq qəhrəmanlarına həsr olunmuş epik mahnılar.

Aşiq yaradıcılığının tədqiqatçısı olan Əminə Eldarovanın "Azərbaycan aşiq sənəti" monoqrafiyasında "azadlıqsevər Azərbaycan xalqının öz sərbəstliyi və müstəqilliyi uğrunda yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsi və... Sosial etiraz aşiq yaradıcılığının qəhrəmanlıq vətənpərvərlik janrında öz bədii əksini tapmışdır. Yoxsul kəndli kütlələrinin müdafiəçisi olan Koroğlu və Qaçaq Nəbi kimi xalq qəhrəmanları haqqında mahnılar aşıqlar arasında xüsusilə geniş yayılmışdır. Koroğlu haqqında ustadlar böyük dastan yaratmışlar" deyərək qeyd edir.

Musiqişünas Tariel Məmmədov elmi əsərlərində qəhrəmani mahnılara da toxunur. O, qeyd edir: Dastan xalqın keçmiş taleyini əks etdirir. Qəhrəmani epos janrı konkret ictimai tarixi hadisənin poetik forma çərçivəsinə daxil edilməsi ilə yaranır. Epik formaya daxil olunan xalq mahnıları sadəcə olaraq baş ve-

rən hadisəni yox, eyni zamanda da kütlənin ideologiyasını əks etdirir. Bu onların beyninə həkk olaraq onları patriotik ruhda tərbiyələndirir.

Göründüyü kimi, T.Məmmədov qəhrəmani məzmunlu xalq mahnılarının epik xüsusiyyətlərə malik olduğunu göstərir.

Adlarını çəkdiyimiz musiqişünaslarla bərabər “Azərbaycan xalq musiqisi” oçerklər kitabında Rauf İsmayılzadə “Azərbaycan xalq mahnıları” məqaləsində tarixi mahnılara böyük yer vermişdir. [9, s. 52–85] O, tarixi mahnıların hələ qədim dövrdən yarandığını qeyd edir. Bunlar xalqın həyatında baş vermiş hər hansı tarixi hadisəyə və ya ölkənin ictimai-siyasi həyatında görkəmli rol oynamış xalq qəhrəmanlarına həsr edilmişdir. O, tarixi mahnıları 2 qrupa bölür:

a) Qəhrəmanlıq

b) İnqilabi

Bundan əlavə, qəhrəmanlıq mahnılarını öz poetik və musiqi məzmununa, ifa üslubuna görə də 2 qrupa bölür:

1) Şifahi xalq poeziyasında, aşiq musiqisində öz gözəl əksini tapmış xalq qəhrəmanları, Koroğlu və onun “dəliləri” “nə həsr olunmuş aşiq mahnıları.

2) XIX əsrin II yarısında yerli bəy və xanların zülmünə qarşı Azərbaycanda başlamış olan kəndli hərəkətinə, onun başçılarına həsr olunmuş mahnılardır.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində inqilabi Bakı proletariati və xalq tək cə öz milli inqilabi mahnılarını yox, eləcə də bütün dünya zəhmətkeşlərinin həmrəyliyə çağıran beynəlmillətçi inqilabi mahnılar “İnternasional”, “Marselyoza”, “Varşavyanka” və başqalarını da oxumaqda idi. Qeyd edək ki, “İnternasional” və “Varşavyanka” inqilabi mahnılarını Azərbaycan inqilabçıları və Azərbaycan xalqı ana dilində oxumuşlar. Lakin bütün bu məziyyətlərinə baxmayaraq, R.İsmayılzadənin adlarını çəkdiyi “İnternasional”, “Varşavyanka” və “Marselyoza” inqilabi mahnılarını Azərbaycan tarixi mahnı janrına aid etmək düzgün olmaz. Çünki bunlar Azərbaycan dilində oxunan xarici mahnılardır (rus, fransız və s.). Onlar mövzusunə görə tarixi mahnı janrına uyğun olmasına baxmayaraq, bu mahnılar Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının məhsulu deyil.

Musiqişünas İmruz Əfəndiyeva da “Азербайджанская советская песня” (“Azərbaycan sovet mahnısı”) əsərində tarixi mahnılara toxunur. [6, s. 12–15] Bildiyimiz kimi, XX əsrin əvvəllərində inqilabın hökm sürdüyü bir vaxtda musiqimizdə də yeni ruhda mahnılar yaranmışdır. Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulduğu dövrdən sonra “İnternasional”, “Varşavyanka” kimi mahnılar geniş yayılmışdır. Tədqiqatçı rus inqilabi mahnılarının, bununla bərabər “İnternasional”, “Marselyoza” kimi himnlərin konsert və nümayişlərdə səsləndiyini bildirir.

Musiqişünas Aydın Ziyadlı “Азербайджанское народное музыкальное творчество” [14, s. 8-13] (“Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı”) kitabında bəylərin kəndlilər üzərində hökmranlıq etdiyi bir vaxt ictimai etiraz forması kimi “qaçaqlıq”-ın yarandığını bildirir. Qaçaqqlar sanki kəndlilərin mübarizə aparan qəhrəmanlarına çevrilir. Xalq qaçaqlara ictimai etiraz mətnli mahnılar həsr etmişdir. Bu növə aid olan mahnıları ya qəhrəman öz adından ya başqası onun haqqında oxuyur. Buna misal “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq İsmayıl”, “Səttarxan” və s. mahnıları göstərmək olar.

A. Ziyadlı göstərir ki, XX əsrin əvvəllərindən artıq mahnıların obrazlı-emosional məzmununun dəyişməsi, yeniləşməsi özünü göstərir. Məhz bu dövrdə xalqı mübarizədən xilas etməyə çağıran mahnıların sayı artır. Onu da qeyd etmək vacibdir ki, artıq ictimai etiraz tematikası bu mahnılarda daha kəskinləşir. XX əsrin əvvəllərində bu səpkidə olan mahnıların sayı ildən-ilə çoxalırdı. Belə mahnılardan “Vətən şərqisi”, “Millət təsnifi”, “Məzlumlar marşı”, “Millət istərsə”, “Seyid Abbas”, “Səttarxan” və b. göstərmək olar. Bu növ mahnılarda marş ritm-intonasiyası mühüm rol oynayır. Azərbaycanda inqilabdan əvvəl bu cür ritm-intonasiyalı mahnıların yaranmasında rus və Avropa inqilabi mahnılarının böyük təsiri olmuşdur.

Bu baxımdan tədqiqatçı “Varşavyanka”, “Marselyoza” kimi inqilabi mahnıların adını çəkir. Bu fikrə əlavə olaraq o, bildirir ki, ritm-intonasiyalarla bərabər Azərbaycan inqilabi mahnıları özünün milli lad intonasiyası ilə digər inqilabi mahnılardan çox fərqlənir.

Musiqişünas Əfruzə Məmmədova “Музыкальные миниатюры Азербайджана” adlı əsərində tarixi və qəhrəmani mahnılar haqqında ətraflı məlumat vermiş və onları təhlil etmişdir. [12, s. 28–32] O, Azərbaycan folklorunun böyük bir qrupunu tarixi mahnılar təşkil etdiyini bildirir. Tarixi mahnılar azadlıq uğrunda öz canını qurban vermiş milli qəhrəmanlar, tarixi şəxsiyyətlərə həsr olunub. Tarixi və epik qəhrə-

mani mahnı janrı məhz xalqın zülmkarlarla mübarizəsi zamanı müəyyən bir mərhələdə yaranıb. Tədqiqatçının fikrincə, bu növ mahnılar xalq mahnı yaradıcılığında müəyyən bir dövrün ruhunu, xarakterini əks etdirir. Qəhrəmani mahnılar tək məzmunu ilə yox, həm də melodiya ilə fərqlənir. Tarixi mahnılar da kupletli formaya əsaslanır. Amma bunların daxilində müəyyən forma bölmələri verilir. Xalq qəhrəmanı olan "Qaçaq Nəbi" haqqında mahnı daxili genişlənmiş kuplet formasında yazılıb. Bu da mahnıya aramlı xarakter verir. "Qaçaq Nəbi" də olduğu kimi, "Mürsəl", "Necə qıydın", "Gedən gəlmədi" kimi mahnılar da təkrarlı quruluşa əsaslanır.

Bu mövzuda musiqişünas Solmaz Qasımova da fikirlər irəli sürmüşdür. O, "История Азербайджанской музыки" ("Azərbaycan musiqi tarixi") kitabında Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığının əhəmiyyətli janrlarından birini epik-tarixi və qəhrəmani mahnıların təşkil etdiyini bildirir [10, s. 13]. Bu, mahnılarda vətən uğrunda canını qurban vermiş bahadırlardan danışıldığını qeyd edir.

Göründüyü kimi, S. Qasımova epik-tarixi və qəhrəmani mahnı anlayışını irəli çəkir. Onun bu fikri rus musiqişünas alimi Belyayevin fikri ilə üst-üstə düşür. S. Qasımova ondan bir qədər fərqli olaraq, bu mahnıları epik-tarixi və qəhrəmani mahnılar kimi qələmə alır.

Vətənpərvərlik mahnıları Azərbaycanın həm şifahi ənənəli musiqi irsində – xalq mahnıları və aşiq yaradıcılığında, həm də professional bəstəkar yaradıcılığında öz təcəssümünü tapmışdır. Lakin tədqiqatlar göstərir ki, vətənpərvərlik mövzusunun inkişafı tariximizin müəyyən mərhələlərində yüksəliş dövrü keçirmiş və musiqi xəzinəsi məhz bu dövrlərdə yeni vətənpərvərlik mahnıları ilə zənginləşmişdir. Buna görə də biz vətənpərvərlik mövzusunı əks etdirən mahnıları tarixi ardıcılıqla, yaranma dövrlərinə görə sistemləşdirmişik.

Şifahi ənənəli musiqidə vətənpərvərlik mahnılarının yaranmasının I dövrü – XVII əsrə aiddir. Bu qrupda Koroğlu haqqında mahnılar (əsasən aşiq mahnıları və dastanlar) öz əksini tapır. II dövr – XIX əsrə aiddir. Bu qrupa qaçaqçılıq hərəkətinin başçıları – Qaçaq Nəbi, Qaçaq Kərəm və başqaları haqqında xalq mahnıları (o cümlədən aşiq havaları) aiddir. III dövr – XX əsrin I yarısını əhatə edir. Bu dövrə bir neçə qrup mahnılar aiddir: 1) Bakı fəhlələrinin inqilabi mahnıları; 2) Cənubi Azərbaycanda inqilabi hərəkətin başçısı Səttarxan haqqında mahnılar; 3) Xanəndələr tərəfindən yaradılan milli azadlıq hərəkətinə, xalqın milli oyanışına həsr olunmuş mahnılar. IV dövr – Böyük Vətən müharibəsi dövründə aşıqların yaratdıqları hərbi-vətənpərvərlik mahnıları və sonrakı dövrdə Vətəni tərənnüm edən mahnılardan ibarətdir. V dövr isə XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərində yaranan Qarabağ müharibəsinin şəhidlərinə, Vətənimizin müstəqilliyinə həsr olunmuş mahnıların yaranması ilə bağlıdır. Həmin mahnılara bu gün də tələbat var. Qeyd etdiyimiz müəlliflərin hər biri bu janr haqqında özünəməxsus bölgü aparmışlar. Bölgü nəticəsində bu janrı Ü.Hacıbəyli qəhrəmani, M.S.İsmayilov tarixi və qəhrəmani, Q.Qasimov qəhrəmani, V.Belyayev epik və ictimai etiraz mövzulu, T.Məmmədov qəhrəmani, S.Qasımova epik-tarixi və qəhrəmani, R.İsmayilzadə tarixi: qəhrəmani və inqilabi və A.Ziyadlı qəhrəmani və inqilabi mahnı kimi xarakterizə etmişdir. Əlbəttə, bu bölgü Azərbaycan xalq mahnılarının əsas janr xüsusiyyətlərinin araşdırılmasında böyük əhəmiyyətə malikdir.

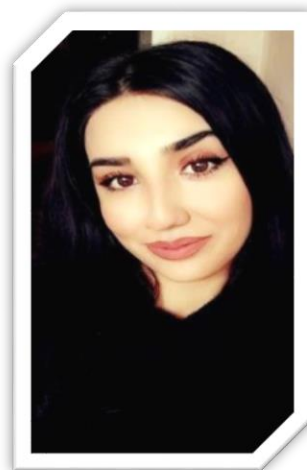
ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 196 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. Musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 446 s.
3. Беляев В.П. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Гос.,Муз, Изд. 1963, 340 с.
4. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., Гос.,Муз, Изд. 1971, 238 с.
5. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 165 s.
6. Эфендиева И.М. Азербайджанская советская песня. Б.: Язычы, 1981, 150 с.
7. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri II cild / Ü.Ə.Hacıbəyov. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası, -1965, 412 s.
8. İsmayilov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B, İşiq, 1960, 112 s.
9. İsmayilzadə R.Y. Azərbaycan xalq musiqisi. B, Elm, 1981, 191 s.
10. Касимов К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. II том. Б.: Издательство Академии наук Азерб. ССР, 1949, 178 с.
11. Мəmmədov Т.А. Аşiq sənəti. B.: Şur, 2002, 96 s.
12. Мамедова А.З. Музыкальные миниатюры Азербайджана. Б.: Элм, 1990, 128 с.
13. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 480 s.
14. Зиядлы А.А. "Азербайджанское народное музыкальное творчество". Б.: Элм, 1987, 180 с.

Nəsibə CƏFƏROVA

AMK-nın dissertantı

E-mail: ceferova-nesibe@mail.ru



ŞƏKİ RAYONUNDAN NEHRƏ HAVALARININ TOPLANMASI

Xülasə: Məqalə Şəki rayonundan toplanmış nehrə havalarının tədqiqinə həsr olunur. Bu rayonda nehrə havaları toplanması məqsədilə alim və tədqiqatçılar tərəfindən bir sıra ekspedisiyalar aparılmışdır. Məqalədə mövcud materiallarla yanaşı, müəllifin Şəki rayonuna təşkil etdiyi ekspedisiyaları və əldə etdiyi folklor nümunələri də təhlilə cəlb edilmişdir. Nehrə havalarının xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması məqsədilə araşdırmada bölgə daxilində və digər bölgələrin folkloru ilə müqayisəli təhlillər aparılmışdır. Məqalədə toplanmış və nota alınmış beş havadan ikisinin not nümunəsi təqdim olunur.

Açar sözlər: Şəki rayonu, folklor, əmək musiqisi, nehrə havaları, təsnifat

Насиба ДЖАФАРОВА

Диссертант АНК

СБОР МЕЛОДИИ НЕХРА В ШЕКИНСКОМ РАЙОНЕ

Аннотация: В статье представлен сборник мелодии нехра (nehrə havası – маслобойка) Шекинского района. В этом районе был проведен ряд экспедиций, организованных учеными и исследователями с целью сбора речных проб. В статье также приводятся сведения об экспедициях автора в Шекинский край и добытые им фольклорные образцы. Исследуются особенности мелодии нехра в нашей национальной музыке и проводится сравнительный анализ в пределах региона и с фольклором других регионов. Из пяти образцов, собранных и оцененных, представлены только два образца.

Ключевые слова: Шекинский район, фольклор, трудовая музыка, мелодии нехра (nehrə havası), классификация

Nasiba JAFAROVA

Dissertant of ANC

COLLECTION OF NEHRA IN SHAKI DISTRICT

Abstract: The article presents the nehra (nehrə havası - churning tune) air from Sheki region. A number of expeditions organized by scientists and researchers have been conducted in this region for the purpose of nehra samples. The article also provides information about the author's expeditions to Sheki region and the folklore samples he obtained. The characteristics of river airs in our national music are investigated and comparative analyzes are made within the region and with folklore of other regions. Of the five samples collected and scored, only two score samples are presented.

Keywords: Sheki region, folklore, labour music, churning tune (nehrə havası), classification

Giriş

Azərbaycanın Şəki rayonunun musiqi folkloru digər rayonlarda olduğu kimi zəngin mədəni irsi, janr müxtəlifliyi ilə seçilən xalq yaradıcılığı nümunələrinə malikdir. Buna baxmayaraq, bu rayon Azərbaycan etnomusiqişünasları tərəfindən daha az öyrənilmiş və tədqiq edilmiş rayonlardan biridir. Şəki ra-

yonunun musiqi folklorunun daha dərinə və ətraflı şəkildə tədqiq edilməsi Azərbaycan etnomusiqişünasları qarşısında duran ən aktual və mühüm vəzifələrdən biridir.

Qədim zamanlardan yağ hazırlamaq üçün əməksevər qadınlarımız nehrə çalxalayırdılar. Bu kimi əmək fəaliyyəti folklorumuzun ayrılmaz hissəsinə çevrilən musiqi nümunələrinin də yaranmasına səbəb olmuşdur. Elmi ictimaiyyətimizdə pedaqoq, metodist alim, orta məktəb dərsliklərinin müəllifi kimi tanınan professor Bəşir Əhmədov Azərbaycan dilinin leksik sistemində daxil olmuş sözlərin mənşəyini araşdıraraq, “Azərbaycan dilinin qısa etimoloji lüğəti”ndə nehrə havalarından danışaraq belə qeyd edir: “Ərəb mənşəlidir, ”nehr” (çay) sözü ilə kökdəkdir, Türk dillərində ”nehrə” yerinə, “qobe”, “göbe”, “atıq” işlədilib (“gəbərmək”lə qohumdur). Özbək və türkmən dillərində “nehrə” əvəzinə “moy”, “cuvaz” işlədirlər” [2].

Nehrənin dəri, ağac və gil növləri vardır. Ağac nehrələr, əsasən, Gəncə-Qazax zonasında, gil nehrələr isə subtropik zonada yayılmışdır. Qazax şəhəri yaxınlığında, Naxçıvanda və başqa yerlərdə tapılmış gil nehrələr e.ə. 4–3-cü minilliklərə aid edilir. Azərbaycan məişətində XX əsrin ortalarına qədər çox geniş istifadə olunan nehrəni iki üsulla hazırlayırlar. Taxtadan hazırlamaq üçün palıd ağacından 1,5 və ya 2 metr uzunluğunda tir kəsir.



Tirin içərisini nehrəgir vasitəsi ilə oymaqla düzəldirlər. Aran rayonlarında, əsasən meşə zəif olan yerlərdə gildən küpəyə oxşar şəkildə hazırlayırlar. Azərbaycanın Şimal-Qərb bölgəsində gildən hazırlayırlar [7].

Şəki rayonundan toplanmış nehrə havalarının notlaşdırılması

Əmək folklorunun bir hissəsi olan nehrə havalarının toplanması, nota salınması və tədqiqatə cəlb edilməsi, Azərbaycan etnomusiqişünaslıq qarşısında duran vəzifələrdən biridir. Ekspedisiya zamanı informatorlar tərəfindən nota salınmış nümunələr həm melodik, forma, məqam quruluş xüsusiyyətləri, həm də musiqi tariximizin qədim dövrlərinin öyrənilməsi baxımından çox böyük maraq doğurur. Hazırkı məqalədə ekspedisiya zamanı toplanmış, notlaşdırılmış “Nehrə havalarının” not yazılarına əsasən müqayisəli şəkildə araşdırmaqda məqsədimiz qədim xalq musiqi və incilərimizi qoruyub saxlamaqla yanaşı, onlar arasında arxaik nümunələri aşkar etmək və gələcək nəsillərə çatdırmaqdır.

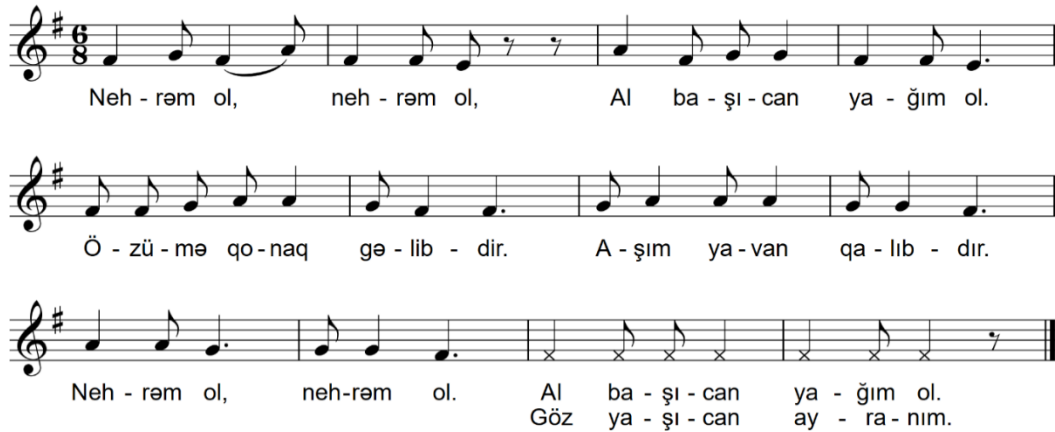
Xalq musiqi janrlarının tədqiqatçısı Ariz Abduləliyev “Nehrə haqqında havalar” adlı məqaləsində [1] müəllif janrın tipoloji xüsusiyyətlərindən, onun melopoetikasından ətraflı məlumat verir: “2003-cü ilin yayından etibarən Azərbaycanın Açıq Cəmiyyət İnstitutu Yardım Fondunun dəstəkləri ilə “Musiqi dünyası” böyük və məsuliyyətli bir layihənin təməl daşını qoydu – Azərbaycan ənənəvi musiqi atlasını gerçəkləşdirmək məqsədi ilə respublikamızın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiyalar başlandı. Ekspedisiya respublikamızın Şimal-Qərb regionundan başlandı və dörd rayonu əhatə etdi – Balakən, Zaqatala, Qax və Şəki. “Əsas diqqət hələlik dörd rayondan üçünə yönəldilsə də, müxtəlif növ materialların təsnifatı və işlənilməsində ən müvafiq prinsip tapılmalı, janrlara, etnoslara və ərazilərə görə bölgü növləri bir-birilə ilə həm-aəhəng şəkildə uzlaşdırılmalıdır [3, s. 152-159].

Folklorşünas alim Fəttah Xalıqzadə Azərbaycanın demək olar ki, bütün şəhər və rayonlarında ekspedisiyada olmuş, milli məənəvi sərvətimiz hesab olunan dəyərli folklor nümunələri toplamışdır. 2005-ci ilin yayında isə Şəki rayonunda bir-birinin ardınca iki ekspedisiyadan topladığı not nümunələrini F.Xalıq-

zadə 2006-cı ildə isə “*Песни из Шеху*” məqaləsində [5] nəşr etdirmişdir. Bu məqalədə Şəkinin bir çox kəndlərində (Kiş, Kiçik Dəhnə, Böyük Dəhnə, Baş Göynük, Oxut, Qoxmuq və s.) ekspedisiya apararaq, musiqi folklorumuzu ətraflı öyrənən tədqiqatçı əmək nəğmələri, uşaq, mərasim, xalq mahnıları, aşiq musiqisi toplamış, o cümlədən Şəkinin musiqi folklor nümunələrinin digər rayonlarla müqayisəli təhlilinə də yer vermişdir. Məqalədə əmək prosesi ilə bağlı bir neçə not nümunəsini, o cümlədən, “Nehrə havası” nı notlaşdırmışdır [5, s.50].

Nümunə №1

Nehrə havası



Neh - rəm ol, neh - rəm ol, Al ba - şı - can ya - ğım ol.

Ö - zü - mə qo - naq gə - lib - dir. A - şım ya - van qa - lib - dir.

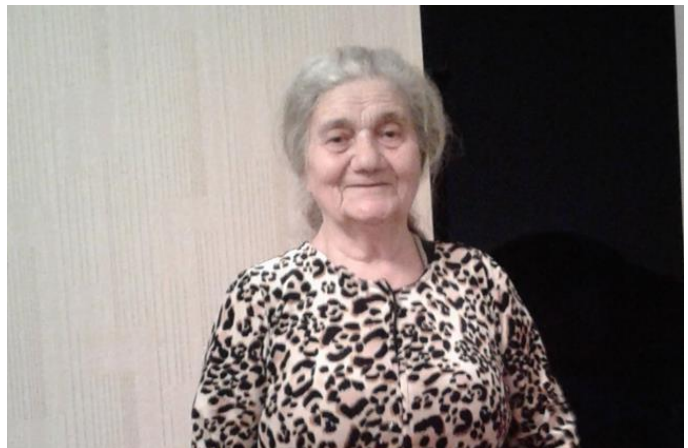
Neh - rəm ol, neh - rəm ol. Al ba - şı - can ya - ğım ol.
Göz ya - şı - can ay - ra - nım.

Nehrə havasının (Nümunə №1) ölçüsü 6/8-dır. Melodiya “fa diyez” mayəli segah məqamındadır. Nümunədə nehrənin tutmasını arzulayan bir qadının hissləri özünə məxsus şəkildə canlanmışdır. Nehrə havası iki cümləli melosətir quruluşundadır. Birinci cümlədə “mi” səmindən “lya” səsinə kvarta həcmində sıçrayış olunur. Lakin birinci cümlənin ikinci ibarəsində yenidən mayə ətrafında gəzişir. İkinci cümlə də demək olar ki, birinci cümləni təkrarlayaraq, mayədə tamamlanır. Sona yaxınlaşarkən VI pərdədən (əsas tonun kvintasından), IV pərdəyə yəni, mayəyə, enən hərəkətlə “nehrəm ol, nehrəm ol” sözləri sanki, nehrədə yağın hazırlanmasını sürətləndirir. Melodiya mayə pərdəsində “at başıcan yağım ol, göz yaşı can ayrım” sözləri ilə tamamlanır.

Şəki rayonunda apardığımız ekspedisiya zamanı topladığımız nehrə havalarının notlaşdırılması, təhlili

2019-cu ilin iyul ayından başlayaraq Azərbaycanın Şimal-Qərb (Şəki, Qax, Zaqatala) rayonlarına dəfələrlə səfərlər edərək, müdrik el ifaçıları, sinədəftər nənələri görüşmüş, eşitdiklərimizi qələmə almışdıq. Bu nümunələr o qədər zəngin və rəngarəngdir ki, onları bir xəzinəyə bənzətmək olar. Həmin xəzinəyə məxsus bir nümunəni təqdim edirik. Qeyd edək ki, bu nümunəni Baş Göynük kəndində 1941-ci il təvəllüdlü Almaz Hacıyeva 2019-cu ilin iyul ayının 26-sında bizim üçün oxumuşdur:

Qədim zamanlardan yağı nehrədə hazırlayırdılar. Bildiyimiz kimi, nehrə ayrandan yağ hasil etmək üçün taxtadan düzəldilmiş uzunsov boruya oxşar bir qurğudur. Onun orta hissəsində yumru dəlik açılır. Buradan ayrılan əlavə olunaraq ağzı kip bərkidilir. Qadınlar onu irəli-geri hərəkət etdirməklə nehrənin içindəki ayrıanı onun divarlarına çırpır. Nəticədə ayrıanın tərkibində olan yağ ayrılaraq sonda yığılır. Kənd yerində bu yağa nehrə yağı da deyilir və onun keyfiyyəti digər yağlardan üstün hesab olunur. Nehrədə yağın ayrandan ayrılması uzun bir prosesdir. Təxminən 3-4 saat vaxt tələb edən bu

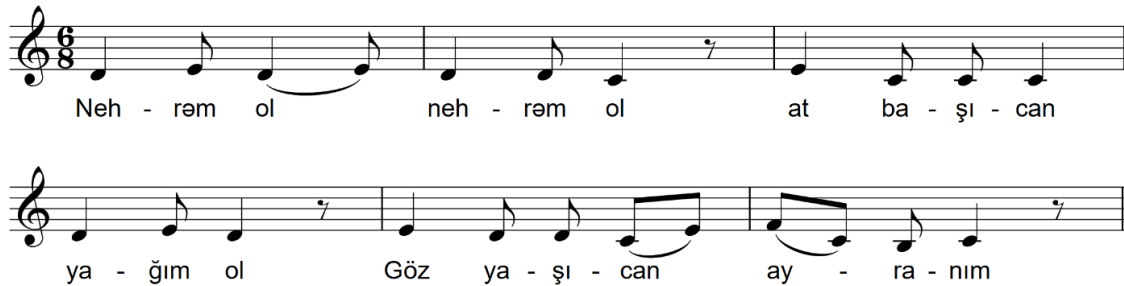


iş nehrəni çalxalayanı yormasın deyər müxtəlif nehrə havaları qoşulmuşdur. Bu nümunədə də qadın evə gələn qonaqlarına aş vermək üçün yağın alınmasını gözləyir və tez olmasını istəyərək yaranan havlardır.

Nümunə №2

Nehrə havası

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



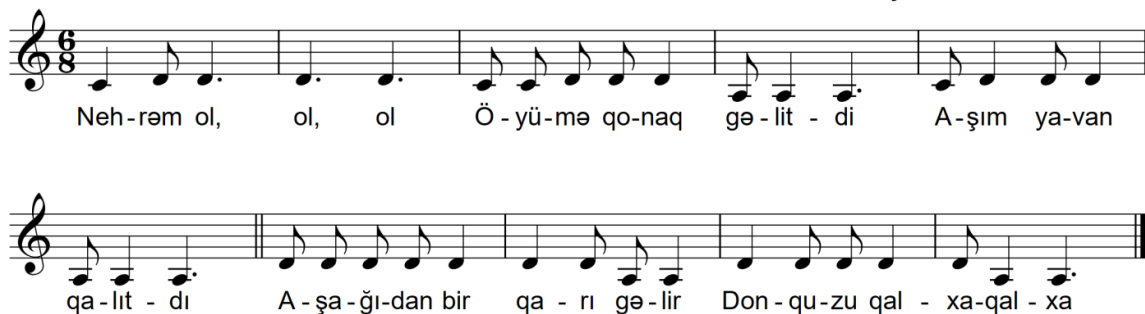
Qadın – ana ayranın azacıq olmasını istəyir-göz yaşı qədər azacıq, nehrədə olan yağın mümkün olduğu qədər bol olmasını arzulayır. (4).

Not nümunəsinin (Nümunə №2) ölçüsü dəyişməz olaraq 6/8-dır. Melodiyanın sözləri (Nümunə №1) Fəttah Xalıqzadənin Şəki rayonundan topladığı nehrə havasının sözləri ilə eynidir. Nehrə havası (Nümunə №2) 3 cümlədən ibarətdir. $a+a_1+a_2$. Demək olar ki, cümlələr bir-birinin tamamlayır. Üçüncü cümlədə rast məqamına uyğun mayəyə X4 sıçrayışı olunur. Birinci və ikinci cümlələrdə belə sıçrayış yoxdur. Melodiya “do” mayəli rast məqamına əsaslanır. Nehrə havası V pərdəsində, yəni, mayənin üst aparıcı tonunda başlayıb, mayədə tamamlanır.

Digər not nümunəsinə Şəkidə Babaratma kəndində ekspedisiya apardığımız zaman rast gəldik. Burada informantlardan biri olan Şərafət Salamova “Nehrə havası” oxuyaraq bu nəğməni anası Məkkədən eşitdiyini dedi: (Nümunə №3)

Nehrə havası

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



Nehrə havası (Nümunə №3) 6/8 ölçüdə, 2 hissəli quruluşdadır. Melodiya “lya” mayəli şur məqamına əsaslanır. Nümunədən göründüyü kimi melodiya VI pərdədə, yəni, mayənin üst mediantasında başlayır (6). Nehrə havası (Nümunə №3) A cümləsi ərzində məqamın iki istinad pərdələri “re” və “lya” ətrafında gəzişərək onlara istinad edir. B cümləsi “re” (mayənin kvartası) səsiylə başlayır və mayə pərdəsində tamamlanır (bu pərdələrdə sıçrayış baş verir). Melodiyanın səs düzüümü X4 intervalı əmələ gətirir. Ritmik quruluşu iki mövzunu demək olar ki, eyniylə təkrarlaması xüsusi maraq doğurur.

Biz tədqiqat işimizlə bağlı olaraq, Şəki rayonuna dəfələrlə ekspedisiya keçirməklə bərabər alim və pedaqoqlarımızla bu barədə söhbətlər aparmışıq. Onu da qeyd edim ki, dissertasiya işimlə əlaqədar olaraq dəyərli mütəxəssis F.Xalıqzadə ilə dəfələrlə söhbət edib, maraqlı məlumatlar əldə etmişik. Bu söhbətlər əsnasında Fəttah müəllim mənə Şəkidə rast gəldiyi nehrə havasını oxudu. Həmin nehrə havasının melodiya-sında X4 həcmində sıçrayışların səciyyəvi olması onu digər nehrə havalarından fərqləndirən xüsusiyyətidir.

Göründüyü kimi, əmək musiqisinin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edən “Nehrə havaları” uzun tarixi inkişaf yolu keçərək xalqımızın mənəvi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuşdur. Bu fakt folk-

lor nümunələrinin daima yenilənməsinin və inkişafda olduğunun təzahürüdür. Mənbələrlə tanışlıqdan sonra belə qənaətdə gəlirik ki, qadınlar tərəfindən təqdim olunan Nehrə havaları əməyin yüngülləşdirilməsində mühüm rol oynayır.

Şəki rayonunda toplanan nehrə havalarının müqayisəli təhlili

Nəzərdən keçirdiyimiz nehrə havalarının melodiyanın ümumi məqam-intonasiya xüsusiyyətini təqdim olunan not nümunələri ilə əks etdirməyə çalışdıq. Topladığımız 5 nehrə havasının çoxu segah məqamına əsaslanır. Bunu xalqımızın musiqi zövqünün lirik emosional boyalarla əlaqəli olması və bu əhval-ruhiyyəyə xarakterik olan Segah muğamına xüsusi sevgi bəsləməsi ilə əlaqələndirmək olar. Eləcə də topladığımız nümunələr arasında rast, şur məqamına əsaslanan nümunələr də vardır (Nümunə №2 – rast), (Nümunə №3 – şur). Melodiyada daha çox yuxarıdan mayəyə doğru rəvan hərəkət özünü göstərir. Nehrə havalarında məqama məxsus sıçrayışlara rast gəldik.(X4). Melodiyaların diapazonu X4 həcmi aşmır. Demək olar ki, bütün nehrə havalarının ölçüsü 6/8-dir. Fəttah Xalıqzadənin oxuduğu nehrə havası digər nehrə havalarından cümlənin, fikrin sonunun bəm registrdə düşməsi ilə də xüsusi seçilir.

Nehrə havaların variantları arasında melodiyaların məqam pillələrinə istinadı nümunələr (Nümunə №1 – fis), (Nümunə №2 – c), (Nümunə №3 – a) hərəkət formaları, inkişaf etdirilmə üsulları, səs sırasının diapazonu fərqli olan nümunələr (Nümunə №1 – K3), (Nümunə №2 – B3), (Nümunə №3 – X4) maraqlıdır. Bütün bunlar milli sərvətimiz olan nehrə havalarının qədim köklərə bağlandığından irəli gəlir.

Sağım havaları Lənkəran, Şamaxı və Qarabağ ərazisində də çox yayılmışdır. Şəkiddə ifa olunan nehrə havaları Şamaxının folkloru ilə, sağım havaları isə Lənkəran, Qarabağ, Şamaxı regionları ilə müəyyən qədər oxşarlıq təşkil edir.

Aparılan müqayisəli təhlillər nehrə havalarının müxtəlifliyini və zənginliyini müşahidə etməyə imkan verir.

Nəticə

Aparadığımız araşdırmanın nəticəsinə əsaslanıb deyə bilərik ki, “Nehrə havası” öz qədimliyini qoruyub saxlamaqla bərabər Şəki rayonu ərazisində bir neçə variantda yayılmışdır. İndiyə qədər havanın yalnız bir və ya iki variantda oxunduğu bizə məlum idi. Azərbaycanın Şəki rayonundan bu günə qədər müxtəlif folklor nümunələri, o cümlədən nehrə havaları toplanmış olsa da, ekspedisiyalar zamanı bir sıra arxaik nümunələrinə də rast gəldik. Şəki rayonundan (Baş Küngüt, Oxut, Baş Göynük, Aşağı Göynük, Babaratma, Baltalı) Topladığımız havaların milli musiqişünaslıq üçün dəyərli və zəngin materiallar əldə etdiyimizin fərqi vardıq. Nehrə havalarının elmi mənbə və ekspedisiya zamanı əldə edilmiş beş not nümunəsindən yalnız ikisi məqalədə yer almışdır. Həmin folklor nümunələrində bölgədaxili və bölgədənkenar müqayisəli təhlillərin aparılması etnomusiqişünaslıq elmi üçün töhfə hesab oluna bilər. Nadir sənət incilərimizdən sayılan əmək folklorumuzun bir hissəsini təşkil edən nehrə havalarının toplanması, nota yazılması və nəşr edilərək gələcək nəsillərə mənəvi miras kimi ötürülməsi, eləcə də tədqiqi, ifa edilməsi, musiqi dilinin müqayisəli şəkildə araşdırılması müasir etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindəndir. Şəki rayonunda toplanan, amma nəşr olunmayan havalar, o cümlədən burada ekspedisiyalar apararaq yeni nehrə havalarının üzə çıxarılması gələcəkdə müqayisəli təhlillərin aparılması və xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməsi ilə milli musiqi xəzinəmizin zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A. Ə. Nehrə haqqında havalar // B.: Elm və həyat, 1986. №12, s. 28-29
2. Əhmədov B.A. “Azərbaycan dilinin qısa etimoloji lüğəti” B.: Mütərcim, 1999, 376 s.
3. Xalıqzadə F. X. Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi atlası (ilk ekspedisiyanın ümumi icmal) / “Musiqi dünyası” jurnalı, 2003, № 3-4(17), s.152-159.
4. Xürrəmqızı A.A. Azərbaycan mərasim folkloru, Səda. B.: 2002, 210 s

Rus dilində:

5. Халыкзadə Ф. Х. Песни из Шеки. / “Фольклор и этнография”, №3-4, 2006, с.44-53.

Saytoqrafiya:

6. Hacıbəyli Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiyası. URL:http://musbook.musigidunya.az/az/line_kvarts_shur.html (müraciət tarixi-25.09.22).
7. URL:<https://az.wikipedia.org/wiki/Nehr%C9%99>



Türkən MUSAYEVA

AMK-nın dissertantı,

"Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müəllimi

E-mail: shoray@mail.ru

ZAQATALA ŞƏHƏRİNDƏ YAŞAYAN LƏZGİLƏRİN MUSIQI FOLKLORU

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan Respublikasının Zaqatala şəhərində yaşayan azsaylı xalqlardan olan ləzgilərin folklor musiqisinin xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Əsas məqsəd ölkəmizin müxtəlif ərazilərində yaşayan azsaylı xalqların mədəni dəyərlərinin öyrənilməsi çərçivəsində Zaqatalada yaşayan ləzgi folklorunun xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir. Məqalədə ləzgi xalqının musiqisinin xüsusiyyətləri nəzərə çatdırılmış və xüsusilə rəqsləri, mərasimləri geniş şəkildə şərh olunmuşdur.

Açar sözlər: Ləzgi xalqı, folklor, mərasim, manilər, rəqs, mahnı, ənənə

Туркан МУСАЕВА

Диссертант АНК

Преподаватель кафедры истории и теории музыки

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ЛЕЗГИН, ПРОЖИВАЮЩИХ В ГОРОДЕ ЗАКАТАЛА

Аннотация: В статье рассматриваются особенности фольклорной музыки лезгин, малочисленного народа, проживающего в городе Загатала Азербайджанской Республики. Основная цель – изучение особенностей фольклора лезгин, проживающих в Закатале, в рамках изучения культурных ценностей немногочисленных народов, проживающих в разных районах нашей страны. Учтены особенности музыки лезгинского народа и, в частности, широко интерпретированы их танцы и обряды.

Ключевые слова: лезги, фольклор, обряд, танец, песня, традиция

Turkan MUSAEVA

Dissertation of ANC

Department of History and Theory of Music

MUSICAL FOLKLORE LEZGIN, LIVING IN THE CITY OF ZAKATALA

Abstract: The article examines the peculiarities of the folklore music of the Lezgins, a small-numbered people living in the city of Zakatala of the Republic of Azerbaijan. The main goal is to study the peculiarities of the folklore of the Lezgins living in Zakatala, as part of the study of the cultural values of the few peoples living in different regions of our country. The peculiarities of the music of the Lezgi people are taken into account and, in particular, their dances and rituals are widely interpreted.

Keywords: Lezgi, folklore, ritual, dance, song, tradition

Azərbaycanda yaşayan etnik xalqlardan olan ləzgilər zəngin xalq yaradıcılığı irsinə və folklora məlikdir. Əsasən ölkəmizin şimal bölgəsində yaşayan ləzgilər Zaqatala və Qəbələ ərazilərində də məskunlaşmışlar. Bundan irəli gələrək, qeyd etmək lazımdır ki, hər hansı bir regionun musiqi-etnoqrafik mənzərəsini yaratmaqdan ötrü onun təbiəti, coğrafi şəraiti, tarixi amilləri mütləq nəzərə alınmalı, milli mədəniyyət-

lər xalqların tarixi mənzərəsi fonunda araşdırılmalıdır. Bu nöqteyi-nəzərdən Azərbaycanda yaşayan ləzgilər haqqında tarixi mənbələrin öyrənilməsi maraq kəsb edir.

Ləzgilər Azərbaycanın şimal-şərqində və Dağıstanın cənub-şərqində yaşayan xalqlardandır. 2022-ci ildə verilən məlumata görə, Azərbaycanda onların sayı 178.000 nəfərdir. Onların dili – ləzgi dili, əlifbası – kirildir.

Belə bir faktı da qeyd etməliyik ki, ləzgilər 2009-cu il statistikasına görə Azərbaycan əhalisinin iki faizini təşkil edirlər. Azərbaycanda etnik qruplara aid olan ləzgilər Qafqaz dilli xalqlara aiddirlər. Ləzgilərlə yanaşı bir sıra Qafqaz dilli xalqlar – avarlar, saxurlar, udinlər, buduqlar, qızırlar, xınalıqlar, ingiloylar da əsasən Azərbaycanın şimal-şərq və şimal-qərb rayonlarında məskunlaşmışlar [9].

Azərbaycanda ləzgi dilinin iki dialekti – Quba və Kusa, Kuzun dialekti yayılmışdır. Ləzgilər Azərbaycanda Qusa, Quba, Xaçmaz, İsmayilli, Qəbələ, Oğuz, Şəki, Qax bölgələrində də kompakt şəkildə yaşayırlar. Ləzgilər uzun illər boyu azərbaycanlılarla sıx təmasda olmuş, onları etnomədəni bağlar bir-biri ilə bağlamışdır.

Ləzgilər bir sıra tarixçilərin fərziyyəsinə görə antropoloji cəhətdən Qafqaz irqinə aid olub, onların mənşəyi Qafqaz Albənləri ilə bağlıdır. Ləzgilərin əcdadı Dağıstanla həmsərhəd bölgələrdə yaşayan dağıstandilli albənlər tayfası olmuşdur. Çünki Albəniya tayfalarının bir hissəsi türkdilli, digər hissəsi dağıstandilli olmuşdur. Ləzgilərin əsas hissəsi Dağıstanda yaşasa da, Dağıstan bütünlükdə Albəniyaya daxil olmamışdır [10].

Bu baxımdan ləzgilərin məskunlaşdığı ərazilərdən olan Zaqatalanın tarixinə nəzər salmaq istərdik. Ucsuz-bucaqsız Azərbaycanın ən gözəl bölgələri sırasına daxil olan Zaqatalanın təbiəti, gözəl iqlimi, coğrafi şəraiti bu bölgələrin tarixi inkişafında böyük rol oynamışdır. Eyni zamanda Zaqatalanın mədəniyyəti, folkloru coğrafi şərait və tarixi inkişafı ilə sıx bağlı bu bölgədə bir sıra millətlərin əhalisi daim mehribançılıq şəraitində yaşamış, birgə həyat sürmüşlər.

Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən olan Zaqatala bölgəsi təbii-coğrafi mövqeyinə malikdir. Zaqatala şəhəri Azərbaycan Respublikasının şimal-qərbində, Böyük Qafqaz sıra dağlarının cənub yamaqları boyunca Qanıx-Əyriçay vadisində yerləşir. Zaqatala inzibati rayonu 1830-cu ildə təşkil edilmişdir. Zaqatala 1840-ci ildən şəhər adlandırılmışdır. 1803-cü ildə Zaqatala qəzası Rusiyanın tərkibinə daxil olmuşdur. Zaqatala sözünün yaranmasına dair (etimologiyaya görə) bir neçə rəvayət vardır. Müasir Zaqatala adı Sakatala (Sak düzü) adını dəyişilmiş formasını təşkil edir. E.ə. VII əsrin əvvəlində Kimmer – Skit dalgaları ilə Ön Asiyaya düşmüş sak tayfaları Albəniyanın ərazisində də məskən salmışlar və bu ərazi Kür çayının sağ sahilindən (Kür-Araz qovşağı daxil olmaqla) Qafqaz dağ ətəklərinə qədərki ərazini tuturdu. Zaqatala rayonu da qədim Qafqaz Albəniyasının ayrılmaz hissəsi olmaqla onun qərbində yerləşirdi.

Zaqatalanın qədim ərazilərindən olan Car və Tala kəndlərinin tarixi şəhərin tarixindən daha qədimdir. Hələ 300 il bundan qabaq həmin kəndlər İllusu xanlığının təbəçiliyində olmuşlar. Tarixdən məlum olur ki, bu kəndlərin əhalisi öz igidlikləri ilə hələ o vaxtlar ad-san çıxarmışlar. Onlar uzun müddət İllusu xanlığının hakimiyyətinə qarşı, sonra isə İran şahı Nadirin zülmünə qarşı amansız mübarizə aparmışlar. XVIII əsrin birinci yarısında Car və Tala əhalisi Nadir şahın qoşunları ilə vuruşmuş, ona baş əyməmişlər.

Zaqatala şəhəri etnik tərkibinə görə daha zəngindir. Burada iyirmidən artıq millət və xalqın nümayəndələri yaşayır. 2012-ci ilin məlumatına görə Zaqatalada əhalinin çox hissəsini azərbaycanlılar təşkil edir. Zaqatala Azərbaycanın bölgələri sırasında beynəlmiləl şəhər kimi dəyərləndirilə bilər. Burada əsasən azərbaycanlılarla yanaşı, çoxlu sayda etnik xalqlar, o cümlədən, saxurlar, avarlar, ingiloylar, ruslar, ləzgilər yaşayır. Onu da qeyd etmək ki, ləzgilərin yaşadığı digər bölgələr ilə müqayisədə burada onların sayı azlıq təşkil edir.

“Xalq yaradıcılığı paytaxtları” proqramı çərçivəsində 2013-cü ildə Zaqatala şəhəri Azərbaycanın folklor paytaxtı seçilmişdir.

Maraqlı coğrafi relyefdə yerləşən Zaqatala folklor mühiti etnik baxımdan rəngarəng tərkibə malikdir. Burada qeyd etmək lazımdır ki, müasir dünyada əhəmiyyətli dil hadisəsi olan bilinçvizm Zaqatala bölgəsində yaşayan ləzgilərin folklorunda özünü büruzə verir. Bu bir sosial-mədəni hadisə kimi səbəbləri kimi qeyd edə bilərik ki, azsaylı xalqların yaşadığı Zaqatala bölgəsində yaşayan ləzgilərdə bilinçvizm mühitinin funksionallaşmasına rast gəlinir. Bu xüsusiyyət bir çox azsaylı xalqların folklorunda rast gəlinir. Belə ki, folklor söyləyiciləri bildikləri və başqa dillərdə eşitdikləri folklor nümunələrini ifa şəraitindən asılı olaraq həm öz ana dilində, həm də orijinalda – Azərbaycan dilində söyləməklə folklor repertuarı-

nı yeni süjet, janr, bədii fiqurlar və formalarla zənginləşdirir, ana dilində olan folklor nümunələrini digər xalqların folklor nümunələri ilə müqayisə edə bilirlər.

Zaqatalada yaşayan ləzgilərin folklor mühitlərində nağıllar, atalar sözləri, lətifələr və tapmacalar həm bu xalqların, həm də Azərbaycan dilində söylənilir. Amma bu bölgədəki ləzgilərin folklorunda özlərinə xas, öz dillərində söylənən folklor örnəkləri də mövcuddur. Lakin çox zaman öz dillərinə bağlı bir xalq kimi ana dillərində söyləməyə üstünlük verirlər.

Ləzgilər etnik rəngarəngliklərini, adət-ənənələrini və müxtəlif bayram mərasimlərini saxlamağa müvəffəq olmuşlar. Zaqatala şəhərində, İsmayılı rayonunun Qalacıq, İstisu, Qurbanəfəndi, Külüllü, Vəng və digər yerli əhali ilə qarışıq yaşadıqları kəndlərdə ləzgi folklor ənənələri qorunur və davam etdirilir. Zaqatalada yaşayan ləzgilərin qədim və zəngin folklor ənənələri, demək olar ki, çox az miqdarda, fraqmentar şəkildə toplanmış, ara-sıra yerli rayon qəzetində çap olunmuş, amma elmi əsaslarla öyrənilməmişdir.

Hər bir xalqın mədəniyyətinin qorunub saxlanılmasında onun yaratdığı mahnı və rəqslərin nota köçürülməsi böyük əhəmiyyət daşıyır. Ləzgi xalq mahnılarının toplanıb nota salınmasında Fətullah Rəhimxanovun mühüm rolu olmuşdur. O, yüzə yaxın ləzgi xalq mahnısı və rəqsini nota köçürmüşdür. Bu mahnı və rəqslər 2008-ci ildə nəşr edilmişdir.

Zaqatala ərazisində yaşayan ləzgilərin xalq folklor mərasimləri ətrafında açıqlamalar vermək istərdik.

Ləzgilərin qədim mərasimlərindən olan Peşəpay onların yaşadıkları bir çox bölgələrdə geniş yayılmışdır. Peşəpay teatr elementləri ilə verilən qədim bayramlardan biridir. Ləzgilər yaşadıkları bölgənin təbii-coğrafi şəraiti ilə bağlı ən çox əkinçiliklə məşğul olurdular. Çöldə əkinin suvarılmasına əsasən yağış kömək edirdi. Bəzən quraqlıq olarkən “yağışı çağırma” mərasimi keçirilir, bu mərasim xalq oyunları ilə müşayiət edilirdi.

Tanınmış yazıçı-jurnalist Sədaqət Kərimova “Peşəpay mərasimi haqqında belə yazır: *“Uzaq keçmişdə ‘peşəpay’ kişilərin tamaşası olmuşdur. Uzun müddət quraqlıq zamanı bərəkət, bolluq arzusu ilə insanlar küçələrə çıxaraq, gəzlərdən (ləzgi dilində tanrıdan) yağış diləyirdilər. Adətən, bir oğlan uşağına ağac budaqlarından ‘paltar’ geyindirib küçə-küçə gəzdirər, onu müşayiət edərək yağış arzusu ilə mahnı oxuyardılar. Mahnılar yağış yağana kimi davam edərdi. Adamlar Peşəpayın üstünə su atardılar”* [6, s. 639].

Buradan məlum olur ki, “peşəpay” yağışı çağırma mərasimidir. Ləzgi dilindən tərcümədə “peş” – yarpaqlı, “apay” – qaynata mənasını verir.

Peşəpayın başında dəmir qab olurdu. O, insanların müşayiətilə qapıları gəzirdi. Ev sahibləri peşəpayın başına su tökərək, hətta ona müxtəlif şirniyyatlar, çörək, pendir və bal hədiyyə verirdi.

*Ай пешанай, пешанай!
Пешанайдыз яд кланда!
Марфар, џифер унихъди,
Ракъар, варџар, анихъди!*

Tərcüməsi:

*Ay peşəpay, peşəpay!
Peşəpay su istəyir!
Yağış, bulud bir tərəfə,
Günəş bizdən uzaq olsun!*

Evləri gəzib qurtardıqdan sonra hamı bir yerə yığılaraq yenə tanrıdan yağış diləyirlər. Sonra isə qapı-qapı gəzərək, yığdıqları payı bərabər bölürdülər.

Çox təəssüf ki, bu mərasimdə oxunan mahnıların yalnız poetik mətni bizə gəlib çatmışdır, melodiyalar uzaq əsrlərdə qalmışdır.

Qeyd etməliyik ki, su qırağında, bulaq başında, arx kənarında su tanrısı Abanın adına “Aban nəğmələri” və su qıtlığı ilə bağlı “Yada nəğmələri” oxunur. Aban nəğmələri su tanrısı Abanın şərəfinə ifa edilir. Bu mahnılar su çərşənbəsində ifa edilir və insanlar su qırağında üzlərinə su çiləyirlər:

Aban su verdi – içərsən,
Aban su verdi –
torpağa səpərsən,
bəhrəsini görərsən.

Mərasim nəğmələrinin poetik məzmunu üzərində belə ətraflı dayanmağımız təsadüfi deyildir. Çünki melodiya bizə gəlib çatmasa da, mərasim nəğmələri hər bir xalqın folklorunun ən qədim şaxələrindən biridir.

Digər bir mərasim quni adlanır. “Quni” sözünün etimologiyası dəqiq olmayıb, onu çox vaxt ilahi varlığın adı ilə bağlayırlar. Peşəpayın əksinə, burada əsasən qadınlar iştirak edir. Ləzgi kəndlərində “quni” gəzdirmək adəti geniş yayılmışdır. Quni bir neçə şəkildə keçirilirdi. Belə ki, oğlan uşağına çubuqlar sarıyıb, iplə bağlayır və qapı-qapı gəzdirər, mahnı sona çatanda ev yiyəsi uşağın başına su tökərdi və bununla guya yağışı çağıraraq quraqlığın qarşısını alardılar. Sonra uşaqlar mahnı oxuyaraq yarışır, ən çox mahnı oxuyan uşağa xəncər, qəmə, çuxa bəxşiş verərdilər.

Yağış çox yağanda isə “Alapex” mərasimi keçirilirdi. “Alapex” – günəşi çağırma mərasimi olub, yalnız qadınlardan ibarət idi. Qadınlar gəlinciyə qırmızı yaylıq geyindirərək, qapı-qapı gəzirdilər. Bu mərasimdə xorla oxuma ənənəsi çox yayılmışdı. “Alapex” əsasən yayda keçirilirdi. Çünki yay-məhsul yığımı ilə bağlıdır. Bu zaman yağışın yağması məhsul yığımına böyük ziyan vura bilər. Ona görə də bu mövsümdə yağışı qovmaq və günəşi çağırmaq lazımdır. Günəşi çağırarkən gəlinciyin qırmızı yaylıq geyməsi də ləzgilərin mifik inancları ilə bağlıdır. Onların təsəvvüründə “Rag” (günəş) qızıdır və günəşi çağırmaqdan ötrü yalnız qırmızı rəng insanlara dəstək ola bilər. Qadınlar günəşə belə müraciət edirdilər:

Günəş, Günəş,
Ata evində
Çörək yeyib gəl.
Qırmızı daşdan
Su içib gəl.

Ümumiyyətlə, günəşi çağırma mərasimi Azərbaycan folklorunda da geniş yer tutur. Çünki qədim insanların inamına görə günəşdən yerə bərəkət gəlir. Günəşi çağırmaqla əlaqədar Azərbaycan folklorunda “Gün çıx”, “Qodu-qodu” kimi mahnılar geniş yayılmışdır. Belə nümunələrdən birinə diqqət yetirək:

Qodu-qodunu gördünmü?
Qoduya salam verdinmi?
Qodu burdan keçəndə,
Qırmızı gün gördünmü?

Burada göründüyü kimi qırmızı sözü vurğulanır.

Azərbaycan dilinin izahlı lüğətində “Qodu-qodu” mərasimi haqqında belə bir açıqlama verilir: *“Keçmişdə arası kəsilmədən yağış yağdıqda, kənd uşaqlarının toplaşib həyat-həyat gəzərək nəğmə oxuma mərasimi və bu mərasimdə oxunan nəğmənin özü”* [1, s.170].

Beləliklə, lüğətdə “Qodu-qodu”nun etnoqrafik anlayış kimi izahı belə verilir. Ləzgi xalqının “Alapex” mərasimi bir növ “Qodu-qodu” ilə identikdir.

Ləzgilərdə məhsul yığımı ilə bağlı yayda icra edilən mərasimlərdən biri də “Сифте цубл» – yəni “İlk sünbül” mərasimidir. Bu bayramın digər adları da mövcuddur: “İlk dərz” və ya “Peçxur bayramı”.

Bayramın keçirilməsi çox maraqlıdır. Əvvəlcə dərzilər yığılır, sonra onlar taxıl zəmisinin kənarında başı üstə qoyulur. Qadınlar mahnı oxumağa başlayırlar. Onlar mahnı oxuyaraq məhsulu oxşayır, xeyir-dua edirlər.

Əsl bayram bundan sonra başlanır. Hamı süfrəyə əyləşir, zurna və nağara sədaları aləmə yayılır. Bu bayramda ən çox sevilən uşaqlar olur. Onlar rəqs edərək şənələnirlər. Sonra qədim bir inanc özünü göstərir. Əgər təzə arpadan çörək bişirib imkansız ailələrə paylanmasa, onda yağış və dolu yağa bilər. Ona görə də çörək bişirib pay verilir.

Ləzgilərin əkinçilik təsərrüfatı ilə bağlı olan bayramlarından biri də *“Cuǧme pǝal”*, yəni *“İlk şırım”* bayramıdır. Bu mərasim ilk baharın gəlişində qeyd olunur. Bayram bir neçə mərhələdə keçir. İlk mərhələdə torpağın şumlanması üçün hamı bir yerə toplanır. O vaxtlar məlum olduğu kimi, əkin sahəsini xış qoşulmuş öküzlərlə şumlayırdılar. Təcrübəli bir əkinçi öküzləri sahəyə istiqamətləndirir və *“сифте мал”* həyata keçirilir. Yəni ilk *“pǝal”* – şırım açılır.

İkinci mərhələdə şırımı açan təcrübəli əkinçi öküzü gənclərə verir ki, onun izi ilə getsinlər.

Üçüncü mərhələ ertəsi gün baş verir. Bütün kənd torpağı şumlamağa çıxır. Yeri şumlayarkən hamı mahnı oxuyur. Azərbaycan folklorunda bu holavar, ləzgi folklorunda isə havar adlanır. Ləzgi dilində *“hav”* sözü tərcümədə *“dörd şırım”* mənasını verir. *“Havar”* əbəs yerə belə adlandırılmamışdır. Adətən hər dörd şırımı torpaqda açıqdən sonra yer şumlayan əkinçi bir qədər nəfəsini dərərək dincini alır və sonra yenə işinə davam edir.

Havarlar adətən solist tərəfindən ifa olunur, xor isə müşayiətçi funksiyası daşıyır.

Bayramın dördüncü mərhələsi süfrə başında keçirilir. Süfrə açılır və mahnılar ifa edilir. Burada ifa edilən mahnıların özünəməxsus ardıcılığı vardır. Əvvəlcə məclisdəki ən yaşlı kişi və ən yaşlı qadın mahnını ifa etməyə başlayır. Bu mahnıların birinci bənddir. Sonra ikinci və üçüncü bəndlər paylaşdırılır. İkinci kuplet orta yaşlılara, üçüncüsü isə gənclərə həvalə edilir. S.Kərimova *“cuǧme pǝal”* mərasiminin gedişat prosesini belə təsvir edir: *“Bu qayda ilə yeddi mahnı oxunmalı və şənliyə iki rəqslə yekun vurulmalıdır. Orta əsrlərin ləzgi müəllifləri ləzgilərin bu bayramı ilə əlaqədar məlumat vermişlər”* [6, s. 638].

Bu keçirilən mərasimlərin hamısı teatr ünsürləri ilə baş verilir. Belə mərasimlərdən biri vatsraqardır. *“Vatsraqar”* sözü ləzgi dilindən tərcümədə *“ayın günləri”* mənasını verir. Bu mərasim mütləq qayda-qanunla, uğurlu keçirilməli idi. İnanca görə bayramı yaxşı keçirənlərin işləri uğurlu alınmalıdır.

Mərasim bu qaydada keçirilir. Əvvəlcə zoğal və ya yemişan ağacının budaqlarından ayın fiquru düzəldilir. Bu fiqur çiçəklərlə bəzədilir və kənddə elə bir yerə qoyulur ki, onu hamı görə bilsin. Təzə ay göyün üzündə görünənə qədər *“Vatsraqar”* mahnısı oxunur. Bu mahnının ifa tərzı belədir: bir nəfər solist oxumağa başlayır, qalanları isə xorla mahnının sözlərini təkrar edirlər. Mahnı Aya oxşar fiqurun ətrafında onu araya alaraq ifa edilir. Sonra hamı öz evində duaları oxuyur.

Ləzgilərin ən əlamətdar bayramlarından biri *“Yaran suvar”* – bahar bayramıdır. Bu bayram əsasən martın 21-dən 22-nə keçən gecə qeyd edilir. *“Yar”* ləzgilərdə yazın gəlişi mənasını verir və martın 21-dən aprelın 4-dək davam edir. *“Yaran suvar”* bir növ təqvimı bayramdır. Martın 21-dən aprelın 4-dək olan tarix ləzgilərdə qədim kənd təsərrüfatı təqvimı ilə bağlıdır.

Bu bayram bir növ Novruz bayramı ilə analojidir. Bayramın bir sıra atributları, detalları, bayrama hazırlıq mərhələsinə xas olan el tədbirləri Novruz bayramına çox bənzəyir.

İlk öncə mel tədbiri qeyd edilməlidir. Ləzgi xalq məsəlində deyilir: *“Melli kənd, elli kənd”*. Mel bir tədbir kimi elin birliyinin təcəssümüdür. Təbiidir ki, *“Yaran suvar”* bayramına hazırlıq ərəfəsində hər bir ailə öz evində, həyatında təmizlik işləri aparır, hər yan təmizlənilir. *“Mel”* isə əmək bayramıdır, bu, könüllü iməcılıkdir. Bu mərasim həm də ilin müxtəlif vaxtlarında keçirilir. Mel haqqında xalq adətlərindən bəhs edərkən ətraflı işıqlandıracağımız üçün yenidən *“Yaran suvar”* bayramına qayıdaq.

Ləzgilərin Yaran suvar bayramında keçi oynatmaq mərasimi geniş yayılmışdı. Adətən bu keçi bəzədilərək oynadılırdı. Azərbaycan mifologiyasında keçi yazın bəlgəsidir və bunu filoloq Mirəli Seyidov öz tədqiqatlarında göstərmişdir. Mirəli Seyidov keçini həm də artım, evlənmə ilahəsi, ölənglə yaxınlaşdıraraq, onun yazı himayə etdiyini vurğulamışdır.

Ləzgi mifologiyasında keçi totemi haqqında Sədaqət Kərimova belə bir açıqlama verir: *“Yaran suvar kəndlərdə xüsusi təntənə ilə keçirilirdi. Son vaxtlara kimi bəzədilmiş keçi oynatmaq mərasimi geniş yayılmışdı. Bu, ləzgi mifologiyası ilə əlaqədardır. Qədimlərdə bir neçə allaha sitayş edən ləzgilər dağ turunu totemləşdirmişlər. Onlardan ötrü tur cəsərat rəmzi idi. Bahar bayramında dağ turunun rəmzi olan keçini bəzədib küçələrdə oynadırdılar ki, o, öz cəsəratindən hamıya pay versin. Mərasim mahnı və rəqslərlə müşayiət olunardı”* [6, s. 635].

Yaran suvar bayramında Novruz bayramında olduğu kimi tonqalın üstündən atılmaq ənənəsi mövcuddur. Martın 21-dən 22-nə keçən gecə isə belə bir adət də var idi. Hamı əllərində yanar şamlar evlərin qarşısına çıxırdı.

Yaran suvar bayramının əsas atributlarından biri də səmənidir. Ləzgilərdə səməni “semena” adlanır. Bu bayramda süfrədə bir neçə nemət olmalıdır. Bunlardan biri 7 ərzaqdan hazırlanmış hədik, şirniyyat və boyanmış yumurtadır.

Ləzgilərin maraqlı bayramlarından biri də çiçək bayramıdır. Bayram ləzgi dilində “*Цыкверин сыбар*” adlanır. Qar əriyib, çəmənlilər çiçək açanda bu bayram keçirilir, qızlar çələng hörür, atlılar cıdıra çıxır, pəhləvanlar bir-biri ilə yarışirlar.

Çiçək bayramını xüsusi vurğulamağımız təsadüfi deyildir. Bu bayram musiqi sənəti, xalq musiqisi, folklorla sıx bağlıdır. Bayramın aparıcı xəttini mahnı və rəqs yarışması təşkil edir.

Ləzgilərin maraqlı bayramlarından biri “Şarvili” eposu bayramıdır. Bu bayram haqqında məlumat verməzdən əvvəl “Şarvili” eposu haqqında açıqlama vermək istərdik. “Şarvili” dastanı ləzgi folklorunda mühüm yer tutur. “Şarvili” eposu bayramı isə tam yeni olub, Dağıstanda Axtı şəhərində qeyd edilir. Burada Şarvili qalası yerləşir və rəvayətə görə xalq qəhrəmanının qılıncı da orada saxlanılır.

Belə bir faktı da qeyd etməliyik ki, ləzgi dastanları Azərbaycan dastanlarından fərqli olaraq sırf nəsr şəklində qurulur. Ləzgi xalqı Şarvili haqqında bir sıra mahnılar bəstələmişdir. Bu mahnılar qəhrəmanitarixi mahnılar şəxəsinə təmsil edir. “Şarvili” dastanının islama qədərki dövrdə yarandığını fərz olunur. Çünki burada səməyə, torpağa, şimşəyə müraciətlə bağlı bir çox epizodlar mövcuddur. Əsas qəhrəman Şarvili isə konkret valideynlərindən başqa həm də dağların, çiçəklərin övlədidir.

Dastanın baş qəhrəmanı Aşıq Kas Buba bir qədər Dədə Qorqudu yada salır. Maraqlıdır ki, dastanda bir çox qəhrəmanların ölümü verilir. Kas Buba isə əbədiyyət daşıyıcısıdır. Şarvilinin obrazı bir qədər Koroğlunu xatırladır. Onun da atı, qılıncı var. Şarvilinin qılıncı Kasın sifarişi ilə yaranır. Müxtəlif qılınc-lar sınaqdan keçirilir. Yeddi arşın, yeddi batmanlıq bu qılınc yeddi bulağın suyunda möhkəmləndikdən sonra qayaya batır. Şarvili həmişə təkbətək döyüşərək, ətrafdakı döyüşçüləri gələcək üçün qoruyur.

Şarvili haqqında rəvayətlərdə o, çox möhkəm və güclü təsvir olunur. Rəvayətə görə anası onu doğulan kimi buz kimi soyuq dağ çayının suyuna salır. Lakin dabanı anasının əlində qaldığı üçün döyüşdə silah onun dabanına dəyir.

Şarvilinin ölümü haqqında digər bir rəvayətdə isə döyüşlərdən birində igid pəhləvan yaralanır və göylərə qeyb olur. Belə bir rəvayət vardı ki, xalqın Şarviliyə ehtiyacı olanda o, ağ atda qayıdacaqdır.

Ləzgi xalqının mənəvi yaradıcılığının təəcəssümü olan folklor örnəkləri saysız-hesabsızdır. Bunlardan ən mühümünü toy mərasimləri ilə bağlı olan folklor nümunələridir. Qədimdə ləzgi toyları adətən Yar ayına salınırdı. Ləzgi toylarında bəy yaran çam (bahar bəyi), gəlin yaran svas (bahar gəlini) adlanırdı. Gəlin toya qədər xalça toxuyardı. Ləzgi xalq folklorunda xalçaçılıq sənəti ilə bağlı bir çox inamlar, zərb-missallar, el nəğmələri mövcuddur. Ləzgilərdə belə bir el məsəli var: “*Пара пууар-пара гамар, пара гадаяр-пара ьаик бир апар*” – yəni “Qız çox olsa, xalça çox olar, oğlan çox olsa, atlar”.

Xalça ilə bağlı bir sıra inamlar da mövcuddur. Əgər xalçanın ilk ilməsini toxumağa başlarkən həyətdə it hürürsə, o evə bədbəxtlik, xoruz banlasa xoşbəxtlik gəlir. Xalça ilə bağlı bir çox mahnılarda sevgi hissləri tərənnüm edilir:

*Зун гамунихъ ацуквнава,
Пенджер ахъаз бибил рахаз,
За халура хразав,
Ярдин гъемед нискил алаз.*

Bu sətirlərin mənası təxminən belədir:
Mən oturub xalça toxuyuram,
Aşıq pəncərədə bülbul cəh-cəh vurur,
Mən oturub xalça toxuyuram,
Sevgilimin xəncərini təsvir edirəm.

Toydan əvvəl gəlinlər xalça toxuyaraq mahnılar ifa edərtilər. Toylarda bəy və gəlinin məxsusi geyimi olmalı idi. Bəy adətən köynək, şalvar, beşmet, çərkəz geyinirdi. Onun ayağında yüngül uzunboğaz çəkmə, başında qaragül dərisindən papaq olurdu. Gəlinin köynəkləri çit, atlas, ipək və xara parçadan ha-

zırlanırdı. Müxtəlif bəzək aksesuarları və belindəki gümüş kəmər gəlinə xüsusi yaraşır verirdi. Yaşlı insanlar toyda dövrə vurub əyləşir, cavanlar isə ayaq üstündə dayanaraq tamaşaçı qismində iştirak edirdilər. Toyu idarə edən, hər şeyə nəzarət edən aparıcı “araçı” adlanır.

Ləzgilərdə maraqlı adət-ənənələrdən biri gəlin köçən qıza parçaya bükülmüş balaca bir kötük verilməsidir. Bu adət bir neçə mənə daşıyır. Onun bir mənası “ocağın heç vaxt sönməsin” deməkdir. Digər bir mənada bu “getdiyin evdə yaşa dolub qocalasan” demək idi. Kötük həm də gəlinin köçəcəyi evdə onun dayaq və arxa olacağına işarədir.

Beləliklə, Zaqatalada yaşayan ləzgilərin folklorunun araşdırılması göstərdi ki, bu etnik xalqın hansı bölgədə məskunlaşmasından asılı olmayaraq, adət-ənənələr və mərasimləri eynilə saxlanılmışdır. Lakin Qusar rayonunda yaşayan ləzgi xalqının nümayəndələrindən fərqli olaraq, Zaqatala ləzgiləri hər iki dildə oxumağa üstünlük verirlər və bu xüsusiyyət isə onların əsas fərqləndirici cəhətidir. Ləzgiləri fərqləndirici bir xüsusiyyəti isə hansı bölgədə yaşamasından asılı olmayaraq adət-ənənələrinin, mərasimlərinin oxşarlığıdır. Bu xüsusiyyət isə ləzgi xalqının daxilə bir-birilə bağlılığını və səmimiyyətini, ən əsası folklor ənənələrinin qorunmasına və gələcək nəsillərə ötürülməsinə olan münasibətini nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. III cild. B.: Şərq-Qərb, 2006, s.170.
2. Azsayılı xalqların folkloru. II cild. B.: Elm və təhsil, 2017, 196 s.
3. Azsayılı xalqların folkloru. III cild. B.: Elm və təhsil, 2017, 400 s.
4. Cavadov, Q.Q. Azərbaycanın azsayılı xalqları və milli azlıqları (tarix və müasirlik). B.: Elm, 2000, 264 s.
5. Əliyev, D. İsmayılı etnomühitindəki ləzgilərin folklor ənənələri // Dədə Qorqud, 2020. № 1, s.128-132.
6. Kərimova S. Qusar və qusarlılar (ensiklopedik toplu). B.: Ziya, 2011, 704 s.
7. Qubatov Ə.B. Azərbaycan xalqı ilə vahid qardaşlıq ailəsində. B.: Elm, 1991, 200 s.
8. Seyidov M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989, 421 s.
9. Etnik qrup. [Elektron resurs]. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Etnik_qrup
10. Qafqaz albanları. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Qafqaz_albanlar%C4%B1

Vəfa QURBANOVA
AMEA-nın dissertantı
E-mail: kurbanovav@mail.ru



MUĞAM ELM VƏ TƏCRÜBƏ KİMİ (Problemin qoyuluşuna dair)

Xülasə: Muğamın öyrənilməsi problemi bu gün də musiqişünasların əsas tədqiqat obyekti olaraq qalmaqdadır. Çağdaş zamanımızda dünyada dinamika sürətlə dəyişir. Qərb artıq Şərqa üz tutur və onun düşüncə dərinliyini, dünyaya baxış aspektini öyrənməyə çalışır. Artıq yeni tendensiyalar, müasir elmi inkişaf istiqamətləri musiqinin muğamın yeni metodologiya ilə öyrənilməsinə yol açır. Dünya alimləri öz tədqiqatlarını tək bir sahədə, bir yönli deyil, multidissiplinar şəkildə - müxtəlif elmlərin, sahələrin qovşağında aparılmasına başlamışlar. Məhz bu istiqamət Şərq dünyagörüşünün əsası olmuşdur. Bunu bir növ “köklərə qayıdış” kimi də vurğulaya bilərik.

Açar sözlər: Muğam, musiqi, muğam tədqiqatında müasir elmi fikirlər, yeni metodologiya, Şərq və Qərb dünyagörüşlərinin kəsişməsi

Вафа КУРБАНОВА
Диссертант НАНА

МУГАМ КАК НАУКА И ОПЫТ (К постановке проблемы)

Аннотация: Проблема изучения мугама и сегодня остается главным объектом исследования музыковедов. В наше время мир быстро меняется. Запад уже поворачивается к Востоку и пытается познать глубину его мысли и мировоззрения. Уже новые тенденции и направления современного научного развития открывают путь к изучению мугама новой методологией. Ученые мира начали вести свои исследования в единой области, не однонаправленно, а мультидисциплинарно – на стыке различных наук и направлений. Позиция разностороннего исследования способна ввести научный поиск в русло целостного восточного мировоззрения, чем, по сути, прогнозируется возвращение к корням, к единому истоку.

Ключевые слова: мугам, музыка, современные научные идеи в мугамоведении, новая методология, пересечение восточного и западного мировоззрений

Vafa KURBANOVA
Dissertant of ANAS

MUGHAM AS SCIENCE AND EXPERIENCE (To the formulation of the problem)

Abstract: The problem of studying mugham remains the main object of study for musicologists today. In our modern times, the world is changing rapidly. The West is already turning to the East and is trying to know its depth of thought and worldview. New trends and directions of modern scientific development open the way to the study of mugham with a new methodology. Scientists of the world began to conduct their research in a single area, not unidirectionally, but multidisciplinary – at the junction of various sciences and areas. The position of a versatile study is able to introduce scientific research into the mainstream of a holistic Eastern worldview, which, in fact, predicts a return to the roots, to a single source.

Keywords: Mugham, music, modern scientific ideas in mugham research, new methodology, intersection of Eastern and Western worldviews

“...Məhz muğam bizim gələcək nəsillərin köklərə bağlılığını, milli layəqət hissini qoruyur, onlarda qürur, emosional zənginlik, mərhəmət və acıma, mənəvi kamillik kimi vacib keyfiyyətlərin yaradıcısına dönür” (4).

Mehriban Əliyeva

Musiqi məzmununun anlaşılması üçün məntiqi qanunlar və analiz metodları acizdir. Biz bütün məntiqin əksinə olaraq musiqiyə inanırıq, yalnız ona görə inanırıq ki, bu bizə mübahisəsiz və açıq şəkildə təsir edir. Özümüzdə olanlara inanmamaq mümkündürmü? Musiqi məzmununun içindəki sirr haqqında düşünmək məcburiyyətində qalan hər kəs, ehtimal ki, hiss etdi: musiqi bizə təcrübəmizdən, həyat haqqında biliklərimizdən ölçülməz dərəcədə daha geniş və zəngin olan daha böyük bir şeydən danışır. Musiqi əslində nədir? Nə vaxtdan bizimlədir? Niyə sevincdə də, kədərdə də, güləndə də, ağlayanda da, dünyaya gələndə də, dəfndə də və s. əqlimizdə, ruhumuzda, cismimizdə musiqi var? Dinlənmək, düşünmək, hərəkət etmək, enerjimizi artırmaq və ya tükətmək istədikdə niyə məhz musiqiyə ehtiyac duyuruq? Bəzən bu incə nüansa gündəlik qayğılardan dolayı fikir vermirik və ya ümumiyyətlə bunu ciddiyyə almırıq. Lakin bu barədə düşündəndə doğrudan da, böyük bir həyəcan yaşamaq olar. Deməli, bütün elmlərdən əvvəl musiqi olub? Və bu bir reallıqdır? Axı insan yaranandan artıq musiqi onunla olub. Hafiz demişkən; – “... O, insan bədənində daxil olmur. Musiqi özü həyatdır.” Musiqinin avazı, havası hər canlıda özünü büruzə verir. “Dünya fizika qanunları əsasında qurulub” fikri artıq çoxdan məlumdur, lakin, fizika ilə musiqinin həm elmi, həm prosesual cəhətdən bir-birinə bağlılığı da sirr deyil. Kosmik harmoniyadan yaranan dünyanın kök hüceyrələrində də musiqi öz ahəngdarlığıyla əzəl başdan olub.

Tarixən bir çox tədqiqatlar öz dövrünün araşdırma metodologiyasına əsaslanaraq işlənmişdir. Bir deyim var: “Hər dövrün öz tələbi var.” Kənardan zamanın hər hansı bir istiqamətinə (mədəniyyət, incəsənət)

nət, ədəbiyyat, siyasət, elm, texnika və s.) nəzər salsaq, bu fikrin əslində həqiqəti əks etdirdiyini görürük. Belə ki, Qədim dövrün tədqiqat yolu, dünyanı dərk etməsi, həyata baxış aspekti ilə Orta Əsrlər dövrünün kü fərqlidir. Eyni zamanda, Orta Əsrlərin dünya görüşü ilə XIX-XX əsrlərin baxış istiqaməti tamamilə ayırıdır. Bəstəkar-konseptualist V.Martınovun fikrinə əsaslanaraq deyə bilərik ki, musiqini yalnız yaşadığımız dövrə uyğun qavrayırıq. Keçmişdə belə qavranılmayıb. Bu gün də dünya qloballaşmış və əsrlər boyu çözülməyə çalışılan ümumbəşəri suallara yeni pəncərədən baxır, həlli yollarını yeni metodologiyalara əsaslanaraq araşdırır.

Tarixin keşməkeşli sınaqlarından çıxmış muğamın da hələ açılmasını gözləyən sirləri vardır ki, onların məhz müasir tədqiqat üsulları ilə çözləcəyinə inanaraq bu yola çıxdıq. Yuxarıda vurğuladığımız fikirlər muğamın inkişafına, onun təbliğ və tədqiq istiqamətlərinə də hər tərəfli təsir göstərmişdir. Həmin dövrlərdə muğamın araşdırılması, öyrənilməsi metodlarına nəzər salsaq, müxtəlif dövrlərdə müxtəlif elmi yanaşmaların şahidi olacağıq. Belə ki, əgər Orta Əsrlərdə muğam – ümumiyyətlə, musiqi, ensiklopedik şəkildə öyrənilirdisə, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərindən Qərb mədəniyyətinin təsiri və Sintez dövrünün başlanması ilə muğam, musiqi sadəcə olaraq, konkret fənn çərçivəsində öyrənilirdi. Tədqiqatlar konkretləşdirildi. Və həmin dövrün tələbatına, tədqiq metodologiyalarına uyğun olaraq öyrənilən muğamın tədqiqatı da avropasentrik üsulda aparılıb, yalnız nəzəri cəhətdən araşdırılmışdır. Beləliklə, əslində o dövrün siyasi-ideoloji qadağaları muğamı sadə dildə desək, çərçivəyə saldı.

Bu gün Azərbaycan muğamşünaslığı yeni istiqamət, yeni məktəblə irəliləyir. Öz köklərindən qidalanaraq gələcəyə yol açan bu məktəbin banisi, görkəmli muğamşünas alim, AMEA-nın muğamşünaslıq şöbəsinin müdiri, professor S.Fərhadovadır. Uzun illərdir muğam tədqiqatlarına öz dəyərli töhfələrini verən alim muğamın öyrənilməsinə yeni metodologiya ilə – “Şüur konsepsiyası”ndan yanaşaraq, qədim tarixə malik bu musiqimizin nəinki rəşional, həmçinin irrasional dünyasını araşdırmağa cəhd göstərmişdir. O, musiqiyə ilk dəfə olaraq “Zahir və Batin” mövzusunı gətirmiş, onun dərin mənasının mahiyyətini açıqlamışdır. Məlum olduğu kimi, idrak prosesi iki mərhələdən ibarətdir: elmi və bədii (bu, həm də təfəkkürün rəşional və irrasional şaxələridir). Təəssüf ki, hələ də bir sıra elm sahələri bu iki mərhələdən yalnız birini qəbul edir və həmin istiqamətdə inkişaf etməyə meyllidir. Lakin elmi və bədii düşüncə əslində bir-birini stimullaşdırır və bir-birini tamamlayır. Hər iki idrak sahəsinin birləşməsi bütövlükdə yaradıcılığın mahiyyətini təşkil edir. Təfəkkürün bu iki qütbünün qarşılıqlı əlaqəsinə nümunə olaraq, bir çox görkəmli alimlərin eyni zamanda istedadlı musiqiçi və ya rəssam olmasını, və ya bunun əksini misal göstərmək olar. Onlardan Leonardo Da Vinçinin, A.Eynşteynin, A.P.Borodin, Ü.Hacıbəylinin adlarını vurğulaya bilərik. Göründüyü kimi, bədii təsəvvürün inkişaf mərkəzi olan irrasional təfəkkür bir çoxlarının, mistika adlandırdığı bənzətmədən daha geniş və daha mürəkkəb məfhumdur. Əslində irrasionallığın gücü insanın öz daxili dünyasını daha dərinləndirən dərk etməsi və ondan qidalanaraq düzgün istifadə etməsidir. Yalnız şüurun, idrakın, ruhla vəhdətindən elmdə yeni kamil insanlar (ideyalar) doğulur. Deməli, irrasional idrak mistika və ya ezoterikadan daha dərin anlayışdır. Mistik fikirlər müəyyən mənada irrasional adlandırılarsa da, hər irrasional biliyə mistika demək olmaz. Əgər mistika özündə qapalı, sirli, qaranlıq aləmi ehtiva edirsə, Şərq dünyagörüşünə nəzərən irrasionallıq ruhun paklığa, işığa çıxmasından, nurlanmasından yaranan təbliğ və təqdim edir. Bu daha qüdrətli bir prosesdir. Belə halda qeyd edə bilərik ki, irrasional və rəşional düşüncələrin vəhdəti kamil təfəkkür sisteminin, Şüur konsepsiyasının və real inkişafın göstəricisidir. Muğam da təfəkkürün musiqi ilə təzahürüdür. O, bir idrak prosesi olaraq çox unikalıdır. Onun unikallığı elmi və bədii (rəşional və irrasional) təfəkkürü özündə ehtiva etməsidir.

“Muğam elm və sənət qovşağında” mövzusu az işlənmiş, lakin, böyük maraq doğuran aktual məsələlərdəndir. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi Sintez dövründən sonra itirilmiş tədqiqat ənənələrinin bərpa-sına, tarixi keçmişə, ensiklopedist yanaşmaya, multidissiplinar baxışa böyük ehtiyac var. Hazırda bu problemlərin həlli zamanın tələbidir. Artıq bu istiqamətdə tədqiqatlar yeni metodologiyaya əsaslanaraq aparıla bilər. Bütün bu suallara “Şüur konsepsiyası” metodologiyasına əsaslanaraq cavab axtaracağıq. Muğamın daxili dünyasını tam şəkildə qavramaq, tam mənzərəni yaratmaq lazımdır. Bu bir makroproblemdir. Və bu problemi qabardan, üzə çıxaran ilk biz olmuşuq.

Niyə məhz bu mövzu, bu məsələ?! Çünki artıq paradigma dəyişir. Dünyaya, elmə, problemə konseptual baxış ön plandadır. Bu da Şərq paradigmasının özəyidir. İndi müasir dünyanın öndə gedən alimləri Orta Əsr Şərq ensiklopedistlərinin tədqiq metodologiyasına üz tutur. Belə ki, bu tədqiqatlarda araşdır-

ma yalnız dəqiq elmlər çərçivəsində deyil, eyni zamanda, humanitar sahələrin qarşılıqlı əlaqəsindən bəhrələnərək aparılır.

Sual yarana bilər ki, niyə elm-muğam-musiqini əlaqələndiririk və tədqiqatda bu üç mövhumu bir birindən ayırmırıq. Çünki elm qanundur. Əməl, təcrübə, daimi zehni hərəkət onu tətbiq edir. Əslində bu, bir daxili prosesdir. Bütün dərin sualların cavabı yalnız “gözlə görülə bilən” və ya toxunula biləndə deyil, bunlarla yanaşı şüurla ruhun vəhdətindən yaranan nəticədədir. Belə bir harmoniyadan doğulan sual da, cavab da əsl elm-əməldir, zahir və batinin birgə göstəricisidir.

Bu gün alimlər dünyanı elmlərin qarşılıqlı əlaqəsi ilə multidissiplinar şəkildə öyrənir. Məsələyə tibbin ən gərgin sahələrindən olan onkologiyanın inkişaf yollarından baxaq: hələ bir neçə onilliklər əvvəl xərçəngi kompleks metodlarla müalicə etmirdilər – bir üsuldən istifadə edirdilər. Bu dəhşətli xəstəliyə qarşı mübarizənin tarixi belədir ki, yalnız 20-ci əsrin ikinci yarısında dünyanın inkişaf etmiş ölkələrində həkimlər integrasiya olunmuş bir yanaşma tətbiq etməyə başladılar. Tədrisən klassikaya çevrilmiş üsullardan – cərrahiyyə, kimyaterapiya, radiasiya terapiyası və s. artıq birgə, qarşılıqlı istifadə olunurdu. Yəni xəstəni bir həkim yox, bir neçə həkim müalicə edirdi və bu, əsl komanda işi idi ki, bu da onkologiyada ciddi irəliləyişlərə səbəb oldu. Müxtəlif metodların ardıcıl tətbiqi ilə düzgün planın hazırlanması müxtəlif profilli həkimlərin birgə vəzifəsinə çevrildi. Bunun üçün fənlərarası onkoloji komissiya da toplandı. Bu gün isə müasir tibb elmi bunu təsdiqləyir ki, xərçəngin müalicəsində son nailiyyətlərin əsasını multidissiplinarlıq qoydu. Mövzumuza parlaq paraleli “*TomoClinic*”-in direktoru Vladimir Yaşçenko çəkmişdir: “Simfonik orkestrin rəvan ifasını təsəvvür edin. Musiqi üçün çox inkişaf etmiş qulağı olmayan insan belə, dinlərkən, bu, həqiqi, yaxşı ifa edən komandanın, enerji və gücünü hiss edəcəkdir. Kənardan hər şey sadə görünə bilər, amma bu sənətkarlığın arxasında dirijorun rəhbərlik etdiyi musiqiçilər komandasının böyük, uzunmüddətli işi dayanır! Orkestrin hər hansı bir üzvü (skripka, fleyta, trombon, violonçel və s.) çox güman ki, super peşəkardır və öz rolunu məharətlə ifa edə bilir, lakin yalnız dirijorun rəhbərliyi altında düzgün metodla əlaqələndirilmiş iş bizə melodiya eşitmək imkanı verir, kakofoniya deyil. Xərçəngin müalicəsində də belədir. Klinik onkoloq seçilmiş “partitura” əsasında (metodologiya) “solistlərə” (cərrah, kimyaterapevt, şüa terapevti və s.) rəhbərlik edən “dirijor”-dur. Xərçəngin müalicəsi həmişə “orkestrin” işidir. Bir nəfər, hətta ən virtuoz ifaçı da əgər ümumi ritmdən kənara çıxsa, hər şey pis gedəcək. Demək ki, multidissiplinarlıq müxtəlif elm sahələrinin keyfiyyətli və effektiv olması üçün ən vacib şərtidir.” Ümumiyyətlə, tibb sahəsinin musiqi ilə bağlılığı yalnız iş prosesinin təşkil olunması ilə kifayətlənmir. Musiqi tonlarının, ritminin müalicəyə təsiri barədə elmi fikir və alınan nəticələr təcrübədə də öz təsdiqini tapır.

XXI əsrdə durmadan inkişaf edən dünyada belə bir imkan yarandığı halda muğam və musiqimizin köklərini də yeni metodologiyalara əsaslanaraq öyrənməyə bilərik. Şüur konsepsiyasından çıxış edərək Şərq dünyagörüşünə əsaslanan yeni metodologiya muğam və musiqimizi multidissiplinar formada tədqiq etməyə kömək olacaq. Biz buna inanırıq və bu yolda yeni üföqlərin açılacağına əminik. Çünki Sintez dövründən muğamın tədqiqat istiqamətinin dəyişdiyinin, bir yönlü olduğunun şahidiyik. O zamanın tələbinə əsasən bu günədək aparılan araşdırmalar, yazılan yazılar təəssüf ki, əsl mənada “elm” deyil, “incəsənət” haqqında “spesifikada” sığınacaq tapmış xüsusi sahəyə aid izləmələr, fikir idi. Artıq çərçivədən çıxmağın zamanı gəlmişdir. İndi əvvəldən ensiklopedist düşünən Şərq öz qapılarını Qərbə doğru açmış, Qərb isə Şərqin “sirləri” qarşısında heyranlığını gizləyə bilmir. Belə bir zamanda köklərində Şərq qanı, Şərq hüceyrələri olan Azərbaycan elmdarları daha şanslıdirlar. Və bu şans dəyərləndirməliyik. Ruhumuzun, suyumuzun, torpağımızın, əcdadlarımızın yadigarı muğamımızı bir elm olaraq dərinə, ensiklopedist baxışlarla multidissiplinar şəkildə öyrənməli gələcək nəsillərə real töhfələrimizi verməliyik. Bu bir məqsəd, qarşıya qoyulan problemdir. Və öz həllini gözləyir.

Həmişə rəasional düşünən Qərb üçün irrasional Şərqi anlamaq çətinidir. Biz isə – müasir Azərbaycan – bu iki qüvvəni özündə cəmləyən yeganə varislərdən biriyik. Sovet rejiminin təzyiqindən dolayı bu günə kimi qəbul edilməyən, ciddiyyə alınmaq istənməyən fikir və düşüncələrimizi artıq rahatlıqla söyləyə bilərik. Çünki elm, elmi fikir azaddır. Artıq zaman o zamandır ki, bir yumruq olub muğam köklərimizin bərpasına başlamalıyıq. Bu isə mürəkkəb bir prosesdir. Bütün qanunlar, yeniliklər əslində qəfil deyil, düşünən insanın dərin bir “daxili yoldan” keçməsindən sonra yaranır. Bu proses, bu hal nurlanmadır. Muğam da əslində elə nurlanmadan yaranan yüksək Elmdir. Heç bir halda o çərçivədə qala bilməz. Muğam elminin əzəli, zahir və batin dünyası, bundan sonrakı inkişaf tarixi onun vətəni Azərbaycan və Azərbaycan

alimlərinin əlindədir. Muğamımızı-elmimizi-musiqimizi daha dərindən, hər tərəfli tədqiq etməkçün daxili dünyamızı zənginləşdirməliyik. Muğamın tək incəsənət kimi deyil eyni zamanda elm kimi işıqlandırılmasına kömək edən metodoloji əsasa arxalanmalıyıq. Bu da konseptuallıqdır. Məhz sistemli yanaşma (konseptuallıq) ilə qarşıya qoyulan suallara cavab tapıla bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu (AMDF) // Muğam ensiklopediyası. Heydər Əliyev fondu. 2016, 111 s.
2. Azərbaycan muğamşünaslığı - problemlər, perspektivlər (tərtib etdi: S.Fərhadova), B.: Təknur, 2015, 559s.
3. Azərbaycan tarixi, VII cildə. V cild. B.: Elm, 2008, 696 s.
4. Əliyeva M. P. Azərbaycan muğamı müasir dünyada. // “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları”. B.: Şərq-Qərb, 2009, s.3-7.
5. Fərhadova S.M. Azərbaycan muğam–dəstgahının tarixi kökləri. B.: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu, 2018, 198s.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс книга первая и вторая редакция вступительная статья Е.М. Орловой. Л.: Музыка, 1971, 378с.
7. Асафьев Б.В. О народной музыке . Л.: Музыка, 1987, 249 с.

ƏNƏNƏVİ MUSIQI VƏ BƏSTƏKAR YARADICILIĞI TRADITIONAL MUSIC AND COMPOSER CREATIVITY

Moderator: prof. Zümrüd Dadaşzadə

Эльнора МАМАДЖАНОВА
Канд. иск., PhD,
профессор Государственной консерватории Узбекистана



ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация: Композиторское искусство Узбекистана приближается к вековому юбилею. За этот сравнительно небольшой период были достигнуты огромные достижения. Смена формаций, общественного строя, политические изменения не отразились на приверженности традициям, воплощения духовных ценностей народа. Композиторы Узбекистана демонстрируют миру новые сочинения, где использование образцов традиционной музыки является приоритетным.

Ключевые слова: музыкальное искусство, традиции, наследие, новые композиторские техники, жанр, выразительные средства

Elnora MAMADZHANOVA
PhD, professor of the State Conservatory of Uzbekistan

TRADITIONAL MUSIC IN THE CREATIVITY OF MODERN COMPOSERS OF UZBEKISTAN

Abstract: The composer's art of Uzbekistan approaches its centennial anniversary. During this relatively short period have been tremendous advances. A change of formation, social order, and political changes have not affected the commitment to tradition, embodied in the spiritual values of the people. Composers of Uzbekistan demonstrate to the world a new composition, where the use of samples of traditional music is a priority.

Keywords: musical art, tradition, heritage, new compositional technique, genre, means of expression

Elnora MƏMƏDCANOVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasının professoru

MÜASİR ÖZBƏKİSTAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA ƏNƏNƏVİ MUSIQI

Xülasə: Özbəkistanda bəstəkarlıq sənəti yüz illiyinə yaxınlaşır. Qısa müddət ərzində böyük nailiyyətlər əldə olunmuşdur. Formasiya, sosial və siyasi durum dəyişə belə, xalq öz adət-ənənələrinə sadıqdır. Bütün bu proseslər xalqın mənəvi dəyərlərinin təcəssümünə təsir etmir. Özbəkistan bəstəkarları dünyaya yeni kompozisiyalar nümayiş etdirməkdədir. Burada ənənəvi musiqi nümunələrindən istifadəyə xüsusilə üstünlük verirlər.

Açar sözlər: musiqi sənəti, ənənələr, irs, yeni bəstəkarlıq üsulları, janr, ifadə vasitələri

В XXI веке в мировом сообществе появилось новое определение, – глобализация, объединяющая многие области жизни людей, в том числе культуру и искусство. Однако, именно в ны-

нешнем столетии особенно остро стоит вопрос сохранения традиций и национальной идентичности. В этом ключе творчество композиторов Узбекистана демонстрирует продолжение интереса к образцам традиционной музыки, их адаптации к современным формам, техникам композиторского письма. Среди композиторов особое значение имеют сочинения Р.Абдуллаева, Х.Рахимова, А.Мансурова, М.Бафоева, О.Абдуллаевой, Д.Янов-Яновского, Д.Шукура, Н.Эркаева и др.

В XX веке все было достаточно понятно, когда многие композиторы национальных школ в периоды формирования многоголосного композиторского творчества использовали фольклор и другие жанры традиционной музыки в своих сочинениях. Прослеживается своего рода эволюция в формировании методов и стилистических новаций во внедрении и воплощении элементов традиционной музыки в творчестве композиторов.

Если еще в 90-е годы прошлого века наблюдалась «...та же система национальной монодии плюс зародившаяся на ее базе и получившая активное развитие новая система так называемого европейского многоголосия, композиторского творчества, принесшая с собой свой арсенал средств, форм, жанров, стилей и соответствующих им видов исполнительства », (Н.Янов-Яновская), и в этом ключе протекало творчество А.Мансурова, М.Бафоева, Н.Гиясова, Д.Сайдаминой, Д.Янов-Яновского, то XXI век дал огромную свободу творческой мысли, ориентированность на использование прежних достижений в совершенно новом понимании.

Композиторы Узбекистана активно используют такие техники, как сонористика, серийная техника, минимализм, и это проявляется в творчестве многих авторов. Ими затрагиваются все освоенные ранее жанры: музыкально-сценические – музыкальная драма, опера, балет; симфонические сюиты, поэмы, симфонии; кантатно-ораториальная музыка; хоровые жанры, музыка для театра, кино и к анимационным фильмам. Прочное место в культуре страны занимает популярная музыка или эстрадная (вокальная и инструментальная), джаз и рок музыка. Композиторы активно внедряют в свои сочинения образцы фольклора и делают аранжировки.

В этой области работают Д.Амануллаева, И.Пинхасов, А.Икрамов, А.Расулов, Х.Хасанова, О.Абдуллаева, В.Сапаров, Ш.Закиров, П.Медулянова, Д.Шукур и др. Прошедший в ноябре 2018 года V Международный фестиваль симфонической музыки продемонстрировал, что произведения композиторов Узбекистана нисколько не уступают созданным сочинениям зарубежных коллег, этому доказательством явились успешные премьеры произведений Ф.Янов-Яновского, М.Бафоева, А.Мансурова, Р.Абдуллаева, О.Абдуллаевой, Х.Рахимова, молодых авторов.

Естественным является процесс обновления семантики, стилистических приемов, средств выразительности. При особом отношении к национальной почвенности авторы стремятся к тому, чтобы их музыка была понятна и востребована на мировом уровне. В стремительно развивающуюся эпоху глобализации этот процесс является естественным. Данный период – это новый поиск выразительных возможностей инструментов, сочетание тембров национальных и западноевропейских инструментов, дальнейшее расширение принципов сочетания узбекской монодии и европейских форм музыкального мышления. Композиторы стремятся к различным экспериментам, и их творчество демонстрирует это сполна.

В рассматриваемый период усилилось внимание композиторов к музыкально-сценическим жанрам, в которых на первый план вышли произведения, связанные с историческим прошлым нашего народа, образами великих ученых и выдающихся государственных деятелей. Возрождение духовных ценностей узбекского народа, образов великих мыслителей прошлого тысячелетия является первостепенной задачей творческих людей страны. «Алишер Навои», «Аль-Хорезми», «Авиценна», – оперы последних десятилетий известных узбекских композиторов М.Бурханова, И.Акбарова, М.Бафоева (вскоре состоится премьера еще одной оперы, посвященной образу Алишера Навои).

Отличительной чертой оперного искусства данного периода является поиск у композиторов и драматургов новых жанровых разновидностей, синтеза различных жанров. Возможность внедрения новых технологий, использования теле- и радиосистем способствовало появлению совместных проектов композиторов, балетмейстеров и телережиссеров, рождению таких жанров, как телеопера и телебалет. Так, среди наиболее интересных проектов последнего десятилетия XX века – балет-оратория для хора, симфонического оркестра и танцевальной группы «Зардуштийлар маро-

сими», опера-дастан для чтеца, танцевальной группы, хора и оркестра народных инструментов «Бухорои шариф» М.Бафоева, опера-оратория «Ибтидо хатоси», И.Акбарова, опера – балет М.Бафоева «Хамса».

Появление таких спектаклей демонстрирует возросший интерес народа к музыкально-сценическим жанрам, к зрелищному искусству. Популярность же таких жанров как мюзикл, музыкальная комедия во всем мире привлекает и наших композиторов к работе над ними. Так, интересны спектакли «Девона», «Супер кайнона», «Куёвлар конкурси» и др. По-новому прозвучала оперная музыка С.Юдакова в фильме «Проделки Майсары».

В области симфонической музыки также происходит много интересного. Это, с одной стороны, развитие достижений предшествующих этапов и переосмысление ценностей и достижений. Интерес к симфоническому искусству продолжает развиваться, композиторы ищут пути к освоению новых выразительных возможностей современного симфонического оркестра, сочетанию тембров национальных и европейских инструментов. С другой – творческая свобода, стремление к новаторству – отличительное кредо композиторов нового времени. Наши молодые авторы демонстрируют свои произведения на международных фестивалях и конкурсах, в совместных проектах ансамбля современной музыки «Омнибус» с коллегами из Казахстана, Киргизии и др стран.

Процесс интеграции в общемировой процесс развития музыкального искусства дает возможность авторам расширять рамки устоявшихся жанров симфонической музыки. В этот период было создано несколько интересных симфонических произведений в различных жанрах от симфонии, поэмы, симфонических пьес Н.Гиясова, Р.Абдуллаева, Х.Рахимова М.Бафоева, Х.Рахимова, А.Мансурова.

По-новому интерпретируется и жанр концерта, авторы все чаще используют в качестве солирующих национальные узбекские инструменты: Концерт для наия с оркестром народных инструментов А.Вареласа, Концерт для голоса, арфы и ударных М.Бафоева, его же Концерты для наия с оркестром, и кашгарского рубаб с оркестром, Концерты для чанга Д.Янов-Яновского. Композиторы Узбекистана активно работают в области киномузыки. Серьезные работы кинематографистов не могут не привлечь музыкантов, вот далеко не полный перечень композиторов – М.Махмудов, А.Эргашев, Ф.Олимов, Э.Салихов, Ф. и Д.Янов-Яновские, И.Пинхасов.

Много нового наметилось и в области камерно-инструментальной музыки Узбекистана. Прежде всего, это новый поиск выразительных возможностей инструментов, сочетание тембров национальных и западноевропейских инструментов, расширение принципов взаимодействия узбекской монодии и европейских форм музыкального мышления. Наиболее интересными сочинениями являются: Соната-импровизация для виолончели, Соната для фагота и фортепиано Н.Закирова, Газель для саксофона и камерного оркестра, Пешрав для камерного оркестра, Обработка народных песен для кларнета и фортепиано Т.Курбанова, Сюита «Джаз-маком» для чанга и фортепиано, 10 пьес для гиджака (скрипки) и фортепиано А.Латиф-заде, Chang – music V для чанга и струнного квартета, «Грани» для органа Д.Янов-Яновского

Творчество композиторов Узбекистана двух десятилетий XXI века – это, безусловно, новый этап в развитии узбекского композиторского искусства. Ему характерно дальнейшее расширение и углубление проблематики, обогащение художественных средств, разнообразие стилей, поиск новых жанровых сочетаний, использование новых технологий в создании партитур и многое другое. За рассматриваемый период было создано не так много произведений, как в прошлые десятилетия, но, безусловно, нового качества. За последнее время мало внимания композиторы уделяют крупной форме, какими являются музыкально-сценические, кантатно-ораториальные жанры. Симфония, концерт, за исключением некоторых опусов известных композиторов, испытывают дефицит внимания авторов. Стремительное развитие жизни, калейдоскопичность событий, информационный поток, наконец, рыночная экономика, диктует свои правила и регулирует, в том числе и деятельные ресурсы художника начала нового тысячелетия.

Снижение внимания к европейским жанрам усиливает интерес к иным способам выражения творческой мысли, к поиску новых стилевых комплексов, жанровых сочетаний. Популярными становятся такие жанры, как поэма, фантазия, то есть более свободные от канонов, формы выражения. В большинстве представляют собой контрастно-составную структуру с несколькими разделами – частями. Сюда относятся и все вышеуказанные нами произведения.

Естественным становится то, что композиторы все чаще «вспоминают» о традиционных оркестрах. Удивительный парадокс современности. Казалось, совсем недавно творческая ниша была переполнена десятками симфонических и инструментальных произведений в различных жанрах. У многих авторов в арсенале десятки симфонических поэм, сюит, концертов. Обязательными были такие особенности, как национальный тематизм, или, как модно было выражаться, «узбекская почвенность», имитация звучания узбекских народных инструментов.

Отрадно то, что жизнь показывает, что композиторы страны остаются верными традициям своих предшественников, не подвергаются влиянию извне, напротив, знакомят слушателей с уникальным музыкальным потенциалом узбекской музыки, как традиционной, так и многоголосной. Колоссальные изменения в Узбекистане в последние десятилетия демонстрируют всему миру приверженность достижениям предыдущих поколений, еще многое предстоит открыть нам самим, ибо мы являемся последователями богатейшей культуры и музыкального наследия.

Композиторское искусство Узбекистана приближается к вековому юбилею. За этот сравнительно небольшой период были достигнуты огромные достижения. Время идёт... Подрастает молодое поколение композиторов. Что они скажут нам в своем творчестве, будут ли верны традициям или создадут совершенно иные жанры и формы симфонической музыки, – об этом станет известно лет через десять.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Янов-Яновская Н.С. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку. Т., 2019.
2. Янов-Яновская Н.С. Одна культура – две традиции. – В кн. -Узбекская музыка и XX век. Т., 2007.
3. Music glocalization. Heritage and Innovation in Digital age. Edited by David Hebert and Mikolaj Rykowski. Cambridge, 2018.

Мохина АБРАРОВА

Докторант (DSc)

Государственной консерватории Узбекистана
Доцент кафедры истории музыки и критики



УЗБЕКСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ МЫСЛЬ О ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация: В статье рассматриваются насущные проблемы музыкального творчества, на основе размышлений автора и бесед с композиторами Узбекистана.

Ключевые слова: Композитор, мышление, творчество, музыка, мысль, идея, стиль, форма, жанр, художественное содержание, традиция, новация, социализация

Mokhina ABRAROVA

Doctoral student

State Conservatory of Uzbekistan

Associate Professor of the Department of History of Music and Criticism

UZBEK COMPOSERS' IDEAS ABOUT PROBLEMS OF MODERN MUSICAL CREATIVITY

Abstract: The article deals with pressing problems of musical creativity, on the basis of the author's reflection and conversations with the composers of Uzbekistan.

Keywords: Composer, thinking, creativity, music, thought, idea, style, form, artistic content of tradition, innovation, socialization

Moxina ABRAROVA

Doktorant

Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası
Musiqi tarixi və tənqidi kafedrasının dosenti

ÖZBƏK BƏSTƏKARLARININ MÜASİR MUSIQİ YARADICILIĞNA DAİR DÜŞÜNCƏLƏRİ

Xülasə: Məqalədə Özbək bəstəkarları ilə aparılan mülahizələr və söhbətlər əsasında musiqi yaradıcılığına dair problemlər araşdırılır.

Açar sözlər: Bəstəkar, düşüncə, yaradıcılıq, musiqi, ideya, üslub, forma, kanr, bədii məzmun, ənənə, yenilik, sosializasiya

Необходимость многогранного исследования проблем современного музыкального творчества композиторов является актуальной для узбекского музыкознания. Мышления композиторов, опирающихся на социальную музыкальную практику, обуславливается требованиями интенсивно развивающегося Нового Узбекистана. И одна из важнейших проблем современного музыкального искусства – это стремление преодолеть исторически образовавшийся разрыв между теорией и практикой.

Сформировавшаяся в XX веке композиторская школа Узбекистана сегодня вышла на мировой уровень развития. Отрадно, что произведения узбекских композиторов исполняются во многих странах мира и находят признательных слушателей. На сегодняшний день в Узбекистане работают такие всемирно известные композиторы, как Рустам Абдуллаев, Хабибулла Рахимов, Мустафо Бафоев, Дилором Сайдаминова, Мирхалил Махмудов, Аваз Мансуров, Нуриддин Гиясов, Мухаммад Атаджанов, Дмитрий Янов-Яновский, Игорь Пинхасов, Ойдин Абдуллаева. Молодое поколение композиторов активно заявляют о себе. Это Артём Ким, Джахангир Шукуров, Дилноз Камилова, Нурали Эркаев, Акмал Сафаров и многие другие.

Активизации композиторского творчества в Узбекистане благоприятно способствуют систематически организуемые Союзом композиторов и бастаков Республики международные фестивали симфонической музыки, республиканские фестивали творчества молодых композиторов, конкурсы, мастер-классы. Благодаря данным творческим инициативам современные композиторы и музыканты имеют возможность услышать друг-друга, обменяться опытом и мнением. Также, необходимо отметить, что международные и республиканские фестивали и концерты, мастер-классы оказывают весьма благотворное влияние на мировоззрение молодых композиторов. Всё это несомненно получает отражение в творческой деятельности композиторов, и прежде всего, молодых, формирование которых складывается из разных, порой полярно противоположных факторов, влияющих на развитие музыкальной мысли, причём не только молодёжи, но и представителей старшего поколения. Мышление, мировоззрение, мировосприятие композиторов являются сложным духовно-психологическим процессом, в котором участвует сознание, подсознание, эмоции и разум.

Так, Председатель Правления Союза композиторов и бастаков Республики Узбекистан, композитор Р.Абдуллаев справедливо утверждает, что взаимосвязи и взаимовлияния национальных культур всегда приносят хорошие плоды. Возглавляя композиторскую организацию Узбекистана, он организует многогранную деятельность творческой организации на основе расширения международных контактов, изучения передового опыта зарубежных стран, воспитывая молодых композиторов инициативно и креативно мыслящими личностями, устремленными в мировое культурное пространство. В частности, недавно прошедшее мероприятие «Насими дўст» в Узбекистане 11-12 октября 2022 года, показало что узбекская и таджикская музыка близка друг другу. В рамках мероприятия слушатели имели возможность ознакомиться с произведениями таджикских композиторов. В рамках мероприятия были исполнены произведения Кудратулло Яхёзода «Хаёлот» для фортепиано, Фируза Бахора «Ишки ман» для голоса и фортепиано на слова Л.Шерали, Абдурахмона Тошматова «Экспромт» для фортепиано, Амирбека Мусоева «Мугом-поэма» для скрипки и фортепиано, Зиёдулло Шахидий «Мухаббат» для голоса и фортепиано на слова А.Шукухий.

Х.Рахимов полагает, что резкое разграничение теоретической и исторической областей науки о музыке требует преодоления. «История музыки – говорит он, – как научная дисциплина приобретает сегодня чисто описательный летописный характер, а теория же превращается в догматическую схоластику, в свод абстрактных суждений. Стилистика в композиторском творчестве по устаревшей традиции рассматриваются как нечто застывшее, неподвижное, окаменелое»³. Наряду с этим сегодня начинается подлинное возрождение многовековых традиций узбекской классической музыки.

«В Узбекистане, – отмечает Тухтасин Гафурбеков, – пятнадцативековая монодийная культура, пройдя массовую «режиссуру» минувшего столетия, ныне возрождает свой исконный аудио фонд, более глубинно подпитывает (инспирирует по Бартоку) творчество бастакоров-авторов монодийных и полимонодийных произведений, равно как и современных композиторов с их новейшими по стилистике опусами» [2. 82]. Данная тенденция, развития музыкального творчества, поиски авторов, выражающих свою индивидуальную позицию и при этом раскрывающие духовные параметры личности, в свое время были подчеркнуты великим Фараби в «Большой книге о музыке».

«Сочинять, создавать музыку человеку присуще естественные врожденные духовные свойства» [1. 330]. Именно эти качества определяет своеобразие узбекской композиторской школы. По-особому раскрывается они в музыке Мухаммада Атаджанова, в которой образы любви, гуманизма, открывают слушателям искренность задушевность которые составляют сущность его творчества.

Тип композиторского мышления М.Атаджанова можно назвать неоромантическим, поскольку в его музыке проявляются органичные взаимодействия и взаимовлияние с традициями романтизма. Тем самым образуется феномен интеллекта в восточной музыке, раскрытого Наталией Янов-Яновской в монографии «Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)» [4]. Рассматривая узбекское композиторское творчество с позиции интертекстуальности, Н.Янов-Яновская отмечает: «Богатство композиторского творчества определяется разнообразием и широтой диапазона интертекстуальных маршрутов, которые оно (композиторское творчество) прокладывает. Не исключено здесь и узбекское искусство» [4, 72]. Многие сочинения М.Атаджанова являются тому художественно убедительным подтверждением.

Композитор Тулкун Курбанов горячо ратовал за развитие в духе современности нашей композиторской школы. Он оставил после себя таких талантливых учеников как Н.Гиясов, О.Абдуллаев. Т.Курбанов считал, что узбекская музыка должна развиваться приоритетно полифонически. «Полифонический склад мышления композитора – самый лучший»- повторял он во время занятий. В своем учебнике по полифонии композитор в двух главах описал приёмы полифонического письма, продемонстрировав это музыкальными примерами [3. 132].

Композитор Алишер Икрамов являющийся автором многих сценических произведений, полагает, что азербайджанская культура благотворно влияет на узбекских слушателей. Произведения Узеира Гаджибекова, Кара-Караева, Фикрета Амирова полюбили слушателей. Они являются национальной музыкальной классикой Азербайджана и неслучайно изучаются в Узбекистане. «способствуют обогащению художественного мышления молодых музыкантов, особенно композиторов»⁴.

Творческое мышление Хуршиды Хасановой, отмечено интуитивностью, приводящей к смелым решениям самых сложных проблем современного музыкального искусства. Дочь известного узбекского музыканта Атабая Хасанова, она с детских лет была склонна к неординарным претворениям идей, новые пути в музыкальное искусство, во многом благодаря её художественной интуиции. «Я всегда полагалась не только на разум, но и на чувство», – сказала беседе с автором статьи. «Интуиция помогает мне найти правильное решение, как бы подсказывает мне в каком направлении нужно действовать. Так, я нашла одно из направлений своего творчества в создании вокальных произведений для подрастающего поколения, в которых попыталась соединить узбекское народно-национальное начало с современными выразительными средствами. И мне это уда-

³ Из личной беседы автора статьи с композитором Х.Рахимовым, 20 сентября, 2022 года.

⁴ Из беседы автора с композиторов Алишером Икрамовым, 17 сентября, 2022 года

лось, потому что мои песни вызвали широкий общественный резонанс, стали популярными. Это воодушевило меня к поиску новых направлений в моём творчестве»⁵. Отрадно что, новейшие проблемы современного творчества концентрируются сегодня в кругу молодежи. Показательно творчество Дилноз Камиловой. Сформировавшаяся как личность в семье замечательного пианиста и педагога Сабихуллы Закирова, она обладает редкой музыкальностью, чувством стиля, логикой музыкального мышления. Это помогает ей находить нестандартные темы творчества, актуальные и востребованные временем. Её фортепианные сочинения являются убедительным тому подтверждением. В нашей беседе Дилноз Камилова сказала: «Композиторское творчество – это очень сложный процесс, который увлекает меня поиском новизны на основе взаимодействия традиций, их переосмысления и обновления. В этом плане моя композиторская мысль получила реализацию в фортепианных произведениях для молодежи. В произведениях для музыкального театра я поднимаю, сложные проблемы урбанизации, и взаимопонимания в семье. Эти темы, волнуют сегодня современное общество»⁶.

Молодое поколение узбекских композиторов обладает пытливым мышлением, стремится к новациям, смелым экспериментам. Сформировавшееся в годы Независимости, поколение композиторов углублённо изучает национальное культурное наследие и осваивает достижения мирового искусства. Заведующий кафедрой «Композиции и инструментовки» Государственной консерватории Узбекистана Нурали Эркаев говорит: «Мир композитора XXI века – это макрокосмос. Множество технологий, неограниченные возможности электронной музыки образуют необозримое пространство звуковых экспериментов. В этом многообразии форм, жанров, стилей главное сохранять свою национальную самобытность, опираясь на исторические традиции национальной композиторской школы в условиях глобализации. Поэтому, обращение к глубинным истокам узбекская классическая музыка, искусству макома, катта ашула и бахши имеют для нас, молодых композиторов основополагающее значение. В национальном музыкальном наследии талантливый композитор всегда может найти импульсы для новейших идейных замыслов, которые можно развить в соответствии с требованиями времени. Именно в этом направлении мы обучаем студентов консерватории, будущее нашей композиторской школы»⁷.

Закономерно, что перед молодыми узбекскими композиторами возникают многие проблемы современного творчества, решение которых обеспечит будущее узбекской композиторской школы. Ибо, они пробуждают фантазию, воображение посредством которых создаются значимые творения. В контексте мировой музыкальной культуры.

Узбекская композиторская мысль пробуждает фантазию, воображение, при помощи которых создаются великие творения музыкального искусства, запечатлевающие время в истории национальной и мировой культуры. Она является связующей нитью времён и поколений, что обеспечивает преемственность как важнейший фактор национальной самобытности, составляющей сущность музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аль-Фараби Абу Наср. Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: Гылым, 1993, 330 с.
2. Гафурбеков Т. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии // Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. Т., 2021, с. 82-89.
3. Курбанов Т. Полифония дарслиги. Т., 1989, 132 б.
4. Янов-Яновская Н. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана). Монография – Ташкент: «Musiq», 2019, 124 с.

⁵ Из личных бесед автора с композитором Хуршидой Хасановой, 7 сентября, 2022 года.

⁶ Из личной беседы автора с композитором Дилноз Камиловой, 25 августа, 2022 года.

⁷ Из личной беседы автора с композитором Нурали Эркаевым. 15 октября, 2022 года. Добавлю, Н.Эркаев завершает диссертацию по проблемам оркестровки в композиторском творчестве узбекистана.



Татьяна ПЕТРЕНКО

Преподаватель кафедры «Uzbek Maqom tarix va nazariyasi»
(«История и теория узбекского макома»),
Yunus Rajabiy nomidagi O'zbek Milliy Musiqi San'ati Instituti
(Институт узбекского национального музыкального искусства
им. Ю.Раджаби),
член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана
E-mail: bella-tatiana@mail.ru

**О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ Б.БАРТОКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ
КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА**

Аннотация: В своем творчестве гениальный венгерский композитор-новатор Б.Барток предложил решение сверхзадачи – создание национального музыкального искусства на основе активного взаимодействия композиторского творчества и народной музыки. Это является весьма актуальным для молодых национальных композиторских школ. В Узбекистане интерес к его творчеству особо проявился на рубеже 1970-80х годов. Влияние наблюдается в двух основных аспектах – на уровне идеи и в использовании конкретных приемов композиторской техники. При этом особо ценным является переосмысление узбекскими композиторами новаций Б.Бартока в национальном ключе.

Ключевые слова: Барток, Узбекистан, композитор, фольклор, новаторство, традиции, идея, композиторская школа, композиторская техника, эволюция

Tatyana PETRENKO

Teacher of the "Uzbek Magom History and Theory" department,
Member of the Union of Composers of Uzbekistan

**THE CREATIVE METHOD OF B.BARTOK IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE
COMPOSER CREATIVITY OF UZBEKISTAN**

Abstract: The ingenious Hungarian composer-innovator B. Bartok in his work solved the super task – the creation of a national musical art based on the active interaction of composer creativity and folk music. This is consistent with the goals of young national composer schools. That is why the work of B. Bartok has such a great influence. In Uzbekistan, interest in the work of the composer appeared in the 1970-80s. Bartok's influence is observed in two main aspects – the level of ideas and the use of specific techniques. Moreover, it is especially valuable that Uzbek composers rethink Bartok's innovations in a national spirit.

Keywords: Bartok, Uzbekistan, composer, folklore, innovation, tradition, idea, composer school, composer technique, evolution

Tatyana PETRENKO

“Özbək maqom tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müəllimi,
Özbəkistan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü

**B.BARTOKUN YARADICILIQ METODU ÖZBEKİSTAN BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN
İNKİŞAF KONTEKSTİNDƏ**

Xülasə: Parlaq macar novator bəstəkarı B.Bartok öz yaradıcılığında – bəstəkar yaradıcılığı ilə xalq musiqisinin fəal qarşılıqlı əlaqəsi əsasında milli musiqi sənətinin yaradılması kimi mühüm vəzifənin həlli yolunu təklif etmişdir. Bu yenilik gənc Özbək milli bəstəkarlıq məktəbləri üçün çox aktual məsələdir. B.Bartok yaradıcılığına maraq

Özbəkistanda 1970-80-ci illərin sonunda özünü xüsusilə büruzə verir. Eləcə də, Bartok yaradıcılığının təsiri iki əsas aspektdə – ideya səviyyəsində və bəstəkarlıq texnikasının konkret üsullarından istifadə məsələsində müşahidə olunur. Eyni zamanda özbək bəstəkarlarının B.Bartokun novatorluğuna yenidən nəzər salması xüsusi önəm kəsb edir.

Açar sözlər: Bartok, Özbəkistan, bəstəkar, folklor, yenilik, ənənə, ideya, bəstəkar məktəbi, bəstəkar texnikası, təkamül

Интерес к личности и творчеству гениального венгерского композитора, крупнейшего ученого-фольклориста и музыкально-общественного деятеля первой половины XX века Белы Бартока (1881-1945) наблюдается на протяжении нескольких десятилетий у разных поколений композиторов Узбекистана.

Чем объясняется данный интерес?

В отличие от большинства своих современников-новаторов, Б.Барток был крайне сдержан в изложении своих творческих принципов. Однако изучение научно-фольклористических работ, эпистолярного наследия и сочинений великого венгра позволило, собрав воедино разрозненные, порой весьма сжатые высказывания, выявить основные творческие установки композитора.

В чем суть бартоковской позиции?

Уже на раннем этапе творческого пути он осознал себя национальным художником. В подтверждение приведу отрывок из письма 20-летнего композитора: «Нужно, чтобы каждый человек по достижении зрелого возраста определил, ради какой идеальной цели он хочет бороться, чтобы согласовать с нею всю свою деятельность, подчинять ей каждый свой поступок. Я, со своей стороны, всю свою жизнь, во всех областях, всегда и всеми способами буду служить одной цели – благу венгерской нации и венгерского отечества» [2, с. 54].

Бесспорно, эта позиция молодого музыканта во многом объясняется настроениями венгерской общественности, с новой силой заговорившей на рубеже XIX-XX веков о национальной независимости. Об этом пишет в «Автобиографии» и сам Барток: «...одно обстоятельство оказало решающее воздействие на мое развитие. Около этого времени возникло общественно-политическое течение, которое охватило и область искусства. Речь шла о том, что в музыке также необходимо создать нечто специфически венгерское» [1, с. 95].

Очевидно, что свое предназначение Барток видел в обновлении венгерской музыки и, в каком-то смысле, находившегося к началу XX века в кризисном состоянии европейского музыкального искусства в целом. Заметим, что идея обновления «вitala в воздухе» и во многом определила общую атмосферу в искусстве первой половины прошлого столетия. Возникновение ее, по мнению исследователей, связано с ситуацией кризиса, сложившейся в постромантическую эпоху в музыке.

Барток – художник XX столетия и сын своего народа. И потому идеи обновления и создания «специфически венгерского» составили тот эстетический «фундамент», на котором сложилась бартоковская «установка» на новации.

Идея обновления ведет к поискам источников обновления. По ознакомлении с различными музыковедческими материалами и работами самого Бартока можно говорить о том, что важнейшим источником обновления музыкального языка для композитора стал крестьянский фольклор – прежде всего, венгерский, а также других народов.

Можно предположить, что для Бартока основанием для обращения и использования фольклора разных народов, несомненно, была его активная этнографическая деятельность, а также факт взаимовлияния, проявление которого он наблюдал, исследуя устное творчество народов, населявших Австро-Венгрию, эту, так называемую «лоскутную империю». У Бартока читаем: «Самым отрядным было бы, если бы каждая страна, каждая область, ... каждая деревня сумели бы создавать нечто первозданное... Но ведь это невозможно, ибо люди – говорят они на одном языке или на разных – соприкасаются друг с другом, влияют друг на друга» [2, с. 181].

Рубежным в поисках композитора стал 1905 год, когда он стал записывать и изучать венгерскую крестьянскую музыку. Вплоть до 1918 года, то есть даже в годы Первой мировой войны, он был организатором многочисленных фольклорных экспедиций. Диапазон записанного в этот период фольклорного материала необычайно широк – венгерская, словацкая, румынская, болгарская,

украинская, сербская, арабская крестьянская музыка. В 1921 году Барток напишет: «...я 15 лет собирал песни венгерских, словацких и румынских крестьян (даже арабских в области Бискра) и этими исследованиями занимался не только с музыкальной, но и со строго научной точки зрения. Это было моей второй жизненной целью» [1, с. 95].

Как известно, деятельность ученого-этнографа многогранна. И после 1918 года, когда организация фольклорных экспедиций по ряду причин стала невозможной, Барток не прекращает работу в этой области: расшифровка фонографических валиков, текстологические работы, чтение лекций и создание статей о народной музыке. А в период работы в Колумбийском университете (США, 1941-1943 гг.) композитор занимался изучением записей фольклора народов Югославии.

«Но что мне действительно необходимо, как другим свежий воздух, – пишет он в одном из писем в 1921 году, – это продолжать мои занятия народной музыкой в деревне, чего я безнадежно лишен» [2, с. 142]. Подобные замечания встречаются неоднократно в его письмах к друзьям: «И даже если бы меня сделали папой римским от музыки, это не помогло бы мне, если я и дальше буду оторван от крестьянской музыки». [2, с.143] Или: «Сколько прекрасного я мог бы совершить еще – я имею в виду собирание народных песен – но безумие мира помешало этому» [2, с. 143].

Венгерский композитор оставил немало работ о фольклоре разных народов, в которых предстает художником, для которого «главным и сознательно исповедуемым принципом мышления и процесса сочинения» [6, с. 2] является народная песня.

Мысль Бартока направлена на постижение основ народного музыкального мышления и возможностей использования, открытого в композиторском творчестве. Важным представляется то, что в наследии самого композитора это воздействие было тотальным и весьма глубоким.

Композитор также полагал, что обращение к древним пластам народной музыки – выход из создавшегося к началу XX века кризисе в искусстве не только для венгерской, но и для всей современной музыки: «... наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия народной музыки» [1, с. 95].

Подчеркнем, что венгерский композитор особо акцентировал значение устного творчества неевропейских народов для процессов обновления средств выразительности: «Наше счастье, что мы живем на границе с Азией: здесь еще в изобилии имеется народная музыка, способная влить свежую кровь в одряхлевшую европейскую музыку» [2, с. 98].

Другим важным источником обновления собственного творчества Барток считал традиции европейской композиторской школы. Из сокровищницы композиторского искусства он почерпнул все то, что могло быть органично соединено с особенностями народной музыки.

Очевидно, что сверхзадача, поставленная Бартоком, пути и способы ее решения – создание национального музыкального искусства на основе активного взаимодействия композиторского творчества и народной музыки, – совпадают с целями, преследуемыми представителями молодых национальных композиторских школ. Именно поэтому творчество Б.Бартока оказывает такое огромное воздействие. Так, в 1950-1960-е годы данное воздействие породило «новую фольклорную волну» в творчестве советских композиторов. Начиная с 1960-х годов новые веяния стали наблюдаться в творчестве композиторов Закавказья, а на рубеже 1970-1980-х годов – в Центральноазиатском регионе.

Следует сказать о том, что в 1970-е годы для узбекской национальной композиторской школы стали началом качественно нового этапа, который в исследовательской среде получил название «этап переориентации» [см. 4 и 7].

С чем связана переориентация, в чем ее особенности?

Здесь следует говорить о причинах как интрамузыкального, так и экстрамузыкального характера. К первым относятся, прежде всего, те, что школой к этому времени был накоплен определенный творческий потенциал, освоена система жанров и выразительных средств. Среди экстрамузыкальных причин отмечу открытие «железного занавеса», повсеместный интерес к Востоку в 1960-1970-е годы, фольклорные экспедиции узбекских музыковедов в 1950-1960-е годы, а также приход нового поколения композиторов. В этом контексте суть переориентации состоит в «повороте»,

особом интересе композиторов к фольклору, а также в значительном расширении арсенала композиционных средств.

Каким образом «увиденное» композиторами Узбекистана в творчестве Бартока преломляется в их собственных сочинениях?

Во-первых, можно говорить об актуальности принципов Бартока и органичности обращения композиторов Узбекистана к его творчеству. Об этом, в частности, свидетельствуют два «эпохальных», весьма значимых для своих периодов сочинения – «Тановар» А.Козловского и «Народные песни для смешанного хора без сопровождения» М.Бурханова.

Произведение «Тановар» считается новаторским в плане соединения народной музыки и композиторской техники. Своей обработкой популярной народной мелодии Козловский многократно усиливает особенности фольклорного подлинника. Так, композитор подбирает гармоническую краску, чтобы важнейшая интонация лада (нисходящая малая секунда II–I) засветилась глубоким «темным» светом. Использует А.Козловский и принцип «сворачивания» горизонтали в вертикаль. И тут любопытным представляется следующий факт – «Тановар» написан в 1937 году, то есть параллельно со многими сочинениями Бартока, и находится как бы в русле общей, общеевропейской, общемировой музыкальной тенденции первой половины XX века. Для композиторской же школы Узбекистана это был 1 этап становления.

Ко II этапу принадлежат замечательные хоры М.Бурханова (1954). Поиск адекватных способов отражения особенностей используемых композитором народных мелодий приводит к совершенно новаторскому в узбекской музыке того времени музыкальному складу обработок – смешанный гомофонно-полифонический с непостоянным количеством голосов (число их доходит до семи, хотя чаще используется двухголосие с удвоениями). Гармония в цикле очень простая, но примечательная и нестандартная: особенно обращает внимание множество квартовых и квинтовых созвучий и параллелизмов. Не уверена, что поиск Бурханова полностью инициировали творческие принципы Бартока, но «вхождение» в общую тенденцию на лицо. Думаю, что в этом аспекте опыт венгерского Мастера становится особо ценным, так как он своей деятельностью и творчеством во многом решил задачу создания национального искусства на основе активного взаимодействия композиторского творчества и народной музыки.

Во-вторых, нельзя сказать, что на современном этапе воздействие бартоковского творчества стало тотальным. Однако следует говорить о различных аспектах влияния опыта Бартока на композиторское искусство Узбекистана.

Один из них связан с воздействием на уровне жанров. С этих позиций наблюдается особое пристрастие композиторов к бартоковским «Концерту для оркестра» и «Музыке для струнных, ударных и челесты», которые получили свое «продолжение» в творчестве Б.Зейдмана, Ф.Янов-Яновского, Н.Закирова, Л.Муждабаевой.

Второй аспект – это влияние на уровне использования конкретных приемов. Изначально творчество Бартока воспринималось как источник современной композиторской техники. В этой связи внимание композиторов было привлечено к специфике ладовой организации, нетерцовым вертикалям, роли отдельных интервалов в создании горизонтального и вертикального «срезов» фактуры и принцип «свертывания» горизонтали в вертикаль», к особой ритмической энергии его музыки, новой тембровой палитре.

Третий аспект, свидетельствующий о творческом и более глубоком подходе к наследию Бартока, характеризуется влиянием на уровне идей. Это выражается в сознательном предварительном поиске материала, обращении к древним и ранее неиспользовавшимся пластам и жанрам народной музыки и профессиональной музыки устной традиции, в поисках принципов подхода к отражению наследия в сочинениях и органичное их соединение с композиторской традицией. Кстати, огромную роль в этом процессе играют плодотворная деятельность музыковедов Узбекистана.

И, наконец, самый важный вопрос: в чем ценность новаций Б.Бартока для композиторского искусства Узбекистана и для национальных композиторских школ в условиях ускоренного типа развития культуры?

Творчество Бартока способно научить композиторов воспринимать фольклор как самость и, одновременно, видеть в нем богатейший источник, стимулирующий художника в поисках

собственного стиля. Тем самым Б.Барток указывает пути решения актуальной в условиях ускоренного развития задачи органичного соединения наследия с композиторской традицией.

Возникновение новой культурной ветви (в нашем случае – композиторского искусства) порождает изменения во всей системе художественной культуры. В контексте современной системы музыкальной культуры, на наш взгляд, особый интерес вызывает подсистема «композитор – национальный слушатель». В ней сходятся два типа восприятия.

Наиболее мобильны в восприятии, изучении и использовании нового творческие личности. Именно они совершают тот самый «прорыв» к новому типу мышления, характерному для композиторского творчества. Коллективное же восприятие слушателя более пассивно, оно долго хранит в памяти традиционные образцы-эталоны (термин Е.Назайкинского) и с недоверием относится ко всему новому, особенно если это исходит от представителя данной конкретной национальной музыкальной системы. В такой ситуации своеобразным посредником может выступить национальная традиция. Именно с ней у слушателя связаны опоры-ориентиры, а у композиторов – особое ощущение почвенности своего творчества.

Невероятно важное значение приобретает обращение к национальному наследию и поиски органичного соединения его особенностей с традициями многоголосно-профессиональной музыки при «выходе» за пределы национальной системы музыкальной культуры. В восприятии инонационального слушателя именно опора на наследие позволяет определить своеобразие той или иной культуры.

Таким образом, обращение к опыту Белы Бартока в поисках адекватного отражения особенностей национального наследия средствами композиторской техники подчеркивает самобытность молодой школы в «глазах» инонационального слушателя, и дает возможность композиторам создавать произведения, которые могут быть восприняты национальной аудиторией как представляющие национальную традицию на современном этапе. И в этом видится перспектива и для развития композиторского искусства Узбекистана как такового, и для определения его роли в контексте мировой музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Барток Б. Автобиография. / «Советская музыка», 1965, № 12.
2. Барток Б. Избранные письма. М., 1988
3. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени/ Бела Барток. Сборник статей. М., 1977, с. 245-249
4. Закржевская С. Освоение многоголосия восточными культурами /на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. / Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Ташкент, 1989
5. Петренко Т. Сочиняй как Барток. В чем ценность творческого метода композитора – [б.м.]: Издательские решения, 2020, 124 с.
6. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт, 1971.
7. Янов-Яновская Н. XX век меняет музыкальную карту мира / Санъатшунослик масалалари. Илмий маколалар туплами. Ташкент, 1998.

Samirə ƏZİZOVA

ADMİU

“Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının baş müəllimi,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

E-mail: samirka_2285@mail.ru



ELDAR MANSUROVUN INSTRUMENTAL ƏSƏRLƏRİNİN MUSIQİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Azərbaycan estrada musiqisində öz əvəzsiz töhfələrini vermiş bəstəkarlardan biri də Eldar Mansurovdur. O öz yaradıcılığında bir çox janrlara müraciət etmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığında əsas yeri onun instrumental əsərləri tutur. Eldar Mansurov ilk instrumental əsərlərini hələ gənc yaşlarından bəstələyib. Onun dünya şöhrətli əsərləri “Bayatılar” və “Melodiya” olmuşdur.

Açar sözlər: Eldar Mansurov, instrumental musiqi, “Bayatılar”, “Melodiya”, rok-qrup, “Mansurovlar”

Самира АЗИЗОВА

АГУКИ

Старший преподаватель кафедры “Истории музыки и теории”

Доктор философских наук по искусствоведению

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭЛЬДАРА МАНСУРОВА

Аннотация: Эльдар Мансуров – один из композиторов, внесших неоценимый вклад в азербайджанскую поп-музыку. В своем творчестве он обращался ко многим жанрам. Главное место в творчестве композитора занимают его инструментальные произведения. Свои первые инструментальные произведения Эльдар Мансуров сочинял с юных лет. Его всемирно известными произведениями стали «Баятилар» и «Мелодия».

Ключевые слова: Эльдар Мансуров, инструментальная музыка, «Баятилар», «Мелодия», рок-группа, «Мансуровы»

Samira AZIZOVA

ASUCA

Philosophy Doctor on / Ph.D. Art History

Senior lecturer at the School of Music History and Theory

MUSICAL STYLISTIC FEATURES OF ELDAR MANSUROV'S INSTRUMENTAL WORKS

Abstract: Eldar Mansurov is one of the composers who made invaluable contributions to Azerbaijani pop music. He applied to many genres in his work. The main place in the composer's creativity is occupied by his instrumental works. Eldar Mansurov composed his first instrumental works from a young age. His world-famous works were “Bayatilar” and “Melody”.

Keywords: Eldar Mansurov, instrumental music, “Bayatilar”, “Melody”, rock group, “Mansurovs”

Azərbaycan xalqının, dövlətinin, milli mədəniyyətimizin ocağı başında duran, çırağını həmişə yanar saxlayan şəcərələrdən, nəsillərdən biri də Mansurovlardır. Onlar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin beşiyi başında duran, neçə nəsil musiqiçi yetişdirib. İçəri Şəhərin köklü nəsillərindən olan Mansurovların xalq və dövlət qarşısındakı xidmətləri sonsuzdur. Mansurovlar nəslinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, bəstəkar Eldar Mansurovdur. Professional təhsilini Cövdət Hacı-

yevdən alan Eldar Mansurovun yaradıcılığı çox şaxəli və genişdir. Belə ki, o musiqinin bir çox janrlarına müraciət edərək əsərlər bəstələmişdir. Bütün yaradıcılığı boyu öz sənət amallarının təcəssümü üçün yeni yollar axtaran bəstəkar forma və ifadə vasitələrinə görə özünə məxsus əsərlər yaratmışdır. Bunlara misal olaraq "Yeddi gözəl" rok-operasını, "Kleopatra" və "Olimp" rok-baletlərini, 5 simfoniya, "Mahur-hindi" simfonik muğamını göstərə bilərik. Bəstəkar bir sıra filmlərə musiqi, üç mindən artıq mahnı, bir çox simfonik, kamera və xor əsərlərini bəstələyib.

Tanınmış bəstəkar Eldar Mansurovun yaradıcılığında mahnı janrı xüsusi yer tutur. Peşəkar fəaliyyətinə ciddi musiqi ilə başlasa da, mahnı janrını heç vaxt diqqətdən kənarda qoymayıb. Qısa müddət ərzində onun mahnıları populyarlaşaraq musiqisevərlərin tələb və üstünlük verdiyi mahnılara çevrilmiş, aktuallığını itirməmiş və bu gün də müğənnilərin ifasında səslənməkdə davam edir.

Bəstəkarın mahnılarının yazılmasının çox maraqlı tarixçəsi var. Belə ki, o, ilk mahnısını 1969-cu ildə Musiqi Texnikumunun (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdində Musiqi Kollecinə) fortepiano şöbəsinin tələbəsi olarkən yazıb. Həmin illərdə o, həmin dövrdə məşhur "Experiment OK" rok qrupunun pianoçusu olub. Elə həmin illərdən Eldar Mansurov mahnı və instrumental janrda musiqi əsərləri yazmağa başlayıb. Onun əsərlərində rok, pop, eləcə də xalq musiqisi üslubunda mövzuları görmək olar. Artıq 40 ildir ki, Eldar Mansurovun mahnıları dünyanın hər yerində tanınmış müğənnilər tərəfindən müxtəlif üslub, versiya və aranjimanlarda ifa olunur.

Eldar Mansurov filmlərə musiqi bəstələməkdə də məhsuldardır. O, bu fəaliyyətə 1980-ci illərdə başlayıb. Həmin vaxtdan o, bir sıra cizgi filmləri, sənədli filmlər, bədii və televiziya tamaşaları, dram və filmlərə musiqi bəstələmişdir. Onun çəkdiyi ilk 2 sənədli film D.İmanovun "Sonsuz yarış", V.Mixaylovun "Aran" filmlərinə musiqi bəstələyib. Sonralardan R.Yüzbaşevin "Neftçi-87", Z.Məhərrəmovun görkəmli şair Almas İldırımın həyat və fəaliyyətinə həsr olunmuş "Şairin səsi", Yavər Rzayevin "Özgə dünya" əsərlərinə musiqi bəstələmişdir.

1990-cı ildə Eldar Mansurov ilk bədii filmin-gənc kinorejissor Ö.Nağıyevin "Bəxtəvər" qısametrajlı filmin partiturasını yazmışdır. Bundan başqa R.Əzizbəylinin "Bəxt üzüyü" və G.Əzimzadənin "Müqəddəs oda yanaram" filmlərinin musiqisini də yazmışdır. 1994-cü ildə o, N.Muqbilov və X.Aslanın "Höküm", R.Almuradlının "Yük" filmlərinə musiqi bəstələyib və bəstəkar özü həmin filmə o dövrün digər neft milyonçusu Ş.Əsədullayevin rolunu canlandırırmışdır.

Eldar Mansurov "Şən məclis", "Etüd", "Divar", "Güzgü", "İdarə olunmaz", "Səyahət", "Pişik və Siçan" cizgi filmlərinə də musiqi bəstələmişdir.

Eldar Mansurov tanınmış azərbaycanlı kinorejissor V. Mustafayevlə birgə hazırladığı Heydər Əliyevin həyat və fəaliyyətindən bəhs edən 10-cu film olan "Xüsusi missiya" və "Təhlükəsizliyimizin tarixi" adlı filmlərinin musiqisini də bəstələmişdir. Bu qeyd olunanlardan əlavə olaraq, bir çox rejissorlar Eldar Mansurovun bəstələrinə müxtəlif janrlı filmlərində istifadə etmişlər. Onun məşhur "Bayatılar" mahnısı "Vədlər" sənədli filmində və İtaliyanın "Zəncəfil və Darçın" bədii filmində İsrail kinorejissorlarının film musiqisi kimi istifadə olunub.

Eldar Mansurovun film musiqisi rəngarəngdir. Film musiqisi üçün hazırladığı kompozisiyalarda kiçik instrumental qruplara, xalq instrumental ansambllarına, rok qruplarına, kamera orkestrlərinə müraciət edir və hətta simfonik orkestrləri də cəlb edir. Əminliklə demək olar ki, xüsusən bəstəkarın hər bir mahnısı özlüyündə tam və dolğun bir əsərdir. Onun mahnıları əhalinin müxtəlif təbəqələrini əhatə edir. Onun mahnılarını yaşlı müğənnilər də, gənclər də həvəslə ifa edirlər. O, dünya şöhrətli bəstəkardır. Onun musiqisi Avropa, Asiya, Şimali və Cənubi Amerikanın bir çox ölkələrində ifa olunur və səsləndirilir. Bəstəkarın yaradıcılığının əbədiyaşar ulduzu olan mahnı janrı onu xalqın arzusuna çevirmiş, geniş tamaşaçı kütləsinin hörmətini qazanmışdır.

Eldar Mansurovun yaradıcılığında instrumental musiqi xüsusi yer tutur. Bəstəkar ilk instrumental əsərləri hələ gənc yaşlarında bəstələyib. 1980-ci ildən orkestr və instrumental musiqi onun yaradıcılığında daimi yer tutur. Onun estrada və simfonik orkestr üçün yazdığı əsərlər məhz həmin dövrə aiddir. 1990-cı illərdən indiyədək Eldar Mansurov instrumental musiqi sahəsində fəal işləyir. Onun əsərlərinin xarakterik cəhəti instrumental və orkestr musiqisində fortepianonun üstünlük təşkil etməsidir. Buna səbəb onun özü pianoçu olmasıdır. Onun bir sıra instrumental əsərləri təkcə öz ölkəsində deyil, xaricdə də geniş tanınır və populyardır.

Onun məşhur mahnılarının bir çoxu bir çox ölkələrdə instrumental versiyada ifa olunur və populyarlaşır. Beləliklə, artıq 30 ildir ki, onun məşhur “Bayatılar” mahnısı müxtəlif versiyalarda və alətlərdə ifa olunur və bütün dünyaya yayılır. Eldar Mansurovun digər məşhur bəstəsi isə müəllifin ifa etdiyi “Melodiya”dır.



Artıq ilk notlarından həzin, duyğulu, incə bir melodiya insanı valeh edir. Belə həzim musiqini təqdim etmək üçün bəstəkar a-moll tonallığına müraciət etmişdir. Melodiyanın özəlliyi onun sadəliyində və zərifliyindədir. Bəstəkar “Melodiya” əsəri instrumental əsər olmasına baxmayaraq kuplet-nəqarət formasında yazmışdır.

Kuplet-nəqarət formasının əsasını sadə ikihissəli forma təşkil edir. Kuplet-nəqarət forması dedikdə müxtəlif mətnli eyni musiqili quruluşun bir-birinin ardınca bir necə dəfə təkrarından ibarət vokal əsəri forması başa düşülür. Kuplet-nəqarət forması populyar musiqidə geniş yayılmışdır musiqi formasıdır. 1950-ci illərdə blyuz və rok-n-rollda və daha sonra 1960-cı illərdə rok musiqisində geniş istifadə olunmuşdur. Kuplet-nəqarət forması professional musiqidə olduğu kimi, müxtəlif xalqların musiqisində də geniş yayılmışdır. Həmin formanın üstünlüyü də, çatışmazlığı da onun təbiəti ilə əlaqədardır. Üstünlük dedikdə hər şeydən əvvəl, formasının sadə və aydın olması, həmçinin nisbətən kiçik və sadə musiqi quruluşunun dəfələrlə təkrarı nəticəsində musiqinin asanlıqla yadda qalması nəzərdə tutulur.

Belə anlamaq olar ki, bəstəkar bu əsəri sözsüz mahnı olaraq görmüşdür. Bildiyimiz kimi musiqidə sözlü mahnılarla yanaşı, sözsüz mahnılar da mövcuddur. Dünya musiqi tarixində sözsüz mahnı janrını ilk dəfə alman bəstəkarı Feliks Mendelson, Azərbaycanda isə dahi bəstəkarımız Süleyman Ələsgərov yaratmışdır. Bu cür mahnılar quruluş və xaraktercə yaxşı tanıdığımız sözlü mahnılara oxşasa da, onlarda adından da göründüyü kimi, şeirdən istifadə olunmur.

Eldar Mansurov da dünya musiqi ənənələrini davam etdirərək, özünün bu “Melodiya” əsərini yaratmışdır. Əsərin ümumi sxemini təyin etsək ABAB kimi qeyd edə bilərik. Məhz bu xüsusiyyətlərinə görə əsəri kuplet-nəqarət formasına bənzətməmişik. İlk olaraq 16 xanəli kuplet forması başlayır və arada keçid xarakterli 1 xanədən sonra 16 xanəli nəqarət hissəsi səslənir. Ümumilikdə formada hissələrin ardıcılığı kuplet-nəqarət-kuplet-nəqarət olaraq səslənir. İlk kuplet nəqarət formasından sonra 2 elementli 8 xanəli musiqi səslənir. Əsərin son kuplet-nəqarət hissəsi də eyni ilk 16 xanəli kuplet və 1 xanəli keçid səslənir. Sonda isə yenidən nəqarət hissə təkrarlanır, lakin bu nəqarət hissəsi qısaldılmış halda səslənir və 12 xanəli olur.

Sonda onu qeyd etməliyik ki, öz əsərləri, öz dəsti xətti ilə milyonların sevgisini qazanmış bəstəkar Eldar Mansurovun hələ uzun illər musiqiləri seviləcək və musiqi tarixinə düşəcək. Onun yaradıcılığının öyrənilməsinə və təhlilinə çox ehtiyac var, belə ki, onun əsərləri gələcək nəsil üçün xüsusi təcrübə ola bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Mansurov E.B. Muğam düşüncələrim. –B.: İrşad. -1995, - 74 s.

2. Mansurovlar (Heydər Əliyev fondu). -B.: Çarşıoğlu. -2011, - 84 s.
3. Mansurov E.B. Muğam adlarının yaranması haqqında. // "Qobustan" jurnalı № 1, -1987, -s.66–68.
4. <http://eldarmansurov.com/>
5. <http://eldarmansurov.com/biography>
6. <http://eldarmansurov.com/instrumental>
7. <http://eldarmansurov.com/release/instrumental-music-vol-3>
8. https://az.wikipedia.org/wiki/Eldar_Mansurov

Leyla CUMAYEVA
AMK-nın dissertantı
E-mail: leyla.cumayeva@mail.ru



**AZƏRBAYCAN OPERALARININ DRAMATURJİ PRİNSİPLƏRİ
VƏ OBRAZ – İNTONASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ
(Ü.HACIBƏYLİ, M.MAQOMAYEV, NİYAZİ)**

Xülasə: Opera janrı hər dövrün bədii-estetik dünyagörüşünü əks etdirir ki, bu da dramatik kompozisiyanın dərk edilməsi probleminə öz əksini tapır. Təqdim olunan məqalədə Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və Niyazi yaradıcılığı təmsalında Azərbaycan bəstəkarlarının milli musiqi təfəkküründən meydana gələn leytmotivlərin obrazlı-intonasiya sahəsi araşdırılır. Belə qənaətə gəlinir ki, bu bəstəkarların opera yaradıcılığında leytmotivlərin orijinallığı Azərbaycan muğamlarının obrazlı-emosional sferasından geniş istifadə olunması ilə bağlıdır.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Niyazi, opera, dramaturgiya, leytmotiv

Лейла ДЖУМАЕВА
Диссертант АНК

**ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ И ОБРАЗНО-ИНТОНАЦИОННЫЙ СТРОЙ В ОПЕРАХ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (У.ГАДЖИБЕЙЛИ, М.МАГОМАЕВ, НИЯЗИ)**

Аннотация: Оперный жанр отражает художественно-эстетическое мировоззрение каждой эпохи, что находит отражение в проблеме понимания драматургической композиции. В представленной статье, на примере произведений У.Гаджибейли, М.Магомаева и Ниязи, исследуется образно-интонационное поле лейтмотивов, возникающее из национального музыкального мышления азербайджанских композиторов. Делается вывод, что своеобразие лейтмотивов в оперных произведениях названных композиторов связано с широким использованием образно-эмоциональной сферы азербайджанских мугамов.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, М.Магомаев, Ниязи, опера, драматургия, лейтмотив

Leyla JUMAYEVA
Candidate for a degree of ANC

**THE PRINCIPLES OF DRAMATURGY AND THE IMAGE-INTONATION SYSTEM IN
THE OPERA CREATIVITY OF AZERBAIJANI COMPOSERS
(U. HAJIBEYLI, M. MAGOMAYEV, NIYAZI)**

Abstract: The opera genre reflects the artistic and aesthetic worldview of each epoch, which is reflected in the problem of understanding dramatic composition. In the presented article, on the example of the works of U.Hajibeyli,

M. Magomayev and Niyaz, the figurative-intonational field of leitmotives arising from the national musical thinking of Azerbaijani composers is investigated. It is concluded that the originality of the leitmotives in the opera works of these composers is associated with the extensive use of the figurative and emotional sphere of Azerbaijani mughams.

Keywords: U. Hajibeyli, M. Magomayev, Niyazi, opera, dramaturgy, leitmotif

Məlumdur ki, opera əsərlərinin dramaturji prinsipləri və obraz – intonasiya sahələri mürəkkəb bir prosesuallığa əsaslanır. Əsər nə qədər iri həcmli olsa, o qədər də səs burulğanının içində bu prosesuallığa izləmək çətinləşir. Bu kimi hallarda reminissensiyalar, leytmotivlər, reprizli hissələr köməyə gəlir.

Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında konstruktiv və obraz-məzmun xətti sıx bağlıdır. Bu baxımdan XX əsrdə çox sıx zaman çərçivəsində yaranan operalar müxtəlif dramaturgiya tiplərinə əsaslanır.

İlk milli operada bu özünü romantik operaya xas olan vəziyyətlə büruzə verirsə (məsələn, qəhrəmanın cəmiyyətlə qarşı-qarşıya durması), sonradan meydana gələn operalarda epik-qəhrəmani ("Koroğlu"), vətənpərvər ("Söyüdlər ağlamaz", "Vətən"), lirik-psixoloji, komik və s. tiplər də nəzərə çarpır. Operada bir sintetik əsər kimi ilk olaraq musiqi dramaturgiyası ilə təyin edilir və onun müxtəlif həll metodları diqqəti çəkir. Bildiyimiz kimi, operanın dramaturgiya formalarına aid rəcitativ, ariya, arioso, ansambl, xor nömrələri müəyyən funksiyaları icra edir. Operanın janrından asılı olaraq bəstəkar kütləvi səhnələrin çoxluğuna və ya əksinə (məsələn, psixoloji operalarda olduğu kimi) solo epizodlara əsaslanır, yaxud ikisinin də nisbətində çalışır.

Nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, leytmotivin janr konkretləşməsi bir çox halda portret xarakteristikası ilə bağlıdır. Məsələn, Z. Hacıbəyovun "Aşıq Qərib" operasını açan Uvertürada aşıq musiqisinə əsaslanan mövzu opera boyu əsas qəhrəman – aşığın leytxarakteristikasına çevrilir. R. Mustafayevin "Vaqif" operasında üsyançıların rəhbəri "Cəngi" ritmində orkestrdə keçən leytmotiv ilə, "Sevil" operasında Dilbər in obrazı tanqo ilə xarakterizə olunur və s.

Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində leytmotivlərin özünəməxsusluğu Azərbaycan muğamlarının obraz-emosional sferasının geniş istifadəsi ilə bağlıdır. Bu kimi xüsusiyyət Ü. Hacıbəyli yaradıcılığında başlayaraq öz əksini tapmışdır. İlk muğam operalarında leytmotiv sisteminin olmamasına baxmayaraq, lad-məqam prinsipi bütün operanın dramaturgiyasına təsir edən amillərdəndir. Ü. Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasından başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında xüsusi məna və dramaturji konsepsiya muğamların obraz-emosional xüsusiyyətləri ilə açıqlanırdı.

Ü. Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasında muğamların bədii-konseptual rakursunu təsvir edən E. Abbasova bu operaya aid fikirlərini belə qeyd edir: "Mahur Hindi" və "Segah" Leyli və Məcnunun işıqlı, xoşbəxt sevgisini təcəssüm etdirirdi. Daha sonra Leyli və Məcnunun partiyasında ancaq qəmgin əhvalruhiyyəni vurğulayan muğamlar improvizə olunmuşdur. İkinci pərdədə "Şur" üstünlük təşkil edir. Onun "Simayi-Şəms" şöbəsi qızının günah bir hərəkətindən qorxaraq xəbərdar etdiyi Leyli və anasının dialogunda səslənmişdir. Bu muğamın "Kürd-Şahnaz" şöbəsi Leylinin atasının rədd cavabını öyrənən dərin ümitsizliyə düşər olmuş Məcnunun solo xarakteristikasında əhəmiyyət daşıyır. "Heyratı" mərd, cəsur döyüşçü Nofəlin mərdliyini üzə çıxardır. Muğamda olan marş ritmləri, bütövlükdə enerjili-gümrah xarakter daşıyan musiqi, Məcnunun öz xoşbəxtliyi uğrunda ərəb qəbilələrindən birinin başçısı – Leylinin atası ilə mübarizəsini vurğulamağa köməklik edir [1, s.225-226].

Beləliklə, Ü. Hacıbəyli muğamın ayrı-ayrı nümunələrindən istifadə edərək onları vahid dramaturgiyaya uyğunlaşdırır, irihəcmli bir kompozisiyada birləşdirir. Nəinki ilk, eləcə də sonradan yaranan operalarda muğamlardan həm personajların xarakteristikasında, həm də müəyyən bir səhnənin bədii konsepsiyasının açılmasında istifadə olunurdu. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, muğam operalarında sonradan ümumən milli opera dramaturgiyası üçün səciyyəvi olan ilk "rüşeymlər" meydana gəlmişdir.

Müslüm Maqomayev Üzeyir Hacıbəylinin mövcud təcrübəsindən istifadə etmiş, eyni zamanda bu sahədə yeni-yeni yollar axtarmışdır. Bəstəkar "Şah İsmayıl" operasında muğam improvizasiyaları ilə yanaşı ənənəvi opera formaları – ariya, ariozolara müraciət edir, vokal ansambların, xorların rolunu artırır, romantik operaya xas olan elementləri qabardır (yüksək emosional gərginliyi artıran amillərdən əsas qəhrəmanların məhəbbət xətti təşkil edir). Məsələn, Gülzarla İsmayılın görüşü zamanı yaranan sevgi hissi, sonradan itirilmiş məhəbbətin nisgili segah məqamı vasitəsi ilə açılır. Bayatı-şiraz məqamı Aslan Şah və köməkçi qüvvələr olan əshabələrinin leytsimvoluna çevrilir. Bayatı-şiraz məqamından bəstəkar Aslan Şahın birinci ariyasında, vəzirlə Aslan Şahın duetində və beşinci aktda xorda istifadə edilir. Bəstəkar qəhrə-

manların obraz-intonasiya sahəsini belə qurur: “Şah İsmayıl” operasında Aslan şah və onun dəstəsinin bayatı-şiraz məqamındaki leysimvolu kimi qəbul olunur, “Nərgiz” operasında isə müsbət qəhrəmanlar - Nərgiz, Əliyar və Gülnarın portret xarakteristikasının şüştər və bayatı-şiraz məqamları, köməkçi qüvvələr isə (Ağalar bəy və onun ətrafındakıların xarakteristikasında) rast və çahargah məqamları ortaya çıxır.

Qeyd edək ki, “Nərgiz” operasının janrı – inqilabi xalq dramı – onun musiqi dramaturgiyasını da müəyyənləşdirmişdir. Köhnə tipli Azərbaycan operasından fərqlənən bu yeni üslub özünü hər şeydən əvvəl, kütləvi xalq səhnələrində göstərir. Həmçinin partiturada çoxlu xor epizodları vardır. Xalqın hərtərəfli ümumiləşmiş obrazını yaratmaqda bəstəkar məhz bu xor epizodları böyük kömək etmişdi” [7, s. 221].

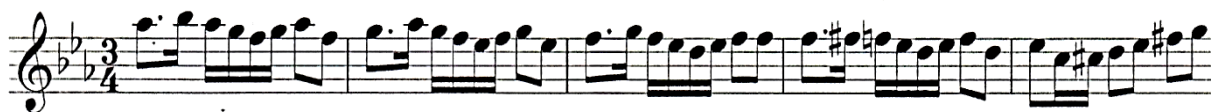
Sonradan meydana gələn “Koroğlu” operası mürəkkəb və dinamik dramaturgiyası, şaxələnmiş leyt-motiv sistemi, dolğun obraz-intonasiya sahəsi ilə diqqəti cəlb edir. Burada leytmotiv sistemi musiqili xarakterlərin psixoloji zənginliyi ilə səciyyələnir. “Operanın əsas qəhrəmanı olan xalqın obrazı məzlum vəziyyətdən tədricən güclənən etiraza, ədalət uğrunda əzmlə mübarizəyə qalxmaq qərarından – qələbə sevincinə qədər hərtərəfli, ardıcıl verilmişdir. Xalq obrazının açıqlanmasında ifadəli kiçik mövzu-tezislər-leyt-motivlər böyük rol oynayır:

1. Xalqın məzlumluğunu ifadə edən həyəcanlı mövzu (çahargah ladinin kadensiya intonasiyası üstündədir). 2. Üsyan etmiş xalq mövzusu (şur ladinin kadensiya intonasiyaları üstündədir; çağırış xarakteri daşıyaraq aşıq musiqisinin obraz-intonasiya quruluşu ilə səsləşir). Qətiyyətli, təsirli xarakter daşıyan 3 və 4-cü leytmotivlər xalqın qəhrəmanı obrazı ilə bağlıdır; rast ladi intonasiyaları üstündə qurulan bu leytmotivlərdə müasir kütləvi mahnı əlamətləri müəyyən qədər özünü göstərir. 5-ci mövzuda xalqın iradəsi, poetik əhvali-ruhiyyəsi, yüksək mənəvi keyfiyyətləri ifadə olunmuşdur. I pərdənin əvvəlində xalqın məzlumluğu leytmotivi üstündə qurularaq onun kədərini, həyəcanını, qəzabını ifadə edən “Bu gözəl təbiət” xoru xalq obrazının ekspozisiyası rolunu oynayır. Kəndlilərin obrazı artıq I pərdədən dramaturji fəallığı ilə seçilir. Hüznli “Yazıq Ali” xoru, rəqs, dramatik xarakterli “Gərək bu gün edək qiyam” xorundan sonra, səhnə qəhrəmanlıq leytmotivi üstündə qurulan “Hər bir yerdən, dağdan, daşdan” xoru ilə tamamlanır” [8]. Eləcə də I pərdədə verilən Nigarın iki leytmotivi və mənfi obrazların leytmotivi də qeyd olunmalıdır (burada qammavari xromatik hərəkət ilə sərt punktirli ritm birləşdirilmişdir).

Niyazinin lirik-dramatik kamera planlı “Xosrov və Şirin” operasında subyektiv lirik xətt ümumiləşdirilmiş, vətəndaşlıq, Vətənə məhəbbət ideyası qabarıq şəkildə öz əksini tapmışdır. Burada olan bu iki xətt Ü.Hacıbəylinin operalarında olan ideyaları ilə əlaqələndirilə bilər. Bununla yanaşı bu əsərdə intonasiya yeniliyi, parlaq melodika və lirik-psixoloji məzmununun açılmasında milli qaynaqlara istinad diqqəti cəlb edir. Niyazi kompozisiyanın axınlı tipinin bütün xarakterik metodlarından: ziddiyyətli musiqi obrazlarının qarşılıqlı əlaqəsindən, tematik materialın simfonik təfsirindən, tematik materialın dinamik musiqili inkişafından istifadə etmişdir [4, s.19].

Bununla belə bəstəkar operada dramatik planın həyata keçirilməsi spesifikasiyasına: münasibətlərin dramatik inkişafda ön plana çıxmasına, əsas qəhrəmanların emosional hisslərinə, Fərhadın ölümü ilə nəticələnən psixoloji münaqişələr və konfliktlərə diqqət yetirməyi, vurğulamağı vacib hesab edirdi. Niyazi operasının musiqisi bütöv dramatik ifadənin vəhdəti, hisslərin böyük gərginliyi ilə qiymətləndirilir. Bu əsas cəhət artıq qısaca olaraq “toplu” kimi operanın orkestr girişində məzmunu ifadə edir. Üverturada bəstəkar operanın əsas leytmotivi – Şirinin mövzusu (nümunə 1) Fərhadın mövzusu və onlara zidd hiyləgərlik mövzusundan (nümunə 2) istifadə edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hiyləgərlik mövzusu Uverturadan başqa III aktın II şəklinə vəzir və Xosrovun səhnəsində səslənmişdir.

Nümunə №1



Nümunə №2

Qeyd etmək lazımdır ki, Şirinin leytmotivi (dalğavari sekunda nisbətli hərəkətə əsaslanan) bütün tematik materialın qurulmasında əsas qəhrəmanın xarakteristikasının açıqlanması ilə əlaqədar “özül” intonasiyaya çevrilir. Nümunə olaraq, Şirinin məşhur ariasına olan orkestr girişini misal göstərmək olar:

Nümunə №3

Əgər Şirinin leytmotivi Şirinin lirik-əzəmətinə, ehtiraslı və bütöv təbiətini xarakterizə edirdisə (ilk dəfə I aktda Şapurun ariasında səslənir və Şirinin gözəlliyini təsvir edir), Fərhadın leytmotivi 2 mövzu ilə – I aktda müharibə, həmçinin II aktda səslənir və III aktdan başlayaraq Fərhad və Şirinin lirik mövzuları ilə xarakterizə olunmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, səhnə əsərlərində, operalarda nəinki konstruktiv, eləcə də semantik məna daşıyan leytmotiv prinsipinin tətbiqi nəzərə çarpır ki, bunlardan biri axınlı (inkışaf etdirilən), digəri isə ümumiləşdirilən (səhnə hadisələrinin inkışafı zamanı dəyişilməyən) prinsipdir.

Ümumən opera əsərlərin dramaturgiyasında həm opera formaları, həm də leytmotivlərin tətbiqi mühüm rol oynayır, vahid simfonik inkışafa zəmin yaradır, kompozisiyanın bütövlüyünə səbəb olur. Belə ki, nəzərdən keçirdiyimiz əsərlərdə həm obrazların xarakteristikası ilə, həm də onların hissləri ilə bağlı leytmotivlər istifadə olunur ki, bunun nəticəsində dramaturji təzadlıq yaranır, bu da öz növbəsində daha fəal inkışafa zəmin yaratmış olur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasova E.H. Üzeyir Hacıbəyov. B.: Maarif, 1992, s.175-260
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s. .
3. Касимова С.Д. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988), Баку:Адилъоглу, 2006, 232 с.
4. Niyazi (Tağızadə-Hacıbəyov H.) Musiqi “Xosrov və Şirin” Lenin ordenli M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrı proqramından (1947-1948-ci il mövsümü), Bakı, s. 19-20

Saytoqrafiya:

5. <https://www.ens.az/az/ebulhesen-raci-ne-esq-olaydi-ne-asig-ne-husni-dilber-olaydi>
6. https://az.wikipedia.org/wiki/Kor_%C9%99r%C9%99bin_mahn%C4%B1s%C4%B1
7. http://musakademiya.musigi-dunya.az/elmi_neshrlr/z_safarova_3cild_3.pdf
8. <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/AZ/data.pl?id=377&lang=AZ>

Səadət QULİYEVA
AMK-nın dissertantı
E-mail: saadatq88@gmail.com



RAUF ƏLİYEVİN XOR VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN “QARABAĞ MEMORIALI”

Xülasə: XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəlində Azərbaycan musiqisində meydana gələn xor əsərləri müxtəlif məzmunu əks edərək fərqli yanaşma metodlarını, axtarışları əks edir. Bunların içində vətənpərvərlik məzmunlu kompozisiyalar geniş təqdim olunub. Bu məqalədə ilk dəfə olaraq Rauf Əliyevin Xocalı faciəsinə həsr olunmuş “Qarabağ memorialı” əsəri təhlil edilir, bu da təqdim olunan işin aktuallığını təşkil edir. Kompozisiyada sərbəst təfsir prinsipləri ilə yanaşı obraz ümümləşdirmələri, janrlararası əlaqələrin təzahürü və s. üsullar nəzərə çarpır. Belə nəticəyə gəlinir ki, kinomusiqi əsasında yaranmış bu əsər proqramlı xarakter daşıdıqdan daha dərin assosiasiyalar yaradır.

Açar sözlər: xor musiqisi, Azərbaycan bəstəkarları, Rauf Əliyev, Qarabağ memorialı

Саадет ГУЛИЕВА
Диссертант АНК

«КАРАБАХСКИЙ МЕМОРИАЛ» РАУФА АЛИЕВА ДЛЯ ХОРА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Аннотация: Хоровые произведения Азербайджанских композиторов конца XX-начала XI века отражают как разное содержание, так и разные методы художественного решения, творческого поиска. Среди них широко представлены сочинения патриотического содержания. В данной статье впервые анализируется произведение Рауфа Алиева «Карабахский мемориал», посвященное Ходжалинской трагедии. Наряду с принципами свободной трактовки в композиции заметны приемы образного обобщения, проявления межжанровых отношений и т.п. Делается вывод о том, что данное произведение, созданное на основе киномузыки, носит программный характер и тем самым вызывает ещё более глубокие ассоциации.

Ключевые слова: хоровая музыка, Азербайджанские композиторы, Рауф Алиев, «Карабахский мемориал»

Sadet GULIEVA
Dissertant of the ANC

“KARABAKH MEMORIAL” FOR CHOIR AND SYMPHONY ORCHESTRA BY RAUF ALIYEV

Abstract: The choral works of Azerbaijani composers of the late 20th and early 21st centuries reflect both different content and different methods of artistic solution, creative search. Among them, compositions of patriotic content are widely represented. This article analyzes for the first time the work of Rauf Aliyev “Karabakh Memorial”, dedicated to the Khojaly tragedy. Along with the principles of free interpretation in the composition, methods of figurative generalization, manifestations of inter-genre relations, etc. are noticeable. It is concluded that this work, created on the basis of film music, is of a program nature and thus evokes even deeper associations.

Keywords: choral music, Azerbaijani composers, Rauf Aliyev, “Karabakh Memorial”

Azərbaycan bəstəkarları Yanvar, Xocalı hadisələrinə, Qarabağ müharibəsinə külli sayda əsərlər həsr etmişlər. Son 30 ildə yaranmış bəstələr bu faciəli olaylara fərqli baxışları əks edir. Vətənpərvərlik mövzusu Azərbaycan musiqi incəsənətində ayrıca qolu təşkil edir. Bu xüsusən də, demokratikliyi, mobilliyi seçilən və daim aktual məsələlərə cavab verən xor musiqisində özünü büruzə verir. Xor musiqisinin bir neçə interpretasiya prinsipləri maraq doğurur. Müasir dövrdə Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən xor musiqisi bir neçə istiqamətdə inkişaf olunur:

1. Kiçik həcmli xor əsərləri və kamera musiqisində xorun istifadəsi.
 2. Simfonikləşmiş xor əsərləri.
 3. İrihəcmli vokal-instrumental musiqi və xorun əsas dramaturji rolda çıxış etməsi
- Vətənpərvər mövzulu əsərlər öz məzmununa görə bir neçə yerə bölünürlər:

1. Xor əsərləri konkret qəhrəmanlara həsr olunaraq, bəlli olan proqramlılığa əsaslanır, bu da əsərin və hissələrin adlarında özünü büruzə verir (R.Mustafayevin “Salatın” oratoriyası, O.Rəcəbovun “Çingiz” simfoniya-rekviyemi).

2. Xor əsərləri Qara Yanvar, Xocalı və Qarabağ hadisələrinin faciəsini təsvir edərək müəyyən süjetə əsaslanır (M.Babayev “Ağlama torpağım, ağlama” oratoriyası).

3. Əsas ideyanı açıqlayan ön söz-epiqlaf, eləcə də ithafı olanlar (S.İbrahimova “Vətən şəhidlərinə” kantatası, V.Adıgözəlov “Qəm karvanı”).

4. Vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq səpkidə olan xor əsərləri memorial, matəm xarakterli rekviyem, passion kimi təqdim olunaraq, dini matəm musiqi ilə əlaqələrini özündə əks edir (K.Əhmədov “Rekviyem”, A.Mizəyev “Yanvar passionları”).

Bu kimi proqramlı əsərlər içində Xocalı soyqırımına həsr olunan Rauf Əliyevin “Qarabağ memorialı” da qeyd olunmalıdır. Ümumən, nəzərə çatdırmaq istərdik ki, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar Rauf Tofiq oğlu Əliyevin yaradıcılığının əsas obraz və məzmun sahəsini Ana Vətən, Qara Yanvar, Qarabağ Müharibəsi və s. təşkil edir. Bu təsadüfi deyil, çünki bəstəkar 1947-ci ilin mayın 1-də Azərbaycanın gözəl diyarı olan Şuşa şəhərində anadan olub. Son dövrün olayları təbii olaraq onu bir vətəndaş kimi sarsıtmışdır. Bunun nəticəsi olaraq, bəstəkarın əsərlərində dərin drammatizm, təzadlılıq, xüsusi dinamizm və kövrək, yüksək lirika özünü büruzə verir.

R. Əliyev Azərbaycan Radiosunun musiqi şöbəsində redaktor, sonradan isə “Azərbaycanfilm” kinostudiyasının musiqi redaktoru vəzifəsində uzun illər çalışmışdır. O, əvvəl sənədli, sonralar isə bədii filmlərə musiqi yazmağa başladı. Bəstəkar simfonik orkestri dərinədən hiss edirdi, onun palitrasından məharətlə yararlanırdı. Rauf Əliyevin ən gözəl işlərindən biri də Azərbaycan Dövlət himninin orkestrləşdirməsidir. Simfonik alətləri orkestri üçün işlədiyi bu əsər çox möhtəşəm səslənir. Hal hazırda himn məhz bu versiyada səslənir. Onun yaradıcılığında muğam təfəkküründən gələn prinsiplərlə yanaşı, folklordan gələn xüsusiyyətlər özünü büruzə verir. Bir çox halda o, mərd, qəhrəman obrazlara müraciət etdikdən cəngi, yallı kimi rəqslərə istinad edir. Biz bunu bir çox hərbi-vətənpərvər kinomusiqilərində (“Şuşa-Azərbaycan” sənədli film, 2007), vokal-simfonik əsərlərində müşahidə edirik (“Vətən uğrunda” və s.)

Bəstəkarın yaradıcılığının əsas sahəsini kinomusiqi təşkil etsə də, burada simfonik, xor musiqisi xüsusi yer tutur. O, 1990-ci illərdə Qara yanvara həsr olunmuş “Azadlığa gedən yollar” sənədli filminə, 2000-ci illərdə isə vətənpərvər-qəhrəmanlıq məzmununda olan “Biz qayıdacağıq”, “Bir addım”, əfsanəvi Tərtər Batalyonu haqqında “Batalyon” filmlərinə və eləcə də dram janrında olan bir sıra filmlərə musiqi yazmışdır. Bəstəkarın simfonik musiqisində də Vətən həsrəti, doğma diyara olan məhəbbət öz əksini tapıb. Bunlardan xüsusi proqramlılığa əsaslanan “Gerçəklik uzaqda deyil” (2008), “Şuşanın dağları başı dumanlı” (2010), “Şuşanın sıldırım qayalarını xatırlayarkən” (2011), “Coşqu” (2012), kamera orkestri üçün “Fantaziya” (2011) və s. adlarını çəkə bilərik.

R. Əliyevin xor musiqisi də aktualılığı ilə seçilir. Burada əsasən vətənpərvər səpkili əsərlər yer alıb. Bəstəkar bu janrın demokratikliyini bilərək bir çox fikirlərini, düşüncələrini, Vətənə olan məhəbbətini daha qabarıq şəkildə məhz burada əks edə bilib. Bunların içində BSO və qarışıq xor üçün “Azadlığa gedən yollar” odası (sözlər F. Qocanıdır, 1990), “Ata yurdum Azərbaycan” (2005), “Vətən uğrunda” (2006) kompozisiyaları, “Qarabağ memorialı”, xor mahnıları (“Ballada”) və s. əsərlər xüsusi yer tutur.

“Qarabağ memorialı” 2007 ildə yaranmışdır. Xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulan bu əsər Xocalı soyqırımına həsr olunub və bu səbəbdən, faciəliliyi ilə seçilir. Kinomusiqi əsasında yaranmış

bu kompozisiya proqramlı xarakter daşıyır. Anadan olduğu yerə, məkana bağlılıq, Vətənin mənafeyi naminə hər cür fədakarlığa hazır olmaq, mübarizə göstərmək ideyası burada öz əksini tapıb. Eləcə də memorial musiqidə olduğu kimi burada dərin nisgillik və kədər hisslərini öz əksini tapıb. Ümumən qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrdə *"In memoriam"* musiqisinin geniş istifadəsi faciəli vəziyyətlərlən, kütləvi qətləmlərdən yaranan itki hissləri ilə bağlıdır. Bundan başqa memorial musiqidə həyatdan gedən yaxın insanlara, görkəmli şəxsiyyətlərə, musiqiçilərə olan itaflar da geniş yer alıb.

R.Əliyev *"Biz qayıdacağıq"* tammetrajlı bədii filminə bəstələdiyi musiqini sonradan *"Qarabağ memorialı"* adlı sərbəst bir əsərə çevirmiş və *"in memoriam"* janrı kimi təyin etmişdir. Rejissor Elxan Qasimov tərəfindən 2007-ci ildə ekranlaşdırılmış bu film aktual olan bir mövzuya həsr edilib. *"Xocalı faciəsi, ermənilərin törətdiyi qətləmlər, Qarabağ müharibəsinin faciəvi nəticələri, qaçqın-köçkün taleyinin çətin məqamları filmin süjet xəttinin əsasında dayanıb. Erkən yaşlarında doğmalarını itirən Zakir Qasimovun (Pərvaz İbrahimli) payına isə bu müharibədən həyatın boz üzü və xatirələrin acısı düşüb. O öz atasının Xocalı soyqırımı zamanı itirmişdir. Müharibənin bütün dəhşətləri bu balaca oğlanın gözü qarşısında baş verib. Onu öz torpağına qayıtmaq arzusundan heç bir güc döndərə bilməz"* [4]. Film *"Azərbaycanfilm"* kinostudiyasında istehsal edilmişdir. Bəstəkar bu kinomusiqiyə çox önəm verdiyindən, sonradan onu müstəqil bir əsərə çevirmiş və bura xor əlavə etmişdir. Mətnin əsasını şair İsmayıl Dadaşovun sözləri təşkil edir. Bəstəkar digər xor kompozisiyalarında da bu şairin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Bunlardan *"Ata yurdum Azərbaycan"*, *"Vətən uğrunda"* və s. adlarını çəkmək olar.

"Qarabağ memorialı" həcmcə kiçik olsa da burada həm qoşqulu drammatizm, ali lirika həm də dərin kədər öz əksini tapıb. Əsər sərbəst variantda ilk dəfə olaraq 2007 ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında müəllifin yaradıcılıq konsertində səslənib (dirijor F. Kərimov). *"Qarabağ memorialı"* Azərbaycanın hüduqlarında da ifa edilmişdir. Xüsusən də, Qazaxıstanda bu kompozisiya ilk dəfə 2012 ildə, sonradan isə 2016 ildə bəstəkarın müəllif konsertində ifa olunmuşdur və böyük marağa səbəb olmuşdur.

Əsər 3 epizoddan ibarətdir (Andante, Moderato, Moderato). I epizod hardasa giriş rolunda çıxış edir və ümumi ab-havanı hazırlayır. Əsər kəskin dissonanlarla başlayır və sanki partlayışı əks edir. Mis nəfəs və zərb alətlərinin (timpani, tam-tam, piatti, Grand cassa) ifası çox dramatik bir səslənmə ilə nəzərə çarpır. Sonradan faktura bir qədər şəffaflaşır, xüsusən də II epizoda gədir. Ümumən mis nəfəs və zərb alətləri dramatik məqamlarda daha fəaldır, simlilər qrupu və ağac nəfəs alətləri isə (xüsusən də, oboe) lirik intonasiyaların səslənməsi zamanı önə çıxırlar. Əsər hüzn və kədər hissi oyadan hümayun, bayatı-şiraz məqamlarına əsaslanır.

Xor bu əsərdə, əsasən də I və II epizodlarda bir tembrlik çalar kimi istifadə olunur. Belə ki, xor (S+A+T+B) bu epizodlarda sözsüz oxuyur, gah harmonik fonu tutur, gah da simlilərin partiyasına dəstək verir və gözəl bir həmahənglik yaradır. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar digər xor yazı üsullarından da istifadə etmişdir, məsələn, partiyaların çarpazlaşmasından. Belə ki, tenor partiyası altdan yuxarı tessitura-da yerləşdirilmişdir (A x T). Bununla yanaşı müəllif tenorun yuxarı cingiltili registrindən istifadə edir, bu da öz növbəsində koloristik effekt yaradır. Bəstəkar, eləcə də xor fakturasında pedallardan, unison melodik xətlərdən yararlanır. Mühüm artikulyasiya üsullarından – bölmələri bir-birindən ayıran sezuralar, xüsusilə pauzalar (kiçik və ümumi general) geniş şəkildə özünü büruzə verir.

Yalnız III epizodda xor pafoslu bir şəkildə çıxış edir və mübarizliyə çağırır:

Ədalət gələcək bil,

Dinəcək o həqiqət bir gün

Nə ağırdı bu gecənin taleyi

Yenə yanır torpaq,

hər yan od tutub yanır, yanır

Xocalı yanır,

Qarabağ, Qarabağ səslər qan yaddaşı,

deyir hər qarışı al intiqamı...

Fakturada dinamik inkişaf, variantlıq, polifonik üsullar, müxtəlif məsafələrdə səsləşmələr və s. prinsiplər nəzərə çarpır.

Andante bölməsinin ilk altı xanəsi klasterə əsaslanan kəskin, dramatik

dən xorun fakturasında fon olaraq orqan pedalları nəzərə çarpır. Orkestrdə isə ağac və nəfəs alətlərində olan səsləşmələr özünü büruzə verir.

Növbəti III bölmə – **Moderato** bölməsidir ([11]):

Nümunə №3

Moderato

Xilofon

Arfa

Violin I

Violin II

Viola

Violonçello

Contrabass

Oboe'nin intonasiasından olan dönmələr müxtəlif qruplarda səsləşmələr şəklində keçirilir, öz inkişafını tapır. [13] rəqəmdən dörd xanə sonra "Ədalət gələcək bil..." sözləri ilə ifaya xor qoşulur (S+A+T+B). Səslənmə dinamikləşir (*f*), bu mübarizəyə bir çağırışdır. Xorun ifasında yeni bir mövzu səslənir (period) şüştər məqamında. Sopranonun partiyasını tenorlar unison təkrar edir, baslar isə altları iki oktava aşağı dublirovka edirlər (S=T, A+B). Simlilər qrupu xorun intonasiasını təkrar edir, qalan qruplar harmonik fon tuturlar. Sonraki inkişafda orkestrdə "kədər intonasiaları" səsləşmələr şəklində keçirilir, xor isə bu zaman susur. O, yenidən ifaya [16] rəqəmdən bir xanə sonra "Nə ağırdır bu gecənin taleyi..." sözləri ilə başlayır. Bu əsərin kulminasiyasını təşkil edir.

Nümunə №4

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violini I

Violini II

Viola

Violonçelli

Contrabassi

Nə a - ğır - dı bu ge - cə - nin ta - le - yi

Xorun tutisi əzəmətli və dramatik şəkildə səslənir. [17] rəqəmdən, belə desək, “qaçqınlar şəhərçiyini təsvir edən mövzu” xorun ifasında yenidən özünü büruzə verir, yalnız artıq mətinli xarakter alaraq (ifaya tromba’ların solosu da qoşulur). Sonrakı misralar mübarizliyə bir çağırışdır (“Qarabağ səslər qan yaddaşı, deyir hər qarışı al intiqamı...” sözləri ilə). Tədrisən xorun ifası unison səslənməyə keçir (S+A+T+B), simli-lər qrupu isə paralel inkişaf edir. Sonda repriz olaraq II bölmədən oboe’də olan intonasional xorda eşidilir. Xor bu əsərdə, əsasən fon kimi keçirilərək, sonda unison səslənir və xalqın birliyini və qüdrətini əks edir.

Bu kimi əsərlər nəinki vətəndaşlıq mövqeyini bildirir, eləcə də gənc nəslin vətənpərvərlik ruhda böyüməsinə zəmin yaradır. Fəaliyyət olayları, milli qəhrəmanlar, şəhidlər bir çox vətənpərvərlik əsərlərin obraz-məzmununu təşkil edərək musiqi abidələri kimi qəbul olunur. “In memoria” janrında olan kompozisiyaların meydana gəlməsi həm yaddaş hissi, həm də zamanların əlaqəsini fərqli bir şəkildə dərk etmək istəyindən irəli gəlir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.A. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 110 s.
2. Мирзоева Н.А. Пути становление ораториально-кантатного жанра в Азербайджане: Автореферат диссертации на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения). Б.: 1994, 19 с.

Sayıqrafıya:

3. Андрушак, Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена. Автореферат диссертации на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. <https://www.disscat.com/content/memorialnost-v-otechestvennoi-muzyke-poslednei-treti-xx-veka-k-issledovaniyu-fenomena>.
4. “Biz qayıdacağıq” filminin təqdimat mərasimi keçirilib”. Kultaz. com., “Biz qayıdacağıq”. 525-ci qəzet. [Elektron resurs] / URL:<http://kultaz.com/2007/07/20/>

Şanə MƏMMƏDOVA

AMK

“Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müəllimi

E-mail: pikkolo.velizade@mail.ru



VASİF ALLAHVERDİYEVİN YARADICILIĞINDA ROMANTİZM CİZGİLƏRİNİN İFADƏSİNDƏ LİRİK OBRAZLIĞIN TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi, Xalq artisti, Əməkdar incəsənət xadimi Vəlif Allahverdiyevin yaradıcılığında romantizmin xüsusiyyətlərindən və əsərlərində lirik obrazlılığın təəcəssümündən bəhs edilir. Əsas məqsəd Vəlif Allahverdiyevin yaradıcılığında daxil olan bir çox əsərlərdə lirik obrazlar aləmini işıqlandırmaqdır. Belə ki, bəstəkarın yaradıcılığında bir çox əsərlərin əsas istiqamətini təşkil edən qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu ilə yanaşı, lirik-məhəbbət mövzusu da üstünlük təşkil edir.

Açar sözlər: Vəlif Allahverdiyev, lirik obrazlar, lirik xətt, romantizm

Шанə МАМЕДОВА

АНК

Преподаватель кафедры история и теория музыки

ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В ВЫРАЖЕНИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИФА АЛЛАХВЕРДИЕВА

Аннотация: В статье рассматриваются особенности романтизма в творчестве известного представителя азербайджанской композиторской школы, народного артиста, заслуженного деятеля искусств Вəlifə Аллахвердиева и воплощения лирической образности в его произведениях. Основная цель – показать

мир лирических образов во многих произведениях, вошедших в творчество Васифа Аллахвердиева. Помимо тем героизма и патриотизма, являющиеся основным направлением многих произведений, в творчестве композитора преобладает тема лирики и любви.

Ключевые слова: Васиф Аллахвердиев, лирические образы, лирическая линия, романтизм

Shana MAMEDOVA

ANC

Teacher of the Department of History and Theory of Music

EMBODIMENTS OF LYRICAL IMAGE IN THE EXPRESSION OF A ROMANTIC LINE IN THE WORKS OF VASIF ALLAKHVERDIEV

Abstract: The article discusses the features of romanticism in the work of the famous representative of the Azerbaijani composer school, people's artist, honored art worker Vasif Allahverdiyev and the embodiment of lyrical imagery in his works. The main goal is to illuminate the world of lyrical images in many works included in the work of Vasif Allahverdiyev. Thus, in addition to the theme of heroism and patriotism, which is the main direction of many works, the theme of lyricism and love prevails in the composer's work.

Keywords: Vasif Allahverdiyev, lyrical images, lyrical line, romanticism

Vasif Allahverdiyev romantizm cizgilərini özündə ehtiva edən Azərbaycan bəstəkarıdır. Bəstəkarın melodik dilinin xüsusiyyətləri özündə lirik xətti nümayiş etdirir. Bu baxımdan əsərlərində lirik başlanğıcın üstün olması təsadüfi deyildir. Romantizm cizgilərinin ifadəsində lirik obrazlılığın təzahürü bəstəkarın əsərlərinin əsas dramaturji inkişaf xəttində özünü büruzə verir. Bu baxımdan Vasif Allahverdiyev yaradıcılığının cəlbedici xüsusiyyətlərindən biri məhz musiqinin səmimiyyətində və emosional xəttin üstünlüyündə lirikanın təzahür etməsidir. Bəstəkarın əsərləri yüksək emosional hisslərlə, geniş nəfəslı melodiyalarla aşılaraq ki, bunlar da bilavasitə romantizm cərəyanının cizgilərini əks etdirir. Onun yaradıcılığında lirik-poetik xətt istər vokal, istər kamera, istərsə də simfonik əsərlərində aparıcı hesab olunur. V.Allahverdiyevin əsərlərində romantizmdən irəli gələn lirika vokal əsərlərində daha qabarıq nəzərə çarpır. Xüsusilə mahnı və romanslarında lirikanın üstünlüyü diqqəti cəlb edir. Mahnı janrına müraciət edərkən bəstəkar Azərbaycan xalq mahnılarına söykənərək, eyni zamanda Qərb ənənəsinə xas cəhətləri üzvi surətdə birləşdirməyə nail olmuşdur. Musiqişünas A. Rəhimova yazır: *"Azərbaycan xalq musiqisi Şərq mədəniyyətinin bir çox təzahürlərini mənimsəyib. Bununla belə, xalq musiqisinin orijinallığı əsrlər boyu qorunub saxlanılmışdır və bu bəstəkar əsərlərində təzahür edir"* [6, s.103]. Bu ənənələrə əsaslanan V.Allahverdiyev milli musiqidən irəli gələn yığcam formalara üstünlük verərək, eyni zamanda romantizmə xas olan parlaq janrlardan hesab edilən mahnı və vokal silsilələr yazmışdır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının əksəriyyətinin əsərlərində rast gəlinən lirik mövzu və lirik obrazlar dairəsinə müasir dövrdə yazılan nümunələrdə də çox yer verilir. Lirika Azərbaycan şifahi professional musiqisinin obrazlar aləmini təşkil edir. Musiqişünas alim, professor, Azərbaycan muğamlarının məhsuldar tədqiqatçısı Ramiz Zöhrabov yazır: *"Məhz lirizm xalqımızın milli bədii təfəkkürünün, psixologiyasının xüsusi keyfiyyətidir. Bu, eyni zamanda tarixi-iqtisadi və sosial amillərlə də şərtlənir. Həmin cəhəti təkcə Azərbaycan musiqisində deyil, həmçinin memarlıqda, poeziyada, təsviri sənətdə də izləmək mümkündür. Xüsusilə muğamlarda lirik mühit həmişə aparıcı amil sayılır"* [5, s.21]. Lirika V.Allahverdiyevin mahnıları ilə yanaşı, simfonik və kamera əsərlərində də mühüm yer tutur. Bəstəkarın ağac nəfəs alətləri və zərb alətləri üçün "Muğamsayağı", solo tar üçün "Qarabağ balladası" əsərləri lirikanın bariz nümunəsidir. Ümumiyyətlə, V.Allahverdiyevin yaradıcılığında lirik mövzu yalnız bəstəkarın incə və xəfif hissləri əks etdirən əsərlərində deyil, eyni zamanda tamamilə fərqli mövzuda yazdığı əsərlərində də rast gəlinir.

V. Allahverdiyevin simfonik yaradıcılığında zirvə əsəri hesab olunan və Ümummilli lider Heydər Əliyevə həsr olunmuş "Ömür yolu" simfonik poemasında lirik obrazlılığın təcəssümü əsas yer tutur. Nəzərə çatdıraq ki, bu birhissəli əsərdə görkəmli siyasi xadim, fədakar və mübariz insan, böyük şəxsiyyət Heydər Əliyevin möhtəşəm obrazı və ona olan ümumxalq sevgisi açılır. Müasir bəstəkar kimi zamanın gerçəkliklərinə biganə qalmayaraq, yaşadığı dövrdəki tarixi-siyasi hadisələrə münasibətini yaradıcılığında ifadə edən Vasif Allahverdiyev bu əsərində bəstəkar-vətəndaş mövqeyində dayanmış və dahi şəxsiyyəti hərtərəfli əks etdirmişdir. Belə ki, dramatik, gərgin və qətiyyətli musiqidə Ulu öndərin musiqi portretinin

müxtəlif tərəfləri canlandırılmışdır. Heydər Əliyevi xarakterizə edən qətiyyətli, əzmkar tərəflərlə yanaşı, əsərdə daha bir xətt də aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. Simfonik poemanın inkişaf xəttində aparıcı rol oynayan bu mövzu lirik hissələrin ifadəsinə əsaslanır. Belə ki, bəstəkar lirik obrazlılığın vasitəsilə Heydər Əliyevi gözəl ailə başçısı, qayğıkeş ata, həssas, nəcib qəlblı insan kimi təcəssüm edir və bu cəhət əsərin musiqi dilində də bilavasitə ifadə olunur. Nəzərə çatdıraq ki, sonata formasında yazılmış “Ömür yolu” simfonik poemasının köməkçi partiyası Heydər Əliyev şəxsiyyətinin lirik obrazlılığını əks etdirir. Əsərin köməkçi partiyası səmimiyyət və daxili lirik həyəcanlılığı ifadə edən bir mövzu kimi şərh oluna bilər. Bu baxımdan bəstəkar “Ömür yolu” simfonik poemasında romantizm xüsusiyyətlərini daşıyan mövqedən çıxış edərək, ictimai-siyasi mövzulu əsərdə lirik cəhətləri ifadə etməyə nail olmuşdur.

V.Allahverdiyevin yaradıcılığının ilkin mərhələsində yazdığı “Atatürk” simfoniyasında da lirik obrazlılıq özünü büruzə vermişdir. Üçhissəli simfoniyanın ikinci hissəsi türk dünyasının dahi şəxsiyyəti Mustafa Kamal Atatürkün lirik tərəflərinin işıqlandırılmasına əsaslanır. Bu hissədə bəstəkar 5/8 ölçüdə və türk xalq musiqisi tərzində səslənmə təqdim edir. Onu da qeyd edək ki, xalq musiqisinə bağlı olan Atatürkün sevə-sevə oxuyaraq özünəməxsus gəzişmələr etməyi sevməsi və incə musiqi zövqünə malik olması məlumdur. Bunları həssaslıqla duyan bəstəkar bu hissədə Atatürkün sevdiyi iki türkünün intonasiyalarını təqdim edir. İkinci hissənin ölçüsünün türk musiqisinə xas “aksak” ritmik ölçüsündə yazılmasını xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Simfoniyanın özündə türk xalq musiqisinin intonasiya xüsusiyyətlərini daşıyan ikinci hissəsində bəstəkar özünəməxsusluqla lirik obrazlılığı ifadə etməyə nail olmuşdur. Simfoniyanın ikinci hissəsində zərb alətlərinin fonunda oynaq ritmik inkişaf adətən bir çox əsərlərdə lirik mövzuların ifadə edildiyi faqot alətinə həvalə edilmişdir. Onu da vurğulayaq ki, bəstəkar ikinci hissədə birinci hissənin rəqs mövzusu ilə yeni pilləvari motivin inkişafını uzlaşdırmış və fərqli bir obrazlılıq əldə etməyə nail olmuşdur. Ümumiyyətlə, bəstəkar “Atatürk” simfoniyasının ikinci hissəsində dahi şəxsiyyət Atatürkün lirik tərəflərinin fonunda türk xalq lirikasının da təcəssümünü əks etdirməyə cəhd etmişdir.

V.Allahverdiyevin fortepiano üçün sonatinasında (C-dur) digər üçhissəli quruluşa malik olan nümunələrində olduğu kimi, lirik obrazlılıq əsərin orta hissəsində əks olunmuşdur. Belə ki, sonatınanın lirik xarakterli ikinci hissəsində bəstəkar muğam improvizasiyalarının xüsusiyyətlərinə əsaslanmış və özünəməxsus lirik obrazlılığı təcəssüm etdirmişdir.

Lirik obrazlılığın qabarıq verildiyi nümunələrdən biri də Vasif Allahverdiyevin “Yüksək-yüksək təpələrə” adlı xor və simfonik orkestr üçün əsəridir. Eyniadlı türk xalq türküsinin əsasında yazılmış bu əsər bəstəkarın yaradıcılığında lirik xüsusiyyətlərin verildiyi ən parlaq nümunələrdən hesab oluna bilər. Nəzərə çatdıraq ki, türk xalq yaradıcılığına aid olan türkülər adətən lirik məzmun daşıyır, burada insanın daxili aləmi, hiss və duyğuları açılır. V.Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün işləməsində də bu ovqat saxlanılır. Türkünün poetik mətnində gənc bir qızın keçirdiyi duyğular, həsrət, nisgil dolu hissələri və xəyalları təsvir olunur. Bəstəkar simfonik orkestrin də səslənməsində bu xüsusiyyətləri saxlamışdır. Türkünün həsrət dolu duyğuları əks etdirən həzin və axıcı melodiyası bəstəkarın yaradıcılığında lirik səhifənin başlanğıcı da hesab oluna bilər. Əsərin xor partiyasında insan səsinin gizli potensial imkanları açılır. Bəstəkar çox qənaətcil ifadə vasitələri ilə əsərin lirik-poetik məzmununu ifadə edir. Bu nöqteyi-nəzərdən V.Allahverdiyev üçün Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısı işləmələri, F.Əmirovun “Gözəlim sənən” xalq mahnılarının işləməsi gözəl nümunə əhəmiyyəti daşıyır. Bəstəkar qədim türkünün öz yeni variantını yaradır. V.Allahverdiyev türküdə bir bəstəkar kimi istedadının lirik tərəfini açmış və əsərə öz naxışını, öz subyektiv-psixoloji hissiyyatını gətirmişdir. Bu barədə musiqişünas A. Raufqızı yazır: “*Yüksək-yüksək təpələrə*” türküsi lirik məzmunlu olub, bizi əhatə edən gerçəklikdə bir qəlbın çırpıntılarının inikasıdır. Ümumiyyətlə, lirika Azərbaycan və türk xalqlarının naturasının ən səciyyəvi cəhətidir. Bu mənada türksoylu xalqların milli estetikasını əks etdirən lirika bədii özünüifadə, qüvvətli özünüdərkətmə vasitəsidir. Tarixi-iqtisadi amillərlə şərtlənən lirika həm milli təfəkkürün, həm də musiqi aləminin xüsusi keyfiyyətidir” [4, s.60]. Türkünün daha qabarıq və özəl xüsusiyyəti burada simfonik orkestrin müşayiətində ritmə böyük üstünlük verilməsidir. V. Allahverdiyev türk milli musiqisinin rəngarəngliyini və plastikasını çox gözəl duyaraq, bunu əsərin partiturasında əks etdirməyi bacarmışdır. “Türkü”də ritm sanki əsərin nəbzinə çevrilir. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar bu türkünün əsasında simfonik orkestr üçün “Türkü” adlı simfonik əsər yazmış və bu əsərdə də lirik xüsusiyyətlərin ifadəsini saxlamışdır.

Bəstəkarın vokal musiqi nümunələrində lirik xətt aparıcıdır və onun əsərlərində lirik obrazlar aləmi özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. V.Allahverdiyev romans janrına da müraciət etmişdir. Bəstəkarın metso-

soprano və fortepiano üçün yazdığı "Pəncərəm üşüyür", "Qəmli hekayə" romansları nəcib musiqi dili ilə insan qəlbinin səmimi etirafı kimi səslənir və müəllimi İsmayıl Hacıbəyovun vokal lirikası ənənələrini davam etdirir. Bəstəkarın mahnıları əsasən lirik məzmun daşıyır. Bir sıra mahnılarda əsasən sevgi duyğuları tərənnüm olunur. Maraqlıdır ki, bir çox mahnıları səs və kamera orkestrinin müşayiəti üçün bəstələnmişdir. Orkestr müşayiəti mahnıların ifasında xüsusi ovqat yaradır, lirik məzmunu daha da qabardır: "Sənsizlik" elegiyası, eləcə də "O yollar", "Hara gedirsən", "Gözləyəcəyəm səni", "Bəlkə görüşdük" mahnıları Azərbaycan mahnısı tarixində geniş yer tutan lirik mahnı janrı ənənəsini (Səid Rüstəmov, Hacı Xanməmmədov və b.) davam etdirir və bunlarda parlaq emosional lirikanın aşılması nəzərə çarpır. Səs və orkestr üçün bəstələnmiş "Sənsizlik" elegiyasının orkestrləşmə üslubu çox qeyri-adi və orijinallığı ilə diqqəti cəlb edir. Hümayun məqamının kədərli intonasiyaları elegiyanın lirik-elegik boyalarını daha da qüvvətləndirir.

V. Allahverdiyevin "Simli orkestr üçün musiqi" əsərində lirik obrazlılıq əsasən köməkçi partiyada təzahürünü tapmışdır. Belə ki, köməkçi mövzu üçün lirik-fəlsəfi düşüncə tərzini ifadə edən obraz səciyyəvidir. Burada melodik xətt iki lay qatına əsaslanmış şəkildə təqdim olunur. Birinci xətt axıcı obrazları özündə əks etdirən tematik başlanğıcdırsa, digər xətt ritmik cəhətdən formalaşmış şəkildə keçir.

Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığında ən parlaq lirik nümunə "Sevgi valsı" əsəri hesab oluna bilər. Bəstəkarın lirik başlanğıcın verildiyi çoxsaylı əsərləri içərisində "Sevgi valsı"nın lirik təzahürlərin zirvəsi hesab olunması təsadüfi deyildir. Əsərin məzmunu və musiqi dili lirik obrazlılıqdan qaynaqlanır. Məzmun baxımından yanaşsaq, bu əsərdə bəstəkar öz şəxsi hisslərini və qəlb çırpıntılarını səsləndirmişdir. Belə ki, bəstəkar əsəri həyat yoldaşı Reyhan xanıma həsr edib və bu da əsərdə lirik obrazlılığın dərin səmimi etirafını şərtləndirmişdir. Digər tərəfdən, yəni musiqi dili baxımından yanaşsaq, "Sevgi valsı" əsəri üçün incə və lirik xarakterli obrazın ifadə olunması səciyyəvidir. Əsərin lirik-poetik əhval-ruhiyyəyə malik olması onun ideya məzmunu ilə bağlıdır və incə obrazlılıq bütün əsərin əsas qayəsini təşkil edir. Əsərin lirik təsnifi xatırladan musiqisi segah məqamına əsaslanır. Segah isə Azərbaycan musiqisində lirik-məhəbbət mövzularının ifadə olunduğu əsas məqamdır. "Sevgi valsı"nda unison səsləniş tərzində əsərə laylay musiqisinin xüsusiyyətlərini gətirir. Əsərin obraz-emosional məzmununu təşkil edən bu xüsusiyyət incə poetikliyi daha qabarıq ifadə edir. Bəstəkar bu əsərdə dinamik işarələrdən də həssaslıqla istifadə edərək, melodik inkişafda lirik ahəngi qorumağa çalışır.

Beləliklə, bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığına nəzər salarkən bir məqamı xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Vasif Allahverdiyev müasir Azərbaycan musiqisində türkçülüüyü tərənnüm edən bəstəkar olmaqla yanaşı, eyni zamanda romantizm xüsusiyyətlərini özündə daşıyan nümayəndələrdən biridir. V. Allahverdiyevdə lirika, lirik obrazlılıq və lirik başlanğıc zahiri effektlərə deyil, daxildən gələn xüsusiyyətlərə əsaslanmışdır. Bəstəkarın müxtəlif məzmunlu əsərlərində lirik başlanğıc bəstəkarın yanaşmasından yaranan təzahür kimi dəyərləndirilə bilər. Bu baxımdan V. Allahverdiyevin müəllimi İsmayıl Hacıbəyovdan əxz etdiyi mühüm cəhətlərdən biri də lirik mövzuların ifadəsidir və bəstəkar bunu yaradıcılığını əhatə edən bütün əsərlərində göstərməyə nail olmuşdur. Məqalənin həddləri çərçivəsində sadaladığımız əsərlərlə yanaşı, onun digər fərqli janrları əhatə edən əsərlərində də lirik başlanğıc və lirik obrazlılıq hakimdir. Romantizm cərəyanının cizgilərini bəstəkar lirik obrazlılıqda göstərsə də, əslində əsərlərin proqramlı məzmunu, əsasən obrazın hiss və həyəcanlarının verilməsi məhz bu cərəyanının göstəriciləridir. Bəstəkarın lirik obrazları dərin mənalı xüsusiyyətlərə malikdir və bu, əsl ciddi lirika deməkdir. Bu ciddilik bəstəkarın "Ömür yolu", "Atatürk" kimi simfonik əsərlərində təzahür etsə də, romans və mahnılarında lirika səmimi etiraf kimi səslənir. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, bəstəkarın romantizmə bağlılığı Avropa ənənələrinə əsaslansa da, lirik obrazlılıq millilikdən və xalq musiqi elementlərindən qaynaqlanır. Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın "Türkü", "Qarabağ balladası" və digər bu kimi əsərlərində lirik obrazlılıqdan yaranan təzahürlər işıqlandırılmışdır. Bu baxımdan Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığı romantizm cərəyanının təsirindən yaranan lirik obrazlılığın təzahürü kimi müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycanda bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması tarixindən // – B.: Musiqi dünyası, – 2002. №1-2 (11), – s. 9-18.
2. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları /– B.: Elm və həyat, 1996. – 120 s.
3. Məmmədova, Ş.V. Vasif Allahverdiyevin mahnı yaradıcılığının bəzi quruluş xüsusiyyətlərinə dair // Konservatoriya, № 2 (51), B.: 2021. – s. 76-89.

4. Raufqızı, A. Vasif Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü // – Ankara: Kültür Evreni №13, – 2012. – s. 56-61.
5. Zöhrabov, R.F. Muğam. – B.: Azərnəşr, – 1991. – 119 s.
6. Рагимова, А.Э. Об изучении художественных связей Азербайджанской народной музыки // – Ulakbilge, – 2014, Cilt 2, Sayı 4. p. 101-114. DOI: 10.7816/ulakbilge -02-04-08.

Notoqrafiya

7. Allahverdiyev, V.K. “Atatürk” simfoniyası. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – 263 s.
8. Allahverdiyev, V.K. Sevgi valsı. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – 17 s.
9. Allahverdiyev, V.K. Sənsizlik elegiyası. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – 38 s.
10. Allahverdiyev, V.K. “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – 12 s.

Улдуз АЛИЕВА

Студентка IV курса БМА им. Уzeyра Гаджибейли

E-mail: ulyaliadalaways@gmail.com



Зумруд ДАДАШЗАДЕ

Научный руководитель,
доктор философии по искусствоведению,
профессор БМА им. Уzeyра Гаджибейли

E-mail: zdadashzade@mail.ru



ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «AUTUMN’S PALETTE» РАХИЛИ ГАСАНОВОЙ (образный мир, стилистические особенности)

Аннотация: Одной из наиболее самобытных представительниц караевской школы является Рахили Гасанова, обогатившая современную азербайджанскую музыку новыми образами, связанными с древней ритуальностью, искусством ковра и духовной тематикой. Новые образы национальной культуры были воплощены при помощи таких техник, как сонорика, алеаторика и, в первую очередь, репетитивность и минимализм. Значительное место в творчестве Р.Гасановой занимает фортепианная музыка, которая не раз становилась областью исследований музыковедов, в частности, Т.Сеидова, К.Алескерли, З.Дадашзаде, М.Садыхзаде. Цель данной статьи – на примере цикла фортепианных прелюдий Autumn's Palette проследить действие принципа «большого в малом» (Назайкинский), выявить особенности музыкального языка, служащие раскрытию своеобразного авторского замысла.

Ключевые слова: «большое в малом», прелюдия, Кара Караев, минимализм, синестетичность, орнаментальность, барочная стилистика, Рена Рзаева

Ulduz ALIYEVA

4th year student of the

Zumrud DADASHZADE

Scientific adviser, Ph.D.

in art history, professor at the BMA

PIANO CYCLE “AUTUMN’S PALETTE” BY RAHILIA HASANOVA (figurative world, stylistic features)

Abstract: One of the most original representatives of the Garayev school is Rahilia Hasanova, who enriched modern Azerbaijani music with new images associated with ancient ritual, carpet art and spiritual themes. New images of the national culture were embodied by techniques such as sonorism, aleatoric and, above all,

repetitiveness and minimalism. Piano music occupies a significant place in R.Hasanova's work, which has repeatedly become the field of research of musicologists, in particular, T.Seidov, K.Alasgarli, Z.Dadashzade, M.Sadykhzade. The purpose of this article – on the example of the cycle of piano preludes Autumn's Palette to trace the effect of the principle of “big in small” (Nazaikinsky), to identify the features of the musical language that serve to reveal a peculiar author's intention.

Keywords: “big in small”, prelude, Gara Garayev, minimalism, synesthetic, ornamentality, baroque style, Rena Rzayeva

Ulduz ƏLİYEVƏ
BMA-nın IV kurs tələbəsi

Zümrüd DADAŞZADƏ
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın professoru

RƏHİLƏ HƏSƏNOVANIN “AUTUMN'S PALETTE” FORTEPIANO SİLSİLƏSİ (obraz aləmi, üslub xüsusiyyətləri)

Xülasə: Qara Qarayev məktəbinin ən özünəməxsus təmsilçilərindən biri Rəhilə Həsənova çağdaş Azərbaycan musiqisini qədim ayinlər, xalça sənəti, din və inanclarımızdan qaynaqlanan yeni obrazlarla zənginləşdirmişdir. Milli mədəniyyətin bu obrazları sonorika, aleatorika, repetitivlik və minimalizm kimi texnikaların vasitəsilə təcəssüm olunmuşdur. R.Həsənovanın rəngarəng yaradıcılığında fortepiano musiqisi xüsusi yer tutur. Bəstəkarın piano əsərləri dəfələrlə musiqişünasların, o cümlədən T.Seyidov, K.Ələsgərli, M.Sadiqzadə, Z.Dadaşzadənin tədqiqat mövzusu olmuşdur. Bu məqalənin əsas məqsədi “Autumn's Palette” (“Payızın Palitrəsi”) silsiləsi təmsalında “bö-yüyün kiçikdə” (Nazaykinski) təzahürünü aşkarlamaq, məxsusi müəllif qayəsinin dolğun təcəssümünə xidmət edən musiqi dilinin özəlliklərini üzə çıxarmaqdır.

Açar sözlər: “böyük kiçikdə”, prelüd, Qara Qarayev, minimalizm, sinesteziya, barokko üslubu, Rəna Rzayeva

Становление азербайджанской композиторской школы происходило в постоянном диалоге с национальными традициями. В 60-е годы в истории азербайджанской музыки под влиянием идей Кара Караева начинается новый этап, связанный с освоением авангардных техник и методов композиции. Воспитанники К.Караева ищут пути соединения новых средств выразительности с особенностями национального музыкального языка и мышления.

Одной из наиболее самобытных представительниц караевской школы является Рахила Гасанова [р. 1951], обогатившая современную азербайджанскую музыку новыми образами, связанными с древней ритуальностью, искусством ковра и духовной тематикой. В качестве иллюстрации назовем отдельные сочинения автора: *Səma*, *Dərviş*, *Ayin*, *Qavaldaş* и целую ковровую галерею – *Pirə-bədil* (1996), *Şəddə* (2009), *Vərnə* (2010), *Zili* (2013), *Pazırq* (2014).

Новые образы национальной культуры были воплощены при помощи таких техник, как сонорика, алеаторика и, в первую очередь, репетитивность и минимализм. Обращение к минимализму позволяет композитору выявить характерные признаки этнокультуры и погрузиться в мир архаики. В одном из интервью Р.Гасанова обозначает свою задачу так: «Меня всегда привлекала идея выразить дух суфизма при помощи минимализма. Требовалось только найти такую технику, которая позволила бы добиться органичного сплава. Я обратилась к модально-медитативной организации материала и технике остинато, которые, как мне кажется, присущи древней музыкальной культуре и «живут» в моей генетической памяти» [3, с.493].

Сокращая до минимума привлекаемый для разработки материал, Гасанова насыщает музыкальную фактуру полифоничностью и усиливает роль метроритмического фактора.

В своём творчестве Р.Гасанова уделяет значительное место фортепианной музыке.

Здесь представлены как масштабные жанры, например, соната, фантазия, так и миниатюры. Малая форма, жанр прелюдии всегда являлись своеобразной лабораторией творческих исканий и смелых экспериментов. Достаточно вспомнить прелюдии Шопена, Дебюсси, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича, «Мимолётности» Прокофьева и т.д.

Жанр цикла фортепианных миниатюр получил широкое распространение и в творчестве азербайджанских композиторов – Ф.Амирова, Дж.Гаджиева, А.Меликова и многих др. Подлинным достижением азербайджанской музыки стали 24 прелюдии для фортепиано К.Караяева, отличающиеся яркой образностью и самобытным музыкальным языком, органичностью национального колорита, воплощённого современными средствами выразительности.

В творчестве Гасановой особое место принадлежит циклам миниатюр. Одним из ярких примеров является цикл прелюдий для фортепиано «Çeşmə» (1984). Это название не случайно, и даже, в какой-то степени символично: слово «Çeşmə» в переводе с азербайджанского означает родник, источник. Действительно, народная музыка – неиссякаемый источник вдохновения композитора. «Çeşmə» стал манифестом творчества Гасановой. Как подчеркивает К.Алескерли, в этом цикле, претворены образ жизни народа, его миропонимание, эстетический вкус. Музыка отображает и краски живой природы [1, с.83].

И в дальнейшем композитор объединяет свои миниатюры вокруг определенной идеи, т.е. предпочитает циклическую форму. Перечислим названия некоторых ее циклов: *Jasmine Petals*, *New Baroque Fugues and Postludes* (всего 11), *Warrior's Itinerary*.

В центре нашего сообщения – оригинальный цикл фортепианных прелюдий *Autumn's Palette* («Осенняя палитра»). Первоначальный вариант цикла относится к раннему периоду творчества Гасановой. Однако текст приобрел завершенность лишь несколько лет назад – после проделанной автором редакторской работы.

Цикл *Autumn's Palette* состоит из пяти миниатюр и подчинён определенной программе. Сама Гасанова раскрывает свой замысел так: «Осенняя листва – это естественное ежегодное, но не простое событие игры красок. В то же время – это мистический процесс работы солнечной энергии. Палитра осени всегда вибрирует разными – неожиданными красками и зависит от того, насколько солнечным, сухим или дождливым было предыдущее лето. Никто не знает, какова палитра следующей листвы. И у любого цвета будет своя история».

Итак, каждая пьеса имеет свое название, отображая богатство осенней палитры. *Umber* – это смесь желтого и коричневого цветов, *Amaranth* – пурпурно-фиолетового с коричневато-красным, *Yellow* – жёлтый, *Terracotta* – тёмно-оранжевый, *Sienna* – красновато-коричневый, бордовый.

Премьера сочинения состоялась на XIV Международном музыкальном фестивале им. Узеира Гаджибейли в сентябре 2022 года. Исполнила цикл пианистка Рена Рзаева. Рассказывая о концепции своего концерта Р.Рзаева отметила, что работала над циклом осенью 2020 года и разучиваемые ею прелюдии вызывали ассоциации с освобождёнными городами Карабаха. Каждая прелюдия получила свое второе название: *Sienna* – Şuşa, *Yellow* – Kəlbəcər, *Umber* – Laçın, *Terracotta* – Füzuli, *Amaranth* – Ağdam. Данная интерпретация была с энтузиазмом воспринята композитором. Таким образом, фраза Гасановой о том, что каждый следующий год «у любого цвета будет своя история», получила своё реальное наполнение в интерпретации Р.Рзаевой. Концерт, который состоялся на фестивале в Баку, имел следующее название «Палитра осени – краски победы». Все произведения сопровождал видеоряд с картинами городов Карабаха кисти пианистки.

Цикл *Autumn's Palette* – это своего рода квинтэссенция стиля Гасановой. В прелюдиях цикла проявил себя принцип «большого в малом», о котором рассуждает Е.Назайкинский в своей статье «Поэтика музыкальной миниатюры». Разграничивая такие понятия, как «малая форма» и «миниатюра», Назайкинский определяет основную особенность миниатюры, как «сжатие, концентрация больших объемов и энергий в малой сфере» [5, с.373].

Попробуем проследить действие данного принципа в «Палитре» Гасановой. Изначально отметим, что «Палитра» предназначена для исполнения ее целиком, как единого неделимого цикла. Именно в таком случае можно передать концепцию произведения в наиболее полном объеме – показать разнообразие осенних красок, воплощённых языком музыки.

Прелюдии отражают такую особенность мышления композитора, как синестетичность, умение передать средствами музыкального языка, видимые образы и краски природы. Каждая прелюдия индивидуальна в образном отношении, но средства музыкального языка, принцип построения пьес имеют общие черты.

Изначально провозглашается главная ритмоинтонация, связанная с характерными оборотами того или иного азербайджанского мугама. Кстати, композитор в беседе с З. Дадашзаде неоднократно подчёркивала то значение, которое она придает первым нескольким звукам нового сочинения: в этих звуках, ритмических оборотах – зерно всего произведения. В условиях небольшой продолжительности звучания – не более 3-4 минут – композитору удастся построить ёмкую динамичную форму за счёт мастерского развития начальной музыкальной мысли.

В организации музыкальной ткани каждой прелюдии велика роль вариантности и полифонии. Принцип полифоничности композитор обозначает термином «холополифония» (гр. *holos* – весь, целый + полифония). Благодаря этому, Гасанова добивается своеобразной звуковой голографии, то есть, более объемного, насыщенного, многомерного звучания [4, с.15].

Несмотря на яркий национальный колорит, в прелюдиях проступает и влияние барочной стилистики.

Как известно, неоклассицизм (необарокко) является одним из основных стилевых направлений музыки XX века. В азербайджанской музыке вслед за Караевым многие композиторы обращались к данному направлению, но Р.Гасановой была чужда его эстетика. В центре ее внимания были другие течения, композиционные методы музыки XX века. Тем не менее, в зрелом периоде творчества Р. Гасанова создает чисто полифонический цикл, назвав его *New Baroque Fugues and Postludes*. Композитор объясняет свое обращение к стилистике барокко и полифонической форме стремлением восстановить такие утраченные в XXI веке свойства музыки, как величественность, монументальность, роскошь [3, с.514].

Подчеркнём, что прямых цитат в цикле нет. Вкрапление народно-песенных интонаций, каденционных мугамных оборотов, танцевальных ритмических формул происходит на интуитивном уровне в силу характерных черт мышления композитора, сформированного на основе раннего познания национального музыкального наследия. С другой стороны, в пьесах многие интонации окрашены в барочные тона. Сплав мугамности и барочной интонационности происходит на основе орнаментальности, присущей и традиционной национальной музыке и произведениям баховской эпохи.

Обратимся к анализу, попытаюсь выявить претворение принципа «большое в малом».

Форма каждой прелюдии имеет черты трехчастной структуры, проста, лаконична, и в то же время невероятно динамична. Можно выделить несколько общих черт: экономию средств музыкальной выразительности, отсутствие контраста, обилие вариантных преобразований, мобильную форму с ярко выраженной кульминацией.

Открывает цикл жизнерадостная, игривая прелюдия *Sienna*, первый же такт которой содержит несколько существенных идей. Это – триольная фигура опевания, типичная для мугамных каденционных оборотов, которой вторит усечённая триоль в басу, а также – формула из акцентированных четырех шестнадцатых, исполненная решимости. Именно эти ритмические формулы определяют образ прелюдии, становясь объектом длительного варьированного развития в срединном разделе, отмеченным равномерностью пульсации. Зона кульминации пронизана праздничным настроением: возникающая ассоциация с *Arazbari* усиливает радостный настрой, присущий прелюдии.

Элегически задумчиво звучит вторая прелюдия *Yellow*, построенная на азербайджанских народно-песенных интонациях. В ткань данной пьесы органично вплетены интонации песни «*Sarı gəlin*», что корреспондирует с названием пьесы (*Yellow* переводится на азербайджанский, как *sarı*). Ясность и простоту построения первого раздела освежает неожиданная деталь: варьированные предложения разделены звуками – «каплями» в высоком регистре, многозначительность которых к тому же подчеркнута зависающей паузой. Эта удачно найденная деталь нарушает инерцию восприятия, внося оттенок светлой печали в настроение пьесы.

Трогательная лирика крайних частей трехчастной формы контрастирует с драматично – насыщенным разработочным разделом. Музыкальная ткань прелюдии пронизана элементами полифонического развития на основе импровизационных орнаментальных оборотов, что придаёт облику пьесы индивидуальность. Задушевный лиризм первого раздела растворяется в импровизационном течении музыкальной ткани среднего раздела. Разработочный раздел построен на основе нового материала. Привлекает внимание цепь восходящих квинтовых секвенций, что так характер-

но для мелоса народных песен. Вся музыкальная ткань находится в постоянном движении, развитии. Эффектно решение кульминации: здесь тема проходит в октавном удвоении, приближаясь по звучанию к *tutti* оркестра. Высокий регистр в сочетании с мощным, весомым аккордовым сопровождением обогащает звуковую палитру. Пьеса заканчивается постепенным замиранием – возвращением начального элегического образа, звучащего еще более печально.

Удивительно гармонична, умиротворенна по настроению прелюдия *Umber*, вся музыкальная ткань которой пронизана небольшим мотивом из двух шестнадцатых и восьмой, имеющим орнаментальное происхождение. Композитор делает эту краткую музыкальную формулу основой темы. Данная ритмоинтонация сразу же вызывает ассоциации с начальным мотивом фуги *c-moll* Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира». С другой стороны – это достаточно расхожий мотив отсылает к начальной ритмоформуле знаменитого зерби-мугама *Qarabağ Şikəstəsi*. В кульминации происходит синхронизация правой и левой руки: здесь скандируется указанный мотив, приобретающий величественный и торжественный характер.

Основанная на непрерывном моторном движении «этнодного» характера прелюдия *Amaranth* – своеобразное *perpetuum mobile*. Полна бурной энергии также прелюдия *Terraccota*, где выразительно подана кульминация, к которой устремлено все развитие.

В творчестве Р.Гасановой велика роль метроритмического фактора. Как пишет С.Аскерова, музыка композитора пронизана духом старинных мугамов и ашыгской музыки, в ней очевиден и след древних танцев и ритуалов. Многообразие истоков приводит к невероятному ритмическому богатству: краткие ритмо-мелодические формулы подвергаются всевозможным ритмо-метрическим модификациям [2, с.10].

И, наконец, прелюдии цикла наглядно демонстрируют приверженность Гасановой к эстетике и выразительным возможностям минимализма. Все пьесы возвращены на основе небольшой, редуцированной до минимума формулы. Но, в отличие от классических минималистов, репетитивная техника, примененная азербайджанским мастером, лишена механистичности, чрезвычайно действенна, динамична.

Рассмотрев цикл «Осенняя палитра», мы можем прийти к следующему выводу: познав национальные истоки, освоив современные композиторские техники, являясь блестящей пианисткой, будучи всегда в поисках Рахили Гасанова расширяет и обогащает образную сферу фортепианной литературы.

Безусловно, сочинения композитора еще найдут свое достойное место в репертуаре современных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ələsgərli K.V. Rəhilə Teymur Həsənovanın musiqi dünyası [Музыкальный мир Рахили Теймур Гасановой] // В.: Təknur, 2009, 230 s.
2. Əsgərova S.H. Müəllifdən // Əsgərova S. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi [Творческий родник Рахили Теймур Гасановой]. В.: “Ləman” MMC, 2009, s. 9-17
3. Dadaşzadə Z.A. XVIII fəsil. Rəhilə Həsənova // Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cildə [История азербайджанской музыки в 5-ти томах], V cild. В.: Elm, 2020, с. 481-523.
4. Ахундова-Дадашзаде З.А. От минимализма к архаике (к проблеме интерпретации этноспецифических концептов в творчестве композитора Рахили Гасановой) // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. Сетевое научное издание. 2022, №1, с. 12-26.
5. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. Истории в музыке: Избранные исследования. Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», –М.: 2009, с. 371-391.

ETNOORQANOLOGIYA VƏ ETNİK MUSIQİ İFAÇILIĞI ETHNOORGANOLOGY AND ETHNIC MUSICAL PERFORMANCE

Moderator: prof. Abbasqulu NƏCƏFZADƏ



Fəxrəddin DADAŞOV
AMK, xalq artisti, professor

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
AMK, sənətsüənəslıq elmləri doktoru,
professor
E-mail: a.najafzade@yahoo.com



Meyser KAYA
Sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel
Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Dr. Öğretim Üyesi)
E-mail: meyserkaya@giresun.edu.tr



MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ İFAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ AKUSTİKANIN ROLU

Xülasə: Məqalədə akustika elmi, eləcə də musiqi akustikasından söhbət açılır. Burada bildirilir ki, sənətkarlarımız başqa məkanlarda olduğu kimi, Azərbaycanda da qədim zamanlardan musiqi alətlərinin hazırlanmasında və musiqi salonlarının inşasında akustikanı nəzərə almışlar. Burada həmçinin Azərbaycanda yaradılan fitar, qurmanayzer kimi elektronlu musiqi alətindən də söhbət açılır.

Açar sözlər: Akustika, tədris, musiqi alətləri, vokal sənəti, konsert salonları

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ
АНК, доктор искусствоведения

Фахреддин ДАДАШОВ
АНК, профессор,
Народный артист
Азербайджан, Баку

Мейсер КАЯ
Университет Османие Коркут Ата,
факультет архитектуры, дизайна и музыки изобразительного искусства
доктор философии по искусствоведению Турция, Османие

РОЛЬ АКУСТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Статья посвящена акустике, как науке о звуке, а также музыкальной акустике. При изготовлении музыкальных инструментов и строительстве залов азербайджанские музыканты с древних

времен учитывали законы акустики. В статье рассматриваются созданные в Азербайджане электронные музыкальные инструменты, такие как фитар и гурманайзер.

Ключевые слова: Акустика, преподавание, музыкальные инструменты, вокальное искусство, концертные залы

Abbasgulu NAJAFZADE

ANC, Ph.D. of Art History

Fakhreddin DADASHOV

Azerbaijan, Baku

ANC, Professor,

National Artist

Meyser KAYA

Turkey, Osmaniye

Osmaniye Korkut Ata University,

Faculty of Architecture, Design and Music of Fine Arts

Ph.D. in Art History

THE ROLE OF ACOUSTICS IN MUSICAL CULTURE AND PERFORMING ARTS

Abstract: The article discusses the science of acoustics, as well as musical acoustics. Azerbaijani musicians have taken into account the laws of acoustics since ancient times in the manufacture of musical instruments and the construction of halls. The article discusses electronic musical instruments created in Azerbaijan, such as fitar and gourmanizer.

Keywords: Acoustics, teaching, musical instruments, vocal art, concert halls

İlk baxışda belə bir təsəvvür yarana bilər ki, akustika elminin muğam ifaçılığı sahəsində heç bir rolu yoxdur. İfaçılıq sənətinə dərinlikdən diqqət yetirdikdə isə akustika elminin instrumental, eləcə də vokal ifaçılığı ilə birbaşa əlaqəsinin olduğunu, onların inkişafında heç də az əhəmiyyət daşımadığının şahidi olur. Bu, “Musiqi akustikası” elmidir.

2021-ci ildən etibarən AMK-da “Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında “Musiqi akustikası” adlı fənn tədris edilməkdədir. Bu fəndə musiqi alətlərinin, eləcə də musiqi ilə bağlı vokalda, danışq tərzində səslərin rəqsi hərəkətlərini, musiqi ifa edilən salonların inşasında akustikanın rolu və s. kimi xüsusiyyətlər öyrənilir.

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının (BMA) “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi. Orqanologiya və Akustika” elmi-tədqiqat laboratoriyasının kiçik elmi işçisi Sevdə İsayeva yazır: “Məlum olduğu kimi, son dövrlərdə, xüsusilə 2007-ci ildən başlayaraq Azərbaycanda yeni bir musiqi elmi təşəkkül tapmağa başlamışdır. Bu, “Musiqi akustikası” elmidir. Dünya üçün yeni sayılmayan bu elm sahəsinin Azərbaycana gəlməsinin təşəbbüskarı Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadədir. Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin olduqca böyük dəstəyi sayəsində bu elmin Azərbaycanda təşəkkül tapması reallığa çevrilmişdir.

Musiqi akustikası üzrə ilk elmi tədqiqatlar Ü.Hacıbəyli adına BMA-da yaradılmış səsudma kamerasında aparılmış, həmin tədqiqatların aparılması isə (haqqında danışdığımız laboratoriyanın böyük elmi işçisi – A.N., F.D., M.K.) Zeynal İsayevin adı ilə bağlıdır. Bu sahədə ilk dərs vəsaitinin hazırlayıb nəşr olunması, tarixdə ilk dəfə tarın və kamançanın səs dalğasının spektral analizinin aparılması, onların ATX-nin (amplitud-tezlik xarakteristikasının) müəyyənəndirilməsi və s. işlər də məhz onun adı ilə bağlıdır” [5, s. 66].

“Musiqi akustikası” ifadəsi adından göründüyü kimi iki sözün birləşməsindən yaranmışdır: “musiqi və akustika”. Dilimizdə hər iki söz kifayət qədər anlaşıqlıdır.

“**Musiqi**” – əsl müzik olan və şumerlərdən gəlmə bir deyimdir. Bu söz, yəni musiqi insanın təəssüratını, hiss və ideyalarını səs, ritm və intonasiya cəhətdən mütəşəkkil şəkildə, bitkin ifadə edən sənət sahəsidir.

Akustika – yunan sözü olan “akustikos” (ἀκούω) kəlməsindən yaranıb eşitmə mənasını bildirir və fizikanın səs hadisələrini, onların digər fiziki hadisələrlə qarşılıqlı təsirini öyrənən elmdir. Dilimizdə bu söz daha çox “səsyayımı” fikrini ifadə edir. Akustika geniş bir elmi sahəni əhatə edir.

“Musiqi akustikası” fənninin adındakı komponenti “akustika” (əşitmək) haqqında isə yuxarıda bilgi vermişik.

Deməli, “Musiqi akustikası” fənninin adındakı komponentlərdən bəlli olur ki, bu ifadə hibrid deyimdir. Yəni iki xalqın (türk və yunan) dilindən yaranmış “Musiqi akustikası” – musiqinin akustikasının elmi şəkildə öyrənilməsidir və bu fənnin əsas mahiyyəti də eyni mənanı ifadə edir.

Akustika haqqında ilk tarixi məlumat Şərq mənbələrində Fisağoris adlandırılan böyük yunan filosofu Pifaqora (e.ə. 580-500) aiddir. Zeynal İsayev bildirir ki, Pifaqordan sonra Şərqdə Ərəstun kimi tanınan Aristotel müəyyən etmişdir ki, səs havanın elastiki rəqsləridir [6, s.58].

Daha sonra Əbu Əli ibn Sina (980-1037) əsərlərində musiqinin “üsul-sövt-təbii” xüsusiyyətindən, yəni müasir terminlə desək, musiqi akustikasıdan bəhs etmişdir [2, s.157-158]. Xatırladaq ki, akademik Teymur Bünyadov (1928-2022) latınlaşdırılmış adı Avisenna olan İbn Sinanı (tam adı: Əbu Əli Hüseyn ibn Əbdullah ibn Sina Bəlxı) türk xalqının bir nümayəndəsi kimi təqdim edir. Onun verdiyi məlumata əsasən, İbn Sina Buxara şəhərinin yaxınlığındakı Afşana qəsəbəsində bir türk ailəsində doğulmuşdur [3, s.9].

Instrumental ifaçılıq sənətində musiqi alətinin usta tərəfindən hazırlanmasından başlayaraq, ifaçının çıxış etdiyi səhnənin (salonun, zalın) inşasına qədər hər bir detalda akustik qanunlara düzgün riayət edilməlidir. Əks təqdirdə keyfiyyətsiz ifa və naqis səslənmə alınə bilər. Sual yaranır: Məgər yaşı min illərlə ölçülən bir çox musiqi alətlərini icad edənlər akustika elmindən xəbərləri vardı mı? Təbii ki, yox. Lakin bu alətlərin yaradıcılarını alətin gözəl səslənməsi düşündürürdü. Bu zaman, yəni musiqi aləti hazırlanırdıqda onlar özləri də bilmədən akustika elminin bəzi qanun və xüsusiyyətlərinə təhtəşüür vasitəsilə riayət etmişlər. Məsələn, telli alətlərin çanaq hissəsi akustik baxımdan ötürücü rolunu oynayır.

Musiqi alətləri hazırlanarkən onların akustik baxımdan səslənmə intensivliyi də nəzərə alınmalıdır.

Tanınmış alim, psixozanaliz elminin banisi, milliyyətcə yəhudi olan avstriyalı nevroloq Ziqmund Freyidin (1856-1939) bildirdiyinə görə, bir insanın təhtəşüür həyatı öz şüurundan xəbərsiz halda başqasının təhtəşüür həyatı ilə əlaqəyə girə bilər. Düşünürük ki, musiqi alətləri icad edən istedad sahibləri də bilim adamlarının təhtəşüür həyatı ilə əlaqədə olmuşlar. Əlbəttə bu işdə aləti hazırlayan ustanın fitri istedadı da diqqətdən kənarda qalmamalıdır.

Sevda İsayeva bildirir ki, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi. Orqanologiya və Akustika” adlı elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayılzadənin rəhbərliyi ilə tarın və kamançanın səs dalğasının spektral analizinin aparılması hazırda da davam edir. Gələcəkdə udun və balabanın, habelə milli vokalın da akustik baxımdan tədqiqi, səs dalğalarının spektral analizinin aparılması qarşıda bir məqsəd kimi qoyulmuşdur. Yəni bu cür analiz vasitəsilə tar və kamançada aparıldığı kimi, onların da səs tembrini əmələ gətirən tezlik komponentləri müəyyənəşdiriləcək, səs dalğalarının tembral (ATX-sı) xarakteristikaları təyin olunacaqdır [5, s.66].

Biz laboratoriya əməkdaşlarına bu işdə uğurlar arzulayırıq. Əlbəttə laboratoriyada bu istiqamətdə ilkin yanaşmalar aparıldığından müəyyən çətinliklər də ortaya çıxır. Bunlar da praktika nəticəsində tədrisən aradan qaldırılacaqdır.

Musiqi alətləri səslənməsinə görə dörd qrupa bölünür: 1. İdiofonlu (özənsəsli); 2. Aerofonlu (nəfəs alətləri); 3. Hordofonlu (telli alətlər); 4. Membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan zərb alətləri).

Bu təsnifatı yəhudi əsilli alman və amerika etnomusiqişünası, etnoqraf, baletşünas **Kurt Zaks** (1881-1959) və avstryalı etnomusiqişünas, bəstəkar, pianoçu **Erich Moritz von Hornbostel** (1877-1935) işləmişlər. XX əsrin əvvəllərində meydana çıxmış təsnifatı müəlliflərin adları ilə bağlı Hornbostel-Saks sistemi adlandırmışlar. Hələlik orqanologiya elmində bu sistem ən mükəmməl təsnifat sayılır.

Xatırladaq ki, musiqi alətləri ilə bağlı ilk təsnifatı qoca Şərqin böyük musiqişünas-alimi, Azərbaycan türkü Əbdülqadir Marağalı işləyərək, onları üç qrupda təqdim etmişdir: 1. Tellı alətlər; 2. Nəfəs alətləri; 3. Təşli-lövhəli (Ə.Marağalının icad etdiyi idiofonlu, yəni özənsəsli – A.N., F.D., M.K.) alətlər [1, s.99].

Ə.Marağalı əlyazmalarında insan səsinin birinci yarandığını bildirir, digər qrupların isə ondan sonra icad edildiyini yazır [1, s. 100]. Deməli, oxuma (vokal) sənəti digər qruplara nisbətən daha qədimdir.

Musiqi alətləri fərqli diapazonlu və müxtəlif səslı, tembrli olur. Bu səslər fiziki qanunlara əsaslanan musiqi akustikası alimləri tərəfindən nəzəri cəhətdən dəqiq öyrənilir. İtaliyalı Qalileo Qaliley (1564-1642) – telin rəqslərinin dəqiq qanunlarını tərtib etmiş, isveçrəli Leonard Eyler (1707-1783) – musiqi səs-

lərinin eşidilmə həddləri, telin, çubuğun və lövhənin rəqsləri nəzəriyyəsini yaratmış, alman German Helmhols (1821-1894) isə musiqi səslərinin kombinasiyalı tonlarını, səslərin həmahəng ardıcılıqla birləşməsini, onların bir-birinə qarşılıqlı münasibətini, yəni harmoniyasını təyin etmişdir.

Musiqi akustikası sahəsində AMK-nın keçmiş əməkdaşı, “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının kiçik elmi işçisi Cavanşir Qasimov maraqlı araşdırma aparmışdır [8, s.153-165] O, bütün telli alətlərin səslənməsinin müstəvi dalğa prinsipinə əsaslandığını bildirir. C.Qasimovun fikrincə, nəfəs alətləri yalnız uzununa dalğalar yayır, zərb alətləri isə həm uzununa, həm də eninə dalğalar yaymaqla yanaşı, məxsusi sferik dalğa sahəsi də əmələ gətirir. Bu baxımdan zərb alətlərinin səsi digər alətlərə nisbətən daha uzaq məsafələrdə eşidilir.

Deyilən səbəbdən xalq çalğı alətləri orkestrində telli alətlərin ifaçıları ön sırada, nəfəs alətləri ifaçıları ortada, zərb alətləri ifaçıları isə arxa sırada əyləşirlər. Belə olduqda orkestrdə istifadə edilən çalğı alətləri qrup halında daha aydın eşidilir. Deməli, müxtəlif səs dalğalarının yayılma prinsipi orkestrin düzülüşünə müsbət və ya mənfi təsir göstərir. Orkestrdə çalğı alətləri ifaçılarının düzgün qruplaşdırılması səhnədə onun akustik baxımdan gözəl səslənməsini təmin edir. Unutmaq olmaz ki, keyfiyyətli akustik səslənmənin əldə edilməsində konsert salonlarının və səhnələrinin də böyük rolu var. Məhz belə binalar inşa edilməzdən öncə onun akustikası nəzərə alınmalıdır.

Akustika ilə bağlı həmişəcavan şairimiz Mikayıl Müşfiqin (1908-1938) bibisi oğlu, folklorşünas Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) olduqca maraqlı qeydləri var. O, Şamaxıda musiqi salonunun akustik baxımdan tərtib olunmasından söz açır.

XIX əsrdə Şamaxıda Mahmudağa Əhmədağaoğlu (1826-1896) adlı varlı, mesenat (bu söz latınca elmə, incəsənətə himayədarlıq etmək deməkdir) yaşamışdır. O, görkəmli musiqişünas kimi tanınıb, şirin tar çalırmiş, muğam bilicisi idi, həm də pəsdən oxuyarmış. Şamaxıda Mahmudağa geniş, yaraşığı mənzilində tez-tez “Məclisi-xas” adlı muğam gecələri, yarışları keçirərmiş.

1858-ci il noyabrın 24-də fransız yazıçısı Aleksandr Düma-Ata (1802-1870) Şamaxıda tanınmış mesenat Mahmudağa Əhmədağa oğlunun (1826-1896) qonağı olmuşdur.

1840-1850-ci illərdə (fəsilələrlə) isə Qafqazda hərbi xidmətdə olan Peterburq Rəssamlıq Akademiyasının prezidenti, məşhur rus rəssamı, knyaz Qriqori Qaqarin (1810-1893) də Mahmudağanın məclislərində olarkən öz xoş təəssüratlarını, hiss və duyğularını rəsm əsərlərində göstərmişdir. Belə əsərlərdən biri də onun “Şamaxı rəqqasələri” adlı tablosudur. Tablo Sankt-Peterburq şəhərində Rus Dövlət Muzeyində saxlanır (şəkil 1).



Şəkil 1. Q.Q.Qaqarin. “Şamaxı rəqqasələri”

Rus etnoqrafı və səyyahı İvan Yevlaxovun da Mahmudağanın məclisləri haqqında maraqlı xatirələri vardır.

Şirvanın məşhur xanəndəsi Mirzə Məhəmmədhəsən İsmayıloğlu (1851-1917) bu məclislərin ən fəal iştirakçısı olmuşdur. Məhəmmədhəsən həm də gözəl şeirlərin müəllifi idi. Onun 1916-cı ildə Bakıda “Nalə” adlı kitabı nəşr edilmişdir.

Əlihüseyn Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərində Mahmudağanın akustik baxımdan gözəl tərtib edilmiş musiqi salonu haqqında yazır: *“Musiqiyə həris olan Mahmudağa bənnə çağırtdırır. Qonaq otağının rəfində iki yerdən dəşik açdırır, yerinə iki şirhəng qoydurur, ağızlarını da otağa tərəf çıxartdırır, yanlarını hördürür və şirələtdirir.*

Xəbər alanda ki, ay Mahmudağa, bu əməliyyat nədən ötrüdür? O belə cavab verir: Bu işi əhli musiqi bilər, şirhəngləri kasaların əvəzində qoymuşam ki, Məhəmmədhəsən oxuyanda səsi bir az da yaxşı çıx-sın və ləzzətlə də eşidilsin.

Mən bir nəfər dünyagörmüş, hərtərəfli, məlumatlı və musiqi tarixindən xəbərdar olan adama bu əhvalatı nəql edəram. O, mənə deyər: Şirhəngi divara nəsb etməkdən görünür ki, Mahmudağanın musiqi əlifbası tərtibatından və elmin akustika sahəsindən dərin məlumatı varmış.

Köhnə məscid tikililərində, divarların qovuşuq yerində, yuxarıda ağzı otağa doğru divara içiboş kuzələr hörülərdi ki, məsciddə səsin yayılması rahat alınsın. Qala kəndindəki bir sıra məscidlərdə özüm bunun şahidi olmuşam” [4].

Əlihüseyn Dağlının bu qiymətli yazısından bəlli olur ki, keçmişdə bir sıra musiqi salonlarını, eləcə də müsəlman dünyasında came və məscidləri inşa etdikdə akustika elminin qanunlarına riayət etmişlər.

Son illərdə ölkəmizdə müxtəlif musiqi alətləri ixtira olunmuşdur. Bu alətləri hazırlayarkən ustalar akustik baxımdan gözəl səslənməsinə xüsusi fikir verirlər. Qədimdə ustalar çanaq hazırlayarkən ağacın kötüyünü çox çətinliklə oyurdular. Bu zaman onlar primitiv alətlərdən istifadə edirdilər. Müasir dövrdə isə ustalar elmi-texniki tərəqqinin nailiyyətlərindən bəhrələnməklə bu işi daha asanlıqla görürlər. Belə alətlərin arasında elektroakustik alətlər də yer alır.

Əslən Cəbrayıl rayonundan olan Fikrət Şəhriyaroglu (Quliyev) 2012-ci ildə uzun axtarışlardan sonra elektrogitaranın Azərbaycan növünü hazırlamış və aləti fitar adlandırmışdır. Bu alət haqqında “Konservatoriya” jurnalında “Cəbrayıl rayonu “fitar”ın yolunu gözləyir” adlı məqalədə geniş bilgi vermişik [10, s.77-82]. O vaxtlar ermənilər tərəfindən işğal olunmuş Cəbrayıl rayonu artıq igid döyüşçülərimiz tərəfindən azad edilmişdir. İnanırıq yaxın günlərdə fitar Cəbrayıl rayonundakı toy-düynlərimizin bəzəyinə çevriləcəkdir.

Fitar aləti elektrogitaranın digər növlərindən bir çox xüsusiyyətlərinə görə üstündür.

Mingəçevirdəki Uşaq Gənclər İnkişaf Mərkəzinin əməkdaşı, qarmon ifaçısı Qurban Məmmədov da qurmanayzer adlı bir musiqi aləti ixtira edib. Bu alət haqqında Azər TAC məlumat vermişdir [9].

Qurban Məmmədov 2015-ci ildə aerofonlu (nəfəs alətləri) qrupa aid edilən və klavişli-körüklü alət saylan Azərbaycan qarmonunun gövdəsinə hordofonlu (səs mənbəyi teldən alınan), membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan), hətta idiofonlu (özənsəsli) musiqi alətlərinin səsini cəmləşdirmişdir.

Qurmanayzer 4 hissədən ibarətdir: səs beyni, qarmonun gövdəsi, klaviatura və qulaqcıq. Səs beyni 939 səsi özündə saxlayan unikal yaddaş qurğusudur. Qarmonun klavişləri basılarkən klaviaturanın altına yığılmış mikrosxemdə iki maqnitin yaxınlaşması ilə kontakt yaranır. Klavişləri buraxdıqda isə kontakt ayrılır və səs kəsilir. Alətin üzərində olan benderlə səsləri kiçik sekunda, böyük sekunda, hətta tersiya intervalında dəyişmək mümkündür. Xüsusi düymələrlə oktavanı dəyişmək, transpozisiya ilə tonallığı istənilən kökə salmaq, qulaqcıq vasitəsilə isə səsləri alçaldıb-yüksəltmək, həmçinin səslərə tembr və dalğa vermək mümkündür.

Ölkəmizdə yeni musiqi alətlərinin icad edilməsini alqışlayırıq. Lakin bu alətlərə (qurmanayzer, el-qor, qorbuta, K+A, dördkünc balaban və s.) ad verərkən son dərəcədə diqqətli olmaq lazımdır. Bu gün min il əvvəl yaradılmış bir sıra musiqi alətlərinin adlarını etimoloji baxımdan araşdırdıqda ortaya olduqca maraqlı məqamlar çıxır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından bəllidir ki, körpələr dünyaya gələrkən onlara heç də təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm, boy-buxun və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verirdi. Dastanda belə ad qoyma məqamları ilə tez-tez rastlaşırıq, Dədə Qorqud “Dirsə xan oğlu Buğac xan boyunu bəyan edər, xanım, hey!...” boyunda deyir: *“Bir buğa öldürmüş sənin oğlın, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün, – dedi”* [7, s.39]. Dastanın “Qam Bөрөнün oğlu Bamsı Beyrək boyunu bəyan edər, xanım,

hey...” boyunda da belə adqoymaya rast gəlirik: “Sən oğlunu “Bamsam” deyü oxşarsan: bunun adı Boz ay-ğırılıq Bamsı Beyrək olsun! Adını bən dedim, yaşını Allah versün! – dedi” [7, s.67].

Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsulla adqoyma musiqi alətlərini-zə də sirayət etmişdir. Sənətkarlarımız icad etdikləri musiqi alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi adlar qoy-mazdılar. Əksər adlar alətin özəlliyi və əsas xüsusiyyətləri ilə motivlənmişdir.

Bəzi müasir alətlərə də ad verərkən müvafiq özəllik və xüsusiyyətlər mütləq nəzərə alınmalıdır.

Əlbəttə, kiçik bir məqalədə akustika elmi haqqında geniş fikir söyləmək mümkün deyil. Biz məqa-lədə yığcam olaraq akustikanın yaranma tarixi, eləcə də musiqi akustikasının sözaçımına, etimologiyasına nəzər yetirilir. Burada göstərilir ki, sənətkarlarımızın Azərbaycanda da başqa məkanlarda olduğu kimi, təhtəlsüür (intuisiya) vasitəsi ilə qədim dövrlərdən musiqi alətlərini hazırlayarkən, həmçinin musiqi salon-larını inşasında səslənmənin gözəl alınmasından ötrü akustikanı nəzərə almışlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. -İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 s. (türk dilində)
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Şərq-Qərb, 2017, 472 s.
3. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: “Azərnəşr”, 1993, 264 s.
4. Əlihüseyn Dağlı (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. Beşhissəli əlyazması, II h. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli qovluq.
5. İsayeva S.K. Musiqi akustikası elminin inkişaf mərhələləri. Akustik tədqiqatların tarixi haqqında (I hissə). // “Mədəniyyət” jurnalı, s. 66-69
6. Kərimov M.T., İsayev Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. Üç hissəli, I h. “Musiqi akustikası”. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Letterpres, 2009, 360 s.
7. Kitabı-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayan, ön söz və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. B.: “Yeni Nəşrlər Evi”, 1999, 704 s.
8. Qasımov C.X. Milli çalğı alətlərinin akustik qanunlar əsasında təhlili. // “Konservatoriya” jurnalı, №3-4, B.: Ecoprint, 2009, s. 153-165
9. Müxtəlif musiqi alətlərinə aid 939 səs bir qarmonda. Azər TAC, Mingəçevir bürosunun əməkdaşla-rı: Xanım Nağıyeva, Rauf Hacıyev, Murad Məmmədov. 2019-cu il, 8 avqust. /video.azertag.az/site/video/77929 (saytoqrafiya)
10. Nəcəfzadə A.İ. Cəbrayıl rayonu “fitar”ın yolunu gözləyir. // “Konservatoriya” jurnalı № 2 (16), B.: Ecoprint, 2012, s. 77-82



Akif QULİYEV

Əməkdar İncəsənət Xadimi,
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: quliyev_akif@mail.ru

AZƏRBAYCANDA “ƏHLİ-BEYT” DİNİ-MAHNI JANRI: TƏŞƏKKÜLÜ VƏ İNKİŞAFINA DAİR

Xülasə: Məqalədə müasir Azərbaycan musiqi məkanında islam dini mərasimləri ilə bağlı icra edilən musiqi janrının – “Əhli-beyt” dini mahnı ənənəsinin təşəkkülü və inkişafı məsələsinə baxılır. XX əsrin sonlarından başlayaraq Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra islam dini ideyalarının yayılması və təbliği funksiyasını yerinə yetirən çox sayda ilahi mahnı kollektivlərinin yaranması “Əhli-beyt” dini mahnı janrının müxtəlif nümunələrinin meydana gəlməsinə təkan vermişdir. Aparılan müşahidələr və təhlillər əsasında xüsusi istedadlı ifaçılar tərəfindən yaradılan və oxunan “Əhli-beyt” məzmunlu dini mahnıların fərdi xüsusiyyətləri müəyyənlanmış və bu istiqamətdə tədqiqatın aparılmasının vacibliyi vurğulanmışdır.

Açar sözlər: İslam, din, mahnı, musiqi ənənəsi, “ilahi”, “Əhli-beyt”

Акиф КУЛИЕВ

Заслуженный деятель искусств,
кандидат искусствоведения, профессор

ЖАНР РЕЛИГИОЗНОЙ ПЕСНИ «АХЛИ-БЕЙТ» В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: О ЕГО СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ

Аннотация: В статье рассматривается организация и развитие религиозно-песенной традиции «Ахли-бейт», музыкального жанра, исполняемого в связи с исламскими религиозными обрядами, в современном, музыкальном пространстве Азербайджана. Начиная с конца XX века, после обретения Азербайджаном независимости, создание большого количества ансамблей духовных песнопений, выполнявших функцию распространения и применения исламских религиозных идей, дало толчок к возникновению различных образцов жанра религиозной песни «Ахли-бейт». На основе наблюдений и анализа определены индивидуальные особенности религиозных песен как «Ахли-бейт», созданных и исполненных особо талантливыми исполнителями, и подчеркнута важность проведения исследований в этом направлении.

Ключевые слова: Ислам, религия, песня, музыкальная традиция, «божественный», «Ахли-бейт»

Akif KULİYEV

Honored Art Worker, PhD in Art, Professor

GENRE OF THE RELIGIOUS SONG “AHLI – BEIT” IN AZERBAIJAN: ABOUT ITS FORMATION AND DEVELOPMENT

Abstract: The article deals with the organization and development of the “Ahli-beit” religious song tradition, a musical genre performed in connection with Islamic religious rites, in the modern musical space of Azerbaijan. Starting from the end of the XX century, after Azerbaijan gained independence, the creation of a large number of ensembles of spiritual chants that performed the function of disseminating and applying Islamic religious ideas gave impetus to the emergence of various examples of the “Ahli-beit” religious song genre. On the basis of observations and the individual characteristics of religious songs as “Ahli-beit”, created and performed by especially talented performers are determined and the importance of conducting research in this direction is emphasized.

Keywords: Islam, religion, song, musical tradition, “divine”, “Ahli-beit”

XX əsrin 90-cı illərindən başlayaraq, Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra xalqın dünyagörüşündə dini köklərə “qayıdış” prosesi dərinləşir. Məlumdur ki, uzun illər Azərbaycanda hökm sürən kommunist ideologiyası bütövlükdə dinlə, konkret olaraq, islamla bağlı olan hər növ təzahürlərin qadağan edilməsi siyasətini aparmış və bu sərt tələblər hesabına, demək olar ki, dini musiqi sahəsində də böyük boşluqlar əmələ gəlmişdir.

Müxtəlif məzmunlu dini ayin və mərasimlərin ayrılmaz tərkib hissəsi olan dini mahnılar da həmin qadağaların qurbanı olmuşdur. Yalnız XX əsrin sonlarında mövcud siyasi rejimin tam süqutundan sonra dini sahədə baş verən canlanma dini musiqinin unudulmuş janrlarının yenidən bərpaasına və inkişafına şərait yaratdı.

Azərbaycanın sosiomədəni həyatında islam ənənələrinin dirçəlməsi, dini tədbir və mərasimlərin açıq şəkildə icrası, dini təhsil alanlar üçün geniş imkanların yaranması bu sahədə xüsusi fəallığı şərtləndirirdi. Belə bir şəraitdə dini mahnı ənənəsinin təşəkkülü, inkişafı və yayılması üçün də münbit zəmin yaranırdı. “Əhli-beyt” mahnı ənənəsi də bu sırada özünəməxsus yer tutmağa başlayır.

“Əhli-beyt” kəlməsi Həzrət Peyğəmbəri sevən, ona iman gətirən və onun yolunu gedən hər bir müsəlman üçün parlaq, əzizlənən və əbədi bir kəramətin nişanəsi olan müqəddəs anlayışdır. Bu anlayışa Məhəmməd Peyğəmbər (ə.s.), Həzrət Əli, Həzrət Fatiməyi-Zəhra, Həzrət Həsən, Həzrət Hüseyn və ailənin digər üzvləri daxildir.

“Əhli-beyt” sözü lüğətdə “ev əhli” mənası verməsinə baxmayaraq, dini anlamda İslam Peyğəmbərinin ailəsinə, onun övladlarına aid edilir və yalnız xüsusi şəxsləri nəzərdə tutur. Bu şəxslərə kimin aid olması Peyğəmbər tərəfindən nəql edilən onlarca rəvayətdə, hədislərdə açıq-aşkar bəyan edilmişdir.

“Əhli-beyt” elm, əxlaq, şərəf və həqiqət yolunda dönməzliyin, islamın elm və silah ilə müdafiəsinin, zülmə, ədalətsizliyə qarşı mübarizənin misilsiz rəmzidir. Əsrlər boyu böyük şairlər bu obrazlara şeirlər, qəsidələr həsr etmiş və mahnılar bəstələnmişdir.

Azərbaycanın görkəmli şair və mütəfəkkirləri – Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, N.Tusi, İ.Nəsimi, M.Füzuli, Y.Bakıvi, Yusif Qarabaği, A.Bakıxanov, H.Zərdabi, Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu, M.Ə.Rəsulzadə və başqaları əsrlər boyu Məhəmməd Peyğəmbərə (ə.s.) olan öz sevgi və sayqısını yaratdığı əsərlərində ifadə etmişlər. Bununla bağlı orta əsrlərdə klassik Azərbaycan ədəbiyyatı nümayəndələrinin yaradıcılığında xüsusi yer tutan nəfəsi janrı bilavasitə Məhəmməd peyğəmbərin vəsfini nəzərdə tutan dini poeziya növü kimi geniş yayılmışdır. Daha sonrakı əsrlərdə Məhəmməd Peyğəmbər (ə.s.) ilə yanaşı yuxarıda adları çəkilən peyğəmbər ailəsinin digər üzvlərinin də mədhi və vəsfi müxtəlif islam dini bayram və mərasimlərin, xüsusilə də, mövlud günlərinin əsas məğzini təşkil etməyə başlayır.

Lakin Azərbaycanda islam Peyğəmbəri və onun “Əhli-beyti” haqqında xalqın hörmət və sevgisini əks etdirən mövlud günləri ilə bağlı mərasimlərin keçirilməsi tarixi çox da qədim deyil. Bu haqda maraqlı məlumatı bizə Üzeyir Hacıbəylinin 1916-cı il, 5 yanvar tarixli “Yeni İqbal” qəzetinin 200-cü sayında dərc edildiyi “Mövlidi-nəbi bayramı” adlı məqaləsi verir. Məqalədə deyilir: “Mövlidi-nəbi bayramı təzə-təzə dəbə düşən bayramdır. Qurban bayramı, orucluq bayramı, Novruz bayramı – bu bayramlar hər kəsə müəyyən və aşkar bir surətdə tanınan olduğu halda, mövlud bayramı hələ bir o qədər məşhur olmuyubdur. Zənnət Mövlidi-nəbi bayramının dəbə düşməsi aramızda qəzetlər çıxan günlərdən biridir” [1, s.99].

Ü.Hacıbəylinin məlumatına görə, bu mərasimlərin Azərbaycanda keçirilməsinə Türkiyə qəzetlərinin ölkədə yayılması və bu qəzetlərdə əksini tapan mövlud mərasimləri haqda məlumatların verilməsi mühüm rol oynamışdır. Məlumdur ki, Türkiyədə bir çox dini bayramlarla bağlı mərasimlərin, o cümlədən, mövlidi-nəbi mərasimlərinin keçirilməsi ənənəvi hal almışdır. Bu mərasimlərdə Quran surələri, dini mətnlərin oxunması ilə yanaşı, dini mahnıların – ilahilərin ifası da geniş yayılmışdır.

Qeyd etməliyik ki, ilahi türk dini musiqisində ən çox ifa edilən formadır. Kiçik həcmli bu formaları tədqiqatçılar məhz “dini mahnı” kimi də təqdim edirlər. Onların poetik mətnləri dini, dini-təsəvvüf şairlərinin (başda Yunus İmrə olmaqla Niyazi, Nasuhi, Osman Şəms, Dərviş Osman, Əsrəfoğlu, İbrahim Haqqı, Seyfullah və b.) şeirlərinə əsaslanır. Bəzi ilahilər müəyyən bir təriqətə, məsələn, Rifai, Nəqşbəndi, Xəlvəti, Gülşəni və b. aid olduğundan yalnız onların məkanında oxunur. Bunların əksəriyyətində həmin təriqətin inancları tərənnüm edilir və onun uluları təriflənir. Ümumi xarakterli, yəni sadəcə dini məzmunlu ilahilər də var ki, onlar məktəb və məscidlərdə oxuna bilər. Hicri ilinin müəyyən əlamətdar ayında oxunan ilahilər də mövcuddur. Məsələn, Ramazan ayında (ayın əvvəlinə, sonuna və yaxud qədr gecəsinə

məxsus) oxunan “Ramazan ilahiləri” xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Hicri ilinin ilk ayı olan “Mühərrəm ilahiləri” məşhur Kərbəla faciəsinə həsr edilir. İlahilərin bəstələmə üsulları da müxtəlifdir. Bunlar həm kiçik, həm də böyük üsullarla bəstələnirlər. Türkiyədə xorla oxunan İlahilər “cümhur İlahi” adını alır. Bektaşî təriqətinə məxsus ilahilər “nəfəs” adı ilə digər ilahilərdən fərqlənir. Türkiyədə Məhəmməd Peyğəmbərin (ə.s.) vəsfinə həsr edilmiş ilahilər (nət və təvşih) xüsusi yer tutur.

Digər qonşu müsəlman ölkəsi – İranda da islam dini müqəddəslər sırasına daxil olan Məhəmməd Peyğəmbər (ə.s.) və onun Əhli-beyti haqqında dini mahnılar (“surud”) geniş yayılmışdır.

Bu paralelləri göstərməklə biz, dini mahnıların qonşu regionlarda daha geniş bir halda mövcudluğunu və bunların dini-tarixi bağlılığının, əlaqəsinin mümkünliyünü nəzərə çatdırmaq istədik, bu da xüsusi tədqiqat problemi kimi həllini gözləyən vacib məsələlərdən biridir.

Azərbaycanda isə son 30 ildə fəaliyyətə başlamış dini musiqi kollektivlərinin repertuarında xüsusi yer tutan “Əhli beyt” məzmunlu mahnıların yaranması bu janra olan mənəvi ehtiyacdən irəli gəlmişdir.

Ümumiyyətlə, müxtəlif məzmunlu dini mərasim və ayinlərin ayrılmaz komponenti kimi mövcud olan dini-mahnılar son dövrlərdə xalqın gündəlik məişət mədəniyyətinə daxil olmuş, onun həyatının tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bununla bağlı bir çox dini musiqi qruplarının fəaliyyəti fəallaşmış, dərviş toyları, dini musiqi festivalları, dini musiqi “konsertləri” geniş vüsət almışdır.

Qeyd edək ki, islam dini məclisləri kontekstində formalaşan və fəaliyyət göstərən dini mahnılar müasir sosiomədəni şəraitdə bir neçə səviyyədə təzahür edir:

- ilk öncə – dini məclisdə; məscid daxilində;
- ikincisi – məişət mərasimi məkanında, islami toy şəraitində (“İlahi toy”, “dərviş toyu” da deyilir);
- üçüncüsü – müasir informasiya-təbliğat vasitəsilə, konsert-estrada səhnəsində.

Bütün hallarda dini mahnı ənənəsinin daşdığı ideya məzmunu qorunub saxlanılır.

Məlum olduğu kimi, islam ənənəsinə görə Azərbaycanda dini məclislər öz məzmununa görə fərqlidirlər. Bunları əsasən iki qrupa ayırmaq olar:

I – sırf ortokodsal dinin tələblərinə cavab verən şəriət və vacibat məsələləri ilə bağlı Quran məclisləri, dini bayram günləri ilə bağlı mərasimlər;

II – “Əhli beyt” in mədhi və müsibəti (mövlud və təziyə mərasimləri) ilə bağlı məclislər daxildir.

Hansı səviyyədə və ya qrupa aid məclislərdə istifadə edilməsindən asılı olmayaraq dini-mahnıların yaradıcıları və ifaçıları islam ideyaları ilə tərbiyələndirən peşəkar ilahiyyatçı və musiqiçilərdir.

Bu gün müasir Azərbaycan dini musiqi yaradıcılığında olduqca mürəkkəb proses baş verir. Bir tərəfdən, ənənəvi xalq musiqisinin intonasiya məzmununun qorunub saxlanılmasına, digər tərəfdən, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının (əsasən də türk, fars və ərəb) müsəlman musiqi təcrübəsində formalaşan ifadə vasitələtinin mənimsənilməsinə cəhd edilir. Azərbaycanda son zamanlar böyük sayda yaranan dini mahnıların çoxunda bu təsirin dərin iz buraxdığının şahidi oluruq. İfaçıların çoxunun İran, Türkiyə, ərəb ölkələrinin ilahiyyat mərkəzlərində dini təhsil alması nəticəsində onların bədii təfəkkürünə həmin mədəni mühitlərin təsiri öz izini göstərir.

Qeyd olunduğu kimi, dini mahnıların üslubunda bəzən ərəb-fars mahnı ənənəsinin təsiri duyulur. Tədqiqatçılar tərəfindən adətən ərəb və fars ifa tərzinin fərqləndirici cəhəti kimi xüsusi ritmik təşkilin olması göstərilir [2]. Müşahidələrə görə əgər mahnılarda dəqiq metro-ritmik strukturlar üstünlük təşkil edirsə bu, ərəb üslubunun olduğunu, bir qədər sərbəst vaxt quruluşların istifadəsi isə fars təsirinin əlamətlərinin olduğunu bildirir. Lakin Azərbaycanda ifa edilən dini mahnılarda ərəb-fars-türk üslubunun təsiri nə qədər güclü olsa da, bunlarda milli özünəməxsusluğu məhz məqam intonasiya məzmununa görə təyin etmək olar. Bundan əlavə, dini mahnıların forma təşkilində periodun frazalara dəqiq bölgüsü prinsipi (musiqili cümlələrin “kvadratlılığı”), kupletli formanın istifadəsi onların xalq mahnı yaradıcılığı ilə yaxınlığını təyin edir.

Bununla bağlı “Əhli-beyt” məddahlar qrupunun rəhbəri İslam Məmmədlinin bizimlə söhbətimizdə, istərsə də mətbuat səhifələrində bölüşdüyü fikrini nəzərə çatdırmaq istədim. O qeyd edir ki, “Bizi (yəni “Əhli-beyt” qrupunu – A.Q.) digərlərindən fərqləndirən oxu tərzimizdir. Bəziləri daha çox fars ləhcəsilə, bəziləri ərəb ləhcəsilə oxuyurlar. Amma biz öz dilimizdə oxumağa üstünlük veririk. Bu da bizi xalqa daha yaxın edir” [3].

Beləliklə, müasir dini mahnı ənənəsi ilə kütləvi musiqinin ifadə vasitələri və ifaçılıq təcrübəsinin qarşılıqlı əlaqəsi mümkünləşir ki, bununla da müasir Azərbaycan sosiomədəni mühitində “Əhli-beyt” dini mahnı ənənəsinin mənəvi rolu və funksiyası müəyyənləşir.

Azərbaycanda müasir dövrdə fəaliyyət göstərən və dini ideyaların təbliği ilə məşğul olan bir sıra musiqi kollektivləri repertuarlarının genişliyi ilə diqqəti cəlb edir. Xüsusilə, bu sırada respublikada ilk dini musiqi kollektivi olan “Əhli beyt” məddahlar qrupunu qeyd etmək istərdim. Bu qrupun yaradıcısı Hacı Yaşar Cahid (Abdullayev) olmuşdur. O, ilk dəfə olaraq dərviş toylarında iştirak etmiş və 60-dan artıq dini mahnı bəstələmişdir.

Bunun ardınca respublikada az vaxt ərzində bir sıra musiqi kollektivləri fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Bunlardan “Zəhra” Əhli-beyt qrupu (1990) və onun rəhbəri Hacı Rəhimə xanımın rolu xüsusi qeyd edilməlidir. Daha sonra “Nur körpüsü” (yaradıcısı Hacı Əliheydədir), “Kövsər” – qızlardan ibarət ilk dini musiqi qrupu (yaradıcısı Səidə xanım), “Cəfəri” qrupu (yaradıcısı Hacı Ceyhun), “Zülmətdən nura” adlı qızlardan ibarət qrup (yaradıcısı Məşədi Süleyman xanım), “Məddahlar” qrupu (rəhbəri Hacı Səməd Hidayəti (Nəbiyev), “Vəhdət” ilahi nəğmələr qrupu, “Hüda”, “İrşad” qrupları və s. Bütün bu mahnı qruplarının repertuarı bir-birindən fərqlənir ki, bu da “Əhli-beyt” mahnı ənənəsinin zənginliyini nümayiş etdirir.

Məsələn, “Zəhra” Əhli-beyt qrupunun repertuarına daxil olan mahnılar sırasında “La ilahi illallah”, “Ya Məhəmməd”, “Ya Əli, mövlan Əli”, “Aləmlərin Zəhrası”, “Ya Həsən”, “Ya Mədəd”, “Yoluna canlar fəda”, “Zeyğəmbərin mövludu”, “Çağırırım mövlam, səni” və s. “Əhli-beyt” qrupunun repertuarından “Əli, ey bahari eşq”, “Ruqiyyə”, “Ya Məhəmməd”, “Əli can”, “Sahibi zaman gəldi”, “Yavərim, sərvərim, ya Hüseyn”, “Xanım Zəhra mövludu” və s. diqqəti cəlb edir. “Nur” qrupu isə ifa etdiyi ilahilərdən bir sıra albomlar: “Eşq əhlinə” (2005), “Yoluna canlar fəda” (2007), “Könlüm arzular səni” (2008), “Ya Əbülfəz” (2009) buraxdırmışdır.

Adları çəkilən və digər musiqi kollektivlərinin çıxış etdikləri əsas tədbirlər Məhəmməd Peyğəmbərin (ə.s.), İmam Əlinin (ə.s.), Fatiməyi Zəhranın mövludu günləri və dini bayramlarla yanaşı, həm də ilahi toy (dərviş toyu) məclisləridir. Məhz belə müqəddəs dini günlərdə ifa olunan dini mahnıların mövzu dairəsini, əsas məzmununu Əhli-beyt ideyası təşkil edir.

Azərbaycanda ifa edilən dini mahnıların musiqili-poetik janr kimi kökü orta əsrlər professional musiqi mədəniyyəti ilə bağlı olsa da, müasir şəraitdə onların ifasında xalq-mahnı mədəniyyətinə uyğun intonasiya əsaslı üstünlük təşkil edir.

Dini mahnıların milli özünəməxsusluğunu, ilk növbədə poetik mətnin yerli dildə, konkret olaraq Azərbaycan dilində yazılması təyin edir ki, bu da onların musiqi dilinə, xüsusilə də, melodik başlanğıcına güclü təsir göstərir. Məsələn, Azərbaycanda dini qrupların ifa etdikləri ilahi mahnıların sözləri həm klassiklərin – Füzuli, Nəsimi, Xətai, Raci və digərlərinin, həm də müasir şairlərin – Hacı Yaşar, Hacı Soltan, zəki İslam, Əbdül Faqir və başqalarının yazdığı şeirlərinə əsaslanır. Bunlar əsasən tərif, mədh, dua məzmunlu şeirlərdir. Dini mahnıların poetik mətnləri həm əruz, həm də heca vəznində olur.

Dini mahnılarda milli özünəməxsusluğun təzahür etdiyi digər element, hər bir xalqın musiqi yaradıcılığının mənbəyi və onun tükənməz sərvəti olan melodik dilidir. Melodika, həqiqətən, milli özünəməxsusluğun daha aydın və dolğun daşıyıcısıdır. Dini mahnıların milli özünəməxsusluğunu məhz melodik, metroritmik, məqam-intonasiya elementlərinin vəhdəti, ifaçılıq prosesində onların təşkili üsulları müəyyənləşdirir.

Azərbaycanda Əhli-beyt mahnıları həm kişi, həm də qadın ifaçılar tərəfindən icra edilir. Mahnılar icra olunduğu məkandan asılı olaraq həm *a capella*, həm də instrumental müşayiətlə ifa edirlər. İfa xorla və ya solo, bəzən isə duet şəklində ola bilər. Məsələn, “Əhli-beyt” qrupunun rəhbəri Zığlı Hacı İslamın Kərbəlayi Rövşənə birgə “Sahibi zaman gəldi” ilahisini duet şəklində ifa etməsi buna parlaq misaldır.

Xorla oxunan mahnılar əsasən unison şəklində olur, nadir hallarda ikisəsli bölgü müşahidə edilir ki, bu da çox az məsafədə özünü göstərir. İlahilərin melodik şəkli dalğavari quruluşludur, məqam əsasında isə rast, şur və segahın intonasiya xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir. Dini mahnıların məqam əsasının müəyyənləşdirilməsi melodik təşkilin mühüm faktorlarından biridir və onların milli xarakterinin müəyyənləşməsinə xidmət edir. Məhz məqam-intonasiya əsası janrın musiqi dilinin milli özünəməxsusluğunu təyin edir.

“Əhli-beyt” dini mahnıların janr xarakteristikalarından biri kimi, onların çoxsaylı bəndlərdən ibarət olmasını göstərə bilərik. Vahid ideya ətrafında qurulan bu çoxsaylı bəndlərin uzun zaman ərzində eyni dinamika və xarakterdə ifası dini mahnıların əsas cəhətlərindən biri kimi qeyd edilməlidir. Sabit obrazlar

aləmi əsasında silsiləviliyin, təkrarlığın davam etdirilməsi “Əhli-beyt” dini-mahnı janrının vacib şərtlərindən biridir.

Çox ciddi tələblər çərçivəsində fəaliyyət göstərən janr məzmun baxımından mobildir. Belə ki, bu mahnı qrupuna islam qanunları ilə şərtlənən dini mətnlərdən əlavə, ümumbəşəri mövzular (anaya, Vətənə məhəbbət haqda) da daxil ola bilər. Məsələn, 2003-cü ildən fəaliyyət göstərən “Nur” dini-mahnı qrupunun repertuarına (rəhbəri Məşədi Rəhim Dərvişi) “Əhli-beyt” məzmunlu mahnılarla yanaşı (“Ya Peyğəmbər”, “Ya Əmirəl mömin”, “Övladın Məhdi gələcək”, İmam Zaman haqqında “Hardadır?”), Vətənə həsr olunan (“Azərbaycan”) mahnılara da yer verilir.

“Əhli-beyt” dini mahnı növünün ifası ciddiliyi, sərtliyi, səmimiliyi, parlaq emosionallıqdan uzaq olmanı tələb edir. Bu da, öz növbəsində, Əhli-beyt dini mahnılarının obrazlar aləmini xarakterizə etmək üçün optimal üsuldur. Belə mahnıların oxunmasında texniki çətinliyin olmadığından xorla ifası yüngülləşir ki, bu da onların həm qrupların üzvləri, həm də dinləyicilər tərəfindən kütləvi surətdə ifasını asanlaşdırır. Dini mahnıların musiqi dilinin demokratikliyi bu janrın həm geniş yayılmasına, həm də dindarlar arasında ilahi vəhdətin möhkəmlənməsinə kömək edir.

Mahnıların dini ifaçıları xalq musiqi yaradıcılığı ənənələri əsasında formalaşan musiqiçilər tərəfindən ifa edildiyindən onların musiqi dilində xalq musiqisi ilə dərin əlaqələrin mövcudluğu özünü aydın bildirir.

Bu bir daha dini mahnı ənənəsinin universal (ümummüsəlman) və milli köklərinin qarşılıqlı əlaqəsinin araşdırılmasının vacibliyini şərtləndirir.

Əhli-beyt məzmunlu dini mahnıların əsas xüsusiyyətləri aşağıdakılardan ibarətdir:

1. Dini mahnıların musiqi dilinin xalq mahnı yaradıcılığı ilə əlaqəsi (melodik, məqam-intonasiya, forma, inkişaf prinsipləri səviyyəsində) mövcuddur;
2. Dini mahnıların poetik əsasında əruz və heca vəznində olan Şərq poeziyasının klassik və müasir nümunələrinin forma və janrlarından istifadə edilir (nəf, əfrad, qəsidə və s.);
3. Dini mahnılarda xor və solo ifa növündən, instrumental və *a capella* ifadan istifadə edilir.
4. Bu tip dini mahnıların obrazlar dairəsini Məhəmməd Peyğəmbərin və onun yaxın ailə üzvlərinin vəsfi və mədhi təşkil edir.

Azərbaycanda dini mahnı ənənəsi müəyyən qanunauyğunluqlara malikdir. Burada həm ümummüsəlman mədəniyyət üçün xarakter olan sabit, həm də yerli xalq musiqi ənənəsi ilə şərtlənən mobil, dəyişkən komponentlərin uzlaşması özünü göstərir. Mədəniyyətin müxtəlif qatlarının birləşməsi qədim tarixə malikdir və Azərbaycanda islamın yayılma şəraitindən asılı olaraq müəyyənləşir. Bu, həm də milli ənənələrin qorunub saxlanılması və islam aləmi ilə mədəni əlaqələrin möhkəmlənməsinə doğru cəhdin yaranması amili ilə bağlıdır. Bütün bunlar dini əsasın lokal özünəməxsusluğunu göstərir və eyni zamanda, müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin üslub mənzərəsini genişləndirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Nəşrlərdən kənara qoyulmuş, ixtisar və redaktə olunmuş əsərləri. B.: Elm, 2010, II h., 236 s.
2. Dzhani-zade T.M. İslamskaja muzyka//Onlajn jenciklopediya [Setevoy resurs] http://encyclopedia.big.ru/enc.culture.islamskaya_muzika.html
3. “Əhli-beyt” qrupu: “Ona olan sevgi tükənməz”. [Simsar.az./news/a-37709.html](http://simsar.az./news/a-37709.html).

Məmmədali MƏMMƏDOV
AMK-nin “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”
elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri
AMK-nin dissertantı
E-mail: m_mammadali@bk.ru



SAZ ALƏTİ AİLƏSİNİN ƏMSALLARI VƏ ÖLÇÜ SİSTEMLƏRİNİN TƏYİN EDİLMƏSİ

Xülasə: Məqalədə saz musiqi aləti haqda qısa məlumat verilmişdir. Əsas toxunduğumuz məsələ saz aləti ailəsinin ölçü sistemlərinin təyin edilməsi, hissələr arasındakı mütənasibliyi təyin etmək və əmsalları haqda oxucularımızı məlumatlandırmaq.

Açar sözlər: Musiqi alətləri, saz, musiqi alətlərinin tədqiqi, Azərbaycan alətləri

Мамедали МАМЕДОВ
Заведующий Научно-исследовательской лабораторией
“Усовершенствования национальных музыкальных инструментов” АНК.
Диссертант АНК

ОПРЕДЕЛЕНИЕ КОЭФФИЦИЕНТОВ И СИСТЕМ ИЗМЕРЕНИЯ СЕМЕЙСТВА САЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация: В статье даётся краткая информация о музыкальном инструменте саз. Читатели познакомятся с определениями систем измерения семейства музыкальных инструментов и пропорциональности между частями и коэффициентами.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, саз, исследование музыкальных инструментов, азербайджанские инструменты

Mammadali MAMMADOV
Head of the Scientific-Research Laboratory for Improvement
of National Musical Instruments of ANC.
Dissertation student of ANC

DETERMINATION OF COEFFICIENTS AND SYSTEMS OF MEASUREMENT OF THE SAZ FAMILY OF MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract: The article provides brief information about the musical instrument saz. Readers will get acquainted with the definitions of measurement systems for a family of musical instruments and the proportionality between parts and coefficients.

Keywords: musical instruments, saz, musical instruments research, Azerbaijani instruments

GİRİŞ

Azərbaycan xalqının ən sevimli və qədim musiqi alətlərindən biri sazıdır. Bu alətdə əsasən, qopuzun müşayiəti ilə oxuyub-çalan ozanların ənənələrini davam etdirən aşiqlər çalır.

Aşıq sənətinin türkdilli və başqa xalqlar arasında geniş yayıldığına görə Saz Qafqaz, İran, Əfqanıstan, Suriya, Türkiyə və Balkanları əhatə edən geniş ərazidə eyni adla tanınan, çox az rast gəlin alətlərdən biridir. Türkiyədə bu aləti “bağlama” da adlandırırlar. Orta əsr klassik Azərbaycan poeziyasında saz çalğı

alətinin adının çəkilməsi geniş yer alıb. Qətran Təbrizi (XI əsr), Əfzələddin Xaqani, Nizami Gəncəvi (XII əsr), Əssar Təbrizi, Qazı Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimi (XIV əsr), Cahanşah Həqiqi (XV əsr), Şah İsmayıl Xətai, Fədai Təbrizi, Məhəmməd Fizuli (XVI əsr), Məsihi (XVII əsr) şeirlərində sazı təsvir ediblər. Sazın adına "Koroğlu" (X əsr) və "Əhməd Hərami" (XIII əsr) dastanlarında rast gəlirik.

Saz musiqi alətinin çanağı tut ağacından, qolu Qoz ağacından aşxlar isə ərik, armud və qoz ağacından hazırlanır. Sazın çəkisi yüngül olsun deyə onun qolunun içərisi ovulur. Bəzi hallarda qolun içərisinin ovulmuş yerinə yumru polad dənəciklər əlavə olunur ki, bunlarda lazım olanda ifaçılar tərəfindən sazı hərəkət etdirərək (silkələyərək) müxtəlif ritmlər əldə edə bilirlər. Çanağın üz dekası tut ağacından hazırlanır və üzəri qabarıqdır.

Sazdan qədimdə yalnız aşxlar, müasir dövəründə isə bu alətdən müxtəlif orkestr və ansamblarda peşəkar alət kimi istifadə olunur. Son illər saz ali təhsil ocaqlarında, musiqi texnikumlarında tədris edilir. Bizdən ötəri önəmli olan məsələlərdən biri də, saz musiqi alətinin əmsallarını təyin edərək, saz ailəsinin ölçü sistemlərini təyin etməkdir. Bilirik, ki hər ustanın musiqi alətini hazırlamaq üçün özünə məxsus şablonu var. Bu qaydada ustalar tərəfindən hazırlanan musiqi alətlərinin fərqli ölçü sistemləri olur ki, buda ölçülərdə pərakəndəliyə gətirib çıxarır. Bu pərakəndəliyə son qoymaq məqsədi ilə saz ailəsinin bütün üzvlərinin ölçü sistemlərini təyin etmək zərurəti yarandı. Hesab edirik ki, bu problemin həlli zəruri- di. Satış- da və əllərdə olan sazların ölçü vahidlərinin uyğunsuzluğu bizi bu problemin həllinə sövq edir.

SAZ MUSIQİ ALƏTİNİN ƏMSALLARININ TƏYİN EDİLMƏSİ

1. Çanağın uzunluq əmsalı – 1,818
2. Çanağın hündürlük əmsalı – 1,00
3. Qolun uzunluq əmsalı – 1,00

Bir mənalı olaraq, çanağın üz eninin ölçüsü çanağın hündürlüyünə bərabərdir.

1. Çanağın eninin üzde ölçüsünü özümüz müəyyənləşdiririk. 160 mm, 180 mm, 200 mm, 220 mm, 240 mm və bu ölçülərə əsasən əmsallardan istifadə edərək sazın digər əsas hissəsinin ölçüsünü əldə edirik. Məsələn, orkestr sazı üçün: çanağın eni 220 mm.

2. Çanağın uzunluğunu tapmaq üçün, uzunluq əmsalından istifadə edirik, yəni: $(220 \cdot 1,818 = 399,96 - 400 \text{ mm})$ Çanağın üzünün en ölçüsünü 220 mm vururuq çanağın uzunluq əmsalına (1,818)

3. Çanağın üzünün eni, onun hündürlüyünə bərabərdir. Deməli $h=220$

4. Çanaq uzunluğu isə qol uzunluğuna bərabərdir, yəni $399,96 = 399,96 \text{ mm} - \text{yəni } 400 = 400 \text{ mm}$

Sazlar ölçülərinə görə müxtəlif olurlar. Ana saz, Orta saz (orkestr sazı) və Cürə saz və İlaxır. Bu halda sanki bir anlaşılmazlıq yaranır. Belə bir qarşılıqlıq aradan qaldırmaq üçün 1/4 saz cürə, 2/4 saz cürə, 3/4 saz cürə, 4/4 saz (orta və ya orkestr sazı) və Ana saz (tavar) tədqiqat işlərimizi də bu səpkidə apardıq ki, adı oxucu da söhbətin nədən getdiyini rahat qavrasın. Ən böyük problem uyğunsuzluq cürə kiçik saz- lardadır. Orta sazdan kiçik olan bütün sazlara cürə saz deyildir. Bu uyğunsuzluğu aradan qaldırmaq üçün tədqiqat işlərini apardıq. Beləliklə...



Şəkil 1.1/4 Saz

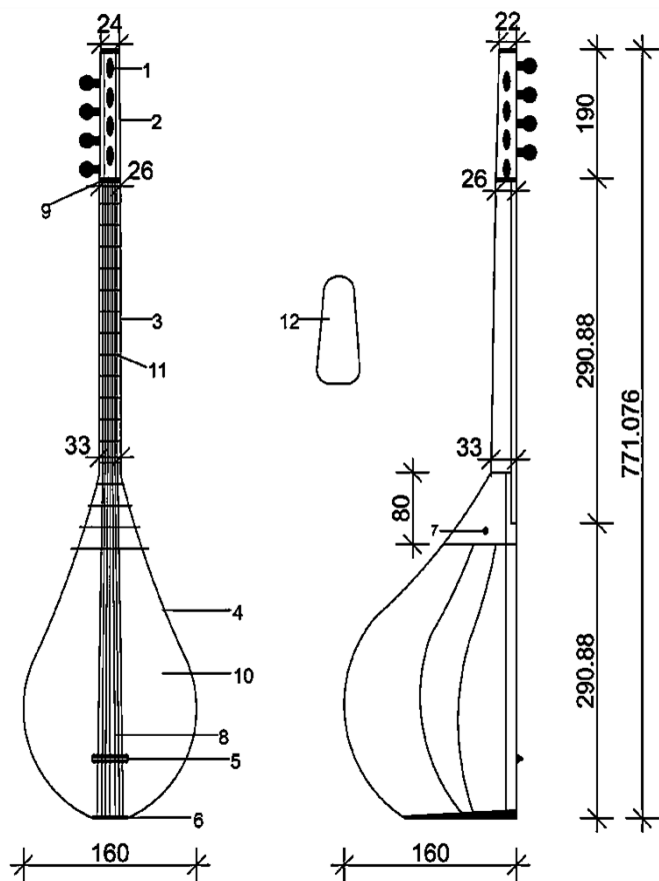
Cədvəl 1.
1/4 Sazın ölçüləri

Nö	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu	290.88
2	Çanağın eni	160
3	Çanağın hündürlüyü	160
4	Qolun uzunluğu	290.88

5	Kəllənin uzunluğu	190
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	33-33
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	26-26
8	Küpün uzunluğu	80
9	Simlərin sayı	5

Cədvəl 2.
1/4 Sazın hissələrin adları

Nö	Hissələrin adları
1	Aşıqlar (8-9 ədəd)
2	Kəllə
3	Qol
4	Çanaq
5	Çanaq üstü xərək
6	Simgir
7	Küp
8	Simlər
9	Qol üstü xərək
10	Çanaq üzü
11	Not pərdələri
12	Mizrab (təzənə)



Sxem 1.

Qeyd etmək istəyirəm ki, çanağın və qolun uzunluğu dedikdə biz, ölçüsünü küpün ortasından götürürük (sxem 1). Əgər küpün uzunluğu 80 mm-dirsə, bu ölçüdən 40 mm qol uzunluğuna, 40 mm isə çanaq uzunluğuna əlavə edirik. Əslində çanaq uzunluğu 250,88 mm, qol uzunluğu – 250,88 mm-dir. Hər iki ölçüyə 40 mm əlavə etdikdə $250,88+40=250,88+40=290,88=290,88$ alınır.



Şəkil 2

Şəkil 2. 2/4 Saz

Saz musiqi alətini qucaqda saxlamaq çətin olduğundan onu kəmər vasitəsi ilə çiyindən asırlar.

Saz musiqi alətinin çanağı bütünlüklə tut ağacından qolu və kəlləsi qoz ağacından hazırlanır. Çanaq 9-10 dilimdən yığılır. Saz əsas etibarilə 5 hissədən ibarətdir.

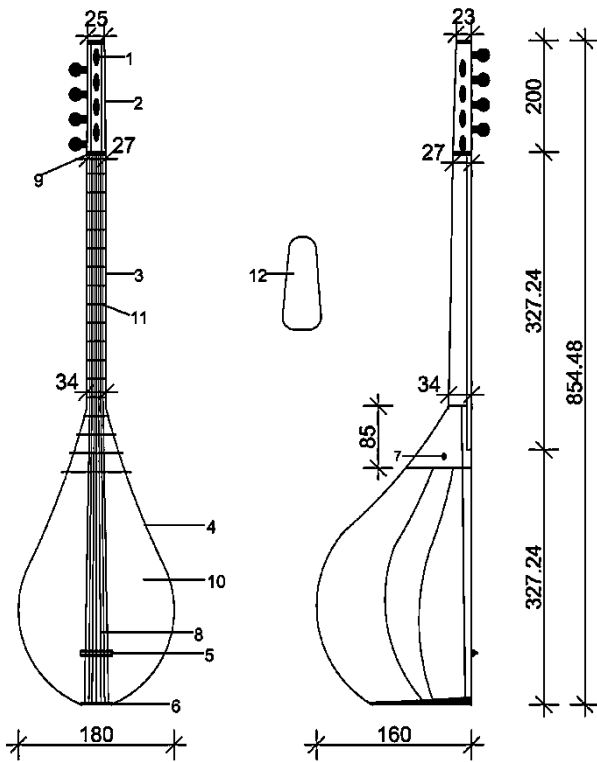
- 1 Çanaq
- 2 Küp
- 3 Qol
- 4 Kəllə
- 5 Aşıqlar

Cədvəl 3.
2/4 Sazın ölçüləri

Nö	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu	327,24
2	Çanağın eni	180
3	Çanağın hündürlüyü	180
4	Qolun uzunluğu	327,24
5	Kəllənin uzunluğu	200
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	34-34
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	27-27
8	Küpün uzunluğu	85
9	Simlərin sayı	5 ədəd

Cədvəl 4.
2/4 Sazın hissələrin adları

Nö	Hissələrin adları
1	Aşışlar (8–9 ədəd)
2	Kəllə
3	Qol
4	Çanaq
5	Çanaq üstü xərək
6	Simgir
7	Küp
8	Simlər
9	Qol üstü xərək
10	Çanaq üzü
11	Not pərdələri
12	Mizrab (təzənə)



Sxem 2.

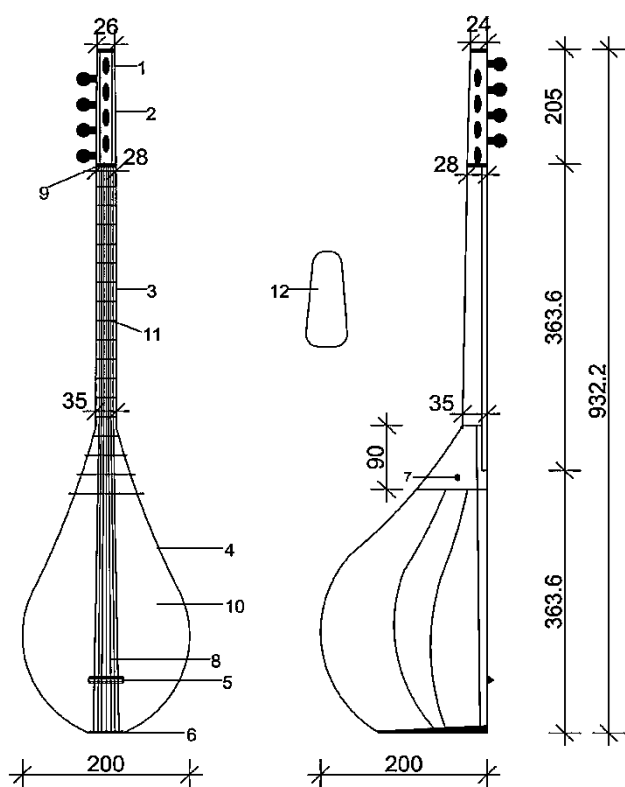


Şəkil 3. 3/4 Cürə saz

Çanağın uzunluğu dedikdə, çanağın arxasından beçənin ortasına qədər olan məsafəni nəzərdə tuturuq. Sxem 3. Beçəni (küp) nəzərə almasaq belə çanaq uzunluğu qol uzunluğuna bərabərdir.

Cədvəl 5.
3/4 Cürə sazın ölçüləri

Nö	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu	363,6
2	Çanağın eni	200
3	Çanağın hündürlüyü	200
4	Qolun uzunluğu	363,6
5	Kəllənin uzunluğu	205
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	35-35
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	28-28
8	Küpün uzunluğu	90
9	Simlərin sayı	6 ədəd
10	Aşxların sayı	6 ədəd



Sxem 3. 3/4 Cürə saz

Cədvəl 6.
3/4 Cürə sazın hissələrin adları

Nö	Hissələrin adları
1	Aşxlar (8-9 ədəd)
2	Kəllə
3	Qol
4	Çanaq
5	Çanaq üstü xərək
6	Simgir
7	Küp (Beçə)
8	Simlər
9	Qol üstü xərək
10	Çanaq üzü
11	Not pərdələri
12	Mizrab (təzənə)

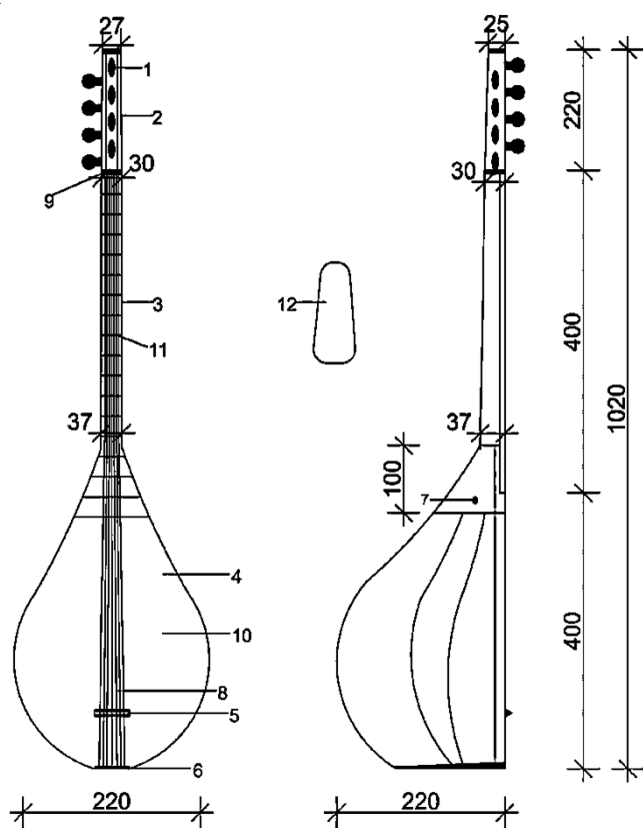


Şəkil 4. 4/4 Orta saz

Cədvəl 7.
4/4 Orta sazın ölçüləri

Nö	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri mm-lə
1	Çanağın uzunluğu	400
2	Çanağın eni	220
3	Çanağın hündürlüyü	220
4	Qolun uzunluğu	400
5	Kəllənin uzunluğu	220
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	37-37
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	30-30
8	Küpün uzunluğu	100
9	Simlərin sayı	8 ədəd
10	Aşıxların sayı	8 ədəd

Orta saz ansamblarda və orkestrlərdə çalınan sazdır. Bu saz xalqımız arasında daha çox populyarlıq qazanıb.



Sxem 4.

Cədvəl 8.
4/4 Orta sazın hissələrinin adları

Nö	Hissələrin adları
1	Aşıxlar (8-9 ədəd)
2	Kəllə
3	Qol
4	Çanaq
5	Çanaq üstü xərək
6	Simgir
7	Küp
8	Simlər
9	Qol üstü xərək
10	Çanaq üzü
11	Not pərdələri
12	Mizrab (təzənə)

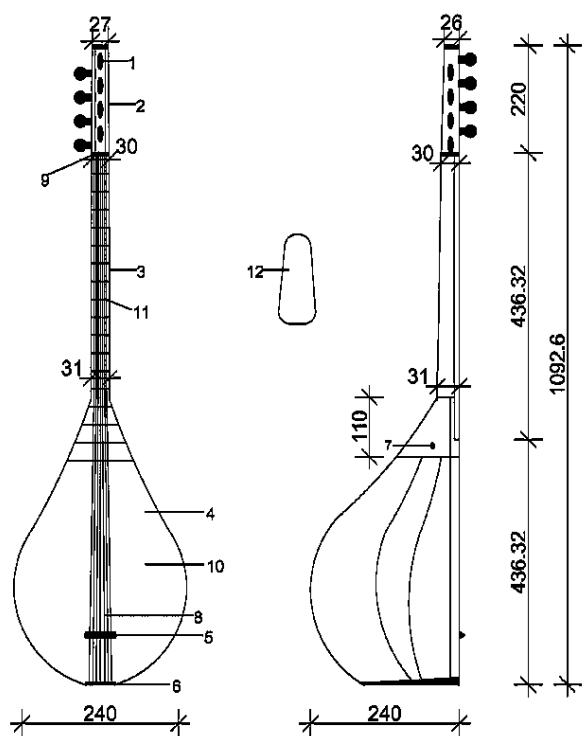


Şəkil 5. Ana saz (Tavar)

Cədvəl 9.
Ana sazın (Tavar) ölçüləri

Nö	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu	436,32
2	Çanağın eni	240
3	Çanağın hündürlüyü	240
4	Qolun uzunluğu	436,32
5	Kəllənin uzunluğu	220
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	31-31
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	30-30
8	Küpün uzunluğu	110
9	Simlərin sayı	8-11 ədəd

Ana sazları (Tavar) adətən aşıqlar çalırırlar. Ana sazın ölçüləri 9-cu cədvəldə verilmişdir.



Sxem 5. Ana saz (Tavar)

Cədvəl 10.
Ana sazın (Tavar) hissələrin adı

Nö	Hissələrin adları
1	Aşıqlar (8-9 ədəd)
2	Kəllə
3	Qol
4	Çanaq
5	Çanaq üstü xərək
6	Simgir
7	Küp
8	Simlər
9	Qol üstü xərək
10	Çanaq üzü
11	Not pərdələri
12	Mizrab (təzənə)

Nəticə olaraq qeyd etmək istərdik ki, orkestr sazının (orta saz) ölçü sistemlərini təyin edərək və əmsalları tapıldıqdan sonra, təyin edilmiş əmsallardan istifadə etməklə 1/4; 2/4; 3/4; 4/4 və ana sazın ölçü sistemləri təyin edilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

- Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, 704 s.
- Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 222 s.+93 illüstrasiya
- Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. Tərtibçilər: Abdullayev B.M., Əsgərli M., Zərinəzadə H.H. İki cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 472 s.
- Marağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri. Farscadan tərcümə: M.Müsəddiqindir. // "Qobustan" jurnalı, 1977, №1, s. 74-79
- Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, 224 s.
- Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. Miniatur kitabça. -B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 128 s.

7. Nəcəfzadə A.İ. Kamança və Azərbaycanda müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən yaylı alətlər. // “Konservatoriya” jurnalı №1, 2011, s. 67-70
8. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
9. Səfərova Z.Y. Əbdülqadir Marağai. B.: Təbriz, 1997, 62 s.

Rus dilində

10. Агаева С.Х. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадир Мараги. / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях под общей редакцией Е.В.Гиппиуса. Часть первая. М.: Советский композитор, 1987, с. 190-196
11. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги). / “Музыка народов Азии и Африки”. М.: Советский Композитор, 1980, Вып. 3, с. 243-260
12. Агаева С.Х. Абдулгадир Мараги. Б.: Язычы, 1983, 46 с.
13. Агаева С.Х. Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие (XIV-XV века). Дисс. канд. искусствоведения. РГБ Дк 81-17/13. М.: 1979, 178 с.
14. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (на основе произведения Эвлии Челеби «Сеяхатнаме»), / “Tarixi yaşadan unudulmuş musiqi alətləri” elmi məqalələr toplusu, Bakı Musiqi Akademiyası. 2011, s. 106-130
15. Сперанский С.Л. Музыкальные товары (Товароведение). М.: Экономика, 1987, 176 с.

Digər xarici dillərdə

16. Əbdülqadir bin Geybi Hafız Məraği. Şərhül-ədvər (Fəvaid-i Əşəra ilə). Be ehtimame Taqi Bineş. -Tehran: Mərkəze Nəşre Daneşgahi, 1991, 458 s. (fars dilində)
17. Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. - İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 s. (türk dilində)
18. Əbdülqadir bin Geybi Hafız Məraği. Məqasidül-əlhan. Be ehtimame Taqi Bineş. -Tehran: Tehran: 1966, 244 s. (fars dilində)
19. Farmer H.G. Abd al-qadir ibn Gaibi on instruments of music. [Oriens. Vol. 15. 1962]. The Science of music in islam, instruments and Military Music. Vol. 2. Ed. by E.Neubauer. Frankfurt am Main: 1997, p. 605-612 (ingilis dilində).

Jalə QULAMOVA

AMK-nın “Etnomusiqişünaslıq” kafedrasının müdiri
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
Email: jale1973@mail.ru



ELÇİN HƏÇİMOV VƏ ELNUR ƏHMƏDOVUN “ODLAR YURDU” ALBOMU XALQ ÇALĞI İFAÇILIĞININ MÜASİR TƏMAYÜLLƏRİ KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Xalq Artisti xanəndə Mənsur İbrahimovun istedadlı müşayiətçilərinin – Milli Konservatorianın dosentləri – xalq artisti, tarzən Elçin Həşimov və əməkdar artist kamança ifaçısı Elnur Əhmədovun birgə ərsəyə gətirdikləri “Odlar yurdu” diski haqqında söhbət açılır, ifaçıların yaradıcılıqları haqda, işıq üzü görmüş disk haqda məlumat verilir. Qeyd edək ki, yeni diskdə hər iki ifaçının solo və duet ifaları ilə yanaşı, Azərbaycan qədim xalq rəqsi, kinofilmdən musiqi, eləcə də bəstəkar əsərləri yer alıb. Məqalənin yazılmasında əsas məqsəd məhz bu disk haqqında – burada toplanan musiqi nümunələri haqqında ətraflı məlumat vermək, müasir ifaçılıq ənənələrindən söhbət açmaq, ifaçılıqda mövcud olan müasir təmayülləri üzə çıxarmaq və bəzi musiqi nümunələrini təhlil etməkdir.

Açar sözlər: İfaçılıq, tar, kamança, ənənə, musiqi, bəstəkar, xanəndə

Жаля ГУЛАМОВА

Заведующий кафедрой «Этномузыковедения» АНК
Доктор искусствоведения, доцент

**АЛЬБОМ “ОДЛАР ЮРДУ” ЭЛЬЧИНА ГАШИМОВА И ЭЛЬНУРА АХМЕДОВА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Аннотация: В представленной статье рассказывается о диске, записанном талантливыми аккомпаниаторами народной артистки ханенды Мансум Ибрагимовой – доцентами Национальной консерватории – народным артистом, Тарзаном Эльчином Гашимовым и заслуженным артистом кяманчы Эльнуром Ахмедовым. Сообщается о творчестве исполнителей, о вышедшем в свет диске. Отметим, что в новом диске, наряду с сольными и дуэтными выступлениями обоих исполнителей, представлены старинные азербайджанские народные танцы, музыка из кинофильмов. Основная цель написания статьи – подробно рассказать именно об этом диске о собранных здесь музыкальных примерах и проанализировать некоторые примеры.

Ключевые слова: Исполнительство, тар, кяманча, традиция, музыка, композитор, ханенде

Jala GULAMOVA

Head of “Ethnomusicology” department of ANC,
PhD of Art, Docent, Azerbaijan

**THE ALBUM “LAND OF FIRE” BY ELCHIN HASHIMOV AND ELNUR AHMADOV
IN THE CONTEXT OF MODERN TRENDS OF FOLK MUSIC**

Abstract: The presented article tells about the disk “land of Fire” created by talented accompanists of people's artist singer Mansum Ibrahimov – associate professors of the National Conservatory – people's artist, Tar player Elchin Hashimov and honoured artist kamancha performer Elnur Ahmadov. Information is given about the performers' creativity and the disc published. It should be noted that, along with solo and duet performances of both performers, Azerbaijan's ancient folk dances and music from movies are included in the new disc. The main purpose of writing the article is to provide detailed information about this disc – musical samples collected here and to analyze some samples.

Keywords: Performance, tar, kamancha, traditional, music, composer, singers

Müasir dövrdə Azərbaycan ifaçılıq sənəti öz orijinallığı ilə seçilir. Azərbaycan xanəndələri klassik ənənələrə əsaslanaraq, muğam sənətini özünəməxsus yollarla zənginləşdirmişlər. Xanəndələrin sazanda dəstələrinin müşayiətilə ifa edərək yaratdıqları muğam dəstgahları, zərbli-muğamlar, təsniflər nadir sənət nümunələri kimi musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur. Şübhəsiz, bütün bunların tədqiq olunması musiqişünaslar qarşısında duran mühüm məsələlərdəndir.

Azərbaycan muğam ifaçılığı sənətini yaşadan ustad xanəndələrin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı mühüm rolu və əhəmiyyəti vardır. Xanəndələr, instrumental ifaçılarımız xalq mahnılarının, təsniflərin və muğamların mahir ifaçılarıdır. Musiqi sənətimizin tarixindən də bilirik ki, bir çox xanəndələrimiz, instrumental ifaçılarımız həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu təsnif və rənglərin, diringi və lirik xalq mahnılarının, muğamların, zərbli-muğamların yaradıcıları olmuşlar. Muğam sənətində sənətdə ifaçılıq və yaradıcılıq bir-birilə əlaqədar bir məfhumdur.

Azərbaycanın zəngin musiqi irsinin yaradılmasında və yaşadılmasında, bu günə kimi qorunub saxlanılmasında xanəndələr və xalq çalğı alətləri ifaçıları fəal iştirak etmişlər. Cabbar Qaryağdıoğlu, Ələsgər Abdullayev, İslam Abdullayev, Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov və digər böyük xanəndələrin bu sahədəki fəaliyyətini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu sənətkarlar muğam ifaçılıq sənətini, xalq musiqisini dərinləndirən bildikləri üçün illərlə yaddaşlarında yaşatdıqları nadir musiqi nümunələrini oxuyub lentə yazdırmaqla milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmişlər. Onların yaddaşlarında hifz edib yaşatdıqları muğamlar, təsnif və rənglər bu gün də yeni xanəndələr nəslinin təfsirində səslənərək, milli musiqimizin şöhrətini bütün dünyaya yayır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində öz dəst-xətti, üslubu ilə seçilən və özünə layiqli yer tutan sənətkarlardan biri məşhur muğam ustası, respublikamızın Xalq artisti, professor Mənsüm İbrahimovdur.

Lirik, məlahətli səsə malik olan sənətkar uzun illərdir ki, öz nəğmələri və xalq mahnıları ilə, yüksək professionalılıqla ifa etdiyi muğam və təsniflərlə musiqisəvər xalqımızın sevimləsinə çevrilib. Onun tar ifaçısı, Xalq artisti Elçin Həşimov və kamança ifaçısı, Əməkdar artist Elnur Əhmədov ilə yaratdıqları “Qarabağ” muğam qrupu təkcə ölkəmizdə deyil, ölkəmizin həddudlarından uzaqlarda da məşhurdur. Bu qrup Azərbaycan milli musiqisini dünyanın bir çox ölkələrində tərənnüm etmişlər: ABŞ, Türkiyə, İngiltərə, Rusiya, Ukrayna, Belçika, Latviya, Belarusiya, İran, Vyetnam, Misir, Lüksemburq, Norveç, Çin, İtaliya, Braziliya, Efiopiya, Küveyt, İspaniya, Hollandiya, Almaniya, Gürcüstan, Macarıstan, Danimarka, Fransa, İsveçrə və s. [5].

Onu xüsusi vurğulamaq istərdik ki, Azərbaycan milli musiqi alətləri üzrə ifaçılıq sənəti geniş şəkildə inkişaf tapmışdır. Onun nailiyyətləri dünyanın hər yerində nümayiş etdirilir. Milli ifaçılıq sənətinin nümayəndələri musiqimizin bütün janrlarında virtuoz sənətkarlıq göstərə bilmişlər. İldən-ilə bu musiqi sənəti xeyli inkişaf edərək müasir ifaçılıq sənətinin yüksək zirvəsinə qalxmışdır. Bildiyimiz kimi, milli musiqi alətlərimiz üzrə ifaçılıq sənəti iki istiqamətdə fəaliyyət göstərir. Biri dünya bəstəkarlarının əsərlərini, digəri klassik muğam sənətinin incilərini təfsir edirlər. Xeyli sayda beynəlxalq müsabiqə və konfranslarda milli musiqi alətlərinin ifaçılığı özünü bariz şəkildə göstərə bilir.

Müasir dövrümüzdə Azərbaycan musiqi incəsənətimizin bir çox sahələrində yüksək səviyyədə inkişaf özünü göstərməkdədir. Bu da incəsənət sahəsində çalışan insanlara yüksək səviyyədə göstərilən dövlət qayğısı ilə bağlıdır. Məhz bu baxımdandır ki, istər xalq musiqisi sahəsində, istərsə də professional bəstəkar yaradıcılığında dövlət qayğısının olması bu sahədə çalışan insanları daha da həvəsləndirir, yeni yaradıcılıq yollarına səsləyir. Haqqında danışacağımız layihə məhz bu diqqət və qayğının bariz təəcəssümüdür.

Təqdim etdiyimiz məqalə Xalq artisti Mənsüm İbrahimovun istedadlı müşayiətçilərinin – Milli Konservatorianın dosentləri – Xalq artisti, tarzən Elçin Həşimov və Əməkdar artist kamança ifaçısı Elnur Əhmədovun birgə ərsəyə gətirdikləri “Odlar yurdu” albomu haqqındadır. Bu istedadlı ifaçılarımızın ifalarında yer alan SD disk Təbrizdə işıq üzə görüb. Sayca bu onların nəşr etdirdiyi üçüncü SD diskdir.

Qeyd edək ki, bu diskin öncəkilərdən fərqi ondadır ki, burada hər iki ifaçının solo və duet ifaları ilə yanaşı, Azərbaycan qədim xalq rəqsi, kinofilmdən musiqi, eləcə də bəstəkar əsərləri yer alıb. Bizim də məqsədimiz məhz bu diskdə toplanan musiqi nümunələri haqqında ətraflı məlumat vermək, müasir ifaçılıq ənənələrindən söhbət açmaq, ifaçılıqda mövcud olan müasir təmayülləri üzə çıxarmaq və bəzi musiqi nümunələrini təhlil etməkdir.

Əlbəttə belə bir layihənin ərsəyə gəlməsi böyük bir kollektiv işin məhsuludur. Belə ki, dirijor, Xalq artisti Ağaverdi Paşayevin rəhbərliyi ilə nağarada əməkdar artist Kamran Kərimov, fortepianoda sənətsünənlik üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, əməkdar müəllim Naibə Şahməmmədova sənətçiləri müşayiət etmişlər. Aranjimançı Əvəz Muradov, Rasim Məmmədov, İlkin Valehoğlu, Vəlif Axundov, Tural Yusifovdur. Master Mahir İbrahimov. Diskin dizayneri isə Behrad Xəlilidir [4].

Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqi irsinin yazıya alınması, qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi istiqamətində xanəndələrin, eləcə də instrumental ifaçıların ifasından müxtəlif musiqi nümunələrini xüsusi səssaxlama qurğularına – qrammofon valları, audio və video disklərə, indi isə SD disklərə yazılmaq ənənəsi onların qorunmasını və bütün zənginliyi ilə gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin edir. Haqqında danışdığımız “Odlar yurdu” adlı disk də məhz bu amala xidmət edir.

Bu diskin ərsəyə gəlməsində əsas məqsəd ifaçılıq sənətinin müasir inkişaf dövründə təsnif, mahnı, rəqs və s. müasir ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi, ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəldilməsi, ənənələrin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi istiqamətində atılan addımdır.

Hər alətin öz səsi, öz dünyası var. Bir-birindən maraqlı, ecazkar səsə malik çalğı alətlərimizin sırasında tar və kamançanın xüsusi yeri var.

Müasir dövrdə Elçin Həşimov Azərbaycan musiqi ifaçılığı sənətində özünəməxsus üslubu ilə parlaq səhifələr yazmış istedadlı tarzənlərdən biridir. O, bənzərsiz muğam və not ifaçılığı ilə tar ifaçılığının qədim ənənələrini qoruyub saxlaya bilən sənətkarlardandır [6].

Elçin Həşimov sənətinin ən önəmli cəhəti muğamların təbiətində olan dərin, möhtəşəm fikri, fəlsəfi mənanı, estetik dəyərləri açma bilmək qüdrətidir. Tarzənin yaradıcılıq simasını səciyyələndirmək üçün onun repertuarını, ifaçılıq üslubunun xüsusiyyətlərini xarakterizə etmək kifayətdir. Bu baxımdan onun yaradıcılığında muğamlarımızın, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox klassik əsərlərinin onun tərəfindən

yüksək səviyyədə necə ifa olunması qeyd olunur. Zəngin repertuar seçimi, bunun ardı olaraq özünəməxsus intellektual yanaşma aspektinin incə zövqlə vəhdəti nəticəsində meydana çıxmış ifaçılıq özəlliyi Elçin Həşimovun sənətkarlığını xarakterizə edən önəmli cəhətlərdəndir.

Elnur Əhmədov da istedadlı kamança ifaçılarımızdandır. Hazırkı milli ifaçılıq sənətinin tanınmış nümayəndələri arasında onun öz xüsusi yeri vardır. İstedadlı kaman ifaçısı, bacarıqlı və bilikli pedaqoq Elnur Əhmədov olduqca həssas musiqi duyumu, zəngin həyat müşahidələri, rəngarəng yaradıcılıq qabiliyyətləri ilə özünəməxsus ifa üslubuna malikdir. Onun solo çıxışları da dinləyicilər tərəfindən həmişə hərarətlə qarşılanır. Çünki ifası zamanı musiqi dilində obraz yaratmağa önəm verir, hissin-düşüncənin təsvirinə və dərkinə çalışır, axıra qədər yumşaq tempdən kənara çıxmır. Amma simləri öz hökmünə tabe etdirməklə bərabər, incə çalğı texnikası hesabına həm də kamança ifaçılığının ənənələrini qoruyub saxlaya bilər [5].

Hər iki sənətkarın ifa üslublarında xalq musiqi dili, xalq musiqi intonasiyaları daha çox nəzərə çarpır. Əlvan ritmlər, intonasiyalar, folklor əsaslanan melodik dönmələr ifaçının sənət palitrasında cazibədar bir ahəng yaradır. Azərbaycan xalq musiqisinə dərinlikdən bağlılıq, melodiya, ritm, lad xüsusiyyətlərini, bu cəhətdən çox zəngin olan muğam sənətinin müxtəlif janr və formalarını mükəmməl mənimsəmək məharəti sənətkarların ifa üslubunun əsasını müəyyənləşdirir.

İndi isə diskdə yer alan musiqi haqqında danışmaq istərdik. Diskdə 12 nömrə yer alıb: kinofilm musiqisindən hazırlanmış kompozisiya, dəraməd, qədim xalq rəqsi, doğma Vətənimiz Azərbaycanı tərənnüm edən kompozisiya, 8 bəstəkar əsəri.

Diskdəki ilk nömrə **“Görüş” filmindən** musiqidir. Qeyd edək ki, kinomusiqisi hamı tərəfindən sevilərək dinlənən bir janrdır. Xüsusilə ötən əsr Azərbaycan filmlərinin musiqisi çox orijinal və maraqlıdır. Bu da faktdır ki, Azərbaycan kinosunun böyük bir hissəsi məhz Tofiq Quliyevin adıyla bağlıdır, həm də onun musiqisinə görə sevilir. Tofiq Quliyevin bəstəkarı olduğu filmlərin sayı-hesabı bilinmir, bir yazıda onların hamısından bəhs etmək mümkünsüzdür. Kino kimi spesifik sahəni bu cür bilməsi, sözü, məqamı, qəhrəmanın xarakterini, psixoloji ovqatını hiss etməsi doğrudan da heyranəmizdir. Rejissor Tofiq Tağızadənin “Görüş” filmi bu gün də sevərək baxdığımız kinofilmlərdəndir.

Milli musiqi xəzinəmizə daxil olan, Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə bəstələnmiş “Arzular”, “Axşam mahnısı”, “Onu bircə dəfə görə biləydim” kimi unudulmaz mahnılar “Görüş” filminin ən təsirli kadrılarını mənalandırıb. Öz aləmində qütbətə düşmüş, burda ürəyinə ilk sevgi qığılcımları düşmüş gənc özbək qızının pambıq çölündə “Arzular, arzular” deyər həzin-həzin oxuması (Şövkət Ələkbərova ifa edir), yaxud romantik bir axşamda, səmaya, aya, ulduzlara baxıb “Axşam mahnısı”nı ifa etməsi nə qədər yerinə düşür...” [3, s.14].

Ümumiyyətlə, Tofiq Quliyevin kinolara yazdığı musiqidə ən mühüm məqam qəhrəmanın ovqatını, halını musiqiyə dəqiq çevirməsidir. Əlbəttə, çalışdığı şairlərin böyük istedadı, seçdiyi sözlərin son dərəcə dəqiqliyi də xüsusi vurğulanmalıdır. Lakin bütün hallarda musiqinin obrazı, hadisəni bu qədər tamamlaması bəstəkarın böyük xidmətlərindən biridir.

İstedadlı ifaçılarımız bu filmə musiqini bir yerə toplayaraq “Filmdən fraqmentlər” şəklində çox gözəl ifa ediblər. Bəzi yerlərdə hər ifaçı solo olaraq ifa edir, hər biri musiqiyə yeni rəng, yeni çalarlar qatır. Bununla da ifaçılar mahnıların daxili aləminə nüfuz edir, onu müdrik düşüncə tərzilə öz süzgəclərindən keçirərək dinləyicini musiqinin sirli-sehrli aləminə qərq edirlər.

Təkcə xalq musiqisini deyil, bununla bərabər klassik bəstəkarların yaratdığı müasir musiqi əsərlərini də ifa etmək və hər iki sahədə eyni dərəcədə müvəffəqiyyət qazanmaq az-az ifaçıya nəsib olan sənət xoşbəxtliyidir. Bunun üçün tərzən çox geniş yaradıcılıq diapazonu, hər iki sahəyə dərinlikdən bələd olmaq qabiliyyəti, nəhayət, böyük artist üçün son dərəcə mühüm olan yüksək peşəkarlığı və bacarığı ilə fərqlənəlməlidir. Dediym bütün bu keyfiyyətlərin hamısı Elçin Həşimovun bənzərsiz sənətində cəmlənib. Diskdə yer alan sayca ikinci nömrə də bəstəkar əsəri olan “Oxu tar”dır. Sevimli bəstəkarımız Səid Rüstəmovun bu əsrarəngsiz əsəri fortepianoda AMK-nın dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Naibə Şahverdiyevanın müşayiətilə Elçin Həşimovun ifasında özünəməxsus şəkildə dinləyiciyə çatdırılır.

Oxu tar, səni kim unudar?...

Görkəmli şairimiz Mikayıl Müşfiqin qələmindən süzülən bu sətirlər tar ifaçılığı ilə məşğul olanların dilinin əzbəridir. Bu qədim musiqi aləti insanın daxili aləminə güclü təsir imkanlarına malikdir. Bu səbəb-

dəndir ki, dünya mədəniyyətinin nadir incilərindən sayılan Azərbaycan muğamları tar kimi ecazkar musiqi aləti sayəsində sənət qələbəsi qazanıb, əbədi zirvə fəth edib.

XIX əsrin ortalarında Sadıqcanın tarda yaratdıqlarını ölməz bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli daha geniş areala çıxarıb, önündə yeni üfüqlər açıb. Bir vaxtlar sovet ideologiyasının qadağa qoyduğu tar onun qədrini bilən sənət vurğunlarımızın söylərilə "azadlığa çıxıb", zaman-zaman Qurban Pirimov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov, Kamil Əhmədov kimi görkəmli sənətkarlar bu alətin nəyə qadir olduğunu göstəriblər. Beləcə, tar yaşayıb, bu gün də yaşayır və sabah da yaşayacaq. "Oxu, Tar" şeiri isə zamanında bəstəkar Səid Rüstəmovun ruhunu tərpətməyi, barmaqlarını dilləndirməyi bacarıb. Mahnı "Bayatı-Şiraz" muğamı üstündə yazılıb. Bu həzin, çağırış və səssiz üsyan dolu mahnını Xalq artisti Flora Kərimova, sonra isə Xor qrupunun müşayiəti ilə Şövkət Ələkbərova-İslam Rzayev dueti ifa edib. Müşfiq haqqındakı xatirələrdən onun musiqiyə heç də yad olmadığını oxuyuruq. Onun özünün də məlahətli səsi və güclü musiqi duyumu olub. Eyni zamanda, şair tarda və pianoda gözəl ifa etməyi bacarıb. Bu da özünü onun şeirlərindəki ritmdə göstərir. Müşfiqin dövrünün böyük sənətkarı, tarzən Qurban Pirimovla möhkəm dostluğu olub. Haqqında danışdığımız "Oxu, Tar" şeiri də bir növ bu dostluğun və Qurban Pirimov sənətinə, tara olan heyranlığın nümunəsidir. Elçin Həşimov da bu əsəri özünəməxsus şəkildə ifa etmişdir. Burda sənətkarın tarda səsləndirdiyi mizrablar istər güclü, istərsə də yumşaq çalğı nümayişi zamanı öz gözəllik, incəlik tərzinin qoruyub saxlaya bilir.

Üçüncü nömrə sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi Aygün Səmədzadənin "Yarpaqlar titrəsə" mahnısıdır. Sözləri Kəmalə Abiyevaya məxsus "Yarpaqlar titrəsə" mahnısı bəstəkar, xalq artisti Aygün Səmədzadənin "Tut ağacım" adlı albomuna daxil olan 15 mahnıdan biridir. Mahnı daha əvvəl Xalq artisti Nazpəri Dostəliyevanın ifasında, sonra isə gənc ifaçı Vüsal Hacıyevin ifasında səslənmişdir. Diskdə isə bu mahnı kamançada Elnur Əhmədovun ifasında səslənir. Burada həyat eşqi, gənclik tərəvəti, işıqlı və zəngin emosiyalar, qəlboxşayan hisslər musiqinin obrazlı məzmununun əsasını təşkil edən lirika ilə həmqəhənglik təşkil edir.

Albomda yeni kompozisiyalar da var. Bu "Hümayun" dəramədidir. Diskin üz qabığında bu rəng kimi yazılsa da, əslində dəraməddir. Azərbaycan xalq musiqisində yeddi əsas muğamdan axıncısı olan "Humayun" Yaxın Şərq xalqlarının klassik musiqisində yer alan 24 şöbədən birinin adıdır. "Humayun" sözünün mənası cənnət quşu, şahlıq quşu olmaqla bərabər, həm də sədaqətli deməkdir. Ustad tarzən Kamil Əhmədov isə "Hümayun"u muğamların tacı hesab edirdi.

Azərbaycanda özünəməxsus inkişaf mərhələsi keçmiş və xalq musiqimizin intonasionaları ilə zənginləşmiş "Humayun" muğamını ölkəmizdə "Qafqaz Humayunu" da adlandırırlar. Bir çox xanəndələr əvvəllər "Humayun"u bəmdə və zildə oxuyurdular. "Qafqaz Humayunu"nun ilk yaradıcısı ustad tarzən Mirzə Sadıq (Sadıqcan) (1846-1902) Azərbaycan muğamlarının istinad pərdəsini xanəndələrin səsinə uyğun dəyişəndən sonra bir çox xanəndələr "Humayun"u dəstgah kimi ifa etmişlər. Beləliklə, "Qafqaz Humayunu" yaranmışdı. Məlumdur ki, yalnız xanəndə və sazəndələrin böyük ifaçılıq məharəti sayəsində Azərbaycan musiqisində "Rast-Humayun" dəstgahı da yaranmışdır.

Azərbaycanda "Humayun" muğamının mahir ifaçılarından Məşədi İsinə, Keçəçi oğlu Məhəmmədi, Seyid Şuşinskini, Rübabə Muradovanı, Əbülfət Əliyevi, Əlibaba Məmmədovu, Hacıbaba Hüseynovu, Novruz Feyzullayevi, Yaqub Məmmədovu, İslam Rzayevi, Ağaxan Abdullayevi və başqalarını göstərmək olar. Hazırda bu muğam tanınmış muğam ustaları Arif Babayev, Alim Qasımov, Səkinə İsmayılova, Bəsti Sevdievə, Teyyub Aslanov və başqalarının ifasında təqdim olunur. "Humayun" konsertlərdə səslənməklə yanaşı lent və qrammofon vallarına yazılmış və Azərbaycan fonotekasının fonduna daxil olmuşdur. "Odlar yurdu" diskində bu muğamın da instrumental variantının yer alması məhz bu ənənələrin davamı kimi qiymətləndirilməlidir [7].

Qeyd edək ki, ifa olunan dəraməd iki hissədən ibarətdir. I hissədə heç bir əlavələr edilməyib, II hissədə isə ifaçılar öz yaradıcılıq imkanlarından istifadə edərək dəramədə yeni çalarlar gətiriblər. Ümumiyyətlə, bu peşəkar ifaçılar hansı janrda yazılmış musiqini ifa edirsə-etsin, onu dolğun və ifadəli bir şəkildə dinləyiciyə çatdırırlar. Burada da onların tutarlı və gözəl mizrabları o qədər sanballı və aydın səslənir ki, bununla da ifaçıların tar və kamançanın bütün imkanlarından necə bacarıqla istifadə etdiklərinin şahidi olursan.

"Odlar yurdu" albomunda Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı, xarici ölkə bəstəkarının əsəri də yer alıb. Rolf Lovland "Sirli bağ" – 5-ci nömrə belə adlanır.

“Secret Garden” – “Sirli bağ” Eurovision Mahnı Müsabiqəsindən yaranıb. “Secret Garden” iki musiqiçi tərəfindən ərsəyə gəlmiş bir əsərdir. Rolf Lovland və Fionnuala Sherry. Rolf Lovland (Bəstəkar-Prodüser) Norveçin cənubundakı Kristiansand şəhərində anadan olmuşdur. O, Kristiansanddakı Musiqi Konservatoriyasında oxumuş və Osloda Norveç Musiqi İnstitutunda musiqi üzrə magistr dərəcəsi almışdır. Rolf Lovlandın sözlərinə görə “İçimizdə bir yerdə gizli bir bağ var. Çətin vaxtlarda sığına biləcəyimiz, sevinc və ya düşüncə ilə təqaüdə çıxma biləcəyimiz bir bağ. O, yazır ki, illərdir mən üzvi harmoniya və melodiya axtarışında öz gizli bağımı ziyarət etmişəm. 1994-cü ildə mən bir sənətçi ilə tanış oldum, o, alətinin ruhani sadəliyi ilə mahnılarıma səs verdi. O, məşhur irlandiyalı skripkaçı Fionnuala Sherrydir. Birlikdə gizli bağçaya qulluq etdik və məhsul sizin yığmağınız üçün buradadır. Səmimi arzum budur ki, bəzi sirlərimizi açmaqla siz öz bağınıza baş çəkəsiniz. Bu, sənətdə və musiqidə ifadə olunan hisslərin, hisslərin konserti idi. Fionnuala Sherry-nin emosional, kristal təmiz skripka, Steinar Ofsdal-ın yaxın ağlayan fleytalrı, Rolf Lovlandın həssas fortepiano və sintezatoru tərəfindən idarə olunan irlandiyalı Katie Mac Mannamın (əvvəllər Riverdance-dən tanınır) eterial arfası və səsi... “Gizli bağ” demək olar ki, tamamilə unikalıdır”. Bəstəkar həmçinin yazır: “İnsanlar tez-tez “Secret Garden”-in hansı musiqi növü olduğunu soruşurlar: klassik, Norveç və ya İrlandiya ənənəvi musiqisi, dünya musiqisi, yoxsa yeni əsr? Mən bilmirəm. Mən yalnız onu bilirəm ki, musiqi birbaşa ürəkdən gəlir və bütün bunların elementlərini ehtiva edir. Biz dinləyicilərimizə bunun hansı musiqi olduğunu və ya musiqinin hansı mesajı verdiyini diktə etmək istəmirik. “Gizli bağ” ideyası ondan ibarətdir ki, hər kəsin öz bağı var” [8].

Məhz bu bağı sehirli aləminə aparan bu ecazkar, həzin musiqi fortepiano-nun müşayiətilə tarzən Elçin Həşimovun tərəfindən çox gözəl səsləndirilir. Musiqi sanki səni “Sirli bağın” sehrinə aparır. Tarda edilən müasir ştrixlər, müasir musiqi ilə ifaçı musiqi obrazlarını həm məntiq baxımından, həm də intonasiya cəhətdən sıx vəhdətdə verə bilir.

Növbəti nömrə xalq artisti Siyavuş Kəriminin “Ömrümün istəyi” mahnısıdır. Xalq artisti, professor, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru Siyavuş Kərimi bir çox geniş ekranlı bədii, televiziya, animasiya filmlərinin, teatr tamaşalarına yazılmış musiqinin, onlarla gözəl mahnıların və s. janrlarda yazılan maraqlı əsərlərin müəllifi olmaqla yanaşı, çağdaş musiqi tariximizin beynəlxalq miqyaslı bir çox layihələrinin müəllifi kimi də tanınır. 2001-ci ildə Azərbaycan-Norveç, 2002-ci ildə Azərbaycan-Cənubi Amerika musiqi layihələri onun rəhbərliyi altında uğurla gerçəkləşib. 11 mart 2011-ci ildə Heydər Əliyev Sarayında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkilatçılığı ilə reallaşan Azərbaycan və Cənubi Amerikanın musiqiçilərinin “Altiplano” qrupu ilə birgə hazırladıqları “Salam-Hola” layihəsi çərçivəsində təşkil olunmuş konsertdə Ekvadordan olan “Altiplano” musiqi qrupu ilə Azərbaycan musiqiçilərinin birgə ifa etdikləri sintez musiqi böyük əks-səda doğurmuşdur. Burada “Altiplano” qrupunun tanınmış üzvləri, eləcə də Elçin Həşimov və Elnur Əhmədov bir çox Azərbaycan musiqiçiləri ilə birlikdə çox maraqlı bir layihə ilə çıxış edərək Azərbaycan mədəniyyətini yüksək səviyyədə təmsil etmişdilər. Burada onlar Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərindən ibarət instrumental ifa hazırlamışdılar.

Qeyd etdik ki, S.Kərimi onlarla gözəl mahnıların müəllifidir. Xalqımız tərəfindən çox sevilən mahnılarından biri də “Ömrümün istəyi”dir. Mahnı çox uğurlu alınmış, bir çox tanınmış və peşəkar müğənnilərimizin repertuarında yer almış və hər kəsin ifasında sevilib rəğbət qazanmışdır.

1996-cı ildə Azərbaycan və Norveç xalqların musiqi sahəsində əməkdaşlığının məhsulu kimi ərsəyə gələn “Gəldiyimiz diyar” adlı kompakt diskdə Norveçin “Skruk” xorunun müşayiəti ilə bir çox Azərbaycan musiqi nümunələrimizlə bərabər Siyavuş Kəriminin “Ömrümün istəyi” mahnısı da yer alıb. İlqar Muradov öz ifası ilə bu mahnıya fərqli ruh, abu hava vermişdir. Səlim Həqqinin sözlərinə yazılmış mahnıda “Şüştər” intonasiyaları əşidilir. Mahnı həsrət, sevgi nəğməsi kimi qəbul olunur. Instrumental girişin mövzusu vokal partiyasının intonasiya mənbəyini təmin edir. İlk dəfə olaraq fortepiano-nun əvvəlcə melodik, sonra isə akkordlu fakturasında səslənən sekondalı intonasiyalar olduğu kimi vokal partiya-yə köçürülür. Girişdə fortepiano ilə yanaşı kamançanın da kədər hissini artıran improvizasiyalı muğam epizodunun səslənməsi mahnının emosional gücünü daha da dərinləşdirir. Mahnının həm melodik, həm də poetik mətnində xalq ağlama melodiyalarına oxşarlıq aydın ifadəsini tapmışdır. Kiçik şeir formasında (üçlük) yazılan poetik misralardan bütöv musiqi fikrini ifadə edən musiqi cümlələri təşkil olunur [2]. Dərin kədər və göz yaşlarını ifadə edən sekondalı intonasiyalar Elnur Əhmədovun – kamançanın ifasında lirik obrazın səmimi söhbəti, nitqi kimi təqdim olunur. Poetikada mərkəzi yer tutan lirikanın həzin, dərin, qüssəli çalarla-

rı musiqi dili ilə çox gözəl vəhdət təşkil edir və bu liriklik əsərin ümumi ideyasının ifadəçisi kimi qiymətləndirilir.

Diskdə yer alan daha bir nömrə İlkin Valehoğlunun oranjimanında səslənən “Odlar yurdu” kompozisiyasıdır. Bu kompozisiya daxildən gələn lirizmi, səmimi emosionallığı, nikbin, hər xanəsi nurla, işıqla dolu musiqisi ilə yadda qalır. Hər iki sənətkarın – Elçin Həşimov də Elnur Əhmədovun qrupla birgə ifa etdikləri bu kompozisiya Vətənə, Odlar yurdu Azərbaycana həsr etdikləri gözəl ifalardan biridir.

Qəmbər Hüseynli “İlk məhəbbət”. Daha bir ifa. Özünəməxsus musiqi duyumu, deyim tərz, orijinal üslubu ilə yazıb-yaradan görkəmli bəstəkar Qəmbər Hüseynlinin yaradıcılığında mahnı və romanslar mühüm yer tutur. Unudulmaz sənətkarın vokal lirikasının zirvəsi sayılan “Ay işığında”, “Gecələr uzanaydı”, “Düşür yadıma”, “Gülə-gülə”, “Sən-sən” və s. mahnılardakı zərifliyə heyran qalmamaq mümkün deyil. “İlk məhəbbət” də belə mahnılardan biridir. Elçin Həşimovun ifasında səslənən bu mahnı olduqca saf, təmiz hissləri tərənnüm edir və ifa daxilində məhəbbət simvolu və saflıq modeli sanki birləşir. Melodizmin zənginliyi, inkişaf mərhələləri dərin psixoloji anlarla bağlıdır. Xüsusi qeyd etmək istərdik ki, Elçin Həşimov bu ifanı ilk dəfə xalq artisti, rəqqasə Təranə Muradovanı yubileyində məhz yubilyarın öz xahişilə ona ithaf edərək ifa etmişdir.

Əvvəldə vurğuladığımız kimi, albomda bəstəkar əsərlərinə çox müraciət olunub. Belə əsərlərdən biri də Hacı Xanməmmədovun “Kamança konserti”dir. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Hacı Xanməmmədov 60 ildən artıq yaradıcılıq dövründə musiqi sənətinin bir çox janrlarında parlaq əsərlər ərsəyə gətirmişdir. Maraqlıdır ki, Azərbaycan musiqi tarixində Kamança ilə simfonik orkestr üçün ilk konsert də Hacı Xanməmmədovun qələmindən çıxmışdır. 1990-cı ildə bəstələnmiş bu əsərdə bəstəkar alətin tembr xüsusiyyətlərini və ifadə vasitələrini məharətlə ifadə etmişdir. Müəllifin muğamlarımızdan, təsnif və xalq mahnılarının intonasiyalarından bol-bol faydaladığı bu Konsertin musiqisi emosional məzmunu, təsirli melodiyları və maraqlı musiqi forması ilə seçilir. Əsər dəfələrlə respublikanın görkəmli ifaçıları tərəfindən ifa edilmişdir. Bu əsərin ilk quruluşunda kamançada solo ifanı Şəfiqə Eyvazova etmişdir. Ədalət Vəzirovun ifasında isə əsər vala yazılmışdır.

Konsertin I hissəsinin I mövzusunda (əsas mövzu) bəstəkar “Çahargah”, II mövzusunda isə (köməkçi mövzu) “Şur” və “Segah” muğamlarının intonasiyalarından istifadə etmişdir. Elnur Əhmədov da bu əsərin II hissəsini ifa edərək milli alətimiz olan kamançanın bədii-texniki imkanlarını göstərməyə çalışmış, müasir intonasiya elementləri, yeni ahəngli harmoniyalar, muğam ifasının virtioz şəkildə təbii, xalq çalğı üslubuna xas olan bir sıra üsullardan istifadə etmiş, bununlada özünəxas bir ifa təqdim etmişdir.

Daha bir bəstəkar əsərinə müraciət: Adil Bəbirov “Konsert” pyesi. Adil Bəbirov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində öz yaradıcılıq fəaliyyəti ilə xüsusi diqqətə layiq görkəmli bəstəkarlarımızdan biridir. Onun yaradıcılığında 1980-ci ildə yazdığı, estrada üçün nəzərdə tutulan bir hissəli “Konsert pyesi” əsəri maraq doğurur. Sonata formasında yazılan əsərin əsas mövzusu çılğın, oynaq və enerjili xarakterdə olub, sürətli “Allegro” tempindən başlayaraq, tədricən lirik əhval-ruhiyyəli, mahnıvari köməkçi mövzuya keçməklə, sonataya xas olan kontrastlıq prinsipi yaradır. Konsertdə olan kəskin ritm və intonasiyalar bir qədər caz musiqisinə xas olan elementləri də xatırladır. Konsert-pyesi tar və simfonik orkestr üçün köçürülmüş və tar ifaçılarının repertuarında geniş yer almışdır. Musiqi üzrə təhsil müəssisələrində müxtəlif alətlərdə təhsil alan gənc ifaçılar tərəfindən tez-tez müraciət olunan bu əsər, öz aktuallığını bu gün də qoruyub saxlayır. Tərzən Elçin Həşimov da bu əsərə müraciət edərək özünəməxsus ifası ilə dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır.

Daha bir növbəti gözəl ifa haqqında danışmaq istərdik – Cahangir Cahangirov “Ala göz”. Cahangir Cahangirov Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində öz dəsti xətti ilə seçilən bəstəkarlardan biridir. Bəstəkarın yaradıcılığında bu gün də sevilərək dinlənən əsərləri tamaşaçıların zövqünə oxşayır. “Ana Yurdu” mahnısı, “Arazın o tayında” simfonik poeması, “Aylı gecələr”, “Azərbaycan” mahnıları, “Buludlar” adlı mahnı məcmuəsi bəstəkarın vokal yaradıcılıq nümunələrinin ən parlaq göstəricisidir. Bəstəkarın yaradıcılığında unudulmaz vokal əsərlərdən biri də “Ala göz” mahnısıdır. Sözləri Zeynal Cabbarzadəyə məxsus olan “Ala göz” mahnısında söz və musiqinin ən gözəl vəhdətinə şahid ola bilərik. Mahnının sözlərində se-vən aşiqin sevdicinə olan səmimi müraciətinin xarakterizə olunduğunu görə bilərik və bəstəkar bu hissləri açıq aydın şəkildə öz musiqisi ilə ifadə etmişdir. İlk ifası Azərbaycan musiqisinin unudulmaz ifaçılarından olan, milli vokalımızın ən görkəmli nümayəndəsi Rəşid Behbudovun ifasında səslənmiş, musiqi icti-

maiyyəti, dinləyicilər tərəfində yüksək qiymətləndirilmişdir. Mahnı janrında şöhrət qazanmış bu əsərə bir çox görkəmli tarənımız müraciət etmişdir. Haqqında danışdığımız diskdə isə Elnur Əhmədov bu mahnıya solo kamança ifası ilə yeni bir nəfəs gətirmişdir.

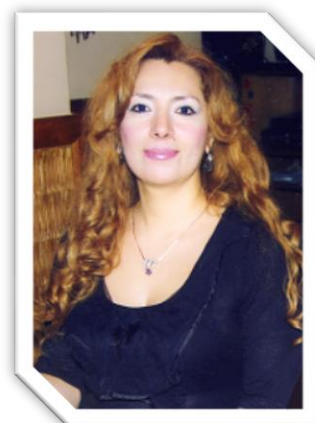
Diskdə yer alan son nömrə qədim xalq rəqsi – “Tamara” rəqsidir. Bu rəqs təqribən 1916-1917-ci illərdə Bakıda yaranıb. Rəqsə bu ad toylarda Azərbaycan rəqslərini ifa edən məşhur Salyanlı rəqqasə Tamaranın şərəfinə verilmişdir. Lirik rəqsdir, əsasən qadınlar tərəfindən, bəzi hallarda isə kişilər tərəfindən aram tempdə ifa olunur. Rəqs muğam oxunması ilə başlanır. Qızının şərəfinə “Əntiqə” adlandırılan bu rəqsin ilk variantını zurna ifaçısı Əli Kərimov segah məqamında ifa etmişdir. Rəqsin ikinci variantını ifaçılar çahargah məqamı üzərində ifa edirlər [9].

Qeyd edək ki, rəqsin hər iki variantı hazırda AMEA-nın “Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun” arxivində saxlanılır. eləcə də Raufv Bəhmənli “Azərbaycan qədim rəqs havaları” kitabında rəqsin not yazısını vermişdir ((İzzətəli Məhəmməd oğlu Zülfüqarovun (balaban) ifasından nota yazmışdır.) Bakı, Qaradağ rayonu, Qobustan qəsəbəsi, 1993. [1, s. 53-54]. Elçin Həşimov bu rəqsin çahargah variantını ifa edərək rəqsi daha canlı və oynaq tempdə canlandırır. Ümumiyyətlə, bir çox qədim xalq rəqslərimizin (“Çobanlar”, “Vağzal”, “Mirzeyi”, “Duy-Duy”, “İnnabi” və b.) yeni üslubda hazırlanması da “Qarabağ muğam üçlüyünə aiddir.

Beləliklə, sevimli ifaçılarımızın ifa üslubları sözün həqiqi mənasında heyran doğuran xüsusiyyətlərlə zəngindir, çünki bütün yaradıcılıqları boyu onlar daima yenilik, orijinallıq meyli ilə çalışır, professional tar və kamança sənətimizin çiçəklənməsi naminə yeni yollar, yeni üsullar axtarırlar. Biz isə bütün bunları önə çəkərək istedadlı ifaçılarımızın sənətkarlığını dərinlən və hərtərəfli səciyyələndirməklə yanaşı, onların yaradıcılığının öyrənilməsini istiqamətləndirir, sənətlərinin tədqiqi zəruriyyətini önə çəkir və bu da bizə müraciət etdiyimiz mövzunun aktuallığını əsaslandırmağa imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. B.: Şərq-Qərb, 2021, 672 s.
2. Məmmədova A.V. Siyavuş Kəriminin bəstəkarlıq fəaliyyətinə bir nəzər. // “Konservatoriya” jurnalı №1 (39), -2018, -s.40-47.
3. Pərvin. “Kinomuzun Tofiq Quliyevi”. Azərbaycan kinosu – 120”. 525-ci qəzet, 2018, 13 yanvar, s.14
4. “Odlar yurdu” disk sənətsevərlərin ixtiyarına verilib. URK: <https://sia.az/az/news/culture/730466.html>
5. [https://az.wikipedia.org/wiki/Elnur_%C6%8Fhm%C9%99dov_\(musiqi%C3%A7i\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Elnur_%C6%8Fhm%C9%99dov_(musiqi%C3%A7i))
6. https://www.wiki.az-az.nina.az/EI%C3%A7in_H%C9%99%C5%9Fimov.html
7. <https://az.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCmayun>
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Songs_from_a_Secret_Garden
9. <https://cloud.mail.ru/attaches/16691104821833293772%3B0%3B>



Vəfa XANBƏYOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti

E-mail: vafa.musician@mail.ru

MUSİQİ ETNOQRAFİK FOLKLOR TOPLULARINDA “ŞİRVAN”/“ŞİRVANİ” HALAY/YALLILARINA DAİR

Xülasə: Məqalə folklor toplularında rast gəlinən “Şirvan”/“Şirvani” halay/yallılarına həsr olunub. Bu səbəbdən Azərbaycan və Türkiyədə bu adla mövcud olan nümunələrə, etimologiyanın yaranma tarixinə nəzər yetirilir. Etnoqrafik folklorizmə aid külli sayda araşdırmalar mövcud olsa da bu iki xalqın musiqisində ümumi başlıq altında gedən, ya da oxşar melodiya ilə seçilən halay/ yallılarına az diqqət yetirilib. Bu səbəbdən təqdim olunan məqalə aktuallıq təşkil edir. Belə nəticəyə gəlinir ki, həm Azərbaycanda olan “Şirvan yallıları”, həm də Türkiyədə olan “Şirvanilər” ilk olaraq ərazi adı ilə olan bağlılığı göstərir. Deməli, rəqsin adı ilə rəqslərin ifa olunduğu bölgə arasında güclü əlaqə var.

Açar sözlər: Bela Bartok, “Şirvan” yallıları, “Şirvani” halayları, folklorizm

Вафа ХАНБЕКОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент АНК

ХАЛАЙЫ/ЯЛЛЫ «ШИРВАН»/«ШИРВАНИ» В МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ СБОРНИКАХ

Аннотация: Статья посвящена халаям/яллы, которые встречаются в фольклорных сборниках под названием «Ширван»/«Ширвани». Рассматриваются танцы под этим названием, бытующие в Азербайджане и Турции, также раскрывается этимология слова. Несмотря на многочисленные исследования в области этнографического фольклора этих двух народов мало внимания уделялось халаям/яллы со сходным названием или сходной мелодией. По этой причине данная статья представляет актуальность. Делается вывод, что и «Ширванское яллы» в Азербайджане, и «Ширвани» в Турции, в первую очередь, показывают связь с территориальным названием. Следовательно, существует тесная связь между названием танца и регионом, где исполняются танцы.

Ключевые слова: Бела Барток, ширванские яллы, халайы «ширвани», фольклоризм

Vafa KHANBAYOVA

Ph.D, Docent of ANC

KHALAYI/YALLI “SHIRVAN”/ “SHIRVANI” IN MUSICALLY-ETHNOGRAPHIC FOLKLORE COLLECTIONS

Abstract: The article is devoted to halays/yalli, which are found in folklore collections called “Shirvan”/”Shirvani”. For this reason, dances under this name, existing in Azerbaijan and Turkey, are considered and the etymology of this word is revealed. Despite numerous studies in the field of ethnographic folklore of these two peoples, little attention has been paid to halays/yalls with a similar name or a similar melody. For this reason, this article is relevant. It is concluded that both “Shirvan yalli” in Azerbaijan and “Shirvani” in Turkey, first of all, show a connection with the territorial name. Hence, there is a close relationship between the name of the dance and the region where the dances are performed.

Keywords: Bela Bartok, Shirvan yalli, halays “shirvani”, folklorism

Folklorizm yaradıcı metodlardan, mənimsəmə üsullarından biri kimi, tarixi anlayışla bağlıdır. Fərdi yaradıcılığın başlanğıcında zərurətdən yaranaraq, fərqli-fərqli mərhələlərdən adlayaraq hər müvafiq dövrün dilinə uzlaşmışdır. Müxtəlif estetik dövrlərdə folklorizmin əsas tipləri qorunub saxlanılmışdır, yalnız folklor materialı ilə iş, üsul və metodları müxtəlif şəkildə almışdır. Burada estetik normalar seçimi diktə etsə də müəllifin fərdi və yaradıcı münasibəti də əsas şərtlərdən biri kimi çıxış edir. Folklorizm böyük bir sahədir və onun müxtəlif təfsir formaları mövcuddur. Estetik bir nöqteyi nəzərdən bu məsələyə yanaşan L.İvanova onu növbəti sxem ilə izah edərək bu kimi təsnifat vermişdir:

- 1) etnoqrafik folklorizm (*этнографический фольклоризм*)
- 2) uyğunlaşdırılmış folklorizm (*адаптированный фольклоризм*)
- 3) yaradıcı sərbəst folklorizm (*творчески свободный фольклоризм*) [4, s. 11].

Maraqlıdır ki, etnoqrafik folklorizm individual yaradıcılıq kimi XX əsrdə geniş şəkildə inkişafını tapmışdır. Müxtəlif ekspedisiyalara yollanan bəstəkarlar, tədqiqatçılar folklorun qorunması, toplanması və analitik müqayisəsi kimi məsələləri mühüm sayırdılar. Bu məqalədə etnoqrafik folklorizmə dair bəzi toplularda nəzər yetiriləcək. Bu xüsusda macar bəstəkarı Bela Bartokun fəaliyyəti maraq doğurur. 1936-cı ildə Türkiyəyə konfranslar keçirmək və xalq musiqisini təhlil etmək üçün gələn məşhur macar etnomusiqişünası və bəstəkarı Bela Bartok türk və macar xalq musiqisi haqqında mühüm nəticələr çıxarmış, hər iki mədəniyyətin xalq musiqisi arasında bir çox oxşar cəhətləri müəyyən etmişdir. Türk musiqisinin öndə gədən adları arasında yer alan Ahmet Adnan Saygun, Ülvü Cemal Erkin və Necil Kazım Akses Anadoluda, xüsusilə Adana və ətrafında türk xalq musiqisini toplamaqda Bartoku müşayiət ediblər. Sonradan Bartok “Küçük Asyadan Türk Halk Musikisi” kitabında bu işlərin aparıldığı vilayətləri, kəndləri, ifaçıları, türkləri və əlavə məlumatları siyahı şəklində sadalamışdır [2, s. 49-50]. Kitabda olan bütün folklor nümunələri diqqət çəksə də “Şirvani” adı altında verilən halay məni xüsusilə maraqlandırdı. Bildiyimiz kimi, türkdilli (eləcə də bəzi xristian) xalqların mədəniyyətində yallılar geniş yayılmışdır. Şirvani halayları Türkiyənin, əsasən Qaziantep ərazisində olan məşhur oyunlardandır. “Şirvani” halayları ilə bağlı məlumatlar türk mənbələrində olsa da, bu adla olan yallı/halaylar arasında hansısa ortaq məqamlar araşdırılmamışdır. Bu səbəbdən məqalədə işıqlandırılan bəzi məsələlər yeniliyi təşkil edir və aktuallığı ilə seçilir.

Qeyd etməliyəm ki, həm Azərbaycanda, həm də Türkiyədə “Şirvan”/“Şirvani” adlı yallı/halaylara rast gəlinir. Bu halay/yallıların ərazi, ya da hansısa tayfalarla, şəxsiyyətlə bağlı olduğu məsələsi araşdırmada öz əksini tapmış, müqayisəli təhlillər aparılmışdır. Bildiyimiz kimi, “*Şirvan toponiminə bir sıra ölkələrin yer adlarında – Türkiyənin Cənub-şərqi Anadolu regionunda, Şimali İraqda, Cənubi Azərbaycanda (qərb hissəsi, Xoydan cənubda) və Xorasan yaxınlığında rast gəlinir. Şirvan İraq tayfalarından birinin adı kimi də çəkilir. Lakin bütün ərəb mənbələrində Şirvan adı ilə yanaşı Şərvan formasına da təsadüf edilir. Bunun gürcü salnamələri də təsdiq edir. Şirvan adının etimologiyasının müxtəlif yozumları (şirlər diyarı, süd ölkəsi, Ənuşirəvanın adının qısaldılmış forması və s.) məlumdur. Ən çox diqqət edilən isə Şirvan sözünün şir, yaxud şər tayfasının adından törəməsi ehtimalını irəli sürən V.F.Minorskinin fikridir. O, həmçinin yazır: ‘Şirvan adını Şərqi Qafqazın bir sıra yerlərinə Xəzərin cənub sahillərindən (Gilan, Deyləm) köçüb gələnlərin köhnə məskənləri ilə bağlılığını göstərən adlar sırasına daxil etmək mümkündür’*” [5].

Yallıların musiqi-nəzəri və ədəbi-poetik təhlilləri (B.Hüseynli, N.Məmmədov, Ə.İsazadə, Ə.Ələkbərova, Ə.Məmmədli, Ə.Kərimli və s.) ilə yanaşı musiqi-etnoqrafik, məkanla bağlı adları tədqiqatçıların nəzərindən yan keçməmişdir. Məsələn, Amil Əsgərov yallıların təsnifatını verdikdə onları bu şəkildə sinifləndirmişdir:

1. Yer, məkan adları ilə bağlı yallılar.
2. Şəxsiyyətlərlə bağlı yallı adları.
3. Qəbilə-Aşiret adları ilə bağlı yallılar.
4. Əfsanəvi təsəvvürlərlə bağlı yallılar.
5. Hərəkət və xitablarla bağlı yallılar [7].

“Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr” adlı kitabında bir sıra rəqslərlə bağlı məlumat verilərək, “elimizin içində şənliklər zamanı oynanılan “Şirvani” adlı yallısayaqı rəqsin də adı çəkilmişdir [1, s. 290].

Bildimiz kimi, qədim Şirvan yallıları itirilmişdir. Onun yalnız iki nümunəsinə bəzi toplularda rast gəlmək olar. “Azərbaycan Raks Havaları” atlasında (2 cild) “Şirvan” adı ilə bağlı 2 yallı verilmişdir. Bunlardan biri İzzətəli Zülfiqarovun ifasından götürülmüşdür [6].

Şirvan yallısı

Nota alan – İlqar İmamverdi

Nümunə 1.

♩ = 160



Nümunə 2.

II hissə

♩ = 360



Həmin rəqs Rauf Bəhmənlinin "Qədim rəqs havaları" monoqrafiyasında da yer almışdır. Onun qeydlərinə əsasən, bu yallı həm Şərurda, eləcə də Şirvanda çox məşhurdur. Yalnız Şirvanda o "Şirvan" ya da "El" yallısı kimi, Şəkiddə isə "Ovçular" adı ilə tanınır. Bu qədim yallıdır, hələ Əli Kərimov bunu vaxtilə çox gözəl ifa etmişdir, sonradan isə onun tələbələri (İzzətəli Zulfüqarov və s.) buna müraciət ediblər.

Bu yallının Şərur və Şirvan variantlarında fərqli inkişaf, əsasən, birinci hissəyə təsadüf edir. "Yallının 1-ci hissəsi iki variantda verilmişdir. Naxçıvan variantı Zahir Nağı oğlu Maqsudovun (qarmon), Şirvan variantı isə Zahir İzzətəli oğlu Zülfüqarovun (zurna) ifasından nota yazılmışdır" [3, 449-450].

Numunə 3.

Nota alan Bəhmənli R.

Şərur / Ovçular

I

(Naxçıvan variantı)

Andante



Nümunə 4.

I
(Şirvan variantı)

Andante

II

Presto

Şirvana aid digər yallılardan ikihissəli “Məlhəm” rəqs oyunu da qeyd olunmalıdır. Bu yallı nəfəs alətlərinin mahir ifaçısı Rasim Ələsgərov tərəfindən 1947-ci ildə bəstələnmişdir. Naxçıvanda, İrəvanda olan yallıların bir çoxunda ikinci hissə atma ritmədir, amma Şirvanda düz ritmədə çalınır. Şirvanda üçhissəli yallı rast gəlinməyib. Qeyd etmək lazımdır ki, bu yallı və rəqslərin bir çoxu Əli Kərimov tərəfindən yazıldığı üçün daha çox melodikliyi ilə seçilirlər (rəqslərin çoxu segah üstündədir).

Türk tədqiqatlarında da “Şirvani” adı ilə olan halaylar müxtəlif toplularda yer alıb. Bu halayın ilk not yazısına Bela Bartokun 1936-cı ilə təsadüf edən kitabında rast gəlinir. Vaxtilə Türkiyənin bir sıra şəhərlərini, vilayətlərini gəzən B.Bartok Osmaniyədə yaşayan Bebir oğlu Mehmetin kamançada ifa etdiyi melodiyanı fonografa yazmış, sonradan notlaşdırmışdır.

Nümunə 5.

B.Bartokun “Küçük Asiyadan Türk Halk Musikisi” toplusundan Şirvani

60. *Kemençe:*
N.370

Şirvani *

Sonradan meydana gələn araşdırmalarda da (məsələn, Şakir Sabri Yener, Abdulkadir İnan'ın 1941-ci ilə aid “Halk Bilgisi Haberleri Dergisi”, 1969-cu ilə təsadüf edən “Gaziantep yöresi halk oyunları icraları”; Abdulkadir İnan və Şakir Sabri Yenerin “Gaziantep Köyləri və Barak Oyunları”, Gaziantep Aylık Bilgi ve Fikir Dergisi, Nusret Kılıçkırının “Kilis Dolaylarında Halk Oyunları”, 1977-ci ilə dair Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, 2002-ci ilə aid Yılmaz Kılınçın “Gaziantep “Yöresi Halk Oyunlarında Halay Geleneği”, “Gaziantep Valiliği Raporları”, “Gaziantep Halk oyunları”, 2007-ci ilə aid S.Turhanın “Halk müziğimizde oyun və saz havaları” adlı ikicildlik topluda və s.) bir sıra rəqs, halaylar, Şirvanilər nümunə kimi verilmişdir.

Halayların obraz-məzmun, struktur, xoreoqrafiyası ilə yanaşı, xüsusən də adları ilə bağlı tədqiqatlar önəm daşıyır. Belə ki, Adana, Osmaniye, Gaziantep, Kilis, Kahramanmaraş və Hatay bölgəsinə xas xalq oyunları içində "Şirvani" adı ilə tanınan halaylar geniş yayılıb. Doktor Müzəffər Sünbül "An Ethnological analysis of regional folk dance of Şirvani" məqaləsində qeyd etdiyi kimi, "coğrafi yer adlarıyla oyun adları arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Bu özelliğin bölge oyunları içerisinde Şirvani'ye de yansıdığı görülür" [9]. Türkiyədə yerləşən Şirvan, Qaziantep və Nizip arasında və Siirtin şimalında olan yerin adıdır. Belə ki, həm Azərbaycanda olan "Şirvan yallıları", həm Türkiyədə olan "Şirvanilər" ərazi adı ilə olan bağlılığı göstərir. Deməli, rəqsin adı ilə rəqslərin ifa olunduğu bölgə arasında güclü əlaqə var. Bölgə ilə bağlı verilən ad, müəyyən dərəcədə, illər keçdikcə rəqslərə də öz əksini tapır. Məsələn, "Com Şirvani" Hatayda olan kəndin, Azərbaycan yallısı "Məlhəm" – Şamaxının dağ kəndlərindən birinin adı ilə bağlıdır.

Region	ŞİRVANİ		TOTAL
	Unknown	Know	
Adana-Osmaniye	3	37	40
Gaziantep-Kilis	6	25	31
Hatay	3	29	32
Kahramanmaraş	2	34	36
TOTAL	14	125	139

Doktor Müzəffər Sünbülün qeyd etdiyinə əsasən, cədvəldə göstərilən ərazidə məskunlaşma siyasəti nəticəsində "etnik mozaika" yaranmış, bu da öz növbəsində mədəni strukturu formalaşdırmışdır. Məskunlaşma siyasəti nəticəsində əvvəllər köçəri və yarımköçəri olan türkmənlər tədqiqat bölgəsində məskunlaşmışlar. Bundan başqa burada ərəblər, türklər, kürdlər də yaşayırlar. Bu səbəbdən Şirvanilərdə özbək- türkmən, kürd intonasionaları duyulur, atma ritmdən istifadə olunur. Bunlarda hazırlıq intonasisiya vasitəsilə deyil, vəznəməli muğamsayağı gəzişmələr vasitəsilə icra olunur və bir ritmin üstündə gedir. Sanki bizim zərb muğamlarda olan bir ritmin üzərində olduğu kimi. Məsələn, "Teymurağa" yallısı da belə başlayır, hələ melodiya olmadan hansısa ritm verilir, intonasisiya çalınır əvvəldə hazırlıq gedir (insanlar yavaş-yavaş sıraya cəlb olunur), sonradan isə melodiya çalınır və hərəkətlərə başlanılır.

"Gaziantep halk oyunları" kitabında Şirvaniləri xarakterizə edən xüsusiyyətlərə nəzər saldıqda burada belə qeydlərə rast gəlmək olar: "Şirvani" oyunu icra hızları və özellikleri bakımından incelendiğinde, yavaştan hızlıya doğru yükselen bir hızla oynanmakta olduğu görülmektedir [9; 49]. Məsələn, Musabeyli Şirvani halayında I hissə Andante-Allegro, II – Presto, III – Presto (davul və zurnanın sadaları altında keçir). Nümunə olaraq 1985-ci ildə Qaziantep şəhərində Mamik Güventur (zurna) və Cumali Erdoğanın ifasından (davul) Yılmaz Kılınç "Musabeyli şirvanini" nota almışdır.

Nümunə 6.

Musabəyli şirvani



Səs sırası Mühayyer-kürdi məkamına yaxındır, birhissəlidir, vahid quruluşludur, 6/8 ölçüsünə əsaslanır, melodik xəttin inkişafı dalğavari növü təşkil edir. Diapazonu kiçik septima çərçivəsindədir.

Mühayyer-kürdi makamı:

Mühayyerde simmetrik Hüseynidə Yerində hüseni

hüseyni beşliyi uşşak dördlüsü beşlisi



Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Şirvanilər həm yer adları ilə (Musabeyli köyü), hərəkətlərin icrası ilə də əlaqəni göstəririlər (Düz-Şirvani). Düz Şirvani “yörede en çok rağbet gören oyunlardan biri olma özelliğine sahiptir. Düz oyun icraları içerisinde değerlendirilir. Düz oyunların icrasından sonra heyecan ve coşkunun ortaya çıktığı yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir ritme sahiptir” [10, s.245]. Salih Turhanın “Halk müziğimizde oyun və saz havaları” adlı ikicildlik toplusunda “Şirvani (Şirvanlı)” adı ilə gedən halayın üçhissəli nümunəsinə rast gəlinir [11].

Nümunə 7.

Şirvani (Şirvanlı) halay havası



Səs sırası Uşşak makamına yaxındır.

Yerində Uşşak 4-lüsü Nevada Buselik 5-lisi



Öncə verilən nümunədə olduğu kimi bu halay septima diapazonundadır, melodik xətdə sıçrayışlardan sonra yaxın məsafəyə olan hərəkətlər nəzərə çarpır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, melodik inkişafın ən geniş yayılmış və mühüm növü gəzişmədir. Belə ki, həm Azərbaycan, həm də türk musiqisində aparıcı ton duyumluluğu eynidir, istinad pərdəsi mühüm ritmik rol oynayır. Aparıcı ton ətrafında olan gəzişmələr dövr edərək eyni kökə qaydır və halayların/yallıların semantik mənasını əks edir. “*Türk yallılarında lad modulyasiyaları müxtəlif üsullarla həyata keçirilir: melodik hərəkətdə ladlar arasındakı ümumi pillələr üzərində gəzişməklə müəyyən pilləyə istinad yolu ilə pillələrin xromatizmi vasitəsilə, həmçinin hazırlıqsız və ya qarşılaşdırma yolu ilə modulyasiyalar özünü göstərir. Türk yallılarında əsas inkişaf prinsipi kimi variasiyalılıq, variantlı təkrarlanma qeyd olunmalıdır. Variantlı təkrarlanmalar zamanı melodiyanın hərəkət forması saxlanılır, yalnız ayrı-ayrı intonasiyalar, detallar dəyişikliyə məruz qalır və ya əlavə olunur*” [12, s. 141]. Murat Serkan Erturalın monoqrafiyasında türk xalq oyunlarını xarakterizə edərək maraqlı nəticələrə gəlinmişdir. Məsələn, Azərbaycan yallılardan fərqli olaraq, “*Şirvani*” oyunu *ichinde halaybaşı ağırlıklı olarak birinci adım cümlesinin icrası sırasında soloya çıkma imkânı bulmaktadır. Böylelikle halaybaşı şahsi figürlerini ve yeteneklerini sergilediği bir icra ortamı kazanmaktadır*” [8]. Azərbaycan və türk musiqisində olan ortaq yallılardan “Teymurağa”, “Köçəri”, “Tənzərə”/“Tenzere”, “Mərcanlar” (“Çüt yallı” da deyilir), “Urfalı” (ya da “Qırmızı komsomol” adı ilə olan, Türkiyədə “Yarcan” yallısı ya da türkü kimi tanınan) yallı/ halayları qeyd etmək olar.

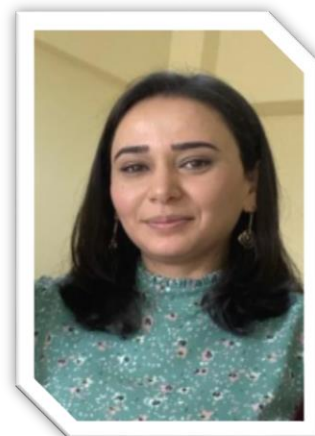
Təqdim olunan məqalədə bəzi nümunələr əsasında “Şirvan”/“Şirvani” adı ilə olan Azərbaycan və türk halay/yallıların səciyyəvi xüsusiyyətlərinə nəzər yetirildi. Qeyd etmək lazımdır ki, folklorun tədqiqi məsələsi daim Azərbaycan musiqişünasların, bəstəkarların diqqət mərkəzindədir. Bunun nəticəsində nəinki milli folklor nümunələrin qeyri-maddi sərvət kimi qorunması eləcə də təbliği baş tutur, bəstəkar yaradıcılığında ikinci həyatını yaşamasına səbəb olur və bununla aktual məna alır. Bundan başqa, xalqlar arasında hansısa ortaq məqamları, tarixi aspektləri üzə çıxardır, ümumi soykökümüzə bağlı məqamları açıqlayır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr: (Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları). Ədəbiyyat Antologiyaları (red. Hüseyn İsmayilov, Tahir Orucov). B.: Şərq-Qərb, 2005, 312 s.
2. Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. B.: Şərq-Qərb, 2021, 672 s.
3. Bartok B. "Küçük Asiya'dan Türk Halk Musikisi"(çevirən Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık San ve Tic. Ltd. Şti., 2017, 314 s.
4. Turhan Salih . "Halk muziğimizde oyun və saz havaları" I cild, Türkiyə, 2007, 879 s.
5. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века// автореферат диссертации. <https://www.dissercat.com/content/tipologiya-folklorizma-v-russkoi-muzyke-xx-veka>
6. [https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eirvan_\(tarixi_%C9%99razi\)](https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eirvan_(tarixi_%C9%99razi))
7. Askerov A. Yallı dances in Nakhchivan musical kulture <http://www.musigi-dunya.az/pdf/76/2.pdf>
8. Murat Serkan Ertural. Gaziantep halk oyunları
9. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/422748/yokAcikBilim_150234.pdf?sequence=-1
10. Muzaffer Sünbül . An Etnocoreological analysis of regional folk dance of Şirvani <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50558>
11. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1681915>
12. Quliyeva A.A. Naxçıvan yallıları və türk musiqi mədəniyyəti (dərs vəsaiti). Naxçıvan: Qeyrət, 2017, 154 s.

Yeganə BAYRAMLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
"Muğamşünaslıq" şöbəsinin böyük elmi işçisi
Ünvan: Bakı, H. Cavid pr., 31
E-mail: yegana-bayramli@mail.ru



SAZƏNDƏ DƏSTƏSİ ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİKDƏ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə sazəndə dəstəsinin ənənə və müasirlikdə mövqeyinin araşdırılması qarşıya məqsəd kimi qoyulmuşdur. İfaçılıq ənənəsinin tərkib hissəsi olan alət mədəniyyətinin, sazəndə dəstəsində vacibliyi, muğam ifaçılığında onun əhəmiyyəti işıqlandırılmışdır.

Açar söz: Muğam, ifaçılıq ənənəsi, sazəndə dəstəsi

Егана БАЙРАМЛИ

Доктор философии по искусствоведению
старший сотрудник отдела мугамоведения
Института Архитектуры и Искусства НАНА

АНСАМБЛЬ САЗЕНДЕ В ТРАДИЦИЯХ И СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация: Целью представленной статьи является исследование места ансамбля сазенде в традиции и современности. Рассматривается значение инструментальной культуры в ансамблях сазенде, являющейся неотъемлемой частью исполнительской традиции, и ее значение в мугамном исполнительстве.

Ключевые слова: Мугам, исполнительская традиция, ансамбль сазенде

Yegane BAYRAMLI

PhD in art studies

Institute of Architecture and Art of ANAS

Senior researcher of "Mugam studies" section

SAZENDE ENSEMBLE IN TRADITION AND MODERNITY

Abstract: The purpose of this article is to study the place of the Sazende ensemble in tradition and modernity. The significance of instrumental culture in sazende ensembles, which is an integral part of the performing tradition, and its significance in mugham performance are considered.

Keywords: Mugham, performing tradition, sazende ensemble

"Xalq bir çox xüsusiyyətləri ilə tanınır, sayılır və dünya xalqları içərisində fərqlənir. Bu xüsusiyyətlərdən ən yüksəyi, ən böyüyü mədəniyyətdir. Yüksək mədəniyyətə malik olan xalq həmişə irəli gələcək, həmişə yaradacaq, həmişə inkişaf edəcəkdir".

Heydər Əliyev

Hər bir xalqın mənsubiyyətini, onun milli kimliyini təsdiq edən mədəniyyət abidəsi mövcuddur. Azərbaycan xalqının milli simasına çevrilən "muğam", dünya ölkələri içərisində onun tanınmasını və inkişafını təmin edən mədəniyyət abidəsidir. Bu mədəniyyət abidəsi xalqın etnik mənsubiyyətini tərənnüm edən, onun tarixini, dünənini, bu gününü əks etdirən yaradıcılıq məhsuludur.

Təsadüfi deyil ki, cari vaxtda sosioloqlar, politoloqlar və bir çox sənətsünasların Şərq və Qərb dünyagörüşünü müzakirə predmetinə çevirməsi, bu paradigmanın qarşılaşmasını sivilizasiyaların dialoqu kimi təhlil etməsi aktualıq kəsb edir. Bu nöqteyi-nəzərdən Qərbin Şərq mədəniyyətinə üz tutması və onun mədəniyyət paradigmasını öyrənməsi danılmaz faktdır. Şərq-Qərb mədəniyyət paradigmasının vəhdətini təmin etmək baxımından əvəzsiz mənbə olan muğam fenomeni, sivilizasiyaların qarşılaşması, ənənəyə, kökə qayıdış rolunu icra edir.

Qloballaşan dünyada baş verən ictimai-siyasi böhranlar bütün sahələrə təsir etdiyi kimi, muğam fenomenindən də yan keçməyərək, onun dərk məsələsində bir sıra çətinliklər yaratmışdır. Belə ki, əvvəldən "təfəkkür tipi kimi", "ruhi oyanış", "həqiqətin dərk olunması" kimi araşdırılan muğam fenomeni, müasir dövrdə birtərəfli irrasional tərəf kölgədə qalmaqla, rəşional təfəkkürdən doğan məna çalarlarının işıqlandırılması ilə öndədir. O isə muğam fenomeni əvvəldən irrasional təfəkkürlə, ruhi dərk etmə sistemi ilə bağlı olan idrak prosesidir [4.s.62].

Təqdim olunan məqalədə sazəndə dəstəsinin ənənə və müasirlikdə mövqeyi, muğam ifaçılığında onun əhəmiyyətinin araşdırılması qarşıya məqsəd qoyulmuşdur.

"Muğam üçlüyü" və ya "sazəndə" dəstəsi – "sazəndə" – musiqiçi, musiqi alətində çalan, çalğıçı [1. s.60], sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru M.Quliyev "sazəndə" sözünü həm milli alətlərdə (tar, kamança, saz, balaban, ney, ud, tənbur, çəng və s.) çala bilən musiqiçiyə, eyni zamanda, milli tərkibli (tar, kamança, qaval) musiqi alətlərindən ibarət ansamblə aid olduğunu vurğulayır [10. s.7].

Elmi mənbələrdən muğam üçlüyü və ya sazəndə dəstəsi haqqında məlumatlara XIX əsrin II yarısından təsadüf olunsada onun tarixi və məna yükü daha qədim laylara gedib çıxır. Belə ki, e. ə. VI minillikdə İran Azərbaycanının (Cənubi Azərbaycan Y.B.) Cığamış şəhəri yaxınlığında Çikaqo Universitetinin Şərq dilləri üzrə professoru, arxeoloq Helen C. Kantor (1919-1993) və Kaliforniya Universitetinin Orta Şərq dilləri mütəxəssisi, arxeoloq, professor, Pinhas Delougaz (1901-1975) tərəfindən aşkar edilmiş, gildən hazırlanan qabın üzərində tarixi baxımdan əhəmiyyətli olan iki rəsm təsvir olunmuşdur. Gil qab üzərindəki təsvirlərdən birində əlində simli musiqi alət tutmuş ehtimalı olan ifaçının ətrafında dəf və ya qavala bənzər alətin ifaçısı, rəqs edənlər və bir-birinə üz bəüz oturub əl çalan tamaşaçılar təsviri verilmişdir. Qabın digər üzündəki rəsmdə isə kiçik sazəndə dəstəsi (ansambl) – əlini qulağının dibinə qoyub (klassik xanəndələr kimi) sanki zildə zəngulə vuran xanəndə və onu müşayiət edən çalğıçıların təsviri verilmişdir [7. s.4].



Şəkil 1. Cığamışda aşkarlanmış gil qab.

XII əsr Nizami Gəncəvinin, eləcə də Orta əsrlər dövrü Şərq mədəniyyətinin bir çox görkəmli simalarının poetik mətnlərində, hal əhval boyalarını yaşamaqla, yaradıcılıq prosesinə qovuşmaq, həqiqətin əldə olunmasına xidmət edən simli musiqi alətləri kodlaşmış mənalara açar rolunu icra edir.

Keçən əsrlərdən saray mühitində formalaşan muğamlar XIX-XX əsrlərdən etibarən müxtəlif musiqi məclislərində öz inkişaf zirvəsini fəth etdi. Mövcud musiqi məclislərindən ən məşhurları Şuşada “Məclisi – Fəramuşan”, “Məclisi – Üns”, Bakıda, Gəncədə, Şamaxıda, və digər bölgələrdə keçirilən musiqi yığıncaqları idi ki, burada şairlər, xanəndə və musiqi ifaçıları bir yerə cəmləşərək öz istedadlarını nümayiş etdirirdilər. Bu musiqi məclislərində ruhi təşəkkülə xidmət edən musiqi alətləri və xanəndələr, poetik mətnlərin yaranmasında mühüm rol oynayaraq təkanverici qüvvə hesab olunurdu.

Cabbar Qaryağdıoğlunun əlyazması və xanəndə İslam Abdullayevin təsdiqinə əsasən məlum olmuşdur ki, XIX əsrin I yarısına qədər xanəndələr yalnız tar yaxud da kamança ilə birlikdə yastı balabanın müşayiətilə oxumuşlar [5, s. 4].

Mənbələrdən əldə edilən məlumatlara əsasən, təxminən XIX əsrin II yarısından etibarən, xanəndə yeni bir dəstə yəni tar, kamança, dəf (qaval) dümbək (qoşa nağara) olmaq üzrə dörd nəfərdən ibarət bir musiqi dəstəsi ilə oxumağa başlayır [2, s.135]. Mövcud tərkibdə olan musiqi dəstələri müxtəlif muğam məclislərində, eyni zamanda, xalqın mərasimlərində çıxış etmişlər.

XIX əsrin əvvəllərində mövcud olan sazəndə ansamblları daha çox elitar təbəqə üçün nəzərdə tutularaq, xan, bəy, ziyalı məclislərində çıxışlar edərildilər. Cabbar Q. rəhbərlik etdiyi sazəndə dəstəsi ilə demək olar ki Azərbaycanın bütün bölgələrini qarış-qarış gəzməmiş xalqın mərasimlərində yaxından iştirak etmişdir. Lakin bununla yanaşı demək olar ki, xanəndə geniş kütlə arasında olsa belə, onun sənətini görüb eşitmək yalnız bəylər, xanlar, kübar dairənin nümayəndələri üçün açıq olmuşdur. Zəhmətkeş kütləsi üçün qapalı qalan bu sənət növünün o dövr üçün ən başlıca səbəbi ilk növbədə dövrün tələblərinə görə “çar hökuməti, müsəvat, kapitalistlər, bəylər, xanlar, axundlar, mollalar, din” [11, s.29] bir sözlə cəhalətdən doğan din pərdəsi altında gizlənənlər olmuşdular. Mövcud durumdan irəli gələn məsələyə digər bir səbəb də, düşünürük ki, muğamın dərin sirlərini, onun sakrallığını hər adam anlaya bilməzdi, çünki muğam, klassik Azərbaycan poeziyası, xüsusilə qəzəliyyatdan doğan mənalara canlandırır. Bu baxımdan da hesab edirik ki, onun kütlə tərəfindən dərk olunması qeyri-mümkün idi. Muğam ali biliyə, daxili təfəkkürə malik olan elm sahəsidir.

Hələ ötən əsrdə hər bir xanəndəni müşayiət edən tar və kamança ifaçısı var idi. Bu sazəndə dəstələri Azərbaycanın hər bir bölgəsini qarış-qarış gəzərək, xalqın mərasimlərində yaxından iştirak edib, bir yerdə çalıb oxuyaraq, konsertlər verirdilər. Cabbar Qaryağdı oğlunun təsdiqinə əsasən “Azərbaycanda daha doğrusu Zaqafqaziyada iki şərq musiqi üçlüyü tanınmış və məşhur olmuşdur” [11, s. 30]. Bunlardan biri

Cabbar Qaryağdı oğlunun təşkil etdiyi tarda Qurban Pirimov, kamançada Saşa Oqanezaşvilli, digəri isə xanəndə Ələsgər Abdullayev, Şirin Axundov və Levon Qaraxanovun sazəndə dəstələri idi. Qeyd etmək lazımdır ki, hər iki dəstənin sənətkarları öz peşələrində təcrübəli və bacarıqlı ifaçılar olmuşlar. Azərbaycan xalqına məxsus olan, əsrlər boyu formalaşmış zəngin xəzinəni ənənə və varislik yolu ilə qoruyub inkişaf etdirərək zənginləşdirmişlər. Qocaman ustad xanəndə Cabbar Q. öncə Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun müşayiəti (Sadıqcan), 1890-cı il Bakıya gəldikdən sonra Mirzə Fərəc Rzayev və kamança ifaçısı dəmirçi Qulu, 1905-ci ildən ömrünün sonunadək Qurban Pirimov, Saşa O. ilə birgə çalışmışdır. Mövcud muğam üçlüklərinin özəlliyinin biri də o idi ki, onlar 10-20 il bir yerdə işləyərək, həm qocaman xanəndədən bəhrələnərək muğamı dərinlən mənimsəyir, eyni zamanda, muğamda yeni çalarlar, yeni ifa üslublarını yaratmağa nail olurdular. Bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli Cabbar Qaryağdıoğlunun rəhbərlik etdiyi sazəndə dəstəsini “əzəmətli bir orkestr adlandırırdı”. Görkəmli muğam ustadı olan Qurban Primov bu üçlüyü xatırlayaraq “Cabbar, Saşa, mən bir otaqda çalanda hərəimizi evin bir küncünə qoyurdular. Elə bilirdin bir yerdə oturub çalırıq... Bizim üçlük kimisi olmayıb [8, s.29].

Çağdaş dövrümüzdə bu ənənə pozularaq bir növ rəqabət funksiyası rolunu oynayır. Belə ki, muğam üçlüyündə xanəndəni ruhlandırان tar və kamança ifaçısı rənglərin və diringələrin ifası zamanı bir növ rəqabətdə olaraq öz məharətlərini nümayiş etdirirlər. Gənc xanəndənin isə bu ifa ilə heç bir əlaqəsi olmur. Ənənədə isə tar və kamança ifaçısı öz ifaları ilə xanəndəni vəcdə gətirərək, onu digər şöbəyə keçmək üçün ruhlandırır. Musiqimizin memarı, dahi bəstəkar Ü. Hacıbəyli sazəndə dəstəsinin fəaliyyətini aşağıdakı kimi şərh etmişdir. “Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri ‘tar’ və üçüncüsü isə ‘kamança’ çalar. Bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstəgahları lazımınca bilməlidirlər, baxşus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır, tarçalan dəxi dəstəgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə “rəhbər”lik etsin, yəni xanəndə bir “guşə”ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir” [6, s.185-186].



Şəkil 2. Xanəndə Cabbar Qaryağdı oğlu, tar ifaçısı, Qurban Primov, kamança ifaçısı Saşa Oqanezaşvilli

Üçlükdə dəf musiqi aləti xanəndənin vəcdə gəlməsinə kömək edən bir vasitədir. Bunun əyani sübutunu biz dərviş səmavi ayin rəqslərində də müşahidə edirik. Burada dərvişlər qavaldan öz rəqslərini müşayiət edən alət, həmçinin, batində olan ritmin zahirə çıxarılması, ilahi varlığa yüksəlmə, öz mənindən kənarlaşaraq, mən deyiləm zirvəsinə ucalaraq, həqiqəti dərk etmək anınadək yüksəlməsi, Allahı dərk etmək anını yaşaması müşahidə olunur. Müasir dövrdə bir çox gənc xanəndələrin qaval vura bilməməsi səbəbindən bu ənənə pozularaq, sazəndə dəstəsində nağara çalanın da cəlb olunması məcburiyyətini yaradıb.

"...xanəndə gözəl səsə malik olub, ustadənə təğənni etməkdən əlavə bir də "zərb" alətindən olan "qaval"ı da ustalıqla çala bilməyi borcludur ki, "rəng" və "təsnif"lərə keçdikdə "bəhr" tuta bilsin" [6, s.186].

Məlum olduğu kimi muğam dəstgahların ifası zamanı bir şöbədən digərinə keçid alarkən bu zaman rəng, təsnif, və ya diringə ifa olunur. Mövcud durumda xanəndə dincələrək nəfəs alır, həm də yeni şöbəyə keçid üçün bir növ hazırlanır, eyni zamanda, instrumental ifadan ilhamlanır.

Ansamblıda hər iki alətin həm tarın, həm də kamança alətinin özünəməxsusluğunu şərtləndirən amillərdən biri yaradıcılıq aktına qoşulmaqla xanəndəni müşayiət etməkdir. Bunun üçün də hər üç ifaçıdan muğamın zənginliklərini bilmək bacarığı tələb olunur. Muğamın zənginliyi, kamilliyi üçlüyün tərkibində aşkarlanır. Bu mövqedən irəli gələrək üçlükdə həm imitasiya, akkord müşayiət, həmçinin də burdon səslə dəm saxlamaq mənzərənin tamamlanmasına şərait yaradır. Ü.Hacıbəyli kamança alətinin melodik alətlərdən ən gözəli olmasını vurğulayır, eyni zamanda, bəstəkar qeyd edir ki, "təəssüf olsun ki, bizim türk çalğıçılarımız hənüz kamançanın qədrini layiqincə bilmirlər. Odur ki, çalğıda kamançanı tamamilə tara tabe edib, tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar" [6, s.192]. Düşünürük ki, hər üç ifaçı aramla bir – birini dinləsə, eləcə də ahəngdarlığı əks etdirən melodik harmoniyalarla, eyni zamanda akkordlarla müşayiət etsə daha düzgün olar. Tarın coşqun mizrabla səsləndirdiyi ahəngdar akkordlar, eyni zamanda kamançanın burdon səslə dəm saxlaması, musiqi ahəngini tənzimləyərək, üçlüyün ifasını qanun çərçivəsində nizama salar. B. Mansurovun da qeyd etdiyi kimi, "muğamlarımız üçlükdə daha yaxşı, daha təbii və gözəl səslənir. Üçlükdə hər ifaçı öz bacarıq və qabiliyyətini daha aşkar nümayiş etdirmək imkanına malik olur" [9, s.55]. Poetik dil tək xanəndəyə məxsus deyil, bu baxımdan ansamblıda xanəndəni hal-əhvala gətirmək üçün həm tar, həm də kamança alətində ifa edən ifaçılardan yüksək professionalıq tələb olunur. Bunun üçün də sual cavab xarakterli, melodik, texnik ifalar üçlükdə xanəndəni müşayiət etmək üçün əsas vasitə hesab olunurdu. Ə.Bədəlbəylinin vurğuladığı kimi "Xanəndəni oxudan sazəndədir" [3, s.21]. Muğamın professional şəkildə canlanması üçün üçlüyün vəhdəti önəmli funksiya daşıyır. Məhz üçlüyün vəhdətində hər üç ifaçı prosesə qovuşaraq vahidliyi əldə edir. Bunun üçün də daxildən gələn səsin ahənginə qoşulmaqla, təfəkkür tərzı və ya tanrıya ibadət etməklə əvvəlcədən müəyyən edilmiş deyil, improvizasiya etməklə hər üç ifaçı yaradıcılıq prosesinə qovuşmaqla, fiziki trans vəziyyətində əldə edilən yaradıcılıq aktını birgə yaşayaraq dərk etməlidir. İmprovizə – yaratmaq deməkdir. Yaratmaq isə insanın öz koqnetiv düşüncələrini ifadə etmə sənətidir. Yaratmaq istəyən ifaçı daim öz üzərində çalışmaqla fəaliyyətdə olmalıdır. O özünəməxsus fərqliliyi aşkarlamaqla yanaşı öz ifa imkanlarını da təkmilləşdirmiş olur.

İstər instrumental muğam ifaçısı olsun, istərsə də xanəndə yaratdığı ifada öz yaradıcılığını qoymaqla yanaşı ona öz ürəyini, ruhunu, təfəkkürdən gələn məna çalarlarını əks etdirir. Mövcud sənət əsəri bir xalça və yaxud da miniatür illüstrasiyasına bənzəyir. Bu yaradıcılıq məhsulu özündə informasiya yükü daşıyan kodlaşmış mətnədir. Zəngin informasiya daşıyan bu kodlaşmış mətnlər dövrün və zamanın tələbinə uyğun olaraq, digər muğam ifaçılarının ustalıqı sayəsində açılaraq gələcək nəsillərə "ustad-şagird" varislik yolu ilə ötürülür.

Vacibdir ki, gənc xanəndələrimiz, eyni zamanda, onları müşayiət edən tar və kamança ifaçıları öz sələflərini dinləsinlər onların Azərbaycan musiqi elminə bəxş etdiyi töhfələrdən faydalansınlar.

İlk dəfə 2005-ci ildə Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə, Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun layihəsi əsasında, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin iştirakı ilə musiqimizin memarı olan Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 120 illiyinə həsr olunmuş "Muğam televiziya müsabiqəsi" keçirildi. Artıq ənənə şəkilində hər iki ildən bir keçirilən bu muğam müsabiqələri ilə yanaşı, eyni zamanda, muğamşünaslıq elmi istiqamətinin araşdırılmasına dair "Muğam aləmi" adı altında beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumları da keçirilir. Bu da əsrlərdən bəri varislik yolu ilə ötürülən muğam elminin genişmiqyaslı tədqiqində yeni istiqamətlərin öyrənilməsinə, eyni zamanda qaranlıq qalan məsələrin aşkarlanmasına şərait yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. AMEA Folklor İnstitutu "İzahlı muğam lüğəti", B.: "Ol" NPKT, 2015, 214 s.
2. Bülbül. "Seçilmiş məqalə və məruzələri", B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1968, 228 s.
3. Bədəlbəyli Ə. Qurban Primov. B.: Azərənşr, 1955, 40 s.
4. Bayramlı Y. Z. "Azərbaycan simli musiqi alətləri milli mədəni ənənənin tərkib hissəsi kimi" Dissertasiya işi, B.: 147 s. (- s. 62)

5. Cabbar Qaryağdıoğlu "Keçmiş Azərbaycan musiqisi haqqında xatirələri". AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu arxivi iş № 75
6. Hacıbəyli Ü. "Bədii və publisistik əsərlər". B.: Şərq-Qərb, 2008, 496 s.
7. Hüseyni Ə. "Orkestrin ulu babası". "Ədəbiyyat və İncəsənət" qəzeti., B.: 1976, 7 avqust, s. 4
8. Hüseynov Rafael "Hamısı ulduz" (Musiqi tariximizin səhifələri). B.: Elm və Təhsil, 2012, 888 s.
9. İsayadə Ə. Quliyev X. Bəhram Mansurov. B.: Işıq, 1982, 203 s.
10. Quliyev M. Muğam sənətində ifaçılıq məsələləri. B.: MBM, 2013, 140 s.
11. Примов Г. Жизнь и деятельность народных артистов Азерб. ССР Джабар
12. Гарягды оглу и Гурбан Примова (ханенде и тарист) Составил Примов А.; АН Азерб. ССР Институт Азербайджанского Искусства им. Уз. Гаджибекова, инв № 76.

Hafiz KƏRİMOV

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
ADMIU-nin baş müəllimi
E-mail: hafiz.v@live.com



AŞIĞ YARADICILIĞINDA "KƏRƏMİ" HAVALARI

Xülasə: Orta əsrlərin unikal folklor örnəklərindən olan "Əsli və Kərəm" dastanı ən qədim məhəbbət dastanlarından biridir. Tarixi bir şəxsiyyətlə, həqiqi məhəbbətlə bağlı olan bu dastan kifayət qədər geniş bir şəbəkədə yayılmış, bütün bölgələrdə aşıqların repertuarında mühüm yer tutaraq aparıcı dastanlar sırasına daxil olmuşdur. "Əsli və Kərəm" dastanı özünəməxsus havalar silsiləsinə malikdir ki, bu havalar "Kərəmi" havaları adlanır. Bir sıra "Kərəmi" havaları bütün regionlarda müşahidə olunduğu halda, bəziləri müəyyən bir aşıq mühiti ilə bağlıdır. "Kərəmi" aşıq musiqi nümunələri, əsasən, sazın üç ənənəvi kökündə ifa olunur: Baş pərdə kökü, Orta pərdə kökü və Şah pərdə kökü. Bu havaların böyük əksəriyyəti qoşma şeir növünə əsaslanır. "Kərəmi" havalarının musiqi məzmunu "Əsli və Kərəm" dastanı ilə sıx bağlı olub, dastanın semantik məzmununun, əxlaqi-fəlsəfi və ürfani məhiyyətinin açılmasında mühüm rol oynayır.

Açar sözlər: "Əsli və Kərəm" dastanı, "Kərəmi" havaları, aşıq musiqisi, silsilə saz havaları, sazın köklənmə növləri, şeir janrları

Хафиз КЕРИМОВ

Доктор философии по искусствоведению
Старший преподаватель А ГУКИ

МЕЛОДИИ «КЕРЕМИ» В АШУГСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация: Один из уникальных фольклорных образцов средневековья – дастан «Асли и Керем» является древнейшим любовным дастаном. Этот дастан, связанный с исторической личностью и реальной любовью, распространился в довольно широком пространстве и стал одним из ведущих дастанов, заняв важное место в репертуаре ашугов всех регионов. В дастане «Асли и Керем» есть уникальная серия мелодий, которые называются «Кереми». Хотя ряд мелодий «Кереми» наблюдается во всех регионах, некоторые из них связаны с определенной ашугской средой. Образцы ашугских мелодий «Кереми» в основном воспроизводятся в трех традиционных ладах саза: Основном ладу, Среднем ладу и Шахском ладу. Большинство этих мелодий основаны на стихотворной форме гошма. Музыкальное содержание мелодий «Кереми» тесно связано с дастаном «Асли и Керем» и играет важную роль в раскрытии семантически-смыслового наполнения, нравственно-философской и суфийской сущности дастана.

Ключевые слова: дастан «Асли и Керем», мелодии «Керем», ашугская музыка, серийные мелодии саза, виды ладов саза, стихотворные жанры

Hafiz KARIMOV
ASUCA
Senior Lecturer

MELODIES OF "KEREMI" IN ASHIQ ACTIVITY

Abstract: One of the unique folklore examples of the Middle Ages the epos "Asli and Kerem" is one of the most ancient eposes of love. This epos connected with a historical personality and true love, spread in a fairly wide network, occupying an important place in the repertoire of ashiks in all regions entered the list of leading eposes. The epos "Asli and Kerem" has its own series of melodies, which are called "Keremi" melodies. While some melodies "Keremi" are observed in all regions, some of them are connected with a certain ashik environment. Samples of ashik melodies "Keremi" are mainly played in three traditional modes of the instrument "saz": the Main mode, the Middle mode and the Shah mode. Most of these melodies are based on the poetic form of "goshma" (quatrain). The musical content of the melodies of "Keremi" is closely related to the epos "Asli and Kerem" and plays an important role in revealing the semantic content, moral-philosophical and Sufi essence of the epos.

Keywords: the epos "Asli and Kerem", the melodies "Keremi", ashik music, series of saz melodies, types of tuning of "saz", poetic genres

"Əsli və Kərəm" dastanı Türk xalqlarının epik yaradıcılığında mühüm yer tutur. Mahmud və Məryəm adlı iki gəncin "Əsli və Kərəm" adı ilə epikləşən eşq macəraları nəinki Türk dünyasında, bütün Şərq aləmində geniş yayılıb. Ona görə də ən müxtəlif etnosların şifahi xalq yaradıcılığında "Əsli və Kərəm" dastanının mövzu və süjeti ilə səsləşən onlarla rəvayətlər, folklor örnəkləri mövcuddur. Eləcə də, qədim Azərbaycan xalq əfsanələri ilə, "Kitabi Dədə Qorqud"un ayrı-ayrı boyları ilə genetik bağlılığı, arxaik süjet xətlərinin paralelizmi bir çox mütəxəssislər tərəfindən vurğulanmışdır. Kərəmin öz sevgilisini sudan, ağacdan, qayadan, körpüdən, qurddan və s. xəbər alması, onlarla həmsöhbət olması əski inam və etiqadlarla bağlıdır. Məlumdur ki, digər ortaçağ məhəbbət dastanlarından fərqli olaraq Kərəmə buta verilmir. Bu cəhətin özü də sözügedən dastanın daha əvvəlki dövrlərə aid olması kimi qiymətləndirilir. Bütün bu xüsusiyyətlərinə görə "Əsli və Kərəm" dastanı məhəbbət dastanları içərisində ən qədim dastanlardan biri hesab olunur.

"Əsli və Kərəm" dastanı ilə bağlı yaranmış bir sıra aşiq havaları "Kərəmi" havaları (yaxud "Kərəmi" silsilə havaları) adlanır. Ümumiyyətlə, aşiq musiqisində bir çox silsilə havalar mövcuddur: divanilər, dübeytilər, gəraylılar, saritellər, müxəmməslər, gözəlləmələr, şikəstələr, peşrovlar, şəşəngilər və s. Azərbaycan aşiq yaradıcılığında "Əsli və Kərəm" dastanı "Koroğlu" eposu kimi özünəməxsus havalar silsiləsinə malikdir. Bunlardan "Yanıq Kərəmi", "Kərəm gözəlləməsi" ("Kərəm şikəstəsi", "Əhməd Kərəmi"), "Hicran Kərəmisi" ("Quba Kərəmi"), "Kərəm dübeyti" ("Kərəm gəraylısı") və digərlərini misal göstərmək olar. Elmi ədəbiyyatda adı keçən bir sıra "Kərəmi" havalarına bu gün aşıqların repertuarında təsadüf olunmur. Məsələn, "Avropa Kərəmisi", "Azərbaycan Kərəmisi", "Baş Kərəmi", "Novruz Kərəmisi", "Kəsik Kərəmi", "Kərəm peşrovu" və s. Aşiq Əsədin qardaşı Aşiq Məhəmməd Rzayev "Novruz Kərəmisi" havasını ifa edirmiş. "Kərəm Peşrovu"nu Aşiq Şamil Piriyevin ifasından prof. K.Dadaş-zadə nota yazıb. Anadolu aşıqlığına məxsus saz havaları siyahısında "Kəsik Kərəmi" havasının adı keçir. "Kəsik Kərəmi" Aşiq Hüseyn Cavanın repertuarında da olub, ona həm də "Sınıq Kərəmi" deyirmiş [4, 564]. Çox güman ki, bu hava, əsasən Cənubi Azərbaycanda yayılmış "Kəsmə Kərəmi" ilə eyni havadır. Bu məsələlər həm də mühit ənənələri ilə bağlıdır. Məsələn, prof. İ.İmamverdiyevin Cənubi Azərbaycan aşıqlarından toplayıb nota yazdığı "Ceyran Kərəmi", "Coşğunu Kərəmi", "Yorğunu Kərəmi", "Gəncə Kərəmi", "Zəhmət Kərəmi", "Kəllə Kərəmi" havaları Şimali Azərbaycanda müşahidə olunmur. "Kəllə Kərəmi" bir qədər qərribə səslənsə də, Cənubi Azərbaycan aşıqlığına məxsus saz havaları siyahısında "Kəllə Koroğlu", "Kəllə şikəstə", "Kəllə gözəlləmə" kimi adlara rast gəlirik ki, bu da "Baş divanı", "Baş saritel", "Baş dübeyti" və s. hava adlarını xatırladır. Bundan başqa, "Döymə Kərəmi", "Kərəm peşrovu", "Xaric Kərəmi", "Saya Kərəmi" havaları, əsasən Şirvan mühitində yayılıb. "Sallama Kərəmi" və "Qürbəti Kərəmi" havaları Borçalı aşıqlığına məxsus olub, digər bölgələrdə ifa edilmir. Bəzən hətta eyni mühit daxilində "Kərəmi" havaları ilə əlaqədar ustadlar arasında fikir ayrılıqları olur. Məsələn, Borçalı aşıqlarından Hüseyn Saraçlı, Məhəmməd Sadaxlı, Əhməd Sadaxlı, Kövrək Murad kimi aşıqların fikrincə yeddi "Kərəmi" ha-

vası mövcuddur. “Yanığ Kərəmi”, “Əhmədi Kərəmi”, “Kərəm köçdü” (“Əsli Kərəmi”), “Quba Kərəmi”, “Zarıncı Kərəmi”, “Sallama Kərəmi”, “Qürbəti Kərəmi”. Borçalının digər ustad aşığılarından Aslan Kosalı, Nurəddin Qasımlı, Məsim Şamilov, Qaracan Borçalı, Əhəd Adıgözəlov, Ziyəddin Keşəli “Zarıncı Kərəmi”ni sadəcə “Zarıncı” adı ilə, “Qürbəti Kərəmi”ni “Qürbəti” adı ilə ifa etdiklərindən, onlara görə beş “Kərəmi” havası mövcuddur. Ekspedisiya zamanı bu sənətkarlar Əmrah Gülməmmədov və Kamandar Əfəndiyevin də beş “Kərəmi” havası ifa etdiklərini bildirdilər. Bundan başqa, prof. K. Dadaş-zadənin “Dastanın işarə sistemi” adlı tədqiqat əsərindən məlum olur ki, Sadıq Sultanova qulluq etmiş, Qazax mahalının ustad aşığıları Avdı İncəli (Qaymaqlı) və Məhəmməd Şıxlının repertuarında beş “Kərəmi” havası mövcud olmuşdur [12, s.22]. Şair-publisist Y.Yusiflinin qələmə aldığı aşağıdakı hadisə sözügedən məsələ ilə əlaqədar olaraq maraq doğurur: “Osman Sarıvəlli cibindən beş dənə yüzlik çıxarıb aşığa yaxınlaşaraq həmin pulları saza keçirib dedi: – Əmrah, qardaşım, Azərbaycan aşığı havaları öz zənginliyi, öz rəngarəngliyi və şirinliyi ilə həmişə məni məftun edib. Başqa bölgələri demirəm, bizim Qazax-Borçalı ellərində Kərəmlə bağlı beş hava mövcuddur. Bu beş yüzlüyü beş “Kərəmi” havası üçün tavar saza nəmər verirəm” [9, s.171]. Bununla belə, məlumdur ki, mühitlərarası intensiv sənət əlaqələri nəticəsində ustad aşığılar zaman-zaman öz repertuarını yeniləməkdə maraqlı olmuşlar. Məsələn, Kamandar Əfəndiyev “Aşıq Qərib” dastanından “Ötmə bülbül, mən Qəribəm” adlı gəraylıni elə bir özünəməxsus musiqi və avazla oxumuşdur ki, bu ifanın hansı aşığı havası olduğuna dair görüşdüyümüz Borçalı aşığılarından doğru-dürüst cavab ala bilmədik. Hətta bəzi qocaman sənətkarlar iddia etdi ki, bu “Mirzəcanı” havasıdır, sadəcə olaraq Aşıq Kamandar on bir hecalı söz əvəzinə səkkiz hecalı oxuyub. Lakin məsələyə ümumşırıq musiqisi kontekstindən yanaşdıqda aydın olur ki, bu hava “Kərəm dübeytisi” havasıdır. Prof. K. Dadaş-zadə Aşıq Murad Niyazlının ifasından sözügedən havanı “Kərəm gəraylısı” adı ilə nota yazmışdır. [12, s.175]. Yəqin ki, Borçalıda dəqiq bir məlumat əldə edə bilməməyimizin səbəbi regionun aşığı musiqi ənənəsində belə bir “Kərəmi” havasının olmaması ilə bağlıdır.

Ekspedisiya zamanı Aşıq Aslan Kosalı “Şah İsmayılı” havasını Əmrah Gülməmmədovdan eşitdiyi kimi “Osmanlı Kərəmi” adı ilə təqdim etdi. Prof. M.Həkimovun tərtib etdiyi cədvələ görə də Əmrah Gülməmmədov “Şah İsmayılı” havasını “Osmanlı Kərəmi” adlandırır [4, s.539]. Prof. K. Dadaş-zadə “Şah Xətayi: istilahdan konseptə doğru” adlı məqaləsində yazır: “Maraqlıdır ki, Azərbaycan aşığı sənətinin müxtəlif ifaçılıq məktəblərində “Şah Xətayi” (və yaxud “Şah İsmayılı”) adı ilə ifa olunan bir neçə hava mövcuddur. Aşıq Məhəmməd Hüseyin Dehqanın (Urmiya), Aşıq Səlcuq Şahbazinin (Təbriz) və Məhəmməd Sadaxlının (Borçalı) ifa etdikləri havalər intonasiya məzmunu baxımından fərqlidir. Lakin onların semantik sintaksisi səviyyəsində nəzərə çarpan qeyri-xəttiliyin inkişaf prinsipləri, özünəməxsus artikulyasiya xüsusiyyətləri bu havalərin qədim mənşəyindən xəbər verir. Səciyyəvidir ki, bu aşığı havalərinin adlarında kontonasiya 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” [2, s.74]. Aşıq Hüseyin Saraçlı və Aşıq Hüseyin Cavan isə “Kərəm köçdü” havasına “Osmanlı Kərəmi” deyir [4, s.545]. Bütün bunları nəzərə aldıqda “Kərəmi” havaləri içərisində “Osmanlı Kərəmi” məfhumunun da yer aldığını görürük.

“Kərəmi” havaləri “Əsli və Kərəm” dastanı ilə sıx bağlıdır və tədqiqatçıların fikrincə, hər bir “Kərəmi” havası dastanın müəyyən bir məqamı ilə əlaqədardır. Ustad aşığılar da dastanın süjet xəttinə uyğun havalər seçilməsinə hər zaman diqqət etmişlər və bu kimi ənənəvi yanaşmalar get-gedə müəyyən sözlərin konkret bir hava üstündə biçimlənməsinə gətirib çıxarmışdır. Məsələn, çox vaxt bir qayda olaraq

Aylar-illər həsrətini çəkdiyim,

Üzü dönmüş bivəfa yar belə bax

– misraları ilə başlayan qoşma “Kərəm gözəlləməsi” havasında;

Başına döndüyüm ay çoban qardaş,

Çoban, mənim Xan Əslimi gördünmü?

– misraları ilə başlayan qoşma “Kərəm köçdü” havasında;

Sallanıban gələn dilbər,

Yaxan düymələ-düymələ

– misraları ilə başlayan gəraylı “Kərəm dübeytisi” havasında;

Baxın, qızlar, mənim müşkül halıma,

Yandı Kərəm, saldı mənə bu dərdə

– misraları ilə başlayan qoşma "Yanıq Kərəmi" havasında oxunmuşdur.

Güman etmək olar ki, ilkin mərhələdə "Kərəmi" havalarına yalnız "Əsli və Kərəm" dastanından sözlər oxunmuşdur. Aşıq musiqisində poetik mətnin tez-tez dəyişməsi ilə əlaqədar tədricən bu havaların ölçüsünə, xarakterinə uyğun gələn istənilən şeirlərə müraciət edilmişdir. "Əsli və Kərəm" dastanındakı şeirlərdən başqa, bu gün "Kərəmi" havaları ilə sıx bağlı olub, kifayət qədər populyarlaşan, ənənəviləşən sözlər var. Məsələn, "Yanıq Kərəmi" havasında Şair Bəhmən Vətənoğlunun

Yana-yana çaldın Yanıq Kərəmi,

Ağrın alım onu bir də çal, aşıq!

– misraları ilə başlayan qoşmasının, "Kərəm gözəlləməsi" havasında Şair Hüseyn Arifin "Ay Mirzə dayı" rədifli şeirinin oxunması olduqca populyardır. Və ya əksinə, Kərəmin sözləri hər hansı aşıq havasında tez-tez istifadə oluna bilər.

"Yanıq Kərəmi", "Zarıncı Kərəmi", "Kərəm gözəlləməsi", "Hicran Kərəmisi", "Yorğunu Kərəmi", "Coşğunu Kərəmi" və s. Kərəmin ovqatı, əhval-ruhiyyəsi, sevgisi, sevinci, kədəri və s. daxili mənəvi aləmi ilə bağlıdırsa, "Döymə Kərəmi", "Kəsmə Kərəmi", "Kəsik Kərəmi" və s. bunlar ifaçılıq məsələləri ilə bağlı olub, həmin havaların artikulyasiya prinsipi ifadə edir. "Döymə" sözü dəyişməz, aksentli zərbi ifadə edir. Döymə üsulu xüsusilə Şirvan aşıq mühitinə xas ifa tərzidir ki, bu ifaçılıq üsulu Döymə Kərəmi, Döymə şikəstə və s. kimi havaların yaranmasına gətirib çıxarmışdır [10, s.264].

Məlum olduğu kimi sazın kökləri və pərdə düzümü ən çox sevilən və geniş yayılan aşıq havalarına müvafiq variant adlar daşıyır. Aşıq terminologiyasında baş pərdəyə "Baş divanı pərdəsi", "Baş müxəmməs pərdəsi", "Dilqəmi pərdəsi" ilə yanaşı, həm də "Kərəmi pərdəsi" deyilir. Baş pərdə kökündə bir sıra "Kərəmi" havalarının ifa olunmasına baxmayaraq, güman ki, "Kərəmi pərdəsi" məfhumu ən populyar aşıq havalarından biri kimi "Yanıq Kərəmi" ilə əlaqədar olaraq yaranıb.

Etnomusiqişünas Ə.Eldarova yazır ki, "İlk Azərbaycan operasının – "Leyli və Məcnun"-un yaranmasından sonra xalq musiqisi ilə professional musiqi arasındakı qarşılıqlı təsir və əlaqə get-gedə güclənməyə başladı. Bu proses opera musiqisi ilə yanaşı, professional musiqinin digər formalarına, o cümlədən musiqili komediya və mahnı janrlarına da öz təsirini göstərdi. Məsələn, Üzeyir Hacıbəyov 1912-ci ildə bəstələdiyi "Əsli və Kərəm" operasında leytmotiv kimi "Kərəmi" aşıq havasından istifadə etmişdir" [3, s.144-145]. Qeyd etmək lazımdır ki, "Əsli və Kərəm" operası bəstəkarın yaradıcılığında aşıq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin təcəssümü baxımından mühüm bir mərhələ kimi xarakterizə olunur. "Əsli və Kərəm" operasında Kərəmin leytmotivinin əsasını aşıq musiqisi təşkil edir. Prof. T.Məmmədov yazır: "Kərəmin obrazını daha dolğun yaratmaq üçün bəstəkar operaya "Kərəmi" aşıq havasının instrumental melodiyasına əsaslanan leytmövzu daxil etmişdir. "Kərəmi" havası operada dəfələrlə səslənərək, qəhrəmanın dərin iztirablarını ifadə edir. Bu aşıq havasının vokal partiyası improvizasiya ilə oxunaraq, hər dəfə ona yeni emosional çalarlar aşılayır. Havanın instrumental hissələri isə, operanın uvertürasından başlayaraq, bütün əsər boyu orkestrdə səsləndirilir. ...Həmin instrumental melodiyayı Ü.Hacıbəyli nota köçürərək, orkestr üçün işləmişdir ki, bunu da o dövrdə aşıq havalarının notlaşdırılması baxımından Ü.Hacıbəylinin bir nailiyyəti hesab etmək olar" [8, s.200]. Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" operasında Kərəmin, M. Maqomayevin "Şah İsmayıl" operasında Ərəbzənginin leytmotivləri "Atüstü Kərəmi" ("Atlı Kərəmi") havasının instrumental musiqisi üzərində qurulmuşdur. Sözügedən operalarda istifadə olundandan sonra bu havaya həm də "Opera Kərəmi" deyilmişdir. Havanın digər variant adı elmi ədəbiyyatda "Arazbarı Kərəmi", "Ərasbarı Kərəmi", "Ərəsbər Kərəmi" və s. kimi müxtəlif şəkildə qeyd olunur. Bir sıra bölgələrdə geniş yayılmış "Kərəm köçdü" ("Əsli-Kərəmi") havası eyni musiqi mövzusuna əsaslansa da, bəzi xüsusiyyətlərinə görə "Atüstü Kərəmi"dən fərqlənir. "Atüstü Kərəmi" zildə çalınıb, əsasən bayatı və kök pərdələrində oxunduğu halda, "Kərəm köçdü" şah və ayaq divanı pərdələrində oxunur. Ayrı-ayrı tonallığa malik olduqlarına görə çalğı və oxumanın melodik inkişafı və ifa prinsipi baxımından eyni havanın iki fərqli variantı meydana çıxmışdır. "Atüstü Kərəmi"-nin ən bariz nümayini Aşıq Şəmşir, İmran Həsənov, Əkbər Cəfərov, Ələsgər Tağıyev, Əlixan Niftəliyev və d. sənətkarların, "Kərəm köçdü"-nün ən mükəmməl nümunəsini isə Hüseyn Saraçlı, Kamandar Əfəndiyev, Cəlal Qəhrəmanov və d. sənətkarların ifalarında görürük. Prof. İ.İmamverdiyevin "Ərəsbər Kərəmi" adı ilə nota köçürdüyü aşıq havası [6, s.163] "Kərəm köçdü"-nü, "Qaradağ Kərəmi" adı ilə nota köçürdüyü hava isə [6, s.749] "Atüstü Kərəmi"-ni xatırladır. Bu

nümunələrin başlıca fərqi Orta pərdə kökündə ifa olunmalarıdır. Bu havalarda mayə orta pərdəyə, “Kərəm köçdü” havasında şah pərdəyə, “Atüstü Kərəmi” havasında isə bayatı pərdəyə əsaslanır. Xanəndəlik sənətində istifadə olunan “Kərəmi” zərbi-muğamı “Atüstü Kərəmi” aşıq havası ilə, Osmani (Mani) zərbi-muğamı isə “Heydəri” (“Məmmədhüseyni”) aşıq havası ilə eyniyyət təşkil edir. Tədqiqatçıların əksəriyyəti bir çox zərbi-muğamların xanəndəliyə aşıq yaradıcılığından keçdiyini təsdiqləyir. Prof. R.Zöhrabov yazır: “Əgər muğam kimi şifahi ənənəli professional musiqiyə malik olan başqa xalqların yaradıcılığına müraciət etsək, görərik ki, o xalqlarda Azərbaycan zərbi-muğamların formasında və quruluşunda kompozisiyalar yoxdur” [11, s.22]. Maraqlıdır ki, bir sıra aşıq havalarında, o cümlədən “Kərəmi” havalarında instrumental hissələr dəqiq metr-ritmik ölçüyə malik olub, vokal partiya rəcitativ-improvizasiyalı xarakter daşıyır. Bu həm də zərbi-muğamların mühüm xüsusiyyətlərindən biri kimi diqqəti cəlb edir. Prof. F.Xalıqzadə yazır ki: “Aşıq musiqisində ritm məzmunla sıx əlaqədar olub çox vaxt müxtəlif əhval-ruhiyyə çalarlarının yaradılmasında aparıcı rol oynayır. Eşq oduna yanan Kərəmin incə duyğuları, qəlb ehtirasları və yangısı bəhirsiz oxumalar vasitəsilə verilir” [5, s.70].

Əlimizdə olan “Kərəmi” havalarından “Yanıq Kərəmi”, “Kərəm gözəlləməsi”, “Kərəm dübeytisi”, “Sallama Kərəmi”, “Qürbəti Kərəmi”, “Kərəm peşrovu” havaları Baş pərdə kökündə; “Zarncı Kərəmi”, “Quba Kərəmi”, “Döymə Kərəmi”, “Ərəsbər Kərəmi”, “Qaradağ Kərəmi”, “Gəncə Kərəmi”, “Yorğunu Kərəmi”, “Zəhmət Kərəmi” havaları Orta pərdə kökündə; “Atüstü Kərəmi”, “Kərəm Köçdü”, “Ceyranı Kərəmi”, “Coşğunu Kərəmi”, “Kəsmə Kərəmi”, “Kəllə Kərəmi” havaları isə Şah pərdə kökündə ifa olunur. “Kəsmə Kərəmi” və “Kəllə Kərəmi” havalarının məqam-intonasiya məzmunu orta pərdəyə istinad etdiyinə görə bu havaların Orta pərdə kökündə də ifa olunması mümkündür. Bundan başqa, melodik məqamı baş pərdə və orta pərdəyə istinad edən bəzi “Kərəmi” havalarını bir çox ustadlar həm də Şah pərdə kökündə ifa ediblər. Quzey Azərbaycanda aşıqların ifa etdiyi “Kərəmi” havalarının əksəriyyəti 3/8, 6/8 ölçülü olduğu halda, “Kəsmə Kərəmi” istisna olmaqla Güney Azərbaycanda yayılmış havaların metr-ritmik əsasını 2/4 ölçü təşkil edir.

Etnomusiqişünas Ə.Eldarova aşıq havalarının intonasiya cəhətdən inkişaf etməsinə diqqət çəkərək yazır ki, “Aşıq Qara tərəfindən 1938-ci ildə ifa olunmuş “Kərəmi” havasının diapazonu bir sekundadan yuxarı qalxmır, iki pillənin kadansda bir neçə dəfə təkrarı tersiyaya qədər genişlənir. ... İyirmi il keçəndən sonra Aşıq Teymur Hüseynovun ifasında nota köçürülmüş eyniadlı havanın diapazonu kvartaya qədər genişlənmiş, melodiyanın məqamı və xarakteri isə qorunub saxlanmışdır” [3, s.95]. Yeri gəlmişkən, aşıq musiqisinin inkişaf dinamikası bu sətirlərin müəllifi tərəfindən “Kərəm gözəlləməsi” (“Kərəm şikəstəsi”, “Əhmədi Kərəmi”) havası üzərində aparılan araşdırmalarda da öz əksini tapmışdır. “Borçalı aşıqlarının musiqi yaradıcılığı” adlı tədqiqat işində sözügedən “Kərəmi” havasının on variantı təhlilə cəlb olunmuş və maraqlı nəticələr ortaya çıxmışdır. Belə ki, Talib Ələsgəroğlu, Hacı Bayramov və Nağı Rzayev kimi sənətkarlara məxsus variantlar intonasiya inkişafı baxımından üç əsas (baş-orta-şah pərdələr) və bir köməkçi səsdən (ayaq divani pərdəsi) ibarətdir. Bu variantlarda vokal ambitus xalis kvarta həcmində özünü büruzə verir. Murad Niyazlı və Hüseyn Saraçlıya məxsus variantlar dörd əsas (baş-orta-şah-ayaq divani pərdələri) və bir köməkçi səsdən (bayatı pərdəsi) ibarətdir ki, bu variantlarda ambitus əskildilmiş kvinta həcmində çıxış edir. Müseyib Nəsimov, Əkbər Cəfərov, Əmrah Gülməmmədov, Kamandar Əfəndiyev və Əhməd Sadaxlıya məxsus variantlar isə dörd əsas (baş-orta-şah-ayaq divani pərdələri) və iki köməkçi səsdən (bayatı və kök pərdələri) ibarətdir. Bu variantlarda vokal ambitus sözügedən tip üçün ən yüksək həddə – kiçik sekstaya qədər genişlənir [7, s.74].

“Əsli və Kərəm” dastanı, eləcə də “Kərəmi” havaları etnomusiqişünaslıqda Prof. K.Dadaşzadə tərəfindən daha geniş aspektdə tədqiq olunmuş, bu mövzuda “Dastanın işarə sistemi” adlı ayrıca bir tədqiqat əsəri yazılmışdır. K. Dadaşzadə ilk dəfə olaraq aşıq havalarının araşdırılmasında semiotikanın bir sıra üsullarını tətbiq edərək, “Əsli və Kərəm” dastanının təhlili nəticəsində belə qənaətə gəlmişdir ki, “dastanın semiotik sistemi aşıq sənətinin bir neçə tarixi inkişaf mərhələsinin və deməli, eyni zamanda bir sıra fəlsəfi-estetik paradigmanın (ozan, sufi, aşıq) izlərini qoruyub saxlamışdır. Tədqiq olunan dastanın poligenезisindən xəbər verən bu tarixi kəsiklər onun semiotik sisteminin dinamik modelini təşkil edir” [10, s.226]. Alimin “Kərəmi” havaları ilə bağlı yazdıqları da olduqca qiymətlidir: “Kərəmi” havaları silsiləsinə daxil olan hər bir nümunənin ərəzi variantlarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, onların əsasında müəyyən musiqi – leksik lüğət və oturuşmuş qrammatik qaydalar durur. Başqa sözlə, “Kərəmi” havaları silsilə-

si bir növ öz “alqoritm”i olan törədici sistemdir. “Kərəmi” havaları bütün dastan boyu səpələnmiş möhtəşəm musiqi kompozisiyasıdır” [10, s.443].

Beləliklə, Orta əsrlərin unikal folklor örnəklərindən olan “Əsli və Kərəm” dastanı ən qədim məhəbbət dastanlarından biridir. Tarixi bir şəxsiyyətlə, həqiqi məhəbbətlə bağlı olan bu dastan kifayət qədər geniş bir şəbəkədə yayılmış, Azərbaycan aşıqlarının repertuarında mühüm yer tutaraq aparıcı dastanlar sırasına daxil olmuşdur. Mənşə etibarilə “Əsli və Kərəm” dastanı ilə bağlı yaranan məxsusi havalar silsiləsi mövcuddur ki, bu havalar “Kərəmi” havaları adlanır. Bir sıra “Kərəmi” havaları bütün regionlarda müşahidə olunduğu halda, bəziləri müəyyən bir aşiq mühiti ilə bağlıdır. “Kərəmi” aşiq musiqi nümunələri, əsasən, sazın üç ənənəvi kökündə ifa olunur: Baş pərdə kökü, Orta pərdə kökü və Şah pərdə kökü. Bu havaların böyük əksəriyyəti qoşma şeir növünə əsaslanır. Diqqət yetirdikdə dastanın poetik mətn sistemində də qoşma janrında olan şeirlərin olduqca çoxluq təşkil etdiyini görürük. “Əsli və Kərəm” dastanında baş verən keşməkeşli hadisələr, ziddiyyətli məqamlar, Kərəmin sevgisi, əhdi-peymanı, eşq yolunda çəkdiyi iztirabları, nisgilli taleyi “Kərəmi” havalarının melodik xarakterində, ritmik xüsusiyyətlərində öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan “Kərəmi” havalarının intonasiya məzmunu “Əsli və Kərəm” dastanı ilə sıx bağlı olub, dastanın struktur-semantik sisteminin, əxlaqi-fəlsəfi və ürfani mahiyyətinin açılmasında mühüm rol oynayır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Aşiq ədəbiyyatı antologiyası (3 cildə). Məhəbbət dastanları. 3-cü cild. B.: Mega Print, 2017, 640 s.
2. Dadaş-zadə K.H. “Şah Xətayi”: istilahdan konseptə doğru / “Muğam aləmi” IV beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumun materialları. 12-14 mart, 2015, s. 70-78.
3. Eldarova Ə.M. Azərbaycan Aşiq Sənəti, B.: Ərgünəş, 2018, 440 s.
4. Həkimov M.İ. Aşiq sənətinin poetikası. B.: Səda, 2004, 609 s.
5. Xalızadə F.X. Aşiq ritminin bəzi xüsusiyyətləri haqqında // “Qobustan” toplusu, № 1, B.: 1983, s. 70-71
6. İmamverdiyev İ.C. Saz havaları antologiyası (Dədə Şəmşir). B.: Elm və təhsil, 2013, 1112 s.
7. Kərimov H.V. Borçalı aşıqlarının musiqi yaradıcılığı. B.: ADMİU, 2019, 280 s.
8. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 650 s.
9. Məmmədzadə N.Z. Saz Əmrahı axtarır. Tbilisi, 2008, 200 s.
10. Ozan-aşiq ensiklopediyası (2 cildə). I cild. B.: Gənclik, 2019, 500 s.
11. Zöhrabov R.F. Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.: Mars – Print, 2004, 406 s.
12. Дадаш-заде К.Х. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004, 292 с.

Məryam MƏMMƏDZADƏ

AMK-nın doktorantı

Türk Dünyası Bakı Atatürk Liseyi

Email: memmedzade.meryam93@mail.ru



KAMANÇA İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ MÜASİR DÖVRDƏ (YENİLİKÇİ MEYLLƏRƏ DAİR BƏZİ MÜLAHİZƏLƏR)

Xülasə: Azərbaycan 1991-ci ildə müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra bütün sahələrdə çox mühüm dəyişikliklər baş vermişdir. Bu dəyişikliklər mədəniyyətin musiqi sahəsindən də yan keçmədi. Təqdim etdiyimiz məqalədə Azərbaycan kamança ifaçılıq sənətinin artıq 30 ili aşmış müstəqillik dövrünün aparıcı meylləri və musiqi həyatındakı mövqeyini araşdıracağıq. Azərbaycan musiqişünaslığında bu mövzuya toxunulmayıb. İlk dəfə olaraq tarixi bilgilərlə yanaşı, ifaçılıq təhlilləri də aparacağıq.

Açar sözlər: Azərbaycan, kamança, ifaçılıq, yenilikçi meyllər, improvizasiya

Мерьям МЕММЕДЗАДЕ

Докторант АНК

Турецкий мир Бакинский лицей Ататюрка

ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА КЯМАНЧЕ В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ (НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ)

Аннотация: В статье рассматриваются новейшие тенденции в искусстве исполнения азербайджанской кяманче. Основное внимание уделяется периоду независимости в истории Азербайджана (с 1991 года). Современное исполнение на кяманче отличается высокой сложностью исполнительской техники, включением в репертуар кяманчи новых, нетрадиционных музыкальных жанров, существенным преобладанием сольного исполнения на кяманче над традиционным ансамблевым исполнением.

Ключевые слова: Азербайджан, исполнение на кяманче, импровизация, новаторские направления

Meryam MEMMEDZADE

Doctoral student of ANC

Turkish World Baku Ataturk Lyceum

KAMANCHA PERFORMING TRADITIONS IN THE MODERN PERIOD (SOME OBSERVATIONS ON INNOVATIVE TRENDS)

Abstract: The article discusses the latest trends in the art of performing Azerbaijani kamanche. The main attention is paid to the period of independence in the history of Azerbaijan (since 1991). Modern performance on the kamanche is characterized by a high complexity of performing technique, the inclusion of new, non-traditional musical genres in the repertoire of the kamanche, a significant predominance of solo performance on the kamanche over traditional ensemble performance.

Keywords: Azerbaijan, kamanche performance, improvisation, innovative trends

XX əsrin 90-cı illəri ölkəmizin tarixində mühüm siyasi, mədəni və mənəvi dönüş dövrünü təşkil edir. Siyasi planda Azərbaycan öz müstəqilliyinin bərpa olunmasına müvəffəq oldu, lakin digər tərəfdən ölkənin iyirmi faiz torpağı düşmən işğalına məruz qaldı. I Qarabağ müharibəsi, ondan əvvəl və sonra, 20 Yanvar hadisəsi, Xocalı soyqırımında minlərlə soydaşımız şəhid oldu. Onların əziz xatirəsinə həsr olunan tədbirlər hər il ölkə səviyyəsində qeyd olunmuş, ruhlarına xitabən musiqi və poetik nümunələr ərsəyə gəlmişdir. Bu mövzuda yazılmış musiqi əsərləri içərisində bəstəkar və ifaçıların əsasən kamança alətinə üz tutması heç də təsadüfi deyil: bu alətin həzin, qəmli səsi o faciəvi günlərin və hisslərin sədası ilə həmahəng idi. İfalaradakı dərin kədər xalqın keçirdiyi hüznün nə dərəcədə güclü olduğunu göstərirdi. Həqiqətən də Üzeyir bəyin dediyi kimi kamança aləti insan səsinə ən yaxın olan musiqi alətidir. (3, s.237) Beləliklə, kamança xalqın daxili səsinə, iztirabını əks etdirərək özünə çox geniş tamaşaçı kütləsini cəlb etdi. Daha çox minor ruhlu muğamların lirik şöbələrindəki duyğu yüklü ifalar aləti daha da məşhurlaşdırmışdır.

1990-cı illərin ortalarından başlayaraq Azərbaycanın siyasi, iqtisadi və mədəni həyatının sabitləşməsi prosesi sürətləndi. Buna zəmin ilk növbədə ölkənin siyasi müstəqillik qazanması və sonra da “Əsrin müqaviləsi”nin (1994) bağlanması oldu. Bu hadisə tezliklə özünün siyasi və iqtisadi bəhrəsini göstərməyə başladı. Mədəniyyət sahəsində də 1990-cı illərdən başlayaraq Azərbaycanın ənənəvi musiqisi ifaçıları xaricdə, o cümlədən, Avropa, Asiya və dünyanın digər qitələrində konsert verib festivallara dəvət almağa başladılar. Bu baxımdan burada Alim Qasimovun rolunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır. O, ilk Azərbaycan muğam ifaçısı idi ki, bu sənəti bütün dünyaya tanıtdırmışdır. Bu təbliğat yolunun başlanğıcı Fransada qoyularaq sonradan Avropanın digər ölkələrinə də yol tapmışdır. 1989-cu ildən başlayaraq, A.Qasimov Malik və Elşən Mansurovlarla birlikdə müntəzəm olaraq Fransada, Parisdə konsertlər vermiş, fransız dinləyicisinə təqdim olunan ilk diskləri müvəffəqiyyət qazanmış və auditoriya üçün yeni, orijinal musiqi mədəniyyətini aşkarlamış oldu. Alim Qasimovdan sonra Azərbaycandan Fransaya gedən musiqiçilərin sayı çoxalmış, onların konsertləri təşkil olunmuş və audio diskləri Qərbdə buraxılmağa başlamışdı. Belə ki, 1991-ci ildən xüsusilə geniş olaraq Fransada Azərbaycan musiqiçilərinin – xanəndə və instrumentalist-

çalğıcılarının onlarla konserti təşkil olunmuş, sonradan “Azərbaycan musiqi antologiyası” adlandırılmış, Azərbaycan muğamları yazılmış disklər seriyası buraxılmışdır (1, səh.128). Bu disklərdə görkəmli xanəndələri kamançada Tələt Bakıxanov, Fəxrəddin Dadaşov, Mirnazim Əsədullayev, Ədalət Vəzirov, Arif Əsədullayev kimi məşhur ifaçılar müşayiət etmişlər.

Milli musiqimizin və xüsusilə də muğam ifaçılığının inkişafında ən mühüm amillər sıralarında 2000-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təsis olunması, 2003-cü ildə muğam sənətinin YUNESKO-nun “bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi mədəni şedevrləri” siyahısına salınması, 2004-cü ildə isə Azərbaycanın Birinci Xanımının YUNESKO tərəfindən Xoşməramlı Səfir kimi dəvət olunması və onun YUNESKO-nun muğam layihələrinə himayədar olaraq seçilməsi idi.

2000-ci ildə “Azərbaycan Milli Konservatoriyası”nın təsis edilməsi isə xalq çalğı alətlərinin tədrisi və ifaçılığına çox mühüm uğurlar qazandırdı. Yuxarıda adlarını çəkdiyimiz sənətkarlardan çoxu bura tədrisə cəlb olunmaqla AMK yeni və müasir tədris ocağına çevrildi. Tədrisin səviyyəsi qalxdı, beləliklə daha peşəkar və virtuoz musiqiçi nəsl yetişməyə başladı. Rektor professor, xalq artisti Siyavuş Kəriminin başçılığı ilə musiqi alətlərinin ənənəvi ifaçılığı istiqamətində professionalıq əldə edilməklə yanaşı, xalq musiqi və alətləri dünya musiqilərinin sintezi vasitəsilə zənginlik qazandı. Azərbaycan Milli Konservatoriyası hal-hazırda da Azərbaycanın ən peşəkar ustadlarının dərs dediyi və uğurlu gənc ifaçılarının yetişdiyi tədris ocağıdır. Bu ali musiqi təhsil ocağı təkcə milli musiqimizin tədrisində deyil, eyni zamanda ifaçılıq arenasının təşkilində də aparıcı rol oynamışdır. Mütəmadi olaraq burada keçirilən beynəlxalq səviyyəli konsert, tədbir, konfrans, seminar və s. Azərbaycan milli musiqisinin professional və beynəlxalq arenalarda layiqincə təmsilinə şərait yaratmışdır.

Mehriban xanım Əliyevanın dəstəylə musiqi sahəsində keçirilən layihələr ifaçılığın inkişafında və nüfuzunun artmasında əhəmiyyətli dərəcədə rol oynamışdır. Belə ki, ilk olaraq 2005-ci ildən başlayaraq keçirilən Muğam Televiziya Müsabiqələri çərçivəsində kamança alətinin də məşhurluq qazanmasına şərait yarandı. 2009-cu ilin martında Bakıda Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü və təşkilati dəstəyi ilə dünyada ilk dəfə olaraq “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivalı keçirilib. 2011, 2013, 2015-ci illərdə də keçirilən festivallarda dünyanın müxtəlif ölkələrindən tanınmış musiqiçi və tədqiqatçılar iştirak edib. Festivallar çərçivəsində həm Bakıda, həm də ölkəmizin bir çox bölgələrində Azərbaycanın və xarici musiqiçilərin iştirakı ilə konsertlər keçirilib, beynəlxalq muğam müsabiqəsi, beynəlxalq elmi simpozium və ustad dərsləri təşkil olunub. [5] Bu ərəfədə təşkil olunan tədbirlərdə kamança ifaçılarından Elnur Əhmədov, Toğrul Əsədullayev, Elnur Salahov, Elnur Mikayılov, Təbriz Yusubov, Pərviz Fərhadov və b. istedadlı ifaçılar musiqi həyatında tanınmağa başladılar. Televiziyada gedən muğam ifaçılığının təbliğatı kamança alətinin nüfuzunu daha da zirvələrə qaldırdı. Təsədüfi deyil ki, bu illərdə kamança alətinin tədrisinə çoxlu sayda uşaq və gənclər cəlb olunmuş, milli ifaçılıq ixtisaslarına tələbə axını baş vermişdi. Əminliklə deyə bilərik ki, xalq çalğı alətlərimizin müasir inkişafının təməli məhz elə bu illərdə qoyulmuşdur.

Müasir dövrün kamança ifaçılığı bir elmi mövzu kimi heç kim tərəfindən araşdırılmamışdır. Təbii ki, hazırkı kiçik həcmli məqaləmizdə biz dövrümüzdə baş verən proseslərin tam mənzərəsini verə bilməsək də bəzi müşahidələrimizi və fikirlərimizi burada qeyd etmək istərdik. Müasir inkişaf kamançanı təkcə muğam aləti kimi deyil, həmçinin bu ifaçılığı bir neçə istiqamətlər üzrə də inkişaf etdirmişdir. Kamançanın müxtəlif istiqamətlərdəki yeri və buradakı xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək:

№	İstiqamət	Xüsusiyyət
1	Muğam üçlüyü və ansambllarda	Muğam sənəti müşayiət vasitəsilə klassik variantlarda icra edilir.
2	Solo kamança ifaçılığı	muğam solo kamançada özünəməxsus tərzdə icra edilir. Burada, əsasən, klassik ənənələr mühafizə olunsa da, müstəqil yanaşmalara da yer verilir.
3	İmprovizə	Muğam şöbələrində doğaçlama tərzli ifalar. Bu tərz ifalarda klassik ənənələr nisbətən arxa planda qalır.
4	Not ifaçılığı	Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarların əsərlərindən ibarət proqramın icrası.

İfaçılar arasında bu dörd istiqamətdən bir neçəsi və ya hamısına müraciət edənlər var. Qeyd edim ki, bu istiqamətlər səhnə fəaliyyəti üçün nəzərdə tutulub.

Tarixən tədris zamanı ustad-şagird vasitəsilə yalnız birinci, ikinci istiqamət öyrədilirdi. İndiki vaxtda isə hər dörd aspekt tədrisə cəlb olunub. Muğam ifaçılığında improvizənin qaydaları və sərhədi ümumi şəkildə şifahi yolla tələbəyə izah olunsa da, improvizə ifaçılıq qaydaları tədrisdə hal-hazırda da ayrıca fənn kimi tədris olunmur. Bu istiqamət tələbənin yaradıcılıq qabiliyyətindən asılıdır. Ümumilikdə isə bacarıqlar adətən tədris zamanı üzə çıxaraq tələbənin yaradıcı təbiətini və meyl göstərdiyi istiqamətini müəyyənləşdirir. Not ifaçılığına nəzərən digər üç istiqamət hər zaman daha uğurlu nailiyyətlər əldə edib. Ən zəif nəticəli şagird və tələbələr də not ifaları ilə müqayisədə muğam imtahanlarında kafi nəticə əldə edə biliblər. Bu barədə növbəti bölmələrdə söhbət açacağıq. İndi isə gəlin yuxarıda adlarını çəkdiyimiz istiqamətlərdə kamançanın roluna nəzər salaq:

Kamançanın müasir muğam üçlükləri və ansamblardakı rolu:

Müasir dövr muğam ifaçılığında ənənəvi ansambl ifa tərzii hələ də istifadə olunur. Belə ki, ənənəvi ansambl ifa tərzii, ön planda xanəndə olmaq şərtiylə, sazəndə qrupunun əsasən müşayiətçi rolundan çox da kənara çıxması ilə səciyyələnir.

Kamança XX əsrin birinci yarısında və hətta 1960–1970-ci illərin muğam üçlükləri və ansamblarında əsasən müşayiətçi alət rolunu icra edirdi. Ansambl çərçivəsində sazəndə dəstəsinin ifaçılıq məharətinin nümayiş etdirilməsinə tam imkan olmasa da onlar tamaşaçı və dinləyici kütləsi tərəfindən yüksək professionallar kimi tanınırdılar, çünki müşayiət sənəti özü də böyük, qəliz sənətdir. O, yüksək dərəcədə bacarıq və peşəkarlıq tələb edir. Muğam üçlüyü yaranandan kamança əsasən tarın kölgəsində qalmışdır: o, tarı imitasiya etməklə xanəndənin ifasındakı boşluqların doldurulmasında dəm saxlamaq (Avropa musiqisində buna orqan punktu deyirlər) vəzifəsini daşıyırdı. Bu əslində on illiklər boyu üçlük və ansamblarlarda müşayiətin qəbul olunmuş sabit prinsipi idi ki, onun nəticəsində kamança aləti ön planda deyildi. Zamanla kamança ifaçılığının inkişafı ona gətirib çıxartmışdır ki, artıq sazəndə dəstəsi, o cümlədən kamanzən də müşayiət zamanı öz fərdi yanaşmasını qısa, solo fraqmentlərlə də olsa göstərməyə çalışırdı. Bundan başqa, artıq 1960–1970-ci illərdən başlayaraq, kamançada təknəvaz, solo ifaçılıq meyilləri meydana çıxmaqla alətin inkişaf prosesinin sürətlənməsinə səbəb oldu.

Solo kamança ifaçılığının Azərbaycanda populyarlaşmasında görkəmli kamanzən Həbil Əliyevin yaradıcılığının böyük rolu olmuşdur. Onun 1970-ci illərdə yaddaqalan solo konsertlərinin təsiri altında kamançanın bədii imkanları diqqəti cəlb etdi və get-gedə kamanzənlərin arasında solo ifaçılığa meyillərin güclənməsinə gətirib çıxardı. Bu meyillər, öz növbəsində muğam ansamblı çərçivəsində də instrumental heyətin daha müstəqil rol oynamaq cəhdlərinə yol açdı. Belə ki, burada Cabbar Qaryağdı adına muğam triosunun ifa üslubundan danışmaq yerinə düşər. Bu baxımdan Fəxrəddin Dadaşov, Möhlət Müslümov kimi sənətkarlar ansamblıda tar və kamançanın nisbi müstəqilliyini nümayiş etdirərək alətin xarakterini, imkanlarını göstərməyə çalışmışdılar. Bildiyimiz kimi kamança aləti homofonik musiqinin icrası üçün əlverişlidir. İfaçılar iki səsin alınmasında açıq telləri qataraq qismən dolğun səslənməyə nail olurdularsa, Fəxrəddin Dadaşov tersiya, kvarta, kvinta intervalı həcmində səslərlə əsas xəttə dəstək verirdi. Bu hal melodiyani əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirirdi. Tanınmış kamanzən bu mövzuda söhbətlərimiz zamanı qeyd edir ki, müşayiət ifaçılığında kamançaya harmonik səslənməni ilk dəfə məhz o gətirmişdir. Beləliklə, ifaçılar müşayiət sənətinə ilk dəfə rəngarənglik, harmoniya gətirmiş oldular və bu ənənənin sabitləşməsində, eyni zamanda inkişafında xüsusi əhəmiyyət kəsb etdilər. İmitasiya və dəmsazlıqla bərabər instrumental partiyalarda solo fraqmentlərin yaranması, yəni sazəndələrin rolunun artması gələcək solo ifaçılığın ilkin meyilləri hesab olunur.

Bütün bunlar öz növbəsində instrumental partiyaların daha müstəqil rol oynamasına və muğamın musiqi fakturasını mürəkkəbləşməsinə yol açdı. Bu yenilikçi meyillər muğam ifaçılığına rəngarənglik gətirsə də klassik ifa üslubu çərçivəsini aşmırdı. 1980-ci illərin ən parlaq kamança ifaçıları – Həbil Əliyev, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov, Şəfiqə Eyvazova, Ağacəbrayıl Abasəliyev, Munis Şərifov, Mirməzəm Əsədullayev və digərləri yenilikçi axtarıslara baxmayaraq, onlar klassik muğam və klassik kamança ifaçılığı üslubunun nümayəndələri olaraq qalırdılar. Solo və müşayiət zamanı klassik kamança ifaçılıq üslubunun əsas xüsusiyyətlərinə muğam şöbələrinin təhrifsiz, lakonik, İran və başqa xalqların ifa təsirlərdən uzaq, improvizə elementlərinin çoxluq təşkil etmədiyi ifalar və s. bu kimi əlamətlər xasdır.

Onların davamçıları olan Elnur Əhmədov və Elçin Həşimovun ifaları isə son 10 il ərzində müşayiət ifaçılığı istiqamətində daha çox virtuozluk elementlərini bir üslub kimi genişləndirmiş və bu musiqiçilərin virtuoza ifa üslubu öz növbəsində gənc ifaçılar arasında daha çox populyarlıq qazanmışdır.

Müasir muğam ifaçılığına diqqətlə yanaşanda Azərbaycan musiqi səhnəsində yeni tipli muğam musiqi tərkiblərinin yaranması haqqında danışmaq olar; bu tipli ansamblalarda instrumental partiyalar özünün daha müstəqil melodik xətti ilə seçilir. Bu tendensiyalar musiqişünas alim S.Bağırovanın “Muğamda polifonik formalar” adlı məqaləsində araşdırılır (2).

Müasir dövrdə solo kamança ifaçılığı:

Kamança ifalarının təhlili mövzusunun işləyərkən bu sahədə yazıların həddindən artıq məhdud sayda olması nəzərə çarpır. Zənnimizcə, bunun səbəbi muğam və şifahi ənənəli musiqinin icrası qədər onun təhlilinin daha mürəkkəb olması ilə izah edilə bilər. Həmçinin, təcrübə onu göstərir ki, Azərbaycan ənənəvi musiqi ifaçılığının təfsiri üzrə sabit metodika yoxdur. Çox vaxt ifaçılar bu barədə mövzular işləyərkən duymurlar ki, bunun elmi əhəmiyyəti var. Onlar burada daha çox muğamın ifaçılıq təhlilindən çox, onun strukturundan və tarixindən və s. bu kimi musiqişünas yanaşmasını təqdim edirlər. Əlbəttə ifaçılıq təhlilinin xüsusiyyəti odur ki, biz sənətkarın fikrini, şüuraltı prosesi təhlil edə bilməsək də, sondakı nəticəni təhlil edə bilirik. Bu yerdə biz kamanzen İmamyar Həsənovun maraqlı fikrini təqdim etmək istərdik. O, qeyd edir ki, kamança ifalarının otuz faizi alətinin tembrindən asılıdırsa, qalan yetmiş faiz ifaya təsir edən faktor musiqiçinin ruhu və emosional vəziyyətindən asılıdır (4). Burada biz onu da əlavə etmək istərdik ki, bu hal ümumilikdə ifaçılıq sənəti üçün xasdır. Bu həm not ifaçılığı, həm də muğam improvizə ifaçılığına aiddir. Lakin təbiidir ki, muğam kimi improvizə üstündə yaranan ifaçılıqda bu hal özünü daha da güclü göstərir. Deyilənlərə ən gözəl nümunə, Həbib Əliyevin ifaçılığıdır. Belə ki, onun kamançasının tembri gözəl və yaddaqalan olsa da, onun adının Azərbaycan musiqi tarixinə yazılması ifalarındakı bədii-lik səviyyəsi, ifadə etdiyi emosional ruhu əsas meyar oldu. İfaçı sanki aləti oxudaraq kamança ifaçılığında həqiqi solistliyin bünövrəsini qoymuş olur. Çünki məhz onun ifaları kamançanın insana təsir edə biləcək ən öncül alətlərdən biri olmasını həqiqətini çatdırmağa bildi.

Solo kamança ifalarında 90-cı illərə qədər ifaçılıqda zamanla nəzərə çarpan fərqlər meydana gəlmişdir. İstər kamanın hərəkəti, istərsə də barmaqların tələ toxunuş gücü və istiqaməti ifaların bədii keyfiyyətinə önəmli dərəcədə təsir göstərmişdir. Bu fərqlərin bir neçəsinə nəzər salaq:

1. İfalarda dinləyiciyə göndərilən emosional “mesajın” yəni, ifadə olunan hissin daha vurğulu, daha qabarıq şəkildə olmasını müşahidə edirik.

2. Kamanın istifadə texnikasının zənginləşməsi, yəni kamanın ənənəvi iki hissə əvəzinə səkkiz hissəyə bölünməsi kaman ifa texnikasının güclü sürətdə irəliləyişinə səbəb oldu.

3. Aşağı pozisiyalarda ifalara dəqiqlik gətirildi. Belə ki, skripkadan kamança aləti üçün köçürülmüş və ya müasir bəstəkarlarımız tərəfindən alət üçün yazılmış əsərlər aşağı pozisiyalarda, nisbətən çətin texniki bacarıqlar tələb edir. Bunun üçün də ifaçılar artıq aşağı pozisiyalarda da mütəmadi məşğələlər edib texniki bacarıqlarını daha da inkişaf etdirmişlər.

Müasir tendensiyalardan danışarkən burada bir qədər kamança aləti üzrə müasir **islahat proseslərini** də qeyd etmək lazımdır. Belə ki, kamança alətinin ənənəvi ifa qaydası Azərbaycanda oturaq şəkildə istifadəsi bəzi hallarda ayaqüstü ifalarla əvəz olunmuşdur. Alətin ayaqüstü ifası konsert ifaçılığında orkestr önündə solistin rolunu daha gücləndirmək məqsədi daşıyır. Bu vəziyyət oturaq ifadan fərqli olaraq daha çox ön planda olur və vizual olaraq da daha xoş görünür. Müşayiət zamanı tarı və dəfi ayaqüstü icra edən ifaçılara kamanzen də eyni qaydada ifa etməklə uyğunlaşa bilər. Əsasən solo ifaçılığa aid olan bu tərzin ilk nümunəsini Azərbaycan kamança ifaçılığına gətirən kamanzen İmamyar Həsənov olmuşdur.⁸ Hazırda bu hal bir neçə kamança ifaçıları tərəfindən də tətbiq olunur. İfaçı həmçinin qeyd edir ki, titrəyişi hiss etməklə baxımından kamançanı yerə qoyanda daha yaxşı nəticə əldə etmək olur (4). Bundan başqa, kamança alətinin təkmilləşməsi yönündə belə bir faktı da gətirə bilərik: xaricdə yaşayan həmyerlimiz kamança ustası Arslan Həzrəti tərəfindən klassik kamançalarda ənənəvi olaraq əyri qoyulan xərk düz formada yerləşdirilmiş, yayın uzunluğu və qayışında dəyişiklik edilmiş və yeni kökləmə qurğusu yaradılmışdır.⁹

⁸ Onun ifalasındakı istifadə olunan kamançanın növləri sırasında *tarhu* da var. *Tarhu* alətinin klassik kamançadan bir fərqi odur ki, alətin üzərinə dəri çəkilməyib.

⁹ Bu islahatlar İmamyar Həsənovun məsləhəti və iştirakı ilə həyata keçirilmişdir.

Tarixən mütəxəssislər ayrı-ayrı registrlərdə kamançanın necə səsləndiyini bilmək üçün onu fərdi surətdə sınaqdan keçirirlər. Bu sınaqlardan birini kamança müəllimi Nadir Cəfərov 1983-cü ildə həyata keçirərək 5 telli kamança alətini yaratmağa nail olmuşdur. Ancaq tarixi axtarışlarımız onu göstərdi ki, bu təcrübələr daha əvvəllərə də aid olmuşdur. Belə ki, Milli Azərbaycan Tarix muzeyində XIX əsrə aid olan 5 telli kamança aləti nümayiş olunur. Müasir Azərbaycan kamança ifaçılığında hal-hazırda ən aktual məsələlərdən biri 5 telli kamançanın istifadəsidir. İfaçılar tərəfindən beş telli kamançaya marağın artmasının müəyyən səbəbləri var. Belə ki, kamança alətində daha yaxşı səslənən kiçik oktavadakı bəm səslərin sayı çoxalmışdı. Beş telli kamançada ifa etmək pozisiyaya düşmək problemini ləğv edir. Çünki yeni əlavə olunmuş simə pozisiyadakı notlar keçirilərək aşağı pozisiyadakı səslərin ifasındakı risk aradan götürülmüş olur¹⁰. Kamançanın yuxarı pozisiyada ifası həm güc, həm də səslənmə baxımından daha əlverişlidir. İfaçı ayaqüstü ifa zamanı da qamətini əymir, beləliklə həm texniki, həm də görüntü baxımından uğurlu vəziyyət yaradılır. Son 10 ildə bu tip kamançalara maraq daha da artmışdır. Hal-hazırda belə kamançaların hazırlanmasında ən uğurlu versiya Arslan Hazretiyə aiddir. Müasirlərimizdən 5 telli kamançadan Elnur Əhmədov, İmamyar Həsənov, Elvin Novruzov, Şəhriyar Musayev və b. ifaçılar istifadə edir. Ümumi gedişata nəzər salıb qeyd edə bilərik ki, kamança ifaçılığına gətirilən bu kimi yenilikçi meyllər alətin nüfuzuna xələl gətirməməklə yanaşı, populyarlıq səviyyəsini daha da yüksəldir.

Kamança ifaçılığında improvizə sənətinin rolu:

Biz bu istiqaməti solo ifaçılığına da aid edə bilərdik. Ancaq bunu ayırmağımızın səbəbi improvizə sənətinin yalnız solo ifaçılıqda deyil, ansambl tərkibindəki nümunələrinin də mövcud olmasıdır. Belə ki, kamança kompozisiyaları iki istiqamətdə yaranır. Birincisi ifaçının özünün yazdığı və ifa etdiyi, ikincisi isə ifaçı üçün qurulan improvizə. Birinci halda ifaçıdan yüksək dərəcədə yaradıcılıq xüsusiyyətləri tələb olunur. Həmçinin improvizə müstəqil bir bacarıqdır ki, hər ifaçı yaradıcılığı boyu bu istiqamətə yönələ bilmir. Kamançanın son illər belə populyarlaşmasının və solo alət kimi musiqi tarixinə keçməsinin əsas səbəbi elə məhz improvizə sənətidir. Çünki kamança tembrinin meditasiya gücü var. Bu da yaxşı düşünülmüş improvizələrdə özünü göstərir. İstər ritmik, istərsə də lirik xarakterli improvizələr alətin imkanlarını ön plana çəkir.

Mark Eliyahu dünyaca məşhur kamança ifaçısıdır. Halbuki onun müəllimi olan Ədalət Vəzirov çox peşəkar və professional ifaçı olsa da dünya səviyyəsində tanınmadı. Çünki onun fəaliyyəti Azərbaycan tarixinin qeyri-müstəqil dövrünə təsadüf edirdi. Bu dövrdə onun kimi Azərbaycanın bir çox kübar, dünya səviyyəli musiqiçiləri qapalı şəraitində səhnə fəaliyyətini davam etməyə məcbur qalırdılar. Mark Eliyahu isə Ə.Vəzirovdan öyrəndiyi klassik muğamı öz fərdi yanaşmaları ilə müasir dinləyici zövqünə yaxınlaşdıraraq hal-hazırda dünyaca tanınmış kamança ifaçıları arasında yer tuta bilmişdir. Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, bugünkü səhnədə solo kamança ifaçılığında ən uğurlu yol improvizənin əhəmiyyətli dərəcədə müşahidə olunduğu, qəbul olunmuş klassik ifa çərçivəsindən çıxmaqla ifa olunmasıdır. İmprovizə də özlüyündə bəstəkarlıq bacarığıdır. İmprovizə meylləri ifaçının klassik sərhədləri aşaraq, muğam dilinə əsaslan yeni cümlələrin yaranması ilə gerçəkləşir. Və bu artıq bəstəciliyə çevrilir. Azərbaycan ənənəvi musiqiçilərinin bəstəçilik meyllərindən ilk olaraq musiqişünas alim Sənubər Bağirova cari – Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri” II Beynəlxalq elmi-praktik konfransdakı çıxışında önəmli bilgiler təqdim etdi.

Qeyd etmək istərdik ki, improvizə meylləri şifahi ənənəli musiqi çərçivəsində normal hal hesab olunur. Halbuki nota yazılan əsərlərin ifasında improvizə imkanları məhz əsərin interpretasiyası vasitəsilə həyata keçirilə bilər. Maraqlısı odur ki, Azərbaycan kamança ifaçılarının bəziləri nota yazılan əsərlərə də improvizə tipli müdaxilələrə can atırlar. Hətta bu yolda bəstəkarlarla həmfikir olaraq əsərin yazılması prosesində yaxından iştirak edə bilirlər. Çünki bəstəkarlar ifaların kamançaya xas “şirinliklərlə” zənginləşdirmək üçün xüsusi ştrixlərdən istifadə etsə də, çox hallarda solist ifaçı not üzərində bəstəkar tərəfindən qeyd olunmayan çoxlu sayda ştrix və melizmlərdən istifadə edir. Bu da bir növ improvizə sayılır. İfaçının bu yaradıcılıq potensialı onun əsasən muğam ifaçılıq sənətinə köklənir. Və bu keyfiyyət xüsusilə milli lad zəminində yazılmış bəstəkar əsərlərində özünü büruzə verir. Çünki ifaçı belə əsərlərdə milli intonasiyaları duyaraq onları improvizələr və muğam gəzişmələri ilə daha da genişləndirə bilər. Və təbiidir ki, muğam

¹⁰ Kamança alətində pərdə olmadığından aşağı simdə barmağın yerini (professional dildə buna pozisiya deyilir) təyin etmək xüsusi səriştə tələb edir.

ifadəliliyinə yaxşı bələd olan hər bir ifadəçi not üzərində maraqlı və uyğun əlavələr edə bilər. Bu da çox zaman qeyri-ixtiyari ortaya çıxan bir prosesdir.

Kamançada not ifadəliliyi və tədrisi:

Tarixən kamançada muğam ifadəlilik sənəti populyar olsa da, not ifadəliliyi 90-cı illərdən sonrakı dövrdə böyük inkişaf yolu keçdi. Alətə yeni texnikalar, üslublar gətirildi. Elə məhz bu dövrlərdə kamança ilk dəfə simfonik orkestrin müşayiətilə solo alət olaraq çıxış etdi. Bəstəkar Hacı Xanməmmədovun 1987-ci ildə yazdığı kamança və simfonik orkestr üçün Konsert alətin səhnə həyatında inqilab yaratdı. Belə ki, alət solo ifadə ilk dəfə fortepiano-nun müşayiətilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında ilk solo qadın kamança ifadəçisi, xalq artisti, professor Şəfiqə Eyvazova tərəfindən uğurla səsləndirilmiş və alətin bütün ifadə imkanlarını ön plana çıxarmışdır. Simfonik orkestrin müşayiəti ilə ilk dəfə mərhum kamanzen Ədalət Vəzirovun ifası isə alətin simfonik orkestrin bütün alətləri ilə vəhdətdə gözəl səslənməsini təqdim etmişdir.

Not ifadələrinin təbii ifadədən daha çox məşq və güc tələb edir. Belə ki, ilk olaraq ifadəçi Azərbaycan musiqisiylə yanaşı, Avropa musiqi ənənələrinə də bələd olmalıdır. Uyğun repertuar seçildikdən sonra düzgün ştrix və pozisiyaların təbii ifadə çox vacibdir. Əsərin texniki və bədii cəhətdən uğurlu səslənməsinin çox hissəsi isə demək olar ki, düzgün applikaturanın seçilməsindən asılıdır. Not ifadələrində müşayiət (forte-piano və ya orkestr) olduğu üçün tələb və ya şagird qarşısında müəyyən ansambl prinsipləri qorunub saxlanılmalıdır. Hansı ki, bu qaydalar solo muğam ifadələrində nisbətən azaddır. Belə ki, ifadələrdə şübhələr-arası fasilə ifadəyə nisbətən rahatlıq gətirmiş olur. Not ifadəliliyi daha çox bəstəkar tərəfindən qoyulmuş texniki tələblərin icrasıyla məhdudlaşır. Kamança not ifadəliliyində texniki və bədii ifadə metodologiyasına dair yazılı elmi və tədris materialları və metodoloji araşdırmalara ehtiyac var. Bununla da not ifadələrinin daha professional şəkildə ifadəsinə şərait yaranacaqdır.

Kamançada not əsərlərinin təbii ifadədən danışarkən burada skripka alətinin rolunu vurğulamaq lazımdır. Skripka ifadəliliyi müasir kamança not ifadəliliyinin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Bəllidir ki, müasir kamança repertuarı çoxlu sayda skripka üçün yazılmış əsərlərin köçürmələri ilə zənginləşir. Bu köçürmələr skripka alətinin ştrixlərini kamançaya da şamil etmiş olur. Beləliklə bu işləmələr, köçürmələr kamançanın repertuarını zənginləşdirməklə bərabər, həm də onun texniki inkişafına zəmin yaratdı. Bəzi gənc kamança ifadəçiləri texniki bacarıqlarını daha da inkişaf etdirmək üçün skripka müəllimlərinin dərslərinə gedərək orada əldə etdikləri bilikləri kamançada tətbiq edirlər. Müasir kamança ifadəliliyində bu tendensiya xüsusilə Mədinə Şahgəldiyevanın yaradıcılığında özünü aydın göstərir. Belə ki, o, kamança müəllimlərindən dərslər alsın da skripka ifadəçilərindən də bəhrələnir. Onun istifadə etdiyi skripka ştrixləri sayəsində kamançanın da tənəri demək olar ki, skripkadan fərqlənmir. Bu tendensiya ifadəçilər arasında fikir ayrılığı yaratmışdır. Lakin onu da qeyd etməliyik ki, Mədinə Şahgəldiyevanın kamança ifadəliliyində göstərdiyi yeni üslub alətin qadir olduğu bu potensialı daha da aşkara çıxarmışdır. Bu da öz növbəsində müasir bəstəkarları kamança üçün müxtəlif janrlarda yeni əsərlər yazmağa sövq etmişdir.

Qarşılıqlı ifadəlilik xüsusiyyətlərinin mübadiləsi prinsiplərindən danışarkən burada əks təsirləri də, yəni Azərbaycan kamança ifadəliliyinin skripka ifadəliliyinə və ya repertuar seçiminə təsirini də qeyd etməliyik. Buna misal olaraq İmamyar Həsənov müsahibəsində qeyd edir ki, alman, ingilis skripkaçılar məhz onun ifadə etdiyi "Ay Laçın"ı da öz repertuarlarına daxil ediblər. Onlar İ.Həsənovun ifadəsindən nələrsə öyrənərək, həm də Azərbaycan musiqini öyrənmiş olublar [4]. İfadeçi iki alətin müqayisəsi zamanı qeyd edir ki, baxış bucağından asılı olaraq, bu gün kamança skripkanı belə keçib. Bütün bunlarla yanaşı onu deməliyik ki, qarşılıqlı prinsiplərin öyrənilməsi və icrası kamança not ifadəliliyinin müasir inkişafının nəticələrindən biridir.

Kamança aləti beynəlmilləl musiqi kontekstində:

İnternetin (sosial şəbəkə və platformalar) genişmiqyaslı istifadəsi elə məhz XXI əsrin əvvəllərində geniş vüsət almışdır. Çoxlu sayda sahələr kimi musiqi ictimaiyyətində də virtual aləmdə sərhədlər genişləndi. Və bu informasiya mübadiləsi kontekstində musiqi mədəniyyətləri arasında qarşılıqlı əlaqə və təsir baş verdi.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasında sırf instrumental ifadəçilərin iştirakı ilə keçirilən müsabiqə və festivallar beynəlxalq musiqi ictimaiyyətində də çox maraqla qarşılandı. Həmçinin gələcəkdə milli alətlərin hər birinə həsr olunmuş festivalların keçirilməsinə meydan yaratdı. Belə ki, belə festivallar arasında Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 2022-ci ildə Şuşa ili çərçivəsində keçirilən Kamança festivalı xü-

susi əhəmiyyət daşıyır. Kamança festivalı alətin ən parlaq dövr keçdiyinin əyani sübutudur. Və buradakı materiallar geniş beynəlxalq auditoriyaya təqdim olunmuşdur. İfalara nəzər salsaq həqiqətən də şahid oluruq ki, ifalarda axtarış və eksperimentlərin uğurlu nəticələri əldə olunub. Səslənmələr demək olar ki, qüsursuzdur. Alətin tembrı çox ürəyəyatımlı, istifadə olunan ifa texnikaları virtuozdur. İmprovizə xarakterli solo kamança ifaları aləti müşayiət edən ansamblı birgə dinləyicini yormur, əksinə alətin təsir gücünü daha da təsirli edir. Azərbaycan kamança ifaçılığında bu meyllər olsa da, haqqında danışdığımız festival çərçivəsində bu xüsusiyyətlər daha da ön plana keçmişdir.

Həmçinin alətdə səslənən parçalar təkcə muğam janrını əhatə etmədi. Biz peşəkar yaşlı nəslin nümayəndələri ilə yanaşı çoxlu sayda orta və gənc kamançənlərin virtuoz xarakterli ifaları ilə də tanış olduq. Milli musiqi alətimizdə belə əsərlərin kamil səslənməsi kamançanın müasir ifa imkanlarının yetəri qədər qənaətbəxş olduğundan xəbər verir. Bu festival kamançanın son 30 ildə keçdiyi yolu çox aydın şəkildə göstərdi. Burada xüsusən gənclər tərəfindən göstərilən kəskin şəkildə artmış texniki bacarıq, virtuozluq, janr baxımından zəngin və müxtəlif seçim haqqında danışa bilərik. Əlavə olaraq, festival iştirakçılarının bir çoxunun caz janrında əsərlərə, yaxud hind, türk və başqa xalqların musiqinə müraciət etmələrini vurğulamaq istərdik. Burada maraqlı və virtuoz çıxışlardan biri Mehri Əsədullayevanın kamançada hind rəqasının ifası idi. Bunlar hamısı müasir kamança ifaçılarının geniş dünya görüşünün, musiqi zövqünün göstəricisidir. Eyni zamanda kamança ifaçılarının beynəlxalq səhnələrdə də öz yerini təsdiq etməsini vurğulamaq istərdik. Ölkəmiz xaricində fəaliyyət göstərən və ya tez-tez qastrol səfərlərində olan kamança ifaçıları ölkələrarası mədəniyyətlər çərçivəsində çox mühüm vəzifəni icra edir və Azərbaycan kamança ifaçılığını layiqli şəkildə təmsil edirlər.

Azərbaycan kamança ifaçılığının keçdiyi şərəfli yolun nəticəsidir ki, 2017-ci ildə Azərbaycan Respublikasının və İran İslam Respublikasının birgə təqdim etdiyi “Kamança simli musiqi alətinin hazırlanması və ifaçılıq sənəti” YUNESKO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ siyahısına daxil edilmişdir. Bu tarixi hadisə son illərdə kamança ifaçılıq sənətində baş verən sürətli inkişafın yekun nəticəsi sayıla bilər. Beləliklə, bu hadisə ilə Azərbaycan kamança ifaçılığı ilk dəfə olaraq müstəqil bədii hadisə kimi dünya tərəfindən tanınmışdır. Bu gün də gələcək uğurların əldə edilməsi üçün ifaçılarımız öz fəaliyyətləri istiqamətində işlərini uğurla davam etdirirlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bağirova S. Azərbaycan muğamı. B.:2007, II cild, Elm, 152 s.
2. Bağirova S. Muğamda polifonik ifadə formalarına dair. //“Konservatoriya” jurnalı 2021 №2 (51), s. 6-21
3. Hacıbəyli Ü. Əsərləri, II cild, B.: Elm, 1965, 412 s.

Saytoqrafiya:

4. <https://ona.az/az/medeniyyet/imamyar-hesenov-kamancani-yere-qoyub-calanda-daha-yaxsi-netice-elde-edirsენ-musahibe-30508>
5. <https://heydar-aliev-foundation.org/az/content/view/137/534>

VOKAL SƏSİN FİZİOLOJİ VƏ AKUSTİK TƏDQIQI (VOICE SCIENCE ÇƏRÇİVƏSİNDƏ)

PHYSIOLOGICAL AND ACOUSTIC STUDIES OF THE SINGING VOICE (WITHIN THE FRAMEWORK OF VOICE SCIENCE)

Moderator: Aleksandriya Sultan fon BRÜSELDORFF (Azərbaycan/ABŞ)

Alexandria SULTAN FON BRUSELDORFF

Soprano, voice researcher, vocal pedagogue

Head of Voice Research Scientific Laboratory

Ph.D. candidate in Musicology

Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan

Master of Music in Voice Performance and Pedagogy

Westminster Choir College of Rider University, Princeton, NJ, USA

E-mail: alexandriasultan@outlook.com



THE DEVELOPMENT OF THE FIRST VOICE RESEARCH SCIENTIFIC LABORATORY AT THE AZERBAIJAN NATIONAL CONSERVATORY IN THE FRAME OF THE DOCTORAL WORK "RESEARCH OF ACOUSTIC AND PHYSIOLOGICAL PROPERTIES OF THE VOICE APPARATUS OF AZERBAIJANI MUGHAM PERFORMERS (KHANENDE)"

Abstract: This presentation discusses the arisen demand for Voice Research Scientific Laboratory stemming out of multidisciplinary groundbreaking doctoral research on acoustic and physiological properties of the voices of Azerbaijani mugham singers. The thesis of the doctoral work is not only to objectively establish in what vocal mode mugham is performed, that is, to determine the phonation mode during the performance of mugham but also to embed a concept of voice science and modern vocal pedagogy into the educational and teaching process while valuing a traditional master-apprentice model in teaching mugham singing at the Azerbaijan National Conservatory. Mugham singers use their voices for extended periods each day, therefore they have to rely on a proper technique and they need to maintain the durability of their voices. Singing in a constant constriction mode of the laryngeal apparatus can consequently lead to vocal deterioration. It is important that mugham singers have enough knowledge to protect their voices from probable risk factors. The Voice Research Scientific Laboratory opened in the spring of 2022 at the Azerbaijan National Conservatory is aimed to develop a solid academic platform where mugham singers could be exposed to an objective scientific path to meaningfully explore measurable aspects of their voices, to raise awareness on vocal health, vocal hygiene, healthy techniques of singing, breathing, and speaking habits, recognition of symptoms of functional voice disorders and to respect their voices. Modern vocal pedagogy tends to appeal to new progressive methods, using the latest achievements of science. According to a new framework - "Evidence-Based Vocal Pedagogy (EBVP)" by Kari Ragan with her coauthors "we must use an approach that balances all three of EBVP components—voice research; teacher expertise and experience; and student goals and perspectives—in equal measure." Taking the cue from the developers of the "Evidence-Based Vocal Pedagogy" model the Voice Research Scientific Laboratory acknowledges traditional empirical approaches of the master-apprentice model in teaching mugham because of understanding the importance of mugham teacher's experience as any other professional voice teacher's experience in different vocal genres. The mission of the laboratory is to integrate the voice science field into the educational program at the Azerbaijan National Conservatory, to create lectures, workshops, and seminars based

on evidence and practical application of anatomy/physiology and acoustics of the voice, to work in collaboration with otolaryngologists focusing specifically on the study of the vocal apparatus, voice mechanism, health and well-being of mugham voices, to utilize modern methods of vocal pedagogy in teaching vocal mugham, to create a scientific collaborative bridge with international voice research and educational institutions in the best interests of the preservation of traditional vocal mugham performance in a globalizing world.

Keywords: voice acoustics, physiology of the voice, anatomy, vocal mugham, vocal pedagogy, voice science, Voice Research Scientific Laboratory, modern voice pedagogy models of teaching, traditional master-to-apprentice model, vocal mode, voice hygiene, mugham singers' voice health and wellbeing, voice seminars, workshops, vocal collaborative scientific work

Aleksandriya SULTAN FON BRÜSELDORFF

Soprano, səs tədqiqatçısı, vokal pedaqoq

Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyasının rəhbəri

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Doktorantı

Opera İfaçılığı və Elmi Vokal Pedaqogika üzrə magistr,

Rayder Universitetinin Vestminister Xor Kolleci, Princeton, NC, ABŞ

AZƏRBAYCAN MUĞAM İFAÇILARININ (XANƏNDƏLƏRİN) SƏS APARATININ AKUSTİK VƏ FİZİOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI" ADLI FƏLSƏFƏ DOKTORU DİSSERTASIYA İŞİ ÇƏRCİVƏSİNDƏ AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASINDA İLK DƏFƏ SƏSİN TƏDQIQI ELMİ LABORATORİYASININ TƏSİSİ

Xülasə: Bu təqdimatda Azərbaycan muğam ifaçılarının səslərinin akustik və fizioloji xüsusiyyətlərinə dair multidissiplinar fəlsəfə doktoru dissertasiya işindən irəli gələn Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyasının yaradılması zərurətindən bəhs edilir. Dissertasiya işinin məqsədi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında muğam ifaçılığının tədrisində ənənəvi "ustad-şagird" modelini yüksək qiymətləndirməklə yanaşı muğamın hansı vokal rejimdə ifa olunduğunu obyektiv şəkildə, yəni muğam ifası zamanı fonasiya rejimini müəyyən etməkdən əlavə, həm də təhsil prosesinə səs elmi konsepsiyasını və müasir vokal pedaqogikasını daxil etməkdən ibarətdir. Muğam ifaçıları hər gün öz səslərindən uzun müddət istifadə etməli olurlar, ona görə də onlar düzgün texnikaya əsaslanmalı və səslərinin uzunömürlülüüyünü qorumalıdırlar. Buna görə də daima qırtlaq aparatının daralması rejimində ifa etmə səsin pozulmasına səbəb ola bilər. Muğam ifaçılarının səslərini mümkün risk faktorlarından qorumaq üçün kifayət qədər biliyə malik olmaları vacibdir. 2022-ci ilin yazında Azərbaycan Milli Konservatoriyasında təsis edilmiş Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyası qarşısına əsaslı akademik platforma yaratmağı məqsəd qoyub ki, onun vasitəsilə muğam ifaçıları öz səslərinin ölçülə bilən tərəflərini obyektiv və mənalı şəkildə müşahidə edə bilsinlər, səs sağlamlığı, səs gigiyenası, sağlam ifa, tənəffüs və danışma texnikası haqqında məlumatı artırma bilsinlər, funksional səs pozuntularının əlamətlərini tanıya və səslərinə hörmət etməyi öyrənə bilsinlər. Müasir vokal pedaqogikası elmin ən son nailiyyətlərindən istifadə edərək yeni mütərəqqi metodlara can atır. Kari Reqan və həmmüəlliflərinin "Sübut-Əsaslı Vokal Pedaqogikası (Evidence-Based Vocal Pedagogy, EBVP)" adlı yeni konsepsiyasına uyğun olaraq, "biz EBVP-nin hər üç komponentini - səs tədqiqatı; müəllimin bilik və təcrübəsi; və tələbələrin məqsəd və perspektivləri - bərabər şəkildə balanslaşdıraraq yanaşmadan istifadə etməliyik". "Sübut-Əsaslı Vokal Pedaqogikası" modelinin tərtibatçılarından nümunə götürərək Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyası muğamın tədrisində "ustad-şagird" modelinin ənənəvi empirik yanaşmalarını qəbul edir, çünki o, müxtəlif vokal janrlarda digər peşəkar vokal müəllimləri kimi muğam müəlliminin də təcrübəsinin vacibliyini dərk edir. Laboratoriyanın missiyası qloballaşan dünyada ənənəvi vokal muğam ifaçılığının qorunub saxlanması naminə səs elmini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təhsil proqramına integrasiya etmək, səsin anatomiya/fiziologiya və akustik göstəriciləri və praktiki tətbiqi əsasında mühazirələr, ustad dərsləri və seminarlar keçirmək, muğam ifaçılarının səs aparatının, səs mexanizminin, səslərinin sağlamlığı və rifahının tədqiqi üzrə ixtisaslaşmış otolaringoloqlarla əməkdaşlıq şəraitində işləmək, vokal muğamın tədrisində vokal pedaqogikasının müasir metodlarından istifadə etmək, səs sahəsində beynəlxalq elmi-tədqiqat və təhsil müəssisələri ilə elmi əməkdaşlıq körpüsü yaratmaqdır.

Açar sözlər: səs akustikası, səs fiziologiyası, anatomiya, vokal muğam, vokal pedaqogikası, səs elmi, Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyası, vokal pedaqogikasında müasir tədris modelləri, ənənəvi "ustad-şagird" modeli, vokal rejimi, səs gigiyenası, muğam ifaçıları, səs sağlamlığı və rifahı, səs əlaqəli seminar və məşğələlər, vokal üzrə birgə elmi əməkdaşlıq.

Александрия СУЛТАН ФОН БРЮСЕЛЬДОРФФ

Сопрано, исследователь голосов, педагог по вокалу
Руководитель Научной Лаборатории Исследования Голосов
Докторант Азербайджанской Национальной Консерватории
Магистр музыки в области оперного исполнительства и вокальной педагогики
Вестминстерский Хоровой Колледж Университета Райдера, Принстон, Нью-Джерси, США

**ОСНОВАНИЕ ПЕРВОЙ НАУЧНОЙ ЛАБОРАТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОЛОСОВ ПРИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В РАМКАХ ДОКТОРСКОЙ
РАБОТЫ «ИССЛЕДОВАНИЕ АКУСТИЧЕСКИХ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ СВОЙСТВ
ГОЛОСОВОГО АППАРАТА АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ МУГАМА (ХАНЕНДЕ)**

Аннотация: В данной презентации обсуждается необходимость создания Научной Лаборатории Исследования Голосов, зародившаяся в связи с мультидисциплинарным новаторским докторским исследованием акустических и физиологических свойств голосов азербайджанских исполнителей мугама. Тезис докторской работы заключается не только в том, чтобы объективно установить, в каком вокальном режиме исполняется мугам, то есть определить режим фонации при исполнении мугама, но и в том, чтобы внедрить концепцию науки о голосе и современной вокальной педагогики в учебно-образовательный процесс в Азербайджанской Национальной Консерватории, при этом ценя традиционную модель «мастер-ученик» в обучении мугамному пению. Исполнители мугама используют свой голос в течение продолжительного времени каждый день, поэтому им приходится полагаться на правильную технику и поддерживать долговечность своего голоса. Следовательно, пение в режиме постоянного сужения гортанного аппарата может привести к нарушениям голоса. Важно, чтобы исполнители мугама обладали достаточными знаниями для защиты своего голоса от возможных факторов риска. Научная Лаборатория Исследования Голосов, открытая весной 2022 года в Азербайджанской Национальной Консерватории, направлена на создание прочной академической платформы, через которую исполнители мугама могли бы объективно и осмысленно исследовать измеримые аспекты своего голоса, повысить осведомленность о вокальном здоровье, гигиене голоса, здоровой технике пения, дыхания и речи, распознавать симптомы функциональных нарушений голоса и уважать свой голос. Современная вокальная педагогика стремится к новым прогрессивным методам, используя последние достижения науки. В соответствии с новой концепцией «Вокальная Педагогика, Основанная на Фактических Данных (Evidence-Based Vocal Pedagogy, EBVP)» Кари Раган с соавторами «мы должны использовать подход, который уравнивает все три компонента EBVP – исследование голоса; квалификация и опыт преподавателя; и цели и перспективы студентов – в равной мере». Беря пример с разработчиков модели «Вокальная Педагогика, Основанная на Фактических Данных», Научная Лаборатория Исследования Голосов признает традиционные эмпирические подходы модели «мастер-ученик» в обучении мугаму, поскольку понимает важность опыта преподавателя мугама как любого другого профессионального педагога по вокалу в разных вокальных жанрах. Миссия лаборатории – интегрировать область науки о голосе в образовательную программу Азербайджанской Национальной Консерватории, проводить лекции, мастер-классы и семинары на основе фактических данных и практического применения анатомии/физиологии и акустики голоса, работать в сотрудничестве с отоларингологами, специализирующимися на изучении голосового аппарата, механизма голоса, здоровья и благополучия голосов исполнителей мугама, использовать современные методы вокальной педагогики в обучении вокальному мугаму, создать научный сотруднический мост с международными исследовательскими и образовательными учреждениями в области голоса во благо сохранения традиционного вокального исполнительства мугама в глобализирующемся мире.

Ключевые слова: акустика голоса, физиология голоса, анатомия, вокальный мугам, вокальная педагогика, наука о голосе, Научная Лаборатория Исследования Голосов, современные модели преподавания в вокальной педагогике, традиционная модель «мастер-ученик», вокальный режим, гигиена голоса, исполнители мугама, здоровье и благополучие голоса, семинары и мастер-классы по голосу, совместная научная работа по вокалу

II Scientific and Practical Conference “Musical Traditions in Globalizing World” dedicated to the memory of eminent Azerbaijani composer Fikret Amirov’s 100th anniversary, discussed the impact of globalization on culture, the problem of preserving the diversity of musical cultures in a period of standardization of forms of cultural expression, which is becoming especially relevant all over the world. At

the opening of the conference the rector of the Azerbaijan National Conservatory, People's artist of the Republic of Azerbaijan Prof. Siyavush Karimi, and vice-rector for scientific work of the Azerbaijan National Conservatory Prof. Dr. Lala Huseynova pointed out, "The world is witnessing a process of economic and political development, integration, and at the same time, there is a growing awareness of their national identity, diversity, which is manifested in the preservation of the cultural code of each people" [4]. It is worth noting that an "innovative session for the musical scientific conferences of Azerbaijan" [4], entitled "Physiological and acoustic studies of the singing voice (within the framework of voice science)" was also organized within the conference and led under the direction of voice researcher and vocal pedagogue, Ph.D. candidate of the Azerbaijan National Conservatory, Alexandria Sultan von Bruseldorff.

Invited by the moderator of the session, singers, musicologists, acoustic voice researchers, vocal pedagogues, otolaryngologists, and voice therapists from Azerbaijan, the USA, Turkey, Sweden, Brazil, Iran, Kazakhstan, and Australia discussed the topics such as history and theory of vocals, the problems of the voice production, physiology and its acoustic capabilities, the problems of vocal education, the current state of musical and vocal arts, voice science, modern vocal pedagogy, and the mechanisms of preservation of the various vocal genres all over the world.

One of the pertinent presentations within the philosophical spirit of the conference was about the establishment of the first Voice Research Scientific Laboratory at the Azerbaijan National Conservatory which was initiated in the best interest of the preservation of traditional vocal mugham performance in a globalizing world. The aim of the laboratory is to develop a solid academic platform that will provide an objective scientific path for voice researchers to meaningfully explore measurable aspects of singers' voices, to raise awareness on vocal health, vocal hygiene, voice physiology, healthy techniques of singing, breathing, and speaking habits utilizing modern vocal pedagogical approaches while still preserving the traditional master-apprentice model of teaching mugham.

This paper will discuss the prerequisites for the establishment of the Voice Research Scientific Laboratory - one of which is a doctoral work entitled "Research on the acoustic and physiological properties of the voice apparatus of Azerbaijani mugham performers (*khanende*)", that covers also the modern approaches in voice research and vocal pedagogy.

At the junction of previously separately developed scientific areas, new scientific methods of research and models of teaching are currently emerging. This process is reflected in musical science, voice science, and vocal pedagogy as well. In the western world, modern vocal pedagogy tends to appeal to new progressive methods of vocal research, combining the latest achievements of science and traditional teaching methods.

One of the contemporary approaches in vocal pedagogy is considered to be a new framework "Evidence-Based Vocal Pedagogy" developed and presented by the vocal pedagogue and voice researcher Kari Ragan with her coauthors Lynn Maxfield, Kenneth Bozeman, and Lynn Holding. This tripartite concept of the Evidence-Based Voice Pedagogy framework consists of three components: voice research; teacher expertise and experience; and student goals and perspectives [9, p. 635].

Kari Ragan with her coauthor points out, "The initial inspiration for Evidence-Based Voice Pedagogy (EBVP) was based on Evidence-Based Medicine (EBM) and Evidence-Based Practice (EBP) models" [11, p. 157, 158]. While describing the tripartite framework of the proposed concept Kari Ragan and her coauthors point out that the master-to-apprentice model of teaching singing was dismantled in the latter decades of the 20th century in the West [9, p. 635]. However, "teacher expertise and experience encapsulate the voice teacher's deep responsibility toward highly trained skills and expected knowledge in addition to the important instincts and gifts as a teacher required for effective application of such knowledge" [8, p. 394]. Within the frame of the Evidence-Based Voice Pedagogy concept, Kari Ragan with her coauthors suggests, "We must use an approach that balances all three of its components - voice research; teacher expertise and experience; and student goals and perspectives - acknowledging traditional empirical approaches of past centuries, understanding the importance of teacher experience, and recognizing the relevance of voice science research" [9, p.639].



Figure 1. Evidence-Based Voice Pedagogy (EBVP) [10, p.544]

Referring to new approaches in voice research and pedagogy, vocal pedagogues and voice researchers worldwide partner together with ENT doctors and acoustic specialists to carry out collaborative experimental studies in various singing genres in terms of voice production, vocal health, wellbeing, and vocal hygiene, physiological research, acoustic research, exploration of new pedagogical approaches with the use of modern computer programming and medical technologies in well-equipped laboratories. Such laboratories function not only in medical institutions, but also at universities and conservatories in America, Europe, and Australia and are considered to be a centralized system supplied with clinical exhibits, necessary equipment, and computer programming applications that enable voice researchers, ENT specialists, vocal pedagogues, and singers themselves to understand the voice production from inside and study the aforementioned aspects.

Plenty of scholarly material has been published on the vocal apparatus and its use in many vocal genres, including not only opera, belting, musical theater, jazz, folk singing, rock, pop, and heavy metal but also folkloristic styles such as klapa, yodeling, and kulning. Nevertheless, prior to this doctoral work, almost nothing has been published about the acoustic and physiological properties of voice use in Azerbaijani mugham singing.

Azerbaijani vocal-instrumental mugham, *dastgah* mugham, is an important branch of modally-based traditional Azerbaijani music. In 2003, UNESCO proclaimed Azerbaijani Mugham a “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”, and, in 2008, it was added to UNESCO’s Intangible Cultural Heritage List [1].

Traditional performances of vocal mugham are presented in a trio: a singer, called *khanende*, who holds *gaval*, a tambourine-like percussion instrument; and two instrumentalists, one of whom plays *tar*, a plucked string instrument, and the other plays *kamancha*, a bowed instrument. The performance of mugham follows the customs of the various Azerbaijani regions and demonstrates the creative idiosyncrasies of local oral lore. The canons of mugham have usually been passed from master to apprentice via oral practice from ancient times.

The vocal craftsmanship of the singer is revealed when the singer demonstrates the ability to tailor specific improvisatory elements, rhythmic ornamentations, musical fragments, poetic variations (*gazels*), and specific vocal phonation *Zengule*, into a musically connected improvisatory presentation. The unique sound produced by the singer is an important component of the Azerbaijani mugham. It is the ‘DNA,’ the building block, the heart, and soul, of Azerbaijani vocal heritage.

The language used to describe the vocal-instrumental mugam is rich and varied, however, with all that being said many questions still arise: How do we objectively describe the actual vocal sound of mugham from the acoustic and physiological point of view? What transpires inside the throat of the

khanende during the performance? What vocal techniques are being applied during singing in *bam* or *zil*? How does the voice apparatus as a physiological instrument function during the performance of mugham? Despite the abundance of scholarly material focusing on mugham, little is known about the acoustic and physiological properties of vocal mugham.

The first studies on acoustic properties of the voices of Azerbaijani mugham singers, *khanende*, with the use of computer programming, was started by the author in 2009 at the Presser Voice Laboratory at Westminster Choir College of Rider University in Princeton, United States of America, and, in 2013, the master's thesis on that research was successfully defended. This scientific work was then presented at the International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus14) held at London Goldsmiths University in 2014, initiated by The Society for Education, Music, and Psychology Research (SEMPRE), and the paper was published in the conference proceedings [16].

In 2014, the author brought her independent, multidisciplinary, innovative research on mugham singers' voices to Azerbaijan and, in 2017, commenced a doctoral dissertation entitled "Research of Acoustic and Physiological Properties of the Voice Apparatus of Azerbaijani Mugham Performers (*Khanende*)" at the Azerbaijan National Conservatory. The doctoral dissertation is an original topic that is considered to be the world's first study on mugham singers' voices in the field of voice science and musical science in Azerbaijan. The multidisciplinary nature of the aforementioned doctoral dissertation results from the multi-faceted investigation of vocal sound during the performance, including anatomical, physiological, and acoustic aspects. The aim of the doctoral work is to objectively determine the vocal mode employed by mugham singers during the performance, the voice production in the vocal apparatus (larynx) of a mugham singer, the acoustic and physiological characteristics during phonation, and the vocal technique of mugham. Vocal mode is a unique physiological configuration in which the larynx, along with the muscles in and around the voice apparatus, can configure into a certain position to produce a particular sound color or a particular acoustic effect [3].

Within the frame of doctoral work which is applying qualitative and quantitative methodologies with the use of medical and acoustic instrumentation, the author consulted not only with musicologists and vocal pedagogues but also with medical and acoustic specialists, including radiologist Dr. Jurgen Hennig and otolaryngologist Dr. Bernhard Richter from Germany, Dr. Johan Sundberg from Sweden, Dr. Scott McCoy from America, and otorhinolaryngologists Dr. Vafa Panahian and Dr. Ramil Hashimli, radiologist Farkhad Garayev and phoniatician Fakhriya Asadova from Azerbaijan. The academic advisor of the author is a professor at the Azerbaijan National Conservatory, Ph.D. in art Fattah Khaliqzade. Such collaborative work was conducted for the first time in Azerbaijan to find the appropriate solution for the treatment and rehabilitation of mugham singers' voices, as well as to raise awareness of professional singers and students on vocal health, vocal hygiene, and healthy techniques of singing and breathing.

Dissertation fieldwork comprises interviews, observation, perceptual study, and cross-referencing the scholarly literature in musicology, voice science, and vocal pedagogy, including *Journal of Voice*, and *Journal of Singing*, and scientific data in voice research (e.g. J.Sundberg, Hollien, Seidner, Schutte, Wendler & Rauhut, D. Miller, G. Miller Bloothoof & Plomp' Burns).

Due to multidisciplinary, the doctoral study is divided into two branches: physiological and acoustic research.

Physiological research involves the following medical instrumentation:

- MRI (Magnetic Resonance Imaging) in real-time
- Endoscopic High-speed Video (medical invasive technology)
- Fiberoptic Laryngoscopy High-speed Video (medical invasive technology)
- *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer [Software]. Version 2021.1.* (a medical viewer tool for MRI

images)

Acoustic research involves the following computer programming applications:

- Unique non-invasive software *Voce Vista* and Electroglottograph (EGG) (<https://www.vocevista.com/>);
- *Sopran* software (www.tolvan.com)

In the frame of the doctoral studies about 30 singers were researched, including nine mugham singers in-person (physiology and acoustics of the voice), three opera singers in-person for comparative analysis, and 18 mugham singers’ voices were taken from commercially available recordings for acoustic research.

These studies have been partially presented at national and international conferences, symposiums, and publications.

In 2017, the author presented a paper entitled “An Acoustic Analysis of *Bam* and *Zil* Singing by Azerbaijan Female Mugham Singers Using the LongTerm Average Spectrum (LTAS)” at the I International Scientific and Practical Conference “Musical Traditions in Globalizing World” held in the Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan [17]. For acoustic analysis, the author used the Long-Term Average Spectrum (LTAS) to investigate acoustic parameters, looking for common factors in the distribution of energy across frequency spectrums and the presence or absence of a singer’s formant in five professionally trained Azerbaijani female mugham singers. Singing samples were taken from commercially available recordings. The five singers performed vocal mugham *Mirza Huseyn Segahi* in the Azerbaijani language. Through the LTAS voice analysis, it was evident that Azerbaijani female mugham singers singing in *bam* and *zil* ranges employ the acoustic phenomenon of the singer’s formant.

	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

Table 1. LTAS Measurements from the Acoustic Spectrum within the Expected Range of Singer’s Formant [17]

Later, in 2018, the paper entitled “Alim Qasimov, World Renowned *Khanende* – an Acoustic and Physiological Analysis of the Voice while Singing Azerbaijani Mugham” was presented at the 33rd World Conference of International Society for Music Education ISME2018, Baku, Azerbaijan [15]. The research was conducted under the consultancy of voice researcher Dr. Johan Sundberg, Dr. Alexander Kharuto, radiologist Dr. Farkhad Garayev, and otolaryngologist Dr. Fakhriya Asadova. The physiological and acoustic research was implemented on the voice of the world-renowned mugham singer, *khanende*, Alim Qasimov.

Unique non-invasive software *Voce Vista*, EGG; omnidirectional microphone with flat response curve up to 20 000Hz were used for the acoustic research. The project used 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 in Alim Qasimov’s voice. The superimposition of LTAS curves of the voices of operatic baritone, musical theater singer, and Alim Qasimov was also implemented for comparative analysis.

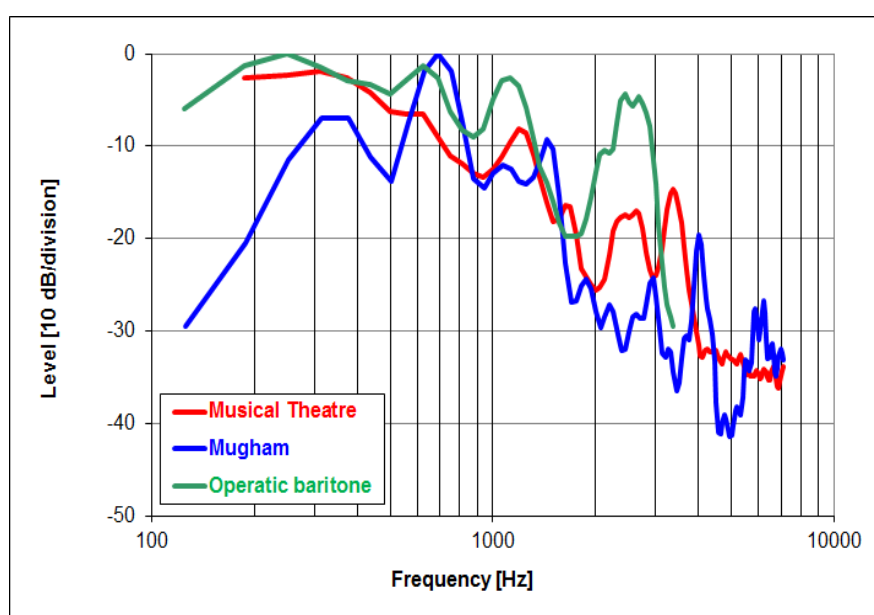
Magnetic Resonance Imaging; Endoscopic High-speed Video were used for the physiological research. The investigation included the examination of the voice functions including vocal production, voice qualities, and registration, breathing techniques, the position of the larynx during singing in low-pitched *bam* or high-pitched *zil* registers, vocal track resonance, rate of vibrato, frequency of the vibratory pattern of vocal folds and ventricular folds during singing mugham by Alim Qasimov. It was observed that the length of the oropharyngeal canal changes during singing in a mugham manner which in turn affects the widths of the pharyngeal cavity.



Image 1. MRI Image, T2-Sequence with Sagittal Projection of Mugham Singer Alim Qasimov [15]



Image 2. Endoscopic High-speed Video (Laryngoscopy) of the Respiratory Tract of Alim Qasimov during singing



Graph 1. LTAS Curves for Comparative Analysis between Mugham Singer, Operatic Baritone, and Musical Theater Singer [15]

In 2019, the paper entitled “An Acoustic and Physiological Analysis of the Voice of the World Renowned Mugham Singer Mansum Ibrahimov” was presented at the ISME Legacy Conference Istanbul 2019, Turkey [18]. Applying qualitative and quantitative methodologies with the use of instrumentations such as unique non-invasive software *Voce Vista*, EGG; Endoscopic High-speed Video the research assessed vocal production, the position of the larynx during the performance of the world-renowned mugham singer, People’s Artist of Azerbaijan, Mansum Ibrahimov.

One of the papers entitled “Joint Work of Voice Doctor and Vocal Pedagogue on Voice Treatment in the Context of Azerbaijani Mugham Singer’s Voice” was presented at the VoiceIstanbul International Conference on Voice in All Aspects, held at Istanbul Medipol University, Istanbul, Turkey on 19-22 September 2019 [13]. VoiceIstanbul is an international conference where voice researchers, ENT doctors, voice trainers, vocal pedagogues, otolaryngologists, speech and language therapists, singers, and stage artists participate to discuss all aspects of sound, to share knowledge and expertise, and to develop interdisciplinary cooperation. The research was carried out jointly by voice researcher, vocal pedagogue, soprano Alexandria Sultan von Bruseldorff and otolaryngologist, phoniatician, head of the “Voice Laboratory” at the Department of Otorhinolaryngology of the Azerbaijan State Advanced Training Institute for Doctors named after A.Aliyev, and head of “The Voice Center” at LOR Hospital Dr. Ramil Hashimli.

In 2019, within the frame of doctoral work, on the author's initiative, a scientific trip was organized to Germany to the University Medical Center Freiburg, where the first ever real-time MRI was applied to Azerbaijani mugham singers. Scientific data was collected with the assistance of radiologists Prof. Dr. h. c. Juergen Hennig, Dr. Maxim Zaitsev, Dr. Martin Buchert, and otolaryngologist Prof. Dr. med. Bernhard Richter.



Image 3. Scientific Trip to Germany for Real-Time MRI of Mugham Singers

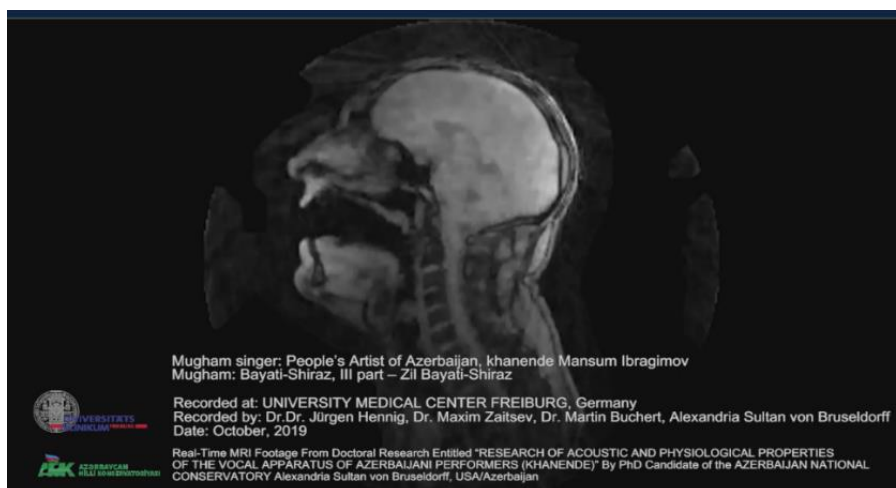


Image 4. MRI Image of Mansum Ibrahimov Singing Bayaty-Shiraz Mugham

The scientific delegation from Azerbaijan included representatives of the Azerbaijan National Conservatory, Alexandria Sultan von Bruseldorff, vice-rector for scientific work of the Azerbaijan National Conservatory, Professor Lala Huseynova, the subjects of the research, professional world-renowned mugham singer, People's Artist of Azerbaijan, soloist of the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater, Mansum Ibrahimov, and his student, female mugham singer Sedef Budagova.

In a rather unusual and tense atmosphere, subjects had to perform five musical sections of the *Bayati Shiraz* mugham and seven sections of the *Mahur-Hindi* mugham in a closed, narrow MRI pressure chamber in a prone position with the characteristic sound of an MRI machine. This process required our mugham singers to perform mugham in 2-minute intervals to fix the working larynx while singing. At the

beginning of each piece of mugham, certain initial tones of a musical piece were given to the performer through the headphones to preserve the tonal purity of the mugham. This procedure was followed by the reconstruction of images and the fusion of video clips with sound.

Part of the data was analyzed with *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer [Software]. Version 2021.1.* with the assistance of a radiologist, Doctor of Medicine, Farkhad Garayev at the Hayat hospital, Baku, Azerbaijan.

In the process of measurement, some specific footage was taken from the MRI video where the singer was singing certain words of the poetry (*gazels*) in the Azerbaijani language to look at various vowels such as those given below and to measure lip opening, the width of the pharynx, and the position of the larynx during the performance.

Table 2. Vowel Groups in the Azerbaijani Language

Hard vowels	a, u, o, ı
Soft vowels	ə, e, ö, ü, i
Labializing vowels	o, u, ö, ü
Non-labializing vowels	a, e, ə, i, ı
Pre-tongue vowels	ə, i, e, ü
Mid-tongue vowel	e
Post-tongue vowels	a, i, o, u
Closed vowels	u, ü, ı, i, e
Open vowels	o, ö, a, ə



Image 5. MRI Images of Mansum Ibrahimov and Sedef Budagova using Medixant. RadiAnt DICOM Viewer

Besides the real-time MRI, endoscopy and fiberoptic laryngoscopy were also conducted on the subjects with the assistance of the Director of the Freiburg Institute for Musicians' Medicine, otolaryngologist Prof. Dr. med. Bernhard Richter.



Image 6. Endoscopy of Mansum Ibrahimov's Throat

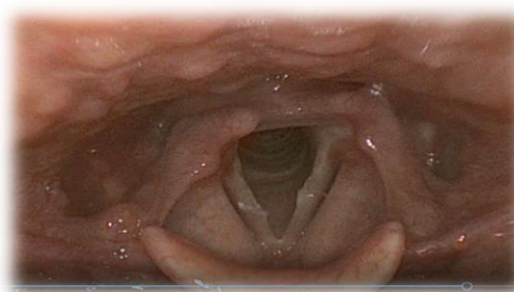


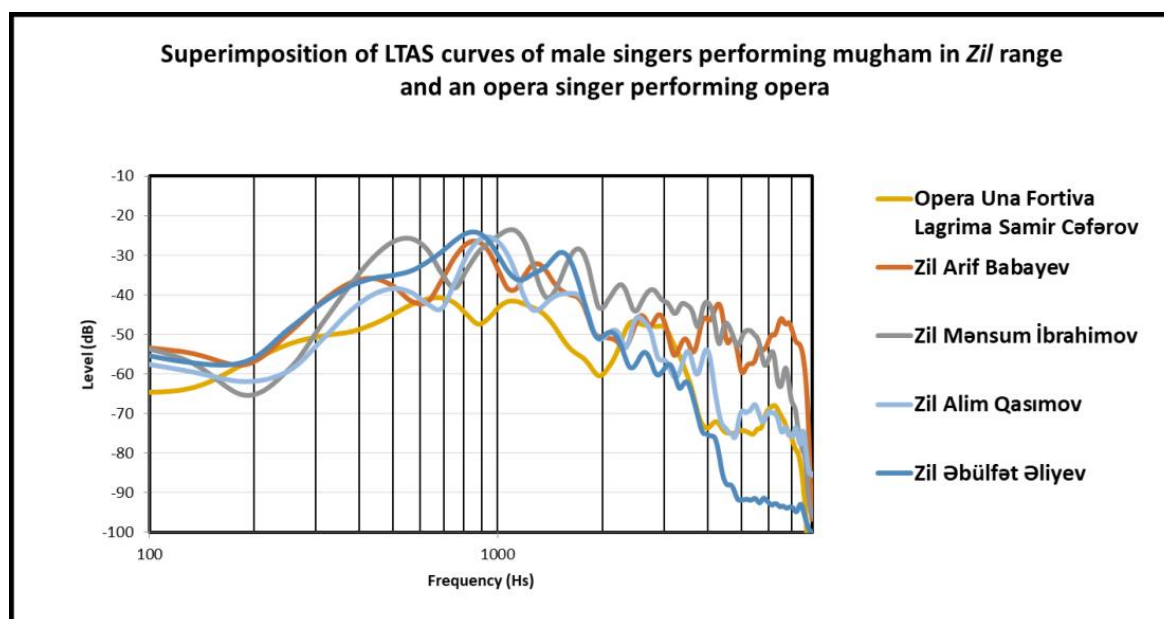
Image 7. Endoscopy of Sedef Budagova's Throat

This research has been partially presented at the XXIV Azerbaijan Republican Scientific Conference of Doctoral Students and Young Researchers [19], the VoiceIstanbul 2022 International Conference [20], the 35th ISME World Conference [23], and the 46th ICTM World Conference [21].

In 2021, the paper entitled "Analysis of a Woman's Singing Voice during the Performance of Azerbaijani Mugam with the Use of Real-Time Magnetic Resonance Imaging (MRI)" was presented at the XXIV Azerbaijan Republican Scientific Conference of Doctoral Students and Young Researchers, Baku, Azerbaijan [19]. In 2022, the paper entitled "First Time Ever Inside View of the Azerbaijani Khanende's Vocal Tract Applying Real-Time Dynamic MRI while Singing *Bayaty-Shiraz* and *Mahur-Hindi* Mugham Modes" was presented at the Voicelstanbul 2022 International Conference on the voice in all its aspects, Istanbul, Turkey [20]. In 2022, the paper entitled "Mugham Singer's Scientific Voice Assessment Using Real-Time Magnetic Resonance Imaging during Singing Azerbaijani Mugham" was presented at the 35th ISME World Conference, Brisbane, Australia [23]. In 2022, the paper entitled "Landmark Research on Acoustical and Physiological Properties of Mugham Singers' Vocal Apparatus" was presented at the 46th ICTM World Conference, Lisbon, Portugal [21].

In 2022, the paper entitled "Modern Approach in the Investigation of the Mugham Singers' Voice Phenomenon in a Turkic-Speaking World Using Medical and Acoustic Technologies" was presented at the 8th Symposium of the ICTM Study Group "Music of the Turkic-speaking World", Issyk-Kul Lake, Kyrgyzstan [22]. The paper discussed the application of modern approaches in the investigation of the voice apparatus of mugham singers which has become possible due to significant progress in modern medical and acoustic technologies.

In 2022, the article entitled "Acoustic Analysis of the Voices of the World-Renowned *Khanende* Performing the Role of Majnun from the Mugam-Opera "Leyli And Majnun" by U.Hajibeyli", was published in "Konservatoriya" Scientific Journal of Scientific Studies [14]. The article presents an acoustic analysis of the voices of world-renowned mugham singers performing the role of Majnun from the Azerbaijan National Opera "Leyli and Majnun" by U.Hajibeyli, using the long-term average spectrum (LTAS). To show the acoustic differences between the voices of performers in the mugham and opera genres, the LTAS curves of the voices of the *khanende* and the opera singer, tenor, people's artist of the Azerbaijan Republic Samir Jafarov were also superimposed in the form of a diagram. The article also discusses the analysis of the long-term average spectrum (LTAS), which reflects the presence or absence of a singer's formant in all subjects, including an opera singer. Acoustic analysis using LTAS showed that depending on the tonality, tessitura, and lyrics of the vocal mugham material, in some musical pieces, both in the lower register – *bam*, and in the upper register – *zil*, the singer's formant was observed, and in some, it was not observed. Unlike the *khanende*, the singer's formant was found in all excerpts performed by the opera singer Samir Jafarov.



Graph 2. Superimposition of LTAS Curves of Male Mugham Singers Performing Mugham in Zil Range and an Opera Singer Performing Opera [14, p. 24]

According to findings drawn from the aforementioned studies, laryngeal physiology in vocal mugham techniques requires muscle coordination that cannot be completely compared with the technique of classically trained singers. Singing mugham involves a tremendous increase in the force exerted on the soft structures of the pharynx compared to singers singing in different types of modes, for example, classically trained singers or jazz singers. The high positioning of the larynx was observed, especially during singing in the *zil* portion of the mugham. To express the heightened emotions of the lyrics, the singers used maximum muscular effort during the engagement of muscles in the head and neck. It is also estimated that the downward tilt of the cricoid cartilage is being used during the production of the mugham sound when singing in the *zil* range. Intense constriction of the muscles surrounding the vocal mechanism, especially high constriction of the ventricular folds, is applied during singing *Zengule* in the *zil* range. A visual comparison of the spectrogram of *Zengule* and Vibrato excerpts within the same piece demonstrated their distinctions. The most important difference between these techniques is that *Zengule* comprises a transition between a primary dominant note and a secondary higher-pitched note, while Vibrato is a bidirectional oscillation around the primary note. Both *Zengule* and Vibrato are used in the Azerbaijani vocal mugham. The retraction of the ventricular folds after the intense constriction while taking the breath after each mugham musical phrase to release the accumulated tension (meaning the subglottal and above glottal pressure) to start a new musical phrase at ease (with a new breath event) was also observed. Essentially, mugham singers have to learn and usually the professional ones do apply proper breathing techniques similar to Appoggio like in classical singing to sing on breath and not to “yell”. Singing in a constant constriction mode of the laryngeal apparatus can consequently lead to vocal deterioration.

Attempting to sing too loudly, in a high register, *zil*, without properly supporting the ventricular folds untrained mugham singers experience short-term irritations (hoarseness, throat pain), and in long term - serious damage (vocal cord nodules, irreversible loss of former range and timbre) which sometimes could not be changed. Correct use of the technique and, most importantly, proper breathing while singing is vital to safe singing in vocal-instrumental mugham in the low-pitched *bam* range and especially in a high-pitched *zil* range to avoid functional disorders of the voice.

Mugham singers use their voices for extended periods each day. Having excellent vocal health is essential for mugham singers since they have a busy professional concert schedule. Mugham singers like any other vocal performer must be vocal athletes, which requires rigorous standards for technique and artistry and a commitment to regular, self-disciplined vocal training. The body of the mugham singers and their voice apparatus is an instrument, thus in order for this instrument to be in optimal condition, they must learn to take care of it. Basic knowledge about vocal hygiene in the frame of vocal pedagogy and voice acoustics can prevent the occurrence of a functional voice disorder.

As part of doctoral work for practical purposes, the author organized educational lectures, seminars, and workshops discussing vocal health, education and wellbeing, vocal hygiene, laryngeal anatomy and physiology, voice acoustics, vocal fold structure, and vocal fold oscillation, breath management, voice teaching models at the Azerbaijan National Conservatory. These lectures were also held during the annual event dedicated to World Voice Day. World Voice Day is a worldwide occasion celebrated on April 16th to increase public awareness about the phenomenon of voice, and alertness to voice problems, to bring to the fore the need for preventing voice problems, rehabilitating the deviant or sick voice, training the artistic voice, and researching the function and application of voice [2]. All the following events “Opening of the First-Time Ever Voice Science Laboratory under the Azerbaijan National Conservatory” (2022), “Lift Mugham Singers Voices Lecture /Seminar in Voice Science followed by workshop /discussion” (2022), “Azerbaijani Mugham Voices in the World of Many Voices: Radio Broadcasting April 16, 2021”, “Mugham Master Class “Ustad Dersi” reportage dedicated to the World Voice Day on ITV Azerbaijan TV” (2021), “An acoustic and physiological research of the vocal apparatus in mugham and ashig voices” (2019), “Exploring Voice Science and Science of Vocal Mugham “Mughamology” (2018), “Healthy voice” scientific-practical conference were reported and listed on the international website <http://world-voice-day.org/>.

The arisen demand for establishing the Voice Research Scientific Laboratory emerges logically from the practical nature of doctoral studies with the aim to develop a voice research platform and to

introduce new pedagogical approaches at the Azerbaijan National Conservatory. Taking the cue from the idea of the “Evidence-Based Vocal Pedagogy” model [10, p. 544], the author proposed a similar model that includes modern approaches while considering and valuing the traditional master-apprentice model of teaching mugham.

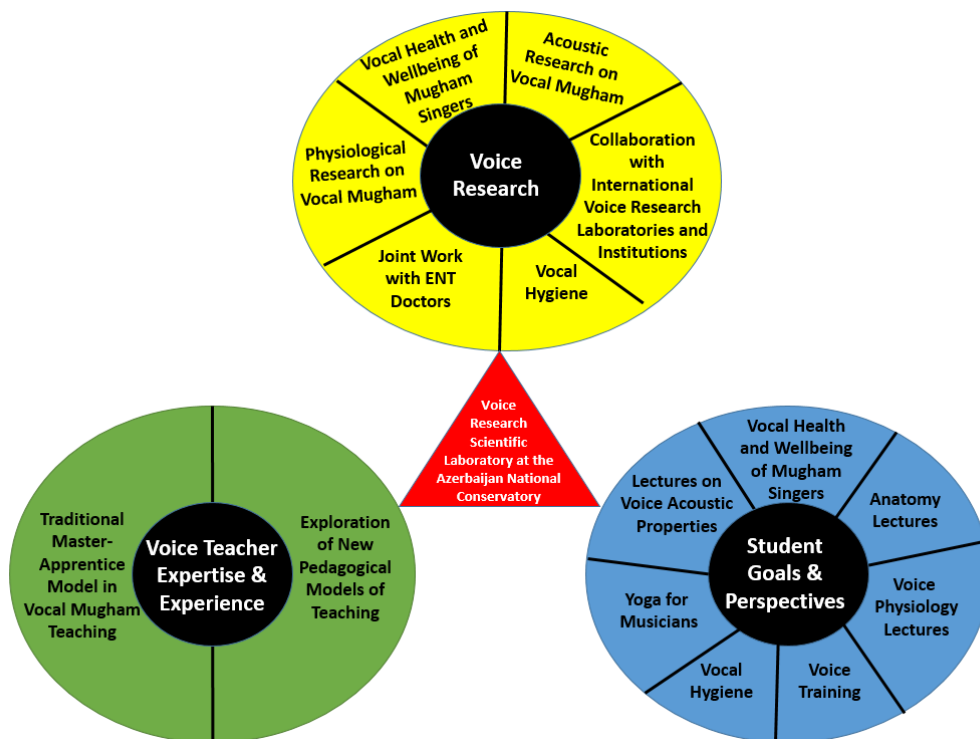


Figure 2. *Tripartite Voice Pedagogy Model in Vocal Mugham Teaching and Research at the Voice Research Scientific Laboratory*

The Voice Research Scientific Laboratory is considered to function as a research site that will ensure the awareness of mugham performers of all aspects related to the physiology and acoustics of the voice to protect their voice from possible risk factors. The data, research, and knowledge will be easily accessible to students, singers, and voice professionals.

Currently, the laboratory is equipped with computers with programming software necessary for acoustic analysis of voices, including *Sopran*, *Voce Vista*, and others; scientific materials, books, and other literature in the context of voice science, vocal pedagogy, physiology and acoustics of the singing voice.

To meet certain international standards and to be fully functional, the Voice Research Scientific Laboratory is in the process of provision with clinical exhibits; posters with images of the larynx, respiratory system, articulatory system, phonatory structures and functions; *Earthworks Audio M30 Measurement Microphone* for voice recording; USB Audio Interface *Focusrite Scarlett 2i2 3rd Gen*, and other equipment.

The purpose and mission of the Voice Research Scientific Laboratory include but are not limited to the following:

- to create a purposeful intensive educational program based on evidence and practical application of anatomy/physiology and acoustics of the voice, aimed to maintain a healthy voice
- to work in collaboration with otolaryngologists focusing specifically on the study of the vocal apparatus and the health and well-being of the mugham voices
- to create a platform for utilizing modern methods of vocal pedagogy in teaching vocal mugham
- to create a scientific collaborative bridge between Voice Research Scientific Laboratory at the Azerbaijan National Conservatory and the Voice Foundation, Complete Vocal Institute, and many other Voice Research Institutions

- to conduct physiological and acoustic research on mugham voices
- to integrate voice science into the educational program of the Azerbaijan National Conservatory on the example of established advanced standards for teaching in the frame of vocal pedagogy.

The way how the voice is used is vital to our understanding of human interaction, this notion becomes even more relevant when we talk about mugham singers. The art of mugham singing, like any other kind of art, has not only a living experience but also its theory, i.e. “Vocal School of Mugham”. The vocal performance by mugham singers is a unique phenomenon with a long history and rich traditions. It occupies a worthy place among musical cultures the achievements of which are included in the UNESCO List of Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage. An in-depth, comprehensive study of the vocal apparatus of mugham singers using medical and acoustic technologies provides an objective explanation of how the laryngeal biomechanics work in mugham singing. As a result, such a deep study of the throat of a mugham performer will benefit many disciplines, including medical practitioners, otolaryngologists caring for singers with hypersensitivity, vocal pedagogues, voice scientists, and, most importantly, singers themselves.

BIBLIOGRAPHY:

1. “Azerbaijani Mugham”, accessed December 5, 2022, <https://ich.unesco.org/en/RL/azerbaijani-mugham-00039>
2. “Mission Statement – World Voice Day”, accessed December 5, 2022, <http://world-voice-day.org/>
3. “What are Vocal Modes?”, accessed November 18, 2022, <https://www.thevocaliststudio.com/blog/vocal-modes>
4. “В Баку прошла масштабная международная конференция по проблемам музыки в эпоху глобализации”, accessed December, 5 2022, <https://news.day.az/culture/1512432.html>
5. Guyatt, Gordon, John Cairns, David Churchill, Deborah Cook, Brian Haynes, Jack Hirsh, Jan Irvine, Mark Levine, Mitchell Levine, and Jim Nishikawa. “Evidence-Based Medicine: A New Approach to Teaching the Practice of Medicine.” *JAMA* 268(17), (1992): 2420-2425. doi:10.1001/jama.1992.03490170092032\
6. Miller, G. Donald. *Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback*. Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press, 2008.
7. Pareles, Jon. “Classical Azeri Poetry in Song, From a Team of Father and Daughter,” *The New York Times*, accessed March 17, 2022, https://www.nytimes.com/2010/03/16/arts/music/16alim.html?_r=1&ref=music
8. Ragan, Kari, and Kenneth Bozeman. “Evidence-Based Voice Pedagogy (EBVP), Part 2: Voice Teacher Expertise and Experience,” *Journal of Singing* 78, No. 3 (2022): 389-393
9. Ragan, Kari, and Lynn Holding. “Evidence-Based Voice Pedagogy (EBVP), Part 3: Student Goals and Perspectives,” *Journal of Singing* 78, No. 5 (2022): 635-640
10. Ragan, Kari, and Lynn Maxfield. “Evidence-Based Voice Pedagogy (EBVP), Part 1: Voice Research Component,” *Journal of Singing* 77, No. 4 (2021): 543-547
11. Ragan, Kari. “Defining Evidence-Based Voice Pedagogy: A New Framework,” *Journal of Singing* 75, No. 2 (2018): 157-160
12. Sackett, L. David, William M C Rosenberg, J A Muir Gray, R Brian Haynes, and W Scott Richardson. “Evidence-Based Medicine: what it is and what it isn't.” *BMJ* 312, no. 7023 (1996): 71-72. doi:10.1136/bmj.312.7023.71
13. Sultan von Bruseldorff, Alexandria and Ramil Hashimli. “Joint Work of Voice Doctor and Vocal Pedagogue on Voice Treatment in the Context of Azerbaijani Mugham Singer’s Voice.” Paper presented at the VOICEISTANBUL International Conference on Voice in All Aspects, Istanbul, Turkey, 19-22 September 2019. <http://voiceistanbul2019.org/>, ID No: 12072
14. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. “Acoustic Analysis of the Voices of the World-Renowned Khanende Performing the Role of Majnun from the Mugam-Opera “Leyli And Majnun” U.Hajibeyli”. *“Konservatoriya” Scientific Journal of Scientific Studies* 54, no. 1 (2022): 6-33.
15. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. “Alim Qasimov, World Renowned Khanende – an Acoustic and Physiological Analysis of the Voice while Singing Azerbaijani Mugham.” Paper presented at the 33rd World Conference of International Society for Music Education ISME2018, Baku, Azerbaijan, 15-20 July 2018.
16. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. “An Acoustic Analysis of Bam and Zil Singing by Female Azerbaijani Mugham Singers Using the Long Term Average Spectrum (LTAS).” Paper presented at the International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus14), Goldsmith University of London, UK, 18-20 September 2014. <https://journals.gold.ac.uk/index.php/sysmus14/article/view/225>

17. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "An Acoustic Analysis of Bam and Zil Singing by Azerbaijan female Mugham Singers Using the Long Term Average Spectrum (LTAS)." Paper presented at the I International Scientific and Practical Conference "Musical Traditions in Globalizing World", Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan, 25-28 October 2017. <http://konservatoriya.az/konfrans/2017.pdf>
18. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "An Acoustic and Physiological Analysis of the Voice of the World Renowned Mugham Singer Mansum Ibrahimov." Paper presented at the ISME Legacy Conference, Istanbul, Turkey, 4-7 September 2019. https://www.researchgate.net/publication/337293788_ISME_Istanbul_Legacy_Conference_2019_PROCEEDINGS_ABSTRACTS_BOOK
19. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Analysis of a Woman's Singing Voice during the Performance of Azerbaijani Mugam with the Use of Real-Time Magnetic Resonance Imaging (MRI)." Paper presented at the XXIV Azerbaijan Republican Scientific Conference of Doctoral Students and Young Researchers, Baku, Azerbaijan, 23-24 November 2021.
20. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "First Time Ever Inside View of the Azerbaijani Khanende's Vocal Tract Applying Real-Time Dynamic MRI while Singing Bayaty-Shiraz and Mahur-Hindi Mugham Modes." Paper presented at the VoiceIstanbul 2022 International Conference on the voice in all its aspects, Istanbul, Turkey, 14-17 April 2022. <https://voiceistanbul2022.org/uploads/bildiri-kitabi.pdf>
21. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Landmark Research on Acoustical and Physiological Properties of Mugham Singers' Vocal Apparatus." Paper presented at the 46th ICTM World Conference, Lisbon, Portugal, 21-27 July 2022, https://drive.google.com/file/d/1KnCc9_afJYg_Q7MnRFIYzJfajaxJDCOOC/view, [session VIID03].
22. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Modern Approach in the Investigation of the Mugham Singers' Voice Phenomenon in a Turkic-Speaking World Using Medical and Acoustic Technologies." Paper presented at the 8th Symposium of the ICTM Study Group "Music of the Turkic-speaking World", Issyk-Kul Lake, Kyrgyzstan, 6-9 September 2022.
23. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Mugham Singer's Scientific Voice Assessment Using Real-Time Magnetic Resonance Imaging during Singing Azerbaijani Mugham." Paper presented at the 35th ISME World Conference, Brisbane, Australia, 17 – 22 July 2022.
24. Sundberg, Johan. "Articulatory Interpretation of the "Singing Formant," *Journal of the Acoustical Society of America*, 1974; (55).
25. Sundberg, Johan. "Level and Center Frequency of the Singer's Formant," *Journal of Voice*, 2001;15(2).

Kar TUGCEM
Assoc. Prof. Ph.D.
Istanbul Technical University
Turkish Music State Conservatory
E-mail: tkar@itu.edu.tr



OPEN MOUTH-OPEN MIND AND KINESTHETIC VOICE AWARE TECHNIQUE

Abstract: *If we were to construct a hierarchy of needs for a singer to realize himself/herself; the singer's awareness of the physiology and anatomy of the voice constituted the first leg of the triangle. It would be a good start for the singer to understand what are the parts of this instrument, he/she created with his/her body, and how the instrument works. It will be another basic teaching for the singer to become conscious of the features of the voice, that is, to learn the features such as jitter, and shimmer of the voice, and to learn in the laboratory what is voice physically. Raising awareness about the pedagogy of voice, body awareness, and emotional awareness are central developmental teachings that all singers have worked on for years. The singers who perform these can be*

both healthy and perform themselves as performers who have learned the right technique in the music style they will sing. Situations, where even the most professional singers cannot show psychological flexibility and focus from time to time, can still arise. For such cases, the inclusion of mindfulness training in the voice training process is important for the continuity and stability of success. The researcher presented examples of the mindfulness practices she uses against the psychological handicaps experienced during the stage performance and voice training process, and movement-based voice training practices she called the voice aware technique.

Keywords: voice training, body awareness, emotional awareness, mindfulness, kinesthetic voice exercises, voice aware technique, кинестетические голосовые упражнения, голосовая техника

Kar TUĞÇEM

Dosent, PhD.

Istanbul Texniki Universiteti

Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyası

Istanbul, Türkiyə

AÇIQ AĞIZ – AÇIQ ZEHİN VƏ KİNESTETİK SƏS TEXNİKASI

Xülasə: İfaçının özünü dərk etməsi üçün ehtiyaclar iyerarxiyası qurulsa, ifaçinin səsinin fiziologiyasını və anatomiyasını bilməsi həmin iyerarxiyanın ilk pilləsini təşkil edərdi. İfaçının səs alətin hissələrinin nə olduğunu və alətin necə işlədiyini anlaması yaxşı başlanğıc olardı. İfaçının səsinin xüsusiyyətlərinə bələd olması, yəni səsinin titrəməsi, parıltısı kimi xüsusiyyətləri öyrənməsi, laboratoriyada səsin fiziki olaraq nə olduğunu öyrənməsi başqa bir təməl təlim olacaq. Səs pedaqogikasına dair məlumatlılığın artırılması, şüurunun və emosional qavramanın inkişafı bütün ifaçıların illərlə üzərində işlədiyi mərkəzi inkişaf prinsipləridir. Onları ifa edən müğənnilər həm sağlam ola bilər, həm də ifa edənləri musiqi üslubuna uyğun texnikanı düzgün istifadə edib çıxış edə bilərlər. Ən peşəkar ifaçıların belə psixoloji çeviklik və konsentrasiya göstərə bilmədiyi vəziyyətlər hələ də zaman-zaman yarana bilər. Belə hallarda, şüurluğun təliminin səs təlimi prosesinə daxil edilməsi müvəffəqiyyətin davamlılığı və sabitliyi üçün vacibdir. Tədqiqatçı səhnə performansını və səs təlimi zamanı psixoloji çatışmazlıqlara qarşı istifadə etdiyi təcrübələrindən, həmçinin səs təlimi texnikaları adlandırdığı məşqlərə əsaslanan səs təlimi təcrübələrindən nümunələr təqdim edib.

Açar sözlər: səs təlimi, bədən şüuru, emosional şüur, şüurluluq, kinestetik səs məşqləri, səs texnikası

Кар ТУГДЖЕМ

Доцент, кандидат наук

Стамбульский Технический Университет

Государственная Консерватория Турецкой Музыки

Стамбул, Турция

ОТКРЫТЫЙ РОТ – ОТКРЫТЫЙ РАЗУМ И КИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ГОЛОСОВАЯ ТЕХНИКА

Аннотация: Если бы мы построили иерархию потребностей певца для самореализации; знание певцом физиологии и анатомии голоса составляло бы первую сторону треугольника. Для певца было бы хорошим началом понять, из каких частей состоит инструмент, заключенный в его теле, и как этот инструмент работает. Еще одним основным учением для певца будет осознание особенностей голоса, то есть изучение таких особенностей, как дрожание и мерцание голоса, а также изучение в лаборатории того, что такое голос физически. Повышение осведомленности о педагогике голоса, телесного и эмоционального восприятия – это центральные принципы развития, над которыми все певцы работали годами. Певцы, которые их исполняют, могут быть как здоровыми, так и выступать как исполнители, изучившие правильную технику в музыкальном стиле, который они будут исполнять. Ситуации, когда даже самые профессиональные певцы не могут проявить психологическую гибкость и сосредоточенность, время от времени все же могут возникать. В таких случаях включение тренировки внимательности в процесс обучения голосу важно для преемственности и стабильности успеха. Исследователь представила примеры практик осознанности, которые она использует против психологических недостатков, возникающих во время выступления на сцене и в процессе тренировки голоса, а также практики тренировки голоса, основанные на движениях, которые она назвала техникой распознавания голоса.

Ключевые слова: голосовая тренировка, телесное осознание, эмоциональное осознание, осознанность

In order for learning to take place in voice training, the singer must be mentally and physically aware of what the expected behavioral change is. In order for the right behavior to become a motor skill and to be realized autonomously, the necessary practices should be structured methodically by the educator and applied in a systematic way. During the vocal training process, the singer's awareness in the vocal field, both physically and acoustically, physiologically and anatomically and pedagogically, should be maintained in a cumulative and constructive manner.

Technical studies are vital for us, as it is our main focus to be able to convey the artistic style to our students according to the repertoire that will be performed mostly as voice educators. For this reason, we want our students to imitate us, as in the master-apprentice relationship. Voice training is an abstract process. We cannot see our instrument concretely. We often make use of analogies, imaginations and metaphors in order to explain the correct use of our instrument, which is hidden in our body, to our students. When we are so busy with the technical part, we forget the emotional side of singing. However, sometimes a subject that comes to our minds, a change of emotion or a focus problem can collapse the whole singing technique. On the contrary, you can witness that an amateur singer who performs the work by feeling the emotion and the story has solved many technical problems without realizing it. For this reason, in the process of vocal training, which requires a long effort and effort, it will not be enough for the singer to open his/her mouth only, he/she must also learn to open his/her mind.

In the present study, the researcher draws attention to body awareness methods and mindfulness practices while expressing the exercises she practices in voice training classes. In order for the voice to be liberated, the student's focus should not be on the vocal mechanism. With body awareness practices and kinesthetic practices, the singer's focus can be changed and singer's voice can be liberated. In the mindfulness method, it is also possible to prevent the rumination of ideas and bring the focus to the body and breath. In this way, the mind and body are liberated. Attention is key in performance and learning. The more comfortable we can be in our bodies, the easier it is to exist in our bodies. The mind is also a powerful body influencer. If we are unable to observe and analyze, if we do not draw conclusions from our body awareness, we will remain in a reactive emotional state rather than move into a productive state where multiple elements can work together. Only if we liberate our mind, body and voice can we create a natural and correct voice technique. Technique is the knowledge of how to do what we do during a performance. Thanks to natural technique, durability and sustainability prevail in singing, otherwise our performance will be left to chance. Again, without technique, the performer cannot reproduce the powerful and magical expressions of the music. Methods that promote in body and kinesthetic body awareness; Feldenkrais method, Alexander method, Langer Rühl method, Linklater method, Lessac method and Laban motion analysis. Mindfulness techniques are used to experience every moment as it is and to increase our focus and make the educational process productive. These are practices such as breath awareness meditation and body scanning.

Although many researches and applications have been made in the field of voice education, the field of "Motion-Based Voice Education" has been very limitedly addressed. This research is considered to be important in this respect. It is important to predict that the use of body awareness methods as movement-based exercises in voice training will have a positive effect on the voice training process and can be an alternative to the image-based course content in voice training. It is thought that the results of the research will inspire educators working in the field of voice education.

While the physiological formation of respiration and phonation, vocal organs and vocal muscles, correct posture are taught in voice education, the theatrical use of the body in stage lessons and the human body and its functioning are taken into the center in song teaching. The most important reason for this is that the instrument of the singers is the human body. For this reason, we can see voice and body together in many works.

"I dream of a form of musical education where the body becomes an instrument that bridges sound and thought and helps us express our emotions without swindling them." defines its method by saying ([www. Dalcrozeusa.org](http://www.Dalcrozeusa.org)). Alexander believed that the head, neck and spine relationship is important in ensuring the comfort of the individual. He focused on the position of the head and neck region regarding his own voice problem. (Jain et al., 2004: 815). Feldenkrais has created his own technique by combining

the western physiognomy, anatomy, neurology, system theory, the movement series used by infants in the development process, as well as the eastern philosophy of life and his experience in combat sports based on movement (Ergin, 2006). Kristin Linklater is an important educator working in the field of voice production for acting education, who connects body awareness and freedom of voice with her work, which includes the approach of releasing the natural voice (Linklater, 2006). Schlinger (2006) states in his study "Feldenkrais Method, Alexander Technique, and Body Awareness Therapy in the Performing Arts with Yoga" that each of these techniques expresses a highly developed body of thought and theory and gives stage performers the ability to deepen understanding, maximize function, and at the same time. He stated that it offers ways to perceive and feel their movements to improve ease and balance.

Kristin Linklater is an important educator working in the field of voice production for acting education, who connects body awareness and freedom of voice with her work, which includes the approach of releasing the natural voice (Linklater, 2006). Hilde Langer – Rühl musicians are recognized as pioneers in the field of breath, voice and body studies. In 1974, he established the branch of "Examination and Education of Breath-Voice-Movement Education in terms of Singers and Instrument Players" in Vienna. Romeo Alavi Kia in his work on this subject called "My Voice, Mirror of Myself" Prof. Talking about Langer-Rühl, he says, "Inspired by yoga and with exercises he developed, he discovered ways to regulate movement and breathing" (Skopal, 2011). "Lessac has studied how coordinating the body and brain can progress with attention and awareness. One must experience physical feeling at the same time as behavioral feeling. The training focuses on kinesthetic awareness, where the interpreter is expected to feel physically and to produce vocal sounds cognitively by changing habitual behaviors (Stemple et al., 2000: 433).

Mindfulness-based practices aim to teach individuals coping with problems, accepting and distancing from internal and external experiences, by focusing attention on instant experiences (Deniz, Erus. 2017). Many studies show that mindfulness practices in positive psychology have a strong effect on coping with stress, self-confidence and sensitivity, creativity, attention and learning (Langer, 2000. Şehidoğlu, 2014). In a study conducted by Weinstein, Brown, and Ryan (2009) with 65 university students, it was determined that individuals with high mindfulness use positive problem-solving methods more and are more effective in coping with stress. Mindfulness improves brain function. It increases "gray matter" areas in the brain that are associated with self-awareness, empathy, willpower, and attention (Hölzel and others, 2008). It calms the areas of the brain that produce the stress hormone and intensifies areas that increase well-being and learning (Tang and others, 2007).

Kabat-Zinn (2003) defines mindfulness with its most comprehensive and well-known definition as "a state of awareness that emerges by giving attention to the present moment by moment, without judgment, knowingly and willingly". This kind of awareness is more about improving the way of paying attention than paying more than usual attention to something; it means that the individual uses all the resources and senses in his body and directs his attention in a different and wise way with his whole heart and mind (Williams, Teasdale, Segal, & Kabat-Zinn, 2015).

It would be a healthy method to use conscious awareness in order to have a natural posture suitable for singing. Ability to pay attention to the moment and experience one is in; It is important both mentally, spiritually and physically not to get stuck on past experiences, feelings and thoughts or focus on a future goal and miss what is here and now. Considering that our posture is affected by our emotions, thoughts and feelings, this would be the right choice. For example, meditative activities such as body scanning will increase body and mental awareness.

As a result, the starting point of the "Voiceaware" technique has been the movement-based voice exercises that the researcher has applied in her classes over the years and aimed to instantly solve the problems experienced by the students. It has been observed that the efficiency of the lesson decreases when the students do not use their bodies correctly, have an emotional situation, and their minds are stuck on a subject. For this reason, the researcher categorized the practices he applied as purposeful kinetic voice exercises. The main goal of these practices, which are applied to solve the tension in the shoulders, to correct the mistakes in the posture, to prevent the high-pitched voices from being sung by force, to ensure the fluency in the moving passages, to protect the voice color in the register transitions, is to direct the

student's focus from the vocal mechanism to another point in the body and to liberate our singing through the natural movements of the body. . Later, mindfulness practices such as breath and body awareness, body scanning and breath awareness meditation were added to the technique. Thus, a step towards a solution is taken for the psychological handicaps, stress and thoughts we cannot stop, which are frequently encountered in the pandemic process. In order to liberate our natural voice, it is important to take advantage of the body's natural oscillations and movements and to open our minds to performance and learning. Afterwards, it will be possible for the singer to realize himself/herself with technical studies on repertoire and style.

The researcher wanted to emphasize the concepts of "open mouth, open mind and kinesthetics" in the title of the study at hand, thinking with a holistic approach. For detailed information about kinesthetic voice exercises and the results of acoustic voice analysis, the researcher's doctoral study titled "Body Awareness in Voice Education and the use of Kinesthetic Voice Exercises: Action Research" can be accessed.

BIBLIOGRAPHY:

1. Deniz ME, Erus SM, Büyükcebeci A. Bilinçli farkındalık ile psikolojik iyi oluş ilişkisinde duygusal zekanın aracılık rolü. *Türk PDR Dergisi*. 2017;7(47):17-31. Available from: <http://pdrdergisi.org/index.php/pdr/article/view/516/438>
2. Ergin, E (2006). Gitar Eğitiminde Karşılaşılan Önkol Hastalıklarına İlişkin Öğrenci Görüşleri”, Yüksel Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
3. Hölzel, B. K., Ott, U., Gard, T., Hempel, H., Weygandt, M., K. & Vaitl, D., (2008). “Investigation of mindfulness meditation practioners with voxel-based morphometry” *Social Cognitive and Affective Neoruscience* , 3, pp. 55-61.
4. Kabat-Zinn, J. (2009). Neredeysen Orada Ol. Kuraldışı Yayınevi.
5. Kabat-Zinn J., Williams, M., Teasdale, J., Ve Segal, Z. (2015). İyi Hissetme Sanatı. Diyojen Yayıncılık.
6. Kar, T. (2020). Ses Eğitiminde Bedensel Farkındalık ve Devinimsel Ses Egzersizlerinin Kullanımı: Eylem Araştırması. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
7. Langer EJ, Moldoveanu M. The construct of mindfulness. *Journal of Social Issues*. 2000;56(1):1-9. doi:10.1111/0022-4537.00148.
8. Linklater, K (2006). *Freeing The Natural Voice, Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*, Nick Hern Books, London.
9. Schlenger, M. (2006) Feldenkrais Method, Alexander Technique, and Yoga– Body Awareness therapy in the performing arts. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, 17 (4), 865-875.
10. Skopal, S (2011). Hilde Langer Rühl: Leben und Werk, Re Di Roma- Verlag, Remscheid.
11. Stemple, J. C., Glaze, L. and Gerdemann, B. K. (2000). *Clinical Voice Pathology Theory and Management* (Third Edition), Singular Publishing Group, San Diego.
12. Şehidoğlu Z. 15-17 yaş grubu ergenlerde bilinçli farkındalık düzeyi ile problemli internet kullanımı arasındaki ilişkinin incelenmesi [master's thesis]. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; 2014.
13. Tang, Y., Ma, Y., Wang, J., Fan, Y., Feg, S., lu, Q., Yu, Q., Sui, D., Rothbart, M., Fan, M. & Posner, M. (2007). “Short-term meditation training improves attention and self-regulation” *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104, pp.17152-6.
14. Weinstein N, Brown KW, Ryan RM. A multi-method examination of the effects of mindfulness on stress attribution, coping, and emotional wellbeing. *J Res Pers*. 2009;43:374-85. doi:10.1016/j.jrp.2008.12.008.
15. www.dalcrozeusa.org

Zeynal İSAYEV

BMA-nın “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi
və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi: Orqanologiya və Akustika”
elmi tədqiqat laboratoriyasının böyük elmi işçisi
E-mail: zeynalisaev2@gmail.com



FİDAN QASIMOVANIN SƏS TEMBRİNİN SPEKTRAL ANALİZ VASİTƏSİLƏ “A” HƏRFİNİN TƏLƏFFÜZÜ ZAMANI SƏS DALĞASINDAKI KOMPONENTLƏRİNİN AMPLİTUD-TEZLİK XARAKTERİSTİKALARININ TƏDQIQI

Xülasə: Məqalə görkəmli Azərbaycan sopranosu Fidan Qasimovanın səs tembrinin spektral analizi vasitəsilə, “A” hərfinin tələffüzü zamanı səs dalğasındakı spektral komponentlərin amplitud-tezlik xarakteristikalarının tədqiqinə həsr olunmuş və bu yöndə ilk tədqiqat əsəridir. Tədqiqat işi CUBASE 5 musiqi redaktorunun “spectrum analyzer” pəncərəsi vasitəsilə aparılmışdır. Fidan xanım Qasimovanın, ifasında Alessandro Stradellanın – “Pieta Signore” kilsə ariyası (“Pieta Signore” – “Ya rəbbim, Rəhm elə, Günahlarımı bağışla...”) əsərinin ifası zamanı “A” saitini tələffüz edərkən səs dalğalarının ani fotoqrafiyası götürülmüş və Fidan xanımın səsinin spektri tədqiq olunmuşdur.

Açar sözlər: səs, səs dalğası, səs sistemi, amplitud-tezlik xarakteristikası, formant, spektr, oberton

Зейнал ИСАЕВ

Старший научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории исследований устной традиционной азербайджанской профессиональной музыки и ее новых направлений: органология и акустика
БМА

ИССЛЕДОВАНИЕ АМПЛИТУДНО-ЧАСТОТНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ТЕМБРА ГОЛОСА ФИДАН ГАСЫМОВОЙ ПРИ ПРОИЗНОШЕНИИ БУКВЫ «А» МЕТОДОМ СПЕКТРАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Аннотация: Статья посвящена исследованию амплитудно-частотных характеристик спектральных составляющих в звуковой волне при произношении буквы «А», посредством спектрального анализа тембра голоса выдающейся азербайджанской сопрано Фидан Гасымовой и является первой научно-исследовательской работой в этом направлении. Исследовательская работа проводилась через окно «spectrum analyzer» музыкального редактора CUBASE 5. Во время исполнения Фидан Гасымовой, церковной арии Алессандро Страделлы «Пьетта синьор» («Господи, помилуй, прости мои грехи...») при произнесении гласной «А» сделана мгновенная фотография звуковых волн, исследован спектр голос Фидан ханум.

Ключевые слова: звук, звуковая волна, звуковая система, амплитудно-частотная характеристика, форманта, спектр, обертон

Zeynal ISAYEV

Senior Researcher of the Research Laboratory
"Research of oral traditional Azerbaijani professional music
and its new directions: organology and acoustics"
of the BMA

STUDY OF THE AMPLITUDE-FREQUENCY CHARACTERISTICS OF THE SPECTRAL COMPONENTS IN THE SOUND WAVE OF FİDAN GASİMOVA'S VOICE TİMBRE THROUGH SPECTRAL ANALYSIS DURING THE PRONUNCIATION OF THE LETTER “A”

Abstract: The article is devoted to the study of the amplitude-frequency characteristics of the spectral components in the sound wave during the pronunciation of the letter “A”, through the spectral analysis of the voice

timbre of the outstanding Azerbaijani soprano Fidan Gasimova and it is the first research work in this direction. The research work was carried out through the “spectrum analyzer” window of the CUBASE 5 music editor. Photo of sound waves, the spectrum of Fidan khanum's voice was investigated.

Keywords: sound, sound wave, sound system, frequency response, spectrum, overtone

Azərbaycan opera sənəti tarixində özünəməxsus ifa tərzilə yaddaşlarda əbədi iz buraxan nadir istedad sahiblərindən biri də Fidan xanım Qasımovadır. O, əfsanəvi sənəti ilə Azərbaycan vokal musiqisinə ölçüyə gəlməyəcək dərəcədə töhfələr vermiş, iştirakçısı olduğu bir çox beynəlxalq müsabiqələrdə böyük uğurlar qazanmışdır. Akademik ifa mədəniyyəti, incə zövq, vokal ifaçılığının mürəkkəb nüanslarından geniş istifadə, ən mürəkkəb əsərləri asanca və rahatlıqla səsləndirmək bacarığı, əsərdəki yeni üslubu dərhal mənimsəyərək dolğun çatdırmaq kimi amillər Fidan Qasımovanın vokal ifaçılığının özünəməxsus keyfiyyətlərindəndir. Tək Azərbaycanda deyil, dünya miqyasında müğənninin nadir səs çalarlarını, səhnə mədəniyyətini, zəhəri gözəlliyini, fitri istedadını, fərdiliyini vurğulayan mütəxəssislər F.Qasımovanın ecazkar ifasından heyrətləndiklərini gizlətməmiş, xarici mətbuatda onun sənəti “Xəzər sahilindən olan möcüzə” kimi yüksək dəyərləndirilmişdir. [6]

Məşhur Azərbaycan sopranosu, Fidan Əkrəm qızı Qasıмова SSRİ və Azərbaycan SSR xalq artisti, Azərbaycan SSR Dövlət mükafatı laureatı, 1990-cı ildən Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının və 1992-ci ildən Türkiyənin İstanbul Dövlət Konservatoriyasının professorudur. Fidan Qasıмова 2015-ci ildə Böyük Britaniyanın Kembridj Universitetinin tərtib etdiyi ensiklopediyada dünyanın ən tanınmış ifaçısı adına layiq görülərək xüsusi diplomla mükafatlandırılmışdır. Fidan Qasıмова Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində bu ali mükafata layiq görülən hələ ki, yeganə ifaçıdır.

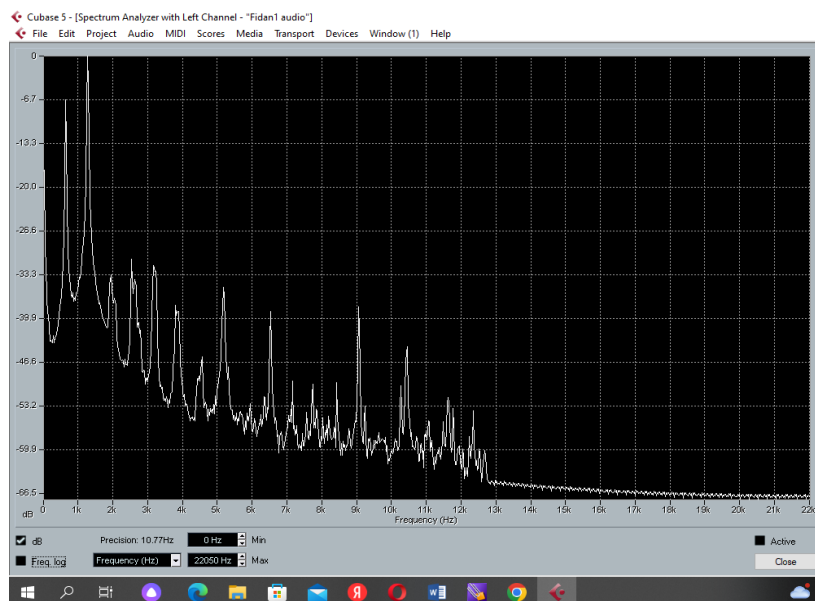
Məşhur Azərbaycan sopranosu Fidan Qasımovanın ifasında Alessandro Stradellanın – “Pieta Signore” kilsə ariyası (“Pieta Signore” – “Ya rəbbim, Rəhm elə, Günahlarımı bağışla...” deməkdir) əsərinin ifası zamanı “A” saitinin spektrinə CUBASE 5 musiqi redaktorunda, sonogramlarına (spektrogramlarına) isə iZotope RX7 proqramında baxaq.

Spektrə diqqətlə baxdıqda aydın görünür ki, burada;

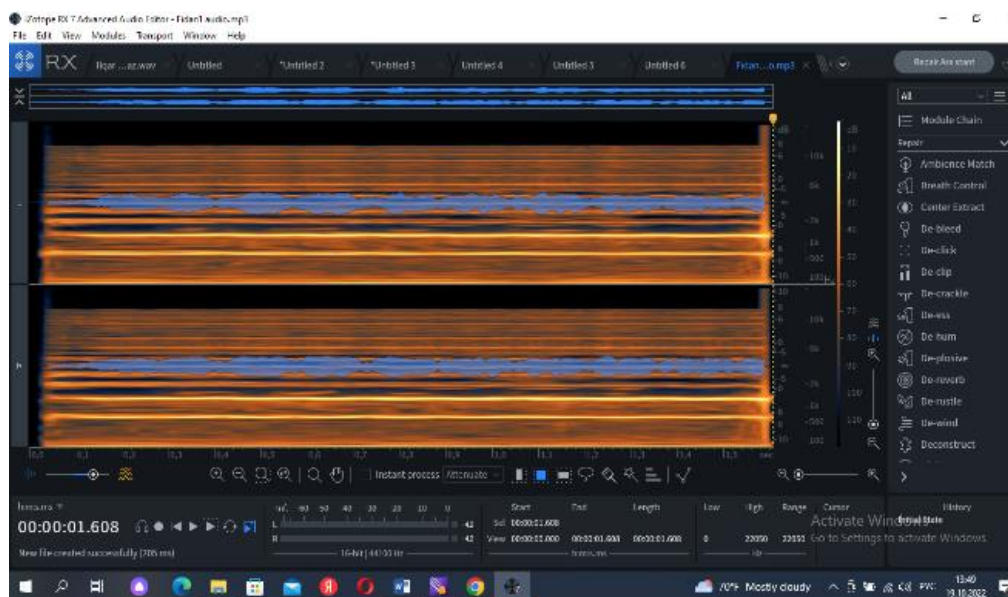
Əsas ton (1-ci harmonik) mi-bemoldur və ($dis^2 \approx 624\text{ Hz}$; $A \approx -7,9\text{ dB}$) –1- dir, deməli burada əsas tonun dinamik diapazonun yuxarı həddi $\approx 61,1\text{ dB}$;

1-ci oberton (2-ci harmonik ən yüksək amplitudludur), o da mi-bemoldur ($dis^3 \approx 1260\text{ Hz}$; $A \approx 0\text{ dB}$; CUBASE 5 musiqi redaktorunun spertroqrafına əsasən), onun havadakı SPL amplitudu $\approx 66,5\text{ dB-dir}$.

Obertonlarla bu qaydada tanış olduqda, görünür ki, Fidan xanımın səsinin tembri xüsusi quruluşa malikdir.



“A” saitinin spektri CUBASE 5 musiqi redaktorunda



“A” saitinin sonoqramı (spektroqramı) iZotope RX7 proqramında

Fidan xanımın səsinə analiz edərkən, müğənnilərdə vokal nitqinin beş mühüm xüsusiyyətini yadıma salmaq: səs qüvvəsi, səs yüksəkliyi, səs tənbri, diksiya, vibrato. Qeyd etməliyik ki, bu xassələrdən hər biri müəyyən hədlər daxilində dəyişir və bu dəyişmələr də müğənninin sənətkarlığından asılı olur.

c	cis	d	dis	e	f	lis	g	gis	a	B	h
---	-----	---	-----	---	---	-----	---	-----	---	---	---

Soprano (italyanca sopra – “üst, yuxarı”) – yüksək tezlikli qadın akademik vokal səsidir və bu tembr demək olar ki, həmişə çevik və parlaq olur. Sopranonun işçi səs yüksəkliyi diapazonu c^1 (do birinci oktava) – c^3 (do üçüncü oktava)-dır (bəzi ədəbiyyatlarda c^1 – e^3 hətta nadir hallarda g^3 -ə qədər). Keçid tonları (notları) e^2 (mi 2-ci oktava)/ f^2 (fa 2-ci oktava)/ fis^2 (fa-diyəz 2-ci oktava)-dır. Fidan xanımın səs yüksəkliyi diapazonu $a \approx 220$ Hz (1-cə kiçik oktava) – $d^3 \approx 1174,66$ Hz (re üçüncü oktava), dinamik diapazonunun aşağı həddi $\approx 48 \div 52$ dB, yuxarı həddi isə $\approx 61,1 \div 80$ dB-dir (məlumdur ki, burada müəyyən qədər təqribilik vardır). Deməli dinamik diapazon ≈ 28 dB-dir. Göründüyü kimi Fidan xanımın həm səs yüksəkliyi diapazonu və həm də dinamik diapazonunun yuxarı həddi də xeyli böyükdür. Fidan xanımın ifasında vibratonun necə də böyük ustalıqla istifadə olunduğu, onun, vokal sənətinin çox böyük sənətkarlarından biri olduğunu göstərir. Onun diksiyası da özünəməxsus incəlik və əsrarəngiz çalarlarla xeyli zəngindir. Fidan xanımın səs tənbri lirik-soprano, tədricən isə lirik-dramatik sopranoya keçə bilər. Spektrdən görürük ki, alçaq tezliklər oblastındakı (300-600 Hz) formantlar MAF (müğənninin alçaq formantları) Fidan xanımın səsinin tembrinə yumşaq, yuvarlaqlıq və kütləlilik (topluluq, həcmilik) verir, yüksək tezliklər oblastındakı (2500-3000 Hz) formantlar MYF (müğənnin yüksək formantları) isə xüsusi-lə vokal saitlərinin tələffüzü zamanı səsə cingilti, qüvvəli, tərəvətli, aydın, zəngin, rəngarəng və gümüşü tembr verir. MYF müğənni səsinin yaxşı uçuşunu da təmin edir ki, bu da (yəni səsin uçuşu) səsin daha böyük məsafə qət etməsi və kənar səslərin yaratdığı maneə siqnallarını dəf etməsi deməkdir.

Bir qədər haşiyə çıxmaq:

S.N.Rjevkin (1956-cı ildə) göstərmişdir ki, vokal saitlərinin spektri iki əsas formant oblastlarının mövcudluğu ilə xarakterizə olunur:

- 1) alçaq tezliklər oblastında (300-600 Hz);
- 2) yüksək tezliklər oblastında (2500-3000 Hz).[5]

Saitlər	Formantların tezliyi, Hs		
	1-ci formant	2-ci formant	3-cü formant
U	300	625	2500
O	535	780	2500
A	700	1080	2600
E	440	1800	2550
İ	240	2250	3200
I	300	1480	2230

Birinci formant, müğənni səsinin tembrinə yumşaqlıq, yuvarlaqlıq və kütləlilik (topluluq) verir, gələn danışaq ki, bunu **MAF – müğənninin alçaq formantı**, ikinci formantı isə **MYF – müğənninin yüksək (və yaxud yuxarı) formantı** adlandırmaq. Müəyyən olunmuşdur ki, yaxşı bir səsə malik olan eyni bir vokalist müxtəlif saitlərlə müxtəlif yüksəklikli notları oxuduqda, onun **MYF**-si (müğənninin yüksək formantı) tezlik oxu (şkalası) boyunca bütün digər formantlar kimi, heç bir tərəfə sürüşməyib, eyni bir oblastda, yəni öz yerində tərpənməz qalır. Müğənninin yüksək formantı (**MYF**) səsə xüsusi qüvvə, cingiltilik, tərəvət, aydınlıq, zənginlik, rəngarənglik, gümüşü tembr və s. verir ki, bu da təsadüfi deyildir. Çünki insanın eşitmə sisteminin ən yüksək həssaslığı 2000÷3000 Hs tezliklər zonasına düşür ki, ($h^3 \div g^4$; si üçüncü, fa diez dördüncü oktavalar) bu da həmin tezliklər oblastıdır. Müğənninin səsinin tembrini nəinki obertonlardan, hətta vibratonun xarakterindən də asılı olur. Yaxşı müğənnidə səs yüngülcə yırğalanması və bunun da saniyədə 5-7 (yəni 5-7 Hs) tezliyi ilə ritmik və rəvan baş verməsi diqqəti cəlb edir ki, bu da vibratodur [1; 5].

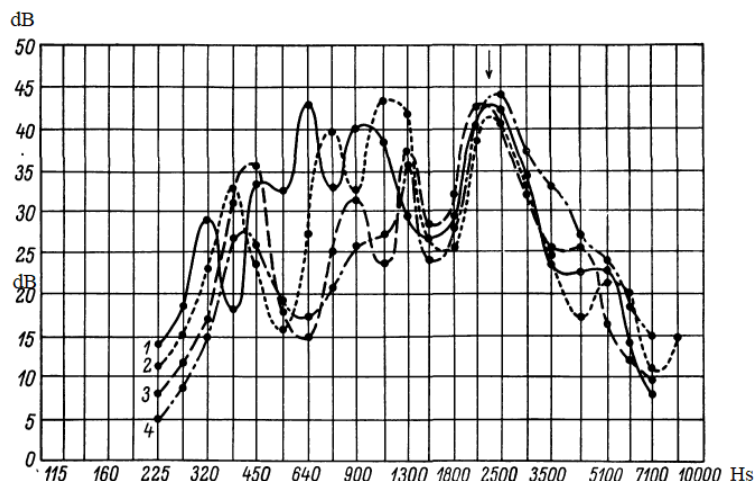
Fidan xanımın səsinin spektrində formantlar aşağıdakı kimidir:

MAF – əsas ton (1-ci harmonik) mi-bemol olub, ($dis^2 \approx 624$ Hs; $A \approx -7,9$ dB) – dir,

Orta formant – 1-ci oberton (2-ci harmonik ən yüksək amplitudludur) mi-bemol ($dis^3 \approx 1260$ Hs; $A \approx 0$ dB), onun havadakı SPL amplitudu $\approx 66,5$ dB, *CUBASE 5 musiqi redaktorunun spetroqrafına əsasən*)

MYF – 4-cü oberton (5-ci harmonik) sol ($g^4 \approx 3155$ Hs; $A \approx -31,4$ dB);

Fidan xanımın rezonator sistemi spektrin bu iki əsas formant oblastının: **MAF** (400-600 Hs) və **MYF** (2400-3500 Hs) oblastlarının gücləndirilməsini təmin edir. Yəni Fidan xanımın da rezonator sistemi təqribən üç oktava (400-3500 Hs; $g^1 - g^4$) həddində olan harmonikləri daha effektiv gücləndirir. Müğənninin səsinin tembrinin nəinki obertonlardan, həm də vibratonun xarakterindən də asılılığını biz qeyd elədik. Fidan xanımda da səs yüngülcə yırğalanması (o tərəf bu tərəfə rəqsi) və bunun 5-7 Hs tezliyi ilə ritmik və rəvan baş verməsi diqqəti cəlb edir ki, bu da vibratonun gözəlliyini və cazibəliliyini təmin edir.

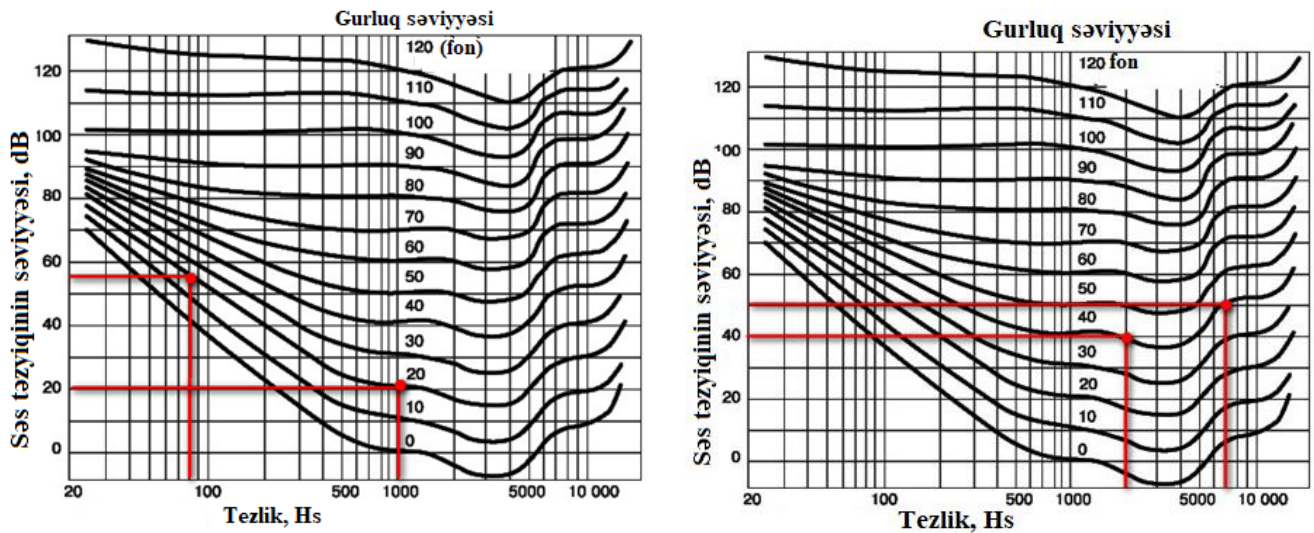


Şekildə vokal sənətinin tanınmış ustaları tərəfindən [1 – F.Şalyapin, *A* saiti, *mi* notu (330 *Hs*); 2 – P.Lisitsian, *A* saiti, *sol* notu (392 *Hs*); 3 – E.Karuzo, *O* saiti, *lya* notu (440 *Hs*); 4 – Q.Zobian, *A* saiti, *lya*-bemol (415 *Hs*). MYF oxla göstərilmişdir] oxunmuş saitlərin spektrinin ayrıləri verilmişdir.

Akustik baxımdan vibrato səsin qüvvəsinin, tezliyinin və spektral tərkibinin periodik dəyişməsinin nəticəsidir. Vibrato prosesində əsas tonun səs yüksəkliyinin olduqca ecəzkar, gözəl və yumşaq, bəzən də ürəkləri titrədərək ovsunlayan periodik rəqsini biz hiss edirik, səsi isə öz yüksəkliyinə və tembrinə görə təxminən eyni bərabər gurluqda eşidirik (harmoniklərin amplitudları bərabər gurluq ayrılərinə təqribən müvafiq olduğundan). Adətən spektrdəki ilk 5-7 harmonikin amplitudları kifayət qədər böyük olduqda, tembr “tam” və gözəl (sanki “şirəli”) olur [4]. Fidan xanımın səsinin spektrində də hətta ilk 10 harmonik nisbətən böyük amplituda malikdir. Spektrdən görünür ki, Fidan xanımın səsinin 1-ci obertonunun (yəni 2-ci harmonikin) amplitudu digər obertonlardan və əsas tondan da böyükdür. Qeyd edək ki, 1-ci obertonun səs yüksəkliyi də əsas tonun səs yüksəkliyindən iki dəfə böyükdür. Lakin 1-ci oberton, əsas tonu üstələyə bilmir, çünki onun dalğa uzunluğu əsas tondan iki dəfə kiçik olduğundan, səs qüvvəsi də ondan azdır. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, əsas tonla həm birinci və həm də digər obertonlar birləşərək, Fidan xanımın ürəkləri ovsunlayan o gözəl tembrini yaratmış olurlar. Harmoniklərin içərisində si-bemol, sol, re-bemol və s. olduğuna baxmayaraq, 1-ci harmonik *mi*-bemol (dis^2) olduğundan (qeyd etdik ki, onun dalğa uzunluğu hamısından böyükdür) biz həmin tonu (notu) eşidirik. Qalan harmoniklər isə bizə tembrini eşitdirir [2; 3]. Əsas ton 200-700 *Hs* diapazonunda yerləşdiyindən tembrin əsas çalarlarını, dərinliyini və səs yüksəkliyini bizə eşitdirir. 2500-3000 *Hs* diapazonunda yerləşmiş obertonlar tembrin uçuşunu, məlahətini və cingiltliliyini, 3000-4500 *Hs* diapazonunda yerləşmiş obertonlar isə tembrin kəskinliyini təmin edir. MYF qabağı harmonik burada 3-cü harmonikdir. Yəni 2-ci oberton (3-cü harmonik) si-bemol ($b^3 \approx 1938$ *Hs*; $A \approx -31,8$ *dB*; onun havadakı SPL (səs təzyiqi səviyyəsi) amplitudu $\approx 34,8$ *dB*-dir); MYF isə 4-cü harmonikdir. Yəni 3-cü oberton (4-cü harmonik) *mi*-bemol ($dis^4 \approx 2519$ *Hs*; $A \approx -31,1$ *dB*; onun isə havadakı SPL amplitudu $\approx 35,5$ *dB*);

Göründüyü kimi burada da bir çox obertonlar Furiyenin harmonik sıralar qanunundan bir qədər kənara çıxaraq yarım ton ətrafında və bəzən də daha çox aşağıya və ya yuxarıya sürüşmüş olur ki, bu da gözəl və rəngarəng çalarlarla zəngin olan səs tembrinin əmələ gəlməsinə zəmin yaradır. Bu xüsusiyyət ümumiyyətlə nəinki vokal, həm də bir çox simli və nəfəs alətləri üçün də demək olar ki, səciyyəvidir ki, bu da səslənməyə əlavə rəngarənglik qatmış olur.

Beləliklə, biz Fidan xanımın gözəl səsinə, bu səsin ecəzkar və füsunkar koloritini təmin edən əsas meyarları müəyyən qədər araşdırmağa cəhd göstərdik. Lakin bu, hələ son deyildir. Fidan xanım o qədər böyük və rəngarəng yaradıcılıq yolu keçmişdir ki, onun haqqında hələ çox böyük kitablar və tədqiqat əsərləri yazılacaqdır.



Fletçer-Menson bərabər gurluq ayrıləri (solda alçaq və orta, sağda isə orta və yüksək tezliklər üçün).

Hal hazırda elmi-tədqiqatlar PRAAT proqramı vasitəsilə də davam etdirilir. Praat – audio informasiyanın spektral analizi, ton yüksəkliyinin, formantların və səs intensivliyinin analizi və s. tədqiqatların aparılmasına bir qədər fərqli yanaşmaq üçün əlavə imkanlar yaradır.

Musiqi akustikasında vokal nitqinin tədqiqinin əhəmiyyəti nədir? Adətən hesab olunur ki, vokal nitqi sahəsindəki tədqiqatlar, vokal-pedaqoji praktikanın elmi əsaslandırılması baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Odur ki, bu sahədə təbii işlərin və tədqiqatların aparılması zəruridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. Л.: «Наука» Ленинградское отделение, 1977, 232 с.
2. Kərimov M.T., İsayev, Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. 1-ci hissə. Musiqi akustikası. B.: Letterpress, 2009, 360 s.
3. Kərimov M.T., İsayev, Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. 3-cü hissə. Kompüter texnologiyalarının musiqi yaradıcılığına tətbiqi. B.: Elm və Təhsil, 2010, 192 s.
4. Морозов, В.П. Тайны вокальной речи. Л.: Научно-популярная серия АН СССР, «Наука», 1967, 204 с.
5. Ржевкин С.Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса. //Акустический журнал., т.2, №2, –М.: 1956, с. 205-210.
6. İsmayılova G.Ə. Fidan Qasımovanın yaradıcılığında Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-vokal əsərləri. // Musiqi dünyası. B.: Ol MMC, 3(80), 2019, 30-31 s.

Kathy KESSLER PRICE

M.M., Ph.D., Professor of Voice
Westminster Choir College of Rider University
New Jersey, U.S.A.
E-mail: kprice@rider.edu



VOICE HEALTH, UNDERSTANDING MATURE CIS-WOMEN'S VOICES, AND THE ROLE OF VOICE TECHNOLOGY

Abstract: This presentation focused initially on the tenets and details of voice health for singers and other professional voice users. Voice technology can be used to clarify and focus voice analysis when examining voices for health and aging changes. Therefore, a brief look at voice technology was included. Regarding cis-women's voices, results of the author's research on the primary voice-change event during peri- and post-menopause was discussed. Results of her research included adjustments in range, stamina, and practice/rehearsal protocols.

Keywords: singing voice, voice health, voice technology, menopause, voice characteristics of cis-women

Keti KESSLER PRAYS

Musiqi üzrə magistr, Vokal Pedaqogikası üzrə fəlsəfə doktoru,
Vokal üzrə Pedaqog Rayder Universitetinin Vestminster Xor Kolleci
Nyu-Cersi, ABŞ

SƏS SAĞLAMLIĞI, YETKİN YAŞDA QADIN SƏSİ VƏ SƏS TEXNOLOGİYALARININ ROLU

Xülasə: Məqalədə ifaçılar və digər peşəkar səs istifadəçiləri üçün səs sağlamlığının həm prinsiplərindən, həm də təfərrüatından danışılır. Sağlamlıq baxımından baş verən dəyişikliklər və qocalma zamanı səsin tədqiqində səs təhlilini dəqiqləşdirmək və tətbiq etmək üçün səs texnologiyalarından istifadə edilə bilər. Buna görə də, tədqiqatda səs texnologiyalarının qısa icmal daxil edilmişdir. Menapauza dövrü yaşayan qadın səslərinə gəldikdə, müəllifin postmenapauza dövründə ilkin səs dəyişikliklərinin tədqiqinin nəticələri nəzərdən keçirilir. Tədqiqatın nəticələrinə diapazon, dözümlülük və təlim-məşq protokollarına düzəlişlər daxildir.

Açar sözlər: oxuyan səs, səs sağlamlığı, səs texnologiyaları, menopauza, yetkin yaşda qadınların səs xüsusiyyətləri

Кэти КЕССЛЕР ПРАЙС

Магистр музыки, Доктор философии в Вокальной Педагогике, Вокальный Педагог
Вестминстерский Хоровой Колледж Райдерского Университета
Нью-Джерси, США

ЗДОРОВЬЕ ГОЛОСА, ПОНИМАНИЕ ГОЛОСОВ ЗРЕЛЫХ ЖЕНЩИН И РОЛЬ ГОЛОСОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация: Эта презентация посвящена главным образом принципам и деталям здоровья голоса для певцов и других профессиональных пользователей голоса. Голосовые технологии можно использовать для уточнения и фокусировки анализа голоса при исследовании голоса на предмет изменений здоровья и старения. Поэтому включен краткий обзор голосовых технологий. В отношении голосов цис-женщин обсуждаются результаты авторского исследования первичных изменений голоса в период перименопаузы и постменопаузы. Результаты исследования включают корректировку диапазона, выносливости и протоколов тренировок/репетиций.

Ключевые слова: певческий голос, здоровье голоса, голосовые технологии, менопауза, голосовые характеристики цис-женщин.

Introduction

Voice health and the ways our voices change over the lifespan govern how well we can use our voices each and every day. Voice technique enables singers, especially, to employ their voices beautifully and expressively, and also contributes to voice longevity. This presentation briefly examines voice health and the effects of aging on the female voice, which are more fully understood through analysis by voice technology. However, though a topic near and dear to this voice teacher's heart, voice technique must be saved for a later date due to the constraints of time.

Voice Health

The human voice works so much better when hydrated. Due to the composition of the epithelial layer of the vocal folds, they need fluid to oscillate without sticking or unduly compressing. To hydrate the surface of the folds themselves, one must breathe steam or use a nebulizer. These are effective, but less convenient ways of hydrating. The best course of action is to increase the intake of fluids (especially water and non-alcoholic beverages) several hours to a day before athletic voice use (practice, rehearsals, performances). In this way, water is able to travel throughout the body's systems and hydrate the vocal folds from within.

Sleep is the great repairer of our bodies. Humans need varying amounts of sleep, which are often determined by age, but it is essential that we make every effort to have deep, restorative sleep each day/night cycle. Teenagers and young adults are often the most lacking in the amount of sleep they need as they frequently put other needs or desires first. Voices do not work well for long if they are deprived of rest.

Some medications and herbal treatments can be dehydrating. When taking these, please check with your healthcare experts for this information. It is possible you might be able to take another substance that works as well but is not drying. Anything we ingest to help another health issue can be counter-productive to our voice use. There are always "trade-offs" between what one needs to do and what one wishes to do, and it is important to respect that we cannot always find a way to prioritize our voices when something more is at stake.

We do need to prioritize voice use in other ways whenever possible. First, we must remember that our speaking voices and our singing voices use the very same mechanism. If our speech production is not healthy, our singing suffers. Remembering our basic vocal techniques throughout the day (i.e., taking a breath before we speak, finding resonance in our tone, articulating clearly to carry the text, and limiting how much we talk on days we need to sing) can help our instruments to stay ready and healthy to speak or sing as required. Singers particularly need to take care of their voice use in long rehearsals/practice sessions. Only we know how our voices are feeling, and if vocal fatigue or discomfort has set in, we must reduce voice use for an interval until the voice feels restored. It is hard to put this proactive stance into action because we are often pressed by our own consciences, conductors, directors, and teachers to keep going full strength. However, we and only we can protect our own voices.

During our lifespan, singers experience many changes. Part of this presentation deals with the cis-female aging voice as it traverses the world of menopause. There are many changes for both sexes, of course, before this process begins. Though beyond the scope of this presentation to delve into lifespan voice with detail, it is important to note that what is available to each of us in terms of voice use varies through life. Infants have not yet developed the five discrete layers of the vocal folds, and therefore, can often cry for hours without getting hoarse. Pre-pubescent children's voices are often more tender as their voices develop and too much yelling, loud crying, or other forms of voice misuse (for instance, trying to sound like small adults when singing) can lead to vocal nodules or other injuries. It is certainly a well-known phenomenon that teenagers (and now pre-teens) experience voice change in dramatic ways [3, 4]. This change occurs in both female and male larynges. Male pubescent voice change is usually more pronounced, but girls also go through change where the voice is often breathy due to the adolescent glottal chink. Male voice change may involve loss of falsetto and frequent voice "breaks." This maturation process can last through the mid-twenties for young adults. The reason to acknowledge this information is for voice teachers, conductors, parents, and others influencing young voices to respect the stage and development of those for whom they care and teach.

Aging or Mature Voice

As the body ages into midlife and beyond, there are accompanying voice changes as well as the more obvious physical ones [2]. Due to a decline in the very hormones that grew our adult voices in the first place (estrogen/progesterone for females and testosterone for males), there is a decrease in muscle elasticity throughout the body. Accordingly, the ribcage becomes less compliant and extending breath over long phrases is more difficult. The muscles that govern the larynx are also affected, and therefore the stretching/thinning necessary for higher pitches is harder to produce. Indeed, soft, high singing is usually increasingly difficult as the cricothyroid muscles and others find it more challenging to aid in producing and sustaining high, soft pitches. Arthritis can affect the joints within the larynx and the ears as well. High frequency hearing loss, in particular, is also a part of the aging process. The culprit here is usually the many years of sustained loud sounds and noises that have impacted our ears. Simply due to the number of years we have lived, vocal injuries are more likely and surgeries with intubation more frequent.

This presentation has already mentioned hormones several times. Abitbol [1] is the primary researcher for understanding the role of hormones and the larynx. The important point here is that the vocal folds have receptor cells for sex hormones. When those hormones go into decline at the end of child-bearing/producing years, the larynx and, consequently, the voice also experience changes. Hormone loss means not only the loss of muscle elasticity mentioned earlier, but also a lowering of cis-women's speaking fundamental frequency, usually a loss of singing range (often high range, but can include low range in peri-and post-menopause), possible difficulty in pitch control [5], and a decline in vocal stamina.

The question, then, becomes whether or not to participate in hormone therapy (HT). This act can be medicinal and/or dietary with alternative medicine options and both women and men can benefit from it. In 2002 the Women's Health Initiative [9] in the U.S. conducted a very large study, which was discontinued due to some women having negative reactions to HT. Because of an increased incidence in heart issues, stroke, and breast cancer, the study was understandably halted. However, as these next twenty years have passed with women, particularly, facing the issues of menopause without the widespread help of supplementary hormones, additional research has occurred [8]. It revealed that it is indeed likely that HT is safe and beneficial for many women close to menopause (average age in U.S. is 51 years) to use as the women affected in the 2002 study were all 63 years and older. Therefore, age, personal tolerance, family history, and one's own medical history need to be considered. Though this course of action is most recommended for peri-menopausal singers, post-menopausal women who have returned or initiated HT in their sixties also indicate that it has been helpful in restoring satisfying voice function [7]. Cis-women who do not want their voices to lower are advised to be certain there are no male androgens (testosterone) in any products they consume for treatment of menopausal symptoms as they can lower the pitch range of the voice. This phenomenon should not occur when simply taking female hormones (most often, estrogen) as one's form of hormone therapy. Benefits of HT for the voice appear to include improved vocal fold and respiratory function, better voice stamina, and increased vocal range [6].

This researcher's [6] earlier study in 2010 on pre-, peri-, and post-menopausal singers ($N = 307$) reflected some of these areas of improved voice production as listed above. The following selected parameters were examined for each of the participants in that study: voice health concerns (perceptual and diagnosed) and measures (as indicated on the Multidimensional Voice Profile of PENTAX Medical), SFF (speaking fundamental frequency), singing range (vocalizing), perturbation measures, acoustical output as indicated on VoceVista, and a narrative question that the participants answered on their experience of mid-life voice change in addition to the use of the established Singing Voice Handicap Index. Hormone therapy, as an example, had a clear impact on the study's post-menopausal singers in light of singing range. For those on HT, there was a continuance or a return to C6 (known colloquially as "high C") for the average highest pitch, while post-menopausal singers not on HT dropped to an average high of F#5.

Peri-menopausal singers (those aged 40-58 years or by self-report) are those singers in mid-life who are having hormonal changes but are still continuing their monthly menses. These singers vary in their vocal experience of this menopausal stage from "no change" to extreme changes of stability, range, stamina, and tone quality. For them, in the Price 2010 study, the use of HT did not specifically have an effect on their singing range. They maintained the same drop from C6 (pre-menopausal singers) to A#5 whether or not they participated in HT. However, though there was no vocal effect, there may have been improvement for them in other qualities of life. Interestingly, it may be that reaching the more stable period of post-menopause, hormonally, is what is needed before vocal improvement in terms of reliability can occur. Those peri-menopausal singers who experience acute vocal changes during these years are often compared to male pubescent singers in terms of the severity of their voice change. However, this distinct problem for cis-women singers has been under-reported when compared to the male voice change in puberty.

For all singers going through voice change and experiencing any or all of the aforementioned difficulties, adjustments to their singing routines must occur. Range adjustment in vocalizing and, most especially, in repertoire is usually imperative. Pitches may need to be transposed to different octaves or intervals, and the general keys and tessitura of each piece should be considered and, if possible, adjusted for vocal comfort. Repertoire needs to be chosen with range, tessitura, and dynamic demands in mind. Just as in male pubescent voice change, singers in peri-menopause should be reassured that this is a stage of voice change, and not indicative of how the rest of their singing lives will be [7]. Conductors are advised to consider the many challenges of the peri – and post-menopausal voices in their choruses in repertoire choices and in the use of choral rehearsal time. Older singers do best when singing is dispersed throughout a rehearsal in shorter increments with other learning activities in between. Continuous singing over long periods is less productive for the mature singer and less effective for music-making in rehearsal.

Voice Technology

Voice laboratories exist around the world in universities, medical clinics, and hospitals. Speech-language pathologists and laryngologists as well as voice scientists and voice pedagogues/teachers all may use these labs for research. They also use these adaptable centers to help student singers learn more about their voices, improve their technique, and track progress in technique and vocal well-being. Today, we can investigate our lung capacities and airflow (oral and nasal) with machines that measure such (e.g., Glottal Enterprises Aeroview and Dualview, PENTAX Medical Phonatory Aerodynamic System), our registration choices (electroglottographs, potentially), our vocal health parameters (PENTAX's Computerized Speech Laboratory), and our singing qualities such as resonance and intensity, onsets and releases, and vibrato rates and extents with Sygyt's VoceVista Video Pro. These and other machines and software help singers and voice teachers today by providing visual feedback and in finding measurable differences. With our visually-directed and device-driven students, these tools can be incredibly helpful in conjunction, of course, with lessons, coachings, and other more traditional means of voice training.

Voice technology and voice laboratories make voice science much more accessible for singers today. Voice research introduces new concepts and reveals new information about singing and voice use. Knowledge is gained regarding voice health and lifespan voice. Much of the data on the peri- and post-menopausal voices in my study, for instance, was gained through voice technology as well as personal narratives. Therefore - hand in hand - voice study, voice performance, voice health, and voice research

connect, reinforce, and support each other, enabling singers, voice teachers, and professional voice users today to access as many avenues as possible to produce the most beautiful and effective vocalism.

Thank you so much for the invitation to present to your International Scientific Conference "Musical traditions in globalizing world" in Azerbaijan. Congratulations on bringing the many speakers and presentations together to further knowledge about voice and voice pedagogy.

BIBLIOGRAPHY:

1. Abitbol, J., Abitbol, P.A., & Abitbol, B. (1999). Sex hormones and the female voice. *Journal of Voice* 13(3).
2. Brunssen, K. (2018). *The Evolving Singing Voice: Changes across the Lifespan of the Voice*. Plural Publishing, San Diego, CA.
3. Cooksey, J.M. (1992). *Working with Adolescent Voices*. St. Louis, MO: Concordia Pub. House.
4. Gackle, L. (2011). *Finding Ophelia's Voice, Opening Ophelia's Heart: Nurturing the Adolescent Female Voice: An Exploration of the Physiological, Psychological, and Musical Developments of Female Students*. Heritage Music Press.
5. Lã, F. & Sundberg, J. (2011). The effects of sex steroid hormones on singer's pitch control. Paper presentation at *Performa '11 – Encontros de Invesitgação em Performance*, Aveiro, Portugal.
6. Price, K.K. (2010). *Acoustic and perceptual assessments of experienced adult female singers according to menopausal status, hormone replacement therapies, singing experience, and preferred singing mode*. (Publication No. 3418897) [Doctoral dissertation, University of Kansas]. Proquest.
7. Price, K.K. (2022). Still singing after all these years – A Perceptual Study of Post-menopausal Singing Voice Behaviors with Implications for Singers, Voice Teachers, and Choral Conductors. *International Journal of Research in Choral Singing*, 10, 220 – 241.
8. Lobo, R.A. (2013). Where are we 10 years after the Women's Health Initiative? *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, 98 (5), 1771–1780, <https://doi.org/10.1210/jc.2012-4070>
9. Women's Health Initiative (2002). National Institutes of Health.

Aysegul ALTIOK

Assoc. Prof. Dr., Istanbul Technical University
Turkish Music State Conservatory
Adjunct Senior Lecturer in the Elder Conservatorium of Music,
Adelaide, Australia
Turkey/Australia
E-mail: altiok.au@gmail.com



EXAMINATION OF LARYNX MOVEMENT WITHIN THE SCOPE OF VOCAL TRAINING IN TURKISH MUSIC

Abstarct: Turkish music vocal technique has a special teaching technique from the other music styles. In this presentation, the voices of five singers who are from different musical styles singers recorded the position of their voice with nasal access videoendoscopic capture. In this way, the position of the voice can be easily observed while singing different song styles. Thus, it has been understood that vocal techniques are different for each musical style.

Keywords: voice training, voice training in Turkish music, vocal, voice

Айшегюль АЛТЫОК

Доц. Доктор, Стамбульский Технический Университет
Турецкая Государственная Консерватория Музыки
Адъюнкт-лектор Старшей Консерватории Музыки, Аделаида, Австралия
Турция/Австралия

**ИССЛЕДОВАНИЕ ДВИЖЕНИЙ ГОРТАНИ
В РАМКАХ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКЕ**

Аннотация: Вокальная техника турецкой музыки отличается от других музыкальных стилей особой техникой обучения. В этой презентации изучены голоса пяти певцов, исполняющих в разных музыкальных стилях. Позиция их голосов была записана с помощью видеоэндоскопической фиксации через носовой доступ. Таким образом, позицию голоса можно легко наблюдать при исполнении разных жанров. Стало понятно, что вокальные техники различны для каждого музыкального стиля.

Ключевые слова: постановка голоса, постановка голоса в турецкой музыке, вокал, голос

Ayşegül ALTIOK

Dos. Doktor, İstanbul Texniki Universiteti Türkiyə Dövlət Musiqi Konservatoriyası
Böyük Musiqi Konservatoriyasında Mühazirəçi, Adelaida, Avstraliya
Türkiyə/Avstraliya

TÜRK MUSIQISINDƏ VOKAL TƏLİM ÇƏRÇİVƏSİNDƏ QIRTLAQ HƏRƏKƏTİNİN TƏDQIQI

Xülasə: Türk musiqisinin vokal texnikası digər musiqi üslublarından xüsusi təlim texnikası ilə fərqlənir. Bu təqdimatda müxtəlif musiqi üslublarında ifa edən beş ifaçının səsləri araşdırılır. Onların səslərinin mövqeyi burun yolu ilə video endoskopik fiksasiya ilə qeydə alınmışdır. Beləliklə, müxtəlif janrları ifa edərkən səsin mövqeyini asanlıqla müşahidə etmək olur. Aydın oldu ki, hər bir musiqi üslubunun vokal texnikası fərqlidir.

Açar sözlər: səsin qoyulması, türk musiqisində səsin qoyulması, vokal, səs

Ramil HƏŞİMLİ

Dosent, T.E.D

Qulaq Burun Boğaz Cərrahı, Foniatr

Ə.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Həkimləri Təkmilləşdirmə İnstitutu

Qulaq-burun-boğaz xəstəlikləri kafedrası, Səs laboratoriyası,

Bakı, Azərbaycan

LOR Hospital, Səs mərkəzi, Bakı, Azərbaycan

E-mail: dr.ramilor@gmail.com



Kamil SÜLEYMANOV

Qulaq Burun Boğaz Cərrahı, Foniatr

Ə.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Həkimləri Təkmilləşdirmə İnstitutu,

Otorinolaringologiya kafedrası, Bakı, Azərbaycan

Lor Hospital, Səs mərkəzi, Bakı, Azərbaycan

E-mail: dr_suleymanov@yahoo.com



PROFESSIONAL SƏS İFAÇILARINDA SƏSİN AKUSTİK ANALİZİ VƏ FİZİKİ MÜAYİNƏSİ

Xülasə: Səs teli düyünü diaqnozu qoyulmuş 6 xəstəyə səs terapiyası icra edilmiş, səs teli kisti və səs teli polipi diaqnozu qoyulmuş 5 xəstəyə cərrahi müalicə tətbiq edilmişdir. Aparılmış 3 seans səs terapiyasından sonra (8-10 seans davam edir) səsin akustik parametrləri və qırtlağın fizik müayinəsi icra olunmuş, dinamikada yaxşılaşma qeyd edilmişdir. Analoji prosedurlar əməliyyat keçirmiş pasiyentlərdə aparılmış və müsbət dinamika izlənilmişdir. Alınan nəticələr bir daha göstərdi ki, səs problemlərinin müalicəsində səsin akustik parametrlərinin öyrənilməsi və

qırtlağının videolarinqostroboskopik müayinəsi önəmlidir. Tədqiqat məqsədilə biz həkimlərə önəmli statistik məlumatlar verir, məlumat bazasının yaranmasına yardımçı olur.

Açar sözlər: akustik analiz, akustik parametrlər, fizik müayinə, videolarinqostroboskopiya

Рамиль ГАШИМЛИ

Доцент, ТЭД

Отоларинголог, Фониатр

Азербайджанский государственный медицинский институт

повышения квалификации имени А.Алиева

Отделение отоларингологии, Лаборатория голоса, Баку, Азербайджан

ЛОР-клиника, Звуковой центр, Баку, Азербайджан

Камиль СУЛЕЙМАНОВ

Отоларинголог, фониатр

Азербайджанский государственный медицинский институт им. А.Алиева,

Отделение оториноларингологии, Баку, Азербайджан

Лорская больница, Звуковой центр, Баку, Азербайджан

АКУСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ФИЗИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ГОЛОСА У ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ВОКОЛИСТОВ

Аннотация: Голосотерапия была проведена 6 пациентам с диагнозом узел голосовых связок, хирургическое лечение применено к 5 пациентам с диагнозом киста голосовой связки и полип голосовой связки. После 3-х сеансов голосовой терапии (продолжают 8-10 сеансов) проведены акустические параметры голоса и физикальное исследование гортани, отмечено улучшение в динамике. Аналогичные процедуры проводились у оперированных больных и наблюдалась положительная динамика. Полученные результаты еще раз показали, что изучение акустических параметров голоса и видеоларингостробоскопическое исследование гортани важны при лечении голосовых проблем. В целях исследования он предоставляет врачам важную статистическую информацию и помогает создать базу данных.

Ключевые слова: акустический анализ, акустические параметры, физикальное обследование, видеоларингостробоскопия.

Ramil HASHIMLI

Associate Professor, T.E.D

Otolaryngologist, Phoniater

Azerbaijan State Medical Training Institute named after A. Aliyev

Department of Otolaryngology, Voice Laboratory, Baku, Azerbaijan

ENT Hospital, Sound Center, Baku, Azerbaijan

Kamil SÜLEYMANOV

Otolaryngologist, Phoniater

Azerbaijan State Medical Training Institute named after A. Aliyev,

Department of Otorhinolaryngology, Baku, Azerbaijan

Lor Hospital, Sound Center, Baku, Azerbaijan

ACOUSTIC ANALYSIS AND PHYSICAL EXAMINATION OF VOICE IN PROFESSIONAL VOICE PERFORMERS

Abstract: Voice therapy was performed on 6 patients diagnosed with vocal cord nodule, surgical treatment was applied on 5 patients diagnosed with vocal cord cyst and vocal cord polyp. After 3 sessions of voice therapy (8-10 sessions continue), acoustic parameters of the voice and physical examination of the larynx were performed, improvement in dynamics was noted. Analogous procedures were performed in patients who underwent surgery and positive dynamics were observed. The obtained results once again showed that the study of the acoustic parameters of the voice and the videolarinostroboscopic examination of the larynx are important in the treatment of voice problems. For the purpose of research, it provides important statistical information to doctors and helps to create a database.

Keywords: acoustic analysis, acoustic parameters, physical examination, video laryngostroboscopy

Səs funksiyasının akustik analizi, klinik və tədqiqat məqsədiylə geniş şəkildə tətbiq olunmaqdadır. Ağızdan yayılan siqnalların diqqətlə incələnməsi ilə gizli olan qırtlaq patologiyası haqqında əhəmiyyətli məlumat alınır. Akustik analizlər canlı ya da qeydə alınmış səs fayllarından istifadə olunaraq icra olunduğu üçün heç bir manipulyasiyalar tələb etmir [1].

Akustik analizin potensial faydaları çoxdur. Ancaq, tətbiq olunmasının və qiymətləndirilməsinin əlaqəli nəzəriyyələr əsasında qurulduğundan onların dərk edilməsi vacibdir. Klinisistlər, qaynaq-filtrasiya nəzəriyyəsi və rəqəmsal siqnalların işləmə prinsipləri haqqında təməl biliklərə, həmçinin, xarakter analiz metodlarının alqoritmik strukturuna və xəyata potensial həssaslığı haqqında biliklərə sahib olmalıdır. Bu biliklərlə klinisist akustik cihazlardan daha çox fayda əldə edə bilər [1].

Qırtlağın tənəffüs və fonasiya aktları zamanı görüntülənməsi, səs xəstəliklərinin diaqnoz və müalicəsində çox əhəmiyyətlidir. Qırtlaq strukturlarının fonasiyada olan və olmayan müxtəlif vəziyyətlərində qiymətləndirilməsi ilə kritik diaqnostik, proqnostik və müalicəni şəkilləndirici məlumatlar əldə olunur. Texnoloji irəliləyişlər, endoskopik alətlərin yanında, görüntü fiksə etmə, analiz etmə və depolama imkanları artmışdır. Bundan başqa qarışıq titrəyiş xüsusiyyətləri, lamina proprianın ultrastrukturunun və səs бүкүşü fiziologiyasının dərk edilməsinin artması ilə daha uyğun olaraq qiymətləndirilməkdədir.

Laringeal görüntülmə, QBB mütəxəssisləri, nitq və dil patoloqlarının tətbiq sahəsi daxilindədir (American Speech-Language-Hearing Association, 1998). QBB mütəxəssisləri, diaqnozu təyin edərkən və tibbi ya da cərrahi müdaxilə planlayarkən laringeal görüntüdən aldıkları məlumatları istifadə edirlər. Nitq və dil patoloqları, bu məlumatları vokal funksiyayı qiymətləndirmək, müalicə məqsədlərini müəyyən etmək, davranış yanaşmalarını planlamaq və bioloji geribildirmə tətbiq etmək üçün istifadə edir. Səs xəstəliklərinin müalicəsi ilə əlaqəli olan müxtəlif sahələrdə, QBB mütəxəssisləri ilə nitq və dil patoloqları; anamnez və vokal funksiya nəticələrinin əldə edilməsi, tibbi, cərrahi və davranış yanaşma strategiyalarının formalaşdırılması üçün birlikdə çalışırlar [1, 2].

Tədqiqatın məqsədi. Professional səs ifaçılarında konservativ (səs terapiyası), cərrahi müalicədən əvvəl və sonra səsin akustik analizinin və fizik müayinə metodlarının tətbiqi

Tədqiqatın material və metodları.

Elmi-tədqiqat işi Ə.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Həkimləri Təkmilləşdirmə İnstitutunun otorinolaringologiya kafedrasının kliniki bazası olan akademik M.Mirqasımov adına Respublika kliniki xəstəxanasında səs problemləri ilə müraciət etmiş 11 pasiyentə səsin akustik analizi və fizik müayinəsi aparılmışdır. Onlardan 6-na səs teli düyünü (55%), 3-nə səs teli kisti (27%), 2-nə səs teli polipi (18%) diaqnozu qoyulmuşdur. Xəstələrin 7-i qadın (63,6%), 4-ü kişi (36,4%) idi. Onların yaş həddi 23-68 yaş arasında olmuşdur.

Xəstələrə LingWAVES akustik analiz proqramı ilə səsin akustik analizi aparılmış, hər bir xəstəyə "XION MEDICAL" firmasına məxsus 90 dərəcə videolarinqstroboskopiya cihazı ilə qırtlağın, səs tellərinin fizik müayinəsi icra edilmişdir [2].

ƏDƏBİYYAT:

1. İlter Denizoğlu, Klinik Vokoloji, 1-ci baskı 200-300 s.
2. Arnold E. Aronson, Diane M. Bless, Klinik ses bozuklukları; 4-cü baskı. 181-186 s.

Elem HENRY ELEY
Master of Music in voice
Professor of Voice Emeritus
Westminster Choir College of Rider University
E-mail: kaybar@outlook.com



IMAGINATION VS. INTERFERENCE: EFFECTIVE LEARNING AND PERFORMANCE

Abstract: This paper describes how singers, teachers, coaches, and others can enable honest and powerful performance in the studio and on the stage, through consistent engagement with the imagination. Concepts of the Inner Game (Gallwey and others) are explored, along with techniques, strategies, and practical ideas specific to beautiful singing, for amateurs and professionals. Imagination is the link that minimizes interference from Self One (the voice of self-criticism, doubt, and dissatisfaction) to Self Two (the better self, offering positive energy for the task at hand). It is the arena in which we converse with ourselves. Self One interferes with Self Two's powerful abilities to produce our best artistry, using judgments and associations to limit expressive power; it is particularly fond of the words "should" and "shouldn't." When technical instruction is applied imaginatively, not merely in robotic or mechanical fashion, the appropriate techniques (along with natural abilities) can be accessed in performance. Among the means by which one connects imagination to both the input and engagement of technique, perhaps none are more powerful than the actor's tools of characterization and personalization. In this way, communication is facilitated between mind and body, awakening true athleticism, what I call "thinking with your body." If a technical concept is introduced apart from expressive meaning (often a valid choice in the studio), it must be integrated later, even as soon as possible. According to Darwin, early humans used the voice for musical expression, since singing is not controlled by that part of the brain that organizes speech. Further, in 1958, Herbert Spencer wrote that all music is originally vocal, that pleasure and pain stimulate the muscles of the voice. Singing is indeed primarily concerned with the expression of emotion. Yet "imagination alone is not enough, and to sing with uncontrolled emotion spells disaster." Therefore, it is essential to supplement inborn technique (a component of talent) with other choices and engagements that we label as "technique." From Lamperti: "There is no bel canto system of teaching. Mental, physical and emotional reactions are the fundamentals of this old school...It is through our desires, our sensations, our perceptions, that we gain control of our activation in body and mind." Indeed, we should train the mind to give clear and precise impulses to which the body can respond with precision and energy. We use imagination to clarify intentions and to forget preoccupation with muscle function. It is true that Garcia, Vennard, and others who are championed as "scientific" teachers did not use scientific terminology in the teaching studio. On the other hand, if students understand some basic physiological and acoustical processes, they will be more likely not to interfere, thus to enjoy optimal results. The teacher can inspire, helping the student to develop imagination, musicality, and artistic sense, but no teacher can instill or create these essential ingredients. The student must awaken those connections through self-awareness, natural curiosity, keen consideration of the teacher's advice, various other helpful input, and consistent practice which values experimentation and creative thinking.

Keywords: imagination, interference, inborn technique, resonator, overtone, mind and body

Elem HENRI ELEY
Səs ixtisası üzrə Musiqi Magistri
Səs Tədqiqatı üzrə Fəxri Professor
Rayder Universitetinin Vestminster Xor Kolleci
Amerika Birləşmiş Ştatları

MÜDAXİLƏ TƏXƏYYÜLƏ QARŞI: EFFEKTİV ÖYRƏNMƏ VƏ İFA

Xülasə: Bu təqdimat ifaçıların, müəllimlərin, məşqçilərin və başqalarının təxəyyülün köməyi ilə studiyada və səhnədə orijinal və güclü performans göstərə bildikləri təsvir edir. Daxili Oyunlar (Golvi və başqaları) konsepsiyası,

həmçinin həvəskarlar və peşəkarlar üçün gözəl ifa üsulları, strategiyalar və praktiki ideyalar tədqiq edilir. Təxəyyül “birinci mən”in (özünütəngid, şübhə və narazılığın səsi) “ikinci mən”ə (daha yaxşı “mən”, tapşırığı yerinə yetirmək üçün müsbət enerji təklif edən “mən”) müdaxiləsini minimuma endirən əlaqədir. Bu özümüzə danışıdığımız bir arena-dır. “Birinci mən” ifadə gücünü məhdudlaşdıran mühakimə və assosiasiya vasitəsilə bizim ən yaxşı bədii qabiliyyətlərimizi yaradan “ikinci mən”in güclü qabiliyyətlərinə müdaxilə edir; və xüsusilə “etməlisən” və “etməməlisən” sözlərini sevir. Texniki göstərişlər yalnız robot və ya mexaniki şəkildə deyil, həm də yaradıcı şəkildə tətbiq edildikdə, ifadə müvafiq texnikaların (təbii qabiliyyətlərlə birlikdə) tətbiqinə gətirir. Təxəyyülün texnologiyasının müdaxiləsi, həm də istifadəsi ilə əlaqələndirildiyi vasitələr arasında bəlkə də aktyorun xarakteristika və fərdiləşdirmə vasitələrindən daha güclü vasitə yoxdur. Bu, ağıl və bədən arasında ünsiyyəti asanlaşdırır, əsl atletizmi oyadır, biz də bunu “bədənə düşünmək” adlandırırıq. İfadəli mənə ilə yanaşı həm də texniki konsepsiya təqdim edilsə (adətən studiyada ifa düzgün seçimdir), o, mümkün qədər tez integrasiya edilməlidir. Darvinə görə, qədim insanlar musiqini ifadə etmək üçün səsdən istifadə edirdilər, çünki ifa beynin nitqi təşkil edən hissəsi tərəfindən idarə olunmur. Bundan əlavə, 1958-ci ildə Herbert Spenser yazırdı ki, musiqi mahiyyətə vokaldır, səs əzələlərini həzz və ağrı hissini stimullaşdırır. Oxumaq əslində ilk növbədə duyğuları ifadə etməkdən ibarətdir. Bununla belə, “təkcə təxəyyül kifayət etmir, idarə olunmaz duyğularla mahnı oxumaq işə fəlakətdir”. Buna görə də, fitri texnikanı (istedad komponentini) “texnika” adlandırdığımız digər seçim və məşğuliyyətlərlə tamamlamaq vacibdir. Lamperti belə yazır: “Belkantonu öyrətmək üçün heç bir sistem mövcud deyil. Bu köhnə məktəbin əsasını zehni, fiziki və emosional reaksiya təşkil edir... Bədənimizin və zehnimizin aktivləşməsinə nəzarəti istəklərimiz, hisslərimiz, qavrayışımız vasitəsilə əldə edirik.” Həqiqətən də, zehnimizi bədənə aydın və dəqiq impulsarı ötürməsi üçün məşq elətdirməliyik ki, bədənimiz dəqiq və enerjili şəkildə o impulslara cavab verə bilsin. Biz niyyətimizi aydınlaşdırmaq və əzələ işini unutmaq üçün təsəvvürümüzdən istifadə edirik. Düzdür, “elm” müəllimi sayılan Qarsiya, Vennard və başqaları dərstdə elmi terminologiyadan istifadə etmədilər. Digər tərəfdən, əgər tələbələr bəzi əsas fizioloji və akustik prosesləri başa düşsələr, onlar müdaxilə etməyəcək və beləliklə, optimal nəticələr əldə olunacaq. Müəllim tələbənin təxəyyülü, musiqililiyi və bədii istedadını inkişaf etdirməyə kömək etməklə ilham verə bilər, lakin heç bir müəllim lazımi ingrediyentləri aşılamaq və ya yarada bilməz. Tələbə bu əlaqələri özünüdərk etmə, təbii maraq, müəllimin məsləhətlərinə diqqətlə yanaşma, müxtəlif faydalı məsləhətlər və təcrübə və yaradıcı düşüncəni dəyərləndirən daimi təcrübə vasitəsilə öyrətməlidir.

Açar sözlər: təxəyyül, müdaxilə, fitri texnika, rezonator, ton, ağıl və bədən

Элем ГЕНРИ ЭЛЕЙ

Магистр музыки по голосу

Почетный профессор по исследованию голосов

Вестминстерский хоровой колледж Университета Райдера

Соединенные Штаты Америки

ВООБРАЖЕНИЕ ПРОТИВ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ: ЭФФЕКТИВНОЕ ИЗУЧЕНИЕ И ИСПОЛНЕНИЕ

Аннотация: В этой презентации описывается, как певцы, учителя, тренеры и другие лица могут обеспечивать подлинное и мощное исполнение в студии и на сцене через постоянное вовлечение воображения. Исследуются концепция Внутренней Игры (Голви и др.), а также методы, стратегии и практические идеи, характерные для красивого пения, для любителей и профессионалов. Воображение – это связующее звено, которое сводит к минимуму вмешательство «первого Я» (голос самокритики, сомнения и недовольства) «второму Я» (лучшее «я», предлагающее положительную энергию для выполнения поставленной задачи). Это арена, на которой мы разговариваем сами с собой. «Первое Я» мешает могущественным способностям «второго Я» создавать наши лучшие артистические способности, используя суждения и ассоциации для ограничения выразительной силы; оно особенно любит слова «должен» и «не должен». Когда технические инструкции применяются творчески, а не просто роботизированным или механическим образом, соответствующие техники (наряду с естественными способностями) могут стать доступными в исполнении. Среди средств, с помощью которых воображение связывается как с вводом, так и с задействованием техники, пожалуй, нет более мощного средства, чем актерские инструменты характеристики и персонализации. Таким образом облегчается общение между разумом и телом, пробуждая истинный атлетизм, это я называю «думать своим телом». Если помимо выразительного значения вводится техническая концепция (часто допустимый выбор в студии), она должна быть интегрирована как можно скорее. Согласно Дарвину, древние люди использовали голос для музыкального выражения, поскольку пение не контролируется той частью мозга, которая организует речь. Далее, в 1958 году Герберт Спенсер писал, что вся музыка изначально вокальна, что удовольствие и боль стимулируют

голосовые мышцы. Пение действительно в первую очередь связано с выражением эмоций. Тем не менее, «одного воображения недостаточно, а петь с неконтролируемыми эмоциями это катастрофа». Поэтому важно дополнить врожденную технику (компонент таланта) другими выборами и занятиями, которые мы называем «техникой». Ламперти пишет: «Нет системы обучения бельканто. Ментальные, физические и эмоциональные реакции являются основой этой старой школы... Именно через наши желания, наши ощущения, наше восприятие мы получаем контроль над активацией нашего тела и разума». Действительно, мы должны тренировать ум, чтобы он давал ясные и точные импульсы, на которые тело могло бы реагировать точно и энергично. Мы используем воображение, чтобы прояснить намерения и забыть о работе мышц. Это правда, что Гарсия, Веннард и другие, которых считают «учеными» учителями, не использовали научную терминологию в учебной студии. С другой стороны, если студенты понимают некоторые основные физиологические и акустические процессы, они с большей вероятностью не будут вмешиваться и, таким образом, получают оптимальные результаты. Учитель может вдохновлять, помогая студенту развивать воображение, музыкальность и художественное чутье, но ни один учитель не может привить или создать необходимые ингредиенты. Студент должен пробудить эти связи через самосознание, естественное любопытство, пристальное внимание к советам учителя, различные другие полезные советы и постоянную практику, которая ценит экспериментирование и творческое мышление.

Ключевые слова: воображение, интерференция, врожденная техника, резонатор, обертон, разум и тело

What is imagination?

Imagination is the link that minimizes interference from *Self One* (the voice of self-criticism, doubt, and dissatisfaction) to *Self Two* (the better self, offering positive energy for the task at hand). It is the arena in which we converse with ourselves. Children thrive in their imaginative world, far more often and engagingly than we do, particularly the child who plays alone for hours and imagines other friends, characters, inanimate articles that become animated in that child's play. *Child's play* is a significant ability that a mature artist must excel in.

What is interference?

Just as physical function can be interfered with by engaging the wrong muscles for a given task (tension in shoulders and neck to help with breath control, e.g.), over-thinking various aspects of vocal technique, such as support or articulation, can interfere with and add difficulty to what is essentially a physical function, best accomplished at a subliminal level. The choice of simply being aware and observant is an important part of effective performance. Fixation on any one or few technical goals will stifle the child's play, that essential spontaneity that allows imagination to engage technique effectively, in a behind-the-scenes manner.

According to the *Inner Game* concept, "Self One is our interference. It contains our concepts about how things should be, our judgments and associations. It is particularly fond of the words *should* and *shouldn't*, and often sees things in terms of what could have been. Self Two is the vast reservoir of potential within each one of us. It contains our natural and assimilated talents and abilities, and is a virtually unlimited resource that we can tap and develop. Left to its own devices, it performs with gracefulness and ease." [3, p. 16]

Connection between voice and meaning, and other scientific considerations

Humans are capable of a boundless range of expression, through subtle changes of tone, timing, inflection, intensity – practically all the elements of musical tone, including pitch. Whether one is a singer, a musician in general, one who loves music, or even one who does not value music, human communication goes far beyond mere choice of words or conspicuous utterances. We are indeed able to express and comprehend much about the human experience with our voices, simply because we exist. Imagine then, the expressive power of one who is master of their vocal technique, therefore capable of bringing great art and the human experience to life at each moment that they sing.

According to an 1872 book by Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, early humans used the voice for musical expression, even before speech developed, since singing is not controlled by that part of the brain that organizes speech. [4, p. 3] As verification of this

fact, we need only observe stroke victims suffering from dysphagia, who attempt to speak passionately and with great expression, except the words we hear are not the words that they intend.

As early as 1858, Herbert Spencer reported that all music is originally vocal; pleasure and pain stimulate the voice to engage. [4, p. 3] Singing is indeed primarily concerned with the expression of emotion, yet it is essential to supplement inborn technique (a component of talent) with other choices and engagements that we label as *technique*.

The polyvagal theory identifies the relationship between visceral experiences and the vagus nerve's parasympathetic control of the heart, lungs, and digestive tract. The theory was introduced in 1994 by Dr. Stephen Porges, director of the Brain-Body Center at the University of Illinois at Chicago. Among other points, the polyvagal theory claims that humans have physical reactions, such as cardiac and digestive changes, associated with their facial expressions. Porges argues this theory with observations from both evolutionary biology and neurology.

The earlier point that a singer who is not distracted or limited by poor technique can be a thrillingly powerful communicator is supported by the following quote from an abstract of Joanna Cazden's article in the *Voice and Speech Review*: "Conversational voice and speech—which are enlarged and refined in theatrical performance—evolved from the social sounds and gestures of animals. A recent and influential theory in psychophysiology links this evolution to specific changes in the vagus nerve, which is also the parent of the nerves that control the larynx. This polyvagal theory... offers powerful insights into the nature of stage presence in general and vocal communication in particular, including the visceral impact of voice on the listener. The polyvagal theory is presented here following background on the autonomic nervous system, how vagus nerve activity is measured, and how this nerve impacts communication ability. Strong parallels emerge between the objectively based polyvagal theory and artists' subjective descriptions of vocal performance." [2]

"The limbic system is the part of the brain involved in our behavioral and emotional responses, especially when it comes to behaviors we need for survival: feeding, reproduction and caring for our young, and fight or flight responses." [6] In his book, *Fascinations with the Human Voice*, Ingo Titze reports that our most basic, primal utterances are governed by the limbic system, that those sounds are activated not only by emotions and the environment, but also autonomic functions such as breathing, heart rate, the fight-or-flight response, screaming, laughing, crying, grunting, and so forth. Yet these impulses are also important for singing, especially if emotionally or spiritually charged (e.g., chanting, fight songs, love songs). [8, pp. 23-27]

A study appearing in a 2009 issue of *Journal of Voice* concludes that classical singers change their breathing pattern when they vocalize using ES (emotional stimulus) compared with using NES (non-emotional stimulus). The results also imply that vocalizing using ES facilitates a more prominent role for LOBL (lower lateral abdominal muscle) activity in the positioning of the abdominal wall and thorax than observed when vocalizing using NES. [9, p. 295] In other words, when a singer is expressing intense emotion, the lower abdominal muscles are more strongly engaged, implying the connection to the fundamental and primal uses of the voice cited above.

In a CNN feature entitled *What jazz improv can teach us about creativity and breaking the rules*, author Sandee LaMotte describes a remarkable study by Dr. Charles Limb of differences between memorization and improvisation. Significantly, Limb observed through MRI technology that during improvisation the medial prefrontal cortex was more active, while the dorsolateral prefrontal cortex was dormant. Since the medial prefrontal cortex is the font of human expression and the dorsolateral prefrontal cortex is the origin of self-inhibition, it is clear that the element or attitude of improvisation in performance heightens expressiveness. [5] Mere memorization is likely to lack the spark and meaning that we all strive for in performance.

Limb states that improvisation is not merely chance, random play on some novel idea, rather that it is actually purposeful, intentional, and unique to the performer. [5] We know from observation, experience, and other writing that it is the solid knowledge of music theory and performance practice that gives an artist the wherewithal to improvise; further, the presence of that stricture challenges the brain to

do its most dynamic work. The oversimplified idea of an inexperienced and incapable musician merely playing (or singing) whatever may randomly come into their mind is not the basis of jazz performance.

What is technique?

Thomas Hemsley has accurately defined vocal technique as "learning how to mobilize, strengthen, and refine the impulse to express emotions and thoughts through vocal sound; to improve the connection between the imagination and that vocal sound, and to communicate what arises from music and poetry." [4, p. 8] What we as voice teachers might call *techniques* are those specific abilities explored in the teaching studio and practice room, having to do with the application of various concepts relating to management of breath and tone.

Frequently in lessons, I explain the great significance of William Vennard's observation that registration (relating to the vibratory action of the vocal folds themselves, as influenced by the vocalis muscle, other intra-laryngeal mechanisms, and breath pressure) is affected by our awareness and articulation of resonance. He says, "There is good evidence that when we are learning the shaping of the cavities above the larynx, we are training the vocal cords unconsciously at the same time." [10, p. 80]

Indeed, we should train the mind to give clear and precise impulses to which the body can respond with precision and energy. We use imagination to clarify intentions and to forget preoccupation with muscle function. It is true that Garcia, Vennard, and others who are championed as "scientific" teachers (or in the case of Garcia, one who opened the door to observing vocal physiology) did not use scientific terminology in the teaching studio. On the other hand, if students understand some basic physiological and acoustical processes, they will be more likely not to interfere, thus to enjoy optimal results. In earlier decades, many voice teachers seemed to prefer that knowledge of physiology and acoustics should remain cloaked in mystery. Indeed, some students may be inclined to over-concern themselves with mechanics and functions of the body in singing, but most of us benefit from considerable knowledge of voice science; at least a basic course in voice pedagogy for undergraduates is an important part of curriculum.

From Lamperti: "There is no bel canto system of teaching. Mental, physical and emotional reactions are the fundamentals of this old school...It is through our desires, our sensations, our perceptions, that we gain control of our activation in body and mind." Indeed, we should train the mind to give clear and precise impulses to which the body can respond with precision and energy. [4, p. 8]

How does imagination relate to technique?

When technical instruction is applied imaginatively, not merely in robotic or mechanical fashion, the appropriate techniques (along with other abilities) can be accessed in performance. Among the means by which one connects imagination to both the input and engagement of technique, perhaps none are more powerful than the actor's tools of characterization and personalization. In this way, communication is facilitated between mind and body, awakening true athleticism, what I call *thinking with your body*. If a technical concept is introduced apart from expressive meaning (often a valid choice in the voice studio), it must be integrated later, even as soon as possible.

I describe learned technique as an ability that complements the abilities already in place. Each of us has certain abilities that we are born with; we call this *talent* (although *talent* may also refer to one's general capacity for artistic and other endeavors, including artistic sensitivity or dramatic sense). Abilities on display during activities other than singing may also be inborn talents, or they may be discovered apart from singing. When a new ability/skill is learned specifically for singing, it joins those already-operative abilities (inborn, previously learned, or borrowed from other activities) to the collection of available tools that Self Two employs for optimal performance. It is this comprehensive tool-box that allows a great artist to be so effective, as that artist is engaged in expression and interpretation, with an imaginative approach, not a technical or mechanical one. In this way, there is less interference from Self One.

How do we access the imagination in singing?

Good pedagogy often includes quizzing the student on what they felt, how they might label the place/attitude where they just were. The student's response may be based on kinesthesia, how they

conceive that the voice sounded, or where the resonance was noticed at that time; even some visual image or poetic idea might be identified. In fact, the way that one senses their own voice is through at least one of three realms: kinesthetic awareness, where the resonance seems to be most prominent (*focus* or *gathering* of the tone), and of course the aural sense itself (although due to the nature of hearing and bone conduction we do not hear the complete and accurate sound of our own voice while singing or speaking). In fact, one of the key activities in learning and artistry is to imagine what the singing “sounds like” in the audience, about $\frac{3}{4}$ of the way to the back wall of the room (or beyond); I often use this method to awaken the student’s imagination about their own sound, expressiveness, and musical character. This can be a highly effective use of imagination to label technique and interpretive choices. During the online teaching that so many of us were forced to undertake during the pandemic (and since), given the shortcomings of live digital transmission of audio and video, I began to urge my students to capture each other’s singing more imaginatively. I asked them to call on their memory of how the other sounded, how similar voices may sound, and more assertive use of visual clues to suggest sound characteristics.

Curiosity and dreams can awaken imagination, but they are not one and the same as true imagination. The capable teacher is able to convince or enable the student to partner with their own imagination, but sometimes a diligent student will be so devoted to perfection that their practice and their efforts in lessons do not allow them to be truly aware of what they are doing. The spirit of exploration and risk-taking is essential in learning to sing and growing as a performer, otherwise imagination is stifled before it has the chance to energize and positively affect performance. In my view, this quest for perfection is misplaced in the life and activity of an artist, whether a beginner or a well-established performer.

In both learning and performing as a singer, imagination is directed towards communicating between mind and body. It enhances the true athleticism fundamental to good singing (thinking with your body). Of course, strength is important, as is flexibility, balance, the ability to respond quickly and effectively, healthy cardio-vascular and respiratory systems, and other hallmarks of being in good physical condition

Through experimentation, as child’s play, “all singers – young and old, those who are developing their technique, and those who are maintaining and adapting their technique – discover capabilities that they already possess, but have not yet properly recognized or validated. The singer who desires to grow and improve must be willing to experiment, to sense the voice with new ears and keenly observant body and spirit.” [1, New Eyes and Ears]

We must teach our students to honor the connection between expressiveness, the impulse to communicate vocally, and good singing; technique must not be separated from that connection of meaning and sound. Hence, the idea that conductors are playing a giant “organ” or “orchestra” of voices falls short of the truest approach to singing, as the voice is not merely for sharing information and “pretend” effects, etc. Singing must not be depersonalized.

“Confident performances are not simply efforts to duplicate previous outings. Each performance is a newly created event, so that the performer is essentially a re-creator. Effective preparation of a song, aria or role lies in discovering choices (interpretive and vocal) that lead to an honest and powerful performance. With clear intentions guiding the way, one’s improvisatory energy serves as a lens through which the imagination releases a dynamic, fresh, creative beam. In preparation and in practice, one identifies and incorporates choices that allow the most honest and effective performance. Repeatedly carrying out those choices leads to dependability, thus confidence. Relying on talent, intelligence, adrenaline, superhuman effort, or good luck is no substitute for that confidence.” [1, The Confident(?) Performer]

“According to C.S. Lewis, ‘Symbolism exists precisely for the purpose of conveying to the imagination what the intellect is not ready for.’ Herein lies not only the truth about Symbolism in poetry, but the essential nature of art: art communicates with the imagination/personality/soul/heart in ways that the intellect cannot. This is why meaningful interface with art cannot be based merely on analysis, historical context, or conscious thought. Also, the creation and the release of art live in the same realm; i.e., both the composition and performance of music are dependent on imagination. Granted, technical mastery enables effective work from either side of the equation, but the employment of technique in a

creative vacuum is pointless. As the old question goes, if a tree falls in the forest and no one is there to hear it, did it make sound?" [1, C.S. Lewis Strikes Again]

The line of my own vocal heritage (history of teachers) goes back from Margaret Harshaw to her teacher Anna Schoen-René (also from my other primary teacher, Jack Coldiron, who studied with Mack Harrell, himself a Schoen-René student). Schoen-René studied with Pauline Viardot-Garcia, who was a student of her own brother, Manuel Garcia.

Madame Schoen-René stated: "Tone must be resonated entirely from the face - never in the throat, never in the nasal passages. Defective tone and loss of range result from incorrect resonance. The tone should be sent into the nasal passages bounded by the cheekbones [maxillary sinuses], and allowed to vibrate freely there. Manuel Garcia stressed this freedom of tonal vibration, warning emphatically against constriction in the nose or in the throat." [7, p. xii]

Daniel Shigo's valuable book, *Hidden in Plain Sight: The Hermann Klein Phono-Vocal Method Based Upon the Famous School of Manuel Garcia*, offers us a window to Garcia's methods and emphases in the voice studio. "Clearly, something more than 'resonance imagery' was involved; Garcia taught his students to listen to what they were doing, engaging the process of audition, rather than mechanically pushing the tone into the face...He declared all control of the tone gone after it left the glottis." [7, pp. xii-xiii.] Subsequent research has proven the claim of the lack of post-laryngeal tone control to be false, but Garcia's directives suggest that the awareness/hearing of resonance affect registration (as noted earlier from Vennard).

Since Garcia, we know much more about articulation and its effects on tone and resonance, but it is certainly true that the process of articulation/organization of resonance cannot provide any quality that is not already present in the raw sound emanating directly from the larynx. Resonators can affect timbre in only two ways: they either dampen or amplify overtones. It is this dynamic process of variously treating overtones that gives a voice individuality, beauty, power, and expressive potential.

I recall an interview with the great actor, Anthony Hopkins, in which he gave a stunningly short and simple answer to the question, what is his acting method? He replied that he reads the script repeatedly, perhaps a hundred times, then merely repeats his lines for the camera. Of course, talent and training (acting classes including various methods, movement studies and other athletic activities, study of language, literature, and history, etc.) have prepared Hopkins to be the powerful artist that he is, but he dares to access all those techniques simply and directly as he described, by repeatedly ingesting and memorizing text, then releasing the lines via his capable voice.

The student, the teacher, and all who play a role in that student's development (coaches, conductors, directors, et al) must realize that it is the responsibility of that student to assimilate and learn what is necessary for consistently powerful performances. The student is Chair of their own Board, with various advisors. Surely, any one of those advisors will at times take the initiative to guide and actively teach that student. However, the student/artist ultimately has full control of and responsibility for their own development.

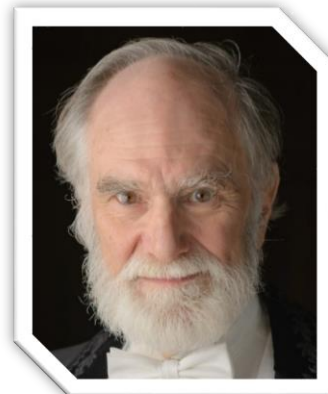
BIBLIOGRAPHY:

1. Eley, Elem. *Kavbar's Blog: Thoughts on singing, teaching, learning, and life*. Selected posts, 2009-2018. www.kavbar.com.
2. Cazden, Joanna. *Stalking the calm buzz: how the polyvagal theory links stage presence, mammal evolution, and the root of the vocal nerve*. Abstract from Voice and Speech Review Volume II, Issue 2, 2017. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23268263.2017.1390036?journalCode=rvsr20>
3. Green, Barry (with Gallwey, W. Timothy). *The Inner Game of Music*. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday, 1986.
4. Hemsley, Thomas. *Singing and Imagination: a human approach to a great musical tradition*. New York: Oxford University Press, 1998.
5. Lamotte, Sandee. *What jazz improv can teach us about creativity and breaking the rules* <https://www.cnn.com/2018/04/29/health/brain-on-jazz-improvisation-improv/index.html>
6. Queensland Brain Institute. <https://qbi.uq.edu.au/brain/brain-anatomy/limbic-system#:~:text=The%20limbic%20system%20is%20the,and%20fight%20or%20flight%20responses>.
7. Shigo, Daniel James. *Hidden in Plain Sight: The Hermann Klein Phono-Vocal Method Based Upon the Famous School of Manuel Garcia*. New York: VoiceTalkPublications, 2013.

8. Titze, Ingo. *Fascinations with the human voice*. 2010. Salt Lake City, UT: National Center for Voice and Speech, 2010.
9. Pettersen, Viggo and Bjørkøy, Ka're. *Consequences From Emotional Stimulus on Breathing for Singing*. [Journal of Voice, Vol. 23, No. 3, The Voice Foundation, 2009.
10. Vennard, William. *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer, 1968.

Johan SUNDBERG

Voice Researcher, Professor of Music Acoustics
Department of Speech, Music and Hearing,
School of Computer Science and Communication,
KTH Royal Institute of Technology
University College of Music Education
E-mail: j-su@kth.se
Stockholm, Sweden



IN TUNE OR OUT OF TUNE?

Abstract: Intonation is an important aspect of how sung performances are perceived and appreciated. The acoustic property corresponding to perceived pitch is the fundamental frequency. In attempts to find out what is “in tune” and “out of tune” in a performance, the equally tempered tuning, ETT, is generally, even in some recording studios, regarded as the “golden standard”. Three studies will be discussed in which this assumption is examined. The first concerns the analysis of the relations between the pitch frequencies of tones classified by an expert panel as “in tune” and “out of tune” in commercial recordings of Frantz Schubert’s song Ave Maria. The second compares the pitch frequency patterns in international opera tenors’ performances of a phrase in Giuseppe Verdi’s opera Aida. Deviations substantially deviating from ETT are observed. The third study tests the pitch frequencies in a group of excerpts from the Lieder repertoire, sung by an international baritone, first as in a concert, and then as void of musical expression as he could. The pitch frequencies of tones deviating clearly from ETT were then “corrected” to ETT, and the original and the corrected versions were presented to an expert panel asked to decide which version was more expressive. The results showed a significant preference for the original. The three studies support the conclusion that deviations from ETT are not acceptable as a golden standard of “in tune”. By contrast, they can be used as an expressive means.

Keywords: equally tempered tuning, pitch frequency, tone, deviations from ETT

Yohan SUNDBERG

Səs Tədqiqatçısı, Musiqi Akustikası üzrə Professor
Nitq, Musiqi və Eşitmə Kafedrası
Kompüter Elmləri və Rabitə Məktəbi
Kral Texnologiya Universiteti
Musiqi Təhsili Universitet Kolleci
Stokholm, İsveç

HƏMAHƏNG YA AHƏNGSİZ?

Xülasə: İntonasiya vokal ifasının necə qəbul olunub qiymətləndirilməsinin mühüm aspektidir. Sezilə bilən ton yüksəkliyinə uyğun gələn akustik xüsusiyyətə əsas tezlik deyilir. İfa zamanı nəyin “həmahəng” və “ahəngsiz” olduğunu anlamaq üçün hətta bəzi səs yazma studiyalarında adətən bərabər temperasiya quruluşu (ETT) “qızıl standart” hesab olunur. Məqalədə bu fərziyyəni əks etdirən üç araşdırma nəzərdən keçirilir. Franz Şubertin “Ave Maria” əsərinin kommersiya yazılarında ekspert komitəsi tərəfindən “həmahəng” və “ahəngsiz” kimi təsnif edilmiş əsas tonların tezlikləri arasındakı əlaqənin təhlil edilir. Beynəlxalq opera tenorlarının Cüzeppe Verdinin “Aida” operasından bir parça ifa edərkən əsas tonun tezlik nümunələri müqayisə edilir. ETT-dən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənən sapmalar müşahidə olunur. Tədqiqatda beynəlxalq baritonun “Lieder” repertuarından həm konsertdə, həm də instrumental müşayiət olmadan ifa etdiyi parçalarda əsas tonun tezliklərini araşdırılır. ETT-dən

aydın şəkildə kənara çıxan notların əsas ton tezlikləri daha sonra ETT-yə qədər “düzəliş edildi”, və orijinal və düzəldilmiş versiyalar ekspertlər qrupuna təqdim edildi və onlara hansı versiyanın daha ifadəli olduğuna qərar vermələri təklif olundu. Nəticələr orijinala əhəmiyyətli üstünlük verildiyini göstərdi. Üç tədqiqatdan belə qənaətə gəlinir ki, ETT-dən kənarlaşmalar “həmahəngliyin” qızıl standartı kimi qəbul edilməzdir. Əksinə, onlar ifadə vasitəsi kimi istifadə oluna bilər.

Açar sözlər: bərabər temperasiya quruluşu (*equally tempered tuning, ETT*), əsas tonun tezliyi, tembr, ETT-dən kənarlaşmalar.

Йохан СУНДБЕРГ

Исследователь Голоса, Профессор в области Музыкальной Акустики
Кафедра Речи, Музыки и Слуха
Школа Компьютерных Наук и Коммуникаций
Королевский Технологический Университет
Университетский Колледж Музыкального Образования
Стокгольм, Швеция

СОЗВУЧНЫЙ ИЛИ НЕСОЗВУЧНЫЙ?

Аннотация: Интонация является важным аспектом того, как вокальное исполнение воспринимается и оценивается. Акустическое свойство, соответствующее воспринимаемой высоте тона, является основной частотой. Для того чтобы выяснить, что является «созвучным» и «несозвучным» в исполнении, равномерно темперированный строй (*equally tempered tuning, ETT*) обычно считается «золотым стандартом» даже в некоторых студиях звукозаписи. В этой статье рассматриваются три исследования, в которых изучается это предположение. Первый касается анализа отношений между частотами основных тонов, классифицированных экспертной комиссией как «созвучные» и «несозвучные» в коммерческих записях песни Франца Шуберта «Ave Maria». Во втором сравниваются частотные образцы основного тона при исполнении международных оперных теноров фразы из оперы Джузеппе Верди «Aida». Наблюдаются отклонения, существенно отличающиеся от ETT. В третьем исследовании проверяются частоты основного тона в группе отрывков из репертуара «Lieder», исполненных международным баритоном, сначала на концерте, а затем без инструментального сопровождения. Затем частоты основного тона нот, явно отклоняющихся от ETT, были «исправлены» до ETT, и исходная и исправленная версии были представлены экспертной группе, которой было предложено решить, какая версия была более выразительной. Результаты показали значительное предпочтение оригиналу. Три исследования подтверждают вывод о том, что отклонения от ETT неприемлемы в качестве золотого стандарта «созвучия». Напротив, они могут использоваться как выразительное средство.

Ключевые слова: равномерно темперированный строй (*equally tempered tuning, ETT*), частота основного тона, тембр, отклонения от ETT.

Christopher SIERRA

Doctor of Musical Arts in Voice Performance
Professor of Voice
Harvard University, the USA
E-mail: chrisierra87@gmail.com



DEBUNKING MYTHS: CROSSING GENRES: A GUIDE FOR CLASSICALLY TRAINED SINGERS

Abstract: My presentation “Debunking Myths: Crossing Genres: A Guide for Classically Trained Singers” examines some of the reasons classically trained singers avoid learning and performing contemporary commercial

music repertoire. Some of the controversies addressed include the altering of vocal technique and vocal acoustics when crossing genres, authenticity in the performance practice of contemporary vocal styles, and the phonotraumatic implications of singing commercial music. My research also highlights the advantages of learning and performing commercial music repertoire, which include increased marketability in the performing arts, enhancements in vocal technique, teaching effectiveness in the classroom and applied voice studio, and the revitalization of a classical singer's interpretative approach.

Keywords: phonotraumatic implications, vocal technique, interpretative approach, commercial music

Kristofer SIERRA

Vokal üzrə Musiqi Sənəti Doktoru

Vokal üzrə Pedaqoq

Harvard Universiteti, ABŞ

MİFLƏRİN DEVRİLMƏSİ: JANRLARIN KƏSİŞMƏSİ: KLASSİK TƏLİMLİ İFAÇILAR ÜÇÜN BƏLƏDÇİ

Xülasə: Mənim “Miflərin Devrilməsi: Janrların Kəsişməsi: Klassik Təlimli İfaçılar Üçün Bələdçi” adlı təqdimatımda klassik təlimli ifaçıların müasir kommersiya musiqisi repertuarını öyrənməkdən və ifa etməkdən çəkinmələrinin bəzi səbəbləri araşdırılır. Müzakirə zamanı vokal texnikası və vokal akustikasında janrların kəsişməsi nəticəsində baş verən dəyişikliklər, müasir vokal üslublarının ifa praktikasında mötəbərlik və kommersiya musiqisinin ifası zamanı fonotraumatik fəsadlar mübahisə mövzusu olmuşdur. Tədqiqatım həmçinin kommersiya musiqi repertuarının öyrənilməsinin və ifa edilməsinin üstünlüklərini, o cümlədən ifaçılıq sənətində rəqabətliyi artırılmasını, vokal texnikasının təkmilləşdirilməsini, sinifdə və tətbiqi vokal studiyasında effektiv tədrisi və klassik təlimli ifaçının interpretativ yanaşmasının dirçəlməsini vurğulayır.

Açar sözlər: fonotraumatik fəsadlar, vokal texnikası, interpretativ yanaşma, kommersiya musiqisi

Кристофер СЬЕРРА

Доктор Музыкальных Искусств по Вокалу

Вокальный Педагог

Гарвардский Университет, США

РАЗВЕНЧАНИЕ МИФОВ: СКРЕЩИВАНИЕ ЖАНРОВ: РУКОВОДСТВО ДЛЯ КЛАССИЧЕСКИ ОБУЧЕННЫХ ПЕВЦОВ

Аннотация: В моей презентации «Развенчание Мифов: Скрещивание Жанров: Руководство для Классически Обученных Певцов» рассматриваются некоторые причины, по которым классически обученные певцы избегают изучения и исполнения современного коммерческого музыкального репертуара. Некоторые из рассматриваемых споров включают изменение вокальной техники и вокальной акустики при скрещивании жанров, аутентичность в практике исполнения современных вокальных стилей и фоновые последствия исполнения коммерческой музыки. Мое исследование также подчеркивает преимущества изучения и исполнения коммерческого музыкального репертуара, которые включают в себя повышение конкурентоспособности в исполнительском искусстве, улучшение вокальной техники, эффективность обучения в классе и прикладной студии вокала, а также возрождение интерпретационного подхода классического певца.

Ключевые слова: фоновые последствия, вокальная техника, интерпретативный подход, коммерческая музыка



Sequina DUBOSE

Doctor of Musical Arts
Assistant Professor, University
of North Carolina, Charlotte
E-mail: sdubose5@uncc.edu



Lori SHEN

Doctor of Musical Arts
Lecturer, University of Maryland, College Park
E-mail: lsen@umd.edu

BLURRING THE LINES: EXPLORING THE DEMANDS OF 21ST-CENTURY VOCAL LITERATURE

Abstract: In the 21st century, Western classical composers enjoy the freedom of fusing the traditional musical and stylistic elements of their genre with those of a variety of more contemporary musical genres. This presentation highlights the musical elements and demands of 21st-century vocal repertoire that fuses Western classical music with vernacular music. Special focus is given to works that incorporate folk music, music of the African diaspora, Iberia, Latin America, the Middle East, and Jewish music, as well as those that require the use of improvisation and extended vocal techniques.

Keywords: vocal pedagogy, vocal literature, art song, opera, hybrid, musical drama, folksong, fusion

Sekuina DüBoz

Musiqi Sənəti Doktoru
Dosent, Şimali Karolina Universiteti, Şarlotta, ABŞ

Lori Şen

Musiqi Sənəti Doktoru
Mühazirəçi, Merilend Universiteti, Kollec-Park
Türkiyə/ABŞ

SƏRHƏDLƏRİ SİLƏRƏK: XXI ƏSR VOKAL ƏDƏBİYYATININ TƏLƏBLƏRİNİN ÖYRƏNİLMƏSİ

Xülasə: XXI əsrdə Qərb klassik bəstəkarları öz janrlarının ənənəvi musiqi və üslub elementlərini caz, elektron musiqi və dünya musiqisi kimi müxtəlif müasir musiqi janrlarının elementləri ilə birləşdirə bilirlər. Bu təqdimatda son tədqiqatlardan və müəlliflərin ifa təcrübəsindən götürülən nümunələrə əsaslanaraq müasir vokal ədəbiyyatı nəzərdən keçirilir. Bu təqdimatın əsas məqsədi Qərb klassik musiqisini xalq musiqisi ilə birləşdirən XXI əsr vokal repertuarının musiqi elementlərini və tələblərini işıqlandırmaqdır. Xalq musiqisi, Afrika diasporunun

musiqisi (məsələn, caz və spiriçuelz), İberiya, Latin Amerika, Yaxın Şərq musiqisi, yəhudi musiqisi, eləcə də improvizasiya və geniş vokal texnikası tələb edən əsərlərə xüsusi diqqət yetirilir.

Açar sözlər: vokal pedaqogikası, vokal ədəbiyyatı, lirik mahnı, opera, hibrid, musiqili dram, xalq mahnısı, birləşmə

Секуина ДюБоз

Доктор Музыкальных Искусств

Доцент, Университет Северной Каролины, Шарлотта, США

Лори Шен

Доктор Музыкальных Искусств

Лектор, Мэрилендский Университет, Колледж-Парк

Турция/США

СТИРАЯ ГРАНИЦЫ: ИЗУЧЕНИЕ ТРЕБОВАНИЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XXI ВЕКА

Аннотация: В 21 веке западные композиторы-классики могут свободно сочетать традиционные музыкальные и стилистические элементы своего жанра с элементами различных более современных музыкальных жанров, таких как джаз, электронная музыка и мировая музыка. Цель этой презентации – осветить музыкальные элементы и требования вокального репертуара 21 века, сочетающего западную классическую музыку с народной музыкой. Особое внимание уделяется произведениям, включающим народную музыку, музыку африканской диаспоры (например, джаз и спиричуэлс), музыку Иберии, Латинской Америки, Ближнего Востока, еврейскую музыку, а также произведениям, которые требуют использования импровизации и расширенных вокальных техник.

Ключевые слова: вокальная педагогика, вокальная литература, лирическая песня, опера, гибрид, музыкальная драма, народная песня, слияние.

As the technical demands of classical vocal music evolve and the desired aesthetic shifts, how do we, as pedagogues, singers, and researchers, expand our knowledge and adjust to meet those demands? We are here to share with you our professional experiences in providing you with an overview of the 21st-century vocal literature that exceeds the demands of the commonly known, “traditional” Bel Canto literature. As voice pedagogues and professional singers trained in the Western classical singing tradition, we both perform and teach a diverse vocal repertoire that fuses Western classical music with styles inspired by melodies and folk literature of native and indigenous peoples, diasporic populations, and some other ethnic and global majority groups. We will begin with our journey in more detail and provide examples to clarify our definition of “21st-century vocal literature,” and its aesthetics and technical demands.

Dr. DuBose’s research centers 21st-century hybrid vocal literature that fuses elements of Western classical music with those from African diasporic music and other musical genres and incorporates unique stylistic elements such as improvisation. Her journey began long before her formal training and is laced with experiences that go beyond the voice studio or music classroom. She was raised in Detroit, Michigan, the Midwest region of the United States, in a multi-generational household where she could on any given week hear the rock music of my metalhead uncle and the Sunday morning hymns and spirituals of her Southern grandmother wafting through the household. This music was intermingled with Detroit’s Motown sound, a music tradition dutifully bestowed upon her by her parents, and her own interests in pop and R & B music of the 90s and early 2000s.

Her mother was at one time an aspiring gospel artist and composed her own music at the piano. She would call on her daughter to sing harmonies and help her construct melodies at a very young age. She was exposed to classical music in high school and did not receive formal voice training until college. It was during her college years that she began to learn to apply the Bel Canto vocal technique she was learning in the voice studio to performing in works that incorporated stylistic elements and improvisation from the music of the African diaspora such as jazz, spirituals, and gospel. Dr. DuBose’s first experience in a professional opera was in college as a chorister in a production of George Gershwin’s self-described

“folk opera” *Porgy and Bess*. The work fused classical music with jazz, spirituals, and ragtime, and incorporated moments of improvisation. Those early influences and performances throughout her career planted a seed that has blossomed into a research focus. As a result, she learned to value both her formal academic training and informal exposure as tools that have allowed her to move fluidly between musical worlds and attain a wide variety of opportunities in the field. Here are some examples of performances where both her musical influences and formal training were employed:

1. “Ricochet” from *The Aftermath* by Maria Corley (b. 1966), performed by Sequina DuBose (soprano) and Gregory Thompson (piano). [DuBose]

2. “Something’ Special” from *Blue Viola* by Peter Hilliard (b. 1975 and Matt Boresi (b. 1975), performed by Sequina DuBose (soprano), Andrew Welch (piano), and Kimia Hesabi (viola). [DuBose]

Lori Şen is a Turkish singer currently living in the United States. Growing up in Turkey, she was exposed to the stylistic features of Middle Eastern music through Turkish folk and art music. When she decided to study voice in college, she realized that she would have to choose between Western classical voice training and the traditional Middle Eastern folk and art styles of singing. There was a clear difference between the two vocal programs; choosing Western classical voice training meant that one would be trained to sing operas and Western classical songs rooted in the Central European tradition—in other words, the traditional Bel Canto literature. This kind of singing was not meant for singing folk songs or traditional songs, or vernacular music, which generally are the genres that reflect the culture, history, and stories of people outside of the Western geography. Şen ended up choosing Western classical voice and opera.

Throughout her undergraduate education as a voice/opera student, Şen sang operas and art songs in Italian, German, French, and English—and some Turkish, of course. There were a few Turkish operas performed at the time and there were Turkish folk songs arranged in the Western classical tradition for voice and piano. As much as she was aware of the existence of this repertoire, Şen thought the Turkish “classical” vocal literature was only used by the Turkish music schools and conservatories as a tool to teach some technical aspects of Bel Canto singing using the students’ native language. She also assumed that the Turkish repertoire would only be appreciated in Turkey by a Turkish audience. After she moved to the United States for her graduate studies in voice, she realized that she was wrong. Actually—she was partially wrong because decades ago, her assumption would have been accurate. However, the accelerating globalization over the past few decades has led to an appreciation and celebration of diversity. We can clearly see this development in music. As an active singer, Şen got to experience this shift first-hand since her move to the United States.

Here are some excerpts of performances Şen has sung over the past years, which will demonstrate the growing interest in representing non-Western and different geographies, cultures, and communities in the Western classical genre:

1. “Una noche yo me armí” from *Three Sephardic Songs* by Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), performed by Lori Şen (mezzo-soprano) and Alexei Ulitin (piano). [YIVO Institute for Jewish Research]

2. *Kamalto* by Showan Tavakol (b. 1979), performed by Lori Şen (mezzo-soprano) and Kimia Hesabi (viola). [Sen]

3. *Gökte yıldız ay misun* by Bujor Hoinic (b. 1950), performed by Lori Şen (mezzo-soprano) and Nikos Stavlas (piano). [Sen]

Over the past years, Şen has performed art songs by Iranian, Turkish, Sephardic, African American, Latin American, and Iberian composers in the US and in Europe. The pleasantly surprising fact is that she has been hired to sing this repertoire significantly more often than the traditional Western classical vocal repertoire. Not to mention, as an educator, she is now specifically expected to teach using repertoire outside the canon and preferably assign a kind of *hybrid* repertoire that represents underrepresented populations and cultures within the Western classical music medium, which is a fantastic way of celebrating diversity.

Hybrid Literature Defined

In the 21st century, performing artists often encounter musical dramas that defy categorization and are best identified as “hybrid works.” Composer Sean Rogers Friar offers a working rubric for determining the authenticity and success of hybrid works in his dissertation, “Hybrid Music in Theory

and Practice” [Friar]. Here is a summation of Friar’s definition of hybrid works. He highlights the following characteristics and conditions:

- At least two or more fixed musical genres fuse to produce a new hybrid third.
- The piece goes beyond the mere borrowing of musical elements from the original fixed genres.
- The core elements like rhythm, form, cultural function, or harmonic language (musical DNA from the original genres) may no longer remain fully intact and are sometimes even unidentifiable.

Perhaps the use of the term “hybrid” is an antidote for a tradition of genre labeling that is becoming obsolete. At minimum, the term makes space for the 21st-century composer to explore soundscapes in opera that more closely reflect the diverse array of cultural backgrounds they possess.

Art Song in the 21st Century

Around the mid-19th century, classical singers began to include art songs in their recital and concert repertoire, which was considered to be an innovative approach at the time. The conventional 19th-century concert hall repertoire mainly consisted of arias, as the art song belonged to soirées in more intimate spaces, such as the “music salons of the cultivated bourgeoisie” or homes of the elite [Kravitt, p.28]. The songs that were showcased in these soirées were of course the pioneers of the art song genre, the German Lied and French Mélodie. It is true that some prominent composers of these genres, such as Ravel, Debussy, Bizet, and Mahler, were drawn towards oriental and Middle Eastern themes, musical scales, and melodies. It is important to point out that as much as these works represented some non-Western cultures in this manner, they were musical creations merely through observations of these cultures by these Western composers, rather than personal experience as a native of these geographies.

By the early to mid-20th century, it had already become quite common for classical singers to juxtapose operatic repertoire not only with German and French Art Songs, but also songs of the United States and Britain. The performances included both the operatic and the popular, ranging from duets from *La Bohème* to Noel Coward’s *Bitter Sweet*, from film music to ballads and folk songs. In his first recital in New York in 1973, Pavarotti sang Italian art songs alongside opera arias in a semi-pop style, which was an unusual thing to do at the time. In a similar manner, Spanish soprano Victoria de los Angeles was applauded for her performances of works in German, French, and her native Spanish, in the United States in the 1950s [Richardson, p.21-35]. There are many more examples of classical singers’ incorporation of vocal repertoire from their homelands and culture into their recital programs throughout the 20th century. This way, audiences, as well as singers, became exposed to repertoire and languages outside the canon and developed an appreciation for works that represented different cultures and genres.

Meanwhile, the prevailing nationalist movement in Western classical music in the 19th century contributed to the expansion of vocal literature, as musicians were attracted to the idea of representing national and cultural identities through the use of folk literature. While some used folk tales and melodies in their work, some composers transcribed and notated orally transmitted folk songs of their geography and arranged them in the Western classical tradition [Loeffler, p.177].

Some examples of the use of folk material in art songs can be found in late 19th-century and early 20th-century Russian, Scandinavian, Eastern European, Spanish, Latin American, Middle Eastern, and Jewish vocal literature. Naturally, this literature gradually kept expanding to include more populations. Thus, the 21st-century classical vocal repertoire comprises works that represent more nations, cultures, and ethnic groups, but also Western classical arrangements of works that belong to different genres, only one of which is folk music.

When considering the diversity and range of vocal repertoire available to a classical singer today, to achieve authenticity in performances, the singer must also consider the language, text or poetry, style and aesthetics, instruments, cultural codes, and customs associated with the work to be performed, as well as the social environment, geography, and the musical genre the work is rooted in [Caicedo, p.120]. This approach may result in incorporating various vocal styles, including extended vocal techniques, and perhaps a wider repertoire of gestures and body language into an art song performance. The 21st-century classical singer is expected to be more versatile than ever before. Going back to Pavarotti’s first recital in New York in 1973, just as his “semi-pop concert” had received high praise by virtue of his impeccable style and vocal beauty [Richardson, p.21-35], today’s classical singers are offered the opportunity to

represent non-Western cultures or their various identities through the diverse 21st-century art song repertoire, as long as they do it with style, vocal beauty, and authenticity. As voice pedagogues, we need to be well-equipped to help our students in acquiring the essential skills to perform this repertoire successfully, while maintaining vocal health.

Opera in the 21st Century

In the first fifteen years of the 21st century, opera companies saw a significant decline in financial viability due to dwindling numbers in attendance and philanthropic giving. Several regional companies in the United States closed their doors. New York's second largest opera company, New York City Opera, filed for bankruptcy in 2013, sending shock waves through the industry. Major companies like Lyric Opera of Chicago, seeing a shift from subscription sales (a long-time financial staple) to single-ticket purchases, attempted budget cuts which resulted in musician strikes that furthered the company's financial woes. Add to this the more recent impact of the global pandemic and it became apparent that in order to survive opera companies would have had to find new ways to adapt.

Desperate to attract new audiences, larger opera companies have adopted updated business models that incorporate newly commissioned culturally-relevant and politically-charged works, non-traditional direction for traditional works, smaller chamber works in offsite venues and online, and the addition of musicals and hybrid works that fuse classical music with other genres. Major urban centers have seen an upswing in the development of new opera companies that are pushing the envelope in terms of content, venue, technological possibilities, and aesthetics. Examples include New York City Opera's *Stonewall* in 2019, and *We Shall Not Be Moved* with Opera Philadelphia, which had its world premiere in 2017 and had a digital premiere in 2020.

Opera companies are adopting new commissions as more of a staple in their mainstage seasons. For example, In 2017 Opera Philadelphia launched the O17 Festival which showcases new works. The festival is a multi-day event that has opened every new season since its inception. The Metropolitan Opera regularly commissions new operas and commissioned operas by two women last season for the first time in its history. Elements like improvisation, once a relic of Baroque opera, are becoming more accessible in contemporary operas and hybrid works. For his work entitled *Mile Long Opera: a biography of 7 o'clock*, Pulitzer Prize-winning composer David Lang set text that was adapted from one-on-one interviews with New York residents who were asked, "what does 7:00 pm mean to you?" The setting for the world premiere performance was New York's High Line, a one-mile-long elevated linear park where 1,000 singers and actors from across New York presented the stories of hundreds of New Yorkers in 2018. Each musical number features improvisation as a primary element in the work, allowing performers to present individual interpretations of the music and text throughout. Audience members experienced the opera by walking along the High Line and taking in the individual presentations of each performer [Lang].

In contrast with previous eras, 21st-century composers are representing culture through their own personal lenses and experiences, and not just through external observation and borrowing. Jazz musician Terrence Blanchard's opera *Fire Shut Up in My Bones* opened the 2021 season at the Metropolitan Opera as the first in its history by an African-American composer. This work features a fusion of jazz and classical music and is an example of how hybrid vocal literature has gone from being an outlier to a season highlight showcased in mainstream opera venues [Blanchard]. For opera companies struggling to remain viable, these new works, many of which are hybrid works, are seen as a vehicle for expressing the sentiment of the times and for attracting new audiences to an aging art form.

A Pedagogical Perspective: Historical Overview

So, where does the voice pedagogy field stand in light of all of these developments? Although the field seems to have become more popular over the past century considering the significantly increasing number of published literature exploring the many details about the vocal instrument, the field has been around for centuries. Through a study of the voice pedagogy treatises, we may easily see how literature from different eras respond to the musical traditions, stylistic details, and the vocal demands of their time in history.

Pier Francesco Tosi's vocal treatise back in 1723 focuses on the castrati voices and their performances of the Baroque style only [Coffin, p.1-5], whereas the later published material includes both male and female voices, and later musical styles. As we move from Baroque to Classical to Romantic to Modern eras,

we observe not only significant changes in harmonic language and vocalism, but also changes in instrumentation, the size of orchestras, the sizes of opera houses and concert halls, which directly and indirectly result in a different treatment of the voice as an instrument. Moreover, while the Baroque era singers never had to sing a Verdi opera or a Strauss song, the 20th-century classical singers were expected to develop their instruments in a way that would allow them to perform a role in a Mozart opera one week and a Puccini opera role the next week—two works from different eras with different vocal demands. Thus, the voice pedagogy field produced more literature to respond to the changing vocal demands.

Over the past century, voice science and pedagogy research has enabled voice professionals to be better informed about their instruments and how to use them without compromising their vocal health. The ideal 20th-century vocal pedagogue's responsibility was to be fully aware of the vocal demands of the time, to be well-equipped to help train the 20th-century singer, and to be informed about the current voice science and pedagogy research, to ensure a healthy vocal technique, and thus, a prolonged career for their students. 21st-century vocal pedagogues naturally have the same responsibilities; however, they also need to be aware of the emerging and expanding vocal literature, as well as its aesthetic shifts. What has changed in the 21st century?

In the 21st century, Western classical composers enjoy the freedom of fusing the traditional musical and stylistic elements of their genre with musical genres, such as jazz, electronic music, and world music. Meanwhile, classical singers are often hired to premiere or perform works that showcase diverse vocalism that sometimes even includes extended techniques. The extended techniques used in singing involve extreme ranges and improvisation that requires knowledge of stylistic elements of a wide variety of genres. Recent developments in publishing, recording, and internet streaming, further allow musicians and scholars to have access to vocal literature from around the world. This is reflected in numerous works of contemporary Western classical composers that incorporate sounds, scales, vocalism, techniques, and languages used in non-Western music genres. Thus, singers and voice pedagogues of today must be well-informed about sounds, melodies, and languages used in current classical vocal literature that sometimes represent identities and styles that may be foreign to a performer trained in one genre or in the "traditional" classical style of singing.

To exemplify, here is a link to an improvisational opera performance Dr. DuBose and Dr. Şen were a part of back in 2019 in Washington, D.C. entitled "What Ms. Dickinson Heard—and Didn't?" [Young]. In the section provided, there are improvised individual lines and a short section with set notation on the word "wondrous" – under an improvising narrator or rhapsodist.

A Pedagogical Perspective: Looking Ahead

Voice teachers are presumably master singers, and as such, are tasked with imparting their knowledge of appropriate singing technique and performance practice to students. However, going back to our initial question, when the technical demands of the music evolve and the desired aesthetic shifts, how do we, as pedagogues, expand our knowledge and adjust to meet those demands?

For her research, Dr. DuBose interviewed Dr. Rachelle Fleming. Dr. Fleming is nationally recognized in the training and vocal health of the contemporary vocal artist. Here are some foundational tenets from Dr. Fleming for the 21st-century voice studio along with approaches that Dr. DuBose has come to adopt in her teaching [DuBose, 136-141]:

1. Less emphasis on boundaries and specialization is beneficial. Many students have an interest in more varied styles of music and new pedagogies are needed to address their needs.

2. Improvisation promotes higher-order thinking skills and increases performance proficiency

According to scholar Wendy Hargreaves, there are lowered expectations and perceptions surrounding vocalists' ability to improvise. Despite the dominant perception that improvisation is the domain of instrumentalists, singers can and should learn to improvise, if not for the cognitive and artistic benefits, then for the simple motivation of being competent in a highly competitive field where this skill set is becoming increasingly valuable [Hargreaves, 303-317].

3. The importance of increasing knowledge and comfort level with mic technology

In their article "The Pros and Cons of Voice Amplification in the Theatre and Technology's Effect on Voice/Speech Training," Bill Brandwein, Theater Technical Supervisor for the University of Maryland's

Clarice Performing Arts Center and Speech and Voice Specialist Kate Ufema remark on the benefits singers receive from being trained to adjust their singing technique to amplification and from academic programs that attune them to voice amplification and recording technology. Microphone technique is an integral aspect of commercial music singing that often carries over into hybrid music [Ufema and Brandwein].

4. The importance of cross-training

5. Work on transitioning from singing to speech and back

6. Build an understanding of diverse musical styles

7. Incorporate vocalizes that encourage the application of multiple musical styles and performance practices

Dr. Fleming champions the importance of cross-training to build strong versatile, balanced voices and in our interview, she quoted her own study which was published in 2018 in collaboration with Ingo Titze in the *Journal of Singing*. She stated, "In contemporary singing, extreme range, complex melisma, improvisation, and variable vocal sound qualities are frequent. She goes on to emphasize, "The ability to sing in multiple styles and to work on transitioning from speech to singing and back are also recommended...I incorporate varying melisma and[runs]in vocal exercises and ask students to develop their own and to listen to and learn professional artist's melismas" [DuBose, 119, 129]

8. Incorporate acting exercises, theater games, and physical movement

Inspired by Viola Spolin, an innovator in improvisational theater, Dr. DuBose often incorporates acting exercises, theater games, and physical movements as part of a comprehensive, holistic approach to vocal pedagogy. While this method is essential for teaching and preparing hybrid works, much of it is also useful for traditional operatic repertoire and will only enhance students' ability to remain present, responsive, and connected to their bodies.

With this presentation, we hope to bring awareness to the expanding vocal literature, as well as the aesthetic shifts and vocal demands of the 21st century. With these ever-evolving demands comes a responsibility for voice teachers and vocal professionals to evolve as well, increasing their awareness of performance practices, and developing curricula and methodologies that prepare emerging artists for the field. With the concepts, tools, and vital strategies we have presented, the 21st-century vocal pedagogue is empowered to be effective in training and preparing today's vocal athletes.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blanchard, Terrence. "Highlights: Fire Shut Up In My Bones | Fire Shut Up In My Bones | Great Performances at the Met" YouTube, YouTube, 19 March, 2022, <https://youtu.be/Dk8aQVVbgEs>.
2. Caicedo, Patricia. *The Latin American Art Song: the sounds of the imagined nations*. Maryland: Lexington Press, 2019, pp. 111-135. Print.
3. Coffin, B. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Lanham, MD, Scarecrow Press, Inc., 1989. Print.
4. DuBose, Sequina. "Sequina DuBose - Ricochet - Maria Thompson Corley." YouTube, YouTube, 29 October, 2022, Albany Records. https://youtu.be/CL_a1gOG1W4.
5. DuBose, Sequina. "'Somethin' Special' by Peter Hilliard & Matt Borese from the opera *Blue Viola*" YouTube, YouTube, 19 April, 2019, https://youtu.be/C-uH_kWlyuw.
6. DuBose, Sequina. *The Impact of Genre Fusion and Improvisational Elements in the 21st Century on Vocal Pedagogy and Performance Practice*. (dissertation). University of Maryland, College Park, Maryland, 2019.
7. Friar, Sean Rogers. *Hybrid Music in Theory and Practice* (dissertation). ProQuest Dissertations & Theses, Ann Arbor, June 2017, <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01nc580q265>.
8. Hargreaves, Wendy. "Pathways for Teaching Vocal Jazz Improvisation." Essay. In *Teaching Singing in the 21st Century*, edited by Scott D. Harrison and Jessica O'Bryan. Dordrecht: Springer Netherlands, 2014.
9. Kravitt, Edward F. "The Lied in 19th-Century Concert Life." *Journal of the American Musicological Society* Vol. 18, No. 2, 1965, pp. 207-218.
10. Lang, David. "1. hello dusk (360°)" Mile Long Opera, YouTube, YouTube, 5 October 2018, <https://youtu.be/DaEqGvzAuOU>.
11. Loeffler, James. "From Biblical Antiquarianism to Revolutionary Modernism: Jewish Art Music, 1850-1925." *The Cambridge Companion to Jewish Music*. Joshua S. Walden, Ed. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2015, pp. 167-186.

12. Richardson, James F. "Vocal Recitals in Smaller Cities: Changes in Supply, Demand and Content Since the 1920's." *Journal of Cultural Economics* Vol. 5, No. 1, 1981, pp. 21-35.
13. Sen, Lori. "Gokte Yildiz Ay Misun - Lori Sen & Nikos Stavlas." Lori Sen | Facebook, Lori Sen, 14 July 2022, <https://fb.watch/ghLv1h8-34/>.
14. Sen, Lori. "Kamalto (Showan Tavakol) - Lori Sen & Kimia Hesabi." YouTube, YouTube, 4 May 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=V7hRwKJPaf0>.
15. Ufema, Kate, and Bill Brandwein. "The Pros and Cons of Voice Amplification in the Theatre and Technology's Effect on Voice/Speech Training." Essay. In *The Vocal Vision: Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches & Directors*, edited by Marion Hampton and Barbara Acker. New York: Applause, 1997.
16. YIVO Institute for Jewish Research. "Sephardic Art Song: A Musical Legacy of the Sephardic Diaspora | Lori Şen." YouTube, YouTube, 23 June 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=VKqPmXr3LjA>.

Carina JOLY

Doctor of Musical Arts in Piano Performance
State University of Londrina, Brazil
E-mail: joly.music@hotmail.com



BEYOND YOUR INSTRUMENT: BENEFITS OF SOMATIC APPROACHES AND HEALTH EDUCATION IN MUSIC PERFORMANCE

Abstract: More than three decades after the initial discussions aiming for adequate approaches to the treatment of performing related health and mental issues in musicians, the interdisciplinary interaction between health and music professionals promoted by these discussions resulted in a variety of effective interventions, including the dissemination of information on health prevention and of strategies to enhance the performance experience. Commonly recognized by health practitioners as individuals who present lower levels of proprioception, musicians who took part in programs that include preventive information and that promote experiments with various somatic approaches, reported more positive performance experiences, especially regarding technical and sound control. An effective self-regulation tool, somatic approaches seem to have a direct impact on the sound. With the goal of disseminating the results found in previous experiments, this study aims to review literature that focused on somatic approaches and their effects on music performance.

Keywords: somatic approaches, music performance, musicians' health, self-regulation

Карина ДЖОЛИ

Доктор Музыкальных Искусств в Фортепианном Исполнении
Государственный Университет Лондрины, Бразилия

ПРЕИМУЩЕСТВА СОМАТИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ И МЕДИЦИНСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНЕНИИ

Аннотация: Спустя более чем три десятилетия после первоначальных дискуссий, направленных на адекватные подходы к лечению связанных со здоровьем и психических проблем у музыкантов, междисциплинарное взаимодействие между медицинскими и музыкальными работниками, привело к целому ряду эффективных вмешательств, включая распространение информации о профилактике здоровья и стратегиях повышения исполнительского опыта. Музыканты, обычно признанные практикующими врачами людьми с более низким уровнем проприоцепции, которые принимали участие в программах, включающих профилактическую информацию и продвигающих эксперименты с различными соматическими подходами, сообщили о более положительном опыте исполнения, особенно в отношении технического контроля и

управления звуком. Эффективный инструмент саморегуляции, соматические подходы, по-видимому, оказывают прямое влияние на звук. С целью распространения результатов, полученных в предыдущих экспериментах, это исследование направлено на обзор литературы, посвященной соматическим подходам и их влиянию на музыкальное исполнение.

Ключевые слова: соматические подходы, музыкальное исполнительство, здоровье музыкантов, саморегуляция.

Karina COLİ

Piano İfaçılığı üzrə Musiqi Sənəti Doktoru
Londrina Dövlət Universiteti, Braziliya

MUSIQİ İFASINDA SOMATİK YANAŞMALARIN VƏ TİBB TƏHSİLİNİN FAYDALARI

Xülasə: Musiqiçilərin sağlamlığına dair və psixi problemlərinin müalicəsinə adekvat yanaşmalara yönəlmiş ilkin müzakirələrdən təxminən otuz il keçdikdən sonra tibb və musiqi üzrə mütəxəssislər arasında fənlərarası əməkdaşlıq bir sıra effektiv müdaxilələrlə, o cümlədən sağlamlığın profilaktikası və ifaçılıq təcrübəsini təkmilləşdirmə strategiyaları haqqında məlumatların yayılması ilə nəticələndi. Ümumilikdə həkimlər tərəfindən aşağı propriosepsiyalı insanlar kimi tanınan musiqiçilər profilaktik məlumatları ehtiva edən və müxtəlif somatik yanaşmalarla eksperimentləri təşviq edən proqramlarda iştirak etdikdən sonra xüsusilə texniki nəzarət və səs idarəetməsi baxımından ifalarında daha müsbət təcrübə əldə etdikləri barəsində məlumat vermişdilər. Göründüyü kimi, effektiv özünü-tənzimləmə vasitəsi olan somatik yanaşmalar səsə birbaşa təsir göstərir. Əvvəlki təcrübələrdə əldə edilmiş nəticələri yaymaq məqsədilə bu tədqiqat somatik yanaşmalar və onların musiqi performansına təsiri haqqında ədəbiyyatı nəzərdən keçirməyə yönəlmişdir.

Açar sözlər: somatik yanaşmalar, musiqi ifaçılığı, musiqiçilərin sağlamlığı, özünü-tənzimləmə

Вафа ПАНАХИАН

Профессор, доктор медицинских наук
Заведующий кафедрой болезней уха, горла, носа
Азербайджанского Медицинского Университета
E-mail: vafa_panahian@mail.ru



Александрия СУЛТАН ФОН БРЮСЕЛЬДОРФФ

Соискатель научной степени доктора философии в музыковедении
Азербайджанская Национальная Консерватория
E-mail: alexandriasultan@outlook.com



РЕЗОНАТОРНАЯ ФУНКЦИЯ ВЕРХНИХ ДЫХАТЕЛЬНЫХ ПУТЕЙ

Аннотация: В медицине понятие верхних дыхательных путей включает в себе: нос, полость носа с околоносовыми пазухами, полость рта, носоглотку, глотку, гортаноглотку и гортань. Физиология гортани заключается в основном в голосообразовании, однако, это не исключает участия гортани в резонансе. Выдыхаемый из легких поток воздуха под высоким давлением протекая через бронхи и трахею

попадает в под складочное пространство гортани. При фонации голосовые складки смыкаются, образуя тем самым гласные звуки. Расположение и форма строения гортани, а также величина расстояния её от легких играют основную роль в голосообразовании. Немало важное значение в голосообразовательной функции играют форма и размеры трахеи, бронхов и самих легких. Строение грудной клетки, межреберные мышцы и мышц шеи также определяют голосовые параметры. Перечисленные анатомо-топографические особенности нижних дыхательных путей и создают индивидуальные особенности голоса. Воспалительные и инфекционные заболевания бронхолёгочной системы влекут за собой серьезные нарушения голосообразования, особенно у представителей профессии в сфере искусства.

Ключевые слова: физиология гортани, верхние дыхательные пути, голосообразовательная функция, нарушения голосообразования

Vəfa PƏNAHIAN

Professor, tibb elmləri doktoru
Azərbaycan Tibb Universitetinin
Qulaq, burun və boğaz xəstəlikləri kafedrasının müdiri
Bakı, Azərbaycan

Aleksandriya SULTAN FON BRÜSELDORFF

Musiqişünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru namizədi
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Bakı, Azərbaycan/ABŞ

YUXARI TƏNƏFFÜS YOLLARININ REZONATOR FUNKSİYASI

Xülasə: Tibbdə yuxarı tənəffüs yolları anlayışına – burun, burun ətrafı ciblərlə burun boşluğu, ağız boşluğu, burun-udlaq, udlaq, qırtlaq-udlaq və qırtlaq daxildir. Qırtlağın fiziologiyası əsasən səs əmələ gəlməsindən ibarətdir, lakin bu, qırtlağın rezonansda iştirakını istisna etmir. Ağciyərlərdən verilən yüksək təzyiqli hava axını bronxlar və traxeya vasitəsilə qırtlağın alt qat boşluğuna axır. Fonasiya zamanı səs qıvrımları bir-birinə yaxınlaşaraq saitləri əmələ gətirir. Səs əmələ gəlməsində qırtlaq quruluşunun yeri və forması, həmçinin ağciyərlərə nisbətən məsafəsi böyük rol oynayır. Səs əmələ gəlmə funksiyasında nəfəs borusu, bronxlar və ağciyərlərin özlərinin forması və ölçüsü böyük əhəmiyyət kəsb edir. Sinə, qabırğaarası əzələlərin və boyun əzələlərinin quruluşu da səs parametrlərini müəyyən edir. Aşağı tənəffüs yollarının sadalanan anatomik və topoqrafik xüsusiyyətləri səsin fərdi xüsusiyyətlərini yaradır. Tənəffüs sisteminin iltihabı və yoluxucu xəstəlikləri xüsusilə musiqi sənəti sahəsindəki peşə nümayəndələri arasında səs əmələ gəlməsinin ciddi pozğunluqlarına səbəb olur.

Açar sözlər: qırtlağın fiziologiyası, yuxarı tənəffüs yolları, səs əmələ gəlmə funksiyası, səs əmələ gəlməsi pozğunluqları

Vafa PANAHIAN

Professor, Doctor of Medical Sciences
Head of the Department of Ear, Nose, and Throat Diseases
Azerbaijan Medical University
Baku, Azerbaijan

Alexandria SULTAN VON BRUSELDORFF

Ph.D. candidate in musicology
Azerbaijan National Conservatory
Baku, Azerbaijan/USA

RESONATOR FUNCTION OF THE UPPER AIRWAY

Abstract: In medicine, the concept of the upper respiratory tract includes: the nose, nasal cavity with paranasal sinuses, oral cavity, nasopharynx, pharynx, hypopharynx, and larynx. The physiology of the larynx consists mainly of voice formation, however, this does not exclude the participation of the larynx in resonance. The high-pressure airflow exhaled from the lungs flows through the bronchi and trachea into the subglottic space of the larynx. During phonation, the vocal folds close together to form vowels. The location and shape of the structure of the larynx and its distance from the lungs play a major role in voice formation. The shape and size of the trachea, bronchi, and lungs are of great importance in the voice-forming function. The structure of the chest, intercostal muscles, and neck muscles also

determine the voice parameters. The listed anatomical and topographic features of the lower respiratory tract create individual features of the voice. Inflammatory and infectious diseases of the bronchopulmonary system entail serious violations of voice formation, especially among professionals in the field of performing arts.

Keywords: *physiology of the larynx, upper respiratory tract, voice-forming function, voice-formation disorders*

В медицине понятие верхних дыхательных путей включает в себе: нос, полость носа с околоносовыми пазухами, полость рта, носоглотку, глотку, гортаноглотку и гортань. Физиология гортани заключается в основном в голосообразовании, однако, это не исключает участия гортани в резонансе.

Выдыхаемый из легких поток воздуха под высоким давлением протекая через бронхи и трахею попадает под складочное пространство гортани. При фонации голосовые складки смыкаются, образуя тем самым гласные звуки. Расположение и форма строения гортани, а также величина расстояния её от легких играют основную роль в голосообразовании. Немало важное значение в голосообразовательной функции играют форма и размеры трахеи, бронхов и самих легких. Строение грудной клетки, межреберные мышцы и мышц шеи также определяют голосовые параметры. Перечисленные анатомо-топографические особенности нижних дыхательных путей и создают индивидуальные особенности голоса. Воспалительные и инфекционные заболевания бронхолёгочной системы влекут за собой серьёзные нарушения голосообразования, особенно у представителей профессии в сфере искусства /1/.

Однако голосообразование является не единственной функцией в этой сложной цепи создания речи и голоса. Человеческий организм обладает рядом функций, одной из которых является резонаторная. Резонаторная функция образуется посредством верхний дыхательных путей а также и гортани. Физиология резонанса зависит от строения верхний дыхательных путей и изменения, связанные с их строением, прямо пропорционально отражаются на резонансе. Изменениями могут служить, как и заболевания верхних дыхательных путей, так и изменения в их строении. В данном случае изменениями могут служить хирургические вмешательства, проводимые на органах, состоящих в списке верхних дыхательных путей. Физиология резонанса заключается в том, что звуки, выдыхаемые с потоком воздуха, попадают в верхние дыхательные пути встречаясь с препятствиями. Именно здесь происходит задержка звука, которая создает резонанс /2, 3/. Немалое значение имеют глотка и носоглотка, полость рта и носа, а также и сложное строение соустьи околоносовых пазух. Изменения, происходящие в данных отделах, влекут за собой нарушение резонанса, который часто путают с нарушением голоса.

Цель исследования: В связи с вышеуказанным, целью нашего исследования явилось изучение факторов, влияющих на резонаторную функцию.

Материал и методы: Обследованию подверглись 37 пациентов жалобами на изменения в голосе. Возрастно-половой состав контингента был представлен пациентами обеих полов в возрасте от 20 до 35 лет. Данная выборка возраста пациентов была обусловлена для исключения возрастных анатомических особенностей голосового аппарата. Следует также отметить, что пациенты с заболеваниями гортани не были включены в список обследуемого материала (с целью определения побочных факторов, влияющих на изменения в голосе). Все пациенты были представителями профессии искусства. Методы исследования, которые были применены в наших исследованиях заключались в осмотре и эндоскопии ЛОР-органов, ларингоскопии и функциональных методах исследования (рентгеноскопическом, КТ и МРТ исследовании).

Результаты и обсуждения: В результате обследования голосообразовательной функции 37 пациентов (ларингоскопия, эндоскопия, стробоскопия) патологии гортани не было выявлено. Однако при обследовании верхних дыхательных путей была выявлена патология полости носа, околоносовых пазух, носоглотки, глотки и полости рта. В целом, факторами, влияющими на изменения в голосе, явились:

Кисты и полипы околоносовых пазух – 6 пациентов;

Пост назальный синдром – 4 пациента;

Аллергический ринит – 7 пациентов;

Хронический тонзиллит – 3 пациента;
Аденоидные вегетации – 1 пациент;
Состояние после риносептопластики – 8 пациентов;
Состояние после тонзилэктомии – 2 пациента;
Состояние после имплантации зубов – 6 пациентов.

Таким образом, в результате проведенных исследований 37 пациентов было установлено, что факторами, влияющими на резонаторную функцию, являются хронические заболевания верхних дыхательных путей, а также проведенные хирургические вмешательства. Следует отметить, что перечисленные патологии и оперативные вмешательства изменяют объем верхних дыхательных путей, направление потока воздуха, и тем самым влияют на резонанс звуков не изменяя голосообразовательную функцию. Среди всех органов верхних дыхательных путей наиболее выражено это наблюдается при патологиях носа и околоносовых пазух.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Максимов И. Фониатрия. Учебник. М.: Медицина 1987. 288 с.
2. Пискунов Г.З. Физиология и патофизиология околоносовых пазух. Журнал Российская ринология. 2017; 25(3): 51-57.
3. Selim Sermed Erbek. Cüncel burun ve sinus cerrahisi. Ankara 2017, 327 s.

Дина АТАМКУЛОВА
Концертно-камерная певица,
Лауреат международных конкурсов



ТРАДИЦИОННАЯ КАЗАХСКАЯ ПЕСНЯ В АСПЕКТЕ ДРЕВНЕМИФОЛОГИЧЕСКИХ ВЕРОВАНИЙ

Аннотация: Изучение мифологических основ казахской народной песни позволяет раскрыть ее древний содержательно-смысловой смысл, который в настоящее время очень актуален для казахской этномузыковедческой науки. Факт, что древние «кюй-легенды» казахов связаны с их верой в тотемы, магию и шаманов. Исследование мифологических основ традиционной песни – новое направление в науке, связанное с тем же уровнем раннего мифологического мышления. Доказано, что хоры песни, которая на казахском языке называется «кайырма», моделируют непромысловое, круглое значение времени. Научные открытия свидетельствуют о том, что птица является одним из древнейших мифологических символов. Песни и пение на казахском языке сравниваются с высоколетающей птицей, создающей звуковой контур развития профессиональной песни, начинающейся с вершины истока. А также свидетельствует о наличии в хоре звуков, имитирующих пение птиц, что встречалось в профессиональных песнях письменной и устной традиции XIX и XX веков. Общеизвестно, что ранний уровень певческих традиций казахов связан с твердой верой в магию слова и звука. Эти песни назывались «Бадик» и «Кулауапсан» и исполнялись для облегчения жизни человека или сельскохозяйственных животных [3]. Несколько повторов коротких припевок в свадебной песне «Жар-Жар», которую исполняли группы юношей и девушек, также напоминали невесте об ее изменившемся социальном статусе. Идентичную функцию усматривают в хозяйственном повторении «бадика», имевшего целью попросить призрака болезни покинуть тело больного. Это было сделано с помощью определенных многозначительных слов «кош-кош», что означает – уходи, уходи. Итак, теперь

реконструкция формирования уровней древних мифологических верований и их взаимодействие с казахским национальным фольклором составляет новый вектор дальнейших этномузыковедческих исследований.

Ключевые слова: традиционная казахская песня, древнемифологические верования, этномузыковедческая наука

Dina ATAMKULOVA

Concert chamber singer

Laureate of international competitions

Astana, Kazakhstan

STUDYING KAZAKH TRADITIONAL SONG IN THE CONTEXT OF RELIGIOUS AND MYTHOLOGICAL BELIEFS

Abstract: Studying of mythological basics of Kazakh traditional song allows us to open its ancient substantial-meaning, which is now very up to day for Kazakh ethnomusicology science. It is fact that ancient “kui-legends” of Kazakhs are connected with their belief in totems, magic, and shamans. Exploring the mythological bases of the traditional song is a new direction in science, which is connected with the same level of early mythological thinking. It is proved, that the chores of the song, which is called “kaiyrma” in the Kazakh language models unfishable, round considering of the time. Scientific discoveries demonstrate that the bird is one of the most ancient mythological symbols. Songs and singing in Kazakh language compared with the high flying bird, which created sound contour of developing of the professional song which begins from the top of the source. And it also shows the presence of the sounds imitating birds singing in the chorus that was seen in professional songs of written and spoken traditions of the XIX and XX centuries. It is quite known that early-level of singing traditions of Kazakhs is connected with the strong belief in magic of word and sound. These songs called “Badik” and “Kuluapsan” and were performed for the relief, of human being or farm animals [3]. Several repeats of short chorus additions in wedding song “Zhar-Zhar” which was performed by the groups of young boys and girls also was reminded to a bride about her changed social status. Identical function is seen in chores repeat of “Badik” that had a goal to ask a sickness ghost to leave from the sick person’s body. That was made by the certain meaningful words “kosh - kos” which means – leave, go away. So now, the reconstruction of forming of the levels of ancient mythological beliefs and their cooperating with Kazakh national folklores structures a new vector of further ethno musicological studies.

Keywords: traditional Kazakh song, ancient mythological beliefs, ethnomusicological science

Diana ATAMKULOVA

Kamera-konsert ifaçısı – vokalist

Beynəlxalq müsabiqələr laureatı

DİNİ-MİFİOLOJİ İNANCLAR ASPEKTİNDƏ ƏNƏNƏVİ QAZAX HAVALARI

Xülasə: Qazax xalq mahnısının mifoloji əsaslarının tədqiqi onun qədim məzmununu və semantik mənasını açmağa imkan verir ki, bu da hazırda qazax etnomusiqologiya elmi üçün çox aktualdır. Qazaxların qədim “kui-əfsanələri”nin totemlərə, sehrlərə və şamanlara inancları ilə bağlı olması faktıdır. Ənənəvi nəğmənin mifoloji əsaslarının öyrənilməsi elmdə ilkin mifoloji təfəkkürün eyni səviyyəsi ilə əlaqəli yeni bir istiqamətdir.

Qazax dilində “kayırma” adlanan mahnının xorlarının zamanın qeyri-kommersiya, dairəvi mənasını modelləşdirdiyi sübut edilmişdir. Elmi kəşflər quşun ən qədim mifoloji simvollarından biri olduğunu göstərir. Qazax dilində mahnı və oxuma yüksək uçan quşla müqayisə edilir, mənənin yuxarisından başlayaraq peşəkar mahnının inkişafı üçün səs konturunu yaradır. Bu həm də 19-20-ci əsrlərin yazılı və şifahi peşəkar mahnılarında rast gəlinən quşların oxumasını təqlid edən səslərin xorda olmasından xəbər verir.

Məlumdur ki, qazax xanəndəlik ənənələrinin ilkin səviyyəsi sözü və səsin seyrinə möhkəm inamla bağlıdır. Bu mahnılar “Badik” və “Kuluapsan” adlanır və insanların və ya kənd təsərrüfatı heyvanlarının həyatını asanlaşdırmaq üçün ifa olunurdu. Oğlan və qızlardan ibarət qrupların ifa etdiyi “Jar-Jar” toy mahnısında qısa xorların bir neçə dəfə təkrarlanması da gəlinin sosial statusunu dəyişdiyini xatırladır.

Məqsəd xəstəliyin xəstənin bədənini tərk etməsini istəmək məqsədi daşıyan “badik”in məişət təkrarında da eyni funksiya görülür. Bu, müəyyən mənalı “koş-koş” sözlərinin köməyi ilə həyata keçirilirdi, bu da –uzaqlaşmaq

deməkdir. Beləliklə, indi qədim mifoloji inancların səviyyələrinin formalaşması və onların qazax milli folkloru ilə qarşılıqlı əlaqəsinin yenidən qurulması sonrakı etnomuziqioloji tədqiqatlar üçün yeni vektor təşkil edir.

Açar sözlər: *Ənənəvi qazax havaları, qədim mifoloji inanclar, etnomuziqişünaslıq elmi*

Системное изучение древнемифологических форм и монотеизма лет сорок назад невозможно было представить как самостоятельный объект. Методологические основы разработки проблемы были подготовлены собирательской деятельностью и наблюдениями ученых-этнографов XIX века Ч.Валихановым, А.Диваевым, Д.Банзаровым и монографическими исследованиями зарубежных ученых М.Бойса, В.Тэрнера, Л.Леви-Брюля, О.Фрейденберга, Дж.Фрезера, С.А.Токарева, В.Н.Басилова, Е.М.Мелетинского и др [1].

С обретением независимости с каждым годом возрастает интерес к традиционным артефактам истории, быта и культуры народа, ведь лишь осознав истоки и отдав дань памяти предкам, народ сможет обрести правильные ориентиры на будущее. Поэтому закономерно, что многие ученые-гуманитарии не могут обойти вниманием вопрос религии и мифологии, ибо именно эта ипостась является важной универсалией раскрывающей мировоззренческий, а значит и содержательный аспект традиционной культуры.

Идеи о разнообразных ранних суевериях, верованиях и влиянии ислама на устно-поэтическое творчество и их проявлениях в народных обычаях и обрядах рассредоточены как во многих филологических исследованиях казахского фольклора начиная с М.Ауэзова и вслед за ним изучаются А.Маргуланом, Б.Уахатовым, Б.Абылкасымова, С.Қасқабасовым, Е.Турсуновым, А.Сейдимбеком, так и религиеведческих, этнографических и философских исследованиях Т.Шуленбаева, С.Ақатаева, Х.Арғынбаева, А.Толубаева, Н.Шахановой, Г.Касымовой [2] и др. Эти научные труды подтверждают неотъемлемость ранне мифологических представлений и верований от мироотношения народа.

Заявленный аспект изучения успешно развивается и в музыковедении. Системное описание мифологической картины мира предпринятое в фундаментальном труде «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири» [3], где на основе представлений целого ряда тюркских народов определен социальный статус шамана и функции пения-иноговорения нашло подтверждение на базе эволюции тюркского бурдонного двухголосья в диссертационном исследовании Л.Халтаевой [4]. Казахские ранне тотемные верования и культы, согласно ученым С. Раимбергеновой и Г.Омаровой [5,6], связанные с похоронно-поминальной обрядностью, дуалистическими представлениями о загробной жизни и обрядом инициации, составляли содержательную семантику древних кюев-легенд о хромых и священных животных.

На инициальный характер свадебных сынсу и беташара обращает внимание и С.Елеманова [7]. Целостный подход в изучении свадебного обряда позволил не только раскрыть его этнографическую специфику, но и латентную семиотику обряда. Статьи автора о песнях мусульманского поста жарапазан и напевах суфийских зикров обозначило очертания эволюционного пути религиозных представлений в казахской песне.

Мифологический пласт казахской раннефольклорной лирики исследованный Д.Амировой [8] словно попытка заглянуть в мир бытия того времени, воссоздает облик древнего звукоидеала, в основе которого звукоподражание. Поэтому обоснованно звучат предположения А.Бердибай [9] о том, что припев следует считать наиболее архаической формой пения, ведь рудиментарно он бытует и по сей день в форме алексического припева. В тоже время припев песни – қайырма (от слова қайту, қайтты- вернулся, возвратился) служит подтверждением бытования в казахской среде веры в реинкарнацию.

Система раннемифологических представлений о музыке может быть выявлена и при изучении нарративных источников и поэтической основы песни. Содержание текстов казахских традиционных песен прежде не было предметом специального изучения. Между тем, следует признать, что это, на наш взгляд, очень увлекательное и самостоятельное направление музыковедения могло бы пролить свет на широкий круг представлений, высвечивающих контекст всего корпуса ранних мифологических представлений казахов.

Следует заметить, что в поэзии формировавшейся и сохранявшейся поколениями уже сложились ключевые обозначения раскрывающие основной «понятийный аппарат». Задача исследователя заключается в их системном изложении. В период десакрализации музицирования, когда пение и музыка осознаются как полнокровный эстетический феномен в традиционной поэзии атмосфера правильного музицирования была определена как «энді баппен айту». Эта система представлений объемлет те правила, которых базируются на одном основном – музыка гармонизует внутренний мир человека (көңіл ашар) и его отношения с природой (по принципу микро и макрокосма). Правила основаны на наблюдениях человеком природы (учатся у природы) и окружающего мира. В связи с этим вся казахская традиционная картина мира, а вместе с ней и базисные составляющие системы констант идеального пения и песни согласно монографическому труду С.Аязбековой [10], имели несколько этапов развития.

Из космоцентрической, эоцентрической, моноцентрической и антропоцентрической стадий первые две, на наш взгляд, наиболее всего связаны с допрофессиональным периодом становления песни, поэтому наиболее полно раскрывают составляющие национального звукоидеала.

Эоцентрическая модель представлена текстами эпической, акынской поэзии, а также бытовой песней кара өлең.

Объектом нашего изучения явилась одна из констант эоцентрической картины мира – образ птицы. Проследим видоизменение и эволюцию этого образа в культуре. Следует заметить, что объем данной статьи не позволяет разносторонне и глубоко осветить заявленный аспект проблемы. Поэтому положения данной статьи изложены конспективно и носят предварительный характер. В качестве материала исследования нами привлечены опубликованные музыкально-этнографические сборники казахских народных и профессиональных песен.

Наш выбор объекта исследования не случаен, ведь казахи, говоря о песне обозначают ее: «ән шырқау», «ән сайрау», «ән қалқыту». Все эти метафоры указывают на одухотворяющее значение пения, музыки, исполнявшейся в возвышенной атмосфере сотворчества.

В текстах народных лирических и бытовых, а также народно-профессиональных песен феномен пения и музицирования раскрыт с необычайной полнотой. В текстах «анализируется» процесс звукоизвлечения, мелодического движения, развития и качества песни как художественного явления.

Анализ поэтических текстов показал, что особое признание в народно-профессиональной среде получили мелодии полетные, труднодоступные для любительского голоса, и в силу этого излюбленные профессионалами. Высота и виртуозность мелодий запечатлена народными определениями: «әулету», «көкке өрлету», «аспандап ән шырқау» (букв. петь взлетая в небо). Встречается терминология, указывающая на специфически-исполнительские тонкости звукоизвлечения, связанные с разнообразными приемами пения горлом: «ентелету» (пение напористым звуком), «бүлкілдету» (бурлящим, вибрирующим), «көмей бүлпылдайды», «дауысты ызғытып айдау» (гудящим, вихревым звуком), «дауыс сырғанау» (скользящим звуком). Широту диапазона таких песен выдают метафоры: «тасу» (растекаться), «әулетіп ән шырқау» (взмывающая ввысь песня), «асқақ ән» (возвышенная песня), «өрлету», «шарықтату» (высоко парящая песня). Мягкие звуки верхнего регистра, сравниваются с образом лебедя: «Самғаймын өлең десе ұшқан қудай»; «Аққудай аспандағы ән қосушы ем» (Когда речь идет о песне, парю в небе, словно лебедь) и на звуки среднего регистра, совпадавшие с прежним традиционным строем домбры - «қоңыр қаздың дауысындай».

Эпитеты, связанные с расцветиванием в развертывании мелодии в срединных участках формы, нередко сравниваемые с соловьиным пением, орнаментальность, юбилейные формулы обозначены – «мамырлау», «әнге сал түрлендіріп бейне бүлбүл», «құбылу», «түрлендіру», «толқыту», «бұралтып ән шырқау», «әшекейлеу», «ойнақтату», «тамылжыту» – свидетельствуют о том, что развитие мелодии имело характер волнообразного варьирования.

Понятийно обозначены в традиции кульминационные участки формы: «самғау» («самғаймын өлең десе ұшқан құдай», «шырқау», «қалқыту», «әнімнің шарықтайды ащылары»).

В древности считали, что не видимый мир озвучен и лишь имеющий звук, голос обретает реально одушевленное бытие. Поэтому обращаясь к духам важно было подать голос, а в определенных ситуациях проголосить [Д.Амирова]. Отсюда «дауыс шығару», «дауыс көтеру» бытующие

и по сей день в Жетісу региональные аналоги похоронно-поминального цикла. Термином «Көтерме» похоронного плача в Жетісу обозначают припев, исполняемый обычно в более высоком чем вся песня регистре [11].

Итак, в текстах народных песен стабильными в отношении пения оказывается образ птицы. Фиксируя моменты развития и кульминационные зоны в исполнении песни, эти эпитеты являются неотъемлемой частью мифологической картины мира, выступая десакрализованной мифологемой, которая в индоевропейской мифологии символизировала верхний мир, небо и солнце, а в шаманской традиции тюрков Южной Сибири-ритуальное облачение, душу лекаря. В пограничных ситуациях “птичье пение” служило языком иноговороения шамана. Появление этого образа неслучайно и восходит к глубокой древности.

Не секрет, что шаманы обряд камлания осмысливали как полет. Они путешествовали в иные миры на своем музыкальном инструменте. Рукава и символика ритуального костюма шамана могла напоминать птицу, ибо птица нередко была покровителем силы шамана. Перья филина были не только оберегом на головных уборах акынов, салов и сері, но нередко птицы были личными покровителями таланта певца (нагуаль) [Е.Турсунов]

В казахской традиции перья не только служили оберегом от сглаза, но само закрытое освоенное пространство юрты, поддерживаемое миром духов-предков, обозначено традицией емким словом – *қанат* -крылья юрты, который служил прежде мерой площади.

В древности пение имело цель убажить духов. Возможно, этим объясняется происхождение длинных зачинов в песнях, обращенных к помощи, поддержке аруахов. С утерей обрядового назначения песни миф о птице десакрализуется и перевоплощается в образ прекрасного пения.

Выбор вида птиц, олицетворяющих песню, также не был произвольным. Это птицы-тотемы, почитавшиеся как священные, охота на которых была табуирована. В музыкально-поэтических текстах песня и пение связывается в основном с тремя видами птиц: лебедь, коричневый гусь и соловей. Все три вида были священными. Казахскому звукоидеалу голоса, как известно, соответствовало определение «*қоңыр қаздың дауысындай*» (голос словно у коричневого гуся).

Типология лестных замечаний о голосе: *қаз мойынмын, қоңыр қаздың дауысындай* (букв. голос словно у гуся), *аққумен аспандағы ән қосушы ем* (песня моя парит словно лебедь в небе) – подтверждает их статус национального звукоидеала. Взымающий мелодический контур воспринимается как норма, без которой немислима привычная форма песни: *Келмейді ән порымға шырқап салмай* (Песня не обретает свою обычную форму, пока не взлетит). Некоторые поэтические эпитеты невозможно представить в отрыве от слова “песня”, таковы словосочетания: *ән шырқау, ән сайрау* (букв: песня словно птичьи щебет), *ән қалқыту* (букв: парящая песня), *қанаттандыру* (букв: взлетающая песня): *Мен өлеңді айтамын құстай заулап* (Я пою песню, паря словно птица); *қалықтап ән салу* (букв. парящее пение); *шырқап салу* (букв. пение высоко летящее); *әннің шарықтайды аңылары* (парит песня, исполненная открытым звуком); *аспанда шарықтайды асқақ ән* (песня, летящая высоко в небе); *дауыс шарықтап самғайды* (взывает ввысь окрыленный голос). Источник неиссякаемого, красивого звука – горло сравнивается с гнездом: *Таңдайымда жел сөздің ұясы бар* (букв. В нёбе певца гнездится поток слов словно ветер); *Өлеңнің таңдайымда ұясы бар* (букв. Нёбо - гнездо стихов); *Қараймын аузыңды ашсаң көмейіңе, /Бір бұлбұл кеткен-ау деп жұмыртқалап* (Если откроешь рот увижу, что (букв) в нёбе словно гнезвился соловей). Сравнение пения с соловьиным *әннің бұлбұлы*-соловьиная песня, *бұлбұл дауыс* -соловьиный голос, *жігіт бұлбұл-джигит* соловей, вероятно связан с арабо-персидской литературой, где аллегория соловей и роза олицетворял совершенство лика Бога [12].

Следует отметить, что одним из истоков песен-звукоподражаний явились древние кюи-легенды о священных животных («Қасқыр» (волк), «Нар идірген» (доение верблюдицы)) и среди них кюи «Акку» (лебедь). Как известно, они связаны с верой в священных животных-тотемов, где звукоподражание животному было равно самому животному, и обеспечивало успех промысловой магии [5,6].

В традиционной музыке XIX века звукоподражание становится важнейшим выразительным средством для передачи суфийской теории эманации. Бұлбұл (соловей) служил средством передачи изотерического образа Совершенного Аблосюта. Подражание пению соловья соответст-

вовало иносказательному изображению состояние экстаза суфия от лицезрения безупречного лика Всевышнего. Традиция кюев «Бұлбұл», получившая широкое развитие в кюях токпе (Курмангазы, Даулеткерей, Дина) образовала самостоятельную ветвь инструментальной музыки, названную П.Шегебаевым традицией назира [12]. В то же время звукоподражательные элементы в народно-профессиональной песне XIX века больше связаны с припевной частью, тем самым образуя самостоятельную ветвь традиционного искусства. Речь идет о популярных песнях «Гэкку» Үкілі Ыбырай и «Ақ қайың» Шашубая.

Как показывают историко-этнографические и искусствоведческие исследования птица – это глубокий и древний образ в культуре казахов.

В казахской мифологии образ птицы был связан с обрядовой практикой, глубоко проник в изобразительное искусство и поэзию. Образы птиц проникают как в орнаментальные мотивы, так и находят отражение в казахском традиционном ювелирном искусстве. Птица почти у всех народов ассоциируется с верхним миром и солнцем. Во времена саков и огузов обожествлялись птицы семейства ястребиных. Так, орел и грифон присутствовал в металлопластике саков, где птица выступала символом вселенной. Изображение крыльев на головном уборе сакского воина было маркером верховной власти, сопричастности небу, а четыре крыла на кулахе означали, что он управляет четырьмя сторонами света. Поэтому в хрониках Геродота саки названы «золото стерегущими грифами», так как сакские вожди носили крылатые короны. У огузов ястреб и его разновидности были символами родов (тамга), а также эмблемой власти. Наличие культа птиц доказывают названия казахских родов и боевые кличи-ураны. Защитной силой наделялись у казахов беркут и филин. Особый интерес представлял мотив «үкіаяқ» – когти в серебряной оправе в казахских традиционных ювелирных украшениях, которые наделялись обереговой силой. «Птицы наряду с охранным свойством олицетворяли оплодотворяющую, очищающую силу, символизировали различные благопожелания, были носителями светлых начал. С образом птицы казахи связывают счастье, богатство (считалось, к счастью, увидеть птицу во сне). Представлялось, что присутствие изображений птиц в предмете способствует добру» [13]. Итак, образ птиц являлся одним из ведущих символов казахских традиционных ювелирных украшений и орнамента.

Великий Абай также связывал мелодический контур песни с взлетающей и высоко парящей птицей: «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа, Адам ойы түрленіп ауған шақта, Салған ән көлеңкесі сол көңілдің, Тактісіне билесін ол құлаққа». Исполнение песни вызывает радостное настроение, восторг души. Ликуя, она словно приплясывает в такт песни, пишет Абай. Душа, окрыленная вдохновением взмывает ввысь как птица. Таким образом, птица в очередной раз продемонстрирована как глубокий семантический образ многовековой культуры.

Многовековая история символа птицы нашла продолжение и в музыке XX века. Этот образ образует целый пласт в песенно-романсном творчестве Н.Тлендиева [14]. Жанровая природа песен этой группы разнородна. Это песни марши («Қыран туралы жыр», «Көгершіндер әні»), песни-вальсы («Қарлығаш туралы ән») и даже песня-элегия («Қанатым»), где вальсовость завуалирована в трехдольном ритме, два романса («Келе жатыр құс қайтып», «Құстар әні»). Словно продолжая традицию Үкілі Ыбырай и Шашубая в песне «Ақ шағала» мелодические звукоподражания щебету птиц в алексической части припева переданы через широкую секстовую интонацию в стаккатном движении, распевом и последующим нисходящим мелодическим движением, повторяемым секвентно. Птица для Н.Тлендиева это как и в традиции символ чистоты и красоты (кюй «Аққу»), образ для любования («Бозторғай»), прообраз родины и свободы («Ақ шағала»), высокой мечты и любви («Аққұсым»), лицезрение полета птицы рождает в душе композитора ностальгию по безвозвратно ушедшему детству («Құстар әні»), это образ высокой, одухотворенной души («Көзім көрді аққудың жылағанын», «Көгершіндер әні»), духовного единения людей («Қанатым»), полет птицы словно символ весны («Қарлығаш туралы ән»), вдохновения, сопровождающееся высоким полетом чувств. Человек в песнях Н.Тлендиева может вести диалог с птицами («Келе жатыр құс қайтып»).

Таким образом, наш небольшой экскурс в историю одного из важных поэтических образов песен подтвердил глубокую связь ее элементов со всей древнейшей традиционной культурой казахов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ч.Валиханов Следы шаманства у киргизов // Ч.Валиханов Избранные произведения. Алматы, Казгослитиздат, 1958; А.Диваев Казахская народная поэзия. Алматы, 1964; Д.Банзаров Сочинения Москва, 1955; М.Бойс Зароастрийцы: верования, обычаи. М., 1988; В.Тэрнер Символ и ритуал М., 1983; О.Фрейд-берг Введение в теорию античного фольклора М.: Наука, 1978; Дж.Фрезера Золотая ветвь М., 1980; Л.Леви-Брюль Сверхестественное в первобытном мышлении М., 1937; С.А.Токарев Ранние формы религии М., 1964; В.Н.Басилов Избранники духов М., 1984; Е.М.Мелетинский Поэтика мифа М., 1974.
2. М.Әуезов Әдебиет тарихы Алматы, 1971; Ә.Марғұланом Қорқыт ата өмірі мен әфсаналары // Жұлдыз 1983, №4; Б.Уахатов Қазақтың халық өлеңдері Алматы, 1974; Б.Әбілқасымов Телқоңыр Алматы, 1993; С.Қасқабасов Колыбель искусства Алматы: Өнер, 1992; Е.Тұрсынов Қазақ ауыз әдебиетін жасаушыларының байырғы өкілдері Алматы: Ғылым, 1976; А.Сейдимбек Қазақтың күй өнері Астана: Күлтегін, 2002; Т.Шуленбаев Маги боги и действительность Алматы, 1961; С.Ақатаев К пережиткам культа тенгри у казахов // Известия АН КазССР – 1984 -№2 (серия общественных наук); Х.Арғынбаев Қазақ отбасы Алматы, 1996; А.Т.Толеубаев Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов Алматы: Ғылым, 1991; Н.Шаханова Мир традиционной культуры казахов Алматы: Казахстан, 1998; Г.Касымова Ритуальная музыкальная культура казахов Алматы, 2008.
3. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990.
4. Л.Халтаева Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в свете космогонических представлений тюрко-монгольских народов. Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент, 1991.
5. С.Раибергенова Древняя инструментальная музыка казахов Рукопись дисс.иск. Ташкент, 1993.
6. Г.Омарова Казахская кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Алматы, 2009.
7. С.Елеманова Казахское традиционное песенное искусство Алматы: Дайк-пресс, 2000.
8. Д.Амирова Ранние формы казахской песенной культуры // История искусств Казахстана. Очерки. Алматы, 2003 – 1 том.
9. А.Бердибай Казахская традиционная песня с кайырма. Рукопись дисс. канд. искусств. Алматы, 1997.
10. С.Аязбекова Картина мира этноса: Коркут ата и философия музыки казахов Алматы., 1999.
11. Б.Мүптекеев Жетісудың оңтүстік шығыс аймағының күйшілік дәстүрі Рупосись дисс. канд. искусств. Алматы, 2009.
12. П.Шегебаев Происхождение и развитие образа соловья в домбровой музыке. // Инструментальная музыка казахского народа. А: Өнер, 1985
13. Ш.Тохтабаева Серебряный путь казахских мастеров А: Дайк-пресс, 2005.- С.245-246
14. Г.Искакова Национальные истоки песенного творчества Н.Тлендиева Автореф. дисс. канд. искусств. Алматы, 2010.

Pouran BAGHERPOUR
Speech-Language Pathologist
Master of Science

The University of Social Welfare and Rehabilitation Science

E-mail: pouranbagherpour@yahoo.com

Tehran, Iran



VOCAL HYGIENE

Abstract: People who use their voice professionally like singers are at risk of voice disorders like Muscle Tension Dysphonia (MTD). Although reporting voice problems are common among singers, having vocal hygiene

can prevent of occurring a voice disorder or at least shorten the recovery time. Hence, it is important that singers of any kind of singing style have enough knowledge to protect their voices from probable risk factors.

Keywords: vocal hygiene, voice disorders, muscle tension dysphonia

Пуран БАГЕРПУР

Специалист по Нарушениям Речи Магистр Наук
Университет Социального Обеспечения и Реабилитации
Тегеран, Иран

ГИГИЕНА ГОЛОСА

Аннотация: Профессиональные пользователи голоса, такие как например, певцы, подвержены риску таких расстройств голоса, как дисфония мышечного напряжения (ДМН). Хотя жалобы о проблемах с голосом распространены среди певцов, гигиена голоса может предотвратить возникновение нарушения голоса или, по крайней мере, сократить время восстановления. Следовательно, важно, чтобы исполнители любого музыкального жанра обладали достаточными знаниями, чтобы защитить свой голос от возможных факторов риска.

Ключевые слова: гигиена голоса, нарушения голоса, дисфония мышечного напряжения

Puran BAGHERPOUR

Nitq Pozğunluqları üzrə Mütəxəssis
Elmlər üzrə Magistr
Sosial Rifah və Reabilitasiya Universiteti
Tehran, İran

SƏS GİGİYENASI

Xülasə: Peşəkar səs istifadəçiləri, vokal ifaçılar əzələ gərginliyi disfoniyası (ƏGD) adlı səs pozğunluqları riskinə məruz qalırlar. İfaçılar arasında səs problemi ilə bağlı şikayətlər çox olsa da, səs gigiyenası səs pozğunluqlarının qarşısını ala və ya ən azından sağalmayı tezləşdirə bilər. Buna görə də müxtəlif musiqi janrları üzrə ixtisaslaşmış istənilən ifaçının səsini mümkün risk faktorlarından qorumaq üçün kifayət qədər bilikli olması vacibdir.

Açar sözlər: səs gigiyenası, səs pozğunluqları, əzələ gərginliyi disfoniyası

ƏNƏNƏVİ MUSIQI XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN MÜASİR İCTİMAİ-MƏDƏNİ MƏKANDA TƏZAHÜRÜ

THE MANIFESTATION OF THE FEATURES OF TRADITIONAL MUSIC IN THE MODERN PUBLIC CULTURAL SPACE

Moderator: prof. Lalə HÜSEYNOVA

Оксана ДМИТРИЕВА
Почетный работник образования РК,
Преподаватель специальных дисциплин
Музыкальный колледж г.Шымкент
E-mail: o.k_22@mail.ru



ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА КЮЯ)

Аннотация: Данная статья посвящена вопросу рассмотрения этапов развития традиционного жанра – кюя. Больше внимание уделяется дальнейшей трансформации и развитию жанра как в инструментальной, так и в вокальной национальной культуре. В работе отслеживается преемственность традиций народной музыки профессиональными композиторами Казахстана. Новый жанровый синтез появился в опусной музыке в виде симфонического и хорового кюя. На современном этапе жанр кюя получает новую жизнь в ансамблевых составах. Таким образом, искусство кюя – это путь для зрелого сознания, исполненного духовным поиском. Музыкант всегда возрождает искусство прошлого, творит современное искусство и формирует будущее.

Ключевые слова: инструментальный жанр, традиционная музыка, фольклористика, домбровые традиции, транскрипция, синтез, стиливой колорит

Oksana DMITRIYEVA
Qazaxıstan Respublikasının əməkdar təhsil işçisi,
Xüsusi fənlər müəllimi
Çimkent Musiqi Kolleci

MÜASİR MƏDƏNİYYƏT MƏKANDA ƏNƏNƏNƏLİ MUSIQI JANRLARININ TRANSFORMASIYASI (KÜY JANRININ NÜMUNƏSİNDƏ)

Xülasə: Məqalə ənənəvi küy janrının inkişaf mərhələlərinin nəzərdən keçirilməsi məsələsinə həsr edilmişdir. İstər instrumental, istərsə də vokal milli mədəniyyətdə janrın gələcək transformasiyası və inkişafına daha çox diqqət yetirilir. Burada Qazaxıstanın peşəkar bəstəkarlarının xalq musiqisi ənənələrinə olan münasibəti izlənilir. Bu yeni janrın sintezi özünü opus musiqisində simfonik və xor küyləri şəklində göstərir. İndiki mərhələdə ansambl kompozisiyalarında küy janrı yeni həyat almaqdadır. Beləliklə, küy sənəti mənəvi axtarışlarla dolu yetkin şüurun yoludur. Musiqiçi həmişə keçmişin sənətini canlandırır, müasir incəsənət yaradır, gələcəyi formalaşdırır.

Açar sözlər: instrumental janr, ənənəvi musiqi, folklorşünaslıq, dombra ənənələri, transkripsiya, sintez, üslub koloriti

Oxana DMITRIYEVA

Honorary Worker of Education of the Republic of Kazakhstan,
Teacher of special disciplines
Shymkent Music College

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL MUSICAL GENRES IN CONTEMPORARY CULTURAL SPACE (EXAMPLES OF THE "KUYA" GENRE)

Abstract: *The article is devoted to considering the stages of development of the traditional genre of Kuya. More attention is paid to further transformation and development of the genre in both instrumental, and vocal national culture. In work is monitored the succession of folk music traditions by professional composers of Kazakhstan. The new genre synthesis appeared in opus music in the form of symphonic and choral Kuya. In the modern stage of the genre, Kuya gets new life in the ensemble compositions. Thus, the art of Kuya is the way of consciousness of maturity, the performance of the sacred spiritual search. A musician always revives the art of the past, creates contemporary art and shapes the future.*

Keywords: *instrumental genre, traditional music, folkloristics, dombyra traditions, transcription, synthesis, stylistic colour*

*«Истинная традиция живет в развитии»
Газица Жубанова*

Многие исследователи музыкального искусства Казахстана, в основном, занимаются изучением связей и преемственности с традициями, с особенностями школы устного творчества в казахской культуре. Так, на сегодняшний день изучены различные жанры с опорой на национальную музыкальную культуру, имеет место изучение отдельных жанровых сфер (в работах С.А.Кузембаевой [9], и Т.К.Джумалиевой [4], Е.Г.Кондауровой (жанр балета) [7], взаимодействия традиционной жанровой системы и нового искусства (Г.К.Котлова [8]). Кроме того, молодые исследователи рассматривают в своих работах вопросы развития национального стиля в музыкальном искусстве в период новейшей истории Казахстана. Так, обстоятельно рассмотрено творчество многих современных композиторов (в работах Н. С. Кетегеновой [6], что дает возможность понимать развитие композиторского творчества и национального стиля, начиная с 1930-х годов и до настоящего времени.

Однако, наименее изученной сферой казахской национальной культуры остается традиционное музыкальное искусство. Оно пока «остаётся достаточно замкнутой системой, несмотря на интенсивные контакты с профессиональным искусством нового типа и массовой музыкальной культурой», отмечает исследователь традиционного искусства С.А.Елеманова [5].

На протяжении многих веков в музыкальной практике казахского народа сложились самобытные вокальные и инструментальные формы. Наряду с народными песенными жанрами – эн, олен, жыр, терме, желдірме большое распространение получила инструментальная музыка в жанре кюя.

Казахский кюй – это замечательная страница музыкальной культуры, запечатлевшая специфический подход к отражению жизни, выработанный в особых культурно-исторических условиях.

Слово кюй – общетюркское. Его древнейший смысл означает важнейшую категорию миропонимания – состояние. Кюй – это состояние души человека, казахи при встрече обычно спрашивают «*Күйің қалай?*» (Каково состояние твоей души?)

Итак, кюй – это летопись духовной жизни народа. Каков же образно-духовный мир казахского кюя? Традиционны три взаимосвязанные сферы образов: образы природы (степь, жайлау), образы животного мира (аққу, құлан, ат), образно-духовный мир человека в физическом и духовном плане.

Множество старинных кюев связаны также с различными преданиями и легендами, что позволяет говорить о том, что казахская инструментальная музыка развивалась в тесной связи с эпической народной поэзией, оказавшей большое влияние на формирование характерных черт кюя.

Для казахов кюй нечто большее, чем музыкальное произведение, – он предстает перед нами как звучащая страница истории народа, его обычаев и культуры. Поэтому так высоко ценили казахи исполнителей кюев – кюйши.

В жанровой характеристике кюев преобладают: семейно-бытовые, обрядовые, лирические, состязательные, кюи философского склада, кюи- посвящения. В традиционной музыке кюи исполнялись на народных инструментах, таких как: домбра, кобыз, сыбызгы, шанкобыз.

В казахской инструментальной культуре, как известно, преобладают два исполнительских направления: западно-казахстанская и восточно-казахстанская школы. Если в төкпе-кюе главенствуют темы более инструментальные, то в шертпе-кюе – песенные. По форме төкпе-кюи более масштабные, а шертпе-кюи близки камерному звучанию и излагаются в малых формах.

Выдающимся создателем казахских кюев является Курманагазы Сағырбаев (1806-1879), чей кюй «Сары-Арка» по праву считается символом казахской национальной музыки. В творчестве его современника Даулеткерей (1820-1887) наиболее ярко и полно переданы лирические музыкальные образы. Западно-казахстанскую традицию представляют также кюи Махамбета Утемисова, Сейтека Уразалиева, Дины Нурпеисовой.

В центральных, южных и восточных областях Казахстана складывалась иная домбровая исполнительская традиция. Ярким ее представителем являлся кюйши Таттимбет Казангапов (1817-1862). Среди создателей кюев Таттимбет выделялся тем, что владел поэтическим словом не хуже, чем домброй. В отличие от двухголосных кюев западно-казахстанской традиции, пьесы Таттимбета в основе своей одноголосны, что вообще характерно для музыки восточных регионов Казахстана.

Большое количество кюев было написано и для кобыза. Термин «кобыз» относился в прошлом к различным видам инструментов и вплоть до середины XIX века был тесно связан с шаманством. В кобызовых кюях сложился устойчивый комплекс тем-символов связанный с основами тенгрианского мировоззрения. Наиболее ярким исполнителем и создателем кюев для кобыза являлся Ихлас Дуkenov (1843-1916). Такие кюи, как «Камбар-кюй», «Жез-кийк» передают содержание эпических сказаний.

В казахской инструментальной музыкальной культуре наряду с домбровыми и кобызовыми кюями важнейшую часть художественного наследия составляют кюи для сыбызгы. Он имеет своеобразный колорит и тембр, звуки его богаты обертонами на всем протяжении диапазона. Основой репертуара исполнителей на сыбызгы служат песенные мелодии, а также кюи для сыбызгы. Известным композитором – сыбызгистом был Сармалай (1835-1885). При игре на сыбызгы некоторые музыканты воспроизводят голосом специфический звук, выполняющий роль бурдона.

В целях преемственности традиций народной музыки композиторы Казахстана обращаются к замечательным образцам кюев и песен, творчески обогащая музыкальные «алмазные россыпи» новыми фактурными, гармоническими и полифоническими приемами, демонстрируя в своих сочинениях и транскрипциях живые неисчерпаемые драгоценности [4].

Основоположниками музыкальной фольклористики в Казахстане были А.В.Затаевич, Б.Г.Ерзакович, Е.Г.Брусиловский. Огромный вклад в дело изучения и сохранения казахского музыкального искусства внес академик А.К.Жубанов (им собрано более тысячи песен и кюев).

Один из основоположников профессиональной музыки в Казахстане композитор Евгений Григорьевич Брусиловский наряду с основной работой в области оперного и симфонического жанров, является и автором большого числа фортепианных сочинений: фортепианные обработки кюев (10 пьес), «Экспромт», «Патетический монолог», «Юмореска», «Токката» и др. Большой знаток народного творчества, Е.Г.Брусиловский использует кюи или сочиняет свои оригинальные мелодии, близкие народным. Кюи послужили для композитора источниками, содержащим неисчерпаемые тематические и художественные ресурсы. В народных музыкальных драмах «Кыз – Жібек», «Ер-Таргын» Брусиловский использовал кюи «Балбраун», «Айжан-кыз», «Былкылдак», «Кенес-кюй», «Байжума».

Первым оригинальным произведением, в котором Брусиловский претворил основные закономерности казахской народной музыки, явилась «Токката». Композитор впервые попытался осуществить синтез – сочетание черт кюя и сонаты, используя предрасположенность домбровых пьес

к сонатно-симфоническому развитию. Развитие в пьесе осуществляется кюевыми средствами: крепкая сцепленность тем при постоянном интонационном обновлении – отсюда непрерывность движения; фактура, имитирующая домбровое двухголосие. Усиливают национальный колорит звучания гармоническая структура аккордов, основанная на квартрах и квинтах. Первоначальное название «Токкаты» – «Танец радости в форме кюя», написанной Брусиловским специально для танцевального номера Шары Жиенкуловой.

Следующим произведением Брусиловского, связанным с национальной тематикой, стал цикл фортепианных пьес «25 танцев» сюда вошли обработки казахских народных песен, кюев, напевов, танцев, пьесы, написанные в начале 60-х годов. Обработки кюев, которые вошли в данный сборник: «Айжан-кыз», «Таттимбет», «Былкылдак», а также – «Топан» и «Байжума». Если «Топан», «Байжума» и «Айжан кыз» претерпели незначительные изменения редакторского характера, то обработка «Былкылдак» – это новый концертный вариант кюя. Здесь Брусиловский не ограничивается только мелодическим материалом. Он значительно расширяет границы танца: дополнительно дано небольшое вступление. Это показ основного ритмического ядра, который типичен для вступительных разделов в домбровых пьесах – «кайырма».

Произведение Ахмета Жубанова «Кызыл кайын» – (Красная береза) является частью танцевального цикла «8 казахских танцев». Кроме названия композитор использовал и мелодический материал кюя Курмангазы. Кюй «Кызыл кайын» – часть известного триптиха Курмангазы, повествующего о истории побега из тюрьмы. Триптих состоит из кюев «Турмеден кашкан» – «Побег из тюрьмы», «Ксен ашкан» – освобождение от цепей и «Кызыл кайын» – Красная береза. Это кюй о березе, – говорит Курмангазы, – приютившей меня среди своих ветвей и укрывшей от погони. Это кюй о родной степи, о славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти». В сравнительном анализе кюя и танца обнаруживается много общих черт: танцевальность в кюе, кварто-квинтовая интервалика в фактурном оформлении кюя подчеркивается и в танце. «Кызыл-кайын» А.Жубанова – яркое художественное доказательство внутреннего родства двух начал – народного и профессионального.

«Сюита-кюй» в четырех частях для струнного квартета была написана С.И.Шабельским в 1953 году. В первой и четвертой части композитор мастерски применил характерные фактурные приемы домбрового звучания и достоверно передал национальный и стиливой колорит двух кюев Курмангазы. Первая часть сюиты основана на кюе «Ой бай балам». Исследователи творчества Курмангазы относят создание этого кюя к 1857 году, считая его одним из вариантов кюя «Кайран шешем», мелодия которого воссоздает черты любимого образа матери кюйши Алки, образа, окутанного нежной грустью, мягкой сердечностью. Спокойный ритм, темповая сдержанность способствуют созданию интимно-лирического настроения. Четвертая часть «Сюиты-кюя» построена на мелодии бодрого и жизнерадостного кюя Курмангазы.

«Балбраун» – один из подлинных шедевров творческого мастерства великого кюйши был использован в различных сочинениях композиторов Казахстана. Он звучит в IV акте оперы Брусиловского «Ер Таргын», во второй части его симфонии-сюиты «Сары арка». Очень образно характеризует кюй «Балбраун» академик А.К.Жубанов: Курмангазы создал «Балбраун» в танцевальном ритме, и весь от начала до конца, он представляет собою радостно-взволнованное движение, напоминающее о праздничных играх. «Музыка «Балбрауна» очень активна, стремительна, задорна [3].

Кюй Курмангазы «Кобік шашкан» пользуется большой популярностью как у исполнителей, так и у слушателей. История сочинения кюя «Кобік шашкан» Курмангазы связана с посещением великого кюйши казахов рода Адай. Здесь жил талантливый акын Кашаган Куржيمانов-создатель глубоко драматических сочинений. Одно из них-поэма, повествующая о стихийном бедствии, постигшем прибрежные аулы Каспия во время ураганного шторма. На основе этой поэмы Курмангазы сочинил кюй «Кобік шашкан». Глубокие мысли и чувства передаются композитором в широком живописном полотне. Образы глубоко драматичны, передающие затаенную скорбь по поводу величественной и безжалостной трагедии. Суровость мелодии с трагедийными интонациями, богатые выразительные средства, широкая напевность, стройность и законченность формы вдохновили композиторов и исполнителей на создание ряда сочинений: Е.Г.Брусиловский написал на мело-

дическом материале этого кюя вторую часть «Сюиты на казахские темы» для струнного квартета, С.С.Туликов обработал кюй для фортепиано, Г.А.Жубанова для хоровой капеллы. «Кобік шашкан» в записи Л.Хамиди является также музыкальной основой Каприса №4 для скрипки соло И.Б.Когана.

Газица Жубанова привнесла в профессиональную музыку богатейший опыт домбровой традиции, продолжив в этом направлении творческие поиски своего отца – А.Жубанова. Композитор обогащает свои произведения богатейшим арсеналом выразительных средств казахского фольклора. Это и особая тембровая окраска домбрового звучания, и острота, упругость ритма, и образно специфический национальный колорит.

Пьеса для ансамбля скрипачей Газицы Жубановой «Счастливая юность» богата музыкальными образами, динамической устремленностью, ликующей энергией. Основой главной партии «Счастливой юности» является кюй Дины Нурпеисовой «Асем Коныр», посвященный внушке Коныр. Пьеса «Счастливая юность» написана в трехчастной форме, внутри отчетливо ощущаются черты национальных приемов обработки тем, наиболее характерных для кюя.

В 60-70-х гг. в профессиональной музыке Казахстана возникает новый жанровый синтез – симфонический кюй. Основоположником этого жанра явился Еркегали Рахмадиев. Его знаменитые кюи – «Дайрабай», «Құдаша думан». В дальнейшем, к жанру симфонического кюя обращались такие композиторы, как Тимур Мынбаев «Қарақожа», Балнур Кыдырбек «Омар сарыны», Тлес Кажғалиев «Қыз куу», Мансур Сағатов «Мерген», Адиль Бестыбаев «Азия дауысы», Серик Абдинуров «Сақтар».

Хоровые произведения Б.Байкадамова отличает поиск техники и выразительных средств хорового письма. В жанре хоровой музыки в его творчестве наиболее ярко определяются два направления – с одной стороны создание крупных оригинальных хоровых поэм, с другой – художественные транскрипции для хора казахских инструментальных кюев. Такие произведения, как «Ақпай», «Шалкыма», «Би кюй», «Келиншек», «Айжан кыз» получили широкое признание слушателей. Б.Байкадамов первым добился результатов обработки казахских кюев – инструментальных домбровых пьес для исполнения а капелла. Так образуется новый жанр – жанр хорового кюя.

На современном этапе жанр кюя получает новую жизнь в ансамблевых составах: казахская этно-рок-группа «Улытау», фольклорно-этнографический ансамбль «Туран», этно-рок-группа «Тиграхад».

Искусство кюя – путь для зрелого сознания, исполненного духовным поиском. Музыкант возрождает искусство прошлого, творит современное искусство и, если позволит его уровень, формирует будущее.

В репрезентативный список ЮНЕСКО в ноябре 2014г. было включено «Искусство исполнения традиционного казахского домбрового кюя» от Казахстана. «Искусство исполнения домбрового кюя играет важную роль в укреплении социальной сплоченности казахского народа и формирует у него чувство самобытности и единства» (*Пресс-релиз официального сайта ЮНЕСКО*)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аманов Б.Ж. Композиционная терминология домбровых кюев// Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы 2002 год
2. Аравин П.В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. - Алматы, 2002
3. Джумакова У.Р. «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980: Проблемы истории, смысла и ценности». Астана, 2003
4. Джумалиева, Т.К. Национальные традиции в опере «Биржан и Сара»: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Джумалиева Тамара Кажғалиевна. - Ташкент, 1985, 25 с.
5. Елеманова, С.А. О состоянии и перспективах нематериального культурного наследия Казахстана / С. А. Елеманова // Коркытжәне Ұлы дала сазы. - Алматы: «Арна-б», 2011, с. 118-122.
6. Кетегенова, Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана). / Н. С. Кетегенова. - Алматы: «Алатау», 2009, 560 с.
7. Кондаурова, Е.Г. Инновация в казахстанском балете 60-80 годов XX века / Е. Г. Кондаурова // Музыка Центральной Азии: традиции и современность: сб. статей. / Ред.-сост. Г. К. Абулгазиной. - Москва: ПРЕСТ, 2003, 96 с.
8. Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. Алматы, 2004.
9. Кузембаева, С.А. Лекции по истории казахской музыки. / С. А. Кузембаева. - Алматы. 2005, 232 с.

10. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя // типы программности // Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002
11. Сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://old.unesco.kz/heritagenet/kz/content/history/portret/kurmangazy.htm>, – (дата обращения: 14.10.2022).

Санубар БАГИРОВА

Ведущий научный сотрудник Института Архитектуры
и Искусства НАНА,
доктор философии по искусствоведению, доцент
E-mail: sanubar.bagirova@gmail.com



**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
В АЗЕРБАЙДЖАНЕ В РУСЛЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ И ТЕНДЕНЦИЙ**

Аннотация: В статье рассматриваются художественные тенденции, получившие широкое распространение в традиционном музыкальном исполнительстве в Азербайджане последние 10-15 лет. Степень их распространенности позволяют говорить о них, как о ведущих трендах в азербайджанском традиционном исполнительстве. Несмотря на это, явления, о которых пойдет речь, до сих пор остаются вне поля зрения исследователей. Начиная с 2017 года, автор неоднократно затрагивает новые тенденции традиционной музыки в Азербайджане в своих устных выступлениях на международных научных форумах, а настоящая статья является первой публикацией на эту тему.

Ключевые слова: мугам, новые музыкальные тенденции, традиционное музыкальное исполнительство, глобализация современного культурного пространства

Sənubər BAĞIROVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**AZƏRBAYCANDA ƏNƏNƏVİ MUSIQI VƏ MUSIQI İFASI YENİ BƏDİİ İDEYA
VƏ CƏRƏYANLAR MƏCRASINDA**

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan ənənəvi musiqi ifaçılığı sənətində ən son bədii cərəyanlar müzakirə olunur. Son 10-15 il ərzində onların bu qədər geniş yayılması ənənəvi ifaçılığının aparıcı tendensiyaları kimi səciyyələndirilə bilər. Bununla belə, bu yeni bədii meyillər indiyədək tədqiqatçıların diqqətini cəkməmişdi. Məqalənin müəllifi 2017-ci ildən bəri bir neçə dəfə beynəlxalq elmi toplantılarda çıxış edərək bu mövzunu gündəmə gətirib, lakin həzırda təqdim edilən məqalə ümumilikdə bu mövzuda ilk yazılı elmi nəşrdir.

Açar sözlər: muğam, yeni bədii musiqi cərəyanları, ənənəvi musiqi ifaçılığı sənəti, müasir mədəniyyətdə qloballaşma prosesləri

Sanubar BAGIROVA

Leading researcher of the Institute of Architecture and Art of ANAS
Doctor of philosophy in art studies, associate professor

**TRADITIONAL MUSIC AND MUSICAL PERFORMANCE IN AZERBAIJAN
IN THE LINE OF NEW ARTISTIC IDEAS AND TRENDS**

Abstract: *The paper discusses the latest artistic trends in the art of Azerbaijani traditional musical performance. Over the past 10-15 years they have become so widespread that one can consider them to be the leading ones today. Nevertheless, these issues have not been investigated so far by anyone of music scholars. Since 2017, the author has repeatedly touched upon new trends in traditional music in Azerbaijan in his oral presentations at international scientific forums, and this article is the first publication on this topic.*

Keywords: *mugham, new artistic musical trends, traditional music performance, globalization of the contemporary cultural space*

Одна из самых трудных задач для исследователя – это понять и объективно прокомментировать суть и смысл процессов, современником которым он является. Как совершенно точно сказал поэт: «Лицом к лицу – лица не увидать, большое видится на расстоянии». Я не берусь судить, насколько долговременными станут эти процессы в целом в азербайджанской традиционной музыке, но, несомненно, многие художественные идеи и формы, найденные современными азербайджанскими традиционными музыкантами, имеют все шансы в дальнейшем войти в регулярный арсенал средств нашей традиционной музыки.

Новые художественные идеи и тенденции, о которых мы поговорим здесь, особенно ярко проявились в ходе фестивалей тара, кяманчи и национальных духовых инструментов (балабан, зурна и тутэк), организованных Национальной Консерваторией Азербайджана весной 2022 года. Эти фестивали со всей ясностью отразили особенности и предпочтения современного общественного музыкального слуха, как и музыкальные интересы большого числа азербайджанских традиционных музыкантов. Если максимально сжато определить суть процессов, происходящих в современной традиционной музыкальной культуре, то здесь можно говорить о значительном расширении границ общественного музыкального слуха и, соответственно, азербайджанского этнического музыкального пространства.

Фестивальные концерты в своей совокупности позволили увидеть достаточно подробную картину современного состояния азербайджанской традиционной музыки и музыкального исполнительства, чему поспособствовала их концепция. Прежде всего, на этих фестивалях, можно сказать, был представлен весь цвет современных азербайджанских традиционных музыкантов-инструменталистов – от самых старших до самых молодых; я имею в виду тех, кто сегодня активно вовлечен в творческий и/или педагогический процесс. Участникам фестивалей была предоставлена возможность составить программы своих выступлений по собственному усмотрению. В итоге – уже только репертуар фестивальных концертов достаточно ясно говорил о вкусах и музыкальных интересах исполнителей, как и, впрочем, большей части публики.

Конечно, в программах фестивальных концертов был достаточно широко представлен привычный репертуар азербайджанской традиционной музыки – мугамы, теснифы, рянги, шикяста, народные песенные и танцевальные мелодии, исполнявшиеся, так сказать, в своем традиционном формате. Но классический мугам в концертах фестиваля звучал гораздо реже, чем его осовремененные версии, и он, в основном, исполнялся музыкантами старшего и среднего поколений. Молодые же музыканты очевидным образом тяготели к джазу, року, гитарной музыке типа фламенко, к нетрадиционным для азербайджанской музыки ритмам и к музыкальным инструментам, прежде не входившим в составы азербайджанских традиционных музыкальных ансамблей.

Такой крен музыкальных интересов современных традиционных исполнителей объясняется рядом причин, одна из которых связана с изменением общего музыкального ландшафта в Азербайджане, с заметным расширением звуковой среды, которая окружает современных традиционных музыкантов и неизбежно питает их слух.

Мугам по-прежнему воспринимается нами как фундамент нашей традиционной городской музыкальной культуры, но в настоящее время классические традиции исполнения мугама, в основном, сохраняются в системе профессионального обучения мугаматистов, и все реже и реже выносятся на концертную сцену или в теле-радио эфир. Не секрет, что сегодня значительно сократилась аудитория, способная слушать мугамные композиции продолжительностью более 10–12 минут и еще меньше осталось слушателей, которые были бы настоящими знатоками мугама. Известно, что еще в недавнем прошлом свадьбы в Азербайджане были едва ли не самой главной кон-

цертной площадкой для исполнителей мугама. Сегодня мугам редко исполняется на городских свадьбах, а на концертных сценах или в эфире большинство мугаматистов стараются либо не затягивать мугамную часть композиции, либо насытить свое исполнение техническими приемами высшей сложности, чтобы публика не заскучала. Сегодня многие традиционные музыканты, как молодые, так и среднего возраста, исполняя мугам, стремятся, прежде всего, продемонстрировать свои виртуозные, технические возможности. Техницизм – знак нашего времени; в нем находит свое выражение современное ощущение жизни, ее ускорившегося ритма. Но вместе с тем, за избыточной виртуозностью, с какой сегодня многие музыканты исполняют мугам, нередко скрывается желание «не потерять» слушателя, а иногда и просто непонимание глубинного смысла этой музыки. Архаичный художественный язык мугама, каким бы привычным и родным он нам не казался, постепенно перестает быть языком, который современная массовая аудитория реально понимает и предпочитает. И поскольку эта аудитория сегодня составляет большинство, то она невольно навязывает современным музыкантам свои, честно скажем, невысокие художественные вкусы.

Мустафа Чемеңли в своей книге *«Nəğməli xatirələr»* («Музыкальные воспоминания») приводит слова Абульфата Алиева, сказанные им еще в восьмидесятих годах прошлого века: «Я пою не для тех, кто не знает мугама, но для тех, кто его понимает и знает» [1, 78]. Фестивали в Национальной Консерватории подарили публике редкую возможность услышать классический азербайджанский мугам в прекрасном исполнении, а музыкантам столь же редкую возможность выступать перед теми, кто реально понимает и знает мугам. Возможно, этим и объяснялся тот «драйв», который испытывали музыканты на этих концертах, ведь именно разборчивость публики побуждает музыканта показать все лучшее, на что он способен. Выступления таких музыкантов, как Аяз Иманов, Эльман Садыгов, Малик Мансуров на таре, Исмаил Гамидов и Эльшан Мансуров на кеманче, духовиков Абузара Гюльалиева и Расима Алескерова показали не только жизнеспособность классических традиций исполнения мугама, но и потенциал дальнейшего развития этих традиций. Эти исполнители сумели, сохраняя традиционную, классическую форму мугама, вдохнуть в нее новую жизнь, сделать его созвучным современному слуху.

Нужно признать, что сегодня немногие из современных музыкантов исполняют мугамную классику так, чтобы ее было интересно слушать. Для молодых музыкантов, сравнительно недавно завершивших полный курс профессионального обучения, классический мугам остается чем-то вроде школьного предмета, к которому у них еще не сформировалось собственного отношения. Исполняя мугам в его классическом виде, они, как бы возвращаются к школьной программе, но при этом сказать здесь свое слово они пока еще эмоционально не готовы. Искусство исполнения классического мугама требует от музыканта не только хорошего знания правил, но и некоторой эмоциональной, душевной зрелости и, главное, собственного, осмысленного отношения к этой музыке, без чего даже самое грамотное, правильное исполнение мугама звучит безжизненно и неинтересно. Конечно, всем нам случалось слышать, как иногда азербайджанские дети могут исключительно выразительно и художественно зрело исполнять мугам, взять хотя бы даже Баяты Шираз в незабываемом исполнении Таджира Шахмалыоглу. Но это скорее исключение, чем норма; к тому же Баяты Шираз, исполняемый Таджиром, не является строго классической композицией. [2]

Что же касается музыкантов старшего поколения, то для некоторых из них существует проблема эмоционального «выгорания». Причина его в том, что музыканты старшей возрастной группы на протяжении долгих лет своей творческой жизни играют, в сущности, один и тот же репертуар и при этом еще и годами преподают его студентам. Преподавание мугама играет важнейшую, общественно значимую роль в сохранении и передаче этого наследия следующим поколениям, но не все музыканты хотят и могут этим заниматься в полном объеме; преподавательская работа зачастую истощает творческое воображение и артистические силы музыканта.

Говоря о ведущих трендах в современном исполнительстве на традиционных музыкальных инструментах, нельзя обойти вниманием тотальный интерес молодых исполнителей к музыке вне традиционного национального репертуара. Даже исполняя мугамы и другие традиционные пьесы, они стремились тем или иным образом «осовременить» этот репертуар. Зачастую мугамные мело-

дии звучали в джазовой аранжировке или включались в несвойственный им ритмический и инструментальный контекст.

О растущей популярности применения нетрадиционных ритмов и музыкальных инструментов в традиционном музыкальном репертуаре я уже не раз говорила ранее. Фестивальные концерты стали яркой иллюстрацией этой тенденции. В данном случае я выступаю здесь не с позиции критики этой тенденции, тем более что некоторые из таких композиций с художественной точки зрения были довольно интересными. Так, например, мугам Забул в исполнении тариста Арслана Новрасли в дуэте с ударником Эльвином Башировым удивил неожиданным и талантливым сочетанием классического мугама с современными ритмами и с ударным музыкальным инструментом, никогда прежде не входившим в традиционные мугамные ансамбли. [3; 4'32'' – 15'50'']. Мугам Сегях и шикьяста «Сары торпаг» на зурне в сопровождении киборда и ударных в исполнении ширванских ашыгов Рахмана и Фагана Алескерových явил один из лучших образцов современной неклассической аранжировки традиционной музыки. [4; 6'12'' – 10'58'']. В фестивальных концертах прозвучали и другие (одни более, другие менее) удачные композиции такого рода.

Что касается нетрадиционного музыкального репертуара, то фестивальные программы высветили значительный интерес традиционных музыкантов к эстрадным жанрам и более всего к джазу. Стало ясно, что джазовая музыка, которой еще с тридцатых годов прошлого века в Азербайджане увлекались преимущественно исполнители на европейских музыкальных инструментах (пианисты, трубачи, барабанщики, гитаристы и контрабасисты), теперь уже прочно вошла в музыкальный мир наших молодых традиционных музыкантов. Конечно, степень их погруженности в джазовую культуру неодинакова: одни делают еще только первые шаги в этом жанре, тогда как другие могут достаточно свободно импровизировать в джазовой манере, как, например, Эльвин Новрузов на кеманче или Анар Велизаде и Ниджат Масимов на балабане и многие другие исполнители на народных духовых инструментах. [5]

Надо сказать, что популярность джаза среди исполнителей на национальных духовых инструментах для многих оказалась довольно неожиданной. Эти инструменты всегда были неотъемлемой частью бытовой музыкальной культуры азербайджанцев. Их репертуар, в отличие от репертуара тара и кеманчи, до недавнего времени ограничивался чисто фольклорными музыкальными жанрами, отчего и сами эти инструменты воспринимались как фольклорные. Однако в последние годы молодые исполнители на национальных духовых инструментах все чаще выходят на международную музыкальную арену с репертуаром, включающим как традиционные мелодии, аранжированные на современный манер, так и чисто джазовые композиции, импровизации на темы популярных эстрадных мелодий или даже с собственными сочинениями. Многие из них стали даже лауреатами международных конкурсов джаза в США и Европе, как, например, Парвиз Гулиев, Эльшад Шихалиев, Ниджат Масимов, Рамин Палангов, Анар Велизаде.

Конечно, в рамках короткого сообщения невозможно охватить все явления и процессы, происходящие сегодня в азербайджанском традиционном музыкальном исполнительстве, но одну важную тему я, все же, хотела бы затронуть здесь. Она касается композиторских опытов современных традиционных музыкантов.

Ряд современных традиционных музыкантов, помимо собственно исполнительства музыки, пробуют свои силы в сочинении музыки, что, на первый взгляд, не является чем-то совершенно небывалым в традиционной исполнительской практике. Всем известно, что репертуар традиционной музыки, в частности, запас теснифов, песен, рянгов, шикьяста и прочих малых музыкальных форм, исторически всегда создавался и пополнялся самими ее исполнителями. При этом институт авторства, авторского права на созданные ими мелодии отсутствовал: любой из их коллег мог при желании включить эти мелодии в свой исполнительский репертуар, не говоря уже об использовании авторских деталей (*“fərdi xallar”*, *“xırdalıqlar”*) и исполнительских приемов тех или иных музыкантов. И это не считалось чем-то зазорным. Однако сегодня мы можем говорить о таких творческих опытах традиционных музыкантов, которые выходят за рамки традиционных музыкальных форм, и этот тренд сейчас находит самое широкое и разнообразное проявление. Я здесь приведу в качестве примера несколько композиций такого рода, чтобы дать представление о характере ком-

позиторского творчества современных традиционных музыкантов, включая в их число также те, что не исполнялись в фестивальных программах. Однако эти композиции не раз звучали в эфире и хорошо известны азербайджанским слушателям. Репертуар, с которым тарист Шахрияр Иманов выступает на своих сольных концертах, нередко включает также пьесы, которые представляют его собственные аранжировки мугамного текста. На фестивале тара в Национальной Консерватории он исполнил свою композицию «*Yeddi Məqam*», с которой впервые выступил в 2013 году на международном конкурсе таристов в Баку. Музыкальный материал этой композиции, в целом, не выходит за рамки традиционной мугамной лексики, но ладовая структура этой композиции, представляющая цикл из семи основных мугамов, несомненно, является творческим экспериментом ее автора. Кроме того, необычность этой композиции также в том, что здесь один-единственный тар одновременно выполняет две функции – функцию мелодического соло и функцию ритмического сопровождения. Среди других композиций Шахрияра Иманова наибольшую популярность завоевали его пьесы «*Nəbz*» на материале мугама Баяты Шираз и «*Bəzmigah*» на основе мугама Чахаргах. И в этих, и в других своих композициях он вполне отчетливо опирается на мугамную лексику, но вместе с тем ни по своей форме, и ни по музыкальному материалу они никак не могут быть отнесены к традиционным мугамным композициям. [6,7,8]

Композиция «*Nazəndə sevqilim*» тариста Бахруза Зейнала, с которой он выступил на фестивале, мне представляется интересным творческим опытом. Несмотря на мугамные интонации, которые временами ясно слышались в ней, в целом, композиция содержала собой вполне самостоятельный авторский материал достаточно хорошего качества.

На фестивале прозвучала также композиция под названием «*Hekayə*» кеманчиста Эльнура Микаилова. Это – сочинение свободной формы, в котором мугамная лексика, практически, трансформируется в полностью авторский музыкальный текст.

Творческие опыты Эльнура Микаилова, как правило, не связаны с традиционными мугамными формами и жанрами, а порой даже с традиционной мугамной лексикой. Многие его композиции представляют собой вольные импровизации на тот или иной лад, но вне конкретного мугамного текста. Такова, например, его композиция, исполненная им на церемонии закрытия Европейских Игр в Баку в 2015 году. В ней, практически, только первая фраза буквально воспроизводила начальный мотив мугама Шуштер, но все, что прозвучало после нее, было авторским музыкальным материалом, выдержанным в мугамной стилистике.

Все эти произведения, как видим, не являются мугамными композициями в традиционном смысле этого слова, хотя их авторы в той или иной мере, одни больше, другие меньше прибегают к использованию мугамного материала – его ладовой системы, музыкальной лексики или особенностей построения музыкальной речи. Эти композиции, как правило, не существуют в нотной записи; музыканты просто записывают их в студиях звукозаписи и таким образом сохраняют их в своей памяти. Естественно, что, как и всякий устно существующий текст, музыкальный текст этих композиций в своих деталях может варьироваться при каждом его воспроизведении.

Подобные творческие эксперименты наших традиционных музыкантов, возможно, еще не являются полноценными композиторскими опытами, но очевидно, что они уже перерастают границы собственно музыкального исполнительства. Это явление, как и другие новые художественные тренды, о которых говорилось в данной статье, порождены процессами глобализации культурного пространства современного мира; они суть результат открытости музыкального слуха современных традиционных музыкантов, их вовлеченности в более широкий музыкальный мир, нежели мир своей этнической музыкальной культуры. Хорошо ли это или плохо для этнической музыки, для сохранения нашего традиционного музыкального наследия? История рассудит. Так или иначе, мы не сможем остановить эти процессы, но можно грамотно регулировать их, сохраняя определенный баланс центробежных и центростремительных тенденций, баланс между традициями и инновационными потоками освобожденного современного сознания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Çəmənli. M.Ş. “Nəğməli xatirələr”, B.: “Təhsil”, 2019, 184 səh (üçüncü nəşr)

Сайтография:

2. Bayatı Şiraz – Tacir Şaxmalıoğlu. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FLi9Lco_Fjw
3. Zabul Segah – Arslan Növrəslı, Elvin Bəşirov. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Nq0Nb6rQwzo>
4. “Sarı torpaq” şikəstəsi – Rəhman və Fəqan Ələsgərovlar.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8b7eN3harVU>
5. “Donna Lee” – Anar Vəlizadə URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W3IOru4TeyI>
6. «Nəbz» – Şəhriyar İmanov URL: https://www.youtube.com/watch?v=mLTmFY_wiP8
7. «Bəzmigah» – Şəhriyar İmanov URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2asS7gxFMec>
8. «Yeddi Məqam» – Şəhriyar İmanov. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=agJZcyTJXNA>
9. Sərbəst kompozisiya – Elnur Mikayılov. URL: <https://youtu.be/7HeI2OQGCCA>

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV
AMK-nın dosenti
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: salimhak@mail.ru



TÜRK OZANLIĞI ÜMUMBƏŞƏRİ DƏYƏRLƏR KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: Məqalədə ümumtürk ozanlığı anlayışı bir neçə cəhətdən, o cümlədən poetik, fəlsəfi, eyni zamanda islamöncəsi türk inanc sistemi kontekstində təhlil olunur. Qeyd edilir ki, ozan-aşıq sənəti ümumbəşəri dəyərlər sisteminə özünəməxsus bir mövqeyə sahibdir və bu tendensiya hər şeydən əvvəl böyük bir coğrafi areala yayılmış olan Türk ulusunun mənəvi-mədəni ucalığının əlamətidir.

Açar sözlər: Ozanlığı, aşılıq, sivilizasiya, türklər, islamıyyət, dədəlik, vəlilik, şaman, varsaq, akın və s.

Фахрадин БАХШАЛИЕВ
Доцент АНК
Доктор философии по филологии

КОНЦЕПЦИЯ ТЮРКСКОГО ОЗАНСТВА В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ

Аннотация: В статье концепция пантюркского пения анализируется в нескольких аспектах, в том числе поэтическом, философском, и в то же время в контексте доисламской тюркской системы верований. Отмечается, что искусство озан-ашик занимает уникальное положение в общечеловеческой системе ценностей, и эта тенденция является прежде всего признаком духовного и культурного превосходства тюркской нации, раскинувшейся на большом географическом пространстве.

Ключевые слова: Озанлыг, ашык, цивилизация, тюрки, ислам, отцовство, опека, шаман, варсак, акин и др.

Fakhraddin BAKHSHALIYEV
Docent of ANC
Doctor of philosophy for philology

THE CONCEPT OF TURKIC OZANLIG IN THE CONTEXT OF UNIVERSAL VALUES

Abstract: The article contains the analysis of pan-Turkish chanting in several ways, including poetic, philosophical, and at the same time in the context of the pre-Islamic Turkish belief system. It says that the art of Ozan-ashig has a unique position in the system of universal values, and his tendency is first of all a sign of the spiritual and cultural superiority of the Turkish nation, which is spread over a wide geographical area.

Keywords: Ozanlig, Ashyk, civilization, Turks, Islam, paternity, custody, shaman, Warsak, akin, and so on

Dünya xalqlarının sivil dəyərlər sistemi əsrlər boyu formalaşaraq, müəyyən şəkil almış, eyni zamanda inkişaf və deformasiyalara məruz qalaraq, bu günümüzdə 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 konservativliyini 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 təbəddülət baş verir. Ancaq müəyyən tarixi və fəlsəfi səbəblər ucbatından konservativ etnik dominantlıq hər zaman öz nüvəsini qoruyub saxlamışdır.

Qoca Şərqin döyünən ürəyi olan Türk dünyasının, Türk ulusunun ən incə və dərin məzmunlu milli dəyərlərindən biri də ozan-aşıq sənətidir. Çox qədim köklərə dayanan bu mədəni hadisəni sadəcə bir sənət növü kimi görmək yetərli deyil. Bu, ədalətsizlik olardı.

Ozan-aşıq formulu təbiətlə yaradan haqqındakı ilkin, arxaik, mifik düşüncələrlə xaotik bir şəkildə əhatə olunmuş insan təfəkkürünü ən əski çağlardan bəri müşayiət etmişdir. Dastanların, nağılların, əfsanələrin əcdadı sayılan miflərin və mifik yaddaş tarixinin əlçatmaz qatlarında qalmış izlərini məhz qədim türk ozanları, dədələri yaşatmışlar. Dədəlik də, ozanlıq da, ruhani və əqli vəhdətin kamil insan sifətindəki təcəllasını kəşf etmək üçün yaranmış bir vasitədir. Bu mənada türklər üçün ozanlar hər zaman müqəddəs olmuş, İslam sufizmindən sonra meydana çıxmış irşad məqamının, mürşidliyin dədəlik formasındakı ilkin təzahürü olmuşdur. Ümumiyyətlə götürdükdə isə, ozanlıq, aşılıq, daha dəqiq ifadə etsək, aşılıq mənşəli ədəbiyyatla əlaqəsi xüsusi bir missiya xarakteri daşımışdır. Bizim araşdırmamızın və müdafiə etdiyimiz elmi konsepsiyanın nəticəsi olaraq, bu qənaətdəyik ki, ozan-aşıq ədəbiyyatı və ümumiyyətlə bu sənət növü türk xalq sufizminin təmsilçisi və tərənnümçüsü olmuşdur. Hərçənd ki, bunu bugünkü aşılıq sənətinin durumunda müşahidə etmək mümkün deyil. Ancaq buna rəğmən tarixi və ədəbi qaynaqlar sübut edir ki, xalq sufizmi öz fəlsəfi yükünü məhz ozanlıq, aşılıq, aşılıq çiyinlərinə əmanət etmişdir. Bu günə qədər bu məsələ ya araşdırılmamış, ya da yarımçıq və diletant bir şəkildə tədqiqatə cəlb olunmuşdur. Bunun da obyektiv və subyektiv səbəbləri vardır. Obyektiv səbəb odur ki, 200 ildən yuxarı davam edən işğal faktoru Azərbaycan milli məfkurəsini tədricən ümumtürk və ümumşərq fəlsəfi fikrindən qoparmağa nail olmuşdur. Üstəlik sovetlər dönəmindəki elmi ateizm təbliğatının nəticəsi olaraq, ümumiyyətlə ürfani dəyərlər, təsəvvüfi baxışlar yanlış olaraq din pərdəsi və dini fanatizmlə mübarizə devizi altında unutturulmuşdur. Maraqlıdır ki, o dövrdə sufizmi dini ideologiya ilə qarışıq salanlar bu gün yenə öz prinsiplərinə sadıq qalaraq oyunu tərsdən oynayırlar. Yəni, bir zaman ürfani dünyagörüşü dinlə bir yerdə rədd edənələr, bu gün ürfani dünyagörüşü dinlə bir yerdə qəbul edirlər. Hər ikisi yanlışdır.

Bütün bu yanlışları və yarımçıq konsepsiyaları düzəltmək və tamamlamaq üçün isə, elmi metodik yanaşma tərzini bütünlüklə dəyişilməlidir. Lakin çox təəssüf ki, dövr və siyasi-ideoloji sistem dəyişsə də elmi ədəbiyyatda və dərs kitablarında heç nə dəyişməyib. Azadlıq ideyalarının gerçəkləşməsi və dövlət müstəqilliyin verdiyi imkanlardan, xüsusilə də humanitar sahədə çox az istifadə olunur. Alim və tədqiqatçılarımız yenə də əski ideoloji bazadan ayrılı bilmirlər.

Buradakı subyektiv səbəb isə, fərdlərin və qrupların (istər elm, istərsə də incəsənət sahəsində) öz intellektual səviyyələrini artırmaq yolundakı problemlərdir. İntellekt hər gün, hər an yenilənən və çağla ayaqlaşan bir nəsnədir. Çağdaş elmi nailiyyətlər, tarixə, fəlsəfəyə, ədəbiyyata, folklorla olan baxış prinsipləri durmadan təzələnilir və yeni-yeni elmi araşdırma üsulları ortaya çıxır.

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 özünüküləşdirmişdir.

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 siste-

mini özü ilə bərabər daşımışdır. İstər Avropa ölkələrindən başlayan Xaç yürüşləri, istər İslam orduları tərəfindən yürüdülmüş müharibələr 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, s.16]

Lakin İslam mədəniyyəti ərəb mədəniyyəti demək deyildi. Ümumiyyətlə, bir xalqın, bir etnosun mühafizəkar mədəni strukturu heç bir zaman ümumbəşəri xarakterə malik olmur. Yalnız həmin struktur 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 milliyyətçiliyi baxımından təyin və təhlil etmək kökündən 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. Şərqi böyük dahiləri olan Hüseyn ibn Mənsur Həllac, Seyid İmadəddin Nəsimi, Eynül-qüzzat 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 bəşəriyyəti ilə bütün dünya xalqları içərisində özünəməxsus yerə sahibdir. Bu dəyərlər içərisində ən çox gözə çarpan və uzun əsrlərin sınağından keçib gələn mədəniyyət nümunələrindən 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, aşılıq tək cəmiyyət sənəti növü olmamışdır. Bizim qənaətimizə görə, əski və orta çağlarda və hətta yeni dövrün əvvəllərinə qədər bu anlayış özündə yalnız sənətsəl mahiyyət daşıyırmışdır. Fəlsəfi aspektdən yanaşdıqda görürük ki, bir ozanın, bir şamanın, varsağın, akının və yaxud da aşığın missiyası çalib-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, ağsaqqallıq, mənəvi-ruhani liderlik səviyyəsinə qaldırmışdır. Qopuzun, çoğurun, tənburun, sazın müqəddəsliyi, toxunulmazlığı onun əyləncə vasitəsi olması 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 başçılarından 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 tərzini gələn vələlik, mürsidlik sistemi ilə aşağı-yuxarı eyniyyət təşkil edir.

Dədə Qorqudun qucağındakı qolça qopuzun mənəvi yükü isə çox ağır olmuşdur. Bu musiqi aləti müqəddəs kitablarla bərabər tutulmuş, ondan çıxan hər səs, bu səsin müşayiət 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 birləşərək, sazı da qopuzu da özüylə tarixin bu tərəfinə adlata bildi. Bu faktorun Türklərin İslamiyyətdən öncəki Tanrıçılıq ideyasına bağlılıqları ilə izah edilənlər 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 sözü 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 zamanəni o yaratmışdır [2, s.25]

Təsadüfi deyil ki, bu gün Anadolu ozanları, Anadolu aşığı arasında saza "bağlama" deyilir ki, bu söz də İlahi bağlantı, çalib-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 [3, s.30]

Hətta Anadolu da və Ələvi-Bektaş düşüncəsində saz alətinə, bağlamaya "Telli Quran" adı verilmişdir. Bu fakt da dediklərimizin 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, aşığılığın 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 təkamülə 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" [4, s.29]

Ozanlığın xalq arasındakı ruhani missiyası ozanların özlərinin yaradıcılıq prinsipləri ilə sıx bağlı olmuşdur. Belə ki, ozanlar təkcə musiqiçi yox, eyni zamanda fəvqəladə təbə və istedad malik olan şairlər olmuş, eləcə də dastançılıq, nağılçılıq, ravilik kimi çətin məsələləri də öz çiyinlərində daşımışlar. Ozanların qoşduğu şeirlər əksər hallarda bədahətən olmuş, yerinə, məzmununa və hədəfinə uyğun şəkildə yarılmışdır. Çünki, köçəri və yarımköçəri həyat tərzinə malik olan qədim və orta çağ türkləri yazı mədəniyyətini, kitabçılığı, toplu halda mənzumə və mənqəbələr qələmə alacaq sosial vəziyyətdən bir qədər uzaq idilər. Elə sazın və ya qopuzun, eləcə də digər musiqi alətlərinin həm solo, həm müşayiət, həm ritmik formata sahib olması da bu dediklərimizdən xəbər verir. Ozan sazını da özü çalmış, nəغمəsini də özü oxumuş, şeirini də özü qoşmuşdur. Bu onun həyat təzi idi. Bu həm də türkün həyat təzi 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 şəxslərdir.

Oğuz tayfalarının saza, sözə, ozanlığa bağlılığı isə inkar olunmaz bir gerçəkdir. Ümumiyyətlə, türk xalqları saz sənətinə, ozan şəxsiyyətinə dərin ehtiram və qüdsiyyətlə yanaşmışlar. Lakin oğuzların təmsalında bu daha çox özünü büruzə vermişdir. Sanki ozan elə oğuz deməkdir. "Kitabi-Dədə Qorqud" da "oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi" kəlməsi Dədə Qorqudun və ümumiyyətlə ozanlığın həm də ictimai, sosial, hətta siyasi rolunu göstərir. Elə həmin başlıqdakı "qaidən dürlü-dürlü xəbərlər verərdi" cümləsi övliyalıq, nəbilik, müqəddəslik məqamının göstəricisidir. Sadəcə bu iki əlamətdən anlamaq olar ki, ozan məfhumu türklər arasında saz-söz ustası, el sənətkarı olmaqdan çox-çox daha dərin mənalar daşıyan bir anlayış olmuşdur. Tarixin sonrakı dövrlərində baş verən deformasiyalar bu qüdsiyyətin üstünü pərdələmiş, get-gedə ozanlığın məşhur düsturu olan "dərviş-qazi-alp ərən" prinsipini unutdurmuşdur. Biz bu məsələyə bir az sonra yenidən qayıdacağıq.

Qeyd etdiyimiz kimi, oğuz tayfalarının həyatını, yürüyüşlərini, adi məişətini belə ozansız, qopuzsuz, sazsız təsəvvür etmək mümkün deyildi. Sözü həqiqi mənasında türkün yaşam kredosu qədim tanrıçılıqdan gələn ilahi bağlantının ən gözəl və optimal vasitəsi olan ozanlıq anlayışına bağlı idi. Ozanlıq isə saz, söz, dastançılıq və sairə daxil olmaqla bir çox komponentə malik idi. Yəni bu gün bizim bildiyimiz

sənətkarlıq, ifaçılıq, şairlik kimi məsələlər ozanlığın bir parçası olmuşdur. Saz, söz, musiqi, şeir ozanlığın gerçəkləşməsində bir vasitə rolunu oynamışdır desək, yəqin ki, yanılmarıq. Qədim şamanlıqdan, varsaqlıqdan, el bilginliyindən gələn psixoloji müdaxilə qabiliyyəti, təbiblik, qeybi görmə, son məsləhətçi kimi atributlar ozan şəxsiyyətinin nə qədər böyük anlam daşdığını göstərir. Prof. H.İsmayılov bu barədə yazır: “Ozan asketik inam daşıyıcısıdır. Ozanın davranışında qam elementləri müşahidə olunur. Xüsusilə ekstetik məqam elementləri oxşardır. Sonralar dərvişdə bunun qam sənətindən götürülməsi dərvişin şamanlaşması (dədənin qamlaşması) demək deyildir. Bu element (ekstaz) bütövlükdə həmin dövrdə (XII-XIII əsrlər) Şərqdə asketik dünyagörüşün geniş yayılması, global xarakter alması ilə bağlıdır” [5, s.33-47].

Təkcə Dədə Qorqudun simasında deyil, eləcə də tarix boyu türk ellərinin hörmət və ehtiram bəslədiyi, necə deyirlər, əl üstündə tutduğu ozanlar, dərvişlər, qazilər, alp ərənlər məhz həmin funksiyaları daşıyıblar. İslamiyyətin yayılmasından sonra müəyyən qədər öz formatını dəyişən, yerini vəliliyə, mürşidliyə verən bu prinsip və bu prinsipin daşıyıcıları Türk tarixində silinməz zəfər və qalibiyyətlərə imza atmışlar. Elə təkcə Konstantinopolun fəthində Fateh Sultan Mehmedin mürşidi olan Ak Şəmsəddinin adını çəkmək kifayətdir ki, Türk xalqı, Türk Dövləti, Türk məfkurəsində batiniliyin, yəni müstəqim mənada qədim ozanlıqdan gələn müdrikliyin və üstünlüyün hansı məcrada olduğunu başa düşək. Lakin onu da mütləq qeyd etmək lazımdır ki, İslamiyyətin gətirdiyi müəyyən prinsiplərin mövcudluğuna baxmayaraq, həmin dərvişlər, vəlilər, mürşidlər sazı, sözü, şeiri və musiqini yerə qoymadılar. Əksinə, bu atributlar başqa, daha geniş bir formatda inkişaf etməyə başladı. Bu gün belə Şərqdə, xüsusilə də Türk xalqlarının yayılma arealının mütləq üstünlük təşkil etdiyi Anadolu, İran, Xorasan, İraq, Əfqanıstan və başqa bu kimi yerlərdə öz mövcudiyyətini sürdürən təsəvvüf təpələri daşıyanlar və onların öndərləri birmənalı şəkildə musiqiyə, şeirə bağlı insanlardır. Əslində onların hərəsi bir Dədə Qorquddur desək, səhv etmərik. Yaxşı ki, bu gün dünyanın çeşidli yerlərində həmin mənəvi-mədəni prinsiplər yaşamaqdadır. Əks təqdirdə daim təhrif olunmağa meylli olan tarix elmi bu məsələnin də üzərindən elə bir pərdə çəkərdi ki, biz əsl həqiqətin nədə və harada olduğunu tamamilə bixəbər olardıq. Məhz ozanlığın, dədəliyin, pirliyin, ümumiyyətlə ruhani-mistik sufi cərəyanlarının bu gün Anadoluda, İran ərazisində, Balkanlarda və digər coğrafi məkanlarda diri qalması, öz inanc və ənənə prinsiplərini qoruyub saxlaması bizim tədqiqat işlərimizin əsas obyekti olaraq qalır. Məhz onların təmsalında açıq-aydın görmək mümkündür ki, tarix boyu türklər və xüsusilə də oğuzlar sazla, sözlə, ozanlıqla, dədəliklə iç-içə olmuş və bu amillər onların əsas həyat prinsiplərindən biri olmuşdur.

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 təsəvvüfə türklər arasında xüsusilə geniş yayılmışdı. Bu barədə irəlidəki bəşliklərdə geniş məlumat verəcəyik. Lakin 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 sistemində təsir etməyə başladı. Çünki burada ümumşərq mədəni intibah prosesi gedirdi. Türklər isə, istər fəthət, istərsə də elmi-mədəni yayılma arealı baxımından Yaxın və Orta Şərqi ən proqressiv millətlərindən biri olmuşlar. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, hərbi-siyasi fəthlər özü də mədəni inteqrasiya prosesinin 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 əvvəllərində 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, aşılqlar saray mühitindən, dövlət ərkanından get-gedə aralanmağa başladılar. Lakin ilkin milli özünüdərk, milli formalaşma zamanlarında, dediyimiz kimi, ozanlıq əsas milli-mənəvi atribut olaraq öz varlığını sürdürürdü.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəfərov N.Q. “Kitabi-Dədə Qorqud”da İslama keçid poetikası. B.: Elm, 1999, 54 s.
2. Balasaqınlı Y.H. Qutadğu Biliğ. B.: Avrasiya Press, 2006, 439 s.
3. Doğan A.D, Salih Baba, həyatı və əsərləri. -Ankara: Özkan matbaacılıq sənəti, 1998, 254 s.
4. Sağlam F.Y. Dünyada türkçe ve Türk edebiyatları. İzmir: Kitabek yayınları, No 7, 2003, 266 s. (səh. 29)

5. İsmayilov H.Ə. Azərbaycan dastanlarında “saz”ın sufi semantikasi // “Dədə Qorqud” jurnalı. B.: Səda, 2003, № IV (9), s. 33-47

Gülnarə MANAFOVA

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”
elmi-tədqiqat laboratoriyasında baş elmi işçi
ORCID: 0000-0002-3872-1167
Email: gulnarerefiq@gmail.com



C.QULİYEVİN YARADICILIĞINDA XALQ RƏQS JANRLARININ TƏKAMÜLÜ

Xülasə: Məqalədə Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında izlənən xalq rəqs janrlarının xüsusiyyətləri araşdırılır. Bəstələnmiş rəqslər xalq rəqs janrlarına müvafiq qaydada təsnifat edilərək 3 istiqamətdə – diringələr, yallılar və cəngilər qismində tədqiq olunmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılığında diringə ritmləri 6 səkkizlik hesabı çərçivəsini tərk etmədən sadələşən obrazların rəmzi olaraq qayğısızlıq, bəzən əmin-amanlığın təəcəssümündən tutmuş bayağılığa, nadanlıqdan genişlənərək böyük bir obraz spektrini əhatə etmək qüdrətini qazandı. Yallı ritmikasının təkamülü nəticəsində cəmiyyətdəki problemləri əks edəcək qədər bədii qüvvəyə malik qrotesk yallılar kütləvilikə etiraz kimi obraz daşıyıcısına çevrildi. Cəngi ritmikasının insanilik, xəlqilik, bəşəriyyət ideyalarının başında duran ən ali obraza çevrilməklə sadəcə bir insanın azadlığı deyil, Allahını tanıyan canlıların hürlüyü, xalqların, bəşəriyyətin azadlığı, Böyük Doğu kimi adlandırılmış türkcülük ideyasına qədər böyüməsi milli rəqs ritmikasının miqyasını görünməz dərəcədə artırır. Milli rəqslərin etnoqrafik dəqiqliklə bəstəkar tərəfindən incələnməsi onların milli musiqinin tədqiqi sahəsində önəmini artırır.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, diringə, yallı, cəngi, xalq ritmikas, Böyük Doğu

Гульнара МАНАФОВА

AMK, старший научный сотрудник научной лаборатории
«Реставрация и усовершенствование народных инструментов»

ЭВОЛЮЦИИ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Дж. КУЛИЕВА

Аннотация: В статье рассматриваются особенности жанров народного танца, наблюдаемые в творчестве Джаванишира Гулиева. Сочиненные композитором виды танцев были классифицированы по жанрам народного танца по 3 направлениям – диринге, яллы и дженги. В творчестве композитора ритмы диринге обрели силу выражения широкого спектра образов, от воплощения наивных, беззаботных образов до пошлости и невежества. В результате эволюции ритмов яллы, проявившейся как протест против масовости, появились гротескные яллы, обладающие художественной силой, достаточной для отражения проблемы общества. Став символом идей человечности и гуманизма, ритмы дженги стал олицетворением не только человеческой свободы, но в то же время и символом свободы всех живых существ, свободы народов, свободы человечества, и идеи туркизма, названные в творчестве композитора «Бёюк догу» (Великое возрождение), и тем самым довели до незримых пределов масштаб народно-танцевальных ритмов. Внимание композитора к народным танцам с этнографической точностью повышает их значимость в области исследования национальной музыки.

Ключевые слова: Джаванишир Гулиев, диринге, яллы, дженги, народный ритм

Gulnara MANAFOVA

AMK "Restoration and Improvement of National Instruments"
senior researcher at the scientific laboratory

THE PROCESS OF THE EVOLUTION OF FOLK DANCE GENRES IN THE CREATIVITY OF J.GULIYEV

Abstract: The article discusses the features of folk-dance genres observed in the work of Javanshir Guliyev. Types of dances were classified according to the genres of folk dance in 3 directions – diringe, yally and jengi. In the composer's work, the rhythms of diringe gained the power to express a wide range of images, from the embodiment of naive, carefree images to vulgarity and ignorance. As a result of the evolution of yalli rhythms, manifested as a protest against the masses, grotesque yally appeared, possessing artistic power sufficient to reflect the problem of society. Becoming at the head of the ideas of humanity and humanism, the jengi rhythm became the personification of not only simple human freedom, but at the same time a symbol of the freedom of all living beings, knowing God, the freedom of peoples, the freedom of mankind, and the ideas of Turkism, called "Böyük Doğu" (Great Rebirth) in the composer's work, and thereby increased the scale of folk-dance rhythms to invisible limits. The composer's attention to folk dances with ethnographic accuracy increases their importance in the field of national music research.

Keywords: Javanshir Guliyev, diringe, yally, jengi, folk rhythm

Azərbaycan xalq musiqisinin rəqsvari xüsusiyyəti janr müxtəlifliyi yaradan element kimi bəstəkar yaradıcılığına da güclü təsir göstərən amillərdən biridir. Hələ zamanında Üzeyir bəy avropalaşma istiqamətində irəliləmək istəyində ilk addımları xalqın daha yaxşı anladığı rəqs musiqisi vasitəsilə təsir etməklə məqsədində yanılmamışdı. Xalq musiqisinin rəqsvari xüsusiyyəti bir tərəfdən zərb çalğı alətlərinin zənginliyi ilə əlaqədar olub bu alətlərin ritmik xüsusiyyətilə müəyyənləşirsə [3] digər tərəfdən 6/8 metrik özəlliyin yaratdığı rəqs elementləri ilə bağlıdır. C.Quliyevin yaradıcılığında xalq rəqsləri ruhunda yazılmış rəqs nümunələri kifayət qədərdir. Xalq ruhunda yazılmış instrumental əsərlərin sırasında da janr səhnələrinin yer alması C.Quliyevin tətbiq etdiyi sevimli bədii vasitələrdən biridir. Avangard musiqinin rəqsvariliyə elan etdiyi az qala qadağa (mahnıvarilik və rəqsvarilik əsrin estetikasına nəzərən hətta pis zövq nümunəsinə də çevrilə bilərdi) heç vaxt C.Quliyevi əsərlərinə janr xüsusiyyətli səhnələr daxil etməkdən çəkindirməyib. Amma bütün bu rəqs səhnələri oynanılması, rəqs ediləsi, şadyanalıq üçün olan musiqi kateqoriyasından deyil və əsərin bədii məzmunu çatdırmaq üçün istifadə edilən elementlərdən biridir. Bu səbəbdən də məsələn, zurna və simfonik orkestr üçün yazılmış Uvertüranın zərb alətlərinin solosu ilə başlayan, bir növ yekə nağara, yaxud qaval daşının tembrini eşitdikdə el şənliyinə çağırış qismində tətbiq edildiyini nəzərə alsaq da bu zaman rəqs etmək heç kimin ağına da gəlməz. C.Quliyevin rəqslərinin heç də hamısı tətbiqi funksiyalı deyil, xalqın ali duyğularını təmsil edən sakral rəqslərdir.

Bir sıra xalq rəqslərinin bir-birindən fərqi burada mövcud ritmik özəlliyi və müəyyən edilmiş, bəlkə də əsrlərcə sınılanmış vurğu sistemi ilə müəyyənləşir [4-13]. Oturuşmuş vurğu sistemini pozmağı sevən, bununla da mövzu müxtəlifliyi yarada bilən C.Quliyev özünəməxsus vurğu ardıcılığı, qulaqlarda oturuşmuş vurğu sistemini pozmaqla sadə ritmlərdən mürəkkəb obraz xasiyyətnaməsi yarada bilir (Məsələn "Oğuznamə" baletindən Qovalama səhnəsi, Erlikin yeraltı dünyası nömrəsi, "Tufan" baletində Eys-ışrət səhnəsi). Gözlənilməyən yerlərdə vurğulanan ritm ilə bəstəkar real yasamla heç bir əlaqəsi olmayan, tanımadığımız dünyanı təsvir edir. Bu cür yanaşma, yəni vurğu kanonlarını, onların insan yaşamında, musiqidə rolunu bilməklə bu qaydaları pozub yeni obraz yaratmaq C.Quliyevə məxsus xüsusiyyətlərdən biridir. "Kızılırmak" baletində "Müsafirlərin gəlişi" səhnəsində isə bərabərhərəkətli ritmik formul vurğulardan məhrum edildiyinə görə çox vahiməli səslənir. Buna bənzər vahiməni biz "Oğuznamə" baletində Daş balbalların yürüşü səhnəsində də duyuruq. Türkün dünyagörüşündə hər iki dünyanın arasında duran, nə ölü, nə diri sayılmayan balbalların yürüməsi səhnəsi də ritm özəlliyindən məhrum edilmək üsulu ilə yaradılıb. Sanki bəstəkar ölümdən əvvəl və ölümdən sonranı, yəni insanın anlamadığı dünyaları real dünyanın əlamətləri ilə təsvir etməkdən imtina edir. Mərkəzdə duran özəl vurğulu, ritmik gözəlliyi ilə seçilən məkan məhz xalqa məxsusdur ki, insan özünü bu ərəzidə rahat hiss etməlidir. Mənfi personajların yalnız ritmik xasiyyətnaməyə layiq görülməsi, bu mövzuların xalq musiqisində mövcud olan vurğu sistemindən fərqləndirilməsi bir bədii vasitə olaraq uğurla tətbiq edilmişdir. Ritmik naxışların heçə endirilməsi, xalq musiqisinə xas vurğuların bilərəkdən yoxa çıxardılması "Ölümün ritmi yoxdur", "Bərabərhərəkətli ritm son

deməkdir" və s. bu qəbildən olan fikirlərin bəstəkarın fərdi düşüncəsi və yanaşmasında özəl yer tutduğunu bildirir. "Necip Fazıl" oratoriyasının Final səhnəsində C.Quliyev türk dünyasının sevimli şairi, simvolizmin parlaq nümayəndəsi, türkçülüyn və islamçılığın carçısı, böyük fikir sahibi Necip Fazılın "Çək pərdəyi!" sözlərilə bitirdiyi zaman musiqini həm intonasiyadan, həm yüksəklikdən, həm də ritmdən məhrum edərək Ölüm obrazı yaradır. Məhz bu səbəbdən ritmə həm də həyat ritmi, xalq musiqisi ritmikasına isə əsil həyat simvolikası kimi baxdığını bildiyimizdən C.Quliyevin yaradıcılığında peyda olan xalq rəqslərinin ritm müxtəlifliyi, tətbiq sahəsi tədqiqat üçün daha maraqlı olmağa başlayır.

Diringələr ("3 badam bir qoz" ritminin təkamülü)

Xalqın yaşayışının şəksiz simvolu saya biləcəyimiz 6 səkkizlik hesabı və el arasında "3 badam 1 qoz" adlanan ritmik formul¹¹ xalq musiqisində, xüsusilə də rəqslərində daha aydın və daha rəngarəng şəkildə təmsil edilib. C.Quliyevin yaradıcılığında bu ritmik formul obraz təmsilçisi səviyyəsinə qədər yüksələrək hətta müstəqil həyatını yaşayır. Bu formulun tətbiq sahəsi o qədər genişdir ki, hətta əsərlərin ardıcılığında ritmin təkamül prosesini izləmək də mümkündür.

Muğam səssizlərində 7 pyes fortepiano məcmuəsində prelüd və pyeslərin arasında səslənən interludiyalar başdan ayağa "3 badam 1 qoz" ritmik formulunun müxtəlif şəkilləri üzərində qurulub. Hazırlanmış royal cəmi 4 səs üzərində (H-As-G-Fis) məhz bu verbal kod üzrə inkişaf etdirildikcə tetraxord üzərində gəzişmə yolu ilə alınan melodikanın bu qədər böyük variant imkana malik olduğunu aydın müşahidə edirsən (Nüm.1). Məcmuədə keçid və əlaqə funksiyası daşıyan və heç bir cümlə bölgüsü, kadans xüsusiyyətinə malik olmayan interludiyaları birləşdirəsi olsa qədər vahid bir rəqsvari əsər də yarana bilərdi.

Nümunə 1. Muğam səssizlərində 7 pyes (1980) Prelüd



Rəqs musiqisindən sonata-simfonik silsilənin yekunu qismində istifadə etmək klassik ənənələrə sadıqlıq nümunəsi olsa da C. Quliyevin məşhur ritmik formulun şəkildəyişmələri vasitəsilə yeni rəqs növləri yaratmağa çalışdığı duyulur. Erkən yaradıcılıq dövrünün məhsulu olan III simfoniyanın Final hissəsinin məşhur rəqs ritminə həsr edilməsi həmçinin xalq rəqslərinə xüsusi marağın göstəricisidir. III simfoniyanın Final hissəsi zərb alətləri qrupunun üstünlüyü şəraitində əsasən ritmik variant inkişafı üzərində cərəyan edir. Forma etibarilə muğam dəstgahının konstruksiyasına (A(Rəqsvari)-B(Aşiq musiqisi)-C(Mahnıvari)-D(Muğamvari)-B1(Rəqsvari)-E(Cazvari)-A1(Muğamvari)-A2(Rəqsvari)-B2(Rəqsvari) bənzəsə də əsas özülü dəstgahda olduğu kimi muğamvarilik deyil rəqsvarilik təşkil edir. Əsas məqsəd xalq rəqsinin gözəlliyi və möhtəşəmliyini nümayiş etmək üçün arada mahnıvari, muğamvari, hətta cazvari musiqi elementlərinin daxil edilməsidir. Final səhnəsi mahiyyət etibarilə aramlı qadın rəqslərini, cəngivari kişi rəqslərini əhatə edən, arada aşiq oxuması, muğam və caz ilə qarışıq növbələşən şəkildə, bir-birinə qarışmadan, sanki kadrlar kimi əvəz edilən kütləvi xalq səhnədir. Məşhur diringə ritminin sonuncu dəfə keçirilməsi nağaraçalanlar qrupunun solosuna bənzəyir. Əsas ritmik formulaya zərb alətlərinin xanənin müxtəlif paylarında müdaxiləsi ritmik özəllik gətirir və ləzginka tipli rəqs təəssüratı yaratmış parçanın formulunu bir not sətrində yazmaq artıq mümkünsüz görünür.

"3 badam 1 qoz" ritmik formulunun daha bir müxtəlifliyinə "Karvan" triosunda rast gəlirik. Ritmi bu dəfə rəqs üçün heç xarakterik olmayan saz alətinin dekasında çırtma ilə səsləndirən bəstəkar növbəti dəfə xalq rəqsi səhnəsini və mütləq qaydada kütləvi şəkildə ifa ruhunda yaradır. Rəqslərin sadəcə oynamaq üçün deyil, məhz birlikdə rəqs etmək üçün nəzərdə tutulması bəstəkarın xalqa və birlik ideyasına münasibətindən təkan alır. Nağara əvəzi saz korpusunda səslənən qeyri ənənəvi ritmik müqəddimədən

¹¹ İ.Abezqauz Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasının təhlilində [Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Сов. композитор, 1987, 230 с.] "beşhecalı ritmoformul" kimi adlandırdığı bu ritmik formulun təhlildə bu şəkildə tətbiqi məqsədəuyğun görünür, çünki dilimizə tərcümədə ifadə anlaşıqlı deyil. Belə deyim rusdilli auditoriya üçün daha məqbuldur. "3 badam 1 qoz" deyimi ritmik formulu canlandıran verbal kod kimi yaddaşlarda daha dərin iz buraxıb.

sonra əsil oynamaq rəqs havası səslənir (Nüm:2). Forması da sadə, xalq rəqsləri üçün xarakterik olan rep-rizsiz iki hissəli (I – a(4x), a1(4x), b(4x), b1(4x) II – c(1+4x), c1(4x), c2+(1x+5x), c3+(5x) formulu üzrə) olmaqla sona doğru genişlənmələr sayəsində miqyasını artırırsa da nisbət gözlənilən simmetrik rəqsdir. Cümlə arasında sanki instrumental çalğı imitasiyası, tamamilə ənənəvi cümlə sonluqları rəqs epizodunu bəstələnmiş deyil, naturadan köçürülmüş kimi qavramağımızı diqtə etsə də tütəyi imitasiya edən fleyta, nağara kimi tiqqıldayan saz və rəqs formulu təkidlə təkrarlayan violonçel tembri yaradılmış səhnənin müəllif “sığılma” məruz qaldığını nümayiş edir.

Nümunə 2. “Karvan” triosu (2000)



“3 badam 1 qoz” ritminə bu boyda sadıqlıq bəstəkarın xalq rəqslərini dünya səhnələrində eşitmək arzusu ilə də əlaqədardır. Çünki məşhur violonçel çalan Yo-Yo-Manın sifarişli ilə yazılıb böyük konsert tədbirində ifa edilən “Karvan” triosunda olduğu kimi dünya musiqiçilərini bir araya mütəmadi toplaya bilən “Atlas” ansamblının sifarişli ilə ərsəyə gələn “Bayatı” poemasında da bu ritmin nəfis şəkildə təqdimatına rast gəlməyimiz eyni istəyin reallaşma nəticəsidir. Bizim ritmlər bu dəfə fərqli auditoriyanı dingildətməli idi. “Bayatı” poemasında V epizodda peyda olan ritmik formul əsasən zərb alətlərinin ixtiyarına verilərək müxtəlif şəkildəyişmələrə, variant təkrarlara məruz qalsa məzmunca əzəli funksiyasını dəyişdirmədi. Arabir ritmik formulun punktir hissəsi dəyişsə də vurğuların yerində olması rəqsin simasını başqalaşmağa qoymadı.

Rəqs ritmikasının fərqli funksional yük daşmasına “Dastan” simfoniyaının əsas mahiyyətini ifadə edən nadanlıq mövzusunun transformasiyasını parlaq nümunə olaraq göstərə bilərik. İnsanı cəmiyyətdən iyrəndirən ən pis əməllərin simvolu qismində tətbiq edilən və tanınmaz dərəcədə dəyişdirilmiş ritmik formulu müəllif bizə yaxşıdan pisə getdiyi proses şəklində deyil, nəticə kimi göstərdi. Biz gözəl, incə duyğuların nə vaxt bayağılaşdığını, niyə bunun baş verdiyini, niyə bəstəkarın bu qənaətə gəldiyini də bil-mədən dərhal fakt ilə üzbuüz qalıyıq. Musiqi cümlələri tamliğını itirərək simmetriyadan çıxmış, gözəllik parametrlərini itirmiş sanki söyüş kimi kəskin və qırıq ibarələr, dinamikanın *pp*-dan dərhal *ff*-ya qəfil keçməsi bizə sevimli ritmik formulu dərhal tanımağa da qoymur. Dinləyici fakt qarşısında çaşqınlıqla dayanıb hadisələri izləməyə məcburdur. Punktir ritmdə nöqtələr qırıq pauzalarla əvəz olunduğundan tənəffüs yaradan və ritmik şəkildəyişmələri ilə başgicəlləndirən təkrar-təkrar dövrüyyələr hansısa anlamadığımız həqiqətləri israr edir. Punktir ritm də səkkizliklər və pauzalarla qırılmaqla, qlissandolu sürüşmələr, paralel üçtonlu intervallarla hərəkət etməklə tamam iyrənc və artıq təhlükəli səs mühitinə çevrilir. Ahəngdarlıq və səliqə, simmetriya və gözəllik parametrləri tamam məhv edilib deyə irəlidə sanki bircə ümitsizlik görünür. Artıq 6 səkkizlik hesabından əsər əlamət qalmayıb. Pauzalar ritmi 2-3 və daha artıq hissələrə paralayaraq rəqsvarilikdən tamam qoparır (Nüm:3). Pauzaların miqdarı artdıqca səs qırıqları qəlpələr kimi xatirələrə sancılır. Bu ritmi istəsən də oynaya bilməzsən.

Nümunə 3. “Dastan” simfoniya (1994-2006) Nadanlıq mövzusu

I		II	
III		IV	
V		VI	

"Dastan" simfoniyasında xalq ritminin başına gələn "müsibət"dən sonra C. Quliyevin böyük stress keçirərək xalq musiqisindən və bilavasitə məşhur ritmik formuldan əlini üzdüyünü ehtimal etmək də olardı. Amma sonrakı dövr əsərlərində, məsələn, "Kızılırmak" baletində (2015), "Necip Fazıl" (2016) oratoriyasında bu ritmika əvvəlki görkəmində və əsəli funksiyasında peyda olmaqla ümid verir. Deyək ki, oratoriyada ritmik formul qəhrəmanın anası oğluna "Nə gözəl olardı, əgər şair olsaydın" arzusunu bildirən epizodda peyda olmaqla yenə də arzuların baş qaldırdığı, insanı həyata, yaşamağa təhrik edən ritmin yaşarlı olduğu məlum olur. "Kızılırmak" baletində isə ritmik formul sevimli qoyunlarından üçünü qurban verməli olan çoban Səlimin təşviş, kədərini çatdırır və xalq ritmi sanki üzündə təbəssüm gəzdirən kədərli bir rəqs kimi səslənir. Belə nəticəyə gələ bilərik ki, "Dastan" simfoniyasında tamam məhv edilmiş ritmik formul xalqın ən gözəl, ümdə niyyətlərinin, bütün yaxşılıqların simvolu olduğundan tamamilə heçə enməsə də artıq C. Quliyevin yaradıcılığında əvvəlki sadəlövlüüyü və bakirəliyi ilə bir daha peyda olmadı.

Yallılar – xəlqilik rəmzi

Məşhur ritmik formulun təkamül, daha doğrusu məhv edilmə prosesini pillə-pillə izlədikdən sonra "bəstəkar əlini xalqdan üzdü" deyə məyusluğa qapanmağa dəyməz. Çünki bayağılıq simvoluna çevrilmiş "3 badam 1 qoz" ritmik formulunun əvəzində yallı və cəngilərdən ibarət bəlkə də bütöv bir rəqs qalereyası əmələ gəldi. Rəqslərin əksəriyyəti xalq rəqs musiqisinin modeli üzrə qurulduğundan milli rəqsləri öyrənmək üçün etnomusiqişünaslara əlavə tədqiqat material kimi xidmət edə də bilərdi.

C.Quliyevin əsərləri sırasında yallıvari və cəngivari rəqs nümunələrinin bolluğu ilk növbədə bu rəqslərin qəhrəmanı xarakteri ilə əlaqədardır. "Oğuznamə" baletində ritmik özəllik, rəqslərin heyratəmiz ritmik tərtibatı və şəkildəyişmələri, bəzi obrazların yalnız ritmlə xasiyyətləndirilməsi XX əsr musiqisində məhz ritm sahəsində inqilab etmiş İ.Stravinskinin arxaik folklora əsaslanmaqla tamam yeni ritm-intonasiya yaratmış "Müqəddəs bahar" baleti ilə müəyyən paralellər çəkməyə əsas verir. Rəqs nümunələrinin struktur təhlili müşahidə altında olan rəqslərin xüsusiyyətini açıqlamaqla bərabər bəstəkarın olaylara münasibətini də aydınlaşdırmağa imkan yaradır. "Oğuznamə" baletində tədricən yaranan xalq obrazının ekspozisiyası "Qızların yallısı" nömrəsi ilə başlayır. 4 xanəlik variant inkişafı cümlə quruluşları, aydın kadanslar və xalq rəqslərinə xas olan təkrarlar hesabına genişlənmə prinsipi bu rəqsi tamamilə klassik xalq rəqsi qisminə aid etməyə əsas verir. Rəqsin quruluşu (a, a₁, a₂, a₃, b, b₁), cümlənin kvarta ikiləşməsində təkrarı, variant inkişafı bezdirmir, əksinə hər yeni cümlə ilə vüsətini artıraraq əsil xalq şənliyinə çevrilir.

Baletdə qadın rəqslərini daha çox yallıvari xüsusiyyətinə görə ayırmağa çalışsaq bura bir neçə rəqs növünün ardıcılışdığı "Bayram səhnəsi"ndən çeşidli rəqsləri əlavə etməliyik. Ümumilikdə Bayram səhnəsi rəqslər ardıcılığından ibarət, zurna solosu ilə başlayıb, qəhrəmanı ruhda bitən nəhəng rəqslər silsiləsidir. Amma onun əsas hissəsini cəngi rəqslərinə aid etdiyimizdən başqa cəngivari rəqslərlə bərabər araşdıracağıq. Yallı qisminə aid ediləsi kütləvi rəqslərdən biri Bayram səhnəsinin əvvəlində ritmik xüsusiyyətinə görə ehtiraslı kişi rəqsi sayılacaq parçadan dərhal sonra səslənir. Bu rəqsin də forması (a, a, b, b, c, c, a, a) təkrarlardan, 4 xanəlik cümlələrdən ibarət sadə bir formadır. Təkrarlar bizə müxtəlif rəqs qruplarının dairəyə daxil olması səhnəsini canlandırmağa imkan yaradır. Sadə ritmik formula üzrə cərəyan edən bu cəld rəqs a,b,c,a xalq məntiqinin reallaşmasıdır.

Bayram səhnəsindən olan daha bir qadın rəqsi 10 səkkizlik hesabında olub maraqlı şəkildə qruplaş-

ması ilə fərqlənir.  şəkildə qruplaşma,  cümlə sonluqları və vurğu sistemi çiyin çiyinə dayanıb yallı gedən insanların hətta bir qədər axsaq ritm üzərində çönməməsini də təsvir edir.

Bu rəqsin ritmik fonu daha artıq diqqətə layiqdir. Fonun ritmikasında fərqli qruplaşma (rəqsdə: 3+2+2+3, müşayiətdə 2+3+2+3 səkkizlik) birgə səslənmə zamanı yaratdığı poliritmika Tamburionun xanənin zəif payına düşən vurğusu axsaq ritm yaradaraq oynanılacaq səhnənin vizual təsvirini artırır. Kütləvi xalq rəqslərinə, xüsusilə də yallılara, döyüşkən musiqiyə marağını nəzərə alaraq C.Quliyevi tarixi keçmiş ideallaşdırmaqda və döyüş çağırışlı xüsusiyyətinə görə musiqisini hətta aqressiv hesab etmək də olardı. Döyüş musiqisi kateqoriyasına aid ediləcək bütöv parçaların olduğu "Oğuznamə" baletində müəllifin müharibəyə münasibətini aydınlaşdırmaq mümkündür. Biz Oğuzu taxta çıxardan Bayram səhnəsindən sonra (Oğuz ölmüş Xanın gil heykəlini sındıraraq Xaqan olur və dərhal ordunun başında duraraq yer üzünə yürüşə başlayır.) dərhal səslənən Yürüş səhnəsini ritmik özəllik baxımından izləməyə çalışsaq

müşahidələrimiz bizi bəstəkarın antimilitarist baxışları ilə üzbəüz qoyacaq. Bayaقدan yallı, kütləvi xalq rəqsinin ritm əsas olan ritmik formul sanki oyuncaq qalay əsgərlərin səbatsız yürüməsini xatırladacaq. Ritmin vahiməsini adlaya bilsək bu səhnə qrotesk üsulu ilə eyni ritmik formuldan fərqli emosional təsir əldə etməyin maraqlı üsullarını nümayiş edəcək. Bu dəfə 11 səkkizlik hesabında hərəsi öz üsulu ilə qruplaşdırılmış zərb alətləri fərqli vurğu sistemi və müxtəlif qruplaşma qaydası ilə uyğunsuzluq yaradır. Bu ritmik qarışıqlıq insanı vahiməyə gətirən xaos təəssüratı canlandırır.

Ordunun yürüşü daha bərabərhərəkətli və 2 çərək, 4 çərək hesablarında olsaydı ola bilər, marş xüsusiyyəti

ni nümayiş edə bilərdi. Amma bu yürüşün ritm-intonasiya cəhətdən  yallı ritmikasında olması bəstəkarın həтта uzaq keçmişdə baş vermiş qanlı hadisələrə, kütləvi insan qırğınına, sümüklər üzərində ucaldılan imperiyaların, ölkələrin siyasətinə bir etirazı kimi səslənir. Bəstəkar yallı ritmikasının obraz yükünü dəyişdirməklə yanaşı ideal forma həddinə qədər cilalanmış xalq rəqsi strukturunu da sındırmaqla fərqli təsir mexanizmlərini işə salır. Yürüşün forması a, a₁, a₂ şəklində olsa da hər cümləyə əlavə edilən və simmetriyanı pozan xanələr, a(4x+1x), a₁(6x+1x), a₂(8x+6x+6x) şəklində genişlənmələr hesabına əzəli gözəlliyini itirir (Nüm:4). Burada həтта kvadrat quruluşa bənzəyən cümlələr də kadansdan məhrum olaraq naməlum məqamın (mayəsi olmayan şüştər məqamına bənzətmək də olardı) qeyri səbatsız pərdəsində dayanır. Strukturun bu cür pozulması, əvvəl 4 xanəlik prinsipi, sonra yallı ritmikasını, sonra intonasiya xüsusiyyətinin istiqamətini radikal dəyişdirməklə başlanğıcda yallı rəqsinə ritmik ostinato kimi qavranan musiqinin bütün ölçü meyarları sanki darmadağın edilir.

Nümunə 4. “Oğuznamə” baleti (2006) Ordunun yürüşü



Vakxanaliya zurna solosuna qədər davam edir. Zurna tembrinin daxil olması ilə hər şeyin qaydaya düşəcəyinə qısamüddətli ümidlər yaranır. Amma zurnanın mövzusu da struktur dəyişikliyinə uğrayaraq mənfi çalar daşımağa başlayır. 4 xanəlik ideal struktur 2 xanəlik ibarələrə, daha sonra daha xırda hissələrə paralanaraq müharibə carçısına çevrilmiş zurnanın mövqeyini tamam heçə endirir. İntonasiya cəhətdən də mövzuda xalis kvarta əvəzinə əskildilmiş kvartanın yaranması qəhrəmanlıq deyil, dəhşət hissləri aşılayır.

Ordunun yürüşü melodik və struktur cəhətdən tamam söküldükdən sonra olayları təsvir etmək yalnız simasızlaşdırılmış yallı ritminin öhdəsində qalır. Ritmik fonun daha da qəlizləşdirilməsi növbəti parodiyanı həyata gətirir. Ritmik fon o qədər güclü və hökmlüdür ki, hansısa personajın intonasiyası bu fonda əriyib heçə enir.

Yekunda yallıdan bircə ritm-intonasiyanın salamat qalması, ritmin hər notunun vurğulu olması bir növ ümitsiz insanın çığır-çığır nələrisə başa salmağa çalışmasına bənzəyir. Bu cür yallı ritmikası insanları birləşdirəcək qüdrətini artıq əlindən verərək şərin addımlaması kimi yalnız dəhşətə gətirə bilər.

Müharibələrə, qırğınlara, mənasız itkilərə öz etirazını ritmik formullar üzərində modifikasiya aparmaqla edən C.Quliyevin məqsədi aydın görünür. Baletdə maraqlı nömrələrdən biri sayıla biləcək Əsgər qızlar səhnəsi də yalnız ritmlə təmsil edilir. Bu ritmik formul başqa şəraitdə gözəl bir yallının, ya cənginin fonu ola bilərdi. Yallının müxtəlifliyi sayılacaq bu ritmik formul da çoxparametrlı olması ilə seçilir və xalq mənşəli olsa da onu hər hansı bir zərb alətində səsləndirmək mümkünsüzdür. Ritmik ostinato yalnız addımlayan ordu təəssüratından başqa heç nəyi ifadə etmir.

Cəngi ritmikası azadlıq ideyasının simvolu kimi

Yallı tipli rəqs nömrələrini ardıcıl izlədikdən sonra çox vaxt bənzər ritmik formula əsaslanan yallı və cəngi rəqləri arasında fərq qoymağın labüdlüyü ortaya çıxır [2]. Eyni ritmik formul nə vaxt yallı, nə vaxt cəngi rəqsi yaradır? Bu suala cavab vermək üçün C.Quliyevin bütün yaradıcılığı boyu qırmızı xətlə

gedən bir ideyanı izləməyimiz lazımdır. Hansı dövrdə yazılmasından asılı olmayaraq cəngi rəqsi təəssüratı yaradan səhnələrin hamısında zurna tembri, daha doğrusu zurna solosu mövcuddur. Ona görə də cəngivari musiqinin doğulması anını zurna və simfonik orkestr üçün Uvertürasından başlayaraq qeyd edirik. Zurnanın iştirakı ilə cəngivarilik xəttinin ən parlaq davamı isə "Oğuznamə" baletində reallaşır. "Bayram səhnəsi"nin ilk xanələrindən zurnanın hayqırması burada fərqli təfsir üçün bəhanə də yaratmır. Bu şübhəsiz ki, həm kütləvi xalq mənzərəsi, həmçinin də döyüş və qalibiyyətlə bağlı türk üçün müqəddəs ideyaların musiqi təəcəssümüdür. Qoşa in H köklü zurnanın biri züy tutur, o biri isə xalq ənənələrinə uyğun şəkildə solusunu səsləndirir¹². Zərb alətləri qrupunun yaratdığı ritmik fona daha bir tembrin qatılmasına heç ehtiyac da yoxdur. Zurna solusunun $a(4x)$, $a(4x)$, $b(4x)$, $cb(2x+4x)$ strukturunda az qala ideal kvadrat quruluşda olması bu solonu müsbət mövzular kateqoriyasına aid edir. Zurna solosu addımlama effektindən qurtularaq, reprizdə ritmik fonun daha da zənginləşməsinə yetişərək, hər sətirində cəngi ritminin müxtəlif variantlarının birləşdirə bilmiş mürəkkəb **poliritmik sahəyə** çevrilir (Nüm:5).

Nümunə 5. "Oğuznamə" baleti (2006) Bayram [17]

Zurna solusundan sonra dərhal cəld, maraqlı ritmikə rəqsin qoşulması bunun kişi rəqsləri tipindən olduğundan şübhələr yaratmır. Cəngivari xasiyyətli olsa da kontekstdən ayırdıqda sadə "3 badam, 1 qoz" ritmik formulunun mürəkkəbləşmiş variantı olduğunu görmək çətin deyil. Bu ritmik formulun reabilitasiyası, ona qəhrəmani don geyindirməklə alicənablığa vadar edilməsi çox ümidverici görünür. Sanki bəstəkar bayağılıqdan qurtulub yüksək ideallara xidmət etməyin mümkünlüyünü nümayiş edir. Bu rəqsin melodik xətti yoxdur. Yalnız ritmik fon üzərində cərəyan edən və *tuban*ın replikalari ilə daha da strukturlaşan parça bir neçə ritmik formulun birgə daha da mürəkkəb poliritmika yaratmasından ibarətdir.

Kütləvi rəqs şəklində nəzərdə tutulan, zurna solosu, yallı və cəngi rəqslərinin ardıcılılaşması kimi sürən iri səhnələr "Kızılırmak" baletində də mövcuddur. Qoyunların suyu keçmə səhnəsində səslənən yalının simvolik mənası var¹³. İnsanı heyvana döndərən ehtiras və heyvanı insaniləşdirən yaxşı əməlin qarşındırması səhnəsində dinamik şəkildə inkişafı yallı səhnələrinin ardıcılılaşması və yekunda saz müşayiətli, zurna solosu ilə cəngivari musiqiyə çevrilməsi məhz qəhrəmanilik, düzgünlük, vəfa və s. insani keyfiyyətlərin sayəsində İnsanın kamillik yolunda irəliləməsi prosesi təsvir edilir.

¹² Zurnanın xalq həyatında kütlələri birləşdirəcək qədər nüfuzlu olması və bu ənənələrin qəbul edilmiş rəqəmlərdən də daha qədim olduğunu düşünməyə əsasımız var. Məşhur şumerşünas, şumer mixi yazılarının müasir Azərbaycan dilinə transliterasiyası ilə məşğul olmuş alim Tariyel Azərtürk "Hankı məkandan, hankı zamandan başlanır muğam?" adlı araşdırmasında [1] qeyd edir ki, 8 min il yaşı olan qədim şumer piktoqramında **zil** adlanıb bu mənəni də verən zurna şəkli sivilizasiyaların beşiyi sayılan şumer mədəniyyətində artıq aparıcı alət olaraq cəmiyyəti arxasınca aparan qüvvələrin səslənən simvolu idi.

¹³ Süjetə görə Əli ağanın əmri ilə qoyunlara bir kisə duz yedizdirilir. O, çoban Səlimin qoyunlar arasında nüfuzunu sınayır və deyir ki, qoyunlar su içmədən çayı keçərlərsə sevgilisi Xədicə onun olacaq. Qoyunların ən ağıllısı Qaraqoyun körpünü keçərkən bir qoyunun da su içməyinə imkan vermir. Amma vədinə xəyanət edərək Hüseyn ağa Səlimi güllələmək istəyir. Atəş zamanı Qaraqoyun sinəsini irəli verib güllənin qabağını kəsib ölür. Bu boyda insafsızlığı adətən dinməzcənə seyr edən qoyunlar hiddətlənərək insanlara çevrilir və Səlimlə Xədicənin ətrafına toplaşır.

Nümunə 6. “Kızılırmak” baleti (2015)



Rəqsin quruluşu xalq ideallarına uyğun olmaqla hər şeyin mahiyyətində simmetriya, uyğunluq kimi əbədi meyarların durduğunu bəyan edir. Sanki kütlənin şəxsiyyətə dönməsi üçün mütləq insan, fərd artıq stabil olmuş xanalarda yaşamağı və ümumi düzənə tabe olmağı öyrənməlidir ki, bu parçanın sonunda olduğu kimi zəfərə yetişsin. Cəngivariliyin, qəhrəmaniliyin insan keyfiyyətlərinin ən alisi kimi yuxarı başa çıxarılması xalq məntiqi ilə, eləcə də C.Quliyevin dünyagörüşündə tamam üst-üstə düşən məqamlardır. Zurna solosu ilə xalq şənliyinə start verilməsi, yallı gedən xalq mənzərəsi, müxtəlif xarakterik rəqslərin ardıcılılaşması, bu səhnənin ən yüksək nöqtəsində cəngi ritmləri və zurna solosu ilə son nöqtəni qoymaq – C.Quliyevin cəngivari səhnələrinin vahid strukturu adətən belə cərəyan edir. “Necip Fazıl” oratoriyasında “Böyük Doğu” ideyasının təcəssümü olaraq İnsan-Allah çağırışlarını yanaşı çəkən “Mars” bölümündə zəfər ruhu bu dəfə hansısa ordunun, istilanın tərənnümü deyildi. “Allah’ın seçtiği kurtulmuş millet! Güneşten başını göklere yükselt!” deyər səslənə sətirələrin musiqisi daha böyük ideyanın – Azadlıq ideyasının doğruluğunun rəmzi idi. Bu ideya həyat, yaşam, hətta ölümün üzərində duran ali ideyalardan biridir ki, onun musiqi təcəssümünə bəstəkar illər uzununu can atıb. Cəngi ritmlərindən ibarət ritmik fon, xüsusi vurğulama üsulları, müxtəlif dərəcədə cəngivari sayılacaq ritmlərin poliritmikası – bütün bunlar vahid azadlıq ideyasını təsvir edəcək bədii vasitələrə çevrildi. Ölbəttə, bu artıq xalqın rəqs edəcəyi musiqi də deyildi. Bu məqama yetişib bəlkə sadəcə susmaq olardı. Eyni cümlənin 6 dəfə təkrarı və təsdiqi cümlə funksiyasından qurtularaq sanki öz-özünə pıçıldadığın duanı dünyanın düzənini dəyişə biləcək qüvvə toplamaqla böyük niyyət ayininə çevrilir.

C. Quliyevin yaradıcılığı yetkinləşdikcə cəngivariliyin tədricən azadlıq ideyanın tərənnümünə, simvoluna çevrildikcə bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərində gedən təkamül prosesinin izləri çox aydın görünməyə başlayır. Yallıvarilikdən, kütləvi xalq rəqsindən böyüyüb qəhrəmanlıq, birlik, yenilməzlik və nəhayət AZADLIQ mövzusunə çevrilən cəngi ritmi və zurna tembri artıq hər dəfə yeni simada deyil, bir dəyişməz obrazın müxtəlif çalarları kimi peyda olur (Nüm:7). Məhz bu səbəbdən “Müşfiq ağıları” oratoriyasında zurna solusunun “Azadlıq ağısı” hissəsində peyda olması tamam qanunauyğun proses kimi görünür.

Nümunə 7. “Müşfiq ağıları” oratoriyası (2020) Azadlıq ağısı, zurna solosu



Beləliklə, xalq rəqslərinin izlərini C. Quliyevin yaradıcılığında izləyərək bəzi ümumləşdirmələrin aydın üslub keyfiyyətləri şəklində toparlanması prosesini aşkara çıxarmaq mümkün olur. Diringə ritmləri 6 səkkizlik hesabı çərçivəsini tərk etmədən sadələşmiş obrazların rəmzi olaraq qayğısızlıq, bəzən əmin-amanlığın təcəssümündən tutmuş bayağılığa, nadanlığacan genişlənərək böyük bir obraz spektrini əhatə etmək qüdrətini qazandı. Xalqın məişətində sadəcə dingildəməyə, çiyin atmağa gücü çatan ritmik formül bəstəkarın yaradıcılığında transformasiyaya uğrayaraq hətta böyük xalqları da fəlakətə sürükləyə biləcək qüvvənin simvoluna çevrilir. Amma burada biz İnsan və cəmiyyət probleminin bir üzünü izləyirik. Bütün

müsbət keyfiyyətləri ilə birgə İnsanın tənha qalması əslində müasir zamanın ən böyük problemlərindən biridir. Əlbəttə, tənha insan özünü xalq içində axtara, yallı gedib xalq enerjisinə qovuşa, mənliliyini əridib xoşbəxt də ola bilərdi. Bu zaman C.Quliyevin qəhrəmanı kimi hansısa müharibəyə, qarşıdurmaya, qan tökülməyə sürüklənir və zaman gəldikcə o, artıq belə kütləvilinin parçası olmağa da etiraz edir. Bu səbəbdən C.Quliyevin əsərləri sırasında parlaq yallılardan tutmuş qrotesk yallı ritmikasına qədər böyük spektr izləmək mümkündür. Yallı ritmikası yalnız cəngivari xüsusiyyət kəsb etdikdə öz ali məqsədinə yetişmiş olur. Yallı və cənginin strukturca oxşar ritmikası obraz dairəsinə görə ciddi fərqlənməyə başlayır. Azadlıq ideyası insanilik, xəlqilik, bəşəriyyət ideyalarının başında duran ən ali obraza çevrilir. Çünki bu, sadəcə bir insanın azadlığı deyil, Allahını tanıyan canlıların hürlüyü, xalqların, bəşəriyyətin azadlığıdır. Folklor janrlarının inikası prosesi mahnıvarilik və rəqsvarilik kimi iki əsas istiqamətdə reallaşdığından xalq rəqslərindən bədii vasitə kimi, müəyyən obrazların ritmik simvolu kimi istifadə C.Quliyevin demək olar bütün əsərlərində rastlaşdığımız ifadə üsullarındadır. Bəstəkarın istifadə etdiyi Azərbaycan rəqslərinin 3 əsas qolu – 6 səkkizlik hesabının müxtəlif şəkildəyişmələrini əhatə edən diringələr, kollektiv, yaxud qrup rəqslərinin ən çox yayılmış növü yallılar və milli qəhrəmanı tariximizin musiqi təəcəssümü olan cəngi rəqsləri sanki etnomusiqişünas dəqiqliyi ilə toplanıb tətbiq edilmişdir. Burada musiqişünaslıqda oturmuş anlayışlar – xalq musiqisi, özfəaliyyət, ənənəvi professional, bəstəkar yaradıcılığı arasında qəbul edilmiş sərhədlər silinərək qəribə tandem halına gəlir.

ƏDƏBİYYAT:

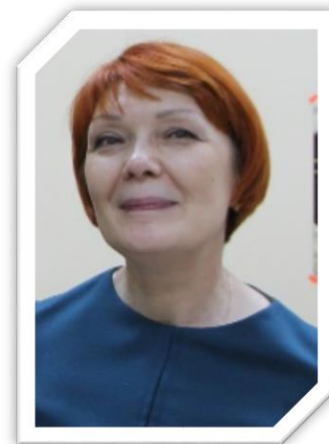
1. Azərtürk T. Hankı məkandan, hankı zamandan başlanır muğam? ЛитМир электронная библиотека. СУПЕР Издательство, 2017. URL:<https://www.litmir.me/br/?b=588824&p=7>
2. Bəhmənli R. Azərbaycan Cəngi rəqsləri. B.: Şərq-Qərb, 2021, 64 s. URL:<https://ebooks.az/view/qmusnvl.pdf>
3. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (Orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, 280 s.

Notoqrafiya:

4. Azərbaycan rəqs havaları. Rüstəmov S. B.: Azərnəşr, 1937, 28 s. URL: http://www.musicacademy.edu.az/images/noti/az_xalq_mahni_reqs/rustemov_azerbaycan_reqs_havalari.pdf
5. Azərbaycan xalq rəqsləri. (Not yazısı: T.Quliyevin, Z.Bağirovun, M. İsmayılovundur). B.: Azərnəşr, 1951, 24 s. URL: http://www.musicacademy.edu.az/images/noti/az_xalq_mahni_reqs/azerbaycan_xalq_reqsleri_1951.pdf
6. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bəhmənli R. B.: Adıloğlu, 2002, s.160. URL: http://www.musicacademy.edu.az/images/noti/az_xalq_mahni_reqs/az_xalq_reqsleri_rauf_behmenli.pdf
7. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bədii özfəaliyyət kollektivləri üçün metodik vəsaiti. B.: Birləşmiş nəşriyyat, 1959. 80 s. URL:http://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrler/azerbaycan_xalq_reqsleri_1959.pdf
8. Азербайджанские диринги и рэнги. (Нотная запись Э.Мансурова и А.Керимова). Баку, «Ишыг», 1986.
9. Гасанов К. Азербайджанский народный танец. Хореографический редактор: Уральская В. М.: Искусство, 1978 г. 148 с. URL: http://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrler/qasanov_az_xalq_reqs.pdf
10. Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетрадь 1 (Яллы). Баку, Азернешр, 1965.
11. Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетрадь 2 (Халай). Баку, Азернешр, 1966.
12. Исзаде А., Мамедов Н. Азербайджанские народные песни и танцевальные мелодии. Баку, 1984.
13. Halay kitabı. Not yazısı Səadət Fərziyeva. URL:<http://enene.musigi-dunya.az/halay.html>

Дильбар ЗАГИДУЛЛИНА

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки Казанской государственной
консерватории имени Н.Г.Жиганова
Email: zagidullinadr@gmail.com



Наиля АГДЕЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории
исполнительского искусства Казанской государственной
консерватории имени Н. Г. Жиганова
Email: nailyapost@yandex.ru

**СОЧИНЕНИЯ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО
В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ**

Аннотация: Статья посвящена актуальному направлению развития предмета сольфеджио на материале музыки татарских композиторов. Авторами анонсируется подготовка сборника, построенного на основе музыкальных произведений татарских композиторов XX века в симфонических жанрах – Н.Жиганова, М.Музафарова, Ф.Ахметова, А.Монасыпова и других. Особенности ладоинтонационного и ритмического строения примеров данного сборника диктуют привлечение более широкого спектра форм работы на уроках сольфеджио – освоение ангемитоновых интонационных структур, ритмических рисунков, характерных для мелизматике татарской народной протяжной песни и проникших в музыку татарских композиторов, в сочетании с блоком теоретических тем, связанных с изучением композиторских приемов и стилей музыки XX века. В статье подчеркивается значимость Казанской государственной консерватории как центра изучения музыкальных культур разных народов волго-уральского региона и обозначаются перспективы продолжения работы на основе татарской музыки в других жанрах и произведениях композиторов других национальных культур.

Ключевые слова: Сольфеджио, методика преподавания сольфеджио, музыкальный слух, воспитание музыкального слуха, татарские композиторы, татарская музыка, музыкант-исполнитель, музыкальное образование

Dilbər ZAQIDULLİNA

İncəsənət tarixi üzrə fəlsəfə doktoru,
Kazan Dövlət Konservatoriyasının Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının dosenti
N.G.Jiganov adına

Nailə AĞDEEVA

Sənətşünaslıq namizədi, dosent, N.G.Jiganov adına Kazan Dövlət Konservatoriyasının
İfaçılıq sənətinin nəzəriyyəsi və tarixi kafedrasının dosenti

TATAR BƏSTƏKARLARININ ƏSƏRLƏRİ MUSIQI UNIVERSİTETLƏRİNİN SOLFECIO DƏRSLƏRİNDƏ

Xülasə: *Məqalə tatar bəstəkarlarının musiqisinin materialı üzərində solfecio mövzusunun aktual inkişaf istiqamətlərinə həsr edilmişdir. Müəlliflər 20-ci əsr tatar bəstəkarlarının simfonik janrlarda - N.Jiganova, M.Müzəfərov, F.Axmetov, A.Monasypov və başqalarının musiqi əsərləri əsasında toplu hazırladıqlarını bəyan edirlər.*

Bu toplunun nümunələrinin intonasiya və ritmik quruluşunun xüsusiyyətləri solfecio dərslərinə daha geniş iş formalarının cəlb edilməsini diktə edir - angemiton intonasiya strukturlarının, tatar xalq mahnısının melismatikası üçün xarakterik olan ritmik nümunələrin inkişafı və XX əsrin bəstəkarlıq texnikası və musiqi üslublarının öyrənilməsi ilə bağlı nəzəri mövzular tatar bəstəkarlarının musiqisinə nüfuz etdi.

Məqalədə Kazan Dövlət Konservatoriyasının Volqa-Ural bölgəsinin müxtəlif xalqlarının musiqi mədəniyyətlərinin öyrənilməsi mərkəzi kimi əhəmiyyəti vurğulanır və tatar musiqisi əsasında digər janrlarda və digər milli mədəniyyətlərin bəstəkarlarının əsərləri əsasında işlərin davam etdirilməsi perspektivləri göstərilir.

Açar sözlər: *Solfecio, solfecionun tədrisi üsulları, musiqi dinləməsi, musiqi eşitməsinin tərbiyəsi, tatar bəstəkarları, tatar musiqisi, ifaçı musiqisi, musiqi təhsili*

Dilbar ZAGIDULLINA

Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor, Department of Music Theory, Kazan State Conservatory
named after N. G. Zhiganov

Naila AGDEEVA

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of
Performing Arts, Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov,

WORKS OF TATAR COMPOSERS AT SOLFEGGIO LESSONS AT A MUSIC UNIVERSITY

Abstract: *The article is devoted to the relevant development direction of solfeggio using the music material of Tatar composers. The authors announce the preparation of a collection based on musical works by Tatar composers of the 20th century in symphonic genres: N.Zhiganov, M.Muzafarov, F.Akhmetov, A.Monasypov and others. The intonation and rhythmic structure features of the collection's examples dictate the involvement of a wider range of work in solfeggio lessons. Those are the following: the development of anhemitonic intonation structures, rhythmic patterns used for the melismatics of the Tatar folk lingering song and penetrated into the music of Tatar composers, in combination with a set of theoretical topics related to the study of compositional techniques and styles in the music of the 20th century. The article emphasizes the importance of the Kazan State Conservatory as a center for studying the musical cultures of different peoples of the Volga-Ural region and outlines the prospects for continuing work based on Tatar music in other genres and works by composers of other national cultures.*

Keywords. *Solfeggio, methods of teaching solfeggio, musical ear, ear training, Tatar composers, Tatar music, performer, musical education*

Важность предмета «сольфеджио» на всех уровнях системы музыкального образования трудно переоценить. Умения и навыки, приобретаемые в рамках данного курса, востребованы в учебной теоретической и исполнительской практике. Педагогами Казанской консерватории уже много лет развивается отдельное направление развития дисциплины «сольфеджио» с акцентом на музыку национальных традиций народов Волго-Уралья – татар, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов: создан ряд пособий, учебников (всего около 15), ведущим специалистом в данной об-

ласти является Л.В.Бражник – в ее трудах разрабатываются теоретические проблемы ангемитоновой пентатоники, методики преподавания сольфеджио на ладоинтонационном материале фольклора и музыки композиторов названного региона [2-10; 12].

Изучение татарской музыки студентами Казанской консерватории проходит в рамках курсов «Музыкальная этнография», в программе которого в самом общем виде представлены жанры татарского традиционного музыкально-поэтического и инструментального фольклора, и «История татарской музыки», посвященного творчеству выдающихся татарских композиторов в контексте исторического развития музыкальной культуры Татарстана XX-XXI в. В силу ознакомительного характера данных курсов, а также редкого обращения к произведениям татарских композиторов на уроках блока исполнительских дисциплин многие произведения остаются неизвестными для основной массы студентов. Появление новых учебных пособий по сольфеджио и другим теоретическим предметам на основе музыки татарских композиторов направлено на расширение слуховых ладоинтонационных и стилевых представлений учащихся. В более широком плане, погружение на уроках сольфеджио в совершенно иное интонационное поле – ангемитоновой пентатоники – позволяет обратить внимание студента на иные области музыкального искусства как объекты музыкально-теоретического и музыкально-исполнительского внимания.

Проблемы ладового сольфеджио в отечественной музыкальной педагогике разрабатываются в учебных пособиях следующими авторами: В. Хвостенко Сольфеджио на материале мелодий народов СССР. М., 1964; В. Блок Ладовое сольфеджио. М., 1987; А. Островский. Сольфеджио. Вып. I. М. –Л., 1966; А. Островский, Б. Незванов. Сольфеджио. Вып. II. М. –Л., 1966; Г. Фридкин. Чтение с листа на уроках сольфеджио. М., 1987 и другими. Образцы фольклора народов бывших республик Советского Союза входили в учебники сольфеджио в качестве материала для освоения определенных интонационно-ритмических оборотов или трудностей.

Развитие предмета «сольфеджио» как инструмента для формирования навыка стилизованного слышания музыки начинается в России в XX веке – наряду со сборниками сугубо инструктивной направленности Н.Ладухина, Д.Блюма, А.Агажанова и других появляются и активно используются учебные пособия, построенные на художественном материале, – музыке композиторов классикоромантического периода и, позже, XX века. Среди авторов таких учебников: П.Драгомиров, А.Островский, С.Соловьев, В.Шокин, Н.Качалина, Е.Леонова и другие. Историко-теоретическое обоснование предмета как «стилизового сольфеджио» подробно представлено в диссертационном исследовании М.Г.Людько [11].

Изучение музыки татарских композиторов на уроках сольфеджио сопряжено с рядом особенностей. Во-первых, наряду с традиционными для курса проблемами чистоты интонации, приобретения навыков слухового анализа ступеневых, интервальных, аккордовых последовательностей, студент осваивает иную систему ладовой организации – ангемитоновую пентатонику; во-вторых, освоение новых оборотов неизбежно, в силу особенностей истории развития татарской профессиональной музыки в XX веке, сопрягается с темами традиционного курса сольфеджио в вузе, такими как: мажоро-минор, отклонение, модуляция, альтерация. В-третьих, при включении в пособие одnogолосных мелодий-тем из симфонических произведений теряется их гармонический и оркестровый фон, что не позволяет получить полное представление о художественной стороне образца.

Решение возникающих проблем видится комплексным.

В сравнении с существующими сборниками на основе татарской музыки, в основном построенными на материале татарского песенного фольклора, в настоящем сборнике собраны мелодии-темы инструментальных произведений, особенности интонационно-ритмического строения которых значительно отличаются от вокальных образцов. Инструментальные темы не так удобны для сольфеджирования: отличаются широтой диапазона, открытостью структуры, так как являются частью крупной формы.

Первоначальным этапом работы над образцами из инструментальных музыкальных произведений татарских композиторов является знакомство с пентатоновым ладозвукорядным материалом – трихордовыми оборотами ангемитоновой пентатоники, а также с включением полутонных интонаций. Следующим звеном в освоении пентатоновых ладов следует их объединение со

диатоническими и альтерированными ступенями мажора и минора. Данная подготовка важна для исполнения примеров с опорой на традиционную ангемитоновую пентатонику в ее чистом виде, например:

Пример 1. М.Музафаров. Концерт для скрипки с оркестром № 1. I часть



Пример 2. А.Монасыпов. Симфония № 4. III часть



Пример 3. Н.Жиганов. Симфония № 5. I часть, побочная партия

В представленных выше примерах мелодия строится на трихордовых интонациях ангемитоновой пентатоники в сочетании с движением по звукам аккордов. В примерах 1 и 2 отметим разнообразие ритмических фигур, характерное вместе с витиеватым мелодическим рисунком, для мелизматике татарской народной протяжной песни и требующее определенных навыков исполнения.

Одними из эффективных упражнений для освоения трихордовых интонаций в простых ритмах являются секвенция и транспонирование. В секвенционных упражнениях на пентатоновом материале особенностью является изменение интервального строения звена в связи с разновеликим интервальным строением звукоряда ангемитонной пентатоники.

В ряде произведений трихордовые обороты вплетаются в хроматизированную фактуру музыкального произведения, лишь в ключевых моментах формы мелодии-темы напоминая о национальной природе, вплоть до ухода от тональной системы организации музыкального материала. В примере 4 приведена тема, представляющая собой серию из 12 звуков.

Пример 4. А.Монасыпов. Симфония № 2 «Муса Джалиль», главная партия

Одновременно с такими формами работы, как сольфеджирование, чтение с листа, необходимо включать, к примеру, прослушивание фрагментов сочинений, включенных в сборник, их предварительный анализ на предмет ладового и ритмического строения, тембровый диктант, дающий возможность прослушать мелодию в окружении других инструментов оркестра и гармонической поддержки, а также пение многоголосных примеров – двух-, трех-четыреголосия.

Пример 5. Ф.Ахметов. Симфоническая поэма.

Vivo



Предлагаемый в сборнике материал ставит перед учащимся много различных задач – расширение орбиты привычных ладоинтонационных и ритмических стереотипов, стилевой панорамы исполняемой музыки, овладение комплексом нестандартных для классико-романтической музыки оборотов, типов многоголосия, ритмических рисунков, пение мелодий широкого диапазона с переносом в удобный регистр в условиях нетрадиционной для учащегося, воспитанного на примерах европейской академической музыки, системы ладовых связей.

Научно-методический вектор, заявленный в теме настоящего доклада (статьи), перспективно развивать в нескольких направлениях. В Казанской консерватории учатся студенты самых разных национальностей – из республик Татарстан, Чувашия, Башкортостан, Марий Эл, Мордовия и других регионов России и зарубежья (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Китай, Вьетнам, Уругвай, Боливия). Учитывая историческое значение Казанской консерватории как высшего музыкального учебного заведения и, шире, научного-методического центра для представителей народов соседних республик волго-уральского региона, а также многонациональность контингента студентов консерватории основной задачей вуза является исследование теоретических и исторических проблем музыкальной культуры разных народов. В рамках данного направления актуальным видится включение в курс сольфеджио образцов музыки (фольклора и композиторского творчества) этих народов. В предыдущих учебных пособиях акцент был сделан на вокальной музыке как одном из наиболее репрезентативных жанров традиционной культуры. При дальнейшем развитии предмета

сольфеджио на материале татарской музыки необходимо обратиться к другим жанрам – камерно-инструментальным (различным видам камерного ансамбля и произведениям для инструмента соло и с фортепиано), кантатно-ораториальным, хоровой и балетной музыке. Подобные работы целесообразно выполнить и на основе музыки композиторов других народов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Раимова С. «Татарская музыка на уроках сольфеджио». Учебник. Казань, 1993.
2. Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: Монография. Казань, 2002,
3. Бражник Л. Ангемитоника. Курс сольфеджио на основе музыки народов Среднего Поволжья. Часть I: Вокальная мелодика композиторов Среднего Поволжья. Казань, 1996.
4. Бражник Л., Блохина Т. Чувашская музыка на уроках сольфеджио: Учебно-методическое пособие. Чебоксары, 1996.
5. Бражник Л., Галкина И., Павлова-Копеева С. Мордовская музыка на уроках сольфеджио: Учебное пособие. Часть 1. Саранск, 1999.
6. Бражник Л., Загидуллина Д. Пять ступенек в музыку: Учебно-методическое пособие и учебник по сольфеджио для второго года обучения. Казань, 2002.
7. Бражник Л., Зинатшина Н. Башкирская музыка на уроках сольфеджио. Мелодика башкирских композиторов: Учебник сольфеджио. Уфа, 2002.
8. Бражник Л., Киселева Г., Масленникова Т. Воспитание ладоинтонационного слуха на примерах чувашского музыкального фольклора: Учебно-методическое пособие. Чебоксары, 2003.
9. Бражник Л., Киселева Г. Сольфеджио на основе мелодики чувашских композиторов: Учебное пособие. Чебоксары, 2005.
10. Загидуллина Д., Бражник Л. «Пять ступенек в музыку». Учебно-методическое пособие и учебник по сольфеджио для первого года обучения. Казань, 1997.
11. Людько М.Г. Стилевое сольфеджио в современном видении: Автореферат дис. ...канд. Искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011.
12. Мирзаянова Р., Бражник Л. Удмуртская народная песня на уроках сольфеджио: Учебно-методическое пособие. Ижевск, 1997.

Şamil İSMAYILOV

Qars Qafqaz Universiteti
Dövlət Konservatoriyasının müəllimi
AMK-nın dissertantı
Email: shamilnava65@gmail.com



SEGAH-ZABUL DƏSGAH ŞÖBƏLƏRİNİN YAXIN ŞƏRQİN QƏDİM VƏ MÜASİR MƏQAMLARI İLƏ MÜQAYİSƏSİ

Xülasə: Qədim tarixə malik olan Yaxın Şərq məqam musiqisində, eyni məqam quruluşuna malik olub, lakin fərqli adlanan bir sıra məqamlar meydana gəlmişdir. Belə məqamlar dərinədən araşdırılmıyanda, onların ciddi şəkildə fərqli olduğu qənaətinə gəlinir. Hazırkı məqalə, bu məsələnin aydınlaşdırılmasına xidmət edir. Məqalədə Yaxın Şərq xalqlarının ümumi musiqi mədəniyyətinin əsasını təşkil edən məqam musiqisinin regional cəhətləri araşdırılmışdır.

Eyniadlı məqamlar fərqli regional səs sistemlərində göstərilmiş, bu səs sistemlərində, həmin məqamların səslənmələrində meydana çıxan cüzi fərqlər qeyd olunmuşdur. Regional əlaqələrin zəifləməsi nəticəsində eyni nəzəri əsaslı bəzi məqamların fərqli adlanmaları da göstərilmişdir. Qeyd olunan fərqli cəhətlərə baxmayaraq, həmin məqamların yaxınlaşmasında, onların aid olduğu səs sistemləri, ifaçılıq xüsusiyyətləri, regional musiqi dili və adlanmaları çox ciddi maneə hesab olunmur.

Müəllif bir məqamın quruluşunda, onun pərdələrinə, bu pərdələr əhatəsində tonikanın (tonikaların) yerinə, məqamın oriyentasiya dairəsinə, güclü funksional pillələrinə, kadans quruluşlarına və dayanışlara daha çox önəm verir. Araşdırma Segah məqamı və Segah-Zabul dəsəghinə daxil olan şöbələr üzərində aparılmışdır. Segah-Zabul dəsəghinə daxil olan budaq şöbələrin (dəsəghdə baş şöbə istisna olmaqla qalan şöbələr) hər biri, baş şöbə ilə (dəsəghin aparıcı, hakim şöbəsi, mayəsi) əlaqələndirilmişdir. Müəllif, bu birləşmələr nəticəsində yaranan məqamlara uyğun gələn qədim və müasir Yaxın Şərq məqamlarını tədqiq edərək müəyyənləşdirmişdir.

Məqalədə, əsasən Azərbaycan, Türkiyə, İran məqamları və qədim musiqi risalələrində qeyd olunan məqamlara müraciət olunub. Yaxın Şərq məqamları arasında müqayisələrin aparılması, eyni nəzəri əsaslı məqamların müəyyənləşdirilməsi, regional nəzəri yanaşmaları yaxınlaşdırır. Bu baxımdan təqdim olunan məqalə, məqam nəzəriyyəsinin tədqiqi sahəsində aparılan iş kimi dəyərlidir.

Açar sözlər: Orta sekunda intervalı, orta tersiya intervalı, Segah pərdəsi, səmtləşmə, idarəedici tonlar, müvəqqəti tonika, yarım qərar tonu, tam qərar tonu, əsas tonika

Шамиль ИСМАИЛОВ

Карс Кавказский университет

Преподаватель государственной консерватории

Диссертант АМК

СРАВНЕНИЕ ДАСТГАХ СЕГАХ-ЗАБУЛ С ДРЕВНИМ И СОВРЕМЕННЫМ МАКАМОМ БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

Аннотация: В ближневосточной музыке существует ряд макамов, основанных на одном и том же макеме, но названных по-разному. Эта статья посвящена прояснению этой проблемы. Рассматриваются региональные аспекты музыки макама, которые составляют основу общих музыкальных культур народов Ближнего Востока. Автор показывает один и тот же саундтрек, главные тоны и макамы теоретической основы в немного отличающихся региональных звуковых системах. В результате применения этих звуковых систем отмечается, что существуют небольшие различия в звуках этих макамов. По мере ослабления связей между регионами некоторые макамы с одинаковой теоретической основой получили разные названия. Несмотря на эти различия, автор не считает звуковые системы, исполнительские характеристики, музыкальный язык и нейминг очень серьезными препятствиями на пути сближения этих макамов. В структуре момента автор придает большее значение его покровам, месту тоники (тоник) вокруг этих покровов, кругу ориентации момента, сильным функциональным шагам, каденционным структурам и остановкам.

Исследование проводилось в офисе Сегях и отделах, входящих в офис Сегях-Забул. Каждое из ветвей, входящих в состав дасгяха Сегях-Забул (отделы, остающиеся в составе дасгяха, кроме основного), соединяется с главным отделом (ведущим, правящим отделом, жидкостью дасгяха). Автор исследовал и определил древние и современные ближневосточные моменты, соответствующие моментам, возникающим в результате этих сочетаний.

В статье были затронуты точки, упомянутые в древних музыкальных трактатах, а также точки Азербайджана, Турции и Ирана. Сравнение ближневосточных точек, выявление одних и тех же теоретически обоснованных точек сближает региональные теоретические подходы. С этой точки зрения представленная статья ценна как работа в области исследования теории моментов.

Ключевые слова: среднесекундный интервал, среднетертический интервал, занавес Сега, ориентация, контрольные тона, темпоральная тоника, половинный решающий тон, полный решающий тон, мажорная тоника

Shamil ISMAILOV

Kars Caucasus University

Teacher of the State Conservatory

Dissertation student of AMK

THE COMPARISON OF SEGHAH-ZABUL DASTGAH WITH NEAR EAST'S ANCIENT AND CONTEMPORARY MAKAMS

Abstract: In the all-eastern makam music, which has an ancient history, there are a number of makams based on the same makam, but named different. When such makams are not studied in depth, it is concluded that they are significantly different. This article is about clarifying this problem. The article examines the regional

aspects of makam music, which form the basis of the common musical cultures of the peoples of the Near East. The author shows the same soundtrack, reference tones, and makams of theoretical basis in slightly different regional sound systems. As a result of the application of these sound systems, it is noted that there are slight differences in the sounds of these makams. As ties weaken between regions, some makams with the same theoretical basis have been named differently. Despite these differences, the author does not consider sound systems, performance characteristics, musical language and naming to be very serious obstacles in the convergence of these makams.

According to the article, in the makam's structure, the author seems to pay more attention to its sound structure, the place of the tonic in this sound structure, the initial and complementary reference tones, the circle of orientation, the strong functional degrees. The study was conducted on the Segah makam and the sections included in the Segah-Zabul dastgah. Each of the upper sections included in the Segah-Zabul dastgah (excluding the main section in the dastgah) is connected to the main section (main, starting section of the dastgah). The author has determined the ancient and modern Near East makams that correspond to the makams formed as a result of these combinations. Mainly, the makams mentioned in Azerbaijan, Turkey, Iran and ancient music treatises were addressed in the article.

As a result, the presented article introduces makams that have the same theoretical basis, and shows similar features that connect them. Making comparisons between the makams of the Near East, identifying the makams of convergence, brings together regional theoretical approaches and is valuable as a study of the theory of the all-eastern makam.

Keywords: middle second interval, middle third interval, orientation, manager tones, starting reference tone, half final tone, full final tone, Segah tonality

Azərbaycanın muğam musiqisiylə, Yaxın Şərqi mağam, makam, maqam musiqi nəzəriyyəsindəki ortaq cəhətlər, onları ümumi bir ailəyə aid etməyə əsas verir. Bəzi muğam, şöbə, guşə, tərkib, qitə, maqam, makam adlanmalarının dəyişikliklərə uğramasının bir neçə səbəbi vardır. Yüzlər keçmiş tarix, çox geniş coğrafi ərazi, məşhur musiqiçilər və musiqişünasların fərdi yanaşmaları, regional məqamların yaranması kimi faktlar nəzərə alınmalıdır. Eləcə də Yaxın Şərq regional səs sistemlərinin tətbiq olunması, eyni məqam səssizlərinin bir qədər fərqli səslənməsinə səbəb olmuşdur.

Uzun illərdir ki, Azərbaycan musiqisində müntəzəm temperasiyalı səs sisteminin tətbiq olunması ilə bəzi məqamlarımızın səslənməsi, emosional təsiri bir az dəyişilmiş və bu dəyişilmiş səslənmə müasir azərbaycanlıların eşitmə yaddaşında özünə yer etmişdir.

Göstərilən səbəbdən Yaxın Şərq məqam musiqisinə bələd olmayan musiqiçilərimiz, fərqli Yaxın Şərq məqam səs sistemlərində səslənən eyni məqamları müəyyən etməkdə çətinlik çəkə bilər.

Alışmadığımız səslənmələri yaradan, müntəzəm temperasiyalı səs sistemində olmayan intervallardır. Bildiyimiz kimi, müntəzəm temperasiyalı səs sistemində xalis, böyük, kiçik, artırılmış, əskildilmiş intervallar var. Temperasiyalı səs sisteminə mikrotonlu səslərin əlavə olunması nəticəsində, böyük sekunda 1 ton (200 sent.), kiçik sekunda 1/2 ton (100 sent) intervallarıyla yanaşı, 3/4 tonlu (150 sent) orta (neytral) sekunda intervalı da əmələ gəlir. Beləliklə böyük, kiçik və artırılmış sekundalardan təşkil olunan diatonik laddlara, orta sekunda diatonik laddlar da əlavə olunur. Nəticədə orta sekunda və onun dönməsi olan orta septima, orta tersiya və onun dönməsi olan orta seksta intervalları meydana çıxır. Orta tonlu intervallar, xüsusi səslənmələrlə tanınırlar. Onların iştirak etdiyi məqamlara, orta tersiyalı məqamlar da deyilir.

Müasir İran məqam musiqisinin səs sistemində, orta (neytral) sekunda, böyük sekundanın (bütöv ton) 3/4 bərabər olub, 150 sent intervalı əmələ gətirir. İranda bu intervallar koron, sori adlı xüsusi alterasiya işarələri ilə qeyd olunur. Koron P işarəsi, səsi 1/4 ton endirir, sori H işarəsi isə səsi 1/4 ton yüksəldir. İran səs sistemində orta (neytral) tersiya intervalı 350 sent interval ölçüsündədir. Ərəb məqam musiqisində də çərək tonlar işlənir, lakin 1/4 bemol b , 1/4 diyez isə $\text{\sharp}$ şəklində işarələnir.

Türkiyə xalq musiqisinin səs sistemi də, İran muğam musiqisinin səs sistemində olduğu kimi, müntəzəm temperasiyalı səslərə çərək tonların əlavə olunmasından ibarətdir. Bu çərək tonlar b^2 iki komma alçaltma, $\text{\sharp}^3$ üç komma yüksəltmə alterasiya işarələri ilə qeyd olunur.

Şərqi və Azərbaycanın dahi mütəfəkkiri, musiqişünas alim Səfiəddin Urməvinin (1216-1294) natural intervallara əsaslanan səs sistemində orta sekundanın iki növü əmələ gəlir. 1. Böyük orta sekunda (müənnəbi-kəbir, böyük müənnəb) $C_k = 180$ sent. 2. Kiçik orta sekunda (müənnəbi-səqir, kiçik müənnəb) $C_s = 114$ sent. S.Urməvinin səs sistemində eləcə də orta tersiyanın iki növü əmələ gəlir, böyük orta tersiya intervalı 384 sent, kiçik orta tersiya intervalı isə 318 sent interval ölçüsündədir.

Tanınmış tədqiqatçı, Rusiya musiqişünası Belyayev, 1934 ildə yayımlanan "Sovetskaya muzıka" (Sovet musiqisi) jurnalının №5 buraxılışında [1, s.55] natural orta sekunda intervallarından böyük orta sekundanı kiçik bütöv ton, kiçik orta sekundanı isə böyük yarım ton adlandırmışdır.

Tempersiya ediləndə isə kiçik bütöv ton genişlənərək bütöv tona, böyük yarım ton isə qısalaraq yarım tona yuvarlanır. Üzeyir Hacıbəyov "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı əsərində qeyd edirdi ki, "Temperasiyalı musiqi alətlərində Azərbaycan havaları ifa olunduqda, xüsusilə tersiya və seksta tonlarının ucalığında bəzi uyğunsuzluqlar hiss olunur. Azərbaycan musiqisində böyük tersiya temperasiya tersiyasına nisbətən qısa, kiçik tersiya isə temperasiya tersiyasına nisbətən genişdir" [2, s.22].

Üzeyir bəyin bu fikrini aydınlaşdırmaq yerinə düşər, çünki o zaman ki səs sistemimizin göstəricisi olan tarımızın pərdələrində, cüzi (2-4 sent) fərqlənən böyük və kiçik sekundalar, tersiyalar var idi. Üzeyir bəy qısa böyük tersiya söyləyərkən böyük orta tersiyanı, geniş kiçik tersiya söyləyərkən isə kiçik orta tersiya intervalını nəzərdə tutmuşdur. Üzeyir bəydən alınan bu məlumat, o zamanki səs sistemimizdə çərək tonları, eləcə də tarımızın qolunda çərək tonları yaradan pərdələrin olmasını təsdiq edir.

Beləliklə o zamankı səs sistemimizdə, eləcə də tarımızın pərdələri arasında mövcud olan intervalları qeyd edirik: Xalis intervalları qeyd etməyə ehtiyac yoxdur. Böyük sekunda, kiçik sekunda, böyük orta sekunda və kiçik orta sekunda intervalları. Eləcə də, dörd növ tersiya, dörd növ septima və dörd növ seksta intervalları səs sistemimizdə olmuşdur.

S.Urməvinin 17 pilləli səs sisteminə 7 pərdənin əlavə olunmasıyla əldə edilən 24 pilləli səs sistemi, Türkiyə məqam musiqisinin səs sisteminə işlənir. Ona görə də S.Urməvi səs sisteminə olan intervallar, Türkiyənin 24 pilləli səs sisteminə də vardır.

Səsdüzümü əsasən orta intervallardan təşkil olunan və orta tersiyada mərkəzləşən Yaxın Şərqi əsas məqamı, Segah (Seqah, Sigah, Sikah, Sika) məqamıdır. Qədim Segah muğamımız, Yaxın Şərqdə olduğu kimi çərək tonlarla ifa olunmuşdur. Bu səslənməni əyani eşitmək üçün klassik muğam ifaçılarımızın audio səsyazılarını dinləmək kifayət edir.

Hazırkı məqaləmizdə Segah-Zabul dəsgah şöbələri müntəzəm temperasiyalı və Yaxın Şərqi əsas səs sistemləri ilə göstərilmiş, eyni məqam ənənəli qonşu ölkələrin bəzi qədim və müasir məqamları ilə müqayisə edilmişdir.

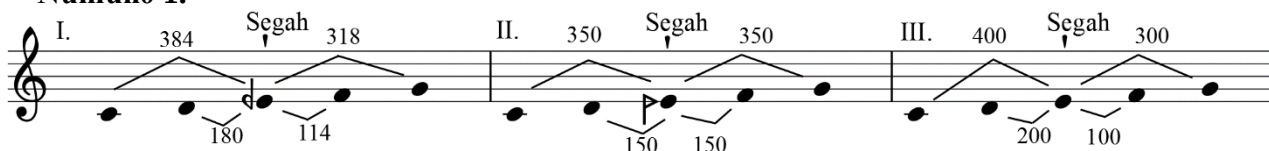
Segah məqamının, müxtəlif məqamlarla birləşməsindən əmələ gələn mürəkkəb növləri də vardır. Belə mürəkkəb məqamlardan Azərbaycanda tanınmayanlar, unudulanlar haqqında, məqaləmizdə bəhs olunmamışdır.

Segah muğamının adına Azərbaycanda və Türkiyədə Segah, İranda Seqah, ərəb ölkələrində Sigah, Sekah, Sikah, Sika söyənir. Segah, Seqah, Sigah muğamlarının səsdüzümlərinin intervallarında, regional musiqi dilində, ifaçılıq üslublarında müəyyən fərqlənmələr nəzərə çarpsa da, nəzəri əsasları ciddi fərqlənmir.

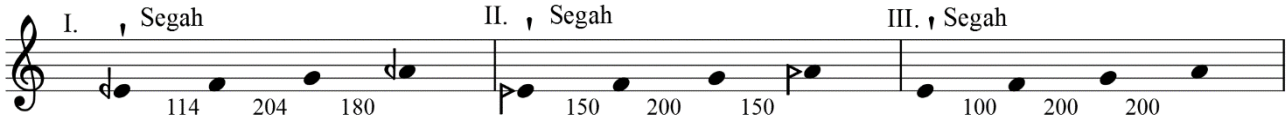
Asan müqayisə etmək məqsədiylə Azərbaycan, Türkiyə, İran Segahlarını eyni tonallıqdan qeyd edirik. Bu baxımdan verilmiş Segah dəsgahına daxil edilən budaq şöbələrin tonallıqları, Segah şöbəsinin tonallığına əsaslanmaqla yerləşmişdir.

I not nümunəsinin I sırasında 24 pilləli Türkiyə səs sistemi, II sırasında İran səs sistemi, III sırasında temperasiyalı səs sisteminə əsasən Segah məqamının özək hissəsi göstərilmişdir. Segah tonikasının, do səsinə başlayan üç pentaxord daxilində üç fərqli interval mövqeyinin yarandığını görürük.

Nümunə 1.



Müntəzəm temperasiya edilmə nəticəsində, Segah pərdəsinin əsil interval mövqeyi bir az yüksəlmişdir. Bu yüksəlmə nəticəsində Segah pərdəsi, Busəlik pərdəsiylə üst-üstə düşür, yəni əsil Segah pərdəsi itisat edilir. Əsasını Zəlzəl nəzəriyyəsinə alan İran və ərəb səs sistemlərində isə Segah pərdəsinin əsil ucalığı bir az aşağı endirilmişdir. Üç səs sisteminə Segah tetraxordlarını qeyd edək.

Nümunə 2.

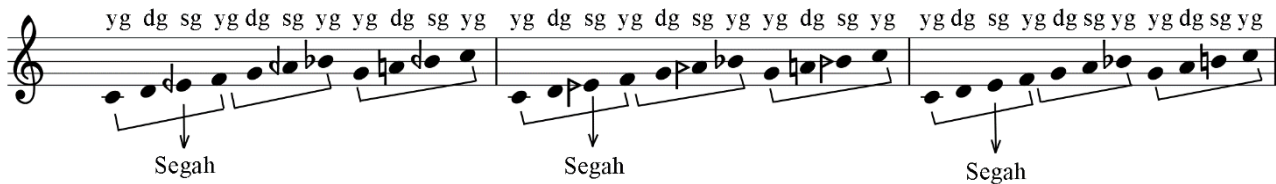
Bunlardan 5/9-1-8/9 ton formulalı I tetraxord Türkiyə məqam sistemindəki Segah tetraxordudur, $\frac{3}{4}$ -1- $\frac{3}{4}$ ton formulalı II tetraxord İran (ərəb) məqam sistemindəki Segah tetraxordudur, $\frac{1}{2}$ -1-1 ton formulalı III tetraxord isə Azərbaycan məqam sistemindəki Segah tetraxordudur. Əlavə olaraq bildiririk ki, Azərbaycanda olduğu kimi Türkiyə xalq musiqisində də Segah məqamı müntəzəm tempersiyalı səsdüzümünə malikdir.

Segah məqamının üç səs sisteminə əsasən səsdüzümlərini qeyd edirik.

Nümunə 3.

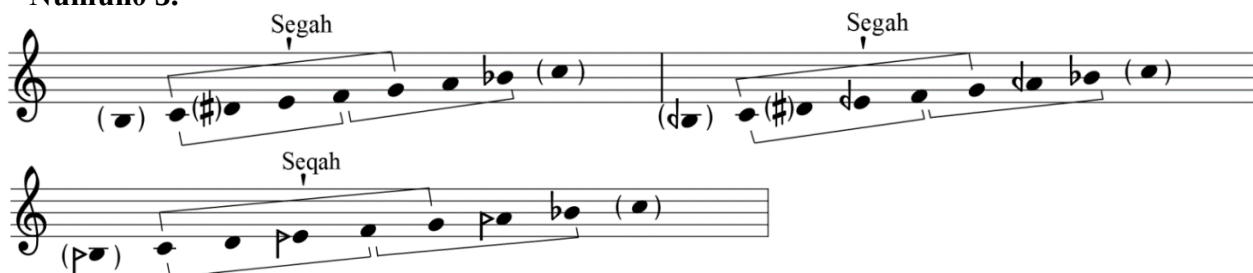
Səslənmələri bir qədər fərqli olsa da göstərilən üç növ Segah məqamını ümumiləşdirən ortaq cəhətləri daha çoxdur:

1. Üç növ Segah məqamının hər biri, bir tonikalıdır. Nümunə 3.
2. Üç səs sisteminə Segah məqamı, xalis kvarta, kvinta münasibətində yerləşən üç Rast tetraxordundan təşkil olunub. Eləcə də, melodiya bu tetraxordların pillələri öz funksionallığını göstərir. Nümunə 4.
3. Üç növ Segah məqamının seyirləri, səmtləşmələri (oriyentasiya) eyni məqam dairələrində baş verir. Nümunə 5.
4. Üç növ Segah məqamında idarəedici tonlar olan alt kök ton, üst kök ton və şah ton eyni pillələrdə yerləşir. [3, s.14]. Nümunə 6.
5. Azərbaycan, İran, Türkiyə və ərəb ölkələrinin not yazılarında müxtəlif ucalıqlı Rast pərdəsindən hesablanan üçüncü əsas pərdə Segah pərdəsi adlanır. Əsas pərdələr sırasında məhz üçüncü dərəcədə yerləşdiyinə görə, bu pərdə Segah adlandırılmışdır. Nümunə 7.
6. Dərindən təhlil etsək, bu üç Segahın kadans quruluşları, dayanışları da ümumi qanunauyğunluğa əsaslanır. Bu mövzu geniş təhlil tələb etdiyi üçün, hazırkı məqalədə ona toxunulmamışdır.

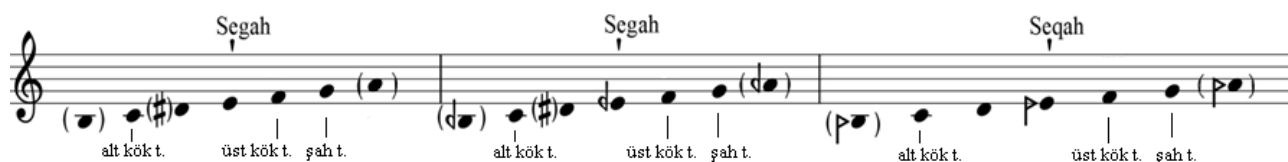
Nümunə 4.

Şərti işarələr: yg – yegah, dg – düğah, sg – segah.

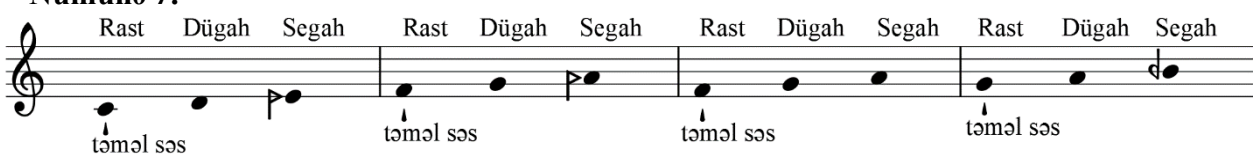
Nümunə 5.



Nümunə 6.



Nümunə 7.



Azərbaycanda Segah muğamının ən geniş dəsgahı Segah-Zabul dəsgahıdır. Azərbaycanın Segah-Zabul dəsgahı ilə, İranın Segah dəsgahının əsas şöbələri eynidir.

Azərbaycanın Segah-Zabul dəsgahının əsas şöbələri:

1. Segah. 2. Zabul. 3. Muyə. 4. Hisar. 5. Muxalif. 6. Segahda tamamlanma.

İran Segah dəsgahının əsas şöbələri:

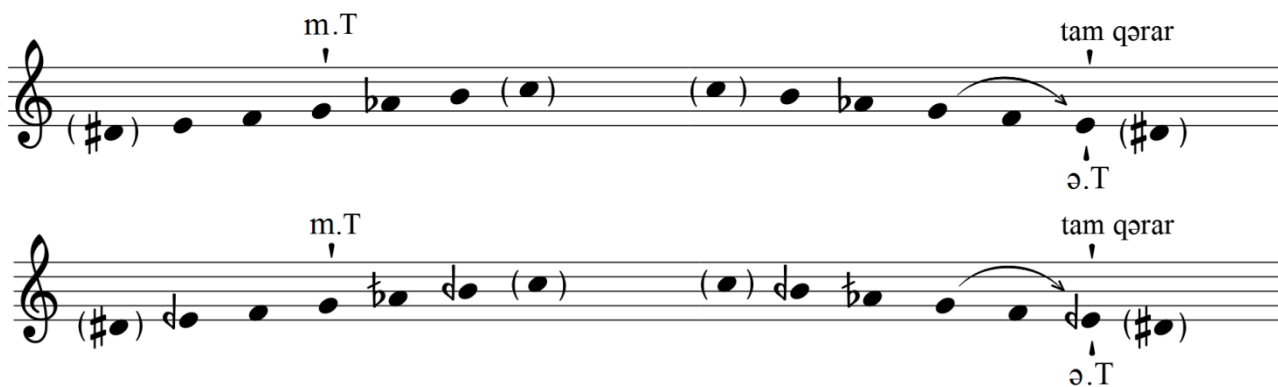
1. Seqah. 2. Zabol. 3. Moye. 4. Hessar. 5. Mokhalef. 6. Doxul be Seqah. (Segaha daxil olma.)

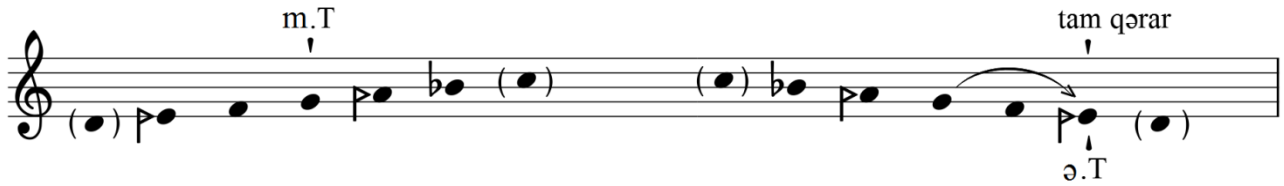
Dəsgahın, həm də şöbələrin tamamlanma hissəsinə Azərbaycanda ayaq etmə, İranda forud, xatime, xətm, Türkiyədə karar (qərar), İraqda taslim (təslim) deyirlər.

Azərbaycan Segah-Zabul dəsgahının budaq şöbələrini, onların səssırası, müvəqqəti tonikası və tam qərar tonuna əsasən qeyd edib, onlara uyğun gələn İran, Türkiyə, ərəb ölkələri və qədim məqamların adlarını göstərəcəyik. Şöbələrin səs düzümləri temperasiyalı səs sistemi, 24 pilləli Türkiyə məqam səs sistemi və İran məqam səs sisteminə əsasən qeyd olunmuşdur.

Dəsgahın birinci əsas şöbəsi olan Segahı üç səs sistemində göstərdik. Dəsgahın ikinci əsas şöbəsi Zabul şöbəsidir. Şöbənin müvəqqəti tonikası və tam qərar səsini qeyd edirik. (Şərti işarələr: m.T – müvəqqəti tonika, ə.T – əsas tonika.)

Nümunə 8.

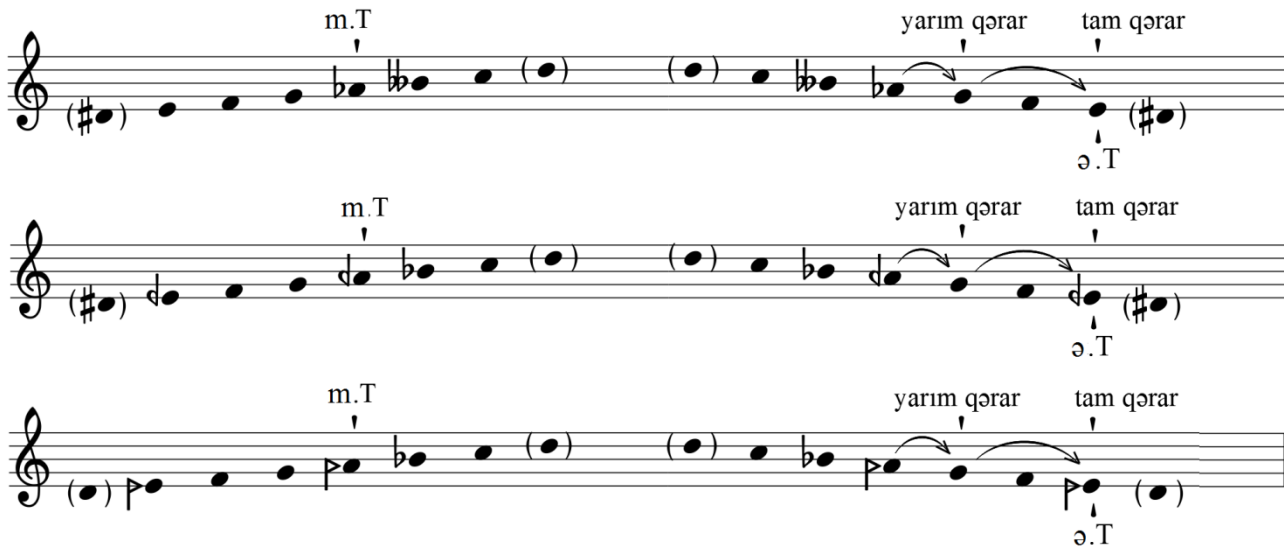




Bu şöbənin adına Zabul, Zabol, Zavil söylənir. Zabul şöbəsi, çağdaş Türkiyə və ərəb ölkələrinin Hüzam (Huzzam, Huzam, Houzam) məqamına uyğun gəlir [4,s.298]. Zabul məqamının, Türkiyənin Zavil makamıyla da əlaqəsi vardır. Segah-Zabul, Segah-Zavil məqamının yaranması ayrıca bir mövzudur.

Dəsgahın üçüncü bölməsi Muyə (Muye, Moye) guşəsi adlanır. Guşənin müvəqqəti tonikası, yarım qərar və tam qərar səsi not nümunəsində göstərilmişdir.

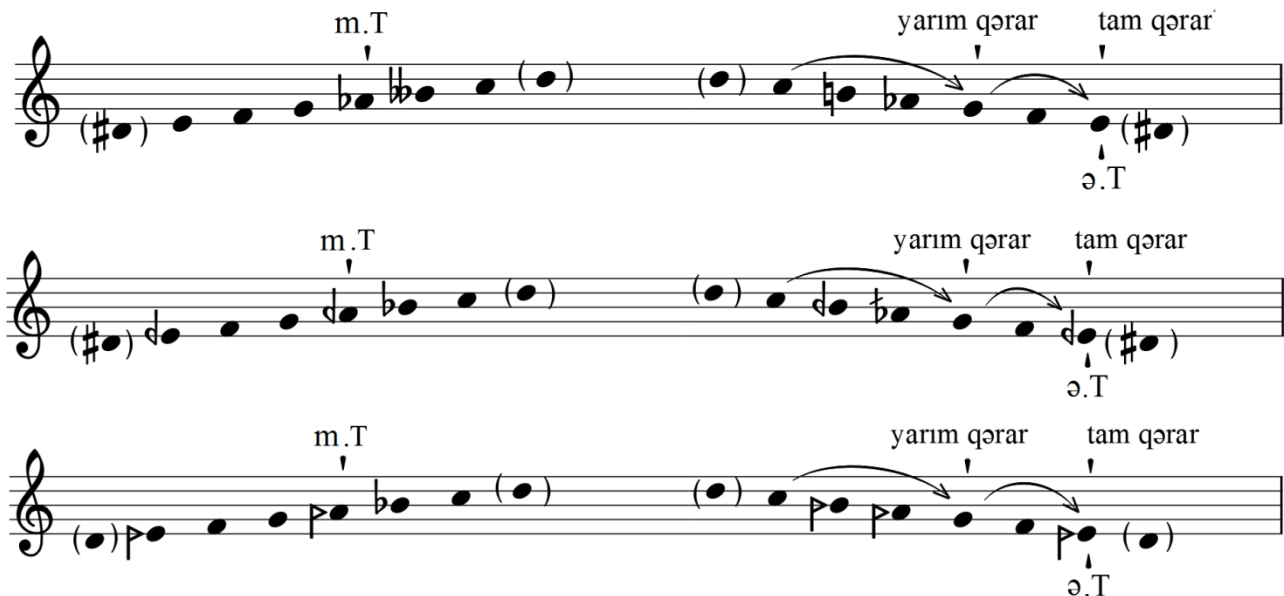
Nümunə 9.



Muyə guşəsi, Türkiyənin Maye makamına uyğun gəlir [4, s.257]. Qədim 6 avazdan biri olan Maye avazının eyni nəzəri əsas malik olması, Ə.Mərağinin “Segah kar-ı şeş avaz” əsərində göstərilmişdir. [5].

II növ Muyə (Muye) guşəsi bir qədər fərqlidir. Guşənin müvəqqəti tonikası, yarım qərar və tam qərar səsi not nümunəsində göstərilmişdir. Enmə hissəsində, pillə alterasiyası edilir.

Nümunə 10.

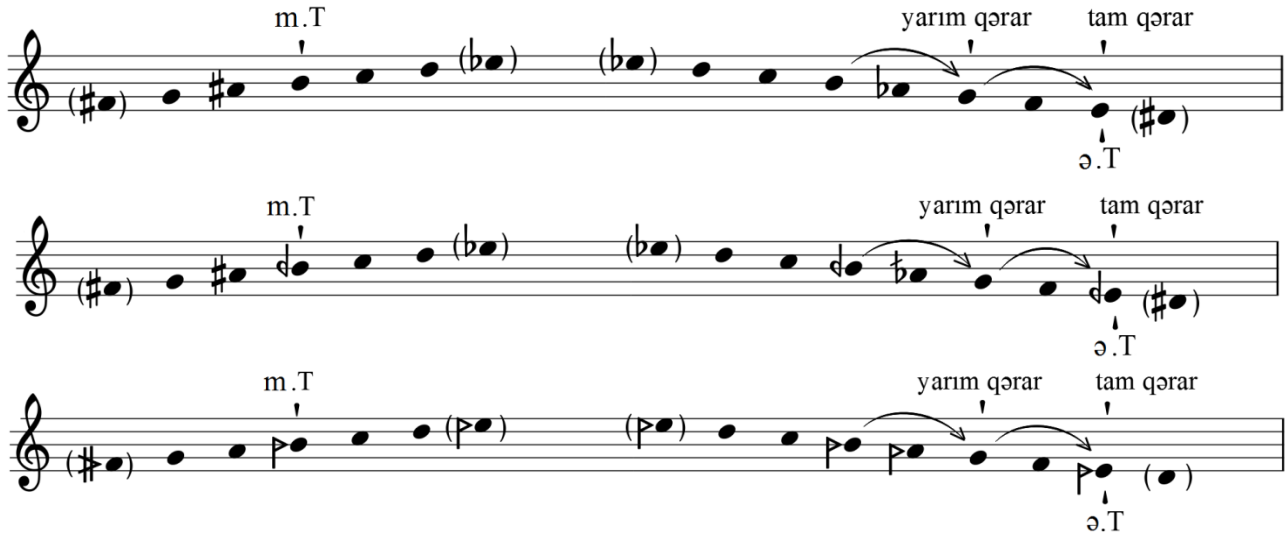


Bu məqama uyğun olan qədim məqam Bəhri-Nazik (Bahr-i Nazik) adlanır [6, s.24]. II növ Muyə guşəsi, Ə.Mərağinin “Segah kar-ı şeş avaz” əsərindəki Geveşt (Quvaşt, Qəveşt, Kuvaşt) məqamına uyğun

gəlir [5]. II növ Muyə guşəsi, çağdaş Türkiyə məqam nəzəriyyəsi baxımından belə izah oluna bilər: Bəhri-Nazik başlanıb, İrak pərdəsində Segah çeşniylə tam qərar edir.

Dəsgahın dördüncü əsas şöbəsi Hisar (Hasar, Hesar, Hessar, Hissar) şöbəsidir. Şöbənin müvəqqəti tonikası, yarım qərar və tam qərar səsi not nümunəsində göstərilmişdir. Enmə hissəsində pillə alterasiyası edilir.

Nümunə 11.

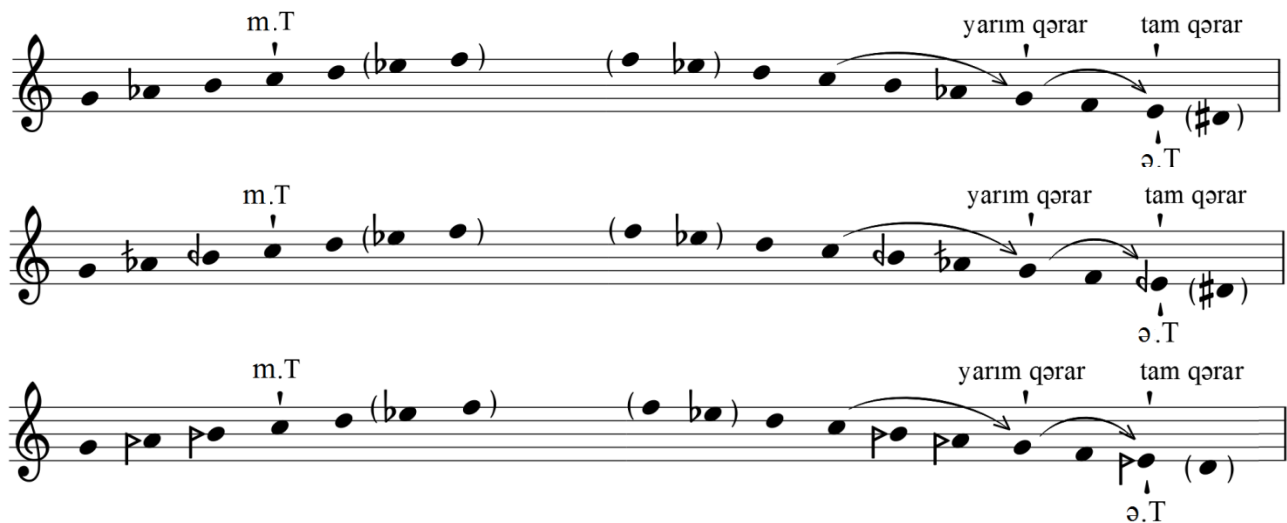


Müasir Azərbaycan muğam dəsgah quruluşunda Hisar şöbəsi, Muxalif şöbəsinə keçid etmə ilə tamamlanır. Azərbaycanda və İranda Hisar şöbəsinin Hisari-Segah və Hisari-Çahargah adlı iki növü vardır.

Qədim musiqi nəzəriyyələrində Hisar şöbəsinin, x-5 məsafədə yerləşən iki Segahın birləşməsindən əmələ gəlməsi təsdiq olunur [11; 12, s.47; 9, s.36; 15, s.48; 16, s.110, 112]. Eyni zamanda yeddinci əsas pərdə Segah-sani, həm də Hisar pərdəsi adlandırılırdı [7, s.54; 8, s.48; 10, s.182]. Çağdaş Türkiyənin Hisar makamının Segah məqamı ilə əlaqəsi yoxdur, lakin nəzəri əsaslarında ortaq cəhətlər vardır. Hisari-Segah şöbəsi, çağdaş Türkiyə məqam nəzəriyyəsi baxımından Eviç-Huzzam məqamı şəklində izah edilə bilər.

Dəsgahın beşinci əsas şöbəsi Muxalif (Mokhalef, Muhalif) şöbəsidir. Şöbənin müvəqqəti tonikası, yarım qərar və tam qərar səsi not nümunəsində göstərilmişdir.

Nümunə 12.

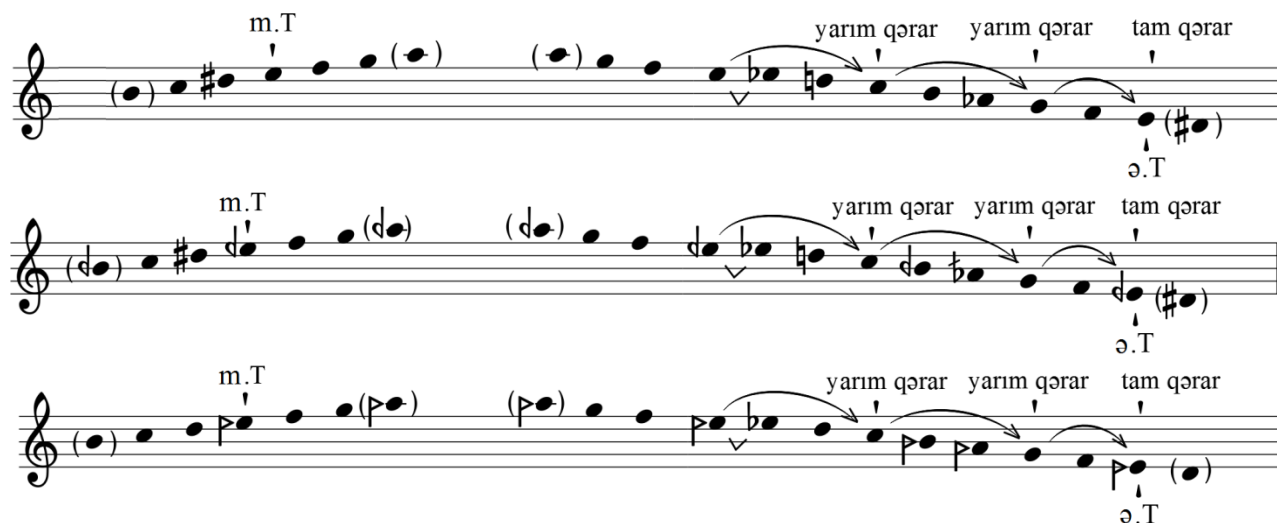


Muxalif şöbəsi, Türkiyə məqam nəzəriyyəsində qeyd olunan Rahatülvah məqamına uyğun gəlir [4, s.189]. Bəzi mənbələrdə Hicazi-İrak kimi də adlandırılır. Çağdaş Türkiyə məqam nəzəriyyəsi baxımından belə izah oluna bilər: Humayun başlanıb, İraq pərdəsində Segah çeşniylə tam qərar edir. Türkiyənin Elazığ, Harput bölgəsinin xalq musiqisində Muhalif makamına aid edilən bəstələrin çoxu, Azərbaycanın və İranın Muxalif şöbəsiylə eyni məqam quruluşundadır.

Müxalif şöbəindən enib Segah pərdəsində tam qərar etməklə dəsghah tamamlanır. Lakin biz, qədim dəsghah ənənələrimizi də nəzərə alaraq, eyni zamanda İran Segah dəsghahı ilə müqayisə etmək məqsədiylə zil Segah şöbəsinin göstərilməsini lazım bildik.

Zil Segah şöbəsinin müvəqqəti tonikası, yarım qərar səsləri və tam qərar səsi not nümunəsində göstərilmişdir. Enmə hissəsində pillə alterasiyası edilir.

Nümunə 13.



Azərbaycanın bəzi klassik dəsgah cədvəllərində zil Segah şöbəsi, Məğlub (Mağlub, Maklub) şöbəsi adlanırdı [13, s.135; 14, s.165]. İranda bu şöbə hər zaman Məğlub adlanıb. Eləcə də Səlahəddin Səfədi (XIV əsr musiqişünası) və R.G.Kizevterin (alman musiqişünası) əsərlərində də Məğlub adlandırılmışdır [15, s.48; 16, s.146.]. Zil Segah şöbəsinin quruluşu, çağdaş Türkiyənin Eviç makamına uyğun gəlir [4, s.182]. Ə.Mərağinin əsərlərində 24 şöbədən biri kimi qeyd olunan Övc (Ovc, Ouc) şöbəsi [17, s.196] də eyni məqam quruluşundadır. İraq məqam musiqisində zil Segah şöbəsi, Sigah Balaban adlandırılır.

Nəticə olaraq, Segah-Zabul dəsgah şöbələrinin təmsalında, Azərbaycan, İran, Türkiyə, yaxın ərəb ölkələri məqamlarının və qədim məqamların ortaq nəzəri cəhətlərinin müəyyən edilməsiylə, bu ölkələrin ümumi məqam nəzəriyyəsinə əsaslanmaları bir daha təsdiq olunur. Fikrimizcə muğam tədqiqatlarının Yaxın Şərq miqyasında aparılması zəruridir. Müqayisəli tədqiqatların, Yaxın Şərq məqam tədqiqatçılarının nəzəri baxışlarının yaxınlaşmasında və ümumşərq məqam nəzəriyyəsinin inkişafında faydalı ola biləcəyini düşünürük.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. I cild. B.: Çarşıoğlu, 2011, 369 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə.. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”, B.: Şərq-Qərb, 2019, 355 s.
4. Səfərova.Z. Y. Azərbaycanın musiqi elmi. B.: Azərnəşr, 2006, 541 s.
5. Zöhrabov R.F. “Muğam”. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
6. Bora Keskiner., Kadızade Mehmed al-Tirevi (XVII əsr). Risale-i Edvar. 40 s.
7. Kamiloğlu R. Şehri Kirşehri el-mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Ruminin (XV əsr) Risalei musikinin trnskribe ve degerlendirilmesi. Malatya: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1998, 121 s.
8. Onur Akdoğu. Hüseyin Sadeddin Arel. “Türk musikisi nazariyyatı dersleri”. İstanbul.: Kültür bakanlığı yayınları, 1991, 368 s.
9. Sadreddin Özçimi M.. Hızır bin Abdullah ve Kitabül-Edvar. İstanbul: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1989, 221 s.
10. Yalçın T. İnceleme ve gerçeği araştırma (Tedkik ü Tahkik). İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, 88 s.
11. Erhan Tekin. Safedinin müzik teorisinin incelenmesi. İstanbul: 2007, 132 s.
12. Kiesewetter. R.G. Musik der Araber. Leipzig: 1842, 125 p.

SAYTOQRAFIYA:

13. <https://mus.academy/articles/turetskaya-muzyka>

14. <https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr>
15. <https://divanmakam.com/forum/kavli-de-kaddi-gibi-rast-olsa-ol-mehvesin-ahmet-avni-konuk-rast.23684/>
16. İsmayilov Ş. "Hisar" muğam şöbəsinin nəzəri və praktik məsələrinə dair. // "Konservatoriya" jurnalı, 2016. 4, s.25-36. <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/12/Konservatoriya-2016-4-25-36.pdf>
17. İsmayilov Ş. Muğam təhlili və terminalogiyasının aktual məsələləri // "Konservatoriya" jurnalı, 2019 – 3, s.4-23. <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2019/09/Konservatoriya-2019-3-4-23.pdf>

Könül HÜSEYNOVA

BMA-nın doktorantı

Email: konulpresto@gmail.com



RAUF HACIYEVİN YARADICILIĞI MÜASİR MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: Məqalədə bəstəkarın yaradıcılığına baxılır və Rauf Hacıyevin Azərbaycan musiqi tarixində əhəmiyyəti vurğulanır. Müasirlik baxımından əsərinin stilistik xüsusiyyətləri və yenilikləri təhlil olunur.

Açar sözlər: Rauf Hacıyev, operetta, janr, harmoniya, caz, xoreoqrafiya

Кенуль ГУСЕЙНОВА

Докторант БМА

ТВОРЧЕСТВО РАУФА ГАДЖИЕВА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В статье рассматривается творчество композитора и подчеркивается значение Рауфа Гаджиева в истории азербайджанской музыки. С точки зрения современности разбираются стилистические особенности и новации его творчества.

Ключевые слова: Рауф Гаджиев, оперетта, музыкальный жанр, джаз, гармония

Konul HUSEYNOVA

Doctoral student of BMA

CREATIVITY OF RAUF HAJIYEV IN THE CONTEXT OF MODERN MUSIC CULTURE

Abstract: The article examines the composer's work and emphasizes the importance of Rauf Hajiyev in the history of Azerbaijani music. From the point of view of modernity, the stylistic features and innovations of his work are analyzed.

Keywords: Rauf Hajiyev, operetta, music genre, jazz, harmony

Azərbaycanın və SSRİ-nin xalq artisti, görkəmli və unudulmaz bəstəkar Rauf Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrindən biridir. Onun adı XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış – Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Tofiq Quliyev kimi korifey sənətkarların adı ilə yanaşı çəkilir.

Rauf Hacıyev musiqi sənətinin müxtəlif janrlarında yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O, müxtəlif müasir mövzulu operettaların, kinofilmlərə musiqinin, simfonik əsərlərin, 150-dən artıq mahnının, kantataların, kamera-instrumental əsərlərin, dramatik tamaşalara musiqinin, baletlərin, estrada orkestri üçün müxtəlif kompozisiyaların və s. müəllifidir. Rauf Hacıyev bir çox janrlara müraciət etsə də, onun yaradıcılığının məğlubluluğu xətini mahnıları və operettaları təşkil edir. Məhz bu janrlar vasitəsilə bəstəkarın musiqisi bütün dünyanı dolaşmış və sevilmişdir. Rauf Hacıyevin bir-birindən gözəl mahnıları dillər əzbəri olmuş, operettaları isə keçmiş SSRİ məkanının, həmçinin, xarici ölkələrin teatrlarının səhnələrində tamaşaya qoyularaq Azərbaycan mədəniyyətinin təbliğində və tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubunun təzahür etdiyi sahə də elə göstərilən janrlardır. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə Rauf Hacıyev məhz bu janrlarda yaratdığı obrazlı-intonasiya məzmununa görə yadda qalan, keyfiyyətə yeni əsərləri ilə daxil olmuşdur. İstər kamera-instrumental, istər operettalarında, istərsə də kinomusiqisində və simfonik əsərlərində o, hər zaman müasirliyin, yeniliyin tərənnümçüsü kimi çıxış etmişdir.

Bəstəkarın yaradıcılığında musiqi səhnə əsərlərinə nəzər salsaq, bir sıra yeniliklər görə bilərik. O, musiqili teatrın inkişafında yeni dövr açmışdır. R.Hacıyev həm mövzu həm də harmonik, həm də faktura baxımdan yeniliklər etmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığında biz müasirliyi ilk öncə tematik baxımdan görə bilərik. Rauf Hacıyev ilk dəfə olaraq operetta janrına qəhrəmani mövzunu gətirmişdir. “Yolayıcı” operettası buna gözəl misaldır. Burada Azərbaycanın inqilabi dönəmi və bu dövrün sadə insanların həyatını əks etdirir.

Bəstəkarın “Dördüncü fəqərə” adlı operettası isə bu janrın tamamilə yeni müasir bir nümunəsini özündə təcəssüm etdirir. Belə ki, teatr sənətində yeni mövzunu politik satiranı müəyyən etdi. Lakin burada yenilik yalnız bununla bitmir. Operetta öz quruluşuna görə də bu janr üçün qeyri-standart qəbul olunurdu. Bu musiqili tamaşada bəstəkar operetta janrının çərçivəsindən kənara çıxaraq musikal, revyu kimi qələmə almışdır.

Sujet xətti avropalı jurnalistin Amerikada başına gələn hadisələrdən bəhs edir. Musiqili tamaşadakı yeniliklərdən danışdıqda qeyd etmək istərdim ki, Rauf Hacıyev bu operettalarda ilk dəfə olaraq qəbul olunmuş standartlardan uzaqlaşa bilmişdir. Bəstəkarın “Romeo mənim qonşumdur” operettasında sırf operetta janrının quruluş çərçivəsini genişləndirməyə çalışması və buna görə balet divertismentlərindən istifadə etməsi çox böyük maraq doğurur. Eyni zamanda operettalarında caz intonasiyalarından istifadə etməsi və Qərb yönümlü сюжет xətti, orkestrləşdirmənin səlisliyi və estrada musiqinin parlaq çalarları artıq operetta janrının ilk transformasiyasının göstəricisi idi.

Qeyd etmək istərdim ki, eyni dövrdə yaşamış bir sıra bəstəkar musiqili komediya müraciət etmişdir. Bunlara S.Ələsgərov, S.Rüstəmov, T.Quliyev nümunə göstərə bilərik. Müasirlərindən fərqli o, operettalarında daha çox şəhər mədəniyyəti, gənclərin təhsilə olan önəmi, nəsillər arasında olan qarşıdurmanı, köhnəliklə yeniliyin mübarizəsini tərənnüm edir. Xüsusən Tofiq Quliyevi vurğulamaq istərdim ki, bəstəkar Rauf Hacıyevlə eyni zamanda operettalar qələmə almışdır. “Qızıl axtaranlar”, “Sənin bircə sözün”, “Günaydın Ella”. İlk iki operetta sırf Üzeyir bəyin ənənələrini davam etmiş, klassik operetta janrındadır. Lakin “Günaydın Ella” əsərində biz bir sıra caz intonasiyalarını eşidə bilərik. Rauf Hacıyevlə Tofiq Quliyevin bu janrda olan fərqli xüsusiyyətlərini qeyd etsək, ilk öncə Tofiq Quliyevin operettaları libretto və dramaturji inkişaf baxımdan zəiflik hiss edilsə də, musiqinin melodikliyi və orkeströvka rəngarəngliyi bu çatışmazlığı aradan qaldırır. Həmçinin bəstəkarın operettalarında caz intonasiyaları müəyyən zamanlarda element kimi istifadə olunmuşdur. Lakin Rauf Hacıyevin əsərlərində istər mövzu, istər dramaturji inkişaf etibarilə, orkeströvkanın zənginliyi yeni bir inkişafı gətirmişdi. Eyni zamanda əsərlər sırf müasir caz, estrada üslubuna yaxınlığı ilə fərqlənirdi.

60-cı illərdə Rauf Hacıyev orijinal bir janrda – sirk üçün “Qayada işarə” tamaşasına da musiqi bəstələyir. Bu, orijinal, müasir və qeyri-adi, həm də yeni bir fəaliyyət sahəsi idi. Tamaşanın premyerası 1966-cı ildə Simferopolda olmuş və böyük maraqla qarşılanmışdır.

Bunun ardınca Rauf Hacıyev daha bir operetta – “Qızıl karavella” yazır. Bu operetta tamamilə müasir bir mövzuda dünya şöhrətli idmançı – yüksəkliyə tullanan V.Brumelə həsr edilir. Operettanın libretto-su da bədii yazı qabiliyyətinə malik olan idmançının elə özü tərəfindən yerinə yetirilir.

Bəstəkarın sonuncu operettası Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 100 illiyinə həsr etdiyi “Ordan-burdan” (1987) əsəri olur. Azərbaycan televiziyası və radio şirkətinin sifarişli ilə yazılmışdır. “Ordan-burdan”

musiqili komediyası 1987-ci il yanvarın 1-də teleefirə çıxaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə **ilk telemüzikl** kimi düşmüşdür.

Əsər dahi Üzeyir Hacıbəylinin 100 illiyinə həsr olunmuşdur. Rauf Hacıyevin Üzeyir irsinə dərin hörmət və böyük ehtiram əlaməti olaraq meydana gələn əsərin mövzusunda, librettosunun hər personajında Üzeyir bəyin səhnəyə gətirdiyi tipajlar, onların dilində, amalında Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarından tanıdığımız ifadələr, fikirlər, həmin dövrün gerçək hadisələri – Qızlar məktəbində Ü.Hacıbəylinin "Arşın mal alan" tamaşasının hazırlanması, seçilmiş Dumanın fəaliyyət göstərmədən buraxılması əksini tapmışdır. Görünür musiqili komediyasının "Ordan-burdan" adlandırılması bu səbəbdən yaranmış və ideya-tematik baxımdan Ü.Hacıbəylinin musiqili-komediyalarına özünəməxsus bir "musiqili-nəzirə" kimi meydana gəlmişdir. Bütün bunlar bəstəkarın musiqili teatrın inkişafında yeni səhifə açmağının gözəl təsdiqidir.

R.Hacıyevin musiqi dili də öz müasiliyi ilə seçilir. Bura bəstəkarın mahnıları, kamera-instrumental, vokal əsərləri aiddir. Buna nümunə olaraq, Rauf Hacıyev 1955-ci ildən Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının rəhbəri olaraq çalışmışdır. Həmin illərdə o, Böyük Estrada orkestrini yaradır. Bu orkestr üçün sırf caz üslubunda bir sıra instrumental əsərlər yazır. Bura saksafon, truba kimi bir sıra nəfəs alətləri üçün əsərlər daxildir. ("Qarşılaşma", "Yaz gəlir", "Bahar" və s.). Əsərlərin musiqi dilində caz və milli lad sisteminin vəhdətindən yaranan özünəməxsus harmonik "boyalar", klaster-akkordlar, dissonans komplekslər melodik xəttin ardıcıl məntiqli açılışına tabe olur. Qeyd etmək istərdim ki, müasir Azərbaycan caz kompozisiyalarını təhlil etdiyimiz zaman melodik harmonik və faktura etibarilə R.Hacıyevin bəstələrindən qaynaqlandığını aydın görə bilərik. Bu da bəstəkarın bu zamanda belə müasirliyini qoruyub saxladığının sübutudur.

Rauf Hacıyev hər zaman milli köklərə bağlı olan müasir bəstəkar kimi çıxış etmişdir.

Rauf Hacıyevin yaradıcılığının müasir musiqi mədəniyyətinin reallıqları işığında öyrənərək burada vacib ümumiliyi qeyd etmək lazımdır. Bu ümumilik əsərlərin bədii ideyasının, bəstəkarın obrazlı-poetik təbiətinin irəli sürdüyü tələblərdən yaranırdı. Ona görə də, hansı janrdə yazdığından asılı olmayaraq, əsərlərinin hamısında düşündürən, narahat edən, tərbiyələndirən, irəli inkişafa aparan müasir mövzu və buna uyğun musiqi ifadə vasitələri aydın eşidilir. Bu baxımdan bəstəkarın əsərlərində ümumilik təşkil edən müasirlik fərdi məzmunun açılışı vasitəsilə müxtəliflik qazanır. Beləliklə, ölməz sənətkarın müasirliklə ənənənin sintezindən doğan orijinal əsərləri ilə milli incəsənətimizə yeni ruh, yeni nəfəs verən parlaq səhifə yazdığı, onu irəli apardığı təsdiqini tapır. Azərbaycan xalqının milli ruhunu və xarakterini müasir musiqi leksikasında parlaq ifadə edən Rauf Hacıyevin əsərləri xalqın qəlbində məhz bu keyfiyyətinə görə əbədi yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мирзоева Э.А. Рауф Гаджиев. Б.: Ишыг, 1983, 158 с.
2. Мирзоева Э.А. Рауф Гаджиев. М.: Советский композитор, 1988, 119 с.
3. Abasova E.A. Rauf Hacıyev. B.: Azərnəşr, 1967, 36 s.
4. Zöhrabov R.F. Rauf Hacıyev. B.: Şur, 1993, 24 s.
5. Таги-заде А.З. Рауф Гаджиев. Б.: Азербайджанское Государственное Издательство, 1965, 12 с



Vəfa ABBASOVA
ADMİU-nun müəllimi
E-mail: vefaafev@gmail.com

A.VOLKONSKI: AVANQARD ÜSLUBU ÇƏRÇİVƏSİNDƏ ŞƏRQ OBRAZLARINA MÜRACİƏT FORMALARI

Xülasə: Məqalədə XX əsr rus musiqisinin ən tanınmış simalarından biri olan A.Volkonskinin yaradıcılığı nəzərdən keçirilmiş, bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yeri olan “Şəzanın ağıları”, “Tar və klavesin üçün Muğam” və “Concerto itinérant” əsərlərindəki şərq obrazları təhlil edilmişdir. Seriya yazı texnikası çərçivəsində Şərq folkloru, poeziya və muğam sənətinin qarşılıqlı sintezi məsələsi nəzərdən keçirilmişdir.

Açar sözlər: A. Volkonski, avanqard, “Şəzanın ağıları”, muğam, vokal-instrumental musiqi

Вафа АББАСОВА
Преподаватель АГУКИ

A.ВОЛКОНСКИЙ: ФОРМЫ ОБРАЩЕНИЯ К ВОСТОЧНЫМ ОБРАЗАМ В АВАНГАРДНОМ СТИЛЕ

Аннотация: В статье рассмотрено творчество одного из самых известных деятелей русской музыки XX века А.Волконского. А также восточные образы в произведениях «Плач Шазы», «Муғам для тара и клавесина» и «Странствующий концерт», которые занимают особое место в творчестве композитора. В рамках серийной техники письма рассмотрен вопрос взаимного синтеза восточного фольклора, поэзии и муғамного искусства.

Ключевые слова: Андрей Волконский, авангард, «Плачи Шазы», муғам, вокально-инструментальная музыка

Vafa ABBASOVA
Teacher of ASUCA

A.VOLKONSKY: FORMS OF REFERENCE TO ORIENTAL IMAGES WITHIN THE AVANT-GARDE STYLE

Abstract: In the presented article, the work of A. Volkonsky, one of the most famous figures of Russian music of the 20th century, was reviewed, and the oriental images in the works “Shaza's lamentations”, “Mugham for String and Harpsichord” and “Concerto itinérant”, which have a special place in the composer's work, were analyzed. The issue of mutual synthesis of Eastern folklore, poetry and mugham art was considered within the series writing technique.

Keywords: Andrey Volkonsky, avant-garde, “Shaza's laments”, mugham, vocal-instrumental music

XX əsr rus-sovet avanqardının ikinci dalğasının ən tanınmış və öndəgədən simalarından biri Andrey Volkonski olmuşdur. Bəstəkar, klavesin və orqan ifaçısı, dirijor, filosof, musiqi ictimai xadimi kimi fəaliyyət göstərən A. Volkonskinin müasir akademik rus musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolu böyük və danılmazdır. Daha sonradan tanınmış rus avanqardçıları – S. Qubaydulina, E. Denisov, A. Şnitke rus bəstəkarları arasında ilk dəfə seriya texnikasına müraciət edən A.Volkonskinin yolunu davam etdirmiş, onun təsiri ilə dünya musiqisinin bir sıra yeni istiqamətlərini özləri üçün kəşf etmişdilər. Hər zaman yeni-

lik axtarışında olan bu bəstəkarın qeyri-adi yaradıcılıq yolu, individual yanaşması, dövrün ağır senzura, təzyiq və qadağalarına baxmayaraq yaratdığı musiqi əsərləri bir sıra xüsusiyyətlərinə görə maraq doğurur.

A. Volkonski 1933-cü ildə Cenevrə şəhərində, məşhur zadəgan nəslinin nümayəndələri olan rus mühacirlərin ailəsində dünyaya gəlmişdir. Musiqi istedadı erkən yaşlarından bəlli olan bəstəkarın ilk əsərlərini S.Raxmaninov özü dinləmiş və ifa etmişdir. 1946-cı ildə ailə Parisə köçür və Andrey musiqi təhsilini buradakı konservatoriyada davam etdirir. 1947-ci ilə Volkonski ailəsi bəzi mühacirlər kimi rus kommunist partiyasının təbliğatına uyaraq vətənə qayıtmaq qərarını verir. Musiqi təhsilini Moskva konservatoriyasında davam etdirən gənc musiqiçi bəstəkarlıq üzrə E.Messner və Y.Şaporinin sinfinə qəbul olur. Lakin, müxtəlif siyasi – ideoloji cərchivələrə sığmayan A.Volkonski bir sıra səbəblərə görə konservatoriyanı bitirmir. Özünün də qeyd etdiyi kimi "bu sahədə bir növ müstəqil təhsil alırdım, Moskva Konservatoriyasındakı təhsili professional adlandırmaq doğru olmazdı". [6, s.48] Bu illər ərzinə bəstələdiyi bir sıra əsərlər onun individual yaradıcı yanaşmasından, dəsti-xəttindən xəbər verir: Fortepiano üçün Sonata, Simli Kvartet, Orkestr üçün Konsert, Viola və Fortepiano üçün Sonata və digər əsərləri gənc olmasına baxmayaraq ona məşhurluq gətirir. Bəstəkarın 1956-cı ildə fortepiano üçün bəstələdiyi "Musica Stricta" isə rus musiqi tarixinə seriya texnikası əsasında yazılmış ilk əsər kimi daxil olur. Bəstəkarın yaradıcılığının ilk geniş nəzəri təhlilini aparmış musiqişünas-alim Y. Xolopov bu əsəri həm A. Volkonski, həm də müasir rus bəstəkarlığı üçün yeni yollar açmış tarixi mərhələnin başlanğıcı kimi xüsusən qeyd edir [7, s.11]. 1960-cı illər dodekafoniya texnikasında yazılmış digər əsərlər də – "12 alət üçün musiqi", Q. Lorkanın sözlərinə yazılmış soprano və instrumental ansambl üçün "Güzgülər Süitəsi", fleyta, violin və klavesin üçün "Jeux à trois", 3 qrup ifaçı üçün "Les mailles du temps" – çox uğurlu alınır. Bu illərdə yazılmış iki əsəri isə xüsusən qeyd etmək olar. Bu, soprano və kamera ansamblı üçün yazılmış "Şazanın ağılları" (1962) və Ömər Xəyyamın sözlərinə soprano, zərb alətləri qrupu, violin, fleyta və 26 simli alət üçün yazılmış "Les mailles du temps" (1963-1967) əsəridir. Geniş dünyagörüşü və maraqları olan bəstəkar yaradıcılığında Şərq obrazlarına daim müraciət etmiş, Şərq-Qərb mədəniyyətlərinin sintezi sahəsində eksperimentlər aparmış, folklor nümunələri ilə müasir yazı texnikalarının özünəməxsus sintezinə nail olmağa çalışmışdır. Bu baxımdan onun Dağıstan folkloru ilə tanışlıqdan sonra yazdığı "Şazanın ağılları" əsəri simvolikdir. Çox sevdiyi Qafqaza növbəti səfəri zamanı bəstəkar rus dilinə tərcümə edilmiş Dağıstan xalq poeziya nümunələri, daha dəqiq, milliyətçə laklı şairə – müğənni Əhmədova Şazanın (1868-1937) şeirləri ilə tanış olur. Şazanın olduqca ağır və faciəvi həyat hekayəsi bəstəkara dərinlən təsir etmiş və özünün də dediyi kimi, gənc olmasına baxmayaraq sanki feminist üsyanı edərək dağıstanlı qadınlara dəstək mənasında belə bir əsər yazmaq qərarına gəlmişdir. [3, s.72] 4 hissədən ibarət olan əsər soprano və alətlər ansamblı: violin, viola, marimbofon, vibrafon, klavesin, ingilis hornu (ikinci hissədə tamburin də əlavə edilir) üçün yazılıb. İngilis hornu qafqaz üçün xarakterik olan zurnanı, zərb alətləri xanəndələrin özlərini müşaiət etdiyi dəfi, simli alətlər isə sanki kamançanı imitasiya edir. Maraqlıdır ki, A.Volkonski və avanqard dalğasının sonrakı məşhur nümayəndələri olan A. Şnitke, E. Denisov və S.Qu-baydulina da əsas estetik baxışlarını, ideyalarını səs və müxtəlif ansamblar üçün yazılmış əsərlər, bir növ kamera kantataları vasitəsilə ifadə etməyə çalışırlar. Bu tip vokal əsərlər dövrün əsas janrlarından birinə çevrilir. T.Bataqova poetik mətn və səsə müraciəti bəstəkarların konseptual fikirlərini dinləyiciyə çatdırmaq, estetik və rafinə olunmuş nəzəri-məzmun ideyalarını tam açma bilmək arzusu ilə əlaqələndirir [2, s. 100].

Əsərdə birinci hissə – "Vokaliz" – Lento ma non troppo – bütövlükdə ingilis hornu və vokalın dialoqu üzərində qurulub. İkinci hissə xarakter baxımından fərqli, mikropauzalar sayəsində çox maraqlı səs məkanını formalaşdırır, işıqlı kədər obrazını ifadə edir. Üçüncü hissə – lento rubato – puantistik rəsm tablosu kimi davamlı, axıcı vokal və instrumental ifadan uzaq olub müxtəlif yüksəkliklərdə qəfil, qırıq musiqi intonasıya-çağırışlarla inkişaf edir. Final əvvəl ikinci, daha sonra isə birinci hissədən xatırlatmaları ilə əsərin kulminasiyasını təşkil edir, maraqlı forma-struktur çizgiləri yaratmış olur. Ümumilikdə əsərin musiqi dili mürəkkəb, ekspressiv, yüksək tessiturada ifadə olunan hayqırıqlarla dolu olub əvvəldən sona seriya texnikası əsasında yazılmışdır. Eyni zamanda mətnlərin kifayət qədər sadəlövh və sentimental olması maraqlı təzadın yaranmasına səbəb olur. Bəstəkar bunun bilərəkdən deyil, tamamilən təbii və səmimi olaraq belə alındığını qeyd edir.

"Şazanın ağılları" IV hissə (Not nümunəsi Y. Xolopovun əlyazmalarından götürülüb, ona aiddir)

The image shows a handwritten musical score for a concertino. The instruments listed on the left are Canto (Soprano), V: no (Violin), Va (Viola), Vibra-fone (Vibraphone), and Cembalo (Cembalo). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the Canto part, there are instructions in French: "Très nerveux (aussi vite que possible)" and "très court". Above the V: no part, there are instructions in Russian: "Налобны III азы, IV асть" and "très court". The lyrics "Kak bo - sou - me" are written under the Canto part. The score is divided into two systems by a double bar line.

Bəstəkar 1963-1967-ci illər ərzində yazdığı “*Concerto itinérant*” – “Səyyah konsert” əsərində Şərq poeziya aləminin ən tanınmış nümayəndələrindən biri olan Ömər Xəyyamın yaradıcılığından ilhamlanmışdır. Xatırladaq ki, daha sonradan S.Qubaydulina da “Rubayat” əsərində bu şairin poetik nümunələrinə müraciət edəcək. Əsər soprano, violin, fleyta, simli və zərb alətləri ansamblı üçün yazılmışdır. Yeni sintaksis və forma axtarışında olan bəstəkar Xəyyamın ən pessimistik rübailərinə müraciət edir. Bir hissədən ibarət olan əsərdə aleatorik məqamlar da mövcuddur, bəzən ifaçılar istədikləri kimi musiqi xəttini inkişaf etdirir. Bu əsərdə də Şərq-Qərb mədəniyyətlərinin sintezi, təması problemi ortaya çıxır. Şərq mədəniyyətinin ənənəvililiyinin sırf qaydalar və konstruktlarla bağlı olduğunu düşünən bəstəkar avantgard ənənəli növbəti novator əsərini yaratmış olur. Bəstəkarın Şərqlə bağlı üçüncü əsəri “Tar və klavesin üçün Muğam” (1974) əsəridir. Qeyd edək ki, A. Volkonski artan təzyiqlərlə, əsərlərinin ifa olunma qadağası ilə əlaqədar (1962-ci ildən başlayaraq) 1972-ci ildə yenidən Avropaya, Fransaya qayıdır və ömrünün sonuna qədər burada yaşayır. Yaradıcılığının üçüncü perioduna aid olan əsərin yaranma ideyasını bəstəkar belə xatırlayır: “Mən Azərbaycana səyahət etmişdim və kəndlərin birində çox gözəl tar ifaçısı ilə tanış oldum, o bəstəkar olduğumu bilib mənə Azərbaycan muğamlarını ifa etdi. Bir anlığına bu musiqini Freskobaldinin tokkatalarına bənzətdim, onları qarışıq şəkildə sintez edərək ifa etmək ideyası yarandı” [6, s.128]. Xatırladaq ki, “Madriqal” ansamblının yaradıcısı, bədii rəhbəri olan A.Volkonski orta əsr musiqisinin mahir mütəxəssisi, Sovet İttifaqı məkanında qədim və orta əsr bəstəkarlarının yaradıcılığının ilk və ən böyük təbliğatçılarından biri olmuşdur. Əsərlərinin ifasının qadağan edildiyi bir dövrdə Volkonski məhz bu bəstəkarların yaradıcılığını əks etdirən konsertlərin təşkili ilə böyük populyarlıq qazana bilmişdir. Təəssüf, Leningrad (hal hazırda Peterburq) Filarmoniyası bəstəkarın bu ideyasına qarşı çıxır, onun reallaşmasına imkan yaratmır. Artıq Parisdə olarkən, 1975-ci ildə, məhz La-Roşel festivalı üçün A.Volkonski Şərq və Qərbin özünəməxsus görüşünü təşkil etmək, bir zamanlar reallaşdırı bilmədiyi ideyasını həyata keçirmək qərarına gəlir. Bu dəfə İrandan dəvət olunan məşhur tar ifaçısı Dariuş Talai ilə bəstəkarın klavesin improvizasiyaları nəticəsində “Muğam” əsəri meydana gəlir. Bəstəkar əsəri dialoq adlandırırsa da muğamın daha üst və aparıcı mövqedə olması, klavesinin isə sanki harmonik fon yaradaraq alt qatda mövqe tutması duyulur. Əsər təməmən qeyri-ritmik muğam improvizasiyalarına əsaslanır və Şur muğamının Mayə və Şur-Şahnaz şöbələri üzərində qurulub. Bir hissədən ibarət əsərin not yazısı mövcud deyil. Uzun sürən məşqlər nəticəsində kulminasiyaya doğru inkişaf və eniş xətti ilə müşahidə olunan forma-strukturun yaranmasına nail olmaq mümkün olmuşdur. Ümumən bəstəkar yaradıcı sintezdən razı qalsa da sonradan bunun qloballaşmaya səbəb olacağını qeyd edərək belə təcrübələrin ziyanlı olduğunu qeyd edir. Nə Şərq milli musiqisinin, nə də akademik Qərb musiqinin bu sintezlərə ehtiyacı olmadığını düşünən müəllif üslub və dil baxı-

mından fərqliliyin olmasını daha doğru və zəruri hesab edir. Ümumilikdə XX əsrin ikinci yarısının musiqi mədəniyyəti inkişaf edən texnogen sivilizasiyanın formalaşması fonunda sanki keçici xarakter daşıyaraq postmodern, metamodern mərhələlərini hazırlayır. Bu zaman bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında olduğu kimi A.Volkonskinin də yaradıcılığında yeni bədii və mövzu kəşfləri axtarışında Şərq obrazlarına müraciət olunmasını görürük. A.Volkonski heç zaman folklorla spekulyasiya etmədiyi üçün onun yaradıcılığında bu təmas mənalı və konkret sitat, sənət nümunəsinin tətbiqi səviyyəsində baş tutur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Андреева О. В. Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты // ДИСКУРС. 2020. Т. 6, № 1. С. 21-37
2. Батагова Т. Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 97-105.
3. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М.: Риппол-Классик, 2010 382 с.
4. Наум Зейдель Андрей Волконский, друзья, судьбы (<https://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer5/Zajdel1.php>) – internet resurs
5. Зенкин К. В. Андрей Волконский: между авангардом и традицией, между Востоком и Западом // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2009. № 4 (17). С. 1-6.
6. Пекарский М. Назад к Волконскому вперед Издательство: -М.: Композитор. 2005, 288 с;
7. Холопов Ю.Н. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского (Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Выпуск 1. М., 1994, с. 5-23)

Lalə HÜSEYNOVA

AMK-nın professoru

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Elmi işlər üzrə prorektor

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-8410>

E-mail: lala-abi@mail.ru



AZƏRBAYCANIN MÜASİR TƏHSİL SİSTEMİNDƏ AŞIQ SƏNƏTİNİN TƏDRİSİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: Məqalədə əsrlər boyu ustad-şagird yolu ilə yeni nəslə ötürülən aşıq sənətinin müasir təhsil sistemindəki bir sıra problemlərinə diqqət çəkilir. Bununla bağlı müxtəssər şəkildə aşıq musiqisinin və onun başlıca aləti olan sazın XX əsrdə Azərbaycanda formalaşmış bəstəkar yaradıcılığında təzahür aspektlərinə toxunulur. Qeyd olunur ki, sazda notlu tədrisin qurulması prosesi vaxtilə tar və kamançanın getdiyi yoldan fərqli şəkildə baş verə bilər. Bundan başqa, hazırda ali musiqi məktəblərində "saz ifaçılığı" ixtisasında təhsil alan tələbə aşıqların bu sənətin bütün tərəflərini – das-tançılığı, müxtəlif poetik formaları mənimsəməsi, habelə xüsusi oxuma tərzinə yiyələnməsi də vacib şərt kimi vurğulanır.

Açar sözlər: Azərbaycan aşıq sənəti, aşıqlar və müasir təhsil sistemi, aşıq musiqisi və bəstəkar yaradıcılığı

Лала ГУСЕЙНОВА

Профессор АНК,

Доктор философии в области искусствоведения

Проректор по научной работе

ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ АШЫГОВ В СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Аннотация: Музыкально-поэтическое искусство азербайджанских ашыгов относится к той ветви профессиональной музыки, которая определяется как профессиональная музыка устной традиции. Это

означает, что передача знаний в этой области на протяжении веков осуществлялась посредством устного обучения, называемого уstad-шагирд. Только с начала 1990-х годов начинаются первые попытки внедрения ашыгского саза в современный образовательный процесс, прежде всего в детских музыкальных школах. В 2007 году появился первый учебник – «Школа игры на сазе», который предполагает переход к нотному исполнительству на данном инструменте и, как следствие, появление соответствующего репертуара, где также налицо некоторые проблемы.

С 2011 года ашыги получили доступ к высшему образованию, но в первую очередь как инструменталисты, как исполнители на сазе. Очевидно, что такое положение дел не способствует полноценному освоению богатого наследия ашыгов, где большое место занимает эпос, музыкально-поэтическое творчество и самобытная культура пения. В докладе предлагаются некоторые пути решения данного вопроса.

Ключевые слова: искусство азербайджанских ашыгов, ашыги и современный образовательный процесс, ашыгская музыка и композиторское творчество

Lala HUSEYNOVA

Ph.D, professor of ANC

Vice rector for scientific affairs

ISSUES OF TEACHING THE ART OF ASHYGS IN THE MODERN EDUCATION SYSTEM OF AZERBAIJAN

Abstract: The musical and poetic art of Azerbaijani ashygs belongs to that branch of professional music, which is defined as professional music of the oral tradition. This means that the transmission of knowledge in this area for centuries was carried out through oral teaching, called ustad-shagird. Only in the early 90s of the 20th century did the first attempts to introduce Ashig's saz into the modern educational process, primarily in children's music schools, begin. In 2007, the first textbook appeared – “The School of Playing the Saz”, which implied the transition to notation performance on this instrument and, as a result, the appearance of an appropriate repertoire, where there are also some problems. Since 2011, the ashugs have gained access to higher education, but primarily as instrumentalists, as saz performers. But this state of affairs does not contribute to the full development of the rich heritage of the ashugs, where epos, musical and poetic creativity and the original culture of singing occupy a large place. The report suggests some ways to address this issue.

Keywords: The art of Azerbaijani ashygs, ashigs and the modern educational process, ashygs music and composer creativity

Bizi bu mövzuda fikir söyləməyə sövq edən əsas olay – Azərbaycan Milli Konservatoriyasında saz ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrin tədris prosesindəki problemlərini üzə çıxartmaq üçün aşıq sənəti üzrə aparıcı müəllimlərin iştirakı ilə (Nemət Pənahov, Fəxrəddin Baxşəliyev, Mübariz Əliyev, ADMİU-dan Hafiz Kərimov) təşkil etdiyimiz elmi seminarlar oldu. Bu müzakirələrin əsas məramı aşıq sənətində çox-əsrlik zəngin ənənələrin mükəmməl şəkildə qorunmasına kömək edəcək tədris sisteminin nədən ibarət olduğunu aydınlaşdırmaq idi.

Məlumdur ki, Azərbaycan aşıqlarının musiqili-poetik sənəti şifahi ənənəli peşəkar musiqi, daha dəqiq desək, xalq-peşəkar musiqisi kimi təsnif olunur. Bu o deməkdir ki, həmin sahədəki biliklərin ötürülməsi əsrlər boyu ustad-şagird adlanan şifahi öyrənmə yolu ilə həyata keçirilmişdir.

Ötən əsrin 20-ci illərində Azərbaycanda Avropa əsaslı yeni, üçpilləli müasir musiqi təhsili sisteminin tətbiqinə başlanıldı və tədrisən bu sistem xalq çalğı alətlərinin (tar, kamança, nəfəs alətləri, daha sonra qanun) tədrisinə də tətbiq edildi. Bu alətlərlə yanaşı Azərbaycan musiqisinin ənənəvi janrları da təbii surətdə tədris prosesinə daxil oldu və bu zaman şifahi ənənəli peşəkar musiqi janrı olan klassik Azərbaycan muğamı ayrıca bir yer tutdu. Qədim aşıq sənəti, eləcə də onun başlıca aləti olan saz isə XX əsrin təxminən sonunadək ənənəvi ustad-şagird məcrasında mövcudluğunu və inkişafını davam etdirdi. Bu o demək deyil ki, aşıq sənəti və aşıq musiqisi zamanın axarından, təbəddülatlarından, habelə yeni musiqi meyllərindən, o cümlədən XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yaranmış bəstəkar yaradıcılığından kənarda qaldı. Lakin tar və kamançadan fərqli olaraq, aşıq musiqisinin yeni bəstəkar yaradıcılığına inteqrasiyası aşıq sazının birbaşa iştirakı olmadan baş verdi.

Tarixdən bilirik ki, Azərbaycan musiqisinin patriarxı Üzeyir Hacıbəylinin ilk dahiyənə “Leyli və Məcnun” operası ilə yanaşı daha bir uzunömürlü, sevilən məşhur muğam operası 1912-ci ildə tamaşaya

qoyulmuş “Əsli və Kərəm” oldu. Təbii ki, eyniadlı aşiq dastanına söykənən bu operanın musiqisində bəstəkar aşiq havalarından istifadə etmişdi, hətta onun quruluşunda aşiq dastanının kompozisiyasına bənzərlik də var, lakin biz burada aşıqlığın əsas əlaməti olan sazın səsinə eşitmirik.

Sonrakı dövrlərdə də Hacıbəyli və onun ardıcılları saz səsinin birbaşa istifadəsindən imtina edərək, Avropa alətlərində onun imitasiyasını vermək yolu ilə getdilər. “Koroğlu” operasında (1937) Üzeyir Hacıbəyli tar, kamança, balaban və zurnanı simfonik orkestrə üzvi surətdə daxil edib. Operanın baş qəhrəmanı Koroğlunun əlində aşığın dəyişməz atributu və simvolu kimi sazı görmək də mümkündür. Lakin bu, butafor alətdir, yəni yalnız görüntü xatirədir: Koroğlu öz aşiq mahnılarını simfonik orkestrin müşayiəti altında oxuyur ki, burada saza ifasına məxsus kvarta-kvinta harmonik komplekslərin ahəngini aydın eşidirik. Operadan öncə isə aşiq musiqisinin dahiyənə bədii imitasiyasını Üzeyir bəy zərif “Aşıqsayağı” forte-piano triosunda (1931) vermişdi. Məlumdur ki, keçən əsrin 60-cı illərində bu əsəri Qara Qarayev kamera orkestri üçün böyük ustalıqla işləmiş və əsərin məhz bu versiyası xüsusi populyarlıq qazanmışdır.

“Aşıqsayağı” adı ilə aşiq musiqisi üslubunda əsər bəstələmək tendensiyasını yeni nəsil bəstəkarları da davam etdirdilər və bir sıra maraqlı həllər ortaya qoydular. Lakin saz aləti ilk dəfə və kifayət qədər dolğun, yəni musiqi əsərinin bərabərhüquqlu iştirakçısı kimi yalnız Cavanşir Quliyevin 1980-ci ildə bəstələdiyi Violin və saz üçün sonatasında üzə çıxdı [5]. Bu, mahiyyət etibarilə yeni orijinal aşıqsayağı yaratmaq cəhdi idi. Sonatada hissələr belə aşiq terminləri ilə – “Gəzişmə” və “Deyişmə” adlandırıldı. Aşiq havalarının səciyyəvi üslubu və səslənmə tərzə isə aydın şəkildə və elə sazın öz dilindən eşidildi. Əsərinin başlıca ideyasını C.Quliyev Qərb (violin) və Şərqin (saz) dialoqu kimi ifadə etmişdir. Lakin, zənnimizcə, burada istər kamanlı, istəsə də mizrablı simli alətlərin əski türk köklərinin üzə çıxarılması kimi daha dərin bir ideyanı sezmək olar. Müasir musiqiyə xas səscixartma üsulları ilə zəngin violin partiyasında arxaik qılıkopuzun, daha aydın şəkildə kamançanın səsinə duymaq mümkündür. Saz isə ənənəvi aşiq havası ruhunda çalır, çünki o, bəstəkarın özünün ifadəsinə görə, Azərbaycan tarı kimi “sənayeləşməyə” məruz qalmayıb [1, s.11] və beləliklə, müasir bəstəkar yaradıcılığına bilavasitə inteqrasiya olunmayan saz öz arxaikliyini daha aydın şəkildə qoruya bilib.

Bəstəkarın bu sonatayı yazmaqda bir məqsədi də musiqi ictimaiyyətinin diqqətini sazın tədrisi məsələlərinə cəlb etmək idi [1, s.11]. O dövrdə not savadına malik aşıqların olmaması səbəbindən Cavanşir Quliyev (xatırladaq ki, o bəstəkarlıqla yanaşı tar ixtisası üzrə də təhsil alıb) uzun illər sonatasının saz partiyasını özü çalmışdı.

Nəhayət, sazın uşaq musiqi məktəblərinin rəsmi tədris prosesinə daxil edilməsinə ötən əsrin 90-cı illərinin əvvəllərində (1991-ci ildə) başlandı. 2000-ci ildə ənənəvi musiqinin tədrisi sahəsində ixtisaslaşan Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yaradılması ilə aşıqların ali təhsil ocağında təhsili məsələsi də gündəmə gəldi. Proses kifayət qədər uzun çəkdi. Belə ki, bu sahədə ilk dərslər – “Saz məktəbi” yalnız 2007-ci ildə ortaya çıxdı [4]. Onun müəllifləri isə mütəxəssislər tandemi – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru bəstəkar Siyavuş Kərimi, musiqişünas Akif Quliyev və aşiq Mübariz Əliyev oldu. Dərslər üzərində iş zamanı müəlliflər həm Azərbaycan Respublikasında, həm də onun hüdudlarından kənarda – ənənəvi aşiq məktəblərinin güclü olduğu Gürcüstanda, Cənubi Azərbaycanda (İranda) aşiq sənətinin müxtəlif məktəblərini təmsil edən tanınmış ustadlarla görüşüb məsləhətləşdilər. Həmin məqsədlə müxtəlif regionlara xüsusi ekspedisiyalar təşkil olundu. Bu o deməkdir ki, müəlliflər dərslərin hazırlanması prosesində fərqli məktəbləri və yanaşmaları da nəzərə aldılar. Ancaq dərslər ilk növbədə sazda not ilə çalmaq metodunu ortaya qoydu, yəni burada aşiq sənətinin bütün parametrləri – poetik, vokal və instrumental başlanğıcın üzvi vəhdəti prinsipinə riayət olunmayıb və əlbəttə, məsələnin bu tərz həllinin də öz izahını vermək olar.

Məsələ burasındadır ki, XX əsrdə aşiq Ədalət Nəsimov (1939-2017) kimi ustad aşıqlar sayəsində sazda solo ifaçılıq tamamilə yeni səviyyəyə qalxdı və yüksək sənətkarlıq, virtuozluk nümunəsinə çevrildi. Dədə Ədalətin ifaçılıq manerasının çoxsaylı davamçıları meydana gəldi. Ancaq bu, aşiq sənətində tarixən qərarlaşmış ənənələrdən uzaqlaşmaq demək deyildi: aşiq anlayışı bu günə qədər də poeziya və musiqinin sıx vəhdətini, epik hekayəti və dastançılığı nəzərdə tutur. Ədalət Nəsimov da əsl aşiq kimi güclü və ifadəli səsə, heyramiz poetik vergiyə və dastan söyləmə qabiliyyətinə malik idi. Ancaq sazda son dərəcə təsirli, yanıqlı və eyni zamanda virtuoza ifası ilə xalq arasında xüsusi bir sevgi qazanmışdı. Beləliklə, saz ifaçılığının inkişafı tədricən onun müasir aşiq sənətinin müstəqil qollarından biri kimi qəbul edilməsinə gətirib çıxarmışdı. Yuxarıda adı çəkilən dərslər üzərində işləyərkən müəlliflər məhz bu vacib amilə xüsusi diqqət

yetirmişdilər. Lakin dərsləyə rəy yazmış elmi redaktor professor Tariyel Məmmədov da dərsləyin sonrakı nəşrlərində aşıq sənətinin bütün aspektlərinin əhatə olunmasını, yəni kompleks yanaşmanın başlıca tövsiyə kimi irəli sürmüşdülər [4, s.3].

2011-ci ildə nəhayət, aşıqlara Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində açılmış “Aşıq sənəti” kafedrasında ali təhsil almaq imkanı yaradıldı. Azərbaycan Milli Konservatoriyasında isə saz sinfi yalnız 2018-ci ildə “Xalq çalğı alətləri” kafedrasında açılmış və 2022-ci ildə saz ixtisası üzrə bakalavrların ilk buraxılışı olmuşdur.

Aşıqların konservatoriyaya qəbulu zamanı oxumaq bacarığının olması çox müsbət bir hal kimi qarşılanarsa da, təəssüf ki, vacib şərt deyildir. Axı onlar “saz ifaçılığı” ixtisasına qəbul olunurlar. Beləliklə, bu gün Azərbaycanda rəsmi təhsil səviyyəsində əsasən instrumental saz ifaçıları tərbiyə olunur. Bu baxımdan onların konservatoriyada oxuduğu illərdə epik söyləmələrin – dastanların, habelə müxtəlif poetik formaların mənimsənilməsi məsələsi böyük suallar doğurur. “Aşıqlar üçün formal təhsil sistemi Azərbaycanda muğamat tədrisi sistemi qədər dəqiq şəkildə qurulmayıb” – bu problemi ilk dəfə 2018-ci ildə musiqişünas-alim Sənubər Bağirova aşıq sənətinin klassik ənənələrini qorumaq üçün həm rəsmi, həm də qeyri-rəsmi təhsilin həlledici rolunu vurğuladığı “Aşıq sənəti sosial və mədəni fenomen kimi” adlı məruzəsində səsləndirmişdi [2, s.6].

Ancaq sual doğuran məsələ yalnız aşıqların tədrisi proqramında klassik aşıq repertuarının yer alması deyil. Bu, not ifası üçün təklif olunan repertuara da aiddir. Saz üçün yazılı musiqi repertuarı nədən ibarət olmalıdır? Mütəxəssislərin fikrincə, ənənəvi aşıq repertuarı not yazısı ilə tədris edilə bilməz. Bölgədən asılı olaraq hər bir havanın aşıq məktəblərində müxtəlif variantları və ifaçılıq xüsusiyyətləri var. Tələbə bütün mövcud variantlar haqqında məlumatlı olmalıdır. Digər tərəfdən, havaların dəqiq not fiksasiyası, bəzi müəllimlərin haqlı qənaətinə görə, improvizə bacarıqlarının inkişafına xələl gətirir.

Son dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının saz və fortepiano üçün əsərlərinin köçürmələrindən ibarət bir toplu da işıq üzə görmüşdür. Sual yaranır: fortepiano ilə duetdə saz nə qədər inandırıcı, bədii cəhətdən mənalı səslənir, ümumiyyətlə, buna ehtiyac varmı? Axı tar və kamançanın yeni musiqi siyasətinə və müvafiq olaraq təhsil sisteminə uyğunlaşdırıldığı dövrlərdə (keçən əsrin 20-30-cu illərində) musiqi xadimlərinin qarşısında tamamilə fərqli vəzifələr dururdu. İndi dövrən başqadır və vaxtilə tarın keçdiyi yolu sazla da təkrarlamağa ehtiyac varmı? Təsədüfi deyil ki, saz üçün yeganə əhəmiyyətli orijinal əsər – C.Quliyevin saz üçün sonatası da adət olunduğu kimi fortepiano ilə duet üçün deyil, simli alət olan violində duet üçün yazılıb və deməli, bəstəkar iki fərqli musiqi dünyasını bir-birinə yaxınlaşdıran zaman violini daha münasib hiss edib. Artıq yuxarıda bu əsərin üstünlükləri barədə qısaca da olsa danışmışıq.

Zənnimizcə, bir sıra xalq çalğı alətləri də sazla ansamblıda çıxış edə bilərlər. Məsələn, Şirvan aşıq ənənəsində sazın daimi yoldaşı balabandır və bu təcrübədən istifadə edib maraqlı həllər tapmaq mümkündür. Sazla duetdə kamança da iştirak edə bilər. Son illərdə balaban funksiyasını yerinə yetirən qarmon da aşıq mühitində populyarlaşıb (onu da deyək ki, bu təcrübə bütün aşıqlar tərəfindən birmənalı qəbul edilmir) və belə dueti də müzakirə etmək olar.

Hal-hazırda aşıq repertuarının yaradılmasında köçürmə və işləmələrdən geniş istifadə edilir. Zənnimizcə, bu zaman ilk növbədə bəstəkarlarımızın ənənəvi aşıq üslubunda yazdığı əsərlərinin saz üçün köçürülməsi daha məqsəduşğundur. Çünki, mühafizəkar alət olan saz aşıq ənənəsi ilə bağlı olmayana qəbul etmir və ancaq sazın ifa tərzinin bütün incəliklərini nəzərə almaqla bu alət üçün müxtəlif repertuar, o cümlədən ənənəvi yeni əsərlər yaratmaq mümkündür. Bu istiqamətdə ilk təcrübələr də artıq mövcuddur. Bilavasitə aşıq sənəti daşıyıcısı və dərin bilicisi, tədqiqatçı-alim Fəxrəddin Baxşəliyevin özünün aşıq musiqisi üslubunda yazdığı və “Si mürq” adı ilə ortaya qoyduğu orijinal aşıq havalarından ibarət məcmuəni nümunə göstərmək olar [3]. Bu havalar klassik şairlərin – Şah İsmayıl Xətai, Yunus Əmrə, Cəlaləddin Rumi, Məhəmməd Füzuli, Miskin Abdal, Məmmədhüseyn Şəhriyar, Əliağa Vahid, Beyrək Quşçuoğlunun sözlərinə, eləcə də müəllifin özünün şeirlərinə bəstələnmişdir. Müəllif üzdən oxumaq üçün rahat olan əlverişli, habelə sazın xüsusiyyətlərinə uyğun not yazısı üsulundan istifadə etmişdir. Burada ilk dəfə olaraq, sazın səs sisteminə xas olan mikroxromatika da nəzərə alınıb.

Bütün deyilənlər belə bir qənaətə gətirib çıxarır ki, aşıq sənətinin konservatoriyanın divarları arasında tədrisi yaxşı düşünülmüş bir konsepsiya tələb edir. Konsepsiyada başlıca prioritet aşıq sənətinin zəngin və çoxəsrlik ənənələrinin maksimum dərəcədə qorunmasına yönəldilməlidir. Bu sırada konservatoriya rəhbərliyinin qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri – yaxın gələcəkdə musiqi ixtisasları siyahısında yer

almış “saz ifaçılığı” əvəzinə “aşiq sənəti” adı ilə ayrıca ixtisasın açılması olmalıdır. Eyni zamanda bu adla konservatoriyada xüsusi kafedranın təşkili istiqamətində ciddi addımlar atılmalıdır. Zənnimizcə, bu işlər müsbət həllini taparsa, aşiq sənətinin dolğun və çoxşaxəli ənənələrinin konservatoriya tədrisi şəraitində gələcək nəsllə ötürülməsi daha geniş imkanlar əldə etmiş olar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundova-Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında // Cavanşir Quliyev. Divan I, B.: Renessans-A, 2018, s. 5-18
2. Bağirova S.Y. Искусство ашыгов как современный социальный и культурный феномен. // XVII Beynəlxalq “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” adlı konfransın materialları, B.: ADMİU, 2018, s. 205-209
3. Baxşəliyev (Salim) F.E. Si Mürg. Vokal və saz üçün əsərlər. B.: ADMİU, 2019, 244 s.
4. Kərimi S., Quliyev A., Əliyev M. Saz məktəbi (ikinci nəşr), B.: E.L., 2010, 230 s.
5. <https://classic-online.ru/ru/composer/Guliyev/13205>

MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN QORUYUCU MEXANİZMLƏRİ VƏ FUNKSIONAL SİSTEMLƏR

MECHANISMS AND FUNCTIONAL SYSTEMS FOR THE PRESERVATION OF MUSICAL TRADITIONS

Moderator: prof. Ülkər ƏLİYEVƏ

Vasileios STAMATIS
Doctor of Philosophy (PhD),
Chief Financial Officer at the International School of Musicians
(London, UK)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-9695>
E-mail: vasilis.stamatis@internationalschoolofmusicians.org



PRESERVATION OF MUSICAL TRADITIONS THROUGH CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES

Abstract: Preserving musical traditions in a globalized world is crucial to the existence of our societies. In the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage, the terms of Music and Songs are present in 42% of the elements of the list, including “Music and dance of Dominican Bachata” (added in 2019) and “Fado from Portugal” (added in 2011), to name but a few. This focus on Intangible Cultural Heritage (ICH) has inspired the design of funding programs by the E.U. and other institutions to digitize, present, and preserve intangible cultural heritage. In particular, Culture 2021-2027 is an essential program for European Countries.

The economic value of the preservation of musical traditions has been disputed, and critics consider that Globalization threatens heritage, leading to commercialization, exploitation, and destruction. This report will focus on ways of disseminating traditional Music through Cultural and Creative Industries and will explore the economic value of this aspect. In doing so, it will cover examples of business models that have been applied and used in some instances to explore whether Globalization and these efforts can be seen as a threat, an opportunity or a combination of both.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, ICT, Traditional Music, Business Models, Cultural Tourism, Cultural and Creative Industries, CCI, Globalization

Vasileios STAMATIS
Fəlsəfə doktoru,
Beynəlxalq Musiqiçilər Məktəbinin maliyyə direktoru
(London, Böyük Britaniya)

MƏDƏNİYYƏT VƏ YARADICI SAHƏNİN KÖMƏYİ İLƏ MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN QORUNMASI

Xülasə: Qloballaşan dünyada musiqi ənənələrinin qorunub saxlanması cəmiyyətimizin mövcudluğu üçün çox vacibdir. YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısında (o cümlədən Dominikan Baçatasında musiqi və rəqs (2019-cu ildə əlavə edilib) və Portuqaliyadan Fado (əlavə edilib 2011) və s.) musiqi və mahnı terminləri siyahısında elementlərinin 42%-ni əhatə edir. Qeyri-maddi mədəni irsə (ICH) diqqət yetirən bu hadisə AI və digər qurumları qurumları qeyri-maddi mədəni irsin rəqəmsallaşdırılması, təqdimatı və qorunması üçün maliyyələşdirmə proqramları hazırlamağa ruhlandırır. Avropa ölkələri üçün, “Mədəniyyət 2021-2027” xüsusilə mühüm proqramdır.

Musiqi ənənələrinin qorunmasının iqtisadi dəyəri mübahisəlidir və tənqidçilər qloballaşmanın mədəni irsi təhdid etdiyinə, kommersiyalaşmasına, istismarına və məhvinə səbəb olduğuna inanırlar. Bu yazıda ənənəvi musiqinin mədəni və yaradıcı sənaye vasitəsilə yayılma yollarına diqqət yetirəcək və bu aspektin iqtisadi dəyərini nəzərdən keçirəcəyik. Bunu edərəkən, qloballaşmanın və bu səylərin təhlükə, fürsət və ya hər ikisinin kombinasiyası kimi görünənə biləcəyini araşdırmaq üçün bəzi hallarda istifadə edilmiş biznes modellərinin nümunələrini əhatə edir.

Açar sözlər: Qeyri-maddi mədəni irs, İKT, ənənəvi musiqi, biznes modelləri, Mədəniyyət Turizmi, Mədəniyyət və Yaradıcı Sənayelər, CCI, Qloballaşma

Василиос СТАМАТИС

Доктор философии (PhD), финансовый директор
Международной школы музыкантов
(Лондон, Великобритания)

СОХРАНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРНЫЕ И КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ

Аннотация: Сохранение музыкальных традиций в глобализованном мире имеет решающее значение для существования обществ. В Списке нематериального культурного наследия ЮНЕСКО термины «Музыка» и «Песни» присутствуют в 42% элементов списка, включая «Музыка и танец доминиканской бачаты» (добавлены в 2019 году) и «Фаду из Португалии» (добавлены в 2011 году), и это лишь некоторые из них. Этот акцент на нематериальном культурном наследии (ICH) вдохновил ЕС и других учреждений на разработку программ финансирования для оцифровки, представления и сохранения нематериального культурного наследия. В частности, «Культура 2021-2027» является важной программой для европейских стран. Экономическая ценность сохранения музыкальных традиций оспаривается, и критики считают, что глобализация угрожает наследию, что приводит к коммерциализации, эксплуатации и разрушению. В этом докладе основное внимание будет уделено путям распространения традиционной музыки через культурные и творческие отрасли и будет рассмотрена экономическая ценность этого аспекта. При этом он будет охватывать примеры бизнес-моделей, которые применялись и использовались в некоторых случаях для изучения того, можно ли рассматривать глобализацию и эти усилия как угрозу, возможность или комбинацию того и другого.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, ИКТ, традиционная музыка, бизнес-модели, культурный туризм, культурные и креативные индустрии, ТПП, глобализация

Culture, the Arts, cultural heritage and cultural diversity are of great value to societies in Europe and globally. Artists and academics often state that cultural, educational, democratic, environmental, social, human rights and economic terms should be promoted and supported. The Rome Declaration of 25 March 2017 and the European Council of 14 and 15 December 2017 stated that education and culture are vital to building cohesive and inclusive societies for all and adding European competitiveness¹⁴.

The Commission communication of 22 May 2018 entitled "A new European agenda for culture" sets out objectives for the cultural and creative sectors. It aims to harness the power of culture and cultural diversity for social cohesion and prosperity. This would promote the cross-border dimension of the cultural and creative industries and their capacity to grow and encourage cultural creativity in education and innovation, for jobs and growth, and for strengthening international cultural relations. Together with other E.U. programs and funds, Creative Europe supports the new European agenda for culture¹⁵.

In order to strengthen the common area of cultural diversity for the peoples of Europe, it is vital to promote the transnational circulation of artistic and cultural works, collections and products, thereby encouraging dialogue and cultural exchanges and the transnational mobility of artists and professionals in the cultural and creative sectors.

The promotion of European cultural diversity is based on free artistic expression, the competencies and skills of artists and cultural operators, as well as the existence of thriving and resilient cultural and creative

¹⁴ Council of the EU PRESS EN The Rome Declaration of the Leaders of 27 Member States and of the European Council, the European Parliament and the European Commission, 2017

¹⁵ A New European Agenda for Culture, n.d.

sectors and the ability of artists and cultural operators to create, innovate and produce their works and distribute them to a broader and more diverse European audience. It, therefore, expands the business potential of the cultural and creative sectors, promotes and makes accessible creative content, artistic research and creativity, and contributes to sustainable growth and job creation. In addition, fostering creativity and new knowledge helps to boost competitiveness and boost innovation in industrial value chains¹⁶.

The rich cultural and linguistic diversity of the Union is a crucial asset for the European project. At the same time, the European cultural and creative market is characterized by geographical specificities, linguistic specificities, or both, which can cause market fragmentation. Therefore, continuous efforts are needed to ensure that the cultural and creative sectors fully benefit from the Union's single market and the Digital Single Market. Traditional art forms, as in the case of Traditional Music, can seize the opportunity for extroversion by taking advantage of the possibilities offered by the digital single market.

The digital transition is a paradigm shift for the cultural and creative sectors. It has reshaped habits, relationships, production, and consumption patterns, posing several challenges. At the same time, the digital transition offers new opportunities for the cultural and creative sectors to create, distribute and access European works, which benefits European society. In this context, we must consider the dual nature of the cultural and creative sectors, recognizing the intrinsic and artistic value of culture and the economic value of these sectors, including the broader contribution of these sectors to growth, competitiveness, creativity and innovation.

Intangible Cultural Heritage is a relatively recent concept. UNESCO's Global Strategy for a Balanced, Representative and Credible World Heritage List in 1994 marked a progression to a more people-oriented, multifunctional, and global vision of World Heritage. In 2003, the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage was published. ICH was defined in the Convention as: "... the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage"¹⁷. The key points were the transmission from generation to generation; a constant recreation by societies in response to their environment that provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity.

This definition was manifested in oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe and traditional craftsmanship.

Defining Traditional Music as Intangible Cultural Heritage (ICH) is a complicated undertaking, and in a UNESCO report in 2005, there was a discussion about the term 'authenticity'. It was suggested that "performance in natural context" was more appropriate. The great diversity among nations and peoples, with different kinds of arts and cultural forms, required more than a single method of inventory-making that could not be applied globally¹⁸.

There are currently 631 elements corresponding to 140 countries in UNESCO's Lists of Intangible Cultural Heritage. Two hundred sixty-five include a musical component 9 (combined total from both lists: List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding and the Representative List). This is almost 42% of the list's total elements¹⁹. The list is diverse and includes Byzantine chant from Cyprus and Greece, "Traditional skills of crafting and playing Dotār" from Iran (both inscribed in 2019) and elements from 102 different countries.

One could argue that Music is a vital form of Art in humanity's Intangible Cultural Heritage. However, the critique of these lists is that their direct impact on local communities seems less significant than their promotional objectives [Nas, 2015]. Could this be a paradox, or could it be just a recurrence of

¹⁶ REPORT on the Situation of Artists and the Cultural Recovery in the EU | A9-0283/2021 | EuropeanParliament, n.d.

¹⁷ Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intangible Heritage – Culture Sector – UNESCO, n.d.

¹⁸ Report of the Expert Meeting on Inventorying Intangible Cultural Heritage, 2005.

¹⁹ This figure is the result of a filtered search using the keywords "instrumental music", "religious music" and "vocal music" (proposed by the search engine) of all practices inscribed on the UNESCO ICH lists (ich.unesco.org/en/lists, consulted on 30 August 2022).

the prevailing postcolonial aesthetic paradigm? Categorizing heritage into tangible and intangible has been debated by researchers on the grounds of epistemological and ontological issues that can be raised by the separation itself, tied into a Western conception of Music [Ciarcia, 2006].

There is a certain level of controversy regarding the tangibility of Traditional Music. This controversy is rooted in the physicality and the media used in music heritagisation; new digital technologies provide us with a 'tangible' method of producing, disseminating, and perceiving Intangible Cultural Heritage, forming the need to re-evaluate and challenge our beliefs and conceptions. Is the current categorization altering local and global imagination? Is it affecting how Music is preserved, practiced, communicated, appreciated, and conveyed?

Globalization is often seen as a threat to preserving cultural heritage and traditional culture. This notion was partly a reason for UNESCO to issue the 2003 Convention, establishing a system analogous to the one from 1972 that protected Tangible Heritage. The State-Centered approach was impossible to implement in ICH, as the latter is a living heritage by default, creating the need for a decentralized system [Blake, 2008]²⁰. A broad and complex array of networks of Public and Private Institutions, SMEs and individuals is needed to create and sustain ICH. These networks include numerous stakeholders, are heterogeneous and often multilingual.

At the same time, a country's cultural development parallels its economic development. Usually, as a country grows its economy, most cultural activity fields demonstrate a positive change [Minkov, 2011]. For the cynical observer, this generates a problem of Globalization, though; cultural models of stronger economies replace the ones of weaker and smaller economies [Šola, 2018], resembling Darwin's theory of natural evolution by natural selection for Cultural Heritage [Stamatis 2017].

Smaller and less stable economies in the current macroeconomic environment would require collaboration between the Public and the Private sector with the crucial support of universities and researchers. From a government perspective, providing incentives for digital innovation in ICH preservation and promotion is essential so that the acute insight of the cultural entrepreneurs can formulate added value. The cultural sector can benefit from the "Internet Plus" concept that has been implemented in business for over five years [Li & Duan, 2019].

Preserving Traditional Music Heritage implies a current of expression from one generation to the next. The Music Industry's value chain reinforces this process and, generally, the musical heritage inventory and safeguarding. The inclusion of Music Genres inscribed on UNESCO's list in Record Labels' catalogues support their dissemination worldwide. In Spain, 22.3% of the audience listens to recorded flamenco Music, and 10.7% listen to reggae music.

To analyze the impact of the Creative and Cultural Industries (CCI), Addis and Rural identified four values in 2021 depending on the subject. The Identity Value, the Economic Value, the Creative Value and the Well-being Value. The Identity Value is associated with the Music Industry's interest in a cross-generational target audience and its community creation ability. Economic value refers mainly to the industry's revenue, and Creative Value is related to innovation.

A business model has been defined as "how enterprises work" [Magretta, 2002] or, more recently, "how a firm conducts its business" [Fjeldstad & Snow, 2018]. A slightly more unequivocal definition is "how companies make money" [Chesbrough & Rosenbloom, 2002]. The value chain is a crucial component of this process, and, as Michael Porter pointed out, a unique value proposition is the critical element of a good strategy, as it would determine all resources and activities that bring the producer/creator to the consumer/audience. However, the music industry is not a linear system but more of an array of fragmented modules, "a system of interconnected activities which involves a firm, its customers, suppliers and partners" (Amit & Zott, 2020). The stakeholders of the Music Industry compete with diverse business models that they change very often. The industry as a whole is characterized by a high concentration of revenue in a few companies (In 2019 two thirds of the worldwide market revenue was shared between three record labels; Sony Music Entertainment (19.9%), Universal Music Group

²⁰ Blake, Janet. "UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The implications of community involvement in 'safeguarding'." (2008).

(29.8%) and Warner Music Group (16.5%) shared 66% of \$21.5 billion) (Recorded Music Revenues Hit \$21.5 Billion in 2019, n.d.).

It is vital to mention that the creators/artist share a small percentage of these revenues. In 2017, creators/artists in the U.S. music industry captured only 12% of the industry's revenue. Some researchers and practitioners believe that Blockchain Technology could be a way to mitigate these lost revenues for artists via a decentralized and secure ledger [Malik et al., 2022].

In order to create and sustain a Cultural added value, it is crucial to ensure the following:

- transnational nature of actions and activities, which complement regional, national, and international at a policy level, thereby promoting common roots and cultural diversity;
- cross-border cooperation between organizations and professionals in the CCI, and the potential of such collaboration to address common challenges, including the digital transition, and to promote intercultural dialogue;
- economies of scale, growth and employment, an area where many less strong economies have not had the desired success in the past.
- a level playing field that considers the specificities of different countries, particularly regarding the production and dissemination of content, embracing cultural and musical diversity.

Innovation and creativity are among the three priority areas for developing the European Union's social and economic development program "Europe 2020". The E.U. has funded many projects that relate to the transmission of ICH. For example, the i-Treasures²¹ project's aim was to develop an open and extendable platform that would provide access to ICH resources, enabling multi-way knowledge exchange and promoting best practices. The project's objective was to go beyond an archival approach that would only focus on digitizing cultural content. It aimed to create the foundations of new knowledge for further analysis.

The project also makes important contributions in technological areas, advancing state of the art in such important domains as: multi-sensor technologies for capturing different elements of ICH expressions (movements, gestures, facial expressions, voice articulations, brain activity, music); analysis of ICH structural elements using body motion and hand / finger gesture recognition, facial expression analysis, vocal tract modelling, electroencephalography analysis, affective state recognition, sound processing; extraction and modelling of knowledge related to ICH²²;

The i-Maestro project, supported by the EC IST 6th Framework Program explored novel solutions for music training, building a multimedia environment for technology- enhanced music education focused on string instruments. This included self-learning environments, multi-gestural interfaces and augmented instruments promoting new methods for music training. In both projects, the risk was whether technology could potentially diminish human interaction as a transmission process.

Possibly, one of the most important programs that the E.U. has developed is DigiCult (Digital Presentation and Preservation of Intangible Cultural Heritage). It is a collaboration of the Public and the Private sector, and it aims to elaborate and promote an innovative framework for digitization and efficient training on digital presentation, preservation and promotion of Europe's ICH from a global and long-term perspective. Its beneficiaries include cultural organization professionals, students, academics, and a diverse pool of ICH actors and stakeholders.

"The Digital Agenda of the Europe 2020 Strategy set as the main objective the development of a single digital market in order smart, sustainable and inclusive growth to be generated. Cultural heritage digitization turns Europe's cultural resources into an important building block for the digital economy and provides Europe's Cultural and Creative Industries (CCIs) with a competitive edge. The pace of innovation, the changing nature of the sector, and the importance of culture to the European economy require the employed in the CCIs to have relevant digital skills and competences. Linking education with innovation is a necessary step towards increasing the labor market relevance of VET and promoting a more resource-efficient and competitive economy" [DigiCult: 2017].

²¹ Website <https://i-treasures.eu>.

²² I-Treasures: Intangible Cultural Heritage of the Past Available through Advanced Modern Technologies | Shaping Europe's Digital Future, n.d.

Musical Traditions and the Creative Economy have significant cultural and commercial value. We examined the artistic value and some of the risks that Globalization has brought upon artists. The use of digital technologies can improve the position of weaker economies as long as there is a systematic collaboration of all stakeholders. Thus, by building on cultural entrepreneurship skills, the imbalance between different countries and the economic inequality between different actors in the sector can be reduced. National and International initiatives can play an essential role in that direction, with a condition of fair access to them in local communities.

A well-planned strategy to preserve musical traditions through CCI can have a positive impact. However, it is essential to use solid quantifiable indicators such as defining the number and scale of transnational partnerships, promote capacity building within international CCI, identify the groups and communities that would operate in a cross-border artistic mobility projects and promote projects that would target socially marginalized groups.

REFERENCES:

1. A New European Agenda for Culture. (n.d.). Retrieved 30 October 2022, from <http://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2017/03/25/rome-declaration/pdf>.
2. Amit, R., & Zott, C. (2020). Business model innovation strategy: Transformational concepts and tools for entrepreneurial leaders. John Wiley & Sons.
3. Blake, J. (2008). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The implications of community involvement in 'safeguarding.'
4. Chesbrough, H., & Rosenbloom, R. S. (2002). The role of the business model in capturing value from innovation: evidence from Xerox Corporation's technology spin-off companies. *Industrial and Corporate Change*, 11(3), 529–555. <https://doi.org/10.1093/icc/11.3.529>
5. Ciarcia, G. (2006). La perte durable. Etude sur la notion de "patrimoine immatériel".
6. Council of the EU PRESS EN The Rome Declaration of the leaders of 27 member states and the European Council, the European Parliament and the European Commission. (2017), www.consilium.europa.eu/press.
7. DigiCult, Digital presentation and preservation of intangible cultural heritage Ref. no. 2019-1-BG01-KA202-06223, 2019. Available at <https://www.eu-track.eu/en/progetti-s.php?id=10#:~:text=The%20Digital%20Agenda%20of%20the,inclusive%20growth%20to%20be%20generated> [accessed 6th February 2023].
8. Fjeldstad, Ø. D., & Snow, C. C. (2018). Business models and organization design. *Long Range Planning*, 51(1), 32–39. <https://doi.org/10.1016/J.LRP.2017.07.008>.
9. Masterpieces of Oral and Intangible Culture. *The University of Chicago Press Journals*, 43 (1), 139–148. URL: <https://doi.org/10.1086/338287>
10. I-Treasures: the intangible cultural heritage of the past available through advanced modern technologies | Shaping Europe's digital future. (n.d.). Retrieved 31 August 2022, from <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/news/i-treasures-intangible-cultural-heritage-past-available-through-advanced-modern-technologies>.
11. LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de La Culture). Mission Ethnologie (Ministère de La Culture), Les Carnets Du Lahic, n°1, 76.
12. Li, Y., & Duan, P. (2019). Research on the Innovation of Protecting Intangible Cultural Heritage in the "Internet Plus" Era. *Procedia Computer Science*, 154, 20–25. <https://doi.org/10.1016/J.PROCS.2019.06.005>.
13. Magretta, J. (2002). W. B. M. Matter. H. B. R. 80(5), 86–92. (2002). Why Business Models Matter. *Harvard Business Review*, 80(5), 86–92. <https://hbr.org/2002/05/why-business-models-matter>
14. Malik, N., Yanhao Wei, M., Appel, G., & Luo, L. (2022). Blockchain Technology for Creative Industry: Current State and Research Opportunities. *International Journal of Research in Marketing*. <https://doi.org/10.1016/J.IJRESMAR.2022.07.004>.
15. Nas, P. J. M. (2015). Masterpieces of Oral and Intangible Culture.
16. Recorded Music Revenues Hit \$21.5 Billion in 2019. (n.d.). Retrieved 31 August 2022, from <https://www.midiaresearch.com/blog/recorded-music-revenues-hit-215-billion-in-2019>.
17. Report of the Expert Meeting on Inventorying Intangible Cultural Heritage. (2005). UNESCO Inventorying Intangible Cultural Heritage. <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/>.
18. REPORT on the situation of artists and the cultural recovery in the EU | A9-0283/2021 | European Parliament. (n.d.). Retrieved 30 October 2022, from https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2021-0283_EN.html.
19. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage – intangible heritage – Culture Sector – UNESCO. (n.d.). Retrieved 30 August 2022, from <https://ich.unesco.org/en/convention>.

June Elizabeth FILETI

Professional Doctorate in Education (EdD)

Managing Director at The International School of Musicians
(London, UK)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6186-1766>

E-mail: june.fileti@internationalschoolofmusicians.org



PRESERVATION OF MUSICAL TRADITIONS THROUGH DIGITAL EXAMINATION SYSTEMS

Abstract: In the world of globalisation, preserving intangible cultural heritage can present many challenges. This is because globalisation is often viewed as a threat creating genuine concerns about how societies worldwide can maintain their traditions in music and other performing arts.

This paper demonstrates the innovative ways, through digital resources and examination systems, in how we, in the British Isles, are meeting the challenges head-on. At the International School of Musicians, we suggest that the digital era allows radical and innovative approaches to be tried and tested to ensure we preserve our intangible cultural heritage. It is hoped these approaches will inspire and develop conversations between us all to ensure future generations continue to preserve and develop their musical culture regardless of where they are in the world.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Globalisation, Assessment, British Folk Music, Traditional Music, Music Examinations, Western Classical Art Music

Cun Elizabet FILETI

Pedaqogika üzrə doktorluq dərəcəsi (EdD)

Beynəlxalq Musiqiçilər Məktəbinin İdarəedici Direktoru
(London, Böyük Britaniya)

RƏQƏMSAL EKSPERTİZA SİSTEMİNİN KÖMƏYİ İLƏ MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN QORUNMASI

Xülasə: Qloballaşan dünyada qeyri-maddi mədəni irsin qorunması bir çox problemlərlə qarşılaşa bilər. Bunun səbəbi qloballaşmanın cəmiyyətdə musiqi və digər ifaçılıq sənətinin öz ənənələrini qoruyub saxlaya biləcəyinin təhlükə kimi görünməsidir. Bu sənəd, rəqəmsal resurslar və imtahan sistemləri vasitəsilə Britaniya adalarında bizim çətinliklərlə necə üzləşdiyimizə dair innovativ yolları nümayiş etdirir. Beynəlxalq Musiqiçilər Məktəbində biz rəqəmsal dövr qeyri-maddi mədəni irsimizi qoruyub saxlamağımızı təmin etmək üçün radikal və innovativ yanaşmaların sınaqdan keçirilməsini təklif edirik. Ümid edirik ki, bu yanaşma söhbətlərə səbəb olacaq və gələcək nəsillər dünyanın harasında olmalarından asılı olmayaraq öz musiqi mədəniyyətlərini qoruyub inkişaf etdirməyə davam edəcəkdir.

Açar sözləri: Qeyri-Maddi Mədəni İrs, Qloballaşma, Qiymətləndirmə, Britaniya Xalq Musiqisi, Ənənəvi Musiqi, Musiqi İmtahanları, Qərb Klassik İncəsənət Musiqisi

June Elizabeth FILETI

Профессиональная докторская степень в области образования (EdD)

Управляющий директор Международной школы музыкантов
(Лондон, Великобритания)

СОХРАНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ СИСТЕМ ЭКСПЕРТИЗЫ

Аннотация: В мире глобализации сохранение нематериального культурного наследия может представлять множество проблем. Это связано с тем, что глобализация часто рассматривается как угроза,

вызывающая искренние опасения по поводу того, как общества во всем мире могут поддерживать свои традиции в музыке и других исполнительских искусствах.

В этом документе демонстрируются инновационные способы, с помощью цифровых ресурсов и экзаменационных систем, в том, как мы, на Британских островах, сталкиваемся с проблемами лицом к лицу. В Международной школе музыкантов мы предполагаем, что цифровая эра позволяет опробовать и протестировать радикальные и инновационные подходы, чтобы гарантировать сохранение нашего нематериального культурного наследия. Есть надежда, что эти подходы будут вдохновлять и развивать разговоры между всеми нами, чтобы будущие поколения продолжали сохранять и развивать свою музыкальную культуру, независимо от того, где они находятся в мире.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, глобализация, оценка, британская народная музыка, традиционная музыка, музыкальные экзамены, западная классическая художественная музыка

Like most countries, the British Isles has a rich heritage of centuries-old folk music, performing arts and dance traditions. British traditions, such as these, form part of our society and are caught up in the very fabric that makes us whom we are, shaping our identity and developing our culture over time. Musical traditions are important because they reflect our culture and provide a basis for the structural foundation of our society. They also assist in strengthening the part we play in narrating our history, not only defining the past but using the present to shape the future [Sonneberg, 2014].

Tradition can take on multiple meanings depending on the context in which it is placed. Historically, tradition has been described as persistent cultural characteristics that demonstrate cohesion with the past. Tradition, therefore, can be said to have 'represented the glue that held social life together, with this adhesive working best when it bound social, cultural, and political relationships in perpetual stasis' [Wesson, 2001: 95]. Regardless of the medium, music, whether performing or listening, dancing to or being somehow engaged with, can be considered thoroughly rooted and bound within our culture.

According to UNESCO, musical traditions are part of our cultural heritage that needs to be preserved for future generations to come. They refer to the melting pot of culture as intangible cultural heritage. As referenced in their 2003 convention, intangible cultural heritage refers to 'the oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events' [UNESCO, 2018: 5], which are transmitted and communicated from one generation to the next. Within the list of intangible cultural heritage, music forms a large part and is recognised as having a significant contribution towards developing a society's culture and identity.

Given the importance UNESCO has placed on music as a tradition representing intangible cultural heritage, it is not surprising that many countries around the world are seeking ways to preserve their traditions. This can be said, particularly in light of the recent Covid-19 pandemic, which thrust most nations into a new world, the online or digital universe.

Whilst much can be said for allowing communities to join together and stay connected via a digital medium, including the ability to access global data, there have been calls for concern in regard to globalisation. Although it has been documented that in the past, there has been a widespread mistrust in any attempt to preserve cultural intangible heritage, this has given way 'to an awareness that, with the ever more rapid pace of change brought by globalization, much would be lost if there was no intervention' [Howard, 2016: 1].

However, during the Covid-19 pandemic, the threat of globalisation grew (Shrestha *et al.*, 2020), and has continued to affect music behaviours [Fink *et al.*, 2021], placing music traditions for all nations at greater risk. Radical times call for radical innovation, or at the very least, carefully constructed ways in which societies can preserve and maintain their intangible cultural heritage before we find it to be too late due to "the false idea that heritage can be "shared" on an international scale" [Roigé *et al.*, 2021]. Perhaps, rather, we could argue that what has been shared is a further globalisation of the Western musical traditions imposed on the East.

Regardless of where we sit in the world, all nations should be concerned about how to preserve their musical traditions for future generations.

How we are addressing this in the UK is through the use of the graded music examination via digital systems. The graded music examination is a method of assessment that is particularly specific to

Western orchestral instrumental teaching and was introduced in 1877 by Trinity College of Music, London [Wright, 2013]. The graded approach is believed to act as an assessment system that pupils and teachers can access in order to assess an instrumental pupil's progress.

The design of the examination itself has changed little since its inception as "the process appears largely unchanged to the present day" [Southcott, 2017: 57], with the focus of repertoire firmly fixed on Western classical art music. Traditional folk music, in its original form, is not usually included

Whilst there is much to be said about opening up a world of Western classical art music to the young musician through the graded music examination syllabus, there is much to be concerned about with the imbalance between a Western genre that assists in the decline of our own British intangible cultural heritage.

These concerns have manifested themselves in the folk music of Britain. The focus on Western classical art music as superior, aided through the graded music examination, could be viewed as assisting the decline in the study of and performing of British Folk music.

Perhaps, however, the answer lies right here, in front of our very eyes. British music examining boards have been operating financially successful businesses over the past 145 years. The graded music examination appears powerful with a hegemonic culture of dominance and a business model that seems to remain mostly unchanged, unchallenged, and unshakeable through various financial periods of recession, world wars and, most recently, the ongoing Covid-19 pandemic.

If graded examinations were created in the field of traditional music, indigenous music, folk music; performing art forms that reflect the cultural heritage of a country, these could provide a vehicle that encourages and inspires societies to preserve cultural heritage in a world of globalisation and for Azerbaijan in Central Asia, the challenge of globalisation. There is an opportunity here to be explored, and a digital medium allows for fast-paced exchanges through action research cycles that can determine the course of direction but equally move with agility when required. From an ethnomusicological viewpoint, the work of the field researcher, regardless of the genre, can assist in preserving and developing traditional music in countries through the graded examination that is so embedded in British culture. These examinations that focus on educating people about their country's indigenous musical heritage could then also be designed, developed, and introduced into other regions globally. Not so much globalisation, but more like collaboration.

Viewing the British music examination as a problem has provided a direction of travel that does not choose to battle with a long and well-established industry. Rather then, instead of attempting to replace this form of assessment thoroughly rooted in Western classical art music, we should embrace and complement it with a new approach to preserving cultural heritage. Seeing and exploring are required to understand the concerns we share in the United Kingdom and in Azerbaijan in Central Asia. I suggest globalisation is the new colonisation, much of which can be attributed to the West. The relationship between what we choose to see and what we think we know to be true is never settled [Berger, 1972]. However, this does mean we can view our ways of seeing differently, finding solutions that ensure a way for us and future generations to continue to preserve and develop their musical and cultural heritage regardless of where they are in the world.

The way we intend to preserve a British cultural heritage is to create a unique music examination. At the International School of Musicians, we have designed a new syllabus for Welsh Traditional Harp music which was falling into significant decline. Harps, by their nature of, size and intricacies, are expensive and incredibly difficult to transport. Parents of young children are likely to be more inclined to invest in a musical instrument that is portable and affordable. We have created a partnership with Derwent Harps based in Wales. They manufacture small harps, often used for folk music, available in many different sizes, from 16 strings to the larger 34 strings. Derwent also provides a teaching platform to learn the small harp and is particularly interested in preserving both the tradition of making these instruments as well as teaching traditional British Folk music.

The digital era has allowed us to explore the possibilities and opportunities of what we can achieve by offering the graded music examination in Welsh Traditional harp so that a new generation of young people can learn about the music from their island, the British Isles. We provide the music scores and other resources for free to ensure there is no barrier to accessibility. Examinations are taken on a state-of-

the-art digital platform allowing live online assessments to take place at any time, anywhere in the world, not restricted to the United Kingdom.

The graded music examination has made a huge impact on how we engage with Western classical art music. We believe the same can be achieved in a positive way that allows people to engage with traditional music that celebrates and teaches our heritage.

This is how we, in the United Kingdom, are addressing the decline in cultural awareness of our own heritage. I believe education and culture are intricately entwined, 'to be cultured means to be educated and to be educated means to be cultured' [Samuel-Ravi, 2015: 309]. At the International School of Musicians, we believe a music examination is a vehicle that provides both culture and education, resulting in cultural capital and raising the status of British Folk music to be viewed alongside and as worthy as Western classical art music.

As musicians and educators, we should be concerned about how we preserve and develop traditions regardless of where we are in this globalised marketplace. I hope that by applying a post-colonial lens to the concerns we share with you, this paper will allow further discussions between us, East and West. It would be interesting to understand how we can all work together to preserve our traditions and develop additional ways to ensure new generations can learn and participate in the fascinating art forms that shape our identities and societies.

REFERENCES:

1. Berger, J. 1972. "Ways of Seeing", London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
2. Fink, L. K., Warrenburg, L. A., Howlin, C., Randall, W. M., Hansen, N. C & Wald-Fuhrmann, M. 2021. "Viral Tunes: Changes in Musical Behaviours and Interest in Corona Music Predict Socio-Emotional Coping during COVID-19 Lockdown". *Humanit Soc Sci Commun* 8, 180.
3. Howard K. 2016. *"Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions"*. Abingdon, UK: Routledge.
4. Roigé, X., Arrieta-Urtizberea, I & Seguí, J. 2021. "The Sustainability of Intangible Heritage in the COVID-19 Era—Resilience, Reinvention and Challenges in Spain". *Sustainability* 2021 (13): 5796.
5. Samuel Ravi, S. 2015. *"Philosophical and Sociological Bases of Education"*, Delhi: PHI Private Learning.
6. Shrestha, N., Shad, M. Y., Ulvi, O., Khan, M. H., Karamelic-Muratovic, A., Nguyen, U., Baghbanzadeh, M., Wardrup, R., Aghamohammadi, N., Cervantes, D., Nahiduzzaman, K. M., Zaki, R. A., & Haque, U. 2020. The Impact of COVID-19 on Globalization. "One health (Amsterdam, Netherlands)", 11, 100180. [Online]. Available at <https://doi.org/10.1016/j.onehlt.2020.100180> [accessed 23rd September 2021].
7. Sonneberg, F. 2014. "Follow Your Conscience: Make a Difference in Your Life and in the Lives of Others", North Charleston, South Carolina, USA: Create Space.
8. Southcott, J. 2017. 'Examining Australia: The Activities of Four Examiners of the Associated Board for the Royal Schools of Music in 1923', *Journal of Historical Research in Music Education*, 39 (1): 51-77.
9. UNESCO. 2018. Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2018 edition. UNESCO, Paris. [Online] https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-EN.pdf [accessed 3rd October 2018].
10. Wesson, C. B. 2001. "Creek and Pre-Creek Revisited" in T. R. Pauketat, ed. "The Archeology of Traditions Agency and History Before and After Columbus", USA: University Press of Florida.
11. Wright, D. C. H. 2013. "The Associated Board of the Royal Schools of Music", Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.

Гюлнара КУЗБАКОВА
кандидат искусствоведения, доцент
Казахский национальный университет искусств
кафедра музыковедения и композиции
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0652-9373>
E-mail: g.kuzbakova@gmail.com



ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ КАЗАХОВ В XXI В.: ОБЩЕСТВО И ГОСУДАРСТВО

Аннотация: Актуальность статьи состоит в том, что предметом внимания автора является проблема сохранения фольклора и традиционной музыки казахов в современном обществе. Автором поднимаются вопросы роли науки в развитии и преемственности устно-профессиональных форм бытования казахской музыки.

Новизна заключается в том, что, по мнению автора, проблема сохранения традиции в обществе есть вопрос престижа, создавать, сохранять и поднимать который способны лишь государственные органы. Содержательными аспектами статьи следует считать рассмотрение различных путей создания престижа традиционной музыки и возвышения статуса традиционных музыкантов в обществе.

Автором применяются сравнительный, описательный и аналитический методы исследования. Приводятся примеры роли известных личностей в современном обществе в сохранении устно-профессиональных традиций в казахской культуре. Показано, как известные личности (Димаши Кудайберген) в культуре могут влиять на общественное мнение и инициирование прецедентов. Автор приходит к выводу что роль государства в сохранении фольклорных и устно-профессиональных традиций является основополагающей.

Ключевые слова: Казахстан, фольклор, традиционная музыка, ритм, домбра, народ

Gulnara KUZBAKOVA
Ph.D, dosent
Qazax Milli İncəsənət Universiteti
Musiqişünaslıq və bəstəkarlıq şöbəsi

XXI ƏSRDƏ QAZAX ŞİFAHİ-PEŞƏKAR MUSIQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN QORUNMASI PROBLEMLƏRİ: CƏMİYYƏT VƏ DÖVLƏT

Xülasə: Məqalə mövzunun aktuallığı qazax folklorunun və ənənəvi musiqisinin müasir cəmiyyətdə qorunması problemindən ibarətdir. Müəllif qazax musiqisinin şifahi və peşəkar formalarının inkişafı və varisliyi məsələsində elmin rolunu diqqət nəzərə çatdırır.

Müəllifin fikrincə, cəmiyyətdə ənənənin qorunub saxlanması problemi yalnız dövlət orqanlarının edə biləcəyi nüfuz, yaratmaq, qorumaq və yüksəltmək məsələsidir. Ənənəvi musiqinin nüfuzunun yaradılması və cəmiyyətdə ənənəvi musiqiçilərin statusunun yüksəldilməsi üçün müxtəlif mexanizmlərin nəzərdən keçirilməsi məqalənin məzmunlu aspektləri hesab edilməlidir.

Müəllif tədqiqatın müqayisəli, təsviri və analitik metodlarından istifadə edir. Qazax mədəniyyətində şifahi və peşəkar ənənələrin qorunub saxlanmasında müasir cəmiyyətdə məşhur şəxsiyyətlərin roluna dair nümunələr verilmişdir. Mədəniyyətdə məşhur simaların (Dimash Kudaibergen) ictimai rəyə necə təsir edə biləcəyi göstərilir. Müəllif belə qənaətə gəlir ki, folklor və şifahi-peşəkar ənənələrin qorunub saxlanmasında dövlətin rolu əsasdır.

Açar sözlər: Qazaxıstan, folklor, ənənəvi musiqi, ritm, dombra, xalq

Gulnara KUZBAKOVA

Ph.D. in Art History docent

Kazakh National University of Arts

Musicology and Composition Department

PROBLEMS OF THE KAZAKH ORAL-PROFESSIONAL MUSICAL TRADITIONS PRESERVATION IN THE XXI CENTURY: SOCIETY AND THE STATE

Abstract: *The relevance of the article is that the subject of attention of the author is the problem of preserving folklore and traditional music of Kazakhs in modern society. The author raises issues of the role of science in the development and continuity of oral and professional forms of Kazakh music.*

The novelty is that, according to the author, the problem of preserving tradition in society is a question of prestige, creating, preserving and raising which only state bodies can. The substantive aspects of the article should be considered the consideration of various mechanisms for creating the prestige of traditional music and raising the status of traditional musicians in society.

The author uses comparative, descriptive and analytical methods of research. Examples of the role of famous personalities in modern society in preserving oral and professional traditions in Kazakh culture are given. It is shown how famous personalities (Dimash Kudaibergen) in culture can influence public opinion and the initiation of precedent.

The author concludes that the role of the state in preserving folklore and oral-professional traditions is fundamental.

Keywords: *Kazakhstan, folklore, traditional music, rhythm, dombra, people*

Проблемы сохранения музыкальных традиций молодых государств – песенного, эпического и инструментального наследия в современном обществе – тема неоднозначная и многоаспектная.

Устно-профессиональное и традиционное музыкальное искусство – великое духовное богатство, отражающее думы, воззрения, чаяния народов, его культурные и исторические традиции, выполняет большую познавательную роль. В традиционном обществе прошлых веков фольклор и профессиональное музыкальное искусство выполняло функцию и литературы, и искусства, и педагогики. Исторические предания, легенды и другие многочисленные жанры фольклора воплотили основные эпохи и значимые события, в них ярко и четко выражены мировоззрение, философия, этика, эстетика, история каждого этноса [1].

Музыкальное искусство – как фольклор, так и устно-профессиональное – это не только наследие прошлого, но источник и неотъемлемая часть и современной духовной культуры. Получившие интенсивное развитие в XX веке профессиональное музыкальное искусство впитало в себя истоки народного фольклора. Так, в XX веке классики казахской литературы М.Ауэзов, Г.Мусрепов и другие, а в наши дни такие известные корифеи литературы, как А.Кекильбаев, с особым мастерством делали фольклорные сюжеты лейтмотивом своих произведений. И театр, и кино пронизаны духом фольклора.

Пути решения проблем сохранения устно-профессиональных музыкальных традиций в Казахстане на рубеже XX- XXI веков видятся, прежде всего, через пути государственных рычагов управления культурными процессами в обществе, а также через передовые научные достижения²³.

Роль государства в сохранении фольклорных и устно-профессиональных традиций. Чтобы фольклор и профессиональные устные традиции ценились обществом, необходим престиж, а создать его или поднять на определенный уровень под силу власти имущим. На наш взгляд, в этой связи, со стороны государственных органов необходимо частично или полностью инициировать освобождение от налогов крупных национальных и трастовых компаний или субъектов среднего бизнеса, которые спонсировали бы традиционных исполнителей и фольклорно-этнографические коллективы всех областных центров и городов республики. Подобный опыт спонсирования имеет место быть за рубежом, в частности, в Германии. Так, широко известный, именитый Симфонической оркестр Гевандхауз, как и другие аналогичные коллективы, взяты под опеку крупных

²³ Задача сохранения фольклора на государственном уровне в Казахстане была поставлена в статье экс-президента РК Н.А.Назарбаева «Семь граней» в разделе «Тысяча лет степного фольклора и музыки» [Тысяча лет степного фольклора и музыки – URL: <https://e-history.kz/ru/projects/show/23294>]

банков и промышленных предприятий Германии. Не остались в стороне и многочисленные оперные театры как в крупных, так и менее населенных городах, а также оперные театры, к примеру, Баварская государственная опера или Оперный театр земли Висбаден, а также многие другие.

При этом частным предприятиям выгодно быть спонсором музыкальных коллективов и учреждений не только из-за рекламы, которая по условиям контрактов обеспечена им спонсируемыми музыкальными коллективами, но также, что немаловажно, ввиду значительного снижения выплаты налогов. Почему бы странам СНГ не перенять подобный зарубежный опыт?

На сколько могут формироваться новые приоритеты в обществе в отношении музыкальных традиций, свидетельствует следующий пример в Казахстане.

Знатоком домбровой традиции, преподавателем Актюбинского колледжа музыки и танца им. А.Жубанова является Жайлау Асылханов (1965 г.р.). Несколько слов о музыканте. В 2020 г. Решением Актюбинского областного маслихата куйши Жайлау Асылханову присвоено звание «Почетный гражданин Актюбинской области» за большой вклад в развитие экономики, науки и культуры, искусства, образования, здравоохранения и социальной сферы. сферы региона [2].

Такой чести удостоивались немногие представители образования, науки, культуры и искусства. Так, в 2018 году звание «Почетный гражданин Актюбинской области» присвоено музыканту, профессору Кайргали Кожанбаеву, в 2019 году – профессору Амангельды Айтали, профессору Рабиге Сыздык, певцу Димашу Кудайбергеноу. Титул предоставляется на всю жизнь и истекает только после смерти владельца. Прецедент присвоения пожизненного звания, безусловно, имеет гражданскую и общественную значимость.

Заслуженный деятель Республики Казахстан, Заслуженный работник Министерства образования Республики Казахстан, Отличник культуры Республики Казахстан, Лауреат медали «За доблестный труд». Лауреат музыкальных конкурсов имени Курмангазы и Казангапа, лауреат премии «Алтын Кобыз» Жайлау Асылханов, согласно материалам интервью А.Мұхамбетәли куйши «... всю свою сознательную жизнь посвятил искусству. В западном регионе среди людей, владеющих домброй и уважающих национальное искусство, нет человека, не знающего Жайлау» [2].

Учителями Жайлау были выдающиеся куйши – такие как Бахыт Басыгараев, Садуакас Балмаганбетов, Каршыга Ахмедияров, Каиргали Кожанбаев. По мнению музыканта *«Жаһандану заманында ұлттық болмысымыз сақталып қалу керек. Құдайдан тілейтінім – халық аман болсын! Өнерді құрметтейтін ел бақытты болса, өнер мен мәдениет гүлдене береді»*, – деді Жайлау Асылханов» («В эпоху глобализации наша национальная идентичность должна быть сохранена. Я молю Бога, чтобы люди были спасены! Если страна, уважающая искусство, будет счастлива, искусство и культура будут процветать», – перевод наш – Г.К.) [2].

Известный певец Димаш Кудайберген после участия и победы в конкурсе вокалистов в Китае, транслировавшегося на многие страны, через некоторое время появился на концертной сцене с домброй в руках. Этот факт вызвал новую волну интереса к исполнителю и, как следствие, к казахской музыке, фольклору и домбре. Об этом свидетельствуют такие факторы как количество просмотров соответствующих роликов на видео-хостинге YouTube, рост аккаунтов поклонников певца в социальной сети Instagram, количество лайков и просмотров, а также одобрительные комментарии отечественной и зарубежной публики. Не без определенной доли гордости следует сказать, что обучал Димаша Кудайбергеноу игре на домбре не кто иной как Жайлау Асылханов.

«Мен күй тартамын, ол тыңдап отырып, кейін қайталайды», – рассказывает Ж.Асылханов. – А.Жұбанов атындағы музыкалық колледжде түскенде де келді, сабақ алды. Әлемге аты дүркіреп танылған соң арнайы ұстаздарына сәлем беріп, іздеп келді. Сол кезде Димаш: «Ағайдың қадірін біліңдер, біздер үйрендік, бірақ әлі де көп сабақ алуымыз керек екен. Сендер Астанаға барғанда да осы кісіден артық ешкімді таппайсыңдар. Сабақтан қалмаңдар», – деп айтып кетті. Сол кезден бастап студенттер жинақталып, ынталары арта түсті. Жақсы сөз басқа балалардың өсуіне ықпал етті, – дейді Жәкең («Я играю кюй, он слушает, а потом повторяет. Он приходил и брал уроки, когда поступил в музыкальный колледж имени А.Жубанова. После того, как его имя стало известно миру, он поприветствовал своих учителей и отправился на их поиски. В то время Димаш сказал: «Найдите важность вашего учителя, я научился играть на домбре, но мне

еще многому нужно учиться. Даже если поедете в Астану, вы не найдете никого лучше такого мастера. «Не пропускайте его уроки», – сказал он. С тех пор студенты собирались, и их энтузиазм возрастал» Добрые слова способствовали росту других ребят, – говорит Жайлау) [3].

Таким образом, творчество Ж.Асылханова как носителя аутентичной музыкальной традиции, с одной стороны, свидетельствует о жизнеспособности системы обучения традиционного типа обучения «учитель-ученик» в наши дни. С другой стороны – внимание со стороны государственных органов, а в большей степени, общественно значимых, популярных деятелей искусства, таких, каким является Димаш Кудайберген, поднимает социальный статус традиционных музыкантов и престиж владения искусством игры на домбре как традиционном национальном инструменте.

Воспитанию, преемственности и развитию фольклорных и устно-профессиональных традиций способствует открытие при музыкальных коллективах – фольклорно-этнографических ансамблях и оркестрах организация *массовых обучающих курсов* для всех желающих – как детей, так и взрослых. Для кого-то это станет исполнением давней мечты научиться играть на музыкальном инструменте, для других – началом своего профессионального поприща. И здесь не обойтись без дополнительных финансовых средств, следовательно, внимание государства к проблемам общества есть решающий фактор в сохранении традиций.

Образовательные государственные программы. В Казахстане необходимо планомерно с ранних лет изучать наследие Великой степи, вводить соответствующие дисциплины в программы общеобразовательных школ, а также необходимые разделы в учебники не только на занятиях по истории Казахстана и литературы, но и культурологии, рисунку (скифский орнамент, звериный стиль и др.), черчению (изучение рунического шрифта) и др.. Причем знакомство с музыкой и культурным наследием тюрков в целом необходимо начинать не только со школьной скамьи, но и с дошкольных учреждений и детских садов путем введения элементарных занятий. С данной целью необходимы масштабные государственные программы, как минимум вводить экспериментальные группы.

На примере Казахстана, введение в общеобязательную школьную программу дисциплины по традиционной музыке, где школьникам представилась бы возможность знакомиться с музыкой казахских кюев и песен, подготовит хорошую почву для сохранения традиционной культуры, формирования и подъема национального самосознания. Безусловно, данная программа должна составляться в комплексе с сопровождающими кюи и песни легендами, со знанием музыкальных жанров (*арнау, акжелең, косбасар* и др.). Содержанием таких практических дисциплин стало бы слушание музыки, за которым стоит знание на слух образцов музыки, а также истории кюев, биографии великих музыкантов и певцов, знаменитые тартысы.

По аналогии с общеобразовательными школами США и Канады, где в каждой школе существует не один, а несколько оркестров духовой музыки, эффективным стало бы функционирование фольклорных коллективов – **школьных ансамблей и оркестров.**

Заокеанский опыт школьного музицирования весьма показателен –каждый ученик, начиная с первого класса школы, осваивает какой-либо духовой инструмент, учиться играть на нем и затем исполняет партии в оркестрах. Естественной пропагандой в отечественных общеобразовательных школах в этой связи станет, начиная с начальных классов, освоение учащимися традиционных казахских инструментов. Овладеть домброй при современных научных достижениях и научно обоснованных методиках (А.Райымбергенов) – не составит труда. А такие инструменты как *кобыз, сыбызгы, сазсырмай*, многочисленные *ударные* стали бы основой школьных ансамблей и оркестров.

Создание фольклорных школьных коллективов влечет за собой решение другой, не менее важной задачи. В данной связи необходима организация обучения мастеров изготовления музыкальных инструментов на государственном уровне либо частным путем, так как соответствующая специальность в вузах и средних учебных заведениях в Казахстане пока отсутствует. Между тем, согласно нашим сведениям, ощущается острый дефицит мастеров.

Научные проекты. В целях выполнения масштабной задачи сохранения культурного наследия специальным отделам, каковым является, к примеру, отдел музыковедения Института искусства и литературы им. М.Ауэзова при Академии наук РК, целесообразно, на наш взгляд, сотрудничать с высшими и средними учебными заведениями.

Для работы над проектами важно привлекать отечественных и иностранных профессионалов, способных не только систематизировать, но и «актуализировать богатое наследие Степи». «Основные сюжеты, персонажи и мотивы нашей культуры не имеют границ и должны системно исследоваться и продвигаться на всем пространстве Центральной Евразии и в мире целом [4].

Переиздание сборников казахских народных песен, опубликованных в советское время, предпринятое отделом музыковедения указанной организации, было выпущено под эгидой государственной программы «Культурное наследие» малочисленным тиражом. В учебных заведениях, где сосредоточены значительные исполнительские силы, данные сборники отсутствуют, советские же издания стали библиографической редкостью. Работа такого значения и масштаба, на наш взгляд, должна не просто сводиться к механическому набору в нотных редакторах Sibelius или Finale, но и снабжаться новыми, научно обоснованными сопроводительными комментариями и аннотациями с учетом научных достижений минувшего двадцатилетия. Прецедентом подобного переиздания может служить сборник А.В.Затаевича «1000 песен казахского народа» [5].

Необходимо создание специальных научных подразделений и коллективов на постоянной основе при высших специальных учебных заведениях, каковыми являются Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Казахская национальная академия им. Жургенова, Казахский национальный университет искусств, где, безусловно, сосредоточены профессиональные кадры.

К научным проектам следует привлекать знатоков фольклора и традиционной музыки – музыкантов, деятельность которых сосредоточена в том числе и в музыкальных колледжах регионов. Безусловно, адресное отношение государства к нуждам таких личностей – залог сохранения и преемственности устно-профессиональных традиций.

Привлечение знатоков фольклора общественными организациями и фондами для создания антологий традиционной музыки регионов. Примером служат культурные проекты, предпринятые акиматом и учреждениями Павлодара, продуктом которых явились опубликованные труды по культуре и истории региона.

По аналогии с интерьерами учебных аудиторий Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова, необходимо культурное просвещение студенческой среды во всех регионах республики.

Для сохранения фольклорных традиций необходимо организовать **серии научно-поисковых экспедиций** в различные регионы Казахстана и другие страны для поиска общих исторических основ. Такие экспедиции были предприняты в советское время Институтом литературы и искусства им. Ауэзова АН СССР, в частности, отделом музыковедения, в 1980-х – начале 2000-х годов Фольклорной лабораторией Казахской государственной консерваторией им. Курмангазы, а также аналогичным подразделением – Фольклорной лабораторией Казахского национального университета в начале 2010 -х. Продолжения данные начинания не получили.

Что касается собранного песенного материала АГК (КНК) им. Курмангазы, то одним из его результатов явился опубликованный сборник песен, составленный музыковедом кандидатом искусствоведения А.З.Темирбековой и филологом К.Б.Байкадамовой. В сборник вошли песни, расшифрованные студентами специальности музыковедение по дисциплине МЭП (музыкально-этнографическая практика). Данный музыкальный материал, на наш взгляд, следует обработать в релятивной нотной системе «ре-соль», предложенной Б.И.Каракуловым. Пересмотра требует, на наш взгляд, нотография сборника. В частности, за образец следует взять альтернативную метро-ритмическую запись, впервые примененную в сб. Б.Муптекеева и С.Медеубека в 1988 г., отвечающую природе казахского песенного ритма. Идейный вдохновитель и теоретик аутентичной ритмографии И.Кожобеков [6]. Нотная запись осуществляется с применением тактовых сплошных и пунктирных тактовых черт, обозначающих не конец слабой в метрическом отношении доли, присущей акцентному метру, а конец счетности метрического периода либо его составной части. При этом нередко применяются цифровые и числовые знаки, обозначающие долготные тоны, характерные для казахской ритмики.

Модернизация музыкальных традиций. Модернизировать музыкальные традиции способствуют форматы, близкие и понятные современной аудитории. Так, древние слова и тексты могут

сопровождаться иллюстрациями или воплощаться в форме ярких видеоматериалов. В свою очередь музыкальные образцы могут звучать не только посредством аутентичных инструментов, но и их современных электронных версий.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Презентация издания 100-томной серии казахского фольклора «Бабалар сөзі» – <https://e-history.kz/ru/news/show/6131/> Дата обращения 20.02.2014.
2. Мұхамбетәлі А.Күйші – Жайлау Асылхановпен сұхбат А.Ақпарат дереккөзі: <https://yandexwebcache.net/yandbtm?fmode=inject&tm=1665111887&tld=kz&lang=kk&la=1664265472&text=Күйші+Жайлау+Асылханов&url=https%3A//massaget.kz/blogs/20816/&l10n=ru&mime=html&sign=937e5f6b254e9fb7d4cc850e3958c0dc&keyno=0> - 05 Сәуір 2017.
3. Асылханов Ж. Димаш домбыра тартуды дәстүрлі түрде үйренді – https://www.inform.kz/kz/dimash-dombyra-tartudy-dasturli-turde-uyrendi-zhaylau-asyghanov_a3005577
4. Назарбаев Н.А. «Семь граней Великой степи» // «Семь граней Великой степи» 21 ноября 2018 https://yandexwebcache.net/yandbtm?fmode=inject&tm=1665086844&tld=kz&lang=ru&la=1664526336&text=семь+граней+великой+степи+назарбаев&url=https%3A//www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi&l10n=ru&mime=html&sign=2a0523f0f04c008bc97f912a6bd14a7d&keyno=0
5. 1000 песен казахского народа / Александр Затаевич; под редакцией И.К.Кожобекова; [авторы предисловий: А.Д.Кастальский, И.К.Кожобеков; автор послесловия: В.Дернова]. – 3-е изд. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 494 с.
6. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б.Жетісу әуендері. – Сб. песен. – А.: Өнер, 1998.

Fatima NURLYBAYEVA

Head of Science Department Kazakh National University of Arts
Astana, Kazakhstan
E-mail: neris060607@mail.ru



SOUNDS OF THE TURKIC WORLD: HISTORICAL SOURCES OF THE NATIONAL LIBRARY OF FRANCE

Abstract: *The countries of the Turkic World have a huge variety of sound materials on the traditional musical art of the Turkic peoples, recorded by scientists from different countries, in different regions. The earliest historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples, which are of significant historical, cultural and scientific value, are stored separately in various foreign archives and have not yet received a complete and comprehensive study.*

In this article, we will present a brief overview of various archival materials and information about the historical sound collections of the music of the Turkic peoples, which were collected by French scientists at the beginning of the 20th century and are now stored in the Collections of the Audiovisual Department of the National Library of France. The materials were prepared by the author within the framework of a joint scientific project of the International Council for Traditional Music and Dance ICTM and the International Organization of Turkic Culture TURKSOY.

Keywords: *historical audio recordings, protection and preservation of the Musical Heritage, Turkic World, Resources of the National Library of France*

Fatimə NURLIBAYEVA

Qazax Dövlət İncəsənət Universitetinin elm şöbəsinin müdiri

TÜRK DÜNYASININ SƏSLƏRİ: FRANSA MİLLİ KİTABXANASININ TARİXİ MƏNBƏLƏRİ

Xülasə: *Türk Dünyası ölkələrində türk xalqlarının ənənəvi musiqi sənətinə dair müxtəlif ölkələrdən, müxtəlif bölgələrdən alimlər tərəfindən lentə alınmış çoxlu sayda səs materialları mövcuddur. Türkdilli xalqların mühüm tarixi-mədəni və elmi dəyəri olan ən erkən tarixi səs yazıları müxtəlif xarici arxivlərdə ayrı-ayrılıqda saxlanılır və hələ də tam və hərtərəfli tədqiqata məruz qalmamışdır. Bu yazıda biz XX əsrin əvvəllərində fransız alimləri tərəfindən toplanmış və hal-hazırda Türk xalqlarının musiqi kolleksiyalarında saxlanılan müxtəlif arxiv materialları və tarixi səs kolleksiyaları haqqında məlumatların qısa xülasəsini təqdim edəcəyik. Fransa Milli Kitabxanasının Audiovizual şöbəsi. Materiallar müəllif tərəfindən Ənənəvi Musiqi və Rəqs üzrə Beynəlxalq Şura ICTM və Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatı TÜRKSOY-un birgə elmi layihəsi çərçivəsində hazırlanıb.*

Açar sözlər: *tarixi audioyazılar, Musiqi İrsinin qorunması və mühafizəsi, Türk Dünyası, Fransa Milli Kitabxanasının Resursları*

Фатима НУРЛЫБАЕВА

Начальник отдела науки Казахский национальный университет искусств
Астана, Казахстан

ЗВУКИ ТЮРКСКОГО МИРА: ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ФРАНЦИИ

Аннотация: *Страны Тюркского Мира располагают огромным разнообразием звуковых материалов по традиционному музыкальному искусству тюркских народов, записанных учеными разных стран, в разных регионах. Наиболее ранние исторические звукозаписи тюркоязычных народов, представляющие значительную историческую, культурную и научную ценность, хранятся разрозненно в различных зарубежных архивах и до сих пор не получили полного и всестороннего изучения. В данной статье мы представим краткий обзор различных архивных материалов и сведений об исторических звуковых коллекциях музыки тюркских народов, которые были собраны французскими учеными в начале XX века и сейчас хранятся в Фондах Audioвизуального департамента Национальной Библиотеки Франции. Материалы подготовлены автором в рамках совместного научного проекта Международного совета традиционной музыки и танца ICTM и Международной организации тюркской культуры ТЮРКСОЙ.*

Ключевые слова: *исторические аудиозаписи, защита и сохранение музыкального наследия, Тюркский Мир*

The Turkic World, geographically covering the vast Eurasian region from the Caucasus and the Urals to Central Asia and Siberia, including most of the Great Silk Road, uniting more than 200 million people around the world, is an extraordinary space where the greatest empires and states were born and developed which had a huge impact on the development of the entire world history, culture and civilization. *The Turkic World* is a grandiose historical and cultural phenomenon demonstrating for many centuries a large-scale panorama of historical events, the high flight of philosophical thought and the greatest scientific achievements, and at the same time the brightest, many-sided and colorful palette of the unique cultures of the *Turkic peoples*.

The traditional musical culture of the Turkic World, like a bridge connecting the East and the West, is a unique musical civilization distinguished by the diversity of folklore traditions and oral professional musical art. In recent years, due to various political, historical and social factors, there are situations of a real threat to the safety of historical and modern audio and video recordings of traditional music of the Turkic countries. Considering the current situation, one of the important steps in this direction was the international project of TURKSOY on the creation of "Phonogram-Archive of the Turkic World". For almost 30 years, the International Organization of Turkic Culture TURKSOY has been actively engaged in educational activities to promote, protect and preserve the musical cultural heritage of the Turkic peoples. The initiative of TURKSOY to create a United Phonogram-Archive of traditional music of the Turkic World was actively supported by the Ministries of Culture of the Turkic countries - Azerbaijan, Kazakhstan,

Kyrgyzstan, Turkey, Turkmenistan, Uzbekistan as well as by Phonogram-Archives of Vienna, Paris, Budapest, Berlin, and also by the International Council for Traditional Music and dance ICTM.

The earliest historical sound recordings of the Turkic peoples, which are of significant historical, cultural and scientific value, are stored separately in various European Phonogram-archives and have not yet received a complete and comprehensive study. A significant part of the unique historical audio materials of the music of the Turkic peoples, collected by European scientists at the beginning of the XXth century, are stored in the Audiovisual Department of the National Library of France.

Phonogram-Archive of the National Library of France.

The Paris Phonogram Archive is a research institution that is part of the National Library of France and is considered the oldest sound archive in France. It was originally called Archives de la parole and was founded in 1911 at the Sorbonne on the initiative of the famous linguist *Ferdinand Bruno* (1860-1938) with the help of *Emile Pathé* (1860-1937), one of the founders of the *Pathé Brothers* firm [1], pioneers of French sound recording and film industry, as a special archive for the collection, scientific study, storage and systematic recording of audio materials on the language, oral folk art and musical culture of the peoples of France and other regions of the world [1, 2]. In 1928, the *Archives de la parole* was renamed to *Musée de la Parole et du Geste* and in April 1938 it was transformed into the *National Sound Archive*. After several renamings and restructurings, it has become known, since 2020, as the *Department of Sound, Video, Multimedia of the National Library of France* [1, 2].

From the very first years of the *Archives de la parole*, its researchers regularly conducted field phonographic research, traveling to various regions of Europe, Africa, and Asia to collect and record the folklore of different peoples. For example, Hubert Pernot explores the traditional music of Chios Island (1898), India (1902-1905), Burma (1917-1919), Romania (1928), Czechoslovakia (1929), Greece and Turkey (1930); Ferdinand Bruno - Belgium and regions of France (1911-1914); Leon Azoulay (1862-1926), Jean Poirot (1873-1924)- French and Scandinavian languages, etc. Researchers of *Archives de la parole* in the first decades of the 20th century actively conducted field research, recorded and studied traditional folklore and languages, published books and articles based on the results of their research, lectured on the traditional culture of the peoples of the world. Soon, the *Archives de la parole*, along with the Vienna and Berlin Phonogram Archives, became one of the leading centres in Europe for the collection, storage and scientific study of the world's cultural heritage. This sound archive was one of the first to receive international recognition. Today, after more than 100 years of fruitful activity, the *Audiovisual Department of the National Library of France*, in accordance with its mission, is a research institute with serious authority in the scientific world but also is an archive that serves the universal interests, which makes a significant contribution to the documentation, study and preservation of world cultural heritage [3]. Since 2001, the NLF Audio-visual Department has been operating an electronic database of many fund collections [4].

Historical collections.

Currently, the Paris Sound Archive holds more than 1,500,000 documents [4], including about 6,600 cylinders and more than 340,000 records, more than 51,928 audio recordings, 64,285 scores, more than 90,000 video cassettes and documents [1].

The Turkic-language collections of the Paris Phonogram Archive are unique and are of great interest to specialists in the languages, traditional culture and music of the Turkic peoples. Among more than 200 different ethnic groups that have been registered in the funds of the Paris Sound Archive, the language and music of the Turkic peoples represent an important part of the research. Along with the later recordings of the Turkic peoples made in the second half of the XXth century and at the beginning of the XXI st century, the funds of the Paris Phonogram Archive are widely represented by historical recordings made in the period from the early 1900s to the 1950s. These historical collections are truly unique and priceless, as they are the first recorded audio materials, the rarest audio documents on the history of the musical culture of the Turkic peoples. Moreover, it should be noted that in the modern audio archives of the Turkic countries it is difficult to find such historical audio recordings with such high sound quality, with original detailed protocols and written documentation. Collections of historical audio recordings of Turkic-speaking peoples from the funds of the Paris Phonogram Archive, made by researchers in different years, can be conditionally divided into several groups:

1. Audio recordings made in the early XXth century before the First World War;
2. Audio recordings made during fieldwork in the 1920s and 1930s
3. Audio recordings made in the studio of the Sorbonne University

1. *The first group of historical sound documents* includes recordings of Turkic-speaking peoples made at the beginning of the XXth century by representatives of the Pathé company in various cities of the Russian Empire - Moscow, Kazan, Troitsk, Orenburg and other cities. Since 1904 Pathé company has opened offices and studios all over the world and the company's representatives have been locally recording ethnic music of different peoples. The collections of phonographic records of the Turkic-speaking ethnic group, made by representatives of the Pathé company before the First World War, include both the peoples of the Volga-Ural region and the Caucasus – *Azerbaijanis, Bashkirs, Crimean Tatars, Kazan Tatars, Nogais*, and the peoples of Central Asia and Turkestan – *Uzbeks, Turkmens, Sarts, Kazakhs*.

2. *The second group* of historical records of the Turkic-speaking peoples, stored in the funds of the Paris Sound Archive, represents the records made by French scientists-researchers during Phonographic missions and an important part of this Fund is the collections of Hubert Pernot.

Hubert Pernot (1870-1946), professor of Greek language and literature at the Sorbonne, was the founder (1919) and director of the Neo-Hellenic Institute (Institut néo-hellénique) at the Sorbonne, from 1924 he was director of the Institute of Phonetics and the Speech Archives of the University of Paris. H. Pernot is the author of a number of textbooks and books on the Modern Greek language and literature and was one of the first Frenchmen who used the phonograph during field research conducted on the island of Chio (Chios) in 1898 and 1899 [5]. Hubert Pernot signs the eight articles of decisions and resolutions of the Congress in matters of popular songs and melodies. Among these articles figure the recommendation of the phonographic recording by the various governments, of popular songs and melodies and the decision to create an "International Society of Popular Music" placed under the auspices of the League of Nations and, more precisely, of the International Institute of Intellectual Cooperation, the purpose of which is to promote and coordinate efforts for the recording and publication of these songs and melodies [6].

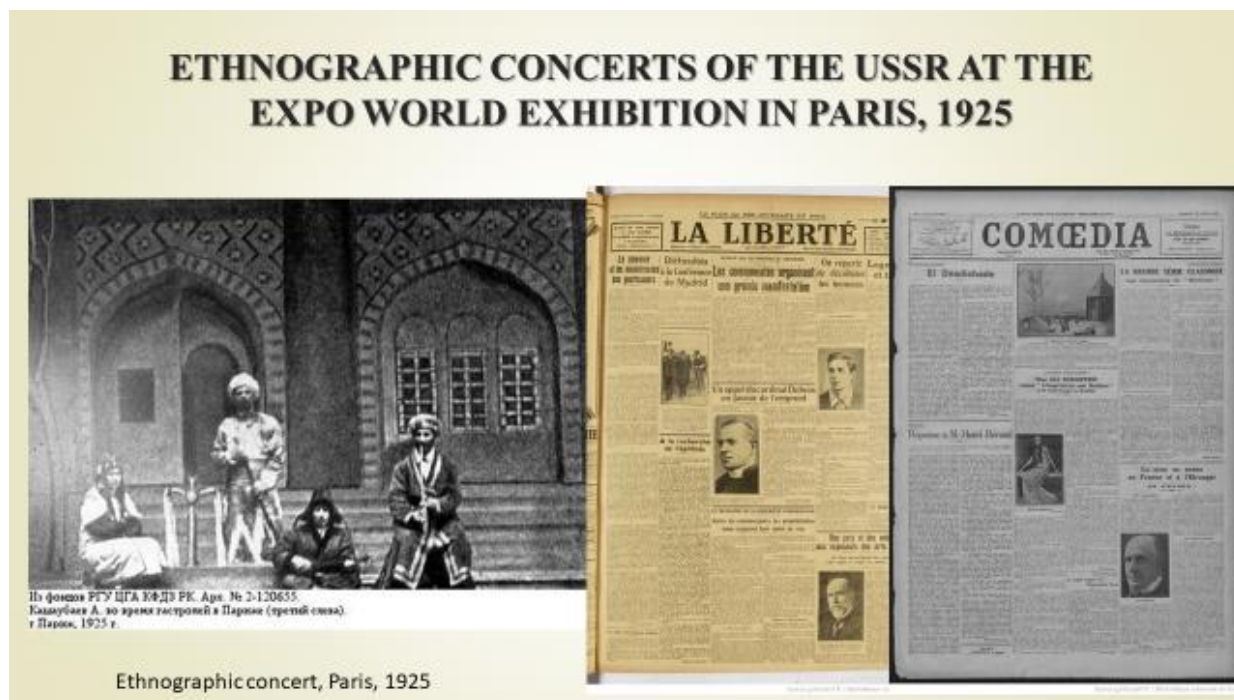
As for the recording of folklore, after recording the Ethnographic Concerts of the USSR in 1925, Hubert Pernot carried out three missions to collect phonographic records "in the field" in 1928 in Romania where he recorded 150 discs containing more than 500 folk melodies. From his mission to Czechoslovakia in 1929, he brought over 200 records consisting of folk songs, instrumental pieces, in various dialects, and in 1930 a phonographic mission took place in Greece and Turkey. Audio recordings made by H. Pernot on the territory of modern Turkey include a large number of samples of song and instrumental folklore of various regions.

3. *The third group* of historical records of the Turkic-speaking peoples, stored in the funds of the Paris Sound Archive, represents the records made at the Sorbonne University.

Between 1924 and 1930, Hubert Pernot directed the compilation of the sound recording collections of the Institute of Phonetics - *Museum of Speech and Gestures* in two precise directions: the study of modern languages using the phonograph and the sound recording of "folklore". Thus, over the years, the team, led by Hubert Pernot, has recorded in the studio of the Sorbonne University and released, with the support of the *Pathé* record company, a lot of folklore and linguistic records of various ethnic groups [7]. The historical audio materials of the Turkic-speaking ethnic group, made by the Research Group of the Phonogram Archive under the leadership of Hubert Pernot in the period from 1924 to 1930, present song and instrumental samples of the folklore of the following peoples: *Azerbaijanis, Bashkirs, Kazakhs, Karaites, Karakalpaks, Karachays, Kumyks, Crimean Tatars, Kyrgyz, Nogais, Tatars, Uighurs, Uzbeks, Turks, Turkmens, Chuvashs*. In subsequent years, despite the damage done to technical equipment and also to wax disks and matrices, all historical records, after technical restoration, were carefully rewritten, described and registered in the Catalog of the Phonogram Archive of the NLF [8].

A separate group of historical audio recordings of the Paris Sound Archive is made up of collections recorded by French research scientists during the World Universal Exhibitions in Paris. So, in 1900 Julien Tiersot (1857-1936) recorded samples of non-European traditional musical cultures in Western notation, and Leon Azoulay (1862-1926) made more than 400 audio recordings on wax cylinders. Audio recordings from the 1925 World's Fair were made by Hubert Pernot in the studio of the Sorbonne

University, and from 1928 to 1930 Hubert Pernot was engaged in an ethnographic sound recording project during the 1931 International Colonial Exhibition. He really wants to take advantage of the presence in Paris of a large number of immigrants from the French colonies and record their traditional music, and after the departure of H. Pernot from the Archive, Philippe Stern (1895-1979) and Madi Humbert-Laverne continued his activities and recorded 184 discs during the International Colonial Exhibition of 1931[9]. In the context of our research, the recordings of the Ethnographic Concerts of the USSR made by H. Pernot at the World Exhibition in Paris in 1925 are of great value to us.



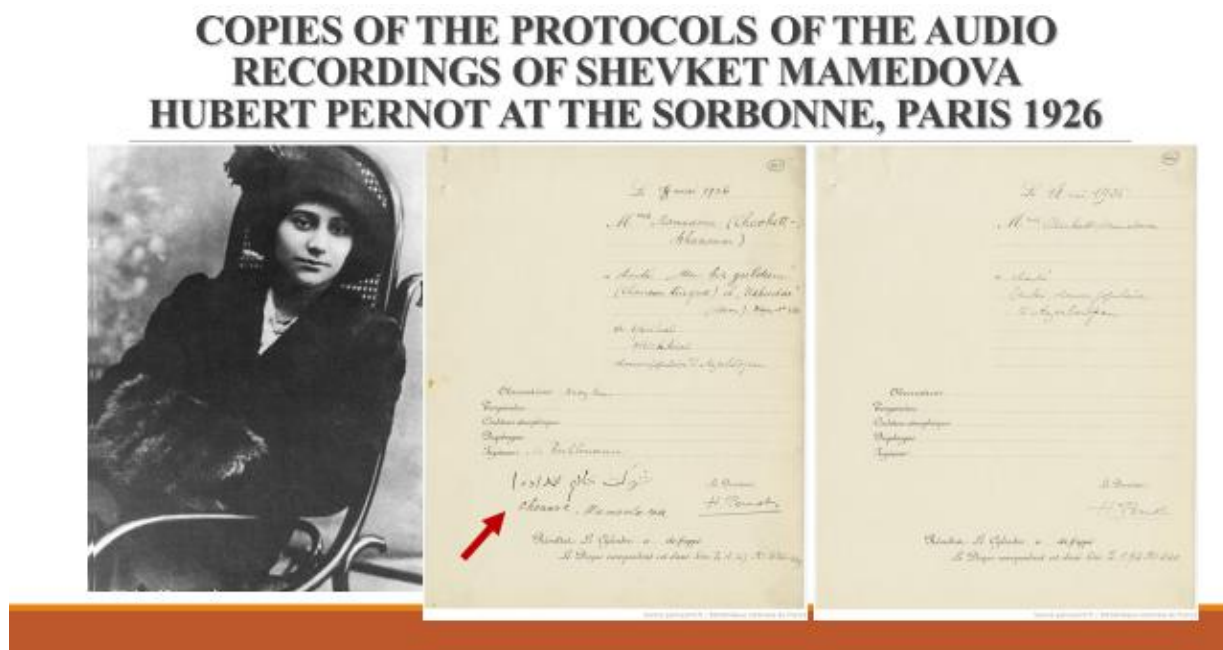
Pic.1. Ethnographic concerts of the USSR at the EXPO World Exhibition, Paris 1925

In 1925, in Paris, as part of the World Exhibition EXPO, on the initiative of the Commissar of Education A.V. Lunacharsky, a series of ethnographic concerts of artists from the USSR took place in *the Salle Comoedia concert hall*, which is now the Saint Georges Drama Theater. In July 1925 11 concerts were held [7]. The concerts aroused great interest among the French intelligentsia, as for the first time folklore works of various ethnic groups of the Soviet Union were performed on the European stage. The concert participants also included representatives of the Turkic peoples: *Azerbaijani Shevket Mamedova, Bashkir Yumabai Isinbaev, Kazakh Amre Kashaubaev, Uzbek dancers Tamara Khanum and M. Kari-Yakubov* and others [Pic.1], whose brilliant performances made an indelible impression on the sophisticated Parisian audience and critics. Enthusiastic responses and reviews from critics, including the outstanding French composer and musicologist Paul Le Flem (1881-1984), were published in a number of Parisian newspapers, such as *"Le Soir"*, *"Commedia"*, *"Liberté"*. Also, after one of the concerts, the artists met with outstanding French cultural figures Romain Rolland (1866-1944) and Henri Barbusse (1873-1935). Recordings of the Ethnographic Concerts of the USSR, made by Hubert Pernot at the Sorbonne University in 1925 and that are stored today in the Audiovisual Department of the National Library of France, are unique historical documents and they became one of the first steps in the study of traditional music of the peoples of Central Asia by European researchers.

Fortunately, despite the huge political and social vicissitudes of the First and Second World Wars and the post-war years, a significant part of these audio recordings survived and, after several technical restorations and transfer to modern media, the recordings were included in the archive fund.

So, in 2021-2022, as part of a scientific study in the historical collections of the National Library of France, in addition to documentary materials, we managed to find unique historical sound recordings of several participants in the 1925 Ethnographic Concerts. Among them: A. Dolivo, G. Lyubimov,

Kovaleva, Shevket Mamedova – songs "Men bir güldüm", "Hétchkiai men görmezdim" and "Senki" and also accompanying protocols to them.



Pic.2. Copies of the protocols of the audio recordings of Shevket Mamedova
Hubert Pernot at the Sorbonne University, Paris 1926

Shevket Gasan-kyzy Mamedova (1897-1981) – Azerbaijani musical figure, the first Azerbaijani professional opera singer, People's Artist of the USSR (1938). In 1917-1921 Shevket Mamedova studied at the Kyiv Conservatory with A. Shperling. In 1927-1929 she pursued her studies in Milan and Paris. In 1922-1948 she was a soloist of the Azerbaijan Opera and Ballet Theatre. Among the parts, there are Antonida, Martha, Rozina, Lakme, Gulchohra (in Gadzhibekov's opera "Arshin mal alan"). Sh.G. Mamedova performed as a concert singer. From 1945 she taught at the Azerbaijan Conservatory (since 1949 a professor). The organizer of the first theater school in Baku (1923; now Azerbaijan State University of Culture and Art). Among the students are F.Akhmedova, M.M.Magomaev.

Thus, our brief review of the historical records of the Turkic-speaking peoples from the funds of the Audiovisual Department of the National Library of France allows us to draw the following conclusions:

1. The first historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples, recorded on wax cylinders and magnetic tapes and that are stored in the Paris Phonograms Archive, are unique and invaluable historical sound documents on the history of the language, culture and music of the Turkic-speaking peoples, which have no analogues in the sound archives of the Turkic countries.

2. The above audio materials have become part of the UNESCO Memory of the World project and represent a large-scale scientific potential as sources for modern research in ethnomusicology, ethnography and linguistics. In order to introduce unique historical sound documents into international scientific circulation and update the database of audio recordings of the Turkic countries, versatile and comprehensive scientific research on the Turkic-language collections of the Paris Phonogram Archive Foundation, digitization of audio collections and metadata, and publication of documentary materials with expert comments are needed.

In conclusion, we especially note that the project to create *the Unified Phonogram-Archive of the Turkic-speaking World and a comprehensive database* on the traditional music of the Turkic peoples is of paramount scientific, cultural and socio-political importance for the growing scientific interest in the Turkic musical culture, for the availability of musical archives to the scientific community and also because of the exceptional importance of preserving the sound collections of the Turkic World for future generations within the framework of the UNESCO Convention on the Intangible Cultural Heritage and the Memory of the World Program.

REFERENCES:

1. Daniel Renault, Jacqueline Melet-Sanson, Bibliothèque nationale de France : collections, public, services, Paris, Cercle de la Librairie, 2001 (ISBN 2-7654-0820-3), p. 55-56.
2. Roger Décollogne "La Phonothèque Nationale", in Bulletin des Bibliothèques de France (BBF), 1967, n° 2, pp 35-60 (ISSN 1292-8399).
3. Web references: <https://en.unesco.org/>
4. "Département audiovisuel" de la Bibliothèque nationale de France (consulté le 28 juillet 2019).
5. Hubert Pernot, «Mélodies populaires grecques de l'île de Chio, recueillies au phonographe par Hubert Pernot,... et mises en musique par Paul Le Flem, Paris, E. Leroux, 1903.
6. Hubert Pernot, «Chants et mélodies populaires, résolution adoptée par le Congrès des arts populaires», Art populaire : travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès international des arts populaires, Prague, 1928, Paris, Ed. Duchartre, 1931, 2 vol. op. cit., tome II, p. 104
7. Pascal Cordereix//Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France//Dans Le Temps des médias 2005/2 (n° 5), pp.253-264
8. Web references: <https://gallica.bnf.fr/>
9. Pascal Cordereix «Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 4/2006 (no 92), 2006, pp. 47-59.

Jalə QƏDİMOVA

ADPU

Pedaqoji elmlər doktoru, professor
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68
E-mail: jale.gadimova@mail.ru



MÜASİR PEDAQOGİKADA FAKTOLOJİ VƏ DƏYƏR CƏHƏTDƏN YANAŞMALARIN NİSBƏTİ

Xülasə: Elm və incəsənətin müxtəlif sahələri arasındakı interdisciplinar əlaqələrin müəyyən edilməsində tarixilik prinsipi mühüm rol oynayır. Tarixilik prinsipi üç əsas funksiyanın yerinə yetirilməsinə xidmət edir: idraki, metodoloji və dünyagörüşü. İdraki funksiya təbiətə, cəmiyyətə və özünə münasibətdə insan amilinin yerini və rolunu müəyyən edir. Metodoloji funksiya hadisələrin keçmişdən gələcəyə hərəkət kimi tədqiq edilməsini şərtləndirir. Dünyagörüşü funksiyası isə insanın mədəni həyat fəaliyyətinin tədqiq edilməsi zamanı islahatlar və sosial dəyişikliklər şəraitində mədəni fenomenlərin aşkar edilməsinə yardım edir.

Açar sözlər: interdisciplinar əlaqələr, kulturoloji, məzmun, funksiya, pedaqogika, tədris-tərbiyə, tarixilik

Жалә КАДЫМОВА

Доктор педагогических наук,
профессор АГПУ

СООТНОШЕНИЕ ФАКТОЛОГИЧЕСКОГО И ЦЕННОСТНОГО ПОДХОДОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Аннотация: Принцип историзма играет важную роль в установлении интердисциплинарных связей между различными областями науки и искусства. Принцип историзма служит выполнению трех основных функций: познавательной, методологической и мировоззренческой. Познавательная функция определяет

место и роль человеческого фактора по отношению к природе, обществу и самому себе. Методологическая функция обуславливает исследование явлений как движение из прошлого в будущее. А мировоззренческая функция способствует выявлению в ходе исследования культурной жизнедеятельности человека культурных феноменов в условиях реформ и социальных преобразований.

Ключевые слова: *интердисциплинарные связи, культурологическая, содержание, функция, педагогика, обучение-воспитание, историзм*

Jale GADIMOVA

Doctor of pedagogical sciences,
professor of ASPU

RATIO OF APPROACHES IN MODERN PEDAGOGY IN TERMS OF FACTOLOGY AND VALUE

Abstract: *The principle of historicity plays an important role in determining the interdisciplinary relations between different fields of science and art. The principle of historicity serves three main functions: cognitive, methodological and worldview. Cognitive function determines the position and role of the human factor in relation to nature, society and oneself. The methodological function allows the study of events as an evolution from the past to the future. The function of worldview helps to identify cultural phenomena in the context of reforms and social changes in the study of human cultural activities.*

Keywords: *interdisciplinary relations, culturology, content, function, pedagogy, education and mentoring, historicity*

Müasir pedaqogikanın səciyyəvi məqamlarından biri – musiqi haqqında yeni ideyalarla təhrik olunmuş təsəvvürdür.

Burda yenidən dərkən kulturoloji metodologiyasının əsasını təşkil edən sistemli yanaşmaya qayıtmaq istərdik. Lakin indi tədqiqatımızın diqqətini sistemli təhlilin ən mühüm mahiyyətini təşkil edən idrakin elmi prinsiplərinə yönəldək. Söhbət dialektika, tarixilik və məntiqdən gedir. Məhz bu elmi kateqoriyaların cəmi obyektiv elmi dünyagörüşünün, insanın, cəmiyyətin və dövlətin məkan və zamanda inkişafının sistemli şəkildə görünməsinə modelləşdirmək imkanı yaradır. Məlum olduğu kimi, dialektika hadisələrin mahiyyətini, onların ziddiyyətlərini və əlaqələrini aşkara çıxarır. Məntiq – mədəniyyətin inkişaf proseslərinin obyektiv dərk edilməsinə kömək edən təfəkkür qanunları haqqında elmdir. Fikrimizcə, elm və incəsənətin müxtəlif sahələri arasındakı interdissiplinar əlaqələrin müəyyən edilməsində tarixilik prinsipi mühüm rol oynayır. Tarixilik prinsipi üç əsas funksiyanın yerinə yetirilməsinə xidmət edir: idraki, metodoloji və dünyagörüşü. İdraki funksiya təbiətə, cəmiyyətə və özünə münasibətdə insan amilinin yerini və rolunu müəyyən edir. Metodoloji funksiya mövzumuz üçün əsas funksiya, hadisələrin keçmişdən gələcəyə hərəkət kimi tədqiq edilməsini şərtləndirir. Mədəniyyətdə istənilən bədii hadisənin yaranması və mükəmməl mövcudluğu keçmişdən doğan kontekstdən kənarda mümkün deyil, necə ki, qavrayan təfəkkür belə hadisənin genezisi, yəni keçmişi haqqında məlumata malik deyilsə, bu hadisənin dərk edilməsi də mümkün deyil. D.Lixaçov aşağıdakı fikrini yazarkən məhz bu qanunauyğunluğu nəzərdə tuturdu: “Sənətsünaş və ədəbiyyatşünaşların işlərində əsərin üslubunu təsvir edən ən parlaq səhifələr belə, dərin tarixiliklə işıqlandırılmadıqda boş, bəzən isə az başa düşülən cümlə kimi qalır”. Tarixiliyin bu funksiyası tarixin müxtəlif dövrlərində mədəniyyətin məzmunlu və konstruktiv parametrlərini açmağa və müqayisə etməyə, müxtəlif mədəniyyətlərdə ayrı-ayrı hadisə və prosesləri tədqiq etməyə və, eyni zamanda, hərtərəfli makrotarixi istiqamətləri təhlil etməyə imkan verir. Nəhayət, dünyagörüşü funksiyası insanın mədəni həyat fəaliyyətinin tədqiq edilməsi zamanı islahatlar və sosial dəyişikliklər şəraitində mədəni fenomenlərin aşkar edilməsinə yardım edir.

Biz təsadüfən mövzunun kulturoloji aspektinə müraciət etməmişik və əlaqəli sahə ilə idrak metodu haqqında ətraflı mühakimə yürütməmişik. Bizə müasir tarixiliyin interdissiplinar kurslarda oynayacağı xüsusi rol nəzərə çarpdırmaq vacib idi. Bütövlükdə bəşəriyyətin mənəvi həyatına özünün tarixi irsi ilə daimi yaradıcı dialoq kimi yanaşmaq olar. İstənilən mədəniyyətin real varlığında tarixi irsin rolu bu gün xüsusi sürətlə artır. Hazırda irs cəmiyyətin mənəvi və əxlaqi sabitliyinin qorunmasının mühüm və əsas elementlərindən biridir, onun istifadə qaydası, yəni ona münasibətin keyfiyyəti isə cəmiyyətin əxlaqının və mənəviyyatının obyektiv göstəricisinə çevrilir. Məhz buna görə ənənəvi musiqi kurslarının nəzəriyyə

və tarixin pedaqoji təqdimatında köhnə mövqelərə qəti surətdə yenidən baxılması və yenilərin müəyyən edilməsi zərurəti bu cür kəskinliklə ortaya çıxdı.

Bir dəfə Yevgeniya Trembovetskaya "Yeni konsepsiya axtarışında" adlı məqaləsində bir sual vermişdi: "Nəzəriyyə müstəsna olaraq nəzəriyyəçilər üçün mövcuddur? Qalanları üçün isə iki formada yəni "kim, nə, harada, necə" tipli məlumat toplusu şəklində və "necə, nəyə görə və nə üçün?" tipli "nəzəri tarix" şəklində izahedici əlavə kimi götürülmüş tarix kifayət edir?". Pedaqoji praktikadan məlumdur ki, pianoçuları daha çox faktoloji səviyyə maraqlandırırsa, nəzəriyyəçiləri – tədqiqat, dərinlik səviyyəsi maraqlandırır. Başqa sözlə desək, söhbət müasir musiqi pedaqogikasında əhəmiyyətli olan faktoloji və dəyər cəhətdən yanaşmaların nisbətindən gedir.

Müasir tədris-tərbiyə prosesi şəraitində musiqi tarixi və nəzəriyyəsi digər fənlərlə eyni vaxtda aşağıdakılara xidmət etməlidir:

- gənc mütəxəssisə müstəqil yaradıcılıq və təfəkkür fəaliyyətində kömək etmək (həqiqətən də, nəzəriyyəçinin musiqiçi olduğu qədər, ifaçı da mütəfəkkir olmalıdır);
- musiqi problematikasının əsas sahəsinə xüsusi ədəbiyyatı daxil etmək və onun oxunulmasına marağı tərbiyə etmək;
- ən məşhur tarixi üslublar haqqında məlumat vermək;
- tarixi proseslərin – ifadəlilik vasitələrinin inkişafının, janrların, formaların yaranmasının və s. məntiqinin dərk edilməsinə kömək etmək;
- məlumat-terminoloji lüğətlə təmin etmək;
- müxtəlif – struktur-kompozisiya və problem, tam və etimoloji, harmonik və faktura, ətraflı və qısa təhlillərin müstəqil aparılması üçün aparatla təchiz etmək;
- harmonizasiya, improvizasiya, həmçinin musiqi nitqi elementlərinin bədii əsaslandırılmasının və onların birləşdirilməsinin üzə çıxardılması üzrə praktiki vərdislərə yiyələndirmək.

Musiqi, konkret əsər simasında doğularaq, özünün müxtəlif xüsusiyyətləri və münasibətlərinin müxtəlifliyi və bir-birinə nüfuz etməsi ilə – öz tarixi, sosial tarixi, müəllifin şəxsi "tarixi" kontekstində, ifaçılıq ənənəsi kontekstində, elementləri çoxluğunun canlı vəhdəti ilə, detallarının, tam, ümumi və vahid olanın gözəlliyi ilə qarşımızda dayanır. Bu mənada tarixilik prinsipi həm tarixi, həm də nəzəri kurslarda iştirak etməlidir.

İ.Barsova yazır: "Əgər tarixçi bəstəkarın yaradıcılığında dövrün bütün mədəniyyətinə xas olan qanunauyğunluqları aşkar edə bilirsə, deməli onun interpretasiyası humanitar-tarixi silsilə elmlərinə tətbiq olunan əsas dəqiqlik meyarına cavab verir, yəni: mədəniyyətin hər bir "kəsiyi" onun istənilən başqa "kəsiyi"nə izomorf olmalıdır. Bütün deyilənlər musiqinin mədəniyyət sistemində sinxronik öyrənilməsinə aiddir. Belə yanaşmaya başlıca səbəb – mədəniyyətin anlayışlarını müasir anlayışlara dəyişməyərək, hansısa bir hadisəni norma kimi mütləqləşdirmək fikrinə düşmədən bu mədəniyyətin kateqoriyaları daxilində düşünməkdir". Nəzəri təhlil tarixilik prinsipi ilə o vaxt zənginləşmiş olur ki, ona xas olan spesifik problemlərin məntiqi, sistemli həlli üsulu tarixi təkamül və tarixi tipologiya prizmasından həyata keçirilir. Əsas etibarilə nəzəriyyədə tarixin elə bir sahəsinə, məsələn, alimin fikrincə, "sanki nə sinxron, nə də genetik olaraq bağlı olmayan..." hadisələrin yaxınlığını aşkara çıxaran uzaq kontekstlərə istinad etmək vacibdir.

Yuxarıda deyilənlərin hamısı tarixin və nəzəriyyənin hərtərəfli əlaqələndirilməsinin zəruriliyi və vacibliyi səbəblərini böyük dəqiqliklə üzə çıxarır. Tarixilik prinsipi müxtəlif dövrlərin və müxtəlif cərəyanların bədii-estetik dünyasına dərinlən və hərtərəfli dalmağa imkan verir.

Musiqi-tarixi şüur musiqi tarixinin faktı və amilidir, onunla əlaqəlidir, müəyyən yaradıcılıq, musiqi həyatı və başlıca olaraq, professional təhsil tendensiyalarından törəyir. Musiqi-tarixi şüur professional təhsil vasitəsilə müəyyən mənada yeni, gələcək yaradıcılığın istiqamətini müəyyən edir. Bizim musiqi təfəkkürümüzün strukturu da artıq tədrisin ilk dövrlərində formalaşır. Buna görə də materialın təqdimatında tarixi aksentləri düzgün yerləşdirməli olan müəllimin funksiyası bu qədər böyükdür. Fərdi, konkret əsərə göstərişi əsərin strukturuna və mənasına "daxil olma" prosesi ilə musiqi varlığının tarixi dinamikasını duyma əvəz etməlidir. Axı istənilən obyektin yaranması prosesi onun strukturundan ayrılmazdır və yalnız onun nöqtəyindən nəzərdən düzgün anlaşıla bilər. Bu zaman strukturun özü də dərinlən dərk olunur, belə ki, nəinki onun daxilində olanları, həm də olmayanları, tarixi proses zamanı itirilənləri də görmək imkanı yaranır. Biz burada etiraf etməliyik ki, musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kurslarının mövzularının mükəmməl mənimsənilməsi onun

ümumbədii (kulturoloji) və ümumestetik kontekstə daxil edilməsini nəzərdə tutur. Məhz bu fakt, fikrimizcə, müasir dövrdə musiqinin tədris və tərbiyə sisteminin təkmilləşdirilməsində ilk addımlardan biridir.

Kulturologiya, sosial nəzəriyyə kimi, cəmiyyətə dində, fəlsəfədə, incəsənətdə müəyyən olunmuş spesifik mənəvi prinsiplərin reallaşmasının nəticəsi kimi baxır. Mədəniyyət, o cümlədən də incəsənət, insanın yaradıcılıq və quruculuq fəaliyyətinin məhsuludur. O da düzdür ki, mədəniyyət özünü cəmiyyətin tarixində göstərir və bundan kənarda dərk edilməz və imkansızdır. Konkret tarixi çərçivələrdən kənarda mədəniyyət hadisələrini öyrənməklə mədəniyyətin mənasını və məzmununu açmaq mümkün deyil. Cəmiyyətin inkişafında əksini tapmış tarixi prosesin mahiyyəti kontekstə çevrilir və ona münasibətdə mədəniyyətin artefaktlarının konkret mənası və əhəmiyyəti aşkara çıxır.

Cəmiyyət insan şəxsiyyətinin sosial inkişafı üçün şərait yaradır. Şəxsiyyət, öz növbəsində, formalaşdığı cəmiyyətin və mədəniyyətin konkret xüsusiyyətlərini mənimsəyir. Şəxsiyyətin mədəni zənginliyi dəyərlərin şəxsi fəaliyyətinə daxil edilməsindən və cəmiyyətin bu prosesi nə dərəcədə stimullaşdırmasından və ona nə dərəcədə imkan yaratmasından asılıdır. Cəmiyyət daim şəxsiyyətin mədəniyyət subyekti kimi, mədəniyyətin yaradıcısı və daşıyıcısı kimi formalaşması üçün əlverişli şəraitin axtarışı yolunda inkişaf edir.

Deyilənlərə əsasən, sosial varlığın mənəvi sahələrinin əhəmiyyətini dərk etməyi bacaran harmonik inkişaf etmiş şəxsiyyətin tərbiyəsində pedaqogikanın rolu bəlli olur. Məhz pedaqogika, o cümlədən musiqi pedaqogikası, insanın mədəniyyət subyekti kimi konstruktiv və harmonik tərbiyəsinə xidmət edən yeni ideyaların cəmiyyətdə bələdçisidir.

Dünya, din, incəsənət və elm – mədəniyyətin əsas institutlarıdır. Cəmiyyət öz dəyərlərini bədii fəaliyyət, ətraf aləmin bədii qavranılması sayəsində yaradır. Incəsənətin vəzifəsi estetik olanın dərk edilməsi, gerçəklik hadisələrinin müəllif tərəfindən bədii interpretasiyasıdır. Incəsənət bədii yaradıcılıq, dünyaya haqqında müəyyən dövrün ideallarını təcəssüm edən subyektivləşdirilmiş təsəvvürlərin yaradılması vasitəsilə mədəniyyəti mənəvi dəyərlərlə zənginləşdirir. Diqqətləyiqdir ki, incəsənətin yaratdığı bu dəyərlər insan “mən”inə yönəlib. Onlar, nəticədə, insanın mənəvi müstəqilliyini, onun ruhunun azadlığını tərbiyə edir. Mədəniyyətin və cəmiyyətin inkişafının ən mühüm potensialı və amili bundan ibarətdir.

Mövzumuzun kulturoloji aspektinin araşdırılmasında incəsənətin tezis şəklində ifadə edə biləcəyimiz funksiyalarından yan keçmək mümkün deyil:

- Kommunikativ funksiya. İnsanların birliyinin formalaşması. Musiqinin şəxsiyyət-sosial xarakteri.
- Incəsənətin ən emosional növü kimi musiqinin xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, fərdi qavrama sayəsində əsərin obyektiv-sosial məzmunu yüksək şəxsi inandırıcılıq qazanır.
- Gerçəkliyin (ideyaların, emosiyaların, əyani aləmin) əks edilməsi funksiyası. İdeya-nəzəri oriyentasiyaların janrların, üslubların və musiqi növlərinin yaranmasına təsiri. Musiqinin pozitiv məzmunu. Ətraf aləmin musiqidə dolayısı ilə təsviri əksini tapan obyekt və hadisələrinin subyektiv-emosional dəyərləndirilməsi.
- Nəticədə, musiqidə ətraf gerçəkliyin inikası spektri son dərəcə geniş və həttə hədsizdir. Həm də inikası hüdudları obyektiv tərəflə deyil, subyektiv başlanğıcla – musiqi ideyasının xarakteri ilə müəyyən edilir.
- Etik funksiya. Əsas etik dixotomiya – xeyir-şərin pozitiv təzadının mübaligə edilməsi. Evdemonizasiya, insan varlığının musiqi vasitəsilə insanlaşdırılması. Mərhəmət və sevgi etosu. Musiqinin katarisik məzmunu.
- Musiqi sənəti insana son dərəcə güclü etik təsir vasitələrinə malikdir. İlk növbədə, musiqi emosional təəssürata – qavrayanın emosional başlanğıcı ilə əsərin mənasının açılmasının eyniləşdirilməsinə söykənir.
- Estetik funksiya. Estetikanın ümumi müddəa və kateqoriyalarının musiqi sənətinə uyğun konkretləşdirilməsi. Gözəllik, ahəng, uyğunluq – musiqi əsərinin ən mühüm meyarları, incəsənət növləri sisteminə estetik-etik münasibətlərdir.
- Gedonistik funksiya. Incəsənətin xoşbəxtlik kimi dərk edilməsi. Məhdud gedonizm mədəniyyəti və professional musiqi. Avropa mədəniyyətində humanist əhval-ruhiyyənin inkişafı. Gedonizmin XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində fransız impressionizm musiqisində kulminasiyası. P.Çaykovskinin musiqiyə baxışlarının L.Tolstoyun ədəbiyyatdakı mənəvi mövqeyi ilə səsələşməsi. Musiqidə oyun təməli.

Psixoloq L.Viqotski qeyd edirdi: “Hisslərimizi əyləndirmək bədii ideyanın əsas məqsədi deyil” [4]. Musiqi ilə dialoq nəinki ətraf aləmə etik diqqəti aktivləşdirməyə, həm də insan fikri ilə ünsiyyət kimi mə-nəvi cəhətdən eşidilməsini inkişaf etdirməyə qadirdir.

– Kanon funksiyası və evristik funksiya. Musiqidə sürətlə hərəkət etmə qabiliyyəti evristikanın inkişafı üçün əsas kimi. Kanon özündə mədəniyyəti yaradan, mədəniyyətin qorunmasını təmin edən mədəni-ləşdirici amillər daşıyan keyfiyyət-struktur modeli kimi. Kanon bədii əsərlərin keyfiyyətə yüksəkliyinin təminatçısı kimi. Kanona çevrilmiş fərdiyyət. Evristika yeniliklər etmək qabiliyyəti, yaradıcı təxəyyülün və ya fantaziyanın əsası kimi. Kanon və evristikanın tarixi təkamül növlərində qarşılıqlı əlaqəsi.

– İdraki-maarifləndirici funksiya. Musiqi əsərləri tarixi sənəd kimi. Musiqinin tarixi-faktoloji, fəlsə-fi-dünyagörüşü, etik-emosional rakursu.

– Kompensasiya funksiyası. Musiqi insanın ən qiymətli ehtiyat istedadının qorunması üsulu, gündə-lik insan həyatında pozitivliyin yoxluğunun kompensasiyası kimi.

“Artıq çoxdan belə bir fikir söylənmişdir ki, incəsənət sanki həyatı tamamlayır və onun imkanlarını genişləndirir” [4]. Psixoloq öz kitabında incəsənət haqqında şəxsiyyət və mühit arasında psixoloji vasitə kimi məsələ qaldırır. O, bunu onunla izah edir ki, insan öz həyatında bütün “parametr”ləri ilə cəmiyyətin ona təklif etdiyi sosial institutlara uyğun gələ bilməz. İnsan enerjisinin, onun arzularının qalığı incəsənət-də reallaşır. Nəticədə incəsənət insanın ehtiyat istedadının qorunması və saxlanılmasının ən mühüm üsulu qismində çıxış edir, bununla da bütövlükdə insan imkanlarının bütün kompleksinin inkişafını təmin edir.

– Suqgestiv (təlqinedici) funksiya. Tətbiqi musiqi pragmatik funksiyanın daşıyıcısı kimi. Signal, hərbi, ovçu, istehsalat və s. musiqi.

İncəsənətin, o cümlədən musiqinin, cəmiyyətdə funksiyalarının bütün müxtəlifliyi onu göstərir ki, incəsənət mədəni-qoruyucu və dəyişdirici qüvvədir. Bütövlükdə isə incəsənət, subyektivizasiya sayəsində dəyərlər sisteminin açıqlığı, mədəniyyətdə axtarış və seçimin açıqlığını saxlamağa, yüksək ideallar ruhun-da və əksinə tərbiyə etməyə qadirdir. İncəsənət dünyanı dərinlən düşünür, onu təzələyir. İncəsənətin dü-şünmə (reflektasiya) forması bədii əsərdir. Bədii əsər – şübhəsiz, idrakın özəyi, mərkəzidir, o, məna tutu-munun çoxmənalılığı ilə, polistruktur olması ilə fərqlənir.

İncəsənətin məzmunlu çoxmənalılığı, onun konstruktiv çoxsəviyyəliliyi spesifik məzmun və forma-ya malik incəsənətin daxili təşkilatlanmanın (təşkilin) ümumi prinsipləri ilə fərqlənən, onların mövcudlu-ğu və inkişafını şərtləndirən potensial keyfiyyətləridir. İncəsənətin ümumi funksional əsasları həm də onunla ifadə olunur ki, incəsənətin inkişaf formaları ayrı-ayrı həyat sahələrinin tarixi mövcudluğu mərhə-ləsini və qanunauyğun növ müxtəlifliyini əks edir və ümumi fəlsəfi qanunlara tabedir. Məsələn, tarixi in-kişafının müəyyən mərhələsində formaya məzmun kimi baxılır. Hegelin “Məntiq”ində forma anlayışı “hadisə qanunu” kimi müəyyən olunur. Hegelə görə, məzmun, formanın məzmunu keçməsiindən başqa bir şey deyil, məzmunun formaya keçməsidir, bu səbəbdən incəsənət insanların ictimai təfəkkürünün inkişa-fının “daxili forması”dır.

Burada musiqi formasının müvəqqəti təşkili ilə əsərin musiqi məkanı arasında əlaqəni nəzərə almaq və aşağıdakı problemləri fərqləndirmək lazımdır: melodiyanın musiqi forması; sintaksis, polimorfizm və tematizm melodiyanın musiqi formasının iyerarxiyasının üç quruluş prinsipi kimi; musiqi əsərinin forma-sının ikitərəfliliyi: forma-proses və forma-kristal; “zaman” və “məkan” kateqoriyalarının yerli analoqları – “proses” və “kristal”. Musiqinin forma və məzmununun spesifikasının incəsənət növləri arasında nəzərə alınması bu halda xüsusilə vacibdir. Yuxarıda deyildiyi kimi, musiqinin məzmununun təhlilində bəstəka-rın fikrinin təcəssümünün ənənəvi icrası musiqi əsərinin dövrün dili, təfəkkür səviyyəsi, ifaçılıq və musiqi alətlərinin imkanları kimi digər komponentlərini istisna etmir.

Musiqinin müasir tədrisinin mühüm hissələrindən biri onun kontekst tədqiq edilməsindədir. Bu nə deməkdir? Bu o deməkdir ki, musiqini bir incəsənət növü kimi, ilk öncə, bütün incəsənət sistemi fonunda tədqiq etmək lazımdır. Bu, son dərəcə mürəkkəbdir, çünki məlumdur ki, bütövlükdə incəsənət və xüsusi-lə də musiqi irrasional dildən istifadə edir və rəsonal, diskursiv üsulla şərh edilməsi mümkün olmayan sözsüz formalara aiddir. Lakin yalnız incəsənətin özü insan təcrübəsinin şüursuz elementlərini ağrısız ba-rışdırmağa, pedaqoji fəaliyyətin kökündə duran ağıl və instinkt arasındakı balans tapmağa qadirdir. Biz pedaqoji prosesdə incəsənət sistemində musiqi problemlərinin araşdırılmasının konkret konturlarını cız-mağa cəhd edəcəyik. Fikrimizcə, bu, musiqişünaslıq sahəsində interdisiplinar əlaqələrin genişləndirilmə-

sinin mümkün yollarından biri olacaq. Problemin həllinin birinci mərhələsində incəsənəti özlüyündə morfoloji nöqteyi-nəzərdən tədqiq etmək lazımdır. İkinci mərhələ məhz musiqinin incəsənət sistemində yerini nəzərdə tutur.

Morfoloji nöqteyi-nəzərdən interdisiplinar kursların probleminə keçək. Ondan başlayaq ki, incəsənətin spesifikasiyası probleminin tarixi həllinə cəhd, bədii əsərin ziddiyyətlərinin – ideya və obrazların vəhdəti kimi araşdırılması dünya sənətsünaslıq təcrübəsində baş vermişdir.

N.Q.Çernişevski incəsənətin morfoloji aspektlərini belə müəyyən edirdi:

Birincisi – həyatın incəsənətin mahiyyətini təşkil edən “ümumi səciyyəvi əlamət” kimi əks olunması;

İkincisi – incəsənətdə əks olunan həyat hadisələrinin izahı;

Üçüncüsü – incəsənət əsəri əxlaqi hökm kimi.

Bədii əsəri maddi mədəniyyət əsərlərindən, təbiət hadisələrindən fərqləndirən spesifik xüsusiyyət onun ekspressivliyidir.

Sənətsünaslıqda incəsənətin çoxmənalılığının aşkar edilməsi üçün morfoloji sistem mühüm rol oynayır. Bədii mədəniyyətin spesifik hissəsini təşkil edən sənətlər sistemi öz “morfoloji” ekvivalentində onun ifadəliliyini əks etdirən əlavə aspektlər qazanır. Məhz buna görə interdisiplinar kurslarda morfoloji yanaşma xüsusilə vacibdir.

Məlum morfoloji cədvəl sxematik olaraq aşağıdakı şəkllə düşür. Təsviri və ekspressiv sənətlər mövcuddur. Təsviri sənət növləri: heykəltəraşlıq, rəssamlıq, pantomima.

Ekspressiv növlər: musiqi, rəqs, memarlıq.

Onlar təktərkibli və sintetik sənətlərə bölünür.

Təktərkibli: heykəltəraşlıq, rəssamlıq, pantomima, musiqi, rəqs, memarlıq.

Sintetik: teatr və kino dramaturgiyası, burada sənətlərin birləşməsi mövcuddur;

balet – rəqs, musiqi və rəssamlığın birləşməsidir;

mahnı və romanslar – poeziya və musiqinin birləşməsidir;

xoreoqrafiya – rəqs və musiqinin birləşməsidir;

memarlıq – heykəltəraşlığı və divar rəssamlığını özündə birləşdirir.

Başqa bir təsnifat: məkan, zaman və məkan-zaman təktərkibli sənətlər.

Məkan: rəssamlıq, heykəltəraşlıq, memarlıq;

zaman: ədəbiyyat və musiqi;

məkan-zaman: pantomima və rəqs.

G.Lessinq bir tərəfdən təsviri məkan sənətləri – rəssamlıq və heykəltəraşlığın, digər tərəfdən təsviri zaman sənəti – epik ədəbiyyatın əhəmiyyətli fərqlərini “Laokoon, yaxud rəssamlıq və poeziyanın sərhədləri haqqında” elmi əsərində (1766) nəzəri cəhətdən əsaslandırmışdır. G.Lessinqin hər bir sənət növünün mövzusunun sərhədlərinin ona məxsus ifadə vasitələri ilə müəyyən olunması və bu sərhədlərdən yalnız özünə zərər vuraraq keçə bilməsi haqqında fikri bütün sənət növlərinə tətbiq edilən əsas prinsipə çevrildi.

“Bütün sənətlər təxəyyülə duyulan xarici hissələr vasitəsilə təsir edir. Təkcə poeziya – birbaşa üz-üzə təsir edir. Musiqi... element... mistik və qeyri-müəyyən. Buna görə də daha dəqiq, riyazi formalara meyl etmək daha cazibədardır. Hər bir element çatışmayanı arzulayır (ziddiyyətlər yaxınlaşır). Sənətlər bərabər hüquqlu və muxtariyyətlidir, lakin rəssamlıq daha dünyəvi və sadədir, təbiətin artıq yaratdığı formaları istifadə edir”.

Hətta sənətlər sisteminin mümkün şərhinin qısa siyahısı musiqinin morfoloji sistemdə əlaqələrinin nə qədər müxtəlif ola bildiyini göstərir. Fikrimizcə, sonuncu, musiqi pedaqogikası tərəfindən Azərbaycan musiqisinin öyrənilməsinin kontekst səviyyəsi kimi istifadə olunmalıdır. Bu halda məkan-zaman sənətlərinin müxtəlif zaman sənətləri – söz və xüsusilə də musiqi sənətləri ilə birləşməsini araşdırmaq lazımdır.

Musiqinin səs dünyasını, akustik kainatı mədəniyyətlərin retranslyasiyası vasitələri kimi əks edən və açan incəsənət kimi mahiyyəti – qeyri-verbal məlumatı ötürməsindədir. Qeyri-verbal məlumat kommunikasiya üsuludur, o, müşahidə və şifahi təəssüratlardan əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir.

Ədəbiyyat insanların ictimai-tarixi həyatının və təbiətin bütün əsas aspektlərdə əks edilməsi üsuludur. Bu zaman ədəbi janrlar dəyişə bilər, məsələn, epos – nitqin təsviri sənətidir, lirik-ekspressiv şifahi sənətdir. Ədəbiyyat və musiqi təktərkibli zaman incəsənət növləridir.

Zamanın səs “dili” – emosional-ekspressiv dildir. Musiqidə təsvirilik məqamları özünün spesifik melodik-ritmik ekspressivliyi əsasında və hədudlarında onu ədəbi təsvirilikdən fərqləndirir. Bu, musiqidə subyektiv və dəyişkən assosiasiyaların milli dilin ümumi sistemində ayrı-ayrı sözlərin mənasının məlum olması sayəsində bədii nitqdə bu sözləri bu və ya digər təsəvvürlərlə bağlayan sabit və məcburi assosiasiyalardan fərqi ilə əlaqədardır. Proqram-təsviri musiqi şifahi sənətdəki lירו-epikaya oxşayır. Dünyanın musiqi və ədəbiyyatla bədii mənimsənilməsinin ümumiliyi xaricinin daxili vasitəsilə, maddinin mənəvi vasitəsilə təsəvvür edilməsində, həmçinin mənəvi, emosional və təfəkkür proseslərinin musiqi və ədəbiyyatın dili ilə birbaşa ifadəsində və vasitə ilə təsvirində görünür.

Ədəbiyyat və musiqi sənəti vasitələri prosessual xüsusiyyətə malikdir və insan ünsiyyətinin real formalarına immanentdir.

Nitq, insan ünsiyyətinin başlıca vasitəsi olaraq, onun yazıya köçürülməsi yolu ilə maddiləşir, lakin məhz səslənən nitq dilin fəaliyyətinin real mühitidir. İnsan ünsiyyətində musiqinin yaranmasının və inkişafının səslənmənin bu rolu ilə əlaqəsi danılmazdır. Bu zaman səslə nitqdə, musiqi-intonasiya ünsiyyət üsulunun mövcudluğu şəraitində “texnoloji” mexanizmlərin (səsin, tembrin, tempin, ritmin gücü) rolunu nəzərə almaq vacibdir. Ədəbiyyatla müqayisədə musiqi psixemosional imkanların spesifik və ifadəli gücü ilə fərqlənir.

Əbədilik ideyası və hisslərin, fikirlərin, bütün psixoloji prosesin canlı dinamikasına musiqi və ədəbiyyatın köməyi ilə nail olunur. Musiqi və ədəbiyyat əsərlərinin prosessual strukturu və dəyişkənliyi ifadə etmə imkanı onlara bu sənətlərin mənəvi məzmunu vasitəsilə maddi formanın müqavimətini aradan qaldırmağa kömək edir.

Musiqi və memarlığın qarşılıqlı əlaqələrindən danışarkən, qeyd etmək lazımdır ki, musiqi təsviri zaman sənətidir, memarlıq isə – qeyri-təsviri məkani sənətdir. Məkan və zamanın dərk edilməsində müxtəlif duyğu orqanlarının hərəkətləri isə zaman və məkan formalarının müxtəlif qarşılıqlı çevrilmələri üçün əsas şərtidir. Burada aşağıdakı problemləri ciddiyyətlə qeyd etmək lazımdır: sinesteziya görmə və eşitmə sənətlərinin qarşılıqlı əlaqəsi forması kimi; görmə və eşitmə obrazları; onların münasibətlərinin imkanları və çətinlikləri; eşitmə və görmə obrazının (ton, kolorit və s.) kateqorial vəhdəti.

Memarlığı çox vaxt “daşlaşmış musiqi”, musiqini isə – “hərəkət edən memarlıq” adlandırırlar. Arxitektonik sənətlərin bədii-qnoseoloji nöqteyi-nəzərdən xüsusiyyətləri arxitektonik sənətlər vasitəsilə təbiətin varlığının ümumi qanunauyğunluqlarının dərkinə gətirib çıxarır. Bu zaman rəsonal-məntiqi, analitik element memarlığın incəsənət və elmin vəhdəti kimi tərif edilməsinə əsas verir. Arxitektonik sənətlər intellektual-təfəkkür məzmununa malikdirlər.

Emosionallıq musiqi sənətinin əsası və vasitə ilə ifadə edilən məzmunu hesab olunur. Memarlıq modellərinin ruhu, bədii dilinin əsası həndəsə və stereometriya olan memarlığın dərin emosional məzmunu memarlığı mənəvi və maddi mədəniyyətlərin sərhədində yerləşdirir.

Musiqinin intellektual və fəlsəfi məzmunu musiqi yaradıcılığında emosional və rəsonal olanın, memarlıqla müqayisədə, əks münasibəti göstərir ki, memarlıq və musiqi mənəvi dünyanı birbaşa müxtəlif tərəflərdən dərk edir. Musiqi – məzmun-emosional, memarlıq isə – məzmun-rəsonal dominantalı sənətlərdir. Musiqi və memarlıq bədii ideyanın birbaşa ifadəçiləridir. Musiqi – proses ideyasının bələdçisi, memarlıq isə – vəziyyət ideyasının bələdçisidir.

Musiqi və rəssamlıqdan danışarkən, təsviri sənət əsərlərinin musiqi sənət əsərlərindən fərqi qeyd etmək lazımdır: kətan üzərində, reproduksiyalarda maddiləşdirmə imkanı, məzmunun anlaşıqlılığı. Musiqinin qavranılmasında, ifadənin interpretasiyasından asılı olaraq, əsərə adekvat və ya qeyri-adekvat fərdi qavramada ifadə olunan dəyişkənlik mövcuddur. Tematikanın fərqi baxmayaraq: milli-tarixi, janr, mənzərə, natürrəm və s., rəssamlıq həyatın varlığını məkan cəhətdən ifadə edir. Rəssam ictimai-tarixi şəxslərin ideya-emosional dərkini əyani-təsviri detalların və rəssamlıq fakturalı detalların müəyyən toplusu vasitəsilə ifadə edir. Bunun nəticəsi odur ki, rəssamlıq sənəti əsərlərinin obrazları öz kompozisiyasında çox vaxt hiperbolizasiya üsullarına əsaslanır və hər zaman ekspressivdir. Rəssamlıqda çox vaxt lירו-epikaya oxşarlıq yaranır (musiqi və ədəbiyyatla səsləşmə).

Rəssamlıq – məkani-təsviri sənətdir, ətraf aləmi təbii varlıq (“ətraf aləm”in əksi) kimi təsvir edir. Buna görə də musiqidə eşitmə obrazını və rəssamlıqda müstəvi xarakterə malik olan statik görmə obrazını müqayisə etdikdə musiqi və rəssamlığın əsas kateqoriyalarının ümumiliyi ortaya çıxır: ton, ritm, kolorit

və s. Rəssamlıq xaricinin daxili vasitəsilə, mənavinin maddi vasitəsilə, psixolojinin plastik vasitəsilə təqdim olunmasıdır (ədəbiyyat və musiqi ilə müqayisə edin).

Məkani sənətlərin strukturu təbiətin sabit varlığına uyğundur. Rəssamlıq maddi dünyanın təsvirinin konkretliyini təmin edir.

Musiqi əsərinin – zamanda, rəssamlıq əsərinin – məkanda mövcudluğu musiqini məkani sənətlərdən əsaslı surətdə fərqləndirir.

Musiqi – mənəvi aləmi, rəssamlıq isə – maddi aləmi birbaşa dərk edən sənətdir. Lakin həm musiqi, həm də rəssamlıq mənalı emosional dominantaya malikdir, sənətkarın mənəvi aləminə söykənir.

Beləliklə, musiqi ideya-prosesləri, rəssamlıq isə ideya-vəziyyətləri ifadə edən sənətdir.

Bədii mədəniyyət tarixinə müraciət edərkən müşahidə etmək olar ki, müxtəlif sənət növləri hər zaman qeyri-bərabər inkişaf etmişdir. Hər bir dövrdə müəyyən sənət növü böyük əhəmiyyət kəsb edirdi: başqa sənət növləri cəmiyyətin bədii həyatında sanki ikinci plana çəkildiyi vaxt, zamanəsinin ideya-estetik mövqelərini daha dolğun və geniş şəkildə ifadə edirdi. Müxtəlif sənət növlərinin qarşılıqlı münasibətləri dəyişməz və həmişəlik müəyyən edilmiş bir şey deyildir, əksinə, kifayət qədər hərəkətli xarakterə malikdir. Müxtəlif dövrlərdə və hətta eyni dövrdə, lakin müxtəlif üslublarda əsas rol gah ədəbiyyat, gah rəssamlıq, gah musiqi, gah teatr və s. oynayırdı.

Hegel yuxarıda təsvir edilən qanunauyğunluğu ilk dəfə tarixi baxımdan şərh etmişdir. O, belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, incəsənət tarixində əsas rol növbə ilə memarlıq, sonra heykəltəraşlıq və rəssamlıq və nəhayət, musiqi və ədəbiyyat oynamışdır. Incəsənət tarixinin Hegel fəlsəfəsi müəyyən qədər sxematizmdən əziyyət çəkirdi, onun sənət növlərinin inkişafının tarixi qeyri-bərabərliyi barədə şərtləri idealist dünyagörüşünə əsaslanırdı. Nəticədə, Hegel, bütün qalan sənət növlərindən fərqli olaraq, ədəbiyyatda mənəvi başlanğıcın daha “saf”, maddilikdən azad formada ifadə edildiyinə görə, onun digər sənət növlərindən bir pillə yüksəkdə durduğunu hesab edərək, ədəbiyyatı yüksəltdi.

Estetik fikir tarixinin sonrakı mərhələlərində vahid bədii incəsənət sisteminin daxilində münasibətlərin tarixi hərəkətliliyinə, bir qayda olaraq, əhəmiyyət verilmirdi. Alimlər belə bir nəticəyə gəlirdilər ki, bu və ya digər növ prinsipə digərlərindən “yüksəkdir”, çünki bədii yaradıcılığın mahiyyətini daha dolğun və parlaq şəkildə üzə çıxarır. Məsələn, Leonardo da Vinçi – rəssamlığı, bir çox maarifçilər – teatrı, romantiklər – poeziya və musiqini, Belinski və Çernişevski – ədəbiyyatı “yüksək” sənət hesab edirdilər. Məsələn, Çernişevski deyirdi ki, ədəbiyyatın qanunauyğunluqları incəsənətin bütün nəzəriyyəsini özündə cəmləyir.

Biz ona istinad etməliyik ki, sənət növlərinin münasibəti tarixən dəyişkəndir. Lakin çox zaman müxtəlif sənətlər bir dövr ərzində bir-birinə qarşı durmur, həm də birlikdə bədii mədəniyyətin mürəkkəb vahidini yaradaraq, özlərinin estetik imkanları və məqsədləri ilə tam uyğun gəlirlər. Belə hallarda bir sənətin digərinin deyə bilmədiyinin yerini necə doldurduğunu müşahidə etmək olduqca maraqlıdır. Bu mənada prosesin bütün dinamikasını açmağa imkan verən kompleks yanaşma çox qiymətli və səciyyəvi xüsusiyyətlərin diqqətəlayiq uyğunluqları rast gəlinə bilər, bu və ya digər dövrün həddlərində bir sənətin digər sənətdən böyük fərqləri istisna olunmur və hətta özünə görə qanunauyğundur. Bütün bunlar birlikdə götürüldükdə bizi bir düzgün nəticəyə gətirib çıxarır: müqayisələr prinsipə lazımdır və səmərəlidir.

Düşünürük ki, musiqi fənlərinin (burada söhbət ilk növbədə musiqi tarixindən getməlidir) bu cür interdisciplinar tədris yolunu tədris-tərbiyə prosesinin müasir oxunması çərçivəsində tamamilə perspektiv hesab etmək olar. Hər bir tarixi dövr özünün bədii ifadəsini hansısa bir sənətdə, hətta geniş imkanlarına baxmayaraq, yalnız ədəbiyyatda deyil, təsviri sənətlərin, ədəbiyyatın, teatrın, musiqinin (sonralar – kino-nun və s.) cəmində tapır. Bu postulat tədris prosesində mühüm pedaqoji oriyentirə çevrilməlidir.

Ədəbiyyatın təsviri-ifadəli imkanları nə qədər geniş olsa da, o, maddi dünyanın və insanın bütün gözəlliyini rəssamlıq kimi açma bilməz, insanın ruhi hərəkətlərinin bütün zənginliyini musiqi kimi çatdırma bilməz. Kinematografin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti nə qədər böyük olsa da, kino sənəti yalnız memarlıq və təbii sənətlər üçün ölçən olan bədii keyfiyyətləri təsvir edə bilməz. Buna görə də bədii mədəniyyət sahəsi – təsadüfən yaranan növlərin cəmi deyil, sənətlər sistemidir və bu sistemdə hər bir həlqə eyni dərəcədə ləziz və əvəzolunmazdır. Fikrimizcə, ictimai təfəkkürün və insanın ictimai fəaliyyətinin xüsusi forması kimi incəsənətin spesifikasiyası haqqında məsələnin düzgün qoyuluşunun metodoloji baxımdan çıxış nöqtəsi məhz bu cürdür. Bundan nəticə çıxarmaq olar ki, musiqini də bu sistem kontekstində öyrənmək lazımdır. Axı, incəsənəti ictimai təfəkkürün və insan fəaliyyətinin bütün digər formalarından ayıran gerçəkliyin bədii

mənimsəmə xüsusiyyətlərinin nəzəri cəhətdən müəyyən edilməsi – bir işdir, sənətin öz həddlərində onun spesifik bədii imkanlarının həyata keçirilməsinin müxtəlif üsullarının fərqi – tamam başqa işdir.

Sənətlərin qarşılıqlı təsirdə, kompleks şəkildə öyrənilməsi müasir dövrdə incəsənətin spesifikasiyasının mühüm məsələsinin aydınlaşdırılması üçün böyük imkanlar verir. Sistemlilik, sənətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin dinamikasının tədqiq edilməsi spesifikanın və onun hər bir növünün öyrənilməsi üçün lazımi zəmin yaradır. "Bütün incəsənət barədə bütövlükdə düşünsən, ayrı-ayrılıqda hər bir sənət növünü daha yaxşı anlayarsan" [2, s.5].

Ədəbiyyatın səmərəli inkişafının şərtlərindən biri kimi M.Baxtin aşağıdakı mövqeyi təhlil edirdi: "Ədəbiyyatşünaslıq ilk öncə mədəniyyət tarixi ilə daha sıx əlaqə yaratmalıdır. Ədəbiyyat – mədəniyyətin ayrılmaz hissəsidir, onu həmin dövrün mədəniyyətinin bütöv kontekstindən kənarda anlamaq olmaz. Onu qalan mədəniyyətdən ayırmaq yolverilməzdir və çox vaxt edildiyi kimi, mədəniyyətin başı üzərindən sosial-iqtisadi amillərlə müqayisə etmək olmaz. Bu amillər bütün mədəniyyətə təsir edir və yalnız onun vəsitəsilə və onunla birgə ədəbiyyata təsir edir". Bu metodoloji fikir bütün sənət növləri üçün müəyyən dərəcədə məqbuldur.

İncəsənətin spesifikasiyasının öyrənilməsi nəinki incəsənət və elmin müqayisə edilməsini, həm də onun müxtəlif növləri ilə insanın mənəvi və maddi fəaliyyətinin bütün yaxın formaları arasında mövcud münasibətlərin məcburi araşdırılmasını nəzərdə tutur. Yalnız bu tədqiqatların nəticələrini müqayisə etməklə və bütün sənət növlərinin özünəməxsusluğu arasında olan ümumiliyi müəyyən etməklə, hər bir növün mahiyyəti və bədii xüsusiyyətləri haqqında məsələni həll etmək olar. Burada sual yaranır: incəsənətin spesifikasiyası yalnız onun formasında ifadə olunur, yoxsa onun məzmununu da əhatə edir? Mühazirə dərsləri prosesində materialın təqdim edilməsi faktının özü bu məsələnin həllindən asılıdır. İncəsənət, növlərinin müxtəlifliyi ilə təbiət və cəmiyyəti dərk etməyə qadirdir. O, gerçəkliyin konkret predmet və faktlarını təsvir edir, cəmiyyətdə müəyyən fəlsəfi fikirləri, ideya-estetik, tərbiyəvi prinsipləri yayır. Nəticədə o, insan fəaliyyətinin digər fəaliyyət növləri ilə müqayisə olunan çox sayda məsələlərini həll edir. Başqa sözlə desək, incəsənət dünyanı dərk edərək və dəyişdirərək özünün elə xüsusi bədii məzmununu tapır ki, bu məzmun fikir və hisslərin, intellektual və emosional dəyərlərin onların bütöv mənəvi vəhdətində birləşməsini özündə əks edir. Söhbət yalnız bu iki başlanğıc sayəsində spesifik konkret bədii məzmun yaradan mənəvi incəsənətin canlı bütövlüyündən gedir.

Aşağıdakı qısa tezləri misal gətirək:

1. sənətin məzmunu ondan kənarda deyil, onun daxilindədir; bu o deməkdir ki, incəsənətin məzmununu həm də bədii idrakın predmetindən fərqləndirmək lazımdır, çünki sonuncu incəsənətin "daxilində" yox, obyektiv gerçəklikdədir və sənətkarın ideya fikrindən asılıdır, çünki fikir sənətkarın yaratdığı əsərlərdə deyil, onun şüurunun "daxilindədir";

2. sənətin məzmunu sənətkarın fikrini ifadə etməklə bədii idrak predmetinin əksindən doğur, buna görə də sənətin məzmunu obyektiv və subyektiv məqamların dialektik vəhdətinə çevrilir;

3. sənətin özünü təşkilatlandırması və təcəssüm etməsi üçün onun inkişaf və ifadə üsulu, daxili strukturu və həqiqi gerçəkliyi kimi çıxış edən bədii formaya ehtiyacı var.

Bədii məzmun kateqoriyasının qeyd edilən keyfiyyətləri bütün incəsənət növləri üçün ümumidir. Beləliklə, onun spesifikasiyasını dərk edərək insan "ruhu"nu bütün intellektual-emosional bütövlüyündə təcəssüm və ifadə edə bilən bədii formanın xüsusiyyətlərini də izah etmək olar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qədimova J.H. Musiqi pedaqogikası: tarixilik və müasirlik. B.: MBM, 2012, 222 s.
2. Тагизаде И. Взаимодействие искусств. Б.: Азернешр, 1986, с.5., 292 с.
3. Абдуллаева Р.Г. Проблема художественного стиля в информационной культуре. Баку: ЭЛМ, 2003, 258 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968, 475 с.
5. Paşayev Ə., Rüstəmov F. Pedaqogika. B.: Elm və Təhsil, 2003, 464 s.
6. Mehrabov A.O. Pedaqoji prosesin optimallaşdırılmasının psixopedaqoji məsələləri, B.: 2011, 54 s.
7. Abdulin E.B. Ali təhsil sistemində musiqi pedaqogikası problemlərinin metodoloji təhlili. M., 1990, 283 s.
8. Tsıpin Q.M. Musiqi tədrisi və tərbiyəsinin aktual problemləri: tarix, nəzəriyyə, təcrübə, M.: Yurayt, 2018, 204 s.

Улькяр АЛИЕВА
Доктор искусствоведения,
профессор АНК
E-mail: sugra-aliyeva@mail.ru



СОСТОЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Аннотация: Многоаспектность музыкального искусства в современном социо-пространстве культурной жизни Азербайджана делает её полистилистичной. В Азербайджане сложились несколько направлений музыкальной критической мысли и основные – это музыкальная журналистика и музыкальная критика. Возникновение большой потребности в подготовке профессионалов в данной сфере деятельности побудило многие ВУЗы Азербайджана музыкального профиля открыть факультеты по этому направлению музыкознания. Появление первого учебника «Музыкальная критика» в Азербайджане закладывает прочный фундамент для дальнейшего практического освоения студентами данной дисциплины.

Ключевые слова: музыкальная критика, музыкальная журналистика, публицистика, социум, учебник, аксиология

Ülkər ƏLİYEVƏ
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
AMK-nın professoru

MÜASİR AZƏRBAYCANDA MUSIQİ TƏNQİDİNİN VƏZİYYƏTİ

Xülasə: Azərbaycanın mədəni həyatının müasir sosial məkanında musiqi sənətinin çoxşaxəli olması onu polistilist edir. Azərbaycanda musiqi tənqidi düşüncəsinin bir neçə istiqaməti formalaşmış, əsas istiqamətləri isə musiqi jurnalistikası və musiqi tənqididir. Bu fəaliyyət sahəsində peşəkarların hazırlanmasına böyük ehtiyac yaranmış Azərbaycanın musiqi profilli bir çox ali məktəblərini musiqişünaslığın bu istiqaməti üzrə fakültələr açmağa vadar edib. Azərbaycanda ilk “Musiqi tənqidi” dərslisinin yaranması, tələbələrin bu fənni daha da praktiki mənimsəməsi üçün möhkəm zəmin yaradır.

Açar sözlər: musiqi tənqidi, musiqi jurnalistikası, publisistika, cəmiyyət, dərslilik, aksiologiya

Ulkar ALIYEVA
ANC
Doctor of Sciences on Art, professor

THE STATE OF THE MUSICAL CRITICISM IN MODERN AZERBAIJAN

Summary: The multidimensional nature of musical art in the modern socio-space cultural life of Azerbaijan makes it polystyles. There are several directions of music critical thought in Azerbaijan, and the main ones are music journalism and music criticism. The emergence of a great need for training professionals in this field of activity has prompted many Azerbaijani universities of musical profile to open faculties in this field of musicology. The appearance of the first textbook “Musical Criticism” in Azerbaijan lays a solid foundation for further practical development of this discipline by students.

Keywords: music criticism, music journalism, publicism, society, textbook, axiology

Яркая и разнообразная музыкально-театральная и концертная деятельность в Азербайджане в конце XIX и в начале XX века способствовала появлению отечественной музыкально-критической мысли. Среди авторов статей мы находим подписи не только профессиональных музыкальных критиков, но выдающихся личностей культуры Азербайджана данного периода – известного просветителя Гасан бека Зардаби; композиторов Узеира Гаджибекова, Муслима Магомаева, Зульфугара Гаджибекова, писателей и драматургов Юсиф Везира Чомазбекова, Джагила Мамедкулизаде, Аббаса Саххата, а также общественно-политических деятелей: Мамед Эмина Расулзаде (глава Азербайджанской Демократической Республики 1918-1920 гг.), Наримана Нариманова и др. Данный интерес к музыкальной критической мысли объясняется пониманием того, что музыка – самый демократичный вид искусства и является активным участником создания культурного облика нации, важным средством формирования общественного сознания.

С момента установления Советской власти в Азербайджане начинается период подмены независимой критической мысли узко идеологическим содержанием. В качестве примеров приведём критику оперы «Низами» А.Бадалбейли и балета «Семи красавиц» К.Караева. Предметом критики стала не музыкальная составляющая данных произведений, а их идейное содержание. Композиторов обвиняли в том, что в драматургии данных музыкально-сценических произведениях, исходя из идейно-художественной направленности «соцреализма», отсутствует линия классовой народной борьбы против недостойных правителей и т.п. Возрождением музыкальной критики следует считать 80-90 гг. прошлого столетия, с приходом эпохи «Перестройки» и вновь обретенной Азербайджаном Независимостью. Большую роль в развитии современной музыкальной критики сыграли острые публикации известного азербайджанского композитора Акшина Ализаде в периодической печати.

Многоаспектность музыкального искусства в современном социопространстве культурной жизни Азербайджана делает её полистилистичной. Это многообразие форм позволяет ей оперативно вмешиваться в процессы, происходящие в музыкальной жизни азербайджанского общества. Критика является в известном смысле посредницей между Художником (композитором, исполнителем), музыкальным событием и слушателем/зрителем. Также виды и масштабы критических работ разнообразны: от краткой газетной, журнальной или интернет-заметки до развёрнутой статьи с подробным анализом и обоснованием высказываемых суждений в специализированных музыкальных изданиях.

В Азербайджане сложились несколько направлений музыкальной критической мысли и основные – это музыкальная журналистика и музыкальная критика. Следует отметить, что порой музыкальные критики получают и из дипломированных журналистов (или из лиц, учитывая реалии современной азербайджанской музыкальной критики, с дипломом, полученном по другой специальности, не имеющей никакого отношения к музыке). Уровень их анализа и оценки музыкального явления настолько любительский, что легче научить музыковеда излагать свои мысли литературным (а не научным) языком, нежели журналиста – разбираться в музыке.

Быть музыкальным критиком – это не означает просто писать о музыке. Музыкальный журналист может написать отчет о концерте или аннотацию к новому альбому, описать событие в сфере культурной жизни, но такой материал не является критикой. Задача музыкального критика – не просто высказать своё мнение из серии «нравится – не нравится». Он должен проанализировать объект критики, определить его слабые и сильные стороны и, в итоге, – сформулировать объективное суждение и дать оценку. Поэтому стоит разграничивать музыкальную критику и музыкальную журналистику: они могут пересекаться, но случается это далеко не всегда. Музыкальный критик нередко становится журналистом или публицистом, но не каждого музыкального журналиста можно считать музыкальным критиком. Безусловно, есть примеры хороших музыкальных критиков, не имеющих профессионального музыкального образования, но это скорее исключение, чем правило.

Любой критик искусства, в том числе и музыкальный, – это не только ценитель и знаток определенного вида искусства. Он должен иметь: аналитический склад ума; общий кругозор, богатство ассоциаций, умение оперировать историческими фактами; способность аргументировать

свое мнение и позицию; литературный талант, а также способность найти выразительные метафоры, эпитеты, оригинальные ракурсы. Современный музыкальный критик должен иметь хорошую профессиональную подготовку, так как для того, чтобы экспертная оценка была доказательной и убедительной, она должна опираться на методологические основы, накопленные результаты исторического и теоретического музыковедческого исследования.

В наше время цифровых технологий и социальных сетей появилось новое направление музыкальной критической мысли – музыкальный блогер. Нельзя не оценить их музыкально-просветительскую функцию, направленную на популяризацию и пропаганду музыкальных событий, новых направлений, исполнителей и т.п., то есть доведения до общественного сознания информации о музыкально-культурных процессах. Следует отметить, что данное явление неоднородно по своему составу: оно делится на блогеров-дилетантов и блогеров – профессиональных музыкантов. Безусловно, больший интерес вызывает деятельность блогеров-музыкантов. Данная деятельность имеет ряд достоинств и недостатков.

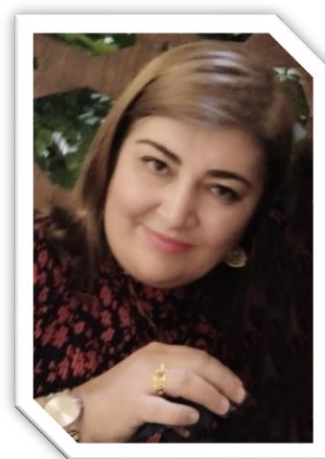
Самый основной положительный момент – это обратная связь с аудиторией, к кому, собственно, и предназначен материал. С другой, их деятельность имеет один серьезный недостаток. Часто их высказывание носят личностный, субъективный характер. Следует отметить, что проблема соотношения «субъективное/объективное» – краеугольный камень, который определяет уровень профессионализма музыкального критика. Критика всегда должна оставаться объективной. «Диктатуре вкуса», характерной для субъективной критики, противостоят позиции критики объективной (академической), исходящей в своих оценках не из личного предпочтения, а учитывает все составляющие данного музыкального явления.

В условиях обновления всех сфер жизни существует большая потребность в осмыслении ценностно-смысловых аспектов художественно-творческих процессов, происходящих в современной музыкальной культуре. Влияние глобализации на культуру в условиях, когда мир становится единой «глобальной деревней» (термин введен ученым-коммуникатором Маршаллом Маклюэном), проблема осмысления всех интеграционных процессов, в целом, и сохранения (в период стандартизации форм) музыкальной культуры каждого народа, в частности, становится особо актуальной.

Возникновение большой потребности в подготовке профессионалов в данной сфере деятельности, представляющей наиболее сложную и специфическую форму музыкально-публицистической, аналитической и просветительской работы музыковеда, побудило многие ВУЗы республики музыкального профиля открыть факультеты по этому направлению музыкознания. В связи с этим возникла необходимость в учебных изданиях по данному направлению музыкознания. Появление первого учебника «Музыкальная критика» в Азербайджане, непосредственно посвященного многостороннему раскрытию характера отношения музыкальной критики и музыкального искусства, музыкальной науки и социума; принципов аксиологического подхода к явлениям музыкального искусства – закладывает прочный фундамент для дальнейшего практического освоения студентами данной дисциплины.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Əliyeva Ü.S. Musiqi tənqidi. Ali məktəblər üçün dərslik. Bakı, ADMIU, 2019, 285 s.



Mətanət AZMANLI

AMK-nın müəllimi,

Dip.FRSM (Fellowship of the Royal Schools of Music, London)

Email: metanet.azmanli@gmail.com

LİMİTSİZ YAŞ CİVARINDA FORTEPIANO PROQRAMLARININ TƏDRİSİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə yaşından asılı olmayaraq, hər bir kəsin musiqi savadına yiyələnmək, əl-
xüsus da fortepianoda çalmağı bacarmaq istəyinə uyğun proqramlar araşdırılır. Azərbaycanda və dünyanın bir
çox ölkələrində tətbiq edilən müxtəlif tədris metodları təqdim olunur, hər yaş civarında olan şagirdə və ya tələbəyə
müvafiq proqramın seçilməsi yolları təhlil edilir.

Açar sözlər: Fortepiano, musiqi təhsili, tədris metodları, fortepianoda tədris kitabları

Matanat AZMANLI

(Azerbaijan), teacher of ANC,

Dip. FRSM (Fellowship of the Royal Schools of Music, London)

TEACHING PIANO PROGRAMS AROUND UNLIMITED AGES

Аннотация: This article contains programs according to all age groups. Data was generated by literature
review, concentrating on some specific points for each system and method of teaching. Various teaching methods
applied in Azerbaijan and other countries are presented, the ways of choosing program for a student of any age
are analyzed.

Keywords: piano, music education, music trainings for adults, piano teaching methods

Матанат АЗМАНЛИ

(Азербайджан), преподаватель АНК

ОБУЧАЮЩИЕ ПРОГРАММЫ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО ДЛЯ ЛЮБОГО ВОЗРАСТА

Abstract: В этой статье собраны программы для всех возрастных групп. Данные были получены
путем обзора литературы с акцентом на некоторые конкретные моменты для каждой системы и мето-
да обучения. Представлены различные методы обучения, применяемые в Азербайджане и других странах,
проанализированы способы выбора программы для ученика любого возраста.

Ключевые слова: фортепиано, музыкальное образование, музыкальные занятия для взрослых, методика
обучения игре на фортепиано.

Get-gedə sürətlənən, internet, sosial şəbəkələr vasitəsilə informasiyanın ildırım sürətilə yayıldığı müa-
sir zamanda, onlayn kursların, tədris metodikalarının bir göz qırpımında yarandığı şəraitdə tədrisinə illər gə-
rək olan peşə vərdislərinə maraq xüsusilə artmaqdadır. Bu maraq yeni yanaşma tərz, yeni tədris üsulları və
yeni dərs vəsaitlərini həyata gətirən əsas amillərdən biridir. Professional fortepiano tədrisi bütün mövcud
proqramlar, dərsliklər, üsul və vasitələri öyrənərək təhsil prosesinə cəlb etməklə auditoriyasını genişləndir-
məyə müvəffəq ola bilər. Məqalədə əksərən xarici ölkələrdə fortepiano tədrisində istifadə edilən dərs vəsait-
lərinin müqayisəli təhlili verilir. Düşünürük ki, bu dərsliklərin Azərbaycanda da tədrisə cəlb edilməsi müs-

bət nəticələr verə və yaş civarından asılı olmayaraq fortepiano ifaçılığına yiyələnmək istəyən hər kəsi öz arzusuna bir qədər yaxınlaşdırar bilər. Bütün mövcud fortepiano metodikasını səfərbər etməklə Azərbaycanda istənilən yaşda fortepiano çalmaq istəyənlər üçün tədris metodikası hazırlamaq mümkündür.

Müasir dünyada bir çox ölkələrin, həmçinin Azərbaycanın təhsil sistemi dəyişikliklərə uğramışdır. Sözsüz ki bu proseslər musiqi təhsili sahəsinə də toxunmaya bilməzdi. Musiqi təhsili 2 cür ola bilər – professional və qeyri professional, yəni həvəskar. Professional musiqi təhsil modeli sisteməlik imtahanlarla sinifdən sinfə keçmək, təsdiq olunmuş proqramlara uyğun səviyyələri keçib diplom və sertifikatlar əldə etməklə müəyyən olunur. İllərdir ki, Azərbaycanda musiqi təhsili rus musiqi təhsil modelinə uyğunlaşdırılmış, peşəkar musiqiçilərin formalaşmasına daha çox səbəb olmuşdur. Azərbaycan fortepiano tədrisi bir əsrlik inkişaf yolu keçmiş və bu yolda görkəmli pedaqoqlar məktəbin inkişafını dünya miqyasına qədər yüksəldə bilmişlər. Hal-hazırda Azərbaycanda professional fortepiano tədrisi üstünlük təşkil edir və bu, musiqi məktəbləri, konservatoriya, musiqi akademiyası səviyyələrində mövcud dərş proqramları və metodologiya çərçivəsində mütəxəssis hazırlayır.

Xarici ölkələrdə isə daha çox qeyri-peşəkar təhsil daha çox inkişaf edilir. Qeyri-peşəkar musiqi təhsili insanın ümumi dünyagörüşünü zənginləşdirir, fərdin cəmiyyətdə, hətta başqa sahənin mütəxəssisi olsa belə, uğur qazanmasına səbəb olur. Buna rəğmən, yetkin yaşında hər hansı bir alətdə çalmağa can atan tələbələrin sayı artmaqdadır. Forteplanoda çalmağı seçim edənələr alətin imkanlarından yararlanmaga üstünlük verirlər. Alət tarixən uzun inkişaf yolu keçərək indiki mükəmməl görünüşə və səslənmə səviyyəsinə çatdırılmışdır. Forteplano aləti geniş diapazona malikdir, zəngin texniki imkanları vardır, tələbənin polifonik eşitmə qabiliyyətini artırır. Azərbaycanda fortepiano tədrisinin ilkin mərhələsi L.Yeqorova, R.Siroviçin birgə işləyib hazırladığı “Forteplanoda çalmaq üçün ibtidai dərşlik” (1969) kitabı ilə [8] başlayır və bu dərşlik bu günə kimi də istifadə olunmaqdadır. Daha sonralar bu dərşliyin prinsiplərinə uyğun bir sıra kitablar işlənilib dərc olunmuşdur, lakin bu dərşliklərin hamısı mühüm məsələni qabardır – dərşliyə Azərbaycan xalq musiqisinin işləmələri və Azərbaycan bəstəkarlarının pyesləri daxil edilmişdir (şəkil №1).



Şəkil №1.



Şəkil № 2

Bu prinsip rus tədris sisteminin ana xəttini təşkil edib tələbənin alətlə ilk təması onun yaddaşında olan və yaxud çox asan əzbərləyə biləcəyi 2, 4 paylı rus xalq mahnıları və rus bəstəkarlarının pyesləri üzərində qurur. Məsələn, T.Nikolayevanın tərtib etdiyi dərşlik [7] bu prinsipə riayət edir, həmçinin tələbənin texniki imkanlarını sürətləndirən pyes və çalışmaları zəngindir (şəkil № 2).

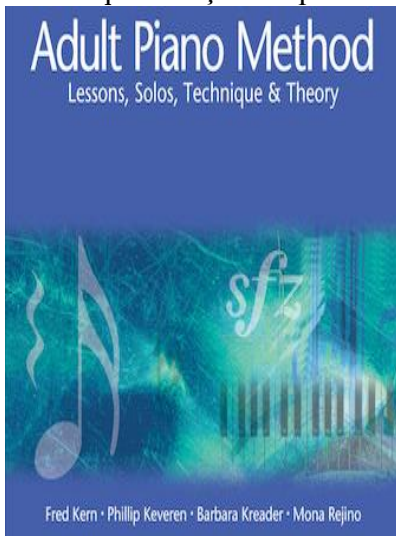
Bir çox ölkələrdə yayılmış Con Thompsonun “Yetkinlər üçün piano metodu” sistemi 2 səviyyədən və müvafiq olaraq 2 kitabdan ibarətdir [6]. Birinci kitaba müəllifin öz bəstələri, ikinci kitaba isə məşhur bəstəkarların əsərlərinin populyar hissələri daxil edilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu müəllifin azyaşlı uşaqlar üçün dərc etdiyi dərslikləri də vardır, onun hər yaş üçün tərtib etdiyi kitablar və tədris metodu bir çox ölkələrdə, o cümlədən Türkiyədə istifadə olunur (şəkil № 3).

Ceyms Bastyenin 2 səviyyədən ibarət “Yetkinlər üçün fortepiano” tədrisi sistemi 4 kitabla təmin olunmuşdur [2]. Bu tədris sisteminin xüsusiyyətləri aşağıdakı amillərlə səciyyələnir:

- Melodiyanı cümlələrlə eşitmək və ifa etmək bacarığının aşılması
- 4 xanəli motiv civarında transpozisiya etmək bacarığı
- Harmonik funksiyaların müşayiəti ilə (T, S, D) musiqi cümlələrinin harmonizə edilməsi
- Üzdən oxu bacarıqlarını gücləndirməyin metodları

Müəllif hər yaşda fortepianoda çalmağa başlayanlar üçün müxtəlif metodlardan istifadə etmişdir. Azyaşlı uşaqlara nəzərdə tutulmuş kitablarda not xətləri yoxdur. Balacalar xırda musiqi parçalarını barmaq yaddaşı və ritmik məşğələlərlə yadda saxlayırlar. Kitablarda uşaq fikrini cəmləndirən, onu əyləndirən rəngli şəkillərlə tərtib olunmuşdur (şəkil №4). Yetkin yaşında olanlara aid kitablarda üzdən oxu və transpozisiya bacarıqlarının öyrədilməsi isə olduqca önəmli məsələlərdəndir.

Hal Leonardın “Yetkinlərə fortepiano tədrisi metodu” 2 səviyyədən ibarətdir [5]. Birinci bölümün hədəfi musiqinin əsas konsepsiyası haqqında məlumatın, ibtidai nəzəri biliklərin (musiqi simvolları, ritm, say) verilməsidir. 6 ton üzərində qurulmuş musiqi nömrələri ilə tərtib olunmuş ki-



Şəkil №5 Hal Leonard
“Yetkinlərə fortepiano tədrisi”

tabda melizmlərlə tanışlıq yoxdur. İkinci kitabda improvizasiya və üzdən oxu işlərinə geniş yer verilib (şəkil №5).

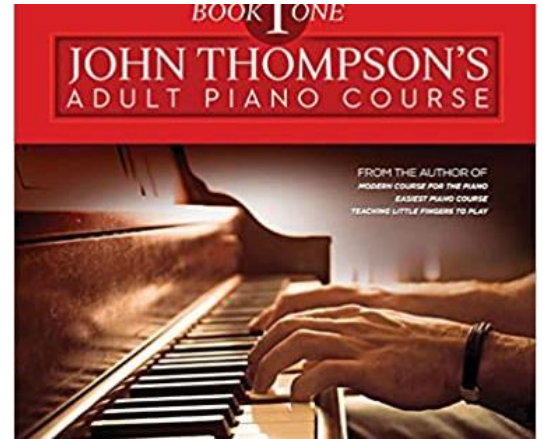
Yetkin yaşında fortepianoda çalmağa başlamaq üçün nəzərdə tutulmuş daha bir sistem Nensi Rendal Faberin 2 səviyyəli “Adult adventure All in one” – Yetkinlər üçün hamısı birlikdə” tədris proqramıdır [4]. Birinci kitab notları, akkordları və musiqi formalarını öyrədir. İkinci kitabda isə akkordların kadensiyalarda istifadə olunmasına, melodiyanın harmonizə edilməsinə üstünlük verilir. Bu metodun əsas aspektlərindən biri musiqinin Faber metodu ilə öyrədilməsidir. Metodikanın abreviaturası – ACE-Analysis, Creativity and Expression kimi açılır.

A – Analysis – tələbə ifa etdiyi musiqi əsərini dərk edib analizi bacarmalıdır.

C – tələbənin özünü ifadə etmək yolları üzə çıxmalıdır.

E – tələbənin səhnə bacarığı, artistlik istedadı tərbiyə olunmalıdır.

Diqqətə layiq sistemlərdən biri də Alfredin “All in one”1-2-3



Şəkil № 3 C.Tompson
“Yetkinlər üçün piano kursu”



Şəkil №4 Ceyms Bastyen
“Yetkinlər üçün fortepiano”

(Hamısı birində) adlanır [1]. “Fortepiano musiqisinə giriş” kitabında sadə çalışmalar, ilkin nəzəri və texniki məlumatlar yer almışdır. Fortepianoda düzgün əl qoyuluşu, səs üzərində iş kitabın önəm verdiyi məsələlərdəndir. İkinci kitabda mürəkkəb ölçü, nüanslar və pedal öyrədilir. Üçüncü kitabda isə daha çox işarəli tonallıqlarda yazılmış pyeslər, əyləncəli musiqi nömrələri vardır. Alfred sisteminin əsas vacib tərəfi hər hansı bir musiqi ifasını burada təqdim olunan çalışmalar vasitəsilə asanlaşdırılmasıdır.

Burkard – Fortepianoda çalmaq metodu [3] isə birinci oktavanın C notunu əsas dayaq nöqtəsi sayaraq hər 2 əlin baş barmağının 5 pillə yuxarı və aşağı istiqamətdə hərəkəti ilə fərqlənir. Sadə melodiyalar bu səslər üzərində qurulur, klaviaturada əllər tədricən bir birindən uzaqlaşır.

Yuxarıda sadalanan tədris proqramları və metodlar müəllimin hər bir tələbəyə fərdi yanaşması yolu ilə seçilməlidir. Əsrlərdir müəllim-tələbə münasibətləri tədris prosesində vacib rol oynayıb diqqət mərkəzində olsa da, indi bu məsələ tələbənin uğur qazanması üçün ön sıralardadır. İnsan istənilən yaşda fortepianoda və yaxud hər hansı bir alətdə çalmağı bacara bilər, lakin onu bu işdə ruhlandıran, motivasiya edən müəllim lazımdır. Yaşına və bədən, əl quruluşuna uyğun proqramın seçilməsi kimi həssas iş sonucunda fərdin hətta peşəkar musiqiçi olmasa belə rahatlıqla istədiyi notu üzdən oxumaq, sevdiyi melodiyaları alətdə yığır çalmaq, improvizə etmək bacarığı ilə bitməlidir. Əfsuslar olsun ki, bu kitablar Azərbaycanda hələ ki, tanınmır və geniş istifadədə deyildir. İndiki dövəmdə onların tərcümə edilib tədris sisteminə əlavə olunmasına ehtiyac vardır.

ƏDƏBİYYAT:

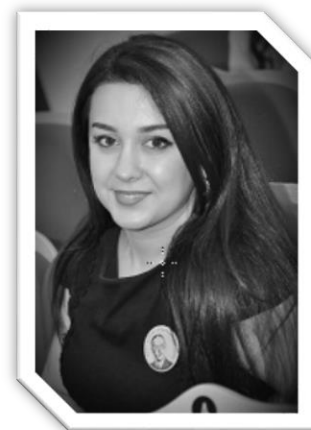
1. Alfred's Basic Piano Course by Willard. A.Palmer (Author), Morton Manis (Author), Amanda Vick Lethco (Author), New-York, 1922, Alfred Music Publishing CO., H9O6, 160 p.
2. Bastien J. Piano for adults, USA, Kjos Music Company, / 01.06.1999/, ISBN 10 -0849773008, 160 p.
3. Burkard Piyano metodu. Türkiyə, 2016, Türkiyədə Müzik Eğitimi Yayınları. 56 s.
4. Faber Nancy Randal. Adults Piano adventures. USA, Faber Co., 2018 ISBN 13:9781616773021, 384p.
5. Hal Leonard. Adult Piano Method, USA, Hal Leonard Corporation, 2006 ISBN 10:1423417607/ISBN 13:978142341760, 214 p.
6. John Thompson's Adult Piano Course, Cincinnati, Willis Music Co.,1943, Plate W.M. Co.6101, 328 p.
7. Николаева Т. Школа игры на фортепиано. М.: Музыка, 1972, 190 с.
8. Yeqorova L.N, Siroviç R.İ. Fortepianoda çalmaq üçün ibtidai dərslik, B.: Azərnəşr, 1969, 164 s.

Ülkər NƏSİROVA

BMA-nın “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının laborantı

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli 98

E-mail: ulyaaxmedova@gmail.com



MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNLƏRİNİN TƏBLİĞİ VƏ QORUNMASI: TARİX VƏ MÜASİRLİK

Xülasə: Musiqi – bəşər mədəniyyəti və onun tarixi yaddaşının mühüm daşıyıcısıdır. Qədim Azərbaycan musiqisinin sərvətini və onun ayrılmaz hissəsini ənənəvi musiqi təşkil edir. Müasir qloballaşan dünyada onu qoruyub saxlamaq, təbliğ etmək xüsusi zəruri məsələlərdən birinə çevrilir. Bu prosesdə təhsil və mədəni ənənələrin qarşılıqlı münasibəti xüsusi aktualıq kəsb edir. Mükəmməl təhsil yoxdursa, mədəni varisliyi təmin etmək mümkün deyil. Keyfiyyətli təhsilin ayrılmaz hissəsini ümumi musiqi təhsili təşkil edir. Musiqi təhsili – gənclərə milli konnotasiyanı anlamağa və milli mədəniyyətin cazibəsini, dərinliyini hiss etməyə imkan verir.

Açar sözlər: musiqi təhsili; milli musiqi; mədəniyyət; mədəniyyətin təbliği; musiqinin təbliği

Улькар НАСИРОВА

БМА, Лаборант кафедры теории музыки

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ И СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: Музыка является важной частью человеческой культуры и исторической памяти. Традиционная музыка – неотъемлемая часть и богатство древней азербайджанской музыки. В современном глобализированном мире очень важно сохранение и популяризация национальных музыкальных традиций. Особое значение имеет качество образования, без которого невозможно обеспечить культурное наследие. Общее музыкальное образование является неотъемлемой частью качественного образования.

Ключевые слова: музыкальное образование; национальная музыка; культура; популяризация культуры; продвижение музыки

Ulkar NASIROVA

BMA, Department of Music Theory

Laboratory assistant

PROMOTION AND PROTECTION OF NATIONAL MUSICAL TRADITIONS: HISTORY AND MODERNITY

Abstract: Music is an important part of human culture and historical memory. Traditional music is an integral part and richness of ancient Azerbaijani music. In the modern globalized world, the preservation and popularization of national musical traditions is becoming one of the most important issues, in solving which the quality of education is of particular importance. Without an excellent education, it is impossible to provide cultural heritage. General music education is an integral part of quality education.

Keywords: music education; national music; culture; promotion of culture; promotion of music

Mədəniyyət – insanları birləşdirən əsas vasitələrdən biridir. Mədəni ənənələr – bizim irsimizin göstəricisidir və cəmiyyətdəki dəyərlərin formalaşmasına, insanların xarakterinə təsir edir. Onlar insan həyatında, sanki “tənzimləyici” rol oynayır.

Musiqi mədəniyyəti insanlara ciddi təsir göstərmək qabiliyyətinə malikdir. Dünyada tarixən müəyyən səbəblərlə bağlı mədəni ənənələr yaranıb, digərləri isə dəyişikliklərə uğrayıb. Çox zaman, mədəni birliyi pozmaq üçün milli mədəniyyətdən, o cümlədən, onun hissəsi olan musiqidən təsir vasitəsi kimi istifadə edirlər. Deməli, mədəniyyət və ona daxil olan musiqi heç də sadə bir məfhum deyil. O, sivil cəmiyyətin qurulmasının və qorunmasının vacib amillərindən biridir. Musiqi və ümumiyyətlə mədəniyyət, digər insanların, xalqların onlara hakim olmaq üçün istifadə edə biləcəyi vasitələrdəndir. Musiqi mədəniyyəti həm ciddi, həm də gözəl və transsendentdir.

Bu gün bir çox xalqların milli musiqi ənənələri qlobal mühitdə baş verən dəyişikliklərin təsirinə məruz qalmaqdadır. Ona görə də sürətlə dəyişən qlobal mühitdə musiqi ənənələrinin qorunması olduqca vacibdir. Təsəffüf deyil ki, bu məsələ etnomusiqişünaslığın gündəmində olan aktual problemlərdən biridir.

Milli musiqinin formalaşmasını xalq müdrikliyindən ayırmaq olmaz. Musiqi insanlardan gəlir, insanları sevindirir. Musiqinin həm daşıyıcısı, həm də ruhu insandır. [2, s.1090-1098]

Geniş əraziyə və müxtəlif etnik qruplara malik olan Azərbaycanda da özünəməxsus xalq və bəstəkar musiqisindən ibarət musiqi mədəniyyəti mövcuddur. Ənənəvi musiqi milli mədəniyyətin ayrılmaz hissəsidir. Qədim milli musiqinin tarixi Azərbaycan xalqının uzun tarixi ərzində əldə etdiyi güclü iradəsini və aramsız axtarışlarını əks etdirir. Bu mədəniyyətin məzmunu zəngin və rəngarəngdir. Bir xalq digərini öz mədəniyyəti ilə tanış etmək üçün incəsənət növlərindən biri olan musiqi sənətinə də hökmən müraciət edir. Çünki musiqinin tərcüməyə ehtiyacı yoxdur. İnsanlar, başqa xalqların dillərini bilməsə də, onların musiqisindən təsirlənə bilər. Lakin böyük təəssüf hissi ilə qeyd etmək istərdik ki, günümüzdə bu qədər zəngin mədəniyyətə sahib olan cəmiyyətimizin əksəriyyətinin mədəni zövqü heç də ürəkaçan vəziyyətdə deyil. Bir çox gənclərimiz həm dünya mədəniyyətinin, həm də milli mədəniyyətin məşhur nümunələrindən məlumatsızdırlar. Onların mədəni mühitdən zövq almaq qabiliyyətləri düzgün formalaşmamışdır. İndiki zamanda

gənclər arasında çox nadir hallarda rast gəlmək olar ki, kimsə ayda bir dəfə muzeyə, konsertə getmək tələbatı hiss etsin. Gedib bir rəsmə baxıb müəllifin ona nə demək istədiyini düşünsün, ya da konserti dinləyib sadəcə zövq alsın. Bu məqamda biz heç də gənclərin bu vəziyyətə gəlmərində onları günahlandırma bilmərik. Zənnimizcə problemin birinci ağıla gələn səbəbi tədris illərindən başlayaraq mədəniyyətin təbliğatında olan dərin boşluqlarla bağlıdır. Onları sadəcə belə yetişdiriblər. Amma cəmiyyətin bu vəziyyəti haqqında bir qədər də düşünərkən bəzi suallar meydana çıxır. Məsələnin kökündə ailəmi durur? Əgər ailə durursa və bunu bu cür qəbul etsək, bu zaman biz nə edə bilərik? Nə etmək olar ki, baş verən bu mənfi prosesə təsir edək? Doğrudur, biz elə bu gün hərəkətə keçsək bunun nəticəsini o qədər tez görməyəcəyik. Lakin ən azından problemin üzərində vaxtında çalışsaq gələcək nəsilləri uçuruma gedən tendensiyadan qurtarmaq olar.

Zənnimizcə məsələni hələ uşaqların körpə yaşlarından başlayaraq həll edə bilərik. Körpələr bizim gələcəyimizdir. Çünki məsələni ailədən həll etmək mümkün deyil. Hacı Zeynalabdin Tağıyev deyir: “Bir kişi elm alarsa, o ancaq təhsilli bir insan olar. Amma əgər bir qadın təhsil alıbsa, o həm təhsilli qadın, həm də bilikli, savadlı bir anadır. Savadlı anaların isə gələcəkdə düzgün cəmiyyətin qurulmasında əhəmiyyəti böyükdür” [1, s.1].

Lakin gəlin səmimi etiraf edək ki, bu gün əksər ailələrdə valideynlər məhdud dünyagörüşü və sava-da malikdirlər. Odur ki, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi biz ilk olaraq məsələni həll etməyə təhsildən başlamalıyıq.

Belə ki, əgər biz mədəni düşüncəsi yüksək olan bir gələcək cəmiyyət qurmaq istəyiriksə, bu zaman məsələnin həllinə təhsilin ilk illərindən başlamalıyıq. Təhsil təkcə oxumağı, yazmağı, rəqəmləri və bu rəqəmləri toplamaq, çıxmaq və s. dən ibarət olmamalıdır. Biz şagirdləri dünya və milli mədəniyyət nümunələri ilə də tanış edərək, hərtərəfli dünyagörüşünün formalaşmasına çalışmalıyıq. Onlar bu nümunələrlə sıxıcı, sərt qanun və şərtlər çərçivəsində deyil, əksinə əylənərək, sevərək, müxtəlif oyunlarla tanış olmalıdır. Daha sonra gələcəkdə əldə etdikləri həmin mədəni tərbiyənin nəticəsində hələ uşaq olarkən tanış olduqları nümunələrə yenidən qayıtmaq tələbatı hiss etsinlər. Özləri sərbəst şəkildə araşdırıb, bu nümunələrdən zövq alsınlar, prosesi həyat tərzinə çevirsinlər.

Təhsilin isə ilk mərhələsi məktəbəqədər təhsildən başlayır. Deməli, məktəbəqədər müəssisələrdə düzgün strategiya əsasında təşkil edilmiş mədəni mühiti formalaşdırmalı və təbliğ etməliyik.

Təhsil və mədəniyyət, ənənələr bir-birindən asılıdır və bir-birini gücləndirir. Təhsil yoxdursa, mədəni varisliyi tamamlamaq çətindir. Mədəniyyət isə olmasaydı, təhsil mənasız olardı [4, s.133]. Odur ki, musiqi təhsilində milli musiqi mədəni ənənələrinin təbliğinin əhəmiyyəti və funksiyası olduqca mühümdür.

Müasir cəmiyyətin sürətli inkişafı insanlara keyfiyyətli təhsilin vacibliyini dərk etdirir. Keyfiyyətli təhsilin ayrılmaz hissəsi kimi ümumi mədəni və musiqi təhsili də mühüm rol oynayır. Musiqi təhsili gənc öyrəncilərə milli konnotasiyanı anlamağa və milli mədəniyyətin cazibəsini hiss etməyə imkan verir. Milli musiqinin cazibəsi onun gənc öyrəncilərə xalqın parlaq milli ruhunu yaşatmaq və milli qürur və vətənpərvərlik hissləri yaratmaq bacarığındadır. [4, s.134]

Ənənəvi mədəniyyət millətin ümididir. Min illik tarixi keçmişə baxmayaraq milli mədəniyyət hələ də canlılıq və davamlılıqla doludur. Ənənəvi musiqi milli mədəniyyətin varisliyi ilə yanaşı, müxtəlif milli xüsusiyyətlərin, adət-ənənələrin və psixologianın təcəssümüdür.

Musiqi mədəniyyətimizi düzgün təbliğ edərsək, müasir Azərbaycan xalqı hələ də minlərlə il əvvəl əcdadlarının mədəniyyətinin müdrikliyini hiss edə bilər. Bu zaman müasir gəncliyimiz sələflərinin yaratdıqları sənətin orijinallığını dərk edər, yeni yaradılan nümunələrdə bu mədəniyyətin mahiyyətini axtarar və onun daşıyıcısı olarlar.

Musiqi – dünyanın özünəməxsus “dilidir”, çünki duyğular qarşılıqlıdır. Ənənəvi musiqi xalq inteqrasiyasının hikmətidir. İçindəki emosiya isə zəngin və “yoluxucudur”. Hər hansı bir mahnının ifadə etdiyi duyğuları insanlar üçün melodiya vasitəsilə yaşamaq asandır.

Vətən sevgisi dünyanın ən dərin və ən davamlı duyğusudur. Milli musiqi əhval-ruhiyyəni yüksəldir, vətənpərvərlik tərbiyəsini aşılaya bilər. Vətənpərvərlik duyğusu milli musiqi vasitəsi ilə gənc öyrəncilərə elə təbliğ edilməlidir ki, onlar milli musiqini dəyərləndirməklə yanaşı, düzgün vətənpərvərlik tərbiyəsi ala bilsinlər.

Müasir cəmiyyət inkişaf etdikcə qərb mədəniyyəti təbii olaraq müxtəlif formalarda cəmiyyətimizə daxil olur. Gənclər geniş kanallar vasitəsilə məlumat alırlar, onlar qərb mədəniyyətinin mahiyyətini asan-

lıqla mənimsəyirlər. Lakin bütün bunlarla yanaşı digər tərəfdən günümüzdə qərb mədəniyyətinin çöküntülərini də mənimsəmək çox asandır. Təbii ki, tələbələr müxtəlif mədəniyyətlərlə tanış olmağa istiqamətləndirmək vacibdir. [3, s. 13713-13730] Amma biz müəyyən məqamları təhlil və idarə edərək bunu etməliyik. Çünki hər şey qədərində gözəldir və faydalıdır. Unutmayaq ki, qərb musiqi mədəniyyətinin yeniliklərə, gənclərə böyük təsiri var, ona görə də milli musiqi təhsilimizi daha da gücləndirməliyik.

Dünyada bir xalqı ancaq özünəməxsus mədəniyyəti ilə tanımaq və xalqına mənsubiyyət hissi yaşatmaq olar. Belə ki, musiqi təhsilində milli mədəniyyət tərbiyəsinin gücləndirilməsi zəruridir. Xoşbəxt notun tərbiyə prinsipi musiqi ilə milli mədəniyyətin integrasiyasını ehtiva edir. XX əsrin görkəmli macar bəstəkarı, musiqi folklorçusu və pedaqoq Z.Kodainin təhsil nəzəriyyəsi milli musiqi kontekstinin yaradılmasından və milli musiqi ənənələrinin təbliğindən bəhs edir. Musiqi təhsili məhz bunu tətbiq etməlidir. Təhsil mühiti ilə tələbələr arasındakı əlaqə qayıqla su arasındakı əlaqə kimidir. Ona görə də ümumi təhsil, həmçinin də musiqi təhsili prosesində şagirdlər sənət mühakiməsinə, yaradıcılıq və qavrayış qabiliyyətli ilə formalaşmış bir şəxsiyyət kimi yetişdirilməlidir.

Gəncləri düzgün seçim etməyə istiqamətləndirmək məhz təhsilin vacib məqamlarından biridir. Təhsil ənənəvi musiqi mədəniyyətinin inkişafına töhfə verməlidir.

Milli musiqini bütün etnik qruplardan olan insanlar əmək və həyatda öz hisslərini ifadə etdikdə yaradır. Özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik milli üslub güclüdür. Odur ki, onun formalaşmasını tarixdən ayırmaq olmaz. İnsanlar həm öz milli ənənələrini, həm də digər xalqların mədəniyyətini öyrənməlidir ki, kamil insan kimi formalaşsınlar.

Ənənəvi təhsil tələbələrə mükəmməl milli musiqisini dəyərləndirmək qabiliyyətini inkişaf etdirməyə imkan verməlidir. Gənclərdə qiymətləndirmə qabiliyyəti olduqdan sonra onlarda sağlam estetik zövq formalaşa bilər. Azərbaycan mədəniyyəti geniş və dərin, ənənəvi musiqi isə milli mədəniyyətin varisiyinin vasitəsidir. Musiqi, mədəniyyətin parçası olaraq şagird və tələbələrə gözəl fikirlər və hisslər ötürülür ki, bununla da onların milli qürurlarını artırmaq, ideoloji və əxlaqi tərbiyələrini yüksəltmək olar.

Məktəb, kollec, universitet təhsili çox vaxt humanist ruhun yetişdirilməsinə məhəl qoymur ki, bu da şagird və tələbələrin milli duyğularının itməsinə gətirib çıxarır. Odur ki, musiqi təhsilinin problemləri vaxtında həll olunmalı, milli mədəniyyəti tanımasının mərhələli şəkildə artırılması üçün müvafiq yol və üsullara əl atılmalıdır. İlk növbədə, nəgmə dərslərində xalq mahnılarının və ənənəvi operalarından məşhur parçaların öyrədilməsi üçün müvafiq təlim-tərbiyə metodları və tədris metodlarının mənimsənilməsi vacibdir. Məktəbəqədər təhsildən başlayaraq, daha sonra məktəblərdə ənənəvi musiqi və milli alətlərimizi təbliğ etməliyik. Bunun üçün musiqi yönümlü məktəb, kollec və ali təhsil müəssisələri qarşılıqlı birgə çalışmalıdır. Eyni üsulu mədəniyyətin uyğun olaraq digər sahələrinə də aid etmək olar. Nəgmə dərslərinə məktəblərdə sıradan yanaşılmamalıdır. Şagirdlərə bu fənn üçün xüsusi kabinet açılmalıdır. Burada alətlərimiz, onların ifasında səslənən müəyyən nümunələri şagirdlər dinləməlidir. Tədris metodunu elə qurmaq olar ki, şagirdlərimiz dərstdən sonra məşğələ olaraq öz istəklərinə uyğun müəyyən alətlərdə ifa etməyi öyrənsinlər. Eyni məqamı incəsənətin digər sahələrinə də aid etmək olar. Əlbət də buraya təkcə etnik musiqi alətləri deyil, digər əcnəbi alətləri də aid etmək olar. Şagirdlər etnik musiqi alətlərini öyrənərək və prosesdə iştirak etməklə daha yaxşı təcrübə əldə edə bilər.

Musiqi yönümlü təhsil ocaqlarında təhsil alan şagird və tələbələr məktəbəqədər müəssisələrdən başlayaraq məktəblərdə heç olmazsa ayda bir dəfə rəngarəng konsert proqramları ilə çıxış edə, hətta alətləri öyrənərkən həmin məşğələlərdə fərqlənən şagirdlər də kiçik proqramla səhnədə ifa edə bilər. Bununla biz onlarda səhnə mədəniyyətini, sərbəst özünü ifadəni də formalaşdırmaqla bilirik. Hətta bu səpkili konsertləri ədəbiyyat, teatr, rəqs və s. ilə birgə təşkil etmək olduqca faydalı olardı. Bununla da biz gələcək gəncliyimizi düzgün mədəni tərbiyədə yetişdirə bilirik. Bu boşluğun doldurulmasına nail olduqdan sonra artıq onlar gələcəkdə mədəni həyatı öz həyatlarının ayrılmaz hissəsinə çevirəcəklər.

Bu gün bütün teatrlar, konsert salonları tamaşaçı qıtlığından gileylənir. Zənnimizcə bunun kökünü illər öncə təhsilimizdə buraxılan boşluqlarda axtarmaq lazımdır. Əgər biz yuxarıda vurğuladığımız məqamları həyata keçirə bilərsək, gələcəkdə teatr və konsert salonları bu cür problemlərlə çox güman ki, rastlaşmayacaqlar. Biz, mədəniyyət işçiləri, musiqiçi və musiqişünaslar isə çalışmalıyıq ki, konsertlər, teatrlar, kinofilmlər təkcə Azərbaycanın paytaxtı və bir neçə böyük şəhərlərində deyil, buna ehtiyacı olan digər bölgələrdə də təşkil olunsun. Dinləmə və tamaşaçı mədəniyyətini o bölgələrdə də formalaşdırmaq.

Lazım gələndə səyyar şəkildə. İstək olarsa, düşünürəm çarə tapılar. Gəlin hər birimiz öz xidmət etdiyimiz sahəməzdə əsl vətənpərvər olaq, vətənə layiqli xidmət edək.

İkincisi, ənənəvi tədris metodları dəyişdirilərək, indiki öyrəncilərin xüsusiyyətləri ilə birləşdirilərək köhnədən qurtulmalı, yenisini ortaya çıxarmalı və kursların genişliyini artırmalıdır. Mədəniyyətin qiymətləndirilməsi kursu vasitəsilə tələbələr milli musiqinin arxasında duran hekayələri dərk edər, milli musiqi biliklərini canlı şəkildə aşılara, nümayişkarana oxuma və ifaçılığı daha çox qiymətləndirər və ayırd bilər. Şagirdlərin ümumi və milli mədəniyyət haqqında anlayışını dərinləşdirmək və xalq sənətindən yaranan sənəti yaşatmaq üçün bu amilin öyrənilməsi nəinki onun nə olduğunu bilməli, həm də nə üçün olduğunu bilməlidir.

Təhsil insanları hərtərəfli inkişaf etdirməkdir. Təhsilin həyata keçirilməsinə nail olmaq üçün müəllimlərin mükəmməl səviyyəsi olmalıdır. Milli musiqi mədəniyyəti Azərbaycan mədəniyyətinin mühüm hissələrindən biridir və onun ötürülməsi müasir tələbələrin güclü milli şüuru ilə bağlıdır.

Musiqi müəllim heyətinin qurulması milli musiqi mədəniyyətinin ötürülməsinin təməl daşındır. Yalnız müəllim kollektivi güclü olanda onlar daha yaxşı milli musiqi mədəni quruculuğu apara, milli musiqinin Böyük səddini ucalda bilərlər [4, s.135].

Məktəbəqədər, məktəb, kollec və universitetlərdə yüksək keyfiyyətli, hərtərəfli təhsilin davamlı inkişafı üçün həmin təşkilatlar müəllimlərin səviyyəsinin yüksəldilməsinə daha çox diqqət yetirməlidir ki, öyrəncilər daha yaxşı nailiyyətlər əldə edə bilsinlər.

“Dünyanın ən qiymətli kapitalı, “yer üzünün əsrəfi” (N. Gəncəvi) olan insan və onun tərbiyəsi müəllimə etibar edilir. Cəmiyyətin gələcəyi müəllimin əməyindən və bu əməyin necəliyindən həlledici dərəcədə asılıdır. Gələcək cəmiyyət məhz müəllimin əli ilə yaradılır, onun zəhməti hesabına qurulur”.[5, s.1]

Müəllimin rolu təkcə dərs demək və tərbiyə etməklə məhdudlaşmır. Onun cəmiyyətdə rolu böyükdür. Böyük rus pedaqoqu K.D.Uşinski bu münasibətlə yazırdı: “Əgər biz həkimlərə öz sağlamlığımızı etibar ediriksə, müəllimlərə uşaqlarımızın əxlaqını, aqlını, ruhunu və bütün bunlarla bərabər öz Vətənimizin gələcəyini etibar edirik” [5,s.1]

Təhsil təkcə bilik verməməli, şagirdlərdə humanist ruhu, həm də vətənpərvərlik hisslərini tərbiyə etməlidir. Milli musiqi təhsilinə önəm verilməsi şagirdlərdə milli qürur və mənlilik hisslərinin tərbiyəsidir. Nəticədə bu gün yetişdirilən gənc müəllim heyəti də eyni hissləri növbəti nəsillərə keçirəcəkdir.

İnnovasiya və bədii təcrübənin tədrisinə diqqət yetirmək vacib məqamlardandır. Ümumiyyətlə tədris o cümlədən musiqinin də tədris üsullarına yeniliklər gətirilməlidir. Müəllimlər tədris metodlarını daim yeniləməlidirlər ki, şagirdlər bilik əldə etməklə yanaşı, həm də estetik zövqünü daim təkmilləşdirməklə milli musiqinin konnotasiyasını mənimsəsinlər.

Etnik musiqinin öyrənilməsi təkcə sinifdə tələbələrin emosiyalarını oyatmalı deyil. O həm də tələbələrin etnik qrupda iştirakını, etnik musiqi alətlərinin məşqini həyata keçirməsini, ənənəvi musiqinin ifasını izləməyi və tanınmış musiqiçilərin konsertlərini təşkil etməlidir.

Yekun olaraq qeyd edək ki, milli musiqi mədəniyyəti təkcə musiqi yönümlü müəssisələrdə deyil, ənənəvi mədəni irsə aid olduğu üçün hər bir təhsil ocağında təbliğ olunmalıdır. Milli musiqinin, ümumiyyətlə mədəniyyətin mənimsənilməsində müəllimlər mühüm rol oynayırlar. Belə ki, istənilən təhsil ocaqları müəllimlərinə mühüm işlər həvalə olunur. Çünki hər bir təhsil müəssisəsində təhsil alan gənc öyrəncilər bizim gələcəyimiz, tariximiz və müasirliyimizdir. Universitet təhsili sahəsində milli mədəniyyət, o cümlədən musiqi mədəniyyətinin varisliyinə əhəmiyyət verilməsi Azərbaycanda musiqinin inkişafı üçün uzunmüddətli əsas layihə olmalıdır. Ümid edirik ki, bütün ekspertlər, alimlər və gənc tədqiqatçılar bundan sonra da bu mövzunun tədqiqinə ciddi diqqət yetirəcək, təhsildə milli mədəniyyətin və musiqi mədəniyyətinin təbliği yollarını araşdırmaqda davam edəcəklər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Aygün Əziz. Yüksək zorakılıq səviyyəsi aşağı təhsildən doğur. Kaspı.az; 2017, 6 yanvar <https://kaspı.az/az/yuksek-zorakiliq-seviyyesi-asai-tehsilden-dour>
2. Bensimon Moshe, Bodner Ehud, Shrira Amit. The emotional impact of national music on young and older adults differing in posttraumatic stress disorder symptoms[J]. Aging & mental health 2017; 21(10): 1090-1098

3. Edoardo Micheloni, Marco Tramarin, Antonio Rodà, Federico Chiaravalli. Playing to play: A piano-based user interface for music education video-games [J]. Multimedia Tools and Applications 2019;78(10): pp.13713-13730
4. Xuenan Yang. How to Promote National Music Culture in University Music Education. Advances in Higher Education 2019; 3 (3): 133.
5. Kamal Camalov. ABŞ-ın 16-cı prezidenti Avraam Linkolnun oğlunun (Uilyam Linkoln) müəlliminə yazdığı məktub. Azərbaycan müəllimi; 2018, 26 oktyabr, <https://www.muallim.edu.az/news.php?id=2813&lang=>



“Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri”
II Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları
Bakı, 14-16 noyabr 2017
<http://konservatoriya.az/konfrans/2022.pdf>
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7.