

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2

mart-aprel

Bakı – 2009

TƏSİSÇİ:
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vasim Məmmədəliyev
Zəmfira Səfərova
Rəna Məmmədova
Akif Quliyev
Vaqif Əbdülqasimov (baş redaktor)
Firudin Qurbansoy (məsul katib)
Abbasqulu Nəjəfzadə (redaktor)

**«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 6 dəfə (iki aydan bir) nəşr edilir. Dər-
gidə AZƏRBAYCAN , İngilis, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.**

*«Konservatoriya» - elmi curnalı AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının
Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ji il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş,
AZƏRBAYCAN Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ji il tarixdə (2770
sayılı Şəhadətnamə) qeydə alınmışdır.*

Ön söz

Siyavuş KƏRİMİ
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
rektoru, xalq artisti, professor

MUĞAMIN TƏNTƏNƏSİ

Beynəlxalq Muğam Festivalı təntənələrinin keçirilməsi ilk növbədə Bakı şəhərinin İslam mədəniyyətinin paytaxtı olduğunu bir daha gündəmə gətirdi, səviyyəsini yüksəltdi. Dünyada ilk dəfə, olaraq belə bir tədbirin Azərbaycanda keçirilməsi nəinki ölkəmizin musiqi mədəniyyətində, ümumiyyətlə, dünya musiqisi tarixində möhtəşəm bir hadisədir. Səmərqənd şəhərində keçirilən muğam deyil, folklor festivalıdır. Rəqs, müxtəlif janrlar, orada ümumiyyətlə, folklor sahəsi istiqamətindədir. Səmərqənd şəhərində qədim musiqi tarixinin araşdırılması sahəsində 30 ildən artıq bir müddətdə keçirilən folklor festivalıdır, bu vaxt həm də elmi simpozium keçirilir. Özbək qardaşlarımız bu sahədə çox təcrübəlidirlər.

Sırf Beynəlxalq Muğam Festivalının ilk dəfə Azərbaycanda keçirilməsinə baxmayaraq, o, Özbəkistanın Səmərqənd festivalından heç də geri qalmadı. Hətta, bəzi istiqamətlərdə onu üstələdi də...

Festivalda müxtəlif istiqamətlər oldu, həm simfonik muğamlar, muğam operaları, həm də caz-muğam ifa edildi. Bakıya bir çox muğam tədqiqatçıları, alimlər gəlmişdi. Bütün bunlar Azərbaycan muğamının inkişafının tarixində, inkişaf xəttinin, musiqinin müxtəlif janrlarına təsirini və bu təsir nəticəsində meydana gəlmiş yeni janrlar nümayiş edildi. Digər ölkələrin muğam, makam və makamat sənətinin mahir ifaçıları ifa bacarıqlarını nümayiş etdirdilər. Hesab edirəm ki, dünya musiqi sferasında tarixi bir hadisə olan bu festival muğamın böyük perspektivli bir musiqi istiqaməti olduğundan xəbər verdi.

Bu festival çərçivəsində Beynəlxalq Muğam müsabiqəsi keçirildi. Beynəlxalq Muğam müsabiqəsində muğam və yaxud muğama yaxın olan musiqilər ifa olundu. İfaçılar üçün 35 yaş həddi qoyulmuşdu. Bir çox ölkələrin nümayəndələri «Qarabağ şikəstəsi», «Bayatı-Şiraz» və başqa Azərbaycan muğamlarını ifa etmələri onların Azərbaycana hörməti kimi qiymətləndirmək olardı.

İfaların dəyərləndirilməsi böyük çətinlik yaradırdı, üstəlik milli seçimlə də ola bilməzdi, yəni bu pisdır, flən yaxşıdır. Hər bir xalqın öz mədəniyyəti var, o mədəniyyətə sadəcə olaraq, baş əymək lazımdır və onu

dəyərləndirməmək düzgün olmazdı.

Beynəlxalq Muğam Festivalının proqramı çox maraqlı tərtib olunmuşdu. Festivalın proqramına nəzər yetirəndə əlvan, rəngarəng, bir-birindən maraqlı tədbirləri, konsertləri bir daha məmuniyyətlə xatırlayıram:

18 mart saat 18⁰⁰. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı. Üzeyir Hacıbəyli «Koroğlu» operası. Solistlər: Samir Cəfərov və İlahə Əfəndiyeva.

19 mart saat 19⁰⁰. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin konserti. Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri. Bədii rəhbər və baş dirijor: Rauf Abdullayev. Proqramda: Fikrət Əmirovun «Şur», «Kürd-Ovşarı», «Gülüstan Bayatı-Şiraz» simfonik muğamları.

20 mart saat 18⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. Beynəlxalq Muğam Festivalının açılış mərasimi və konsert.

21 mart saat 17⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. «Rast» muğam dəstgahı, Mənsüm İbrahimov (Azərbaycan). «Maraghi» ansamblı. Solist: Sepideh Raissadat (İtaliya). «Əl Kindi» ansamblı. Solist: Omar Sarmini (Suriya). «Bayatı-Şiraz» muğam dəstgahı, Mələkxanım Əyyubova (Azərbaycan). Saat 21⁰⁰. Caz – Mərkəzi. Azərbaycan caz ifaçılarının konserti. Etno-caz musiqisi axşamı.

22 mart saat 18⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. «Segah» muğam dəstgahı, Ağaxan Abdullayev (Azərbaycan). «Anqam Al Rafidain» ansamblı. Solist: Taha Qərib Al Alak (İraq). Ayşemqul Memmet (Çin). Saat 18⁰⁰. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı. Üzeyir Hacıbəyli «Leyli və Məcnun» operası. Solistlər: Aygün Bayramova və Səbuhi İbayev.

23 mart saat 18⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. «Hümayun» muğam dəstgahı, Səkinə İsmayılova (Azərbaycan). «Şüştər» muğam dəstgahı, Nuriyyə Hüseynova (Azərbaycan). «Nahda» ansamblı. Solist: Taoufik Himmiçi (Mərakeş). «Çargox» ansamblı. Solist: Nodira Pirmatova (Özbəkistan). Saat 19⁰⁰. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası. Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri və Xor Kapellasının konserti. Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri. Bədii rəhbər və baş dirijor: Rauf Abdullayev. Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası. Bədii rəhbər: Gülbacı İmanova. Proqramda: Niyazi «Rast» simfonik muğamı. Aqşin Əlizadə Simfoniya №4, «Muğamvari». Nazim Əliverdibəyov «Bayatı-Şiraz» xor muğamı. Cahangir Cahangirov «Füzuli» kantatası. Solist: Aygün Bayramova. Saat 21⁰⁰. Caz – Mərkəzi. Azərbaycan caz ifaçılarının konserti. Etno-caz musiqisi.

24 mart saat 18⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. «Çahargah» muğam dəstgahı, Alim Qasımov (Azərbaycan). Müzəffər Şafii (İran). Hüseyn Əl Ədhəmi (İraq). Saat 18⁰⁰. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı.

Zülfüqar Hacıbəyov «Aşıq Qərib» operası. Solistlər: Gülyaz Məmmədova və Səbuhi İbayev.

25 mart saat 14⁰⁰. Beynəlxalq Muğam Mərkəzi. «Şur» muğam dəstgahı, Zabit Nəbizadə (Azərbaycan). «Əl Ədvar» ansamblı. Solist: Aişə Redvan (Misir). Vasumati Badrinatan (Hindistan). Saat 18⁰⁰. Heydər Əliyev Sarayı. Beynəlxalq Muğam Festivalının təntənəli bağlanış mərasimi və yekun konsert.

Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri. Bədii rəhbər və baş dirijor: Rauf Abdullayev.

Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblı. Bədii rəhbər: Məcnun Kərimov.

Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestri. Bədii rəhbər və baş dirijor: Ağaverdi Paşayev.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı. Bədii rəhbər: Afaq Məlikova. Solistlər: Muğam ustadları və Beynəlxalq Muğam müsabiqəsinin laureatları.

Heydər Əliyev Fondu, Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı festivalın əsas təşkilatçıları olmaqla, Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası və Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi təşkilatı dəstək verənlərin sırasında idi.

Elə ölkələr var idi ki, festivalda 2 qrupla iştirak edirdi. Qazaxıstandan, Özbəkistandan, Tacikistandan, Türkiyədən gələn müxtəlif qruplar bu qəbildəndi. Bununla bərabər Misir, Suriya və İraq kimi dövlətlər də festivalda aktivdilər. Azərbaycandan bu festivalda cəmi 5 ifaçı iştirak edirdi. Bu iştirakçıları müəyyənləşdirmək üçün Beynəlxalq Muğam festivalından öncə Respublika Muğam müsabiqəsi keçirildi. AMK-nın bəzi ifaçı-tələbələri bizim onlara göstərdiyimiz etimadı doğrultdular. Bəziləri də səhhətinin formada olmamasına görə, öz imkanlarından aşağı səviyyədə çıxış etmişdilər.

Müsabiqədə beş ifaçı müəyyən ediləndən sonra, onlar Beynəlxalq Muğam Festivalına qatıldı. Yeddi nəfərdən ibarət münəşirlər heyəti var idi. Üçü Azərbaycanın təmsilçisi, o birilər isə Almaniya, Fransa, Hollandiya və Türkiyədəndi. Türkiyədən Fikrət Karakaya, Fransadan Jan Dürinq, Almaniya Mikael Dreyer, Hollandiyadan Vim Van Zanten, Azərbaycandan Arif Babayev, Ramiz Zöhrabov və mən.

Hər bir ifa çox yaxşı idi. Ələlxüsus mənim xoşuma gələn İran ifaçıları idi. Onlardan biri həmin müsabiqədə laureat adına layiq görüldü. Özbəkistandan gələn makam ifaçısı da çox xoşuma gəlirdi, lakin digər Özbəkistan təmsilçisi laureat oldu. İfaçıları qiymətləndirmək çətin proses idi. Mənim üçün ən sevindirici hal o idi ki, festivalın qalibi Azərbaycan oldu. İlk festival, ilk müsabiqə - qalib Azərbaycan.

I yeri Özbəkistan, II yeri İran, III yeri Misir təmsilçiləri qazandı.

Artıq indidən II festivala hazırlıqlar dövrü başlayıb. Festivalda iştirak etmək istəyən gənclər səylə çalışaraq hazırlaşır, axı qalib olmaq çox zəhmət tələb edən bir işdir. Musabiqə bitəndən sonra yeni fikirlər, ideyalar meydana çıxdı. Xanəndələrlə yanaşı, festivalda müxtəlif instrumental ifaçılar da səylə bacarıqlarını göstərdi. Təsadüfi deyil ki, 2 müəllimimiz Elçin Həşimov və Elnur Əhmədov müsabiqənin, festivalın xüsusi mükafatına layiq görüldülər. Respublikada instrumental muğam ifaçılığı müsabiqəsini keçirmək yönümündə də düşünməliyik. Mən artıq bir fikri özüm üçün dəqiqləşdirdim ki, muğamı anlamaq üçün ilk növbədə musiqiçi və Şərq adamı olmalısan.

Düşünürəm ki, yaxşı olardı ki, gələcək müsabiqələrdə də münisflər heyəti Azərbaycandan və başqa müsəlman ölkələrinin təmsilçilərindən ibarət olsun, çünki onlarla birgə daha dəqiq, daha dürüst qiymətləndirməyi bacara bilərik. Sadəcə, Avropa təmsilçiləri muğamlara Avropa prizmasından baxırlar və bəzi incəlikləri duya bilmirlər. Moskvada keçirilən Çaykovski adına Beynəlxalq müsabiqədə bütün klassik Avropa alətləri təmsil olunur. Şərq ölkələrindən bu müsabiqədə heç bir nümayəndə olmur, Amerikadan, İngiltərədən, Avropadan, Rusiyadan gələn nümayəndələr ancaq Avropayönlü musiqi ifa edir. Mən deyərdim ki, bəzi Şərq ifaçıları virtuozlukda Avropa ifaçılarından daha üstündür.

Nədənsə biz muğamı dəyərləndirməyə ingilisi, fransızı, almanı çağırırıq, niyə, başa düşə bilmirəm?! Bu bizi hara aparır? Yaxşı olardı ki, gələn müsabiqəmizdə ayrıca instrumental ifalar da olsun, çünki bizim çox gözəl alətlərimiz var: zurna, balaban, ney, kamança, tar. Bu alətlərimizin imkanları bütün dünyaya göstərilməlidir. Bunlar sırf Azərbaycana məxsus olan alətlərdir. Bunların ifaçılıq imkanlarını nümayiş etdirmək lazımdır.

Konservatoriya binasının tikilib hazır olmaması bizim normal tədrisi davam etdirmək üçün imkanlarımızı çox məhdudlaşdırır. Bizim studiyamız, konsert zalımız, kitabxanamız yoxdur. Bu gün Azərbaycan Milli Konservatoriyası binasının inşasının bu qədər gecikdirilməsi, nəinki Milli Musiqinin tədrisinə, ümumiyyətlə, Azərbaycan Milli Musiqi Mədəniyyətinə mənfi təsi edir. Neçə-neçə yerlərə müraciət edirik. Bu instansiyalar bizi eşitmirlər. Belədir vəziyyət.

Bu gün ölkəmizin yüksəlişinə yönələn böyük yeniləşmə işləri gedir. Düşünürəm ki, milli memarlıq abidəsi kimi Konservatoriyamızın binası Bakımızın gözəlliyini tezliklə daha da artıracaq, auditoriyalarda, kitabxanada, studiyalarda tədris, tədqiqat işləri genişlənəcək. Hər bir milli musiqi alətinin tədris proqramının fərqləri Muğam kafedralarında tənzimlənir. Yaxşı olardı ki, muğam və onun harmoniya ilə qarşılıqlı təfsiri gələcəkdə milli ifaçılığın əsas atributu olsun. Nəticədə muğamın harmoniya ilə olan təması daha çox genişlənə bilər. Bu haqda düşünülməli və araşdırmalar aparılmalıdır.

İstərdik ki, muğam və insan sağlamlığı məsələsi - muğam diaqnostikası, minillik tarixi olan musiqi terapiyası Konservatoriyada öyrənilsin, tövsiyə və tətbiq olunsun. Çünki, muğamlarımız kainatın səslərini canlandıran sirli bir dünyadır, həm də şəfa mənbəyi, hikmət xəzinəsidir. Ondan bütün bəşəriyyət faydalanmalıdır.

German Fon Gelmholtz musiqi notları ilə rəng spektri arasında bir uyğunluq tapmışdır. Alman həkiminin müəyyən etdiyi rənglərin səs ahəngdarlığı belədir:

Ultrabənövşəyi	– sol	
Bənövşəyi		– fa, fa diyez
Göy		– mi
Mavi		– re diyez
Zümrüdü		– re
Yaşıl		– do diyez
Sarı		– do
Narıncı-qırmızı	– lya diyez	
Qırmızı	– sol diyez, lya	

Bu onu göstərir ki, təbiətdə olan hər bir ünsür digərilə ahəngdar uyarlıqdadır. Rəng və səsinsə insana təsiri bədəninsə hansı hissələrininsə qüvvətləndirib, hansı hissələrinə isə keyləşdirici təsir göstərməsidir. İdris əleyhissəlam, Çinlilər, Pifaqor, daha sonra Abbasilər sülaləsinin hakimiyyəti zamanı Bərməkilər musiqinin müalicəvi təsirindən hospitallarda istifadə etmişlər.

Muğamlarımızın insan səhhətinə təsiri məsələsi ilə bağlı ilk dəfə laboratoriya araşdırması, sonra isə tədqiqatların nəticələri auditoriyalarda həm Konservatoriyamızda, həm də Tibb Universitetinin tələbələrinə çatdırılacaq. Təbabəti bilən musiqiçilərimiz, muğamı mənimsəyən həkimlərimiz artdıqca, musiqi elmimizin az öyrənilən bu sahəsi ümumxalq malına çevriləcək.

Муьамиицнаслыз. Муьамоведение

Məlahət ƏLİYEVƏ
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

AZƏRBAYCANDA MUĞAM SƏNƏTİ

Yaxın və Orta Şərq xalqlarının əsrlər boyu qohumlaşmış mədəni, maddi və mədəni sərvətləri musiqi mədəniyyətində də ümumi cəhətlərin olmasını qabarıq şəkildə göstərir. Çünki bu mədəniyyət böyük bir ərazidə məskunlaşan əhalinin müxtəlif formalı və çalarlı əlaqə prosesi əsasında təşəkkül tapmışdır. Məhz bu cəhətdən onların bir çox ümumşərq xüsusiyyətləri vardır.

Azərbaycan xalqının bədii yaradıcılığının zəngin işi özündə çoxşaxəli ənənələri birləşdirir. Mədəniyyətimizin geniş yayılmış növləri - tətbiqi sənət (xalçaçılıq, naxış-tikmə, zərgərlik və duluculuq sənətləri), şifahi xalq yaradıcılığı (epos, dastan, nağıl, rəvayət, atalar sözü, məsəllər) və nəhayət, musiqi sənəti (xalq musiqisi, şifahi ənənəyə əsaslanan musiqi) öz parlaq xüsusiyyətləri ilə seçilir və xalq arasında geniş yayılmışdır.

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı dedikdə xalq musiqisi, aşiq musiqisi və şifahi ənənəvi professional musiqi nəzərdə tutulur. Xalq musiqisinə aid olan musiqi nümunələrinin əksəriyyəti əmək prosesi, ailə-məişət şəraiti, müxtəlif oyunlar və ilin fəsilləri ilə əlaqədar yaranmışdır. Mahnı və rəqs musiqi janrlarının müxtəlif məsələləri ilə Ü.Hacıbəyli, M.S.İsmayilov, B.Hüseynli, R.İsmayilzadə və başqalarının elmi-tədqiqat işlərində tanış olmaq mümkündür.

Azərbaycan xalqının musiqi irsində zəngin və özünəməxsus xalq musiqi yaradıcılığı ilə yanaşı mühüm yeri şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi yaradıcılığının rəngarəng janr və formaları təşkil edir. Öz quruluşu, kompozisiyası, hava-təbii baxımından inkişaf etmiş vokal-instrumental mugam-dəstgahları, zərb muğamları ifaçılıq texnikası cəhətdən mürəkkəb səciyyəli virtuoz instrumental pyeslər (dərnamə və rənglər), kamil formaya malik mahnı-romans olan təsniflər və s. bu kimi janrlara aiddir. Heç təsadüfi deyil ki, şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi nümunələri indi də dinləyicilərin dərin məhəbbətini qazanmaqdadır və xalqımızın musiqi irsində özünə layiqli yer tutur. Şifahi professional musiqi yazısız ənənələrə əsaslanır. Bu inciləri keçmiş əsrlərdə xalq musiqisi əsasında bəstəkarlıq qabiliyyəti olan istedadlı ifaçılar, xanəndələr və sazəndələr yaratmışlar. Əsrlər boyu püxtələşmiş muğam-dəstgahlar, zərb muğamlar, təsniflər və rənglər xanəndə və sazəndə yaradıcılığının uğurlu məhsuludur. Bu sənət əsərləri bir çox xanəndə və sazəndə nəslinin yaradıcılığında şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək püxtə-

lənmiş və əsrlər boyu inkişaf edərək rəngarəng janrlara malik musiqi irsi kimi formalaşmışdır. Şifahi ənənəyə əsaslanan musiqiyə bəzən klassik musiqi də deyirlər. Çünki o, özündə milli klassik ənənələri əks etdirir. Musiqidə professionallıq dedikdə, Avropa ənənələri və normalarının yazılı нцмуняляриня əsaslanan bəstəkar yaradıcılığı nəzərdə tutulur. Lakin Şərqdə professionallıq şifahi ənənələrə əsaslanır. Bu ümdə cəhət onu Avropa bəstəkarlıq yaradıcılığında janr və formalardan fərqləndirir. Əgər Avropa klassik musiqisi dedikdə major, minor musiqi sisteminə əsaslanan opera, simfoniya, konsert, sonata, kvartet və s. bu kimi iri və kiçik həcmli əsərlərdən ibarət musiqi irsi nəzərdə tutulursa, Şərq professional musiqisi dedikdə isə xüsusi musiqi sistemlərinə - məqam-ladlara, melodik modellərə və i.a. əsaslanan muğam, makom, makam, dəstgah, raqa, nuba adlanan iri həcmli, silsilə quruluşlu əsərlərdən ibarət musiqi irsi nəzərdə tutulur.

Ümumiyyətlə, Şərq xalqlarının musiqi folklorunda professionallıq məsələsi nə estetik, nə də nəzəri aspektdə bu günə qədər hələ də bütöv şəkildə işıqlandırılmamışdır. Şifahi ənənəyə əsaslanan professional Azərbaycan musiqisi isə indi də araşdırılmaqdadır.

Muğam Şərqin ən qədim janrlarından olduğu üçün daima dünya musiqişünaslarının, sənətsevərlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Qədim və Orta əsr Şərq musiqi mədəniyyətinin, folklorunun öyrənilməsində bu janr əsas amillərdən biri kimi tədqiqatçıların təhlil obyektinə çevrilmişdir. Bu mənada muğamın bir janr kimi tədqiqatı Orta əsrlərdən başlayaraq bu günə qədər aktual problem olaraq musiqişünasların araşdırdığı əsas mövzu kontekstinə daxil olmuşdur. Əl-Kindi, Əbu Nəsr Fərabi, İbn Sina, S.Urməvi, Q.Şirazi, Əbdül Qadir Marağalı, Şəhabəddin Əcəmi, Əli Nağı, Vəzir, Ü.Hacıbəyli, M.S.İsmayılov, E.Abbasova, G.Abdullazadə, R.Zöhrəbov, N.Məmmədov, R.İmrani və onlarca görkəmli alim və bəstəkarların ayrı-ayrı dövrlərdə muğam janrına dəfələrlə müraciət etməsi və bu sahədə elmi əsərlər yazması janrın daima aktual mövzu dairəsində olmasına dəlalət edir.

Muğamlar müxtəlif hadisələrlə bağlı yarandığı üçün onların emosional təsir dairəsi də rəngarəng və bir-birindən fərqlidir. Türklərin, ərəblərin, romalıların, hindlilərin, kürdlərin, eləcə də ayrı-ayrı şəxslərin – elm adamlarının, şahların, vəzir və vəkillərin, sairələrin, dərvişlərin, qadınların, tacir və varlıların, dəmirçilərin, alverçi, bazar, xəstə adamların məxsusi muğamları olduğunu nəzərə alsaq, bu muğamların geniş xalq kütlələri arasında böyük nüfuza malik olmasına sübutdur. Vokal-instrumental və instrumental muğamların professional ifaçılar tərəfindən yaşadılması, eyni zamanda onların insan psixologiyasına, mənəviyyətinə güclü təsir etməsi faktları muğam janrının kamil və yüksək inkişaf səviyyəsini göstərir. Muğamların İranda - dəstgah; Azərbaycanda - muğam, dəstgah; Ərəbistanda, Türkiyədə - makam; Şimali Afrikada, Əlcəzair, Tunis və Mərakeşdə - istixbar, nuba; Hindistanda - raqa; Pakistanda - qəvvəl; Özbəkistan, Tacikistanda - makom; Qazaxıstanda - kyi;

Türkmənistanda, Qərbi Çində mukam adlandırılmasına baxmayaraq janr etibarilə hamısı eyni tipli musiqidir. Onların yalnız forması, inkişaf səviyyəsi, istiqamətləri və emosional təsir dairəsi bir-birindən fərqlənir.

Yuxarıda adları çəkilən müxtəlif xalqların şifahi-professional musiqi nümunələrinin hamısı öz milli xüsusiyyətlərindən asılı olaraq inkişaf etmiş silsilə formasına malikdirlər. Bu nümunələri ifa edən xalq professional musiqiçi-instrumentalçı və ya müğənni əsrlər boyu təcrübə və nəzəri cəhətdən *мянимсянилмиш*, sınaqdan çıxmış qayda-qanunlar əsasında *оухуйб-çalmağ*ı, *improvizəni* bacarmalıdır. Beləliklə, şifahi-professional musiqinin ifaçılıq təcrübəsində milli ənənələri qoruyub saxlamaq üçün müəyyən qayda-qanunlar, normalar yaranmışdır. Əgər belə olmasaydı nəsildən-nəslə, ustaddan şagirdə ötürülən professional musiqinin yüksək nailiyyətləri tədricən öz əhəmiyyətini itirərdi.

Qədim və Orta əsr Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyəti təkcə musiqi təcrübəsinin yüksək səviyyəsi ilə deyil, eyni zamanda elmi-nəzəri cəhətdən inkişafı ilə də fərqlənir. Buna misal olaraq, musiqi sahəsində Səfiəddin Urməvini göstərmək olar. Onun yaradıcılığı Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətinə o qədər böyük təsir göstərmişdir ki, ərəb tədqiqatçısı F.Ammar S.Urməvini "ərəb musiqisinin əsasını yaradan ərəb musiqişünası" ("Ərəb xalq musiqisinin lad prinsipləri" əsəri), R.Xaliqu və M.Bərkişli Urməvini "İran musiqisinin əsasını qoyan alim", türk musiqişünası Murat Bardakçı isə Urməvini "İslam musiqi nəzəriyyəsinin parlaq nümayəndəsi" adlandırırlar. Əfsuslar olsun ki, Orta əsr alimlərimiz, xüsusi ilə, musiqişünaslarımızın əsərləri Azərbaycanda lazımı səviyyədə öyrənilməyib və bu sahədə nəşrlərimiz də azdır.

Uzun əsrlər Şərqdə, xüsusilə İran və Azərbaycan ərazisində gedən müharibələr nəticəsində bir çox ədəbiyyatlar, tarixi sənədlər yandırılıb, talan edilib və *ña* başqa ölkələrə aparılıb. Çoxlu sayda tarixi faktlar göstərmək olar ki, yunan qoşunları, ərəb xəlifələri, monqol qoşunları, rus və ingilis diplomatik nümayəndələri Şərq xalqlarının tarixi və mədəniyyəti ilə bağlı sənədləri ölkədən çıxararaq öz arxivlərində, muzeylərində saxlamışlar. Ona görə də, musiqişünaslar Şərq xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixini toplamaq üçün dünyanın müxtəlif arxiv və muzeylərində saxlanılan materiallardan istifadə etmək məcburiyyətində qalırlar. Bu da öz növbəsində "sapı qırılmış muncuq dəstəsi"nə bənzəyir ki, hər dürrü bir yerdən toplamaqla onu bərpa *етдикдя* müəyyən çətinliklər yaranır. Məhz bu baxımdan Azərbaycan muğam sənəti haqqında elmi araşdırmaların aparılması belə məhdudiyyətlərlə bağlıdır. Azərbaycan, türk (Aanadolu türkləri), fars, ərəb, uyğur, özbək, türkmən, qırğız, qazax, tacik xalqları muğamın onların doğma musiqi sənəti olmasını iddia edirlər. Muğam sənətinin tarixindən *сющбят ачдыгда* əsasən İran, sonra isə digər ölkələrin alimləri onun Sasanilər dövründə böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini, geniş

inkişaf tapdığını qeyd etmişlər. Tanınmış ərəb musiqişünası H.H.Tuma yazır ki, makamı (yəni, muğamı) müəyyənləşdirməkdən ötrü 3 ərəzi - Türk, İran, Ərəb zonalarının mədəniyyəti üçün müştərək olan elementləri, cəhətləri öyrənmək lazımdır. Milliyyətimizdən asılı olmayaraq bütün tədqiqatçılar bir mənalı şəkildə muğamın "məqam-makam" ərəb sözündən törəndiyini qeyd edirlər. "Məqam" bir an, durum, dayanacaq mənası daşıyır. Digər baxımdan ərəb ölkələrində və Türkiyədə "makam" dedikdə, ayrı-ayrı muğam şöbə və guşələrinin musiqi materialı, havaları nəzərdə tutulur. Məqam anlayışı Orta əsrlərdə əksər hallarda pərdələrin dayanacaq səslərini göstərirdi.

İstər Qərb, istərsə də Şərq elmində bir sözün mənasını araşdırarkən demək olar ki, həmişə ərəb-fars dilləri lüğətinə müraciət olunur və qarşıya qoyulan sualın məhz bu mənbələrdə izahı axtarılır. Əgər tarixə nəzər yetirsək, görərik ki, Əhəmənilər, Sasanilər və ondan da qabaq Manna, Midiya və Şumer dövrlərində böyük musiqi mədəniyyəti mövcud olmuşdur. Eramızdan əvvəl X-IX əsrlərdə Midiya şahlığı dövründə Muğlar (Mağlar) çox böyük nüfuza malik olmuşlar. Muğlar - Azərbaycan tarixinin qədim tayfalarından olub, Urmiya gölünün ətrafında Muğanda yaşamışlar. Tarixi sənədlərdə Şərqdə çox böyük, nüfuzlu bir dini təlimin banisi və "Avesta"-nin müəllifi Zərdüştin özü muğ tayfalarının nümayəndəsi olmuş, Urmiya və ya Zərdüşt şəhərindən olduğu göstərilmişdir. Nəticə etibarı ilə deməliyik ki, Muğam-makam, makom, mukam kök etibarı ilə eynidir və öz soy-kökünü muğam sənətindən götürmüşdür.

Keçmiş zamanlardan muğamların not yazısının zamanımıza gəlib çatmadığına baxmayaraq, onlar haqqında tarixi məlumatlar, muğamların quruluşu haqqında musiqili-nəzəri planda müşahidələr və X-XIX əsrlərin Şərq əlyazmalarında, xüsusi ilə musiqi haqqında traktat, yəni risalələrdə rast gəlinir. Qədim əlyazmaların mənbələrinə əsaslanaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, muğamlar müxtəlif növlərdə olmuşlar. Lakin "12 muğam" ən təkmilləşmiş silsilədir.

Artıq XIII əsrdə 12 muğam Şərq xalqlarının mədəniyyətində geniş yayılmışdır. Ayrı-ayrı Şərq xalqlarının şifahi ənənələrə əsaslanan professional musiqi nümunələrinə müraciət etsək, görərik ki, 12 muğam sistemi kökündən dəyişilmiş, hər xalq özünə uyğun səciyyəvi melodiyanın ritminin ləvazimatının köməyi ilə, Ü.Hacıbəylinin sözləri ilə desək, "musiqi barigahı" tikmişdir.

Əgər Şərqlin ənənəvi musiqisi olan 12 muğamı müasir Azərbaycan muğamları ilə müqayisə etsək, görərik ki, əvvəllər müstəqil ifa edilən bir muğam müasir ifaçılıqda şöbəyə çevrilmiş və ya əksinə, əvvəllər şöbə olan musiqi epizodları müasir dövrdə müstəqil muğam əhəmiyyəti daşımağa başlamışdır.

12 klassik muğamdan "Rast" və "Nəva" muğamları indiyə qədər öz adlarını qoruyub saxlamışlar. 12 muğam siyahısına daxil olan "Üşşaq" "Əraq", "İs-

fahan", "Hüseyni", "Hicaz" kimi muğamlar müxtəlif Azərbaycan muğam dəstgahlarında şöbə əhəmiyyətini görürlər. Məsələn, "İsfahan" -"Bayatı-İsfahan" adı ilə "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahında şöbə əhəmiyyəti daşıyır. Lakin "Pəncgah", "Əşiran", "Novruzu-Ərəb", "Novruzi-bayatı", "Hisar", "Üz-zal", "İsfahanək", "Mübərriqə", "Bəstə-Nigar" Orta əsr 12 klassik muğamlarında şöbə olduğu kimi, Azərbaycan muğam dəstgahlarında da indiyə qədər şöbə əhəmiyyətinə malikdir. Maraqlıdır ki, Avropa alimlərindən biri olan Gizevterin təqdim etdiyi 12 muğam səs sırasında qədim muğam adı ilə verilən "İsfahan" ladinin səs sırası Azərbaycan musiqisində geniş istifadə olunan "Bayatı-Şiraz"la uyğunluq təşkil edir. "Bayatı-İsfahan" muğam şöbəsi eyni zamanda "Bayatı-Şiraz" dəstgahında "Mayə"dən sonra gələn II əsas şöbədir. İranda indi də bu muğam "Bayatı-Şiraz" deyil, "Bayatı-İsfahan" adlandırılır.

Hər bir muğam dəstgahının, kiçik həcmli muğamın, onun şöbələrinin, zərb-muğamlarının adları müxtəlif mənalar kəsb edir. Müşahidələrdən irəli gələrək deyə bilərik ki, bəzi terminlərin yaranması:

- a) Lad-məqam səciyyəsi ilə ("Şur", "Hümayun" və s.).
- b) Musiqinin obraz-emosional quruluşu ilə ("Səmai-Şəms", "Rast", "Dilkeş").
- c) Yer adları ilə ("Zabul", "Bayatı-Şiraz", "Bayatı-İsfahan", "Arazbarı", "Qarabağ şikəstəsi").
- d) Şəxs adları ilə ("Mani", "Mirzə Hüseyn segahı", "Mənsuriyyə", "Hüseyni" və s.).
- e) Rəqəmlərin ardıcılığı ilə ("Yegah", "Düghah", "Segah", "Çahargah", "Pəncgah" və s.) əlaqədardır.

Muğamlar estetik mahiyyət etibarı ilə müxtəlifdir. Burada insan psixologiyasının incəlikləri, onun ən dərin və ən nəcib hissləri öz əksini tapa bilər. Vokal-instrumental muğamlar mövzu cəhətdən lirikaya (sevgi lirikası, şən lirika) və fəlsəfi ictimai məzmununa malik olur. Şifahi-professional vokal-instrumental janrlarda ən çox Nizami (XII əsr), Füzuli (XVI əsr) M.P.Vaqif (XVIII əsr), Q.Zakir, Seyid Əzim, Nəbati, Nətvən (XIX əsr), Əliqə Vahid, Səməd Vurğun, S.Rüstəm (XX əsr) və başqalarının əruz vəznində yazılmış qəzəlləri oxunur. Klassik təsniflərin çoxu da qəzəllə deyilir. Qəzəllə yanaşı qoşma, bayatı, müxəmməs və başqa lirik şeir formalarından da istifadə olunur.

Musiqi mədəniyyətimizin özünəməxsus, çoxəsrli ənənələri Azərbaycan muğam dəstgahlarının təşəkkülünə, formalaşmasına və inkişafına olduqca ciddi təsir göstərmişdir. Hazırda muğam dəstgahları şifahi-professional musiqi janrı kimi yüksək inkişafa malikdir. Onlar məzmun, musiqi və mündəricə baxımından son dərəcə zəngin, rəngarəng və müxtəlifdir.

"Bayatı-Şiraz" şifahi-professional musiqimizin əsas muğamlarındandır, emosional təsir qüvvəsi rəngarəng və genişdir. "Bayatı-Şiraz" dinləyicidə gərginlik hissi yaratmaqla bərabər, onu düşündürür, xəyala daldırır. Təsadüfi deyil ki, musiqinin axıcılığı, emosional təsir qüvvəsinə görə, "Bayatı-Şiraz"a

Şərq aləmində "ərusi musiqi", yəni "musiqinin gəlini" deyirlər. Tədqiqatçıların fikrincə "Bayatı-Şiraz", "Bayatı-İsfahan", "Bayatı-Qacar", "Bayatı-Kürd", "Bayatı-Əcəm" muğamları, bayatı şeir forması V-VI əsrlərdə yaşamış bayatların, yəni türkdilli oğuz tayfalarından birinin adı ilə bağlıdır.

Bayatlar oğuz tayfaları ilə birlikdə Azərbaycanda, eyni zamanda İranda, Anadoluda, İraqda da yaşamışlar. "Bayatı-Şiraz" ümumilikdə lirik məzmununa malik dəstgahdır. XX əsrin ortalarına qədər "Bayatı-Şiraz" dəstgahı "Bayatı-İsfahan" adlandırılırdı. Mənbələrə əsaslanaraq deməliyik ki, hələ XIX əsrdə Bakı musiqi məclislərində ifa olunan həmin dəstgah "Bayatı-İsfahan" adı daşıyırdı. Onu da demək lazımdır ki, İranda indi də həmin dəstgah "Bayatı-İsfahan" adlanır. Lakin müasir İran musiqisində "Bayatı-İsfahan" dəstgah deyil, "avaz" kimi işlənir. Bu muğamın vokal variantına 11 hissə, instrumental variantına 27 hissə daxildir.

Tarzən Mirzə Fərəcin tərtib etdiyi muğam dəstgahları içərisində "Bayatı-Şiraz" dəstgahı 17 şöbə və güşədən ibarətdir:

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1.Dəraməd | 9. Hacı İyuni |
| 2.Bayatı-İsfahan | 10.Giləyi |
| 3.Bayatı-Şiraz | 11.Dəşti |
| 4.Əbülçəp | 12.Mehdi-Zərrabi |
| 5.Cəfərriyə | 13. Qatar |
| 6.Budəşti | 14. Bayatı |
| 7. Azərbaycan | 15.Aşiqi-Güş |
| 8. Bayatı-Kürd | 16.Ninriz-Davudi |
| | 17.Üzzal |

Sadalanan şöbə və güşələrdən görünür ki, "Bayatı-Şiraz"ın tərkibində "Şur", "Rast", "Nəva" və başqa muğam-ladlarına müvəqqəti keçidlər özünü göstərir. "Bayatı-Şiraza ayaq" йяни, "keçid-yekun" verilməyərək dəstgahın ən zil şöbəsi olan "Üzzal" ilə tamamlanır.

Musiqi texnikumunun "Şərq" şöbəsi üçün tərtib edilmiş ilk proqramda "Bayatı-İsfahan" adı ilə verilmiş dəstgah 10 şöbə və güşəni özündə cəmləşdirir:

- | | |
|------------------------------|-------------------------|
| 1.Mayəyi Bayatı-Şiraz | 6. Hacı Yuni |
| 2.Bayatı-İsfahan | 7. Dəşti |
| 3.Əbülçəp | 8. Qatar |
| 4. Azərbaycan | 9. Üzzal |
| 5. Bayatı-Kürd | 10. Bayatı-Şiraz |

Mirzə Fərəcin tərtib etdiyi dəstgahla musiqi texnikumu üçün nəzərdə tutulmuş proqramı müqayisə etsək, görərik ki, bəzi şöbə və güşələrin adları uyğun gəlir. Başqa muğam dəstgahlarına müvəqqəti keçidlər də mövcuddur. Müqayisədən irəli gələrək deyə bilərik ki, "Bayatı-Şiraz" qədim muğamlardan biri deyil, bəlkə də son əsrlərdə yaranmışdır. Buna görə də başqa dəstgahların şöbə və güşələrini mənimsəmiş, onların hesabına dəstgah şəklini almışdır. Sonralar həmin dəstgahda bəzi şöbə və güşələr "Bayatı-Şiraz" məqa-

mına uyğun gəlmədiyi üçün dəstgahın tərkib hissəsindən ixtisar edilmişdir. Məsələn: "Azərbaycan", "Bayatı-Kürd", "Qatar", "Dəşti".

Hazırda "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahı 9 şöbə və güşədən ibarətdir:

- 1. Bərdaşt**
- 2. Mayəyi- Bayatı-Şiraz**
- 3. Nəşibu-fəraz**
- 4. Bayatı-İsfahan**
- 5. Zil-Bayatı-Şiraz**
- 6. Xavəran**
- 7. Üzzal**
- 8. Dілruba**
- 9. Bayatı-Şiraza ayaq**

"Bayatı-Şiraz" dəstgahının ilk şöbələri - "Bərdaşt", Mayəyi-Bayatı-Şiraz", Nəşibu-fəraz" melodiya-intonasiya cəhətdən bir-biri ilə bağlı və həmahəngdir. Bəzən "Bərdaşt"dan sonra "İsfahanək" guşəsi çalınır. Bu muğam-dəstgah "Bayatı-Şiraz" tonallığında ("sol" kökündə) ifa olunur, yəni fortepianoda fa diyez minorda səslənir.

Başqa muğam dəstgahlarından fərqli olaraq, "Bayatı-Şiraz"ın "Bərdaşt" şöbəsi bir qədər cəld templi, təntənəli əhval-ruhiyyəlidir. Lakin "Mayəyi-Bayatı-Şiraz" şöbəsi isə aramlı inkişafa, ahəstə xarakterə, özünəməxsus ölçüyə malikdir. Ondan sonra səslənən "Nəşibu-fəraz" şöbəsi mülayim, həzin xarakter daşıyır. "Nəşibu-fəraz" sözü eniş-yoxuş mənasını bildirir, şöbənin də melodik hərəkəti əvvəldən sona qədər enişli-yoxuşlu inkişafa malikdir. Bu şöbə dəstgahda da xüsusi mövqeyə malikdir. Belə ki, "Mayəyi-Bayatı-Şiraz"la "Bayatı-İsfahan" arasında "bağlayıcı" əhəmiyyəti daşıyaraq 2 şöbəni bir-biri ilə əlaqələndirir və onları üzvü sürətdə birləşdirir. Qeyd etmək lazımdır ki, "Nəşibu-fəraz"- "Şur" dəstgahının da tərkib hissəsidir. "Mayəyi-Şur"a qayıtmaq üçün "keçid" vəzifəsini daşıyır. Lakin "Şur" ilə "Bayatı-Şiraz"ın "Nəşibu-fəraz" şöbəsi melodiya cəhətdən bir-birindən fərqlənir. Belə ki, "Nəşibu-fəraz" şöbəsi hər iki dəstgahın lad-məqamına uyğunlaşdırılmışdır. Buna görə də adında eynilik olsa da, lad-məqam cəhətdən müxtəlif çalarlara və vəzifələrə malikdir.

"Bayatı-Şiraz"ın digər şöbəsi olan "Bayatı-İsfahan" dəstgahın mərkəzi şöbəsidir. Tessitura etibarilə dəstgahın orta diapazonunu əhatə edir. Şöbənin istər vokal, istərsə də instrumental ifasında yuxarı və aşağı istiqamətli gəzişmələrdən, güclü səslənmədən istifadə edilir.

Bu şöbədən sonra dəstgahın zil registrlili şöbə və guşələri olan -"Zil Bayatı-Şiraz", "Xavəran", "Üzzal" və "Dilruba" növbə ilə səslənir. Adətən, dəstgahın əsas adı ilə səslənən zil şöbə "Mayə" şöbəsinin zildə təkrarından ibarət olur. "Zil-Bayatı-Şiraz" heç də "Mayəyi-Bayatı-Şiraz"ın təkrarı kimi səslənmir. Əksinə "Mayə" şöbəsinin təmkinli, qəm-qüssə əhval-ruhiyyəsi zil şöbədə coşğunluq hissləri ilə əvəz olunur.

"Xavərən" guşəsində isə musiqi öz axarını müəyyən qədər dəyişir. Burada "Rast" ladına məxsus intonasiyalar eşidilir. Hal-hazırda isə bütün tədris proqramlarında, konsert repertuarlarında "Xavərən" "Bayatı-Şiraz"ın zil hissəsi kimi ifa olunur.

"Xavərən"dan sonra gələn "Üzzal" şöbəsinin melodiyası daha zil tessiturada qurulmuşdur. Onun ifası xanəndədən şaqraq zəngülələr, gur və məlahətli səs tələb edir.

"Bayatı-Şiraz" dəstgahı "Dilruba" ilə tamamlanır. "Dilruba" - fars sözü olub, "kənül alan", "gözəl", "sevimli" mənalarını daşıyır. Dəstgahın kompozisiyasında guşə əhəmiyyəti daşıyaraq "Bayatı-Şiraz"a ayağa gətirib çıxarır.

Beləliklə, dəstgah təmkinli, sakit xarakterli bu "guşə-ayaq" ilə tamamlanır. Azərbaycanda geniş yayıldığı və sevilə-sevilə dinlənildiyi üçün "Bayatı-Şiraz" əsasında çoxlu rəng və təsnifat, lirik mahnılar yaranmışdır. Bu dəstgah əsasında F.Əmirov "Gülüstən-Bayatı-Şiraz", S.Ələsgərov "Bayatı-Şiraz" simfonik muğamları, N.Əliverdibəyov isə "Bayatı-Şiraz" orqan simfonik muğamını yazmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahını bir çox məşhur və tanınmış sənətkarlarımız ifa etmişlər. Bu dəstgahın gözəl ifaçılarından tarzənlər - Hacı Məmmədovu, Bəhram Mənsurovu, Əhsən Dadaşovu, Həbib Bayramovu, Ağasəlim Abdullayevi, Möhlət Müslümovu göstərmək olar. Qanun alətində isə "Bayatı-Şiraz"ın ilk ifası Asya Tağıyevaya aiddir. Bundan başqa "Bayatı-Şiraz" dəstgahı Milli Konservatoriyanın baş müəllimi Təranə Əliyevanın rəhbərlik etdiyi qanunçılardan ibarət "İnci" qrupunun ifasında da səslənmişdir. Demək lazımdır ki, "Bayatı-Şiraz" dəstgahı qanun alətində çox gözəl səslənir. Tar ilə müqayisə edildikdə, "Bayatı-Şiraz"ın qanunda qlissandolarla ifası daha ecazkar alınır, sanki insanı sehirli aləmə aparır. Elə hissələr var ki, orada arpeccioların səslənməsi mütləq hal alır. Bu dəstgah əksər hallarda birsəsli ifa olunur. Lakin təcrübədən irəli gələrək deyə bilərəm ki, həmin dəstgahı ikisəsli də ifa etmək olar və səslənməsinə görə birsəslidən effektiv səslənir, шям дя xoş təsir bağışlayır.

Demək lazımdır ki, "Simli, mizrabla çalınan alətlər" qrupuna aid olan qanun qədim alətlərdən biridir. Qaynaqlara əsasən qanun aləti böyük türk alimi Əbu Nəsr Fərabi (870-950) tərəfindən icad edildiyi ehtimal olunur. Həmin məlumata əsasən onun qanun aləti üzərində dəyişiklik etdiyi deyilir. Lakin antik Misir və Şumerlərə aid edilən bəzi tarixi mənbələrdə isə qanun alətinin İbn Həllac tərəfindən icad edildiyi bildirilir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, I cild, Bakı, 1976.
2. İmrani R. "Muğam tarixi", Bakı, 1998.
3. Zöhrabov R. "Muğam", Bakı, 1991.
4. Музыкальная Энциклопедия, III том, Москва, 1976.

РЕЗЮМЕ

Необходимо отметить, что в написанной мной статье затрагивается жанр мугама, являющегося одним из древнейших слоев Азербайджанской народной музыки, история возникновения данного жанра, проводится сопоставление древнего и современного периода мугамов, широко распространившихся в Азербайджанской музыке, в частности дается объемлющий анализ мугама Баяты-Шираз, и говорится о звучании данного мугама на инструменте Ганун.

SUMMARY

It is to be noted that my article touches upon the issue of the genre mugham, being one of the most ancient layers of the Azerbaijani folk music And the history of origin of this genre; i tis made somparision of the ancient And modern period sof mughams, prevailing in Azerbaijan music, particularly it is provided the comprehensive analysis of mugham Bayati-Shiraz And i tis spoken about the sounding of this muğham And the musical instrument Qanun.

Rəyçilər: Xalq artisti, professor Ş.Eyvazova; əməkdar müəllim, sənətşünaslıq namizədi, dosent R.Musazadə.

Muğamşünaslıq. Мугамоведение

Вагиф АБДУЛКАСУМОВ
профессор

**ПРОЯВЛЕНИЕ МУГАМНОГО ЗВУКОРЯДА
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ТАРЕ**

Прежде чем говорить о 17-ступенном звукоряде, свойственном азербайджанской народной музыке, следует обратить внимание на социально-общественную, экономическую и политическую жизнь Азербайджана XIX века, поскольку популярность сугубо азербайджанской 17-ступенной звукорядной системы начинается с этого периода.

В XIX веке жизнь азербайджанского народа совпала с противоречивым периодом нашей истории. С одной стороны все еще продолжали господствовать старые феодальные пережитки в идеологической и культурной областях и, с другой стороны, получила распространение передовая европейская культура. Азербайджанская наука, литература и искусство эффективно развивалась, следуя передовым взглядам того времени. То-есть, в Азербайджане стали развиваться культура и музыкальное искусство прогрессивного содержания и характера, проявляя принципы реализма и народности.

XIX век дал таких виднейших деятелей в области литературы и искусства, как, Мирза Фатали Ахундов, Мирза Шафи Вазех, Касымбек Закир, Гасанбек Зардаби, Сеид Азим Ширвани, Наджафбек Везиров, Мирза Казымбек, Мир Мохсум Навваб; музыкантов: Мирза Садых Асад оглу, Ислам Абдуллаев, Али Аскер Карабаги. По этому поводу Узеир Гаджибейли писал: «Целая плеяда певцов, таристов, ашыгов, таких как Абдул-баги, Садых, Наджафкули были прославлены во всех местах Кавказа и заслужили интернациональное признание».

Общественные, политические и культурные перемены XIX века более ярко проявляли себя в развитых городах Азербайджана, одним из которых был город Шуша. Своим климатом, пленительной природой и передовой культурой г. Шуша прославились не только в Азербайджане, но и далеко за его пределами. Культура города, и особенно его музыкальное искусство и литература, привлекали к себе внимание известных путешественников, литераторов, музыковедов России, Западной Европы и других стран. Не случайна, русские музыковеды по

праву называли г. Шушу «консерваторией всего Кавказа». В этом смысле представляет интерес та оценка музыкальной жизни Шуши, как самого живописного и красивого города Карабаха, о которой писал известный русский музыковед В.Виноградов: «Шушинские музыканты делали историю Азербайджанской музыки и представляли ее не только у себя на родине, но и в других странах Востока».

В 1864-1897 годы в этом городе действовали музыкально-поэтические собрания «Меджлиси-унс» и «Меджлиси-фарамушан». Несомненна роль этих меджлисов в развитии азербайджанской народно-профессиональной музыки. Именно эти художественные, музыкальные собрания г.Шуши оказывали большое влияние на развитие историко-теоретической науки и мугамного исполнительства.

В результате изичения архивны материалов музыкальной культуре Азербайджана выяснилось, что в XIX веке г.Шуше возникла необходимость усовершенствования «пятиструнного Азербайджанского тара». В этом вопросе весьма велика роль известного музыковеда-тариста и реконструктора Мирзы Садыха Асад оглу (Садыгджана) который достиг усовершенствования музыкального инструмента-«пятиструнного Азербайджанского тара». В результате был создан 11-струнный современный Азербайджанский тар.

Мирза Садых Асад оглу уменьшил вес тара, изменив форму чашек корпуса (чанагов) и этим в 3-4 раза увеличил интенсивность его звучания, а число струн довёл до 18-ти, чуть позже уменьшил их количество до 13-ти струн. И лишь после смерти Мирзы Садыха тар стал 11-ти струнным инструментом. А самое главное: он, изменив расстановку ладков, увязал расположение звукоряда, с учётом специфики азербайджанского мугамного искусства. В результате всего этого выдающийся новатор и реконструктор современного азербайджанского тара - Садыхджан создал новейшую систему звукоряда. Она вполне оправдала себя и продолжает существовать и в наши дни.

Начиная с XIX века 17-ступенный звукоряд, свойственный арабо-персидской музыкальной системы, народам Ближнего Востока, не оставался идентичным среди народов этих стран и получил развитие, отличное друг от друга. В результате каждый из народов данного региона создал свой 17-ступенный звукоряд. Например, у арабов более характерным является звукоряд уда, у персов - хорасанского тамбура и у азербайджанцев пяти-и одиннадцатиструнного тара.

Однако, следует отметить, что к XV столетию народы Востока наряду с созданием своеобразной специфической музыки, внесли изменения и в свою звукорядную систему. Например, у турков сформировалась 24-х, индийцев – 22- х, у персов, арабов, азербайджанцев – 17-ступенная системы.

Что касается выше отмеченных ближневосточных стран: арабский, персидский, азербайджанский (сюда входят как Южный, так и Северный Азербайджан) народы сумели сохранить до наших дней свойственную их музыке 17-ступенную систему, в только количественном отношении. В этой связи обратим внимание на расстановку ладков (в объеме одной октавы) каждой струны 11-струнного сконструированного Мирза Садыхом во второй половине XIX века. (Пример №1).

Как можно заметить, что по количеству ладки тара имеет сходство с классической системой 17-ступенного звукоряда. Здесь видно, что по числу деления целого тона тар значительно отличается как от 17-ступенной арабо-персидской музыкальных систем, так и от звукоряда пятиструнного тара - своего предшественника. А само это отличие исходит из оригинальности звукоряда азербайджанской профессиональной мугамной музыки.

Из вышеизложенной расстановки ладков тара становится ясно, если в классическом 17-ступенном звукоряде каждый тон (с диатонической точки зрения) делится на три части (90 ц.+90ц.+24 ц.; или же 90ц.+57ц.+57ц. и др.); то в новом 11 – струнном таре каждый тон делится на две (90ц.+114 ц.), три (90ц.+90ц.+24ц.; 90ц.+24ц.+90ц.; 24ц.+90ц.+90ц.) и четыре (66ц.+24ц.+90ц.+90ц.) части. Как видно, в 11 – струнном таре расстановка ладков связана с неравным делением тона на 2, 3 и 4 части. Количество ладков в октавах по всему диапазону этого тара неодинаково. Например, если обратить внимание на количество звуков внутри октавы тара по всему диапазону (по строю – «ин С» диапазон тара начинается от «С» малой до « g^2 - a^2 » второй октавы), то увидим, что от «С» малой до звука « c^1 » первой октавы имеются **19** ладков, от звука « c^1 » первой до звука « c^2 » второй октавы имеется **17** ладков, от звука « g^1 » первой октавы и до звука « g^2 » второй октавы имеются **13** ладков. А ладки от « c^2 » второй октавы до звуков « g^2 - a^2 » той же октавы, являются **12** - ступенной хроматической европейской системой (Пример № 2).

Обладающий такой интересной звукорядной системой, Азербайджанский тар оставил далеко позади своих предшественников и доказал своеобразие и оригинальность азербайджанской народно-профессиональной музыки, особенно мугамного искусства.

Таким образом, Азербайджанская народная музыка полностью, раз и навсегда отделилась от персидской и арабской систем и достигла высокого уровня в своеобразном развитии 17-ступенного звукоряда.

Итак, в XIX столетии все области музыкальной культуры Азербайджана избавились от арабо-персидского влияния и приступили к развитию самостоятельного музыкального искусства прогрессивного характера.

Этот тар сыграл исключительную роль в развитии не только азербайджанской народно-профессиональной музыки, а также творчества профессиональных композиторов Азербайджана.

Известно, что нотные произведения для тара пишутся по 12-ступенной хроматической европейской системе. А в расстановке ладков тара с незначительным различием имеется и 12-ступенная система, что дает основание для исполнения на таре нотных произведений, написанных по этой системе. Как известно, в восстановление системы ладков тара для исполнения нотных произведений особая роль принадлежит Узеиру Гаджибейли. В разгоревшихся в конце 20-х начале 30-х годов дискуссиях, посвященных вопросу обучения и исполнения на таре, он защищал тар и доказал необходимость функционирования этого музыкального инструмента. Узеир Гаджибейли, точно определив в тот момент разрозненные ладки тара, и по существу восстановил систему расстановку ладков (за исключением мугамных ладков). Эта система сохранилась вплоть до наших дней.

Итак, Узеир Гаджибейли, исследуя тар с научной точки зрения доказал возможность исполнения на таре нотных произведений, а также определил будущие перспективы этого музыкального инструмента.

Приведем ниже диатонический звукоряд тара (I), и покажем отличие (II), полученное от сравнения его темперированного звукоряда (II).

	I	II	III
До	0	0	0
	204		
Ре	204	200	+4
	204		
Ми	408	400	+8
	90		
Фа	498	500	-2
	204		
Соль	702	700	+2
	204		
Ля	906	900	+6
	204		
Си	1110	1100	+10
	90		
До	1200	1200	0

Из этой схемы становится ясно, что по диатонической расстановке полутон на таре равен 90 центам, а целый тон – 204.

Тогда как же составлен хроматический звукоряд тара?

Выше мы показали, что в Азербайджанском таре каждый тон делиться на 2, 3 и 4 части, притом внутри каждого тона имеются ладки, равные 90, 66, 24, 114 центам. Ладки равные 90 и 114 центам являются

полутонами ладков. Так соответственно системе Пифагора становится ясным появление на таре двух полутонов –малого (90 ц.) и большого (114 ц.). А ладки равные 24, 66 центам являются ладками меньше полутона. Ладок с интервалом, равным 24 центам, по системе Пифагора называется «комма» (приблизительно равно одной восьмой части тона), а ладок с интервалом, равным 66 центам, приблизительно равен одной третьей части целого тона. Поскольку этот ладок не имеет своего точного названия, то его будем условно называть «третьтон»ом.

Если мы перейдем к вопросу отражения этих ладков (с интервалами, равными 24, 66, 90, 114 центам) с помощью нотным записи, то в таком случае альтерационные знаки- # (диез), b (бемоль), ♮ (бекар), известных нам из классической музыкальной литературы, окажутся недостаточными. Именно учитывая эту особенность и с целью получения системы такой нотной записи, указывающей место ладков тара, приходится использовать нижеследующие условные знаки. Иначе, это приведет к неверному нотному отражению мест ладков тара, неточному объяснению ладков этого инструмента.

Условные нотные знаки.(Пример№3).

При помощи этих условных знаков в письменном виде можно указать точные места фиксации звукоряда по всему диапазону тара. (см. Пример №2).

Из этого примера становится ясно, что знаки: # (диез) – любой звук повышает на 90, а b (бемоль) – понижает 114 центов. Значит они, как нам известно, из 12-ступенной хроматической системы, не обладают одинаковым уровнем повышения и понижения. С точки зрения 12-ступенной хроматической темперированной системы, в звукоряде тара между хроматическими ладками имеется мизерное отличие (приблизительно 10 центов). Однако данное обстоятельство не приносит сколько-нибудь заметного нарушения на темперированное исполнение, вернее, этот звукоряд тара вместе с системой Пифагора, дает полную возможность тому, чтобы темперированные произведения исполнялись на этом инструменте.

Как и было отмечено, система ладков 11-струнного тара обладает звукорядом, отличающимся от 5-струнного тара. Эта перемена проявляя себя как в ладках, так и в отношении их последовательности. В результате сравнения друг с другом схем ладков обоих тар, мы сможем увидеть нижеследующие отличия между ними (в объеме c^1 - c^2).

Ладки 5-струнного тара (Пример№ 4).

Ладки 11-струнного тара (Пример№ 5).

Если мы обратим внимание на указанные схемы, имеющие сравнительный характер расстановки ладков 5-струнным и 11-струнным тарами, то увидим, что в 5-срунном таре число ладков между

b¹ - c² было три ладков (90 ц.+57ц.+57ц.), а в новом 11-струнном таре - два (114ц.+90ц.). Далее, в 5-струнном таре между D и E (на белым струнах) и соответственно им во 2 группе (на жёлтым струнах) между A, H было 3 ладков. А Садых Асад оглы в новом таре на этом месте добавил по одному ладку между D, E, и A, H в результате стало по четыре ладка (66ц.+24ц.+90ц.+24ц.).

Из вышеприведенной схемы ладков 11-струнного тара видно, что перемены ладков создали новую систему, которая отличается от звукорядов музыки народов Ближнего Востока и обладает оригинальной особенностью. Целесообразно, было бы эту систему называть «Системой Мирза Садыха Асад оглы».

Исходя из вышесказанного, рассмотрим структуру интервалов ладков 11-струнного тара.

Мы отметили, что в диатонической структуре ладков тара целый тон проявляет себя в 2-х видах: 180 ц., 204ц.. Однако, рассмотрев внимательно хроматическую структуру ладков 11-струнного тара, мы видим, что кроме целых 180, 204-центовых тонов имеется еще 3-й целый тон, равный 228 центом. Так, в хроматической расстановке в начале или же в конце любого целого тона, равного 204 ц., может быть еще один ладок, равный одной комме (24ц.). А в таком случае создается интервал с третим целым тоном, равным 228 центам. Например, интервал большой секунды между ре р (комма) и ми (промежуток между 3-м и 7-м ладками) образует 3-й целый тон-228 ц..

В расстановке ладков тара у каждой малой и большой терции в отдельности имеются три разновидности. Эти ладки гораздо больше употребляются в мугамном исполнении: малая терция – 270ц., 294ц., 318 ц.; большая терция - 384 ц., 408 ц., 432 ц.. Отрывки из каденции («айагверме») мугама «Шур» и раздела «Майе» мугама «Сегях», относящиеся к интервальным делениям малой, большой секунды и малой, большой терций, могут быть наглядными доказательствами к вышесказанному. (Пример№6-7).

Кстати, отметим и то, здесь ясно проявляет себя известная концепция У.Гаджибейли, «В Азербайджанской музыке большая терция короче по сравнению с темперированной, а малая терция шире». Так, большая терция – 384 центов короче темперированной – 400 центов, а малая терция – 318 центов шире темперированной - 300 центов.

По этому поводу Узеир Гаджибейли в разделе «Звуковая система» своей книги «Основы азербайджанской народной музыки» дает весьма ясные и подробные сведения (соответственно 11-струнного азербайджанского тара) о месте интервалов терции и сексты в азербайджанской музыке. Он пишет: «Разница заключается в том, что ступени же октавы в европейской музыке равномерно темперированы;

ступени же октав в азербайджанской музыке также считаются темперированными, но неравномерно.

Поэтому, при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано), чувствуется некоторое несоответствие по высоте тонов, особенно терцовых и секстовых; в азербайджанской музыке большая терция уже темперированной, малая терция-шире темперированной. Полутон шире темперированного. Разница - приблизительно одна комма». Эта концепция Уз. Гаджибейли особенно проявляет себя в ладах тара. Мирза Садых Асад оглу принял терцовые интервалы (мы имеем ввиду как малые, так и большие терции), употребляемые именно в азербайджанской народной музыке и особенно в искусстве мугама.

Добавленная Мирза Садыхом Асад-оглы ми р (комма) стала причиной образования нового лада на таре, равного одной «третьтон»а (66ц). А это, в расстановке ладов тара, образовала новый малый терцовый интервал, равный 270ц. Очень интересно, что этот ладок (4-й) является одним из часта употребляемых, в «Шур»е – классическом азербайджанском мугаме. Вероятно, что соответственно звучанию мугама «Шур» в Азербайджане, Мирза Садых Асад-оглы и создал новый ладок, равный 66ц.

В новом таре Мирза Асад-оглы, не принимал имеющийся в расстановке ладов пятиструнного тара интервал терции, равный 348 ц., и довёл его до 384 ц, получив, свойственную для азербайджанской музыки, большую терцию. И этим, зная принципы исполнения и характеристику звучания различных видов мугама «Сегях» («Харидж сегях», «Орта сегях», «Мирза Гусейн сегях») распространенных в Азербайджане Он сумел совершенно точно определить опорную ступень тоники сегяха. Кроме того, весьма интересно отметить еще и то, что в исполнении на азербайджанских народных инструментах, как на баламане, кеманче и других тоники мугамов сегяха – «си», «ми», «ля» звучат ниже, чем темперированные.

Интересно было бы выяснить еще один вопрос. Как мы уже знаем, мугам «Сегях» с тоникой «си» называют «Харидж сегях» (слово «харидж» означает фальшиво, неровно). Почему «Харидж сегях»? В азербайджанском народном музыкальном творчестве имеется термин «харидж». Так, если ханенде (певец) или инструменталист хоть мизерно создаст харидж (фальшиво) звук в исполняемом им музыкальном произведении, то это считается предрассудительным, при этом такой поступок оценивали термином «поет харидж» или же «играет харидж».

Однако, для объяснения причины, название основного «сегяха» с тоникой «си» «Харидж сегях»ом, мы находим нужным искать в расстановке ладов нового тара. Если мы обратим внимание на

расстановку ладов в новом таре Мирзы Садыха Асад-оглы, то становится известным, что в разделе «майе» «Харидж сегях» терция, Э - Щ р (комма) (384 ц.) не равно с терцией э¹ – щ¹ (408 ц.), находящаяся на одну октаву выше. Между терцией Э - Щ р и э¹ – щ¹ имеется отличие на одну комму, т.е. разница в 24 ц. И таким образом, ладок Щ р (комма) малой октавы не согласовывается со звуком ладка щ¹ первой октавы, расположенной на октаву выше. В результате между Щр – щ¹ звучит фальшиво (харидж). Именно поэтому опытные таристы, исполняя мугам «харидж сегях», искусственно согласовывают друг с другом ладок Щ р малой октавы и щ¹ первой октавы. По нашему мнению, то, что мугам «Сегях» с тоникой «си» музыкантами назван «Харидж сегяхом», именно связано с вышесказанным. Отметим еще и то, что в истории азербайджанской музыки до Мирзы Садыха Асад-оглы не встречается название сегях с термином «харидж».

В таре интервал кварта проявляет себя в состоянии трех видах: 498ц, 474ц, 522ц. Но из них в исполнении тара употребляется только интервал, равный 498ц. Поскольку на таре струны (Ы и ЫЫ группы), обладающие постоянным настроением, находятся в квартовом отношении, то квартовый интервал употребляется только в одном виде (498ц).

Несмотря на то, что на таре имеются места интервалов, равные 474ц и 522ц, но в исполнении на таре они не употребляются в качестве основных.

А квинтовый интервал на таре употребляется в двух видах: 678ц и 702ц. Третий вид квинтового интервала (726 ц.), хотя и имеется в звукоряде, однако не употребляется в качестве основного интервала.

Несмотря на то, что на таре имеются места интервалы большой и малой сексты проявляет себя в трех видах, в исполнительской практике употребляются только два вида: малая секста (792 ц., 816 ц.); большая секста (906 ц., 882 ц.,).

Несмотря на то, что на таре имеются места интервалы малой сексты, равной 768ц и большой сексты, равной 930ц, они не употребляются как основные интервалы.

Далее, на таре имеются интервалы малой и большой септимы, каждый из которых проявляет себя в 3-х видах. Малая септима: 972ц, 996ц, 1020ц. Большая септима: 1062ц, 1086ц, 1110ц.

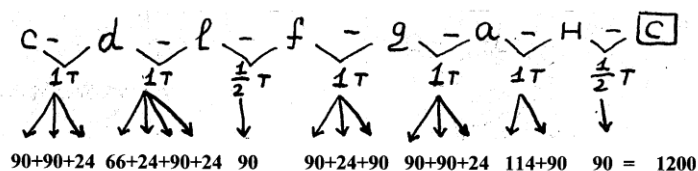
Однако, в исполнении тара септимы равные 972ц (малый) и 1062ц (большой) не употребляются как основные интервалы.

А у октавного интервала на таре имеется место с обмером, равным 1200ц, соответствующим темперации, который и является употребительным интервалом.

Таким образом, вышеотмеченные нами выводы анализа структуры интервалов системы ладов тара мы даем и в общей таблице.

Употребительные интервалы звуко-ряда тара	Обмеры в центах	Темпера-ционный интервал	Отли-чие	Неупотребляе-мые интер-валы	Названия мугамов, показываю-щие в себе употреби-тельные интервалы
1	2	3	4	5	6
1.Малая секунда	90	100	-10	0	Все мугамы
	114	100	+14	0	Все мугамы
2. Большая секунда	180	200	-20	0	Все мугамы
	204	200	+ 4	0	Все мугамы
	228	200	+28	0	"Чахаргях"
3. Малая терция	270	300	-30	0	"Шур, "Дугях"
	294	300	- 6	0	Все мугамы
	318	300	+18	0	"Сетях", "Шур"
4. Большая терция	384	400	-16	0	"Сетях"
	408	400	+ 8	0	Все мугамы
	432	400	+32	0	"Шур"
5. Кварта	498	500	- 2	522	Все мугамы
6. Квинта	678	700	-22	726	"Сегях(Мирза Гусейна)"
	702	700	+2	—	Все мугамы
	702	700	+2	—	Все мугамы
7. Малая секста	792	800	-8	768	Все мугамы
	816	800	+16	-	«Раст»
8. Большая секста	906	900	+ 6	930	Все мугамы
	882	900	- 18	-	«Сегях»
9. Малая септима	996	1000	- 4	972	Все мугамы
	1020	1000	+20	-	«Раст»
10. Большая септима	1086	1100	- 14	1062	Все мугамы
	1110	1100	+ 10	-	«Раст»
11. Октава	1200	1200	0	0	Все мугамы

Примеры



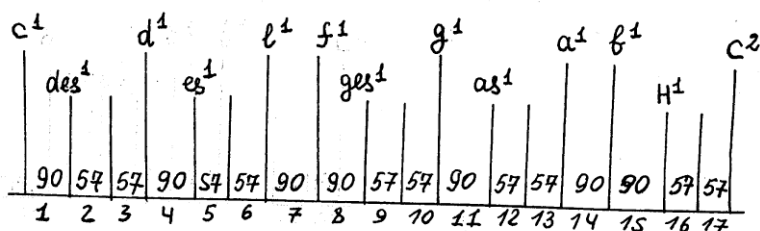
Пример № 1



Пример № 2

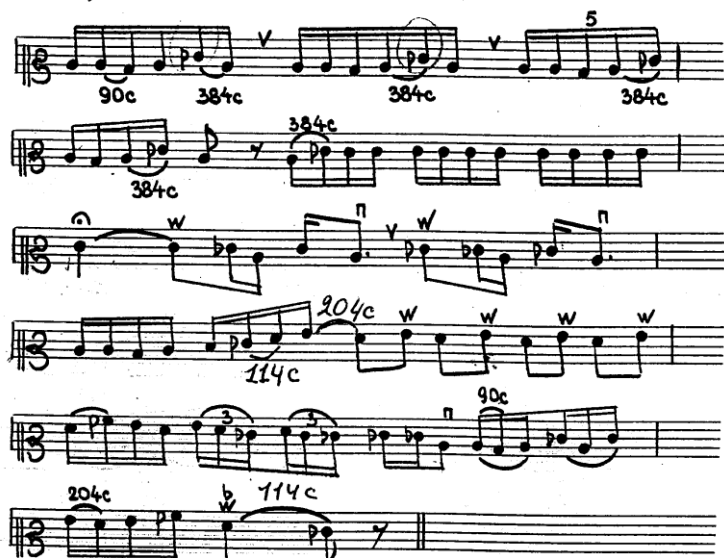
Полутон : $\begin{cases} 90 \text{ ц. : } \sharp, \flat \\ 114 \text{ ц. : } \sharp, \flat \end{cases}$
 Третьтон : $66 \text{ ц. : } 2, \flat$
 Комма : $24 \text{ ц. : } \sharp, \flat$

Пример № 3



Пример № 4

Ad lib. "Орта сөгэх" (Майе)



Пример № 7

Список литературы

1. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку - 1957.
2. Бадалбейли А. Толковый монографический музыкальный словарь. (на азерб. яз) Баку – 1969.
3. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва – 1939.
4. Шушинский Ф. Шуша. Баку – 1968.
5. Абдулкасумов В. Азербайджанский тар. (на азерб. яз) Баку – 1989.

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycan tarındakı muğam səs sisteminin təkamül yolu açıqlanır. Onun Yaxın Şərq xalqlarına məxsus olan 17-pilləli səs düzümünün tarixi və nəzəri baxımından orijinallığı sübut olunur. Azərbaycan muğamının milli folklorumuza məxsus olan səciyyəvi mahiyyəti, özünəməxsusluğu tarın pərdələr sisteminə parlaq əks olunur.

SUMMARY

This article devoted to mugam sound sistem of Azerbaijanian tar. He proved that originality of and theoretical point of view 17 sound rows belong to people of Near East.

Rəyçilər: Sənətsünaslıq doktoru, professor S.Abdullayeva; sənətsünaslıq namizədi A.Nəcəfzadə

Муғамшүнәслиқ. Муғамоведение

Рафиз МУСАЗАДЯ
Сянятищнаслыг намизяди, досент

“RAST” ИНСТРУМЕНТАЛ MUĞAMI

Azərbaycan xalqının ən qədim dövrlərdən bəri öz zəhmətinin və zəkasının məhsulu kimi ərsəyə gələn, əvəzsiz musiqi incilərimizdən sayılan muğam dəstgahlarımız, şifahi şəkildə ağızdan-ağıza, dildən-dilə keçərək böyük bir tarixi inkişaf yolu qət etmiş, bu günümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Bu zəngin sənət incilərinin inkişaf etdirilib müasir dövrə qədər çatdırılmasında Azərbaycanın görkəmli sənətkarlarından Mirzə Sadiq Əsəd oğlu, Qurban Pirimov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mənsur Mənsurov, Əhməd Baxıxanov, Bəhram Mənsurov, Kamil Əhmədov, Hafiz Mirzəliyev, Mütəllib Novruzov və b. qeyd etmək lazımdır. Onlar muğamlarımızın mahir biliciləri olmaqla yanaşı, həm də bir pedaqoq kimi geniş fəaliyyət göstərmiş, yetişməkdə olan gənc musiqiçilər nəslinə öz bilik və bacarıqlarını əsirgəməmişlər.

Azərbaycanın dahi bəstəkarı Ü.Hacıbəyli hələ 1920-ci illərin əvvəllərindən muğamın tədrisi ilə bağlı məsələlərə ciddi yanaşaraq, 1922-ci ildən rəhbərlik etdiyi Bakı Türk Musiqi Texnikumunun “IIIərq” şöbəsində “Muğam komissionu” yaradır. 1925-ci il 9 may tarixində bu komissiya tərəfindən on dəstgahdan ibarət ilk muğam proqramı qəbul edilir. O dövrdən bu günümüzə qədər muğamlarımız təcrübəli ifaçı və pedaqoqlarımızın gərgin əməyi nəticəsində inkişaf edərək formalaşmış, cilalanmış və dəstgahların əzəli strukturu qorunub saxlanılmışdır.

Hal-hazırda orta ixtisas musiqi məktəblərində və ali musiqi təhsili ocaqlarında çalışan muğam müəllimləri, Mirzə Mənsur Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mənsurov, Kamil Əhmədov, Mütəllib Novruzov, Əlikram Hüseynov və Elxan Müzəffərov kimi sayılıb-seçilən pedaqoqların fərdi ifaçılıq məktəbinin üslub xüsusiyyətlərindən, biliyindən bəhrələnərək muğamların tədrisi metodikasını düzgün qurmağa çalışırlar.

Sözsüz ki, ustad sənətkarlarımız - Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Həbib Əliyev, Sərvər İbrahimov, Elman Bədəlov və onların davamçıları olan Şəfiqə Eyvazova, Möhlət Müslümov, Ağasəlim Abdullayev, Firuz Əliyev, Vəmir Məmmədəliyev, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov kimi peşəkar ifaçıların da özünəməxsus ifa xüsusiyyətləri tədris prosesi zamanı istifadə olunmaqdadır.

“Rast” instrumental muğamı

Rast - doğru, düzgün mənasında işlədilir. Bu muğam on dörd şöbə və guşələrdən ibarətdir. Щямин шюбя вя эцшыляри ашаыыдакы тядвялдя тягдим едирик.

1. Bərdəşt (Novruzu-rəvəndə)	2. Mayə	3. Üşşaq
4. Hüseyni	5. Vilayəti	6. Dilkeş
7. Kürdü	8. Şikəsteyi-fars (Xocəstə)	9. Mübərriqə
10. Əraq	11. Pəncgah	12. Rak-Xorasanı
13. Qərai	14. Rasta ayaq	

Söbə: - Ərəbcədən tərcüməsi hissə və ya bölmə deməkdir. Muğam dəstgahlarında şöbə - əsas istinad pərdəsinə malik olub, müstəqil, tamamlanmış bir melodik ifadəni özündə cəmləşdirən sərbəst ifalı vokal-instrumental və yaxud instrumental hissəyə deyilir.

Guşə: - Təbə olduğu şöbə ətrafında ifa edilən, özünün köməkçi istinad pərdəsinə malik olub, sonda isə həmin şöbənin əsas istinad pərdəsində tamamlanan müəyyən məzmunlu musiqi parçasına deyilir. Şöbə və guşələrin tərifini verməkdə bizim məqsədimiz muğam hissələrində hansının şöbə və ya hansının da guşə olması haqqında anlayışı oxucuya çatdırmaqdır..

“Rast” muğamında “Bərdəşt” şöbəsinin xüsusi adı vardır ki, o da “Novruzu-rəvəndə” yəni, “yeni bahar nəfəsli günün gəlib-getməsi” deməkdir.

Nümunə №1

“Бярдашт” («Новрузу-рявяндя»)



“Rast” muğamında sanki müdrik bir ağsaqqal qocanın söhbətlərindən, onun nəsihətləri dolu həyat səhifələrinin açıqlamasından, xalqımızın keçmişini nəql etməsindən bəhs edilir.

Odur ki, nümunə №1- də təqdim olunan «Bərdaşt» («Novruz-u-rəvəndə») şöbəsinin elə 1-ci xanəsində səslənən melodik cümlə aramla, tələsmədən, sanballı mizrablarla, aydın ifa edilməlidir.

2-ci xanə də 1-ci xanədə ifa edilən cümləyə kiçik bir melodik fiqurasiya daxil etməklə təkrarlanır. Bu ifa da ağır, güclü mizrablarla müşayiət olunur. Şöbənin 3-cü xanəsində səslənən melodik cümlə isə sanki əvvəlki xanələrdəki mövzularla kontrastlıq təşkil edir. Heç şübhəsiz ki, ifaçı bu yerdə ehtiyatlı olmalı və kobud mizrablardan istifadə etməməlidir. Hətta, 3-cü xanənin əvvəlində səslənən birinci oktavanın **si** notu vibrasiyalı ifa edilməlidir. Ümumiyyətlə, bu pərdə özlüyündə vibrasiya tələb edən pərdələr sırasındadır.

1. Bəzən müəyyən ifaçılar “Bərdaşt”-ı “Əraq” şöbəsinin tematikası ilə başlayırlar ki, bu da yanlış bir yoldur.

Nümunə № 2



Artıq 4-cü xanədəki musiqi materialı əvvəlki həyəcanı yatırtmaq və “Mayə” şöbəsinə enmək vəzifəsini görür. Bu məqsədlə də ifa zamanı narın, yumşaq mizrablardan istifadə etmək vacibdir.

“Mayə-Rast” öz həcmi etibarı ilə ən iri şöbə olmaqla yanaşı dəstgahın bütövlükdə xarakterinin açılmasında mühüm rol oynayır. Muğamın əsasını təşkil edən bu şöbə təmkinliyi, sakit tərzdə ifası ilə diqqəti cəlb edir. Mayə şöbəsinin vokal-instrumental formada ifası zamanı xanəndənin aramla, yumşaq, aşağı səslə oxumağa başlaması, sanki gözlərimiz önündə nurani bir babanın rəvayətləri nəql etməsi obrazını canlandırır.

Tarda “Mayə” şöbəsi ifa edilərkən ifaçı müntəzəm olaraq lal barmaqlardan, sürüşdürmələrdən, narın, zərif mizrablardan istifadə etməklə əsas istinad pərdəsi sayılan kiçik oktavanın **sol** səsində, yəni açıq sarı simdə dayanarkən tərzi tez-tez, “xum”¹ verməklə ahəngdarlıq yaratmalıdır.

“Rast” muğamının 3-cü hissəsi “Üşşaq” guşəsidir. “Üşşaq” – aşıqlar; aşıq-məşuq deməkdir. “Üşşaq” guşəsinin “Rast” muğamında səsləndiyi melodiyası özünəməxsus rəngarəngliyi ilə seçilir, yəni öz adını doğruldur. Burada aşıqların deyişməsi “Üşşaq” guşəsinin əsasını təşkil edən 3 ayrı-ayrı melodiyadan ibarətdir.

Nümunə №3



1. Tarda “xum” əmələ gətirmək üçün ifaçılar iki üsuldən istifadə edirlər. I-Tarın çanağını döş qəfəsi üstündə bir neçə dəfə silkələmək, II-Çanağı döş qəfəsinə sıxıb, tarın qolunu özünə tərəf bir-iki dəfə dartmaq.

Doğrudan da nümunə №3-dən görünür ki, 1-ci, 2-ci və 3-cü xanələrdə müxtəlif melodiylar səslənir, yalnız 4-cü xanə 2-ci xanədə səslənən melodik cümlənin imitasiyalı təkrarı kimi ifa edilir.

Bu melodiyları ifa edərkən heç bir tələskənliyə yol vermək olmaz. Hər bir sual-cavab aydın notlarla səsləndirilməli və “əşiq-məşuq” dəyişməsi obrazını yaratmalıdır.

1-ci xanədəki melodik cümlə intonasionalı bir vurğu ilə ifa olunursa, 2-ci xanədə ona əks olan cavab cümləsi isə yumşaq, sakit tərzdə səslənməlidir. Eynilə də, 3-cü və 4-cü xanələr də belə ifa edilməlidir.

“Üşşaq” guşəsi tamamlandığı son səsdən birbaşa “Hüseyni” guşəsinə keçid edilir.

Nümunə №4

“Üşşaq” (сон ыцмля) “Щцсейни” (башланьыгъ)



“Hüseyni”nin ərəbcə mənası “gözəl” deməkdir. «Hüseyni» kiçik bir guşə olmaqla bütün “Rast” ailəsinə daxil olan muğamlarda eyni səpgidə ifa edilir. Bu guşə özündən əvvəl gələn “Mayə” şöbəsi və ona tabe olan guşələrdə inkişaf tapmış əsas fikri müəyyən mənada yekunlaşdıraraq, bir növ kadans rolunu oynayır. Eləcə də kompozisiyanın məntiqi inkişafını təmin etmək məqsədilə dəstgahın dramaturji düyünlərinin açılması və yeni obrazların yaradılması üçün geniş meydan açır.

“Rast” muğamının mərkəzi şöbələrindən biri də “Vilayəti”dir. Bu şöbəni ifa edərkən diqqətli olmaq lazımdır. Çünki çox zaman ifaçılar “Vilayəti”nin

başlangıç cümlələrini “Şur-Şahnaz” şöbəsi ilə qarışdırırlar. Bu səbəbdən elə “Vilayəti” şöbəsinin giriş hissəsini konkret olaraq necə ifa olunmasına aşağıdakı not nümunəsində baxaq.

“Vilayəti” şöbəsi

Nümunə №5



Yuxarıda təqdim olunan not nümunəsinin (№5) 2-ci xanəsində ifa edilən gəzişməni əvvəl sarı simdə başlayıb sonra isə, yəni qayıdışını ağ simdə tamamlamağı məqsəduyğun hesab edirik. 3-cü xanəni bitirməklə “Vilayəti” şöbəsinin giriş hissəsi sona yetir. Sonra isə “Şur-Şahnaz” şöbəsinə işlədilən xalların burada səsləndirilməsini sarı simlə kök simin birgə vurulması fonunda davam etdirmək olar. Amma onu da qeyd etmək lazımdır ki, hələ Nümunə №5-in 3-cü xanəsində bir neçə dəfə “Şur” ladına müvəqqəti yönəlmələr baş verir. Yəni, həmin xanədə birinci oktavanın **fa diyez** pərdəsinə qalxmaqla lad dəyişkənliyinə yol verilir və sonda yenə (4-cü xanə) “Rast” ladına qayıdılır.

«Vilayəti» şöbəindən sonra gələn “Dilkeş” və “Kürdü” güşələri eynilə “Şahnaz” və “Bayatı-Kürd” muğmlarında ifa olunan melodiyalardan ibarətdir. Odur ki, bu güşələr haqqında kifayət qədər məlumatımız olduğundan onların üzərində dayanmayacağıq. Amma “Vilayəti” şöbəindən “Dilkeş” güşəsinə və “Kürdü”

guşəsindən “Rast”a qayıtmaq yollarını not nümunələri vasitəsilə göstərməyi vacib sayırıq.

Nümunə №6

“Вилайяти” шюбясиндян “Дилкеш” эушысяня кечид



Nümunə №7

“Күрдц” эшысясиндян “Вилайяти” шюбясиндя кечид



Növbəti şöbə “Şikəsteyi-fars” (“Xocəstə”) adlanır. Şikəstə sözünün farsca mənası - «sınımış», «incimiş», «qəlbi qırılmış» deməkdir. Şikəstə qədimdən aşiq yaradıcılığında, sonralar isə yəni, XIX əsrin II yarısından xanəndələr tərəfindən sərbəst-ritmik formada ifa olunaraq şifahi ənənəli professional musiqinin janrlarından biri olan “Zərbi muğamlar” sırasında təşəkkül tapmışdır. Şikəstələrin bütün növləri “Segah” muğamı üzərində ifa edilir. Ümumiyyətlə, “Şikəstə” insanların əzab və əziyyətlərini, qarşılaşdıqları narazılıqları musiqi dili ilə xalqa çatdırma bilməsidir.

«Rast» dəstgahında ifa olunan “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə çox vaxt “Xocəstə” də deyilir. Çünki “Şikəsteyi-fars” şöbəsi ilə eyni melodik məzmunu malik olan və “Segah” ladında bənzərsiz ifa məziyyətləri ilə seçilən “Xocəstə” başqa muğamlardan fərqli olaraq ancaq “Rast” dəstgahında “Şikəsteyi-fars” şöbəsi yerində lirik, məlahətli səslənir. Xocəstə sözünün mənası “xoşbəxt”, “mübarək”, “gözəl” deməkdir. “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin musiqi məzmunu başqa muğamlardan da (“Rast” və “Şur” ailəsinə daxil olan) bizə bəlli olduğuna görə, onda “Xocəstə” şöbəsinin fərdi ifa məziyyətləri ilə aşağıda təqdim edilmiş not nümunələrində tanış olaq:

“Xocəstə” şöbəsi (1-ъи мювзу)

Nümunə №8



Bu not nümunəsindən belə aydın olur ki, “Şikəsteyi-fars” və “Xocəstə” şöbələrinin başlanğıc cümlələri demək olar ki, bir-birilə eynidir. 3-cü və 4-cü xanələrdəki melodiya şöbənin əsas istinad pərdəsi olan 1-ci oktavanın **re** pərdəsi alt mizrabların aramlı müşayiəti ilə xüsusi vurğulanmalıdır. Ağ simdə vurulan hər bir alt mizrabdan sonra kök simdə səslənən həmin pərdəni də alt mizrablarla təkrar vurmaq məsləhətdir. Sonrakı V, VI və VII xanələrin əvəlində ifa edilən melodik frazaların xoşagəlimli olması üçün 1-ci oktavanın **do** səsinə sonra **do diyez** pərdəsindən **re** pərdəsinə lal barmağı sürüşdürərək ifanı bəzəmək lazımdır:

Nümunə №9



Artıq 7-ci xanədən “Xocəstə” şöbəsinin ifa xüsusiyyətləri özünü göstərməyə başlayır və onun “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə fərqləndirən

məxsus xalları səsləndirilir. Onu da qeyd edək ki, bütün xanələrdəki melodik frazaların son dayanacaq pərdəsi olan **re** səsində tara mütləq «xum» vermək tələb olunur.

Nümunə №10



Nümunə №8-də təqdim olunmuş parçalardan (6 və 8-ci xanə) «Xocəstə» şöbəsinin əsas cümlələrinin sonu elə «Şikəsteyi-fars» şöbəsinə istifadə edilən ayar cümlələri ilə eyni olduğu aşkar olunur. Bu isə hər iki şöbənin eyni melodik məzmunlu həmahəng səslənməsindən irəli gəlir.

«Xocəstə» (II mövzu)

Nümunə №11



Nümunə №11-də verilmiş melodik hissə gəzişmələrdən ibarətdir. Bu gəzişmə metroritmik xüsusiyyət daşıdığından «Xocəstə» şöbəsinə xüsusi gözəllik verir. Burada 1-ci not açıq kök simə (açıq kök sim **re** notu ilə köklənməli) vurulduqdan sonra ağ simdə ifa edilən ilk notlar gözəl trellərin

müşayiəti ilə ifa olunmalıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu gəzişmənin müəllifi ustad sənətkar, gözəl pedaqoq Mirzə Mənsur Mənsurovdur.

Beləliklə biz “Xocəstə” şöbəsinin əsas məzmunu ilə tanış olduq.

«Şikəsteyi-fars» - «Xocəstə» şöbəindən sonra “Mübərriqə” guşəsi gəlir. Mübərriqə-ışıqlı deməkdir. Bəzən ifaçılar “Şikəsteyi-fars” şöbəindən “Mübərriqə” guşəsinə birbaşa keçid alırlar. Lakin bilməlidirlər ki, bu şöbə və guşəni birləşdirən iki melodik cümlədən ibarət bağlayıcı bir mövzu vardır. Gəlin buna aşağıdakı nümunədə baxaq:

Nümunə №12

Bağlayıcı mövzu



Nümunə №12-də təqdim olunmuş bu mövzu demək olar ki, “Şikəsteyi-fars” “Mübərriqə” ardıcılığı ilə rastlaşdığımız bütün dəstgahlarda ifa edilir. Ümumiyyətlə, bu mövzuya “Təxtigah” guşəsi də demək olar. Çünki not nümunəsinin 3-cü xanəsində “Mübərriqə” guşəsinin ifasına başlamaq üçün sanki bir “Taxt” qurulur. Yəni, həmin xanədə **re**, **mi** və **do**, **re** ardıcılığı “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin əsas istinad pərdəsi olan 1-ci oktavanın **re** pərdəsində qərarlaşması ilə “Mübərriqə” guşəsinin başlanması üçün bizə zəmin yaratmış olur. Bu guşə “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə nisbətən bir qədər canlı görünərsə də, ifa zamanı, həzinliyi, lirik xüsusiyyəti saxlamaq vacibdir. Burada lal barmaqlardan istifadə olunmalıdır.

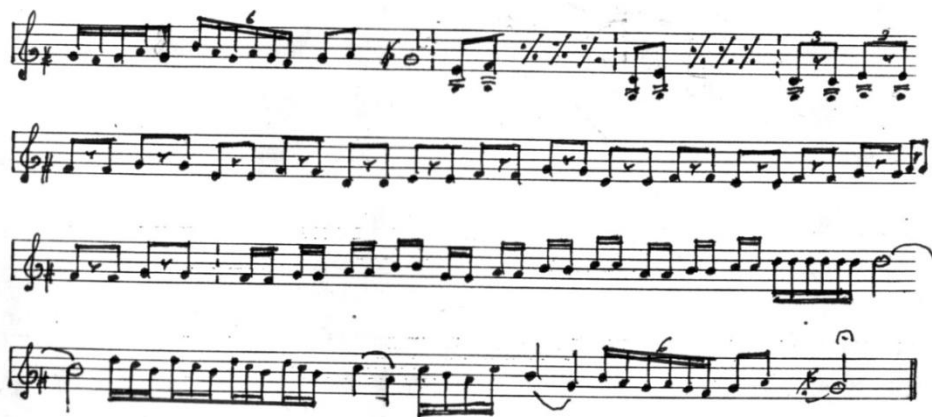
Növbəti şöbə “Əraq” адланыр. “Əraq” şöbəsi coşğun və sərt şəkildə ifa edilir. Bu şöbəni ifa edərkən instrumentalçılardan güclü mizrab, iti barmaq və dinamik biləng tələb olunur. Çünki “Əraq” şöbəsinin əsas məzmunu mərdlik, məğrurluq üstündə qurulmuşdur.

“Əraq” - yer, məkan adıdır. Bəzən bu şöbəyə “İraq” da deyirlər. «Əraq» şöbəsi alt və üst mizrabların sürətli müşayiəti ilə başlayır və şöbəyə çılğınlıq, ehtiraslılıq gətirir. “Əraq” şöbəsinin ən kulminasion gəzişməsi ilə aşağıdakı not nümunəsində tanış olaq:

“Əraq”

Nümunə №13





Bu gəzişmə ifaçıdan böyük məharət, yüksək səviyyəli texniki imkanların olmasını tələb edir. Gəzişmə zamanı açıq sarı simlə ağ simi birgə səsləndirib və yalnız üst mizrabların güclü müşayiəti ilə səslənməni pianodan-fortissimoya qədər artırmaq لازمдыр.

“Rast” dəstgahının on birinci hissəsi “Pəncgah” şöbəsi adlanır. «Pəncgah» - «beşinci yer», «məvqə» deməkdir. «Пяньэаш» “Mayə” şöbəsinin bir oktava zildə improvizə olunmuş şəkildə bir növ təkrarıdır. “Əraq” şöbəsinin ehtiraslı, coşğun ifasından sonra gələn “Pəncgah” bir qədər lirik, təmkinli ifa olunur. Bu şöbənin əvvəli və ayaq hissəsini düzgün ifa etməkdən ötrü “Pəncgah” şöbəsinin musiqi materialı ilə aşağıdakı nümunədə tanış olaq:

“Pəncgah”

Nümunə №14



Yuxarıdakı not nümunəsinin 1-ci xanəindən görünür ki, ifa edilən melodik cümlə “Üşşaq” guşəsinin məzmununa çox yaxındır. Lakin burada

təqdim olmuş melodiya “Pəncgah” şöbəsinə özünəməxsus ifası ilə seçilir. Odur ki, adı çəkilən şöbə və guşəni bir-birindən fərqləndirməkdən ötrü “Pəncgah” şöbəsinə mütləq 1-ci xanədə səslənən melodik cümlə ilə başlamaq lazımdır. Sonuncu, 4-cü xanədə isə “Pəncgah” şöbəsinə tamamlayan və ancaq bu şöbədə ifa edilən maraqlı bir gəzişmə təqdim edilmişdir. Bu not нцмунясиндя yazılan melodiya alt mizrabların birdən, kəskin vurulması ilə müşayiət olunur. Belə ifa tərzəi həmin gəzişmə üçün səciyyəvi xarakter daşıyır.

Bu gəzişməyə “Pəncgah” şöbəsinin ayaq hissəsi də deyilir. Bəzən instrumentalçılar bu şöbənin ayağını ondan sonra gələn “Rak” guşəsinin ayağı ilə qarışdırırlar. Məqsədimiz də odur ki, ifa zamanı bu tövsiyələrdən düzgün istifadə edilsin.

Növbəti hissə “Rak” guşəsi adlanır. Bəzi mənbələrdə bu söz – «bünövrə», «dayaq» kimi tərcümə edilmişdir. Lakin bu məna guşənin ifası zamanı hansı rola malik olduğunu aşkarlamır. «Ərəb və fars sözləri lüğəti»ndə (3, 509) «Rake» sözü ярябъядян дилимиздя «намаз гылдыгда яйилян, руки едян» мяналарында тяръцмя олунур. Руки ися намаз заманыы истифадя олунан ямяллярдян биридир. Йяни, «Руки» намазда яллярди дизлярди дайайыб яйилмя щярякяти демякдир (3, 528). Doğrudan da bütün ifa edilən «Rak»lar dəstgahın kulminasiya nöqtəsindən “Mayə” şöbəsinə tərəf bir növ «əyilirlər», «dönürlər». Gələn dediklərimizi not nümunəsində müşahidə edək.

“Rak”

Nümunə №15



“Pak” güclü trémolə ilə başlayır və bir müddət bu həyəcan hissini özündə saxlayır. Lakin melodiyanın aşağıya doğru hərəkəti zamanı bir qədər

yumuşalma baş verir. Not nümunəsinin 5-ci xanəsi «Rak» guşəsinin ayaq hissəsi kimi qəbul edilmişdir. Yəni, burada “Pəncgah” şöbəsi ilə “Rak” guşəsinin ayaqlarında xeyli fərq olduğu aşkar olunur. Ayaq hissəsini ifa edərkən yuxarıda qeyd etdiyimiz yumşalma hiss etdirməli, sakit, təmkinli çalğı göstərilməli və sonuncu «Qərai» guşəsinə keçidi təmin olunmalıdır.

“Rast” dastgahında sonuncu guşə “Qərai”dir. «Qərai» - muğamın hissələrə bölünməsi deməkdir. Bu guşənin vəzifəsi kulminasiya nöqtəsi olan “Rak” guşəsindən dönüb qayıdan melodiyanı təmkinlə qarşılayıb, “Mayə” şöbəsinə qədər aramlı mizrablarla ötürmək və sonda «Rast» dastgahına ayaq verib tamamlamaqdır. «Qərai» guşəsinin instrumental variantı vokal-instrumental variantından bir qədər fərqlidir.

Nümunə №17

“Гярай” (инструментал вариант)



Nümunə №18

“Qərai” (vokal-instrumental variant)



“Rast” dastgahı üzərində apardığımız müşahidələr nəticəsində bizim muğamlarımızın melodik məzmununun zənginliyinin, böyük bir silsilə əsər kimi monumentallığının və qədim tarixi köklərlə bağlılığının bir daha şahidi olduq. Bu araşdırmalarda məqsəd ali və orta ixtisas musiqi məktəb müəllimlərinin tədris prosesinin daha da keyfiyyətli aparılmasına xidmət etməkdir.

Güman edirik ki, təqdim olunmuş metodik tövsiyələr müəllim və ifaçılar arasında yaranan bəzi mübahisəli, проблемли məsələlərin həlli yolunda yardımçı rol oynayacaqdır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik misiqi lüğəti. Bakı, «Elm», 1969.
2. Əsədullayev A. “Rast və Çahargah”, Bakı, 2004.
3. Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı, «Yazıcı», 1985.
4. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, «Yazıcı», 1985.
5. Quliyev T. Rast dəstgahı. Bakı, 1998.
6. Məmmədov N. Rast və Şahnaz. Bakı, «Azərnəşr», 1963.
7. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, «Azərnəşr», 1991.

РЕЗЮМЕ

Муғам «Раст»

В этой статье автор провёл широкие научные исследования мугама «Раст» который имеет древние исторические корни также указал на характерные особенности его отделений и частей. Для того чтобы рассеять случайные спорные вопросы по поводу мугама «Раст», автор широко использовал нотные материалы.

SUMMARY

It this article author explored Muqam «Rast», which has ancient historical roots. He also noticed peculiarity their parts sections . He used notes to salve disputed matters.

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev; sənətşünaslıq namizədi, dosent Afət Novruzov

Musiqi fəlsəfəsi. Философия музыки

Самира МИР-БАГИРЗАДЕ
кандидат филологических наук

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В ЭПОХУ АРАБСКОГО ХАЛИФАТА

Арабо-мусульманская музыка представляет собой синтез музыки народов мусульманского Востока.

Слово «музыка» («мусика») арабы взяли у греков, многие музыкальные термины заимствовали у индусов и персов, однако самобытный характер арабской музыки не вызывает сомнений.

В самом начале своего развития арабская музыка представляла собой единство поэзии и музыки (как у древних греков). Сохранились сведения о древних профессиональных музыкантах-поэтах, о песенных жанрах (мерсия, маратхи, уруджуза, хиджа, медхия и др.), о музыкальных инструментах (дуф, мизхар, деф, рубаб, уд, кеманча, канун; а лютню (уд) завезли и познакомили Европу именно арабы). Каждая струна лютни связывается с определённым темпераментом человека, основываясь на учении Гиппократ, и цветом :зир- темперамент холерический, цвет жёлтый; масна–сангвинический, красный, мислас–флегматический, белый; бам – меланхолический, чёрный. К этим четырём струнам –телу музыки –добавляется пятая-струна души .

Музыка у мусульманского Востока вызывала гармонию души, экстаз, и поэтому многие особо непримиримые течения ислама ополчались на музыку, считая её матерью всяческих пороков, и преследовали музыкантов и певцов, уничтожали музыкальные инструменты.

У арабов одушевлялись не только звуки музыки, но и крики животных и природные шумы. В щебете ласточки, тьяканье лисицы, вое ветра и потрёскивании горящего хвороста находили особый смысл. Привыкший к безводным пустыням бедуин слышал кваканье лягушек, живущих близ воды, хвалу Аллаху; убивать их было категорически запрещено. Крик ворона летней порой предвещал несчастье, угрожающее близким, а зимою, напротив, сулил дождь, процветание, удачу.

Но самой большой ценностью, украшающей уста и улаждающий уши, всегда оставался для арабов их язык, сопровождаемый прекрасной мелодией .

Принятие единой исламской религии, завоевание Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки, Юго – Западной Европы, создание халифата были прекрасной почвой для зарождения и распространения музыкального искусства. Были приняты основы теории греческой музыки, звуковой строй арабской музыки расширился благодаря иранской и византийской музыки, была заимствована у персов нотная запись, увеличилось количество музыкальных инструментов и произошло их видоизменение и совершенствование.

Среди первых арабских музыкантов –теоретиков (конец У11-нач. У111 вв.) выделяются Иса бен Абдаллах по прозвищу Товаис («маленький павлин») и в особенности Ибн Мусаджих (по происхождению негр), который считается создателем арабского звукоряда. Выработанная им манера пения впоследствии была принята всеми арабскими певцами. Его самобытная методика, выросшая на основе изучения музыки персов греков (с этой целью он посетил Сирию, Иран), отвергала внезапные скачки голоса, ломающие мягкую волнообразную линию мелодии (мелодии). В трудах Мусаджиха изложены основы древнейшей арабской музыкальной теории. Он сформулировал систему 8 основных ладов (объединение звуков, различных по высоте и тяготеющих друг к другу), названных «пальцами» (поскольку тонику (1-я начальная ступень гаммы любого лада)этих ладов определяло положение пальцев на лютне), а также 6 наиболее распространённых ритмических модусов. Своим композиторским творчеством Мусаджих способствовал расширению ограниченного по диапазону звукоряда. Он противопоставил строгому стилю бедуинской музыки рина ар-рукбан более свободный, разнообразный по характеру стиль эль – муткан . Труды учёного и поэта Ибн Сины (в частности, главы из книг «Исцеление»–«Аш-шифа»; «Освобождение»– «Ан-найят»)явились дальнейшей разработкой теории ладов: он заменил 8 арабских ладов-«пальцев» 12 ладами, дал их описание, привёл звукоряды , название которых сохранились в музыкальной практике на Ближнем и Среднем Востоке . Значительный вклад в развитие арабской музыкальной теории внёс ученик Мусаджиха –Муслим ибн Мухриз (сын перс.раба из Мекки), занимавшийся вопросами взаимодействия музыки и текста. Он расширил музыкальную фразу до формы двустишия. Ранее по традиции мелодическая фраза ограничивалась одним стихом. У Мухриза музыкальная фраза состоит из 2 периодов. Такое симметричное строение фразы сохранилось в некоторых регионах до сих пор (в современных марокканских школах, где преподаётся Коран, поются построенные по этой схеме гимны, восхваляющие пророка). Мухризу приписывается также выработка новой ритмической формулы – рамаль,

надолго вошедший в музыкальную практику арабов. С развитием музыкальной теории появляются обширные песенные антологии. Одно из ранних собраний арабских песен - «Книга о песнях» («Китаб филь-агани») Юнуса аль-Катиба. Другой его труд – «Книга о мелодии» («Китаб аль-нагм») считается первым исследованием теоретических основ древней арабской школы. В этих книгах отсутствует нотованная запись (первая содержит тексты, название ладов, ритмических формул песен). До наших дней сохранились «Семь песен» Ибн Сурайи.

Автором выдающихся трудов средневековой восточной науки о музыке был Сафиаддин Абд аль-Мумин (Сафиаддин Урмави) – создатель новой музыкальной системы. Его труды (главные из них: «Шарафийский трактат об основах композиции» – «Рисалат аш-Шарафийя филь нисаб ат-тамфия»; «Книга о музыкальных модусах» – «Китаб аль-адвар») подытожили многовековые достижения арабской музыкально-теоретической мысли, обобщили традиции древнегреческой и персидской музыкальной теории. Сафиаддин дал характеристику арабских ладов: 12 основных – ушшак, нава, бусалик, ирак, исфахан, зирафканд, бузурк, занкула, рахави, раст, хусаини, хиджаз и 6 второстепенных (названных по-персидски «аваз») – куваши, кардания, науруз, нихуфт, мухайар аль-хусаин, хиджаз-бис. Сафиаддин был первым арабским композитором, оставившим нотированные записи (примеры, иллюстрирующие его теоретические положения; встречаются также записи оригинальных мелодий). Нотная запись изображена буквами (высота звука) и цифрами (длительность ноты); нотный алфавит состоял из 35 букв (в соответствии с ладами на грифе лютни). Блестящий исполнитель на струнных инструментах, Сафиаддин был также изобретателем некоторых из них (мучни – басовая разновидность лютни, нузга – разновидность гуслей). Его исследования послужили основой теоретических разработок ряда учёных – музыкантов XIУ-XУ вв. – аш-Ширази, аль-Амули, аль-Джуджани, Абд аль-Кадир ибн Гаиби, Шихаб ад-дин аль-Азджам и др.

Арабскую музыку отличает развитая ладовая система, включающее 12 ладов (макамов): раст, ирак, махур, нава, дюгях, шур, сегях, рахаб, чаргях, хумаюн, баяты Гаджар, баяты Исфаган. Звукоряды макамов – диатонически семиступенные, включающие интервалы большого и малого полутонов, большого и малого целых тонов (с разницей между ними на комму). Каждая разновидность макамов имеет типичные ритмические формулы. Для макама характерно рондообразное строение, напев чередуется с инструментальными эпизодами. Каждая разновидность макамов имеет типичные ритмические формулы. Для арабской музыки характерна полиритмия.

У народов Востока имеются разновидности макама, которые имеют различные наименования – у турков – так же, как и у арабов – макам, у туркмен и уйгуров – мукам, у азербайджанцев – мугам, у иранцев – дестках.

Основы макама в Средние века на Востоке положил Сафиаддин Урмави – он систематизировал их, и был совершенствован со стороны Абульгадир Мараги. В основу этой системы лёг называемый «период» - 12 основных макамов, 6 авазов и 24 раздела.

В средние века были известны вокальные и инструментальные жанры и формы – тагсим, пишров, шарги, амал, бясте, сёвт нягш, тарана, симаи, мани и др. Они были долгое время составной частью большой формы. Например, похожая по форме на сюиту музыкальная форма «фасил» состоит из таксима, пишрова, бясте, шарги. Другая форма «новбеи - мураттеб» состоит из тарана, гёвл, гязял, форудешт – в дальнейшем их количество увеличилось. В настоящее время эта музыкальная форма с небольшими изменениями применяется в Северной Африке (Алжир, Марокко, Тунис) и называется «нёвбе». Представленные в трактате Абульгадира Мараги большие музыкальные формы, называемые «нёвбеи-муреттеб» и «гюль ан-нагам» легли в основу общих макамов: иранский дестках, узбеко-таджикский маком, азербайджанский мугам.

Арабской музыке присущ своеобразный колорит, богатый мелизмами, характерный ритм и особое виртуозное исполнение макамов (широко распространённое глиссандо). Классическая арабская музыка представлена вокальной музыкой. Вокально-инструментальный ансамбль был также широко распространён в арабской культуре.

Наивысшего расцвета арабская музыка достигает в период Аббасидского халифата. Первое столетие Аббасидов (750-847) считается «золотым веком» арабской культуры. Новая столица – Багдад в Ираке (с 762 г) становится центром не только арабской, но и всей восточной цивилизации. На арабскую музыку оказало персидское (иранское) искусство с его пышной и изысканной декоративностью. Из Ирана были выписаны многие музыканты, мастера по изготовлению инструментов. Арабы переняли персидское нотное письмо, заменили строй арабского уда строем персидского пандура, арабскую лютню вытеснила персидская. Музыка при дворе халифа сделалась обязательной составной частью придворного церемониала. Во время приёмов дворцовые музыканты играли по заранее разработанной программе, певцы выступали один за другим (отсюда название исполняемой сюиты – нуба, т.е. круг). Среди музыкантов при Аббасидах особенной известностью пользовались выходцы из знатной иранской семьи Маусили. Певец Ибрагим аль - Маусили (Ибрагим

Мосульский) был автором многих песен (ему приписывается 900 песен), а также составителем (совм. с Ибн Джами) сборника «Сто избранных песен», послужившим основой «Большой книги песен» аль-Исфахани. Его сын –Исхак аль-Маусили –основатель багдадской школы, блестящий исполнитель-лютнист, поэт, теоретик (автор 9 трактатов о музыке). Он самостоятельно пришёл к открытию многих положений музыкальной теории, содержащихся в трудах Евклида. Исхак аль-Маусили установил правила игры на арабской лютне-уд (они приведены в исследовании его ученика Яхия Бен Али, известного под именем Ибн аль-Мунайджим), а также зафиксировал в своих работах различные арабские лады.

Иными путями развивалось музыкальное искусство Омейядского халифата, представленное так называемой андалусской школой (андалусский цикл истории охватывает почти семь веков-822-1492). Особая роль в становлении самобытной андалусской школы принадлежит певцу, поэту, композитору и муз. теоретику Зирьябу (настоящее имя – Абу аль-Хасан Али Бен-Нафи). Основу андалусской школы составили его 24 нубы.

Зирьяб внёс значительные изменения в область музыкальных форм (строение нуб впоследствии описано в книге аль-Маккари). По его правилам музыкальное сочинение начинается речитативом (пение, похожее на декламацию) -нашид, поющим в свободном ритме и переходящим к развёрнутой части (басит), затем следует 2-х частное заключение в подвижном темпе (мохарракат и хазаят). Существенны также усовершенствования лютни, сделанные Зирьябом. Он изготовлял лютни и др. музыкальные инструменты; ввёл плектр из орлиного пера, заменив деревянные пластинки, благодаря чему звук лютни стал мягче, чище. Он был также педагогом (его вокальная методика близка современной). Музыкальное наследие Зирьяба (по свидетельству Ибн Халдуна) составило огромный фонд, которым пользовались последующие поколения арабов. Многие его произведения приобрели популярность и, утратив авторство, стали народными. Школа Зирьяба создала в Андалусии прочную традицию, вытеснив все другие направления.

В X-XI вв. появляются новые жанры – мувашшах («опоясанный») и заджал («мелодия»). Строение стиха в касыде вызывало ограничения в её музыкальном сопровождении (бесконечное повторение мелодии). Новые жанры с их разнообразными комбинациями ритмического рисунка стиха давали музыке большую свободу. Мувашшах (создателем его, по данным Ибн Халдуна, был Обада аль-Каззак) культивировался главным образом придворными поэтами, в нём чаще использовали примитивные размеры, рамаль (в XI в. мувашшах

принимает застывшие формы, превращаясь в предмет формалистических упражнений). Заджал (широкое распространение этого жанра связано с именем поэта XI в. Ибн Кузмана) в известной мере, - народная разновидность мувашшаха. Он всегда опирался на народную традицию, основанную на особенностях андалусского диалекта. Соответствие в заджалах каждому стиху новой мелодической фразы давало простор музыкальному сопровождению. С XI в. мувашшах и заджал становятся популярными как в Испании, так и по всему Востоку (заджалы Кузмана распевались в арабских странах вплоть до Ирана, в Багдаде же их успех был даже большим, чем в Андалусии и Северной Африке).

О развитии музыкальной теории в Андалусии свидетельствуют многие документальные источники. Популярен был небольшой труд неизвестного автора «Учение о восьми звуках» («Марифат ан-нагхамат аттахаман»). В нём приведена настройка лютни (схема такого построения принята в современном Марокко и Алжире ; так, например, настраивается алжирская куитра).

Арабская музыка получила широкое распространение в христианской Испании. По примеру мусульман христианские правители вводят арабскую музыку в дворцовый обиход. Так, при дворе Санчо I Кастильского были арабские жонглёры, танцоры, виртуозы игры на лютне, флейте, трубе; Альфонс Арагонский в 1329 г. просил кастильского короля прислать ему музыкантов, играющих на касбе (флейте) и кануне; Педро I Кастильский в 1337 г. арабского музыканта Халезита – исполнителя на ребабе ; при дворе Хуана I выступала труппа арабских жонглёров из Валенсии во главе с Масудом (1389 г.). Арабская музыка вошла также в жизнь испанского народа, несмотря на противодействие церковных властей, пытавшихся помешать испанцам приобщиться к обрядам «неверных». Андалусская музыка завоевала признание и оказала влияние на музыкальное искусство Магриба. Уже в начале XV в. Учитель Мунис аль-Багдади открыл в Керуане первую музыкальную школу; Абу Сальт Омайя XI в. ввёз в Мехдию ряд новых музыкальных сочинений. Центральные и окраинные районы Магриба значительно меньше, чем Тунис, подвергались влиянию Сирии и Ирака.

Среди музыкантов и теоретиков на Западе выделялись : в Кордове- философ Ибн Баджа Авемпас – певец, виртуоз-лютнист, теоретик (его теоретический труд, резюмирующий существующие сведения о музыке, по своему значению приравнен трудам аль-Фараби), композитор Мухаммед Бен Хайра, музыкант Ахмед Бен Кадим, импровизатор на лютне, певец и композитор Исхак Бен Симеон; в Севилье- автор популярных заджалов Абу Бен Джахдар, музыканты Абу Бакр аль-Хассар, Обайд Аллах Бен Джафар, Абу Бакр Бен Сарим, Абу Бакр

Сабуни (автор изысканных мувашшах) ; в Арагоне –поэт Абу Бакр из Сарагосы ; в Валенсии –Ибн Харик, Ибн Зайд аль-Хаддад ; в Гранаде – Абу аль-Хусейн Али бен Хамбра (крупнейший теоретик, композитор). Некоторые из этих музыкантов были авторами знаменитого андалусского цикла «Нубат-чхарната».

В работах известных теоретиков музыки средневековья содержатся важные сведения о музыке. Среди них –Аль Кинди, переработавший метафизическую научную теорию неоплатоников «Гармония вселенной», и ввёл её в основу теории арабской музыки ; далее Исфагани, Фараби, Ибн Сина, в том числе и азербайджанские музыковеды Сафиаддин Урмави, Абульгадир Мараги .

В арабском халифате с одобрением некоторых халифов и правителей, поддерживаемая многими людьми, музыка поднялась до определённой ступени развития.

Абуль Фарадж Исфагани (897-967) в «Китаб аль-агани» («Книга о мелодиях») наряду с описанием наиболее известных в тот период мелодий и музыкальных стилей привёл ценные сведения о поэзии, прозе и истории арабов. Работа, состоящая из 22 томов, свидетельствует о популярности музыки во дворцах халифов и правителей, торговцев и широких кругов населения, особенно в Дамаске, Багдаде, и даже в Медине. Описание в «Тысячи и одной ночи» дяди, противника и недоброжелателя халифа Мамуна, Ибрагима аль-Махди, в кругу нескольких знаменитых музыкантов и знатоков музыки, говорит о популярности музыки и пения в Багдаде времён Харун ар-Рашида и Мамуна. Как отмечает Абуль Фарадж в своей книге «Китаб аль-агани», популяризатором арабской музыки в Испании во дворце омейядского халифа Абу ар-Рахмана II (822-852) был ученик Ибрагима Мосули, работавший во дворце Аббасидов, - Заряби из Ирана .Музыкальная деятельность этого музыканта способствовала тому, что вся Кордова наслаждалась его музыкой, оказавшее впоследствии определённое воздействие на всю испанскую культуру.

Несмотря на отказ от музыки ряда авторитетных шейхов, суфийские ритуальные танцы (сама‘) содействовали развитию музыкальной культуры и её широкому распространению среди масс.

Известные учёные средневековья Аль-Кинди, Аль-Фараби, Ибн Хайсам (956-1036), Абд аль-Мумин Армави (XI в.), учёные «Ихван ас-Сафа», Авицена в своих трудах и трактатах о музыке продолжали и развивали научные традиции греческих мыслителей в данной области и даже превзошли их .Мусульманские знатоки музыки проделали большую работу по изобретению новых музыкальных инструментов и использованию знаков для записи мелодий (ноты). В европейских языках до сих пор есть заимствованные слова, свидетельствующие о

влиянии на них музыки исламского периода. В средние века арабская исламская музыка (арабо-афро-азиатские ритмы и мелодии (в частности, макамы)) оказала огромное влияние на музыку Европы, в частности Испании, Португалии, а также оказала большое воздействие и в формировании и развитии европейских музыкальных инструментов.

Список литературы

- 1.Музыкальные культуры народов, - Традиции и современность, М., 1973.
- 2.Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981.
- 3.Кузнецов К.А.Арабская музыка, в сб. «Очерки по истории и теории музыки», т.2, Л., 1940.
- 4.Булучевский Ю.С., Фомин В.Г.Краткий музыкальный словарь для учащихся, - Л., Музыка, 1986.-216С.
- 5.Azərbaycan sovet ensiklopediyası, t.7.-Bakı., 1983.

XÜLASƏ

Ərəb-müsəlman musiqisi özündə müsəlman Şərq xalqlarının musiqisinin sintezini təmsil edir.

"Musiqi " sözünü ərəblər yunanlardan götürmüş, çox musiqi terminləri hind və fars dillərindən götürülərək eyni məişət xarakterini əks etdirmişdir. Qədim professional musiqiçilərin, şairlərin, mahnı-janrları (mərsiyə, mərthi, uruça və s.) və musiqi alətləri (mızmar, dəf, ud) haqda məlumatlar qorunub mühafizə edilmişdir.

Məşhur Orta əsr alimləri Əl-Kindi, Əl-Fərabi, İbn Xəysəm, İbn Sina musiqiyə aid öz əsərlərində yunan fəlsəfəçilərinin davamçıları olmuş və bu sahədə onları hətta, üstələmişlər.

SUMMARY

Arabo-Muslim music represents synthesis of music of peoples of the Muslim East.

("Musika") arabs have taken a word "music" from the Greeks, many musical terms borrowed hindus and Persians, however original character of the Arabian music does not cause doubts.

Right at the beginning of the development the Arabian music represents unity of poetry and music. Data on ancient professional musicians - poets, on a genre songs (marsia, marthi, uruja and others), about musical instruments (duf, mizhar, def, ud) were kept.

Known scientific Middle Ages AL-Kindi, Al-Farabi, Ibn Haisam, Abdal-Mumin Armavi, scientists « Ihvan as-Safa », Ibn Sina in the works and treatises about music continued and developed scientific traditions of the Greek thinkers in the given area and have surpassed them.

Rəyçilər: kandidat filoloqçeskix nauk Qadjiev R.S.; kandidat filosofiqçeskix nauk, doüent Abdulla Ə.A.

Musiqi fəlsəfəsi. Философия музыки

Фарида МИР-БАГИРЗАДЕ
кандидат искусствоведения, доцент

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ

Музыка - самое символическое из всех искусств, так как может, не используя слов и зрительных образов, оказывать влияние на человека. Древние считали, что добро гармонично, а диссонанс вызывается влиянием зла. Они осознавали, что небесные тела исполняют космический гимн по мере своего движения по небу.

Для Пифагора музыка была производной от божественной науки математики. Великий учёный обнаружил, что соотношение высоты звука к длине струны имело строгую закономерность. Ключом к гармоническому соотношению музыкальных тонов являлся тетраксис, или пирамида точек. Тетраксис образован из первых четырёх чисел: 1, 2, 3, 4, которые в их пропорциях открывают интервалы октавы. Закон музыкальной гармонии таков, что соотношение 2:1 даёт интервал октаву, 3:2-квинту, а 4:3-терцию. Утвердив музыку как точную науку, Пифагор применил её соотношения к законам природы, установил отношения между планетами, созвездиями и элементами. Он рассматривал вселенную как громаднейший монохорд, струнный инструмент с одной струной, которая верхним концом прикреплена к абсолютному духу, а нижним - к абсолютной материи.

Система представления музыки в графической форме называется нотацией. Нота (от лат. nota – знак, заметка) в зависимости от вида начертания обозначает только длительность звука, не указывая ни высоты, ни места на инструменте, ни силы. В нотации каждая нота означает себя, если ей сопутствуют дополнительные знаки, чаще всего «знаки альтернации» - диезы и бемоли. Нотный стан в современной форме, в котором расположение на определённой линии означало определённую высоту звука, - достаточно позднее изобретение. Ключ обозначает место расположения на нотном стане определённой ноты. Основные ключи – ключ «фа», «соль» и «до».

Для обозначения силы звука существуют только условные термины и знаки, а именно: *f=forte* – громко, сильно. Это обозначение усиливается, если указано *ff (fortissimo)* – очень громко; *fff* означает, что надо играть ещё громче, чем *фортиссимо*; *piu f* – более громко, *sf*,

sforzando – относится к каждому отдельному звуку, то вместо такого обозначения применяют знак >, ставящийся под нотой или над ней; *mf* – *mezza forte* – не очень громко. Знак *crescendo* указывает на постепенное усиление звука до тех пор, пока не будет обозначена конечная громкость. Тихая звучность имеет градации обозначения *p*=*piano* – тихо; *pp* – очень тихо; *ppp* – ещё тише. *Diminuendo* указывает на постепенное ослабление звучности до знака, ограничивающего это ослабление. Градация звучности такова: *ppp*<*pp*<*p*<*mp*<*mf*<*f*<*ff*<*fff*.

В классической европейской музыке распространён способ изображения музыкальной линии, разделённой на равные части, такты, в которых равное количество определённых мер (четвертей, половинных или восьмых нот). Размер указывается в начале музыкального построения возле ключа и представляет собой дробь, в знаменателе которой стоит мера, а в числителе – сколько таких мер в такте. Например: 2/4, 6/8, 3/2 и тому подобное. Это количество долей называется тактом и определяется от других тактовой чертой.

Поступенное следование звуков по секундам вверх называется гаммой.

Организация звуков в пределах от одной ноты до следующей, одноимённой ей, называется ладом. Лады бывают пятиступенными – пентаноника, они используются в основном в китайской музыке. Семиступенные лады состоят из двух тетрахордов и по расположению полутонов имеют различную окраску. Наиболее распространены в классической и современной музыке два лада: мажорный (*major* – большой) и минорный (*minor* – малый).

Для буквенного обозначения приняты латинские слова *dur*(мажор) и *moll*(минор). Существуют искусственные, композиторские лады. Один из них «целотонная гамма» - впервые придуман и применён М.И.Глинкой в опере «Руслан и Людмила» для характеристики злого волшебника Черномора. Это нисходящий ряд, который так и называется «Гаммой Черномора»: *c-b-as-fis-e-d-s 1-1-1-1-1-1-1*. Целотонная гамма использовалась Клодом Дебюсси в его музыкальной поэме «Море».

Восьмиступенный лад, в котором чередуются равномерно полутоны и тоны, использовал Н.А.Римский-Корсаков для музыкальной характеристики подводного царства: *c-h-a-s-gis-fis-f-es-d-s 1/2-1-1/2-1-1/2-1-1/2-1*.

Самая наполненная европейская гамма называется хроматической и включает в себя ряд ступеней, равномерно относящих друг от друга на 1/2 тона. Восточная традиция различает более тонкие интервалы. Так, индийская гамма в пределах одной октавы включает в себя 22 интервала, из которых 12 основных и 10 вспомогательных (по 1/4 тона).

В современной химии подтверждён закон октавы: каждый восьмой элемент заметно повторяет свойства первого. По утверждению древних музыка обладает также способностью излечивать; например, звуки струнных инструментов успокаивают человека, а звуки духовых избавляют от депрессии. Музыка мифологична, потому что разворачивается во времени, её нельзя рассказать короче, чем она есть. Музыка – это звуковые пути. Одинокая тропка солирующего инструмента или голоса так же космична, как и грандиозное переплетение мелодий и тембров в сложном полифоническом (многоголосом) или симфоническом произведении.

В европейской классической музыке разработана идея тематизма. Тема основная короткая мелодия, ядро произведения, его семья. Первую тему называют главной. Ей противопоставляется побочная тема, контрастная по характеру. На столкновении этих двух тем, на выявлении интонационных глубин каждой темы строится произведение. Темы - это герои академической музыки. В эпоху романтизма /XIX - начало XX века/ широко использовались литературные программы /словесный текст, описывающий события и чувства, отражённые в данном произведении - сонате или симфонии/. Темы различаются по характеру. Они могут быть волевыми, мужественными, жёсткими, агрессивными - либо лиричными, нежными, томными, меланхолическими.

Симфония - музыкальный роман или философский трактат. Симфонический оркестр мыслится не как "собрание инструментов", а как единый - инструмент.

Концерт для солирующего инструмента с оркестром - символическая борьба индивидуальности и общества. В этой борьбе, если сольный инструмент является достойным соперником, не может быть победителя. Апофеоз взаимодополнения - итог и смысл данной музыкальной формы. Соната - музыкальная проза, повесть.

В современной музыке наблюдается тенденция иллюстрировать музыку визуальными средствами, например, оформляя её в виде "клипа", либо создавая световое приложение/светомызыка на дискотеках/.

Символика раги. Традиционный жанр индийской инструментальной музыки, рага, насчитывает по крайней мере четырёхтысячелетнюю историю. Эта музыка имеет очень сложное ритмическое построение. В Индии существуют художественные композиции под названием "рага-рагини". Каждая классическая рага имеет литературное обозначение и поэтический комментарий/программу/ и свой традиционный сюжет в индийской средневековой миниатюре.

Любое музыкальное произведение в индийской традиционной музыке создаётся на основе традиционных мелодико-ладово-ритмических построений - раг. Каждая рага строго соответствует определённой расе, её ладово интонационный и ритмический строй обладает конкретным смыслом и яркой эмоциональной окраской.

Раги бывают 5, 6, и 7 звучные. В Индии различают интервалы менее полутона, благодаря чему октава делится на 22 неравных интервала, из которых 12 формируют рагу, а остальные вводятся по мере разработки музыкальной композиции.

В странах Индостана рисуют музыку, сочиняют её по картинам. Тамилы демонстрируют древнее умение нарисовать музыкальную мелодию и спеть её графическое изображение.

Когда один человек сольфеджирует мелодию, другой параллельно изображает её так, что в конце исполнения образуется некая геометрическая фигура. По этому рисунку человек, умеющий "читать" такие изображения, споёт именно ту мелодию, которая исполнялась.

Существует символика и музыкальных инструментов. Арфа - древнейший музыкальный инструмент. Символ связи неба и земли, символ мистической лестницы. Воплощение чистой идеи звука: Эолова арфа-инструмент, на котором, играет ветер.

Лира - музыкальный струнный щипковый инструмент. Лира была инструментом Апполона Мусагета, бога предсказаний и музыки. Орфей укрощал своей лирой диких зверей, очаровывал горы и деревья. В раннехристианской церкви этот образ являлся символом Христа, который привлекает людей через своё божественное слово. В мистериях мира считалось секретным символом человеческой конституции: корпус инструмента представлял человеческое тело, струны-нервы, а музыкант-дух. В современном восприятии струнных инструментов сохранилась та же символика: гитару сравнивают с женским телом, струны её плачут; скрипка - любимая женщина смычка. Лира - эмблема и атрибут поэта. Семь струн классической лиры соответствуют семи ступеням современной гаммы. В космологии Пифагора им же соответствует семь астрологических планет. В XX веке лира является эмблемой военных оркестров.

Рог - символ зова, созывания, собрания. Рог делался из кости, а ште-му символизировал животное начало, низший мир, умение говорить на языке животных - пастушеский рог.

Рожок-эмблема почтовой службы, принятый во всех европейских странах ещё с XVI века и используемая в этом ведомстве до сих пор. В государственной геральдике есть только один случай использования изображения рожка - на гербе Лихтенштейна, где он имеет вид охотничьего либо пастушьего рожка, что указывает на географическое

/альпийское/ положение этого княжества. Символ бдительности, тревоги.

Труба, её звук символизирует Сотворение Мира, и при этом звуке человек освобождается от земных ограничений. Трубный звук-звук ликования, сопровождавший торжественные шествия, явление царя. В современном мире такую функцию выполняют фанфары.

Флейта Пана - символ власти над силами природы, управления стихиями. Флейта как пастушеский инструмент была связана с магией собирания, увязывания стада в одно целое. Наиболее жизнерадостные, жизнеутверждающие праздники в Древнем Мире /в Египте, Древней Греции, Индии/ были связаны с использованием флейты: например, под аккомпанемент двойной флейты проходили соревнования древних Олимпиад: Пифагор считал, что музыка духовых инструментов, как и музыка барабанов, возбуждает человека, рождает в нём агрессию, а потому не рекомендовал слушать такую музыку.

Скрипка - символ женского голоса, души. Вот уже четыре столетия скрипка несомненно царствует в оркестре. Её голос силён и чувствен, а музыкант, играющий на скрипке неутомим. Скрипка, как народный инструмент ассоциируется с цыганами, евреями, венграми, румынами.

Барабаны - ритм, костяк, основа. Символ жизненности, тела и естества природы. "Говорящие" барабаны Африки – атумпаны - могут воспроизводить значение слов, "артикулируя" их произношение. Мелодика в африканской инструментальной музыке не отделяется от разговорного языка, который имеет богатую интонационную содержательность. Сфера информации, которая в европейской культуре передаётся исключительно через разговорную речь /или письменное слово/, в Африке связывается с мелодическим интонированием, в частности ударных инструментов.

Колокол. На колоколах католических церквей отливали надпись: "Зову живых, оплакиваю мёртвых". Религиозный, культовый символ. Колокола в средневековой Европе и на Руси являлись часами. По ним отмерялось время: колокола звонили к заутренней, к обедне, на вечернюю службу. Колокола созывали на собрание. Колокольные голоса звучали в праздники и в горе. Колокола лечили: внутрь колокола ставили больного, звон, физические вибрации колокола восстанавливали, когда это было возможно, энергетическую целостность человека, и это приносило выздоровление. В Индии колокольчики вешали в комнатах и на кухне, считалось, что их мелодичный звон очищает воздух и успокаивает нервную систему человека. Колокола Хатыни - символ горя, принесённого войной: колокола звонят в безлюдной деревне. Бухенвальдский набат - символ предупреждения,

чтобы не повторилось такое преступление против человечества, как война.

Цинь и сэ – древние китайские музыкальные инструменты. Цинь – старейший предшественник цитры, сэ – род настольных гуслей. Их гармоничная согласная игра была символом супружеского лада.

За всем разнообразием бесконечных обозначений существует какой-то определённый носитель обозначений. Для характеристики понятия символа необходимо вскрыть именно его знаковое содержание.

XÜLASƏ

İncəsənətin bütün növlərindən ən rəmzlisi – musiqidir. Belə ki, o, söz işlətmədən və tamaşaçı obrazları yaratmadan insana böyük təsir gücünə malikdir. Qədimlərin təsdiqinə görə, musiqidə simli alətlərin səsi insanı sakitləşdirir, nəfəs alətlərinin səsi isə insanı depressiyadan çıxartmaq və sağaltmaq xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir.

Musiqi zamanla inkişaf edir və ona görə də o əfsanəvidir. Onu olduğundan qısaltmaq mümkün deyil. Musiqi səslər yoludur. Musiqinin mövzusu əsərin əsas nüvəsi olan melodiyadır. Akademik musiqinin qəhrəmanları – mövzudur. Rəmzi əhəmiyyət daşıyan bir çox instrumental alətlər mövcuddur. Hər bir musiqi aləti özünün yaranma və rəmzi səslərinə malikdir.

SUMMARY

Music – most symbolical of all arts as can, not using words and visions to influence the person. Under the statement ancient, music possesses also ability to cure: for example, sounds of string tools calm the person, and sounds wind relieve of depression.

Music is muphollogical because it is developed in time; she cannot be told more shortly, than she is. Music are sounds ways. Theme of music – the basic short melody, a nucleus of product. Themes are heroes of the academic music. There are many musical instruments with symbolical values. Each musical instrument has the origin and symbolical sounding.

Рецензенты: кандидат филологических наук Гаджиев Р.С.; кандидат философических наук, доцент Абдулла Я.А.,

Alətsünaslıq. Органология

Səadət ABDULLAYEVA
sənətsünaslıq doktoru, professor

ÇALĞI ALƏTLƏRİMİZ TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ

Milli sərvət sayılan çalğı alətlərimiz zənginliyi və müxtəlif növlüyü ilə seçilir. Qobustan qayaüstü rəsmlərinin yaxınlığında yerləşən və zərb aləti kimi istifadə edilən "qavaldaş" xalqımızın yaşadığı ərazilərdə arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar olunan əşyaların, qəbir daşlarının və mis qələmdanın üzərində müxtəlif çalğı alətlərinin həkk edilməsi, onların qədim tarixə malik olmasını göstərir [1, 182, 2, 44; 3, 74]. Çalğı alətlərinin müəyyən hissəsi təkmilləşərək dövrümüzə gəlib çatmışdır. Hər bir çalğı aləti ifaçının əlində "xəzinə"dir, onu qoruyur, onunla fəxr edir. Onların xarici görünüşü, səs imkanı və ifa tərzinə görə xalqın musiqi təfəkkürü, estetik zövqü haqqında fikir söyləmək mümkündür. Çünki, hər bir çalğı aləti cəmiyyətin sosial, mədəni və mənəvi tələbatından yaranmışdır.

Müasir təsnifatın əsaslandığı səs mənbəyinə görə, Azərbaycanda yayılan çalğı alətlərindən 32-si simli (onlardan 26-sı mizrabla, 4-ü kamanla, 2-si çubuqla çalınırdı), 23-ü nəfəs (9-u dodaqla çalınan, 7-si dilli, 7-si müşüklü), 16-sı zərb (1-i birüzlü, 6-sı ikiüzlü), 17-si isə özüsəslənən (11-i vurulan, 5-i silkələnən, 1-i dartılan) alətlər qrupuna aid idi [4, 122-125].

Göründüyü kimi, Azərbaycanda mizrabla çalınan simli alətlər daha geniş yayılmışdı. Bu qrupa daxil olan alətlər tarixçilərin, səyyahların məlumatlarına və Orta əsr rəssamlarının çəkdiqləri miniatürlərə görə bir vaxtlar əsasən kef məclislərində, şahların və zadəganların rəsmi qəbullarında səslənirdi. Təəssüf ki, bu alətlərin əksəriyyəti zaman axarında unudularaq tədricən sıradan çıxmışdır. Ona görə də bu alətlərin yenidən "həyata" qaytarılması günün tələbi idi. Artıq bu yolda uğurlu addımlar atılmışdır. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində fəaliyyət göstərən "Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi laboratoriyası"nda (rəhbəri əməkdar artist, sənətsünaslıq namizədi Məcnun Kərimovdur) unudulmuş alətlərdən rud, rübab, bərbət, çəng, qopuz, çoğur, çəğanə, Şirvan tənburu, səntur və nüzhə bərpa edilmişdir. Onların əksəri yeni təşkil olunmuş ansamblın tərkibinə daxil edilmişdir. Bu şərəfli işə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri, sənətsünaslıq namizədi Abbasqulu Nəcəfzadə də qoşulmuşdur. Şübhəsiz, yaxın gələcəkdə

vaxtilə Azərbaycanda yayılan alətlərin çoxu xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarının tərkibinə daxil edilərək, onların səslənməsini daha rəngarəng və möhtəşəm edəcəkdir. Bununla da zəngin musiqimizin bütün melodik və ritmik xüsusiyyətlərini, incəliklərini dinləyicilərə çatdırmaq mümkün olacaqdır.

Üzeyir Hacıbəylinin “ən ziyadə istemal edilən alətin birincisi”, “Şərq musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümü” saydığı tar, “melodik alətlərdən ən gözəli” adlandırdığı kamança, aşıqların “həmdəmi” sayılan saz, Məhəmməd Füzulinin “sırr sandığına” oxşadığı qanun, vaxtilə bütün alətlərin “şahı” hesab edilən ud müasir dövrümüzdə Azərbaycan xalqının ən geniş yayılan simli alətlərini təşkil edir.

Simli alətlərin əksəriyyəti Orta əsr miniatürlərində çalğıçıların səsləndirdiyi vəziyyətdə təsvir edilmişdir. Müasir təsviri sənət ustalarımız da əsərlərini yaradarkən onlara yer vermişlər. Çalğı alətləri natürmort, dekorativ-sənət nümunələrində, kitabların bədii tərtibatında və ekslibrisin tərtibində əsas obyekt kimi seçilmişdir.

Tarın şəkli yalnız XIX əsrdə çəkilməmiş boyakarlıq əsərlərində əks olunmuşdur. Bunu da onun göstərilən dövrdən başlayaraq geniş yayılması ilə izah etmək olar. Müasir tar natürmortda təsvir edilmişdir. Görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun Yevgeniya Şaliginanın tərtib etdiyi ekslibrisində fortepiano və balet səhnəsi ilə yanaşı xalq musiqisi ilə bağlılığı tarın şəkli ilə göstərilmişdir.

Orta əsr miniatürlərində təsvir olunan *kamançanın* alt qurtaracağı döşəməyə söykədilmişdir. Ölçüləri müasir növü ilə müqayisədə iridir. İndiki kimi başlığı – taı fiqurludur. Alətin çanağı kürə şəklində və ya yastıdır, müasir növünə görə daha uzun, girdə qola, dayaq rolunu oynayan fiqurlu “ayağa” malikdir və tük topasından hazırlanmış kamanla səsləndirilir.

Qədim *sazın* kiçik çanağı və iki-üç simi olmuşdur. Sonralar aşıq musiqisinin inkişafı ilə əlaqədar onun ölçüləri böyüdülmüş, sim və pərdələrinin sayı artırılmışdır. Miniatürlərdə saz tipli çalğı alətlərinə tez-tez rast gəlinir. Onlar da müasir növü kimi (Mir İsmayıl Cəfərovun “Saz və narlar” natürmortunda verilmişdir) uzun qola, nisbətən kiçik çanağa malikdirlər. Miniatürlərdə simlər və qola sarıyan pərdələr aydın görünür. Yalnız simlərin sayını qolun qurtaracağında yerləşən aşıqlara görə müəyyən etmək mümkündür. Bunu nəzərə alaraq, гядим sazların 4-9 simə malik olmasını söyləmək olar. Alətə, indiki kimi, naxış vurulurdu.



Orta əsr miniatürlərində az da olsa *qanunun* şəklinə rast gəlik. Gövdəsinin xarici görünüşü müasir növünkündən fərqlənir.

Ud (“əl-ud”un qısaldılmış şəklidir) səs tembrinə və diapazonunun həcminə görə, simli alətlərin ən mükəmməli idi. X əsrə qədər udun dörd simi olub, sonralar ona beşinci sim əlavə edilmiş və səsin gur çıxması üçün hər sim qoşalaşdırılmışdır. Ярябляр тяряфиндян яvvələ Siciliya adasına və İspaniyaya gətirilmiş ud artıq Orta əsrlərdə bütün Avropada “lyutnya”, “laot”, “lyuto”, “laud” adları ilə yayılmışdı. XVII - XVIII əsrlərdə ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmış ud burada tədricən sıradan çıxır və onun yerini skripka, gitara tutur. O, yalnız Şərq ölkələrində, əvvəllərdə olduğu kimi, üstünlüyünü роруѣб saxlayır.

Klassik şairlərimizin əsərlərinə çəkilmiş miniatürlərdə çalğı alətlərindən ən çox ud təsvir edilmişdir. Bu da həmin alətin populyar olması ilə bağlıdır. Miniatürlərdə bir qayda olaraq ud armudabənzər çanaqla, qısa qolla və geriye əyilmiş kəlləsi ilə seçilir. Başqa miniatürlərdə gövdə dairəvi şəkildədir və ya eni uzunluğundan böyükdür. Bəzən udun üzü ağac lövhələrindən quraşdırılırdı. Bunu pərçim yerinin uzununa ensiz naxışla örtülməsi göstərir. Simlərin sayını kəllə hissəsinin hər iki yan tərəfində yerləşdirilən aşıqlara görə müəyyən etmək olar. Onların sayı 4, 8, 10 və 11-ə çatırdı. Sine taxtasında kəsmə güllərlə bəzədilən rezonator dəliklər yerləşirdi. Udun qolu da böyük zövqlə bəzədilmişdir. Hal-hazırda istifadə olunan ud natürmort kompozisiyanın mərkəzində yer almışdır.

Bərbət uda bənzəyirdi və ölçücə ondan bir qədər böyük idi. Miniatürlərdən göründüyü kimi, onun da iri gövdəsi, ud kimi qısa qolu, qövs şəklində geriye əyilmiş kəlləsi vardır. Kəllənin yan tərəflərində simləri kökləyən üç və iki (üst tərəfdə) aşıq pərçim edilmişdir.

Rud haqqında iki fikir mövcud olmuşdur: bəzilərin fikrinə görə rud bərbətin başqa adıdır, digərləri (əksəriyyət) onların iki müxtəlif alət olduğunu qeyd edirlər. XVII əsr musiqişünası Dərviş Əlinin risaləsində göstərildiyi kimi [5, 22], bərbətlə müqayisədə rudun qolu onun dördə biri qədər uzun idi. Bağırsaqdan hazırlanmış dörd simi və dəri üzü var idi. Onu kamanla çalırdılar. Amma Firdovsinin “Şahnamə” və Nizaminin “Xəmsə”sində rud mizrabla çalınan alət kimi təsvir olunur. Mükəmməl alət sayılan rudun kökü başqa alətlər kökləndikdə əsas götürülürdü.

Miniatürlərdə təsvir olunan çalğı aləti xarici görünüşünə görə Tacikistanda yaşayan şuqnanların istifadə etdikləri rübaba oxşayır [6, 172]. Amma, bununla belə, onun çanağının forması rübabın bu növündən fərqlənir: aşağı hissədə yumrudur və dəri membranla örtülmüşdür. Böyük üst hissənin yarısı isə bir qədər uzunsovdur və orta hissədə azca genişlənir. Daha sonra çanaq bir bərabərdə daralır və tədricən uzun qola keçir. Kəllə, şuqnan rübabında olduğu kimi, qarmaq şəklində эерийя əyilib. Təsvir olunan alətin müasir rübab növlərindən zahiri cəhətcə fərqlənməsini nəzərə alaraq, bu

alətin rud olmasını təsdiq etmək olar.

Klassik şairlərimizin zəngin irsi göstərir ki, Orta əsrlərdə Azərbaycanda yayılan *rübabın* əfqan rübabından fərqli olaraq, çox da böyük olmayan yumru çanağı, qolun kənarlarında buynuzvari çıxıntıları, çoxlu sayda simləri, pərdələri və arxaya əyilmiş kəlləsi olmuşdur. Bu məlumatlar vaxtilə Azərbaycanda hazırda Mərkəzi Asiyada istifadə olunan Fəşqar rübabının yayılmasına dəlalət edir. Dərviş Əliyə görə rübab beşsimli idi, onlardan dördü ipəkdən, biri isə gümüşdən hazırlanırdı [5, 17].

Orta əsrlərdə qədim alətlərdən sayılan *tənbur* və ondan simlərinin sayına görə fərqlənən *dütar*, *setar*, *çartar*, *pəncətar* və *şəştar* növləri də səslənirdi.

Dərviş Əliyə görə [5, 20], bütün musiqi alətlərinin “müəllimi” sayılan tənburun təsviri sayca miniatürlərdə üstünlük təşkil edir. Bu da alətin o dövrdə geniş ərazidə yayılmasını göstərir. Hazırda tənbur və onun adı çəkilən növləri ancaq Mərkəzi Asiyada yayılmışdır.

Miniatürlərdə bəzək vurulmuş, yuxarı tərəfində üç aşıqı, uzun qolu, çox da böyük olmayan armudabənzər çanağı və diz üstündə tutularaq səsləndirilən alət əks olunmuşdur. Bəzi miniatürlərdə dörd aşıq gəzə çarpır. Bu artıq onun çartar növünə işarədir. Şəştar saza nisbətən iri çanağa malikdir. Simlərin sayına uyğun olaraq, qolun bilavasitə davamı olan kəlləyə yanlardan altı aşıq pərçim edilmiş, qoluna isə 11 pərdə bağlanmışdır.

Çoğur Q.Qaqarının “Nisə” tablosunda təsvir edilmişdir. Xalça üzərində qoyulmuş alçaq kətil üstündə oturmuş cazibədar Nisə sağ əli ilə çoğurun qolunu saxlayaraq onun çanaq hissəsini dizinə sıxır. Şəkildə alətin yan tərəfdən görünüşü verilmişdir. Çanağın qola yaxın tərəfdə bir qədər enli olması (bunu rəssam kölgə vasitəsilə vermişdir) və uzun qola malik olması, həqiqətən çoğur olmasını təsdiqləyir. Çanağın iki növ ağac zolaqlarından (onlar rənglərinə görə bir-birindən seçilirlər) quraşdırılmışdır. Qolun yuxarı – kəllə hissəsi bir qədər geriye doğru əyilmişdir. Ona alt tərəfdən dörd aşıq pərçim edilmişdir. Bu da alətin dördsimli olmasını göstərir.

Orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılan alətlərdən olan *çəng* xanəndələrin, çalğıçıların, şairələrin sevimli alətlərindən idi. Dərviş Əli onu bütün alətlərin “gəlini” adlandırır və Zöhrə (Venera) ulduzuna ithafən yaradılmasını, 26 simi və 7 lingi olmasını qeyd edir [5, 16].

Miniatürlərə görə, çəngin qövsvəri və aşağı tərəfə genişlənən rezonator rolunu oynayan ağac gövdəsi var. Onun üst hissəsi kəskin əyilmiş və bəzək rolunu oynayır, aşağı hissəsinə isə, gövdəyə ifa zamanı alətin döşəməyə dirənməsi üçün uzun, geriye əyilmiş taxta mil pərçim edilmişdir. Milə də öz növbəsində düzbucaq altında tamasa - qol pərçim edilib. Çoxsaylı simlər (16-30 və daha çox) bir ucları ilə rezonatora, digər ucları isə qol üzərindəki aşıqlara bağlanır. Simlər başını alətə doğru əyən musiqçinin hər iki əlinin barmaqları ilə səsləndirilir. Bu zaman alət özü sol tərəfdən tutulurdu.

At tükündən hazırlanan kamanla çalınan çəbanənin çanağı armud şəklində idi. İki və ya üç simli alət kamança kimi dayağı ilə döşəməyə söykənirdi. Onun xarici görünüşü Q.Qaqarının “Şamaxı rəqqasələri” tablosunda verilmişdir [4, 56].

Azərbaycanın cəfali dağlarında, aran yerlərində, şəhər və kəndlərində **nəfəs alətlərindən** zurnanın gur, balabanın məlahətli, tütək və neyin həzin səsləri eşidilməkdədir. Azərbaycanın şimal və şimal-qərb bölgələrində ksul, sipsi, Naxçıvanda isə yan-tütəyə və çalğıçıların saatlarla səsləndirdiyi tulum da yayılmışdır.

Xalqımız *zurna* (o “qara zurna” da adlanır) sədaları altında oğullarını döyüşə göndərmiş, əmin-amanlıq dövründə isə səsi şənliklərdə, toy-düyünlərdə, idman yarışlarında eşidilmişdir. Miniaturlərdə zurna ölçülərinə görə müasir növündən böyük və ağzı daha genişdir. Gövdədə barmaqların vəziyyətinə görə belə qənaətə gəlmək olar ki, çalğı dəliklərinin sayı 7-yə çatır. İfaçının dodaqları milə keçirilmiş girdə tağalağa toxunur.

Müasir dövrümüzdə bayram və şənliklərdə səslənən zurna təsviri sənət nümunələrində daha çox görünür. Bu da onun xalq arasında daha geniş yayılmasına dəlalat edir.

Miniaturlərdə *ney* kiçik diametrli uzun boru şəklindədir. Alətin uzunluğu (çalğıcı ilə müqayisədə) 700-800 mm-ə çatır. Aydındır ki, miniaturlərin ölçüləri rəssamlara gövdənin üzərindəki dəlikləri göstərməyə imkan vermirdi. Lakin barmaqların vəziyyətinə görə ehtimal etmək olar ki, belə dəliklərin sayı bir neçədir və onlar alətin aşağı hissəsində yerləşir. Ney çobanların və habelə peşəkar musiqiçilərin əlində səslənirdi.

Q.Qaqarının “Şamaxı rəqqasələri” tablosunda *balabanın* “sümsü - balaban” növü çəkilmişdir.

Miniaturlərə görə Orta əsrlərdə Azərbaycanda başqa nəfəs alətləri də yayılmışdı. Onlardan müxtəlif uzunluqda səkkiz borudan ibarət olan *musiqar*, uzunluğu 2 metrə çatan və aşağıya doğru ağzı genişlənən *əərənay*, ona nisbətən qısa *nəfir* və ağzı bir qədər geniş, uzun, düz borudan ibarət olan *şeypuru* göstərmək olar.

Miniaturlərdə musiqarın borucuqlarının sayını ayırd etmək çətindir [6, 109]. Lakin onun xarici görünüşü, borucuqların yerləşmə qaydası və çalğı üsulu haqqında fikir yürütmək olur. Musiqarın borucuqları müxtəlif uzunluqdadır və artan ardıcılıqla – ən qısa borucuqdan ən uzun borucuğa doğru yerləşdirilmişdir. Yuxarı, düzünə kəsilmiş uclar bir bərabərdir, aşağı ucları isə qövsvari xətt əmələ gətirir. İfa zamanı alət borucuqların açıq ucları yuxarı şaquli tutub, bir əllə alt tərəfdən, digər əllə (sağ və yaxud sol) isə ensiz hissədən saxlanılır. Borucuqların açıq ucları dodaqlara toxunur. Hava axınıni kəsiyin qırağına istiqamətləndirməklə səslər çıxarılır.

Əərənay miniaturlərdə düz boru şəklində təsvir olunmuşdur. Əərənayla müqayisədə nəfirin uzunluğu, demək olar ki, iki dəfə azdır.

Ərənanıdan fərqli olaraq borusu qıovsvari şəkildə əyilmiş alət *gavdum*, nəfirin buynuz kimi əyilmiş növü *şahnəfir* adlanırdı.

Miniatürlərdə *gavdum* 4-7 halqavari yoğun yerləri olan və ağzı genişlənən boru şəklindədir. Dəyirmi yerlərin olması göstərir ki, alətin gövdəsi bütöv deyil. Asan gəzdirlməsi üçün o bir neçə bir-birinə geydirilən hissədən quraşdırılmışdır. Çalğı üslubuna görə müəyyənləşdirmək olur ki, ərənanı və *gavdumun* gövdələrində çalğı dəlikləri yoxdur. Alət bir, əksər hallarda isə iki əllə, ağzı yuxarı vəziyyətdə tutulur, dodaqlar isə müştükə toxunur.

Artıq xalq çalğı alətinə çevrilən *qarmon* (“Azərbaycan” və ya “Şərq” qarmonu adı ilə daha məşhurdur) və *klarnet* də ansambların tərkibində geniş istifadə olunur. Bu hal müasir boyakarlıqda (Toxruq Nərimanbəyov, Ağəli İbrahimov) və heykəltəraşlıqda öz əksini tapmışdır.

Üzeyir bəyin təbirincə ***zərb alətlərindən*** “ən zərifi” qaval, özünə məxsus səsləri olan nağara, qoşanağara, dümbək dövrümüzdə ən geniş yayılan alətlərdəndir.

Qaval keçmişdə indiki kimi, əsasən xanəndələr səsləndirirdilər. Bu vaxt onun daha iri ölçülü növü istifadə olunurdu.

Orta əsrlərdə müasir qavala oxşar *dəf* aləti (indi bəzən qavala da səhvən bu ad verilir) geniş yayılmışdı. Dəf bütün miniatürlərdə bir tərəfinə dəri çəkilmiş dairəvi sağanıq şəklindədir. Ona sağanıq boyu eyni məsafədə yerləşən beş kiçik girdə metal lövhəciklər taxılmışdır. Üzünə hər iki əlin barmaqları vurulur.

Orta əsr miniatürlərinə görə *qoşanağara* əsasən döyüş meydanlarında və çövkən oğunu keçirilən zaman səsləndirilirdi. Zərb alətləri arasında çubuqlarla səsləndirilən *təbil* daha geniş yayılmışdı. Gövdəsi mis və ya bürüncdən idi, açıq tərəfinə isə canavar dərisi çəkilirdi.

Ovçuluqda istifadə olunan *təbil-bas* nisbətən böyük olmayan kasavari gövdəyə malikdir, açıq üzünə dəri çəkilmişdir. Alət atın yəhərinə sağ tərəfdən bağlanmışdır.

Təbilə nisbətən *kusun* ölçüsü böyük idi, ucları əyilmiş və ya parça bağlanmış çubuqlarla səsləndirilirdi. Hərbi döyüşlərdə səslənən *cift-kös* (*qoşakös*), dəvə və at üstündə daşınır (yəhərin hər iki tərəfində yerləşdirilmişdir). Alətin gövdəsinin üzərində bir-birinə çal-çarpaz bağlanan kəndir görsənir. İfaçı əllərini mümkün qədər yuxarı qaldırır, ucları əyilmiş çubuqlarla var gücü ilə alətin üzünə vurmaq istəyir.

Dümbək Mirzə Qədim İrəvanın çəkdiyi



“Baburun şəhəri andan sonra Sultan İbrahimin Aqradakı sarayına daxil olması” (fragment), 1525-1526-cı illər. “Baburnamə”



Teymur Qaribov.
“Musiqinin ahəngi”.

“Rəqqasə” tablosunda [4, 59] sol qoltuğu altında saxlanılaraq hər iki əllə çalınaraq təsvir edilmişdir.

Orta əsr miniatürlərinə görə *təbirənin* gövdəsinin diametri orta hissəyə doğru kiçilirdi. Çalğı vaxtı o qoltuqda saxlanırdı. Dəri üzünə hər iki əlin barmaqları ilə vurulurdu [6, 109]. Daha geniş yayılan *sincəян* hərbi yürüşlərdə, *cərəsəян* isə köç zamanı istifadə edirdilər.

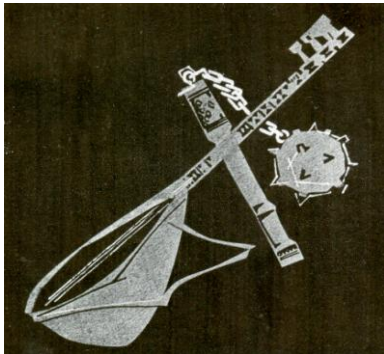
Qeyd edildiyi kimi, əgər Orta əsr miniatürlərində çalğı alətləri bir qayda olaraq ifaçıların səsləndirdiyi halda təsvir olunursa, müasir rəssam və heykəltəraşlarımız habelə onlardan çox maraqlı natürmort, heykəl və bədii foto sənəti kompozisiyaları yaratmışlar.

Kompozisiyaların birində ön planda tar, zurna, tütək, arxada kamança, çubuqlu qoşanağara və qaval, başqalarında isə tar, kamança, balaban, nağara, qaval (yan görünüşü) və ya tar, kamança, qaval, arxa tərəfdə nağara, qarmon, yaxud da klassik üçlüyün tərkibində səslənən tar, kamança və qaval yerləşdirilmişdir.

Gildən yapılan kamança, üç çəng və qavaldan ibarət olan kompozisiyası orijinallığı ilə seçilir.

Başqa fotoda Məcnun Kərimovun bərpa etdiyi və hazırda bədii rəhbəri olduğu ansamblın tərkibində səslənən rübab, rud (ön cərgədə), səntur, ney, çəng (orta cərgədə), çoğur, çəğanə, Şirvan tənburu və bərbət (arxa cərgədə) əks olunmuşdur:

Çalğı alətləri, xalq musiqisi, orkestr və ifaçılara həsr olunmuş kitabların,



Altay Hacıyev. “Koroğlu”
kitabının üz qabığı,



dərs vəsaiti və lüğətlərin üz qabıqlarının bədii tərtibatında əsərin məzmununa uyğun olaraq ayrı-ayrı çalğı alətlərinin (tar, saz, çəng, qoşanağara, qarmon; balaban, zurna və qaval; kamança və qaval) və alətlər qrupunun (tar, kamança, qaval, klarnet; tar, kamança, qaval, dairə; çaqanaq, danbur, şapır, musiqar, ana kos, əsa tar) ümumi görünüşü, ənənəvi muğam üçlüyündə səsləndirilən tar, kamança və qaval, eləcə də tar, kamança və qavalın konturları istifadə edilmişdir.



Muğam üçlüyünü səciyyələndirən tar və kamançanın sədəflə bəzədilmiş tac hissələri, qavalın yarı hissəsi, yan tərəfdən və bütöv şəkildə görünüşü “Qarabağ xanəndələri” albom-diskinin cildində verilmişdir.

Ənənəvi muğam üçlüyündə səslənən alətlərin şəkilləri adətən beynəlxalq simpoziumların və musabiqələrin emblemlərinin tərtibində istifadə olunur. Bakıda 2009-cu il martın 18-25-də keçirilən “Beynəlxalq Muğam Festivalı” üçün hazırlanan emblemdə tar, kamança və qavalın konturları çəkilmişdir.

Udun görünüşü “Azərbaycan klassik muğamı”, “Orta əsr musiqi abidələri” seriyaları üzrə dərc edilən kitabların üz qabıqları üçün işlənilmiş emblemlərdə istifadə olunmuşdur.

Beləliklə, yuxarıda qeyd olunanlardan belə nəticəyə gəlmək olur ki, milli çalğı alətlərinin təsvir edildiyi miniatür, boyakarlıq və heykəltəraşlıq əsərləri musiqi mədəniyyətimizin inkişafını izləməyə imkan verən qiymətli mənbədir. Təsviri sənətdə çalğı alətlərindən istifadə olunma ənənəsi indi də uğurla davam etdirilir. Heç şübhə yoxdur ki, bu mövzuya yeni baxış və yanaşma təkrarolunmaz, orijinal təsviri sənət nümunələrini ərsəyə gətirəcəkdir.

Ədəbiyyat

1. Bınyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı. “Azərənər”, 1993.
2. Qacar Ç. Böyük ipək yolunun dirçəlişi dövründə Azərbaycan incəsənəti. Türk-Monqol dövrü. “Azerbijan-Irs”, 1999, № 2-3.

3. Qacar Ç. Səfəvilər dövləti. "Azerbijan-Irs", 2002, № 9-10.
4. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı, "Adiloğlu", 2002.
5. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке дервиша Али (XVII в.). Ташкент, 1946.
6. Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. Bakı, "Adiloğlu", 2007.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются образцы изобразительного искусства (средневековые миниатюры, современная живопись и скульптура), в которых отражены азербайджанские струнные, духовые и ударные музыкальные инструменты. Подчеркивается их роль в изучении истории развития музыкальной культуры. Создание оригинальных произведений искусства связывается с новым взглядом и подходом к рассматриваемой тематике.

SUMMARY

Images of fine arts are considered in the article (medieval miniatures, modern painting and sculpture) in which Azerbaijani stringed, wind and percussion instruments are reflected. Their role is strengthened in studying of development of history of musical culture. Creation of original work of art is linked to a new view and approach to the considered themes.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasimov; sənətşünaslıq namizədi A.Nəcəfzadə.

Alətsünashlıq. Орғанология

Kəmalə KƏRİMOVA
Sənətsünas, rəssam

**ORTA ƏSR MİNİATÜR SƏNƏTİNDƏ AZƏRBAYCAN MİLLİ
MUSIQI ALƏTLƏRİNİN TƏSVİRİ**

Musiqinin ecazkar təsirindən və musiqi alətlərindən əsrlər boyu müxtəlif elmi və ədəbi mənbələrdə bəhs edilmiş, musiqinin insan həyatında rolu mövzusu daim müzakirə obyektı olmuşdur.

Qədim Azərbaycan folklorunda musiqi alətlərinin əksi ilə yanaşı Azərbaycan miniatürlərində də məişətdə çalğı alətlərinin rolu юлкямизин mədəniyyətinin tədqiqatı üçün əvəzolunmaz dəlillərdir.

Azərbaycan ifaçılıq sənəti və milli alətləri hələ qədim zamanlardan öz zənginliyi ilə bütün Şərqi səs salмыш və əsrlər keçdikcə daha da təkmilləşərək, peşakar zirvəyə çatmışdılar.

Siyasi həyatın gərginliyinə baxmayaraq, Orta əsrlərdə ölkə hökmdarları öz saraylarında parlaq zəkali şairlərin, filosofların, rəssamların və musiqiçilərin yaşam тәрзиня və fəaliyyətinə mühit yaradırdılar.

Milli musiqi alətlərimizin təsvirləri Şərqi tanınmış musiqi nəzəriyyəçi-alimləri Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdül Qadir Marağainin (XIV əsr) risalələrində və nəfis əlyazmalarının bədii tərtibatında – miniatürlərdə rast gəlmək olar.

Azərbaycanın XII əsr dahi şairi Nizami Gəncəvinin "Xəmsə"-sinin əlyazmalarında dərc olunmuş frontispislər*, miniatürlər və illüstrasiyalar Orta əsr kitab rəssamlığı, kitab mədəniyyəti ilə bağlı tətbiqi-dekorativ yaradıcılıq növləri əvəzsiz bədii sərvət kimi qiymətləndirilməlidir.

Nizami Gəncəvinin "Xəmsə"-sində dərc olunmuş yüzdən artıq manus-kriptlər, Azərbaycan xalqının sərvəti olan miniatür sənətinin nümunələrindəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, Nizaminin "Xəmsə"-sində qırxa yaxın musiqi alətlərinin adları çəkilir...

*O, şəkər töküdü çalan əliylə,
Yatırdı bərk gecəquşular belə.
Burduqca bərbətin aşıqlarını,
Bərbət ucaldırdı ahu zarını.
Mizrab vuran zaman ipək tellərlə
Büründü nəğməyə bütün dağ-dərə.*

*Nikisa adlı bir çalğıçı vardı,
Qoçaq, munis nədim çox pürvüqardi.
Gündə bir havanı yaradan fələk
Onu yaratmışdı öz səs ilə tək.
Ruddan mövzun səslər çıxaran ustad
Nəğmədə durğunu etmişdi icad.*

*Elə şirin-şirin hava çalırdı,
Quşlar belə yerdə qanad salırdı.
O qədər gəlirdi nəğmə xoşuna,
Zöhrə dolanırdı fələk başına.
Zöhrədən özünü üstün tutardı,
Bərbədə bir ancaq o barabardı.
O məclisdə işrət başlayan zaman
Çaldılar çəng ilə bərbəti haman.
Bərbədlə çəng səsi axıb, müxtəsər,
Tük ilə rəng kimi birləşmişdilər.*

*Hər kim qulaq versə, könli xoşalır,
Biri ürək verir, biri huş alır.
Çaldılar, hər qəlbə min nalə doldu,
Qulamlar hüsurda ədəbsiz oldu.
Şah əmr etdi birdən, bütün qulamlar
Kəkliktək getdilər, oldular kənar.
Çalğıçılar, Şapur, bir də şah qaldı,
Hamı çıxdı getdi, məclis boşaldı.
Barbəd üçtəllini çalırdı çox xoş,
Ayıqkən hər kəsi edirdi sərxoş.*

Мювзусу Nizaminin “Xəmsə” əsərindən эютирцлмцш, ustad Mirzə Əliyə məxsus “Barbədin musiqisi” adlı miniatüründə (1539-1543 illərə aid London, Britaniya kitabxanası) şahın saraydakı məclisində ifaçıya edilən hörməti kompozisiyanın quruluşundan asanlıqla ayırd etmək olar. Mürəkkəb kompozisiyaya malik olan bu sənət əsərində çoxsaylı insan figurları (17-yədək) elə yerləşdirilib ki, diqqət mərkəzini şah yox, iki ifaçı təşkil edir: qavalda çalan xanəndə və onu sənturda müşayiət edən ifaçı.

Miniatür sənətinin şah əsərlərindən biri olan “Xəmsə”də (1539-43-ыц illərə aid, London, Britaniya kitabxanası) və “Şahnamə”də (1520-1530 ABŞ, şəxsi kolleksiya) Azərbaycanda geniş yayılan musiqi alətlərinin: zərb, nəfəs, simli alətlər, müqəddəs sayılan qopuz, saray məclislərinin bəzəyi olan rübab, çəng, bərbət, ud, saz, balaban, zurna, tar və я kamançanın gözəl təsvirləri rəssamlar tərəfindən məharətlə əks etdirilmişdir.

Yuxarıda qeyd olunanlara ustad Sultan Məhəmmədin məktəbindən naməlum rəssamın fırçasına məxsus olan “Dağlarda musiqi məclisi” “Şahnamə” (1550-ci il) əlyazmasındandır. Demək olar ki, Azərbaycan milli чальы alətlərinin əksəriyyəti burada təsvir olunmuşdur: nəfəs alətlərinin müxtəlif növləri, 82 simli səntur, pulcuqlu qaval, arfa, tar və qopuz.

Həmçinin böyük sənətkar “Xosrov və Şirin” əsərində 30-dan çox musiqi alətinin adını çəkib. Burada yüz nəğmədən 30-u haqqında şairin geniş danışması, onların estetik, fəlsəfi, bədii dəyərlərini ustalıqla şərh etməsi, bizə Nizami dühasının bir cəhətini də üzə çıxarmağa imkan verir.

Ə.Nəvainin “Divan” əsərindən “Bəhram Əur və Fitnə Şikarda” miniatüründə /1527-ci il, Paris, Milli kitabxana/ ov səhnəsinin təsviri diqqəti cəlb edir. Burada at çapan musiqiçi qadın obrazlarına da diqqət yetirilib: ağ atlı qadının чянэ çalmasının, onun ardınca isə qara atlı xanəndə-xanımın ecəskar ifasını dinləyən şahın da təsviri var.

Hafız Şiraziyə məxsus olan “Divan” şeir kitabında şahın ziyafət məclisini əks etdirən 1584-cü ilin miniatüründə qırmızı paltarlı, ağ örtüklü gənc xanəndə-xanımın dolğun obrazı verilmişdir: onun əlində pulcuqlu qavalın təsviri və onu müşayiət edən ağsaqqal ifaçının əlində səkkiz simli bərbəd

vardır. Qeyd etmək istərdim ki, alətlərin meyvə ağaclarından (ərik, tut) düzəldilməsi miniatür təsvirlərində aydın görünür. İfaçının və xanəndənin qarşısındakı süfrənin qızıl qablarla bəzədilməsi və qulluqçunun onlara xidmət etməsi peşəkar rəssam-miniatürist tərəfindən xüsusi bir məharət və incəliklə işlənmişdir. Ümumiyyətlə, əsərdə musiqiçilərə göstərilən hörmətin təsadüfi olmamasının sübutu, Təhmasib şah dövründə sənətə və sənətçilərə saray həyatında çox böyük yer verilib, qiymətləndirilməsidir. Qeyri-sabit dövrlərdə sənətkarları (musiqiçiləri, rəssamları, şairləri və b.) şahın əmri ilə təhlükəsiz bir məkanda yerləşdirildilər, onların nadir bir inci kimi qorunub saxlanılmasına hər cür şərait yaradırdılar.

Hafiz Şiraza məxsus olan ("Divan") başqa bir miniatürdə "Şahın xanımı ilə görüşü" əsl musiqi gecəsinin təsvirindəki xanəndə-xanımın pulcuqlu qavalla və ağsaqqal ifaçının udda ifası, şaha əsl zövq bəxş etməsi vurğulanır.

Hafiz Şiraziyə aid olan digər bir miniatürdə də şahın ziyafətində üçlük təsvir edilməsi zamanı ifaçıların əllərində rud, ney və zıncırovlu qavalın təsviri Azərbaycandakı mədəni yüksəlişin səviyyəsini göstərməsi ilə yanaşı, musiqiyə və bütövlükdə incəsənətə olan marağın, sonsuz məhəbbətin bariz nümunəsidir.

Əlyazmalarda olan miniatür və illüstrasiya onu göstərir ki, illər ötdükcə çalğı alətləri də müəyyən inkişaf yolu keçərək, bu günkü müasir adları və formaları ilə ötən əsrlərdə olduğu kimi sevilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, əsrlərdən bəri təkmilləşən musiqi alətləri təkcə xüsusi gözəlliyi və təntənəsi ilə seçilən saray mərasimlərində deyil, həm də cəsur və igid oğullarımızın ulu və müqəddəs torpaq uğrunda yürüslərə hazırlaşarkən ruh yüksəkliyi yaratmaqda işlənirdi. Sözlərimin sübutu kimi qeyd etmək istərdim ki, Mirzə Əli I Təhmasib цццц щазырладьыы "Şahnamə" əsərində (1520-1530-cu illərə aid ABŞ, şəxsi kolleksiya) əgərənay, davul və zurna məhs yuxarıda göstərilən məqsədlər üçün istifadə olunmuşdur.

Hafizin ("Divan" 1530-cu illər, Boston, Təsviri Sənət Muzeyi) ustad Sultan Məhəmmədin incə fırçasına məxsus olan "Sevgililər bağda" miniatüründə ifaçılıq səhnəsi rəqslə tamamlanır və ifaçıların əllərində qaval, ud və qopuz kimi milli və gözəl musiqi alətlərinin təsviri var. Orta əsr kitab rəssamlığı, kitab mədəniyyəti ilə bağlı olan tətbiqi-dekorativ yaradıcılıq növləri əvəzsiz bədii sərvət kimi qiymətləndirilməlidir.

Əlyazma kitabları (manuskriptlər) müasir nəslə keçmişin tarixindən, mədəniyyətindən, ədəbiyyatından və fəlsəfəsindən xəbər verir.

Məncə Orta əsr miniatür sənətində milli чальы alətlərinin təsviri onların Azərbaycan xalqına məxsusluğunun ən əyani sübutlarından biridir. Həmçinin XII-XIX əsr miniatür sənətində təsvir olunan musiqi alətlərinin evolusiyasını izləməklə, yeni alətlərin yaranması, onların quruluşunun təkmilləşməsini və müəyyən alətlərin vəhdətdə ifasının tarixini izləmək olar.

Əlyazmalarda olan miniatürlər və illüstrasiyalar onu göstərir ki, azərbaycanlı ustadlar, əsasən onların apasında fərqlənən Soltan Məhəmməd və ustad Behzad bədii tərtibatlı əlyazmaları hazırlayarkən Yaxın və Orta Şərq miniatüristlərinin nailiyyətlərindən istifadə etməklə Şərq xalqlarının incəsənətinin inkişafına yaradıcı sürətdə təkan vermiş, müstəqil ənənələr yaratmış, beləliklə də onlar dünya bədii mədəniyyət xəzinəsində şərəfli yer tutmuşlar.

*Frontispis - əlyazma kitabının başlanğıcı, təsviri; informasiya və sokral funksiyanı daşıyan məcmu.

Ədəbiyyat

1. К.Керимов «Султан Мухаммед и его школа» Москва. 1970.
2. «Из сокровищницы рукописей Азербайджана» Баку. 1983
3. Л.Н.Додхудоева «Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи» Москва. 1985.

РЕЗЮМЕ

В статье дается краткий исторический обзор культурной жизни средневекового Азербайджана и одновременно рассматривается роль средневековой миниатюрной живописи как наглядного примера в эволюции совершенствования, спецификации народных инструментов. В этом контексте миниатюрная книжная живопись является доказательством принадлежности народных инструментов азербайджанскому народу.

SUMMARY

In this article there is given the analyse of the musicians and instruments of our ancient country.

Azerbaijani miniatures of this period give us the evidence of musical arts prosperity. Such manuscripts as "Khamsa" (1539-1543, London, British Library),

"Shakhsname" (1520-1530, USA, personal collection) etc. provide us with images of musicians and their instruments.

Rəyçilər: Cənəşünaslıq doktoru C. Həsənzadə; Əməkdar incəsənət xadimi, ADMİU-nun dosenti Ə. Qarayev.

Alətsünaslıq. Органология

Abbasqulu NƏJƏFZADƏ
sənətsünaslıq namizədi

**MİKAYIL MÜŞFİQ YARADIJILIĞINDA İDİOFONLU,
AEROFONLU, MEMBRANOFONLU VƏ XORDOFONLU ALƏTLƏR**

AZƏRBAYCAN klassik poeziyasının ən javan nümayəndəsi Mikayıl Müşfiq (05.06.1908-06.01.1938) bütün çalğı alətlərini sevirdi. Maraqlıdır ki, Müşfiqin şeirlərində başqa şairlərimizin yaradıcılığında rast gəlmədiyimiz idiofonlu alət olan ağız qopuzu ilə də bağlı maraqlı məqamlar vardır. Həmçinin nakam şair neyin növlərindən biri – nəfəslə səsləndirilən qavalı da şeirlərində vəsf edir. Bu alətin də adına ədəbi mənbələrimizdə demək olar ki, rast gəlmirik. Bu baxımdan Müşfiq yaradıcılığında çalğı alətlərini izlədikdə olduqca maraqlı məqamlar ortaya çıxır.

Aşağıdakı jədvəldə Müşfiq yaradıcılığında rast gəldiyimiz çalğı alətlərinin təsnifatını təqdim edirik.

Simli (xordofonlu) alətlər		Nəfəs alətləri (aerofonlu)	Zərb alətləri (membranofonlu)	Köklənməyən (idiofonlu) alətlər
mizarbala çalınan	yayla çalınan			
rübab	kamança	ney	qaval	çan
saz		nay	nağara	zəng
tar		qaval	dəf	ağız qopuzu
		zurna	baraban	
		balaban		
		düdük		
		tütək		
		şeypur		
		boru		

Bir sıra klassik şairlərimiz (Qətran Təbrizi, Əfzələddin Xaqani, Nizami Gənjəvi, Əssar Təbrizi, Qazı Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimi, Həbib, Məhəmməd Füzuli və başqaları) kimi, Mikayıl Müşfiq də şeirlərində çalğı alətlərimizi elə vəsf edir ki, sanki onu yazan şair deyil, peşəkar musiqişünasdır. O, müxtəlif səpkili çalğı alətlərinin həm fərdi xüsusiyyətlərini təsvir edir,

həm də şeirlərində bu alətlərdən bənzətmə kimi istifadə edir. Müşfiq çalğı alətlərimizdən elə peşəkarlıqla söhbət açır ki, oxuduqda bəzi hallarda sanki onların səslərini eşidirsən.

Aşağıda M.Müşfiq şeirlərində çalğı alətlərimiz vəsf edilən bəzi nümunələri təqdim edirik.

Rübaba dair:

Sən də alıb ələ bir qızıl **rübab**,
İnjə tellərini dilləndir, ay qız!
Döşündən ellərə bağla bir kitab,
Susqun dodaqları dilləndir, ay qız! (1, 110)

Bu misralar Müşfiqin 1929-ju ildə yazdığı «Ay qız» adlı şeirindən götürülmüşdür.

Kamançaya dair:

Gələn də var, gedən də var, mən də varam bu geçə,
Təbiətin dəhşətləri titrədiyor ətrafı.
Bir bujaqda yorğun titrək əllərlə **kəmənçə**
Çalar zəif bir ixtiyar inlədiyor ətrafı. (1, 63)

«Dilənçi» şeiri (1927-ji ildə yazılıb).

Hər jahangir qabağına vurub atdı xalqımızı,
Zaman-zaman quduz çarlar qırıb çatdı xalqımızı.
Neçə-neçə daşnaq gəldi, alıb satdı xalqımızı,
Həpsi qırıq **kaman** kimi sızıldatdı xalqımızı. (2, 40)

«Sabir üçün» şeiri (yazılma tarixi bəlli deyil).

Ney və naya dair:

Ey bizim dünyanın söz deyənləri,
Ruhun dodağına tutun **neyləri!**
Bir nəğmə çalın ki, heyrətdə qalsın
Bütün dövrələrin müğənniləri. (1, 437)

«Duyğu yarpaqları» şeiri (1937-ji ildə yazılıb).

Deyirlər quzu tək olduqca **naydır**,
Elçilər qapıda alay-alaydır. (2, 260)

«Səhər» poeması (1935-ji ildə yazılıb).

Nəfəslə səsləndirilən qavala dair:

Yıxıldı böyrü üstə,
Bir yanıqlı «**Şikəstə**»
Qavalında inlədi,
Ürəyi sərinlədi. (2, 149)

Mərjan:
Kimdən öyrəndin, çoban,
Sən bu **qaval** çalmağı?
Çoban:

Mənə öyrətdi dövrən
Dağlara ün salmağı. (2, 153).

«Çoban» poeması (1933-jü ildə yazılıb).

Xanəndələrin istifadə etdikləri zərblə səsləndirilən qavala dair:

Hər tərəf yeşillənir,
İnsan baxır şənlənir.
Hər budaq, hər yaşıl dal,
Sanki zümrüd bir **qaval**. (2, 366)

«Bir may» şeiri (1932-jü ildə yazılıb).

Zurna alətinə dair:

Bundan bir ibrət
Almadı yenə ata-anası,
Qulaqlarında elin **zurnası**. (1, 349)

«Güzgü qayıtdı» şeiri (1935-jü ildə yazılıb).

Nağaraya dair:

Jırıldayır bağara,
Qurbağalar **nağara**
Çalır kimi səslənir,
Buna xan bağı denir. (2, 140)

«Çoban» poeması (1933-jü ildə yazılıb).

Çana dair:

İştə bu **çan** səsi, ah, bu **çan** səsi,
Bu **çanın** ruhlara ruh saçan səsi. (1, 229)

«Qədim karvan» şeiri (1931-jü ildə yazılıb).

Ağız qopuzuna dair:

Deyirlər o zaman burda köylülər
Tutub dişlərində qalib türkülər. (1, 230)

«Rüju» şeiri (1931-jü ildə yazılıb).

Fikrimizjə, ölməz şair M.Müşfiq II misrada «Tutub dişlərində qalib türkülər» dedikdə ağız qopuzunu nəzərdə tutmuş. Türkdilli xalqlar, o jümlədən azərilər də ağız qopuzu adlanan alətdən bir zaman istifadə etmişlər. M.Müşfiqin dayısı oğlu, tanınmış ijtimai və dövlət xadimi Əlihüseyn Dağlı (1898-1981) bu alət (kobuz və ya ağız qopuzu) haqqında «Ozan Qaravəli» adlı əsərində geniş məlumat verib (7, 70). Ağız qopuzunu ifaçı dişində tutub səsləndirir.

Müşfiqin başqa şeirlərində də ağız qopuzuna işarələr var:

Tarın tellərində «**Kəsmə şikəstə**»,
Tutmuşdum dişimdə bir tath bəstə. (1, 208)

«Tarın javabı» şeiri (1930-jü ildə yazılıb).

Avropa aləti barabana dair:

Bərkimiş hisli, siyah üzli buruqlarda janı,
Baraban qəlbi iş üstündə döyünmüş yaz, qış. (1, 234)

«Ağajan» şeiri (1931-jı ildə yazılıb).

Tütəyə dair:

Sən də şairsən, ey Kür, ey təbii bəstəkar!
Səsin gümüş bir **tütək** kimi səslənib axar. (2, 29)

«Şən Tiflis» (yazılma tarixi bəlli deyil).

Zəng alətinə dair:

Mənzilə çatanda sən bilirsən ki,
Bir şərqli karvanın susmada **zəngi**. (2, 269)

«Səhər» poeması (1935-jı ildə yazılıb).

Saza dair:

Müşfiqin şeirlərində saz alətinin adına daha tez-tez rast gəlirik. Onun «Qonaq», «Göy-göl» «Əbədiyyət nəğməsi», «Yeddi aşiq» və başqa şeirlərində, həmçinin «Çoban», «Sındırılan saz» poemalarında saz aləti vəsf olunur.

Bir də **saz** əzəl sənətimizdir,
Elin ruhu kimi səsi təmizdir.
Bunu **saz** səsinə dalanlar bilər,
Aşıqla baş-başa qalanlar bilər. (2, 309)

«Sındırılan saz» poeması (1936-jı ildə yazılıb).

Düdüyə dair:

Tövşüyor körüklər,
Ötüyor **düdüklər**. (1, 206)

«Yarış» (1930-ju ildə yazılıb).

Tara dair:

Axşam çağı **tarın** səsi,
«**Qarabağın şikəstəsi**»,
Hər kəsin bir həmdəmi var. (1, 375)

«Tərtərhes nəğmələri» şeirinin XVI bölümü (1936-jı ildə yazılıb).

M.Müşfiq bəzən eyni adlı şeirlərində bir neçə çalğı alətini vəsf edir. Aşağıda belə nümunələri təqdim edirik.

Tar, dəf və kamançaya dair:

Təbiət nə zaman çıxıb özündən,
Bu **tarlar**, bu **dəflər**, bu **kəmənçələr**
Deyə, ağajlıqda, suda, küləkdə
Bəstəkarlar kimi bir şey hejələr;
Nə vaxt iki dalğa verib baş-başa
Gümüş sahillərdə yatar gejelər... (1, 307)

«Əbədiyyət nəğməsi» şeiri (1935-jı ildə yazılıb).

Kamança və saza dair:

Sən iti addımla qoşarkən iləri,
Sayrısın, gurlasın çaldığın **kaman** hey!

Bir duyğu deyir ki, rədd eylə keçmiş,
Danışdır **sazında** dirçələn elləri.
Yeni söz istəyir hər qadın, hər kişi,
Öpərkən gözləri səadət yelləri. (1, 93-94)

«Nümayiş» şeiri (1929-ju ildə yazılıb).

Ney və saza dair:

Quzeylər hələlik qardır, bəyazdır,
Yaşıl dağ döşləri mehmannəvazdır.
Çobanın çaldığı dağ başında **ney**,
Aşığın yamajda çaldığı **sazdır**. (2, 208)

«Səhər» poeması (1935-ji ildə yazılıb).

Ney, kamança və tara dair:

Bir **ney** dili kimi açılan zaman,
Dallarda yarpaqlar əl çalan zaman.
Bir evdən gəlirdi nəşəli səslər,
Nəşəli səslərdə sığaq həvəslər...
Büllur qədəhlərin öpüşməsinə,
Kaman naləsini, **tar** nəğməsinə
Ürkmüş dinləyirdi gejë yolları,
– Çal! Dönüm gözünə!
– Çal!
– Ay qız, oyna!
Qurban olum sənə uzun boyuna! (2, 208-209)

«Mənim dostum» poeması (1933-jü ildə yazılıb).

Zurna və balabana dair:

Gözəl Qafqaz o günləri artıq unutmuş,
Başqa səs var **zurnasında, balabanında**.
O, üzünü indi başqa bir üfqə tutmuş
Başqa quşlar dəm çəkiyor sayəbanında. (2, 9)

«Qafqaz» şeiri (yazılma tarixi bəlli deyil).

Zurna və qavala dair:

Xəyalından keçir əsir günləri,
Zurnalı, qavallı el düyünləri. (2, 233)

«Söylə» poeması (1934-jü ildə yazılıb).

Qovuşmaq istəyir çünki yar yara,
Zurna-qaval səsi düşür dağlara. (2, 305)

«Sındırılan saz» poeması (1936-jı ildə yazılıb).

Şeypur və barabana dair:

Şeypur səsi yüksəldi,
Barabançı da gəldi.
Durub sıralandılar,

Bir az aralandılar.
Bir qədər məşq etdilər,
Düşüb yola getdilər. (2, 368)

«Bir may» şeiri (1932-ji ildə yazılıb).

Boru və saza dair:

Ey bu gənj dağların biqərar yolçusu,
Qanadlan! Çalındı yüksəliş **borusu**.
Ey jənub tərənə, döyünsün ürəyin,
Yılmadan havalan bu alı dağlara,
Dərəsi, təpəsi bahalı dağlara.
Bir sabah olarkən qızıldan dirəyin,
Səslənib durajaq əlində şən **sazım**,
Qafqazım, Qafqazım, qazanjlı Qafqazım. (1, 163)

«Qafqaz» şeiri (1930-ju ildə yazılıb).

Düdük və boruya dair:

Müşfiqin 1927-ji ildə yazdığı «Düdük sədaları» adlı şeirində düdük və boru alətlərindən söhbət açılır (1, 61):

Boruların ağzından qaçıb uzaqlaşınja,
Sürətli dalğalarla siz bizə yaqlaşınja,
İçimizə həyatın jilvələri saçılır.

Bəzən təbəssümlərlə jilvələr bulursunuz,
Bəzən tutqun gözlərin şahidi olursunuz
Ey **düdük** sədaları! Ey **düdük** sədaları!

Düdük və saza dair:

Düdüklərin gur səsi sərhədləri aşınja,
Üz-gözümüz dikilsin jahana ehtişamla!

Bir mayis, səni gördüm,
Bir **saz** yaptım çəlikdən,
Simlərini qəlbimin damarlarından hördüm. (2, 14)

«Yeni mayis» (yazılma tarixi bəlli deyil).

Bəlkə də şair burada saz dedikdə tənburu nəzərdə tuturmuş. Türkdilli etnoslar bəzən müxtəlif çalğı alətlərini də saz adlandırırlar. Yəni, zurna da, kamança da, o jümlədən tənbur da saz adlana bilər. Simlər qədimdə damardan hazırlandığından tənburun sözaçımı «tamur», yəni «damar» fikrini ifadə edir.

Tar, kaman, rübaba dair:

Tar səsləndi, **kaman** da ona qoşuldu,
Hər könül fərəhindən uçan quş oldu.

Onlar şərab içdilər, şərab eşqinə,
Şeir, nəğmə, gözəllik, **rübab** eşqinə. (1, 356; 361)
«Üç sağlıq» şeiri (1936-jı ildə yazılıb).

Tar və qavalın vəsfi:

Sinədə **tar**, əldə **qaval**,
Bu dünyada bir kapital
Varmı insan oğlu kimi? (1, 378)
«Tərtərhes nəğmələri» şeirinin XX bölümü (1936-jı ildə yazılıb).

Saz və kamanın vəsfi:

Qəlbindən dəm vuran Aşıq Duman var,
İndi hər yığnaqda **saz** var, **kaman** var. (2, 310)
«Sındırılan saz» poeması (1936-jı ildə yazılıb).

Müşfiq və tar:

Müşfiq yaradıcılığında tar alətinə geniş yer ayırır. Ümumiyyətlə, tardan söhbət açarkən hər zaman nakam şairimiz Mikayıl Müşfiq yada düşür. Onun yaxın dostu Jəfər Jabbarlı (1899-1934) kimi tara xüsusi, daha böyük məhəbbəti vardı. Bu da səbəbsiz deyildi. XX əsrin əvvəllərində tar əleyhinə düzəldilmiş bolşevik-erməni kompaniyası geniş fəaliyyətdə idi. Onlar tara keçmişin qalığı kimi baxır, aləti birdəfəlik məhv etmək istəyirdilər. Dahi J. Jabbarlı da bu təbliğatın əleyhinə olaraq «Aydın», «Almas» və «1905-jı ildə» əsərlərində tarla bağlı öz etirazını səhnədən bildirmişdi.

1922-1928-ci illərdə Xalq Maarif Komissarı vəzifəsində çalışan Mustafa Zəkəriyyə oğlu Quliyevin (1893-1938) göstərişi ilə tar alətinin konservatoriyada tədrisi qadağan edilmişdi. Bu barədə «İnqilab və mədəniyyət» curnasında məlumat verilirdi (3, 39):

«AZƏRBAYCAN Dövlət Konservatoriyasını qüvvətləndirmək məqsədilə AXMK (AZƏRBAYCAN Xalq Maarif Komissarlığı – A.N.) bir çox qərar qəbul etmişdir. Bu qərarlara görə məcburi dərs kursu olan tarın öyrənilməsi konservatorianın bütün dərəcələrində tədris planından götürülür və konservatoriya yanında olan Şərq orkestrası ləğv olunur. Tar anjaq jümə konservatoriyasında keçiləjəkdir».

Görkəmli bəstəkar, diricor, musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) «Tar üzərində mühakimə münasibətilə» məqaləsində qeyd edir (4): «Tar AZƏRBAYCAN xalqının musiqi instrumentidir. Tarın nota ilə çalınması işində böyük müvəffəqiyyətlər vardır. Tarı muzeyə göndərmək təşəbbüsü yanlışdır. Tarın tərəqqi yolunu kəsməməli.

Beynəlxalq musiqi alətlərindən başqa, hər xalqın özünəməxsus bir çox musiqi aləti dəxi vardır. Bunların bəzisi öz qayırılışı, səsi və dəyərinə görə çox geniş intişar tapdığından (ingilis tütəyi kibi) beynəlxalq musiqi instrumentləri sırasına daxil olur. Bəziləri isə tərəqqi etmir, öz ibtidai halında qalırlar (saz kibi).

İnqilabdan sonra Şuralar ittifaqında xalq musiqi instrumentləri geniş intişar tapmışlardır. İşçi klubları, kəndli guşələri, qızıl ordu hissələrində xalq musiqi instrumentləri təşkil olunmuşdur.

Avropa və Amerika ölkələrində də hər xalq öz musiqi instrumentinə «mülki hüquq» verməyə, onu beynəlxalq musiqi instrumentləri ailəsinə daxil etməyə çalışır.

Bizim xalq musiqi instrumentlərindən ən çox tərəqqi və intişar edəni – tardır.

Bir çoxları tarın AZƏRBAYCAN musiqi instrumenti olmadığını və rozəxanlar, mərsiyəxanlar ilə birlikdə İrandan gəldiyini və böyləliklə də xalis İran musiqi instrumenti olduğunu söyləyirlər. Bu fikir çox da doğru deyildir.

Əyər tar, AZƏRBAYCAN a İrandan gəlmişsə, hər halda tarın İranda ijad edildiyi dəxi doğru deyildir. Miladdan 2000 il qabaq misirlilərin «Nabia» adlı musiqi instrumenti tarın ibtidai bir şəkildən başqa bir şey deyildir. Misirlilərin nabiası İranda Əbu Nəsr Fərabî tərəfindən təkamül edilmiş, İran tarı halına salınmışsa, AZƏRBAYCAN da da İran tarı məşhur tarçalan Sadıq tərəfindən büsbütün dəyişdirilmiş, AZƏRBAYCAN laşdırılmışdır...» (5, 35-36).

Əslində, nabia simli alət olsa da, tardan çox fərqlənir. Ə.N.Fərabî isə risalələrini ərəbjə yazsa da, milliyyətjə AZƏRBAYCAN lıdır. 1996-jı ildə İranda nəşr edilən Ə.N.Fərabinin «Kitab-ül-musiqiye-əl-kəbir» əsərində onun babalarının Ərdəbildən Xorasana köçdükləri haqda məlumat verilir. Bu əsərdə Ə.N.Fərabinin əslən Azəri türkü olduğu təsdiqini tapır (6, 10; 23).

Deyilənləri xatırlatmaqda məqsəd tarın sırf AZƏRBAYCAN çalğı aləti olduğunu vurğulamaqdır.

Ümumiyyətlə, M.Müşfiq irsini araşdırdıqda 12 müxtəlif səpkili şeirlərində tarın adına rast gəlirik. Onun tarı vəsf etdiyi ilk şeir «Tarın javabı» adlanır. 1930-ju ildə nəşr edilən bu şeirdə şair musiqinin haram olduğunu deyən din-darlara qarşı etirazını bildirir.

Bu sətirlərin müəllifi «Tarın javabı» şeirinin dinlə əlaqəsi olmayan misralarından istifadə edərək «Çal tarı!» adlı mahnı bəstələmişdir. Mahnının not yazısını və mətnini təqdim edirik:

Çal tarı

Moderato 1 Abbasqulu Nəcəfzadə

Oxumaq

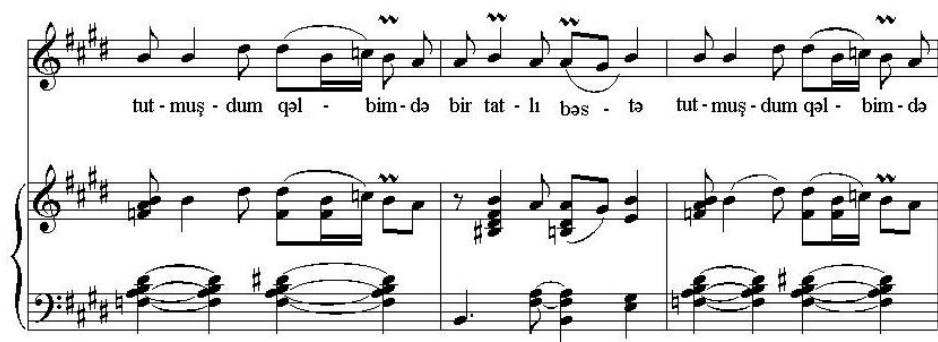
F-no

2
Dos - tu - mun ə - lin - də

1. 3
bir sız - la - yan tar sər - pir - di ət - ra - fa şəf - fəf dal - ға - lar

2. 
 şəf-faf dal-ğa - lar ta- rın tel- lə- rın- də Kəs mə şı- kəs - tə


 ta- rın tel- lə- rın də Kəs mə şı kəs tə


 tut - muş - dum qəl - bım- də bir tat - lı bəs - tə tut - muş - dum qəl - bım- də

3. 
 bir tat - lı bəs - tə o, hə- vəs - lə ça - lır, məno - xu - yur - dum

o, hə-vəs lə ça-lır, mən o - xuyur - dum üz tu - tub dos tu - ma

4

böy-lə di - yor - dum üz tu - tub dos tuma böy-lə di yor dum çal, miz - rab to - xun - sun

sa - rı tel - lə - rə çal, sə - sin bən - zə - sin

coş - qun sel - lə - rə çal, sə - sin bən - zə - sin coş - qun sel - lə - rə

✂

«ÇAL TARI!»

Dostumun əlində bir sızlayan tar,
Sərpirdi ətrafa şəffaf dalğalar.

Nəqərat:

Tarın tellərində «Kəsmə şikəstə»,
Tutmuşdum qəlbimdə bir tatlı bəstə.
O, həvəslə çalır, mən oxuyurdum,
Üz tutub dostuma böylə diyordum:
Çal, mizrab toxunsun sarı tellərə.
Çal, səsin bənzəsin joşqun sellərə.

Çal, tarı dindirib inlətəlim, çal.
Çal, tara bir şeir söyləyəlim, çal.

Nəqərat

Mahnının nəqəratındakı «O, həvəslə çalır, mən oxuyurdum» misrasından Müşfiqin həm də gözəl səsi, avazı olduğu aydınlaşır.

Böyük şairin tarı vəsf etdiyi şeirlərin adını və yazılma tarixini təqdim edirik. Kitab boyu Müşfiqsünas alim Gülhüseyn Hüseynoğluunun tərtib etdiyi topludan istifadə etmişik: M.Müşfiq «Əsərləri», Bakı, «Səda», 2004.

1. «**Tarın javabı**» şeiri (1930-ju ildə yazılıb), I jild, səh. 208-210.
2. «**Mənim dostum**» poeması (1933-jü ildə yazılıb), II jild, səh. 208-209.
3. «**Qəzəl**» (1933-jü ildə yazılıb), I jild, səh. 283.
4. «**Tar**» şeiri (1933-jü ildə yazılıb), I jild, səh. 284-289.
5. «**Əbədiyyət nəğməsi**» şeiri (1935-ji ildə yazılıb), I jild, səh. 307.
6. «**Yüksəliş**» şeiri (1935-ji ildə yazılıb), II jild, səh. 109.
7. «**Nə deməkdir?**» şeiri (1936-jı ildə yazılıb), I jild, səh. 393.
8. «**Üç sağlıq**» şeiri (1936-jı ildə yazılıb), I jild, səh. 353-354, 356-358, 361.

9 «**Tərtərhes nəğmələri**» şeirinin II bölümü (1936-jı ildə yazılıb), I jild, səh. 364-365.

10. «**Tərtərhes nəğmələri**» şeirinin X bölümü (1936-jı ildə yazılıb), I jild, səh. 370-371.

11. «**Azadlıq dastanı**» poeması (1936-jı ildə yazılıb), II jild, səh. 283.

12. «**Duyğu yarpaqları**» şeiri (1937-ji ildə yazılıb), I jild, səh. 435.

Bu şeirlərin üçü – «Tarın javabı», «Tar» və «Nə deməkdir?» birbaşa tara həsr edilib. Digər şeirlərdə isə tarın adı müəyyən məqamlarda çəkilir, bəzi hallarda isə tar sözü bənzətmə kimi işlədilir.

«Duyğu yarpaqları» şeirində Müşfiq dövrünün virtuoz sənətkarlarını – opera müğənnisi, xalq artisti Bülbülü (1897-1961, tam adı və soyadı: Murtuza Məşədi Rza oğlu Məmmədov) və tarzən Qurban Pirimovu (1729-1822) yada salır:

Görmüş xəzanları, ildırımları,

Bir üzüm qaradır, bir üzüm sarı.
Bu gün şadlığımı çalsın, çağırsın
Bülbülün mahnısı, Qurbanın **tarı**!

Hər iki sənətkar Müşfiqin toy məjlisində iştirak edib, çalıb-oxuyub və bu şeiri şair öz toy günündə söyləyib.

Qeyd edək ki, Qurban Pirimov Aşıq Valeh Kərbəlayi Səfi Məhəmməd oğlunun (1729-1822) nətiyyəsi, dövrünün tanınmış balaban çalanı Baxşəli Gülablının oğludur.

Müşfiq məşhur «Tar» şeirini 1933-jü ildə yazmışdı:

Oxu, tar, oxu, tar!
Səni kim unutar?

Jənab prezident İlham Əliyevin 16 aprel 2007-ci il tarixli sərəncamına əsasən AZƏRBAYCAN xalqının görkəmli şairi M.Müşfiqin 100 illik yubileyi şairin doğma yurdu Xızı şəhərində, eləcə də ölkəmizin bir çox bölgələrində təntənəli surətdə qeyd edildi. M.Müşfiqlə bağlı keçirilən tədbirlər mətbuatda və kütləvi informasiya vasitələrində geniş şəkildə işıqlandırıldı.

Biz müşfiqsevərlər şairin Bakıda ev muzeyinin açılmasını, onun ev əşyalarının, paltarlarının, tarının bu muzeydə qorunmasını arzulayırıq. Xatırladaq ki, Müşfiqin şəxsi tarı hazırda Nizami adına AZƏRBAYCAN Ədəbiyyatı Muzeyinin ekspozisiyasında (İnv. №2903) nümayiş etdirilir.

Bu gün AZƏRBAYCAN tarının səsi dünyanın ən nəhəng konsert salonlarından gəlir. Tarımızın yaşamasında, həyata yenidən vəsiqə almasında Müşfiqin xidməti az olmayıb. «O, öz ölümüylə tarı yaşatdı» – desək, heç də yanılmırıq. Yaxşı olardı ki, Respublika Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin dəstəyi ilə «Xızıda Müşfiq və tar günləri» adlı Beynəlxalq elmi-simpozium, həmçinin festival keçiriləydi, dünyanın müxtəlif ölkələrində yaşayan orqanoloqlar və tarzənlər bir araya yığışaydı. Belə olduqda Müşfiqin də nəkamə ruhu şad olardı. Həmçinin belə bir beynəlxalq festival keçirilsə, dünya ijtimaiyyətinin nəzər-diqqətini AZƏRBAYCAN a yönəltməklə tarımızda gözü olan bədxah düşmənlərimizi də hədəfə almış olardıq.

Sevindirici haldır ki Xızı rayonunun Sayadlar kəndində – «Müşfiq ojağı»nda Xızı rayon mədəniyyət şöbəsinin müdiri Sənan Talıbovun təşəbbüsü ilə həvəskar tarzən Jamal Hüseynov tar alətinə abidə qoymuşdur. Yaxşı olardı ki, Bakıda və eləcə də digər şəhərlərimizdə də tara belə abidələr qoyulaydı.

Müşfiq tara, tarın simasında AZƏRBAYCAN a, AZƏRBAYCAN çılığa heykəl qoyub. O, təkcə tara deyil, AZƏRBAYCAN a hayqırıb «Oxu!» deyir, «Yaşa» deyir! «Səslən, yaşa, inkişaf et, doğma tarım, doğma AZƏRBAYCAN ım» – deyir.

Bəstəkar, əməkdar injəsənət xadimi Nazim Quliyev Mikayıl Müşfiqin əziz xatirəsinə həsr etdiyi tar və fortepiano üçün «Səni kim unudar?» adlı lirik əsər yazmışdır. Əsərin not yazısı ilk dəfə «Konservatoriya» curnalında təqdim edilir.

Səni kim unudar?!

Nazim Quliyev

Andante

1

Tar

Andante

F-no

mf

f

2

mf

p

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note (v) and a trill (tr). The lower staff is in piano (p) and contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a triplet (3) and a trill (tr). The lower staff continues the piano accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features a triplet (3) and a trill (tr). The lower staff continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a trill (tr), a sixteenth-note run (s), and a triplet (3). The lower staff features a piano (p) section with a trill (tr) and a forte (f) section with a sixteenth-note run (s) and a triplet (3).

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a whole rest, followed by a half note G-flat, a quarter note F, a quarter note E-flat, and a half note D with a trill (tr) above it. The lower staff is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is placed between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody with a half note C, a quarter note B-flat, a quarter note A, and a half note G with a trill (tr) above it. The lower staff continues with chords and a melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

Third system of musical notation. The upper staff features a half note F, a quarter note E-flat, a quarter note D, and a half note C with a trill (tr) above it. The lower staff continues with chords and a melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a half note F with a trill (tr) above it. The lower staff continues with chords and a melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

First system of musical notation. The upper staff (bass clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a trill (tr), and another triplet of eighth notes. The lower staff (treble and bass clefs) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff features a trill (tr) and a triplet (3). The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff continues the accompaniment, also ending with a *rit.* marking.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a rapid sixteenth-note scale. The lower staff features a melodic line with a slur and a bass line with sustained notes. The system ends with a double bar line.

Müşfiqin çalğı alətlərimizi vəsf etdiyi şeirlərdən yalnız bir qismini ixtisarla təqdim etdik.

Ədəbiyyat

1. M.Müşfiq «Əsərləri», I jild, Bakı, «Səda», 2004.
2. M.Müşfiq «Əsərləri», II jild, Bakı, «Səda», 2004.
3. «İnqilab və mədəniyyət» curnalı, «Xronika» başlıqlı səhifədə «Tar konservatoriya-dan çıxarıldı» məqaləsi, Bakı, 1929-ju il, №2.
4. Əfrasiyab Bədəlbəyli «Tar üzərində mühakimə münasibətilə» məqaləsi, «Kommunist» qəzeti, 11 yanvar 1929-ju il №9 (2515).
5. Hacı Firudin Qurbansoy «Göylərin lajivərd ətəklərində» sənədli povesti, Bakı, «Qərənfil» MMJ, 2008.
6. Ə.N.Fərabî «Kitab-ül-musiqiye-əl kəbir», Tehran, «Part» nəşriyyatı, 1996 (fars dilində, ərəbjədən tərcümə: Əbülfəzl Bafəndeyi İslamdust).
7. Ə.Dağlı «Ozan Qaravəli», I kitab, Bakı, «MBM», 2006.

РЕЗЮМЕ

Статья написанная Аббаскулу Наджафзаде «Идиофонические, аэрофонические, мембранофонические и хордофонические музыкальные инструменты в творчестве Микаила Мушфига», очень интересна с точки зрения музыковедения. Автор указывает, что он столкнулся с 20-ти музыкальными инструментами, при расследовании творческого наследия поэта. А. Наджафзаде представляет эти инструменты читателю, классифицировав их в виде таблицы. Также в своей статье, автор даёт образцы из стихов поэта, написанные про каждый инструмент.

SUMMARY

The article written by Abbasgulu Najafzadeh under the title “Idiophone, aerophonik, membranophonik and chordophone Musical instruments in creative work of Mushfig” is very interesting from musicological point of view. Author points out, that he run into 20 musical instruments, when investigating poet’s oeuvre. A.Najafzadeh presents these instruments to the reader, classifying them in the form of a chart. Also, in his article, author is giving examples of poet’s poetry about each musical instrument.

Rəyçi: Sənətşünaslıq namizədi, professor Vaqif Əbdülqasimov; filologiya elmləri namizədi Firudin Qurbansoy.

Alətsünashlıq. Органология

Təranə ƏLİYEVƏ
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

MƏHƏMMƏD FÜZULİNİN
"SAQINAMƏ"SİNDƏ QANUN ALƏTİ

Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin fars divanında özünə yer alan "Saqinamə"si "Həft cam" ("Yeddi cam") adı ilə də tanınır. "Saqinamə"də musiqi alətlərindən ney, dəf, çəng, ud, setar və qanunu şəxsləndirilərək mütrüblə bərabər şairin irfani fikirlərini ifadə edir. Füzulinin bu əsərinə istinad edərək tədqiqatçılar [3, 4] onun dövründə yayılan alətlərin müəyyən edilməsində və şairin düşüncəsinin açıqlanmasında bir mənbə kimi istifadə etmişlər. Aşağıda sonuncu camın keyfiyyətini qanun vasitəsilə izahı daha ətraflı verilir.

Musiqi alətləri sırasında qanun sonuncu olaraq təqdim edilməklə başqalarından daha kamil olduğu nəzərə çatdırılır. Bəhsdə qanunun quruluşu, ifa tərzı və təsir dairəsi haqqında beytlərə rast gəlirik:

Çəh Qanuni yeki türfeyi-sənduği-raz
Dərəş xazini-mərifət kərdə baz. [1, 699]

Tərcüməsi:

Sir sandığına xeyli onun oxşarı vardı
Qapsını əqıl xəznədarı təkcə açardı. [2, 160]

Mərifət xəzinələrinin açarı içində olan sirli sandıq kimi təqdim edilmiş qanun aləti sirri açılmamış kainatla müqayisə olunur. On iki bürcün altı cəhətlə hasili yetmiş iki edir. Bu həm İslam dinində batıl inanca tapınan təriqətlərinin, həm də qanun musiqi alətindəki simlərin sayıdır.

Qanunda iyirmi səkkiz qamma ifa oluna bilər. Bu da ayın iyirmi səkkiz mənzilini ifadə edir. Ay təzə çıxan hilal vəziyyətindən batana qədər iyirmi səkkiz gün ərzində iyirmi səkkiz vəziyyətdə görünür. Təfsirçilərin qeydlərinə görə, İdris əleyhissəlam dünyada ilk əlifbanı ayın iyirmi səkkiz mənzilinə uyğun olaraq iyirmi səkkiz hərfdən ibarət yaratmışdır. (İslam Şərqində not yazılışı sistemi bu iyirmi səkkiz hərf və hərf birləşmələri ilə işarə edilməkdədir.)

Mövlanə Məhəmməd Füzuli qanunun metal simlərini gümüş yüklü gəmi ilə müqayisə edir. Ona görə, ehtimal etmək olar ki, гядимдя qanunun simləri gümüşdən hazırlanırmış:

*Gəşti ke ura bovəd simi bar
Dəryaəş mövc əfkənd bər kənar. [1, 704]*

Sətri tərcüməsi:

*Elə bir gəmi ki, onun yükü gümüşdür
Dənizin dalğaları onu çıxarmışdır.*

Qanunun üst səthinə diqqətlə nəzər yetirdikdə gəminin göyərtəsinə bənzətmək olar. Şair bu bənzətməsi ilə böyük ustalıqla musiqi alətinin təsvirini rəssam kimi əyani canlandırır.

Alətin simləri haqqında “Saqinamə”nin başqa beytlərində də bənzətmələr var:

*Be Qanun məkon razi-delra əyan,
Ke darət beizhari an səd rəban. [1, 707]*

Tərcüməsi:

*Qanundan uzaq gəz, ona sirr açma, kənar dur,
İzhar eləməkçün çün onun yüz dili vardır. [2, 163]*

Yüz dilli olmaq qanunun çox simli olmağına işarədir.

Bir sıra başqa simli alətlərdən fərqli olaraq qanunda pərdə sistemi yoxdur. Şair pərdəsizliyi, aradan pərdənin götürülməsi məqamını da “yüz dilli” ifadəsi ilə qələmə almışdır.

“Saqinamə”də Məhəmməd Füzuli qanunun ifa texnikası barədə də müəyyən işarələr etmişdir:

*Çu lövhi ke nəqqaş girəd be piş
Konəd vərzeşə-nəğşə ta kare-xiş. [1, 704]*

Sətri tərcüməsi:

*Nəqqaş ki lövhəni qarşısına çəkib durub
Üzərində öz nəqşləndirmə məşqini edir.*

Beytdən belə məlum olur ki, yumşaq materialın üzərində naxış açmaq üçün nəqqaşlar işlədiyi kimi qanun ifaçıları da barmaqlarında üsküklü mizrab olmaqla həmin işi görürlər. Son nəticədə alınan musiqi gözəl bir naxış kimi ruha fərəh verir:

*Sərat rast be aline zanou dust
Tora müttəhsil ruyi bər ruyi-dust
Dər ağuşə yarəst məaviyi tu
Vəz u gəştə hasil təmənnayi tu. [1, 704]*

Sətri tərcüməsi:

*Başını dostunun dizləri üzərinə qoyur,
Dostuyla tamam üzbəüz durur.
Sanki sevgilin səni bağrına basıb,
Bütün bu gəzişmələrin nəticəsi səni istəməkdir.*

Şair təşxis bədii fiqurundan istifadə edərək qanunu ifaçı ilə birgə aşiq-məşuq obrazında göstərə bilmişdir.

Sözün əsl mənasında ifaçı sənətini nümayiş etdirərkən haldan-hala düşür və qarşısındakı musiqi aləti canlanaraq onun ən yaxın adamı kimi əzizinə çevrilir. İfaçı musiqi alətinə öz müsahibi kimi baxmalıdır. Alət onunla danışmalıdır. Əgər bu mükəllimə yoxsa, deməli ifa alınmayıb.

Qanunun tərkib hissələri “canlı” materiallardır. Taxta hissələr nə vaxtsa ağac ömrü yaşamışdır. Dəri hissə ömrünü sükutla yaşamış balıqdan alınır. Alətin simləri Füzulinin təsvirində metaldandır. İnsanın əsəb tellərinə bənzəri var. Bu mənada ifaçı ilə alət arasında qarşılıqlı anlaşıma münasibətləri yaranıb inkişaf edir.

Şair ranunda ifanın təsiri ilə bağlı maraqlı detallardan istifadə etmişdir.

*Əz u çün şənidəm nəvayi-həzin
Be u qoftəm ey löbəti-nazənin
Şənidəm ke çün mən to həm aşiği
Dər in şivə bər aşiğan faği
Vəli heyrəti darəm əz kari-to
Ke əz eşg durəst ətvəri-to.[1, 704]*

Sətri tərcüməsi:

*Ondan həzin havacat eşidən kimi
Ona dedim: Ey nazənin gəlincik,
Eşitmişəm ki, sən də mənim kimi aşıqsən.*

*Bu əda ilə aşıqlərə yaxınsan
Ancaq sənin işindən heyrətdəyəm ki,
Aşıqlərin halından uzaqsan.*

Beytlərində şair hansısa bir havacata köklənmiş qanun alətinin aşıqlərin ovqatı ilə düz gəlmədiyindən söz açır. Aşıqlər bir qayda olaraq, rüsvay olur, dərddən saralıb solur, sevgilisi ilə üz-üzə gələndə nitqdən düşür. Musiqi alətində isə bir sabitqədəmlik, dəyişməzlik var. O, ifaının barmaqları dəyəndə dilə gəlib danışır. Musiqi alətində ifa olunan təranələr insanın zərif hisslərini cuşa gətirərək ona sevgi hissləri aşılایrsa, əsl aşiq öz sükutunu, dilsizliyi ilə bu məqamı açıqlayır.

Məhəmməd Füzuli "Saqınamə"sində musiqi elmindən xəbərdar olan bir mütəfəkkirin qanun alətinin ifasına və ifaılığına dərinədən bələd olduğunu əyani nümayiş etdirir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

- 1.Divani-farsiyi-Füzuli. Hazırlayanı Həsibə Məziyloğlu. Tehran 1376 hicri-şəmsi s. 699, 704, 707.
2. Məhəmməd Füzuli Əsərləri, V cild, Bakı, 1996 s. 160-162. [tərcümə Böyükağa Qasımzadəninindir]
- 3.Abdullayeva Səadət. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, "Adiloğlu", 2002 s..35
- 4.Bunayov Teymur. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Azərnaşr, 1993, s. 222-223.
- 5.Касимов К. Музыкальная культура Азербайджана. вып. 8, Баку, Изд-во АН Азерб. 1962.

PEZIOME

В статье рассказывается о строении, звучании и методе воздействия музыкального инструмента канон в поэме Магомеда Физули «Сагинаме».(”Семь чаша“).

SUMMARY

In article is told about construction, sound and method of the influence of the music instrument canon in poem Magomeda Fizuli "Saginame".

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor S.Abdullayeva; filologiya elmləri namizədi F.Qurbancov.

Alətsünaslıq. Органология

Sərxan ABIYEV
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və
İncəsənət Universitetinin Baş müəllimi*

**QARMON ALƏTİNİN TƏDRİSİ, MİLLİ
MUSIQI ALƏTLƏRİMİZ İLƏ UYARLIĞI VƏ
MUSIQİMİZDƏ YERİ**

Musiqi - müasir incəsənətin ən zəngin, ən rəngarəng, bununla bərabər insan psixologiyasına mənəvi cəhətdən güclü təsir edən vasitələrdən biridir. Musiqi insanı düşündürməyə, ruhunu oxşamağa, şənləndirməyə, kədərləndirməyə və sair insani duyğularına təsir etmək üçün köməkçi vasitələrin köməyi ilə deyil, öz səslənmə cazibədarlığı və məlahəti ilə nail olur. Musiqiçinin bir sənətkar kimi püxtələşməsində sənət müəlliminin rolu böyük və əvəzolunmazdır. Musiqiçiyə lazım olan vərdiş və komponentləri lazımi səviyyədədirsə, ifaçılıq təməli sənət müəllimi tərəfindən düzgün qoyulubsa, həmin musiqiçi mütəmadi olaraq öz üzərində işləyर्सə, gələcəkdə özünəməxsus dəsti xətti ola biləcək bir sənətkar kimi yetişəcəyinə şübhə ola bilməz. Hal-hazırkı dövrdə qarmon böyük təkamül yolu keçən, özünəməxsus mükəmməl yeri olan alətlərdən biridir. Bu səbəbdən də musiqimizdə qarmon vacib alətlərdən sayılır. Müxtəlif dövrlərdə cəmiyyətin inkişaf səviyyəsi ilə əlaqədar olaraq güclü təsir qüvvəsi və imkanları ilə seçilən alətlər belə, qarmona heç bir təsir göstərə bilməmiş və xalqın onu eşitmək arzusu azalmamışdır. Musiqi tariximizdə özünəməxsus ifa tərzii olan Kor Əhəd, Teymur Dəmirov, Məmmədağa Ağayev kimi sənətkarlarımız ilə yanaşı, müasir dövrdə xalq artisti Avtandil İsrailov, görkəmli sənətkarlarımızdan sənətsünaslıq namizədi, dosent, əməkdar artist Zakir Mirzəyev, Hüseyn Hüseynov, Xanlar Cəfərov, Ənvər Sadıqov, Cəhyun Qəmərinski, Xeyrulla Dadaşov, Zöhrab Babayev kimi musiqiçilərimiz öz ifaları ilə öy alətin imkanlarının tükənməz olduğunu sübuta yetirmişlər.

Hal-hazırda musiqiçinin ifasını, ifa texnikasını, səviyyəli, professional çalğısını dəyərləndirmək üçün qarşısına böyük tələblər qoyulmuşdur. İndiki dövrün tələbləri ilə keçmiş dövrün tələbləri arasında böyük fərq vardır. Yaxın keçmişdə musiqi sahəsində özünəməxsus ifa tərzii olan sənətkarlarımızın ifa səviyyəsi indiki dövrün tələbidən çox fərqlənir. Lakin milli kalorit, özünəməxsus şirin ifa öz sadəliyi, incəliyi, lirikliyi, şuxluğu ilə indi də qəlbləri vəcdə gətirir. Onları dinləməkdən dinləyici yorulmur. Müasir

dövrə bütün bunlar öyrənilir və yenə də öyrənilməlidir. Təsədüfi deyil ki, artıq bəstəkarların əsərlərinin qarmon aləti ilə ifası özünəməxsus səs tembri və ifa texnikası ilə seçilir. Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığının bəhrəsi olan «Qarmon və xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsert Zakir Mİrzəyevin ifasında xüsusi ilə təqdirəlayiqdir. Belə ki, Zakir Mİrzəyevin özünəməxsus texnikası və ifa tərzı var. Qarmon aləti haqqında danışıanda mərhum Natiq Rəsulovun əməyini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Natiq Rəsulov bir çox əsərləri qarmonun səs diapazonuna uyğun fortepiano-ның müşayiəti ilə ifası üçün ялверили тоналлыгда işləyib, kitab şəklində dərc etdirmişdir. Xeyrulla Dadaşov «Qarmon məktəbi» tədris kitabını çap etdirməklə alətin inkişaf səviyyəsinə böyük kömək göstərmişlər. Qarmon haqqında yuxarıda adları çəkilən dərsliklərdən başqa bir çox kitablar da yazılıb. Müasir dövrdə qarmona olan rəğbətın nəticəsidir ki, musiqi tariximizdə məbədğah sayılan Bakı Musiqi Kollecinde бу алят tədris edilir. Bu fakt alətin professioanal səviyyədə tədrisinə böyük təkan vermişdir. Bakı Musiqi Kollecinde qarmon ixtisası üzrə kurs açılana qədər bir çox sənət ocaqlarında bu alət tədris olunurdu. 1970-ci illərdə qarmon ixtisası цзря orta ixtisas təhsili verən yeganə təhsil ocağı N.K.Krupskaya adına Bakı Kitabxanaçılıq Texnikumunun nəzdində olan «Xalq çalğı alətləri» şöbəsi idi. İndi həmin təhsil ocağı Mədəni-Maarif Texnikumu adlanır. Hazırda isə bir çox təhsil ocaqları, musiqi texnikumları və musiqi kollecləri nəzdində qarmon ixtisası tədris edilir. Bunlara misal olaraq Soltan Hacıbəyov adına Sumqayıt Musiqi Texnikumunu, Şuşa Musiqi Texnikumunu və bir çox təhsil ocaqlarını göstərmək olar. Əvvəllər qarmon ixtisası üzrə yalnız orta ixtisas savadı almaq olyrdy. Lakin indi sevindirici haldır ki, qarmon alətinə olan marağın daha da artdığını nəzərə alaraq, qarmonçalanlar Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin «Musiqi sənəti» fakültəsinin «İnstrumental ifaçılıq» kafedrasında ali təhsil almaq imkanına malikdirlər. Bütün bunlar alətin gələcəkdə daha da inkişaf edəcəyinə zəmanət verir. Lakin heç də həmişə qarmon alətinə мұсбят мұnasibət müasir dövrdəki kimi olmamışdır. Bir çox illər qarmona ikili və mənfi münasibət olmuşdur. Mətbuatda tez-tez bu alətin bizə yad, vacib olmayan bir alət olduğunu bildirən fikirlərə və soyuq münasibətlərə rast gəlirdik. Bir vaxtlar isə musiqi məktəblərində qarmon ixtisasının tədrisi məqsəduyuyğun olmadığını və alətin tədris proqramlarından çıxarılmasına tərəfdar olanlara da rast gəlirdik. Lakin alət yalnız öz cazibədarlığı, imkanları, səs tembrinin sayəsində tarixin bütün bu çətin sınaqlarından mətinliklə çıxıb, öz vacibliyi ilə xalqın ona olan maraq və istəyinin böyük olması ilə sübut etdi ki, heç bir alətə, həmçinin də qarmona soyuq, yad münasibət ola bilməz. Lakin alət illərlə təkmilləşib və təkmilləşdirilməlidir. Dövr, zaman, tarix sübut edir ki, inkişaf mübahisədədir. Mübahisə varsa, deməli mübahisəyə səbəb olan alət təkmilləşəcək və inkişaf edib, cəmiyyətdə öz layiqli yerini tutacaq.

Professional ustad sənətkarlarımız tərəfindən ifa olunan müxtəlif xalqlara mənsub melodiyalar, xalqımızın tarixən şifahi yaddaş yolu ilə nəsil-dən-nəsilə ютициян xalq mahnıları, rəqsləri, muğamları, diringələri, rəngləri, dəramədləri, zərbi muğamları və ya istərsə də dahi bəstəkarların ölməz əsərlərinin ifasını dinləyərkən qarmonun imkanlarının hələ tam açılmadığının şahidi oluruq. Bütün deyilən fikirlər bu alət haqqında, alətin imkanları haqqında, ustad ifaçılarımız haqqında, onların ifa etdikləri musiqi materialı haqqında olan məqamlardır.

Göstərilən məqamların arxasında ustad müəllimlərin gərgin axtarışları və fikirləri durur. Bir mükəmməl ifağının professional sənətkar olması, yetişib ərsəyə çatması ustad müəllimlərin uzun illər zəhmət və əməyi nəticəsində əmələ gələn mürəkkəb bir prosesdir. Tədris zamanı nəzərə alınması vacib olan komponentlər haqqında bir qədər ətraflı izahat verilməsi, mənfi iş prosesinin analiz edilməsi alətin tədris prosesinin inkişafına kömək edəcəyinə əminlik yaradır. Belə ki, tədris zamanı qarşıya çıxan problemlərin düzgün izahı musiqiçinin professional səviyyəsinin daha çox inkişaf etməsinə kömək edir. Tədris zamanı bir neçə prinsip və tövsiyələrə riayət olunması ümumi işin xeyrinə ola bilər. Yəni, ustad-müəllim tərəfindən tərtib edilən gələcək iş planı: nədən başlamalı olduğunun təyin edilməsi, dərslərinin və saatlarının proporsional, düzgün bölünməsi, hər kəsin öz qabiliyyətinə görə proqram təyin olunması prinsipinə riayət edilməsi, asandan-çətinə prinsipi ilə muğamın tədrisi zamanı emosional – ifa tərzinə görə dinləyiciyə nəyi aşılmalı olduğunun izahı verilməsi, öz-özünə qulaq asıb, onu müşayiət edən şəxslərin ifasını eşitmək qabiliyyətini, musiqi duyma qabiliyyətini inkişaf etdirib yüksək səviyyəyə qaldırma vərdişlərinə professional tərzdə riayət olunsaydı, gələcəkdə həmin musiqiçinin peşəkar ifaçı olacağına zəmanət yaranar. Vacib komponentlərdən biri də odur ki, ifaçı heç bir sənətkarın ifasını yamsılamamalı, öz ifa tərzini, dəsti-xətti olmalıdır.

Belə musiqiçinin karyerası uzun müddət sənət olimpinin zirvəsində qala bilər.

İxtisas-not hazırlığının tədrisində bütün bu komponentlərdən başqa əl-barmaq-biləng istifadəsi texnikasının düzgün istifadə forması, düzgün oturma qaydası, alətə məxsus, spesifik olan körükdən istifadə texnikası, terminlər və musiqi nüanslarına riayət edilməsi, tonallığın təyin edilməsi, hansı qamma üzərində qurulması, mənsub olduğu ladin təyin edilməsi, ixtisas proqramının şifahi qavrama yolu ilə tədris faktoruna riayət olunması musiqiçinin bir ifaçı kimi inkişaf səviyyəsinin və ixtisas-not hazırlığının professional olmasına kömək edəcək. Musiqiçinin istedadının səviyyəsini duyub, onun lazımı məcaraya yönəldilməsində ustad müəllimin rolu əvəzolunmazdır. Qazanılan musiqi biliklərinin daha təmiz qavranılıb yadda saxlanması üçün və professional, mükəmməl ifası üçün təkrar məşğələlərin rolu böyükdür.

Bütün yuxarıda göstərilən tövsiyələrin daha geniş izahı və açıqlaması faktoru professional-musiqiçi hazırlığı prosesində ümumi tədris işinin daha yüksək səviyyədə aşılmasına böyük təkan verə biləcəyinin sübuta ehtiyacı yoxdur. Müəllimin dərslərinin ilk başladığı günlərdə tədris proqramı və dəqiq iş planı olmalıdır. Çünki dəqiq iş planı olmayanda gələcəkdə qurulan dərslər prosesində konkretlik olmur. Vaxtın çox hissəsi musiqi-proqram-planının axtarışına sərf olunur. Dərs günləri və saatlarının proporsional bölünməsi tədrisdə böyük maneələr törədir. Belə ki, tədris olunan musiqi parçaları ya çox gec qavranıldığına görə tədris olunmasına vaxt qalmır və ya qabaqcadan tədrisi nəzərdə tutulan musiqi parçası mürəkkəb olduğu üçün zəruri olaraq bir neçə dərs günləri həmin musiqi materialına sərf olunur. Buna görə təyin olunmuş dərs günləri saatlarında tədrisi nəzərdə tutulan musiqi materiallarının proporsional bölünməsi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Hər kəsə öz qabiliyyəti müqabilində musiqi materialı təyin edilməsinə riayət olunanda böy, öz bəhrəsini verir. Çox vaxt tədris proqramının planına əsasən tədrisi nəzərdə tutulmuş musiqi materialı ifaçinin qabiliyyətinə görə, təyin olunmadığı üçün həmin musiqi materialının ifası zəif olur. Əksinə musiqiçinin böyük ifa imkanları olduqda musiqi materialı isə zəif, yəni «yüngül» olanda həmin ifa yüksək səviyyədə olsa da, onun inkişafını ləngidib bilyar. Tədris zamanı asandan-çətinə prinsipinə riayət olunarsa, musiqi materialı pillə-pillə artırılıb tədris olunduqda musiqiçi mürəkkəb ifaların yücəsinə asanlıqla əylə bilyar. Muğamların tədrisi zamanı hər hansı guşənin emosional ifa tərzini musiqiçiyə izah olunmayanda talyabının muğamın nə tərzdə ifa olunacağını, dinləyicidə hansı hissləri oyatmalı olduğunu bilmir və nəticədə muğam dinləyici üçün qaranlıq qalır, onu ifa edən musiqiçi isə muğamı özü bildiyi və qavradığı kimi kor-koranə ifa edir. Özünə qulaq asıb, onu müşayiət edənləri dinləyib, öz ifasını həmin ahəngə uyğun olaraq ifa etmək qabiliyyəti musiqiçi üçün vacib musiqi keyfiyyətlərindən biridir.

Belə musiqi keyfiyyətləri olmayan musiqiçinin gələcəkdə bir ifaçı kimi püxtələşib professional sənətkar olması böyük şübhə doğurur. Bütün başqa musiqi vərdislərinin müəyyən qədər zəif olmasına baxmayaraq, onların üzərində işləyib, gərgin əmək səyisində müsbət nəticə almaq olar. Ancaq özünü dinləyib, onu müşayiət edən musiqiçilərin ifasına uyğun olaraq ifa etmək qabiliyyəti zəifdirsə, onu müəyyən mürşidə gəzətmək olar. Lakin bərpa edib inkişaf etdirmək olmur. Buna görə həmin musiqiçi üçün xüsusi məşğələlər təyin olunmalıdır. Bu musiqi vərdisi lazımi səviyyədədirsə, onu inkişaf etdirib, gözəl ifaya çatdırmaq mümkündür. İfaçılıq sənətində ustad-müəllim tərəfindən musiqiçinin kimi isə yamsılayıb, eyni ilə həmin ifa tərzinə nail olmağa can atması pis nəticə verə biləcəyi həmin musiqiçiyə izah olunmalıdır. Əgər izah olunmasa gələcəkdə həmin musiqiçinin musiqi karyerası çox qısa ola bilər. Çünki hər hansı bir sənətkarı yamsılama nə

qədər ustalıqla, dəqiqliklə, professionalılıqla edilsə də, o, yamsılamaq olaraq qalacaq. Həmin musiqçinin öz dəsti-xətti, ifa tərz, özünəməxsus duyumu olmayacaq. O, müəyyən dövrdə müxtəlif nailiyyətlər əldə edə bilər, lakin onun bir ifaçı kimi musiqi tarixində özünəməxsus yeri ola bilməz. Bunu da ustad-müəllim musiqçinin ifasında duyub, vaxtı-vaxtında izah verib, mənfi bir yolda olduğunu diqqətinə çatdırmalı və onu sağlam inkişaf məcarasına yönəltməlidir.

İxtisas-not hazırlığının tədrisində əllərin funksiyalarının düzgün olmaması iti-surətli, mürəkkəb texnikaya malik olan musiqi parçalarının ifası zamanı özünü biruzə verəcək. Musiqi ifaçılığı sənətində səhv ifa texnikasına malik musiqiçilər məlumdur. Onların texnikasının səhv quruluşu ilk təhsil illərinin məhsulydır və bunun üçün uşaq musiqi məktəbinin müəllimləri məsuliyyət daşıyır. Belə ki, əgər vaxtında düzgün ifa üsulundan istifadə olunsa, həmin musiqiçi daha böyük nailiyyətlər əldə edərdi və bir musiqiçi kimi böyük populyarlığa malik olardı. Qazanılan müsbət nailiyyətlər isə həmin musiqçinin böyük fitri istedadla malik bir ifaçı olmasından xəbər verir. Fitri-istedad sayəsində səhv texniki quruluşu olması bir o qədər də gözə çarpmır. Lakin o, sonrakı mərhələlərdə öz imkanlarından tam axıra kimi istifadə edə bilmir.

Havanın düzgün bölünməsi körünün açılıb-bağlama texnikasından çox asılıdır. Düzgün ölçüdə, proporsional formada, açılıb-bağlanması yerli-yerində, bərabər bir şəkildə körük texnikasına riayət olunmasa, səslər öz musiqi ölçüsünə uyğun olmaz. Ya həddən ziyadə uzun olar, ya da uzadılması lazım olan səs öz ölçüsünə uyğun olaraq uzadılmayıb axıra qədər səslənməz. Musiqi materialının tədrisinə başlayanda həmin əsər ustad-müəllim tərəfindən analiz edilməli, sanballı izah olunmalıdır. Əsərin tempi izah olunmalı, müəllimin adı deyilməli, tonallığın müəyyənləşdirmə qaydası izah olunmalı, yəni, hansı qammada yazılmasının təyin edilməsi qaydası izah olunmalı, mənsub olduğu ladin, yəni, musiqi materialının mayor və ya minor ladinə yazılmasının qaydasının izahı verilməli, əsərin ölçüsü izah edilməli, üst rəqəmin, alt rəqəmin və bildirici işarələrin izahı verilməli, əsərin hansı musiqi janrında yazıldığı, açardan nəyə görə istifadə olunması ustad-müəllim tərəfindən izah olunmalıdır. Həmçinin ifa zamanı musiqiçi əsərdə göstərilən nüansların mənasına riayət etməsinə diqqət yetirməlidir. Vacib prinsiplərdən biri də əsərin tədrisi zamanı şifahi qavrama yolu ilə deyil, üzdən oxu musiqi vərdisi ilə tədris olunmasına nail olmaq lazımdır. Çünki əgər musiqçinin not oxucu olmasa, həmin musiqiçi sərbəst heç bir əsər hazırlaya bilməz və daima üzdən oxu musiqi vərdisindən əziyyət çəkəcək. Bu komponentlər – musiqi vərdisləri tədris zamanı nəzərə alınmazsa, musiqiçi həm savadlı, həm də professional ifa baxımından çox dəyərli, öz dəsti-xətti olan musiqiçi kimi püxtələşə bilər.

Yuxarıda tədris zamanı göstərilən musiqi komponentlərinə, prinsiplərinə riayət olunmasının bəhrəsidir ki, son illərdə çox dəyərli musiqiçilər püxtələşib, öz ifa etdikləri musiqiləri ilə mədəniyyətimizə estetik zövq, ruhumuza isə mənəvi qida verirlər.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. Abbasqulu Nəcəfzadə "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti", BİBİ nəşr, Bakı, «MBM», 2004.
2. Zakir Mirzəyev "Azərbaycan qarmonu", Bakı, 2005
3. U.Hacıbəyov "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", Bakı, 1962-cı il, 14-cü səhifə
4. Adil Babayev, Akif Novruzov "Opta ixtisas musiqi məktəblərinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri şöbəsinin not proqramı", Bakı 1984
5. S.A.Onegin "Şkola iqri na qotovo vibornom bayane", Moskva, "Muzıka" nəşriyyatı, 1978, 3-cü səhifə.

РЕЗЮМЕ

В статье была исследована правильно поставленная значимость научно обоснованной, профессионально подготовленной преподавательской деятельности (при подготовке молодых музыкально одарённых музыкантов).

Был подчеркнут ряд пожеланий и советов, обоснованных к практике, дающий хорошие результаты.

В данной работе выявлена важная роль гармонии, входящей в состав ансамбля и оркестра народных инструментов.

SUMMARY

In article correctly put importance of scientifically proved, professionally prepared teaching activity (has been investigated by preparation of the young musically presented musicians).

A number of wishes and the councils proved to practice, yielding good results has been underlined.

In the given work the important role of the accordion which are a part of ensemble and an orchestra of national tools is revealed.

Rəyçilər: Əməkdar artist, sənətşünaslıq namizədi, dosent Z.Mirzəyev;
əməkdar artist, ADMİU-nun dosenti V.Məmmədəliyev.

**SYSTEM OF SECRET SCIENCES-OCCULTISM
IN AZERBAIJAN ANCIENT LITERATURE
7 layers**

As all ancient nations, Turks as well possessed with spiritual knowledge, thus getting to become observers reaching scientific economy from analyses. Nowadays studying of scientific system connected with the name of "secret science" is based on origin beginning from the ancient time and first imagination. Voice vibration, rotation of celestial bodies, action of animals, birds and insects have not disappeared from the field of vision but preserved contacts with space. Oriental "Vagf" science dealing with connection between figures and letters established system of protection of person from slanders and bad rumors.

Science of astrology appeared as a result of change of location of celestial bodies' rotation, Sun, Moon, planets and zodiac signs investigated from scientific point of view. Task of human being to get to know himself required deep intellect, patience, dignity, encouragement and strong memory. Person named "macro-cosmology" is unknowable. "Those who get to know himself, get to know God " - author of this line Ali- ideal person with deep intellect said in other his poem: "Hey man!" You consider yourself small? Universe bowed before you?! To protect wisdom of this saying the results were compared from regularity of nature and Universe by means of physical and spiritual world.

Analyses of social state from theoretical point of view brought collection of literature compositions to have been studied. To show the place of secret in Azerbaijan literature is unliable to svrvaU investigations because of eylensweness but requires large *number of monograph to be created. We frequently get to dispute in the attitude of this subject. When we are talking about systems of secret sciences, we imply features of human's appearance highlighting mystery indicated in these sciences.*

Enumerated secret sciences discuss features of human appearances, physical visual (education, garb, contour of forehead, birth-mark, lines on palm and foot, hears, walk, standing, glance, voice and laugh); name, fate inherited from parents, scientific analyze of disease beginning; Sun, Moon, Constellation, fate of individuum, nation, country, children (year, month,

date, hour, residential factors); farming, identification of successful and unsuccessful periods.

One of the systems of secret science is a science of magic.

Having been white, black and rosy 3 types of these detached sciences keep itself in scientific facts coming out of the century's verification on the level as to save the people, punish bad-tempered and realize wishes.

Having invented secrets in the way of symbols and in the way of music, word and color, the system of secret sciences has created and developed mugham, poesy, painting (miniature, wall paintings), public designate (writings and designs on the monuments, carpet and etc.).

Having belonged to the system of secret science, the science of "Elchemistry" has astonished the humanity up this day.

Religious sciences: saint books of more than 60 sciences in particular coming from "Gurani-Kerim", "Asmai-Husna" science connected with beautiful names of God are parts of secret science too.

The example of Azerbaijan classic literature keeps itself poetically the scientific information we denoted. Both folk models and ancient Turk manuscripts are rich with such scientific piece of information. Let's turn to folk sayings: "His words transfixed me". God created person as honorable creature. He submitted him heaven and land. All surrounding in the Universe and land consist of 7 protective layers surrounding people:

1. Energy layer

This layer as well is called ethereal. Its contours repeat contours of physical body on the distance of several cm. This distance may be either getting dense or broaden in dependence of spiritual development of person. Energy layer creates in person appearance and freshness. Activity and direction of organism depend on *this layer*. In other words all living creatures contain this layer. Visible and invisible are sensed by this layer.

2. Astral layer

This layer constitutes luminous blue-green and gray aura. Distance from organism makes up several dm and can be detached. This layer is called "ruhi-ravan". According to Nasimi: "I can gift ruhi-ravan but no place for me in ruhi-ravan". It is natural that Nasimi knew about spiritual existence of layers. Being in dream, certain magic ritual and during "heaven dances" this layer detaches from body making for a certain direction. This layer in other people is seen as spirit in "factoma" appearance (dim light of atoms). This layer may be seen during fainting-fit or by people possessed with 7th sense. People possess clairvoyance if their astral layer is developed. In other cases astral layer having materialized symbolizes birds flying over saint temple and over the field of bloody battle.

3. Mental layer

Sensitive people may see this layer appeared in the view of sparkling egg

to be seen as cocoon. It represents various gleamed colors. Color depends on human's intellect and sense. White and other colors of light tones are seen in people whose intellect is kind and benevolent. Black color and other colors of dark tones are seen in cruel people.

4. "Karma" layer

This layer reflects people's present and past actions, inherited memory and mankind value. This layer is applied by extrasensory individuals, wise men and clairvoyants. It removes negative state, black veil and energy from those to be cursed, thus bringing peace and freedom to their life.

5. "Sovg" natural layer

"Sovg" natural layer or, other wise, invisible creative layer indicates on connection with universe. It calls "Ilham" (inspiration). It is not occasional that immortal "Dada Korgut" book in its introduction contains sentence "God inspired all creatures".

Inspiration made Dada Korgut tell the "information from nowhere". Creative people creates immortal productions by means of this inspiration. Scientists find immortal ideas while composers combine voice harmony.

6. Sky and cosmic layer

This layer could find itself outside the time and space. It is like past's and future's wanderer used to travel. Wise men told about this layer most of all in "Sufi" literature. This layer can be seen in physical body without detaching from body. It may fly the whole Universe. External forces don't influence on this layer imagined in a view of small "pinc-ponk" ball appearance. At the same time "ball" possessing with huge power can move in a very high speed. Essence of ball lightening cannot be discovered in nature. Yogis could develop abilities of this layer in themselves and wise men could detach their physical body to hide it from eyes far. The chance of Khizi profit's travelling from one place to another is connected with the features of this layer in our tales and epos. Having seen some years and centuries, Prophet Imam predicting future and showing supernatural treasure could realize the chances of layer.

7. The most secret layer

The spirit belonged to God, the only spirit, is called "Cater" – it means "chaplet" in "Kitaballistic" science. It may mark the light line painted round the saints' heads. When the man strains hard before dying this layer gets destroying. And it is able to control the process of cosmic. Only Prophets are able to develop it. Many great scientists tried but they achieved something a bit.

Consisting of 7 levels man has gained a special respect to the figure of 7 extramentally. There is a special place of the figure 7 in the "system of tens". Before in the Close East, Rome and Greece this figure is considered "saint". Primitive people was looking for magic, power and symbol in figure 7. It is

known from the history that Babil Castle was 7-stored. Rome was built on 7 hills. In Chinese and Japan the figure of 7 is considered saint, too. In old Greece, there are known 7 legends of the world. And the word of 7 wise man was written on the monuments.

It is not accidentally that days of the week consist of 7 days, 7 music in music. 7 colors of sky has proved to the chemists that it consists of 7 metals and 7 antique stones. When somebody wishes happiness he gives 7 elephant kids as a present, 7 nations in 7 continents have been in leading position in the history of the world. Between these nations Turks have got important role. Even old Turks haven't been indifferent for the figure 7.

ХИЦЛАСЯ

«Гядим Азярбайҗан ядыбиййатында елмцл-щявас. 7 гат» адлы мягалядя мцяллиф щям фолклор, щям дя гядим тцрк дилли Азярбайҗан йазылы ядыбиййатында эизли елмляр системинин цнсцрляри иля ядыби материалы мцҗайисяли шыкилдя тяццил етмишдир.

РЕЗЮМЕ

В статье «Система тайных наук в древней азербайджанской литературе. 7 слоев» автор исследует взаимоотношение между художественно-сокральным мышлением и системой тайных наук.

Rəyçilər: AMEA-nın akademiki V.Məmmədəliyev; ABŞ, Çikaqo Universitetinin professoru İnnə Narodovskaya

Рена АЛИЕВА
*Преподаватель Азербайджанской
Национальной Консерватории*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ГАРМОНИЧНОГО ВОСПИТАНИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Древние греки создали историю воспитания, построенную на принципах гармонии и всесторонности. Эти принципы развивали в политико-этических трактатах Платон и Аристотель. Цели школьной системы образования в Афинах были направлены на гармоническое и всестороннее развитие духовных и телесных сил юношества.

Гармонически и всестороннее развитый человек – центральная тема древнегреческого искусства.: в статуях богов и героев запечатлели художники «канон» идеального человеческого тела.; афинская драма представила цельные могучие характеры, сочетающие высокий интеллект и нравственную чистоту, мужество, гуманность и непреклонную силу воли.

На протяжении всей многовековой истории Эллады представители различных политических систем и партий – каждый выдвигал свой идеал человека. Но узкоклассовый характер концепции воспитания оставался неизменным: практика воспитания и образования и теоретические трактаты по этим проблемам касаются только привилегированного класса рабовладельческого общества класса свободнорожденных. Из системы воспитания совершенно исключается угнетенные классы населения-рабы. Поэтому при рассмотрении практики и теории воспитания в античном обществе необходимо постоянно иметь в виду, что речь идет только о свободнорожденных гражданах рабовладельческого государства, о правящем классе рабовладельцев.

«Отец комедии» Аристофан, характеризуя лучших людей государства, указывает, что они «воспитаны в палестрах, в хорах и в музыке», и считает, что во главе народа должны стоять граждане образованные, мусические.

Что же понималось под мусическим образованием? Греческое слово «мусике» (искусство муз) означало всю область литературы, науки, искусства, которой ведали музы.

Система школьного образования в Афинах сводилась к мусическому

и гимнастическому образованию.

В основе школьного обучения в мусической школе лежало обучение грамоте. Затем шло знакомство с классиками греческой литературы – Гомером и Гесиодом. «Душу мы, прежде всего, совершенством, – говорит греческий писатель Лукиан, – обучая юношей музыке, счету и грамоте...затем они учат изречения мудрецов и рассказы о древних подвигах, и полезные мысли... Слушая о наградах и достойных деяниях, юноши понемногу вырастают душою, и чувствуют стремление подражать им, для того чтобы впоследствии и их воспевали и восхищались ими потомки, как мы восхищаемся предками благодаря творениям Гесиода и Гомера».

После чтения поэтов следовало обучение игре на музыкальных инструментах и хоровому пению.

Мусическому образованию греки придавали первостепенное значение не только потому, что знакомство с подвигами героев и изречениями мудрецов воспитывало этические качества, но и потому, что музыкальный ритм и гармония, как они полагали, приучали к упорядоченности в движениях, мыслях, в эмоциях и в деятельности. «Когда научились играть на кифаре, учат их опять стихотворениям других хороших поэтов-песнотворцев, прилаживая слова к музыке, и заставляют души детей свыкаться с правильными чередованиями и ладами, чтобы, становясь более кроткими и чинными и уравновешенными, были они готовы и для речей деятельности: ведь вся жизнь человека нуждается в чинности и добром ладе». (Платон. Протогор, 326, АВ)

В своем проекте идеального государства Платон, стремясь воспитать в гражданах суровую простоту и мужество, требует самого жестокого контроля над музыкой. Он совершенно исключает такие лады, которые способствуют, по его мнению, изнеженности и чувственности, и разрешает в своем государстве употребление только двух ладов: того, «который надлежащим образом производит звуки и ударения человека мужественного в вренном и всяком ратном деле», и того, который может быть использован в мирное время. Он настраивает человека действовать при всех обстоятельствах мудро и умеренно. С не меньшей скорпуплезностью отбирает Платон и музыкальные инструменты, допуская употребление в городе только лирыц и кифары, а в деревне свирели.

Греки понимали музыку всегда в соединении со словом, поэтому Платон требует тщательного контроля над поэтическими произведениями. Платон различает двух муз: одна из них чрезвычайно улучшает людей, на ней воспитавшихся, а другая ухудшает, в связи с чем он подвергает «чистке» Гомера, предлагает установить надзор за сочинителями сказов, цензуру в отношении постановок трагедий.

Основным средством воспитания считает музыку и Аристотель. По мнению Аристотеля, музыка оказывает влияние на человеческую психику и этику, на моральные качества человека.

Как и Платон, Аристотель проводит строгий анализ ладов и музыкальных инструментов. Он делит лады на этические (действующие на моральные свойства человека), практические (вызывающие волю к действиям) и энтузиастические (приводящие в восторженное состояние). И он указывает, как этими ладами надлежит пользоваться.

Музыке, ткак средству этического воздействия, Аристотель отдает предпочтение перед всеми остальными объектами чувственного восприятия. По его словам даже одна мелодия без сопровождения ее словами, включает в себе этические свойства. Между тем, ни краски, ни запахи, ни вкусовые ощущения ничего подобного в себе не включают

Список используемой литературы

1. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской образовательной школе. –М., Л., 1948.
2. Гармонический человек: Из истории идей о гармонически развитой личности: Сб. Статей. Сост. П.С.Трофимов; Под ред. В.А.Разумного и П.С. Трофимова.-М., 1965
3. Музыкальное воспитание в школе/Сост. О.А.Апраксина – М.1987. Вып. 13
4. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании.- Л., 1973.

XÜLASƏ

“İnsanın harmonik tərbiyəsinin nəzəriyyəsi və təcrübəsi” adlı məqalədə müəllif Qədim Elladada yunanların musiqi tərbiyəsinə xüsusi fikir verilməsini qeyd edir. Bu məqalədə harmonik tərbiyə haqqında Platonun, Aristotelin fikirləri yer tapmışdır.

SUMMARY

The article by name of the theory and practice of behaviorual education devoted to musical education of greeks in Ellada.

In this article the author noticed thinking of Platon and Aristotel.

Rəyçilər: filologiya elmləri namizədi F.Qurbansoy; dosent Z.Hüseynova.

İjtimai elmlər. Общественные науки

Rəna MƏMMƏDOVA
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor

**AZƏRBAYCAN DEMOKRATİK RESPUBLİKASI DÖVRÜNDƏ
BAKININ TEATR HƏYATI (1919-JU İL)**

AZƏRBAYCAN musiqi tarixinin ən maraqlı və təəssüf ki, az öyrənilmiş səhifələri 1918-1920-ji illərdə AZƏRBAYCAN Demokratik Respublikası dövrüdür. Fikrimizjə, bu dövrə aid sənədlərin araşdırılması musiqi mədəniyyətimizin tarixi inkişaf yolunun işıqlandırılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdə mədəniyyətin bütün sahələrində joşqun yüksəliş özünü büruzə verir. AZƏRBAYCAN ın bir sıra iri şəhərlərində bu proses müşahidə olunsa da, Bakı bütün ölkənin ürəyi, vuran nəbzi timsalında idi. Bakının ictimai həyatında baş verən bir çox hadisələr ümumilikdə bütün AZƏRBAYCAN mədəniyyətinə təsir göstərmişdir.

Bu dövrün təfərrüatı ilə öyrənilməsi məqsədilə biz yalnız 1919-ju ildə Bakının teatr həyatına nəzər salmaq istərdik. Teatr həyatının fəallığını yalnız tanınmış kollektivlərin uğurlu işləri deyil, həm də yeni truppaların təşkili sübuta yetirir. Belə ki, «AZƏRBAYCAN » qəzeti 1919-ju ilin aprel ayında A.A.Qasımovun müdiriyyəti nəzdində «Novost» yay teatrının açılışı barədə məlumat verdi. Tamaşaların iki – rus və müsəlman dillərində oynanılması nəzərdə tutulurdu; rus truppası A.F.Stankeviçin rəhbərliyi ilə Odessadan dəvət olunub, eyni zamanda isə müsəlman truppası – ən yaxşı artistlərindən təşkil olunub.¹

21 aprelə məşhur lirik müğənni Vanda Sakkovskayanın iştirakı ilə rus operetta truppasının tamaşaları başlandı. Qəzetdə yerləşdirilmiş anonsda 23 aprelə keçiriləcək Struyskinin «Məhəbbət işçisi», Şilovskinin «Vilhelm – qəsbkar» bir pərdəli farsı daxil olan konsert proqramı haqqında danışılırdı.²

1919-ju ilin mayında isə Bakıda Münhen teatri nümunəsi əsasında qurulmuş «Momus» teatri açıldı. «AZƏRBAYCAN » qəzetinin rəyçisinin sözüə görə bu əsl teatr nümunəsi idi, onun məqsədini «həqiqi ilham» müəyyənləşdirir, burada əsas aktyorluq etmək deyil, səhnə və zal arasında xüsusi auranın yaradılmasıdır. Məqalənin tam mətnini təqdim edək:

Müasir teatr

İnqilabla eyni zamanda başlamış jəmiyyətin dağılması və mədəni

¹ «Азәрбайжан» гязети, № 77, 13 апрел 1919-жу ил.

² «Азәрбайжан» гязети, № 83, 22 апрел 1919-жу ил.

durğunluq hər şeydən daha artıq teatra zərbə endirdi. Böyük teatr sənətinin böhranı kəskin tərzdə aşkarlandı və onun arxasında biz kiçik sənətin mənəviyyatsızlığını, həqiqi yaradıcılığın təntənəsini isə yalnız miniatur teatrın sanki quru ot altından çiçəklənməsində gördük.

Öz qapılarını mayın 6-da tamaşaçılar üçün açan «Momus» teatri qarşısına başqa məqsədləri qoyur: yalnız «məşğulluğun» yox, həqiqi ilham parıltılarını, aktyorluğu yox, səhnə və tamaşaçı arasında, daha dəqiq desək, səmimi emosional əlaqənin yaradılmasını önə çəkir. «Momus» - injə hissiyyətli çox az insanların teatridir. Bayağılıqdan, mübaliğədən uzaq, Münhen tipli bir teatr nümunəsi əsasında qurulmuş «Momus» yalnız estetik zövq deyil, həm də qəlb rahatlığı vermək istəyir, bu isə çox vacibdir, çünki müasir insanın qəlbə arxa divarsız səhnə kimi çılpəqləşib.

Bu məqsədə çatmaq üçün «Momus» teatr mühitindən başlayaraq, repertuara kimi hər jəhəti nəzərə alır. Zalların hamısı rəssamlar tərəfindən oricinal mövzularla bəzədilib, xüsusi sücetləri şərh edən emalatxanalar var. Qonaq otağı, bar, tamaşa zalı, səhnə – hər yerdə müxtəlif tonlar, böyük zövq və rahatlıq. Divarlarda xüsusi taxçalar – şarc və karikaturaları çəkmək üçün «rəssamların atelyesi», «istirahət üçün guşələr» və s.

Orkestr yalnız azad sənətkarlardan ibarət olajaq; «bazar ertələri musiqi» («Momus» kvarteti) səslənəjək. Proqrama həm də «şairlərin axşamı» rəssamlar, ekspromtlar axşamı daxil olub. Teatrın nəzdində injəsənətə çox yaxın curnal nəşr olunajaq. Repertuara N.Evreşnovun bir çox əsərləri daxil edilib, lakin ağırlıq mərkəzi, mənjə, musiqi və oxumaqdan ibarətdir, bunu artist qüvvəsinin seçimi də sübuta yetirir. «Momus»da iştirak edəcəklər: K.N.Maqaşeli, Palyera, Çaykovskaya, Skoldova, Aktonova, Muraşeki, Persion, Bauer-aks, Vokares, Hanna Skvaretska və Halda Putman, həmçinin Dövlət «Ulibka» teatrının artistləri Styetko, Zaliski, Serqey Qorodistki və Lvovla danışıq aparılır.

Nikolay və Mixail Levyen qardaşları, yeri gəlmişkən deyək ki, «Momus»un təşəbbüskarları olan U.Qoldliteynlə, A.Korqanla və Samorodovla birlikdə səhnənin həyatında fəal iştirak edəcəklər.

Bütün bunlara baxmayaraq, mülayim qiymətlər təyin olunub, çünki iş mənfəətpərəst, dar məqsəd güdməyən insanlar tərəfindən həyata keçirilir. Şübhə yoxdur ki, «Prival komediant»ın Moskvada oynadığı rolu «Mü-a-sir teatr» Bakıda oynayajaq.

S.E.³

Qastrola gələn artist truppaları, beynəlxalq konsert axşamları Bakının mədəni həyatını janlandırırdı. Məsələn, mətbuatın verdiyi məlumata əsasən, iyunun 13-də dövlət teatrında ilk dəfə tat dilində dağ yəhudilərinin «Mixrox» operetta truppası tərəfindən tamaşa oynanılajaqdır.

³ «Азәрбайжан» гязети, № 90, 3 май (20 апрел) 1919-жу ил.

Yəhudi tamaşası

İyunun 13-də, bazar günü, dövlət teatrında tat dilində dağ yəhudilərinin «Mixrox» operetta-dramatik truppasının oynayacağı birinci tamaşa təqdim olunacaq. İlk dəfə Bakıda Ben-Qarrarininin (Mix-Ravvanoviçin) Tannayev dövrü həyatından bəhs edən «Sulamior» əsəri və dağ yəhudilərinin həyatına həsr olunmuş «Jəhalətin bəlası» 2 pərdəli vodevili oynanılacaq.

«AZƏRBAYCAN» qəzeti özünün noyabr nömrəsində maraqlı qeyd çap edib. Orada məşhur tatar-başqırd melodiylarının ifaçısı, müğənni Əziz Almuhammədovun Bakıda keçən konserti barədə məlumat verilir. Konsert müxtəlif millətlərin nümayəndələrini birləşdirərək, yerli tatar dənəyi tərəfindən təqdim olunan «Qayınana», həmçinin gənç müğənninin «Gözəl və məlahətli motivli» tatar-başqırd melodiylarını məmuniyyətlə dinləyirlər.

Teatr və musiqi. Almuhammədovun konserti.

Üçüncü gün, fəhlə klubu zalında Bakı səhnəsində birinci dəfəki çıxışı həm musiqi, həm də ədəbi baxımdan uğurlu sayılan məşhur tatar-başqırd müğənnisi Əziz Almuhammədovun böyük konserti oldu. Birinci hissədə yerli tatar gənjləri dənəyinin teatr həvəskarları tərəfindən iki pərdəli «Qayınana» vodevili oynanıldı, sonra gənç müğənninin xüsusi zövqlə oxuduğu bir neçə gözəl və məlahətli tatar-başqırd mahnısını tamaşaçılar böyük diqqətlə dinlədi, gözəl ifaya görə müğənnini uzun sürən alqışlarla qarşıladılar. Anadoludan, AZƏRBAYCAN dan, Türkmənistandan, Krım əhlindən (türklər, osmanlılar, AZƏRBAYCAN lılar, kürdlər, türkmənlər, sartlar, qırğızlar, başqırdlar və b.) ibarət olan tamaşaçılar diqqəti xüsusilə jəlb edirdilər.

Tamaşaçı çox idi. Müsəlman qadınları üstünlük təşkil edirdilər.

EMPE⁴

1919-ju il martın 1-də Bakı İjtimai yığıncağındakı fars axşamında AZƏRBAYCAN, ləzgi, rus, yəhudi musiqisi səsləndi. Axşam bilavasitə fars konsulunun iştirakı ilə keçdi və «İttihad» fars gimnaziyasının xeyrinə təşkil olunmuşdu. Proqramda əsasən müsəlman və rus truppalarının artistləri iştirak etmişlər, məşhur opera və operettalardan parçalar səslənmişdir.

Bakı İjtimai Yığıncağı. 1 mart 1919-ju il.

«İttihad» fars gimnaziyası xeyrinə. Fars axşamı. Proqram.

1-ji hissə

1. Fars himni. «İttihad» fars gimnaziyasının ifasında.
2. Fars xoru. Həjibəyov qardaşlarının artist truppasının ifasında.
3. «Bülbüli zarəm». «Arşın mal alan» operettasından. Qəmər xanımın ifasında.
4. Xanım Lezinskaya və Petemskayanın ifalarında rəqlə rus mahnıları.

⁴ «Азярбайжан» гязети, № 244, 12 нойабр 1919-жу ил.

5. «Tərəkəmə» rəqsi. Sürəyya xanımın ifasında.
6. «Matelot». Xanım Yenitskayanın ifasında.
7. «Əsrlərdən bəri». H.A.Abbasovun ifasında.
8. Xanım Avlova və Yenselovanın ifasında yəhudi rəqsi.
9. «Bayatı-Şiraz». Mirzə Abdullanın ifasında.
10. Yanku Lyubiç və j. Lanskoyun ifasında ölüm tablosu.
11. «Arşın mal alan» operettasından duet.
- Məxfurə xanım və Sarabskinin ifasında.

Kabare. 2-ji hissə

12. Kişi xorunun ifasında rus mahnıları.
13. Ərəblinskinin ifasında «Millət Şərqisi».
14. J. Berezinin ifasında romanslar.
15. «Arşın mal alan» operettasından ariya.
16. Xanım Pavlovanın ifasında örtük rəqsi.
17. Xanım Elinskayanın ifasında «Ənzəli» rəqsi.
18. J. Sarabskinin ifasında kupletlər.
19. Səlim Xanın ifasında «Segah».
20. Səlim Xanın ifasında «Mozdok» ləzginkası.
21. «Aşıq Qərib» operasından «Ey Əfəndi San» xoru.

3-jü hissə.

22. Yeva, Qəmər xanım və Sürəyya xanımın ifasında «Əsli və Kərəm» operasından mahnı ilə rəqs.
23. Marina Navakovskayanın quruluşunda şərq rəqsləri, ifaçılar: Navakovskaya, Yejelova, Yelnitskaya, Parseçova.
24. J. Dumanın ifasında Kinto kupletləri və rəqsləri.
25. J. Navakovski və Navakovskayanın ifasında «Ayı» rəqsi.
26. Qiço qardaşlarının ifasında musiqili eksentriklər.
27. Həlibəyov qardaşlarının artist truppasının ifasında.
- «AZƏRBAYCAN » baleti.
28. Anaplinskinin ifasında «Kinto».
29. Xanım Yanko Lyubiç və j. Lanskoyun ifasında açıq yaxalı könək rəqsi.
30. Həlibəyov qardaşlarının artist truppasının ifasında. «Aşıq Qərib» operasından balet.
31. Həlibəyov qardaşlarının artist truppasının ifasında. «Aşıq Qərib» operasından balet.

Konferansye N.Yeleninin və X.Hüseynov.

Rəqlər, şərq musiqisi, şərq otağı, j. Qesseyin rəhbərliyi altında sazandarlar, orkestr.

Axşamın sahibləri: T.X.Əsədullayeva, L.X.Əsədullayeva, S.X.Aşumova, S.X.Axundzadə, S.X.Əmirjanova, S.X.Abdullayeva, Q.X.Əliyeva, Z.X.Baxmen, İ.K.Dekanozova, R.X.Həlibababəyova, M.X.Həlibəyova, F.X.Hajinskaya, Z.X.Qayıbova, Y.X.İskəndərova, L.X.Muxtarova, İ.X.Sevdolvezire, R.X.Sadiqova, V.X.Səlimxanova, M.Z.X.Tağıyeva,

M.X.Topçubaşova.

Məsul sərənjamçı fars konsulu M.Sevdal-Vəzir.

1919-ju il teatr quruluşları ilə zəngin olub. Dövlət teatrında «Leyli və Məjnun», «Aşıq Qərib», «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun», «Əlmənsur», «Otello», «Hamlet», «Siyavuş», «Qazavat» «Kimdir müqəssir» və bir çox digər tamaşalar oynanılıb.

19 yanvar 1919-ju ildə havanın yağışlı olduğuna baxmayaraq, tamaşaçılar Dövlət səhnəsində «Leyli və Məjnun» operasının quruluşunu alqışlayırdı. Yanvarın 21-də «AZƏRBAYCAN » qəzeti aşağıdakı yazını dərij etmişdir:

Teatro və musiqi (material AZƏRBAYCAN jadır)

Həmin axşam bir neçə qəzetin verdiyi məlumata görə, j. Sarabski Məjnun rolunda «öz istedadını» geniş şəkildə açıqlayaraq, üçüncü pərdədən sonra tamaşaçıları ağlamağa məcbur etdi.

Bir qəzətdə deyilirdi ki, A.M.Şərifovun quruluşu ətraflı düşünülməsi və öz işini yaxşı bilməsi ilə fərqlənirdi.

Bu quruluşa aid daha bir rəyi nəzərinizə çatdırırıq:

Teatr və musiqi . «Leyli və Məjnun»

J. Sarabski yanvarın 18-də Dövlət teatrının səhnəsində özünün şah rolu sayılan Məjnun rolunda çıxış etdi.

Əgər 1908-ji il bizim səhnəmizin həyatında dönüş oldusa, jəsərlə demək olar ki, 1919-ju il yanvarın 18-i məhəbbətin əbədi rəmzi olan Məjnunun fars çarları ilə təsvirində dönüş oldu.

Bu vaxta kimi əgər fars müğənniləri obrazlı musiqi üçün bir əsas rəngdən istifadə edirdisə, j. Sarablı göstərdi ki, bu rəngləri qarışdıraraq, yeni tipli musiqi ifadələri almaq mümkündür. Artist Məjnunun sonsuz əzabını təsvir etmək üçün bu tonları bəziylə seçərək, öz istedadını geniş nümayiş etdirdi. j. Sarablının ifası elə idi ki, üçüncü pərdədən sonra tamaşaçılar ağlayırdı.

Leyli rolunda Ağdamski çıxış etdi. Bu mövsümdə artistin səsi yaxşı səslənir, yuxarı səslər sərbəst və ifadəlidir.

Digər ifaçılar arasında yaxşı oyunu və aydın diksiyası olan artist kimi j. Q.B.Şərifovu İbn-Salam rolunda qeyd etmək olar. Nofəl rolundakı Q.Qaibov tamamilə Məjnunun atası roluna münasibdir və o bir daha fars musiqi texnikası ilə mötəbər tərzdə tanış olduğunu göstərdi. Digər iştirakçılar bir o qədər əsaslı deyildir. Belə məsul oyun üçün tarçı çox zəif idi. Orkestr səmimiyyətlə çalışdı. A.M.Şərifovun quruluşu ətraflı düşünülməsi və öz işini yaxşı bilməsi ilə fərqlənirdi.

Jəmil Qarabaği⁵

AZƏRBAYCAN respublikasının ildönümü şərəfinə 4 may,⁶ 28 may

⁵ «Азәрбайжан» гязети, № 14, 22 йанвар 1919-жу ил.

⁶ «Азәрбайжан» гязети, № 91, 4 май 1919-жу ил.

tarixlərində Hacıbəyov qardaşları müdiriyyəti tərəfinlən tamaşaya qoyulan «Leyli və Məjnun» operası oldu.⁷ İyulun 11-də tamaşa yenidən Dövlət teatrında oynanıldı, tamaşa başlamazdan əvvəl, mətbuatın verdiyi məlumata görə, Z.Hacıbəyovun yeni xoru ifa edildi.⁸

25 noyabrda hökumət truppası tərəfindən yeni opera mövsümünün açılışı oldu, S.Ruhullanın recissorluğu ilə repertuarda olan «Leyli və Məjnun» operası təqdim edildi. Qəzet afişasında deyilirdi ki, bu quruluşda «solistlərin yeni heyəti, yeni müdiriyyət, yeni balet, qadın və kişi xoru, Müslüm bəyin diricorluğu ilə böyük simfonik orkestr» iştirak edirdi.⁹

Mətbuatda anonslasdırılan Z.Hacıbəyovun «Aşıq Qərib» operası da 28 fevral¹⁰ və 30 iyunda¹¹ dövlət teatrında oynanılib.

«Arşın mal alan» operettası hökumət teatrında 10 yanvar, 9 may, 28 may, 18 iyulda, «O olmasın, bu olsun» operettası 20 və 22 yanvar tarixlərində oynanılib.¹²

Bakı şəhəri. Axşam tamaşası

Hökumət teatri

Z. bəy və Ü. bəy Hacıbəyov qardaşlarının müdiriyyəti

Proqram

Jümə, 10 yanvar 1919-ju ildə

Təqdim olunacaq: Ü. bəy Hacıbəyovun

«Arşın mal alan» operettası

İştirakçılar:

Əsgər, gənc təcir j. H.B.Şərifov

Jahan, onun xalası Leyla xanım

Vəli, onun nökrəri j. Q.Darabinski

Süleyman, Əsgərin dostu j. X.Hüseynov

Soltan bəy – mülkədar j. M.A.Əliyev

Gülçöhrə, onun qızı Qəmərxanım

Asiya, onun qardaşı qızı Sürəyya xanım

Telli, onların qulluqçusu x. Tanailidi

Balet, qadın və kişi xoru

Başlanır axşam 7 tamamdə

Recissor H.Ərəblinski, Vəkil edilmiş

X.Hüseynov, diricor Z.bəy Hacıbəyov¹³

⁷ «Азербайжан» гязети, № 110, 28 май 1919-жу ил.

⁸ «Азербайжан» гязети, № 143, 10 ийул 1919-жу ил.

⁹ «Азербайжан» гязети, № 255, 25 ноябр 1919-жу ил.

¹⁰ «Азербайжан» гязети, № 45, 28 феврал 1919-жу ил.

¹¹ «Азербайжан» гязети, № 134, 28 ийун 1919-жу ил.

¹² «Азербайжан» гязети, № 94, 9 май 1919-жу ил.

¹³ А.И.Сарабскинин архиви.

14 yanvar 1919-ju il tarixli «AZƏRBAYCAN » qəzetindəki rəyi təqdim edək:

Teatr və musiqi. «Arşın mal alan»

Jümə günü, yanvarın 10-da, hökumət teatrında bu operetta böyük müvəffəqiyyətlə keçdi.

Məsuliyyətli Gülçöhrə rolunda iştirak edən Qəmərxanım bu debütündə böyük, məlahətli tembrə malik səs və düşünülmüş oyun nümayiş etdirdi. Truppa onun simasında yaxşı səhnə qüvvəsi qazanmışdır.

İlk dəfə Əsgər rolunda çıxış edən j. Q.B.Şərifov yaxşı oynayırdı, lakin artistə vokal göstərişləri üzərində işləmək lazımdır. j. M.Əliyev və X.Hüseynov öz rollarının öhdəsindən nisbətən uğurla gəldilər, birinci Soltan bəy rolunda, ikincisi isə Süleyman rolunda çıxış edirdi. Sürəyya xanım Asiya və j. Darabinski Vəli rolunda böyük müvəffəqiyyət qazandılar. Bu ümumi uğur bütövlükdə Telli rolunun ifaçısı xanım Tanailidi və qismən də Jahan rolunu ifa edən xanım Leylanın üzərinə düşdü.

Jəmil Qarabaği¹⁴

Mayın 28-də «Arşın mal alan» tamaşasına Əsgər rolunun ifaçısı Q.Şərifov recissorluq etdi. Bu tamaşada başqa iştirakçı heyəti çıxış edirdi.

Maraqlıdır ki, iyulun 18-də bu operetta təqdim edilərkən, A.M.Şərifov, R.Darablı və A.H.Anaplı günün vəzib məsələlərinə aid «meyxana» söylədilər.¹⁵

A.H.Sarabskinin arxivindəki iki proqramdan görünür ki, «O olmasın, bu olsun» operettasının, həmçinin müxtəlif recissor şərhli – A.A.İvanov (20 yanvar) və H.Sarabskiyə məxsus şərhli olub. (Hər iki proqram AZƏRBAYCAN dilində çap olunub).

1919-ju ildə teatr aləmi görkəmli AZƏRBAYCAN recissoru H.Ərəblinskinin fəjəli ölümündən sarsıldı. «AZƏRBAYCAN » qəzeti 9 martda öz oxujularına görkəmli artistin dəfn günü barədə məlumat verirdi. (AZƏRBAYCAN dilində «Ərəblinskinin dəfn mərasimi» məqaləsi verilir).

Qatillər böyük artisti susmağa məجبур etdilər, lakin fəjəli tamaşaya çevrilən onun dəfn mərasimini poza bilmədilər.

Dəfn mərasimi artistin təntənəsi oldu, şəhəri silkələdi.

Mərasim bütün şəhər boyu hərəkət etdi, ayrı-ayrı döngələrdə dayanarkən, mərhumun xatirəsi haqqında kədərli sözlər səslənirdi. Bu jür çıxışlarla M.Ə.Rəsulzadə, Ü.Hajibəyli, M.A.Sidqi, K.Kazımov və b. çıxış etdilər.

Artistin jənəzəsini xor müşayiət edirdi, artistlə xudahafisləşmək üçün gələnlər arasında görkəmli ijtimai xadimlər, tanınmış artistlər və musiqiçilər, sadəjə minnətdar tamaşaçılar vardı.

Ərəblinskinin tabutunu onun səhnədəki silahdaşları bütün şəhər boyu öz

¹⁴ «Азәрбайжан» гязети, № 8, 14 йанвар 1919-жу ил.

¹⁵ «Азәрбайжан» гязети, № 149, 18 ийул 1919-жу ил.

çiyinlərində aparırdılar. Qəbristanda qojaman artist Mirzə Muxtar Məhəmmədov ümitsiz halda dedi: «Get, mən də dalınja gəlirəm!» - sonra tabut torpağa tapşırıldı.

Həmin axşam «Şah İsmayıl» operası oynanıldı. Tamaşa başlanmazdan əvvəl H.Ərəblinskinin xatirəsi yad edildi, sənət yoldaşları çıxış etdilər. Ərəblinskinin ölümü teatrı sarsıtdı, lakin onun inkişafını dayandırmadı.

Beləliklə, 1919-cu ildə Bakının mədəni həyatında həm sevindiriji, həm də kədərli hadisələr baş vermişdir. Bu dövrdə AZƏRBAYCAN teatrının repertuarı zəngin olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdəki tamaşalar AZƏRBAYCAN teatrının maarifçilik istiqamətində fəaliyyətini bir daha təsdiq edir.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена истории музыкального театра Азербайджана в исторический отрезок времени, связанный с Азербайджанской Демократической Республики. В статье подчеркивается, что, несмотря на сложности и трудности данного периода, театральная жизнь Баку отличалась активностью. В статье приводятся конкретные факты.

SUMMARY

This article is devoted to the history of the musical theatre of Azerbaijan during the historical span of time, which is concerned with Azerbaijan Democracy Republic. In this article is emphasized that in spite of the complications and difficulties of that period, the theater life of Baku was notable for its activity. There are the concrete facts about it in the article.

Rəyçilər: Sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; sənətsünaslıq namizədi, dosent Ə.Babayeva.

Üzeyirbəşünaslıq

Fazilə NƏBIYEVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrantı

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISININ
ƏSASLARI ELMI FUNDAMENTAL ƏSƏRİ HAQQINDA**

Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı əsəri Azərbaycan musiqi elmi tarixinə daxil olan qiymətli elmi-nəzəri mənbələrdən biridir. Bu kitab musiqişünaslar, bəstəkarlar və eləcə də müxtəlif elm xadimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Onlar kitabın Azərbaycan musiqi elmi üçün nə qədər əhəmiyyətli olduğunu dönə-dönə vurğulamış və ona öz müna-sibətlərini bildirmişlər. Biz də bunu nəzərə alaraq məqaləmizdə həmin müla-hizələri işıqlandırmağı qərara almışıq. Güman edirik ki, bütün bunlar oxucular üçün də mühüm əhəmiyyət kəsb edəcəkdir.

Ü.Hacıbəylinin bu əsəri ilk dəfə rus dilində nəşr edilsə də, sonradan Azərbaycan və ingilis dillərinə də tərcümə olunmuşdur. Kitab 1950, 1962, 1965 və 1985-ci illərdə Azərbaycan dilində nəşr edilmişdir. Kitabın 1945 və 1957-ci il nəşrlərinin redaktoru Kövkəb Səfəraliyeva, 1950-ci il nəşrinin redaktoru Məmməd Saleh İsmayılov və Soltan Hacıbəyov, 1962 və 1985-ci il nəşrlərinin redaktoru Əminə Eldarova, 1965-ci il nəşrinin redaktoru, akademik Mirzə İbrahimov, izahlarının müəllifi isə Qubad Qasimovdur (2).

Kitab 1950-ci ildə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan İncəsənəti İnstitutunun tapşırığı ilə (o vaxt tap institutun elmi işçisi olmuş) sənətsünaslıq namizədi, professor Məmməd Saleh İsmayılov tərəfindən Azərbaycan dilinə tərcümə edilmiş və çapa hazırlanmışdır. Bu tərcümə işinə dilçi alim Əziz Mirəhmədov da cəlb olunmuşdur. M.S.İsmayılov Ü.Hacıbəylinin bu kitabını Azərbaycan dilinə tərcümə etməsi ilə bağlı belə yazır: "Dahi bəstəkarın elmi-tədqiqat əsəri olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərini Azərbaycan dilinə tərcümə etmək şərəfi mənə nəsib olmuşdur. Bu kitab Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün son dərəcə qiymətli bir əsərdir. Azərbaycan xalq musiqisi sahəsində Ü.Hacıbəyovun elmi-tədqiqat ənənələrini davam və inkişaf etdirmək ona çox-çox borclu olan hər bir kəsin işidir (3 , 139).

Ü.Hacıbəylinin tələbələrindən biri olmuş, onunla yaradıcılıq əlaqələri sax-lamış bəstəkar S.Rüstəmov "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabına öz münasibətini belə bildirmişdi: "Üzeyir bəyin müəllimlik fəaliyyətinin ən böyük və dünya musiqi əhəmiyyəti olan məhsullarından biri də "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" və "Azərbaycan məqamları nəzəriyyəsi"nin əmələ

gəlməsidir (6, 82). Üzeyir müəllim böyük yaradıcılıq işləri, gündəlik musiqi müəllimliyi fəaliyyəti ilə yanaşı olaraq yorulmaq bilmədən Azərbaycan musiqisinin elmi tədqiqi üzərində də çalışmışdır. O, Azərbaycan xalq musiqisinin tükənməz zənginliklərini, Azərbaycan məqamlarının əsaslarını dərinlən öyrənmiş və onun elmi əsaslarını kəşf edərək, dünya musiqi mədəniyyəti əhəmiyyəti olan “Azərbaycan məqamlarının elmi əsasları” adlı yeni musiqi elmini yaratmışdır. Üzeyir bəyin bu böyük əməyi uzun illərin inadlı zəhməti nəticəsində əmələ gəlmiş və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verilən ən qiymətli hədiyyədir”.

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin araya-ərsəyə gəlməsinə qədər çox məhsuldar və gərgin yaradıcılıq prosesi keçirmişdir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının nəinki adı, onun hissələri habelə ladların quruluşu ilə bağlı nəzəri məsələlər kitabın nəşr variantına qədər müəllif tərəfindən dəyişikliyə məruz qalmışdır.

“Kommunist” qəzetinin 1939-cu il 22 sayılı buraxılışında dərc olunan məqalədə Ü.Hacıbəyli “Kompozitorlar üçün “Azərbaycan ahənglərinin öyrənilməsinə dair rəhbərlik” kitabçasını çapa hazırlayıram” fikrini bildirmişdi (8, 4).

Onu da deyək ki, analoji vəziyyəti Ü.Hacıbəylinin müxtəlif arxiv fondlarında qorunub saxlanılan kitabın əlyazma variantlarında da müşahidə etmişik.

Kitabın ilk redaktoru olmuş Kövkəb Səfəraliyeva “Böyük insan və musiqini xatırlama” (11, 162) adlı məqaləsində yazdığı fikirləri zənn edirəm ki, oxucularımız üçün maraqlı olar. Kövkəb xanım belə qeyd edirdi: “1943-1945-ci illərdə mən Üzeyir bəylə hər gün ünsiyyətdə olurdum. Üzeyir bəy özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərini yaratdığı bu illər mənim üçün həyatımın ən maraqlı dövrü idi. Çox gözəl musiqiçi ilə ünsiyyət mənim üçün həqiqi məktəbə çevrildi. Və mən xalq musiqisinin qiymətini başa düşməyə məcbur etdi. Üzeyir bəy mənimlə öz biliyini və incə müşahidələrini bölürdü. Ü.Hacıbəyovun kitabı Azərbaycan musiqiçiləri üçün vacib olmağa başladı. O, şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin qanunauyğunluqlarını geniş musiqi dairəsinə açdı. Mən xoşbəxtəm ki, dahi bəstəkar-alimin çox zəhmətli işinə ona güclü redaktor köməyimi edə bilmişəm”.

Ü.Hacıbəylinin tələbələrindən olmuş Ağabacı Rzayeva müəlliminin və Kövkəb xanımın kitab üzərindəki iş prosesini belə xatırlayırdı: “Biz Kövkəb xanıma təşəkkür etməliyik ki, müəllimin elmi əsərini işləməkdə ona kömək edərdi (9). Mən o vaxt başa düşmürdüm ki, onlar nə üzərində işləyirlər. Bil-səydim mən öz dərslərimi onlara verərdim dərslə gəlməzdim”.

Akademik Yusif Məmmədaliyev Ü.Hacıbəylinin tədqiqatçı əməyinə və bu əməyin bəhrəsi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabına yüksək qiymət verərək belə yazırdı: “Ü.Hacıbəyov 1925-ci ildən Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzərində tədqiqata başlayaraq, uzun müddət sürən tədqiqatların nəticəsini 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində nəşr etdi (7, 21). Bu əsərin qiymətini başa düşmək üçün təkcə onu

nəzərə almaq lazımdır ki, müəllifin bu tədqiqatda əsaslanacağı və istifadə edə biləcəyi heç bir mənbə olmamışdır. Ancaq yüksək vətənpərvərlik duyğusu, insanı belə bir əməyi başa çatdırmağa ruhlandıra bilərdi.

Ü.Hacıbəyov bu işi görməklə, Azərbaycan xalq musiqi nəzəriyyəsinin də banisi oldu. Çox səciyyəvidir ki, bəstəkar-alim, özünün yazdığı kimi, bu tədqiqatını nəşr etməmişdən qabaq sınaqdan çıxarmışdı”.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının “Giriş” bölümündə Azərbaycan ladlarının qurulma qanunlarını və bu qanunlar əsasında əmələ gələn mənalı melodiyları elmi-nəzəri cəhətdən təhlil etmək üçün Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini yaxından öyrənməyin zəruriliyini qeyd etmişdir (1, 14).

Alim əldə etdiyi nəticələrin düzgün olub-olmadığını yoxlamaq məqsədilə, özünün qeyd etdiyinə görə, bəstəkarlarla əlaqə saxlamış, Azərbaycan ladlarında onun irəli sürdüyü qaydalar əsasında bəstələnmiş melodiyları təhlil edərək, öz nəzəri müddəalarına düzəlişlər etmişdir. Eyni zamanda o, müəyyən vaxtlarda musiqişünaslar və Azərbaycan musiqisini yaxşı bilən şəxslər arasında elmi-mübahisəli səciyyədə məruzələr etmişdir.

Fikrimizcə, aşağıda sitat gətirəcəyimiz A.Rzayevanın qələmə aldığı Ü.Hacıbəyli haqqında xatirələri çox dəyərlidir. A.Rzayeva tələbəlik illərini belə xatırlayırdı: “1941-ci ildə müharibənin başlanmasına baxmayaraq Üzeyir müəllim direktor olduğu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Azərbaycan xalq musiqisi” şöbəsini açdı (9). Biz də həmin şöbəyə daxil olduq. Üzeyir müəllim həm bəstəkarlıqdan, həm də “Azərbaycan musiqisinin əsasları”nın nəzəriyyəsiindən dərs deyirdi. Bu fənn bizi çox maraqlandırır və Azərbaycan musiqisinin açılmayan sirləri ilə tanış edirdi. Azərbaycan xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan misallar gətirərək bizi daha da həvəsləndirirdi. Muğamları biz musiqi məktəbində tərdə çalmağı öyrənmişdik. İndi onun nəzəri cəhətini bizə öyrədirdi. Muğamların səsqatırı ilə bizi tanış edirdi. Əsas muğamlardan “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Hümayun” və s.

Bu muğamların qammalarını birsəsli və ikisəsli yazıb, sonra da əzbərləyirdik. Muğamların hərəsinin özünəməxsus kadansları var idi. Hər ladin kadansını bir neçə cür yazırdıq. Sonra bizə modulyasiyalar öyrətdi. Bir laddan başqa lada keçməyin yollarını başa saldı. Bu nəzəri cəhətləri öyrəndikcə yazdığımız əsərlərdə tətbiq edir və yazılmış əsərləri təhlil edirdik. Hansı ladda yazıldığını və hansı muğamdan hansına keçildiyini tapırdıq. Üzeyir müəllim sonralar yazdığı elmi əsərini “Azərbaycan musiqisinin əsasları”nı sinifdə bizimlə keçə-keçə təcrübədən çıxarırdı. Demək olar ki, bizim sinif onun elmi laboratoriyası idi. (Bu misalları müəllim öz xətti ilə mənim dəftərimə yazıb tapşıırırdı ki, mən onları o biri tələbələrə də verim köçürsünlər)”.

A.Rzayevanın Ü.Hacıbəyli haqqında qələmə aldığı xatirələr alimin kitab üzərindəki tədqiqatçı əməyini başa düşməyə imkan verir.

Üzeyir bəyin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Azərbaycan xalq musiqisi” şöbəsini açması, həmin şöbəyə daxil olan tələbələrə muğamların nəzəri əsaslarını tədris etməsilə Azərbaycan milli musiqi təhsil sisteminin də əsasını qoymuş oldu. Bu, o təhsil sistemi idi ki, gələcək Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yollarını müəyyən edirdi.

Üzeyir bəyin özünün yazdığına görə, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının yazılmasına qədər o, heç bir elmi mənbəyə istinad etməmiş, yalnız özünün şəxsi müşahidələrinə əsaslanmışdır. Belə ki, Azərbaycan xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan nümunələr gətirərək praktiki şəkildə tələbələrə muğamların nəzəri əsaslarını öyrədirdi.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisi”nin nəzəriyyəsinin öyrənilməsi ilə bağlı tədris prosesi bir neçə mərhələdən ibarət idi. Tələbələr muğamların nəzəri əsaslarını mənimsədikdən sonra kadansların müxtəlif növlərini öyrənirdilər. Növbəti mərhələ bir laddan başqa lada keçmə, yəni, modulyasiya məsələlərinə həsr olunurdu. Bütün bu qaydaları mənimsəyən tələbələr onları öz əsərlərində tətbiq edirdilər. Və dərs prosesində bir-birlərinin əsərlərini təhlil edərək, bu nəzəriyyəyə mükəmməl şəkildə yiyələnirdilər.

Demək olar ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının nəşrinə qədər kitabda irəli sürdüyü qaydaları tələbələri ilə dərs prosesində dəfələrlə sınaqdan çıxarmış, onu mükəmməl konsepsiyada nəşrə təqdim etmişdi.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında əks olunan sistem alim tərəfindən canlı praktikadan nəzəriyyəyə tətbiq olunmuşdu. Ona görə də kitabda göstərilən hissələr, bölmələrin adı bu fənnin tədris prosesinin mərhələlərinin adı ilə uyğundur.

Təsədüfi deyil ki, məhz Üzeyir bəy bu əsəri musiqişünaslar və bəstəkarlar üçün stolüstü kitab hesab etmişdi.

1965-ci ildə əsərlərini çapa hazırlamış akademik Mirzə İbrahimov belə yazırdı: “O, təbii olaraq bəşər musiqisinin inkişafını bilməyi, müasir musiqi mədəniyyətini mənimsəməyi hər bir bəstəkar və nəzəriyyəçi üçün vacib və zəruri hesab etməklə Azərbaycan musiqisinin tarixini, yaradıcılıq xüsusiyyətlərini, lad əsaslarını elmi surətdə tədqiq və təhlil etməyi birinci dərəcəli vəzifə hesab edirdi. Bütün nəzəri çıxışları və yazıları, həmçinin təcrübi fəaliyyəti onu Azərbaycan musiqisi haqqında əsaslı elmi əsər yaratmağa hazırlayırdı. Nəhayət, 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabını çap etdirməklə uzun illər ərzində davam edən yaradıcılıq və nəzəri axtarışlarına yekun vurmuş, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə, estetik fikrinin tarixinə parlaq, qiymətli bir hədiyyə vermiş oldu» (2, 22).

Onu da deyək ki, Ü.Hacıbəyli kitab üzərində işləyərkən rus alimləri Viktor Mixayloviç Belyayev və Viktor Vinqradovla elmi-yaradıcılıq əlaqələri saxlamışdır (4, 56-82). Bununla bağlı V. Belyayevin məktubları (5, 25-31) və V.Vinqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” monoqrafiyası qiymətli məlumat mənbəyidir (10).

Ü.Hacıbəyli məktəbinin parlaq və layiqli davamçısı F.Əmirov kitab haqqında fikirlərini belə ifadə etmişdi: “Ü.Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri uzun elmi axtarışların yekunu kimi ortaya çıxmış, onu ilk musiqi nəzəriyyəçisi və tədqiqatçısı kimi tanıtdırmışdı (10,24). Bəstəkarın ayrı-ayrı məqalələri bizim musiqimizin əmələ gəlmə və inkişaf mərhələlərinə həsr olunub və indi bizim üçün Azərbaycan professional musiqisinin nəzəri işlənmə işlərində qiymətli mənbə kimi ortaya çıxır”.

Bütün bu fikirlərə əsaslanaraq onu qeyd etmək istərdik ki, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri həm tədris vəsaiti, həm də elmi-fundamental əsər olaraq daim öz aktuallığını saxlayacaqdır. Belə ki, kitabda göstərilən fikirlər bundan sonra da Azərbaycan musiqi elminin inkişaf yollarını müəyyən edəcəkdir.

Ədəbiyyat:

Azərbaycan dilində

- 1.Hacıbəyov Ü. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”. Bakı, 1985.
2. Hacıbəyov Ü.Əsərləri II cild. Azərbaycan EA nəşri. Bakı, 1965.
- 3.İsmayilov M.S. “Qayğıkeş müəllim”. Bəstəkarın xatirəsi... (Məqalələr və xatirələr) Bakı, 1976.
- 4.Abduləliyev A. “V.M.Belyayev və Azərbaycan musiqisi”. 30-cu illər. /Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri/. III buraxılış. Bakı, 1999.
- 5.Abduləliyev A. “Ü.Hacıbəyov və Belyayevin elmi-yaradıcılıq əlaqələrinə dair qiymətli tarixi sənəd”. “Musiqi dünyası” jurnalı, 3-4/2005.
- 6.Rüstəmov S. “Üzeyir Hacıbəyov bir xalq müəllimi kimi”. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri. № 9, 1945.
- 7.Hüseynov H. “Böyük sənətkar”. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri. № 12, 1948.
- 8.Hacıbəyov Ü. “Kompozitor Üzeyir Hacıbəyov nə üzərində çalışır”. Kommunist qəzeti. 28 Yanvar, № 22, 1939.
- 9.Azərbaycan Respublikası Milli Arxiv İdarəsi. Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivi. Fond 43, Siyahı 2, Sv 39. “Üzeyir Hacıbəyov haqqında xatirələr”. Azərbaycan dilində.

Rus dilində.

10. Виноградов В. «Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка». М., 1938.
11. Слова об Узеира Гаджибекова. Баку. Элм, 1985.

PEZIO ME

В статье отражены мнения о научно фундаментальной работы Узеира Гаджибейли «Основы Азербайджанской народной музыки».

SUMMARY

The opinions about “Azerbaijan National Music Foundations” scientific fundamentaitem written by Uzeyir Hajibeyli were represented in Article.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, BMA-nın professoru C.İ.Həsənova; sənətsünaslıq namizədi C.Qulamova.

Musiqi folkloru. Музыкальный фольклор

Ağahüseyn ABBASOV
sənətsünaslıq namizədi

QUBA BÖLGƏSİNİN NOVRUZQABAĞI EL NƏĞMƏLƏRİ

Azərbaycan xalqının qədim əkinçilik təsəvvürləri ilə bağlı ənənəvi bayramlarından biri də «Novruz»dur. Baharın gəlişi, yerin oyanışı, təbiətin yenidən dirçəlişi hər il təkrar olunmasına baxmayaraq, insanlar tərəfindən daim məhəbbət və böyük ruh yüksəkliyi ilə qarşılanmış və bir ənənə şəklini alaraq bu günümüzdə də davam etməkdədir.

«Novruz» bayramının tarixi Zərdüştdövründən də əvvəllərə - b.e. əvvəlki minilliklərin dərinliklərinə gedib çıxır. Bu səbəbdən «Novruz»un bir bayram kimi formalaşaraq qeyd olunmasının tarixi də məhz minilliklərlə ölçülür.

Xalqımızın mənəviyyatına – onun ruhuna, düşüncə tərzinə, adət-ənənəsinə, dünyagörüşünə dərinlən sirayət etmiş bu bayram əski dövürlərdə əfsanəvi dünyagörüş ilə, mifik təfəkkürlə bağlı olaraq dini-ritual xarakter daşımış, zaman keçdikcə onun xarakteri dəyişilərək, təqvim mərasiminə çevrilmişdir.

Novruz haqqında daha mükəmməl təsvirlər, məlumatlar əsrlərin yaddaşında yaşamaqdadır. Belə ki, XI əsr tarixçisi Əbu Reyhan Əl-Biruni (973-1048) "Qədim xalqlardan qalmış yadigarlar", "Qanuni-məsudi", "Ət-təfhim" əsərlərində, Ö.Xəyyamın (1045-1131) "Novruznamə" risaləsində, XI əsr ərəb tarixçisi Nizamül-Mülkün "Siyasətnamə"sində «Novruz» barədə məlumat verilir.

Müasir dövrümüzdə də görkəmli alim və etnoqraflar bu mövzuya dönə-dönə müraciət etmiş və bu baxımdan «Novruz» haqqında məlumatlara A.Nəbiyevin, R.Qafarlının, Ə.Cəfərzadənin, M.Qasımlının, E.Kərimovun, həmçinin qardaş türk tədqiqatçılarından H.Güngörün, M.S.Yılmazın, C.D.Hasanoğlunun və başqalarının tədqiqatlarında rast gəlirik.

Eyni zamanda «Novruz» özündə daha böyük və geniş anlamları - məhəbbəti, sevgini, bolluq və firavanlığı, xalqın incə zövqünü, qurub-yaratmaq istəyini birləşdirir.

Bu bayramla bağlı xalqın rəngarəng «Novruz» və novruzqabağı nəğmələri, oyun və tamaşaları, atalar sözü və məsəllər, tapmaca, fal, alqış və qarğışcları vardır. Eyni zamanda, «Novruz» bayramı ilə bağlı xalqın daha erkən təsəvvürlərinə aid olan oyun, etiqad və mərasimləri, inanc və adətləri zaman keçdikcə zənginləşmiş, tükənməz bir xalq yaradıcılığına – folklorla çevrilmişdir.

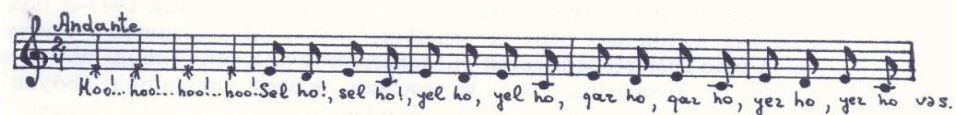
Özünəməxsus milli köklərə malik olan «Novruz» hər yerdə olduğu kimi Quba ərazisində də təbiətin oyanışı ilə bolluğa, firavanlığa, əkinçilik və maldarlıq mədəniyyətini yüksəltməyə çağırış bayramıdır.

Quba rayonunun coğrafi ərazisinin təbiəti buradakı insanlara əsasən bağçılıq, maldarlıq, taxılçılıq və tərəvəzçiliklə məşğul olmağa imkan verir. Bu məşğuliyyətlər nəsillərdən-nəsillərə ötürülərək davam və inkişaf etdirilmiş, bu günümüzə çatdırılmışdır.

Hər yerdə olduğu kimi Quba bölgəsində də «Novruz» bayramına xalq həmişə böyük hazırlıq görmüş, onu təntənə ilə keçirmişdir. Bu vaxt kütləviliyi ilə seçilən əmək prosesləri öz rəngarəngliyi ilə daha çox mərasimləri xatırladırdı. Belə ki, əkinçiliklə bağlı olan şum mərasimi payızda bol məhsulun yığılıb qurtarmasından az sonra torpağın növbəti mövsüm üçün şumlanması ilə başlayırdı. Şum üstündə çalıb-çağırar, «Yallı» gedər, tonqal qalayıb üstündən atlanardılar. Onlar oxuduqları nəğmələrdə təbiət qüvvələrini, günəşi, yağışı, torpağı bir-bir çağıraraq, sanki onlardan kömək istəyər, məhsulun bol olması üçün bu köməyi çox vacib sayardılar. Onların qol-qola girib birlikdə oxuduqları bir nəğməyə nəzər yetirək:



Dövrə vuraraq oxunan digər bir nəğməyə nəzər salaq:



Nümunədən göründüyü kimi, hər iki nəğmənin melodik əsası eyni olaraq I oktavanın mi, re və do səslərindən ibarətdir. Bununla yanaşı ritmik quruluşda, mətnin sözlərində fərqlər üzə çıxır. Əgər I nəğmədə ritmik quruluş sözlərin hecalara bölünməsi ilə dəyişilirsə, II nümunədəki fərq ilk iki xanədən ibarət girişdə nəzərə çarpır.

I nəğmənin ritmik quruluşu:



II nəğmənin ritmik quruluşu isə belədir:



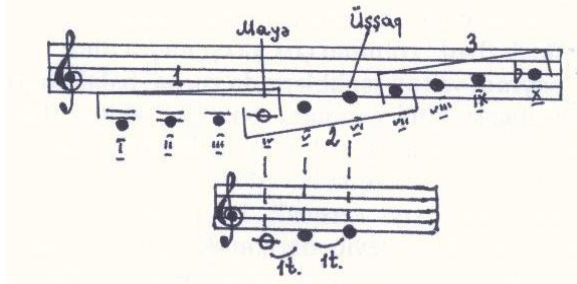
Hər nəğmə bir neçə dəqiqə davam edir, sözlər hər dəfə dəyişilərək,

yenidən təkrarlanır. Kənardan seyr etdikdə hərəkət, musiqi və mətnə daxili bir vəhdətin olduğu dairəvi-qapalı hərəkət forması ortaya çıxır.

Hər iki nəğmənin lad-məqam əsasını I oktavadakı do mayəli «Rast» məqamı təşkil edir. Melodik intonasiyalar isə eyni lad əsaslı «Mahur-Hindi» muğamının “Üşaq” şöbəsinin lad intonasiyaları üzərində qurulmuşdur.

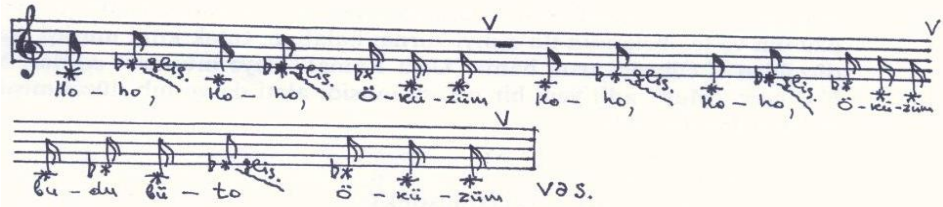
Do mayəli «Rast»
məqamının səsdüzümü:

hər iki nəğmənin
səsdüzümü:



Biz bu intonasiyaları – mi-re, mi-do, yaxud mi-re, re-do «Üşaq» şöbəsini ifa edərkən musiqi cümlələrinin sonlarında aydınca eşidirik.

Bildiyimiz kimi, keçmişdə texnikanın olmadığı bir dövrdə əkin-biçin öküz, kotan, xış və əl zəhmətilə həyata keçirilərdi. Ağır və zəhmətli şum zamanı insanlar çətin işi sanki yüngülləşdirirlər kimi işin, alətlərin ahənginə uyğun təriflər söyləyirdilər ki, bunlar da sonradan yaddaşlarda qalaraq əmək nəğmələrinə çevrilmiş və musiqi folklorumuza daxil olmuşdur. Bu nəğmələrin musiqi və söz mətni çox sadə olaraq “ho-ho” nidalarından, torpağa, kotana, öküzlərə, hodaqlara deyilən təriflərdən, həvəsləndirici sözlərdən ibarət olurdu. Hal-hazırda bu nəğmələrdən şum zamanı istifadə olunmasa da, yaşlı insanlardan lentə aldığımız bir nəğməyə nəzər yetirək:



Nəğmə hodaqçının öküzləri suma səsləməsilə başlayır. Sərbəst vəznli bu nəğmənin səs ucalıqları da dəqiq musiqi səslərindən ibarət olmayaraq, nümunədə qeyd olunmuş səs ucalıqlarına çox yaxındır. Söyləyicinin özü də bunu bir daha təstiqləyir ki, «Novruz»un digər nəğmələrindən fərqli olaraq, yer əkən zaman oxunan nəğmələrin musiqisi dəqiq olmurdu. Hərə bu sözləri özü istədiyi kimi oxuyardı. Belə nəğmələr çoxdur.

Göründüyü kimi, bu nəğmələrin əsas qayəsi heyvanları işləməyə sövq etmək, yorğunluğun qarşısının alınması və bol məhsulun yetişəcəyinə inamın möhkəmlənməsi olmuşdur. Məhz bu inamın gücü insanlara bütün çətinlikləri dəf etməyə kömək olurdu..

«Novruz» nəğmələri içərisində əkinçiliklə yanaşı maldarlıq həyatı ilə əlaqədar olan mahnılar da geniş yer tutur. Bunlar “Sayaçı” və yaxud sadəcə

“Çoban” nəğmələri adlanırlar. Sayaçı nəğmələri xalq içində bu gün də sevə-sevə oxunur.

Sayaçılar sadə kənd-çöl həyatı keçirən çobanlar olaraq kənd-kənd gəzib dolaşmış və həmişə elin mal-qarasının, qoyun-quzularının artmasına çalışmışlar. Sayaçılar əsasən mayası olmayan, qoyunsuz evlərə köməklik edər, onların da qoyun-quzu sahibi olmasına yardımçı olardılar. Lentə aldığımız bir çoban-sayaçı nəğməsinin mətni deyilənləri təstiqləyir:

“Salam-əleyk say bəylər
«Novruz» gəlir yey bəylər
Sayaçını haylayın
Sayaları saylayın,
Say bəylərdən say alın
Paylamaqçın pay alın”

Və yaxud digər bir nəğmənin sözlərində deyildiyi kimi:

“Qoyunsuz evlərə saya verdi,
Fatmaya, Mahıya maya verdi
Sayaçı, say alıb, say verib
Obanı, ulusu aylandı”

Onu da qeyd edək ki, qədim dövrlərdə bir bayram, tədbir şəklində keçirilən “Saya” mərasimi bu gün öz əvvəlki formasını çox dəyişmiş, bəsitləşmişdir. Burada bir sıra amillər, o cümlədən sivilizasiyanın da təsiri inkaredilməzdir. Bununla belə sevindirici haldır ki, sayaçı və çoban nəğmələri hələ də xalq yaddaşında qorunub saxlanılır.

Ta qədim zamanlardan xalq öz düşüncəsində qışın günlərini müəyyən mərhələlərə bölmüş və bu şərti vaxt ölçüsündən məişət və təsərrüfatında layiqincə yararlanmışdır. Belə ki, Quba bölgəsində el arasında qışın ilk qırx gününə “böyük çillə”, sonrakı iyirmi gününə “kiçik çillə”, sonrakı qırx gününü isə “qırx kötük” deyilir. Kiçik çillənin ilk on günü – yəni, Fevral ayının 1-dən 10-na kimi “Xıdır Nəbi”nin gəlişi münasibətilə onun şərəfinə təmtəraqlı süfrə açılar, onun torpağa dirilik, havaya istilik gətirəcəyinə inanaraq nəğmələr oxuyardılar. “Xıdır Nəbi” ilə əlaqədar çoxlu nəğmələr mövcuddur. Bunlardan “Xıdır Nəbi”ni, “Qodu-qodu”nu, “Xızır İlyas”ı göstərə bilərik.

Müasir dövrdə «Novruz» bayramı mart ayının 19-u 21-i tarixlərinə təsadüf etsə də, çox qədimlərdə «Novruz» “Xıdır Nəbi” (Xıdır İlyas) bayramından başlamış hesab olunurdu. Bu bayramdan sonra «Novruz»un çərşənbələri bir-birini əvəzləyirdi.

“Kiçik çillə”nin son iki çərşənbəsi «Novruz»un məlum 4 çərşənbəsindən qabaq olduğundan, bunların birincisinə “Yalançı çərşənbə”, digərinə isə “Xəbərci çərşənbə” deyilir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz “qırx kötük” mərhələsi eyni zamanda “Boz ay” adlanır. Dörd təbiət ünsürü - su, od, hava və torpaq ilə adlandırılan çərşənbələr isə məhz bu mərhələyə təsadüf edir. Xalq inamına görə hər çərşənbədə bir təbiət ünsürünə suya, oda (günəş mənasında), hava və torpağa canlanma, dirilik gəlir. Sanki hər şey yenidən başlayır. Təbiət tədricən

oyanır, hər şeydə yenilik, saflıq, tərəvətlik, paklıq duyulur. Məhz təbiətin bu çağı Bahar – «Novruz» bayramı kimi böyük, təbii bir sevinclə, şadyanalılıqla edilir.

Bayram günlərində oxunan «Novruz» nəğmələri mövzu, məzmun xüsusiyyətlərinə görə zəngin və rəngarəng olaraq, onlarda dinlərdən çox-çox qabaqkı təsəvvürlər, təbiət varlıqlarını insan cildində təsəvvür etmək kimi animist baxışlar öz əksini tapmışdır. “Duman qaç, qaç”, “Gün babam”, “Yel baba”, “Səməni” məhz belə nəğmələrdəndir.

Qeyd etmək istərdik ki, bu nəğmələr yalnız «Novruz» bayramı ərəfəsində ifa olunursa, rəqs və oyun havaları isə xalq məişətinin müxtəlif sahələri ilə bağlı şənliklərində də geniş istifadə olunur. Bunlardan «Novruzu», «Novruzgülü», «Xonça», «Xurcunu», «Köçəri», «Cütçü», «Səməni» rəqslərini və müxtəlif «Yallı»ları göstərə bilərik. Bu rəqslər təkcə adları ilə deyil, həmçinin melodiya, ritm-intonasiya, lad-məqam, metr, temp, ifaçıların tək və kütləvi olması ilə də bir-birindən fərqlənirlər.

Axır çərşənbədən başlayaraq xalq «Novruz»un özü ilə bağlı nəğmələr oxuyur. Bu nəğmələrdə bayramın ayrı-ayrı rəmzləri – səməni, buğda, yumurta, qovurğa, habelə yaz, gül-çiçək, yaşıl otlar və s. vəsf edilir. «Novruz» bayramının bütün milli, etnoqrtafik xüsusiyyətləri onunla bağlı yaranmış nəğmələrdə öz əksini tapmışdır.

РЕЗЮМЕ

Новруз, как традиционный праздник многих восточных народов, а также и азербайджанцев, занимает достойное место в национальном фольклоре. Тысячелетняя история этого праздника простирается до эпохи Зардушт. Песни, танцы, верования, обычаи, обогащаемые из года в год составили основу народного творчества – фольклора. Эта статья посвящено Кубинском районе Азербайджана.

SUMMARY

This article devoted to celebration of Novruz in Kuba district of Azerbaijan. Novruz is traditional holiday of many eastern peoples including azerbaijanians.

The people creative works – folklore consist of these songs, dances, Religions, customs.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor O.Quliyev; sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasimov.

Jalə QULAMOVA
sənətsünaslıq namizədi

ORTA ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNİN MƏDƏNİ- TARİXİ MƏRHƏLƏLƏRİ (IX-XIV ƏSRLƏR)

Orta əsrlər musiqisi mədəni-tarixi prosesin klassik tipoloci təsnifatına görə, qədim dünya tarixindən sonra və yeni tarixdən əvvələ təsadüf edən dövrdür. Kulturologiya elmində Orta əsrlər ellinistik, klassik, antik mədəniyyətlərin tənəzzülündən sonra onun intibahınadək davam edən minillik mədəni-tarixi mərhələdir.

Bu dövr mədəniyyətini səciyyələndirən xarakterik xüsusiyyətlərdən biri odur ki, insan daim özünü təkmilləşdirməyə və günahkarlıq hissindən qurtulmağa, xilas olmağa çalışmışdır. İnsanda tədrijən özünəinamsızlıq hissi artırdı.

Dövrün mədəniyyəti insandan öz bacarıqlarını və əqlini inkişaf etdirməyi tələb edirdi.

Mədəniyyət anlayışı həmin zamanda insanda harmoniyanın və nizam-intizamın tərbiyə edilməsi kimi artıq qəbul edilmir. Tarixi mərhələlərdə «mədəniyyət» anlayışının etimoloci mənası dardüşünjəliyin aradan qaldırılması, yəni insanın dünyagörüşünün artırılmasını və şəxsiyyətin tükənməz qüvvəsinə və daim özünütəkmilləşdirmə bacarığına malik olması ideyasına inamın formalaşmasına yönəlmiş fəaliyyət kimi başa düşülürdü. Yalnız daha sonralar, İntibah dövründə şəxsiyyətin təkmilləşdirmə prosesi humanist ideala uyğunlaşma istəyi kimi qəbul ediləjəkdir.

Şərqdə, daha dəqiq desək, Ön Asiya, Ərəbistan və ərəbdilli ölkələrdə müsəlman ideologiyası, dini ideologiya hakim ideologiyaya çevrilmişdi. Bəşər mədəniyyəti tarixində klassik ərəb-müsəlman mədəniyyəti mühüm yer tutur. Bu mədəniyyət Hindistandan İspaniyaya qədər, Yaxın və Orta Şərqdən Şimali Afrikaya qədər bir ərazini təsiri dairəsində saxlayırdı. Bir çox alimlərin fikrinə, ərəb-müsəlman mədəniyyəti Antik mədəniyyətlə Orta əsr Qərb mədəniyyəti arasında əlaqələndiriji «körpü»dür. İslam mədəniyyətinin unikalığı ilk öncə islam dininin xüsusiyyətləri ilə şərtlənirdi. Elmi ədəbiyyatda islam dünyada geniş yayılmış din olmaqla yanaşı, təkrarolunmaz bütöv bir mədəniyyət kimi təsdiqlənib.

Qədim Şərq və eləje də bir sıra islam ölkələrində yüksələn mədəniyyət bu

dövrə Qərbi Avropa xristian mədəniyyətinə hərtərəfli təsir göstərmişdir. İslam Şərqi ölkələrində, o cümlədən AZƏRBAYCAN da ərəb dilindən götürülmüş «mədəniyyət» anlayışı Avropada işlədilən «kulture» terminindən fərqli olaraq daha geniş mənada istifadə edilir. Orta əsrlərdə islam Şərqində «mədəniyyət» anlayışı insanlar və xalqların fiziki və əqli fəaliyyətinin bütün sahələrini özündə əks etdirərək, həm maddi, həm də mənəvi mədəniyyət dəyərlər sistemini bildirirdi.

VII əsrin ortalarından başlayan ərəb mədəniyyətinin yüksəlişi Atlantik okeanından Hindistanadək geniş bir ərazidə yaşayan müxtəlif xalqların həyatında köklü dəyişikliklər törətdi. Həmin əsrin 20-ji illərinin sonunda Məhəmməd peyğəmbərin rəhbərlik etdiyi ərəb jəmiyyətində baş vermiş ijtimai-iqtisadi çevriliş bu mədəniyyətin geniş yayılması üçün zəmin yaratdı. Qısa müddətdə Sasani imperiyası kimi qüdrətli bir dövlətə son qoymuş ərəblər vaxtilə bu imperiyanın tabeliyində olmuş ölkələri, o cümlədən AZƏRBAYCAN ı da fəth edib, geniş ərazili yeni imperiyanın – Ərəb xilafətinin tərkibinə qatdılar.

Ərəb istilas və xilafətin AZƏRBAYCAN da uzun sürən ağalığı ölkənin siyasi-iqtisadi və mədəni həyatında dərin iz qoydu. Bu vəziyyət müvəqqəti surətdə məhsuldar qüvvələrin inkişafını və ölkənin mədəni tərəqqisini ləngitsə də, AZƏRBAYCAN ın geniş ərazisi xilafət tərkibinə daxil edilməsi obyektiv olaraq onu ümumi müsəlman mədəniyyətinə cəlb etdi, islamın geniş vüsət tapmasına şərait yaratdı.

AZƏRBAYCAN ərazisində aparılan hərbi əməliyyatlar şəhər və kəndlərə böyük ziyan vurdu. Yaxın Şərqdə bir çox şəhərləri nisbətən asanlıqla zəbt edən ərəblər AZƏRBAYCAN şəhərlərinin əksəriyyətində kəskin müqavimətlə qarşılaşdılar.

Ərəb işğalı, xəzər yürüşləri, yerli əhəlinin Xilafətə qarşı çıxışları və s. ilə əlaqədar iki əsrdən çox davam edən iqtisadi durğunluq dövründən sonra AZƏRBAYCAN da şəhərlər, sənətkarlıq və ticarət inkişaf etməyə başlayır. Tədriən şəhərlərin siması dəyişir. Gəncə, Beyləqan, Bakı, Təbriz, Marağa və bu kimi mühüm ticarət-sənətkarlıq mərkəzləri meydana çıxır. Şəhərin kənddən ayrılması prosesi gücləndikcə, şəhər əhalisi torpaq işlərindən tamamilə uzaqlaşmış, yalnız sənətkarlıq və ticarətlə məşğul olmağa başlayır.

Sənətkarlığın, daxili və xarici ticarətin sürətli inkişafı bəzi şəhərlərin sosial-iqtisadi quruluşunda mühüm dəyişikliklərə səbəb olurdu. Bu dəyişikliklər baş verdiyi zamanadək faktiki olaraq yerli əhəlinin şəhər yaşayışı təjribəsi var idi. Mərkəzləşdirilmiş dövlət Xilafətin tərkibində bir-biri ilə əlaqəli surətdə inkişaf edən ticarət-sənətkarlıq mərkəzləri olan şəhərlərin artması ilə onların əvvəlki müstəqilliyi və daxili muxtariyyəti əldən verilir.

İslamın geniş yayılması ilə əlaqədar bu dini qəbul etmiş bütün xalqlar kimi, ümumi «müsəlman» məfhumu ilə birləşmiş AZƏRBAYCAN lılar da

IX-X əsrlərdə çiçəklənmə dövrünü keçirən müsəlman mədəniyyətinin inkişafı prosesində iştirak edirdilər. Ərəb şərqinin mədəni mərkəzləri olan Bağdad, Kufə, Qahirə və başqa şəhərlərə təhsil almaq üçün çoxlu AZƏRBAYCAN lı gedirdi.

IX əsrin sonlarında AZƏRBAYCAN ın böyük şəhərlərində məktəb və mədrəsələr açıldı. Burada əhalinin nisbətən varlı təbəqəsinin uşaqları əvvəllər yalnız ərəb dilində, IX-X əsrlərdə isə həmçinin fars dilində dərs keçirdilər. Uşaqlara ərəb dilinin qrammatikası, ilahiyyat elmləri və şəriətlə yanaşı, tarix, joğrafiya və s. öyrədilirdi.

Ərəb dilində yazmağa başlamış ilk AZƏRBAYCAN şairləri «məvali» adlandırılırdılar. «Vəli» ərəb dilindən ardıjıl, tərəfdar, məsləkdaş kimi tərcümə olunur.

AZƏRBAYCAN da IX əsrdən başlamış xürrəmilər hərəkatı XI əsrin əvvəllərində yenidən gücləndi və tezliklə AZƏRBAYCAN hüdudlarını aşaraq İsfahan, Rey, Həmədan əyalətlərinə də yayıldı. İdeya köklərinə görə, Sasanilər dövlətinin Məzdəkilər hərəkatı ilə bağlı olan xürrəmilər islamı rədd edir, öz xürrəmi adətlərini yaymağı qarşılarına məqsəd qoyurdular. Xürrəmilərin xüsusi nümayəndələri («mələklər») təbliğat apararaq, əhalini mübarizəyə çağırırdılar. Orta əsrlərdə bütün hərəkatlar kimi dini şüar altında aparılan bu mübarizə tədrijən islam dini, ərəb əsarəti və feodal istismarlarına qarşı ümumxalq hərəkatına çevrildi. Xürrəmilər hərəkatı məğlubiyyətə uğrasa da, Babəkin başçılıq etdiyi xalq-azadlıq müharibəsi Xilafətin süqutunu sürətləndirdi, məzlum xalqların azadlıq mübarizəsini asanlaşdırdı.

AZƏRBAYCAN da ərəblərə qarşı narazılıq ayrı-ayrı regionlarda özünü göstərirdi. Ən qəti etiraz 808-ci ildə AZƏRBAYCAN da geniş vüsət alan xürrəmilər hərəkatında öz əksini tapmışdır. Xürrəmilərin təlimi qədim AZƏRBAYCAN da, eləcə də bir sıra başqa Şərq ölkələrində yayılmış dini-fəlsəfi fikrin, ilk önjə zərdüştlüyün əsasında meydana gəlmişdir.

Nəticə olaraq belə bir fikir irəli sürmək olar ki, insan azadlığı ideyasını tərənnüm edən xürrəmilər hərəkatı AZƏRBAYCAN da İntibah dövrünün ilk əvvəl sosioloqi-mədəni və ideoloji təlim kimi yaranmasına zəmin yaratmışdır. Bu hərəkat AZƏRBAYCAN İntibahının görkəmli mütəfəkkirləri olan Bəhmənyarı, Xaqanini, Nizamini, Nəsimini XI-XIV əsrlər boyu «mədəniyyət» anlayışının əsas qayəsini təşkil edərək «insanın humanist obrazını yaratmağa sövq etmişdir».

Yaxın və Orta Şərq ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda Orta əsr cəmiyyəti üçün ümumi olan ideya, dünyagörüş, etiqad, inam və s. öz əksini həyatda, o cümlədən poeziyada və musiqidə, xəttatlıqda və naxışvurmada tapmışdır. Nəsillərin illər boyu topladıqları zəngin bilik əsasında musiqinin bir çox sahələri geniş təbliğ edilirdi.

Qeyd etdiyimiz kimi, IX-XI əsrlərə qədər Azərbaycan Xilafətin əsarəti altında idi. Bu dövrdə mədəniyyət mugam kimi professional janrın inkişafına

yönəldilmişdi. Sonralar isə Azərbaycanda digər türk tayfalarının yerləşməsiylə əlaqədar mürəkkəb tarixi-etnik proseslər nəticəsində incəsənətdə yeni bir cığır açıldı və əsas nümayəndələri aşığılar olan epik janrlar yarandı.

Həmin dövrdə Orta əsrlərin məişətindən, Azərbaycan xalqının həyatında musiqinin rolundan və poeziya yaradıcılığından bəhs edən məşhur dastan – «Kitabi-Dədə Qorqud» yaranmışdı. Bu sənət incisi oğuz tayfaları arasında yayılmışdı. Türkmən, qazax və türklər arasında geniş vüsət tapmış bu əsər, V-VII əsrlərdən bu günlərə qədər gəlib çıxmışdır. Onun müxtəlif variantları Berlin, Drezden, Vatikan və İstanbul kitabxanalarında saxlanılır.

Dastanın qələmə alınmasının 1300 illiyi bu yaxınlarda böyük təntənə ilə qeyd edilib.

“Kitabi-Dədə Qorqud” 12 boydan ibarətdir. Oğuznamələrdə həm müsəlman dininə qədər olan miflər və xatirələr, həm də islamın təsiri hiss olunur. Kitabda qədim dövr musiqi mədəniyyətindən, həmçinin antik musiqi alətlərindən söhbət açılır. Burada bayram və şənliklərdə istifadə olunan simli alətlər, hərbi yürüşlərdə çalınan nəfəs alətləri və döyüşdən əvvəl igidlərə ruh yüksəkliyi aşılayan zərb alətləri təsvir olunur.

Simli qruplar **qopuzla** nəzərə çatdırılır. Dastanda birinci dərəcəli rol oynayan qopuzdan bir çox qəhrəmanlar istifadə edə bilirdilər. Lakin qopuzun əsas ifaçıları **ozanlardır**. Ozanların ifası daha çox jəngavərlər haqqında olardı.

Müğənnilərdən başqa qopuzdan şamanlar da istifadə edirdilər. Əgər ozanlar qopuzu bayram şənliklərində, mövsüm mərasimlərində çalırıdılarsa, şamanlar bu alətdən lənətləmə vaxtı istifadə edirdilər.

Qopuzun ifa olunma qaydaları haqqında müxtəlif məlumatlar var. Tanınmış türkoq V.V.Radlov yazırdı ki, şamanlar 3-4/2 fut hündürlükdə olan və daha çox violonçelə oxşayan bu aləti qarşılarına qoyur və yayla ifa edirdilər. O, qopuzun üzərində iki simi olduğunu qeyd edirdi. Başqa mənbələrdə isə qopuzun üç simdən ibarət olub, taxta mizrabla çalınması bildirilir. Bu alətə istinadən sonralar Qafqaz və Orta Asiyanın bir çox musiqi alətləri yaranmışdır.

Nəfəs alətləri qrupuna isə **balaban və zurna**, həmçinin hərbi marşlarda istifadə olunan bürünjdən hazırlanmış **borunu** göstərmək olar.

Eposda membranlı zərb alətləri də geniş inkişaf tapır. Bunlardan biri mis və bürünjdən hazırlanmış, üstü canavar dərisiylə örtülmüş – **kuus**-idi. Bu alət hərbi signal xarakteri daşıyırdı.

Zərb alətləri sırasına nagara və barabanın başqa oxşarı davul da daxil edilir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı o dövrün musiqi alətləri və eləcə də musiqi mədəniyyəti haqqında geniş məlumat verir.

XII əsrdə Azərbaycan Səlcuq dövlətinin əsarətindən xilas oldu. Həmin

dövrə Şirvanşahlar dövləti möhkəmlənərək Yaxın və Orta Şərq xalqları ilə sıx, mədəni və iqtisadi əlaqələr yaratdı. XI-XII əsr bütün müsəlman Şərqində İntibah dövrü hesab olunur. Azərbaycan mədəniyyətinin “**Qızıl əsri**” adlandırılan **XII əsr** dünya incəsənətinə böyük töhfələr verdi. Bərdə, Şamaxı, Dərbənd, Gəncə, Marağa, Təbriz və digər böyük şəhərlərdə tanınmış alimlər, həkimlər, astronomlar, coğrafiyaçılar, filosof və tarixçilər yetişdi.

XII əsrdə Azərbaycan mədəniyyətinin ən böyük qələbələrindən biri ümumxalq dilinin yaranması idi. Bu vaxta qədər Azərbaycan dili tamamilə türk əsasları üzərində qurulurdu. Jənubda əhali azəri, şimalda arran dilində danışır. Yuxarı təbəqələrdə isə fars və ərəb dilləri işlənir.

XII əsrdə Azərbaycanda memarlıq sənəti də geniş inkişaf etmişdi. Naxçıvanlı Memar Əcəmi ibn Əbubəkr Yusif ibn Küseyr, Möminə Xatun türbəsi kimi incilər yaratmışdı.

Həmin əsrdə Azərbaycan poeziyası da xeyli irəliləmiş Əbuən-Nizami, Məhəmməd Fələki Şirvani, Əbulula Gəncəvi, Məhsəti Gəncəvi, Mücirəddin Beyləqani, Xaqani Şirvani və xüsusilə İlyas ibn Yusif-Nizami Gəncəvi kimi şairlər ölməz sənət inciləri yaratmışlar.

N.Gəncəvinin poetik abidə olan «Xəmsə»si XII əsrin bədii fəlsəfi fikirlərini bildirdi. Beşliyin poemaları əfsanəvi xarakter daşısa da, o dövrün adət-ənənələri, musiqi mədəniyyəti bir çox janrlar və musiqi alətləri haqqında araşdırmalar aparmağa imkan verir.

Nizami əsərlərində kütləvi xalq şənliklərindən söhbət açılır, hansı ki, bu şənliklərdə kəndirbazlar, rəqqaslar, professional müğənnilər iştirak edirdi.

Saray musiqi aləmində müğənni və rəqqaslar əksərən qadınlardan ibarət olurdu və onlar zadəganlar tərəfindən mükafatlandırılırdı. Ümumiyyətlə, Nizami o dövrdə qadınların musiqiylə olan əlaqəsini daha çox nəzərə çatdırır. Təsədüfi deyil ki, XII əsrdə yaşayb-yaradan, incəsənətin tanınmış nümayəndələrindən biri olan Məhsəti Gəncəvi şairə, müğənni və ifaçı aşığıdır. O, kicik yaşlarından musiqini öyrənməyə başlamış və mugam ifası sənətidir.

XII əsrdə saray məişətində musiqiyə yüksək qiymət verilirdi. Sarayda və varlı feodalların evlərində olan yığıncaqların, incəsənət yarışlarının ayrılmaz hissəsi musiqi idi. Nizami poemalarında göstərilən müğənni Nikisa və Barbəd belə yarışların əsas aparıcıları, yüksək dərəcəli ustalıq və virtuozluq simvolu kimi təsvir olunur. Üçüncü əfsanəvi müğənni isə Bəhram şahın məşuqəsi Fitnədir. O, rud və çəngdə ifasına, əla müğənni və rəqqasə olmasına görə şöhrətlənmişdir.

«Xəmsə»dəki poemalardan aydın olur ki, o dövr üçün xarakterik olan əsas janr – muğam idi. Bu fikir ona görə inandırıcıdır ki, poemalardakı mahnıların mövzusu qəzəllərdən ibarətdir. Qəzəl isə muğam mətninin əsasını təşkil edirdi.

Dahi şair öz əsərlərində müəyyən lad prinsipindən və ardıcılıqdan bəhs

edir ki, bu barədə sonralar görkəmli musiqişünasların əsərləri yaranmışdır: M.M.Nəvvab – “Vüzühül-ərqam” (Musiqi istilahlarnın şərh), Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”.

O dövr üçün səciyyəvi lad ardıcılığı Nizaminin «Xosrov və Şirin» poemasında Barbəd və Nikisanın ifasında daha qabarıq təcəssum olunur – «**Rast**» (Nikisa), «**Əraq**» (Barbəd), «**Novruzi**» (N), «**İsfahan**» (B), «**Üşşaq**» (B), «**Rəhavi**» (N), «**Zirəfkənd**» (B). Muğamın bu sxemi bəzi dəyişikliklərlə **dəstgah** şəklində bizim günlərdə saxlanılmışdır.

Muğamlardan əlavə o dövrdə mahnı janrı da geniş vüsət tapmışdı. Bu janr təsnifə daha çox yaxın idi. Nizami Barbədin ifasında 30-a qədər mahnı qeyd edir və yəqin ki, bunlar o dövrdə məşhur idi. “**Gənc bəd avurd**” (Xəzinə gətirən külək), **Şədirvan Mirvarid**” (Mirvari pərdə), **Mah Bərguh** (Dağlarda ay) və s.

Nizami poemalarından aldığımız məlumata görə, Azərbaycan musiqisi **12 əsas və 24 qeyri-əsas** laddan ibarət idi. Bu sistem Ərəb, Fars, Özbək, Azərbaycan və bir çox xalqların lad biliklərinin sintezi nəticəsində yaranırdı. Lad nəzəriyyəsi XIII-XV əsrlərdə ən yüksək zirvəyə çatmış və indiki dövrdə hər hansı bir ladin azəri, özbək və ya fars ladi olduğunu ayırmaq mümkün deyil. Şübhəsiz ki, onlar hər bir xalqın yaradıcılıq təcrübəsində təkmilləşmişdir. Ü.Hacıbəyli haqlı olaraq bu sistemi 12 sütunlu, 6 bürclü “bina” şəklində göstərmişdir. O, yazırdı: “Sosial-iqtisadi və siyasi dəyişikliklər nəticəsində XIV əsrin sonlarında bu cür yüksək səviyyəli tikinti güclü dəyişikliklərə uğradı və nəhayət bu hücrələrin və sütunların dağılmasına gətirdi. Orta Şərq xalqları dağılmış musiqi binasının qiymətli hissələrindən istifadə edərək xüsusi lad tikinti materialları ilə hər biri ayrı-ayrılıda öz xalqının xarakterinə uyğun musiqi sarayı yaratmışlar.”

Dahi bəstəkar bu sistemi daha da təkmilləşdirərək qədim ladların bir çoxunu şöbə kimi işlətməmiş, bəzilərini müstəqil lad şəklində saxlamış, qalanlarını siyahıdan tamamilə çıxartmışdır.

«Xəmsə» əsasən o dövrün musiqi alətlərinin məlumatı ilə zəngindir və burada 30-a qədər alət adı çəkilir.

Simli alətlər daha geniş yayılmışdır. Onlar müxtəlif görünüşə, ifa formaları və diapazonuna görə fərqlənirdilər.

Barmaqla çalınan simli alətlər qrupunu çəng təmsil edirdi.

Mizrabla çalınan musiqi alətlərinə isə **saz** aid idi. Bu alət muasir sazdan ölçülərinə və simlərinin sayına görə fərqlənirdi. Mizrablı alətlərin ən məşhuru **ud** və ya **rud** idi. Ud xoşagəlimli səsi, geniş diapazonu ilə fərqlənir, tonların, intervalların, tetraxordların və digər yüksək səslə musiqi elementlərinin düzülüşünə görə, bir çox musiqiçilərin diqqətini cəlb edirdi. Və onu nəzəri sualları araşdırmaq üçün qəbul edirdilər. Udun 4 teli kvartalarla yerləşirdi: **bəm lya**, **məsləs re**, **məsnə sol**, **zil re** səsində uyğun gəlirdi.

Yayla çalınan musiqi alətləri sırasına bir teldən ibarət kamança, rübab,

qanun və tənbur aid edilirdi. Tənbur formasına və tellərinin sayına görə müxtəlif idi: İkitelli (**dutar**), üçtelli (**setar**), dördtelli (**çahartar**), beştelli (**pənc̤tar**), altıtelli (**şəştar**).

“Xosrov və Şirin” poemasında Nikisayla duet zamanı Barbədd setardan istifadə edir.

Bu dövrdə nəfəs alətləri qrupu da geniş yayılmışdı və bunlar müxtəlif məqsədlərdə istifadə olunurdu.

Ən çox istifadə olunan ney idi. Neyin müxtəlif formaları vardı. Saray aləmində və xalq məişətində ən çox qamışdan hazırlanmış neydən istifadə olunurdu. Digəri isə hərbi orkestrin tərkibində işlədilən mis, bəzən qızıl suyuna çəkilmiş ney, signal borusu qaraney idi.

Hərbi orkestrin tərkibində **sur**, **surna (zurna)**, **uzun, düz boru**, **əyri boru**, **şeypur**, **nəfir və şah-nəfir** istifadə olunurdu.

Zərb alətləri çoxsaylı və müxtəlif idi. Buna **dəf**, **dohul**, **kuus**, **təbil**, **dəray** parlaq misaldır.

Dohul rəqsləri müşayiət edir, bəzən isə solo partiyaları çalır. Dohulun ikinci forması signal rolunu oynayır, hərbi rəqslərin, hökmdarların qarşılanmasında, hərbi yürüşlərdə istifadə olunurdu.

Mis və bürüncdən hazırlanmış **böyük kusun** sədaları ordunu döyüşə çağırırdı.

Təbildən ov mərasimi zamanı istifadə edirdilər. Onun köməyi ilə ov quşu şahin də havaya qalxır və bu səbəbdən ona **şahin təbilbəzi** da deyilir. Ov mərasimi və burada istifadə olunan alətlər Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında daha ətraflı təsvir olunur.

Ümumiyyətlə, XII əsrdə nəinki musiqi aləmində, poeziyada, memarlıqda, təbabətdə, eləcə də elmin başqa sahələrində böyük irəliləyişlər olmuşdur. Müxtəlif dövrlərdə yaşayan musiqiçi alimlər özündən əvvəlkilərin nəzəri biliklərindən çıxarışlar edir, onlar üzərində işləyir və yeni dövrə uyğun olaraq sistemləşdirirlər.

Musiqişünaslıq elmi, yəni musiqinin elmi cəhətdən öyrənilməsi məsələsi də nəzərdən qaçırılmamışdır. Bu işlə hələ Orta əsrlərdə məşğul olunması aşkara çıxarılmışdır.

Tarixdən bizə bir neçə azərbaycanlı alim-musiqişünasların adı məlumdur ki, onlar musiqinin müxtəlif sahələrinə aid bir sıra elmi əsərlər yazmış, hətta muğamların yaradılmasında belə yaxından iştirak etməklə Orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərq musiqi mədəniyyətinin inkişafında müəyyən mövqe qazanmışlar. Bunlardan Səfiəddin Əbdül-Mömin Urməvi (XIII əsr), Xocə Əbdülqadir Marağalı (XIV əsr) və Mirzə bəyi (XVII əsr) göstərmək olar.

Bunların hər üçü hələ Orta əsrlərdə Şərq (o jümlədən də Azərbaycan) musiqisinin bir sıra məsələlərini işıqlandıran və bizə məlum olan azərbaycanlı alim-musiqişünas olmuşdur.

Bəzi məlumatlara görə Səfiəddin Əbdül-Mömin ibn Yusif ibn Fahir Əl-

Urməvi 1216-jı (1217 və ya 1230) ildə anadan olmuşdur. O, milliyyətinə görə azərbaycanlı idi. Lakin bəzi mənbələrdə onun Urmiyada anadan olması iddia edilir. Səfiəddin tanınmış alim, ensiklopedist olmuşdur. Eyni zamanda o, simli alətlərin əla ifaçısıdır.

Urməvi «Əbjəd notasıyla» musiqinin ən qədim melodiylarını risalələrində yazıb yaşada bilmişdir. Ondan sonra gələn alimlər tə XVI əsrə qədər bu not yazı sistemindən geniş istifadə etmişlər. Urməvinin ejaşkar ifası və həmçinin xəttatlıq, nəqqaşlıq bəjarığı və məharəti haqqında Şərqdə müxtəlif rəvayətlər gəzirdi.

Urməvi lad sistemini təkmilləşdirərək 7 növlü tetraxord və 12 formalı pentaxord halında qruplaşdırmışdır ki, bunlar da 84 nəzəri lad əmələ gətirir. Bunların 12 əsas və 6 ikinci dərəcəli ladı təcrübədə daha geniş yayılmışdı.

O, Orta əsr nəzəri elminə ladı işarə edən **daur (yəni, dövr, dairə)** termini daxil etmişdir. Lad nəzəriyyəsində **məqam** terminini də ilk dəfə Urməvi işlətmişdir.

Səfiəddin musiqi haqqında 2 ölməz sənət əsəri yaratmışdır və bunların hər ikisi ərəb dilində yazılmışdır: 1. **“Kitab əl-Ədvar”** (ətraf mühit haqqında kitab) 2. **“Ər-risalə əş-Şərəfiyyə finisbət-talifan”** (kompozisiyanın janrı haqqında Şərəfiyyə traktatı).

“Kitab əl-Ədvar” təxminən 1252-ci ildə yazılmışdır və 15 hissədən ibarətdir.

- 1 – Səsin yüksəkliyi haqqında;
- 2 – Temperasiya;
- 3 – İntervalların uyğunluğu;
- 4 – Konsonans və dissonans ladlar;
- 5 – Tetraxordlar, pentaxordlar və birləşmə qaydaları;
- 6 – İkisimli alətlərin ifa imkanları;
- 7 – Ud və onun köklənməsi haqqında;
- 8 – Yayılmış daurların adları barədə (yəni ladlar və onların səs düzülüşü);
- 9 – Lad səsdüzümünün paralelliyi barədə;
- 10 - Ritmik modullar ;
- 11 - Uyğun olmayan – kvartasız ud və onun köklənmə qaydaları;
- 12 – Ladların transpozisiyası barədə;
- 13 - Ladların emosional təsiri;
- 14 - Lad əsasları üzərində kompozisiya;
- 15 - İfaçılıq qanunları;

Səfiəddin Urməvi bu məşhur «Kitab əl-Ədvar» risaləsinin əvvəlində yazırdı ki, əməllərinə tabe olduğu və qəlblərinin istəklərinə əməl etməkdə xoş əlamət gördüyü ona tapşırırdı ki, «nəğamə»nin tərifi, «bud» və «daur»ların nisbətləri, «iqa» və onların növləri haqqında qısa məlumat yazsın ki, bu elmə və təcrübəyə bir xeyir versin. Bu tapşırığa itaətkarlıqla əməl edərək, Urməvi həfizəsində olanları yazdı və qeyd etdi ki, «bu sənəti diqqətlə öyrənən» əvvəllər bilmədiyi və çoxunu zamanın məhv etdiyi bir sıra şeylərə vəqif olar.

Artıq 7-8 əsrdir ki, Şərqi və Qərbi bir sıra alimləri böyük musiqişünas Səfiəddin Urməvinin «Kitab əl-Ədvar», eləcə də «Şərəfiyyə» risaləsində verilən çox qiymətli, alimin özünün böyük təvazökarlıqla qeyd etdiyi «bir sıra şeylərə vafiq olurlar» və Urməvinin ölməz ənənələrini davam etdirirlər.

Urməvi vaxtında ladlardan sekstali dairə sxemində (daur) istifadə edirdilər. O, Pifaqorun göstərdiyi 17 tonlu səs düzülüşünü təsdiqləmişdir. Bu barədə Faruq Həsən Almar **“Ərəb xalq musiqisinin lad prinsipləri”** kitabında söhbət açmış və üşşaq ladinin oktavali olduğunu qeyd etmişdir. O vaxta qədər Şərq ladları oktava həcmi üstələyirdi. Lakin diatonik üşşaq ladi 17 tonlu idi və onun tərkibində üç **X5** və beş **X4** vardı. Bu konsekvantlik Ü.Hajibəyli tərəfindən digər lادلara da tətbiq olunmuşdur.

Görkəmli musiqişünasın ikinci əsəri **“Kompozisiyanın əsasları haqqında Şərəfiyyə traktatı”** monqol hakimiyyəti dövründə yaranmış və Şəmsəddinin oğlu Şərafəddinə ithaf olunmuşdur. Əsərin əsası da buradan götürülmüşdür. Kitab özündən əvvəlki əsərin bir sıra problemlərini yaradıcılıq təcrübəsi və onun qanunlarına uyğun genişləndirir. O, 5 hissədən ibarətdir.

- 1- Musiqi səsləri və onların birləşmə qanunları;
- 2- İntervallar, onların keyfiyyəti. Konsonanslar və dissonanslar;
- 3- İntervalların ayrı-ayrı lادلarda istifadə olunması;
- 4- Geniş intervallar strukturunda kvartanın rolu;
- 5- Ritmlər, metr ölçüləri və onların musiqi təşkilində qanunauyğunluqlar.

Traktatın sonunda Şərqdə ilk dəfə olaraq yaradılan cədvəl əlavə olunur. Urməvinin tərtib etdiyi bu cədvəlin köməyli o vaxt Şərq xalqlarının çoxunda məşhur olan melodiylar görkəmli musiqişünaslar tərəfindən yazılmışdır. Burada verilən hərflərin köməyli melodiyanın yüksəkliyi, rəqəmlərlə lادلar və onların dəyişilməsi, metr, uyğun ritmik zərblər (**naxr və ya kəsir**) və mövzu-melodiya göstərilir.

Urməvinin risalələri Orta əsrin qaranlıqlarını yararaq, unikal elmi əsərlər kimi bu gün də yaşayır və dünyanın bir sıra şəhərlərinin kitabxanalarında qiymətli əlyazmalar kimi saxlanılır: Nyu-York, Paris, Berlin, Vyana, Qahirə, İstanbul, Sankt-Peterburq, Tehran, Bakı və s.

Məşhur Avropa alimi Rafayel Georq Kizevetter Urməvini «Şərqi Zarlinosu» adlandırmışdır. Henri Jorj Farmer (1882-1965) isə onu parlayan ulduzla müqayisə edib, Urməvini «Sistemçilik məktəbi»nin banisi adlandırmışdır.

İngilis alimi H.J.Farmerin dediyinə görə, Səfiəddindən sonra gələn bütün ərəb, fars, türk dilli müəlliflərin hamısı onun nəzəriyyəsinin davamçıları olmuşlar. Bu alimlərdən biz Əbdülqadir Marağalını, Qutbəddin Şirazini, Mahmud Amulini, Əbdürrəhman Jamini, Zeynalabdin Hüseynini, Dərviş Əlini, Mirzəbəyi, Mirmöhşün Nəvvabı və XX əsrdə böyük alim və bəstəkar Üzeyir Hajibəyli göstərə bilərik.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Orta əsr mədəniyyətində böyük rolu olan

sənətkarlardan biri də Əbdülqadir Marağalıdır.

XIV əsr Azərbaycan musiqi incəsənətinin tanınmış nümayəndəsi Əbdülqadir iri mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Marağa şəhərində anadan olmuşdur.

Bu dövrdə Azərbaycanın Şimal hissəsində Şirvanşahlar dövləti yaranmışdı. Nəhayət, öz müstəqilliyini əldə edən xalq qonşu dövlətlərlə iqtisadi və mədəni əlaqələri daha da genişləndirərək, incəsənətin irəliyə getməsinə şərait yaratmışdır. Artıq türk dilində yazan şairlər – Nəsimi, İzzəddin Həsənoğlu kimi dahilər mövcud idi. Musiqi mədəniyyəti də incəsənətin digər sahələri kimi irəliyə getmişdi. Buna parlaq misal musiqi sahəsində ustad sayılan Hafiz və lad nəzəriyyəsi sahəsində görkəmli alim-musiqişünas Əbdülqadir Marağalını göstərmək olar.

Marağalı musiqi haqqında bir çox ölməz sənət əsərləri yaratmışdır. Bunların əksəriyyəti fars dilində yazılmışdır: “ **Kənz əl-əlhan**” (Melodiya xəzinəsi), **Çəme əl-əlhan**” (Melodiyalar qanunu), **Məqasidəl-əlhan**” (Melodiyaların təyinatı). Bu traktatlarda ladların qanunauyğun strukturları, musiqinin estetik qəbulu, əməli məsləhətlərlə bağlı suallar araşdırılır. O, Fərabə və əsasən Urməvinin nəzəriyyəsindən çıxarışlar edir və elmə müasir musiqi təcrübəsinin yeniliklərini gətirir.

Ritmik qanunların araşdırmaları nəticəsində o, musiqi lad nəzəriyyəsinə 20 yeni üsul, həmçinin 12 əsasdan yaranmış 24 lad sistemini daxil etmişdir.

Lad sistemi Urməvi və Marağalının dövründə 12 əsas və 6 qeyri-əsas (əlavə) laddan ibarət idi. Bunlar: «**Üşşaq**», «**Nəva**», «**Busəlik**», «**Rast**», «**Əraq**», «**İsfahan**», «**Büzürk**» «**Zirəfkənd**», «**Zəngülə**», «**Rəhavi**», «**Hüseyni**» və «**Hicaz**»dan ibarət olan 12 əsas ladlar; «**Şahnaz**», «**Mayə**», «**Səlmək**», «**Novruz**», «**Gərdaniyə**» və «**Gəveşt**» 6 əlavə ladin əsasını təşkil edirdi. Sonralar bütün bu sistem Ü.Hacıbəyli tərəfindən təkmilləşdirilərək 7 əsas və 3 əlavə lad şəklinə salınmışdır.

İlk dəfə olaraq Marağalı Urməvinin istifadə etdiyi məqam terminini lad mənasında işlədir.

Əbdülqadir Marağalının traktatları XIV-XV əsr Yaxın və Orta Şərqi musiqi mədəniyyəti və ondan əvvəlki dövrlərin məlumatları ilə zəngindir. Burada ladlar, melodiyalar, alətlər xüsusilə qeyd olunur.

Müasir dövrümüzdə tanınan çoxsaylı janrların qorunub saxlanılmasında onun böyük rolu olmuşdur. Görkəmli musiqişünas o dövr üçün səciyyəvi olan şifahi musiqi ənənələrini öz traktatlarında xüsusilə gözəl işıqlandırmış, ozanlar barədə, ənənəvi aşiq incəsənəti haqqında dəyərli məlumatlar vermişdir.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan xalq musiqisi, əsas etibarə ilə şifahi halda yayıldığı üçün onun mükəmməl bir not yazı sistemi olmamışdır. Tarixi mənbələrdən məlum olduğuna görə, Azərbaycan mahnılarının müasir not sistemi ilə ilk dəfə yazılması XIX əsrin əvvəllərində 1816-1818-ci illərdə olmuşdur. Buna baxmayaraq, hələ qədim zamanlarda, xüsusən Orta əsrlərdə

şerti işarələrin köməkliyi ilə düzəldilən bir sıra üsullar olmuşdur ki, bunların vasitəsilə musiqini təxmini də olsa yazıya alırdılar.

Musiqini yazmaq üçün dairəşəkilli müxtəlif cədvəllərdən də istifadə olunurdu. Bunlara «musiqi dairələri» və yaxud «ritmik dairələr» deyilirdi.

Oz dövrünün məşhur filosofu olan Əbu Nəsr Fərabi 941-ci ildə tərtib etdiyi musiqi traktatında ritmik dairələrə geniş yer vermişdir. Səfiəddin Urməvinin tərtib etdiyi musiqi yazı sistemi Fərabininkinə nisbətən daha geniş və mükəmməl olmuşdur. Əbdülqadir Marağalı özünün “Şərhül-ədvər” (Dairələrin izahı) və bir sıra başqa əsərlərində musiqi dairələrinə xüsusi yer verərək, bu məsələni daha geniş işıqlandırmış və müəyyən bir musiqi yazı sistemi haqqında məlumat vermişdir.

Musiqinin yazılması üçün mövcud olan bu müxtəlif üsul və sxemlərin nöqsan cəhəti ondan ibarətdir ki, burada ancaq mahnının metro-ritmik əsası və onun hansı məqama əsaslanması nəzərdə tutulurdu. Melodiya və ya mahnıları təşkil edən müxtəlif ucalıqdakı səslər burada göstərilmiş və bu iş oxuyan və yaxud çalanan öz ixtiyarına buraxılırdı.

Haqqında danışdığımız bu “növlər” yazı üsulları və sxemlər olduqca sadə və nöqsanlı olsa da, müəyyən dövrdə musiqi yazı sisteminin başlanğıc formalarını təşkil edərək daim təkmilləşdirilmiş və inkişaf etdirilmişdir.

Yuxarıda qeyd etdiklərimiz və eləcə də bir çox başqa mənbələr Orta əsrlərdə Azərbaycan xalqının zəngin musiqi irsi və ənənələri haqqında bizdə geniş təsəvvür yaradır.

Beləliklə, xalqların musiqi-estetik baxışları əsrlər keçdikcə inkişaf etmiş, təkmilləşmiş və bu günkü səviyyəyə çatmışdır. illər ötdükcə xalq yaradıcılığı əsasında qurulmuş musiqi formaları zənginləşmiş, ifadə tərzini dəyişmiş, məzmunu dərinləşmişdir. Elə buna görə də biz müasir musiqi formalarını təhlil edərkən qədim musiqi mədəniyyətinin tarixini dərinlən bilməli və onu araşdırmalıyıq.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. B.Qubadoğlu. Mədəniyyət tarixi. (2 jilddən ibarət). Bakı, «Nasir», 2002.
2. Ə.Bədəlbəyli «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti». Bakı, «Elm», 1969.
3. H.Sarabski «Köhnə Bakı». Bakı, "Şərq-Qərb", 2006.
4. S.Abdullayeva «AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri». Bakı, «Adiloğlu», 2007.
5. T.Bünyadov «Əsrlərdən gələn səslər». Bakı, «Azərnəşr», 1993.
6. Ü.Hajibəyov «AZƏRBAYCAN xalq musiqisinin əsasları». Bakı, 1950.
7. Ü.Hajibəyov «AZƏRBAYCAN da musiqi tərəqqisi». Əsərləri, II jild.
8. Z. Səfərova «AZƏRBAYCAN musiqi elmi». Bakı, «Elm», 1998.
9. Z.Səfərova «Əbdülqadir Marağai». Bakı, «Təbriz», 1997.
10. Z.Səfərova «Səfiəddin Urməvi». Bakı, «Ergün», 1995.
11. Сумбатзаде А.С. «Азербайджанцы – этногенез и формирование народа». Баку, «Елм», 1990.

РЕЗЮМЕ

В научной статье под названием “Искусство-исторические этапы Азербайджанской культуры в средние века” даны исследования собранных материалов об искусственно исторических этапах азербайджанской культуры IX-XIV века.

В этот период культура была направлена на развитие такого профессионального жанра как мугам.

Некоторые имена ученых-музыкантов как, Сафиаддин Урмави, Абдул Гадир Маргаи, Мирзе Бек и т. д. которые написали научные произведения о разных областях музыки.

SUMMARY

The research of classical Azerbaijan culture's material about the cultured historical stages in the IX-XIV-th age was given in the scientific article is called “The cultured historical stages of Azerbaijan cultures in the Middle Ages”.

As we know, till the IX- XI-th Ages Azerbaijan was in the caliphate bondage. In this period the culture was directed to the progress of the professional genre as culture east musical.

It is clear the name of some Azerbaijan musical scientist from the history to us that they have written some scientific work about the different branches of music, as well, with participating directly in the creation of eastern melody, they have got a certain position in the development of the far and the Middle East musical culture in the Middle Ages They are; Safiaddin Urmavi, Abdul Qadir Maragi and Mirza baki.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev; sənətşünaslıq namizədi A.Quliyeva.

Səadət QARABAĞLI
Üzeyirbəyşünas

FÜZULİ İRSİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

Ədəbiyyatımızın və poeziyamızın klassiki olan, XVI əsrin söz dühası Məhəmməd Füzuli nəinki Azərbaycan türklərinin, həmçinin böyük Türkünstan elinin və bir çox dünya xalqlarının böyük məhəbbət bəslədiyi şairlərdəndir. Onun şahanə yaradıcılığı hər zaman söz, sənət xiridarlarının diqqət mərkəzində olmuşdur.

Füzuli şeiriyyatının dili olduqca melodik və həzindir. Ustad sənətkarın poeziyasının hər misrasında, hər beytində insanın qəlbini rıqqətə gətirən gözəl musiqi duyulur. Öz möhtəşəmliyi ilə bizləri məftun edən M.Füzuli qəzəlləri bütün dövrlərdə aşıqların, xanəndələrin dilinin əzbəri olmuş, peşəkar bəstəkarların əsərlərində daim öz təzahürünü tapmışdır. Elə buna görə də heç təsadüfi deyildir ki, bütün IIIərq aləmində ilk professional opera olan, dünya şöhrətli dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» əsəri də məhz Füzulinin eyniadlı poeması əsasında yazılmışdır.

Uşaqlıq çağlarından, doğma Qarabağın qədim və füsunkar Şuşa şəhərində yaşadığı zamanlardan klassik ədəbiyyat ilə yaxından tanış olan Ü.Hacıbəyli Füzulinin də poemalarını, qəzəllərini, rübailərini əzbər öyrənmiş, daha sonralar bu poeziya incilərinə dərinədən bələd olmuşdur. Füzuli yaradıcılığına aludəliyi Üzeyir bəyə atası Əbdülhüseyn bəydən, anası Şirinbəyim xanımdan və bir də dayısı, milli musiqimizin, klassik poeziyamızın mahir bilicisi Ağalar bəy Əliverdibəyovdan keçmişdir.

Hələ 1897-1898-ci illərdə Şərqn konservatoriyası adlanan Şuşada, görkəmli yazıçı və dramaturq Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev Füzulinin «Leyli və Məcnun» poeması əsasında «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» isimli səhnəcik hazırlamışdı. 13 yaşlı Ü.Hacıbəyli isə həmin tamaşada xorda oxumuşdur. Səhnəcik balaca Üzeyiri o qədər özünə cəlb etmişdir ki, ondan bir neçə il sonra, 1907-ci ildə «Leyli və Məcnun» adlı opera yazmışdır. Əsərin 1908-ci il yanvarın 12 (25)-də premyerası olmuşdur. Və bununla da bütün Şərqdə opera janrının əsası qoyulmuşdur. Üzeyir bəyin 22 yaşında yaratdığı bu opera bir əsrdir ki, həm Azərbaycan, həm də digər ölkələrin teatrlarının səhnələrində sevilərək oynanılmaqdadır. «Leyli və Məcnun»

opera sənətinin incisinə çevrilmişdir. Burada iki dahi – Məhəmməd Füzuli və Üzeyir bəy Hacıbəyli dühası birləşmişdir.

M.Füzuli irsi Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında «Leyli və Məcnun»la başlamış, dahi bəstəkar sonrakı əsərlərində də mütəmadi olaraq bu tükənməz xəzinəyə müraciət etmişdir. Xalqımız tərəfindən çox sevilən «O olmasın, bu olsun» (1910), dünya şöhrətli «Arşın mal alan» (1913) operettalarında da Üzeyir bəy Füzuli qəzəllərindən məharətlə bəhrələnmişdir. Məsələn, «O olmasın, bu olsun» operettasının birinci pərdəsində əsərin qəhrəmanları Sərvər ilə Gülnazın oxuduqları duetdə:

Şəfayi-vəsl qədrin hicr ilə bimar olandan sor,
Zülali-zövq şövqün təşneyi-didar olandan sor.
Ləbin sirrin gəlib göftarə məndən özgədən sorma,
Bu pünhan nüktəni bir vaqifi-əsrar olandan sor.

Эюзц йашлыларын щалын ня билсин мярдцми –гафил,
Кявакиб сейрини шяб та сящяр бидар оландан сор.
гяминдян шям тьяк йандым, сябадан сорма ящвалым,
Бу ящвали шяби-щияран мянимля йар оландан сор.
Мящяббят ляззятиндян бихябярдир захиди-гафил,
Фцзули, ешг зювгцн зювги-ешги вар оландан сор. (сящ. 73-

74)

rədifli qəzəldən istifadə edilmişdir.

İkinci pərdədə yenə də Sərvər sevgilisi Gülnazın şərəfinə Füzuli qəzəli üstündə belə oxuyur:

Ey mələksima ki, səndən özgə heyrandır sana,
Həqq bilir, insan deməz, hər kim ki, insandır sana.
Verməyən canın sənə bulmaz həyatı-cavidan,
Zindeyi-cavid ona derlər ki, qurbandır sana. (сящ. 93)

Sonra Gülnaz musiqi üstündə bu qəzəllə Sərvərə cavab verir:

Aləmi pərvanяyi-şəmi-camalın qıldı eşq,
Cani-aləmsən, fəda hər ləhzə min candır sana. (сящ. 94)

Həm «O olmasın, bu olsun» əsərindəki Sərvər ilə Gülnazın, həm də «Arşın mal alan» operettasındakı Əsgər və Gülçöhrənin ariya və duetlərində, qəhrəmanların mənavi dünyasını bariz şəkildə göstərmək üçün böyük bəstəkar M.Füzuli irsinə müraciət etmiş, çox ustalıqla onların sevinc və kədərini, izzət və məhəbbətini göstərə bilmişdir.

Üzeyir bəy Hacıbəyli 1913-cü ildə Sankt-Peterburq konservatoriyasında təhsil alarkən yazdığı «Arşın mal alan» operettasında da (bu əsəri forma və məzmununa görə komik opera da adlandırırlar) M.Füzuli qəzəllərinə istinad olunmuşdur.

«Arşın mal alan» hələ müəllifin sağlığında dünya şöhrəti qazanmışdır. Hazırda bu operetta 67 xarici dilə tərcümə edilmiş və müxtəlif ölkələrdə tamaşaya qoyulmuşdur. Həmçinin bu əsər əsasında dörd dəfə film çəkilmişdir. Bütün dünya ekranlarında müvəffəqiyyətlə göstərilmişdir. Demək, Üzeyir bəyin özünün qələmə aldığı librettoda Füzulinin söz sənəti bütün dünya xalqlarının dilində səslənmiş, ən azı 67 dilə çevrilmişdir.

«Arşın mal alan» operettasında birinci pərdə əsərin qəhrəmanı Əsgərin ifasında elə M.Füzuli qəzəlinə yazılmış ariya ilə açılır:

Nalədəndir ney kimi avazeyi-eşqim bülənd,
Nalə тәркин qılmazam ney tək kəsilsəm bənd-bənd.
Qıl mədəd, ey bəxt, yoxsa kami-dil mümkün deyil,
Böylə kim, ol dilruba bədərddir, mən-dərdmənd.
Açılır könlüm gəhi kim, giryeyi-təlxim görüb,
Açır ol gülrux təbəssüm birlə ləli-nuşxənd. (сясц. 183)

Əsərin ikinci pərdəsi yenə Füzulinin «Etdiyimdəndir» rədifli qəzəlinə bəstələnmiş ariya ilə davam edir. Bu dəfə operettanın qadın qəhrəmanı Gülçöhrənin daxili istirabları bəstəkar tərəfindən ustalıqla açılır:

Pərişan xəlqi-aləm ahü əfğan etdiyimdəndir,
Pərişan olduğum xəlqi pərişan etdiyimdəndir.

Dili-zarimdə dərdi-eşq günü gündən füzun olmaq,
Yetən bədərdə tədbir ilə dərman etdiyimdəndir.

Deyil bihudə gər yağsa fələkdən başıma daşlar,
Binasın tişeyi-ahımla viran etdiyimdəndir. (сясц. 192)

Bu pərdədə Gülçöhrənin ifasında daha bir gözəl musiqi nömrəsi səslənir:

Aşiq oldum necə bir tazə güli-rənayə,
Ki, salıbdır məni o işvə ilə qovğayə.

Gözümün qanı ilə sinəmi al etdim kim,
Səbəbi sənət ola ol büti-bipərvayə.

Bu bir işdir ki, məni iynə kimi incəldib,

Salır iplik kimi hərdəm bir uzun sövdayə. (саящ. 200)

Operettanın üçüncü pərdəsində Gülçöhrə çox pərişan halda oturub, ahyar edərək oxuyur. Yenə Füzuli qəzəli səslənir:

Bülbüli-zarəm, güli-rüxsari-alindən cüda,
Tutiyi-laləm, şəkər nisbət məqalindən cüda.
Der idim səbr eyləyim , olsam cəmalindən cüda,
Bilmədim düşvar imiş olmaq vüsalından cüda. (саящ. 206)

Məhəmməd Füzuli irsinə dərinədən bələd olan, onu əzbər bilən Üzeyir bəy Hacıbəyli özünün 1912-ci ildə yazdığı «Əsli və Kəram» operasında da dahi şairin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Məsələn, operanın dördüncü pərdəsinin ikinci şəkildə Hələb şəhərinin paşasının imarətində camaat həbsdəki Kərəmin azad olunmasını xahiş edərkən Şeyx-Nurani Kərəmi səciyyələndirmək məqsədi ilə oxuduğu Füzuli qəzəlində belə deyilir:

Kuhkən nəqşin çəkib, Şirinə vermiş bir fərib,
Gör nə cahildir, yonar daşdan özünə bir rəqib. (саящ. 174)

Burada Üzeyir bəy Hacıbəyli böyük fəhmlə, ustalıqla Kərəmi məhəbbət və sadıqlığın qəhrəmanları ilə bir sırada təsvir etmişdir.

Dahi bəstəkar M.Füzuli dühasına o qədər vurğun idi ki, demək olar, bütün əsərlərində bu poeziya incisindən istifadə edirdi. Füzuli yaradıcılığı Üzeyir bəy irsində qırmızı xəttlə keçir. Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaxın qohumu və şəxsi katibi, professor Ramazan Xəlilovun xatirələrindən də görüldüyü kimi ustad sənətkar özünün 1945-ci ildə yazmağa başladığı sonuncu «Firuzə» operasının librettosunda da M.Füzuli şeiriyyətindən gen-bol istifadə etməli idi. Lakin əcəl macal vermədi. 1948-ci ildə Ü.Hacıbəyli dünyasını dəyişdi, opera da tamamlanmamış qaldı.

Türk dünyası mədəniyyətinin sütunu olan Üzeyir bəy Hacıbəyli dünya şöhrətli bəstəkar olmaqla yanaşı, həm də iti və gözəl qələm sahibidir. Ömrünün sonuna kimi bir-birindən maraqlı, zəmanəmizlə uzlaşan, öz mövzu və ideyası cəhətdən bu gün də çox aktual olan publisistik yazıları ilə geniş oxucu kütləsi arasında tanınan Üzeyir bəy həmçinin duzlu, məzəli, düşündürməyi bacaran dramaturq idi. Bütün opera və operettalarının librettosu da məhz Ü.Hacıbəylinin özünə məxsusdur.

Bütövlükdə Türk və dünya klassik ədəbiyyatını dərinədən bilən Üzeyir bəy Hacıbəyli yaradıcılığı boyu həm opera və operettalarında, həm də qəzetçilik, publisistik fəaliyyətində Məhəmməd Füzuliyə dönə-dönə müraciətdə bulunaraq, ondan bacarıqla bəhrələnmiş, şedevr əsərlər yaratmış, insanları düşünməyə vadar etmişdir.

M.Füzuli şeirinin, qəzəllərinin poetikliyi, musiqiyə asanlıqla yatımlığı Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir bəy Hacıbəylidən başlayaraq, milli bəstəkarlarımızın əsərlərində layiqincə öz əksini tapmışdır. Üzeyir bəy Hacıbəyli hər zaman tələbələrinə Məhəmməd Füzuli poeziyasını təlqin etmişdir. Elə buna görə də həm dəhə sənətkarımızın tələbələri, həm də Üzeyir bəyin yaratdığı bəstəkarlıq məktəbinin müasir yetirmələri Füzuli yaradıcılığına tapınaraq, gözəl romanslar, mahnılar, simfonik poemalar, kantatalar, balladalar və s. əsərlər bəstələmişlər.

Məlumdur ki, Üzeyir bəy Hacıbəyli dəhə bəstəkar, musiqişünas, dramaturq, publisist, alim, mütəfəkkir, filosof, tərcüməçi, ictimai xadim olmaqla bəhəm, həm də qeyri-adi müəllim idi. Onun yetirmələri olan bəstəkarlar, ustadlarının yolu ilə gedərək, milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında yorulmadan çabalar göstərmişlər. Onlar da öz yaradıcılıqlarında müəllimlərinin məsləhəti ilə Füzuli klassikasından bəhrələnmişlər.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin ilk nümayəndələrindən olan, Üzeyir bəy Hacıbəylinin bacanağı, görkəmli bəstəkar, dirijor Müslüm Maqomayev də özünün 1916-cı ildə yazdığı «Şah İsmayıl» operasında Füzulinin söz sənətinə arxalanaraq, Şahzadə İsmayılın (əsrin III pərdəsində) «Zabul» muğamı üstə oxuduğu qəmgin, hüznü fəryadında dəhə şairin aşağıdakı qəzəlindən istifadə etmişdir:

... Ləhzə-ləhzə könlüm odundan şərərlərdir çıxan,
Qətrə-qətrə göz tökən sanmın sirişgim qanıdır.
Çəkilər cismimdə tiği-eşqdən, eyb etməyiz,
Kim, cünun gülzarının bunlar güli-xəndanıdır. (сящ. 144)

Şərqin ilk professional qadın bəstəkarlarından Ədilə Hüseynzadə, Şəfiqə Axundova, Ağabacı Rzayeva, Hökümə Nəcəfova, həmçinin tanınmış musiqi xadimlərindən Cahangir Cahangirov, Süleyman Ələsgərov, Əsrəf Abbasov, Hacı Xanməmmədov, Vasif Adıgözəlov, Ramiz Mustafayev, Tofiq Baxıxanov, Həsən Rzayev, Sevdə İbrahimova, Огтай Зидфцгаров, Айдын Язимов, Rəşid Şəfəq, Elnarə Dadaşova və başqaları da M.Füzuli yaradıcılığından vəcdə gələrək maraqlı musiqi əsərləri yazmışlar.

Üzeyir bəy Hacıbəylidən sonra Məhəmməd Füzuli irsinə müraciətdə bulunaraq böyük əsər yaradan, milli kökə bağlı olan böyük bəstəkarımız Cahangir Cahangirov olmuşdur. O, üç hissədən ibarət xor, solistlər və sinfonik orkestr üçün «Füzuli» kantatası yazmış, həmçinin «Qatır Məmməd» filminə Füzulinin qəzəlləri əsasında «Etməzmidim?» və «Könlüm» mahnılarını bəstələmişdir:

Əql yar olsaydı, tərki-eşqi-yar etməzmidim?
İxtiyar olsaydı, rahat ixtiyar etməzmidim?
Ləhzə-ləhzə surətin görseydim ol şirinləbin,

Sən kimi, ey Bisütun, mən həm qərar etməzmidim? (сҗщ. 238)

C.Cahangirov «Füzuli» kantatasında isə böyük dühanın «Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı?» mətləli qəzəlindən, «Söz» və «Eylərəm» rədifli şeir incilərindən, eləcə də «Ol pərivəş kim, məlahət mülkünün sultanıdır, Hökm onun hökmüdür, fərman onun fərmanıdır» - beyti ilə başlayan poeziya nümunələrindən istifadə etmişdir.

Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı?
Fələklər yandı ahimdən, muradım şəmi yanmazmı?

...Şəbi-hicran yanar canım, tökər qan çeşmi giryanım,
Oyadar xəlqi əfğanım, qara bəxtim oyanmazmı? (сҗщ. 308)

Bəstəkar «Söz» rədifli qəzəlindən bu beytləri seçmişdir:

Xəlqə ağzın sirrini hərdəm qılır izhar söz,
Bu nə sirdir kim, olur hər ləhzə yoxdan var söz.

Artıran söz qədrini sidqilə qədrin artırır,
Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz. (сҗщ. 167)

«Eylərəm» rədifli qəzəldə isə belə deyilir:

Ney kimi, hərdəm ki, bəzmi-vəslini yad eylərəm,
Ta nəfəs vardır quru cismimdə, fəryad eylərəm.

Ruzi-hicrandır, sevin, ey mürği-ruhim kim, bu gün
Bu qəfəsdən mən səni əlbəttə azad eylərəm. (сҗщ. 245)

«Füzuli» kantatası xalqımızın bu günə qədər sevərək dinlədiyi böyük həcmli musiqi əsəridir. Mayası milli musiqi ilə yoğrulmuş bu kantata müəllifinə misilsiz şöhrət gətirmişdir. Təbii ki, bu da həm C.Cahangirovun qeyri-adi istedadından, həm də Füzuli şeəriyyatının qüdrətindən qaynaqlanmışdır.

Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, sevimli bəstəkarımız Ədilə xanım Hüseynzadə poeziya dühasının sözlərinə «Qəzəl» adlı romans bəstələmişdir.

Bağ gir, bülbülə, ərzi-güli-rüxsar eylə,
Yıg gülün irzini, bülbül gözünə xar eylə.
Bağ şahidlərinə zülf ilə çeşmin göstər,

Sünbülü dərhem edib, nərgisi bimar eylə. (сящ. 288)

Bu romans müğənnilərimiz tərəfindən böyük şövqlə ifa edilərək, musiqi incisinə çevrilmişdir.

Söz sərrafı olan Füzuli qəzəl janrına çox yüksək qiymət verərək, «Qəzəldir güli-büstani-hünər ...» demişdir. Yəni, «Hünər bağının gülü» - deyə, ona tərif vermişdir. Azərbaycan bəstəkarları öz yaradıcılıqlarında əsasən şairin qəzəllərinə üstünlük vermişlər.

Görkəmli bəstəkar, xalq artisti, mərhum professor Süleyman Ələsgərov da Füzuli «gülüstanından» bəhrələnərək «Vətənimdir» və «Yarəb» romans-mahnılarını yazmışdır. Gözəl melodiyası, ürəyəyatımlı musiqisi ilə qəlblərə yol tapan bu əsərlər xalqımızın yaddaşına əbədi həkk olunmuşdur.

«Vətənimdir» məqtəli qəzəldə şair belə yazmışdır:

Pənbeyi-daği-cünun içrə nihandır bədənim,
Diri olduqca libasım budur, ölsəm kəfənim.
Тапы ыанан диямиш, вермямяк олмаз, ей дил!
Ня низа ейляйялим, ол ня сяниндир, ня мяним.
... Edəmən tərək, Füzuli, səri-kuyin yarın,
Vətənimdir, vətənimdir, vətənimdir, vətənim. (сящ. 234)

«Yarəb» rədifli romans-mahnıda isə bəstəkar aşağıdakı qəzəldən istifadə etmişdir:

Mənim tək hiç kim zarü-pərişan olmasın, yarəb!
Əsiri-dərdi-əşqü daği-hicran olmasın, yarəb!
Dəmadəm cövrəldir çəkdiyim birəhm bütərdən,
Bu kafərlər əsiri bir müsəlman olmasın, Yarəb! (сящ. 74)

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə qürurla xidmət etmiş görkəmli bəstəkarlarımızdan biri də Əşrəf Abbasovdur. Respublikamızın xalq artisti Ə.Abbasov Üzeyir bəyin ən sevimli tələbələrindən biri olmuş, Ü.Hacıbəylidən sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına bir müddət rəhbərlik etmişdir. Xalqımız tərəfindən həmişə hörmətlə yad olunan Əşrəf Abbasov da Füzuli irsindən yan keçməmiş, söz dühasının məşhur bir qəzəlinə “Ey Füzuli” adlı romans bəstələmişdir:

Məndə Məcnundan füzun aşıqlıq istedadı var,
Aşıqi-sadiq mənəm, Məcnunun ancaq adı var.
Nola qan tökməkdə mahir olsa çeşmim mərdümü
Nütfeyi-qabildürür, bəməzən kimi ystadı var. (сящ. 139)

Uzun illər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına rəhbərlik etmiş böyük bəstəkar, xalq artisti, mərhum sənətkarımız Vəlif Adıgözəlov Füzulinin «Görüb» rədifli qəzəlinə gözəl romans bəstələmişdir.

Qəzəldə deyilir:

Ol ki, hər saət gülərdi çeşmi-giryanım görüb,
Ağlar oldu halıma birəhm cananım görüb.
Eyləyən təyini-əcza-yi-müdava dərdimə,
Tərk edib, cəm etmədi hali-pərişanım görüb. (с.ш. 82)

Görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovun ailəsində doğulan və musiqi mühitində boya-başa çatan bəstəkar, xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanov Füzulinin qəzəli əsasında «Könlümün dərdi» romansını yazmışdır:

Halım hər an sənin eşqində digərgün olmuş,
Şərh edim halımı, bir gör necə məhzun olmuş.
Könlümün dərdi məni yaxdı, dilim söz deməmiş,
Həddən artıq yanıram, atəşim əfzun olmuş. (с.ш. 99)

Digər bir bəstəkarımız, xalq artisti Ramiz Mustafayev öz yaradıcılığında dahi şairin irsinə daha çox müraciət etmiş, 15 romans, mahnı və «Füzuli» adlı vokal simfonik poema yazmışdır. «Ağlaram», «Bəsdır», «Bilmirəm», «Bu cahan mülkündə», «Bu gecə», «Ey dilruba», «Sultanıdır», «Dərdi pərişan eyləməz», «Vəslin mənə» və s. bu kimi musiqi əsərləri Azərbaycan Dövlət Radiosunun saxlancında qorunur.

«Bəsdır» rədifli qəzəldə deyilir:

Mənə təkliddə qalan gün qəmi-yarım bəsdır,
Gecələr həmnəfəsim naleyi-zarım bəsdır.
Qəm günündə məni min şövqlə şad etmək üçün,
Xəstə qəlbimlə mənim cismi-nəzarım bəsdır. (с.ш. 221)

«Bu cahan mülkündə» vokal əsərində isə R.Mustafayev «Oxlarından həlqə-həlqə oldu zəncirtək tənəm, aşiqi-divanəyəm, eşqindi zəncirim mənim» beyti ilə başlayan qəzəlinə istinad etmişdir. Qəzəlin son beyti belədir:

Bu cahan mülkündə kim varsa yaxın dostdur sənə,
Rəhm qıl, canan, Füzuliyə, cahandır düşmənim. (с.ш. 95)

1960-cı illərdə sənətə gəlmiş, sevimli bəstəkarlarımızdan olan xalq artisti Sevda xanım İbrahimova Füzulinin dörd qəzəlinə romans yazmışdır. Bəstəkarın özünün etirafına görə klassik şairimizin qəzəllərini ona atası, Azərbaycan xalqının görkəmli oğlu, böyük ədib və ictimai xadim Mirzə İbrahimov təqdim etmiş və onun məsləhəti ilə bu əsərlər ərsəyə gəlmişdir. Sevda xanım birinci romansını “Yüksəlir göylərə bil ahu fəğanım mənim” adlandırmışdır:

Yüksəlir göylərə, ey mah, fəğanım sənsiz,
Nəyə lazımdı keçir ömrü zəmanım sənsiz.
Dəyişir halımı hər anda qəmi-hicranın,

Gəl deyim, gör necədir bu güzəranım sənsiz. (сящ. 368)

Bəstəkar ikinci romansda dahi sənətkarın «Qalmadı» rədifli qəzəlindən istifadə etmişdir:

Gördüm ol xurşidi-hüsnün ixtiyarım qalmadı,
Sayə tək bir yerdə durmağa qərarım qalmadı.
Bir gün olmaz tələtin görmək müyəssər, ащ kim,
Zərrəcə ol gül yanında etibarım qalmadı. (сящ. 320)

Üçüncü romans Füzulinin aşağıdakı beytlərinə yazılmışdır:

Zülfün gəmilə oldu könül mübtəla sənə,
Kuyində, sevgilim, ola başım fəda sənə.
Təlim edəndə eşqini bilmişdi kim, qəza,
Olsam hər işlə, göstərərəm mən vəfa sənə. (сящ. 148)

S.İbrahimovanın dördüncü vokal nümunəsində isə:

Qıl, səba, кюһлцм pərişan olduğun cananə ərz,
Surəti-halın bu viran mülkün et sultanə ərz.
Dərhəm olmuş sünbülün guya ki, qılmışdır ona
Mu bə-my hali-dilim, dillər uzadıb sanə ərz. (сящ. 186)

qəzəli musiqiyə salınmışdır.

Bəstəkarlarımızın bütün nəsilləri poeziyamızın korifeyinin irsindən bəhrələnərək qələmlərini sınaqdan keçirmiş, bu gün də gözəl əsərlər yaratmaqdadırlar. İstedadlı bəstəkar Elnarə Dadaşova bu qəbildən olan musiqiçilərdəndir. Elnarə xanım dahi Füzulinin rübaisi əsasında «Rəngim döndü sənsiz» adlı romans bəstələmişdir:

Rəngim güli-zəfəranə döndü sənsiz,
Qəddim xəmə olub kəmanə döndü sənsiz.
Qurbanım olum, əgər sitəmdir bəsdir,
Peymanəm əlimdə qanə döndü sənsiz.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çoxu Məhəmməd Füzuli yaradıcılığına müraciət edərək, müxtəlif janrlarda musiqi əsərləri yazmışlar. Tanınmış bəstəkarlardan xalq artistləri Hacı Xanməmmədovun «Cananə yetmişəm», Şəfiqə Axundovanın «Nə yanar kimsə mənə», «Fəqan etməz idim», Həsən Rzayevin «Ballada», Ортай Зцлфцгаровун «Йад ейлярям», Айдын Язимовун «Эярайлы», Rəşid Şəfəqin «Üç romans-rübai», Taleh Hacıyevin «Füzuli əhli aşına deyil» və s. bu kimi əsərləri misal göstərmək olar.

Cahan poeziyasının klassiki, bütünlükdə Şərq və ulu Türk dünyasının fəxarət duyduğu XVI əsrin dahi şairi, mütəfəkkiri Məhəmməd Füzulinin ədəbi fəaliyyəti və qiymətli söz xəzinəsi olan yaradıcılıq irsinə ölkəmizdə hər

zaman çox böyük hörmət və ehtiram bəslənmişdir. Bütün dövrlərdə Füzuli və onun poeziya incisi xalqımızın qürur mənbəyi olmuş, tükənməz məhəbbətlə sevilmişdir. Şübhə yoxdur ki, dünya var olduqca, bu söz və sənət dühası da yaşayacaq, mütəmadi olaraq onun həmişəyaşar, ölməz yaradıcılığına müraciət ediləcək, yeni-yeni incəsənət əsərləri meydana gələcək, musiqilər bəstələnəcəkdir.

Füzuli dühası daim var olacaqdır.

Ədəbiyyat

1. Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri I cild, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, Bakı - 1964. səh.73-206
2. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri I və III cildlər, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, Bakı- 1958

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вопросы использования азербайджанскими композиторами в своих произведениях стихов великого азербайджанского поэта Физули.

Статья конкретно посвящено творчеству гениального У.Гаджибейли, Дж.Джангирова, С.Алескерова, А.Аббасова, Г.Ханмамедова в этом направлении.

SUMMARY

This article devoted to musical compositions of azerbaijanian composers who used poem of great azerbaijanian poet Fizuli.

The author noticed the musical compositions of genius composer U.Hajibeyli And composers J.Jangirov, S.Aleskerov, A.Abbasov, G.Xanmamedov in this direction of.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor F.Xalıqzadə; sənətşünaslıq namizədi A.Quliyeva

Etnomusiqişünaslıq. Этномузыковедение

Firuz ƏLİYEV

AZƏRBAYCAN Respublikasının xalq artisti

INSTRUMENTAL İFAÇILIQ SƏNƏTİNƏ BİR BAXIŞ

Azərbaycan ta qədimdən, əsrlər boyu xalq arasında sevilən görkəmli xanəndələri, aşığıları və gözəl çalğıçıları ilə məşhurdur. Şəhər və kəndlərdə ən müxtəlif musiqi alətləri geniş yayılmışdır. Bunlardan bəziləri xüsusilə məşhurdur. Həmin alətlərdən ən geniş yayılanı tar alətidir.

Müasir Azərbaycan tarının yaradıcısı xalq arasında Sadıqcan adı ilə tanınmış Sadiq Əsəd oğludur (1846-1902). Sadıqcana qədər tarı ifaçılar diz üstündə tutaraq çalırdılar. O, isə ilk dəfə olaraq tarı sinəyə qaldırmış və bununla da alətin ifa imkanlarını xeyli artırmışdır.

Tar mizrabla çalınan simli alətdir. Gövdəsi səkkiz rəqəminə bənzər çanaqdan (böyük və kiçik çanaq) ibarətdir. Çanağın üzərinə malın ürəyinin pərdəsi çəkilir. Müasir tarın on bir simi var: qoşa ağ, sarı və kök simlər əsas, qalan beş simi – iki cüt zəng sim və kök sim rezonans simlər adlanır.

Tarın tembri çox ifadəli, səsinin gücü yüksək, diapazonu genişdir: Kiçik oktavanın «do» səsinə ikinci oktavının «sol», «lya» səsinə qədərdir. Ona görə də ifaçılar tarda ən iri həcmli muğam, geniş diapazon tələb edən bəstəkar əsərləri də ifa edə bilirlər. Eyni zamanda, tarda həm Azərbaycan, həm də Rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərindən işləmələr, köçürmələr çox gözəl və effektiv səslenir.

Tar sazəndələr ansamblında (üçlükdə), xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestrində aparıcı alətdir. Bəzən Azərbaycan bəstəkarları tarı simfonik orkestrə də daxil edirlər. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin «Koroğlu» operası buna misal ola bilər.

Azərbaycan xalqı özünün məşhur muğam ustaları, tarzənləri ilə haqlı olaraq fəxr edir. Sadıqcan Əsəd oğlu, Qarabağlı Zeynal (1861-1918), Şirin Axundov (1878-1927), Qurban Pirimov (1880-1965), Mənsur Mənsurov (1887-1971) kimi ustad çalğıçıların adları bu gün də hörmətlə yad edilir, sənətkarlıqları yüksək qiymətləndirilir. Bu tarzənlərin hər birinin fərdi ifaçılıq üslubu olmuşdur. Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mənsurov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, Möhlət Müslümov və bu yazının müəllifi özünəməxsus fərdi yaradıcılığa, üsluba malik kamil sənətkarlar olmuşlar.

Muğam Şərqi bir çox xalqlarının musiqisi kimi Azərbaycan xalq musiqisinin də ən mühüm janrlarındandır. Tsiklik kompozisiya kimi yaranaraq cilalanmış formaya salınan muğam Azərbaycan musiqi mədəniy-

yətində xalqın dünyagörüşünün və əhval-ruhiyyəsinin dərinədən və cəmləşdirilmiş ifadəsi kimi, milli estetikanın əsası kimi qarşıya çıxır. Böyük Üzeyir Hacıbəylinin muğamları Füzulinin poemasına müvafiq forma sayaraq ilk operasında ariyaları məhz muğamla əvəz etməsi heç də təsadüfi deyil.

Azərbaycanda muğamı adətən, üçlüyün (tar, kamança, qaval) müşayiəti ilə xanəndə ifa edir (çox vaxt xanəndə qavalı özü çalır).

Ansamblın ifa etdiyi bu musiqi nümunəsi muğam–dəstgah adlanır. “Dəstgah” müəyyən muğam tərkibinə daxil olan bütün şöbələr, guşələr, rədiflər, rəng və təsniflərin küll halında, məntiqi inkişaf qaydası üzrə mütəşəkkil məcmusudur.

Qeyd etmək lazımdır ki, başqa xalqların muğamlarına nisbətən Azərbaycan muğamlarında improvizasiya özünü daha aydın göstərir. İfaçı böyük yaradıcılıq təşəbbüsü göstərir, bəzən isə şöbədən-şöbəyə özünəməxsus qaydada keçərək, hər bir muğamın qanunda nəzərdə tutduğu çərçivədə onun ənənəsini, üsullarını, formaları və miqyasını zənginləşdirən yeni variantlar ifa etməklə kiçik melodik «gəzişmələr» də yaradır.

Muğamda xalqımızın müdrikliyi, onun xarakteri, taleyi əks olunmuşdur, bir sözlə, mayamız muğamla yoğrulmuşdur. Milli musiqimizin daha çox inkişaf etmiş forması muğamlar klassik sənət səviyyəsinə qalxmışdır. Bizə elə gəlir ki, muğamın bu cür yüksək qiymətləndirilməsi yalnız musiqinin özü ilə deyil, həmçinin onun ifasının mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. Muğamın ifası alətdə mükəmməl çalmağı bacarmaqla yanaşı, həm bütün kompozisiyanın quruluşunun qanunauyğunluqlarına, həm də şöbədən-şöbəyə keçidin məntiqinə bələd olmağı tələb edir. Lakin bu halda da muğamı standart şəkildə, formal ifa etmək də olar, çünki keçidləri, tamamlamaları daha maraqlı, musiqiyə şirənlik gətirən çoxlu xallar vurmaqla orijinal səsləndirmək mümkündür.

Unudulmamalıdır ki, muğam kompozisiyasının bütün strukturu kifayət qədər mürəkkəbdir, onun şöbələrindən hər birinin öz dayaq nöqtələri var və ifaçı bütün bunları bilməli, yadda saxlamalıdır. Bu səbəbdən xanəndələrin, instrumentalçıların heç də hamısı muğamı yüksək səviyyədə ifa edə bilmir. İfaçılar hələ keçmişdən tanınmış ustadların ətrafında cəmləşir, onlardan muğam sənətinin sirlərini öyrənirdilər. XIX əsrdə Şuşada, Şamaxıda, Bakıda keçirilən musiqi məclislərində dövrün ustad musiqiçiləri ifaçılığın qaydalarını gənclərə öyrədirdilər. Tez-tez dinləyicilərin və muğam bilicilərinin məclislərində, bəzən toylarda, şənliklərdə və ya həvəskarların bəhsləşmələrində xanəndələr, instrumentalçılar çıxış edir, ən yaxşı ifaçılar müəyyən olunurdu. Belə “müsabiqələr” istedadları üzə çıxardır və zaman keçdikcə onların şöhrəti başqa yerlərdə yayılırdı. Bu qayda ilə ifaçılar peşəkarlaşır və artıq XIX əsrin ikinci yarısından etibarən muğamlar geniş konsert estradasına çıxır. “Şərq konsertləri” adlanan tədbirlər keçirilirdi.

Görkəmli muğam ifaçılarının adları mədəniyyət tariximizə həkk olunub. Onların arasında tarzənlər də var: Sadıqcan, Cavad bəy Əlibəy oğlu, Usta Zeynal Qarabağlı, Məşədi Cəmil Əmirov, Qurban Pirimov, Mənsur Mənsurov, Bəhram Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Hacı Məmmədov, Əhsən

Dadaşov və başqaları.

Əsrlər boyu musiqi sənətinin mühüm sahəsini təşkil edən muğamlar xalqın bütün həyatı ilə, onun mənəvi dünyası ilə sıx bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, Nizami, Füzuli kimi dahilər öz əsərlərində muğamı tərənnüm etmişlər.

Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında yazmışdır:

Nikisa, necə ki demişdi Şirin,
Bir qəzəl oxudu «Rast» üstə həzin

Yaxud:

Barbədin setarı qaldırdı səsi,
Bir məst aşiq kimi saza vurdu əl,
«Üşşaq» pərdəsində oxudu qəzəl.

Və ya,

«İsfahan» pərdəsi başladı «Nəva»
Oxudu eşq ilə bir gözəl hava.....

Sadıqcan, Q.Pirimovun ənənələri, dövrümüzün ustad tarzənləri Əhsən Dadaşovun, Adil Gərayın, Hacı Məmmədovun təcrübəsi nəsil-dən-nəslə keçmişdir. Onlardan hər birinin özünəməxsus ifaçılıq tərzı var idi, hər biri öz repertuarının bənzərsizliyi ilə fərqlənirdi. Qurban Pirimovun ifasında “Çoban bayatı”, Əhsən Dadaşovun “Şur”, Hacı Məmmədovun “Orta Mahur” və not repertuarı daha məşhur idi. Təbii ki, keçmişdə yaşamış tarzənlər müasir həyatın dinamikasını, emosional dolğunluğunu, ifaçılıq üsullarının çoxplanlılığını görməmiş və ifaçılıq texnikaları da indiki kimi inkişaf etməmişdi. Lakin ötən illərdə olduğu kimi, indi də tarzənlərin bir çoxunun repertuarında elə əsərlər var ki, ifasına fərdilik, mükəmməllik verən çoxlu əlavə çaları ilə üzvi vəhdətini hiss edir. İfaçı muğamın yaradıcısına çevrilir. Dinləyiciyə elə gəlir ki, həmin muğamın mahiyyətini, ruhunu və xarakterini ona yalnız ifaçı çatdırı bilər. Hal-hazırda Ramiz Quliyev Azərbaycan xalqının məhz, belə tarzəni səviyyəsinə yüksəlmişdir.

Sənətsünaslıq namizədi Abbasqulu Nəcəfzadə «Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti» adlı əsərində (II nəşr, Bakı, «MBM», 2004, səh. 31-32) tərdən bəhs edərkən yazır:

“Azərbaycan tarı” termini Azərbaycanda işlədilməsə də, Qafqaz və Orta Asiya respublikalarında, İranda musiqişünaslar arasında çox işlədilən sözlərdəndir. Əslində tar sırf türk alətidir.

Tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” adlı kitabında tarın yaranma tarixi ilə əlaqədar “Yeni yol” qəzetinə istinadən (1929-cu il № 15) yazırdı: “...Mötəbər tarixi vəsiqələrə əsaslanıb deyə bilərik ki, tarı miladın X əsrində Türküstan türklərindən olan Tərxanın oğlu Məhəmməd Cərcə şəhərinin Fərab adlı bir kəndində qayırmışdır”. [3]

Gördüyünüz kimi, tar alətinin kim tərəfindən, nə zaman yaradıldığını və

dəqiq ünvanını F.Şuşinski göstərmişdir. Həmin dövrdən, yəni X əsrdən başlayaraq tar alətindən Azərbaycanda da istifadə edilmişdir. Tarın “atası” sayılan Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (1846-1902) 1870-1875-ci illərdə tar üzərində bir sıra uğurlu islahatlar apardıqdan sonra alətə qonşu ölkələrdə «Azərbaycan tarı» adı verilmişdir. Tarın əski forması isə 1875-ci ildən sonra “İran tarı” kimi adlandırılmışdır. Çünki, İranda bu növ tarlardan o vaxtdan müasir dövrə kimi də istifadə edilir. İranda Sadıqcanın (Mirzə Sadıq Əsəd oğlu el arasında çox sevildiyindən ona “Sadıqcan” kimi müraciət edilirdi) tarlarından da istifadə edilir, belə tarlar İranda Azərbaycan tarları adlandırılır. Professor Vaqif Əbdülqasimov “Azərbaycan tarı” kitabında əski, yəni “beş simli tarın” mahir ifaçısı, professor Jan Dürinqin qədim mənbələrə əsaslanan fikirlərini yazır: “Rübablara daha yaxın olan həmahəng səsli tellərə malik olan tar həmişə Qafqazda olmuş və XVIII əsrin sonunda oradan İrana gətirilmişdir.”[1] Elə həmin kitabda V.Əbdülqasimov İran musiqişünası Ruhulla Xalığın “Sərqozəştə-musiqiyə - İran” əsərindən həmçinin, İranda uzun illər fars musiqisinin tədqiqi ilə məşğul olan amerikalı alim Ella Zonnisin “Klassik fars musiqisi” adlı əsərindən nümunələr göstərərək tar adlı alətin İrana Qafqazdan, daha doğrusu, Azərbaycandan gətirilməsi haqda məlumat verir.

“Tar” sözü farsca sim, tel deməkdir, simli mizrabla çalınan alətin adıdır. Azərbaycan tarı dedikdə isə, azərbaycanlı Sadıqcanın formalaşdırdığı, təkmilləşdirdiyi tar növü nəzərdə tutulur.

Tar haqqında kitabda Azərbaycan tarı, şərq tar, bas tar, bəm tar, əsa tar, İran tarı, Qafqaz tarı, qədim tar, saya tar, sədəfli tar, vətər başlıqları ilə məlumat verilir».

Azərbaycan tarının bu günümüzdə ali və orta ixtisas musiqi məktəblərində yüksək səviyyədə tədris olunması, dünya səhnəsinə çıxması həm yerli, həm də xarici dinləyicilərinin rəğbətini qazanmasında görkəmli bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin əməyini xüsusi qiymətləndirmək lazımdır. Bildiyimiz kimi, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, Azərbaycan mədəniyyətinin hər bir sahəsindəki inkişaf demək olar ki, Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır.

Belə ki, XX əsrin 20-ci illəri Azərbaycan musiqisi tarixinə yeni musiqi mədəniyyətinin yaradılması, musiqi təhsil sisteminin quruculuğu dövrü kimi daxil olmuşdur. Bu, mürəkkəb bir dövr idi. Musiqi tədrisi ilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur. Bu baxımdan, əsasən iki istiqamətdə mübahisə və müzakirələr aparılırdı. Birincilər belə bir fikir irəli sürürdülər ki, Azərbaycan xalq çalğı alətlərində notla dərs keçmək, habelə Rus və Avropa bəstəkarlarının əsərlərini öyrənmək Azərbaycan milli musiqisinə bir növ «təhqir»dir. Onların fikrincə, milli musiqi alətlərində yalnız muğam, rəqs və xalq mahnılarını notsuz ifa etmək lazımdır. Musiqiçilərin digər bir hissəsi bu fikrin əksinə olaraq Azərbaycan milli musiqisini inkar edir, bildirirdilər ki, yalnız Rus və Qərbi Avropa klassik musiqisini tədris etmək və əsərləri Avropa musiqi alətlərində çalmaq lazımdır.

Üzeyir Hacıbəyli isə Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafını həm milli musiqinin, həm də Avropa musiqisinin birgə tədrisində görürdü.

Çox sevindirici haldır ki, görkəmli bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli tərəfindən muğamlarımız tar sinfinin tədris planına salınmışdır. 1922-ci ildə Ü.Hacıbəyli Bakı Musiqi Texnikumunu açır. Burada o, xalq çalğı alətlərini, eləcə də tarın tədrisini 2 hissəyə ayırır: muğam və not sinfi. Eyni zamanda tar, kamança və xanəndə sinifləri üçün muğam proqramı tərtib edir.

1925-ci ildə təsdiq olunmuş ilk tədris proqramından sonra Ə.Bakıxanov və başqaları tərəfindən bir neçə dəfə yeni-yeni dərslər proqramları hazırlanmışdır.

Bu mötəbər işdə Ü.Hacıbəylinin hər sahədə davamçısı olan Səid Rüstəmovun da əməyi böyükdür. Onun «Tar məktəbi» dərsləri, «Tar üçün melodik etüdlər» və s. müxtəlif həjmləli əsərləri tarın tədris planına salınmaqla yanaşı, bu alətin ibtidai təhsilinin əsasını təşkil edir.

Millətimizin, mədəniyyətimizin qədimliyinin sübutu olan tar haqqında çox məqalələr, kitablar yazılmışdır. Bununla belə, bu mövzu daim tədqiqat obyektinə kimi musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuşdur və olmaqdadır. Çünki torpaqlarımızın 20%-ni işğal etmiş ermənilər bizim mədəniyyətimizə də yiyələnmək arzusundadırlar. Buna görə də beynəlxalq aləmə çıxış olan internetdə, müxtəlif saytlarda AZƏRBAYCAN tarı haqqında dəyərli məlumatlar vermək lazımdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Əbdülqasimov V. AZƏRBAYCAN tarı. Bakı, Işıq, 1989
2. Qasimova S. Səslən tarım. AZƏRBAYCAN – 1998
3. Şuşinski F. AZƏRBAYCAN xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985

РЕЗЮМЕ

Азербайджанский народ с древних времен славится своими певцами (ханенде) и музыкантами. Старинный национальный инструмент тар звучен по тембру, силен звуком и широк по диапазону. По этой причине на этом прекрасном инструменте эффектно звучат как мугамы, фольклорная музыка так и произведения композиторов (также произведения европейских композиторов).

SUMMARY

Azerbaijan is famous for its singers and performers since ancient times. It is impossible to imagine singer's performance without tar and kamancha.

Tar - one of our ancient national instruments – is expressive according to its timbre; the strength of its voice is high with a great range. For this reason both mugams and national music, as well as composer songs (including Russian and western composer songs) is performed effectively in this wonderful instrument.

Rəyçi: xalq artisti, professor Arif Babayev; sənətşünaslıq namizədi İlham Nəjəfov.

Rəylər, təkliflər, mülahizələr

Tural ŞİRƏLİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının aspirantı

**MUSİQİ SƏNAYESİNİN MÜASİR NƏİLİYYƏTLƏRİNDƏN
İSTİFADƏ ETMƏ MƏSƏLƏLƏRİ**

Milli musiqimizin zənginliyi, illərlə keçdiyi təkamül prosesinin nə qədər zövqlü alındığı, bu gün milli maraqlarımızın möhkəmləndirilməsində, milli mədəniyyətimizin daha da nüfuzlandırılmasında mühüm rol oynaya biləcək bir amil olaraq qarşıımızdadır, peşəkarlarımızın simasında bizimlədir.

Zənginliyi və zövqlülüüyü ilə seçilən milli musiqimizin təbliğinin nə qədər vacib olduğunu, qısa bir müddət ərzində aktuallığa doğru böyük bir məsafə qət edə biləcəyini muğam sənətinə göstərilən diqqət, "Heydər Əliyev Fondu"nun bu sahədə gördüyü əhəmiyyətli işlər sübut edir.

Milli musiqimizin "növəsi" hesab edə biləcəyimiz muğamın inkişafı yolunda həyata keçirilən uğurlu layihələr və onun daha da aktuallaşması uğrunda atılan addımlar bu işin tərkib hissələridir.

Bu prosesin dinamik mərhələsini yaşadığımız bir dövrdə hər bir musiqi xadiminin fəaliyyətinin aktivləşməsi, milli musiqimizin tədrisinin irəliyə doğru addımlar atması qeyd edilən proseslə düz mütənasibdir və onunla vəhdət təşkil edir.

Milli musiqinin aparıcı nümayəndələri – hər bir milli vokal, xalq çalğı alətləri ifaçısı, milli musiqimizə müraciət edən hər bir musiqiçi öz təkamülünü, fəaliyyətini istiqamətləndirərkən mütləq təqdim olunacaq nəticənin nəinki yalnız professional musiqiçilər, eləcə də, ixtisasca musiqiçi olmayan geniş dinləyici, tamaşaçı kütləsi üçün əlamətdar olmasına, onları maraqlandıрмаğa çalışmalıdır, klassik ənənələrə əsaslanaraq yeniliklərə can atmalıdır.

Lakin, hədəfə alınan nəticənin əldə olunması üçün yalnız musiqiçilərin səyi kifayət etməz. Burada, "musiqi iqtisadiyyatı", "musiqi sənayesi", "musiqi dövriyyəsi" kimi anlayışların daha da formalaşmasına ehtiyac var. Müasir dünya musiqisinin geniş ictimaiyyət üçün aktuallığa nail olmasında, bu anlayışların rolunu daha da dərinlən öyrənmək və bu təcrübəni eyni zamanda milli musiqinin təqdimatı prosesinə tətbiq edilməsi səmərəli olardı. Məqsəd qloballaşan dünyada müxtəlif ölkələrin musiqisinin, müxtəlif janrların bir-biri ilə uzlaşdığı bir dövrdə milli musiqinin rəqabətə

davamlılığına nail olmaqdır.

Milli musiqi ənənələrimizin, dünyada mövcud olan ən son təcrübələrlə uzlaşdırılmasında, musiqi təşkilatçılarının üzərinə düşən xeyli iş var. Onlar öz işlərində daha pragmatik düşünməli, uzlaşdırmağı bacarmalı və hazırlanan layihələrin, “musiqi məhsullarının” ictimaiyyət arasında maksimum rezonans yaratmasında maraqlı olmalıdırlar. Özündə milli musiqini əks etdirən layihələrin meydana gətirilməsi zamanı “musiqi sənayesi”nin nailiyyətlərindən istifadə edərək, daha gözəl səslənməyə, belə layihələrin konsertləri zamanı müasir texnologiyaya, tələbata əsaslanan isiq sistemlərindən istifadə edərək konsertlərin daha baxımlı olmasına nail olmaq mümkündür. Nəticədə milli musiqini təbliğ edən musiqiçinin qeyd olunan proseslərin döviyyəsində iştirakı, onun sənətini daha maraqlı edər.

Musiqi sənayesi və döviyyəsi məsələsindən söz açmışkən, dünyanın bu sahədə xeyli inkişaf etmiş ölkələrindən hazırki vəziyyətlə qarşılıqlı müqayisədə bəzi nəticələrə varmağa çalışaq.

Musiqi döviyyəsi dedikdə, ilkin olaraq bu döviyyənin aparıcı cəhətini aydınlaşdırmaq gərəkdir. Yəni, əldə olunmuş, hazırlanmış hər hansı bir “musiqi məhsulunun” döviyyəsinə - ən əsası aktual döviyyəsinə nail olmaq üçün onun tanıtımını gerçəkləşdirmək lazımdır. Özündə milli musiqini əks etdirən yeni işlərin, yeni ifaların təqdimatı və tanıtımı aydın məsələdəki mütəmadi olaraq baş verir. Lakin bu təqdimatlar ictimaiyyətin musiqi sahəsindəki maraq dairəsinin hansı faizini əhatə edir?!

Daha da mükəmməl mərhələyə çatdırmağa çalışdığımız milli musiqini eyni zamanda kifayət qədər də aktualılığına nail ola bilirikmi?

Respublikamızda muğamın, milli musiqinin tanıtımının inkişafında son illər görülən işlər irəliyə atılan addımlar, milli musiqimizin də aktual musiqi döviyyəsində daha möhkəm yer tuta biləcəyinə inamı artırır. Lakin bu işdə dayanacaq nöqtəsi olmalıdır. Bu fikri də əsaslandırان danılmaz amillər var. Aydındır ki, bu gün musiqinin kütləvi tanıtımından danışdıqda, bunu mümkün edə biləcək vasitələrlə hesablaşmaq lazımdır. Bu vasitələr tele-radio və audio vizual istehsal sahələridir. Götürək televiziyanı. 15-20 il bundan əvvəl televiziyanın vəziyyəti ilə müqayisə edərək gördüyümüz fərqi mütləq nəzərə almalıyıq. Eyni zamanda qlobal televiziya məkanının indiki vəziyyətiylə də hesablaşmaq lazımdır. Yəqin ki, gələcəkdə qlobal televiziyanın yalnız rəqəmsal olacağı barədə hər kəs məlumatlıdır. Düzdür, hələlik bunun üçün hansısa texnologiyaların tətbiqi planını özündə əks etdirən bir konsepsiya müəyyənəşdirilməyib.

Hazırda rəqəmsal siqnalın qəbulu 2 üsulla gerçəkləşdirilir: Sputnikdən siqnalı qəbul edən fərdi avadanlıqlar və kabel televiziya operatorları vasitəsi ilə.

Ancaq rəqəmsal televiziya keçidin baş tutacağı faktdır. Bu dəyişiklik ictimaiyyətin, tamaşaçının musiqi marağına hansı dəyişikliklərə gətirib

çıxarda bilər? İlk öncə musiqi məhsulunun tanıtımının və təqdimatının üsulunda dəyişiklik baş verəcək, çünki bunun tamaşaçıya çatdırılma yolları daha çox olacaq. Televiziya kanalları indikindən daha çox olacaq, nəticədə, auditoriya öz musiqi zövqünü konkretləşdirəcək, bir neçə seqmentlərə ayrılacaq. Bu seqmentlər məhdud olsa da, əvəzində öz daimi tamaşaçısına malik olacaq. Hazırda isə musiqinin yayımında fəaliyyətdə olduqları regionlarda birbaşa yayımlanan böyük televiziyaalar dominantlıq edirlər. Belə bir tendensiya mövcuddur. Bu kanallarda musiqi çox az yayımlanır, daha doğrusu, burada aksent musiqinin özünə deyil, musiqinin iştirakı ilə daha baxımlı olan projelərə, verilişlərə vurulur.

Media və musiqi münasibətlərində müşayiət olunan başqa bir problem bir çox hallarda musiqinin və ya prodüserin öz projektini, həmin projektin formatıyla uzlaşmayan media-resurslarla yayımına çalışır. Məsələn, milli musiqimizi hansı formatda deyək ki, “MTV”də yayımına nail ola bilərik? Özlüyündə böyük təbliğət ola biləcək bu məsələ ətrafında düşünməyə dəyər.

Media və musiqi münasibətləri hazırda ölkəmizdə fərqlidir. Burada vəziyyət bir qədər musiqçinin xeyrinədir. Deyək ki, milli musiqini təbliğ edən musiqçinin maraqları kifayət qədər müdafiə olunur.

Ənənəvi olaraq onların təbliğ olunmaq, gündəmdə qalmaq kimi hüquqlarının formalaşdığı aydın müşahidə olunur. Milli musiqinin inkişafı üçün bunu əsaslı stimül və resurs hesab etmək olar. Bu vəziyyət musiqi təşkilatçıların, prodüserlərin də diqqətinin milli musiqiyə yönəlməsində mühüm rol oynayır. Dünya üzrə kifayət qədər baxımlılıq qazanan kanallarda vəziyyət sırf maraqlar üzərində qurulub. Burada musiqçinin media resurs qarşısında hüququ deyil, əsasən məsuliyyətləri vardır.

Media bazarının inkişafını diqqətlə izləsək, hansı musiqi formatıyla dövrüyyəyə daha son qoşulmağı anlamaq mümkündür. Məhdud ixtisaslaşmış televiziyaaların artımı hansı artisti irəlilətməyin daha perspektivli ola biləcəyini proqnozlaşdırmağa imkan verəcək. Artistin formatı təqdim olunacağı media resursun formatıyla uyğunluq təşkil etməlidir. Əks halda nəticə, yalnız bağlı qapıları döyməklə məhdudlaşacaq. Bu məsələdə uğurlu nəticələrə daha da yaxınlaşmaq üçün müasir musiqi kanallarının mövcud strukturu barədə məlumatlı olmaq vacibdir. Bu həmin kanallarda daha səmərəli anlaşmalara nail olmaq üçün mühüm rol oynaya bilər.

Musiqi yayımının başqa bir yolu isə internetdir. Bu sahədə musiqinin yayımının hansı istiqamətdə davam edəcəyini proqnozlaşdırmaq, demək olar ki, qeyri-mümkündür.

Internet – artistlərin təbliği üçün tam fərqli və müstəqil platformadır. Son zamanlar internet vasitəsi ilə tanıtılan projelərin aktuallıq trayektoriyasını izləsək, bu vasitənin – internetin unikallığının bir daha şahidi olarıq. Bu projelər bəzən internet vasitəsi ilə, rəqəmsal televiziya və efir kanalları ilə müqayisə oluna bilməyəcək səviyyədə bir trafik əldə edə bilirlər.

Ümumiyyətlə, bu sahəni ayrıca araşdırmaq lazımdır. Düzgün istifadə olunduqda musiqinin tanıtımında fəvqəladə nəticələr əldə oluna bilər. Düzgün istifadə olunmadıqda isə, əldə edilən nəticə maksimum sifra bərabərdir.

Milli musiqimizin indiki qloballaşmasının, proqnozlaşdırılan mədəniyyətlərin uzlaşması fonunda yaşamasını təmin etmək, bu sahədə bu gün atılacaq irəliyə doğru mütərəqqi addımlardan asılıdır.

Milli musiqimizin də, müasir səsyzma sənayesi, tele-radioprodakşın, festival menecmenti, audio-vizual istehsal, konsert menecmenti kimi sahələrin ən son nailiyyətlərindən yararlanmasını təmin etməyə çalışmalıyıq. Bu musiqimizdə yalnız müsbət dəyişikliklərin əldə olunmasına gətirib çıxarar.

Əhəmiyyətli nəticələrin əldə olunması üçün milli musiqimizin potensial imkanlarının kifayət qədər olduğu fikrini müdafiə edirəm.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının jurnalının növbəti sayının işıq üzə görməsi əlamətdar bir haldır. Jurnalın oxucular, musiqiçilər üçün növbəti görüş yeri, musiqi dünyasında baş verən yeniliklər, müxtəlif layihələr, təkliflər və tənqidlərlə tanış olmaq üçün növbəti mənbə rolunun oynaya biləcəyini ümid edirik.

РЕЗЮМЕ

Национальная музыка важное оружие для защиты национальных интересов. Сейчас время согласовать национальную музыку с современным понятием как “музыка экономика”, “музыка индустрия”, “музыка периода”.

Заниматься музыкой должно быть более интересным, музыкантом нужно иметь способу быть знаменитом.

SUMMARY

National music is an important arm for supporting our national interests. It is time to relate national music with modern concepts as “music economy”, “music industry”, “music period”.

To busy with music must be more interesting, a musician can be famous.

Rəylər, təkliflər, mülahizələr

Земфира ЩЦСЕЙНОВА
Азәрбайҗан Милли Консерваторийасынын досенти

BEYNƏLXALQ MUĞAM FESTIVALININ ƏKS-SƏDASI

Beynəlxalq Muğam Festivalının əhəmiyyəti danılmazdır. Artyг фестивал эцнляриндян бир нечя ай ютмясиня бахмайараг, onun əks-sядасыны hələ də hiss etməkdəyik. Bu möhtəşəm festival haqqında məlumat verən internet saytlarından biri bizim doğma Milli Konservatoriyamızın internet saytıdır. Fərəhləndirici haldır ki, həm festivala hazırlıq zamanı və həmçinin bu günə qədər bizim elektron ünvanımıza мцхтялиф мяхмунлу, црякачан məktublar qəlməkdədir.

Bu məktublar Almaniyadan, Hollandiyadan, Qazaxıstandan, Özbəkistandan və s. dövlətlərdən gəlir. Azərbaycan muğamını yüksək rəymləndirən bu məktubların ikisini Sizin nəzərinizə çatdırırıq:

Almaniyadan Peyman Nasehpur:

“Azərbaycanda keçirilən Beynəlxalq Muğam Festivalı böyük hadisədir.

Mən şadam ki, İrandan iki xanəndə iştirak edirdi, çünki mənim atam Ərdəbildəndir. Atam maestro Nasrulla Nasehpur Azərbaycanın və İranın klassik vokal musiqisinin məşhur usradıdır. Mən özüm zərb alətləri (nağara, tonbak, qaval, dəf) üzrə musiqiçiyəm. Mən Bakıya qəlib və sənətçi dostlar ilə tanış olmaq istəyirəm. Bakıda görüşənə qədər.”

Hindistandan Surinder Singh, Hindistan Dünya Mədəniyyəti Forumunun (IWCF) Fond Direktoru

IWCF Hindistanın və Dünya mədəniyyətlərini təqdim edən nüfuzlu təşkilatlardan biridir. Forum bir sıra beynəlxalq tədbirlər həyata keçirib və özümüzdə bir neçə festivallarda iştirak etmişik. Çox təəssüf ki, “Beynəlxalq Muğam Festivalı 2009”a bir az əc müraciət etdik və iştirak etmək şərəfinə nail olmadıq.

Bu festivalın bir neçə istedadlı musiqiçilərini və müğənilərini çox bəyəndik və gələcəkdə öz festivallarımızda görmək istəyirik.

Tezliklə görüşmək ümidi ilə Surinder Singh, Founder Direktor IWCF

*Гюльтекин ШАМИЛЛИ,
Московский Государственный институт искусствоведения*

**АНОНИМ XVI ВЕКА «РИСАЛЕ ДАР ИЛМ-И МУСИКИ»
(Трактат в познании музыки)
Предисловие, перевод с персидского и комментарий**

Рукопись *Рисале дар илм-и мусики* «Трактат в познание музыки» анонимного автора начала XVI века является частью уникальной энциклопедии, хранящейся в Институте Рукописей Академии наук Азербайджана под шифром М-251, л.236а-142а. Энциклопедия написана на персидском языке, насчитывает 278 страниц и 37 трактатов. Она имеет атрибутивное название — *Маджмуге-и улум ва фунун-е мухталиф* «Собрание различных наук и искусств». Это название было дано сотрудниками Института, поскольку место и время составления энциклопедии неизвестны, а возможность датировки связана исключительно с периодом жизни входящих в нее авторов и рядом иных признаков, по которым, обычно, атрибутируют манускрипты. К сожалению, энциклопедия не описана и по сей день не фигурирует в изданных каталогах, что значительно осложнило работу с трактатом. Поэтому начну с краткого описания всего манускрипта:

278 страниц, 30х20, 19 строк на каждой странице бумага восточная, тонкая, прочная, лощеная, серовато-желтого оттенка; четыре начальных и последних листа пустые; тушь черная, красными чернилами написаны названия рукописей, нумерация и заглавия разделов, арабские изречения, толкуемые слова и т.д.; почерк один — мелкий профессиональный *насталик* с элементами *насха*; переплет восточный из темно-вишневой кожи, узорчатый. Время и место составления энциклопедии — предположительно Иран, середина XVII века. Переписчик неизвестен.

Все сочинения, входящие в данный манускрипт, написаны в период с середины XII по начало XVII столетия. Многие из них анонимны и помечены лишь словом *Рисале* «Трактат». Другие же сохранили авторство и название.

Среди авторских работ энциклопедии:

- *Рисале дар илм-и хесаб* «Трактат об арифметической науке»;
- *Рисале дар фалакийят* «Трактат в [разъяснение] небес» Ала ад-Дина Али ибн Мухаммада ал-Кушчи — уроженца Самарканда, работавшего в обсерватории своего учителя Улуг-бека, а после его убийства — в Константинополе при дворе султана Мухаммада второго; лл. 356-566, 696-896;
- *Рисале дар джабр у мукабала ва кавайд-и истехрадж-е маджулат-е ададийа* «Трактат об алгебре и алмукабале и правилах определения числовых неизвестных» исфаханского математика Малика Мухаммада ибн Султана Хусейна Исфাহани (вторая половина XVI вв.); является дополнением к первому из вышеперечисленных трактатов ал-Кушчи; лл. 566-69а;
- *Рисале дар тоухид* «Трактат о единобожии» ширазского богослова и кади, автора сочинения по этике *Ахлак-и Джалали* — Джалал ад-Дина Мухаммада бин Асада Сиддики Давани; 96а-106а;
- *Илахи-наме* «Книга о божестве»;
- *Рисале суал о джаваб* «Трактат вопросов и ответов», *Рисале могоарраб дар гах бари* «Трактат о приближенности к чертогам Создателя»;
- Рисале-и варедат-е могоарраб дар гах бари* «Трактат о вхождении в чертоги Создателя» суфия-ханбалита, уроженца Герата, Абу Исмаила Абдаллаха Ансари ал-Хавари; лл.2296-231а; 2346-235а; 2246-2286; 2316-2336;
- Рисале дар шарх-е Маснави-е Руми* «Трактат в [разъяснение] комментария к Месневи [Джалал ад-Дина] Руми» Нур ад-Дина Коркала; 2696-2716.

Нетрудно заметить, что большую часть энциклопедии составляют сочинения, имеющие непосредственное отношение к суфизму. Об этом свидетельствуют и неназванные здесь трактаты, к примеру, сочинения Камал ад-Дина Хусайни ибн Ваиза ал-Байхаки ал-Кашефи — проповедника и автора комментариев к Корану, шурина поэта-суфия Абд ар-Рахмана Джамии. Также сочинения шейха ал-Имама Абу Бекра бин Хусейна Нишапури, Абу Саида Аби ал-Хайра Майхани — ученика Абу Насра Абдаллаха ас-Сарраджа ат-Туси и других авторов. Все эти сочинения, имеют непосредственное отношение к трактату о *мусики*, ибо тематический контекст энциклопедии для каждого из составляющих ее трактатов значит не меньше собственного содержания.

«Трактат в познание *мусики*» является наиболее ранним списком из трех, известных нам списков данного сочинения. Кроме бакинской версии существуют еще две другие тегеранские, зафиксированные в

каталоге Ахмада Монзави. Я не могу сказать, что данное сочинение написано мистическим языком. В то же время суфийская направленность этого сочинения очевидна как по музыкально-эстетическим аспектам содержания, так и из мотива «просьбы», который анализируется в комментарии. Трактат можно отнести к промежуточным образцам данного жанра, на пути его исторической и трансформации, о которой уже было подробно сказано.

Автор трактата в тезисной форме излагает концепцию воздействия мелодий, известную по трактату Ихван ас-Сафа, хотя не упоминает название этого братства в своей книге. Однако по части собственно теории он явно ссылается на трактаты Сафи ад-Дина Урмави *Китаб ал-адвар* «Книгу о “кругах”» и *Шарафийа* «В посвящение Шараф [ад-Дину]». Изложение теоретических и эстетических вопросов происходит диахроническим методом, одновременно в двух версиях — со слов «древних» и «современных» ученых. Автор в то же время подчеркивает преднамеренную краткость в изложении уже известных и разработанных его предшественниками проблем теории.

Трактат состоит из 15 глав, введения и заключения. Порядок следования первых двух глав в тексте трактата не соответствует изложенному во введении, видимо, по вине переписчика, допустившего ошибку именно в вводном разделе, но не в основном тексте. Места заполнения лакун помечены квадратными, а персидские эквиваленты терминов — круглыми скобками. Дешифровка буквенной нотации *абджад* в главах 3, 4, 10 и 15 основана на исследовании О.Райта «Ладовые системы арабской и персидской музыки 1250–1300», Оксфорд, 1978.

بسمه سده از جناب حکیم

رساله در علم موسیقی

سبب تألیف این کتاب آن بود که حاجی از اصحاب خیراتمس که خدا در علم موسیقی رساله ایلف نموده
 بنا بر علت نشان این رساله ایلف نمودیم امید که بنظر ایشان مقبول گردد و این رساله سنی است بر پایه فضل
 خاتمه و الله الموفق والمعين فصل اول در تقسیم دستاها و تعریف ابعاد فصل دوم در معرفت
 مبسوطی علم موسیقی فصل سیوم در بیان پروتا فصل چهارم در آوازها که از اشباح اند
 فصل پنجم در آنچه پروتا را برهنه نسبت کرده اند فصل ششم در منوبات پروتا که با کتب
 سبعة فصل هفتم در استخراج پروتا فصل هشتم در معرفت اقعاع اصول فصل
 نهم در آنکه پیش از غریب باید فصل دهم در آنکه پروتا را زیاده کنی و کم کنی چه شش فصل
 یازدهم در معرفت سازها فصل دوازدهم در فو اشن پروتا فصل سیزدهم در آنکه نزد فرما
 که ام بوده مناسب باشد فصل چهاردهم در نسبت پروتا با ضول اربعه و در آنکه هر شبانه زدی
 که ام بوده مناسب باشد فصل پانزدهم در نسبت پروتا با قالییم سبعة فصل شانزدهم در آنکه
 جدا که بعضی گویند که این علم ادیس بنی است و بعضی گویند از فضا خورش حکیم که او در عالم منتشر گردانیده اند
 که اگر شخصی را مرضی بودی بقوت علم موسیقی سال که کردی تخفیف امرض مدعای مثل عشق و جنون و زلیلا
 و صبح و حکما اصل ساز را چهار و تر نهاده اند و بر وسی مثلث و بر ماسنوعات ایشان مثل اموطیسی یا
 بس و تر و زبانه آتش باشد و حرارت و خشی طبیعت مواد در طوبه و لین و مثلث طبیعت آب برودت و بر
 مانند خاک گرفته اند که حکم او مانند قلع زمین است پس گفته اند فو زبر مقوی خلط صفاست و خشی مقوی خلط
 خونت و مثلث مقوی خلط غلظ است و بر مقوی خلط سودا است و امرض انسانی از پنج برون است
 پس غیب باید که این علم را او اند که غروب از جنس انسانی گرفته اند و این علم در زمان داود و ایلیا

Перевод

Во имя Бога, Милостивого и Милосердного.

Трактат в познание мусики

[Введение]ⁱ. Причина написания этой книги — в том, что группа людей из сторонников аскетике (*асхаб-е факир*) попросила написать «Трактат в познание *мусики*»ⁱⁱ. Основываясь на их просьбе, мы написали этот трактат с надеждой, что [Всевышний] сделал [его] приемлемым их взглядамⁱⁱⁱ.

Этот трактат основан на 15 главах (*фасл*) и заключении (*хатима*). Да будет на то помощь и благословение Бога^{iv}.

Глава первая — о распределении ладков (*дастанха*) и [об] описании интервалов (*абад*).

Глава вторая — постижение (*маарифат*) в основах познания *мусики*^v.

Глава третья — в разъяснение *пардеха*.

Глава четвертая — об *авазха*, которые называли *шуаб*.

Глава пятая — о соотносённости *пардеха* с Созвездиями.

Глава шестая — о соотносённости *пардеха* со семью Светилами.

Глава седьмая — об извлечении *парде*.

Глава восьмая — о постижении основ ритмической длительности (*ика-и усул*).

Глава девятая — о том, какой ритм (*зарб*) необходим каждому человеку.

Глава десятая — о том, что станет, [если] повысишь (*зийад*) и понижишь (*нарм*) ладки (*пардеха*) [инструмента].

Глава одиннадцатая — о постижении инструментов (*сазха*).

Глава двенадцатая — об исполнении *парде*.

Глава тринадцатая — о том, какое *парде* соответствует каждому народу.

Глава четырнадцатая — о соотносённости *парде* с четырьмя временами года, и о том, какое *парде* соответствует каждому дню.

Глава пятнадцатая — о соотносённости *парде* с семью климатами.

Заключение — о воздействии мелодий (*нагамат*).

Знай, что некоторые говорят, что это знание (*илм*) — от пророка Идриса (Гермеса)^{vi}. Другие же говорят, что оно распространилось по свету от ученого Фишагорса (Пифагора), который лечил больных [с помощью] знания о *мусики*. [Знание это] предназначено для исцеления от [душевных болезней] — любви, сумасшествия, меланхолии и эпилепсии^{vii}.

[От] истинной мудрости установили на инструменте (*саз*) четыре струны (*ватар*): *зир*, *масна*, *маслас* и *бам*. Каждая из них создана в

согласии с универсалиями природы¹. Так, струну *зир* по горячности [звучания] уподобили огню, *масни* по влажности и мягкости уподобили воздуху, *маслас* по холодности — воде, а *бам* по тяжести — земле. Говорят, что [тон] струны *зир* укрепляет [желтую] желчь, *масни* укрепляет кровь, *маслас* — флегму, а *бам* — черную желчь. Болезни человека излечиваются [звучанием] этих четырех [струн], поэтому нужен врач, знающий эту науку^{viii}.

Знай, что ритм (*зарб*) — от человеческого пульса^{ix}. Наука эта имела расцвет при Давуде (Давиде)^x, мир будет над ним, [2] который пел Забур и [играл] на флейтах (*мазамир*) так, что мертвецы воскресали от удовольствия, а живые умирали от страха, животные же и птицы набирались смелости^{xi}. Мастер (*устад*) Абу Наср Фараби владел [ремеслом] так, что усыплял [с помощью мелодий] и будил человека, забавлял его и делал непорочным, умного превращал в безумца, а безумец становился умным^{xii}.

Древние мастера применяли мелодии для любой цели (*алхан*), в том числе — для молитвы (*дуа*) и превознесения Имен Бога (*масбих*)^{xiii}. С целью смягчения сердец и [...] глаз. Чтобы душа очистилась от греха. Для войска, чтобы стало бесстрашным^{xiv}, и для Судного дня и загробной жизни^{xv}. Другие мелодии от грусти и печали^{xvi}, для радости и веселья.

И животным [нужны] мелодии, например, верблюду, чтобы в дороге ему веселее было нести поклажу^{xvii}, и охотникам, чтобы применяли их на охоте^{xviii}. Также [исполняли] мелодии для успокоения детей и так далее^{xix}.

Мелодии (*алхан*) состоят из периодически повторяющихся соразмерных тонов (*нагамат*)^{xx}.

¹ Дальнейшее содержание введения указывает на трактат о музыке Ихван ас-Сафа в качестве основного для него источника. Последующие фрагменты текста прочитываются как тезисный вариант раздела из трактата Ихван ас Сафа о котором Аноним XVI, возможно, мог и не иметь представления. Содержание могло перейти через трактат-посредник с одной стороны, с другой же, эстетические взгляды Ихван ас-Сафа могли канонизироваться настолько, чтобы в определенной среде не требовать конкретных ссылок. Возможно, поэтому в трактате не упоминается братство Ихван ас-Сафа, также как и Абд ал-Кадир Мараги, теория ритмического сопровождения которого пересказывается в одной из глав. На фоне общности содержания и адекватности последовательности эпизодов в трактатах Анонима и Ихван ас-Сафа имеется только указание на сочинения Фараби и Урмави. Из множества эпизодов вводной главы лишь три появились в результате авторской инициативы, как бы разрушающей установленное родство текстов. Они требуют соответствующей интерпретации, тогда как остальные эпизоды будут реконструированы по трактату Ихван ас-Сафа.

Наконец, смысл сказанного во введении [к трактату] в том, что [мелодии] в удовольствие и [на] пользу душе человека и животных^{xxi}.

Комментарий к этому [посылу] написал Абу Наср Фараби в шестидесятитомной книге, а еще ранее, в другой книге — Абу Али Сина^{xxii}, и *устад* Абу ал-Момин, искусный в этой науке, написал книги *Шарафийа* и *Адвар* для аристократов и простолюдинов^{xxiii}.

ГЛАВА ПЕРВАЯ — об основах познания *мусики*^{xxiv}.

Знай, что [музыкальный] тон (*нагме*) — это звук (*аваз*), имеющий длительность (*заман-и деранг*) в пределах от высоты (*хиддат*) и низкости (*сакил*) с тем, чтобы быть благозвучным (*мулаим*). Но никакой тон нельзя назвать высоким (*хадд*) и низким (*сакил*) вне его соотнесенности с другим тоном^{xxv}. Только тот тон является высоким, который в соотнесенности с другим тоном^{xxvi} извлекается из одной второй [части] струны (*мутлак*) и который в соотнесенности с другим тоном извлекается из одной четверти струны.

Мудрость (*хикма*) гласит, [что] каждый звук (*авази*), что существует в мире — *мусики*. Например, звук (*сада*), что появляется из пары отверстий [флейты] — *мусики*. Например, также, звуки (*сада*) животных и птиц — *мусики*^{xxvii}. Так, *мусики* состоит из совокупности правил [познания] и ремесла [изготовления], из некоторого [количества] тонов (*нагамат*), соотнесенных с основами ритмической длительности (*ика-и усул*) на определенном промежутке времени^{xxviii}. Описание [этих] тонов изложено [выше].

Однако [Богу] было угодно, чтобы всецелое исполнение тех высказываний не стало возможным, так как пение (*аваз*) животных [не знающих правил], является чистым звуком (*сада*), [не зависящим от правил], также как и пение маленьких птичек. Следовательно, и звук (*сада*), доносящийся из пары отверстий, главным образом, не является результатом этого знания (*илм*). Между тем как звук (*авази*), которым [сознательно] повелевают благодаря тому [знанию] может быть четырьмя различными тонами, имеющими благозвучную природу. И тот звук не появляется из порожнего ладка (*парде*). Следовательно, [налицо] двусмысленность, которая [З] имеется в этой науке (*илм*).

Следует [знать], что дабы звук стал благозвучным (*мулаим*) и было к нему благорасположение природы, нужно чтобы светила, с которыми связано это знание, находились в положении *тале*^{xxix}. И если происходит так, то чистую артикуляцию [звука] можно сделать флектируемой.

[illegible]

Рукопись. Л. 2а

م ه	Разделили на 8 частей и прибавили с низкой стороны. Предел 1 части	ب	Получилось	ب	Это образец	ب	на [струне] хадд
م و	Разделили на 8 частей и прибавили другу часть Предел 1-й части	ج		ج		ج	
م مل	Разделили на 3 равные части	د		د		د	
م ح	Разделили на 8 частей и каждую равную часть из этих частей прибавили	ه		ه		ه	
م مل	Разделили на 4 части и прибавили с низкой стороны	و		و		و	
م آ	Разделили на 4 части Предел 1-й части	ز		ز		ز	
م ز	Разделили на 4 части Предел 1-й части	ح		ح		ح	
م ح	Разделили на 3 части Предел 1-й части	ط		ط		ط	
م ن	Разделили на 3 части равные друг другу Предел 1-й части	ی		ی		ی	
م ب	Разделили на 4 части равные друг другу Предел 1-й части	یا		یا		یا	
می	Разделили на 3 части Предел 1-й части	یب		یب		یب	
می	Разделили на 4 части Предел 1-й части	یج		یج		یج	
ی ط	Разделили на 4 части Предел 1-й части	یط		یط		یط	
م ط	Разделили на 4 части Предел 1-й части	یه		یه		یه	
می	Разделили на 4 части Предел 1-й части	یو		یو		یو	
م آ	Разделили на 4 части Предел 1-й части	یز		یز		یز	
مو	Разделили на 2 части Предел 1-й части	یح		یح		یح	

ГЛАВА ВТОРАЯ — о распределении ладков (*дастанха*) и описание [мелодических] интервалов (*абад*).

Ладки имеют внешние признаки и более аргументированно [выглядят] на струнных инструментах (*алат зават ал-оутар*), потому что являются причиной артикуляции [и выхода] тонов из приведенной [в движение] струны. Музыкальных тонов (*нагамат*), которые являются «осью» (*мадар*) мелодий (*алхан*), — семнадцать^{xxx}. Эти семнадцать тонов можно представить на одной струне^{xxxi}. Посмотри [на] таблицу. Правильна ли она — ведомо Богу^{xxxii} (см. с. 232–323).

Но интервалы состоят из соединения различных тонов — высоких и низких^{xxxiii}. Если предположить [их на] двух струнах, то различные тоны этих струн будут звучать вместе как один [тон]. Например, тоны струн *бам* и *маслас* извлекаются таким образом, что звучат как один тон, так как ударяют по обеим струнам одновременно. И, наконец, можно сказать, что между этими тонами существует определенное расстояние.

Далее знай, что оба извлекаемых тона — либо благозвучны (*танаффог*), либо же неблагозвучны (*мутанафер*). Если совокупность [двух] тонов благозвучна, то этот интервал называется консонантным интервалом (*буд-и муттафик*), если же неблагозвучна, то [его] называют диссонантным интервалом (*буд-и мутанафер*)^{xxxiv}. Так, консонантный интервал образован созвучными тонами (*иттифак*). Однако если каждые из двух [тонов] звучат одновременно, то это вовсе не значит, что [полученное] является одним тоном по причине этой созвучности. Каждый из этих [двух] тонов становится «заместителем» (*каим макам*) другого.

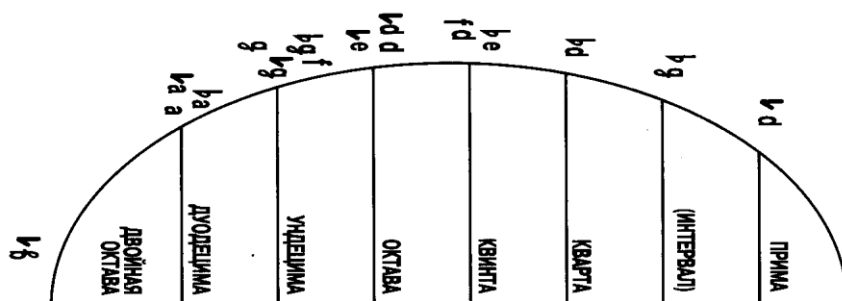
В описание мелодии (*тариф-е лахн*) — когда тон *с* (ṣ) [соединяется] с [тоном] *с*¹ (ṣ) (ج), то этот интервал называют октавой (*ал-зи б-ал-кулл*), так как [тоны] его консонантны. Однако [они] становятся [такowymi] не от крайней степени взаимного согласия (*иттифак*), а [благодаря] замещению одного [тона] другим.

Это два интервала — квинта (*ал-зи б-ал-хамс*) и кварта (*ал-зи б-ал-арбаа*). Но тон *с* (ṣ) с тоном *г* (g) образуют квинту.

Существует девять интервалов. [Первый] интервал (*буд*) [образуется] от [тона] *с* (ṣ) до *д*ḥ (ḍ)ḥ^{xxxv}. Второй — от *д*ḥ (ḍ)ḥ до *д*ḥ (ḍ) (ج). Оба интервала являются малыми полутонами (*зи-л-бакийа*). Третий интервал — от *с* (ṣ) до *д* (d), является большим тоном (*танини*). Его также обозначают знаком Т (*танини*). Четвертый интервал — от *д* (d) до *ф* (f) (ح) является квартой (*зи-л-арбаа*). Пятый интервал — квинта (*зи-л-хамс*) —

от f (ح) до g (ب). Шестой интервал октава (*ал-зи б-ал-кулл*) — от $d \flat$ (د) до c^2 (ج). Седьмой интервал дуодецима (*ал-зи б-ал-кулл ва хамс*) — от c^2 (ج) до c^3 (س) [...]. Девятый интервал — двойная октава (*ал-зи б-ал-кулл марратайн*) — от e^2 (ا) до g^2 (ج)^{xxxvi}.

Таким образом, интервалов девять и разговор о них большой. Если начну его, то продолжение будет длинным. Поэтому учение о распределении ладков и описание интервалов я изложил настолько кратко, насколько это допустимо, чтобы не обделить его [суть]. А девять интервалов представил в этом рисунке, чтобы облегчить их понимание^{xxxvii}.

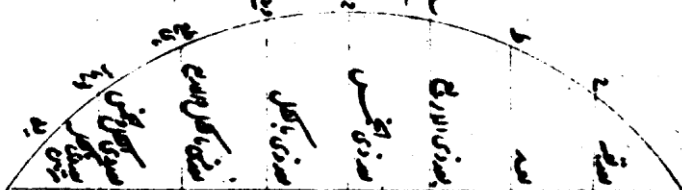


ГЛАВА ТРЕТЬЯ — в разъяснение *пардеха*, — основная в *Рисале дар илм-и мусики* «Трактате в познание *мусики*»^{xxxviii}. Она — о двенадцати *парде* и шести *шобе*, которые [также] называют *авазе*. Остальные — *таркибат*. Следовательно, не существует видов (*аксам*) благозвучия (*мусики*), вне двенадцати *макамат* и шести *шобе*^{xxxix}.

Имена *парде* — Ушшак, Нава, Буселик, Раст, Хусейни, Рахаб, Хиджази, Зангуле, Арак, Исфахан, Зирафканд, Бозорг. Первый «круг» (*даире*) Ушшак, [...], новый «круг» четырнадцатый [...]^{xl}, третий «круг» — Буселик, [четвертый] «круг» — Раст, [пятый] «круг» — Хусейни, [шестой] «круг» — Рахави, [седьмой] — Хиджаз, [восьмой] «круг» — Зангуле, [девятый] «круг» — Арак, [десятый] «круг» — Исфахан, [одиннадцатый] «круг» — Зирафканд, [двенадцатый] «круг» — Бозорг^{xli}.

Остальные «круги» являются диссонантными. К ним звезды не показывают благорасположения и их составляют из тех звуков, [что образуют диссонансы]^{xlii}. Также учителя^{xliii} утвердили [в этой науке] 84 «круга», некоторые из которых консонантны (*мулаим*), а некоторые диссонантны (*мутанафер*). То [из них], что диссонантно может быть [названо] явнодиссонантным (*захир-и танаффер*) или может не быть

یکبار زنده چنان نماید که یک نغمه است بسبب اتفاق و هر یک از این نغمات قیام تمام دیگری شود
در تعریف الحی چون نغمه ا با ع و این را بعد الذی با ککل خوانند یا متفق باشند یک نغمه در نغمات اتفاق
اما قیام تمام یکدیگر شوند و این دو بعد است بعد الذی بمجلس بعد الذی بالاربع اما بعد الذی بمجلس چون نغمه
ا با با باشد و ابعاد ناست بعدی از ا تا با است دوم از با تا ع است و این هر دو بعد است
خوانند سیوم بعدی یعنی و آن از ا تا با باشد و از بعد ط نیز خوانند چهارم بعدی الاربع است و آن از
د تا ع بنجم بعدی بمجلس است و آن از ع تا با باشد ششم بعدی با ککل است و آن از با تا ع هفتم
بعد الذی با ککل بمجلس است و آن از ع تا با باشد نهم بعد الذی با ککل مرتب است و آن از با تا ع باشد
اینست ابعاد یکبار و در بعضی بسیار است اگر بیان کنیم تطویل بخانه اما کلماتی چند بود چهارم و در بعضی
و تعریف ابعاد بیان کردیم تا بی بهره باشد ششم ابعاد یکبار را بدین صورت آوردیم تا تصور آن آسان باشد



فصل سیوم در بیان پرده و بحث علم موسیقی بنحایت بر دو دانه پرده و کشش شده که از آن دانه
خوانند باقی یکبار است پس تمام موسیقی این دو دانه پرده و کشش شده بدون مبت و اساسی پرده
اینست عشاق و با بسبب راست حسینی ردای مجازی زنگوله و
اصفهان زیرا که بزرگ عشاق و دایره اول است فوی دایره چهارم و بسبب
راست دایره حسینی دایره ردای دایره مجازی دایره زنگوله دایره
واق دایره اصفهان دایره زیرا که بزرگ دایره باقی و در آن پنج نغمه
بر آن اتفاق نمایند و باشد که از آن هفت نغمه یک نغمه و در آن هفت نغمه چهار دایره

[названо] таковым^{xliv}. Какая же ошибка стала причиной [при составлении] тонов того «круга»? Тех [тонов] что [образуют] консонантные интервалы должно быть в арифметическом соотношении не меньше их общего количества.

Древние ученые начинали [перечисление всех] *парде* с Раста. Некоторые [из них]^{xlv} вместо Зангуле говорят Нехаванд, вместо Исфахан — Мохалеф-и Кучек или Мохалефак, а вместо Бозорг — Мохалеф-и Раст. В этом не много противоречия.

Но каждая из существующих двенадцати *парде* состоит не менее чем из четырех и не более чем из восьми тонов. Однако современные ученые в четырех *парде* — Арак, Исфахан, Зирафкан-и Кучек и Бозорг прибавили один тон. И они из редких *парде*^{xlvi}. Остальные же состоят из восьми и не менее чем из четырех тонов. Поэтому первый тон уподобили огню, второй тон — воздуху, третий — воде, а четвертый — земле. Далее, первый тон соотнесли с точкой, второй — с линией, третий — с плоскостью, а четвертый — с телом. Причина того, что [парде] состоят из более чем восьми тонов в том, что [каждые] четыре тона соответствуют универсалиям природы. Мастера (*устадан*) этой науки строили [музыкальную] речь в трех тонах (*нагме*)^{xlvii}. Но это редкость, а «на то, что редко — нельзя ссылаться»^{xlviii}.

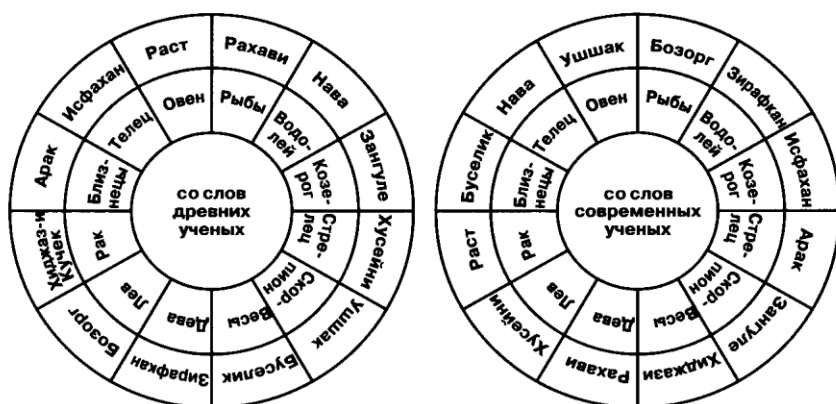
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ — об *авазха*, которые называли *шуаб*^{xlix}.

Их шесть: [первый] Гевешт, [второй] Гарданийе, [третий] Ноуруз, [четвертый] Майе, [пятый] Сальмак, [шестой] Шахназ'. «Круг» Гарданийе происходит от двух [звуковых структур] Исфахан, Сальмак — от Зангуле, Ноуруз — от Хусейни. Эти *авазе* извлекли из двенадцати *парде*^{li}. И разница между *парде* и *шуаб* в том, что каждая из упомянутых *авазе* состоит не более и не менее чем из четырех тонов^{lii}. Но для «кругов» *таркибат* есть возможность выхода за пределы четырех тонов, как в Мухайер, Нехофт, Хиджаз, Гарданийе и других^{liii}. Разногласие, которое существует в именах [«кругов»], согласно общепринятым терминам (*истелахат*), не является поводом для смыслового противоречия. Эти шесть *авазе* создали из трехсташестидесяти других^{liv}.

ГЛАВА ПЯТАЯ — о соотнесенности *парде* с [12] Созвездиями.

Некоторые древние ученые начинают [перечисление] «кругов» со [звуковой структуры] Раст, а современные — с *парде* Ушшак. Но здесь более уместно мнение современных ученых, поскольку эпохи различны. Хотя философы древности знали определяющее воздействие причины (*хукм*) лучше, — изречения современников для нас более подхо-

дяди. По изречениям древних и современных ученых, я начертил две окружности, чтобы иметь об этом точное представление. Эти две окружности начертаны на другой странице. Правильны ли они — ведомо лишь одному Богу^{lv}. [6]

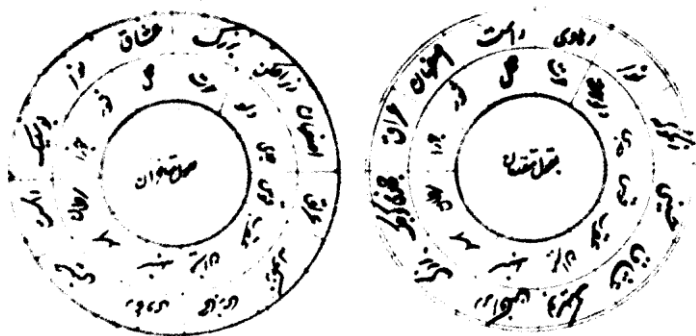


ГЛАВА ШЕСТАЯ — о соотнесенности *пардеха* с семью Светилами.

Знай, что [каждая парде] соответствует определенному светилу. Здесь тоже имеется два мнения. Со слов древних, — Зангуле и Нава относятся к Сатурну, Хусейни и Рахави — к Юпитеру, Арак и Хиджази — к Меркурию, Кучек — к Луне, Бозорг — к Солнцу. Со слов современных ученых, Хусейни относится к Солнцу, Раст — к Луне, Исфахан и Зирафкан-и Кучек к Сатурну, Нава и Хиджази- к Венере, Буселик и Рахави — к Меркурию, [...] — к Марсу. «Руль» каждого климата связан с теми Светилами. Склонение «руля» в соответствии с приносимым ими злополучием или благополучием становится [либо] злополучным, либо иным. А когда созвездия Зодиака попадают в положение *тале*, светило начинает оказывать действие в соответствующем ему *парде* и все это связано с математическими науками^{lvi}.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ — об извлечении *пардеха*^{lvii}.

Если от первого тона начинают (*агаз*) Раст и останавливают (*махат*) [мелодию] на [ладке] нава — получается Ушшак. Если из первого тона начинают Нава и останавливают на [ладке] ушшак, то [мелодию] называют Нава. Если из первого тона начинают Нава и завершают на [ладке] нава — называется Буселик. Если из первого тона начинают Раст и [диапазон его] расширяют до дугах, сегах, панджгах и гарданийе, а затем вновь возвращают [мелодию] к тону раст, то называют Раст.



فصل ششم در منوبات پرده با کوکب سجد بر الیک کوکب سجد را اختصاصت با پرده
 و اینجا نیز دولت زنگوله و نواز جل راست حسینی در ادوی شتری راست و شاق مرغ و بویک
 و اصفهان زهره و عراق و جازی و عطارد و کوچک ماه و بزرگ آفتاب و بقول متاخران حسینی
 منسوب با قنات و راست باه و اصفهان و زیر افکند کوچک بزل و نواز جازی زهره و بویک
 و ادوی بطارد بشری بیرج پس معلوم شد که کسان هر یکی
 اختصاص آن کوکب می باشد و همچنین بحسب بلاد و طالع آنها میل کسان بلاد و مختلف می شود چنانکه
 طالع بیرج که باشد در همان پرده عمل کرده می شود و آن متوفست بعلموم ریاضیه فصل هفتم
 در استخراج پرده از یکدیگر اگر از نغمه اول راست آغاز کنند و محط در نو کنند عشاق شود و اگر
 از نغمه اول نو بگیرد و محط در عشاق کند نو خوانند اگر از اول نو بگیرد و محط در اول نو کند بویک
 خوانند و اگر از نغمه اول راست آغاز کنند و بد و کاه و سه کاه و چهار کاه و پنج کاه و نیز زود کرد و اندیشه
 هم بوی باز کرده و در نغمه اول راست محط کند راست خوانند و اگر از نغمه دوم راست آغاز کنند
 و محط در راست کنند و کاه خوانند و اگر محط در اصفهان کنند و کاه اصفهان خوانند و اگر محط

Если от второго тона начинают Раст и завершают в [ладке] раст — называют Дугах, если завершают в [ладке] исфахан — называют Дугах-и Исфахан, если завершают в хиджаз — называют Дугах-и Хиджаз, если же завершают в дугах — называют Дугах-и Сарф.

Если от третьего тона начинают Раст и останавливаются на [ладке] раст — называют Сегах, если завершают [мелодию] в [ладке] ушшак — называют Забул, если завершают в арак — Руи Арак, если же в сегах — Мобарга.

Если от четвертого тона начинают Раст и останавливают [мелодию] на раст — называют Чахаргах, если завершают в дугах — Ракаб, если останавливают на маде — Чахаргах-и Маде, если же в хиджаз — Чахаргах-ва-Хиджази.

Если от пятого тона начинают Раст и останавливают на [ладке] раст — называют Панджгах, если останавливают на ушшак — Нейризи.

Если от восьмого тона начинают Раст и останавливают на раст — называют Гарданийе. Говорят, что [Гарданийе] находит завершение в чахаргах.

Если от первого тона, из Гарданийе начинают Раст и останавливают в [ладке] ушшак — называют Азербайджан или Аракиан-Пехлеви, если останавливаются в Бозорг — называют Салмак, если в забул — Чахаргах-о-Забул.

Если от первого тона начинают Нава, переходят на [ладок] ноуруз и останавливаются на дугах — называют Хусейни, если останавливают на рахави — Хусейни-йе Рахави, если на исфахан — Хусейни-йе Исфахан. В то время, когда появляется «корень» (*асл*) Зангуле — получается Рахави.

Если от первого тона начать Раст и перейти на [ладок] хиджаз, возвратиться и вновь остановиться на [ладке] раст — получится Зангуле. Если начинают с зангуле и останавливаются на рахави — называют Хумайун.

Если от четвертого тона играют Кучек и останавливают на тоне Нава — называют Майе.

Если от первого тона начинают Сегах, переходят на арак и возвращаются к начальному сегах — называют Гевешт.

Если от первого тона начинают Арак, переходят на хиджаз, затем мохалефак, возвращаются и останавливают на арак — называют Арак, если останавливают на хиджаз — называют Уззал. В этом случае, если появляется майе — называют Исфахан.

От первого тона начинают Мохалефак, расширяют [диапазон] до предела хесар-руми и возвращаются в мохалефак — называют Мохалефак,

если начинают от хесар и останавливают на мохалефак — называют Хесар, и если в завершении (*дар пай*) вновь звучит Мохалефак, то тогда называют Шахназ. Так образуется Гарданийе-ва-Чахаргах, Шахназ-о-Мохалефак.

Если от четвертого тона [начинают] Хиджаз и прибавляют один иной тон — называют Уззал, если прибавляют три других тона — называют Нехофт, а в совокупности с четырьмя тонами Нехофт и четырьмя тонами Хиджаз — Ноуруз.

Если от первого тона начинают Нехофт и [мелодия] переходит в хиджаз, и останавливается на ноуруз, то называется Мухайер. Состоит из тех двух Ноуруз — [Ноуруз-и Араб и Ноуруз-и Аджам]: четыре тона вверх и четыре тона вниз.

Если [мелодия] начинается от мохалефак и переходит в хиджаз и останавливается на арак — называется Бозорг.

Таркибату нет конца, чтобы завершить [это] сочинение, поскольку [им] овладевают в этом искусстве. Остальное приходит в воображении (*хайал*).

ГЛАВА ВОСЬМАЯ — о постижении основ ритмической длительности (*ика-и усул*)^{lviii}.

Ритмов (*зуруб*), известных от арабов приверженцам этого ремесла (*санаат*) — шесть: Сакил-и аввал, Сакил-и доввом, Хафиф-е Сакил, Рамал, Хафиф, Хазадж^{lix}. И здесь разговор большой, однако, скажу [только] два слова: ось (*мадар*) [ритмической] основы Сакил — равна двадцати четырем ударам (*зарб*), ось [ритмической] основы Хафиф — шестнадцати ударам, «ось» [ритмической] основы Рамал — одиннадцати ударам, ось [ритмической] основы Тюркизарб — пяти ударам^{lx}. Существует три основы [ритмического сопровождения]: «совместная» (*маа ал-усул*), «предшествующая» (*кабл ал-усул*) и «последующая» (*бад ал-усул*)^{lxi}.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ — о том, какой ритм (*зарб*) необходимо сыграть каждому из людей.

Их несколько видов: Йекзарб, Дузарб и Сезарб^{lxii}. Старцы играют Йекзарб, потому что их время уже прошло. Молодые играют Дузарб, ибо [любят] Дузарб, по той причине, что [он] — середина между Сакил и Хафиф. Дети исполняют Сезарб, потому что им нравится Сезарб^{lxiii}.

Различие между ритмическим ударом (*зарб*) и метроритмической основой (*усул*) в том, что она (читай «основа». — Г.Ш.) имеет временную протяженность.

Абу Али Сина классифицировал [ударные] музыкальные инструменты таким образом, что исчерпал их [виды] в музыкальном искусстве^{lxiv}.

В сочетаниях тонов — относительно существующей между ними высоты и низкости — с «кругами» ритмической длительности, такое количество времени, сколько [оно] струится между их ритмическими единицами (*накарат*) [...]

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ — о том, что становится, [когда] ты повышаешь (*зийад*) и понижаешь (*назм*) *пардеха*^{lxv}.

Когда повышаешь Раст — получается Ушшак. Когда повышаешь Ушшак, — получается Кучек. Если повысить Зирафканд-и Кучек — получится Зирафканд-и Бозорг. Когда понижаешь Нава, — получается Хусейни. Если понизить Хусейни — получится Хиджази. Другое [парде] Нейриз-и Майе — получится Исфахан. Если понизить Исфахан — получится Хиджази. Если понизить Хиджази — получится Зангуле. Если понизить Асл-е Нехаванд — получится Буселик. Таким образом, образуются двенадцать «кругов»^{lxvi}.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ — о постижении инструментов (*сазха*).

Уд является «матерью» инструментов и основой знания науки о *музики*. Уд распространился по всему миру, поскольку [он] и необходим для понимания этой науки. Благодаря его устройству, уд называли «желаемым совершенным» (*матлуб-и камил*)^{lxvii}. Математики установили [на нем] шесть струн. Это исчерпывающее количество струн, которое приняли во всем мире. Но количество струн христианского уда не равно шести и поэтому его не называют «совершенным» *камил*. Например, если всего шесть [струн], то две струны — их третья часть, а три струны — их половина. В совокупности же получается шесть и любое количество [струн] кроме шести или совершенно или же несовершенно^{lxviii}. *Даф* и класс инструментов, что из типа арабского *ная*, [также] получили [большое] распространение. Другие же инструменты, напротив, несовершенны^{lxix}.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ — о постижении исполнения *пардеха*, соотносимых с временем [молитвы].

Об этом учителями сказано много. Так, некоторые *парде* вместе с [их] планетами соответствуют определенному времени [молитвы]. Важно правильно исполнять *парде* в нужное для него время. Если в результате воздействия одних *парде* повышается температура, мужество и храбрость, то исполнять их следует утром, так как они соответствуют [природе] утра. То, что мне вспоминается, можно выразить

таким образом: во время восхода солнца следует исполнять Хиджази, до полудня — Арак, в полдень между двумя молитвами (*намаз*) — Зирафканд-и Кучек, во время другой молитвы — Буселик, в период захода Солнца — Ушшак, во время вечерней молитвы — Зангуле, во время молитвы перед сном — Исфахан, в период одной трети ночи — Зирафканд, в полночь — Рахави, утром — Хусейни и *авазе*, которые называют *шуаб*. *Авазе* поминального и не развлекательного характера следует исполнять днем, а те, что приносят сон и влагу — ночью^{lxx}.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ — о том, какая *парде* соответствует каждому из народов^{lxxi}.

По мнению современных ученых, для мулюков^{lxxii} и султанов^{lxxiii} — Хусейни. Для шейхов^{lxxiv}, крестьян, солдатского батальона и аскетов — Исфахан, Зирафканд-и Кучек. Для визирей, аристократов, ученых и судей — Арак, Зирафканд-и Бозорг. Для эмиров, для барышень, шутов и отроков — Нава и Хиджази. Для студентов, инженеров и писателей — Буселик и Рахави. Для простолюдинов — любые мелодии (*авазе*) в пределах двенадцати *парде*. Если [музыкант] пожелает [10] использовать различные мелодии (*авазе*), то для этого нужно, чтобы каждая из них исполнялась в [строгом] соответствии с определенным *парде*.

После оказанного во вступлении продолжим далее, так как здесь уместно показать все [существующие] мнения. Со слов древних ученых мулюкам и султанам следует [играть] Бозорг. Шейхам, крестьянам и аскетам — Зангуле и Нава. Визирям, аристократам и судьям — Хусейни и Рахави. Эмирам^{lxxv}, тюнкам, солдатам — Раст и Ушшак. Барышням и шутам — Буселик. Студентам, инженерам и писателям — Арак и Хиджази. Простолюдинам — Зирафкан-и Кучек и [все] мелодии, соответствующие перечисленным *пардеха*^{lxxvi}.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ — о том, какие *пардеха* соответствуют каждому дню недели и четырем временам года.

Каждый день и каждая ночь соотнесены с планетами, поэтому утро воскресенья — [соответствует] Хусейни. Ночь понедельника — Арак и Зирафканд-и Бозорг, а утро — Раст. Ночь вторника — Нава и Хиджази, а утро — Ушшак и Зангуле. Ночь среды — Исфахан и Зирафканд-и Кучек, а утро — Буселик и Рахави. Ночь четверга — Хусейни, а утро — Арак и Зирафканд-и Бозорг. Ночь пятницы — Раст, а утро — Нава и Хиджази. Ночь субботы — Ушшак и Зангуле, а утро — Исфахан и Зирафкан-и Кучек. Ночь воскресенья — Буселик и Рахави^{lxxvii}.

Сохранив эти важные мелодии (*авазха*), их соотнесли с *пардеха*^{lxxviii}. Однако поскольку двенадцать *парде* соотнесли с двенадцатью

[месяцами], их разделили соответственно по четырем временам года. Три *парде* отнесли к весне, три — к лету, три — к осени и три — к зиме. Так, Ушшак, Нава и Буселик соответствуют весне. Раст, Хусейни и Рахави — лету. Хиджаз Зангуле и Арак — осени. Исфахан, Зирафканд-и Кучек и Бозорг — зиме. Ушшак соответствует началу весны, Нава — середине, а Буселик — окончанию. Таким образом, распределив *пардеха*, [мы] добрались до конца [главы]^{lxxix}.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ — о соотнесенности *пардеха* со семью климатами и [о том как] каждому городу из отдельных климатов, выбирают *парде* и *авазе*, которые соответствуют Той завесе (*парде*)^{lxxx}.

Климат первый — тот, что Сарандиб, Сумнат, Сахел-е Бахрханд, Хабаше, Зангибар, Санаа, Аден, Оман. Рулю этого климата со слов современных [ученых] соответствует Зирафканд-и Кучек и Исфахан. Однако со слов древних — соответствует Зангуле.

Климат второй — тот, что Мекке, Мадине, Таиф, Имаме, Катиф, Хесар, Касабе, Хазвале, Мекран, Чин, Хурмуз. Рулю этого климата соответствует Хусейни, но, со слов современных [11] — [они] получают [соответствие] с Зирафканд-е Бозорг.

Климат третий — тот, что Байт ал-Мукаддас, Кассатин, Газлан, Казийе, Табарийе, Тараис, Дамашк, Кирван, Искандарийе, Миср, Дом-йат, Аскар, Ахваз, Куфе, Багдад, Басре, Фирузабад, Шираз, Йазд, Исфахан, Шахрезур, Тун, Табас-е Килак, Мийа, Сирджан, Макинабад, Мадине, Уркандж, Мултан. Со слов современных [ученых] рулю этого соответствуют Буселик и Рахави. А со слов древних — соответствуют Арак и Хиджази.

Климат четвертый — тот, что Малатийе, Антакийе, Олсиб, Тарсус, Балбак, Азербайджан, Харран, Раке, Нардин, Ане, Мосел, Ардабил, Санджар, Арджис, Салмас, Хой, Маранд, Нахчиван, Табриз, Марага, Аджан, Сийахкух, Хулван, Шахруд, Нахаванд, Султанйе, Абхар, Хамадан, Курух, Саве, Казвин, Абе, Кум, Кашан, Рей, Хорезм, Аламут, Талкан, Дилман, Амул, Сари, Астарабад, Семнан, Дамган, Бистам, Сабзевар, Асфарин, Нишапур, Тус, Туршиз, Тун, Херат, Сарахс, Фарйаб, Балх, Кабадийан, Талкан, Бадахшан, Кашмир. Рулю этого климата соответствуют Арак и Зирафканд-е Бозорг. Однако со слов древних — получают соответствие Хусейни и Рахави.

Климат пятый — это Румийе-и Кубра, Макид, Ниса, Омудийе, Кунийе, Кайсарийе, Сивас, Арзан ар-Рум, Самат, Афлат, Алан, Муган, Барда, Самкур, Махмудабад, Байлакан, Баку, Ширван, Шамаха, Рус, Хорезм, Куркандж, Даран, Бухара, Самарканд, Насаф, Кеш, Ходжанд.

Рулю этого климата соответствуют Нава и Хиджаз, со слов современных [ученых], но у древних — соответствуют Буселик и Исфахан.

Климат шестой — Кустантинийа, Алан, Булгар, Тараз, Кашгар, Алмане, Хабалне, Бишбалык, Каракарум. Рулю этого климата соответствует Раст, но со слов древних — Зирафканд.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. У каждой *шадд* из [общего количества] *шудуд* есть [сила] воздействия на «испорченную душу» (*нафс ал-аммар*). Однако ее воздействия бывают различными. От одного воздействия человек становится сильным и смелым. Так воздействуют три *парде* — Ушшак, Нава и Буселик, которые соответствуют природе тюрок, африканцев и отшельников. Но, Раст, Ноуруз, Арак и Исфахан — приносят душе нежность, приятность. А воздействие Бозорг, Рахави, Зирафканд и Зангуле вызывает в душах состояние печали и опьянения. Исходя из этого воздействия к каждой *парде* следует подобрать соответствующий поэтический текст. Например, в [парде] Зирафканд и Рахави следует произносить [12] *бейт* печального содержания, а не веселого и радостного. Если же стихотворение соответствует настроению Раст и Буселик и не содержит грусти, то в душах возрастает чувство радости и ликования. Таким образом, содержание поэтического текста может соответствовать радостному или печальному настроению *парде* или не соответствовать ему^{lxxxi}.

Комментарии

i Введение формально делится на 4 раздела и 23 эпизода. В первом разделе изложена причина написания трактата, во втором разделе экспонируется содержание по названиям пятнадцати глав, в третьем разделе изложены версии о происхождении музыки, а в четвертом — музыкально-эстетические проблемы.

ii *Факир* — в словарном значении «бедняк», не только синоним суфия, но название «стоянки бедности» на мистическом Пути искателя, во время которой он обрекает себя на аскетизм, телесное и духовное очищение. Этот термин имеет определенные толкования и в плоскости теософии ислама, и в плане рассуждений об образе Совершенного Человека. Но даже если предположить, что под «собранием сторонников факира», то есть собранием суфиев, подразумевается какое-то конкретное суфийское братство, то сама просьба написать трактат о *музики*, являясь, по сути, литературным мотивом, начинает приобретать вполне реальные исторические очертания. Возможно, сам анонимный автор пожелал таким образом подчеркнуть свою приверженность к определенному суфийскому братству и участию в суфийских собраниях (*маджлис*), где слушание музыки (*самаа*) играло важную роль.

Таким образом, можно предположить, учитывая контекстуальные особенности местонахождения данной рукописи, что здесь имеет место не просто

«литературный прием», а нечто большее. Речь может идти об интересном факте взаимосвязи трактатной традиции, развивавшейся в рамках жанра *рисале*, с суфийской практикой. Известно, что многие ученые, в частности: Урмави, Мараги, Джами, были шейхами и принадлежали к определенным суфийским братствам. Итак, мотив просьбы и то, что в нем содержится — это та точка отсчета в пред-понимании всего текста, которая станет фундаментом для всей последующей его интерпретации. Он теснейшим образом связан со структурой трактата в целом, подобно тому как связаны *матла* и *макта* в суфийской газели.

iii Интересная, на мой взгляд, фраза, подтверждающая мысль о том, что любое сочинение в контексте теоцентрического сознания средневековой культуры, по разумению их авторов, написано дланью Божьей, управляющей пером. «Мы написали», — пишет Анонимный автор, уповая на то, что Бог помог ему создать трактат в соответствии с правилами. Также допустимо толкование этой фразы как указывающей на группу авторов.

iv Структура сочинения — 15 глав вместе с введением и заключением указывает на нумерологическую основу Красоты в числе 17 или в 17 разделах, соответствующих, как уже известно, 17 молитвам, 17 косам Мухаммада (Ш.М.Шукуров), 17 тонам музыкальной системы и т. д., не говоря уже о связи этого числа с Творением и образом Совершенного человека.

v Брошается в глаза избирательное использование понятия *маарифат* только лишь в названиях трех глав, в связи с упоминанием основ *мусики*, основ ритмической длительности и инструментов. Казалось бы, что могло объединить в понятии *маарифат* эти, на первый взгляд, различные отрасли музыкального знания? Почему автор говорит о «постижении» там, где обычно писали о познании-*илм* и учении-*талим*. Очевидно, что он отсылает читателя не просто к тому, что измеряется материально-вещественным бытием, а к тому, что имеет место быть в мистическом постижении посредством «прозрения» божественной тайны. Эта философия, которая, как говорилось ранее, противостоит рациональному знанию (*илм*) и дополняется чувственно-созерцательным (*мушахиде*) знанием. И, конечно же, ее использование в названии глав 2, 8 и 11 не случайно. Ведь *мусики* как мелодия-вещь соотносится с духовной субстанцией, или, иначе говоря, попросту является ею, и поэтому проявляется в различных состояниях (*хал*) и качествах музыкальных тонов, отражающих состояние Его Самости. Когда же мелодия-вещь становится субстанцией, а «если состояние является допустимым [атрибутом вещи], то она становится субстанцией (*джоухар*), ибо форма существования состояния в материи есть субстанция и местопребывание субстанции» (Moin 1975: *hal*), то актуализируется мистическое постижение, органом которого является уже не разум, а сердце (*дел*).

Аноним хорошо понимал не только вышесказанное, но и сопряженность терминов *мусики* и *саз*. Он пишет о постижении, потому что и *мусики*, и *саз* являются метафорами Духа (*рух*) как наивысшей части человеческой души (*нафс*), заключенной лишь только в одной из четырех ячеек (*хане*) мистического сердца. Именно эта ячейка сердца Совершенного Человека полыхает огнем страсти и любви к Возлюбленной. И именно она имеет ту же материю, что и

мустики, являясь духовной субстанцией, отражающей состояния божественной Самости. Таким образом, во всех трех случаях использования термина *маарифат* речь идет о постижении состояний духовной субстанции, которое не мыслимо вне основ ритмической длительности.

Кроме того, здесь вспоминается, что музыкальный ритм был взят из пульса Человека, а именно Адама, в тот самый момент, когда божий Дух укрепился (*караар*) в божественной клетке его Сердца, и оно застучало. Таким образом, если *мустики* и *саз* являются терминами синонимичными по внутреннему смыслу и указывают на пространственные параметры субстанции, то термин *бахр-е усул* определяет временной континуум. Он указывает на отсчет времени внутри метафорического образа Совершенного Человека, который обретает полноту и внутреннюю завершенность.

Выше была разъяснена закономерность появления термина *маарифат* в названиях трех глав. Также была рассмотрена связь терминов *мустики*, *саз* и *бахр-е усул* с понятием *маарифат* как выявляющим и указывающим на их единый, глубинный смысл, а точнее, смысло-форму. Но это не является целью исследования рукописи. Это было необходимо для того, чтобы выявить одно из существенных для ее пред-понимания слагаемых. Теперь можно констатировать, что рассмотренные понятия *факир*, *мабна*, *маарифат*, *мустики* и *саз* являются проявлениями образа Совершенного Человека (*инсан-и камил*) как сокрытой матричной основы всего текста, парадигмы Творения.

vi Пророк Идрис вошел в историю мусульманской культуры в качестве коранического персонажа (Коран 19 : 56: 58; 21–85), праведника, что из «терпеливых». Обманув ангела смерти, он проник в рай и был за свою верность Богу оставлен там до Судного дня. Он первый, кто писал каламом, шил себе одежды, узнавал судьбу по звездам, умел считать время и был знатоком древних писаний Адама и Сифа (ИЭС 1991: 92). В Коране написано, что когда им читаются знамения Милосердного, люди падают ниц, поклоняясь и плача. Известно, что «знамения Милосердного» не просто прочитывались как текст, а рецитировались, что усиливало эмоциональное воздействие произносимых слов. Не случайно богословы уделяли большое внимание музыкальной стороне этого чтения.

В качестве обладателя сокровенных знаний Идрис идентифицировался с Гермесом Трисмегистом. Историк Саид из Толедо (XI в.) писал, что по утверждению мудрецов, все древние науки (а следовательно и музыкальная. — Г.Ш.) произошли от Гермеса. Евреи называют его Енохом, а мусульмане Идрисом. В греческой мифологии Гермес — бог, отводивший души умерших в подземный мир и разносивший послания богов. Он — связующее звено между сверхъестественным и земным. Гермес — атлет, развитый человек, поэтому считается, что своим внешним видом олицетворяет «совершенного человека» суфиев. Он избрал лиру и с помощью музыки мог изменять состояния своих слушателей, как это делают суфии. Звуками своей флейты он усыпил гиганта, что рассматривается как указание на гипнотические свойства Гермеса как суфийского типа (Идрис Шах 1994: 225).

Основоположник суфийского братства ас-Сухравардийя — Шихаб ад-Дин Сухраварди (XII в.) почитал Гермеса за прародителя всех мудрецов, от которо-

го ведут начало две ветви мудрости: «восточная», в лице героев Авесты — царей-мудрецов Гайомарта, Феридуна и Кай-Хосрова, а также Заратустры и суфиев — ал-Бистами (IX в.), ал-Халладжа (X в.) и ал-Харакани (XI в.) и «западная» — в лице греческих философов — Асклепия, Эмпедокла, Пифагора, Платона и мусульманских мистиков Зу-н Нун ал-Мисри (IX в) и Сахл ат-Тустари (IX в.) (ИЭС 1991: 215). Ср. с трактатом *Бехджат ар-Рух* «Красота Духа»: «Этот трактат <...> написанный со слов ученых Греции на основании ясности и светлости [их суждений] по правильным изречениям из древних книг Афлатуна и ученого Гермеса, то есть пророка Идриса, который делал выводы по [движению] благословенных странствующих планет и прояснял [недуги] врачеванием до тех пор, пока [Бог не ниспослал ему] обитель истинных мистиков — ступень «желания рая» (*парде-йе шоук*) (это одно из разновидностей хала — состояния, которое даруется мистику на пути (*тарик*) к Абсолюту помимо его воли и степени совершенства. — Г.Ш.). И послушники сторонника «мистической интуиции» (*сахаб-е зоук* — это прозвище Шихаб ад-Дина Сухраварди. — Г.Ш.) от воздействия той ступени «воображения» вслед за душою сбросили [бремя тварного мира] и вознеслись к божественному миру возвышенной любви из презренного мира — обители жестокости и горя, лицом к небесному миру — обители света и божественного откровения (*кашф*) (Abd al-Momin Safi ad-Din 1968: 17–18).

vii Фигура Пифагора — одна из самых распространенных в трактатах данного периода. С ним связывают «изобретение» макамов и музыкальных инструментов. Образ Пифагора оброс легендами, передаваемыми из уст в уста поколениями музыкантов по всему Ближнему и Среднему Востоку, о чем свидетельствуют многочисленные этнографические данные. Эти самые легенды в различных вариантах фиксировались и в рукописных книгах. К примеру, легенда о распространении музыкальной науки от Пифагора гласит: «Мудрец Пифагор благодаря чистоте субстанции своей души и проницательности разума своего услышал тона, [издаваемые] движениями небесных сфер и светил, и благодаря превосходным врожденным качествам своим, вывел основы музыки и тона мелодий. Из мудрецов он был первым, кто рассуждал об этой науке и поведал об этом таинстве. За ним последовал и Никомах, Птоломей, Эвклид и другие мудрецы» (МЭСБ 1967: 271). Легенда передает космологическую концепцию музыки в рамках математико-космологической теории Пифагора и его учения о гармонии сфер. Она пересказывалась в средневековых исламских трактатах практически без изменений, чего нельзя сказать о втором варианте «музыкальных» легенд о Пифагоре, связанных с Ямвлихом (IV в. н. э.) и Боэцием (V–VI вв. н. э.). Они рассказывают, что проходя как-то мимо кузницы, Пифагор заметил, что совпадающие удары не одинаковых по весу молотов производят различные гармонические созвучия. Вес молотов можно измерить. И таким образом качественное явление (созвучие) точно определяется через количество. Отсюда — вывод Пифагора о том, что число «владеет вещами». В контексте мусульманской культуры эта легенда перекодировалась на открытие созвучия и музыкальной науки. Изменились пространственные координаты притчи: Пифагор проходя по базару, который, являясь средоточи-

ем социальной, политической и культурной жизни исламского города (в центре которого он находился) связывался с установлением «космического порядка» (Шукуров 1983: 94), услышал звуки чесальщиков хлопка.

Наконец, третий вариант Пифагоровых «музыкальных легенд» связан с созданием различных инструментов, например, барбата, гыджака и т. д.

viii Перечислив названия четырех струн уда, тем не менее, Аноним не упомянул названия самого инструмента, а обозначил его термином *саз* о различных коннотациях которого было сказано выше. Он также не назвал имена ученых, «создавших» этот инструмент. Известно, что четырехструнный уд существовал при Исхаке ал-Моусили (767–850 гг.), а еще раньше, например, Саиб Хасир (ум. 680–683 гг.), был первым, кто использовал уд в качестве сопровождающего инструмента. Пятую струну, по сообщению Салаха Махди, добавил к уду Али ибн Нафа или Зирияб (VIII в.). Ихван ас-Сафа писали: «Мудрецы, занимающиеся этой наукой, определили, чтобы струн у лютни было не более и не менее чем четыре. Тем самым они хотели уподобить свои творения происходящим в подлунном мире природным явлениям в подражание мудрости создателя, да будет он превознесен <...> Вот почему струна зир является подобием огня, а издаваемый ею тон соответствует жару и пылу; [струна] масна является подобием элемента воздуха, а издаваемый ею тон соответствует влажности и холодности воды; [струна] бам является подобием элемента земли, а издаваемый ею тон подобен тяжести и грубости земли. Описанные свойства струн соответствуют имеющимся между ними отношениям, и тем воздействиям, которые оказывают издаваемые ими тона на смесь природы тех, кто их слушает. И действительно, тон, издаваемый (струной) зир укрепляет смесь крови, увеличивая ее силу и действие, противодействуя смеси флегмы и утончая ее; тони из струны масна укрепляет смесь желчи, увеличивая ее силу и действие, противодействуя смеси черной желчи, утончая смесь флегмы, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси желтой желчи и смягчая ее остроту; тон, издаваемый струной бам, укрепляет смесь черной желчи, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси крови и успокаивая ее кипение. Таким образом, если сочетать эти тона в мелодию сообразно с [первичными смесями] и исполнять [полученные] мелодии в течение дня и ночи, природа которых противоположна природе преобладающих болезней и случающихся недомоганий то они смягчают их, уменьшают их остроту и облегчают больным страдания, ибо когда соединяются во множестве подобные друг другу по природе предметы, их действия приобретают большую силу, их влияние проявляется в большей мере и они одолевают то, что им противодействует, как это известно людям на предмете сражений и ссор» (МЭСБ 1967: 272–273).

Современные исследователи обычно подчеркивают античные корни философии Ихван ас-Сафа. Здесь нельзя не заметить влияния пифагорейства. Если Пифагор, к примеру, целебное воздействие связывал со звучанием четырехструнной лиры, каждый из тонов которой коррелировал с четырьмя первоэлементами, то в исламском средневековье лиру заменил уд, а в теорию «музыкального врачевания» была привнесена гуморальная теория Гиппократова, которую не мог знать сам Пифагор, так как умер за несколько десятилетий до рож-

дения будущего «отца медицины». Также в нее были привнесены четыре основных качества — горячность, влажность, холод и тяжесть (читай «сухость»).

ix Вопрос о связи человеческого пульса и ритма был исследован Ибн Синой (XI в.) в трактате «Канон врачебной науки»: «Тебе должно знать, что у пульса существует некое музыкальное естество. Как искусство музыки совершенно благодаря сочетанию звуков в известном соотношении по остроте и тяжести и кругам, так и величины промежутков времени, разделяющих удары [по струнам], таково и качество [ударов] пульса. Отношение быстроты и частоты их темпа есть отношение ритмическое, а отношение их качеств по силе и слабости и по достоинству есть отношение как бы сочетательное. Так же как темпы такта и достоинство звуков бывают согласные, а бывают несогласные, так и неровности [пульса] бывают упорядоченные, а бывают неупорядоченные [...] Это легче всего для человека, который по ремеслу привык [иметь дело] со степенями такта и соотношениями звуков и обладает сто двадцатью способностями изучить музыку [теоретически] и сопоставить сделанные [на практике] с известным [из теории]» (Ибн Сина: 119).

x Дауд — коранический персонаж, пророк; библейский царь Давид. Дауд — праведник, пользовавшийся особым покровительством Бога, который сделал Дауда своим заместителем (*халифа*) на земле, ниспослал ему Писание, называемое Забур (Псалмы) и научил его пению, подчинил ему горы и птиц, которые вместе с ним славят Бога. Устойчивый образ поющих вместе с Даудом гор и птиц восходит, по мнению М.Б.Пиотровского к псалму 148, ст. 9-10 (Пиотровский 1991: 142). Дауд — певец, неустанно славящий Бога был популярнейшей фигурой у мусульманских мистиков (ИЭС 1991: 57). Ихван ас-Сафа пишут: «Что касается цели, ради которой (музыка) используется поборниками божественных законов в храмах и молитвенных домах, при богослужении, при жертвоприношениях, при молебствованиях и при оплакивании — как это делал пророк Дауд, мир будет над ним, когда он читал свои Псалмы (Забур) и как это делают христиане в своих церквях и мусульмане в своих мечетях, устраивая красивые песнопения и читая напевно [священные тексты] — заключается она в том, чтобы растрогать сердца, подчинить и смирить души, [склонить их] к повиновению и запретам всевышнего, к покаянию перед ним в грехах своих и к возвращению в лоно Господа, славного и всевышнего по стезе предначертанных [им] законов» (МЭСБ 1967 : 265).

xi Духовой музыкальный инструмент, на котором он играл — это *мазамир* — род тростниковой флейты. В средневековой мусульманской литературе этот инструмент часто упоминается как *мазамир-е Дауд*, то есть «мазамир Дауда» или «флейта Давида».

xii Речь идет о притче, связанной с именем Абу Насра Мухаммада Фараби ат-Тюрки (870–950 вв.) и получившей распространение во многих трактатах, авторы которых приводили ее в качестве примера эмоционального воздействия музыки на людей. Согласно этой притче, однажды на пиру у визиря государства Буидов Сахиба Аббаса никем не признанный Фараби достал из мешочка избретенный им струнный смычковый инструмент *гыпчак* и начал исполнять на нем разные мелодии. Первой мелодией он всех необычайно развеселил, второй

навел грусть, третьей усыпил и ушел, написав на ручке *гытчака* «Пришел к вам Фараби, поприисутствовал и ушел» (МЭСВ 1967: 106). Ихван ас-Сафа пишут: «Так, рассказывают, что несколько музыкантов собралось по приглашению одного знатного мужа. Тот рассадил их на своем собрании соответственно их мастерству, как вдруг к ним явился некий оборванец, и хозяин усадил его выше всех. Это вызвало на лицах музыкантов выражения несогласия, и тогда хозяин, желая показать им превосходство [пришельца] и умерить их недовольство попросил его исполнить им какую-нибудь мелодию. [Незнакомец] извлек какие-то бывшие при нем деревянные предметы, приладил их друг к другу, натянул на них струны, ударил по ним, заиграв на один лад, и заставил всех, кто был на том собрании рассмеяться — такую утеху и радость он вселил в их души. Потом ударил по струнам, заиграв на другой лад, и заставил всех разрыдаться — так трогательно была мелодия и такую грусть вселила она в их сердца. Затем перестроился и заиграл на новый лад так, что усыпил всех. После этого он встал, вышел и был таков» (МЭСВ 1967: 264). Если в трактате Ихван ас-Сафа эта притча изложена подробно, но без упоминания имени Фараби, то здесь, напротив, в первую очередь определяется именно личность устада, искусного исполнителя на музыкальных инструментах, а сама притча подверглась сильной редукции.

xiii *Тасбих* — это произнесение формулы *Субхан Аллах* «Хвала Богу», сопровождающееся перебиранием четок и молитвой с повторением этой формулы; также название самих четок, состоящих из 99 бусинок, каждая из которых равна одному из 99 имен Бога. Суфии используют *тасбих* в зикре — мистическом радении и особом способе поминания Имен бога для того, чтобы не сбиться со счета регламентированного числа поминаний в формуле. Для быстрейшего вхождения в транссостояния приближения к Богу и погружения в него, использовались голос, музыка, танец, смена ритма, частота дыхания и положения тела, для того, чтобы сконцентрироваться на нескончаемости повторения имен Бога.

xiv Ср. с Ихван ас-Сафа: «Еще одна мелодия, которую называют «бодрой», использовалась полководцами в сражениях и для *хулы* (сатирический жанр поэзии древних арабов, посредством которого они обращались к своим противникам), и вселяла в души смелость и отвагу» (МЭСВ 1967: 265–266).

xv Ср. с Ихван ас-Сафа: «Еще одна изобретенная ими мелодия используется на похоронах, когда (люди охвачены) горем, печалью и унынием. Она утешает души, облегчает страдания, причиняемые несчастьем, разгоняет тоску» (МЭСВ 1967: 266).

xvi Ср. с Ихван ас-Сафа: «Другие мелодии используются на свадьбах и пиршествах, когда [людям] радостно, приятно и весело. Эти мелодии хорошо известны — они исполняются в наши дни» (МЭСВ 1967: 266).

xvii Ср. с Ихван ас-Сафа: «[Музыку] могут применять и [при обращении] с животными. Так, например, поступают погонщики верблюдов, которые прибегают к хиде [пение, которым погонщики верблюдов сопровождают шаг своих животных] на заре и ночью, и для понукания верблюдов и облегчения им бремени поклажи. Оно применяется и теми, кто пасет овец, коров и коней, когда

последние подходят к водопою, чтобы посвистом возбудить в них желание напиться. [В обращении] с теми же [животными] используются и иные мелодии: [одни] при наступлении времени течи и при случке, другие — при доении, чтобы получить больше молока (МЭСВ 1967: 266).

xviii Ср. с Ихван ас-Сафа: «Охотники за газелями, фазанами, катами (род куропатки) и другими птицами используют по ночам мелодии с помощью которых они заставляют их падать, так что их можно потом брать [голыми] руками» (МЭСВ 1967: 266).

xix Ср. с Ихван ас-Сафа: «Женщины, [нянчащие] детей, используют мелодии, останавливающие плач и навевающие сон» (МЭСВ 1967: 267).

xx Настоящая дефиниция мелодии появляется в тексте введения неожиданно и, в целом, не характерна для данного раздела трактатов.

xxi Ср. с Ихван ас-Сафа: «Из этого о чем говорилось выше явствует, что музыкальное искусство используется каждым народом и доставляет наслаждение всем животным, наделенным чувством слуха. Напевы воздействуют на души, имеющие духовную [природу], так как и другие искусства воздействуют на материи, обладающие телесной [природой]» (МЭСВ 1967: 267).

xxii Ссылка на Фараби и Абу Али Сину вполне объяснима в контексте введения. Выписав тезис о пользе мелодий, то есть музыки для души человека и животных, Аноним отослал читателя, желающего почерпнуть большую информацию на предмет этого вопроса к трудам двух ученых, правда, допустив при этом одну хронологическую ошибку: Абу Али Сина не мог «еще ранее» Фараби написать свою книгу, так как жил в XI веке. Фараби написал около ста работ по истории естественных наук, философии, музыке. Он определил музыку как науку совершенствования человеческих душ, сочетающую в себе приятное и полезное. По Фараби, в этическом плане музыка полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, кто потерял равновесие, делает совершенным тех, кто еще не достиг совершенства и сохраняет равновесие у тех, кто находится в состоянии равновесия. В лечебном плане она полезна и для души, и для тела, «ибо когда тело испытывает помехи, то испытываем помехи и душа. Поэтому исцеление тела совершается таким образом, что исцеляется душа, что ее силы умеряются и приспособляются к ее субстанции, благодаря звукам, произносящим такое действие» (Абдулла-заде 1991: 105, 106).

Книга Абу Али Сины, на которую косвенно указал наш автор, — это «Китаб аш-Шаифа», или «Книга исцеления», часть которой посвящена музыкальной науке. Абу Али Сина (Авиценна) был последователем Фараби в области материалистического истолкования природы музыкального искусства. Музыка, по мнению ученого, возникла из потребности человека выразить то, что он не может выразить обычной вербальной речью, словом — это язык души, выражаемый при помощи звуков. Животные, также как и люди, могут «находить в них успокоение, когда испытывают тревогу, боль и утеху, когда ими овладевает большая радость или печаль» (МЭС 1990: 281).

xxiii Словом *устад* — «мастер», средневековые ученые называли лучшего из лучших исполнителей на каком-либо музыкальном инструменте. Сафи ад-Дин был искусным исполнителем на уде и блестящим теоретиком. Один из его

трудов «Ар-рисалат аш-шарафийа» (сокр. «Книга [в посвящение] Шараф [ад-Дину]») был написан, в посвящение сыну монгольского правителя Багдада Хулагу-хана — Шараф ад-дину Хаджи Харуну. Вторая фраза последнего предложения лишь звено-связка к последующим теоретическим (I, IV, и X) главам трактата, которые прямо и косвенно содержат выкладки теории Сафи ад-Дина.

xxiv **Глава первая.** Название главы не соответствует тому, что экспонировалось во введении потому что изменен ее порядковый номер. Ошибку следует видеть во введении, где глава о распределении ладков дана первым номером, в то время как это не соответствует канонической последовательности глав в трактатах XVI–XVII вв.

xxv В определении понятия «тон» автор следует дефиниции Урмави, согласно которой тоном называется музыкальный звук, имеющий длительность и высоту — «низкость» и «высокость» относительно какого-либо другого звука. До Урмави — Фараби и Ибн Сина считали музыкальным тоном любой звук, звучащий определенный промежуток времени на определенной высоте. Сафи ад-Дин опроверг это определение, приведя в пример случай, когда какое-либо тело, например, камень, волочащийся по земле, издает звук, обладающий всеми вышеуказанными качествами, в то же время — не является музыкальным тоном.

xxvi Очевидно, речь идет о тоне открытой струны.

xxvii Здесь главным образом отражена позиция перипатетиков — Фараби и Ибн Сины, которым далее противопоставляется позиция Урмави. Автор справедливо говорит о различии мнений по этому вопросу.

xxviii Эта дефиниция подтверждает соположенность теории и практики в понятии *мустики*.

xxix Для достижения качества «благозвучия» необходимо благорасположение планет, которые должны находиться в положении *тале*. *Тале* (букв. «судьба») — та часть зодиакального пояса, которая находится на восточном горизонте (*афаг*). Каждая планета и созвездие, находящиеся в положении «тале» особым образом влияют на злополучие и благополучие, судьбы людей. Таким образом, качество звука, также как и судьбы людей предрешаются на небесах.

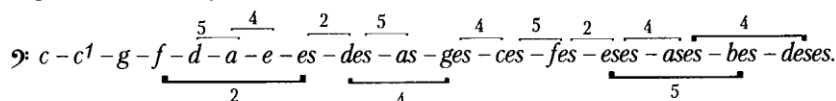
xxx **Глава вторая** формально и по своему содержанию делится на два раздела.

Раздел первый содержит теорию 17-ступенного звукоряда Сафи ад-Дина Урмави. Эта теория, систематизированная Сафи ад-Дином, можно сказать, в интегрированной форме различных элементов находилась в работах его известных предшественников ал-Кинди (ум. 873), Фараби и Ибн Сины. Она вывела «исламское развитие концепции звукоряда, унаследованной от греков, тем самым образовав последний этап в развитии пифагорейской системы, которую впервые адаптировал ал-Кинди» (Write 1978: 20). Теория 17-ступенного звукоряда практически без изменений излагалась многими поколениями ученых, вплоть до конца XV — начала XVI столетия. В период позднего средневековья (XVI–XIX вв.), когда изменился дискурс музыкальной науки, авторы трактатов почти перестали писать о теории 17-ступенного звукоряда, поэтому в контексте данного трактата она выглядит анахронизмом. Обращает внима-

ние, что Аноним не вывел ее в название главы, как было распространено до середины XV века. Представляется закономерным, что теория 17-ступенного звукоряда уместилась не более чем на половине рукописной страницы, большую часть которой заняла таблица.

xxxі Ученые представляли струну в виде линии, которую делили на 17 частей в диапазоне октавы. Поэтому автор справедливо заметил, что 17 тонов можно «расположить» на одной струне. На самом же деле каждая из пяти струн уда (*бам, маслас, масна, зир* и *хадд*), содержит по семь тонов, а диапазон октавы, включающий в себя 17 ступеней, простирается на три струны — *бам, маслас* и *масна*.

xxxіі (См. стр. 322–323). В оригинальном тексте таблица написана с поворотом на 180°. Возможно, это результат небрежности переписчика или чего-либо такого, чему трудно найти объяснение. Таблица содержит ряд неточностей, очевидно, также из-за ошибок переписчика. Прежде всего, обращает на себя внимание сама подача подобного материала в виде таблицы — это своего рода «новация» Анонима, так как до него это делали следующим образом: «линию *алиф — мим* (*آم*) разделили сперва на две равные части, и место деления обозначили буквами *йа-ха*. Целью этого деления является разграничение более низкой части струны от более высокой и определение основания для ее последующего деления, а также заверения круга тонов, называемого *буд зил кулл* «октава» и т. д. (Джами 1960: 20). Предшественники Анонима описывали именно сам процесс определения на струне 17-ступенного звукоряда, пользуясь, по словам В.М.Беляева, пифагорейской системой квинтовых, квартовых и секундовых отношений между ее ступенями. Поэтому струну от порошка (ПР)-*анф* (*آ*) до подставки (ПС)-*мушт* (*م*) поначалу делили на три части и в точке предела первой части определяли квинтовый тон. Затем подобным образом находили кварту, секунду и т.д. Это давало следующий порядок ступеней 17-ступенного звукоряда от тона открытой струны (Джами 1960: 73):



Каждое из описываемых действий деления струны сопровождалось многочисленными пояснениями, в трактате же Анонима в схематической форме представлен уже конечный результат этого процесса. В третьем столбике таблицы посредством буквенной нотации *абджад* выписан 17-ступенный звукоряд в порядке постепенного повышения тонов от звука открытой струны *с* (который не указан в таблице) до его октавного эквивалента *с¹*. Для их пояснения посмотрим нижеследующую сравнительную таблицу (см. стр. 345), где сопоставлены тексты трактатов Абд ар-Рахмана Джами и Анонима.

Сравнение обнаруживает неточности, имеющиеся в таблице Анонима: например, тоны *е* (*ج*) и *б* (*ب*) получены путем идентичного деления отрезка *с¹* – П (*آم*) на четыре части, что не соответствует действительности, также как и тоны *а* – *б* и *а* – *а*, полученные в результате деления на четыре части отрезков *г* – П (*آم*) и *г* – П (*بم*). Перечень ошибок пополняют тоны *б* и *е*, об извлечении которых ничего не сказано. Однако более всего обращают на себя

Сравнительная таблица 17-ступенного звукоряда

Д Ж А М И			АНОНИМ XVI			Получаемый тон
исходный отрезок струны	количество делимых частей	место извлечения получаемого тона	исходный отрезок струны	количество делимых частей	место извлечения получаемого тона	
e♭ П	8	1-я часть с низ. стороны	e♭ П	8+?	предел 1-й части	d♭
e♭ П	8	1-я часть с низ. стороны	e♭ П	8+?	предел 1-й части	d♭
c П	9	предел 1-й части	[?] П	3	предел 1-й части	d
f П	8	1-я часть со стороны c¹ (1)	f П	8+?	[?]	e♭
b♭ П	2	1-я часть с низ. стороны	[?] П	4	[?]	e♭
a П	3	1-я часть со стороны c¹ (1)	c¹ П	4	предел 1-й части	e
c¹ П	4	предел 1-й части	e П	4	предел 1-й части	f
d♭ П	4	предел 1-й части	d♭ П	3	предел 1-й части	g♭
d♭ П	4	предел 1-й части	[?] П	3	предел 1-й части	g♭
c¹ П	3	предел 1-й части	d♭ П	4	предел 1-й части	g
d♭ П	3	предел 1-й части	g♭ П	3	предел 1-й части	a♭
d♭ П	3	предел 1-й части	g♭ П	4	предел 1-й части	a♭
d П	3	предел 1-й части	g♭ П	4	предел 1-й части	a
f П	4	предел 1-й части	g♭ П	4	предел 1-й части	b♭
g♭ П	4	предел 1-й части	g♭ П	4	предел 1-й части	b♭
g♭ П	4	предел 1-й части	c¹ П	4	предел 1-й части	b
c¹ П	2	предел 1-й части	e♭ П	2	предел 1-й части	c²

внимание две буквы нотации — J «лал» и U' «нун». Буква «лал» использована при получении тонов d и le , а «нун» — тона lg . В нотации Сафи ад-Дина в пределах первой октавы таких букв нет, поэтому их перевод на европейскую нотацию затруднителен и помечен знаком вопроса. Все семнадцать тонов звукоряда Аноним размещает на струне *хадд* — пятой и наиболее высокой струне уда, что практически не возможно. В классическом варианте тоны 17-ступенного звукоряда располагаются следующим образом:

Бам	$\frac{c}{f}$	$\frac{bd}{c}$	$\frac{ld}{e}$	$\frac{d}{f}$	$\frac{le}{g}$	$\frac{e}{a}$	$\frac{f}{b}$
Маслас	$\frac{bg}{a}$	$\frac{lg}{b}$	$\frac{g}{c}$	$\frac{la}{d}$	$\frac{a}{e}$	$\frac{a}{f}$	$\frac{b}{g}$
Масна	$\frac{bb}{a}$	$\frac{b}{b}$	$\frac{c}{c}$	$\frac{ld}{d}$	$\frac{ld}{e}$	$\frac{d}{f}$	$\frac{le}{g}$
Зир	$\frac{le}{g}$	$\frac{e}{a}$	$\frac{f}{b}$	$\frac{lg}{c}$	$\frac{lg}{d}$	$\frac{g}{e}$	$\frac{ba}{f}$
Хадд	$\frac{la}{a}$	$\frac{a}{b}$	$\frac{bb}{c}$	$\frac{bb}{d}$	$\frac{b}{e}$	$\frac{c}{f}$	$\frac{bd}{g}$

xxxiii Второй раздел главы — «учение об интервалах», начинается с дефиниции Сафи ад-Дина, согласно которой интервал — это сочетание двух различных по высоте тонов, благозвучная совокупность которых называется консонансом, а неблагозвучная — диссонансом.

xxxiv В отличие от европейской средневековой теории интервала, одинаково исследующей консонанс и диссонанс, в средневековой исламской музыкальной науке диссонанс считали явлением, находящимся за пределами музыкального искусства. Было признано, что «интервалы делятся на консонансы и диссонансы: первые созвучны здоровому человеческому слуху <...> а вторые в музыке не употребляются» (МЭСБ 1967: 311). Именно поэтому в трактатах можно встретить только описание консонансных интервалов, тогда как о диссонансе или не говорится вообще, или же упоминается как о некоей априорной данности.

xxxv В последующем тексте, думается, вновь по вине переписчика, встречаются погрешности в расположении и написании интервалов.

xxxvi На нижеследующей таблице (см. стр. 347) устранены имеющиеся ошибки.

xxxvii Глава завершается графическим рисунком, изображающим струну, поделенную на восемь равных частей, над которыми в произвольном порядке выписаны 17 тонов звукоряда.

xxxviii **Глава третья.** В ней репрезентируется система звукорядных структур *адвар* и классифицированные виды звуковых структур — 12 *пардеха*, 6 *авазат* и *таркибат*.

xxxix Речь идет о звуковых структурах 6 *авазат*, которые иногда определяли термином *шобе*. Например, известно, что Мухаммад Нишапури также писал о «12 *парде* и 6 *шобе*», хотя это сходство носит формальный характер, так

№	Оригинал текста	Реконструкция
1	Бакийа — малый полутон $\text{ب} / c \flat d$	Бакийа — малый полутон $\text{ب} / c \flat d$
2	Бакийа — малый полутон $\text{ب} / \flat d \flat d$	Муджаннаб — малый тон $\text{ب} / \flat d \flat d$
3	Танини — большой тон $\text{ا} / c d$	Танини — большой тон $\text{ا} / c d$
4	Зи-л-арбаа — кварта $\text{د} / d f$	Зи-л-арбаа — кварта $\text{د} / c f$
5	Зи-л хамс — квинта $\text{ه} / f g$	Зи-л хамс — квинта $\text{ه} / c g$
6	Зи-л-кулл — октава $\text{ك} / \flat d^1 c^2$	Зи-л кулл — октава $\text{ك} / c^1 c^2$
7	Зи-л-кулл ва хамс — дуодецима $\text{ك} / c^2 c^3$	Зи-л-кулл ва хамс — ундецима $\text{ك} / c^1 f^2$
8	—	Зи-л-кулл ва хамс — дуодецима $\text{ك} / c^1 g^2$
9	Зи-л-кулл марратайн — двойная октава $\text{ك} / e^2 g^2$	Зи-л-кулл марратайн — двойная октава $\text{ك} / c^1 c^3$

как у Нишапури большинство имен не совпадает с именами звуковых структур в трактатах Сафи ад-Дина и Анонима XVI.

xI Лакуна, связанная с отсутствием порядковых числительных появилась, как отмечалось прежде, по вине переписчика. На месте «Новый «круг» — четырнадцатый», должно быть «Нава — «круг» второй».

xII Названия *пардеха* даны в том порядке, в каком они перечисляются в трактатах Абд ал-Кадира Мараги. У Сафи ад-Дина Урмави порядок перечисления иной. Урмави делил *пардеха* (читай *шудуд*. — Г.Ш.) на три подгруппы, каждая из которых связывалась с определенным психоэмоциональным состоянием и закономерностями звукорядной структуры. В трактатах XVI–XVII веков наблюдается иная картина: 12 структур начинались с «круга» Ушшак или Раст, но дальнейшее перечисление носило беспорядочный характер.

АНОНИМ XVI		УРМАВИ
Ушшак		Ушшак
Нава	I	Буселик
Буселик		Нава
Раст		Раст
Хусейни	II	Арак
Рахави		Исфахан
Хиджази		(Ноуруз)
Зангуле		Рахави
Арак		Хиджази
Исфахан	III	Хусейни
Зирафканд		Бозорг
Бозорг		Зангуле
		Зирафкан

xlii Реконструкция текста возможна по *Китаб ал-адвар* «Книге о “кругах”»), где установлены четыре вида диссонантных сочетаний тонов, включающих:

1 — ограничение верхнего тетра хорда тремя целыми тонами *танини* или четырьмя интервалами *муджаннаб*;

2 — комбинацию трех интервалов *танини*, *муджаннаб* и *бакийа*;

3 — помещение интервала *бакийа* выше *муджаннаб*;

4 — следование двух интервалов *бакийа* друг за другом.

xliii Имеется в виду Сафи ад-Дин Урмави.

xliv В теории Урмави одни и те же виды звукорядов определяются парой терминов, которые, в конечном итоге, можно разделить на две группы.

Первая группа содержит:

а — консонантные (*муттафик* или *мулаим*) звукоряды: имеют столько же интервалов-консонансов, сколько и тонов;

б — диссонантные (*мутанафер*) звукоряды: имеют один из вышеупомянутых случаев диссонанса;

в — промежуточные (*кнафи ат-танафер*) звукоряды: имеют меньше консонансных интервалов, нежели тонов.

Вторая группа содержит:

а — консонантные (*камил ат-талаум*) звукоряды, как и вышеуказанные (а);

б — явнодиссонантные (*захир ат-танафер*) звукоряды: имеют интервалы-консонансы, образующиеся только между фиксированными тонами;

в — промежуточные (*мулаим*) звукоряды: имеют большее количество интервалов-консонансов, нежели из подгруппы (в).

xlv Имеются в виду Урмави, Ширази и др.

xlvi Ниже представлена их структура:

Арак	G	A [♯]	B [♯]	C	D [♯]	E [♯]	F	F [♯]	G
Исфахан	G	A	B [♯]	C	D	E [♯]	F	F [♯]	G
Зирафканд или Зирафкан-иКучек	G	A [♯]	B [♯]	C	D [♯]	E	E [♯]	F [♯]	G
Бозорг	G	A [♯]	B [♯]	C	D	E	E	F [♯]	G

xlvi Эта мысль не ясна.

xlviii Здесь цитируется известная арабская поговорка.

xlxi **Глава четвертая.** 6 звуковых структур *авазат* автор характеризует двумя терминами одновременно — *шуаб* и *авазе*. При этом он замечает, что термин *шуаб* вызывает разногласия. Это свидетельствует, что во времена автора термин *шуаб* не был общепринятым для характеристики данного явления.

I В тексте рукописи на месте порядковых числительных имеются лакуны. Последовательность перечисления *авазе* более приближена к системе Сафи ад-Дина. *Авазе* практически не имеют отличительных структурных признаков, по которым они могли бы быть классифицированы в единую группу, если только принять во внимание, что большинство из них имеют персидское происхождение, что отражено в названиях.

li Фраза «Гарданийе происходит от двух Исфахан» указывает не только на *Китаб ал-адвар* «Книгу о “кругах”» Урмави, но и написанный к ней комментарий Кутб ад-Дина Ширази, которому принадлежит приоритет в выдвижении двух версий «круга» Исфахан. Он дал название «Исфахан» одному безымянному «кругу» в системе Урмави и поместил его под номером (67) вслед за Исфахан (66). Обе звуковые структуры различны тем, что первая из них состоит из двух слитных тетрахордов и целого тона вверх, а вторая — из двух отдельных тетрахордов с промежуточным целым тоном.

Любопытно заметить, что Кутб ад-Дин Ширази был первый, кто обратил внимание на этимологию названия «Гарданийе» как отражающую свое происхождение от Исфахан. «Гарданийе» — буквально значащий в переводе с персидского «оборачивающий, вращающийся», что следует понимать как «оборотный от Исфахан».

О происхождении Сальмак из Зангуле Сафи ад-Дином только отмечено, что Сальмак может быть вариантом Зирафканд, а Ноуруз — есть Хусейни без звука *g*.

Хусейни	G	A [♯]	B [♭]	c	d [♯]	e [♭]	f	g
Ноуруз	G	A [♯]	B [♭]	c	d [♯]	e [♭]	f	

lii В этом случае, возможно, имеет место распространенный в позднесредневековой науке постулат, который не сопровождается теоретическим анализом. Ни Сафи ад-Дин и ни Кутб ад-Дин не отмечали связь между 12 *шудуд* с 6 *авазат*.

liii Автор перечислил *дауре*, структура которых выходит за пределы тетрахорда.

liv Очевидно, речь идет о 360-ти мелодиях, сочиненных Барбадом для каждого из 360 дней годового цикла. Из числа их названий в структурах *авазе* сохранилась только «Ноуруз».

lv **Пятая глава** посвящена вопросу о соотносительности 12 *пардеха* с 12 созвездиями Зодиака — одному из самых распространенных в позднесредневековой науке. Интересно отметить, что классифицировав 12 *шудуд*, Урмави не обмолвился об их связи с 12 созвездиями, хотя не вызывает сомнений, что число двенадцать было предreshено именно ею. Два музыкально-астрологических цикла, начертанных Анонимом, показывают, что соотносительность *пардеха* с Зодиаком была различной в определенные периоды истории. Анализ рукописей XV–XVIII веков показал, что в сфере данной теории не существовало раз и навсегда установленных правил. Более того, можно говорить об определенной региональной специфике. Чтобы показать ее, я составила сравнительную таблицу на основе пяти трактатов, авторы которых указаны в ее верхней строке. В трактате Джурджани система звуковых структур *макам-парде* состоит из 14 наименований, из которых в данной таблице фигурируют только 12 традиционных.

Сравнительная таблица соотношенности 12 пардеха с 12 Созвездиями

Зодиак	Хасан Коукаби (XVI в.)	Абд ар- Рахман Газневи (XVI–XVII вв.)	Абд ал- Момин Джурджани (XVII в.)	Амирхан Коукаби (XVII в.)	Мухаммад Ладики (XV–XVI вв.)
овен	Раст	Раст	Ушшак	Ушшак	Раст
телец	Исфахан	Исфахан	Хусейни	Хусейни	Арак
близнецы	Арак	Ушшак	Раст	Раст	Исфахан
рак	Кучек	Кучек	Буселик	Буселик	Зирафканд (Кучек)
лев	Бозорг	Нейриз-и Арак	Рахави	Рахави	Бозорг
дева	Хиджаз	Хиджаз	Нава	Нава	Зангуле
весы	Буселик	Буселик	Бозорг	Бозорг	Рахави
скорпион	Ушшак	Хусейни	Сефахан	Сефахан	Хусейни
стрелец	Нава	Рахави	Арак	Арак	Хиджази
козерог	-	Зангуле	Зангуле	Зангуле	Абу Селик
водолей	-	Нава	Хиджаз	Хиджаз	Нава
рыбы	Хусейни	Нейриз-и Бозорг	Кучек	Кучек	Ушшак

Материал таблицы явно обнаруживает три разных цикла: первый — у Хасана Коукаби и Абд ар-Рахмана Газневи, связанных территорией Средней Азии или исторического Восточного Ирана, второй — у Абд ал-Момина Джурджани и Амирхана, связанных территорией Западного Ирана, и наконец, третий — у турецкого автора Мухаммада Ладики, жившего на территории Малой Азии. Следует обратить внимание, что перечисление названий с Ушшак свойственно только авторам второго из отмеченных регионов — Джурджани и Амирхан. Это говорит о том, что рассматриваемая теория в трактате Анонима отражает специфику данного региона — Западного Ирана. Последнее немаловажно для атрибуции трактата.

lvi **Глава шестая** — о соотношенности 12 пардеха с 7 Светилами.

Содержание главы отражено в таблице на странице 351.

На месте названий *парде* в графе «Современный цикл» имеются лакуны. Их заполнение представляется довольно проблематичным: соотношение 12 пардеха со 7 Светилами факт достаточно редкий в трактатах о *муслики*. Гораздо чаще встречается параллель между 7 Светилами и 7 *авазе*.

Последнее предложение попало в данную главу, видимо, по оплошности переписчика, и поэтому будет откомментировано в четырнадцатой главе о семи климатах.

ПЛАНЕТЫ	ДРЕВНИЙ ЦИКЛ	СОВРЕМЕННЫЙ ЦИКЛ
САТУРН	Зангуле Нава	Исфахан Зирафканд-и Кучек
ЮПИТЕР	Хусейни Рахави	Буселик Рахави
МАРС	Раст Ушшак	(?) (?)
ВЕНЕРА	Буселик Исфахан	Нава Хиджази
МЕРКУРИЙ	Арак Хиджази	(?) (?)
ЛУНА	Кучек	Раст
СОЛНЦЕ	Бозорг	Хусейни

lvii **Глава седьмая глава.** В ней описывается способ извлечения типовых мелодий идентичный тому, что есть в трактате Абд ал-Момина Джурджани. В операционном аппарате фигурируют два основных термина: *агаз* — начало движения, и *махат* — остановка движения. Анализ описания *таркибат* выявляет важную, на мой взгляд, закономерность: если начало движения (становления) мелодий связано с одной и той же звуковой структурой, например Раст, Нава и т. д., то завершение движения или заключительная каденция каждый раз центрируется вокруг различных тонов музыкальной системы. Следовательно, в развитии мелодий-*таркибат* и их «персонификации» основополагающей доминантой является именно заключительная каденция, что соответствует природе иранского и азербайджанского дастгаха. Начальный этап движения связан с одним из восьми диатонических тонов октавы, а именно — с первым, вторым, третьим, четвертым, пятым и восьмым, что можно увидеть ниже:

№ ступени	I	II	III	IV	V	VIII
Высота тона	g	a	h	c	d	g ¹

Данный диапазон охватывает одну октаву: мелодии от Ушшак (1) до Гарданийе (20) структурируются в пределах одной октавы, обнаруживая в целом восходящий характер по ступеням I – II – III – IV – V – VIII. Нельзя не заметить, что это — классическая схема деривационного процесса в дастгахе согласно сведениям о его состоянии в конце XIX века. На современном этапе, мугам-дастгах, как правило, центрируется вокруг четырех ступеней: I – IV – V – VIII с переменным участием VI ступени. Мелодии от Азербайджан (21) и до Бозорг — также движутся в восходящем направлении по более простой схеме I–IV–I, что вполне типично для современных иранских авазов.

Нельзя не сказать о том, что некоторая двусмысленность в описании становления мелодии Азербайджан дает возможность понимания *таркибат* и как системы с диапазоном в более чем одну октаву. Так называемый «первый тон»

мелодии Азербайджан может трактоваться как восьмой из-за названия «гарданийе», поскольку последнее всегда указывает на тон «соль» первой октавы. В этом случае восьмая ступень музыкальной системы – g^1 , становится первой и фигурирует в качестве таковой в описании последующих типовых мелодий. Ступень c^1 соответственно становится четвертой. Такое понимание *таркибат* дает возможность прочтения всей системы как единого целого и формирует следующую схему:

Ступени I – II – III – IV – V – VIII – XII
 Высота тона $g - a - h - c - d - g^1 - c^1$

Таркибат

№	№ исходного тона	Название исходной мелодии	Название заключительного устоя	Название типовой мелодии	Музыкальная система
1	I	Раст	Нава	Ушшак	G
2	-	Нава	Ушшак	Нава	G
3	-	Нава	Нава	Буселик	G
4	I	Раст	Раст	Раст	G
5	II	Раст	Исфахан	Дугах	A
6	II	Раст	Исфахан	Дугах-Исфахан	A
7	II	Раст	Рахави	Дугах-Рахави	A
8	II	Раст	Хиджаз	Дугах-Хиджаз	A
9	II	Раст	Дугах	Дугах-Сарф	A
10	III	Раст	Раст	Сегах	H
11	III	Раст	Ушшак	Забул	H
12	III	Раст	Арак	Руи Арак	H
13	III	Раст	Сегах	Мобарга	H
14	IV	Раст	Раст	Чахаргах	C
15	IV	Раст	Дугах	Ракаб	C
16	IV	Раст	Маде	Чахаргах-Маде	C
17	IV	Раст	Хиджаз	Чахаргах-ва-Хиджази	C
18	V	Раст	Раст	Панджгах	D
19	V	Раст	Ушшак	Нейризи	D
20	VIII	Раст	Раст	Гарданийе	G^1
21	I/VIII	Раст	Ушшак	Азербайджан Аракиан-Пехлеви	$G \setminus g^1$ $G \setminus g^1$
22	I/VIII	Раст	Бозорг	Сальмак	$G \setminus g^1$

№	№ исходного тона	Название исходной мелодии	Название заключительного устоя	Название типовой мелодии	Музыкальная система
23	I/VIII	Раст	Забул	Чахаргах-ва-Забул	G\g ¹
24	I/VIII	Нава	Дугах	Хусейни	G\g ¹
25	I/VIII	Нава	Рахави	Хусейни-Рахави	G\g ¹
26	I/VIII	Нава	Исфахан	Хусейни-Исфахан	G\g ¹
27	I/VIII	Нава	асл зангуле	Рахави	G\g ¹
28	I/VIII	Раст	Раст	Зангуле	G\g ¹
29	I/VIII	Зангуле	Рахави	Хумайун	G\g ¹
30	IV/XII	Кучек	Нава	Майе	
31	I/VIII	Сегах	Сегах	Гевешт	G\g ¹
32	I/VIII	Арак	Арак	Арак	G\g ¹
33	I/VIII	Арак	Хиджаз	Уззал	G\g ¹
34	I/VIII	Арак	Майе	Исфахан	G\g ¹
35	I/VIII	Мохалефак	Мохалефак	Мохалефак	G\g ¹
36	I/VIII	Хесар	Мохалефак	Хесар	G\g ¹
37	I/VIII	?	?	Шахназ	G\g ¹
38	I/VIII	?	?	Гарданийе-ва-Чахаргах	G\g ¹
39	I/VIII	-	-	Шахназ-о-Мохалефак	G\g ¹
40	IV/XII	Хиджаз	-	Уззал	C\c ¹
41	IV/XII	Хиджаз	-	Нехофт	C\c ¹
42	IV/XII	Хиджаз	-	Ноуруз	C\c ¹
43	I/VIII	Нехофт	Ноуруз	Мухайер	G\g ¹
44	I/VIII	Мохалефак	Арак	Бозорг	G\g ¹

Одним из принципов структурирования типовых мелодий можно назвать принцип транспозиции. По схеме, предлагаемой Анонимом, выходит, что одна и та же мелодическая синтагма Раст с заключительной каденцией на тоне ушшак, сыгранная от III ступени образует типовую мелодию Забул, сыгранная от V ступени образует Нейризиди, от VIII — Азербайджан. Эта же мелодическая синтагма Раст, с заключительной каденцией на тоне раст, извлеченная от I ступени образует типовую мелодию Раст, от II — Дугах, от III — Сегах, от IV — Чахаргах, от V — Панджгах, от VIII — Гарданийе, а с промежуточной остановкой на тоне хиджаз — Зангуле. Однако транспозицию здесь не следует понимать в европейском смысле, так как она не связана с темперированной систе-

мой, и поэтому не сохраняет структуру изначальной мелодии, а напротив, направлена на ее разрушение.

Классификация мелодий по их названиям указывает, что шесть из них принадлежит к виду *авазе*, десять — к *парде*, 12 — к *шобе*, 15 — к *гуше* или *таркибат*:

- *авазе* — Гарданийе, Сальмак, Майе Гевешт, Шахназ, Ноуруз;
- *парде* — Ушшак, Нава Буселик Раст, Рахави, Зангуле, Арак, Хусейни, Исфахан, Бозорг;
- *шобе* — Дугах, Сегах, Чахаргах, Забул, Мобарга, Ракаб, Панджгах, Нейризи, Хумайун, Уззал, Хесар, Нехофт, Мухайер;
- *гуше* — Дугах-Исфахан, Дугах-Рахави, Дугах-Хиджаз, Дугах-Сарф, Руи Арак, Чахаргах-Маде, Чахаргах-ва-Хиджази, Азербаджан, Чахаргах-Забул, Хусейни-Рахави, Хусейни-Исфахан, Мохалефак, Гарданийе-ва-Чахаргах, Шахназ-ва-Мохалефак.

lviii **Глава восьмая** — самая небольшая в трактате и посвящена описанию основ ритмической длительности.

lix Термин *зарб* в контексте этой главы фигурирует в двух понятиях: «удар», и «ритм». До XV века за каждым из этих понятий стоял отдельный термин.

lx Шесть ритмов, перечисленных анонимным автором как «арабские», были известны уже в раннесредневековой мусульманской науке (Азизова 1987: 418):

- Сагил-и аввал — «первый тяжелый»
- Сагил-и доввом — «второй тяжелый»
- Хафиф-е Сагил — «легко-тяжелый»
- Рамал — «бегущий»
- Хафиф — «легкий»
- Хазадж — «напев для голоса с переливами»

Ритмы классифицировались по количеству содержащихся в них ударно-ритмических единиц — *накре* и акцентов — *зарб*. Судя по количеству так называемых «зарбов» в первых трех ритмических основах — Сагил, Хафиф и Рамал, — речь здесь идет не ритме или акценте-*зарб*, а об ударно-ритмических единицах — *накре* (приходящихся на N-ое количество акцентов ритмической основы). В Сагил — 24 *накре*, в Хафиф — 16, что совпадает с их классическим вариантом. В Рамале 11 *накре*, хотя по традиции должно быть 12. Что же касается двух последующих ритмов — Тюркизарб («тюркский ритм») и Фахтезарб («ритм Вяхиря» — вид дикого голубя), то они не входят в шестерку «арабских» ритмов и даны здесь, видимо, согласно логике уменьшения ритмических единиц. В Тюркизарб их шесть, а в Фахтезарб — уже пять. Здесь же количество зарбов указывает скорее не на ритмические единицы-*накре*, а на акценты, так как в этих ритмических основах единиц-*накре* много больше отмеченных автором.

lxi Наконец, три ритмической основы — *маа ал-усул*, *кабл ал-усул* и *бад ал-усул* известны по трактатам Мараги. Когда «одновременная» — начинается вместе с музыкой и текстом, «предшествующая» — до них, а «последующая» — после.

lxii **Глава девятая** также лаконична. Названия этих ритмов встречаются почти во всех позднесредневековых трактатах о *мусики*.

lxiіі Иекзарб, Дузарб и Сезарб — это не только названия ритмических основ, но и частей суфийского *зикра*, в которых они звучат. Автор соотносит их с тремя жизненными циклами человека, тогда как их четыре — это: детство, юность, зрелость и старость. Если допустить, что система параллелей выстроена автором не полностью, то реконструкция может быть следующей:

Аноним XVI		Реконструкция	
старость	Йекзарб	старость	Йекзарб
юность	Дузарб	детство	Дузарб
детство	Сезарб	юность	Сезарб
		зрелость	Чахарзарб

lxiіі Очевидно, это предложение попало в текст по ошибке из следующей главы о музыкальных инструментах.

lxiі **Глава десятая** указывает на «Книгу о «кругах»» Урмави как на основной источник содержания.

lxiі Общее количество «кругов» не 12, как пишет автор, а 14, восемь из которых принадлежат к виду *парде*. «Круги» Зирафканд-и Бозорг и Кучек (последний не фигурирует как синоним Зирафканд) относятся к *таркибат* или *гуше*. Все «круги» представляют единую цепь, состоящую из трех подгрупп: первая — Раст, Ушшак, Кучек, вторая — Нава, Хусейни, Хиджази и третья — Исфахан, Хиджази, Зангуле. Во всех трех подгруппах, каждый последующий «круг» образуется посредством альтераций одной или двух ступеней предыдущего. Хиджази фигурирует в двух своих вариантах во второй и третьей подгруппах. В системе 84 «кругов» Урмави, Хиджази второй подгруппы отмечен порядковым номером 44, а Хиджази третьей подгруппы — номером 46.

lxiіі **Глава одиннадцатая.** В ней совершенно точно определяется статус струнного плектрного инструмента уда — как основы для развития музыкальной науки, ибо 17-тоновый строй уда в определенный период истории являлся фундаментом музыкально-теоретической системы. В VII–VIII вв. весь исламский мир освоил согдийско-иранский инструмент, окрещенный арабским словом «аль-уд». Попав через арабов в Испанию, уд покориł Европу, со временем превратившись в известную лютню. Первоначально уд был четырехструнным. Ученые называли его *уд-и кадим* — «древний уд». Когда же к уду прибавили пятую струну, он получил название *уд-и камил* — «совершенный уд», или *матлуб-и камил* — «желаемый совершенный». Второе название связано именно с пятиструнным удом, а не с шестиструнным, как утверждает автор.

lxiііі В работе Т.С.Вызго «Миграция музыкальных инструментов среднево-сточного региона на Запад в эпоху раннего средневековья» (Вызго 1980: 63) можно встретить изображение шестиструнного инструмента, явно напоминающего уд. Турецкий путешественник XVII века Эвлия Челеби описывает два инструмента из семейства уда, изобретенных азербайджанскими мастерами: первый — *шешхане* (перс. «шеш» — шесть + «хане» — дом, ячейка) созданный Рза ад-Дином Ширвани, имеет более длинный в сравнении с классическим удом гриф; второй — *шештар* (перс. «шеш» — шесть + «тар» — струна) был изобретен Али Ханом Табризи (Касимов 1968: 24).

lxi Обычно к совершенным инструментам относились те, что имели фиксированную звуковысотность, и наоборот.

lxx **Глава двенадцатая.** Название главы не совпадает с тем, что представлено в вводной главе трактата.

Намаз — это совокупность действий и молитв, установленных в определенной форме и последовательности. По своей значимости намаз стоит на втором месте в перечне пяти столпов ислама. Это своеобразный критерий принадлежности какого-либо человека к мусульманской общине. *Намаз* состоит из частей, называемых ракатами. *Ракат* предполагает строго регламентированное количество действий, поз, молитв. Каждый из пяти обязательных ежедневных намазов содержит от 2 до 4 ракатов. Ислам обязывает мусульманина совершать пять намазов в сутки, но есть намазы, которые совершаются помимо этих обязательных пяти и называются *раватиб*. Они не причисляются к обязательным, и если даже их не совершат, не будет греха. Однако совершать *раватиб* все же желательно, так как это способствует устранению недостатков, допущенных в обязательных намазах. Количество *раватиб* равно пяти, а общее количество намазов за день достигает десяти. Нижеследующая таблица составлена по материалу данной главы.

Соотнесенность *пардеха* со временем молитвы

№	Название обязательных намазов и раватиб	Количество ракатов	Название <i>парде</i>
1	Утренний намаз (<i>намаз-е субх</i>), наступает с рассветом и заканчивается с заходом солнца	2	Хиджази
2	Перед полуденным намазом	2 или 4	Арак
3	Полуденный намаз (<i>намаз-е зухр</i>) наступает когда солнце от зенита склоняется к западу	4	Зирафканд-и Кучек
4	После полуденного солнца	2	Буселик
5	Предвечерний намаз (<i>намаз-е аср</i>), наступает по истечении времени полуденного намаза и заканчивается с заходом солнца	4	Ушшак
6	Вечерний намаз (<i>намаз-е магриб</i>) наступает с заходом солнца и истекает, когда исчезает зарево заката	3	Зангуле
7	После вечернего намаза	2	Исфахан
8	Ночной намаз (<i>намаз-е и'шп</i>) наступает с истечением времени вечернего намаза и истекает с наступлением рассвета	4	Зирафканд-и Бозорг
9	После ночного намаза	2	Рахави
10	Перед утренним намазом	2	Хусейни

Автор как бы преднамеренно исключил слово «намаз» из названия главы, но в самом тексте использовал его несколько раз. Он перечислил 9 *парде*, два раза упомянув Зирафканд. Любопытно, что среднеазиатские источники обнаруживают гораздо большее количество типовых мелодий, исполняемых во время намаза. При этом в течение намаза исполняются от двух и больше типовых мелодий, количество которых часто равно количеству ракатов молитвы.

lxxi **Глава тринадцатая.** Если Урмави в своей «Книге» затрагивает эту тему мимоходом, по ходу разъяснения структуры *шадд/парде* и их эмоциональной классификации, то спустя столетия эта тема приобрела более основательный характер и в трактатах XVI–XVII веков уже заняла место в специально отведенной главе. Слово *коум*, фигурирующее в названии главы вместо обычного *тайфа*, также как и последнее, в переводе означает «народ, племя». Наднациональный характер ислама определил тот факт, что словами *коум* и *тайфа* в первую очередь определяли принадлежность к роду деятельности, определенному полу и возрасту, и только в последнюю очередь — к племени и роду. Поэтому не следует удивляться, что султаны и визири соседствуют здесь с тюрками.

lxxii Термин *малик* (мн. ч. *мулюк*) имел при династии Сафави двойное значение: 1 — мелкий владетельный феодал, потомок старинных местных владетелей, подчинившихся шахской власти; 2 — старшина селения или группы селений.

lxxiii *Султан* — титул независимого светского правителя.

lxxiv *Шейх* — здесь фигурирует в значении шейха дарвишевской обители (завийа, ханака и т. д.). *Завийа* — букв. «угол» — жилище суфийского шейха, где он выступал с проповедями и обучал послушников. Принадлежит к третьей группе класса феодалов.

lxxv *Эмир* — звание, которым в период правления Сафави награждались представители тюркской военной аристократии. Принадлежит к первой группе в иерархии феодалов.

lxxvi Эта глава интересна не только тем, что автор преподносит информацию в диахронном разрезе, но и собственно внемузыкальным материалом, дающим представление о социальных стратах той эпохи. Семиуровневая градация средневекового городского общества перечислена в строго иерархическом порядке — от социальной верхушки до простолюдина. Представителям каждого уровня соответствуют определенные *пардеха*.

Соотнесенность *пардеха* с социальными стратами

№	ПАРДЕХА		СТРАТЫ
	Современное время	Древнее время	
1	Хусейни	Бозорг	мулюки султаны
2	Исфахан Хирафканд-и Кучек	Зангуле Нава	шейхи пахари аскеты (солдатский батальон)

№	ПАРДЕХА		СТРАТЫ
	Современное время	Древнее время	
3	Арак Зирафканд-и Бозорг	Хусейни Рахави	визири ашрафы кази (ученые)
4	Ушшак Зангуле	Ушшак Раст	эмиры тюрки солдаты (ополченцы)
5	Нава Хиджази	Буселик	барышни шуты
6	Буселик Рахави	Арак Хиджази	студенты инженеры писатели
7	—	Зирафкан-и Кучек	простолюдины

lxxvii Глава четырнадцатая. Сутки — *шабанруз*, делятся на две части, каждая из которых соотнесена с *парде*. В недельный круговорот вовлечены десять из двенадцати *парде*, так как вместо *парде* Зирафканд и Бозорг здесь называются *парде* Зирафканд-и Кучек и Зирафканд-и Бозорг, которые обычно классифицируются как *гуше*. В свою очередь, восьмидневный цикл от Екшанбе до Екшанбе сложен из двух субциклов — Воскресенье — Среда и Четверг — Воскресенье, что напоминает звуковую структуру *адвар*, состоящую из двух тетрахордов, соединенных раздельным способом. Благодаря этой субцикличности «дневные» *парде* становятся «ночными», а «ночные» — «дневными».

Соотнесенность *пардеха* с днями недели и временем суток

Время суток	ДНИ НЕДЕЛИ						
	Воскрес.	Понед.	Вторник	Среда	Четверг	Пятница	Суббота
НОЧЬ	—	Арак Зираф- канд-и Кучек	Нава Хиджази	Исфахан Зираф- канд-и Кучек	Хусейни	Раст	Ушшак Зангуле
ДЕНЬ	Хусейни	Раст	Ушшак Зангуле	Буселик Рахави	Арак Зираф- канд-и Бозорг	Нава Хиджази	Исфахан Зираф- канд-и Кучек

Трудно сказать имеет ли написанное автором прагматический смысл, но мифологический — очевиден. Это единство дня и ночи, мрака и света, жизни и смерти — двух извечных противоположных начал перетекающих и перерождающихся одно в другое (быть может поэтому разделение *парде* становится непринципиальным). Мир един, в нем неизбежны противоположности, но окончательного разделения нет. «Все едино и подчинено единому светоносному началу, противоположности взаимно дополняют друг друга, преодолевают одна другую, нисходят вниз и восходят вверх но не противостоят одна другой» (Шукуров 1983: 115).

lxxviii Это изречение может пролить свет на проблему со-положенности теории и практики в музыкальной культуре ислама.

lxxix Более широкий временной цикл — годичный, разделен на четыре части и также соотнесен с 12 *парде*. Начало цикла соответствует весне. По мусульманскому летоисчислению новый год приходится именно на первый месяц весны, точнее, день весеннего равноденствия — 20-22 марта. Обратим внимание на то, что автор дважды перечислил названия парде относящихся именно к весне — пограничному времени между холодом и теплом (см. таблицу на с. 360).

lxxx **Глава пятнадцатая.** Комментарий к этой главе см. в главе I настоящей книги.

lxxxi **Заключение** начинается с одной из главных категорий суфийской доктрины — категории *нафс*. *Нафс* — букв. «душа», «дыхание» — термин, обозначающий стадии прохождения пути, прежде чем Искатель будет полностью готов к исполнению своих функций. Различаются следующие состояния души:

Соотнесенность *пардеха* с месяцами

МЕСЯЦЫ	ПАРДЕХА	МЕСЯЦЫ	ПАРДЕХА
Март	Ушшак	Сентябрь	Хиджаз
Апрель	Нава	Октябрь	Зангуле
Май	Буселик	Ноябрь	Арак
Июнь	Раст	Декабрь	Исфахан
Июль	Хусейни	Январь	Зирафканд-и Кучек
Август	Рахави	Февраль	Бозорг

нафс-и аммара (испорченная);
нафс-и лаввама (обвиняющая);
нафс-и мулхама (вдохновенная);
нафс-и мутмаинна (спокойная);
нафс-и радийа (удовлетворенная);
нафс-и магдийа (удовлетворяющая);
нафс-и сафийа (чистая, совершенная) и т. д.

В целом содержание отражает теорию Сафи ад-Дина Урмави об эмоциональном воздействии *шудуд*.

I	Ушшак	сила, храбрость, удовольствие
	Буселик	
	Нава	
II	Раст	восхищение, утонченная веселость
	Арак	
	Исфахан	
	Ноуруз	
III	Рахави	печаль, истома (опьянение)
	Хиджази	
	Хусейни	
	Бозорг	
	Зангуле	
	Зирафканд	

Любопытно, что Аноним, вслед за Сафи ад-Дином, вписал во вторую группу название *авазе* Ноуруз, которое не входит в число *шудуд/пардеха*.

При сравнении текстов двух трактатов обнаруживается существенное различие: в перечне названий звуковых структур нет Хиджази и Хусейни. Обе *парде* по структурным особенностям имеют «сепаратный» статус в третьей группе и могут быть также отнесены ко второй группе. Кутб ад-Дин Ширази сделал определенную оговорку относительно их эмоционального содержания, заметив в «Комментарии к *Кругам*», что они внушают печаль и истому, умеренные обычной веселостью и поместил их в качестве промежуточных структур между II и III группами. Аноним, видимо, не желая дискутировать в данном вопросе, целиком исключил их из этой классификации.

Трактат завершается наизиданием подбирать к каждой *парде* такого рода стихотворный текст, который не входил бы с ней в образно-эмоциональное противоречие.

Mənbəşünaslıq. Источниковедение

СМОМПК (Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа). Вып. 42. —Тифлис, 1912, с. 1-8.

П.Востриков

Музыка и пѣсня у азербейджанскихъ татаръ.

Музыкальные инструменты.

Музыка азербейджанскихъ татаръ по преимуществу вокальная, то-есть такая, въ которой главная часть состоитъ въ пѣніи, а игра на музыкальныхъ инструментахъ составляетъ лишь дополненіе къ ней. Музыкальныхъ инструментовъ вообще среди азербейджанцевъ мало, пѣсень же сравнительно много. Всѣ пѣсни татарскія исполняются обыкновенно особыми профессиональными пѣвцами, называемыми по мѣстному „сазандарами“ и „ашигами“. Къ числу музыкальныхъ инструментовъ, на которыхъ „сазандары“ и „ашиги“ аккомпанируютъ своему пѣнію, принадлежатъ слѣдующіе: таръ (تار тара), каманча (کمانچه), саазъ (ساز), ней (نئی), литавры, бубень, барабанъ (طبل) и зурна (زورنا). Изъ перечисленныхъ музыкальныхъ инструментовъ таръ, каманча и саазъ—струнные; зурна и ней—духовые; бубень, барабанъ и литавры—ударные.

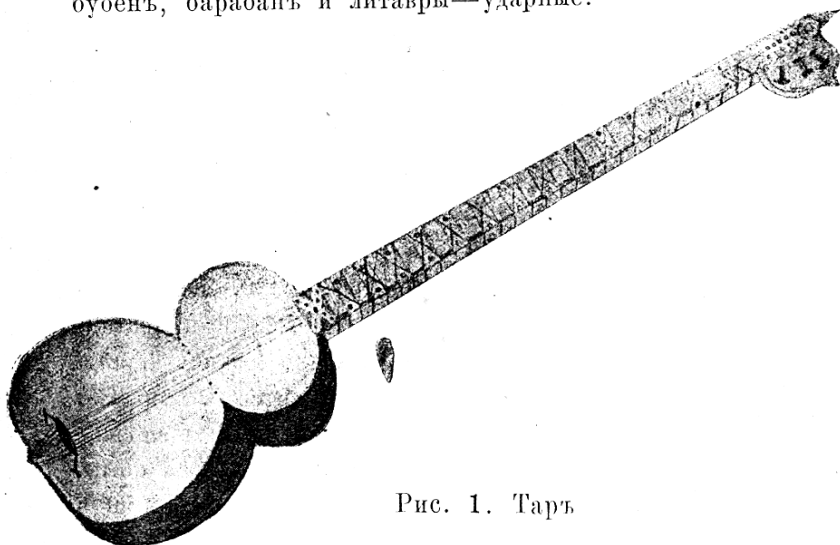


Рис. 1. Таръ

1. „Таръ“ — любимѣйшій татарами инструментъ. По устройству своему онъ напоминаетъ нашу европейскую гитару, съ тою только разницею, что на „таръ“ натягиваются въ большинствѣ случаевъ восемь металлическихъ струнъ, причемъ играютъ не пальцами, какъ это на гитарѣ, но медиаторомъ. Грифъ „тара“ точно такой же, какъ и у гитары; что же касается дѣленій грифа, то у „тара“ ихъ больше.

Задняя часть (ложе) „тара“ круто-выпуклая, представляетъ собою какъ бы половину большого арбуза, сдавленнаго съ боковъ; такимъ образомъ нижняя дека „тара“ и боковыя не рѣзко очерчиваются, какъ это бываетъ у гитары, а незамѣтно сливаются, образуя два соприкасающихся другъ съ другомъ полушарія.

Плоская сторона „тара“ (верхняя дека) обтянута тонкой шкурой (въ большинствѣ случаевъ), которая и замѣняетъ собою верхнюю деку. На этой натянутой шкурѣ устанавливается и подставка для струнъ.

„Таръ“ имѣетъ обыкновенно отъ пяти до восьми и болѣе струнъ; всѣ струны металлические. Настройка „тара“ имѣетъ одну особенность, а именно: каждая двѣ, рядомъ сидящія, струны настраиваются въ одинъ тонъ, какъ это дѣлается у нашей европейской мандолины.

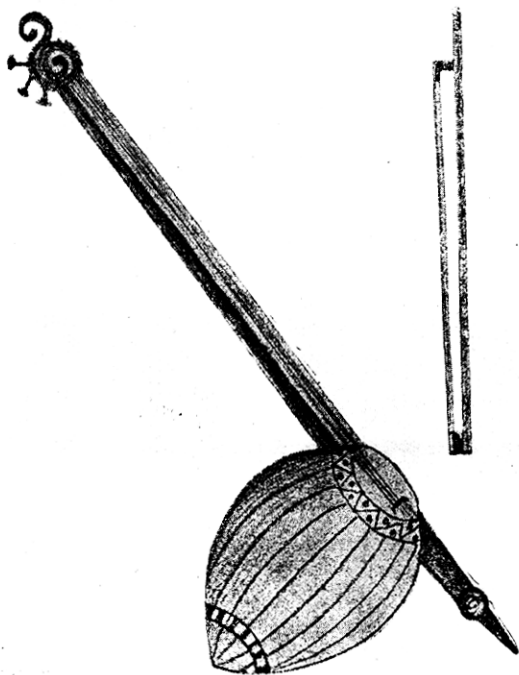
Во время игры выпуклая часть „тара“ кладется на предплечіе правой руки, а кисть ея нагибается къ струнамъ „тара“. Пальцами же лѣвой руки перебираются, подобно мелодіи пѣсни, струны, протянутыя по шейкѣ „тара“ — грифу. Переборъ пальцами дѣлается по направленію отъ колковъ „тара“ до подставки и обратно. Тремя или двумя пальцами правой руки держится „мизрабъ“ (ميزابъ — целуллоидная, роговая или вишневая щепочка-пластинка), по-нашему медиаторъ, который дѣлается обыкновенно изъ коры вишневаго дерева или изъ рога въ видѣ

зубца отъ гребня. „Мизрабъ“ бываетъ и мѣдный, а у богатыхъ людей и золотой. Чтобы удобнѣе было держать „мизрабъ“ между пальцами, къ толстому концу его прилѣпляютъ воскъ.

Во время игры „мизрабомъ“ ударяютъ по струнамъ вблизи подставки, а пальцами лѣвой руки получаемый звукъ вибрируетъ.

„Таръ“—это нѣжный инструментъ у мусульманъ; мелодичные и благозвучные его звуки пріятно дѣйствуютъ на слухъ; музыка производитъ чарующее впечатлѣніе. Любовь азербейджанцевъ къ „тару“ выражается какъ въ его широкомъ распространеніи среди народа, такъ и въ тѣхъ вычурныхъ рисункахъ (серебромъ, золотомъ, слоновою костью и чаще всего перламутромъ), которыми такъ щедро украшаются грифъ и деки „тара“.

Рис. 2.
Каманча.

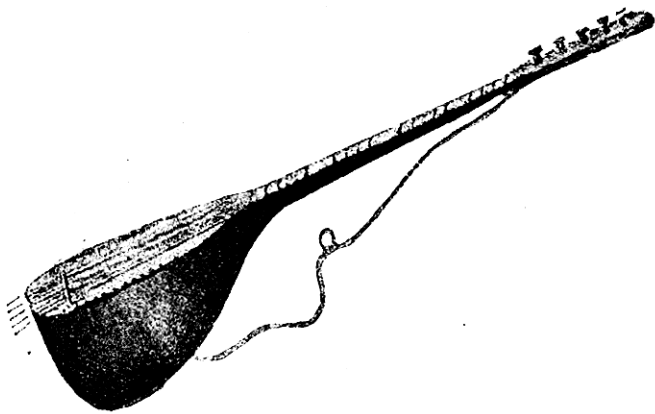


2. *Каманча*—тоже національный татарскій инструментъ, особенно распространенный среди ашиговъ (народные пѣвцы) Шушинскаго и Елисаветпольскаго уѣздовъ. Этотъ музыкальный инструментъ среди азербейджанскихъ татаръ замѣняетъ собою нашу скрипку, но это жалкое подобіе скрипки. Подобно „тару“ ложе у каманчи выпуклое, но выпуклости здѣсь больше: ложе ея представляетъ собою совершенный арбузъ. На каманчу натягивается три струны, и съ этой стороны она напоминаетъ нашу русскую балалайку, но зато играютъ на каманчѣ смычкомъ.

Каждая струна каманчи, какъ и на скрипкѣ, настраивается отдѣльно, а не попарно. Къ чашкѣ (ложе) каманчи прикрѣпленъ желѣзный накопечникъ, на которомъ музыкальный инструментъ держится во время игры. Вотъ и все нехитрое устройство каманчи. При игрѣ каманчу ставятъ вертикально къ землѣ, какъ контрабасъ или виолончель. Звуки каманчи пріятны и пѣжны; больше они походятъ на звуки скрипки, нежели на звуки какого-либо другого музыкальнаго инструмента.

Рис. 3.

Саазъ.



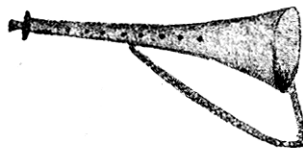
3. *Саазъ*—это пятиструнный музыкальный инструментъ; онъ очень распространенъ среди народныхъ татар-

скихъ пѣвцовъ-ашиговъ. Струны сааза всѣ металлическія, а играютъ на нихъ не смычкомъ, а съ помощью роговой или вишневой пластинки-мизраба, который держатъ кончиками указательнаго и большого пальцевъ правой руки. Своимъ нехитрымъ устройствомъ саазъ напоминаетъ „таръ“, только по величинѣ саазъ меньше послѣдняго. Зато какіе пріятные, нѣжные звуки издаетъ эта самодѣльная мандолина! Какое здѣсь чудное *pianissimo*! Какая гармонія звуковъ! Какіе аккорды! Мелодія получается ласкающая, манящая, и это свойство самого инструмента, а не искусства играющаго. Сложныхъ музыкальных мотивовъ и танцевъ на саазѣ не играютъ. Этотъ инструментъ по преимуществу аккомпанирующій.

Народные пѣвцы-ашиги очень любятъ саазъ и разукрашиваютъ его самыми причудливыми рисунками изъ пластинокъ перламутра или слоновой кости.

Рис. 4.

Зурна.



4. Названіе *зурны* происходитъ отъ арабскаго слова „сурна“ (سورنا), что значитъ Іерихонская труба. Магометанскіе толкователи объясняютъ, что во время страшнаго суда Господня, по повелѣнію Аллаха, одинъ изъ ангеловъ затрубитъ въ „суръ“ — въ трубу, и тогда всѣ усопшіе возстанутъ для полученія возмездія за свои дѣла.

Зурна—духовой инструментъ и замѣняетъ собою гобой, но по своему устройству гораздо проще его. Она имѣетъ девять отверстій, изъ которыхъ восемь расположены въ одинъ рядъ на верхней части трубы, а одинъ на

нижней. Зурну обыкновенно дѣлаютъ изъ грушеваго дерева и украшаютъ серебромъ и золотомъ. Этотъ инструментъ, какъ и „таръ“, пользуется большимъ распространеніемъ среди кавказскихъ народностей вообще. Объяснить это можно простотою устройства зурны и ея дешевизною.

Звукъ зурны рѣзкій, крикливый. Оркестръ составляютъ двѣ зурны и „дафъ“ (см. рис. 8).

Одна зурна играетъ мелодію съ замысловатыми вибраціями звука, съ форшлагами, другая монотонно тянетъ одинъ какой-либо (смотря по созвучію) низкій или высокій звукъ. „Дафъ“ сливается все въ общую гармонію, изглаживаетъ неровности и шероховатости.



Рис. 5.

Ней.



5. *Ней* (نی)—духовой инструментъ, имѣетъ форму свирѣли. Подобно зурнѣ, у „нея“ девять клапановъ; расположены клапаны такъ же, какъ и у зурны. Звукъ „нея“ тихій, пѣжный и весьма пріятный.

Есть еще среди закавказскихъ татаръ (чаще встрѣчается среди грузинъ-карталинецъ) одинъ музыкальный духовой инструментъ; онъ очень походитъ на европейскій саксофонъ, только по размѣру гораздо меньше его. Это громадный изогнутый рогъ съ громаднымъ же числомъ серебряныхъ клапановъ; мундштукъ такого инструмента вставляется въ небольшой бурдюкъ наподобіе тѣхъ, въ которыхъ держатъ грузины вино. Отверстія тщательно задѣлываются резиной, и бурдюкъ наполняется воздухомъ. Этотъ бурдюкъ при игрѣ берется подъ мышку и осторожно надавливается: инструментъ начинаетъ играть. Въ это время

игрокъ перебираетъ пальцами обѣихъ рукъ по клапанамъ и чаруетъ слушателей какою-либо народною пѣсней своеобразнаго склада. Музыка получается тонкая, выразительная и пѣжная. Инструментъ этотъ замысловатый и среди азербейджанцевъ распространенъ мало.

Рис. 6.
Бубень.

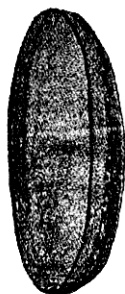
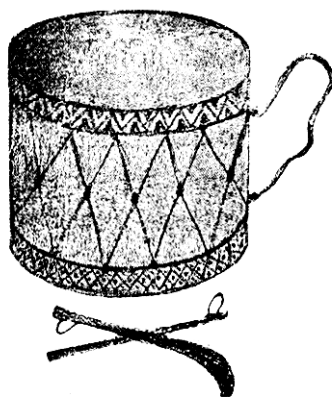


Рис. 7.
Барабанъ.



Остается сказать еще нѣсколько словъ объ ударныхъ инструментахъ закавказскихъ татаръ. Бубень и барабанъ, тимпаны ихъ, не представляютъ ничего особеннаго и походятъ на наши европейскіе.

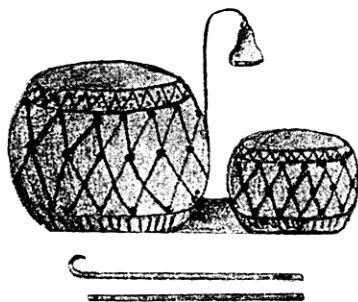
6. *Бубень* татаръ развѣ тѣмъ только и отличается отъ бубна, распространеннаго, напр., среди казачьяго населенія Терской области, что на него нацѣпляется масса серебряныхъ и мѣдныхъ пластинокъ или тонкихъ монетъ для звона (№ 6).

7. *Барабанъ* производитъ звукъ посредствомъ колотушекъ, обтянутыхъ войлокомъ, между тѣмъ какъ бубень ударяется просто рукою и пальцами рукъ.

Барабанъ у азербейджанцевъ часто такой же, какъ и европейскій оркестровый, съ тою только разницею, что онъ имѣетъ стѣнки деревянныя и по размѣру нѣсколько меньше (см. рис. 7).

8. Другой еще барабанъ есть у татаръ; этотъ уже чисто азіатскій, азіатскаго замысла и выдѣлки; называется этотъ барабанъ „дафъ“ (большой барабанъ тоже называется „дафъ“) *). „Дафъ“ представляетъ собою два полыхъ деревянныхъ или глиняныхъ шара; одинъ изъ нихъ больше другого. Верхняя часть этихъ двухъ скрѣпленныхъ между собою шаровъ срѣзана, и вмѣсто нея натянута козлиная шкура. Во время игры этотъ своеобразный барабанъ или устанавливаютъ на землѣ, или привѣшиваютъ на шеѣ; барабанщикъ держитъ „дафъ“ подъ своей правой рукой и производитъ удары деревянными палочками. Звукъ „дафа“ ниже звука барабана (большого „дафа“) и отрывистъ. Между двумя половинами „дафа“ („дафъ“, вѣдь собственно—два маленькихъ барабанчика) устанавливаютъ иногда звонокъ, или стальной треугольникъ, или просто какую-либо металлическую пластинку для того, чтобы производить звонъ въ извѣстныхъ мѣстахъ музыкальной пьесы (№ 8).

Рис. 8.
Даф—азіатскій
барабанъ.



Изъ перечисленныхъ народныхъ музыкальныхъ инструментовъ, съ ихъ обладателями-спеціалистами и пѣвцами во главѣ, составляютъ два типа народнаго азіатскаго оркестра. Музыканты одного типа оркестра называются „сазандарами“, другого—„ашигами“.

*) У армянъ «дафомъ» называютъ тотъ инструментъ, что у автора бубень, а «дафъ» по-армянски «нагара» или «тымпи-лапнито».

Типъ оркестра „сазандары“ можно встрѣтить почти во всѣхъ городахъ Закавказья. Приглашаются „сазандары“ по поводу какихъ-либо торжественныхъ случаевъ жителями города, напр., во время царскихъ праздниковъ, свадьбы, байрама, обрѣзанія и другихъ семейныхъ праздниковъ. Сазандарская группа (سازاندار) состоитъ обыкновенно изъ четырехъ человѣкъ: изъ пѣвца съ бубномъ въ рукахъ, изъ барабанщика, играющаго на литаврахъ или „дафъ“, и двухъ музыкантовъ; одинъ изъ послѣднихъ играетъ на „тарѣ“, другой на „каманчѣ“. Бываютъ и другіе комбинаціи азіатскаго оркестра, напр., хоръ составляютъ „тарѣ“ и бубенъ, въ другихъ случаяхъ „тарѣ“, „саазъ“, „дафъ“ и пѣвецъ; или пѣвецъ съ „таромъ“ въ рукахъ, „саксофонъ“, бубенъ и танцоръ. Безъ пѣвца оркестръ сазандаровъ не обходится.

Ашиги (آشوق) встрѣчается обыкновенно въ селеніяхъ. Составляютъ ихъ люди изъ среды самого народа. Число ашиговъ (музыкантовъ) бываетъ не менѣе двухъ: одинъ играетъ и поетъ на „саазѣ“, другой аккомпанируетъ на бубнѣ; иногда бываютъ два спеціалиста ашига съ „саазами“ въ рукахъ; они поютъ и играютъ поочередно, состязаются. Иногда оркестръ ашиговъ состоитъ изъ зурны, нея и бубна, иногда изъ каманчи, сааза и „дафа“ и т. п. Хоръ ашиговъ, какъ и сазандарскій хоръ, не обходится безъ пѣвца.

Ашиги пользуются въ селеніяхъ Закавказскаго края большимъ уваженіемъ и почетомъ; такимъ же уваженіемъ и почетомъ пользуются и сазандары въ городахъ.

Есть еще типъ азіатскаго оркестра—это зурначи. Труппа зурначей по обыкновенію состоитъ изъ трехъ человѣкъ. Одинъ изъ нихъ играетъ на зурнѣ пѣсною или танецъ, другой ему аккомпанируетъ тоже на зурнѣ какою-либо длительною нотою, третій—барабанщикъ. Иногда же

оркестръ зурначей состоитъ изъ зурны, ней и бубна; иногда его составляютъ двѣ зурны, ней, каманча и „дафъ“. Оркестръ зурначей обходится безъ пѣвца.

Танцы у татаръ.

Танцы у азербейджанскихъ татаръ бываютъ двухъ родовъ: быстрые (лезгинка) и плавные. Первые исполняются молодыми людьми, а вторые женщинами.

Есть нѣсколько танцевъ, которые пользуются въ народѣ большою популярностью. Они называются по-татарски такъ: „узунъ-дѣра“ (اوزوندارا—длинное ущелье), „гейраты“ (گیراتی), „мирзанъ“ (میرزای), „джейраны“ (جیرانی), „султаны“ (سلطانی), „кечи-мѣмѣси“ (کیچی مہمہسی) и нѣсколько другихъ. Эти танцы особенно нравятся женщинамъ. Танцевальное искусство у мужчинъ состоитъ главнымъ образомъ въ быстрыхъ движеніяхъ ногъ, у женщинъ—въ умѣньѣ двигаться плавно и незамѣтно, какъ минутная стрѣлка на часахъ. И, дѣйствительно, женщины-татарки такъ плавно, такъ искусно танцуютъ, что непривычный глазъ не сразу замѣтитъ движенія танцовщицы.

Подъ танецъ „гейраты“ юноши иногда устраиваютъ игру, извѣстную подъ названіемъ „ялы“. Она состоитъ въ томъ, что человѣкъ десять-двадцать становится въ рядъ одинъ за другимъ. Впереди идетъ выборное лицо съ прутикомъ въ рукѣ. Ему должны безпрекословно повиноваться всѣ остальные. Музыканты (сазандары, ашиги или зурначи) играютъ, а главный танцоръ съ второстепенными начинаютъ двигаться подъ тактъ музыки. Послѣдніе должны исполнять всѣ тѣлодвиженія, жесты, какіе только вздумаются первому, т. е. главному танцору. Напр., если предводитель сдѣлаетъ въ воздухѣ движеніе правой рукой, то и рядовые немедленно должны исполнить то же самое, такое же движеніе правой рукой. Въ противномъ случаѣ начальникъ

будетъ бить не исполнившихъ его приказаній или ошибающихся своимъ прутикомъ.

Среди народа (въ Елисаветпольской губ.) эта игра очень распространена. Вѣроятно она перешла къ народу съ ханскихъ дворовъ. Извѣстно, что закавказскіе ханы устраивали у себя дома зрѣлища, чтобы доставить себѣ удовольствіе, а у придворныхъ развить ловкость. Съ этою-то цѣлью при дворѣ хана между его людьми устраивались представленія, борьба, игры, кулачные бои и т. п. Съ таковою же цѣлью, должно полагать, практиковалась и игра „гейраты“, соединенная съ танцами и музыкою.

Татарская пѣсня. Сазандары и ашиги.

Красота волшебной южной природы настраиваетъ обыкновенно на поэтическій ладъ. Волшебная аравійская ночь, розовые сады Шираза *) не разъ вдохновляли восточныхъ поэтовъ. Лучшіе поэты Персіи были изъ города Шираза. Роза побуждаетъ Саадія **) назвать свое великое, бессмертное произведеніе „Гюлистаномъ“, т. е. цвѣтникомъ розъ. Другой шираецъ Гафизъ свои стихи, большею частью, начинаетъ выраженіемъ: „Вчера я былъ въ цвѣтистомъ саду“ и воспѣваетъ розу и соловья.

Подъ вліяніемъ персидскихъ пѣсень составлялись пѣсни въ Карабахѣ и въ другихъ мѣстностяхъ Елисаветпольской губ., гдѣ главнымъ образомъ и сосредоточено азербейджанское населеніе. Съ появленіемъ весны дебри Карабаха оглашаются трелями пѣвчихъ птицъ, такъ что житель Карабаха, находясь съ самыхъ малыхъ лѣтъ подъ вліяніемъ окружающей его чудной природы—вѣковыхъ лѣсовъ и грозныхъ горъ, оживляемыхъ пѣніемъ птицъ, среди этой, ниспосланной природой, музыкальной гармоніи,

*) Городъ въ Персіи, славится розовыми садами.

**) Персидскій поэтъ XIII вѣка.

XX əsrin əvvəllərindəki inzibati ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycanın tərkibində olan Gorus şəhər məktəbində nəzarətçi işləyən P.Vostirikov çalğı alətlərimiz haqqında maraqlı məlumat verir. O, 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan CMOMPK-nın 42-ci buraxılışında (səh. 1-8) «Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları»¹⁶ məqaləsində («Musiqi alətləri» fəslə) həmin dövrün çalğı alətlərindən söhbət açır. Məqalədə yanlış fikirlər olsa da, maraqlı məqamlar da az deyil. Tədqiqatçıların böyük marağını nəzərə alaraq, bu məqalənin çalğı alətlərindən bəhs edən hissəsini ruscadan tərcümə edib, şərhərlə təqdim edirik.

AMK-nın «Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi» elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları: Javanşir Qasimov, Abbasqulu Nəjəfzadə

P.VOSTRIKOV

AZƏRBAYCAN TATARLARININ MUSIQISI VƏ MAHNILARI

Musiqi alətləri

Azərbaycan tatarlarının musiqisinin ən böyük, əsas hissəsini vokal, daha doğrusu, oxumaq sənəti təşkil edir. Çalğı alətlərində ifa isə onun bir əlavəsidir. Ümumilikdə azərbaycanlılar arasında musiqi alətləri azdır, mahnılar isə müqayisə ediləcək dərəcədə çoxdur. Bütün tatar mahnıları, sadəcə yerlilər tərəfindən «sazəndə» və «aşıqlar» adlandırılan xüsusi professional oxuyanlar tərəfindən ifa olunur. «Sazəndə» və «aşıqlar»ın öz ifalarının müşayiəti üçün lazım olan musiqi alətlərinin siyahısına aşağıdakılar aiddir: tar, kamança, saz, ney, litavrlar (qoşanağara və ya koslar – A.N.), buben (dəf – A.N.), baraban (nağara – A.N.) və zurna. Sadaladığımız musiqi alətlərindən tar, kamança və saz – simli; zurna və ney – nəfəs; buben (dəf – A.N.), baraban (nağara – A.N.) və litavrlar (qoşanağara və ya koslar – A.N.) isə zərb alətləridir.

Tar

1. Tar – tatarların ən sevimli alətidir. Öz quruluşuna görə o, bizim Avropa-da geniş yayılan gitaranı xatırladır, bir fərqlə ki, tara çox hallarda əsasən səkkiz metal sim bağlanılır. Həm də tar gitaradakı kimi barmaqla deyil, mediatorla (mizrabla) çalınır. Tarın qolu gitaraninkı ilə eynidir, qolun bölgülərinə (pərdələrinə – A.N.) gəldikdə isə tarda onlar çoxdur.

Tarın arxa (çanaq) hissəsi dairəvi-qabarıqdır, belə ki, böyük qarpızın yarısını xatırladır. Çanaq yanlarından elə tərzdə basıqdır ki, tarın aşağı dekası və yanları, gitarada olduğu kimi, qabarıq dərəcədə nəzərə çarpmır. Lakin (böyük və kiçik çanaqlar) hiss olunmadan qovuşur, bir-biri ilə təmasda olan iki yarımkürə əmələ gətirir.

¹⁶ Мягалья бойу Азярбайжан татарлары дедикдя, Азяри тцркляри нязярдя тутулур.

Tarın düz səthinə (yuxarı deka) bir çox hallarda xüsusi yuxarı dekanı əvəz edən (çanağın üzünə – A.N.) nazik dəri çəkilir. Bu dartılmış dərinin üzərində simlər üçün xərək yerləşdirilir.

Tar adətən beşdən səkkizə qədər və daha artıq simdən ibarət olur, bütün simlər metaldandır. Tarın köklənməsinin öz xüsusiyyəti var. Bir yerdə, yanaşı olan hər iki (jüt) sim Avropa mandolinasında olduğu kimi eyni tonda köklənir.

İfa zamanı tarın qabarıq (çanaq) hissəsi sağ qolun çiyin (sağ döşün – A.N.) önündə tutulur, əlin pəncəsi isə tarın simlərinə tərəf əyilir. Sol əlin barmaqlarıyla isə tarın qolundakı simlərə toxunmaqla, müvafiq mahnının melodiyası seçilir. Barmaqların çalğı seçimi tarın kəlləsindən başlayaraq xərəyə qədər və ya əksinə qoyulur. Sağ əlin üç, ya iki barmağı ilə «mizrab» (selulloidlu, buynuzlu, yaxud albalı tilişkəsi – lövhəciyi) tutulur. Bizə görə mediator, hansı ki, adi albalı ağacının qabığından və ya buynuzdan daraq dili şəklində hazırlanır. Mizrab misdən hazırlanır, varlı adamlarda isə qızıldan da olur. Mizrabı barmaqlar arasında rahat tutmaq üçün, onun qalın hissəsinə bəzən mum hopdururlar.

İfa zamanı simlərə xərəyə yaxın hissədən mizrabla zərbələr vurulur, sol əlin barmaqları ilə isə alınan səs vibrasiya edilir.

Tar – bu, müsəlmanların ən incə alətidir, onun melodik və məlahətli səsi, eşitməyə, musiqi duyumuna xoş təsir edir. Tarda səslənən musiqi məftunedici təəssürat bağışlayır. Azərbaycanlılarda tara məhəbbət onun xalq arasında geniş yayılması ilə səciyyələndirilir. Belə ki, onun qolu və bütünlüklə çanağı bir çox hallarda böyük səxavətlə gümüş, qızıl, fil sümüyü və ya sədəflə mürəkkəb naxışlar şəklində bəzədilir.

Kamança

2. Kamança da tatarların milli alətidir, əsasən Şuşa və Yelizavetpol uyez-dinin aşığı (xalq oxuyanları) arasında geniş yayılmışdır. Bu musiqi aləti azərbaycanlılar arasında bizim skripkanı əvəz edir, lakin bu, səsinə görə yazıq skripkaya bənzəyir. Kamançanın çanağı tar kimi qabarıqdır, amma burada qabarıqlıq çoxdur: çanaq eyni ilə büsbütün qarpızı xatırladır. Kamançaya üç sim bərkidilir və bu cəhətdən o, (bizim) rus balalaykamızı xatırladır, lakin bundan fərqli olaraq kamançanı kamanla ifa edirlər.

Skripkada olduğu kimi, kamançanın da simləri (tardan fərqli olaraq – A.N.) cüt-cüt deyil, ayrı-ayrı köklənir. Kamançanın çanağına ifa zamanı musiqi alətinin dayanması üçün dəmir ucluq bərkidilir. Bax, kamançanın sirli, lakin çətin olmayan quruluşu belədir. İfa zamanı kamançanı kontrabas və ya violonçel kimi yerə dayayıb şaquli vəziyyətdə tuturlar. Kamançanın səsi zərif və məlahətlidir, daha çox skripkanın səsinə uyğun gəlir. Onun səsi hər hansı bir musiqi alətinin səsndən fərqlidir.

Saz

3. Saz – bu, beşsimli musiqi alətidir, tatar xalqlarının oxuyanları, aşığıları arasında çox geniş yayılmışdır. Sazın bütün simləri metaldandır, onu (kamançadan fərqli olaraq – A.N.) kamanla deyil, buynuz və ya albalı lövhə-mizrabla ifa edirlər. Bu, sağ əlin şəhadət və baş barmaqların ucları ilə tutulur. Saz özünün mürəkkəb olmayan sadə quruluşu ilə tarı xatırladır. Lakin ölçüsünə görə, ondan kiçikdir. Bu əldəqayırma mandolina necə də məlahətli, incə səslənir: *ecazkar pianissimo*, səslərin harmoniyası, neçə gözəl akkordlar! Melodiya zövqveriji, cəlbədici alınır, bu da, ifaçının peşəkarlığından deyil, alətin öz sehrli xüsusiyyətindən irəli gəlir. Sazda mürəkkəb musiqi motivləri və rəqslər ifa olunmur. Bu alət əsasən müşayiətedicidir.

Xalq ifaçıları – aşığılar sədəf və fil sümüyü ilə möcüzəli naxışlarla bəzədilmiş sazları çox sevirlər.

Zurna

4. Zurna deyimi ərəb sözü «surna»dan götürülmüşdür. Mənası «*ierixon borusu*» (çox yüksək səs, çox gur səs – A.N) deməkdir. Maqometan (müsəlman – A.N.) şərhçiləri izah edirlər ki, Xalığın qəzəbli mühakiməsi zamanı, Allahın izni ilə mələklərdən biri «sur»un borusunu üfürəcək, onda bütün yatanlar öz günahları qarşısında cavab vermək üçün oyanacaqlar.

Zurna nəfəs alətidir və özlüyündə qoboyu xatırladır. Lakin öz quruluşuna görə ondan xeyli sadədir. Zurna doqquz dəliklidir, onlardan səkkizi borunun yuxarı hissəsində bir xətt boyunca yerləşir, biri isə (arxa tərəfdə, «sinə dəliyi» adlanır – A.N.) aşağıdadır. Zurnanı əsasən armud ağacından (əslində ən yaxşı zurnalar ərik ağajından hazırlanır – A.N.) düzəldib ona qızıl və gümüşdən bəzək vururlar. Bu alət də tar kimi əsasən Qafqaz xalqları arasında geniş yayılmışdır. Bunu zurnanın sadə quruluşu və ucuz başa gəlməsi ilə izah etmək olar.

Zurnanın səsi sərt və qışqırıqlıdır. Orkestri iki zurna və dəf (müəllif yanlış olaraq qoşanağaranı dəf adlandırır – A.N.) təşkil edir (şəkil № 8-ə bax).

Zurna çalanlardan biri düşündürücü, vibirasiyalı səslə, forşlaqlarla melodiya ifa edir, o biri isə (səslənməyə uyğun) hər hansı alçaq və ya yüksək səslə bir monoton səsi («dəm» – A.N.) saxlayır. Dəf (qoşanağara – A.N.) isə bütün ümumi harmoniya ilə musiqiyə qovuşur, nahamarlığı düzəldir və musiqini zənginləşdirir.

Ney

5. Ney – nəfəs alətidir, svirel (sümsü, ney, tütək, – A.N.) formasındadır. Zurnaya uyğun neydə doqquz klapan (əslində neydə heç bir klapan yoxdur, sadəcə çalğı dəlikləri mövjudur – A.N.) var, klapanlar zurnadakı kimi yerləşdirilmişdir. Neyin səsi sakit, zərif və olduqca məlahətlidir.

Zaqafqaziya tatarları arasında (gürcü-kartalınlar da istifadə edir) başqa bir

nəfəs aləti də var ki, Avropa saksafonuna çox uyğundur (burada söhbət tulum alətindən gedir – A.N.). Lakin ölçüsünə görə, ondan dəfələrlə kiçikdir. Bu, nəhəng, əyilmiş buynuzdur, çoxsaylı gümüş klapanlara (kənarları gümüşlə bəzədilmiş çalğı dəlikləri – A.N.) malikdir. Belə alətin müştüyü böyük olmayan tuluqa (gürcülər belə tuluqda çaxır saxlayırlar) taxılır. Dəliklər (tuluğun bütün çıxıntıları nəzərdə tutulur – A.N.) ehmalca rezinlə tutulur və tuluq hava ilə doldurulur. Tuluq ifa zamanı qoltuq altında saxlanılır və astaca sıxılır, alət səslənməyə başlayır. Bu vaxt ifaçı hər iki əlin barmaqları ilə klapanları tutaraq, dinləyiciləri hər hansı xalq mahnısı ilə məftun edir. Musiqi incə, ifadəli və zərif alınır. Bu alət düşündürücüdür və azərbaycanlılar arasında digər alətlərlə müqayisədə az yayılmışdır.

Buben (Dəf)

Baraban (Nağara)

İndi isə bizə Zaqafqaz tatarlarının zərb alətləri haqqında bir neçə söz demək qalır. Buben (dəf) və baraban (nağara) və onların timpanı (təbil və ya kos – A.N.) heç bir xüsusiyyət təşkil etmədən bizim Avropa alətlərinin eynidir.

6. Tatar bubenini (tatarların dəfi – A.N.) Ter vilayətindəki kazak xalqlarındakı dəfdən onunla fərqlənir ki, bu alətə çoxlu sayda gümüş və mis lövhəciklər və zəngli səslənməsi üçün nazik metal pullar bərkidilir (№6).

7. Baraban (nağara – A.N.) əsasən tutajağına kəndir dolanmış toxmaqlarla səsləndirilir, buben (dəf) isə sadəcə əl və barmaqlarla ifa olunur.

Azərbaycanlıların barabanı (nağara) Avropadakı orkestrlərdə istifadə edilən alətin eynidir. Bu fərqlə ki, o, ağac divarlara (sağanağa – A.N.) malikdir və ölçüsü bir qədər kiçikdir (bax: şəkil №7).

8. Tatarlarda daha başqa baraban (qoşanağara – A.N.) da var ki, bu da tamamilə Asiyada olduğu kimidir. Asiya formasında düzəldilmiş bu baraban (qoşanağara) «dəf» adlanır (böyük baraban da «dəf» adlanır – P.V.)¹⁷. «Dəf» (müəllif «dəf» dedikdə bizim qoşanağaranı nəzərdə tutur – A.N.) iki bütöv ağac və ya gil kürrələrə bənzəyir, onlardan biri digərindən böyükdür. Bir-birinə bərkidilmiş bu kürrələrin yuxarı hissəsi kəsilmişdir və bu hissəyə keçici dərisi çəkilmişdir. İfa zamanı bu barabanı (qoşanağaranı) ya yerə qoyurlar, ya da boyundan asırlar. Barabançı (qoşanağaraçı) «dəf»i öz sağ əlinin altında tutaraq ağac çubuqlarla ona zərbələr endirir. «Dəf»in səsi barabanın (böyük «dəf»in – P.V.) səsndən zəifdir və fərqlidir. «Dəf»in iki hissəsi arasında («dəf» görünüşcə iki balaca barabandır – P.V.) bəzən zvonok (zəng – A.N.), yaxud metal treuqolnik (üçbucaq – A.N.), ya da hər hansı metal plastinka (yəqin ki, sinj – A.N.) yerləşdirilir. Ona görə ki, musiqi əsərlərinin müşayiəti zamanı zəng səsləri ifa etmək mümkün olsun (№8).

¹⁷ Ерма́ниялар «дяф»и о алят адландырырлар ки, мцяллиф она бубен дейир. «Дяф»я ися ермяниялар «на́бара» вя йа «тымпи-лапито» дейирляр.

Dəf – Asiya barabanı (qoşanağara)

Sadalanan xalq musiqi alətlərində ifa edən sənətkarların və xanəndələrin başlıca olaraq iki növ Asiya xalq orkestri mövcuddur. Birinci növ orkestrin musiqiçilərini «sazəndələr», digərlərini isə «aşıqlar» adlandırırlar.

Sazəndə növlü orkestrə demək olar ki, bütün Zaqafqaziya şəhərlərində rast gəlmək olar. Sazəndələri şəhər sakinlərinin hər hansı bir ziyafətinə, məsələn, çar bayramlarına, toy, adi bayram, sünnət və başqa ailə şənlikləri zamanı dəvət edirlər. Sazəndə dəstəsi adətən dörd nəfərdən ibarət olur: əlində buben (qaval – A.N.) olan xanəndə, barabançı (nağaraçı – A.N.), litavra (kos – A.N.) və ya «dəf»də (qoşanağara – A.N.) çalan və iki musiqiçi. Musiqiçilərdən biri tarda, digəri isə kamançada ifa edir. Başqa tərkibdə də Asiya orkestrləri olur. Məsələn, xorun tərkibi tar və buben (qaval), başqa halda tar, saz, dəf və xanəndə. Yaxud, tar çalan xanəndə, saksafon (tulum – A.N.), buben (dəf) və rəqqas. Sazəndə orkestri xanəndəsiz ötürür.

Aşıqlara adi kəndlərdə rast gəlinir. Onları xalqın öz içindən çıxan adamlar təmsil edirlər. Aşıqların (musiqiçilərin – P.V.) sayı iki nəfərdən az olmur: biri saz çalır və oxuyur, digəri bubenə (dəfdə) müşayiət edir. Bəzən əlavə iki aşırıq sənətkar da saz aləti ilə belə dəstələrə qoşulurlar. Onlar növbə ilə çalır oxuyur, dəyişirlər. Bəzən də aşıqların orkestri zurna, ney və buben (dəf), bəzən isə kamança, saz və «dəf»dən (qoşanağaradan) ibarət olur və i.a. Aşıqların xoru sazəndələrin xoru kimi, xanəndəsiz ötürür.

Aşıqlar Zaqafqaziya mahalının kəndlərində böyük hörmətə malikdirlər və həmçinin şəhərdəki sazəndələr də əhali arasında yüksək hörmət, nüfuz sahibidirlər.

Asiya orkestrinin daha bir növü də var – bu, zurnaçılardır. Zurnaçılar dəstəsi sadəcə üç nəfərdən ibarətdir. Onlardan biri zurnada mahnı və ya rəqs çalır, digəri isə zurnada onu müşayiət etməklə hər hansı uzun notu ifa edir, üçüncüsü isə barabançıdır (nağaraçı). Bəzən də zurnaçılar orkestri zurna, ney və buben (dəf) alətlərindən ibarət olur. Zurnaçılar orkestri bəzi hallarda iki zurna, ney, kamança və «dəf»dən (qoşanağara) də təşkil olunur. Zurnaçılar orkestri müğənnisiz ötürür.

Yubileylər. Təbriklər

BİR MAHNININ YARANMA TARİXÇƏSİ

CƏFƏR CABBARLI - 110

Ön uc. "- Bu nə mahnıdır belə? "Şəppəxeyir" hekayənə də salmışan e... "Çəmbərəkəndindən görürünür Bakı?"

- Onun tarixçəsini Ana daha yaxşı bilir. Soruş, danışsın!"

Atam Gündüzə verdiyim sual və aldığım cavab.

Bizi o, böyüdüb, o, ərşəyə, çatdırıb - məni, bacım Dildarı və qardaşım İlqarı. Adına ağızdolusu "Ana" dediyimiz və ondan da bu analıq qayğısını, əziyyətini, ən vacibi işə, sevgisini gördüyümüz qadın. Mələk xanım Cabbarlı - Abasova - bənövşə gözlü, gümüş hörüklü, zabitəli xanım. Mən də ki... Mən də ailənin ilk nəvəsi, hər şeyə bir "nırx" qoyan cəncəl, dəcəl uşaq. Suallar da ki, məşallah, bitirdi bəyəm?! "Ana, filan şey niyə filan oldu?", "Nə üçün?", "Nəyə görə?". Sorğu sormağ, hər olayın ciginə-bicinə varmaq şəkərimi heç cür tərgidə bilmirdim. Elə bil, nənəm müəllim idi, mən də şagird. Təkcə omu? Elə babam Şəmsəddin Abasovun üstünə də bu şıdırgı sual yağışını dayanmadan yağdırırdım və deyirəm bəlkə, elə o suallara görə bu gün çoxlarına bəlli olmayan cavabları - həqiqətləri bilirəm.

Şəhər uşağı idim. Çəmbərəkəndinin hansı səmtə - Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası ilə üzbəüz yerləşən ata-baba evimdən bir az yuxarıda bərqərar olduğundan da xəbərim vardı, oradan Bakının göründüyündən də. İntəhası, bu mahnının avazından və sözlərindən agah deyildim.

- Ana bu nə mahnıdır belə? Qaqalı deyir ki, səndən xəbər alım.

"Qaqalı" deyə atam Gündüzü - yazıçı-jurnalist, rəssam, Azərbaycan kino-sunda neçə-neçə rolun ifaçısı, "Bir qalının sirri" filminin Elşəni Gündüz Abasovu çağırırdım. Heç bilmirəm, bu ad tutuquşununkundan fərqlənməyən uşaq dilimə haradan düşmüşdü?! Hər halda, atama belə xitab edirdim və o rəhmətlik də zərrə qədər incimirdi. Əksinə, öz nübar övladı olan mənim onu belə məxsusi adlandırmağım deyəsən, kişiylə ləzzət də eləyirdi.

Ağırçək nənəm xatirəsini 1918-ci ilin bir payız günündən başladı.



Qızcığaz

"O, totuq, nazlı, həm də fəhmli bir qızcığaz idi".

Neystlinger, "Lollipop" əsər.

1918-ci ilin sentyabrı. Nənəm demişkən: "Qaşınmayan yerdən qan çıxardan, bir çanaq qanı başlarında gəzdirən idbar ermənilər" behiştlik Nuri Paşanın sərkərdəliyi ilə gedən döyüşlərdə elə bu qandaca boğulurlar. Sentyabrın 14-dən 15-nə keçən gecə Bakı o cəngavər kişinin və onun qeyrətli paşa arkaşaqlarının, Türk mehmetçiklərinin və Müsavat ordusu əsgərlərinin cəngi ilə xilas edilir.

Sonralar böyük ziyalı, nadir zəka sahibi və ən əsası, görkəmli dramaturq kimi məşhurlaşacaq, bu yaxınlarda isə 110 yaşı tamam olacaq Cəfər Cabbarlı hələ gənc, cəmi on doqquz yaşındadır. Lakin bu cavan elə-belə Cəfər deyil a!.. Neçə cəsarətli şeirin, mənalı hekayənin, dram əsərinin müəllifidir. Hər şeydən öncə isə dönməz bir türkçü, Müsavat partiyasının katibidir. Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyətinin banisi Məmmədəmin Rəsulzadənin məsləkdaşlarından biridir və "Dağlı məhəlləsi"ndəki bu xudmani evə Məmmədəmin Rəsulzadə ilə xanımı Ümmülbanu, bacanağı, tanınmış yazıçı Seyid Hüseynlə xanımı, şairə Ümgülsüm, həkim və məşhur müsavat başçılarından Həsənbəy Ağayevlə xanımı Xədicə, Mirzəbala Quliyev, Əlabbas Müznib və daha kimlər, kimlər təşrif buyurur. Cəfərin özündən yaşca böyük bu ziyalıların, vətənpərvərlərin arasında xüsusi hörməti var.

Hə, nənəmin xatirəsində 1918-ci ilin payızıdır. Qələbə xəbərinə hədsiz şadlanan Cəfər bir neçə Türk zabitini evə dəvət edib. Rəhmətlik anası Hacı Şahbikə xanım hələ sağdır. Anasının səriştəli başbilənliyi ilə qardaşı arvadları Ziyənət və Zeynəb xanımlar ət əndamları incə xəmir tülünə bürünmüş, qırmızı nar xallı, dadlı kasağzı qutablar, hər qaşığa iyirmisi yerləşən xırda düşbərə bişiriblər. Qədim masanın üstünə turşu-badımcan, göy-göyerti, sumax, sirkə-sarımsaq və neçə dürlü məzə düzülüb. Şərab da ki, öz yerində. Şərafə içmək lazımdır, ya yox? Əlbəttə, lazımdır! Masanın dövrəsində dörd Türk zabiti və Cəfər. Böyük qardaşı Məşədi Hüseynqulu "Qəssab bazarda"dır. Onun həmin məkanda cərgə ilə qəssab dükənləri, hər ay maaş verdiyi qəssabları var və Cabbarlı ailəsinin çətin dolanmağı, onların yarı qarnı ac, yarı qarnı tox güzəran sürmələri yalan sözdür, şura ədəbiyyatı tarixçilərinin labüd quramasıdır. Ataları Qafar kişi rəhmətə getdikdən sonra, böyük ailəyə hamının hörmətlə "qədəş" (böyük qardaş, dadaş) çağırdığı Məşədi Hüseynqulu başçılıq edir, balaca qardaşı Cəfəri texniki məktəbdə, ailənin qızları Sonanı, Törəxanımı, Zöhrəni gimnaziyada oxudurdu. O zamankı Xızı nahiyəsinin Gərmian kəndində sürü-sürü qoyunu, naxır-naxır malı var. Ailənin bütün üzvləri, o cümlədən, Məşədi Hüseynqulunun xanımları firavan dolanırdılar. Bu xürəmliyi və təhsili təmin etməyə iqtidarı çatan kəs kasıb ola bilərdi? Kasıblıq

ayıb deyil, lakin yalanın da bir həddi olar, axı!.. Cəfərin ailəsini, nəslini "proletar" etmək üçün şura tarixçiləri çox yalan uydurmuşdular.

Cəfərə atalıq edən Məşədi Hüseynqulu evdə yoxdur. Balaca Mələk isə... Mələk Hüseynqulunun hələlik sonbeşiyi, çox istəkli, nazlı-qəməzli, bir az da küsəyən qızıdır. Sonralar Hüseynqulunun üçüncü dəfə evlənəcəyi Gərmianlı qızı Kövsər xanımdan bir oğlu dünyaya gələcək və o da körpənin adını mərhum qardaşının xatirəsinə Heydər qoyacaq. Heydər Cabbarlı - fırça ustası, tanınmış Azərbaycan rəssamı. Allah rəhmət eləsin!

1918-ci ildə Mələk altı yaşındadır. Məşədi Hüseynqulunun şəhərin aşağı məhəllələrinin birində ev tutub saxladığı "Rus matışka"sının ona bağışladığı gəlinciklə oynayır. Elə əynindəki qırmızı qırçınılı donu da "Tyotya Lena" tikib. Hörüklərinə ucları qaranquş quyruğu kimi haça kəsilmiş ipək lent bağlanmış Mələk türk qonaqlarının əyləşdiyi masanın ətrafında sərbəstcə dolaşır. Bəs neçə? Məşədi Hüseynqulunun ərköyün sonbeşiyinə sözmü demək olar? Ona fikir verən yoxdur. Lakin heç kimin ağlına da gəlmir ki, bu qızcıgaz hər hərəkəti, hər söhbəti bittə-bittə xatirə xurcununa yığır və haçansa, ilk nəvəsi Şəhləyə bu xurcundan çox bilgi ikram edəcək - o türk zabitlərindən birinin adını belə - Namiq Ercik. Yəqin bizim Azərbaycan türkcəsində Namiq Ərcik imiş və bir zamanlar vətənimizi düşmən caynağından qoparmış bütün türk dədələrimlə bərabər, Namiq Ərciyin də ruhuna rəhmət oxuyuram.

"Üsküdardan gəlir ikən, yağdı bir yağmur" - bu şərqini türk zabitlərindən biri başlayır, o birilər də ona qoşulur və birdən Cəfərin bəm avazı eşidilir:

"Çəmbərəkəndindən baxanda, görünür Bakı,
Bakının damları yastı, dövrəsi səki".

"Aaa! Eyni musiqidir ki!.." Bu qızcıgazın canı da, sümükləri də musiqiyə köklənib. Sonralar o, öz dönməz arzusu və əmisi Cəfərin bilavasitə təkanı ilə Musiqi Texnikumunda Əhməd Bakıxanovun tar sinfini bitirəcək. Bununla bahəm, piano, qarmon və bütün simli alətlərdə məharətlə Azərbaycan xalq havalarını çalacaq. O zamankı Azərbaycan Tibb İnstitutunda oxuya-oxuya, Səid Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Xalqı Çalğı Alətləri Orkestrində solo tar partiyalarını ifa edəcək, Azərbaycan Dövlət Filormaniasının nəzdindəki musiqi məktəbində vətən övladlarına tarın sehrini aşılacaq.

Hələlikse, 1918-ci ilin payızıdır. Türklərlə Cəfərin oxusunu eşidən balaca Mələk xatırlayır: "Bu ki, Qara Məhəmmədin həmişə oxuduğu mahnıdır". Bu, həmin Qara Məhəmməddir ki, arvad paltarı geymiş Gürcü Yusifi (İ.V.Stalini) öz faytonu ilə Bayıl türməsindən Tiflisə qaçıdır. Babam Şəmsəddin Abasovun mənə söylədiyi xatirələrinə dayaqalanıb, demək istəyirəm ki, faytonçu Qara Məhəmməd çox comərd, qeyrətli bir kəs imiş və Cəlilli nəslinin (Cabbarlılar elində ulu babalarının ismilə belə adlandırılırdılar) xanımlarını hamama, toy-nişana, gimnaziya aparmağı Məşədi Hüseynqulu məhz ona usburt olubmuş. O rəhmətlik də ki, yapışıqlı bir səs sahibi imiş və faytonun

qozlasına qalxan kimi avazı ələmi götürürmüş. Özü də çox vaxt "Çəmbərəkəndindən görünür Bakı" mahnısını oxuyurmuş. Qara Məhəmmədin nəvəsi Esmira Cəfərova sağdır. Nəticəsi Məhəmməd Rüstəmov isə sonuncu peyğəmbərimizin (s.ə.) adını daşıyan ulu babasının adaşdır.

Balaca Mələk təəccüb içindədir: "Qırmızı fəslərindən saçaq sallanan bu adamlar niyə Üsküdar deyirlər? Üsküdar haradır, görəsən? Mirzəmi (əzizləri Cəfər Cabbarlıni belə çağırırdılar) lap Məhəmməd kişi kimi oxuyur. Bəs bunlar?"

Müxtəlif sözlərə bəstələnmiş eyni musiqi-xalq musiqisi. Türk zabitləri ermənilər üzərində qazandıqları zəfəri bu mahnı ilə qutlayır, Cəfər də, öz növ-bəsində, həmin şərqi Azərbaycan türkcəsində oxuyur. Arada heç bir fərq yoxdur. Müştərək türk musiqisinin ikili sözləri "Dağlı məhəlləsi"ndəki o xudmani evdən dar dalana, oradan da aşağı - şəhərə doğru uzanan enişlərə yayılır.

Həmin gün Çəmbərəkəndindən Üsküdar görünürdü.

Həvəs

"O, tarı elə şövlə çalırdı ki, adamı lap ürəyi əsirdi"

Məmməd Əlilinin "1905-ci ildə" əsərindəki Baxşı - Süleyman Tağızadə haqqında dediklərindən...

- Elə bu? Axı, Qaqalının "Şəppəxeyir" hekayəsindəki mahnı sözlərində söhbət kasıblayan yarın tənəki çəkməsindən gedir. Sən dediyin mahnıda isə həmin sözlər yoxdur.

- Var, niyə yoxdur?!

"Çəmbərəkəndindən baxanda, görünür Bakı,
Bakının damları yastı, dövrəsi səki,
Yarım daha kasıblayıb, çəkir tənəki,
Get-get, oğlan, səndən mənə yar olmaz, olmaz,
Gümüş kəmərcik belə dar olmaz, olmaz!"

İntihası, bu mahnının iki nüsxəsi var. Biri Mirzəminin türk zabitləri ilə birgə oxuduğudur. İkincisinin musiqisi isə bir başqa sayaq, daha şux, daha şırıqqalıdır. Sözləri isə eynidir, ay bala!

Nənəm ərinmədi, göy satın köynəkdə illərlə qoruyub saxladığı sədəfli tarını çıxartdı. Mahnının həm birinci, həm də ikinci nüsxənin musiqisini həvəslə ifa edib, məni anlatdı.

1969-cu ilin yanvarında əmim Təyyargilin yaxın qonşusu Ruqiyyə xanım çox böyük əziyyətlərdən sonra hər barədə yaxın ola-ola əlimiz çatmayan Türkiyənin İstanbul şəhərindən - illərlə xiffətini çəkdiyi qardaşı ilə görüşdən qayıtmış, cığırına Zəki Mürenin, Safiyə Aylanın, Həmiyyət Yücesesin, Vəcihə Dəryalın oxuduğu şərqlər, türkülər hopmuş lent nümunələri, vallar gətirmişdi.

Əmimgildə babamla, nənəmin ailə qurduğu günü qeyd edirdilər. Məclis arəstə, keflər kök, musiqi könül fəth edən idi. Birdən eşitdim - Zəki Müren bəy oxuyurdu - "Üsküdardan gəlir ikən yağdı bir yağmur". Süfrənin yuxarı başında oturmuş nənəm tez məni aradı: "Bu həmin mahnıdır ey, sənin mənədən xəbər aldığın. Musiqisi "Çəmbərəkəndi"nin eynidir". Qulaqlarımı şəkələdim. Elə səs-küy də kəsildi. "Türk musiqisinin paşası" Zəki bəyin şaqraq səsinə mənə bahəm bütün məclis əhli heyran-heyran dinlədi.

Bəyaz libası və incə rəftarı ilə su sonasını xatırladan Emel Sayının da Azərbaycana ilk gəlişində oxuduğu mahnılar arasında ikisi diqqətimi cəlb elədi. Birincisi elə mən bildiyim idi - nənəmin xatirəsində və Zəki Müren bəyin səsidəki - "Üsküdardan gəlir ikən, yağdı bir yağmur". İkinci mahnı isə "Kız, sen İstanbul neresindensin?" idi və burada da o gözəlim Üsküdarın adı çəkiliydi.

Sonralar öyrəndim ki, Çəmbərəkəndi Bakının qədim bir məhəlləsi olduğu kimi, Üsküdar da İstanbulun əski bir guşəsidir.

Təsdiq

Böyük dirijorumuz, tanınmış bəstəkarımız, musiqi xadimimiz, behiştlik Niyazi "qapısı dəmir pərdəli" o illərdə tez-tez Türkiyəyə sənət səfərlərinə gedərdi və nənəm bu barədə həmişə zarafatla deyərdi: "Türkiyənin yolunu lap ağardıb ey!.." Niyazi, hətta Cabbarlı ailəsinin yaxın simsarı, şura hökumətinin şərinin, qanlı əməllərinin şeytan vəsvəsesindən vüsət aldığını anlayıb, müharibə vaxtı Türkiyəyə pənah aparmış Cavaddan xəlvətcə xəbərlər də gətirir, bunları istər, mərhum Cəfərin dul xanımı Sona bacıya, istərsə də, adı çəkilənin bacısı - Cəfərin Əjdər qardaşının ömür-gün yoldaşı Xanbacı dostuya (Tanınmış səs ustamız, rəhmətlik Gültəkin xanım Cabbarlının anası) çatdırırdı.

Günlərin birində babamı qışnadım ki, bu mahnının tarixini Niyazidən də xəbər alsın. Babam bir sözümlə iki eləməzdi. "Ay qızım, nəyinə lazımdır ey, məqalə-zad yazırsan, bəyəm?!" sualını versə də, xahişimi yerinə yetirdi. Zəng vurub, əhvalatı danışdı və soruşdu: "Knyaz, eyni mahnıdır, ya yox?" "Knyaz" ərklilərin böyük möyestroya müraciəti idi. Həmin ərklilərdən biri də babam olduğundan, Niyaziyə belə xitab edirdi. 1938-ci ildə Azərbaycanın Moskvada keçirilən Birinci Ədəbiyyat və İncəsənət Oğünlölüyündə həm möyestro, həm onun yeganəsi sevimli Həcər xanım, həm babam, həm də nənəm "Moskva" mehmanxanasındakı qonşuluqlarını, birgə keçirdikləri mənəli satları, ziyafət gecələrini, paytaxt mağazalarındakı neçə sərgüzəştli alış-verişləri, xüsusilə də, eyni qatarın eyni vaqonundakı yol yoldaşlığını unutmamışdılar. Həmin Dekada-Oğünlölükdə babam Şəmsəddin Abasov Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının direktoru imiş və Kremldə M.İ.Kalininin ona "Qırmızı Əmək Bayrağı" ordeni təqdim edərkən, çəkilmiş şəkil ehtiramla qoruduğum babamdan qalma arxivdədir.

Moyestro babamın sualına təsdiqedicə cavab vermişdi. Ümumiyyətlə, babam mənim çox "Niyə?"mi dərindən bildiyi tarixi məlumatlar, xatirələrlə cavablandırmağa çalışırdı və o rəhmətlik şəxsə borclarımdan biri də bu "Niyə?"lərin cavabını çox yaşıdımdan fərqli olaraq bilməyimdir. Təkrar olmasın, bu fikir bayaq söylədiyim kimi nənəm Mələk xanıma da şamildir.

Dahi Niyazinin bu mahnı haqqında isbata ehtiyacı olmayan təsdiqini yeniyetməyə, babamdan eşitdim. Moyestronun dediyinə "mız" qoymaq mənim nə həddimə! Ancaq...

Qulaq günahkarı

"Bu şərqini eşitdim və qaranlıqda işıq bilib, ona doğru yürüdüm."

Leyla Saz

Ancaq böyüyəndən sonra çərdəymiş dilim yenə dinc durmadı. Üzümlü xalqımızın musiqi bilicilərindən biri olan Arif Əsədullayeva və onun xanımı, adı əzbər kaman ifaçısı, Azərbaycanın xalq artisti, Milli konservatoriyamızın professoru Şəfiqə Eyvazovaya tutdum. Mələk xanımın musiqi duyumunda yanılmadığını, "Çəmbərəkənd" mahnısı ilə "Üsküdar"ın müştərək melodiya-maliki olduğunu, "Çoban qızı"nın isə həmin melodiya-mənbə götürdüyünü dedilər. Bu fikri Azərbaycanın əməkdar artisti, tanınmış ud ifaçısı Yasəf Alxasov da təsdiqlədi, musiqişünas Kamalə Cəmil qızı da.

Oxucum, sən də bekar qalma! Deyim, bil və xatırla! Bu mahnı qardaş Türkiyə kanallarının çoxunda nümayiş etdirilən, vaxtilə "Yeşil çəm"ın çəkdiyi "bəyaz-siyah sinema"larda, ələlxüsus da, keçmişdən bəhs edən filmlərdə "Katibim" adı ilə oxunur. Eşitməmiş olmazsan.

Çəmbərəkənd mahnısı isə işlədiyim 189 sayılı məktəbdə "Azərbaycan Türk xatunları" mövzulu III "Vətən dərsi"ndə Kamalə Cəmil qızının müşayiətilə məktəbin xoru qiyamət oxudu və böyük alqış qazandı.

Görürsənmi, oxucum, Çəmbərəkəndindən Üsküdar görünür.

Duz

"- Adamın lap ağzından tökülür. Bu xörəyə bir duz qat da!

- Neyləyim, duzumuz yoxdur da, a kişi!

Bir Molla Nəsrəddin lətifəsindən

İllər keçdi. Babam da dünyasını dəyişdi, nənəm də, atam da. Bir gün atam Gündüzdən mənə yadigar qalmış arxivi bir əlyazmasının sorağı ilə saf-çürük edirdim. Işıq üzü görmüş və görməmiş, bozarmış və saralmış səhifələr, qəzet bağlamaları, şəkil eskizləri, çeşidli məktublar və ilaxır. Bəs bu nədir belə? İsi Məlikzadə - "Güllələnmə ləğv olunur" - ssenari. Hə, hə yadıma düşdü. Bu Xiləli Xan haqqında rəhmətlik İsi Məlikzadənin yazdığı ssenarinin surəti idi. Tanınmış rejissorumuz Ələkbər Muradov atama vermişdi ki, bəkililəşdirsin. Oxucum, indicə verəcəyin "Necə yəni bəkililəşdirmə?" sualını eşidirəm.

Bakılılaşdırmaq - yəni Xan (Mahir aktyorumuz Fuad Poladov onun kinoda unudulmaz surətini yaratdı) Bakının Xilə kəndindən, yəni indiki Əmircandan olduğu üçün ssenariyə Bakı duzu, Bakı ədviyyəsi, surətlər arasındakı söhbətlərə Bakı şivəsi qatmaq, 1940-1950-ci illər Bakısının danışq tərzini, məşhur "Kubinka"-nın atmacalarını əlavə etmək. Atam Əmircan kəndini beş barmağı kimi tanıyırdı. Həmin kənddə böyük nənəmiz Həvvanisə xanım yaşayırdı və atamın da orada xeyli tanış, simsarı, curu vardı. Elə bircə Səttar əmi ilə dostluğu - özü cüssəsiz, yaradıcılığı nəhəng rəssamımız Səttar Bəhlulzadəni deyirəm - bəsdir ki, dediklərimi sübut edim. Allaha çox şükür ki, şahidlər sağdır. Səttar əminin isə qəbri nurla dolsun!

Atam ssenaridə Xiləli Xanın və onun ətrafındakıların inandırıcı surətini bərpa eləmişdi. Yaratmaq yox a, məhz bərpa. Çünki yaradıcılıq işi, əlbəttə ki, İsi Məlikzadəyə aiddir. Ssenaridəki surətləri o, yaradıb. A.Gündüz isə bu ssenariyə qabil qələm tutmuş əlini gəzdirib və ona duz qatıb, dad verib.

Atamın əlgəzdirməsində surətlərdən birinin filmdə oxuyacağı bir xalq mahnısı fikrimi özünə yönəltdi:

"Çəmbərəkəndindən baxanda, görünür Bayıl,
Bakılı balasıyam, anam, adım İsmayıl..."

Bəs, bu, sırf Bakı mahnısı deyil?

Zaman yenə ötdü. Tale məni sevimli ozanımız, üstündə Boz qurdun başı həkk edilmiş, türklüyümüz rəngli firuzəyi sazını sinəsinə basıb yana-yana oxuyan Araz Elsəslə görüşdü. Araz əslən Güney Azərbaycanın Sulduzundan, Qarapapaq türklərindəndir. Bir müddət Quzey Azərbaycanda yaşayıb. Sonra isə İsveçə mühacirət edib.

Ah bu bölgü olmasaydı!.. "Bütöv vətən arzusuyla cavan ömürlər soldu ki" ... (N.Kəsəmənli). Hə, vətənin oğulları, qızları dünyaya səpələnib. İnci kimi bir boyunbağıya bənd olmağımın vaxtı deyilmi? Düşün, qardaşım, düşün, bacım! Vətən mənim, sənin, bizimdir. İddiasızcasına vətənin olmaq gərəkdir - şəhidlərimiz kimi! Çünki mərhum şairimiz Tofiq Bayram demişkən: "Torpağın altı da mənə vətəndir"!

Qonağı olduğumuz evin də, süfrənin də, yiyəsi həmyerlimiz Fuad Bədirli və həyat yoldaşı Nüşabə xanım idi. Nə yaxşı ki, bu cütlük hamımızı - məni, Araz Elsəslə ömür -gün dostu Xədicə xanımı, musiqişünas-jurnalist Kamalə Cəmil qızını, şərqşünas-filoloq Niyaz Yaqublunu bir yerə yığmışdı. Söhbətin mövzusu çoxşaxəli idi və birdən söz "Çəmbərəkəndi" mahnısından düşdü. Musiqisinə mən bələdçilik etdim, Araz bunun "Üsküdar şərqisinin musiqisi ilə eyni olduğunu söylədi. "Çəmbərəkəndi"-nin sözlərini məndən alıb, elə oradaca sazın müşayiəti ilə həmin musiqi üstündə oxudu. Yenə eyni hava, eyni tərənə. Araz qardaşımızın da ki, avazı - bəh-bəh-bəh! Araz dedi ki, bu musiqinin "Çoban qızı" mahnısına da oxşarlığı var. Əlbəttə, "Çoban qızı"-nı eşit-

mişdim. Rəhmətlik Hacıbaba Hüseynov da oxuyub, Aygün Bəylər də, elə Araz Elsəsin özü də. Mən bu fikirdəyəm ki, "Çoban qızı" mahnısı əkiz qardaşlar olan "Çəmbərəkənd"lə "Üsküdar"a bir azca bənzəyən bacıdır.

Arazla bu ilin yanvarında yenə də görüşdüm. Onu xanımı Xədicə ilə birgə "ŞİRVANŞAHLAR" Qoruq Muzeyinin geniş salonunda keçirdiyim "Səngiməyən ağrı və ya and içirik!" mövzulu növbəti "Vətən dərsi"nə dəvət etmişdim. Sağ olsunlar, hər ikisi gəlmişdi. Araz qardaşım elə oradaca mənə bildirdi ki, həmin şərqini İsveçdə diskə yazdırıb və həm "Çəmbərəkəndi, həm də "Üsküdar" nüsxələrinin sözlərindən istifadə edib. O, diskini mənə növbəti gəlişində bağışlayacağına söz verdi. Bax, elə Arazın səsinə də Çəmbərəkəndindən Üsküdar görünürmü?

Araz Elsəsdən, onun sanballı sənətindən isə ayrıca yazmaq fikrim var. İnşallah, qismət olsa!

Son uc

"Nənəmiz Boz qurddur bizim,
Dədəmiz Qorquddur bizim,
Yarımız Türk yurdu bizim,
Min illərin aşiqiyik!".

Şəhla Gündüz

Yazımın adını "Çəmbərəkəndindən görünür Bakı" qoyacaqdım. Sağ olsun Əhməd! Bütün türk dünyasının məşhur müğənnisi Əhməd Şəfəq, mənə həmişə mehribanlıq, sıcaqlıqla "Abla" (Abla - Ağa bacı, böyük bacı) deyə çağıran, görkəmi qaya, könlü dəniz qardaşım.

Əhməd növbəti dəfə Bakıya gəlmişdi. Həmişəki kimi görüşüb söhbətləşdik. Mövzunu bu şərikli mahnıdan almış məqaləmdən danışdım. Əhməd Şəfəq həm də istedadlı bir jurnalist, yazar olduğu üçün, ərköyün bacısının ondan inciməyəcəyini düşünüb, məqalənin sərlövhəsini bir qədər düzəltməkdən ötrü məsləhət verdi: "Abla, Bakı yerinə Üsküdar yaz, daha iyi, daha doğru olur".

Düşündüm, daşındım və Əhmədə haqq verdim. 1918-ci ildə Azərbaycanın qurtuluşu uğrunda şəhid olmuş neçə Türk mehmetçiyinin məzarı Çəmbərəkənddə - indiki "Şəhidlər Xiyabanı"nındadır. Əlbəttə ki, Çəmbərəkəndindən Üsküdar görünür.

P.S. Allah Mustafa Kamal Paşa Atatürkə, Nuri Paşaya, Ənvər Paşaya, Tələt Paşaya, Kazım Qarabəkir Paşaya və dünyasını dəyişmiş bütün Türk paşalarına, Türk zabitlərinə, Türk mehmetciklərinə qəni-qəni rəhmət eləsin! "NE MUTLU TÜRKÜM DİYENE!"

Şəhla GÜNDÜZ

«Müşfiq» mükafatı laureatı

Yubileylər, təbriklər

23 YAŞLI DAHI

ASƏF ZEYNALLI – 100

Azərbaycan klassik musiqisinin yaradıcılarından, öz xidmətləri ilə adlarını musiqi incəsənətimizin tarixinə əbədlilik həkk etmiş sənətkarlardan söz düşəndə ilk xatırlananlardan biri də Asəf Zeynallı olur. İlk professional təhsilli Azərbaycan bəstəkarı, simfonik musiqimizin banisi, görkəmli pedaqoq, musiqi folklorumuzun toplayıcısı və tədqiqatçısı, xalq musiqimizin alovlu təbliğatçısı olan Asəf Zeynallı milli musiqimizin təşəkkülü və tərəqqisində misilsiz rol oynamışdır.



Bu il anadan olmasının 100 illiyini musiqi ictimaiyyətimizin təntənə ilə qeyd etməyə hazırlaşdığı Asəf Zeynallı cəmi 23 il ömür sürsə də, Tanrının ona verdiyi tükənməz istedad və enerji, xalqa və onun musiqisinə bəslədiyi sonsuz məhəbbət sayəsində cəmi 6-7 illik yaradıcılıq fəaliyyəti dövründə çoxlarının 50 ildə görə bilmədiyi işi görmüş, özündən sonra qərinələrin sınağından cəsarətlə çıxan və həmişə tərəvətini saxlayan bir irs qoyub getmişdir.

A.Zeynallı Konservatoriyada təhsil almaqla bərabər yaradıcılıqla da geniş məşğul olmuş, bir-birinin ardınca müxtəlif mövzularda və janrlarda əsərlər yazmışdır. Bu baxımdan onun 1928-1931-ci illərdəki yaradıcılığı xüsusilə məhsuldar olmuşdur. Bu illər ərzində özünün vokal, mahnı romans, fortepiano, ansambl əsərlərinin böyük qismini, o cümlədən məşhur «Ölkəm» roman-sını (1928) yazmışdır.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını xüsusi diqqətlə və dərinlən öyrənən A.Zeynallı Üzeyir Hacıbəyli rəhbərliyi altında Azərbaycan ladlarında məşq tapşırıqları yazmış, xalq melodiylarının spesifikasiyasını, xalq musiqisinin inkişaf yollarını öyrənmişdir. İstedadlı bəstəkarın Konservatoriyada oxuduğu illərdə xalq mahnı intonasionalarına əsaslanaraq yazdığı xor ilə orkestr üçün «Şikəstə», fortepiano üçün «Çahargah», «Durna», skripka və fortepiano üçün «Muğamsayağı», iki violonçel və fortepiano üçün «Qoyunlar» əsərləri indi də sevilə-sevilə ifa olunur.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzərində iş Asəf Zeynallının təkcə

yaradıcılığına deyil, musiqişünaslıq görüşlərinə də böyük təsir etmişdir. O, hələ tələbəlik illərində xalq musiqimizi, xalq çalğı alətlərimizi «proletkultçular»ın hücumlarından cəsarətlə qorumuş, onların müdafiəsinə yönəlmiş məqalələr yazmış, alovlu çıxışlar etmişdir. Bu baxımdan onun hələ Konservatoriyanın tələbəsi ikən qələmə aldığı «Tarın müdafiəsinə» adlı məqaləsi xüsusi ilə diqqətəlayiqdir. Həmin məqaləsində A.Zeynallı o vaxt tarı ləğv etmək istəyənlərin başında duran Maarif Komissarına və ona «dəm» tutanlara çox kəskin etirazını bildirir, tarı müdafiə edir. O, yazırdı: «Tar öz konstruksiyasına görə yeganə alətdir ki, xalq yaradıcılığı və muğamların mahiyyətini dəqiq çatdırır bilər. Buna görə də tarı ləğv etməklə biz təkcə xalq musiqisi haqqında aydın təsəvvür almaq imkanından məhrum oluruq, həm də xalq yaradıcılığı təfəkkürünün texnikası ola bilən bu təfəkkürün forma və məhsuluna da ciddi təsir göstəririk. Bizim təbiətən xalqın özünə məxsus olanı müsadirə etmək hüququmuz yoxdur».

20-ci illərin sonunda Asəf Zeynallı Konservatoriyanın tələbəsi ola-ola əvvəlcə Azərbaycan Dövlət Dram Teatrına, 1931-ci ildən isə Tənqid-təbliğ Teatrına işə qəbul olunur. O, teatrda musiqi hissəsinə rəhbərlik edirdi. Tənqid-təbliğ teatrında işlədiyi qısa dövr ərzində burada səhnəyə qoyulan xeyli əsərə musiqi yazmışdır. Onlardan «Hind qızı», «Yanğın», «Sevil», «Dönüş» və s. əsərlərini qeyd etmək olar.

Asəf Zeynallı Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə klassik və xalq musiqimizi təbliğ etmək, musiqi sahəsində baş verən yeniliklərlə tanış olmaq, dünyagörüşünü genişləndirmək üçün ilk dəfə Leninqrada (indiki Sankt-Peterburqa) səfər edir. O, burada sovet musiqisindəki yeni istiqamətlərlə, sovet musiqiçiləri qarşısında duran yeni vəzifələrlə maraqlanır, musiqi xadimləri ilə görüşür, Azərbaycan musiqisini təbliğ etmək üçün konsertlərin təşkili imkanları ilə maraqlanır.

1931-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının «Bəstəkarlıq» fakültəsini müvəffəqiyyətlə bitirən Asəf Zeynallı daha intensiv fəaliyyətə başlayır, yeni əsərlər üzərində işləyir. Hələ tələbəlik illərindən aparmağa başladığı pedaqoji işi davam etdirir, Azərbaycan Proletar Musiqiçilər Assosiasiyasının sədri, Konservatoriyada yaradıcı sektorun təşkilatçısı və sədri kimi ictimai iş aparır.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra başı yeni bədii ideyalarla dolu olan Asəf Zeynallı özünün iri həcmli əsəri olan «Fraqmentlər» suitasını yazmağa başlayır. 7 hissədən ibarət olan suita üçün ilkin material Tənqid-təbliğ Teatrının səhnəsində oynanılmış müxtəlif pyeslərə Asəf Zeynallının yazdığı musiqi təşkil edir. Teatrın 10 illik yubileyi günündə «Fraqmentlər» suitasının ifası Bakının musiqi ictimaiyyətində böyük təəssürat bağışlamışdı.

Asəf Zeynallının yaradıcılıq fəaliyyətinin mühüm istiqamətlərindən biri onun Azərbaycan xalq mahnılarının toplanması və işlənməsi üzrə iş təşkil edirdi. Bu işə o, 1932-ci ildən xeyli əvvəl başlamışdı. O, xalq musiqisinin, mahnı və rəqslərinin vurğunu idi. Onları diqqətlə öyrənir və yaradıcılığı üçün

əsas istinad materialı kimi götürürdü.

O dövrdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yanında elmi-tədqiqat kabinetini fəaliyyət göstərirdi. Həmin qurumun əsas vəzifələrindən biri xalq mahnılarının toplanıb nota alınması idi. Bu işlə tanınmış ifaçılarla yanaşı, gənc musiqişünaslar da məşğul olurdular. 1932-ci ilin yayında gənc bəstəkar A.Zeynallı məşhur müğənni Bülbüllə birlikdə kabinetin tapşırığı ilə xalq mahnılarını toplamaq məqsədi ilə Qarabağa ekspedisiyaya yollanır. Ekspedisiya çox məhsuldar olur. Qrup xeyli xalq mahnısı və melodiyası toplayır, A.Zeynallı təkcə özü 50-yə qədər xalq mahnı nümunəsi əldə edir. Onun məqsədi həm də toplanmış mahnılardan gələcək simfoniyasında istifadə etmək idi. Bu baxımdan o, mahnıların çoxunu simfoniyası üçün material kimi yığmışdı. Evə qayıdan A.Zeynallı yolda yatalaq xəstəliyinə tutulur. Bakıya qayıtdıqdan sonra bir müddət müalicə olunsada xeyri olmur, 1932-ci il oktyabrın 27-də 23 yaşında vəfat edir. Hazırda onun qəbri Mırsabəyov qəsəbəsindeki ümumi qəbiristanlıqda yerləşir.

Asəf Zeynallının həyat və yaradıcılığında pədaqoji fəaliyyəti də mühüm yer tutur. O, hələ Konservatoriyada təhsilini başa vurmazdan xeyli əvvəl ora müəllim kimi işə götürülür və musiqi-nəzəri fənlərindən dərslər deyir. Azərbaycanın ilk professional bəstəkarı, böyük istedadla malik Asəf Zeynallı musiqi tariximizə bir sıra yeni janrların banisi kimi daxil olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev yaradıcılıqlarının əvvəlindən 20-ci illərədək əsasən iri musiqi – səhnə əsərləri üzərində işləyirdilərsə, A.Zeynallı əvvəlcə romans janrına, kiçik ansamblar üçün fortepiano pyeslərinə müraciət edir. İri simfonik əsəri olan «Fraqmentlər»in yazması, simfoniyanın planını qaraması onu göstərir ki, bəstəkar xırda formallardan iri əsərlərin yaradılmasına doğru inamla irəliləyirmiş.

A.Zeynallının vokal yaradıcılığı daha çox populyarlıq qazanmışdır. Onun mahnı və romanslarında iki xarakterik xətt özünü göstərir: vətənpərvərlik və lirizm. Bu xətlərin hər ikisi Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı yaradıcılıqlarına böyük təsir göstərmişdir.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasını, əməkçi xalqın, xüsusən də Azərbaycan qadınının əsrlərlə davam edən əsarətdən qurtulmasını arzulayan A.Zeynallı «Qızıl bayraq», «10 il» mahnılarını və «Çadra» romansını yazır.

Vətənə sonsuz məhəbbət, onun gözəlliklərindən vəcdə gəlmək lirik xarakteri ilə dolub-daşan «Ölkəm» romansında (сюзляри дащи Тьяфяр Таббарлынындып) öz aydın təcəssümünü tapıb. Ancaq Zeynallı romanslarının daha əhəmiyyətli xəttini bəstəkar tərəfindən aydın ifadə olunan məhəbbət lirikası təşkil edir. Onun lirik romansları sırasına Konservatoriyada oxuduğu illərdə yazdığı «Ceyran» və «Sual» daxildir.

A.Zeynallının romanslarının melodiyasına ahəngdarlıqla yanaşı, aydın ifadəlilik də xasdır. Ahəngdarlıq ifadəliliklə birləşərək, şübhəsiz, romansların intonasiya dilini zənginləşdirir, onları daha ifadəli edir.

Asəf Zeynallının ansambl əsərlərinin azlığına baxmayaraq, бу ясырляр Azərbaycan musiqisinin инкишафында олдугъа мühüm rol oynamışdır. Bəstəkar cəmi 3 ansambl əsəri yazıb: fortepiano, violonçel və skripka üçün «Beşik mahnısı»; skripka və fortepiano üçün «Muğamsayağı»; iki violonçel və fortepiano üçün «Qoyunlar».

Asəf Zeynallının fortepiano yaradıcılığında ən maraqlı əsərlərdən biri də onun 6 pyesdən («Kuklaların marşı», «Uşaq və buz», «Oyun», «Rəqs», «Qoyunlar», «Mübahisə») ibarət olan «Uşaq suıtasıdır». Sadə vasitələrlə bəstəkar uşaq həyatının diqqət doğuran səhnələrini təsvir edir. A.Zeynallı bu pyeslərilə Azərbaycanda uşaq fortepiano musiqisinin əsasını qoymuşdur.

A.Zeynallının «Uşaq suıtası», habelə bir sıra digər kiçik fortepiano pyesləri – «Çahargah», «Durna», «Səndən mənə yar olmaz» aşağı və orta yaşlı uşaqların repertuarında ən sevimli əsərlərdir.

A.Zeynallının xalq üslubu tematikasında yazdığı fortepiano fuxaları da musiqimizin sonrakı inkişafında müsbət rol oynamışdır.

A.Zeynallı yaradıcılığında «Fraqmentlər» simfonik suıtası xüsusi yer tutur. «Fraqmentlər» ilk simfonik əsər olmaqla Azərbaycan simfonizminin erkən inkişaf dövrünün əsərləri sırasında obrazların konkretliyi, parlaq ifadəliliyi ilə fərqlənir.

A.Zeynallı 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan vokal musiqisinin və milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Azərbaycan Konservatoriyasının «Bəstəkarlıq» fakültəsinin ilk azərbaycanlı məzunu olan A.Zeynallı Azərbaycan xalq melodiyasının işlənməsinin elə formalarını tapmağa cəhd edirdi ki, onun qarşısında yaradıcılıq inkişafının geniş perspektivlərini açsın. Bu tendensiya bəstəkarın simfonik, fortepiano və vokal əsərlərində özünü aydın biruzə verir.

İstedadlı Azərbaycan bəstəkarı Asəf Zeynallı qısa ömür sürsə də, onun özündən sonra qoyduğu irs bədii əhəmiyyətini heç vaxt itirməyəcəkdir.

Bu əsərlər sadəliyi və duyğularının səmimiliyi ilə bizi həmişə valeh edir. Asəf Zeynallının, demək olar ki, bütün əsərləri populyarlıq qazanaraq tədris-pedaqoji ədəbiyyatlara və konsert repertuarlarına daxil olub. Bu baxımdan Asəf Zeynallının həyat və fəaliyyəti Azərbaycan musiqiçilərinin gənc nəsli üçün ən yaxşı nümunədir.

Ölümündən 80 ilədək bir müddət keçməsinə baxmayaraq Asəf Zeynallının həyat və yaradıcılığına, əsərlərinə diqqət heç zaman azalmamışdır. Onun bir çox əsərləri indi də müğənnilərimiz musiqi kollektivləri tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunur.

Dahi Üzeyir bəy Asəf Zeynallı yaradıcılığını, istedadını yüksək qiymətləndirərək demişdir: «Asəfin əsərlərinə öləri bir nəzər saldıqda aydın olur ki, gələcəkdə o, olduqca böyük, orijinal və dərin düşüncəli bir sovet bəstəkarı ola bilərdi».

Nazim KAZIMOV

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Yubileylər, təbriklər

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV – 85



UNUDULMAZ SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV

Elə insanlar var ki, onlar yalnız özlərinin deyil, mənsub olduqları xalqın qayğıları ilə yaşayırlar. Təbii ki, belələri həyatda çox azdır. Bir əsrdə tarix bəlkə bir-iki və ya üç belə şəxsiyyət yetişdirir. Və onların da adı tarixə qızıl hərflərlə yazılır.

Süleyman Əyyub oğlu Ələsgərov məhz XX əsrin belə şəxsiyyətlərindən biridir. O, sənətkarlığı və yüksək insani keyfiyyətləri ilə hələ sağlığında özünə əbədi ömür qazanmışdı.

Uşaqdan böyüyədək hamı Süleyman müəllimi ürəkdən sevərdi. Çünki o, heç vaxt öz qayğısını, qəlbinin hərərətini insanlardan əsirgəməmişdi və əsirgəməzdi də.

Süleyman müəllim sağlığında necə sevilibsə, vəfatından sonra da o sevgi ilə xatırlanır. Əsərləri böyük məhəbbətlə dinlənilir. Süleyman Əyyub oğlu Ələsgərov 1924-cü il fevralın 22-də Şuşada anadan olmuşdur. Şuşanın füsunkar təbiəti, çalıb-çağıran sənət adamları elə erkən yaşlarından onun

diqqətini cəlb edir. O da özünün davranışı və fitri istedadı ilə müdriklərin gözündən yayınmır. Beləliklə, İsa bulağının, Turş suyun, Qırxqız yaylağının havasını udan, xarı bülbüllə yanaşı bülbül kimi cəh-cəh vuran ustad sənətkarların ifalarını eşidən gənc Süleymanın musiqiyə olan məhəbbəti daha da artır. Musiqi duyumu getdikcə inkişaf edir. Və o, orta məktəb təhsilindən sonra Şuşada musiqi texnikumunun tar sinfinə daxil olur.

Şuşa mühiti onun gələcəkdə bir sənətkar kimi formalaşmasının möhkəm özülü olur.

Texnikumu bitirdikdən sonra Bakıya – Konservatoriyaya gəlir. Burada onun ilk qarşısına çıxan, ona məsləhətlər verib yol göstərən dahi Üzeyir bəy olur. Məhz onun səyi nəticəsində S.Ələsgərov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. Bəstəkarlıqdan professor B.İ.Zeydmandan, xalq musiqisinin əsaslarından isə Üzeyir bəydən dərs alaraq o, bir bəstəkar kimi yetişməyə başlayır. Həm istedadı, həm də yüksək mədəniyyəti və qayğıkeşliyi ilə o, hamının qəlbinə yol tapır. Bütün acılı-şirinli xatirələri ilə yadda qalan tələbəlik illəri 1948-ci ildə başa çatır. Konservatoriyayı «fərqlənmə» diplomu ilə bitirən S.Ələsgərov həmin ildən professional təhsilli bəstəkar kimi yazıb-yaratmağa və xalqımızın musiqi mədəniyyətinin inkişafında geniş, çoxşaxəli xidmətlər göstərməyə başlayır. Əslində onun bu xidmətləri müəllimi Üzeyir bəyin ənənələrinin davamı idi. Çünki o, artıq tələbəlik illərindən məhz Üzeyir bəyin təsiri altında böyük xalq məhəbbəti ilə yazıb-yaradırdı. Özü bu barədə belə deyirdi:

- «Əvvəla, gərək tələbənin öz qabında da bir şey olsun. Bununla yanaşı yaxşı müəllimin əvəzi yoxdur. Hərdən fikirləşirəm, əgər musiqimizin başında Üzeyir bəy kimi bir şəxsiyyət olmasaydı, görən biz bəstəkarlar necə yetişərdik? Onda xalqımıza olan dərin məhəbbət, sənətə ciddi münasibətlə yanaşı yazıb-yaratmaq həvəsi bizi də ruhlandırırdı və üzərimizdə məsuliyyətlə çalışırdıq».

Qəlbi sənət eşqi ilə döyünən bəstəkarın bütün yaradıcılığı xalq musiqisindən bəhrələnib. Milli musiqimizin əsas xüsusiyyətlərinin Qərb musiqi elementləri ilə üzvi şəkildə sintezini yaradan bəstəkar bu cəhəti də müəllimi Üzeyir bəydən əxz etmiş və ömrünün sonuna qədər də ona sadıq qalmışdır.

Bəstəkarın instrumental əsərlərinə onun vaxtilə xalq çalğı alətləri orkestrində işləməsi böyük təsir göstərmişdir. Orkestrə tarzən kimi gələn S.Ələsgərov az müddətdən sonra dirijor vəzifəsinə təyin edilir və bu orkestrin onun yaradıcılığında xüsusi rolu olub. O, ilk əsərlərini də məhz bu orkestr üçün yazıb.

Bəstəkar musiqinin müxtəlif janrlarına müraciət elmişdir: opera, operetta, vokal və xor əsərləri, instrumental və orkestr musiqisi və s. Süleyman müəllim bu janrlara öz bəstəkar möhürünü vuraraq əsl sənət nümunələri yaratmışdır. Bəstəkarın öz dəsti-xətti, öz üslubu var. Həmişə deyərdi ki, gərək yaxşı bəstəkar əsərinin ilk notlarından tanınsın.

Süleyman Ələsgərovun illər boyu yaratdığı əsərlərin siyahısına nəzər

salanda canlı bir tarixin şahidi oluruq.

Səhnə əsərlərinə opera və operettalar, müxtəlif tamaşalara yazdığı musiqi daxildir. Bəstəkar 1945-ci ildə ilk musiqili komediyasını yazmışdır: «Məhəbbət gülü». Bu, həm Üzeyir bəyin operetta sahəsindəki ənənələrinin davamı idi, həm də o özü həmin illərdə musiqili komediya teatrının dirijoru olduğu üçün bu janra xüsusi maraq göstərirdi. Sonralar bir-birinin ardınca «Ulduz», «Özümüz bilərik», «Milyonçunun dilənçi oğlu», «Sevindik qız axtarır», «Hardasan, ay subaylıq?», «Olmadı elə, oldu belə», «Həmişə xanım», «Gurultulu məhəbbət», «Hərənin öz ulduzu», «Subaylarınızdan görəsiniz» musiqili komediyalarını yazır.

1961-ci ildə Nəriman Nərimanovun pyesi əsasında yazdığı «Bahadur və Sona» operası isə bəstəkarın bu sahədəki ilk qələm təcrübəsi idi. Operanın librettosu Əfrasiyab Bədəlbəylinin, şeirlərinin müəllifi isə Şıxəli Qurbanov idi.

İri həcmli instrumental musiqiyə «Bayram müqəddəməsi», «Vətən və gənclik» simfoniyları, yeddi simfonik poema, süitalar, konsertlər, tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün üç konserti, violençel, fortepiano və simfonik orkestri üçün «ikili» konsert və bu kimi əsərlər daxildir.

Bəstəkarın tar ilə orkestr üçün «Konsert»ləri həm tədris proqramına salınmış, həm də ifaçıların repertuarına daxil edilmişdir.

Xalq musiqisinin, xüsusən də muğam janrının incəliklərinə bələd olan bəstəkar bu sahədə də qələmini sınaqaraq «Bayatı-Şiraz» simfonik muğamını yazmışdır.

Vokal və xor əsərləri də onun yaradıcılığında geniş yer tutur. Buna misal olaraq 200-dən çox mahnı, romans, altı kantata və s. əsərlər göstərilə bilər.

S.Ələsgərov xoşbəxt bəstəkardır. Ona görə ki, yazdığı əsərlər elə kağız üzərində qalmayıb, ifaçıların repertuarına daxil edilərək daim səslənib. Hələ onun 1942-ci ildə döyüşçü-şair Şirzad Əliyevin sözlərinə cəbhə mövzusunda yazdığı ilk «Gözlə məni» mahnısı təsirli, orijinal sənət nümunəsi kimi dinləyicilərin qəlbinə yol tapır. Süleyman müəllim bu mahnının yaranma tarixi barədə həmişə böyük həvəslə, Üzeyir bəyə və mahnının ilk ifaçısı böyük sənətkarımız Bülbülə hədsiz minnətdarlıq hissi ilə danışardı.

Bu haqda «Mədəniyyət» qəzetinin 31.10.1995-ci il tarixli nömrəsində Süleyman müəllimin «Üzeyir bəylə keçən günlər» adlı məqaləsində oxuyuruq: «Mənim müharibə dövründə ilk vokal əsərim döyüşçü-şair Şirzad Əliyevin sözlərinə bəstələdiyim «Gözlə məni» mahnısı oldu. Həmin mahnımı böyük nəğməkarımız vokal sənətimizin banisi Bülbülə vermişdim. O, mahnını elə ilk tanışlıqdan bəyənmişdi. Ancaq bu haqda Üzeyir müəllimə heç nə deməmişdim. 1942-ci ilin oktyabr ayı idi. Həmişəki kimi yenə də Üzeyir Hacıbəyovun sinfində «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fənnindən dərs keçirdik. Birdən qonşu otaqdan sevimli müğənnimiz Bülbülün həzin səsinə eşitdik. «Gözlə məni» mahnısı idi. Yoldaşlarım Üzeyir müəllimə bildirdilər ki, bu mahnı Süleymanındır. O, heç bir təklif gözləmədən mehribanlıqla

dedi:

- Çox yaxşı. Elə isə gəlin gedək, mahnıya əməlli-başlı qulaq asaq. Biz müğənninin məşğul olduğu otağa keçdik. Üzeyir müəllimin təklifi ilə Bülbül mahnını ikinci dəfə oxudu (Royalda Vladimir Kozlov müşayiət edirdi). Mahnı sona yetəndə Üzeyir Hacıbəyov və tələbə yoldaşlarım məni bir daha təbrik etdilər. Görkəmli müğənnimizin isə sözü bu oldu:

- Cavan oğlan, sənin mahnına bu gündən vətəndaşlıq hüququ verdim.

Düzü çox sevindim. Üzeyir müəllimin, Bülbülün müharibə mövzusunda yazdığım ilk mahnıya yüksək qiymət vermələrindən ruhlanaraq, bundan bir qədər sonra Şövkət Məmmədovanın xahişi ilə, şair Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə «Gözləyirəm» adlı mahnı bəstələdim.

«Gözlə məni» mahnısını 1944-cü ildə Tbilisdə keçirilən Zaqafqaziya xalqlarının musiqi ongunlüyündə Zəhra Rəhimova müvəffəqiyyətlə ifa etdi. Bu mahnı böyük bəstəkarımızın çox xoşuna gəlmişdi. Belə ki, Ü.Hacıbəyovun təklifi ilə mən 1943-cü ildə Respublika Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olundum.

Üzeyir müəllim haqqımda danışarkən «Gözlə məni» mahnısının adını çəkdi və onu yüksək qiymətləndirdi. Ü.Hacıbəyov o zaman yenicə yazmağa başlayan gənc bəstəkarların hər cəhətdən tanınması, formalaşması üçün əlindən gələni edirdi».

Bəstəkarın yaradıcılığının ilk dövrlərində qazandığı uğurlar ömrünün sonuna qədər davam etmişdir. Süleyman Ələsgərovun yaradıcılıq irsi bir çox musiqişünas, jurnalist, tədqiqatçı və s. bu kimi qələm sahiblərinin diqqətini cəlb etmiş, onun haqqında neçə-neçə kitablar, saysız-hesabsız məqalələr, oçerklər, əsərləri barədə resenziyalar yazılmışdır. Bu mənada Ramiz Zöhrabovun, Zemfira Qafarovanın, Elxan Babayevin, Solmaz Qasimovanın, Vidadi Xəlilovun, Sabir Quliyevin və başqalarının adlarını çəkə bilərik. Onların və digərlərinin S.Ələsgərov haqqında yazdıqları kitablar bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunu bütün aydınlığı ilə geniş şəkildə əhatə etmişdir.

Bəstəkar ömrünün son gününə qədər sənət eşqi, xalq məhəbbəti ilə yazıb yaratdı. Lakin, son illərdə başımıza gələn bu müsibətlər Süleyman müəllimi nə qədər sarsıtmışdısa, o qədər də mübarizə əzmi ilə qələbə ruhlu əsərlər yazmağa sövq etmişdi. Hər dəfə bu barədə söhbətimiz olanda belə deyərdi: «Xalqımızın belə ağır, çətin günündə biz sənətkarlar daha çox işləməli, tariximizi, bu günümüzü, başımıza gələn faciələri öz əsərlərimizdə tərənnüm etməliyik ki, həmin əsərlər bu günkü tariximizin canlı şahidi kimi gələcək nəsllə yadigar qalsın».

Süleyman Ələsgərov bu illərdə hərbi vətənpərvərlik mövzusunda daha çox müraciət edən bəstəkarlardan bəlkə də ən birincisi idi. Onun yazdığı mahnı və marşlar öz melodiyası və ahəngdarlığı ilə həm xalq musiqisinə bağlı idi, həm də xalqa mənəvi ruh verirdi. «Yürüş mahnısı», «Gənclik marşı» (1992), Aslan Aslanovun sözlərinə «Bu torpağa bağlıyıq» (1990), «Hardasan igid oğlan» mahnıları (1994), Qurban Musayevin sözlərinə «Biz qələbə

çalmalıyıq» mahnısı (1994), Bəşir Nəzərlinin sözlərinə «Bura vətəndir» (1995), Bəhlul Orucoglunun sözlərinə «Əsgər marşı» (1997), Qüdrət Əzizin sözlərinə «Güllələnən abidələr» balladası (solist, xor və orkestr üçün 1999), Zəlimxan Yaqubun sözlərinə «Bu gecə yuxuma girmişdi Şuşa» mahnısı, orkestr üçün neçə-neçə hərbi marşlar. «Azərbaycan polisi», «Bakı – Ankara» mahnı marşları (1999) və başqalarının adını çəkə bilərik. Hansı ki, bunlar Süleyman müəllimin hərbi vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı əsərlərin çox az bir hissəsidir. O, hərbi hissələrə gedərək oradakı əsgər və zabıtlərə bu əsərləri şəxsən özü öyrədirdi.

Bəstəkarın hərbi vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı əsərləri Daxili Qoşunların orkestrinin, S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında və orkestrin müşayiətilə neçə-neçə müğənnilərin ifasında dinləyicilərə çatdırılmışdır. Onu da deyək ki, Daxili Qoşunların nümunəvi orkestrinin təşkilində Süleyman müəllimin böyük rolu olmuşdur.

O, bir bəstəkar kimi yazıb-yaratmaqla bərabər, həm də mətbuat səhifələrində, radio-televiziya verilişlərində bu mövzu ilə bağlı çıxışlar edir və başqalarını da yazıb yaratmağa sövq edirdi.

Bu barədə Süleyman müəllimin «Əsgər» qəzetinin 6.10.1998-ci il tarixli nömrəsində böyük bir məqaləsi dərc edilib.

Daha bir qəzet materialı- «Maarifçi» qəzetinin 02.11.1995-ci il tarixli «Gərək mahnımız da döyüşsün» başlığı ilə Süleyman müəllimlə olan bir müsahibə də maraq doğurur. Müxbirin:

- Süleyman müəllim, Yuxarı Qarabağ respublikamızın dilbər guşəsi düşmən tapdağı altındadır. Bu anlarda şuşalı bəstəkar hansı hissləri keçirir? – sualına belə cavab verir:

- Bütün azərbaycanlılar kimi mən də hədsiz narahatam. Zəbt edilmiş rayonlardan didərgin düşənləri gördükcə ürəyimdən qara qanlar axır. O ki, qaldı Şuşa ilə bağlı hisslərimə, hər gecə qarışıq yuxular görürəm, xəyalən Şuşanı dolaşıram, atamın, anamın, bacımın qəbirlərini ziyarət edirəm. Onların ruhu mənə rahat buraxmır.

Torpağında müharibə gedən sənətkarın yaradıcılıq barədə danışması çox çətindir. Biz fəaliyyətimizi xalqımızın qələbəsinə həsr etməliyik. İgid əsgərlərimizi, arxa cəbhədə çalışanları qələbəyə ruhlandırmaq müqəddəs borcumuzdur. Gərək mahnımız da döyüşsün. Ölməz S.Vurğunun «Bilsin ana torpaq, eşitsin Vətən, müsəlləh əsgərəm mən də bu gündən» misraları sənət adamlarının fəaliyyət proqramı olmalıdır. Torpağı od tutub yanan xalqın sənətkarlarından, şairlərindən, artistlərindən, bəstəkarlarından, rəssamlarından.. mənəvi kömək gözləməsi təbiidir. Çünki xalqımız şeiri, sənəti həmişə yüksək qiymətləndirib, şair sözünü haqqın səsi kimi qəbul edib. İndi onun yaralı könünü oxşayan, xalqı birliyə, qələbəyə səsləyən şair sözünə, musiqi əsərlərinə böyük ehtiyacı var».

Süleyman müəllimin hərbi vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı mahnıların poetik mətni onun musiqisi ilə üzüvü surətdə qovuşur, həm söz, həm də

musiqi adamın varlığına sirayət edərək mübarizə hissini artırır. Bəzən seçdiyi mahnı mətnləri üçün belə deyərdi: «Halal olsun, yaxşı yazıb. Lap ürəyimdən xəbər verir».

Bəstəkarın son illərdə yazdığı əsərlərdən müxtəlif mövzulu mahnıları var ki, onlar daim ifaçılarımızın repertuarında özünə yer tapıb. Həmin mahnılardan bir neçəsinin adını çəkək: Eltəkinin sözlərinə «Məhəbbət nəğməsi» (1997), Zəlimxan Yaqubun sözlərinə «Ballada» (1998), «Sazım Borçalıda, sözüm Göyçədə» (1997), «Gözəldir», «Gözəl dünya, gözəllərin var olsun» (1998) mahnıları, Musa Yaqubun sözlərinə «Bu dünyanın qara daşı göyərir» (1995), Mustafa Fətəliyevin sözlərinə «Qəhrəman», Aslan Aslanovun sözlərinə «İthaf» (1995), Teymur Elçinin sözlərinə «Laylay», Aslan Aslanovun sözlərinə «İstanbul» (1992), Mövlud Süleymanlının sözlərinə «Üç yarpaq» (1998), Aşıq Ələsgərin sözlərinə «Eyləmişəm» (1998), S.Ə.Şirvaninin sözlərinə «Növhə» (solist, xor və orkestr üçün), Füzulinin sözlərinə «Ya Rəbb» (1994) və s.

Əlbəttə, belə mahnılar çoxdur. Çünki Süleyman müəllim çox məhsuldar bəstəkar idi. Onun elə bir günü olmazdı ki, nə isə yazıb yaratmasın. Həmişə bu barədə söhbətlərimiz olanda belə deyərdi: «Sənətkar həmişə, hər gün, hər an, hər dəqiqə öz üzərində çalışmalı, daim yeni yaradılacaq əsərlər haqqında düşünməlidir».

«Solğun çiçəklər» (1997) Cəfər Cabbarlının eyni adlı pyesi əsasında yazılmışdır. Libretto mərhum şair Hikmət Ziyandır. Bu, bəstəkarın opera janrında yazdığı ikinci əsəridir.

Bəstəkar operada muğam intonasiyalarından, xalq rəqslərindən istifadə etməklə bir daha özünün bu sahədəki geniş imkanlarını göstərir və Üzeyir bəyin irsinə sadıq qaldığını təsdiq edir. Eyni zamanda Süleyman müəllim bu cəhəti ilə onu da təsdiq edir ki, xalq musiqisindən professional musiqinin hər hansı bir janrında yaradıcı şəkildə istifadə etmək həmin əsərin xalq tərəfindən daha yaxşı qavranılmasına səbəb olur.

Süleyman Ələsgərovun son dövrlərdə yazdığı digər səhnə əsərlərindən İsi Məlikzadənin pyesi əsasında bəstəkarın «Subaylarınızdan görəsiniz» (1991), «Hərənin öz ulduzu» (1995), habelə 1998-ci ildə Əli Əmirlinin librettosu əsasında yazdığı «Onun iki qabırğası» musiqili komediyalarının da adını çəkmə bilərik. Sonuncu əsər tamamlanmayıb.

«Hərənin öz ulduzu» bəstəkarın 11-ci operettasıdır. Əsər unudulmaz komediya ustası Bəşir Səfəroğluya həsr edilib. S.Ələsgərov səhnənin və xüsusən də musiqili komediya janrının xüsusiyyətlərini dərinlən bilən bəstəkar idi. Buna görə də onun səhnə əsərləri həm günün tələblərinə cavab verib, həm də uzun ömürlü olub.

Bu əsərdə hadisələr kənd mədəniyyət evlərinin birində baş verir. Belə ki, bu mədəniyyət evinin işçiləri – müdir Şöhrət, dram dərnəyinin rəhbəri Məleykə, xor dərnəyinin rəhbəri Əlibala, rəqs dərnəyinin rəhbəri Nazir, gənc qız-solist, pensiyaçı Kələntər, süpürgəçi Xurma bir-birlərini məsxərəyə

qoymaqla, bütün günü boşboğazlıq eləməklə məşğul olurlar. Əlbəttə, bu əsərin əsas ideyası kimi ön plana çəkilir. Yəni bu gün hamını narahat edən mədəniyyət məsələlərinin kənd mədəniyyət evində hansı səviyyədə olması, mühüm sosial problem kimi diqqət mərkəzinə gətirilir. Daha aydın olmaq üçün əsərdən kiçik bir parçaya diqqət yetirək:

«Eşidirlər ki, Bakıdan Şövkət adlı birisini (əslində onun adı Şöhrət olur) Mədəniyyət Evinə müdir göndərirlər. Guya vəziyyəti, səliqə-səhmana salmaq üçün. Bunu eşidən dram dərnəyinin rəhbəri Məleykə ilə xor dərnəyinin rəhbəri Əlibala başlayır mübahisəyə:

- Əlibala, gözümüz aydın. Bizim mədəniyyət evinə təzə müdir qoydular.

Məleykə:

- Kimdi ə?

Əlibala:

- Bakıdan göndəriblər, adı da Şövkətdir.

Məleykə:

- Onun ərinin boyuna qamış ölçüm. Arvadını şəhərdən göndərib rayonun şorgöz kişilərinin içinə, nədi-nədi müdir olacaq. Ə, arvaddan da müdir olar?

Xurma (süpürgəçi):

- Niyə olmur az? Arvaddan süpürgəçi olar, pambıqçı olar, traktorçu olar, qəhrəman ana olar, müdir olmaz? Allah elə uşaq doğmaq üçün xəlf eləyib bizi?..»

Və beləliklə də onların mübahisəsinə son qoyulur. Sonrakı hadisələr göstərir ki, heç yeni təyin olunan müdir də vəziyyəti dəyişə bilmir. Elə əvvəlki boşboğazlıq, peşə hazırlıqsızlığı baş alıb gedir. Belə bir xor kollektivinin festivalda nümayiş etdirməyə cəmi iki xalq mahnısı var. Onun da biri «Bahadan olduq», o birisi isə «Budaqdan uçduq». Rəqs kollektivi daha acınacaqlı vəziyyətdə və s.

Bütün bu hadisələrin təsvirində, kütləvi səhnələrdə xor vasitələrindən də istifadə edilir.

Dramaturqun satira və yumorla tənqid etdiyi bu hadisələri bəstəkar da musiqi dilində gözəl canlandırırmışdır. Burada solo oxumalar, xor, duet səhnələri, rəqs nömrələri, iştirakçıların səhnəyə gəlişi - bütün bunlar özünəməxsus musiqi sədələri ilə müşayiət olunur. Əsər çox nikbin sonluqla tamamlanır.

Süleyman müəllimin əsərin yaradıcı qrupu ilə bağlı qeydləri də maraqlıdır.

Onu da deyim ki, bəstəkarın arxivində hər bir əsərin nə vaxt, harada və hansı tərkibdə səhnələşdirilməsi, ifa olunması bu şəkildə çox səliqə-səhmanla əhatə olunub.

Süleyman Ələsgərov yaradıcılığının ilk dövrlərindən sonuna qədər həmişə instrumental musiqiyə müraciət etmişdir. Müxtəlif alətlər üçün rəngarəng əsərlər yazmışdır. Məsələn, tar, kamança, saz, violonçel, fortepiano, ney, balaban və s. alətlər üçün yazdığı əsərlər də maraqlıdır.

Bu xətt son illərin əsərlərində də özünü göstərir. Belə ki, bəstəkar kamança və simli orkestr üçün «Tarantello» (1996), tar üçün «Daimi hərəkət», qanun üçün «Poema», «Şalaxo», simli orkestr üçün «Pyes» (1996) yazmışdır.

Süleyman Ələsgərov xalq çalğı alətlər orkestri üçün 40-dan çox «Sözsüz mahnı»ların müəllifidir. Əsası alman bəstəkarı F.Mendelson tərəfindən qoyulmuş bu janrın Azərbaycanda ilk yaradıcısı məhz Süleyman müəllim olmuşdur. Əgər Mendelson «Sözsüz mahnı»ları tək fortepiano aləti üçün yazırdısa, Süleyman müəllim onu daha yüksək şəkildə inkişaf etdirərək xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələmişdir.

«Sözsüz mahnı»nın şərhini verərək Süleyman müəllim belə deyirdi: «Bəzən bəstəkarın ürəyindən elə bir melodiya axıb gəlir ki, ona heç bir söz qoşa bilmirsən. Bu da olur əsl «Sözsüz mahnı».

Son illərdə o, xalq çalğı alətləri orkestri üçün neçə-neçə belə sözsüz mahnılar yazmışdır. Bu sözsüz mahnılar öz orijinal ritmi, parlaq ifadə tərzilə bir-birindən fərqlənir. Sanki bunlar bəstəkarın melodiya axtarışlarının ensiklopediyasıdır. Onlar müxtəlif əhval-ruhiyyəni əks etdirir.

S.Ələsgərovun insanlara olan diqqət və qayğısı onun əsərlərində də öz əksini tapır. Belə ki, o qəhrəmanların, sənət adamlarının, elm xadimlərinin xatirəsini, yubiley günlərini nəzərə alaraq onlara öz sənət töhfəsini yetirir. Neçə-neçə qəhrəmanlar Süleyman müəllimin mahnılarında vəsf olunublar. Bu mənada bəstəkarın arxivində son illərdə yazılmış bir neçə əsərə rast gəldim.

1998-ci ildə Yusif Həsənbəylinin sözlərinə yazdığı «Ömür qala» vokal əsərinin klaviri üstündə bu sözlər vardı: «Mən bu əsəri XX əsrin görkəmli siyasətçisi, Dövlət xadimi Respublikamızın Prezidenti Heydər Əliyevin 75 illiyinə həsr edirəm» (əsər solist, xor və orkestr üçün yazılıb). Daha sonra Ə.Vahidin «Ey gül» qəzəlinə yazdığı «Mahnı-romans». «Mən bu əsəri böyük Füzulinin yadigarı Ə.Vahidin 100 illiyinə həsr edirəm. (22.03.1996).

Əlbəttə, bütün bunlar bir daha ondan irəli gəlir ki, Süleyman müəllim böyük ürək sahibi idi və insanlara olan məhəbbətini, qayğı və diqqətini sənətin dili ilə də tərənnüm edə bilirdi.

S.Ələsgərov yalnız bəstəkarlıq işi ilə kifayətlənmir, mətbuat səhifələrində maraqlı məqalələrlə çıxış edirdi. O, bəstəkarlarla, ifaçılarla, musiqinin müxtəlif janrları ilə, yeni yaranan sənət əsərləri ilə bağlı saysız-hesabsız yazıların müəllifidir.

Bu yerdə gəlin bəstəkarın «Mədəniyyət» qəzetinin 3.12.1997-ci il tarixli nömrəsində çap olunmuş «Mədəniyyətimizin Bülbülü» adlı məqaləsindən bir parçaya diqqət yetirək. Bu bir daha Süleyman müəllimin necə qələm sahibi olmasını sübut edəcək, Bülbül sənətinin əzəmətini parlaq şəkildə nəzərə çatdıracaq:

«İncəsənətimizin çiçəklənməsi naminə yorulmadan çalışan və aramızdan vaxtsız gedən dahi sənətkarlardan söz düşəndə ani olaraq kədər hissi qəlbə

hakim kəsilir. Lakin onların ölməz sənətini yada salanda bu məyusluğu sevinc, şadlıq hissləri əvəz edir. İftixar hissi keçirirsən ki, bu sənətkarlar indiki və gələcək nəsillər üçün diqqətəlayiq, həmişə tərəvətli, müasir, ölməz sənət əsərləri qoyub gediblər. Xalqımızın fəxri, professor Bülbül Məmmədov məhz belə sənətkarlardandır. Əgər biz dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovu Azərbaycan professional musiqimizin yaradıcısı adlandırırıqsa, Bülbül Məmmədov da professional vokal sənətimizin banisi və ilhamvericisidir. Musiqi ictimaiyyətimiz Bülbülü xalq musiqimizin mahir bilicilərindən biri kimi tanıyır və sevir. Onun böyük qayğı və məhəbbətlə toplayıb nəşr etdirdiyi «Azərbaycan xalq mahnıları» adlı kitabından indi musiqi məktəblərimizdə qiymətli dərs vəsaiti kimi geniş istifadə edirlər. Dünya şöhrətli, unudulmaz, sevimli bəstəkarımız Fikrət Əmirovun «Şur», «Kürd-Ovşarı» simfonik muğamlarının yazılmasının təşəbbüskarı, məsləhətçisi də professor Bülbül olmuşdur. Keçmiş SSRİ xalq artisti, SSRİ Dövlət Mükafatı laureatı Bülbül oxuduğu 50 il müddətində vokal sənətimizi ən yüksək zirvələrə qaldırmışdır. Məşhur müğənni İtaliyada 4 il təhsil aldıqdan sonra Avropa vokal məktəbi tarixinə parlaq səhifələr yazmağa nail olmuşdur. Təkcə Azərbaycan xalq mahnıları, romansları deyil, həmçinin dünya musiqisinin qızıl fonduna daxil olan klassik mahnılar da Bülbülün ifasında özünə vətəndaşlıq pasportu qazanmışdır. Onların bir neçəsini xatırlamaq yerinə düşərdi: «Şahsənəm»dən Qərib, «Nərgiz»dən Əlyar, «Nizami»dən Nizami, «Koroğlu»dan Rövsən, «Karmen»dən Xoze, «Toska»dan Kavaradossini və başqa ariyalar kimi onlarca klassik nümunələr Bülbülün ifasında böyük müvəffəqiyyətlə səslənmişdir. «Bakinski raboçi» qəzeti (25 oktyabr 1921-ci il) görkəmli sənətkarımızın yaradıcılığını yüksək qiymətləndirərək yazırdı: «Dörd il İtaliyada qaldıqdan sonra Azərbaycan Opera Teatrının müğənnisi Bülbül Bakıya qayıtmışdır. O, ən yaxşı Milan professorlarından dərs almışdır. İndi o, tam kamil musiqi təhsili almış yeganə müğənnimizdir. Fitri istedad sahibi olan bu müğənninin sənət sahəsində inkişafı Azərbaycan musiqi və opera mədəniyyətinin parlaq və səciyyəvi hallarından biridir». Görkəmli müğənninin anadan olmasının 100 illiyini qeyd etdiyimiz bu günlərdə biz onun Azərbaycan, eləcə də dünya opera sənətinin inkişafındakı misilsiz xidmətlərindən fəxrlə danışmalıyıq. Azərbaycan opera sənətinin tarixində iki böyük hadisənin tarixi qırmızı xətlə yazılır. Birinci, Füzuli qələminin qüdrəti ilə bütün dünyada şöhrət qazanmış «Leyli və Məcnun» poemasının romantikası Üzeyir musiqisinin qanadlarında uçaldığı 1908-ci il 25 yanvar – Azərbaycan opera sənətinin bünövrəsi qoyulduğu gün. İkincisi, 1937-ci il 30 aprelidir. Həmin gün musiqi sənətimizin nadir incisi, möhtəşəm sənət əsəri olan «Koroğlu» operası tamaşaya qoyuldu və Azərbaycan səhnəsinə yeni bir Koroğlu – Bülbül gəldi. Desəm ki, «Koroğlu» operasının yaranması respublikamızda əsl bayrama, ümumxalq təntənəsinə çevrildi, burada heç mübaligəyə yol vermiş olmaram. Bəli, bütün Azərbaycan toy-bayram içində idi. «Koroğlu» qədim xalq

rəvayətlərindən, dastanlarımızdan qaynaqlanan dahi bəstəkarımız Üzeyir bəyin ölməz musiqisinin, yeni tipli operamızın əsl təntənəsi və möcüzəsi idi. Həm də bu gözəl əsər Bülbülün ifasında həyata qayıtmışdı».

S.Ələsgərov ömrünün çox hissəsini pedaqoji fəaliyyətə həsr etmişdir. Baxmayaraq ki, o müxtəlif mədəniyyət ocaqlarında çalışmışdır. Hər yerdə öyrətmək bacarığı Süleyman müəllimin əsas vəzifəsi olmuşdur. Çünki o, çalışdığı bütün idarələrdə üzərinə düşən işin məsuliyyətini daha dərindən dərk etmişdir. Bu yüksək iş qabiliyyəti daim Süleyman müəllimi yüksək vəzifələrdə saxlamışdır. O, A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun direktoru, Mahnı və Rəqs Ansamblının rəhbəri, Mədəniyyət Nazirliyinin İncəsənət İdarəsində rəis, Radio və Televiziya Komitəsində Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin dirijoru və komitənin musiqi-bədii rəhbəri, Konservatoriyada müəllim və professor, «Xalq çalğı alətləri» kafedrasının müdiri vəzifələrinin son dərəcə layiqli icraçısı kimi daim xalqa, onun mədəniyyətinin inkişafına xidmət etmişdir.

O, bu xidmətlərinə görə həm xalqın sevimlisi olmuş, həm də Dövlətin ən yüksək mükafatlarına layiq görülmüşdür. Fəxri fərmanlar, «Dövlət Mükafatı Laureatı», professor və s. Azərbaycan mədəniyyətinin böyük tərənnümçüsü ulu öndər Heydər Əliyev daim Süleyman müəllimin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmiş, şəxsiyyətliliyinə böyük dəyər vermişdir. Məhz onun sərəncamları ilə S.Ələsgərov «Xalq artisti», «Şöhrət ordeni» Prezident təqaüdü və s. kimi fəxri adlara, yüksək dərəcələrə layiq görülmüşdür.

Beləliklə, biz Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı və yazıb-yaratdığı əsərlərinin cüzi bir hissəsini nəzərdən keçirdik. Bütün bunlar qəlbi vətən eşqi, xalq məhəbbəti ilə döyünən və fitri istedadı, yüksək peşəkarlığı ilə əsərlərində ürəyindəkiləri tərənnüm edən müdrik bir sənətkarın mənalı ömür yolundan soraq verir.

Süleyman müəllim ölməz sənətkardır bir də ona görə ki, onun xeyirxahlığı sayəsində sənətə qədəm qoyan neçə-neçə insanlar əsl sənətkar səviyyəsinə yüksəlib, xalqına layiqli şəxsiyyətlər kimi yetişdilər. Məhz bütün bunlar bəstəkarın vəfatından sonra «Süleyman Ələsgərov xatirələrində» adlı kitabın (müəllifi Səadət Təhmiraz qızıdır) yaranmasına səbəb oldu. Bu kitab Süleyman Ələsgərov xeyirxahlığından payı olan hər bir kəsin və eləcə də mənim böyük sənətkarın xatirəsinə olan ülvü hörmət və məhəbbətinin ifadəsidir.

Bu il ölməz bəstəkarın anadan olmasının 85 ili tamam oldu. Bəzən deyirlər ki, cismi bizimlə olmayanların ruhu bizimlədir. Amma bu gün Süleyman müəllimin ruhu bizimlə deyil, müqəddəs Şuşa torpağının üzərində pərvaz edir. Biz yalnız o ruha Şuşaya qovuşanda qovuşacağıq. O, zaman Süleyman müəllimin ruhu şad, bizim isə arzularımız çin olacaq.

Səadət TƏHMİRƏZ QIZI
musiqişünas

Yubileylər, təbriklər

FİDANLARIN ƏHATƏSİNDƏ

OQTAY ZÜLFÜQAROV – 80

Adi peşə sahibləri kimi, sənətkarların da taleyi çox zaman gözlənilməz və qəribə olur. Onlar yaradıcılıqda nə qədər uca zirvələr fəth etsələr də, əsərlərinin aqibətini, xüsusən də, şəxsi talelərini qabaqcadan görə bilmir və həyat onlara maraqlı sürprizlər bəxş edir.

Bəstəkar Oqtay Zülfüqarovun həyatında da yəqin ki, qəribə hadisələr az olmamışdır. Gəlin bizə məlum olan iki məqamı bir də xatırlayaq.

Əvvəla, o, istedadlı bir oğlan kimi musiqi təhsilinə gec – 16 yaşında başlamış və buna baxmayaraq, tezliklə nəzərə çarpan nailiyyətlər qazanmışdır. Cəmi iki il sürən violonçel məşğələlərindən sonra irəliləyiş nümayiş etdirən Oqtay A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbinə qəbul edilmiş və orada ifaçılıqla yanaşı, bəstəkarlıqla da ciddi məşğul olmuşdur. O, hətta məktəbi bitirərkən Dövlət imtahanı komissiyasının qarşısına özünün bəstələdiyi "Violonçel" pyesini də uğurla təqdim etmişdi.

Belə bir yüksəliş O.Zülfüqarovun tələbə taleyinə yazılmış və onu Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, dahi bəstəkar və pedaqoq Qara Qarayevin sinfinə gətirmişdi. Həmin sinifdə gözəl sənət məktəbi keçmiş tələbə qazandığı uğurları ilə məşhur korifeylərin də yüksək qiymətini almışdı. Hələ tələbə ikən bəstələnmiş Simli trio əsəri Azərbaycan bəstəkarlarının I qurultayında ifa olunur və "zalda oturmuş bütün dinləyicilərin qəlbini rıqqətə gətirir" (D.Şostakoviç)

Oqtay Zülfüqarov simfonik musiqi sahəsində fəal çalışmış, "Sumqayıt" simfoniyası, "Kosmosda tufan" simfonik poeması, "Şənlən, mənim xalqım" uvertürası və başqa əsərlər bəstələmişdir. Sonuncu əsər gənc bəstəkarların Ümumittifaq müsabiqəsində (Moskva, 1962) öz müəllifinə laureat adını qazandırmışdır. Uvertüra indiyə qədər parlaq tərəvətini qoruyub saxlamış və hər dəfə ifa olunarkən dinləyicilərin hədsiz sevincinə səbəb olur.



Bütün deyilənlər O.Zülfüqarovun bir simfonist kimi yetişməsinə vəd edirdi və bu gözləntilər özünü müəyyən mənada doğrultdu. Lakin taleyin hökmü ilə o, uşaq musiqisi sahəsinə gəlməli, məhz uşaqlar üçün özünün gözəl əsərlərinin bəstələməli idi.

Bəstəkar həmin sahədə uzun müddət səmərəli fəaliyyət göstərmiş, uşaqlarla bilavasitə ünsiyyət quraraq, saysız-hesabsız mahnılarını yazmışdı. O.Zülfüqarovun bu istiamətdə yaradıcılıq təxəyyülü həqiqətən bitməz-tükənməz imiş. O, sadəcə çoxsaylı mahnı müəllifi olmadı, onları həm də bir sıra silsilələrdə birləşdirdi, radio-operalar, “Şəngülüm, Şügülüm, Məngülüm” operettasını meydana gətirdi. Bəstəkarın rəhbərliyi ilə yaradılmış kollektivlərdən “Tumurcuq” uşaq teatri, daha sonralar isə “Aysel” uşaq musiqili teatrının sədaları bütün respublikaya yayıldı.

Uşaqlar, onların valideynləri və ümumiyyətlə, bütün xalqımız əziz Oqtay müəllimi çox sevirlər. Bəstəkar da öz növbəsində sevimli nəvələri üçün yazıb-yaratmaqdan doymur, onların musiqi zövqünün və estetik tərbiyəsinin formalaşmasında var qüvvəsi ilə çalışır. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tələbə və müəllim heyəti yubilyarı 80 yaşı münasibəti ilə ürəkdən təbrik edir, ona yaradıcılığında müvəffəqiyyətlər və uzun ömür arzulayır.

Redaksiya heyəti

Yubileylər, təbriklər

RAMİZ MİRİŞLİ – 75



QƏLBİ JAVAN BƏSTƏKAR

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Ramiz Mirişli milli musiqi mədəniyyətimizin görkəmli simalarından biridir. O, özünün müxtəlif məzmunlu əsərləri ilə xalqımızın dərin həsn-rəğbətini qazanmış, hətta ölkəmizin həudlarından kənarda da dinləyicilərin könuəllərini fəth edə bilmişdir. Gözəl sənətkarımız musiqi sənətinin bir çox janrlarında öz qələmini uğurla sınamış, simfoniya, simfonik poema, instrumental konsert, kantata, musiqili komediya və s. sahələrdə parlaq əsərlər yaratmışdır.

Lakin, Ramiz müəllimi xalqa ən çox sevdirən məhz mahnı janrıdır. Gənclik çağlarından indiyə qədər bu janra sadıq qalmış və onun dilini çox gözəl bilən bəstəkar həmişə xalq ruhunda yazıb-yaratmış, həmin janrın bir-birindən gözəl yüzlərlə nümunələrini meydana gətirmişdir.

Ramiz Mirişli bu sadə, lakin çox çətin janrın böyük ustalarından biri kimi geniş dinləyicilərin qəlbinə yol tapa bilmişdir. O, özünün mahnılarında melodik rəngarəngliyə, bədii ovqat və obraz zənginliyinə və böyük təsir

gücünə nail olmuşdur. Bu kimi yüksək məziyyətlər fitri istedad, kamil sənətkarlıq, incə zövq və əməksevərlik sayəsində əldə edilmişdir.

Bəstəkarın ən yaxşı fərdi keyfiyyətləri – sadəliyi, səmimiyyəti, nikbimliliyi, həmişə gülərüzlü olması, incə yumor hissi və qəlbinin dərin guşələrində oyanan gözəgörünməz və gizli hisslər aləmi onun könül mahnılarında öz parlaq ifadəsini tapmışdır.

İri həcmli musiqi formalarında, məsələn, simfonik janrda yazdığı əsərləri də maraqla dinlənir və onun istedadının yeni cəhətlərini üzə çıxarır. Məsələ yalnız orkestr əsərlərinin zəngin və ifadəli intonasiya məzmununda deyil - əsrarəngiz muğamlarımızı təcrübi yolla, kamança ifaçılığı vasitəsi ilə əxz etmiş bəstəkarın musiqisi belə də olmalı idi. Eyni zamanda R.Mirişlinin simfonik əsərlərində çoxsəsli musiqi toxuması, incə harmonik çalarlar, tematik inkişaf prinsipləri və orkestr yazı üslubunun özünəməxsusluğu ilə də diqqəti cəlb edir.

Odlar yurduumuzda, xüsusilə, qədim Naxçıvan torpağında nüfuz və hörmət sahibi olan Mirişlilər ocağı özünün adı-sanına görə bir çox mömin şəxsiyyətlərə borcludur. Hazırda bu nəslin şöhrətini bəstəkarlar - Ramiz Mirişli və onun istedadlı oğulları - Nazimlə Yusif yaradıcılıq səyləri ilə daha da artırır. Qoy, bu musiqiçilər ailəsi yaxın gələcəkdə böyük bir sülalə kimi tanınsın!

Biz Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, onilliklər boyu gözəl bəstəkar və pedaqoq kimi fəaliyyət göstərən professor Ramiz Mirişlini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının kollektivi adından səmimi qəlbdən təbrik edir, ona və ailəsinə yeni yaradıcılıq nailiyyətləri, möhkəm can sağlığı diləyirik.

Redaksiya heyəti

Yubileylər, təbriklər

ÖMRÜN YETMİŞİNCİ BAHARI

RAMİZ ZÖHRABOV – 70

Musiqişünaslıq peşəsinin müxtəlif istiqamətlərində - elmi yaradıcılıq və publisistikada, pedaqoji və musiqi-ictimai fəaliyyətdə aparıcı bir mütəxəssislərdən biri kimi ad qazanmaq və milli mədəniyyətə usanmadan xidmət göstərmək hər kəsə müyəssər olan hünər deyil. Bu il ömrünün yetmişinci baharını yaşayan Respublikamızın xalq artisti, sənətsünaslıq doktoru, professor, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi Ramiz Zöhrabov keçdiyi həyat və yaradıcılıq yoluna nəzər salsaq, şübhəsiz ki, məmuniyyət və rahatlıq hissləri yaşaya bilər.



Cağdaş Azərbaycan musiqi elminin ən tanınmış nümayəndələrindən biri, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Ramiz Zöhrabov qırx ildən artıqdır ki, səmərəli elmi-pedaqoji fəaliyyət göstərir və musiqişünaslığımızın inkişafı yolunda səylə çalışmaqda davam edir. O, həm mütəxəssislər, həm də musiqisevərlər arasında nüfuz qazanmış, doğma Vətəninə olduğu qədər onun hüdudlarından kənarda da yaxşı tanınmışdır. Ramiz müəllimin həyat və yaradıcılığını yaxından izləsək, onun geniş diapazonlu məhsuldar fəaliyyətinə bir daha əmin ola bilərik. Azərbaycan musiqişünaslıq elminin təxminən son əlli illik dövrdə keçdiyi inkişaf yolunu alimin elmi, pedaqoji və ictimai sahədəki uğurlarından ayrı təsəvvür etmək mümkün deyildir.

Dərin tarixi köklərə malik olan Azərbaycan musiqi elmi ötən əsrdə dahi bəstəkar və musiqişünas-alim Üzeyir Hacıbəylinin böyük fəvqəladə istedadı və gərgin əməyi sayəsində yeni tarixi mərhələyə qədəm qoydu. Əsrin ilk yarısında milli musiqişünaslıq fikri bir sıra istedadlı şəxslərin səyləri ilə inkişaf etdirilirdisə, 50-ci illərdən başlayaraq mütəxəssislərin hazırlığı müntəzəm şəkildə həyata keçirilməyə başladı.

Yetmişillik yubileyini qeyd etdiyimiz professor Ramiz Zöhrabovu

yetirmiş növbəti onillik bütövlükdə Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənətinə bəxş etdiyi bir sıra adlarla yadda qaldı. "Altmışıncılar" ismi ilə tanınan sənət adamları arasında Ramiz müəllim də var idi və o, görkəmli müəllimlərinin bəslədiyi ümidləri ilhamlı və yorulmaz əməyi ilə tam mənada doğrulda bilmişdir. Həmin dövrün aby-havasını və ictimai-mədəni mühitini aydın təsəvvür etmək üçün gəlin yubilyarın uşaqlıq və təhsil illərinə bir daha qayıdaq.

1939-cu ildə Bakıda, ziyalı ailəsində dünyaya göz açmış Ramiz lap erkən yaşlarından musiqi sədaları ilə əhatə olunmuşdu. İstedadlı oğlan muğam sənətinə qarşı dərin hörmət və məhəbbət bəslənilən bir şəraitdə böyüyürdü. Atası Fərzulla müəllim ixtisasca iqtisadçı alim olsa da, asudə vaxtlarında muğamlara və canlı tar çalğısına qulaq asmaqdan doymaz, uşaqlarını da həmin ruhda tərbiyə etməyə çalışdı. O, Ramizin sadəcə musiqi təhsili alması üçün lazımi şərait yaratmamış, gələcəkdə onun ixtisas yönümünün müəyyənləşməsinə də düzgün istiqamət vermişdir.

R.Zöhrabov əvvəlcə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki orta ixtisas məktəbinin skripka sinfinə qəbul olunur və ifaçılıq sənətinin sirlərinə yiyələnmək üçün uzun müddət səylə çalışır. Eyni zamanda hələ şagird ikən o, musiqi nəzəriyyəsi məşğələlərinə də meyl göstərir və hətta məktəbdə fəaliyyət göstərən Uşaqların yaradıcılıq qrupunda gözəl pedaqoq Mithəd Əhmədovun rəhbərliyi altında bəstəkarlıq sənətinin sirlərini də öyrənməyə başlayır.

Buna baxmayaraq, skripka gənc musiqiçinin həyatına elə möhkəm daxil olmuşdu ki, Ramiz konservatoriyanın ikinci kursuna qədər həmin ixtisas üzrə təhsilini davam etdirmişdi. Onun diqqətini yeni bir sahəyə cəlb edən unudulmaz bəstəkarımız, xalq artisti Süleyman Ələsgərov oldu. Gözəl sənətkarımız öz tələbəsinin nəzəri fənnlərə qarşı böyük marağını və qabiliyyətini görüb, onun musiqişünaslıq şöbəsinə keçməsinə tövsiyə edir. Ramiz bir musiqişünas tələbə kimi də mühüm nailiyyətlər əldə edir və bu sahədə öz istedadının yeni cəhətlərini üzə çıxara bilir.

Lakin qəti qərarın verilməsi üçün bəstəkarlıq və musiqişünaslıq arasındakı tərəddüdlərə də son qoyulmalı idi. Ramiz son kursda ikən qış tətili zamanı P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında məşhur musiqiçilərlə görüşür. İxtisaslaşma məsələsi məşhur rus musiqişünası, Şərq mədəniyyətləri ilə, xüsusən də, Azərbaycan musiqisi ilə sıx əlaqələr saxlamış professor V.M.Belyayevin müdrik bir məsləhəti ilə öz məntiqi çözümünü tapır: "Bir bəstəkar kimi dənizin sahilində üzməkdənsə, musiqişünas kimi dənizin dərinliklərinə baş vurmaq daha yaxşıdır". Bu, gəlişi gözəl, məcazi sözlərdən sonra R.Zöhrabov uzun müddət özünün bədii yaradıcılıq təcrübəsinə ara verdi, bütün qüvvə və bacarığını elmi sahəyə, ilk növbədə muğamlarımızın sehrli aləminə yönəltdi. Bu, elə Fərzulla müəllimin də ən böyük arzusu idi!

Möhtəşəm muğam sənətinə, onun dəstgah və zərbi-muğamlar, təsnif və rənglər kimi növlərinə müraciət əslində, köklərə qayıdış kimi də qiymətləndirilə bilər. Uşaqlıqdan ailə-məişət şəraitində tez-tez muğamları, tar çalğısını dinləməsi və щямин əsrarəngiz ifaların sədaları onun qəlbində dərin bir məhəbbət hissi oyatmışdı.

Muğam tədqiqatlarına aparan yol təsniflərdən başladı. 1974-cü ildə həmin mövzuda uğurlu müdafiə olunmuş namizədlik dissertasiyasına onilliklərin arxasından baxanda əsərin ən yaxşı cəhətlərini daha aydın görmək olar. Sonralar Moskvada kitab şəklində nəşr olunmuş “Азербайджанские теснифы” (1983) musiqi sənətimizin tədqiqi və təbliği sahəsində önəmli bir hadisə oldu. Kitabda çoxsaylı təsniflərə məxsus not yazılarının və elmi təhlillərin birlikdə verilməsi milli musiqi elmimiz üçün bir yenilik idi.

Təsnif nümunələrinin sıralanması və onların adlı-sanlı ifaçıları barədə kitabda aydın məlumat verildiyi üçün bu məsələnin geniş şərhinə ehtiyac duyulmur. Təkcə o cəhəti qeyd etmək istərdik ki, tədqiqat əsərinin sırf nəzəri təhlillərində musiqi dilinin lad, melodika, ritm və forma ünsürləri əhatə olunmuş, bundan başqa şeir mətnlərinin vəzn quruluşuna və tətbiqi qaydalarına da xüsusi diqqət yetirilmişdir. Son məsələ ilə əlaqədar olaraq müəllifin başqa bir məqaləsi Moskvada çıxmış nüfuzlu elmi məcmuədə işıq üzü görmüşdür. «Арузные метры азербайджанских теснифов» (В кн. «Проблемы музыкальной науки». М., 1976)

Sonradan Azərbaycan muğamlarının nəzəri məsələləri musiqişünas-alimin, demək olar, silsilə kitablarında özünün ətraflı şərhini tapdı. “Muğam” (Bakı, 1991), “Azərbaycan muğamlarının nəzəri problemləri” (1992, Bakı, rusca), “Azərbaycan zərbi muğamları” (iki kitab, 1986 və 2004), “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi” (Bakı, 1996; ali məktəblər üçün dərs vəsaiti)

“Çahargah” muğam dəstgahının nəzəri əsasları” (Bakı, 2000), “Rast” muğam dəstgahının nəzəri əsasları” (Bakı, 2002), “Azərbaycan rəngləri” (Bakı, 2006).

Adları sadalanan əsərlərə mütəxəssislər və muğam həvəskarları, müəllim və tələbələr tez-tez müraciət edirlər. Hazırkı məqaləmizdə əsasən son illərdə yayınlanmış əsərlər barədə bir qədər dayanmaq istərdik.

“Zərbi-muğamlar” adlı ikinci kitab bu gün Azərbaycan musiqisində öz canlılığını qoruyub saxlayan bir janrın bütün nümunələri və onların dil-üslub xüsusiyyətləri barədə hərtərəfli məlumat verən dəyərli bir elmi mənbədir. Buraya doqquz nümunə daxil edilmişdir: “Mənsuriyyə”, “Səmayi-Şəms”, “Heyrati”, “Arazbari”, “Mani”, “Ovşari”, “Heydəri”, Qarabağ şikəstəsi“, “Kəsmə şikəstə”, (həmin mövzuda yazılmış ilk kitabda zərbi-muğamların dörd nümunəsindən bəhs olunurdu.)

Təsniflərə həsr olunmuş araşdırmada olduğu kimi, “Zərbi-muğamlar” kitabında da notlaşdırma işi lent yazıları və ya canlı ifalar əsasında müəllif

tərəfidən yüksək səviyyədə yerinə yetirilmişdir. Onu da deyək ki, tar və kamança partiyaları müvafiq olaraq metso-soprano və kaman açarlarında yazılmış (dəfin müşayiəti ilə yanaşı), nəticədə hasil olan səlis və yığcm partitura musiqi üslubunun əsas cəhətlərini asanlıqla görüb təhlil etməyə imkan yaratmışdır.

Lakin rənglər olmadan musiqişünas-alimin muğam tədqiqatları heç şübhəsiz ki, tam olmazdı. Axı, dəstgahların quruluşunu nə təsniflərsiz təsəvvür etmək olar, nə də instrumental rənglərsiz. Doğrudur, həmin janra əvvəllər də bu və ya başqa cəhətdən diqqət göstərilmiş, bir sıra məqalələr və not məcmuələri meydana gəlmişdir (Əhməd Bakıxanov, Səid Rüstəmov, Елдар Мənsurov və b.). Ramiz Zöhrabov bu sahədə özündən əvvəl görülmüş işlərdən bəhrələnmiş, janrın daxili təsnifatını vermiş (dəraməd, rəng, diringə), müxtəlif nümunələrin özünəməxsus dil-üslub xüsusiyyətlərini lad və melodika cəhətdən təqdim etməyə nail olmuşdur.

Hörmətli professor özünün müxtəlif istiqamətli və məhsuldar yaradıcılıq fəaliyyəti ilə şübhəsiz, müasir Azərbaycan musiqi elminin ön sıralarında qərar tutmuşdur. İndiyə qədər onun iyirmidən artıq müxtəlif məzmunlu kitabı nəşr olunsada, musiqişünas-alim ömrünün yetmişinci baharında da əvvəlki kimi gənclik əzmi ilə çalışır, özünün yeni ideyalarını mütəmadi olaraq həyata keçirir. O, hal-hazırda Azərbaycan muğamlarının daha geniş təbliği ilə əlaqədar iri həcmli iki kitabını rus dilində nəşrə hazırlayır. Bunlardan biri “Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции” adlanır və özündə muğam dəstgahları ilə yanaşı zərbi-muğamları ehtiva edir. «Myram» adını daşıyacaq digər kitab isə müəllifin baxışlarını daha genişləndirilmiş şəkildə rusdilli oxuculara çatdırmaq məqsədi güdür.

Adları çəkilən araşdırmaları Azərbaycan muğamşünaslıq elminin inkişafında müəyyən bir mərhələ hesab etmək olar. Bu elmin keçmişinə, hazırkı vəziyyətinə və gələcək perspektivlərinin ümumi mənzərəsinə nəzər salsaq, onun qanunauyğun inkişafı prosesində mühüm cəhətlərini aydın görə bilərik.

Yaxşı məlumdur ki, klassik Azərbaycan muğam sənəti, digər xalqların müvafiq musiqi janrları kimi, möhkəm elmi-nəzəri biliklər sistemə əsaslanan şifahi ənənəli professional yaradıcılıq sahəsidir. Onun tarixi təşəkkülü və təkamülü yolunda ustad ifaçıların neçə-neçə nəsilləri ilə yanaşı Şərq və o cümlədən, Azərbaycan musiqi nəzəriyyəçilərinin də danılmaz rolu olmuşdur.

Hazırkı mərhələdə nəzəriyyəçi və sənətin praktiki daşıyıcıları arasında da bir yaxınlaşma müşahidə olunmaqdadır. Musiqişünasların şifahi ənənələrə və deməli, ifaçılıqla bağlı məsələlərə üz tutması zərurəti, digər tərəfdən də çalğıçıların tədqiqatlara başlaması qeyd olunan iki qütbün bir-birinə yaxınlaşmasından xəbər verir. Bu sahələrin sabiq vəhdətinin bərpası, zənnimizcə, həm mövcud elmi nailiyyətlərə, həm də təcrübi biliklərə

əsaslanmalı olacaqdır. Bu baxımdan gələcək muğamşünaslıq elminin istinad edəcəyi mənbələr arasında professor Ramiz Zöhrabovun tədqiqatları da mühüm rol oynayacaqdır. Bununla əlaqədar məşhur bir kəlamı “Yazılan söz yadigardır” şəklində dəyişsək, zənnimizcə, daha doğru olar.

Gələcək muğamşünaslığın vəzifələri daha mürəkbə olmaqla, musiqi nəzəriyyəsi və ifaçılıqdan başqa, yəqin ki, fəlsəfə, estetika, müqayisəli sənətşünaslıq, əruz elmi və digər sahələri də inteqrasiya etməli olacaqdır.

Musiqişünas-alim Azərbaycan musiqi elminin nailiyyətlərini bir sıra xarici ölkələrdə layiqincə təbliğ edir. Onun müxtəlif məzmunlu elmi məruzələri Rusiya, Özbəkistan, Qazaxıstan, Türkiyə, Almaniya və başqa ölkələrdə böyük maraqla qarşılanmış, kitabları isə Azərbaycandan başqa bir sıra xarici ölkələrdə işıq üzü görmüşdür.

Ramiz Zöhrabovun başlıca elmi maraqları muğam sənəti ətrafında cəmləşsə də, o, zaman-zaman bəstəkar yaradıcılığının araşdırılması ilə də həvəslə məşğul olur. Onun dövrü mətbuatda dərc olunmuş bir çox yazıları, habelə adlı-sanlı bəstəkarlarımızın portretləri qalereyasını təqdim edən iki məqalələr toplusu dediklərimizi bariz şəkildə sübut edir. Həmin kitablar (“Bəstəkarlarımız haqqında söz” və “Bəstəkarlarımızın portreti”) “Humay” mükafatına layiq görülmüşdür. Müəllif öz iti qələmi ilə bir çox bəstəkarlarımızın yaradıcılığı portretlərini əyani şəkildə təsvir edə bilmişdir. Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, Ə.Bədəlbəyli, S.Rüstəmov, C.Cahangirov və eləcə də, sonrakı nəslin bəstəkarları haqqında məqalələr maraqla oxunur. Bu sahəyə müraciət etməyə imkan yaradan əsas amillərdən biri və bəlkə də ən önəmlisi R.Zöhrabovun şəxsi bədii təcrübəsidir.

Ramiz Zöhrabov bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə məşğul olan nadir musiqişünaslarımızdandır. Onun qələmindən çıxmış əsərləri içərisində Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış süita silsilələrini, məsələn, “Bayram lövhələri”, “Uşaq səhnələri”, “Xoreoqrafik miniatürlər”, “Ərdəbil lövhələri” və s. göstərmək olar. Musiqişünas-bəstəkarın mahnı janrında B.Vahabzadə, T.Mütəllibov, R.Əhmədov və başqa şairlərlə əməkdaşlığı öz gözəl bəhrəsini vermişdir. Müxtəlif məzmunlu mahnılarının ifaçılarından Əbülfət Əliyevi, Mobil Əhmədovu, Brilyant Dadaşovı, Heydər Anatollunu, Aygün Bəyləri, habelə məktəblilərin uşaq xorunu qeyd edə bilərik.

Fəaliyyətinin bu sahəsi gözəl musiqinin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqındakı işinə də xeyli dərəcədə kömək edir. Təsadüfi deyil ki, musiqişünas-alim ittifaqın VI və VII qurultayları zamanı iki dəfə bu yaradıcılıq qurumunun katibi vəzifəsinə seçilmiş və 1990-cı ildən indiyə qədər həmin vəzifənin öhdəsindən bacarıqla gəlir.

Ramiz Zöhrabov 1968-ci ildən bəri Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında (keçmiş Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında) səmərəli elmi və pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur. O zamanlar konservatoriyanın rektoru olmuş məşhur bəstəkarımız, xalq artisti Cövdət Hacıyev gənc

məzunu israrla bu “sənət məbədinə” işləməyə dəvət etmiş, özünün ustad xeyir-duasını vermişdir: “Müəllimlik öz yerində, siz bunun öhdəsindən gələcəksiniz. Lakin Siz elmi işlə də məşğul olmalısınız”.

İstedadlı musiqişünas tezliklə konservatoriyanın aparıcı müəllimlərindən birinə çevrilir, əməksevərliyi və çalışqanlığı sayəsində daima öz peşəkarlıq səviyyəsini yüksəldir. O, 1989-cu ildən etibarən Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının müdiri vəzifəsinə təyin olunmuş və bu günə kimi həmin məsul vəzifədə səylə çalışır, rəhbərlik etdiyi qurumun işini yaxşılaşdırmada heç bir qüvvə və bacarığını əsirgəmir.

Kafedra üzrə yeni fənlərin tədris proqramına daxil edilməsi (“Şərq xalqlarının şifahi ənənəli professional musiqisi”, “Mənbəşünaslıq”, “Etnomusiqişünaslıq”, “Aşıq musiqi yaradıcılığı” və b.) Pərizə müəllimin şəxsi səylərinin nəticəsidir. Son illərdə kafedra daxilində musiqi elminin nisbətən gənc sahəsi olan “Etnomusiqişünaslıq” üzrə yeni bölmə fəaliyyətə başlamışdır.

Pedaqoji sahədə göstərdiyi geniş biliklərini və səriştəsinin nəzərə alaraq, musiqişünas-alim Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Elmi-Metodiki Şurasının İncəsənət və Musiqişünaslıq bölməsinin sədri vəzifəsinə təyin olunmuşdur. Onun qayğısı və tələbkarlığı sayəsində ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri elmi-metodiki vəsaitlər və tədris ədəbiyyatı ilə təmin olunur.

Sənətsünaslıq doktoru, professor R.Zöhrabov yüksək elmi dairələrdə olduğu kimi, geniş kütlələr arasında da böyük hörmət və nüfuz sahibidir. O, öz həmkarları arasında ən çox tanınan mütəxəssislərimizdəndir. Bu baxımdan televiziya ekranları onun qarşısında intəhasız imkanlar açır, şəhər və kənd məntəqələrində, necə deyirlər, hər bir qapını döyməyə yardımçı olur. Musiqişünasın geniş auditoriya ilə əlaqəsi müntəzəm və sürəkli xarakter daşıyır və onun müxtəlif məzmunlu silsilə verilişləri öz dinləyicilərini tapır, uzun müddət yaddaşlarda qalır. Qədirbilən xalqımız Rəziz müəllimin апарығысы олдуьу “Musiqinin janr və formaları”, “Bəstəkarlarımızın portreti”, “Sənətə həsr olunmuş ömür”, “Xalq musiqi xəzinəsindən”, “Romans axşamı”, “Musiqi kollektivlərimiz” və sairə televiziya верилиш вья rubrikalarını yaxşı xatırlayırlar.

Hörmətli alim və pedaqoq barədə çox danışmaq olar, amma onun эюрдцйц сямряли ишляри, елмя вердийи бюйцк тюшфяляри bir məqalə çərçivəsinə sığışdırmaq təbii ki, imkan xaricindədir. Doğrusu, bu vəzifə ildən-ilə, hətta aydan-aya daha da çətinləşir. Məsələn, R.Zöhrabov ötən ilin oktyabr ayında xalq musii ifaçılarının Saratov (Rusiya Federasiyası) şəhərində keçirilmiş Beynəlxalq Müsəbiqəsinə münəsfilər heyətinin üzvü kimi dəvət almışdı. Həmin möhtəşəm foruma altmışdan artıq ölkə musiqiçilərinin qatılması münəsfilərin üzərinə düşən böyük məsuliyyəti kifayət qədər səciyyələndirir. Başqa bir məsuliyyət hissi Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanındakı Ali Attestasiya Komissiyasının işi ilə

bağlıdır. Ramiz müəllim həmin qurum daxilində fəaliyyət göstərən Memarlıq və İncəsənət üzrə Ekspert Şurasının sədri vəzifəsini icra etməkdədir.

Musiqişünas-alim ömrünün yetmişinci baharında daha böyük ruh yüksəkliyi ilə yazıb-yaratması təbiidir. Onun bu sahədə qazandığı nailiyyətləri ölkəmizin prezidenti cənab İlham Əliyev tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. 70 illik yubiley ərəfəsində xalq artisti, sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabov “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuşdur. Biz respublikamızın bəstəkar və musiqişünasları, xüsusilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllim və professor heyəti adından hörmətli musiqişünas-alimi, görkəmli müəllim və musiqi-ictimai xadiminin yubileyi münasibəti ilə ürəkdən təbrik edir, ona uzun ömür və yeni-yeni yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri arzulayırıq.

Fəttah XALIQZADƏ
sənətşünaslıq namizədi,
professor

Yubileylər, təbriklər

SƏNƏTƏ HƏSR OLUNMUŞ ÖMÜR

MƏMMƏDAĞA KƏRİMOV – 60



AZƏRBAYCAN milli ifaçılıq sənətinin inkişafında mühüm xidmətləri olan sənətkarlardan biri də görkəmli tarzən, pedaqoq, alim, AZƏRBAYCAN Respublikasının əməkdar injəsənət xadimi, professor Məmmədağa Kərimovdur. O, istedadlı ifaçı, pedaqoq tarzən kimi bir neçə nəslin nümayəndəsini tərbiyə edən və musiqimizin ictimai fəaliyyətində nüfuz qazanan çox dəyərli sənətkarlarımızdandır.

Xatırladaq ki, M.Kərimovun kiçik yaşlarından musiqiyə ciddi marağını görən valideynləri onu Bakı şəhərindəki 1 saylı uşaq musiqi məktəbinin tar sinifinə daxil edirlər. O, burada ixtisas müəllimi Gövhər

Qasımovanın sinifində oxuyur. Həmin məktəbi 1964-jü ildə bitirərək Məmmədağa elə həmin ildə Asəf Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinə (hal-hazırda AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının tərkibində Bakı Musiqi Kolleji) daxil olur. M.Kərimov bu təhsil ojağında bəstəkar əsərlərinin təfsir xüsusiyyətlərinin sirlərini görkəmli pedaqoq Akif Novruzovdan, muğam sənətini isə muğam bilijisi, əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əhmədovdan öyrənir.

O, gənjlilik illərindən öz fitri istedadı ilə görkəmli sənət xadimlərinin diqqətini özünə cəlb etmişdir. Təsədüfi deyildir ki, orta təhsil illərində gənç musiqiçini dinləyən görkəmli bəstəkar, Respublikanın xalq artisti, professor Əsrəf Abbasov onun gələcəkdə mütləq təhsilini Konservatoriyada davam etdirməsini məsləhət görür.

Bu münvalla o, 1968-jü ildə Üzeyir Hacıbəyov adına AZƏRBAYCAN Dövlət Konservatoriyasına (hal-hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) daxil olur. Burada görkəmli bəstəkar diricor, xalq artisti, professor S.Rüstəmovun sevimli tələbələrindən biri olaraq tarda

AZƏRBAYCAN , Rus, Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin interpretasiya xüsusiyyətlərinə daha dərinlən yiyələnir. Eyni zamanda o, görkəmli bəstəkar, xalq artisti, professor S.Ələsgərovdan diricorluq sənətinin injəliklərini də öyrənir. Nəzərə çatdırraq ki, Məmmədəğa müəllim Konservatoriyanın keçirdiyi müxtəlif tədbirlərdə solo çıxışları ilə muğamlarla bərabər, tar üçün oricinal və işlənmə əsərlərindən də seçmə nümunələri zövqlə ifa edərək tamaşaçı rəğbətini qazanır.

Bu sətirlərin müəllifi M.Kərimovun tələbə yoldaşı kimi onun uğurlarının dəfərlə şahidi olub.

Elə təkjə onu demək kifayətdir ki, 1972-ci ildə AZƏRBAYCAN Dövlət Opera və Balet teatrında Konservatoriyanın 50 illik yubileyinə həsr olunmuş gejdə çıxış edən Məmmədəğa müəllim tamaşıçılar tərəfindən səmimi qarşılanmışdır.

M.Kərimovun 70-ci illərdən başlanan ifaçılıq fəaliyyətindən danışarkən onun xalq artisti, əməkdar müəllim Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi AZƏRBAYCAN televiziya və radiosunun xalq çalğı alətləri ansamblındakı ifaçılıq fəaliyyətini də qeyd etməliyik. O, burada çalışdığı illərdə xalq musiqisinin injəlikləri ilə yaxından tanış olur. Həm də bir ifaçı kimi ijtimaıyyət arasında tanınaraq, hörmət qazanır.

Həmin illərdə görkəmli pianoçu, bəstəkar, alim, əməkdar injəsənət xadimi Gülarə xanım Əliyevanın nəzər-diqqətini jəlb edir və o, gənş Məmmədəğanı «Dan ulduzu» instrumental ansamblına dəvət edir.

M.Kərimov «Dan ulduzu» instrumental ansamblında solist-tarzən kimi çalışdığı müddətdə AZƏRBAYCAN ın və keçmiş SSRİ-nin bir çox iri şəhərlərində qastrol səfərlərində uğurla iştirak etmişdir. Hətta, «Dan ulduzu» instrumental ansamblının repertuarında musiqi nümunələri Moskvada Ostankino televiziyaşında lentə yazılaraq qızıl fonda daxil edilmişdir.

Azərbaycan radiosunun fondunda isə qorunub saxlanan «Dan ulduzu» instrumental ansamblının ifa etdiyi C.Cahangirovun «Rəqs süıtası», G.Əliyevanın «Şüştər rapsodiyası» adlı instrumental əsərlərində solo tar partiyasının ifaçısı M.Kərimova həvalə edilmişdir.

Keçən əsrin 70-ci illərində konsert ifaçılığı ilə intensiv məşğul olan M.Kərimov 3 iri həcmli əsəri lentə aldırılmışdır. Bu əsərlər F.Listin «2 saylı rapsodiya»sı, A.Bəbirovun «Konsert pyesi» və S.Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün «1 saylı Konsert»dir.

Yuxarıda sadaladığımız bu lent yazılarını dinləyərkən biz Məmmədəğa müəllimin necə bir incə qəlbli musiqiçi və mahir tarzən olduğunu bir daha müşahidə edirik.

M.Kərimovun pedoqoji fəaliyyəti də çox önəmlidir. Bu baxımdan Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, görkəmli bəstəkar-ifaçı, xalq artisti, professor S.Kərimi Məmmədəğa müəllim haqqında söylədikləri fikirlər diqqətəlayiqdir.: «Mən Məmmədəğa müəllimi ilk dəfə 1972-ci ildə

görmüşəm. Onun ilk ifasını isə Konservatoriyanın Dövlət imtahanında dinləmişəm. Həyat elə gətirdi ki, biz 28 ildən sonra bir ali məktəbdə - Azərbaycan Milli Konservatoriyasında çalışmalı olduq. O gündən M.Kərimov «Xalq çalğı alətləri» kafedrasına rəhbərlik edir. Və mən onu öz işinə çox məsuliyyətlə yanaşan, istedadlı müəllim, alicənab bir insan kimi tanıyıram. Onunla birgə işləməkdə qürur hissi duyur, onun dostlarına yaxşı mənada qibtə edirəm»

Bəli, M.Kərimov tar ifaçılıq sənətinin 40 illik pedoqoji fəaliyyətində bir çox ifaçı və pedaqoqlar yetişdirmişdir.

Onun vaxtı ilə dərs dediyi tələbələr arasında beynəlxalq və respublika müsabiqə laureatları, tanınmış ifaçı tarzən və müəllimlərə rast gəlmək olar. Məmmədəğa müəllimin yetişdirdiyi ilk tələbələrdən biri görkəmli tarzən, respublikanın xalq artisti, prezident təqaüdcüsü, Milli Konservatoriyanın aparıcı dosenti Möhlət Müslümov artıq xalqın sevimlisinə çevrilmişdir. Digər tələbələr sırasında respublikalar arası beynəlxalq müsabiqə laureatı, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin «Instrumental ifaçılıq» kafedrasının müdiri, dosent Gülağa Zeynalov, Əhməd Bakıxanov adına müsabiqə laureatı, dosent Səbuhi Cəfərov, bir neçə beynəlxalq və respublika müsabiqələri laureatı, Milli Konservatoriyanın müəllimi Sahib Paşazadə, Arslan Növrəli, Ələkbər Ələkbərov, Murtuz Əsədullayev, Elçin Nağıyev və başqalarını göstərmək olar.

Məmmədəğa Kərimov həm də istedadlı alimdir. Onun bir çox elmi-tədqiqat və publisistik məqalələri müxtəlif qəzet, jurnal və elmi məcmuələrdə nəşr olunmuşdur. Bunlardan «Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında xəlqilik», «Muğamların yaranması tarixinə dair», «Unudulmaz tarzən», «Azərbaycan muğamlarına arxeoloji və tarixi baxımından bir nəzər», «S.Rüstəmovun mahnıları», «S.Ələsgərovun kamera instrumental musiqisi» və başqa bu kimi məqalələrin adlarını çəkmə bilərik.

Xatırladaq ki, Məmmədəğa müəllimin son vaxtlarda işıq üzü görmüş «Azərbaycan xalqının musiqi irsi» adlı monoqrafiyası oxucular, musiqi ictimaiyyəti və mütəxəssislər üçün gözəl töhfədir. Adı çəkilən monoqrafiyada Azərbaycan xalqının musiqi irsinin bir neçə minilliklər boyu toplanması, zənginləşdirilməsi və təkmilləşdirilməsi müəllif tərəfindən xronoloji ardıcılıqla şərh edilərək onu maraqlı tarixi faktlarla oxucuların nəzərinə çatdırır (Bu monoqrafiya eyni zamanda rus və ingilis dilinə tərcümə edilmişdir).

Professor M.Kərimov həm də Azərbaycan Milli Konservatoriyası «Xalq çalğı alətləri» kafedrasının müdiri kimi də xeyli yaradıcılıq işləri görmüşdür və bu işi hal-hazırda da əzmkarlıqla davam etdirir.

Təşkilatçılıq fəaliyyəti ilə yanaşı Məmmədəğa müəllim tədris prosesinin inkişafı naminə müəllif və tərtibatçı kimi bir neçə metodik tövsiyələr, köçürmələr, yeni proqramlar üzərində işləyərək onları nəşr etdirmişdir.

Bunların sırasında biz F.Babayevanın Tar ilə simfonik orkestr üçün «Konsert»i, T.Bakıxanovun Tar ilə simfonik orkestr üçün «4 sayılı Konsert»i adlı metodik tövsiyələri, bakalavr və magistr pillələri üçün ixtisas ansambl fənni üçün tərtib edilmiş proqramların, tar ilə fortepiano üçün «Pyeslər məcmuəsi», «Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının tar ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərləri», «Xarici ölkə bəstəkarlarının ansambl üçün işlənmiş əsərləri», tanınmış bəstəkar F.Babayevanın tar ilə simfonik orkestr üçün «Konsert» əsərlərini (tar partiyasının redaktoru kimi) göstərə bilərik.

M.Kərimovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə göstərdiyi bu xidmətlərə görə, dövlətimiz tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdir. O, 2007-ci ildə hörmətli prezidentimiz İlham Heydər oğlu Əliyevin sərəncamı ilə «Azərbaycan respublikasının əməkdar incəsənət xadimi» fəxri adına layiq görülmüşdür.

Sonda biz ustad tarzən, pedaqoq, alim, bacarıqlı və qayğıkeş təşkilatçı, təvazökar insan, professor Məmmədəğa Kərimovu 60 illik yubileyi münasibəti ilə bir daha təbrik edir, ona möhkəm can sağlığı, uzun ömür və yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

Afət NOVRUZOV
sənətşünaslıq namizədi, dosent

Yubileylər, təbriklər

AĞLAYANI GÜLDÜRƏN

HƏSƏN JƏBRAYILOV – 60



AZƏRBAYCAN parodiya məktəbinin yaradıcısı Həsən Xəlil oğlu Jəbrayılov ömrünün 60-jı baharını yaşayır. Həsən müəllim

1 may 1949-ju ildə anadan olmuşdur.

Həsən 1964-jü ildə Nərimanov rayonundakı 39 sayılı orta ümumtəhsil məktəbini, 1968-ji ildə Bakı Rabitə Elektro Texnikumunu («Televiziya texnikası» ixtisası üzrə), 1980-jı ildə AZƏRBAYCAN Dövlət Politeknik İnstitutunu («Çoxkanallı elektrik rabitəsi» ixtisası üzrə) bitirmişdir. O, texniki sahədə çalışsa da, estrada sənətinə böyük maraq göstərmişdir. 1965-ji ildən başlayaraq

AZƏRBAYCAN da ilk milli parodiya nümunələrini yaradan Həsən müəllim mədəniyyətimizi bir sıra xarici ölkələrdə – Türkiyə, İran, Bolqarıstan, Rusiya, Gürcüstan, Orta Asiya respublikalarında layiqinlə təbliğ etmiş, geniş konsert proqramları ilə çıxış etmişdir. O, 1980-jı ildə respublika ali məktəblərinin I festivalında, Moskvada keçirilən «Vesna-80» Ümumittifaq festivalında, 1981-ji ildə İrəvanda SSRİ gənjlərinin festivalında, 1983-jü ildə Kutaisidə keçirilən Ümumittifaq festivalında, elə həmin ildə Bakıda ilk dəfə keçirilən peşəkar estrada artistlərinin «Bakı payızı-83» müsabiqəsində laureat adını qazanmışdır. 1987-ji ildə Qabrovo şəhərində (Bolqarıstan) Ümumdünya Yumor Muzeyində uğurla çıxış etmişdir. 2003-jü ildə Tehrandə keçirilən I Ümumdünya Yumor çempionatında müsabiqənin ən ali – I dərəcəli mükafatına layiq görülərək doğma Vətəni AZƏRBAYCAN a qızıl medalla qayıtmışdır. Həsən müəllim ilk dəfə keçirilən belə mötəbər yarışda ona olan etimadı doğrultmuş (bəstəkar, xalq artisti Tofiq Bakıxanovun təşəbbüsü ilə bu yarışa qatılmışdır), dünya çempionu olmuşdur. Həsən müəllim 2005-ji ildə İstanbulda keçirilən VII Uluslararası Jahan Festivalında da I yeri tutmuşdur. Təəssüf ki, həmişə təvazökar olan Həsən müəllimin bütün bu sənət uğurlarından az adam xəbər tutmuşdur. Yəni, o, başqaları kimi mətbuatda,

tele-kanallarda «səs-küy» salmamışdır.

Yaşadığı 60 ilin az qala 40 ilini Həsən müəllim insanlara gülüş bəxş etməklə keçirib. Biz dəfələrlə ağlayan insanın onun çıxışlarından sonra şaqqa-naq çəkib güldüyünün şahidi olmuşuq. Əks məqamlarla da rastlaşmışıq, yəni gülən insanın Həsən müəllimin danışdığı gülməjələrdən sonra «ağlayan, göz yaşı tökən» görmüşük. Lakin bu, ürək ağrısından deyil, sevinjdən gələn göz yaşlarıdır. Həsən müəllim xeyirxah bir peşənin sahibidir. O, insanlara bol-bol gülüş bəxş eləyir. Bu yerdə nakam şairimiz Mikayıl Müşfiqin «Sənin gülüşlərin» şeiri yada düşür:

*Jahan ki, solmayan bir bağça-bağdır,
Burda rəvamıdır gülmədən ölmək?!
Yazıq o şəxsə ki, qaraqabaqdır,
Nə qədər yaraşır insana gülmək?!*

Sonralar bu misraların dillər əzbəri olmasında mərhum bəstəkar Ələkbər Tağıyevin böyük xidməti olmuşdur. O, həmin şeirə mahnı bəstələdi və ilk ifaçısı da xalq artisti Elmira Rəhimova oldu. Bu məqamları heç də təsadüfən xatırlatmadıq.

Həsən Jəbrayılov AZƏRBAYCAN Televiziya və Radio Verilişləri QSJ-nin əməkdaşdır, daha doğrusu (1994-jü ildən), «Video-kino materialları» (Qızıl Fond) şöbəsinin rəis müavini kimi məsuliyyətli bir vəzifədə çalışır. Məhz onun gərgin axtarışları sayəsində neçə-neçə itib-batmış qiymətli lent yazıları aşkar edilmiş, həyata yenidən vəsiqə alıb, bu unikal kadrılar efirlə yayımlanaraq tamaşaçıların sevinjinə səbəb olmuşdur. Elmira Rəhimovanın oxuduğu «Sənin gülüşlərin» mahnısının da video variantı Həsən müəllimin çoxsaylı tapıntılarından biridir.

Həsən Jəbrayılov vətənpərvər sənətkarlarımızdandır. O, tez-tez hərbi hissələrdə, döyüş bölgələrində əsgərlərimiz qarşısında konsertlər verir. Qarabağ müharibəsi iştirakçıları üçün verdiyi konsertə görə, Dünya AZƏRBAYCAN lıları İttifaqının və digər mötəbər qurumların Fəxri Fərmanları ilə təltif olunmuşdur. O, 2008-ci ildə «Bakıxanovların ekran təjəssümü» monoqrafiyasına görə «Min bir mahnı» və Abbasqulu Ağa Bakıxanov adına mükafatlara layiq görülmüşdür.

Həsən müəllim, Sizə ulu Tanrıdan möhkəm jansağlığı olmaq şərti ilə uzun ömr sürməyi diləyirik. Arzumuz budur ki, Siz planetimizin ən qojaman sakini kimi «Qinesin rekordlar kitabı»na düşəsiniz.

Redaktor

MÜNDƏRİCAT

Ön söz

Сийавуш КЯРИМИ. Муъамын тиятияси3

Muğamsünaslıq. Mугамоведение

Mələhət ƏLİYEVƏ. Azərbaycanca muğam sənəti8
Vəziqə ABƏDULKƏSƏMƏV. Проявление мугамного
звукоряда в Азербайджанском таре17
Рафиз МУСАЗƏDƏ. “Rast” instrumental muğami29

Musiqi fəlsəfəsi. Философия музыки

Самира МИР-БАГИРЗƏDƏ. Философия музыки в эпоху
арабского халифата42
Фарида МИР-БАГИРЗƏDƏ. Музыкальные символы50

Alətsünaslıq. Органология

Səadət ABDULLAYEVƏ. Çalğı alətlərimiz təsviri sənətdə56
Kəmalə KƏRİMOVƏ. Orta əsr miniatür sənətində Azərbaycan
milli musiqi alətlərinin təsviri 65
Abbasqulu NƏJƏFZƏDƏ. Mikayıl Müşfiq yaradıcılığında
idiofonlu, aerofonlu, membranofonlu və xordofonlu alətlər 69
Təranə ƏLİYEVƏ. Məhəmməd Füzulinin “Səqinamə”sində qanun
aləti 88
Sərxan ABİYEV. Qarmon alətinin tədrisi, milli musiqi alətlərimiz
ilə uyarlığı və musiqimizdə yeri 92

İjtimai elmlər. Общественные науки

Firudin GURBANSOY. System of secret sciences-occultism in
Azerbaijan ancient literature. 7 layers 99
Рена АЛИЕВƏ. Теория и практика гармоничного воспитания
человека в Древней Греции 102
Rəna MƏMMƏDOVƏ. AZƏRBAYCAN Demokratik
Respublikası dövründə bəkinin teatr həyatı (1919-ju il) 105

Üzeyirbəşünaslıq

Fazilə NƏBIYEVƏ. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları elmi fundamental əsəri haqqında	113
--	-----

Musiqi folkloru. Музыкальный фольклор

Ağahüseyn ABBASOV. Quba bölgəsinin Novruzqabağı el nəğmələri	118
---	-----

Etnomusiqişünaslıq. Этномузыковедение

Jalə QULAMOVA. Orta əsrlərdə AZƏRBAYCAN musiqisinin mədəni- tarixi mərhələləri (IX-XIV əsrlər)	123
Səadət QARABAĞLI. Füzuli irsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında	135
Firuz ƏLİYEV. Instrumental ifaçılıq sənətinə bir baxış	145

Rəyalar, təkliflər, mülahizələr

Tural ŞİRƏLİYEV. Musiqi sənayesinin müasir nailiyyətlərindən istifadə etmə məsələləri	150
Земфара ИЦЦЕЙНОВА. Beynəlxalq Muğam festivalinin əks-sədasi	154

Mənbəşünaslıq. Источниковедение

Гюльтекин ШАМИЛЛИ. Аноним XVI века «Рисале Дар Илм-и Мусики»	155
П.Востриков. Музыка и песни азербайджанских таров	201

Yubileylər. Təbriklər

Şəhla GÜNDÜZ. Bir mahnının yaranma tarixçəsi	217
Nazim KAZIMOV. 23 yaşlı dahi	225
Səadət TƏHMİRƏZ QIZI. Süleyman Ələsgərov xatirələrdə	229
Oqtay Zülfüqarov-80. Fidanların əhatəsində	239
Ramiz Mirişli-75. Qəlbi javan bəstəkar	241
Fəttah XALIQZADƏ. Ömrün yetmişinci baharı	243
Afət NOVRUZOV. Sənətə həsr olunmuş ömür	250
Həsən Jəbraylov-60. Ağlayanı güldürən	254

KONSERVATORİYA

ELMI NƏŞR

№ 2

mart-aprel

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times Roman AzLat* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Curnalda dərij olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq iğazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Elvin Novruzov
Korrektor:	Məsumə Hüseynova
Dizaynerlər:	Jeyhun Əliyev, İradə Əhmədova

Yığılmağa verilmişdir: 28.03.2009;
Çapa imzalanmışdır: 01.04.2009
Tirac 300 nüsxə, sifariş № 200
«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur