

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (9)

Bakı – 2010

TƏSİSÇİ:

AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vasim Məmmədaliyev
Zemfira Səfərova
Rəna Məmmədova
Akiş Quliyev
Gülnaz Abdullazadə
Nazim Kazımov
Sevil Fərhadova
Malik Quliyev
Məmmədəğa Kərimov
Vaqif Əbdülqasımov (baş redaktor)
Abbasqulu Nəjəfzadə (məsul katib)

«Konservatoriya» elmi curnalı AZƏRBAYCAN Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-ju tarixli iqlasında (protokol № 10-R) «AZƏRBAYCAN Respublikasında dissertasiyaların əsas nətişələrini dərj olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»na salınmışdır.

«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə AZƏRBAYCAN , İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərj olunur.

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

Dərginin materialları AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası Elmi Şurasının 8 aprel 2010-ju il tarixli qərarı ilə çapa layiq görülmüşdür.

Maliyyə problemləri ilə bağlı curnalın yubanması ilə əlaqədar oxujulardan üzr istəyirik. *Redaksiya heyəti*

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.
Tel.: (012) 439-01-38, (050) 395-86-42; (050) 346-90-49
www/conservatory.az

MÜNDƏRİCAT

Üzeyirbəyşünaslıq * Узеирбейведение

<i>Səbuhi ƏLİYEV.</i> Füzuli dühası və Azərbaycan muğamı Üzeyir müsiqisində.....	5
<i>Гюльзар МАХМУДОВА.</i> Роль Узеира Гаджибейли в истории азербайджанского музыкального искусства.....	9

Alatşünaslıq * Органология

<i>Əliğa SƏDİYEV.</i> Azərbaycan tarı: dünəni və bu günü	16
<i>Abbasqulu NƏJƏFZADƏ.</i> Zəngi-şütür aləti karvan müsiqisində	22

Musiqi tarixi * История музыки

<i>Kəmalə ATAĞIŞIYEVƏ.</i> Aşıq və muğam sənətinin tarixi inkişaf mərhələləri.....	31
<i>Afət HƏSƏNOVA.</i> Azərbaycanın etnokulturoloji tarixində səlcuqların rolu	38
<i>Əfsanə BABAYEVƏ.</i> Muğam və dini musiqinin müqayisəli tədqiqinin bəzi aspektləri	46

Bəstəkarların yaradıcılığı * Творчество композиторов

<i>Elsevər ƏHMƏDOV.</i> Niyazinin «Rast» simfonik muğamına bir nəzər.....	53
<i>Vəfa XANBƏYOVA.</i> Rüfət Ramazanovun “Qüسسə” kamera əsəri	58
<i>Юлиана КУХМАЗОВА.</i> Хоровые миниатюры Исмаила Гаджибекова (на слова Льва Толстого).....	64
<i>Lalə JƏFƏROVA.</i> A.Məlikovun balet musiqisində xoreoqrafiya və rəssamlığın vəhdəti	69

İjtimai elmlər * Общественные науки

<i>Elçin ƏLİBƏYLİ.</i> İntegrativ funksiya.....	74
<i>Жаля МЯЦЯРРЯМОВА.</i> Тарихин мянасы проблеминин фялсәфи фикир тарихиндя гойулушу.....	84

İfaçılıq sənəti * Искусство исполнения

M.X.MELIKOVA. О пианистическом искусстве Гюльшен
Аннагиевой 94

Xanəndəlik sənəti * Искусство ханенде

Aygün BAYRAMOVA. Muğam tədqiqat axtarışlarında 98
Nəzakət TEYMUROVA. Azərbaycan xanəndəlik sənəti 103

Musiqi folkloru * Музыкальный фольклор

Elşad CABBAROV. Azərbaycan xalq rəngləri haqqında bəstəkar
və musiqişünasların fikirləri 112
İradə KÖÇƏRLİ. Erkən folklor intonasıya edilmiş tipoloji
əlamətləri 117

Musiqi və teatr * Музыка и театр

Ruqiyyə SÜLEYMANOVA. Jəfər Jabbarlının “Nəsrəddin şah”
pyesinin musiqi təjəssümü 124

Musiqinin nəzəriyyəsi və tədrisi * Теория и обучение музыки

Кенуль НАСИРОВА. О проблемах мелостилевого анализа 130
Elçin HƏŞİMOV. Xalq çalğı alətlərinin tədrisində rəqs musiqi-
sinin əhəmiyyəti 136
Sevda AXUNDOVA. Klassik ekzersisdə siçrayış kombinasiyala-
rının və puantlarda hərəkətlərin musiqi müşayiəti 142

Musiqişünaslıq * Теория музыки

Рена САФАРАЛИБЕКОВА. О понятии «свободная интерпре-
тация» в музыке 149

Musiqiçilərin portreti * Портреты музыкантов

Malik MANSUROV, Elşən MANSUROV. Dahi Bülbülün
yadigarı 155

Səbuhi ƏLİYEV
AMK-nın aspirantı

FÜZULİ DÜHASI VƏ AZƏRBAYCAN MUĞAMI ÜZEYİR MÜSİQİSİNDƏ

O – coşğun bir şələlə, o-sehirli bir bulaq,
Çırpınır köksü altda Bakı, Şirvan, Qarabağ
Onun nəğmələrini ötür hər dil, hər dodaq,
Azərbaycan deyilən bir cahandır Üzeyir.

XX əsrin əvvəlləri maarif və mədəniyyətimizin intibah dövrü olduğundan bu sahədə C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Nəzmi, F.Köçərli, Ü.Hacıbəyli, M.Ə.Möcüz kimi nəhəng söz bahadırları bu dövrdə yüksəlmişdir. Ü.Hacıbəyli öz dövrünün, xalqının zəkali bir övladı kimi maarifin, teatrın və ümumən mədəniyyətin inkişafını intibah, tərəqqi amillərindən biri hesab edirdi. O, M.F.Axundovun yeni Azərbaycan ədəbiyyatının, dramaturgiyasının və teatrının əsasını qoyduğunu və N.Vəzirov, Ə.Haqqverdiyev, M.Cəlilin bu ədəbiyyatı geniş inkişaf etdirdiyini, jurnalistikanın irəliləməsini görürdü. Yalnız bir sahə - müasir musiqi sənəti – yox idi. Azərbaycan xalqı öz milli musiqi teatrından – opera, operetta, simfonik musiqidən məhrum idi. Məhz 1907-ci ildə yazılıb, 1908-ci ildə tamaşaya qoyulmuş “Leyli və Məcnun” operası ilə o, Azərbaycan milli opera sənətinin əsasını qoydu. Azərbaycan musiqisi tarixində şifahi ənənədən professional musiqiyə keçid-yeni keyfiyyət sıçrayışı olan “Leyli və Məcnun” operasının yaranması, ölməz Füzulinin şah əsərinin mövzu seçilməsi heç də təsadüfi deyildi.

“Leyli və Məcnun” poeması sənətkarlıq baxımından Azərbaycan ədəbiyyatında tayı-bərabəri olmayan poetik örnəklərdəndir. Özündən əvvəlki poema müəlliflərinin ənənəsinə cavab olaraq Füzulinin məsnəviyə əlavə etdiyi rübai, qəsidə, qəzəl və mürəbbelər əsərin bədii kamilliyini daha da artırmış, onu ədəbiyyatımızın ölməz örnəkləri sırasına daxil etmişdir. Şərq ədəbiyyatı tarixində “Leyli və Məcnun” mövzusuna bir çox şairlər Nizami, Füzuli, Nəvai müraciət etmişlər. Nizami öz poemasında məhəbbəti fəlsəfi planda şərh edib, onu azadlıq və

mənəvi inkişafı bağlayır. Fars dilində yazdığı poemada Nizami dövrünün bir sıra ictimai-siyasi məsələlərinə də toxunmuşdur. O da təsadüfi deyildir ki, ilk dəfə Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi tərəfindən bədii ədəbiyyata gətirilən “Leyli və Məcnun” süjetində ən gözəl əsəri Nizamidən dörd yüz il sonra məhz Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli qələmə almış və bu ölməz məhəbbət dastanına ikinci həyat vermişdir. Məhəbbət mövzusu Füzuli poeziyasının canı, məğzidir. Məcnunluq ideyası bütün əsərləri boyu keçir. Məcnun təkcə eşqə mübtəla olan bir cəfakəş deyil, həm də dünya kədərinə qərq olmuş bir filosofdur. Ərəb əfsanəsi olan “Leyli və Məcnun” mövzusunun ilk dəfə Füzuli Azərbaycan dilində işləmişdir. Nizamiylə müqayisədə Füzulinin əsəri daha faciəvidir, Nizaminin Leylisi daha ötkəm, Füzulinin Leylisi isə köməkçidir. Leylinin faciəsi bütün Şərq qadınlarının faciəsidir. Füzulinin Məcnununun hərəkətləri çox anlaşılmazdır. Faciənin səbəbi Məcnunun başqalarına bənzəməməsidir. Beləliklə, Məcnun ümumiləşmiş bir obrazdır, lakin onun mübarizəsi məhəbbət çərçivəsində kənara çıxıb bilmir. O, azadlığı cəmiyyətdən kənarda axtarır. Feodal-patriarxal cəmiyyəti tənqid edən şair sanki Məcnunun arxasında gizlənib azad məhəbbət, şəxsiyyət azadlığı haqqında danışır.

Ü.Hacıbəylinin birdən-birə məhz opera janrına müraciət etməsi demokratik bir janr olan operanın qabaqcıl ideyaları çatdırmaq imkanına malik olması ilə izah edilir. Həmçinin əsərin ideyası-məhəbbət mövzusu-incəsənətin əbədi romantik mövzusuudur. Bu, milli ruhlu, tanış süjeti idi, xalq arasında buradan qəzəllər muğam üstündə oxunulurdu. Məhəbbət tərənnüm edilməklə yanaşı, həm də azad insan şəxsiyyəti, qadın hüquqsuzluğu açıqlıb göstərilirdi ki, bu da XX əsrin əvvəllərindəki mühitlə səsleşirdi. Azad qadın mövzusu Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının, eləcə də XX əsrin əvvəllərində yaradan bir çox yazıçıların aparıcı mövzusu idi. Librettonu özü yazan Ü.Hacıbəyli opera janrının xüsusiyyətləri ilə əlaqədar bir sıra dəyişikliklər etmişdir. Əlbəttə ki, Füzuli poemasının ideya və lirik-epik xarakteri saxlanılmışdır. Qəhrəmanlar fəal mübarizə aparmasalar da mənəvi cəhətdən bir-birlərinə sadıq qalırlar. Üzeyir bəyin Leylisi azad məhəbbəti açıq çağırır, o, XX əsrin Leylisidir. Üzeyir bəyin Leylisi İbn-Sələmə Məcnunu sevdiyini açıq söyləyir. Ü.Hacıbəyli öz Leylisinə müasirlik baxımından yanaşır.

Operada əsas qəhrəmanların xarakteristikası muğam vasitəsilə açılır ki, bunlar süjetlə bağlıdır. (“Qatar”, “Mahur-hindi; “Segah”) Məsələn: Nofəl obrazı – “Heyratı” intonasiyaları ilə bağlıdır, hətta onu leytmotiv adlandırmaq olar. Girişdə “Heyratı” və “Osmanlı” zərb muğamlarından istifadə edilib, tematik cəhətdən opera ilə bağlıdır. Girişin optimist tonu əsərin ideyası ilə bağlıdır: Məhəbbət ölümə qalib gəlir. “Şəbi hicran”

xoru isə faciəyə psixoloji hazırlıqdır. I pərdəyə giriş “Mahir-hindi”, V pərdəyə girişdə - “Arazları” zərb muğamından istifadə edilib. Proloq xor “Şəbi-Hicran” – Füzulinin qəzəli – “Mahur” təsnifi əsəsındadır. I pərdədə qızlar və oğlanların xoru - “Evləri var xana-xana”, qızlar xoru isə “Bu gələn yerə bənzər” xalq mahnısının melodiyaı əsəsındadır. II pərdədə qızlar xorunda – “Leylini qoyma” – “Səmayi-şəms” sitat kimi istifadə edilib. Eyni zamanda Leyli və Məcnunun “Ah eyelədiyim” dueti, Leyli, Leyli bu odlu səs” – ibn-Səlam və Leylinin dueti təsnif xarakterlidir. Operada yeganə ariya Məcnunun atasının ariyasıdır.

“Leyli və Məcnun” bütün Şəqrdə ilk nadir opera janrıdır ki, əsas xarakteristikası – ariya, ariozo deyil, muğamdır. Bəs nə üçün ilk opera muğam operası idi? Çünki, klassik üslublu operanı professional təhsilə malik olmayan publika birdən-birə başa düşə bilməzdi, ifaçı kadrlar da az idi, həm də Füzuli poemasının romantizmini yalnız muğam ifadə edə bilərdi.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnuna” Azərbaycan xalq müsiqisinin əzəmət və cəlalı ilə yeni bir tərəvət gətirdi, onu XX asrın insanların zövqünə uyğun bir ahənglə yenidən yaratdı. Onların əynində gördüyümüz ərəb qiyafələrini unudaraq, eşitdiyimiz doğma səslər, avazlar, heyratılar, bayatılar Leylini və Məcnunu bizə Azərbaycan oğlu və qızı kimi təqdim edir. “Leyli və Məcnun” sadə bir ərəb əfsanəsi deyil, Füzuli şeirinin, Azərbaycan muğamının, Üzeyir musiqisinin sintezilə yaranmış qiymətsiz bir xəzinədir.

Azərbaycan muğamları əsəsında musiqi bəstələməyi ustad böyük məharətlə öz tələbələrinə aşılamişdır ki, ondan bəhrələnen bəstəkarlar da xalqımızın milli musiqisinə böyük qiymət verirlər. Xalq ruhunun qüdrətli tərənnümçüsü, böyük bəstəkar, folklorçu, dramaturq və ictimai xadim - bir sözlə əvəzedilməz insan olan Üzeyir bəy Hacıbəyli bu gün müsiqiylə bərabər bizimlə yaşayır və bizimlə birgə gələcəyə addımlayır.

Nə qədər ki, dünən var, bu gün var, gələcək var,
Nə qədər ki, qəblərdə arzu, muraz, istək var,
Nə qədər ki, dünyanı görən, duyan ürək var,
Ürəklərdə çağlayan bir ümmandır Üzeyir!

(Ə.Veysəlli)

Ədəbiyyat:

- 1) Ü.Hacıbəyli əsərləri, I cild Bakı, 1964
- 2) Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi II cild Bakı 1960
- 3) Bəstəkarın xatirəsi... (Ü.Hacıbəyli haqqında məqalə və xatirələr) Az.Dövlət nəşriyyatı. Bakı - 1976

SUMMARY

Sabuhi Aliyev

The first opera arose in the beginning of XX century in the East. Creative of this opera was Uzeyir Hacıbəyli. Geniuses of Fuzuli and Uzeyir have come to the distance in this article. In Azerbaijan with is dealt from factors being of mugam opera of the first opera and being a cause for its arising.

РЕЗЮМЕ

Сабухи Алиев.

В начале XX века на Востоке была создана первая одна из красивейших опер. Создатель этой оперы был великий Узеир Гаджибейли. Узеир использовал творчество великого Физули в создании своей оперы. Сздание первой оперы "Мугам" в Азербайджане раскрываются в статье "Творчество Физули и Азербайджанский мугам в музыке Узеира".

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev
Sənətşünaslıq namizədi, dosent R.Musazadə

Гюльзар МАХМУДОВА

*Профессор Бакинской Музыкальной Академии
имени Узеира Гаджибейли, доктор искусствоведения*

К 125-Летию Узеира Гаджибейли

РОЛЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Период конца XIX-начала XX в.в. для Азербайджана знаменовался подъемом национально-демократического движения, характеризующего общественно-политическую жизнь той поры. Демократические идеи рождали именно те творческие силы в Азербайджане, которые на рубеже столетий закономерно привели к возникновению новых явлений и в сфере искусства. Именно в это время происходит выдвижение на первый план музыкально-художественной жизни музыканта нового типа – композитора, чья творческая личность была способна иначе аккумулировать и в новых формах отразить накопленный веками опыт азербайджанской музыки. Этим художником стал Узеир Гаджибейли.

Исторической и творческой миссией Узеира Гаджибейли оказалось осуществление таких глобальных проблем, как ориентация ветви национального музыкального искусства на специфику мирового композиторского творчества, основание азербайджанской национальной композиторской школы. Как говорил об Узеире Гаджибейли Фикрет Амиров: "Из искр, высеченных жерновами истории, пришедшими в движение на рубеже веков, возгорелся пламенный талант Узеира Гаджибекова".

Творческий гений Узеира Гаджибейли определил пути развития азербайджанской музыки на много десятков лет вперед. Более того, художественное и общественно-историческое воздействие его искусства было столь велико, что охватило не только культуру Азербайджана. Значение его творчества простирается далеко за пределы Азербайджана и освещает пути прогресса музыкального искусства

ряда народов стран Востока.

В азербайджанском музыкознании вопросы роли и значения великого классика азербайджанской музыки в масштабах развития всей мировой музыкальной культуры XX века впервые были выдвинуты и рассмотрены в известной монографии профессора Э.А.Абасовой "Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества" (1)

На первых страницах своего труда автор дает панораму развития мирового музыкального искусства к началу XX века и справедливо говорит о тенденции разграничения к этому периоду всей мировой музыкальной культуры на европейскую и внеевропейскую, – в частности, восточную, – каждая из которых развивалась своим особым путем. Так, например, восточная музыкальная культура к началу XX века характеризовалась устной художественной традицией, в то время как европейская музыкальная культура, будучи письменной, к тому периоду активно развивалась и в виде композиторского творчества, закономерно претерпев на протяжении нескольких предшествовавших столетий довольно частые смены различных музыкально-художественных направлений и стилей.

Однако, несмотря на всю разность и безусловную самостоятельность эстетических, теоретических и практических основ, творческих методов каждого из этих музыкальных искусств, "общим", объединяющим их началом, на наш взгляд, может выступать собственно "природа музыкального" как таковая, на основе которой и обозначается общемировая тенденция "сближения" музыкальных культур Запада и Востока. Думается, что именно в этой плоскости лежит ключ к "сочетанию узами законного брака" (М.Глинка) собственно национальной и, в частности, восточной национальной музыки устной традиции с жанрами и формами мировой композиторской практики. "Его величество" Время и геополитическое положение Азербайджана, а также социально-историческая, культурная "обстановка" распорядились так, что эта великая художественно-общественная миссия выпала на долю азербайджанской национальной музыкальной культуры. Конкретная же реализация этой глобальной творческой задачи пришлось на личностную и художническую судьбу Узеира Гаджибейли.

Именно Узеир Гаджибейли оказался первооткрывателем нового исторического направления в азербайджанской музыке. Узеир Гаджибейли возглавил плеяду композиторов, которые впервые открыли миру бережно накопленные и хранимые народом неисчерпаемые музыкальные ценности, переосмыслив их в аспекте художественных завоеваний мирового значения.

Историческая миссия Узеира Гаджибейли необычна. Общеизвестные, классические формы мирового композиторского творчества художник реализует в условиях типично национальной музыкальной эстетики и семантики и тем самым не только утверждает перспективы развития азербайджанской, шире – восточной музыки, но и намечает, что не менее важно, возможные пути обогащения интонационно-образного строя, общепринятых методов и приемов, сложившихся в различных композиторских школах мира. Иначе говоря, он существенно обогащает и всю систему выразительных средств композиторского творчества.

Выдающееся и многогранное дарование Узеира Гаджибейли – композитора, ученого-теоретика, фольклориста, просветителя-педагога, литератора-драматурга, публициста и общественного деятеля – позволило ему стать первооткрывателем в самых разных областях музыкальной культуры Азербайджана.

Узеир Гаджибейли заложил фундамент азербайджанской композиторской школы, ныне признанной в международном масштабе, создал ее научно-эстетические и творческие основы; своими "художественными открытиями" композитор по сути predetermined многие пути последующего развития азербайджанской профессиональной музыки и наметил безграничные творческие потенциалы народной музыкальной практики для ее прогресса.

Творческий путь Гаджибейли-композитора – это целая музыкально-историческая эпоха, включающая в себя ряд этапов развития азербайджанской музыки – от претворения в ней первых профессионально-композиторских жанров и форм до создания высоких классических образцов, в полной мере отвечающих нормам и требованиям мирового музыкального опыта. Искусство Узеира Гаджибейли, оказавшееся рубежным в многовековой музыкальной культуре азербайджанского народа, в то же время органично впитало в себя богатейшие традиции азербайджанского национального устного музыкального творчества, самобытно, мастерски используя и разработав их в семантической сфере выразительности, рожденной и сформированной в мировой композиторской практике. Именно в этом более всего видится непреходящее новаторское значение наследия Узеира Гаджибейли, пожалуй, впервые способствовавшего сближению и взаимодействию профессиональных музыкальных культур Востока и Запада, признанию общечеловеческой ценности восточной и, в частности, азербайджанской традиционной музыкальной практики.

Художественный стиль Узеира Гаджибейли обращен к многооб-

разным семантически-выразительным ресурсам как азербайджанской музыки устной традиции, так и собственно композиторского творчества. Необходимо отметить, что практически почти все основные жанры европейского профессионализма привлекли творческий интерес Узеира Гаджибейли. Можно также сказать, что ни один участок национального музыкального наследия не прошел мимо пытливого внимания великого Музыканта. Важным же в этом великом творческом процессе оказалось то, что художественный метод Узеира Гаджибейли был направлен как бы на "раскрепощение" закономерностей двух музыкальных систем – традиционно-национальной и "обобщенно" композиторской. В, казалось бы, различных друг от друга эстетических, музыкально-выразительных и теоретических "основах", он находил исконно общее, ранее не замеченное и не услышанное, что предопределило широкие возможности развития азербайджанской музыки на дальнейшее. И это общее, исконно "сходственное", этот универсализм заключался в тех качественных признаках, в той специфике, в той индивидуальной характеристичности, что вообще отличает природу музыкального как таковую, от сущности иных видов искусства. В свою очередь, творчество Узеира Гаджибейли впервые открывало пути возможного обогащения профессионального мирового музыкального искусства и за счет достижений восточных композиторских школ, вносило "острую" свежую струю в мировой многовековой профессиональный художественно-звуковой опыт.

Природа указанного синтеза всегда ставилась во главу угла во всех исследованиях, посвященных Узеиру Гаджибейли. Так, в своей книге "Опера Кероглы Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора" (2) профессор И.В.Абезгауз как раз и раскрывает особенности сближения восточного и западного типов музыкальной культуры на примере творчества Узеира Гаджибекова. По ее мнению, Узеир Гаджибейли, в сущности, один, без предшественников вывел самобытное музыкальное искусство Азербайджана на широкий путь мирового композиторского творчества. И.В. Абезгауз отмечает, что главной исторической заслугой Узеира Гаджибейли, его "художественным открытием" было именно совмещение (синтез) двух разных типов музыкальной культуры – восточного и европейского, и потому эти художественные открытия перестают быть только "внутренней" индивидуально-творческой проблемой. Ведь гаджибековский "синтез" был не односторонним "приобщением" восточного мелоса к жанрам и формам профессионального музыкального искусства, напротив, он создавал действительно новое,

общезначимое музыкально художественное качество.

Закономерно, что, выводя азербайджанское музыкальное искусство на путь композиторского творчества, Узеир Гаджибейли должен был решить ряд музыкально-художественных задач, обусловленных не только спецификой индивидуально-композиторского порядка; напротив, его миссия первого азербайджанского композитора-классика, основоположника азербайджанской композиторской школы ставила перед ним цели более обобщенные, общезначимые, глобальные, сопряженные с осмыслением новой эстетики и семантики собственно национального композиторского творчества.

Среди подобных проблем важнейшими представляются особенно актуальные и значительные проблемы музыкального языка и формы.

Стремление отразить в своем творчестве характерные черты языка азербайджанской народной музыки привело к тому, что Узеир Гаджибейли искал средства музыкальной выразительности, близкие ее коренным эстетическим свойствам. Так, Узеир Гаджибейли использовал приемы гармонии и полифонии как приемы иной системы - европейской, однако ориентированные на сугубо национальную специфику его произведений, в которых преобладающим, основным было мелодическое мышление. Причем важно отметить, что названные известные приемы были направлены композитором на решение новых художественных задач. В своих работах, посвященных рассмотрению и анализу некоторых принципов полифонии в творчестве Узеира Гаджибекова (3) профессор Н.Алиева отмечает, что творческий метод Гаджибекова-композитора находится в полном соответствии с его теоретическими воззрениями относительно азербайджанского профессионального музыкального искусства, его идейно-художественного содержания и форм, средств воплощения этого содержания. Так, музыка Узеира Гаджибейли нигде и ни в чем принципиально не отходит от основополагающих явлений, стиля азербайджанской музыки. В частности, одним из условий полифонического многоголосия его языка представляется точная опора этого многоголосия на семантику азербайджанского мугама, особенности ашыгского песнетворчества, азербайджанских народных песен, танцев и, что весьма важно, на специфику ладо-интонационной определенности национальной музыки. Так, координация внутреннего движения полифонических построений, принципы соотношения полифонических компонентов, способы выстраивания полифонической "формы-кристалла" (Б.В.Асафьев), наконец, само интонационное существо тематизма музыки композитора, как правило, непре-

менно отвечают ладо-тональным закономерностям азербайджанского музыкального творчества и генетически с ним связаны. Кроме того, апеллирование полифонических образований музыки Узеира Гаджибекова к ладо-интонационной драматургии азербайджанского мугама, к возможностям его многоголосно-полифонической выразительности отражает общие тенденции оформления композиционных связей произведений художника и тем обретает свойство показателя музыкально-художественного стиля композитора.

Далее автор убедительно утверждает, что в творчестве великого композитора Азербайджана встречаются самые различные принципы полифонического изложения - от простых приемов подголосочной полифонии, сопоставления контрастных звуковых линий, пластов, интонационных проведений до динамических остинатных форм, полифонического сочетания тембровых красок и, наконец, действенных полифонических композиций.

Таким образом, в музыке Узеира Гаджибейли полифония становится активным творческим методом, одним из ведущих способов воплощения художественного содержания произведений. При этом наиболее принципиальным в настоящем формотворческом процессе является то, что высоко развитое полифоническое многоголосие музыки Узеира Гаджибейли, как правило, четко направлено на коренные, сущностные явления азербайджанского музыкального творчества и имеет, как отмечалось выше, прочную опору на национальную музыкально-стилевую специфику.

Отсюда особая знаменательность "художественных открытий" Гаджибейли заключается как раз в синтезе национального и интернационального, поисках новых факторов, способствовавших рождению самобытного полифонического стиля национальной композиторской школы Азербайджана. Ведь, как известно, в процессе становления и начальных этапов развития современного азербайджанского профессионального музыкального искусства вопросы художественно-стилевой ориентации его звучали с особой остротой и напряженностью. В таком свете проблема созидания национального многоголосно-полифонического стиля оказывалась одной из центральных. В связи с этим одной из выдающихся, непреходящих заслуг классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибейли представляется то, что, активно развивая опыт достижений мировой полифонической практики в сфере национального музыкального искусства, художник создавал качественно иное и новаторское полифоническое явление - самобытное и оригинальное, по свидетельству "исторического времени" прочно вошедшее в опыт мировой компо-

зиторской практики и открывшее в нем новую страницу в аспекте созидания профессионального музыкального искусства на основе восточного мелоса.

Список использованной литературы:

1. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку: Элм, 1985.
2. Абезгауз И.В. Опера Кероглы Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М., Сов. композитор, 1987г.
3. Алиева Н.А. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов//Автореф. дис. ... канд. искусств. Баку, 1969

XÜLASƏ

Hazırkı məqalədə AZƏRBAYCAN musiqi mədəniyyətində Üzeyir Hacıbəylinin rolunu nəzərdən keçirərək, qeyd edilir ki, Üzeyir Hacıbəylinin tarixi və yaradıcı missiyası dünya musiqi yaradıcılığının bir şaxəsi olaraq, milli musiqi injənənət təmayüllərinin AZƏRBAYCAN milli bəstəkarlıq məktəbində yaradılması kimi global bir problemin həyata keçirilməsindən ibarət olmuşdur. Bu tendensiya məjrasında Üzeyir Hacıbəyli köklü estetik xüsusiyyətlərə javab verən musiqili ifadə vasitələrin axtarışında idi. Odur ki, Ü.Hacıbəylinin «bədi kəşfləri»nin xüsusiyyəti elə məhz milli və beynəlmiləçiliyin sintezi AZƏRBAYCAN milli bəstəkarlıq məktəbinin polifonik üslubuna dələlət etməsi ilə izah olunur.

REZUME

In this article the author examines the role of Uzeir Hajibeyli in the history of Azeri music. He notes that historical and artistic mission of Uzeir Hajibeyli turned out to be a solution of such global problems, as the orientation of national music branch towards the specifics of world composition art, the foundation of Azeri national composition school. In the framework of current tendencies Uzeir Hajibeyli was looking for the means of music expression, which are intrinsic to its core aesthetic qualities. Thus, the momentous specifics of “artistic discoveries” of Hajibeyli lies in the synthesis of national and international, in the research of new factors, that were promoting the birth of unique polyphonic stile of national composition school of Azerbaijan.

Rəyçilər: professor Gülnaz Abdullazadə
Professor Cəmilə Həsənova

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI
“KONSERVATORİYA» № 3, 2010

Alətşünaslıq ❁ *Органология*

Əliğa SƏDİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

AZƏRBAYCAN TARI: DÜNƏNİ VƏ BU GÜNÜ

İnsanlar ta çox qədim zamanlardan öz fikir və hissiyyatını mahnılar vasitəsilə ifadə etməyə başlamışdılar. Görkəmli musiqişünas və bəstəkar-dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli yazır: « Zəhmət sayəsində əldə etdiyi səmərələr şərəfinə düzəltdiyi şadlıq günlərində bir yerə toplaşaraq əl açıb mahnı oxuyan ibtidai insanlar görmüşlər ki, əgər bir əldə bir yastı daş, o biri əldə yenə belə daş tutub bir-birinə vursalar, adi əl çalmaqdan çox fərqli və başqa keyfiyyətli bir səs ələ etmək olar. Sonra daş əvəzinə iki balıqçulağını bir-birinə vurduqda daha başqa cür səslər əldə etmək mümkün olduğunu görən ibtidai insanlar, ovçuluq etmək, yer qazmaq üçün ixtira etdikləri ilk primitiv alətlərlə bərabər zərb ilə çalınan ilk musiqi alətlərini də yaratmışlar.

İçərisi boş olan ağacdan daha gur səs çıxdığını eşidən insan, dərk etmişdir ki, içərisi boş cisimlər daha yaxşı səslənir. Nəhayət, bir çox sınaqlardan sonra zərb ilə çalınan nağara və təbil kimi, nisbətən mükəmməl olan musiqi alətləri meydana gəlmişdir.

Çay kənarında bitən qamışlardan hansı birisi yandan deşilmişsə, əsən küləkdən səslənir. Deməli, əgər qamışın yanından bir deşik açıb oraya üfürsək, açdığımız deşiyin sayından asılı olaraq müxtəlif səslər əldə etmək mümkün olarmış. Beləliklə, insanlar sümsü, tütək kimi musiqi alətlərini icad etmişlər ki, bunlar bugünkü simfonik orkestrlərdə gördüyümüz fleyta, haboy kimi mürəkkəb konstruksiyalı musiqi alətlərinin əcdadı sayıla bilər» (3, 21-22).

Simli musiqi alətləri nisbətən daha gec meydana gəlmişdir, çünki təbiətin özündə tarım çəkilməmiş simlərə təsadüf edilmirdi ki, bu simləri dartıb buraxmaq nəticəsində səs çıxsa biləcəyi məlum olsun.

Lakin heyvan ovlamaq üçün ox qayıran insan, oxun kamanına (yayına) tarım çəkdiyi kirişin ox atıldığı zaman səsləndiyini eşidir. Bu, ibtidai insanların diqqətini cəlb edir. Sonralar bir kamandan eyni zamanda iki ox atmaq üçün kamana iki kiriş çəkəndə məlum olur ki, qalın kiriş dartılıb buraxıldıqda-bəm, nazik kiriş isə nisbətən zil səslənir; həm də eyni qalınlıqda olub, nisbətən daha tarım çəkilən kiriş-zil, bir az boş çəkilmiş kiriş isə bəm səs verir.

Beləliklə, insanlar əvvəllər kamanlara çəkilmiş kirişləri dartmaqla eşidilən səslərdən zövq alır, sonralar isə kamanların altına çanaqlar qayıdır kirişlərin də sayını artırmaq yolu ilə arfa və arfaya bənzər çəng musiqi alətlərini ixtira edirlər. Lakin insanların getdikcə artmaqda olan musiqiyə tələbatlarını lərinə, bu da tam mənasilə ödəyə bilmirdi. Çünki, arfa, lira və çəng kimi musiqi alətləri ancaq üzərinə çəkilmiş kirişlərin

(sonralar simlərin) sayı miqdarında müxtəlif səslər verə bilərdi. Buna görə də simli musiqi alətlərini daha da təkmilləşdirmək və yeni musiqi alətlərinin konstruksiyası üzərində düşünmək lazım idi. Bir çox sınaqlar nəticəsində məlum olur ki, simi barmaqla sıxmaqla onun uzunluğunu süni surətdə qısaltmaq və beləliklə də, simin verdiyi səsi istənilədiyi kimi bəmləşdirmək və ya da zilləşdirmək olar.

Bu kəşfiyyat ayrı-ayrı xalqlarda, əvvəlləri sadə və getdikcə təkmilləşən saz, tar, tənbur, dombra, balalayka, qusli, bandura, mandolina, kannel, kankles, çanturi, sitra kimi müxtəlif növlü bir çox simli musiqi alətlərinin yaradılmasını təmin etdi (3, 22).

Azərbaycan xalqının musiqi tarixi çox qədim və zəngin bir dövrü əhatə edir. Arxeoloji qazıntılar, ədəbi və digər mənbələr nəticəsində əldə edilən materiallardan məlum olur ki, musiqimiz çox uzun bir inkişaf yolu keçmiş, daha da cilalanmış və bu günki inkişaf mərhələsinə gəlib çatmışdır.

Professional musiqimizin banisi Ü.Hacıbəylinin «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları», musiqişünas M.S.İsmayılovun «Azərbaycan xalq musiqisinin janları», görkəmli musiqişünas, dirijor-bəstəkar Ə.Bədəlbəylinin «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti» adlı kitabında musiqimizin tarixi və bir çox başqa nəzəri məsələlər elmi cəhətdən düzgün izah olunmuşdur. Bu əsərlərdə Azərbaycan xalq musiqisinin əsrlər boyu keçdiyi inkişaf yolu, musiqimizin mürəkkəb, müntəzəm sistemə və ciddi qanunlara riayət etməsindən geniş və əsaslı surətdə bəhs edilir.

Görkəmli sənətşünas, Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü Zemfira Səfərovanın göstərdiyi kimi, Azərbaycan musiqi tarixindən bizə bir sıra azərbaycanlı alim-musiqişünasların adları da məlumdur. Bunlar qədim və Yaxın Şərq xalqları musiqisi haqqında bir çox əsərlər yazmış, hətta muğamların yaradılmasında yaxından iştirak etmişlər.

Onlardan Səfiəddin Əbdülmömin Yusifi Urməvini (XIII əsr), Xoca Əbdülqadir Mərağini (XIV əsr) və XVII əsrdə yaşamış Mirzə bəyi göstərmək olar.

Səfiəddin Urməvi nəzəri axtarışlarında həmişə müstəqil hərəkət etmiş, qədim yunan filosoflarının əsərlərinə bir çox hallarda tənqidi yanaşmış, öz mülahizəsilə bunları müəyyən sistemə salaraq daha da zənginləşdirmişdir.

Urməvi Yaxın və Orta Şərqi musiqi sənətinin inkişafında dahi bir sənətkar və alim kimi məşhurdur. Onun elmi əsaslar üzrə musiqi nəzəriyyəsi haqqında yazdığı «Kitabəl-Ədvar» adlı əsəri olduqca qiymətlidir.

Əbdülqadir Məraği musiqi sənətimizin görkəmli nümayəndələrindən

olub, Yaxın və Orta Şərqdə böyük şöhrət qazanmışdır. Mərağının ən böyük elmi-nəzəri əsəri «Came-Əllhan»dır. Bu əsərdə musiqinin nəzəri cəhətlərilə yanaşı, müxtəlif çalğı alətlərinin səslənmə xüsusiyyətlərindən və bunların ifaçılıq qaydalarından ətraflı surətdə bəhs olunur.

XIX əsrdə yaşamış Azərbaycanın görkəmli alim-musiqişünası Mirmöhün Nəvvabın, əsasən musiqi istilahlının şərhinə aid yazılmış olduğu «Vüzühül-Ərğam» («Rəqəmlərin aydınlaşdırılması») adlı əsəri də çox maraqlıdır. Bu əsər bizə Yaxın Şərq xalqlarının qədim musiqi tarixindən ətraflı məlumat verir. Burada həmçinin eramızdan əvvəl VI əsrdə yaşamış qədim yunan filosofu Pifaqorun musiqi haqqındaki görüşlərindən də bəhs olunur.

Mirmöhün Nəvvabın bu əsərində simli musiqi alətinin yaranma tarixi haqqında bir sıra maraqlı rəvayətlər də verilmişdir. Həmin rəvayətlərin birində deyilir ki, bir dəfə dəmirçinin közərmiş dəmirə vurduğu çəkicdən çıxan səs Pifaqoru maraqlandırmış, sonra isə o, həmin səslərin təbiətini öyrənməyə başlamışdır. Yaxud o, at tükünün bir ucunu dişi ilə, digər ucunu isə əli ilə tutaraq dırnağını ona toxundurmuş və səs çıxdığını eşitmişdir. Lakin bu səs çox zəif olduğundan onun gücləndirilməsi üçün Pifaqor uzun müddət fikirləşməli olur. Başqa bir rəvayət:

- Bir gün Pifaqor yolla gedərkən bir camış kəlləsinə rast gəlir. Bu kəllənin dəşiklərindən yel keçib çıxdıqca müxtəlif səslər əmələ gəlirmiş. Beləliklə, at tüklərinin içiboş yerdə daha güclü və həzin səslənməsi aşkara çıxır. Bundan sonra simli musiqi aləti yaradılır. Həmin alət təbiəti təşkil edən dörd ünsürə (suya, atəşə, torpağa və küləyə) əsaslanır. Bu rəvayətləri nəzərə alaraq keçmişdə bir sıra tar çalanlar tar simlərinin xarakterik xüsusiyyətlərinin də onunla bağlı olduğunu güman etmişlər. Onlar tarın ağ simində su kimi axıcılıq, sarı simində od kimi ürəkyandıran bir ahəng, kök simində torpağı təmsil edən ahəng və zəng simlərində isə küləyi xatırladan dalğalı bir rezonans olduğunu söyləyirlər (9, 6).

Simli musiqi alətlərinin inkişaf yolu isə kaman və oxun kəşfi ilə bağlıdır. Əvvəl bir simli musiqi aləti yaradılmış, sonra simlər tədriclə artırılmış və beləliklə, simli musiqi alətləri daha da təkmilləşmişdir. Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən saz, tar və kamança simli musiqi alətləridir.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin spesifik xüsusiyyətləri haqqında professor Ü.Hacıbəylinin dahi sənətkar və musiqiçi fikirləri çox maraqlıdır. O yazırdı:

«Azərbaycan milli musiqi aləti üç qisimdir: simlilər, nəfəsverənlər və zərbəedilənlər. Simli və ya telli alət dəxi iki növdür: qısasəsli və üzünsəsililər. Qısasəsli, telli alətin ən məşhuru tardır ki, Azərbaycandan

əlavə, İranda dəxi məşhurdur. Anadolu türkləri arasındı yoxdur. Onun üçün qasısəslidir ki, kiçicik gəmik vasitəsilə tellərə toxunulur ki, təbii «dan» kimi qısa bir səs əmələ gəlir. Tarın üzərində çalınan sim və ya telləri iki cütdür. Bu iki cüt tellərin kökü daimidir. Yəni heç dəyişməz. Bu kök xalis kvarta məsafəsinə müsavidir. Yəni birinci cüt telin səsinə görə ikinci cütün səsi iki ton yarım ondan alçaqdır. Bu iki cüt tellərdən əlavə bir də tək tel mövcuddur ki, onun kökü dəstgaha görə dəyişir.

Tarın bəm səsləri çox həzin və təsirlidir. Miyanxana səsləri, gur və mərdanə, zil səsləri isə bir qədər qışqırıqlıdır. Tar ən ziyadə istemal olunan alətin birincisidir» (10, 121).

Məlum olduğu üzrə, bizim 11 simli müasir tarımız İranın 5 simli tarından fərqli olub, kök simə və zəng (cingənə) simlərinə malikdir. Bunlar XIX əsrin ikinci yarısında yaşamış məşhur tarzən Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun adı ilə bağlıdır. Azərbaycan xalq musiqi alətlərinin təkmilləşməsi və onun müasir quruluşu muğamlarla da bilavasitə bağlıdır. Çünki hələ layiqincə təkmilləşməmiş olan hər hansı Azərbaycan musiqi alətində muğam və onun tərkib hissələri (rənglər, diringələr və təsniflər) uzun müddət çalındıqca, həmin musiqi alətinin müəyyən bir yerində tələb olunan dəyişikliyin edilməsi lazım gəlirdi. Kök və zəng simləri olmayan keçmiş tarda muğam və ya onun tərkib hissələri ifa olunduqca bu simlərə olan ehtiyac Azərbaycan xalqının istedadlı sənətkarı, tarçalan Mirzə Sadıq Əsəd oğlu tərəfindən təmin edilərək tara daha 6 sim əlavə edilmişdir (9, 8).

1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin səyi nəticəsində ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri təşkil olundu. Bu orkestr xalq instrumental musiqimizin tərəqqisi üçün geniş imkanlar açmışdır.

Respublikanın xalq artisti, bəstəkar S.Rüstəmov uzun illərdən bəri həmin orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru olmuşdur. Orkestr Moskvada Azərbaycan incəsənəti və ədəbiyyatı ongünlüklərində, dəfələrlə qardaş respublikalarda geniş və rəngarəng proqramla çıxış etmiş və böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

Uzun illər xalq çalğı alətləri orkestrinin rəhbəri və dirijoru olmuş Səid Rüstəmov «Tar məktəbi» adlı dərslük və «Tar üçün metodik etüdlər» adlı vəsait yazıb çap etdirmişdir.

Tar haqqında bəzi texniki-bədii məlumatları nəzərdən keçirək:

Tar əsasən 3 hissədən ibarətdir: 1. Kəllə. 2. Qol. 3. Çanaq (kiçik və böyük çanaq).

Kəllənin üzərində aşxıqlar və ya qulaqlar yerləşir. Baş tərəfində isə ona yaraşlıq verən bir hissə də vardır ki, buna tac və ya başlıq deyilir. Kəllə ilə qolun arasında kiçik xərək, böyük çanağın üzərində xərək və bundan aşağıya doğru böyük çanağın alt tərəfində isə alt xərəyi yerləşir. Qolun

üzərində pərdələr və xərəkçiklər vardır. Kiçik və böyük çanaq üz deyilən hissə ilə örtülmüşdür. Çanaq boşluğundan (kiçik və böyük çanaq boşluqları içərisindən) keçən ağaca isə üç qol (dayaq) deyilir. Ən nəhayət, aşıqlardan (qulaqlardan) başlayaraq alt xərəyə qədər tarın üzərində 11 ədəd müxtəlif növlü simlər yerləşir.

Kəllə (tarın başı), əsasən tarın sağ və sol tərəflərindəki taxta lövhələrdən və bunların üzərində açılmış xüsusi dəliklərdən keçən aşıqlardan ibarətdir. Kəllə üzərindəki aşıqların vəzifəsi, ona keçirilmiş müxtəlif növlü simləri (ağ, sarı, kök və zəng simləri) möhkəm saxlamaq və lazım gəldikdə tarı kökləməkdir. Yəni aşıqları soldan-sağa və sağdan-sola burmaqla simlərin səs ucalığını (bəm və ya zilliyini) çalğıda tələb olunan qayda üzrə dəyişdirib, müəyyən səslənməyə uyğunlaşdırmaqdır. Aşıqlar 9 ədəddir. Bunlardan 6-sı böyük, 3-ü isə kiçikdir.

Tarın köklənməsini asanlaşdırmaq məqsədi ilə aşıqlardakı simlərin yerləri müəyyənləşdirilmişdir. Yəni simlərin özlərinə məxsus aşıqlar vardır (9, 23).

Azərbaycan musiqisininə xas olan sədaların münasibətinə uyğun olaraq tarın qoluna bir-birinə bərabər olmayan müəyyən məsafələrdə 22 pərdə bağlanmışdır. Bəzən bu pərdələrdən əlavə qolun kiçik çanağa doğru bənd olan yerində (döş qabağı adlanan hissə üzərində) qamışdan hazırlanmış və qamış adlanan bir və ya bir neçə zil pərdəyə də rast gəlmək olar.

Tarın çalınmasında mizrabın da böyük əhəmiyyəti vardır. Ud, saz, rübab və sairə dartımlı simli musiqi alətlərində olduğu kimi mizrab tarın simlərini dartıb ehtizaza gətirmək üçün zəruri olan bir vasitədir. Mizrabın ucu hamar və sürüşkən olmalıdır. O, həddindən artıq uzun və ya qısa, nazik və ya qalın olmamalıdır. Mizrab uzun müddət işləndikcə ucu yeyilməyə və simlərə ilişməyə başlayıb çalğıya mane olur. Bu hal simlərin qırılmasına da səbəb ola bilər. Bu zaman ya mizrabı dəyişdirmək, ya da mizrabın ucunu hamar etmək lazım gəlir. Çalarkən mizrabın əldən sürüşməməsi üçün onun tutulan yeri müxtəlif şəkildə cızılmış xətlərdən ibarətdir. Bu hissə bəzən mumlanmış və sapla sərilmiş halda da olur. Lakin belə mumlu mizrablar nadir hallarda işlədilir. Mizrablar, adətən, buynuzdan, sümükdən, ebonitdən və sairə bu kimi materiallardan hazırlanıla bilər. Lakin ebonitdən düzələn mizrablar daha əlverişlidir (9, 31).

Beləliklə, gördüyümüz kimi, Azərbaycan tarı tarixi-bədii təkamül yolu keçərək müasir dövrümüzə mükəmməl bir musiqi aləti olaraq gəlib çatmışdır.

Ədəbiyyat

1) Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. 25 cildə. Məsul katib akademik

T.M.Nağıyev. «Azərbaycan» cildi. «Azərbaycan Milli Ensiklopediyası» Elmi Mərkəzi. Bakı, 2007.

2) V.Əbdülqasimov. Xalq çalğı aləti tarixindən. Az.SSR. EA. Xəbərləri (ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1973, № 4.

3) Əfrasiyab Bədəlbəyli. Musiqi haqqında söhbət. Bakı, Azərbaycan Uşaq və Gənclər Ədəbiyyatı Nəşriyyatı, 1953.

4) Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, «Elm», 1969.

5) Ə.Rəhmətov. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, Azərənəşr, 1975

6) S.Rüstəmov. Tar məktəbi, 8-ci nəşr. Bakı, «Maarif», 1983.

7) Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər), Bakı, «Azərənəşir», 2006.

8) Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950.

9) O.Orxanbəyli. Tar tədrisinin metodikası. Bakı, «İşıq», 1976.

10) Ü.Hacıbəyov ensiklopediyası. Bakı, 1996.

11) Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları. B., 2004.

12) S. Abdullayeva. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Баку, Азернеşр, 1972.

Садиев Алиага

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ТАР: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ РЕЗЮМЕ

Тар является одним из древнейших музыкальных инструментов на Востоке и в том числе в Азербайджане. Он пройдя историческо-художественную эволюцию стал ведущим инструментом в образовании народного музыкального трио и оркестра.

Садиев Алиага

AZERBAIJANI TAR: YESTERDAY AND TODAY SUMMARY

Tar is one of the ancient musical instruments in the East including in Azerbaijan. Passing historical-artistic evolution it became a leading instrument in formation of national trio and orchestra.

Rəyçilər: professor Malik Quliyev
dosent Rafiq Musazadə

Abbasqulu NƏJƏFZADƏ
sənətsünashlıq namizədi, dosent

ZƏNGİ-ŞÜTÜR ALƏTİ KARVAN MUSIQISINDƏ



Zəngi-şütür özən səsli (idiofonlu) alətlərin sırasında ən geniş yayılan zəng ailəsinə aid edilir (bax: cədvəl). Xatırladaq ki, zəngi-şütür aləti musiqişünashlıqda ilk dəfə tərəfimizdən ətraflı şəkildə araşdırılır və tədqiq olunur.

Cədvəl

Zəng ailəsinə aid edilən idiofonlu (özən səsli) çalğı alətləri		
Adları	Hazırlanma materialı	Səsləndirilməsi
Naqus	Metal	Vurmaqla
Çınqıraq dəsti	Metal	Çubuqları vurmaqla
Çan	Metal	Silkələməklə
Dəray	Metal	Silkələməklə
Zəng	Metal	Silkələməklə
Zəngi-şütür	Metal	Silkələməklə
Çınqıraq	Metal	Silkələməklə

Tanınmış dövlət və ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlı (1898-1981) “Ozan Qaravəli” əsərinin “Zəngi-şütür” başlıqlı məqaləsində olduqca maraqlı bir alətdən – zəngi-şütürdən söhbət açır (1). Özündə həmçinin, XVI əsrin siyasi, ictimai və tarixi hadisələrini əks etdirən “Koroğlu” dastanında zəng alətinin adı çəkilir. Yəni, dastanda dövələrin boynundan asılan zəng alətinin fərqli növü – zəngi-şütür vəsf edilir.

Yaranma tarixi. Azərbaycan ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilmişdir. Zəngi-şütür aləti isə Azərbaycanda dövədən minik və yük daşımaq kimi istifadə olunduğu dövrlərdə görünmüşdür. Azərbaycan ərazisində qədim dövrlərdən dövə karvanından minik və yük daşımaq üçün istifadə edildiyini təsdiqləyən faktlar yetərincədir.

Qədim rəssamın Qobustanda çəkdiyi qayaüstü rəsmlərdə haqqında

söhbət açdığımız dəvə karvanı təsvir olunmuşdur. Mütəxəssislərin (C.Rüstəmov, F.Muradova) rəyinə görə, bu qayaüstü rəsmlər VIII-IX əsrlərə aid edilir.

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin (III hissə) “Zəngi-şütür” məqaləsində eyniadlı alətdən söhbət açarkən qeyd edir: “Zəngi-şütür” fars sözüdür, mənası “dəvə zəngi”



deməkdir. Yaxşı fikir verəndə bu dəvə zəngindən dəvənin ayaqları və boynu taktla, qimmlər “güli-batın”dan “güli-zahir” olur, qədim musiqi aləti olan çəngin (arfanın səlafi) tellərini yada salır. Belə ki, zəngdən ayrılan musiqi sədaları dəvələri şövqə gətirir, sarbanı, dəvəçini şirnikləndirir. Bundan bütün qatar (7 dəvə) yeriyyə-yeriyyə yorğunluğunu da alır. Zəngi bir adət üzrə qabaqdakı nəf dəvənin boynundan asıblar. Arxadakı dəvələrin boynundan da ara-sıra uzunsov zənglər görünərdi.

Qeyd edim ki, böyük zəng ki, qabaqdakı nəf dəvənin boynundan asılırdı, təxminən 7 girvənkə (3 litr) su tuturdu. Maraqlı burasıdır ki, zəngi-şütürün daxilindən şəq-şəqəni (şəqq ərəbcə yarmaq, parçalamaq deməkdir, burada mil mənasını verir) əvəz edən kiçik, uzunsov zəng sallanırdı. Mələhətli səs də bu şəq-şəqə zənginin aramla böyük zəngi-şütürün divarlarına dəyəndə əmələ gəlirdi. Belə ki, böyük zəngi-şütürün səsi daxilindəki kiçik, uzunsov formalı zəngin səsinə sanki hay verirdi. Qatardan ətrafa həqiqətən ürəyə yatan, həzin musiqi sədası yayılır, sarbanın, dəvələrin də (bütün qatarın, 7 dəvənin) kefi kökəlik, yorğunluğu alınır.

Zəngi-şütür – bu səhrələr musiqi aləti yolları gödəldən, yorğunluq alan, insan və heyvan könlünü açan alət olmuşdur. Dəvə zəngi hərgah bir zaman dəvələr boynunda səslənərdisə, indi Azərbaycan musiqi alətləri muzeylərində görünərsə, heç də pis olmaz” (1).

Ümumiyyətlə, Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” (III hissə) əsərində dəvənin musiqiyə çox həssas olduğunu bildirir. O, “Musiqidə qüvvə” başlıqlı məqaləsində maraqlı rəvayət təqdim edir (1). Yəni, dəvə yorulub oturur, nə qədər çalışırlarsa, dəvə hərəkətə gəlmir. Lakin sahibi tütəkdə “Əbu əta” çaldıqda dəvə yeriməyə başlayır. Ə.Dağlı həmin mənbədə “Musiqiyə divan tutanda” başlıqlı məqaləsində kamança alətinin yaranması ilə bağlı başqa maraqlı bir rəvayət də təqdim edir. Burada sahibinin kamançada çaldığı “Rumi” havasını eşidən dəvənin etdiyi hərəkət hamını heyətləndirir. Rəvayətin yığcam məzmunu belədir: “Urmiyada səhrada yaşayan bir sarban çalğı aləti icad edir. O, ölmüş iri çanaqlıbağanın qını üzərinə dəri çəkir, ona qol pərçim edərək kamançayabənzər alət hazırlayır. Onun bu alətdə çaldığı musiqilər dəvələrin çox xoşuna gəlir.

Sarbanı kənardan izləyənlər bu xəbəri Urmiya xanına çatdırırlar: “Xan sağ olsun, sarban İslam dinində haram buyurulan musiqi aləti icad edibdir”.

Sarbanı ağır cəza gözləyər. Əvvəlcədən tərtib olunmuş qayda üzrə şəhər bazarında təbl-kusi-nəqqarə çalınar. Carçı camaatı “Şəlalə” meydanına çağırar. “Şəlalə”nin hovuzu qabağında ağ keçələr salınar, üstündə taxt qoyular. Hökmdar xan taxt üstə əyləşər. Ondan 15 addım uzaqda bir dəvəni xıxladıb ayaq-dizlərini iplə bağlayarlar. Müqəssir sarbanı isə dəvədən 15 addım o yanda saxlayarlar. Müqəssir xanın qabağında duranda günahını üzünə oxuyarlar. Qazı cəzanı elan etməmişdən qabaq, xan müqəssirə özünü təmizliyə çıxarmaq üçün son söz verər. Sarban deyər:

– Xan sağ olsun! Mən çanaqlıbağanın qınından çalğı aləti düzəltmişəm, doğrudur! Onu ancaq səhralarda çalırım, doğrudur? Amma onu insanlar üçün yox, heyvanlar, yəni dəvələr üçün hazırlamışam. İslam şəriətinə qurban olum, mənə cəzalandıra bilərdi, hərgah müsəlmanları bu musiqi alətindən çıxan avazlara cəlb etsəydim.

Xan xeyli fikrə getdi, ayağa durub dedi: “Sən dəvə üçün nə cürə çalırsan, dəvə ondan nə qanır?”.

Müqəssir əyilib iki əllərini döşünə qoydu və belə cavab verdi: “Xan cənabları! Acizənə rica edirəm, izin verin, mən sualınızın cavabını felən nümayiş edirəm”.

Xan razılıq verdi. Sonra sarban kamançanı ona verilməsini rica etdi. O, dəvədən 30 qədəməcən uzaqlaşdı, oturdu. Sarban kamançada “Rumi” havasını çalmağa başlayanda, dəvə boynunu yerə əyib 2-3 dəfə “af-af” edərək, kamançanın səsi səmtinə dizin-dizin süründü. Dəvə müqəssirə çatanda boynunu uzatdı. Sarbanın göz yaşları axdı, onun ağlar səsi “Rumi” avazına qarışdı. Yaxınlaşdı dəvənin iri gözlərindən, yanaqlarından öpüb oturdu. Xan bu səhnəni görcək əmr etdi ki, keçələri yığsınlar, taxtı saraya aparsınlar.

Elə rəvayət edirlər ki, xan sonra sarbanı saraya dəvət etdirdi. Və lazım biləndə şadlığı üçün sarbanın kamançasını dinləyərdi” (1).

Göründüyü kimi, daşürəkli xan sarbanın ifasını dinlədikdən sonra nəinki rəhmə gəlmiş, hətta əfv edərək, ondan saray musiqiçisi kimi istifadə etmişdir.

Etimologiyası. “Zəngi-şütür” sözünün I hissəsi – “zəng” dilimizdə səs təqlidi, yamsılama mənalarını bildirir: zəng çalmaq, zing-ildəmək, zıncıldamaq və s.

“Zəngi-şütür”ün II hissəsi “şütür” fars sözüdür və “dəvə” mənasını bildirir (2, s. 793). Nəticədə “zəngi-şütür” dilimizdə “dəvə zəngi” fikrini ifadə edir.

Ədəbi mənbə. Klassik şairlərimiz şeirlərində zəng alətini çox vəsf

ediblər. Bunların hansının zəngi-şütürə aid olduğunu müəyyənləşdirmək o qədər də çətin deyil. Dəvə, zəng və karvan yolu vəsf olunan şeirlərdə söhbətin məhz zəngi-şütür alətindən getdiyi hər kəsə aydın olur. Azərbaycan şairləri – Əfzələddin Xaqani (1120-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Əssar Təbrizi (1325-1390), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Məhəmmədəli Saib Təbrizi (1601-1676), Mikayıl Müşfiq (1908-1938) və başqalarının bir çox əsərlərində, həmçinin “Koroğlu” (XVI əsr) dastanında dəvə zəngi vəsf olunur.

Bir daha Ə.Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərinə müraciət edək. O, “Dildə dayanmayan sözlər” başlıqlı məqaləsində yazır (3):

“Azər elinin dahi şairi Xaqani məşhur “Töhfətül-İraqeyn” əsərində karvan zənginin səsinə təqlid, tərif edərək belə hislər lap aydın eşidilir. Şübhəsiz ki, o zamanlar kənd, oba, şəhərlərdə karvan səsinə hər bir kəs eşitmiş, hərə də özünə görə ondan həzz almışdır. Lakin Xaqani bu hiss və həzzləri ümumiləşdirmiş, cəmləmiş və cürətlə dəvənin zəngində İlahi səsin olduğunu söyləmişdir (4, s. 59):

Camın **teştə** dəyib verdiyi səs də,
Kasa cingiltisi böyük məclisdə.
Hicran gecəsində xoruzun banı,
Səhər açılarkən sevda dastanı, –
Bunların hamısı əla, gözəldir,
Lakin karvan səsi daha gözəldir.
Dəvənin **zəngində** İlahi səs var,
O, deyir: “Gəl, haqqı bu səsdə axtar”.

Maraqlıdır ki, şeirdə üç özən səslə (idiofonlu) alətin – teşt, kasa və zəngin adı çəkilir.

Ə.Xaqaninin başqa şeirlərində də zəngi-şütür, yəni dəvə zəngləri vəsf olunur (4, s. 222):

Qulaq ver aramsız vuran **zənglərə**,
Yol boyu susmayan bu ahənglərə.
Ruh açır səhərin ilıq nəfəsi,
Quş dili oxuyur **zənglərin** səsi.
Bu səslər insanı gətirir cana,
Sonsuz ləzzət verir yolda insana.

Ürəkdən dərdlisən, **zəngtək** nədəndir nalə etməzsən?

Yükün ağırca karvanda, çəkib neyçin səfa getmək.

Nizami Gəncəvi (5, s. 76):

Dəvənin **zəngindən**, fil güzgüsündən
Sədəf şəvə doğdu inci doğurkən.

Əssar Təbrizi (6, s. 89):

Karvan **zəngi** çalınanda çıxırdılar qaladan,
Tarac edib mallarını çıxırdılar aradan...
Məhəmmədəli Saib Təbrizi (7, s. 51, 74, 88):
Saibin boşsa əli dünya malından ancaq,
Səslənir **zəng** kimi ta mənzilə çatsın karvan.

* * *

Karvanımızın **zəngini** əks eylədi səhra,
Bu ahı idi, həm də, fəqanı bu cahanın.

* * *

Xoşdusa bir daş kimi yolda nişantək durmağı,
Zəng kimi karvanda o bəs biqərar olsun niyə?

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zəngi-şütür zəngin digər növlərindən quruluşuna görə fərqlənir. Kəsik konus şəklində mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanan zəngi-şütürün gövdəsinin içərisində asılmış vəziyyətdə kiçik ölçülü, uzunsov ikinci zəng yerləşdirilir. Alətin hündürlüyü təxminən 130 mm, oturacağıın diametri 80 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 30 mm-dir. İkinci kiçik zəngin ölçüləri isə belədir: hündürlüyü 70 mm, oturacağıın diametri 50 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 15 mm-dir. Zəngi-şütürün gövdəsi böyük olsa da, ümumi çəkisi o qədər də ağır deyil, təxminən 500 qramdır.

Dəvə yeriyəndə zəngi-şütür yellənir, daxilindəki uzunsov zəng böyük zəngin divarlarına toxunur və səslənmə yaranır. Ə.Dağlı uzunsov zəngi “şəq-şəqəni (şəqə ərəbcə yarmaq, parçalamaq deməkdir, burada mil mənasında işlədilir) əvəz edən” adlandırır. Uzunsov zəngin içərisindəki ucu şar formalı dilcik və ya mil də silkələndikcə II, yəni kiçik zəngin divarlarına toxunaraq fərqli səslənmə yaradır. Beləliklə, böyük zəngin səsi kiçik zəngin səsinə qarışır və ətrafi dalğalı zəng səsləri bürüyür. Ə.Dağlının təbirincə desək, “ətrafa həqiqətən ürəyə yatan, həzin musiqi sədası yayılır”.

Dəvə dayandıqda isə alətin səsi tədricən kəsilir. Bu mənzərəni Ə.Dağlının bibisi oğlu, nakam şair M.Müşfiq “Səhər” poemasında çox gözəl təsvir edib (8, s. 269):

Mənzilə çatanda sən bilirsən ki,
Bir şərqli karvanın susmada **zəngi**.

Yəni, karvan dayandısa, zəng alətinin də səsi susmalıdır. Deməli, zəngi-şütür keçmişdə karvan yollarının musiqi bəzəyi olmuş, karvan yollarında səsləndirilmişdir. Lakin bu maraqlı alətdən gur səslə nəfəs alətlərimizlə birgə meydan tamaşalarında, folklor tədbirlərdə istifadə edildiyi də istisna olunmur.

Sənətsünaslıq namizədi Fuad Əzimli “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərində “zəng səsi, onun özünəməxsus ahəngi söz-sənət dünyasının

neçə-neçə ustadının diqqətini özünə cəlb edib” – yazaraq, düşüncələrini bəstəkarların yaradıcılığına yönəldir. O, böyük bəstəkar Soltan Hacıbəyovun (1919-1974) “Karvan” simfonik lövhəsində dəvə zənglərinin ahəngindən necə böyük ustalıqla istifadə edərək canlı musiqi tablosu yaratdığını qeyd edir (9, s. 86-87).

Həqiqətən, “səhra musiqisi”nin təsvirində zəng-şütür aləti əvəzsizdir.

Zəngi-şütür keçmişdə karvan yollarında səsləndirilib. Lakin zəngi-şütürdən gur səsləli nəfəs alətləri ilə birgə meydan tamaşalarında, folklor tədbirlərində istifadə edildiyi də istisna olunmur.

Zəngi-şütür çalğı aləti kimi muğam ifaçılığında istifadə edilməsə də, bu istilahlə Orta əsrlərdə yaşamış musiqiçilər tez-tez rastlaşıblar. Yəni, bəzi muğamlarda “Zəngi-şütür” adlı guşə də vardır ki, bu, müasir xanəndələr tərəfindən oxunmur, yalnız instrumental şəkildə, ritmik çalarlarla ifa edilir. Elmi-nəzəri və praktiki müşahidələrdən aydın olur ki, “Zəngi-şütür” guşəsini bir vaxtlar sənətkarlarımız “Bayatı-Qacar”, “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva” və “Düğah” muğamlarının tərkibində səsləndirmişlər. Sənətşünaslıq doktoru, professor Zemfira Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” əsərində (S.Urməvinin, Ə.Marağalının və M.M.Nəvvabın risalələri əsasında tərtib etdiyi) qədim musiqi terminləri lüğəti bölməsində “Zəngi-şütür”ün “Mahur”da “Düğah” ilə “Hicaz”, “Rəhavi”də “Əşiran” ilə “Osmani”, “Çahargah”da, “Nəva”da “Əşiran” ilə “Kərkuki” arasında bir şöbə olduğunu qeyd edir (10, s. 514).

Deməli, Orta əsrlərdə şöbə kimi çalınan “Zəngi-şütür” sonrakı mərhələlərdə tədricən guşəyə çevrilmiş, müasir dövrdə isə tədris proqramlarından demək olar ki, çıxarılmışdır. Doğrudur, əməkdar müəllim, sənətşünaslıq namizədi Rafiq Musazadə AMK-nın magistr pilləsi üçün tar, kamança və qanun ixtisasları üzrə tərtib etdiyi tədris proqramına “Düğah”ı instrumental muğam dəstgahı kimi daxil etmişdir. Bu dəstgahın tərkibində “Zəngi-şütür” guşəsi də göstərilir (11, s. 213). Qeyd edək ki, R.Musazadə “Düğah” əsərində ümumilikdə “Zəngi-şütür”dən söhbət açarkən Mirzə Mənsur Məşədi Məlikməmməd oğlu Mənsurovun (1887-1967) ifaçılıq məktəbinə istinad edir (11, s. 132-162). O, “Zəngi-şütür”ü “Əraq”la “Rak” arasında çalındığını göstərərək yazır: “Adından da bəllidir ki, “Zəngi-şütür” guşəsi dəvə zənglərinin səslərini imitasiya edən melodik frazalar toplusudur. Bu melodik frazalar sekvensiya xarakterli olub, demək olar ki, “Əraq” şöbəsində ifa edilən maraqlı gəzişmələrdən biridir” (11, s. 158).

Biz, muğam bilicisi, tarzən Elxan Müzəffərovun “Bayatı-Qacar”da ifa etdiyi “Zəngi-şütür” guşəsini dinləmiş və həmin lent yazısının not nümunəsini təqdim edirik (12, s. 34-41):

Zəngi - şütür

Elxan Müzəffərovun ifasından

Not yazısı: A.Nəcəfzadə

Etiraf edək ki, “Zəngi-şütür” digər çalğı alətləri ilə müqayisədə tərda daha effektiv alınır. Xüsusən də tarın zəng tellərindən istifadə olunduqda əsl “səhra musiqisi” ətrafı bürüyür. Tanınmış filoloq, muğam bilicisi Ramiz Fəseh “Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi” adlı əsərində “Zəngi-şütür”lə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: “... Ərəblər qədim zamanlarda dövələrin üstünə minib, uzaq yol gedərkən, dövələrin boyunlarından zəng asardılar. Eyni zamanda da dövələr üçün xüsusi bir nəğmə oxuyardılar ki, buna da “hədi” deyirlər. Dəvə yol gedərkən, həmin zəngin səmindən və oxunan “hədi”nin, buna hədixanlıq – yəni, hədi oxumaqlıq deyirlər, ləzzət alıb xoşlandığı üçün yolu daha rahat getmiş olurdu” (13, s. 30).

“Zəngi-şütür” guşəsi haqqında fikirlərimizi R.Musazadənin haqlı gileyləri ilə tamamlayırıq: “... əfsuslar olsun ki, müasir muğam tədris proqramlarında bu guşəyə “Düğah” dəstgahından başqa heç bir muğamlarda yer ayrılmamışdır” (11, s. 160).

Burada qeyd etməyə dəyər ki, “Zəngi-şütür”ü xanəndələr də repertuarlarına daxil edə bilirlər. Yəni, bir vaxtlar “Bayatı-Şiraz” dəstgahındakı “Dilruba” da unudulmuşdu. Yaxın keçmişdə bu guşə əvvəlcə instrumental şəkildə, sonralar isə xanəndələr tərəfindən ifa olundu. “Zəngi-şütür”ü də xanəndələr ifa etsələr, unudulmuş daha bir guşə həyata vəsiqə ala bilər. Xatırladaq ki, əməkdar artist Valeh Rəhimov tərda “Bayatı-Qacar”ın “Bərdaşt”ında “Zəngü-şütür”ü çalır və xanəndə

Qəzənfər Abbasov onu ifa edir.

Ə.Dağlı “Əbu Əli ibn Sinayi Bəlxi” başlıqlı məqaləsində qədim dövrlərdə “Şur”da oxunan “Zəngi-şütür” guşəsinin yaradıcısının Əbu Əli Hüseyn ibn Əbdullah ibn Sinayi Bəlxinin (980-1037) olduğunu qeyd edir (3).

Xatırladaq ki, Ə.Dağlının verdiyi məlumata görə, İbn Sina (latınlaşdırılmış adı Avisenna) XI əsrin əvvəllərində (İranda yaşayarkən) Azərbaycanda olmuş, Suraxanıda “Atəşgədə”ni ziyarət etmişdir. Yerli əhali “İskəncəbi”, “Xışqəncir”, “Pustkəndə”, “Zincilfərəc” kimi (əncirdən hazırlanan) həkimanə yemək-içməyin reseptinin İbn Sinaya məxsus olduğunu deyir. O, Bakının Balaxanı və Nardaran kəndlərində olub, burada muğam biliciləri ilə görüşüb. Ə.Dağlı əsərində bu məqamlara toxunur, İbn Sina ilə bağlı yaddaşlarda qalan rəvayətləri təqdim edir.

Biz, bu kiçik məqalədə zəngi-şütür alətinin musiqi folklorundakı rolundan, eyniadlı muğam guşəsinin əhəmiyyətindən söhbət açdıq. Nəticədə dəvə karvanlarının “səhra musiqisi”ni özən səsli zəngi-şütür aləti olmadan dolğun təsəvvür etməyin mümkün olmadığını aydınlaşdı.

İstifadə edilən ədəbiyyat

1. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli. III hissə. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1175/38009 şifrəli əlyazma.
2. Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
3. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli. II hissə. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.
4. Xaqani Şirvani. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 670 s.
5. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə (Şərəfnamə, tərcümə: Abdulla Şaiq). B.: Lider, 2004, 432 s.
6. Əssar Təbrizi. Mehr və müştəri (farscadan tərcümə, müqəddimə və şərhlər: Məmmədəğa Sultanov). B.: Yazıçı, 1988, 272 s.
7. Saib Təbrizi. Seçilmiş əsərləri (tərcümə: Azəroğlu). B.: Yazıçı, 1980, 324 s.
8. Mikayıl Müşfiq. Əsərləri (tərtibçi: Gülhüseyn Hüseynoğlu). 3 cildə, II c., B.: Səda, 2004, 388 s.
9. Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, 176 s.
10. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərənşr, 2006, 544 s.
11. Musazadə R.M. Dügah. B.: Adiloğlu, 2009, 240 s.
12. Nəcəfzadə A.İ. Şəxsi videoarxiv və çalğı alətlərindən ibarət kolleksiya. // “Konservatoriya” jurnalı. B.: 2009, №1.
13. Ramiz Fəseh (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.

ИНСТРУМЕНТ ЗЕНГИ-ШЮТЮР В МУЗЫКЕ КАРАВАН

РЕЗЮМЕ

АББАСГУЛУ НАДЖАФЗАДЕ

В статье впервые изучается широко распространявшийся в средневековые на территории Азербайджана инструмент зенги-шютюр. История, этимология и морфология данного инструмента изучается по материалам исторических, археологических, этнографических и литературных источников.

Ключевые слова: зенги-шютюр, караван, Хагани Ширвани, Низами Гянджеви, озен сесли (идиофонические).

ZENGI-SHUTUR IN THE CARAVAN MUSIC

SUMMARY

ABBASGULU NAJAFZADEH

The first the musical instrument zengi-shutur is studied widely diffusion in the Middle Ages in territory of Azerbaijan. The history, etymology and morphology of the given musical instrument are studied on material historical, archaeological, ethnographic and literary sources.

Key words: zengi-shutur, a caravan, Khagani Shirvani, Nizami Ganjavi, ozan sasli (idiophones).

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev;
fəlsəfə doktoru, dosent Yaqut Seyidova.

Kəmalə ATAKIŞIYeva

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

AŞIQ VƏ MUĞAM SƏNƏTİNİN TARİXİ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin iki möhtəşəm qolunu təşkil edən aşıq və muğam sənəti yarandığı gündən bir-birilə təmas şəraitində, bu və ya başqa formada təsirlər zəminində mövcud olmuşlar. Əsrlər boyu həm aşıq sənəti, həm də muğam sənəti Azərbaycan xalqının həyatında önəmli yer tutmuş, mərasim və el şənliklərində eyni dərəcədə iştirak etmiş və sevilərək qəbul olunmuşdur.

Xalqın sevimlisi olan bu sənətlər eyni dərəcədə alimlərin də maraq və diqqətini cəlb etmişdir. Hər iki sənət haqqında müxtəlif sahələrdə çox sayda fundamental əsərlər ortaya çıxarılmış, qiymətli fikirlər söylənilmişdir. Aşıq və muğam sənəti sinkretik sənət sahəsi olduğuna görə müxtəlif elm sahələrinin mütəxəssisləri tərəfindən tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Bu baxımdan aşıq sənəti ədəbiyyatşünas, folklorşünas alimlər, muğam sənəti isə əruzşünas alimlər tərəfindən tədqiq olunmuşdur. Nəticədə hər iki sənətin yaranma tarixi, janr təsnifatı, struktur quruluşu haqqında müxtəlif fikir və nəzəriyyələr formalaşmışdır.

Mövcud fikir və elmi nəticələr aşıq sənətinin daha qədim olduğunu üzə çıxarmışdır. Folklorşünas alimlər aşıq sənətinin tarixini qam-şaman mədəniyyətilə və hətta daha qədim köçəri maldarlığın formalaşdığı dövrlə bağlayırlar. Bu baxımdan aşıq sənətinin daimi tədqiqatçısı, folklorşünas alim M.Həkimovun fikirləri çox maraqlıdır. Alim aşıq sənətində mövcud olan poetik formaların, xüsusilə də bayatının məhz köçəri maldar tayfaların əmək prosesində oxuduğu saya, sayaçı söyləmələrindən törəndiyini iddia edir və öz fikirlərini tarixçi alim T.Bünyadovun gətirdiyi faktlarla əsaslandırır: “Azərbaycanda aşıq sənətinin tarixini hər şeydən əvvəl bu ərazidə məskən salan yarım köçəri tayfaların məişətində axtarmaq daha düzgün olar. Bu sənətin rişələri çox qədim dövrlərə gedib çıxır. Etnoqrafik müşahidələrdən belə məlum olur ki, aşıq sənətinin yaradıcıları maldar olmuşlar. Təkzibedilməz arxeoloji materiallar Azərbaycanda yarım köçəri həyat tərzini keçirən və əsasən

qoyunçuluqla məşğul olan tayfaların tarixini təxminən 4000 il bundan əvvələ aparıb çıxarır...Şərqi aləmində sazın tarixi çox qədimdir. Bu cəhətdən şumerlərə gil parçası üzərində təsvir edilən rəsm xüsusilə qiymətlidir. Həmin rəsmdə başı çalmalı bir çoban sinəsində simli musiqi aləti tutub oturmuşdur...Bu musiqi aləti görkəmcə kiçik sazı xatırladır- eramızdan əvvəl II minillik. Deməli Şərqi hələ 4000 il bundan əvvəl saz aləti qoyunçuluqla məşğul olan əhali arasında intişar tapmışdır (8, s. 200).

Daha sonra alim bir sıra dastanların, o cümlədən “Kitabi Dədə Qorqud”, “Alıxan-Pəri”, “Əsli-Kərəm”, “Novruz-Qəndab” adlarını çəkərək bu dastanlarda həmin tarixin izləri olduğunu qeyd edir. Alim bu iddianı irəli sürərkən ilk növbədə aşiq yaradıcılığında ən önəmli yerlərdən birini tutan bayatı janrının xalq mərasimlərində də istifadəsini, əmək prosesində söyləmələrin məhz bayatı janrının quruluşuna uyğun gəlməsini əsas götürür. Bu fikir musiqi baxımından da öz təsdiqini müəyyən mənada tapır. Çünki xalq mərasim musiqisinin poetik əsasını məhz bayatılar təşkil edir. Ümumiyyətlə bayatı janrı şifahi xalq yaradıcılığında ən qədim şeir forması kimi qəbul olunur. Bu janrın tarixi, bayatı sözünün toponimi haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Bir sıra alimlər bayatı janrının yaranmasını Azərbaycan ərazisində yaşayan bayat tayfalarının adı ilə bağlayır. Sözün etimologiyası ilə bağlı araşdırmalar aparan alimlər isə bayatı janrının tarixinin daha qədim dövrlərə gedib çıxdığını iddia edirlər.

Poetik forması bayatılara əsaslanan bir sıra şifahi xalq yaradıcılığı janrlarının mövcudluğu bu iddiaları həqiqətə uyğun hesab etməyə imkan verir. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi tarixi maldarlıqla bir hesablanan saya nəğmələrinin poetik məzmunu bayatı formasındadır. Eləcə də qədim musiqi janrları hesab olunan laylalar, oxşamalar, əmək prosesi ilə bağlı digər mahnıların da sözləri bayatı formasında oxunur. Bütün bunları nəzərə alsaq, bayatı janrının oğuz tayfalarından biri olan bayatların musiqi-poetik yaradıcılığında geniş yer alması təbii proses idi. Ozan-aşiq sənətində bayatı və ona yaxın janrların çox yer tutması bu sənətin xalqa yaxınlığından irəli gəlir.

Aşiq sənətinin tarixi inkişaf mərhələləri bir sıra folklorşünas alimlərin əsərlərində öz əksini tapmışdır. O cümlədən M.Həkimov bu ardıcılığı belə təqdim edir:

1. Saya-çoban- maldar xətti;
2. Kam-şaman, Oğur-uğur, oğ-uğ xətti;
3. Ozan-Dədə-Varsaq-Aşiq xətti.

Aşiq sənətinin tarixini araşdıran görkəmli tədqiqatçı alim M.Qasımlı “Ozan-aşiq sənəti” əsərində bu sənətin yaranma, formalaşma prosesini

aşağıdakı şəkildə mərhələlərə ayırır: “...aşiq sənətinin bir çox genetik qaynaqları bir çox yöndən ilkin çağların mifoloji təsəvvür və ibtidai təxəyyül prosesləri ilə semantik əlaqəyə malikdir. Odur ki, aşiq yaradıcılığının sələflər ardıcılığı ilə əski çağların dərin qatlarına işləyən köklərini ibtidai təfəkkür və mifoloji təxəyyül qaynaqlarından başlayaraq aşkarlamaq lazım gəlir. Bu zaman qam=baxşı=ozan=aşiq xətti boyunca gələn sənət təkamülünün tarixi mənzərəsi aydın görünəcəkdir” (7).

Növbəti mərhələ kimi qeyd olunan ozan sənəti aşiq musiqisinin ilkin nümunələri haqqında daha çox təsəvvür yaratmağa imkan vermişdir. Buna görə də musiqi elmində aşiq sənətinin sələfi məhz ozan sənəti hesab olunur. Ozan sənətini qam-şamanların fəaliyyətindən fərqləndirən bir sıra xüsusiyyətlər onu aşiq sənətinə yaxınlaşdırır. Bu xüsusiyyətlərdən ən başlıcası bu sənətin fəlsəfi məzmununda mifoloji başlanğıcın dünyəvi başlanğıcla əvəz olunmasıdır ki, onu xalqın həyatı ilə daha çox yaxından bağlayır. Bu xüsusiyyət aşiq sənətində də qabarıq şəkildə büruzə verir və onun xalq tərəfindən sevilməsinin başlıca səbəblərindən biri kimi çıxış edir.

Aşiq musiqisinin ilkin variantları haqqında təsəvvür yaratmağa imkan verən əsas səbəblərdən biri ozan sənətində musiqi alətinə xüsusi önəm verilməsidir. Qopuzun xələfi hesab olunan və müasir aşiq sənətində əsas musiqi aləti sayılan sazın quruluşu, pərdələrinin adlanması, ardıcılığı, səsdüzümü qopuz aləti ilə müqayisə olunaraq qədim aşiq musiqisinin intonasiya aləmi, lad xüsusiyyətləri haqqında müəyyən nəticələrə gəlmək mümkün olmuşdur. Bu prosesdə ən sanballı informasiya mənbəyi isə təbii ki, “Kitabi Dədə Qorqud” dastanı hesab olunur.

Aşiq sənətinin formalaşma prosesi ilə paralel Azərbaycan ərazisində digər möhtəşəm sənət sahəsi – muğam sənətinin ilk rüşeymləri özünü göstərirdi. Bu sənət haqqında geniş məlumatlar XII əsrin görkəmli Azərbaycan şairi, mütəfəkkiri N.Gəncəvinin əsrlərində öz əksini tapmışdır. Bu dövr artıq muğam sənətinin çiçəkləndiyi, professional səviyyəyə çatdığı bir dövr olaraq qiymətləndirilir. Həm bədii ədəbiyyat nümunələrindən, həm də tarixi mənbələrdə XII əsrdə mövcud olan çoxlu sayda muğamların adları çəkilmiş, onların tərkibi, şöbələri, səsdüzümü, tetraxord birləşmələri, ifa üslubu, ritmik xüsusiyyətləri, xarakteri, fəlsəfi məzmunu və s. haqqında geniş məlumatlar verilmiş, bu mövzuda elmi nəzəriyyələr, müxtəlif risalələr yazılmışdır. Lakin bu sənətin ilkin formalaşma prosesinin haradan başlaması sualı üzərində araşdırmalar aparan alimlər muğamın Azərbaycan ərazisində yaranmasını, inkişaf etməsini saray mədəniyyətilə bağlayırlar.

Muğamın məhz saray musiqisi olması, kübar cəmiyyətin zövqünü oxşaması, şəhər mədəniyyətinə mənsub olması haqqında daim fikirlər

söylənmiş, mülahizələr yürüdülmüşdür. Belə fikirlərə musiqi aləmində çox təsadüf olunur. Bu fikrin yaranmasını şərtləndirən səbəblər nə ilə bağlıdır? İlk növbədə muğam sənətinin tarixini araşdırarkən onun ilk nümunələrini Azərbaycanda Sasanilərin hakimiyyəti dövründə (b.e. III əsr) mövcud olan saray mədəniyyəti ilə bağlayırlar. Bu dövrdə yaşamış musiqiçilərin fəaliyyəti, yaratdıqları musiqi nümunələri haqqında tarixdə mövcud olan məlumat və faktlar bu musiqi nümunələrinin muğam sənətinin ilkin formalaşma prosesi kimi qiymətləndirməyə əsas verir. Belə ki, həmin dövrdə yaranan musiqi alətlərinin quruluşu, səs düzümü, havaların sayı, adlanması bu fikrə gəlməyə əsas verir. Tarixdə məlum olan yeddi Xosrovani havası əsas ladların ilkin nümunələri kimi qiymətləndirilir.

Tarixdən də görüldüyü kimi muğam sənəti ilk addımlarını məhz saray mühitində atdığına görə onu şəhər musiqisi, kübar musiqisi, saray musiqisi adlandırmışlar. Sarayda inkişaf etdiyinə görə muğam musiqisi uzun illər Azərbaycanda hökmlərlik etmiş, dövlət dili kimi fəaliyyət göstərən ərəb-fars dilində yazılmış şeir və qəzəllər üstündə oxunmuş, sarayda yaşayıb fəaliyyət göstərən alimlər tərəfindən də tədqiq olunmuş, öyrənilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, Orta əsr musiqi alimlərinin əsərlərində daim muğam sənəti tədqiqat obyektinə olduğu halda aşiq musiqisindən tamamilə danışılmamışdır. Yalnız Əbdülqadir Marağayinin risalələrində aşiq sənəti haqqında məlumatlara rast gəlinir. Alim dini musiqinin aşiq sənəti ilə bağlılığını qeyd edir.

Saraylardan tamamilə uzaqda, kasıb əhali içərisində, əsas etibarilə kəndlərdə yaşayıb-yaradan el musiqiçiləri olan aşıqlar haqqında saray aliminin yazmaması qeyri-təbii deyildi. Hətta tarixin müxtəlif dövrlərində, xüsusilə XVI-XVII əsrlərdə saraylarda fəaliyyət göstərən aşıqların adına rast gəlinə də, belə aşiq musiqisi XX əsrə qədər elmi tədqiqat obyektinə olmamışdır.

İlk növbədə ona görə ki, aşıqların fəaliyyəti, icra etdiyi funksiyalar, ifa etdiyi musiqi və şeirlərin məzmununu heç də hakim siniflərin marağını ifadə etmirdi. Sarayda yaşayan alimin də bu sənəti ön plana çıxarması, ona elmi tədqiqat obyektinə kimi dəyər verməsi, mümkünsüz idi. Digər tərəfdən musiqi tədqiqatı ilə məşğul olan alimlər belə demək olarsa aşiq sənəti ilə heç yaxından təmasda da olmurdular. Eyni münasibətin musiqiçilər arasında da mövcud olduğunu yəqin etmək çətin deyil. Beləliklə də tarixin bu dövrlərində iki sənət arasında hər hansı bir əlaqələrin mövcudluğu mümkün olmamışdır.

İki sənət arasında praktik münasibətlər olmamasına baxmayaraq aşiq və muğam sənətlərinin eyni bir xalq tərəfindən yaradılması onlar arasında musiqi, fəlsəfi, psixoloji, mədəni təfəkkür əlaqələrinin mövcudluğu

qaçılmazdır. Bu əlaqələr isə hər iki sənətin musiqi janrlarını qarşılıqlı müqayisə etdikdə üzə çıxır.

Azərbaycanda sufi təliminin yayılması hər iki sənətin inkişaf prosesinə güclü təsir göstərmişdir. Sufi fəlsəfi, mərasim və ayinlərinin musiqi ilə sıx bağlılığı iki sənətin müəyyən bir prosesdə, ayinlərin icrası zamanı bir araya gəlməsinə səbəb olmuşdur. Sufiliklə muğam sənətinin əlaqələri haqqında G.Abdullazadə “Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti” kitabında ətraflı qeyd edir. Burada sufi təlimi, onun əsasları, fəlsəfi mahiyyəti haqqında geniş anlayış verilir. Eləcə də sufi alimlərinin musiqi haqqında, xüsusilə də muğam musiqisi haqqında fikirləri səsləndirilir. Ümumi mənzərəyə nəzər saldıqda sufi mərasimlərinin keçirilməsində musiqinin, xüsusilə də muğam musiqisinin rolunun nə qədər böyük olduğunu görməmək mümkün deyil.

Muğam sənətinin sufi təliminə, fəlsəfəsinə bu qədər daxil olması onlar arasında fəlsəfi-psixoloji yaxınlığın mövcudluğundan irəli gəlir. Digər tərəfdən M.Qasımlı Azərbaycanda sufiliyin yayıldığı dövrdə bu təlimin aşiq sənətinə geniş təsirindən yazır, eləcə də sufi mərasimləri zamanı musiqidən istifadə məsələlərinə toxunaraq onun aşiq sənətinin inkişaf prosesinə öz təsirini göstərdiyini qeyd edir. Beləliklə tarixin məhz bu dönməndə iki möhtəşəm sənət nəhayət ki, bir araya gəlməyə müyəssər olur. Lakin yenə də burada hansısa praktik sənət paylaşmasından və ya eyni səhnəni, auditoriyanı bölüşməkdən getmir. İki sənəti bir araya gətirən hər ikisinin mənəvi dünyası, təsir qüvvəsi, insanın daxili aləmini saflaşdırmaq qabiliyyəti, onu trans vəziyyətinə salma qüvvəsi və s. kimi xüsusiyyətləri olmuşdur.

Musiqiçilərin bir səhnəni paylaşdığı mənzərələr ilk dəfə “Koroğlu” dastanında təsvir olunur. Dastanda sarayda yaşayıb-yaradan aşıqların adına rast gəlmək mümkündür. Bu məhz həmin dövrdür ki, ozan sənəti öz yerini tamamilə aşiq sənətinə vermişdi. Dastanda bir sıra aşıqlar, o cümlədən sonradan Koroğlunun ən yaxın silahdaşına çevrilən aşiq Cünun da Koroğlu ilə tanışlıqdan əvvəl Hasan paşanın sarayında yaşayırdı. Aşıqların saraylarda yaşaması əsas etibarilə türk hökmdarlarının Azərbaycana zəbt etdiyi dövrlərə təsadüf edir. Bunu şərtləndirən səbəblər isə fikrimcə aşiq sənətinin türk dilinə çox yaxın olan Azərbaycan dilində səslənməsi, eyni sənətin türklərdə də olması, Azərbaycan dilinin dövlət dili olması ilə xalq dilində səslənən musiqi janrlarının ön plana çıxması idi. Ərəb-fars dilində yazılmış qəzəllərin istifadə olunduğu muğam sənətini ana dilində ifa olunan aşiq musiqisini qavramaqdan daha çətin idi. Lakin yenə də iki musiqi arasında sənət paylaşması baş verməmişdi.

Bu paylaşma əsas etibarilə XIX əsrin ikinci yarısından yaranmağa

başlayır. Bu illərdən etibarən həm aşiq sənəti, həm də muğam sənətinin çiçəklənməsinin, sevilməsinin, xalq tərəfindən qəbul edilməsinin zirvəsini yaşamağa başlayırdı. Buna səbəb isə hər iki sənət sahiblərinin öz sənətlərini nümayiş etdirdikləri məkanların ümumiləşməsi idi. Bu məkanlar əsas etibarilə el şənlikləri, musiqi məclisləri idi. Azərbaycanda saray mədəniyyəti anlayışı şəhər mədəniyyəti anlayışı ilə əvəz olunmağa başlayırdı. Görkəmli alim Üzeyir bəy öz məqalələrində bu sənətləri xarakterizə edərkən də bu münasibəti görmək mümkündür: “Peşə və sənət məqamında isə musiqi icrası “ustadların” işidir; bu ustadlar, qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümrəyə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud “məclis” musiqiçiləri ki, bunlara məlum olduğu üzrə, xanəndə və sazəndə dəstəsi deyilir; o biri zümrə kənd və ya çöl musiqarlarıdır ki, onlar da aşiq və zurnaçı dəstəsidir” (1, s.185).

XIX əsrin sonlarına yaxın bütün el şənliklərində həm xanəndə, həm də aşiq dəstəsi növbə ilə oxuyurdu. Bu proses onlar arasında həm praktik əlaqələrinin, həm də yaradıcılıq ənənələrinin, janr və üslub xüsusiyyətlərinin təsirlərini artırırdı. Zərbi-muğamların, şikəstələrin, aşiq mahnılarının xanəndə yaradıcılığında geniş yer tutması, aşıqların ifasında muğam ünsürlərinin istifadə olunması bu təsirin parlaq nümunələri idi. Təsir prosesi xüsusilə Şirvan zonasında hiss olunurdu ki, müasir dövrümüzdə də bu xüsusiyyət qalmaqdadır.

Aşiq və muğam sənəti arasında əlaqə və təsir xüsusiyyətləri haqqında Azərbaycan vokal sənətinin banisi, görkəmli alim Bülbül qiymətli fikirlər söyləmiş, bu sahədə çoxlu məqalələr yazmışdır. Eləcə də Azərbaycan xalq musiqisinin görkəmli tədqiqatçısı, musiqişünas alim Ə.Bədəlbəyli də xalq musiqisini təhlil edərkən bu iki başlanğıcı əsas götürməyi vacib hesab edir. Həmçinin alim hər iki sənəti yalnız mətn və ya musiqi baxımdan təhlil etməyi də yanlış hesab edir və bununla düzgün nəticə əldə olunmayacağını xüsusi olaraq vurğulayır. Fikrimi onun bu məsələ ilə bağlı qeyd etdiyi dəyərli tövsiyələrlə bitirmək istərdim: “Məlumdur ki, tarix boyu Azərbaycan xalq musiqisi (xüsusilə aşiq yaradıcılığı) bədii ədəbiyyat ilə üzvi surətdə bağlı olmuşdur. Xalq şeir yaradıcılığının əsas növləri söz ilə musiqinin birləşməsindən, sintezindən ibarət olaraq meydana gəlmiş və xalq ədəbiyyatının əksər növləri bir qayda kimi, avaz ilə oxunmuşdur. Lakin buna baxmayaraq bu sintetik əsər nümunələri hazırda mədəniyyət tarixində nədənsə birtərəfli, yəni yalnız mətninin təhlili yolu ilə öyrənilir və əsərlərin musiqi hissəsi nəzərə alınmır. Halbuki iki sənət əsərinin xəlitəsi olan və üzvi surətdə birləşərək vəhdət təşkil edən xalq lirikası, xalq eposu (dastanları) xanəndə və həm də aşiq yaradıcılığında mərkəzi yer tutur. Musiqi-şeir yaradıcılığından ibarət olan vokal janrının istər şəkil, istərsə də məzmununu hərtərəfli təhlil edib

öyrənmək işində şeir ilə musiqini birlikdə, küll halında götürülməsini daha uyğun bir metod saymaq lazımdır” (3, s. 157).

İstifadə olunan ədəbiyyat:

1. Ü.Hacıbəyov. Məqalələri. Bakı 1985
2. Ü.Hacıbəyov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”, Bakı 1985.
3. Ə.Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” Bakı “Elm” 1969.
4. Bülbül. Seçilmiş məruzə və məqalələri. Bakı 1969.
5. F.Şuşinski “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” Bakı 1985
6. Ə.Eldarova “Azərbaycan aşiq sənəti” Bakı 1996
7. M.Qasımlı “Ozan aşiq sənəti” Bakı 2003
8. M.Həkimov “Aşiq sənətinin poetikası” Bakı 2004
9. İ.Köçərli “Aşiq sənəti” Bakı 2010
10. G.Abdullazadə “Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti” Bakı 1996
11. R.Zöhrəbov “Muğam” Bakı
12. R.Məmmədova “Azərbaycan muğamı” Bakı 2002

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена историческим этапам формирования и развития ашугского творчества и мугама. В Статье просматривается также соприкосновения этих народных профессионально- музыкальных творчеств в разных периодах истории.

SUMMARY

The given article is devoted to the historical stages of formation and development of ashug and muqam creation. In this article also is being looked through on contiguity of the given folk professional and musical creations in the different historical periods.

Rəyçi: professor Fəttah Xalıqzadə

Afət HƏSƏNOVA
ADPU-nin dosenti

AZƏRBAYCANIN ETNOKULTUROLOJİ TARİXİNDƏ SƏLCUQLARIN ROLU

Ərəb Xəlifətinin hökmranlığı zamanı IX-XI əsrlərin ortalarında Azərbaycanı hakimiyyətə gələn səlcuqların tez-tez dəyişməsi ölkədə siyasi, iqtisadi sahədə zəifliklə yanaşı, mədəni mənəvi sahədə də bir boşluq yaradırdı. Yalnız XI əsrin ortalarından başlayaraq Azərbaycan böyük Səlcuqlar dövlətinin tərkibində mövcud olduğundan sonra mədəniyyətin dirçəlməsi və yenidən bərpası yeni mərhələyə qədəm qoyur. Bu dövrdə Azərbaycanın Şərqi ölkələri, xüsusilə də, türk dünyası ilə qarşılıqlı əlaqələrinin genişlənməsi mədəniyyətin və incəsənətin inkişafı üçün münbit şərait yaradır.

XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda məskunlaşan oğuz tayfalarının yerli etnik əhali ilə mürəkkəb qarşılıqlı əlaqəsi bu ölkənin etnokulturoloji tarixində əhəmiyyətli rol oynayır.(1).

Türk-oğuz tayfa birliyindən olan hökmdarlar sülaləsinin idarə etdiyi Səlcuqlar dövləti (1038-1157) Yaxın Şərqdə ən qüdrətli və geniş bir ərazini əhatə edərək bir çox xalqların iqtisadi, siyasi, etnik və mədəni həyatına güclü təsir göstərirdi. Bu dövlətin çiçəklənmə dövrü XI əsrin II yarısına təsadüf edir. Həmin dövr sənətkarlığın inkişafı, şəhərlərin genişlənməsi, mədəniyyətin çiçəklənməsi, bir sıra türkdilli xalqların formalaşması, türk dillərinin geniş yayılması, elm, ədəbiyyat, memarlıq və incəsənətin yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyması ilə fərqlənirdi.

Məhz bu dövrdə Azərbaycanda Eldəgizlər sultanlığının və Şirvanşahlar dövlətinin güclənməsi İntibah mədəniyyətinin formalaşmasına əlverişli şərait yaradırdı. Bu prosesə Azərbaycanın digər Şərqi mədəni mərkəzləri ilə qarşılıqlı əlaqələri də müsbət təsir göstərirdi. Belə ki, uzun əsrlər Sasanilərin və ərəb xəlifətinin tərkibində mövcudluğu bu əlaqələri daha da gücləndirirdi. Ən başlıcası isə bu dövrdə ölkənin daxilində fəaliyyət göstərən Şirvan, Sələri, Rəvvadi, Şəddadi sülalələrinin yerli dövlət ənənələrini dirçəltməklə yanaşı, elm və mədəniyyətin inkişafına da xüsusi diqqət ayırmalarında idi. Məhz yerli sülalələrin böyük səyi nəticəsində ölkə daxilində etnik birlik vahid dilin (türk) və mədəniyyətin

formalaşması prosesini gücləndirdi. Ona görə də elə Səlcuqlar dövründə Azərbaycanın elm və sənəti türk nüfuzu ilə yeni yüksəliş mərhələsinə qədəm qoydu.

Təsadüfi deyil ki, bu dövr şərqşünaslıqda «dönüş çağı», «transformasiyalar dövrü», «dirçəliş çağı» kimi adlarla tanınmışdır. Bu da elm və incəsənətin yüksəlişi ilə bağlı olaraq yaranmışdır. 250 illik bir tarixi əhatə edən bu dövrdə incəsənətdə istər öncəki, istərsə də sonrakı çağların üslublarından fərqli bir bədii üslub formalaşmışdır. Bu üslub elmi ədəbiyyatda «Səlcud üslubu» adını almışdır. Bunun da meydana gəlməsində, şübhəsiz ki, türk etnosunun yaradıcı bədii qüvvəsi mühüm rol oynamışdır.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan mədəniyyəti bu zaman iki dayaq üzərində inkişaf edirdi: birincisi - türkçülük, ikincisi – islam . Xüsusi olaraq, islam mədəniyyəti çərçivəsində inkişaf edən türk dünyası mədəni əlaqələrin inteqrasiyasına açıq idi. Bu bir tərəfdən, mədəniyyətdə və incəsənətdə universallaşmaya doğru geniş imkanlar açdı. Digər tərəfdənsə, milli-etnik mənşəli mədəniyyətin inkişafı üçün əlverişli ideoloji şərait yaranırdı. Ərəb, fars, türk mədəni dəyərlərin milli-yerli ənənələrlə qovuşması təkrarolunmaz bədii nümunələrin ortaya çıxmasına imkan verirdi. Azərbaycanın zəngin islamaqədərki ənənələri islam mədəniyyətinə uyğunlaşaraq, yeni mənə və ideyalarla birləşərək yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyurdu.

Bu zaman Azərbaycanın Gəncə, Bərdə, Marağa, Dərbənd, Bakı, Şamaxı, Təbriz, Ərdəbil kimi mədəni mərkəzləri bütün Şərqdə şöhrət qazanır. Azərbaycanın dahi şəxsiyyətləri elm və incəsənətin müxtəlif sahələrində fəaliyyət göstərərək dünya mədəniyyətinə öz töhfələrini bəxş edirdilər. Bunlardan Xəqani, Nizami, Bəhmənyar, X.Təbrizi kimi filosof və ədibləri bütün dünyada şöhrət qazanmışdılar.

XI-XII əsrlərdə Azərbaycan ədəbiyyatında qüdrətli söz ustaları öz əsərlərini hələ də ərəb və fars dillərində yazmaqla geniş məkanda – bütün müsəlman dünyasında tanınmaq şansı əldə edirdilər. Şairlərin əksəriyyəti sülalə başçılarından tərifi və mədhi ilə bağlı yazdıqları əsərləri ilə təkrarsız sənət nümunələri yaradırdılar. Məsələn, Azərbaycan poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən Fələki Şirvani - Şirvanşahları, Mücir əd-Din Beyləqani Eldəgizlər sülaləsindən Məhəmməd Cahən-Pəhləvanı və Qızıl-Arslanı, Qətran Təbrizi Azərbaycan hökmdarlarını vəsf edən qəsidələrini yaratmaqla bütün Şərqdə şöhrət qazanırdılar.

Bu dövrdə musiqi və sözün qarşılıqlı əlaqəsi öz zirvəsinə çatmışdır və birini digərindən ayrılıqda təsəvvür etmək qeyri-mümkün idi. Məhz bu dövrdə belə bir qırılmaz vəhdətin təsirini əks etdirən təkrarsız bədii əsərlər yaranırdı ki, bunların da ən dolğunu kimi Nizaminin yaradıcılığı

çıxış edir. Məhz Nizami poeziyası Orta əsrlər Azərbaycanda musiqi sənətinin vəziyyəti haqqında məlumat verən ən dəyərli mənbə sayılır. Xüsusilə, onun «Xəmsə»si bu mənada əvəzsiz xəzinədir. Nizami əsərləri vasitəsilə o dövrün ayrı-ayrı musiqiçiləri, musiqi alətləri, muğamların inkişaf səviyyəsi, musiqi nəzəriyyəsi və s. haqqında geniş məlumat əldə etmək mümkündür. Bu əsərlərdə Orta əsrlər musiqisinin əhəmiyyətinə dair dəyərli faktlar əksini tapmışdır. Maraqlıdır ki, bunlarda təkcə Azərbaycanın deyil, onunla sıx qarşılıqlı əlaqədə olan bütün Yaxın Şərq regionunun musiqi sənətinin yüksək səviyyəsi haqqında qiymətli fikirlər söylənilir. Bununla bağlı tədqiqatçı-alim Q.Qasimov yazırdı ki, «Nizaminin poetik irsi XII əsr, bəlkə də daha erkən dövr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün əlverişli və dərin inam doğuran material kimi maraq kəsb edir» (2, s. 11)

Həqiqətən, Nizaminin əsərlərindən musiqi sənəti haqqında mükəmməl biliklər əldə etmək mümkündür. Xüsusilə də, «Xosrov və Şirin» poemasından musiqili dialoq səhnəsində musiqi elmi və nəzəriyyəsi haqqında olan fikirlər olduqca maraqlıdır. Bunlardan lad haqqında şairin irəli sürdüyü fikirlərini ayrıca qeyd etmək istərdik. Belə ki, ladin seçilməsi, düzgün istifadə edilməsi bu epizodlarda vacib və həlledici faktor kimi təqdim olunur. Həmin musiqili epizodlar Orta əsrlərdə lad sistemi haqqında şairin mükəmməl biliyə sahib olduğunu nümayiş etdirir. Bütün bu məlumatların Nizami dövrünün mədəni mühiti ilə sıx bağlı olduğu heç bir şübhə doğurmur. Çünki onun əsərlərində əks olunan saray musiqisi bütün Yaxın və Orta Şərq xalqlarının ümumi sərvəti olan muğam sənətinin çiçəklənmə dövrünü canlandırır. Nizami əsərlərindən artıq Orta əsrlərdə muğamın dəstgah formasında mövcudluğu məlum olur. Burada xüsusi olaraq «Rast» muğamının şöbələrinin ardıcıl surətdə bir-birini əvəz etməsi müşahidə edilir: Novruz, İsfahan, Hisar, İraq, Üşşaq, Rahəvi, Zirəfkənd.

Beləliklə, Nizami əsərlərində müxtəlif saray məclislərində muğam dəstgahlarının qəzəl üstə oxunması və geniş şöhrət qazanması öz təsdiqini tapır. Eyni zamanda, məhz bu əsərlər vasitəsilə Nizaminin dərin biliyə malik musiqi nəzəriyyəçisi kimi çıxış etməsi də məlum olur.

Orta əsrlərdə poeziya və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin nə qədər güclü olması əsrlər boyu Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Bu bağlılıq şairlərin bədii zövqünü, dəyərini daha da artırmışdır. Nizaminin ardınca XIV əsr dahi filosof-şair İ.Nəsiminin poeziyasında da klassik muğamların geniş palitrası, incəliyi, təsir gücü və dərinliyi öz əksini tapır. Nəsimi dövründə muğam ifaçılığının yüksək səviyyəsi, peşəkarlığı, zəngin obrazlar aləmi onun qəzəllərində yeni ahəngdarlıqla, poetik kəşflərlə nümayiş etdirilir:

«Üşşaq» meyindən qıla ol işəri-«Novruz»,
 Ta «Rast» gələ «Çəngi» «Hüseyni»də səravaz.
 Bir «Çahargah» lütf qıla hüsni –«Büzürgi»,
 «Kiçik» dəhənindən bizə, ey dilbəri- «Şahnaz».
 «Zəngülə» sifət nalə qılam zari «Segahə»,
 Çün əzmi-«Hicaz» eyləsə məhbubi-xoşavaz.
 «Ahəngi-Sifahan» qılır ol nayi- «Əraqi»
 «Rəhavi» yolunda yenə canım qıla pərvaz.
 Könlümü «Hisar» eylədi şol ruyi – «Mübərqə»
 Gəl olma «Müxalif» bizə, ey dilbəri-pürnaz.
 Çün şurə gəlib eşq sözün dersə Nəsimi,
 Zövqündən onun cuşə gələ Sədiyi-Şiraz! (3)

Göründüyü kimi, artıq XIV əsrin qiymətsiz söz abidəsi olan bu qəzəlin musiqili dilində Azərbaycan muğamlarının zəngin estetik-psixoloji aləmi var qüvvəsi ilə səslənir.

Qəzəl və muğam dedikdə, şübhəsiz ki, bu əlaqədə dahi söz ustadı M.Füzulinin adı xüsusilə qeyd olunmalıdır. Belə ki, məhz Füzuli yaradıcılığı Azərbaycan şerinin zirvəsində duraraq muğmla çox sıx bağlı olmuşdur. Onun qəzəlləri demək olar ki, Azərbaycan muğamının ayrılmaz tərkib hissəsidir. Maraqlıdır ki, nə vaxtsa ərəb poeziyasında yaranan qəzəl Orta əsrlərdə Azərbaycan şairlərinin timsalında zirvəyə qalxmışdır. Dahi Füzulinin «qəzəl de ki, məşhuri-dövrən ola, oxumaq da, yazmaq da asan ola...» vəsiyyətinə əməl edərək qəzəl ustadlarımız bu sahədə qiymətli söz xəzinəsi yaratmışlar.

Qəzəlin poetik mətninin Azərbaycan muğamı ilə qarşılıqlı əlaqəsinə dair ilk məlumatı Nizami versə də («Xosrov və Şirin» poemasında kef məclisində), muğamda bilavasitə geniş istifadə olunan qəzəllər məhz Füzuliyə məxsusdur. XVI əsrdə formalaşan bu ənənə indiyədək qorunub saxlanmışdır. Bundan əlavə, Nizami və Nəsiminin ardınca Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti haqqında zəngin məlumatı da məhz Füzuli poeziyasında tapmaq mümkündür. Onun «Rindü və Zahid», «Yeddi cam» poemasında muğam sənəti, bütün müsəlman-şərq xalqlarının geniş istifadə etdiyi musiqi alətləri: ney, dəf, tar, çəng, ud, setar, qanun haqqında mənalı fikirləri dolğun ifadəsini tapır.

Səlcuqlar dövründə Azərbaycan ədiblərinin öz yaradıcılığında hələ də ərəb və fars dillərinə üstünlük verməsinə baxmayaraq, xalq arasında ümumi ünsiyyət üçün türk (oğuz) dili aparıcı rol oynayırdı. Bu da öz növbəsində, vahid türk dilinin təsdiqini sürətləndirirdi. Məhz bu dil vasitəsilə tədricən bütün Cənubi Qafqazda, Kiçik Asiyada, İranda

yaşayan bir çox xalqlar arasında mədəni əlaqələrin inkişafına imkan yaranır. Bu mədəni əlaqələrin möhkəmliyini əks etdirən bariz nümunə bir çox xalqlar arasında geniş yayılan «Kitabi Dədə Qorqud» dastanı çıxış edir. Ozan-aşıq sənətinin bütün atributlarını özündə əks etdirən bu dastanın yaranma tarixi (X-XI əsrlər) məhz Səlcuq sülalələrinin Azərbaycana kütləvi axını ilə üst-üstə düşür. «Kitabi Dədə Qorqud» dastanının yaranması Azərbaycan-türk yazılı ədəbi ənənəsinin tarixində əhəmiyyətli səhifəni təşkil edir (4). Məhz bu dastanla Azərbaycanda İntibah dövrünün başlanğıcı qoyulur. Buna da Azərbaycanın XI əsrin II yarısından Səlcuqlar dövlətinin tərkibində olması, vahid Azərbaycan xalqının formalaşmasının başa çatdırılması, türk dilinin tədricən vahid ümumxalq dilinə çevrilməsi prosesi güclü təkan verir. Təsadüfi deyil ki, məhz «Kitabi Dədə Qorqud» dastanından bəhrələnərək bir çox xalq sənətkarları - ozan və aşıqlar öz yaradıcılığını eldən elə, obadan obaya yayaraq ümumtürk ruhunu tərənnüm etməyə başlayırlar.

Maraqlıdır ki, XI-XII əsrlərdən başlayaraq, tarixi mənbələrin verdiyi məlumata əsasən, Azərbaycana səlcuqların yürüşü zamanı çox sayda ozanların axını da baş verir (5). Səlcuq ordularının tərkibində qəhrəmanlıq və cəngavərlik göstərən döyüşçüləri sözü və musiqisi ilə öyərək onlara ilham verən sənətkar kimi bu torpağa qədəm qoyan ozanlar, həm də etnosun əvəzsiz sənətkarı statusunu alır. Belə ki, istər döyüş meydanlarında, istərsə də məişət və dini mərasimlərdə iştirak etməklə onlar uzun tarixi-mədəni prosesdə öz missiyalarını uğurla yerinə yetirirlər. Bu tarixi missiya hələ eramızın əvvəllərindən başlayaraq (hunların kütləvi axını) ta Orta əsrlərdək (XV əsrə kimi) türk etnik-mədəni sisteminin formalaşdırılmasına xidmət etmişdir. Bunun nəticəsi olaraq artıq Orta əsrlərdə Azərbaycanda ümumşərq klassik poeziya növü ilə yanaşı, milli ruhdan qidalanan ozan-aşıq yaradıcılığının məhsulu olan 60-dan çox şeir forması (bayatı, gəraylı, qoşma, müxəmməs, tənris, divanə və s. və i.a.) və bundan xeyli artıq havalar – Kərəmilər, Koroğlular, şikəstələr, divanilər və s. türkdilli xalqların bədii təfəkküründə dərin izlər qoymuşdur. Bütün bu tükənməz xəzinə sonrakı dövr şeir və musiqi sənətinə güclü təsir göstərmişdir.

Beləliklə, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, qədim Azərbaycan ərazisində türk tayfaları eramızdan əvvəl də məskunlaşmasına baxmayaraq, sonradan Azərbaycanın yerli-avtoxton və gəlmə türk tayfaları ilə ümumi iqtisadi, dini və mədəni ənənələri bu ərazidə vahid türkdilli xalqların formalaşmasına güclü təsir etmişdir. Bu birliyin qədimliyini əks etdirən ulu sənət isə ozan-aşıq yaradıcılığı olmuşdur. Tarix boyu ozan sənəti bir neçə inkişaf mərhələsi keçmişdir. Buna dair alimlərin apardıqları dərin və mükəmməl araşdırmaların nəticələrinə görə, Azərbaycanda ozan-aşıq

sənətinin inkişafı prosesində əgər ilkin mərhələni Alban-Midiya dövrünün türk etnik tərkibi ilə bağlı ənənələr təşkil edirdisə, sonrakı mərhələdə səlcuq-oğuz etnik qrupun rolu, xüsusilə, güclü olmuşdur. Bir kökə malik olan məhz bu iki qolun qarşılıqlı əlaqəsi və sintezi nəticəsində ozan-aşıq sənəti bu günədək öz etnik –mədəni xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamışdır.

Səlcuq dövründə yaranan yeni bədii üslubu əyani olaraq digər incəsənət növlərindən daha aydın surətdə memarlıqda görmək mümkündür idi. Səlcuqlar dövrü memarlıq və şəhərsalma sahəsində çox möhtəşəm abidələri ilə tarixə düşmüşdür. Bu zaman Azərbaycanda vahid «Səlcuq üslubu» çərçivəsində özünəməxsus məktəb-cərəyanların formalaşması da diqqəti cəlb edir. Tədqiqatçı memarlar bir-birindən fərqlənən dörd memarlıq məktəbinin yaranmasını göstərirlər (6). Maraqlıdır ki, bütün bu regional bədii memarlıq məktəbləri Azərbaycanın iri mədəni şəhər mərkəzləri ətrafında formalaşmışdır.

Həmin məktəblərdən – Şirvan memarlıq məktəbi: Şamaxı, Bakı, Dərbənd şəhərləri ilə səciyyələnirdi. Bu şəhərlərdə dini abidələrin quruluşunda səlcuq dövrü monumental tikintisi aparıcı idi və abidələrdə tipoloji ümumilik özünü göstərirdi. Sadə asimmetrik kompozisiyalar, saray memarlıq dekoru (Daş üzərində oyma naxışlar) abidələrə xarakterik idi.

Aran memarlıq məktəbini təmsil edən Gəncə, Şəmkir, Beyləqan, Bərdə şəhərlərində isə bura xas olan elementlər formalaşmışdı. Bu ərazidə inşa edilən monumental xatirə tikililərinin əsas tipini - qülləvari türbələr təşkil edirdi.

Səlcuq dövrü Azərbaycan memarlıq məktəblərindən üçüncüsü: Qəzvin Həmədan məktəbi də özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Bu regionda tikilən «günbəzli köşklər» adı daşıyan səlcuq məscidləri xüsusilə diqqəti cəlb edirdi. Bunların interyerlərində yüksək bədii əhəmiyyət daşıyan zəngin bəzəkli kəç mehrablari olmuşdur, dekorunda isə həndəsi ornament, kəç üzərində oyulan nabati naxışlar üstünlük təşkil etmişdir. Qülləvari türbələr səkkizüzlü və ya kubvari ikiqat günbəzlə örtülmüşdür.

Memarlıq məktəbləri arasında Marağa-Naxçıvan məktəbi ən yüksək inkişaf mərhələsinə Atabəylər dövləti zamanı çatmışdır (1136-1225). Burada inşa edilən türbələr Qəzvin-Həmədan qülləvari türbələrindən fərqli olaraq çadırvari (piramida, konus biçimli) örtüklə seçilirdi və onların gövdəsi daha uca olurdu. Bunlarda naxışların xırdalanması və incələşməsi, dekorda şirəli kərpicdən istifadə edilməsi, epigrafinin rolunun artması əsas göstərici idi. Bu xüsusiyyətlər Həmin abidələrin monumental görkəminə lirizm və romantizm verirdi. Bu məktəbdə

mərkəzi dayaqlı sütunu olan sərdabə tipi formalaşmışdır.

Bütövlükdə, Səlcuq dövrü Azərbaycan memarlığı özünəməxsus üslubu ilə seçilirdi: yeni bina tipləri (qülləvari türbə, mədrəsə), konstruktiv üsullar (ikiqatlı günbəzlər, mərkəzi dayaqlı tağ örtüyü), memarlıq elementləri (dairəvi minarə, ikiminarəli baştağ), bəzək vasitələri (həndəsi ornament, şirli kərpic, bloklarla üzləmə) abidələri daha da zənginləşdirirdi ki, bununla da memarlıqda vahid üslub sistemin formalaşması təmin edilirdi.

Səlcuqlar dövrü Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin əhəmiyyətli dərəcədə böyük bir inkişaf yolu keçirək yüksək bədii nümunələr yaratması ilə əlamətdar olmuşdur. Bu zaman Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənət əsərlərində, memarlıqda toplanan təcrübə, dərin ənənəyə əsaslanan köklər və mədəni əlaqələr hesabına qiymətli şedevrlər ortaya çıxırdı. Azərbaycan sənətsünas alimlərin fikrincə, məhz Səlcuqlar dövründə Azərbaycan incəsənəti həm ümumşərq incəsənəti ilə sıx əlaqədə, həm də xüsusi olaraq vahid türk dünyası ilə paralel olaraq, eyni yolla inkişaf etmiş, ən əsası isə bir-birindən bəhrələnərək, bütün yenilikləri və dəyərli cəhətləri mənimsəyərək mövcud olmuşdur. Məsələn, təkcə bir faktı göstərməklə bu fikri təsdiq etmək olar. Qafqazdan Kırımadaq olan ərazilərdə aparılan tədqiqatlar zamanı əldə olunan nəticələrə görə, bu regionlarda yayılmış dekorativ-tətbiqi sənətin bütün növlərində (keramikada, toxuculuqda, memarlıqda və s.) quş təsvirlərindən istifadə edilməsi bu əlaqələrin yaxınlığından xəbər verir. Bununla belə, hər bir region və vilayət konkret bir sənət üzrə öz lokal fərdiliyi ilə seçilirdi.

Dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri nəsil-dən-nəslə mövcud kompozisiya süjetini ötürərək onları bir əzəli mövzu kimi əbədiləşdirirdi. Bəzən «Sasanilər ənənəsində» istifadə edilən motiv və süjetlər, atəşpərəstlik elementləri Səlcuqlar dövrü incəsənət nümunələrində də təkrarlanırdı. Məsələn, XII əsrə aid keramika məmulatlarında (kasa qablarda) dairəvi şəkildə bir-birinin ardınca gedən üç şir təsvirinin verilməsi, tədqiqatçıların fikrincə, odun mühafizə edilməsi rəmzi kimi düşünülmüşdür. Bunun da zərdüştilik elementi olması müəyyən edilmişdir. Ehtimal olunur ki, hələ çox uzun zaman Orta əsrlərdəki müəyyən ərazilərdə köhnə dini təsəvvürlər saxlanılmış və cüzi dəyişikliklərlə yeni həyat qazanmışdır. Sözsüz ki, Səlcuqlar dövründə dekorativ-tətbiqi sənət əsərləri də, incəsənətin digər növləri kimi, əsrlərdən keçərək köhnədən ən qiymətli cəhətləri saxlayaraq yeni təfsirdə, yeni texnika işləməsində, özünəməxsus tərzdə təqdim etmişdir.

Ədəbiyyat

1. Гусейнов Р. Огузы, кыпчаги в Азербайджане XI-XII вв. - Проблемы современной тюркологии. Алма-Ата, 1980.
2. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII века . – Искусство Азербайджана. Б., 1949.
3. Имадддин Нясими. Б., 1973
4. Дямирчизаде А.М. "Дядя Горгуд" эпосунун дили. Б., 1959.
5. Гасымлы М. Озан - ашыг сянти. Б., 2003
6. Гийаси Ъ. Низами дюврц мемарлыг абиद्याри. Б., 1991.

РЕЗЮМЕ

Роль Сельджуков в истории этнокультуры Азербайджана.

Гасанова А.И.

В данной статье указывается роль династии Сельджуков в этнокультурной истории Азербайджана XI-XII веков. Сельджукская эпоха, известная в востоковедении как период "возрождения" и тюркского этнического подъема в культуре Азербайджана отличается развитием науки и искусства. Отмечается образование нового художественного стиля в искусстве - называемого "Сельджукским", который проявляется в архитектуре и др. памятниках культуры на территории Азербайджана.

SUMMARY

Role of the Seljugs in the etnokulturoloji history of Azerbaijan

Hasanova A.I.

In this article revising the active cultural links of Azerbaijan in the period of Arab Khalifat. It is shown the creation of new form (shape) and genre in music, poetry, architecture and other type of art. Especially it is noted the reborn an development of musical science, enlarging of splere of system.

Rəfəcilər: professor, sənətşünaslıq namizədi Z.K.Abdullayeva
dosent E.M.Əfəndiyeva

Əfsanə BABAYEVA
Sənətşünaslıq namizədi

MUĞAM VƏ DİNİ MUSIQİNİN MÜQAYİSƏLİ TƏDQIQİNİN BƏZİ ASPEKTLƏRİ

Muğam və dini musiqisinin qarşılıqlı əlaqəsinə dair fikirlər elmi və bədii təcrübədə özünə geniş yer alsada, bu yaxınlığın hansı parametrlər üzrə və nə dərəcədə mümkünlüyünə dair xüsusi araşdırmalar aparılmamışdır. Muğam və dini musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi dedikdə, hansı tərəfinsə birinciliyini, üstünlüyünü, hansınınsa ikinciliyini, müəyyən təsirdən yarandığını müəyyənləşirmək məqsədinin qarşıya qoyulması başa düşülməməlidir. Bunu müəyyənləşdirmək də mənasızdır, çünki hər iki fenomen Orta əsrlər bədii düşüncəsinin məhsuludur və vahid kompleks daxilində formalaşmışdır.

Bu problemin mövcudluğuna əsas verən şərt, ilk növbədə, muğam və dini musiqi arasında ümumi qanunauyğunlaqların olması, digər tərəfdən, Orta əsrlərdə meydana gələn risalələrdə dini musiqinin ifasında muğam (makam) ənənəsindən geniş istifadə edilməsinə dair faktların özünə yer alması olmuşdur. Belə ki, həmin risalələrin birində (XVI əsr - anonim) dini ayinin (namazın) icrası zamanı günün müxtəlif vaxtlarında aşağıdakı ladların (pərdələrin) istifadəsinin münasib hesab edilməsini nəzərə çatdıraraq:

"Səhər namazında - Hicaz; günortadan öncə - Əraq; zühr namazında - Zirəfkəndi-Küçük; günortadan sonra - Busəlik; əsr namazında - Üşşaq; axşam namazı zamanı - Zəngülə; axşam namazından sonrakında - İsfahan; gecə namazında - Zirəfkəndi-Bozorq; gecə namazından sonra - Rəhavi; səhər namazından öncə - Hüseyini" (1).

Orta əsrlərdə azanın hər gün müxtəlif laddarda - Üşşaq, Segah, Çahargah, Rast, Bayatı və s. üstündə müxtəlif melodiylarla oxunmasına dair isveçrəli şərqşünas alim Adam Metsin (2) verdiyi məlumata görə Quranın və azanın belə ifası din xadimləri tərəfindən etirazla qarşılanmış və bu cür "eksperimentlərin" dayandırılması tələb olunmuşdur. Həmin dövrlərdə muğam sənətinin yüksək inkişaf mərhələsini yaşaması ilə bağlı dini musiqinin tərtibatı da bu nailiyyətlərin təsirindən yan ötmür.

Belə ki, Ərəbistanın cənubunda - Sənada məsciddə 22 müədzinin toplanması, Xorasanda isə məsciddə minbərlə üzbəüz oturan xorun "gözəl və melodik" oxumasının bir adətə çevrilməsi Orta əsrlərdə dini musiqiyə də muğamla bərabər eyni dərəcədə marağın olmasını göstərir və bunların hər ikisinin bir kökdən, bir mənbədən qidalanmasına dəlalət edir.

Bütün bu faktlar dini musiqinin və muğamın bədii prinsiplərinin və qanunauyğunluqlarının bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə olmasından xəbər verir və onları bir-birinə yaxınlaşdıran ümumi prinsip kimi məhz lad-məqam əsasında danışımağa əsas verir.

Şübhəsiz, lad-məqam sistemi Orta əsr musiqi fikrinin ümumi qanunauyğunluqlarının formalaşmasında mühüm yer tutur. Məlumdur ki, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqisində bir neçə inkişaf mərhələsi keçən lad-məqam sistemi islam mədəniyyətinin formalaşdığı və çiçəkləndiyi dövrdə ən yüksək səviyyəyə çatmışdır. Təsadüfi deyil ki, vahid lad-məqam sisteminə əsaslanan Orta əsrlər Şərq musiqisi, bir çox şərqşünas alimlərin fikrincə, islam mədəniyyətində, o cümlədən, incəsənətində "müxtəlifdə tək" qabarıq surətdə nümayiş etdirən bədii özlü kimi qəbul edilir. Belə bir müddəanın yaranmasına əsas verən başlıca amil kimi, məhz müsəlman Şərq xalqlarının musiqi ənəsinin tərkib hissəsində ümumi musiqi nəzəri sistemin çıxış etməsidir.

Orta əsrlərin musiqi-nəzəri sisteminə dair IX əsrdən XV-XVI əsrlərədək yazılmış risalələrdə geniş məlumatlar toplanmışdır. Əl-Kindi (IX əsr), Əl-Fərabî (X əsr), İbn-Sina (XI əsr), S.Urməvi (XIII əsr), Ə.Maraği (XIV-XV əsr), Ə.Cami (XV əsr) və b. hər dövrün öz musiqi dilinin nəzəri əsası haqqında müəyyən təsəvvür yaradır.

Artıq bu risalələrdə lad - orta əsrlər musiqisinin hər cür müxtəlifliyinin birləşdiyi bir vahid funksional əsas kimi təsdiqini tapır. Belə ki, lad-məqam ("pərdə", "muğam") anlayışı ilə Orta əsrlər musiqi sənətinin bir neçə elementinin - lad, melos, intonasiya ilə birləşməsi onun çoxaspektliliyini göstərir.

Məhz bu dövrdə ümummüsəlman musiqi sisteminin klassik normalarının bünövrəsi qoyulur. Bu zaman 12 makam haqqında təlimin formalaşması bütün musiqi mədəniyyətində baş verən ümumi xüsusiyyətləri və hadisələri əhatə edir. Maraqlıdır ki, təlimdə islam dünyasına daxil olan bir çox etnik qrupların (ərəb, fars, türk) musiqi sənətində əldə etdikləri nailiyyətlər birləşərək vahid ümumşərq incəsənətində öz dolğun ifadəsini tapır. Bunun nəticəsi olaraq muğamat sistemində yaranan bədii-musiqili yaradıcılığın ümumi prinsipləri formalaşır. Bütün bu prinsiplər o dövrün professional yaradıcılıq sahəsi olan muğam və dini musiqidə qabarıq şəkildə həllini tapır. Bu iki sahə

tarix boyu paralel olaraq, vahid nəzəri baza əsasında bərabər addımlayaraq hərə öz üslubunu yaradır.

Onu da qeyd edək ki, Orta əsrlərdə hər bir peşəkar - ustad musiqiçi həm alim, həm muğam ifaçısı, həm də dini musiqinin gözəl ifaçısı kimi eyni dərəcədə şöhrət qazanmaq imkanına malik idi. Məsələn, görkəmli Azərbaycan musiqiçisi Ə.Maraği məşhur alim və istedadlı ifaçı olmaqla bərabər, həm də Quranı gözəl oxuduğuna və onu əzbər bildiyinə görə "hafiz" (yəni - Quranı əzbərdən gözəl oxuyan) kimi tanınmışdır. Tarix boyu məlumdur ki, ən məşhur xanəndələr dini musiqidə də öz bacarıqlarını göstərməyə çalışmışlar. Belə ki, bu məqsədlə XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində dini musiqi formaları, hətta konsert proqramlarına da daxil olunurdu. Məşhur Azərbaycan xanəndəsi Səttarın Qafqazın müxtəlif regionlarında verdiyi konsertlərində "Şərq motivləri" ilə yanaşı, "müəzzinin mahnısını" da ifa etməsi, artıq dini musiqinin muğamla bərabər geniş dinləyici auditoriyasına təqdim edilməsindən xəbər verir. Müəzzinin mahnısı adı altında müasir dövrdə də bir çox məşhur muğam ifaçıları azanın müxtəlif variantlarını ifa etməklə bu sahədə öz yüksək professionallığını nümayiş etdirirlər. Belə ifaçılar sırasında dünya şöhrətli xanəndə Alim Qasimovun ifa etdiyi azan özünəməxsus üslubu ilə diqqəti cəlb edir.

Ona görə də dini musiqinin ifasında da muğamda olduğu kimi icraçının səsi, bacarığı, qabiliyyəti, lad-məqam sisteminə mükəmməl bələd olması ön planda durur. Məhz bu aspektdən iki professional sənət sayılan dini musiqi və muğamın arasındakı ümumi prinsiplərdən danışmaq olar.

Məlumdur ki, dini musiqi islam incəsənətinin bütün vacib aspektlərini özündə toplamışdır. Ümumiyyətlə, mədəniyyət fenomeni kimi, dinin əsas funksiyalarından biri - mədənimühafizəedici və mədəniötürücü funksiyadır ki, bunun vasitəsilə bütün mədəni dəyərlər həm sinxron, həm də diaxron planda çatdırılır. Bu baxımdan şifahi ənənəyə əsaslanan Orta əsr musiqi sənətinin əsrlər boyu yaşamasında və irəli ötürülməsində dini musiqinin öz yeri və rolu olmuşdur. Belə ki, əvvəlcə o, özündə muğamın (lad-məqam anlamında) əsas ümumi prinsiplərini toplamaqla, sonradan onun yaşaması və qorunması üçün şərait yaratmışdır.

Muğam və dini musiqinin ümumi prinsipləri, hər şeydən öncə lad-məqam uyğunluğunda təzahür edir. Burada lad sistemindəki struktur analogiyaları göstərmək vacibdir. Məhz lad-məqam sistemi muğamın və dini musiqinin əsasını təşkil edən musiqi dilinin bütün tərəflərini şərtləndirir və bunlar arasında uyğunluğu təyin edir.

Hər iki janr səviyyəsində lad sisteminin əsasında tetraxord prinsipi, kvinta konsonanslarının uzlaşması nəticəsində yaranan pentaxord

səsdüzümünün özünəməxsusluğu durur. Xüsusilə, bu prinsiplərin dini musiqidə bu günədək kanonik şəkildə çıxış etməsi dini sferanın Orta əsrlər lad sisteminin təşəkkülünün ilkin mərhələsində formalaşmasından xəbər verir. Burada dayaq tonun göstərilməsi (gəzişmələr vasitəsilə), semantik əhəmiyyətə malik intonasiyaların çıxış etməsi bütövlükdə melodik ladfunksional toplanmanı, sabitliyi törədir. Lad-məqam sistemlərin müxtəlif etnik regionlarda fərqliliyi yalnız ifa edilən dini musiqinin əsasını təşkil edən muğamın adında özünü göstərsə də, bütövlükdə lad sistemləri arasında qohumluq əlaqələri aydın müşahidə olunur. Məsələn, ərəb Xiqaf məqamında olan azan və türk Hicaz azanı eyni səsdüzümünə malik olduğuna görə uyğunluq təşkil edir.

Bir çox azan nümunələrinin səsdüzümü artırılmış sekunda ladlar sırasında durur. Demək olar ki, bütün regional mədəniyyətlərin dini musiqisində bu strukturlar böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu tipli bütün lad sistemlərində artırılmış sekunda intervalı eyni funksional vəziyyətdədir. Burada tetraxordun əsasını təşkil edən artırılmış sekunda intervalı kiçik sekundaların simmetrik yerləşməsi ilə yanaşı durur. Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətində hicaz ayrıca bir muğam kimi mövcud olduğu halda, Azərbaycan muğam sənətində o, Şur muğamının bir şöbəsi kimi çıxış edir. Şur lad sisteminə (müxtəlif etnik mədəniyyətlərdə Kürdi, Hüseyini, Busəlik, Üşşaq) əsaslanan azan nümunələri böyük əksəriyyət təşkil edir.

Məlumdur ki, hər bir lada məxsus tipik formul oxumaları və intonasiyaları mövcuddur. Məsələn, şur lad sisteminə daxil olan muğamlarda bir neçə tipik formul oxumalar göstərə bilərik ki, bunlar həm muğam, həm də azan nümunələrində eyni dərəcədə müşahidə olunur. Bunlar tonikanın natural alt sekunda (əsas ton), üst əskilmiş aparıcı ton, minor tersiyası, üst kvartanın, kvintanın cəlb edilməsidir. Əgər bunlardan bəziləri tonikanın ətrafında gəzişmə vasitəsilə (alt və üst aparıcı tonlar) onun təsdiqlənməsində çıxış edərsə, digərləri , məsələn, üst medianta "Zəmin-xara"da bir çox dini musiqi nümunələrində xarakterik olan dayaq pərdədir. Şur ladında olan azan nümunələri üçün ən parlaq və geniş yayılmış intonasiya - tonikadan üst kvarta və ya kvinta tonuna sıçrayışlardır. Bu ladin tonikasının kvinta pərdəsi, qeyd olduğu kimi, ayrıca Hicaz muğamı kimi çıxış edir və onun əsasını təşkil edən artırılmış sekunda (pərdələrin alterasiyası nəticəsində) intervalı dolğun və təsirli məzmun daşıyır.

Rast lad sistemi də dini musiqinin əsasını təşkil edən səsdüzümləri arasında mühüm yer tutur. Bu lad bir çox Şərq xalqlarının musiqi sistemində həm ad, həm də struktur eyniliyini saxlayır.

Rast ladi üçün tonikanın xüsusi vurğulanması və təsdiqlənməsi, əsas

dayaq ətrafında intonasiya inkişafın cəmləşməsi, aşağı kvartadan tonikaya kvartal sıçrayışdan, üst tersiya məkanı çərçivəsində yuxarı xarakter hərəkətdən istifadə edilməsi səciyyəvidir ki, bütün bunlar da həm muğamda, həm də dini musiqidə özünü göstərir.

Elə etnik mədəniyyətlər də mövcuddur ki, bunların dini musiqisinin lad-məqam əsasında anqemiton və diatonik səsdüzümlərin sintezi özünü göstərir (məsələn, tatar, İndoneziya xalqlarının və s.).

Demək olar ki, bütün azan nümunələrində melodik quruluşun başlanğıc intonasiyasının yuxarıya doğru inadlı cəhdi (təkbir) daim müşahidə olunur. Belə intonasiyanın yaranmasına ladın əsas dayaq pərdəsindən onun üst kvarta və ya kvintasına, bəzənsə tonikaya alt kvartadan olan sıçrayışlar vasitəsilə nail olunur ki, bu da "Al-la" hecalarının tələffüsündə təsadüf edilir. Bu tipli intonasiyaların olduqca parlaq, "çağırış" xarakterli olması onların bir neçə dəfə təkrarlanmasını tələb edir. Azanın melodik quruluşunda uca tonun əldə olunmasına nə qədər cəhd olsa da, onun başlanğıc və son nöqtəsi kimi əsas dayağın (tonikanın) təsdiqi çıxış edir. Bu da sanki kamandan buraxılmış oxun sərbəst enməsinə xatırladır. Burada lad təfəkkürünün ümumi prinsiplərinə uyğun olaraq melodik inkişafın geriyyə dönməsi, son hesabda başlanğıc nöqtəyə qayıtması prinsipi özünü göstərir. Bu xüsusiyyət - inkişafın ilkin nöqtədən (pərdədən) başlayıb yenidən ona qayıtması - formaya zaman kateqoriyasının vacib aspektlərindən biri olan dairəvilik xarakteri verir.

Azanın sonrakı inkişaf fazasında (şəhadət, təzviz) artıq ladın digər dayaq tonlarının gəzişməsi və onların təsdiqi, melizmlərin üstünlüyü, sekvent dönmələr, sual-cavab quruluşlu misraların çıxış etməsi buna işləmə bölməsi kimi baxmağa əsas verir.

Azanın melodik və lad cəhətdən tamamlanmış bölmələrində tipik intonasiya fiqurları müəyyən xarakter əlamətlərlə seçilir: 1) dəqiq lad əsasa, müəyyən lad-dayaq pərdəyə malikdirlər; 2) melodik cəhətdən bitkindirlər, yəni onu təşkil edən intonasiyalar kompleksi özündə dərin məzmun və bitkin musiqi fikrini toplayır.

Demək olar ki, bütün azan nümunələri üçün ümumi olan, bu və ya digər ladi əks etdirən tipik intonasiya-formullar dəyişməz saxlanılır.

Beləliklə, dini musiqinin melodik quruluşunun qısaca nəzərdən keçirilməsi onun muğamla müəyyən müqayisə parametrlərini müəyyənləşdirməyə və ortaq ümumi qanunauyğunluqları aşkarlamağa əsas verir:

1. Hər iki tərəfin əsasında duran həm lad strukturların, həm lad funksional əlaqələrin, həm də formul intonasiyaların uyğunluğunu göstərə bilirik;

2. Uyğunluq lad dayaqlarının (muğamda bunlar daha geniş dairəni

əhatə edir) müxtəlifliyində və əlaqəsində, tonikanın hökmranlığında və ona yanaşma ümumiliyində, kadans dönmələrdə özünü göstərir; Muğamda olduğu kimi dini musiqidə də, xüsusi olaraq, azanda ladin mərkəzi və digər dayaqları ətrafında mətnin intonasiya məzmunu cəmləşir, sonra isə inkişaf etdirilir. Beləcə struktur təşkilinin müəyyən prinsipi meydana gəlir ki, burada da lad dayaqları ətrafında ornamental inkişaf üstünlük təşkil edir.

3. Ladintonasiya inkişafından asılı olmayaraq əsas dayaq tonun (tonikanın) üstünlüyü və onun ardıcıl olaraq inadla təkrarlanması, Tonika - kvarta (kvinta) interval əlaqələrinin (həmçinin, artırılmış sekunda, aparıcı tonların funksional rolunun) xarakter eyniliyi ;

4. Hər iki halda melodik inkişafın əsasını sekvensiya və gəzişmələrin təşkil etməsi ;

5. İmprovizasiyalı inkişaf tipinin çıxış etməsi və s.

Göründüyü kimi, ladintonasiya inkişafında analogiyalar məhz lad-məqam sisteminin eyniliyindən və qanunauyğunlaqlarından meydana gəlir.

Muğam tədqiqatçıları muğam formasının təşəkkülünün lad sistemi ilə bağlılığını qeyd edirlər. Bu aspekt dini musiqidə də (xüsusilə, azanda) oxşar əlamətə malikdir. Muğamda formanın təşəkkülündə əsas mərhələlər belə müəyyən edilmişdir:

1. Əsas ladintonasiya kompleksinin təsdiqi;

2. Tonikanın tədricən genişlənməsi və inkişaf elementinin tədricən artması;

3. Kulminasiya;

4. Dayağa qayıdış.

Bu sxem özünəməxsus, çox yığcam halda azanın kompozisiya quruluşunda da özünü göstərir (3). Ümumiyyətlə, belə bir formulanın musiqidə universal inkişaf qanunlarına uyğun gəldiyini və xüsusilə də, orta əsrlər dünyagörüşü ideyalarına cavab verdiyini görmək olar. Bu baxımdan azanın inkişaf formulası - 1. mənbə (təkbir), 2. hərəkət, inkişaf (şəhadət, təzvib), 3. mənbəyə qayıdış (təkbir) - sanki musiqinin, o cümlədən, muğmın universal inkişaf qanununun eynidir.

Beləliklə, muğam və dini musiqinin ladintonasiya əsasının müqayisəli öyrənilməsində başlıca məqsəd orta əsr musiqi təfəkkürünün məhsulu olan hər iki tərəfin oxşar və fərqli cəhətlərinin, ümumi qanunauyğunluqlarının və özünəməxsus xüsusiyyətlərinin aşkarlanmasından ibarətdir.

Hər şeydən öncə lad-məqam əsasında olan uyğunluqlar bədii əlaqələrin və digər faktorlar arasındakı münasibətlərin müəyyənlişməsində bir açardır. Digər tərəfdən, hər hansı müqayisəli

təhlil tədqiq olunan obyektin xarakterliyinin, fərdi özünəməxsusluğunun nəzərə çatdırılması yolunda əvəzsiz üsuldur.

Ədəbiyyat

1. Г.Шамилли. Аноним 16-го века "Рисале дар илм-и мусики".- Консерваторийа, 2009, №2, с.155-200.
- 2.А.Мец. Мусульманский ренессанс . М., 1966, с.271-27
3. Ятрафлы бах: Я.Бабайева. Азярбайғанда ислам вя мусиги. Б., Нурлан, 2001.

РЕЗЮМЕ

А.А. БАБАЕВА

О некоторых аспектах сравнительного исследования культовой музыки и мугама.

Статья посвящается актуальной проблеме взаимосвязи культовой музыки и мугама. Подчеркивается мысль о том, что в результате взаимосвязанности форм духовной деятельности средневекового музыкального творчества и целостности, нерасчлененности художественного сознания складывались определенные универсальные принципы, обеспечивающие единство музыкальной культуры.

В статье указано значение ладовых закономерностей, которые одинаково проявляются как в культовой, так и мугамной практике, что дает основание говорить об общих принципах развития в музыкальной культуре средневековья.

SUMMARY

BABAYEVA A. A.

Regarding the problem of comparison investigation of common principles in cultural music and mugam

This article is dedicated to actual problem of relationship of cultural music and mugam. In the article is emphasized an idea regarding that the definite universal principles which ensure the unity of musical culture are formed as result of interrelation of mental activity forms of medieval musical creation and integrity, indivisibility of artistic perceptions.

In the article is indicated the meaning of modal regularity which are occurred equally in cultic and mugam practice. All mentioned above facts give ground to affirm the common developmental principles in musical culture of Middle Ages.

Rəyçilər: professor, sənətşünaslıq doktoru Rəna Məmmədova
professor Akif Quliyev

Elsevər ƏHMƏDOV
AMK-nın magistri

NİYAZİNİN «RAST» SIMFONİK MUĞAMINA BİR NƏZƏR

Milli musiqinin tarixi inkişafı sübüt edir ki, muğam-Azərbaycan xalqının səslərdə dondurulmuş musiqi yaddaşı deyil, o, daima və hər zaman fəal surətdə yeniləşən, dialektik inkişafda olan janrdır.

Simfonik muğamlarda obrazların açılışında rəngarəngliyə və dəyişkənliyə meyl ön sıraya çəkilir. Simfonik muğamlar iki təfəkkür tipinin «toqquşması» nəticəsində meydana gələn janr “hibriti”dir. Bunlarda simfonizm qanunları ilə muğamın inkişaf prinsipləri qovuşaraq özünəməxsus janr üslubu yaradır. Belə ki, əsərlərin adından da məlum olduğu kimi, bu iki musiqi düşüncə tərzinin təsiri onların struktur təşkilində özünü göstərir. Bunlarda Qərb simfonizmi prinsipləri muğam kompozisiyasının metodları ilə təbii olaraq qovuşur.

Azərbaycan simfonizmində tematizmin təşəkkülündə və açılmasında milli inkişaf prinsiplərini əks etdirən ən parlaq əsərlərdən biri Niyazinin «Rast» simfonik muğamıdır. Niyazinin “Rast” simfonik muğamı 1949-cu ildə yazılmışdır. Bu əsər dramaturji bitkinliyi, güclü emosional təsiri, zəngin melodikası, xüsusilə harmonik dilinin əlvanlığı və ifadəliliyi ilə fərqlənir. Əsər müəllifin idarəsilə bir çox xarici ölkələrdə səslənmiş, Çexoslovakiyanın (“Suprafon”) və ABŞ-ın (“Rikordi”) musiqi şirkətləri tərəfindən qrammofon valına yazılmışdır. Bu əsərin milli musiqi mədəniyyətində tutduğu yeri məhz onun ənənəvi musiqi ilə bilavasitə bağlılığına görə müəyyənləşdirilir. Bəstəkar maksimal dərəcədə klassik janra yaxınlaşmağa cəhd edərək muğamın ifadə vasitələrinin bütöv strukturunu, semantik sistemini əks etdirməyi qarşısına məqsəd qoyur.

Simfonik muğamların tematik materialının versiyalılıq, sekvent təkrarlıqla yanaşı, birbaşa inkişafa məruz qalması işləmə xarakteri daşmasını sübut edir. Muğam və simfonik dramaturgiyanın qovuşğunun təzahürünü əsərlərin materialının inkişaf priyomlarında və formatəşkilində aydın izləmək olar.

Muğam improvizasiyalılığı üçün müəyyənəddici olan formanın təşəkkül prinsipləri: ilkin vahid intonasiya quruluşunun mikrovariant

inkışafı simfonik muğamlarda öz əksini tapır. Həmin intonasiya motivinin dəyişməz təkrarlanması və variant dəyişkənliyi nəticəsində daha böyük şöbələr yaranır ki, bu da sintetik strukturların üstünlüyünə gətirib çıxarır. Belə strukturlar çox vaxt rondo və variasiya əlamətlərinin qovuşduğundan əmələ gəlir. Formanın bu cür həlli onun əsasını təşkil edən intonasiya-ritmik özəyin milli xarakterinə tam uyğundur. Eyni zamanda, muğam tematizminin belə bir ifadəsi musiqili obrazın geniş təqdimatına da kömək edir.

Xalq və professional janrlar arasında uyğunluq nöqtəsinin mövcudluğunun olması bəstəkarlar üçün böyük imkanlar açır. Simfonik muğamlarda muğam inkişaf prinsipinə xas olan lad-tonal dayağa qayıdış, variasiyalılıq, son bəndi həmişə dayaq səslə tamamlanan qısa xarakter dönmələrin sekvent inkişaf priyomları ilə yanaşı, simfonizm ənənəsi üçün xarakter olan prinsiplər-melodik əlaqələr, lad-tematik elementlərin ümumiliyi və leytmotiv tağlar mühüm rol oynayır.

Niyazi «Rast»-nda silsilənin tematik birliyi üçün intonasiya əlaqələri priyomu ilə yanaşı, eyni musiqi materialının təkrar verilməsi vasitəsindən: bəzən tək reministesiyalar, bəzənsə leyttematizm prinsipinin tətbiqi hesabına geniş istifadə edir.

«Rast»-da Niyazinin milli mənbə ilə bağlılığı özünü tematik materialın strukturunda parlaq göstərir. Bəstəkarın xalq musiqisindən istifadə üsulundan (sitat və yaxud fərdi mövzuları) asılı olmayaraq, milli xarakter onun tematizminin əsas göstəricisi kimi çıxış edir. Əsərdə tematizmin variant variasiyalı inkişaf metodu obraz aləminin yeniləşməsinə gətirib çıxarır. Obrazlar sferası tək-cə təzadlıq prinsipi üzrə deyil, həm də Avropa klassik dramaturgiyasına uyğun dəyişdirilirlər.

Bir-birinin ardınca fasiləsiz səslənən hissələr vahid struktur tamı təşkil edirlər. Eyni zamanda onlar bir-birindən tempinə, lad-tonal və metroritmik quruluşuna görə fərqlənərək simfonik muğamın daxilində özünəməxsus kiçik strukturlar yaradırlar. Belə ki, möhtəşəm-təntənəli «Bərdaşt»-dan sonra canlı-gümrah «Mayə» gəlir; «Vilayəti» şöbəsi «Şahnaz» muğamının tematik materialı ilə zənginləşərək fəlsəfi-lirika ilə yanaşı gərgin dramatism, kədər cizgiləri daşıyır; «Şikəsteyi-fars»-ın rəqsvari xarakterinin təzadlılığı ilə fərqlənir.

Əsəri yekunlaşdıran «Əraq» isə əvvəlki bölmələrdən qısa reminisensiyaları ilə daha çox tamamlayıcı hissəni xatırladır. Kiçik bağlayıcı bölmə onun «Pəncgah»-ın qürurlu musiqisi «Mayə» şöbəsinin materialına əsaslanaraq bayramsayağı kodaya gətirib çıxarır. Bütün bu bölmələr müxtəlif təsnif və rənglərin əhatəsində səslənərək əsas improvizasiyalı struktur sanki «kölğələnir».

Forma cəhətdən suita silsiləsi ilə uyğunluq təəssüratı doğuran «Rast»

muğamının klassik nümunəsindən fərqli olaraq «Rast» simfonik muğamı böyük birhissəli kompozisiya kimi təqdim edilir. Burada nəinki milli mənbənin əsas bölmələri («Bərdaşt», «Mayə» (Rast), «Vilayəti» (Şahnaz), «Şikeste-yi-fars». «Əraq», «Pəncgah») əksini tapır, həm də onların simfonik formada ardıcılığı qorunur. Bu ardıcılıqda muğamın əsas lad-tonal dayaqını göstərən bölmələr xüsusilə, istifadə edilir. Ən başlıcası isə məqsəd muğamın ümumi emosional ruhunu, psixoloji, ritmik və melodik zənginliyini çatdırmaqdan ibarətdir ki, bəstəkar da bu vəzifənin öhdəsindən bacarıqla gəlir.

Şübhəsiz, bəstəkar muğam kompozisiyasının simfonik variantını daha yığcam və dinamik formada canlandırmağa çalışmışdır. Məsələn, simfonik strukturun kulminasiya zonası özünəməxsus həll edilmiş, bütün muğamın obrazlı-emosional yekunu bir qədər dəyişdirilmişdir. Belə ki, bütün kulminasiya yığcam qısa formada təqdim olunduğu halda ilkin mənbədən fərqlənir.

Məlumdur ki, klassik ənənəyə görə «Rast»ın kulminasiyadan sonrakı hissəsi olduqca genişdir. Belə ki, ilkin obrazın qayıdışı və onun lad-tonal səviyyəsinin bərpası çox mərhələli prosesdir. Lakin simfonik muğamda bəstəkar bu hissəni təntənəli apofeoza bitirərək klassik mənbənin sonluğunu bir qədər dəyişdirir. Struktur və obrazlı-emosional baxışdan belə bir sonluq simfonik dramaturgiyanın irəli sürdüyü inkişaf prinsipi ilə özünü doğruldur.

«Rast» simfonik muğamında milli mənbənin lad-tonal strukturu da yaradıcı surətdə işlənmişdir. Muğam silsiləsinə başqa lad sferasına aid tematik materialın daxil edilməsi hadisəsi özlüyündə yeni bir hal deyil, lakin bununla belə, Niyazinin bu əsərində belə epizodlar böyük intonasiya zonalarını yaradırlar. Bunlar musiqi inkişafının ümumi gedişatına üzvi surətdə qoşulur və muğam silsiləsinin lad qanunauyğunluğuna zərər vurmada əsərin obraz-emosional ahənginin və lad dramaturgiyasının zənginləşməsinə təsir edirlər.

«Rast»ın ümumi strukturunda özünəməxsus tonal-dramaturji inkişaf məntiqi özünü göstərir. Bunlar: möhtəşəm «Rast» (F); lirik «Şur» (C); zərif məhəbbət ruhlu «Segah» (A). Bununla belə əsərin əsas lad dayaqı kimi «Rast»ın olmasını sonda, yığcam formada giriş mövzunun təkrarlanması təsdiq edir.

Beləliklə, simfonik muğamların tematizmində sitat metodundan geniş istifadə edilir. Xüsusilə, improvizasiyalı bölmələrdə bu maraqlı ifadə olunur. Müəyyən dərəcə bəstəkar cilovundan keçən sitat materialı sonradan onun fantaziyası sayəsində bəzədilir. Bununla belə həmin bölmələrdə improvizasiyalığın nəticəsi olaraq tematizmin zamanca daralması və zahirən sadələşməsi gözə çarpır.

Bu da öz növbəsində şöbə daxilində tematik inkişafın tezləşməsini, onun kəskin yeniləşməsini, təzadlığını törədir. Muğam tematizminin çoxsəsli orkestr tədqiqatı onun ritmik və ornamental sadələşməsini tələb edir. Bütün bunlar tematizmin emosional obrazlılığının simfonizm prinsipinə müvafiq olaraq qavranılmasını təmin edir.

Əsərlərin improvizasiyalı bölmələrinin tematizmi milli mənbənin hər hansı bölməsinin (şöbəsinin) ifadəçisi kimi çıxış edir. Lakin çox yığcam halda onun vacib xüsusiyyətlərini-ladintonasiya, ritmik cəhətlərini əks etdirir.

Simfonik muğamların məhz improvizasiyalı şöbələrinin (bölmə) tematizmində muğam-improvizasiya inkişaf prinsipləri ilə simfonizm priyomlarının üzvi birləşməsinin başlanğıcı qoyulur. Simfonik muğamlarda ilk dəfə olaraq muğam tematizmi (Şərq) ilə professional bəstəkar düşüncəsinin (Qərb) göstəricisi olan çoxsəsli fakturanın qarşılıqlı əlaqəsi baş verir.

İmprovizasiyalı tematizmin dramaturji prosesində tematik və faktura həlli nəticəsində ümumi kompozisiyada improvizasiyalı şöbələrin miqyası və rolu azaldılır, bunun əvəzinə dəqiq metroritmə əsaslanan epizodların dramaturji əhəmiyyəti və həcmi artırılır.

Simfonik muğamların faktura xüsusiyyətləri burada dəstgahın janr təzadlığının ümumiləşməsini şərtləndirir. Fakturanın janr tiplərinin ardıcullaşması (monodik, çoxsəsli) vasitəsilə muğam dramaturgiya ənənəsinin təsdiqi baş verir ki, bununla da simfonizm metodunu zənginləşdirir.

Simfonik muğamlarda qərb simfonizmin prinsiplərinin və muğam formatəşkilinin qarşılıqlı əlaqəsi ən əhəmiyyətli problemdir. Məlumdur ki, muğam kompozisiyasını bir çox hissələrə bölünməsi onun əsas cəhətlərindən biridir. Burada şöbə strukturu tematizmin əsas vahidi kimi çıxış edir. Şöbə ilə yanaşı təsnif, rəng, zərbi-muğamları da dəstgahın daxilində formanın muğam kristalına, çoxsaylı zərrəciklərinə bənzətmək olar.

Muğam forması ladmelodik təşəkkülün fəal məqsədyönlü prosesinin nəticəsidir. Bu proses aramla, lakin daxilən gərgin surətdə kulminasiya doğru cəhdi əks etdirir. Simfonik muğamlarda həmin pilləli artımın yerinə yetirilməsi simfonik inkişaf və formatəşkili normalarının birləşdirici cəhətləri (leytmatizm, tağlar) ilə bağlı «dinamik-prosessual» tendensiyalarla kəskinləşir, qabardılır.

Buradan da simfonik muğamların kompozisiyasında şöbənin (dəqiq metroritmli bölmələri ilə birgə) və ya bir neçə şöbənin (yənə də öz metroritmik bölmələri ilə birgə) qruplaşması baş verir ki, bunun da nəticəsində strukturun parçalanmasına şərait yaranır. Belə ki, simfonik

muğamların kompozisiyası dramaturji inkişafın müəyyən fazası ilə bağlı, daxilən bir-birilə bağlı olan böyük sahələrə-hissələrə bölünür.

Sifmonik muğamları təşkil edən birhissəli strukturun daxilində avropa tipli formaların (3 h., rondo) çıxış etməsi ənənəvi muğam formasının mürəkkəbləşməsini sübut edir. Belə ki, muğamın forma quruluşu qeyri-ənənəvi, müxtəlif cizgilər qazanır, onun inkişaf dramaturgiyası isə sıçrayışlı, böyüdülmüş xarakter daşıyır.

Beləliklə, simfonik muğamların təhlilindən aydın olur ki, onların strukturunda müxtəlif formatəşkili prinsipləri çıxış edir. Yəni, birhissəli simfonik silsilələrdə iki müxtəlif mədəni mənbəyə (Şərq-Qərb) əsaslanan, onların qarşılıqlı əlaqəsini əks etdirən qarışıq formanın yeni tipi təsdiq olunur. Simfonik muğamların formasını şərti olaraq «ikili-regional qarışıq forma» kimi təyin etmək məqsədəuyğun sayılır. «İkili-regional qarışıq forma» dedikdə bir neçə klassik Avropa formalarının əlamətləri ilə muğamın forma cizgilərinin uzlaşması nəzərdə tutulur. Bu formada kulminasiya doğru pilləli inkişaf prinsipinin yerinə yetirilməsi müxtəlif ola bilər.

Ədəbiyyat

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, «Yazıçı», 1985
2. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı, 1969.
3. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. Bakı, 1999
4. Əmirov F. Musiqi səhifələri. Bakı, «İşiq», 1987
5. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları Bakı, 1985
6. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1991

РЕЗЮМЕ

Взгляд на симфонический мугам «Раст» Ниязи

Ахмедов Эльсвьяр

Одним из самых ярких произведений, отражающих принципы национального развития в становлении и раскрытии тематизма в азербайджанском симфонизме, является симфонический мугам «Раст» Ниязи. Целью статьи является раскрытие особенностей отражения композитором целостной структуры, семантической системы средств выражения мугама с попыткой подхода к классическому жанру.

SUMMARY

View of Niyazi's symphony mugham "Rast"

Ahmadov Elsevar

One of the most outstanding works reflecting the principles of the national development in the making and disclosure of the subject area in the Azerbaijan symphonism is Niyazi's symphony mugham "Rast". The thesis is aimed at the disclosure of the features of reflecting the whole structure and semantic system of the means of the expression of mugham by the composer who endeavored to approach to the classic genre.

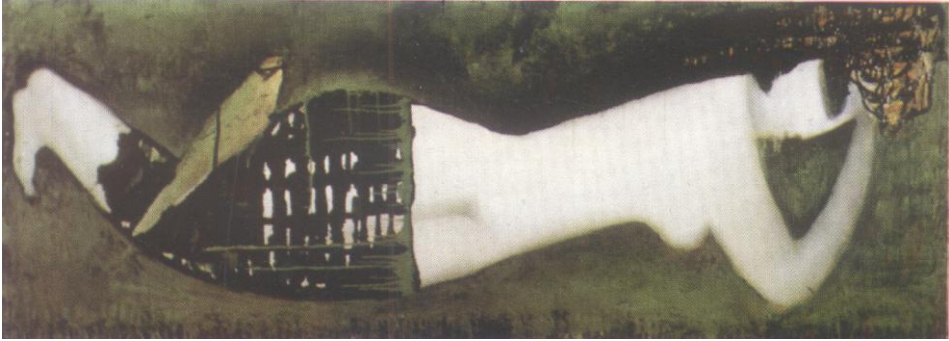
Rəyçilər: prof. M.Kərimov
prof. M.Quliyev

Vəfa XANBƏYOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, fəlsəfə doktoru.

RÜFƏT RAMAZANOVUN “QÜSSƏ” KAMERA ƏSƏRİ

Son dövrlərdə proqramlılıq Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində böyük yer tutur. Elə R.Ramazanovun da yaradıcılığına nəzər salsaq, görürük ki, onun simfonik, eləcə də kamera əsərləri əsasən proqramlı xarakter daşıyır. “Qüssə” adlı miniatur bəstəkar tərəfindən 1996-cı ildə qələmə alınmışdır. Əsərin əsas konsepsiyası görkəmli rəssam - Ədalət Qaranın eyniadlı rəsm tablosu əsasında qurulmuşdur. Rəsmnin kompozisiya xüsusiyyətləri, obraz quruluşu, rəmzi olaraq qadın siluetinin ifadəliliyi, bəstəkarı təəssüratlandıraraq gözəl bir əsər yaratmağa sövq etmişdir.



Ədalət Qara “Qüssə”. 1992.

Ümumiyyətlə, bildiyimiz kimi, proqramlılıq musiqidə bir neçə növdə özünü büruzə verə bilər. Belə ki, təsviri proqramlılıq – təbiət lövhələrinin (mənzərələrinin), xalq bayram, rəqs, döyüş səhnələrinin, portretlərinin əks etdirilməsi əsasında qurulur (K.Debüssi “Dəniz”, “Yağış altında bağlar”, S.Hacıbəyov “Karvan”, F.Bədəlbəyli fortepiano üçün “Dəniz” pyesi və s.). Süjetli proqramlılıq, bir çox halda ədəbi qaynaqlara əsaslanır (Berlioz “Fantastik simfoniya”, Çaykovski “Romeo və Culyetta”,

Q.Qaravey “Leyli və Məcnun” simfonik poema, A.Məlikov fortepiano üçün “Anlar”, F.Qarayev iki ifaçı üçün sonata və s.). Proqramlılıq nəinki professional, eləcə də xalq musiqi incəsənətinə də məxsusdur (məsələn qazax küy və qırğız kü’larına və s.).

Proqramlılığın başqa növü də təsviri incəsənət, heykəltəraşlıq, hətta arxitektura nümunələri əsasında, onlara olan təəssüratlar zəminində yaranan əsərlərdir. Bu üsul, belə desək, sənətlərarası bir üsuldur, ona görə ki, (ədəbi və ya) təsviri incəsənətə aid olan əsər sonradan başqa **Yaradıcı** tərəfindən öz musiqi təsvirini, frazeologiyasını (“Musical ekphrasis”) tapır.

Musiqinin və təsviri incəsənətin bağlılığı açıq və vasitəli bir şəkildə özünü büruzə verə bilər. Belə ki, menzural notlaşmadan başlayaraq musiqi qrafikasına, mətnin musiqi fiqurlarla bəzədilməsinə çox böyük fikir verilirdi. Bundan başqa ikonalarda və kilsə xor musiqisində süjetlərin ümumiliyi nəzərə çarpır (Barokko dövrünün bəstəkarı Q.İ.Frans Biber Müqəddəs Məryamın həyat yolunu əks etdirən misteriya – sonataları yazmışdır).

XIX əsrdə proqramlı musiqi öz intişarını tapmışdır və “Musical ekphrasis”, məsələn F.Listin yaradıcılığında maraqlı nümunələrlə ifadələnmişdir. Belə ki, “Hunların savaşı” V.Kaulbaxın freskası, “Beşikdən qəbirədək”, (“Vilhelm Tellin məbədi” kimi) M.Zıçının rəsmi, (“Səyahət illəri” fortepiano silsiləsindən) “Nişanlanma” Rafaelin rəsm əsəri əsasında, “Mütəfəkkir” Mikelancelonun heykəltəraşlıq nümunəsi əsasında və s. yaranıb.

Təsviri incəsənətinin obrazları öz gözəl təcəssümünü M.Musorqskinin “Sərgidən şəkillər” adlı fortepiano silsiləsində də tapmışdır. Rəssam V.Qartmanın sərgilədiyi əsərlər (“Cırtan”, “Bahadır alaqaçıları” və s.) bəstəkarın qələmi altında çox zəngin təsviri - assosiasiya sıralı musiqi lövhələrə çevrilmişdir.

Elə fransız musiqi impressionizmi öz obrazları və əsasən, estetikası ilə rəssamlıqda olan impressionizmə borcludur.

“Vizual- musiqi” paralellərin yaranması XX əsrin bəstəkarlarının yaradıcılığında da özünü göstərir (O.Mussian, K.Ştokhauzen, T. Takemitsu, E.Demidova və s.). Misal üçün qeyd edim ki, O.Messian Fransada Müqəddəs Üçlük kilsəsində illər boyu işləyərkən soborun vitrajları, rəngarəng şüşələrin işıltıları onu bir çox musiqi obrazları yaratmağa sövq etmişdir. Elə “Kristalın liturgiyası” – 1-ci hissə “Zamanın sonuna kvartet” adlı əsər də bu təəssüratlarla bağlıdır. Bundan başqa P.Xindemitin Matisa həsr etdiyi “Rəssam Matis” (Mattias Qrunevaldın həyat və əsərləri əsasında) simfoniyasını, Q.Qarayev və F.Qarayevin ispan rəssamına həsr etdikləri “Qoya” simfoniyasını,

A.Əlizadənin Tahir Salahova ithaf etdiyi skripka və fortepiano üçün “Portret” poemasını, Q.Qarayevin “Tsarskoselskaya heykəli” fortepiano üçün pyesini də qeyd etmək istərdim.

R.Ramazanovun “Qüssə” adlı kamera əsərində rəsmə olan qəmginlik, qüssə obrazının ifadəsinə istinad olunur. Bəstəkar bunu musiqi vasitələri ilə təsvir edir. Belə ki, rəsm əsərinin prinsipində, onun kompozisiya həllində olan xüsusiyyətlər musiqidə də öz əksini tapır. Qeyd etmək lazımdır ki, miniatur qeyri-standart tərkib üçün, yəni soprano, fleyta, vibrafon və çembalo üçün nəzərdə tutulub. Əsər modal prinsipinə əsaslanır, müxtəlif müasir yazı texnika üsullarının istifadəsi də burada müşahidə olunur.


Rəsm kompozisiyasında (rəmzi olaraq) qadın silueti əsas götürüldüyünə görə musiqidə də aparıcı xətt qadın səsinə – soprano’ya həvalə olunub. Elə bu xətt aparıcı olduğundan, digər üç alət faktura qanunauyğunluğa əsasən akkompanement rolunda çıxış edirlər. Amma hər üç alətin müşayiəti müstəqil inkişafı təşkil edir. Vokal partiyasında məndən istifadə olunmur. Bu baxımdan muğənni obrazı ancaq səs imkanları və emosiya vasitələri ilə təsvir etməlidir.

İlk xanələrdən artıq əsərin qəmli, tənha obrazı açıqlanır (Adagio, Lamentoso).

Adagio, Lamentoso.
(legato)

The musical score consists of four staves: Soprano, Flute, Vibraphone, and Cembalo. The Soprano staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Flute staff has a melodic line starting at measure 11 with a quarter note G4. The Vibraphone and Cembalo staves are mostly silent, with some light accompaniment in the Cembalo part.

[1] rəqəmdən başlayaraq vokal xəttinə fleyta qoşulur. Onun qeyri-adi dinamik işarələri (sempre < >, < >) vokal partiyanın ştrixlərini təkrarlasa da o özü özlüyündə sərbəst melodik xəttə (əsasən e¹-f¹, e¹-sol¹ və əksinə olan “yellənən” fiqurasıyaya) əsaslanır. Burada polifoniklik özünü bürüzə verir. Cembalonun ([2]) müdaxiləsi (xüsusən üç xanə ərzində) vokalın ifa xəttini və eyni zamanda bütün əsərin melodik modelini təsdiq edir. Bu zaman vibrafonda (bütöv uzunluqlarla) səslənən səs birləşmələri də ümumi ahəngə çalarlar əlavə edir. Qeyd edim ki, rəsm əsərində fon əsasən tutqun kaloritli olduğu üçün, musiqinin harmonik dilində elə bu prinsipə riayət olunur. Amma səs birləşmələrində dissonanslıq parlaq

olsa da  gərgin, kəskin bir səslənmə abuhavası yaranmır. Bu da ondan irəli gəlir ki, melodik inkişaf yuxarı registrlərdə əks olunur, obraz isə əsasən işıqlı xarakter alır.

3 rəqəmdən ansambl tam heyyyətlə səslənməyə başlayır.

22 **3**



Qeyd edim ki, belə bir ifaçı tərkibi bəstəkarın fərdi tapıntısıdır və birləşmənin maraqlı bir nümunəsidir. Belə ki, burada dörd partiya müstəqil melodik xəttlərə əsaslanırsa da onlar bu obrazın yaranmasına xidmət edirlər (sanki mozaikanın birlikdə yığılan ayrı-ayrı parçaları kimi). Alətlər arasında sanki müəyyən bir “mübahisə” baş verir və belə bir inkişaf kulminasiyaya (**4**) gətirərək, sonradan fona çevrilir.

26 **4**



Fon ilk növbədə cembalonun ifasında səslənməyə başlayır və beş xanə ərzində (çərçivə daxilində verilən notlar əsasında) ifaçı tərəfindən təfsir olunur. Belə fon ilk növbədə, əlbəttə ki aleatorika yazı texnikasına əsaslanır. Belə ki, çərçivə daxilində verilmiş not ardıcılığı dəqiq qeyd olunsada burada ifaçıya sərbəstlik verilir və təsadüfilik prinsipi əsas götürülür. Bu ifa tərzı fleytanın partiyasında üç xanə ərzində öz əksini tapır. Fleyta, çembalo və vibrafonun tremolaları əsasında qurulan belə bir sonolik çalar rəsmın fonunda olan tutqun, qarışıq boyaları xatırladır. Kulminasiyanın zirvəsi maraqlı bir şəkildə ifadələnir. Bu dəqiq desək, vokalın dərin qlissando- sudur. Qlissando sanki ah-nalə kimi səslənir. Qeyd edim ki, o bir üsul kimi rəsm əsərinin ideyasını əks etdirir və dinləyicidə böyük təəssürat yaradır. Cembalonun klasterləri və vibrafonun qlissandosı soprano ilə həmavazdıq təşkil edirlər. Ad Libitum'dan sonra bir xanə sükut yaranır.

The musical score is for four instruments: Soprano (S.), Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Cemb.). The score is marked 'Ad Libitum' and 'dolce'. The Soprano part starts at measure 30 with a glissando (gliss.) and a forte (ff) dynamic. The Flute part is silent. The Vibraphone part has a glissando (gliss.) and a forte (ff) dynamic, with the instruction '(не глушить)' above it. The Piano part has a cluster (ff) and a forte (ff) dynamic. The score is marked with a box containing the number 5.

5 başlayaraq vokalın tənha solosu bir qədər də küskün ifadə alaraq, fleyta və vibrafonun ayrı-ayrı şəkildə növbələşən səslənmələri ilə keçir. Son xanələr (poco diminuendo) uzaqlaşan, tükənən əks-səda təəssüratı yaradır.

РЕЗЮМЕ

В.Ханбекова

Камерное произведение Руфата Рамазанова «Qüssə».

Статья посвящена миниатюре Р.Рамазанова, которая представляет собой интересный образец межартистического произведения. В контексте различных видов программной музыки освещаются взаимосвязи видов искусств и способов их художественного претворения на примере камерного сочинения «Qüssə».

SUMMARY

Vafa Khanbeyova

Chamber composition of Rufat Ramazanov “Qüssə”.

This article is devoted miniature of R.Ramazanov ,which present itself interesting example of intermedial work. In context of different kind of program music is throw lighted correlation of kind of art and methods its feature reproduction for example of chamber composition “Qüssə”.

Key words: “program music”, “Rufat Ramazanov”, “imitative art”, “chamber composition”.

Rəyçilər: Fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
Sənətşünaslıq namizədi, dosent Əfsanə Babayeva.



Юлиана КУХМАЗОВА
БМА

ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ ИСМАИЛА ГАДЖИБЕКОВА (НА СЛОВА ЛЬВА ТОЛСТОГО)

Сочинения Исмаила Гаджибекова внесли в азербайджанскую хоровую музыку новые художественные образы и новые стилевые средства. Обратившись к творчеству Льва Толстого, он создал две миниатюры для хора а cappella на слова русского писателя – «Как у ласкова князь Владимира» и «Выезжал Сухман». Воплощение образного строя строк Л.Толстого было бы невозможно, если бы композитору не удалось найти точный «музыкальный эквивалент» стихотворной манере поэта. Воскрешая образы Древней Руси, И.Гаджибеков бы увлечён задачей максимального приближения к поэтическому первоисточнику – не только в использовании древнерусского текста, но и в принципах его отражения в музыке. Архаический колорит музыки достигнут прежде всего благодаря опоре на интонации русской народной песенности. Хор «Как у ласкова князь Владимира» написан в духе величальных княжеских славлений, в хоре «Выезжал Сухман» автор претворяет особенности былинного распева. В их мелодике вместе с тем преобладает сплав напевности и декламационности, призывные, «восклицательные» интонации, основанные на скачках, сочетаются с певучим, плавно-поступенным движением.

Поэтический текст в хоровых миниатюрах И.Гаджибекова является важнейшим структурным элементом формы напева, «регулятором» ритмического движения. Композитор как бы раскрепощает ритм от тактовой черты, свободно перемещая метрические акценты в мелодических попевках, используя переменную метроритмическую основу (3/3 | 6/8), 5/8, 2/4 – в хоре «Как у ласкова князь Владимира», 4/2, 3/2 – в хоре «Выезжал Сухман»). При этом ритмическая перебойность, своеобразная полифония метров образуется вертикальным сочетанием хоровых партий, каждая из которых ведёт свою тематическую линию.

Своеобразие музыкального языка хоров И.Гаджибекова во мно-

гом определяется сочетанием диатонической мелодики, очень часто вбирающей в себя типичные для русской песенности трихордовые обороты, с диссонантной аккордовой вертикалью. Линейность, выросшую на почве русской подголосочной полифонии, автор мастерски сочетает с современной контрапунктической техникой письма. Он применяет приёмы встречного и расходящегося движения голосов или движения параллельными терциями («Как у ласкова князь Владимира») и даже параллельными квартами («Выезжал Сухман»). Хор использован композитором с удивительным разнообразием: мощные хоровые tutti чередуются с оживлёнными переключками голосов, сольными линиями; аккордовая вертикаль сменяется имитационными фрагментами, подголосочный склад – контрастным совмещением тематических пластов. Своеобразное музыкальное «действие» разворачивается в хоре «Как у ласкова князь Владимира», где многоплановость контрастов, плакатная броскость музыкального языка, звуковая мощь и размах словно создают сценический эффект разноголосой толпы. Совершенно другого плана камерная утончённая миниатюра «Выезжал Сухман», в которой лирическое повествование сочетается с элементами пейзажности.

Хор «Как у ласкова князь Владимира» имеет трёхчастное строение, для которого характерна повторность и вариантная обновляемость тематизма. Основной ладотональностью хора является До мажор с лидийским вводнотоновым заострением его IV ступени. Данная хоровая миниатюра исключительна по насыщенности «тематического» развития. Тема хора экспонируется у женского хора на фоне отрывистых, коротких реплик мужских голосов.

Allegro vivo ♩ = 168

Soprano: Как у лас ко ва князь Вла ди ми ра Пи ро ва нье шло, шел по чес тен пир, пир, На пи ру то всё то

Alto: Как у лас ко ва князь Вла ди ми ра пи ро ва нье шло, шел по че стен пир, пир. На пи ру то всё то

Tenor: Как у лас ко ва князь Вла ди ми ра. Пир шел пир, пир лас ко ва кня

Bass: Как у лас ко ва князь Вла ди ми ра Пир шел, пир лас ко ва кня

S. по рас хвас та ли ся шел по чес тен пир, пир, пир... шел пир на бо яр кня зий то

A. по рас хвас та ли ся шел по чес тен пир, пир, пир... шел пир на бо яр кня зей то

T. зя князь Вла ди ми ра князь Вла ди ми ра лас ко ва князь Вла ди ми

B. лас ко ва кня зя пи ро ва нье шло...

В последующем мелодический материал голосов варьируется и изменяется. Одни голоса повторяются протяжёнными фразами, другие лаконичными мотивами. Варианты тематических построений чрезвычайно разнообразны в тембровом отношении, однако исходные контуры последних обозначают всегда зерно мотива при всех его преобразованиях. Основная тема хора в пределах первой части разрабатывается в партии теноров (цифра 2), звучит терцовыми параллелизмами у сопрано и теноров (цифра 4), в репризе на её основе женский хор вступает в диалог с тенором (цифры 43-44).

Можно сказать, что материал первой части трактуется как источник развития всей хоровой формы. Своего рода контрапункт двух интонационных пластов представлен в средней части миниатюры (цифры 20-24): мужской хор развивает интонации основной темы, женские голоса в виде переключки излагают плавную лирическую мелодию. При этом возникает смелый политональный эффект, где в сложной вертикали наслаиваются друг на друга две тональные сферы – До мажор (мужской хор) и ми минор – си минор (женский хор).

Подчеркнём, что интонации темы хора вводятся последовательно во все голоса посредством сквозной имитационной техники. Такой процесс вовлечения в имитационную систему всего многоголосия предстаёт особенно насыщенным и динамичным в предыктовом разделе и репризе, которая вступает на гребне кульминационного нарастания. Здесь выделяется фрагмент проведения тематических оборотов в партии басов на фоне канона сопрано и теноров (цифра 46).

Вторая хоровая миниатюра – «Выезжал Сухман» открывается прозрачным двухголосием, основанном на контрапунктическом соединении двух интонационных линий.

Andante $\text{♩} = 76$

Soprano

Alto *p dolce*
Как вы - ез - жал Сух-ман кти - хим за - во-дям кти хим за - во -

Tenor *p dolce*
Вы - ез - жал Кза - во-дям кти - хим

Bass

S.

A.
дям бе - лых ле - бе-дей не на ез - жи-вал не на ха жи -

T.
за - во - дям бе - лых ле - бе-дей не - на

B.

Мелодия солирующих альтов пластична, уравновешенна и сдержанна. Она соразмерна в подъёмах и спадах, волны её развития имеют небольшую амплитуду и строго организованы через повторность характерной попевок-вращения вокруг тонического устоя натурального ми минора. Певучие мотивы в крупных ритмических долях сплавляются в протяжённую мелодию, которая сочетается с волнообразными фигурациями тенора. Последние носят ярко выраженный изобразительный оттенок, создают эффект лёгкого колебания речной глади. В хоре «Выезжал Сухман» ведущим организующим принципом является оstinатность, которая пронизывает всю композицию и распространяется на все голоса. Включение повторяющихся мелодических моделей приходится на разные этапы развития и движения хоровой формы. Оstinатные повторения материала идут одновременно в нескольких голосах и в результате образуется полиостинатная хоровая ткань. В голосах не совпадают границы оstinатных построений, волны мелодического развития, голоса дополняют друг друга по направлению движения. Возникает особая динамика внутренней жизни многоголосия – расчленённость проясняет полифоническую текучесть и вязкость ткани. Так, оstinатное значение приобретает начальный запев альтов, фигурация теноров, которая затем плавно перемещается в партии басов и сопрано в оригинальной фактурной трансформации. Оstinатно повторяется и мотив сопрано (цифра 3). Однако оstinатность не влечёт за собой неподвижности, и, наоборот, в вариантно-строфической форме хора последовательно проводится принцип перемещения крупных пластов: сдвигаются линии каждого голоса, перемещаясь не только в другой регистр, но и в другую партию, образуя иное гармоническое соединение, «скользят» сами тона мелодии (переменность *фа диез – фа беккар*), что приводит к специфическому переченью голосов. Отметим, что своеобразие гармонии рассматриваемого хора коренится в самостоятельном ведении голосов, образующих очень часто квартовые параллелизмы (бас, сопрано), а в аккордовых вертикалях – чередование «ненормативных» аккордов, обусловленных терпким колоритом натуральной диатоники. Композитор стремился при этом не столько к реставрации певческой старины, сколько к тому, чтобы сделать её близкой и доступной восприятию слушателя, воспитанного на современном мелодико-гармоническом мышлении.

Список литературы

1. Абасова Э.А., Касимова К.А. Очерки истории азербайджанской музыки. Баку: Элм, 1970
2. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность музыкального искусства. Баку:

Ишыг, 1965

3. Абезгауз И.В. Об одной закономерности азербайджанской музыки. / Уч.записки АГК им.Уз.Гаджибекова, 1973, №1

4. Агаева С. О хоровом цикле «Баятылар» Акшина Ализаде / Уч.записки АГК, серия XIII, история и теория музыки, 1975, №1

5. Агаева С. Особенности национального мышления в хоровом творчестве азербайджанских композиторов. Автореферат дисс.канд.искусств. Баку: 1984

6. Азаровшили К. Хайям Мирзаде / Музыка республик Закавказья. Тбилиси: Хеловнеба, 1975

SUMMARY

Kuhsmazova Ulizana

This article is dedicated to chorus compositions of I. Həjibəyov to words of L.Tolstoy, the Russian writer of the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. These are miniatures named “As at tender Vladimir s prince” и “Suhman lef” written for a mixed chorus *a capella*. First of all, it differs with its originality, extraordinary plot of both of the choruses, embodying images of Ancient Rus, which are new for Azerbaijani music.

Кухмазова Йулизана Шафийевна

XÜLASƏ

Исмаил Щажыбайовун хор миниатюрляри (Л.Толстойун сюзляриня)

Bu məqalədə xor miniatürlərə, İ.Hacıbəyovun 19-cu illərin əvvəli - 20-ci əsrin axırının rus yazıçısı L.Tolstoyun sözlərinə yazılmış əsərinə baxılır. Bu qarışıq xor *a capella* üçün yazılmış miniatürlərdir – “Как у ласкова Князя Владимира” и “Выезжал Сухман”. Əsasən, bu öz orijinallığı ilə və hər iki xorun Azərbaycan musiqisi üçün yeni qədim Rus obrazlarını təcəssüm etdiyi qeyri adi fikirləri ilə fərqlənir.

Rəyçilər: professor Q.İmanova
dosent L.Məmmədova



Lalə JƏFƏROVA

BMA-ın dosenti, sənətşünaslıq namizədi

A. MƏLİKOVUN BALET MUSİQİSİNDƏ XOREOQRAFİYA VƏ RƏSSAMLIGIN VƏHDƏTİ

Məlum olduğu kimi, XX əsrin ikinci yarısı orkestrləşdirmə sahəsində böyük yeniliklərlə xarakterizə olunur. Bununla yanaşı, AZƏRBAYCAN da milli simfonik məktəbin inkişafı ilə əlaqədar, orkestrdə əsas yeri milli xarakterli səslənmə sahəsində yeni-yeni axtarışlar təşkil edirdi. Belə ki, orkestrin bütün sirlərinə yiyələnən, dünya musiqi dəyərlərinə yüksək qiymət verən bəstəkar kimi, bunları yeni milli ənənələr yönəmində sındıraraq orkestrin bütün imkanlarından istifadə etmiş A.Məlikov baletlərində xalq sənəti canrına və xalqa doğma canr olan muğama mürəjət edir.

Belə ki, yaradıcılığında muğamlara mürəjət edən A.Məlikov özündən əvvəlki sənətkarların başqa canrlardakı təjribəsini, baletlərində inkişaf etdirərək muğam sənəti və balet canrının prinsiplərinin sintezinə nail olur.

Balet musiqisinin əsas keyfiyyəti onun simfonikləşməsindən ibarətdir. Bəstəkar «Bu torpaqda iki nəfər» baletindən fərqli olaraq «İki qəlbin dastanı» və «Məhəbbət əfsanəsi» baletlərinin strukturunda nömrələnmiş prinsipdən istifadə edir. Belə ki, bu prinsip xarakterlərin inkişafının simfonikliyi ilə, psixoloji motivlərin keçidinin inkişafı ilə, obrazların intonasiya birliyi, leytmotivli inkişafın «iki tərəfli jərəyan» xətti ilə uyğunlaşır.

Baletlərin xoreoqrafik dili onun məzmunu kimi mürəkkədir. «Məhəbbət əfsanəsi» baletində Qriqoroviç sadə üsulların dəfələrlə təkrarından məhərrətlə istifadə etməkdən çəkinmir. Hətta mürəkkəb xoreoqrafik şəklin kontekstində bu təzə, tərəvətli təəssürat yaradır. Xoreoqrafik üsulların istifadəsi çoxşaxəlidir. Bu, əsərin məzmununun mürəkkəbliyinə uyğun gəlir.

D.Şostakoviç «Məhəbbət əfsanəsi» baleti haqda belə yazırdı:

«Baletmeyster Qriqoroviç yeni işində irəliyə böyük bir addım atmışdır. Burada xoreoqrafiya çox maraqlı və rəngarəngdir. Dərinlik və dramatiklik oricinaldır. Plastik obrazlar parlaq və inandırıcıdır.

Qriqoroviçin musiqi aləminə belə dərin müdaxilə etməsi, bəstəkar və baletmeysterin belə ümumi razılıqda birgə işləməsi sevindirici haldır. Qriqoroviç xoreoqrafiyaya mürəkkəb mövzu gətirərək onu böyük bir bədii güj ilə həll etmişdir. Onun xoreoqrafik obrazlarında əsil poeziya, təmiz, ilahi və gözəl məhəbbət yaşayır» (1).

Y.Qriqoroviç tamaşanı ardı-arası kəsilməyən rəqsvari inkişafda qurub. Balet bütövlüklə rəqsvaridir və rəqs burada dramaturgiyanın bütün tamlığını özündə daşıyır.

Bəstəkar sanki təsdiq etmək istəyirdi ki, pantomima səhnələrə və epizodlara mürəjət etmədən bütöv, tam bədii bir tamaşa yaratmaq olar. Və o, buna böyük ustalıqla nail oldu. Burada məqsəd o deyil ki, baletdən pantomima tamamilə sıxışdırıb çıxarılsın. Əsas məqsəd o idi ki, hadisələrin əsas açılışında pantomima deyil, rəqs əsas rolunu oynasın.

«Məhəbbət əfsanəsi»ndə ardı-arası kəsilməyən rəqsin inkişafı özünü doğrultdu.

Rəqslə zəngin olan hadisələr bu baletdə simfonik rəqsin üsulları ilə açılır. Yəni, burada rəqs iri formalı xoreoqrafiyanın inkişafına, tematik işləməyə, müxtəlif xoreoqrafik xətlərin polifoniyasına əsaslanıb. Hadisələrin əsas ifadə tərzini kimi çıxış edən simfonik rəqs, burada sücetin xarici inkişafı ilə deyil, konfliktli hadisələrin daxili inkişafında qurulan dramaturgiyanın ümumiləşmiş xarakteri ilə ifadə olunmuşdur. O zaman Qriqoroviç xoreoqrafiya tarixində ilk dəfə idi ki, bütöv üç pərdəli «tammetracli» balet tamaşası qururdu. Burada tamaşanın hər pərdəsi dərin məzmunlu dramaturgiyaya tabe olan bədii rəqs simfonizminin nümunəsi ola bilər. Baletin zəngin, obrazlı məzmunu, öz kontrastları ilə, səslənmənin qarşılıqlı əlaqəsi ilə diqqəti cəlb edən səhnələri ilə açılır.

«Məhəbbət əfsanəsi» xoreoqrafik dramaturgiyanın zəngin formaları ilə xarakterizə olunur. Belə ki, burada kütləvi səhnələri, böyük həjmlili adacıları kiçik ansambllar, solist və kordebaletin mürəkkəb qarşılıqlı münasibətilə bağlı səhnələri müşahidə edirik.

Əsərdə Fərhadın dörd variasiyası, Şirinlə beş dueti və Məhmənəbanu ilə bir dueti, həm də iki kütləvi səhnələrdə (xalq və təqib səhnəsi), üç kiçik ansambllarda (trio-daxili fikirlər) çıxışı var. Bununla belə qeyd olunan, qəhrəmanın obrazını açan nömrələrdən biri digərini təkrar etmir. Bunlardan heç biri digərinə bənzəməyərək öz dramaturci əhəmiyyətinə görə xarakteristikaya yenilik gətirir. Məsələn Şirinlə bağlı beş adacıonu nəzərdən keçirək: məhəbbətin jüjərdiyini təsvir edən duet (dayaqsız), ehtirasların dueti (daimi dayağa malik ayrılıq dueti («yol»), arzu, xəyal dueti (suyun akkompimenti ilə), vida dueti (xalqın iştirakı ilə). Bu epizodlardan hər biri dramaturci əhəmiyyətlidir.

1965-ci ildə Böyük teatrda «Məhəbbət əfsanəsi» tamaşasının

məşqlərində iştirak edən Maya Plisetskaya deyirdi: «Mən öz qəhrəmanım, yəni şərq şahzadəsi Məhmənəbanu obrazı üzərində böyük həyəjanla işləyirəm. Bu, çox ehtiraslı, öz gözəlliyini bəzəmənin həyatını xilas etmək üçün qurban verən, sevən bir qadın obrazıdır». Artıq premyera ərəfəsində o deyirdi: «Bu iş məni tamamiylə məftun etdi. Mən hətta qorxuram. Bu, nə böyük ehtiraslar, bu nə qüdrətli ruhdur və dərin iztirablardır» (2,81).

Plisetskayanın fikrinə görə, dünya balet repertuarında Məhmənəbanu kimi fəjəvi qadın roluna bərabər bir rol yoxdur. O deyirdi: «Fəjənin əsas məğzi Məhmənəbanunun əməlidir. Heç bir qadın buna getməz. Həyatını verərdi, lakin gözəlliyini yox. Hətta ən sevimli bəzi üçün də belə».

Məhmənəbanunun rəqs ifadəsi özünəməxsusdur. Burada baletmeyster tamamilə və yeni, mürəkkəb hərəkətlər tapır, hissələrin güclü açılması üçün və qəhrəmanın həyəjan və fikirlərinin ifadəsi üçün xoreoqrafik frazaları kəskin vurğulayaraq xüsusi qeyd edirdi. O, hərəkətlərin yeni kombinasiyalarını kəşf edirdi.

Tamaşada boz rəngli fon çoxluq təşkil edir. Belə ki, boz geyimlər və ya geyimlərin üzərində boz rəngli elementlər heç də az deyil. İlk baxımdan boz rəngin simvol olmasını təsəvvür etmək çətindir. Lakin, Virsaladzenin koloristik sehri ilə emosional həyat zənginləşdirilir. Burada dekorasiyaların qara-qırmızı, qara-mavi, qara-bənövşəyi rənglərdə rənglənməsi və parlaq rəngli geyimlərin əhatəsində boz rəng bozluğundan çıxır. O artıq çəhrayı, sarı, mavi rənglərin injə axını ilə oynamağa başlayır. O gah parlaq şəffaf, gah gümüşü kül rəngi, gah da bozuntul tüstü rənglərini alır. Bu isə qədim əfsanənin əsrlərin dərinliklərindən gələn mövjudluğu ilə uyğunlaşır. Tamaşanın əsas rəng qammaları eyni zamanda qırmızı, göy-mavi, qızılı-sarı rənglərdən ibarətdir. Rəssam bu əsas rəng çalarlarından istifadə edərək rəngarənglilik əldə edir.

Digər baletlərdə olduğu kimi, Virsaladze geyimlərin rəngini dekorasiyaların üzərində çəkilənlərə uyğun olaraq qurub, onu daha da dinamikləşdirərək inkişaf etdirir.

Məsələn Fərhadın geyimi mavi (ağ və boz rənglərin əhatəsində), Şirinin isə ağ rəngdədir.

Məhmənəbanunun geyimi öz obrazlı-emosional ifadəsinə görə diqqəti cəlb edir. Belə ki, geyimlər bir neçə dəfə dəyişilir.

Beləliklə, demək olar ki, «Məhəbbət əfsanəsi» ilə səhnəyə böyük fəlsəfi bir mövzu gəldi. Bu mövzu parlaq bədii obrazlarda, tam dramatiklərdə və dərin hissələrdə öz ifadəsini tapır. Tamaşanın musiqili-xoreoqrafik dramaturgiyası, simfonik rəqsin aramsız inkişafı kimi mövjudur. Burada rəqs axını, formanın zənginliyini müşahidə etmək

mümkündür. Bu tamaşa xoreoqrafik sənətinin inkişafı prosesində bəzi problem və çətinlikləri aradan qaldırmaq üçün böyük təkan oldu.

A.Məlikov baletlərinin zəngin məzmunu və özünəməxsus musiqi dili dinləyijini ovsunlayır.

Ümumiyyətlə, musiqinin məzmunu gözəllik və təbiilikdir. «Qüdrətli dəstə»yə mənsub olan bəstəkar, musiqi tənqidçisi və musiqi sənətinin təbliğatçısı Sezar Küi vaxtı ilə belə demişdir. Bundan qısa və yaxşı demək olmaz: «Gözəllik və təbiilik. Həqiqi və gözəl şəkildə təsəvvür olunmayan musiqiyə musiqi demək olmaz (3, s. 3).

Tamamilə doğrudur ki, sevinj, şadlıq və kədəri, məftunluq və qəhrəmanjasına joşğunluq əhval-ruhiyyəsini ifadə etməklə injəsənətin başqa növləri arasında musiqinin tayı-bərabəri yoxdur.

Musiqi şəxsiyyətin estetik tərbiyəsində mühüm yerlərdən birini tutur. O, insan hissələrinə, həyəjanlarına kəskinlik və ya injəlik gətirir. Musiqi insanların ürəklərini alovlandırır ruhun dilidir (4, s.3).

«Məhəbbət əfsanəsi» baletinin dramaturci dilinin alətsünaslığın yüksək professionallığını, musiqinin şərq koloritini yüksək qiymətləndirən yuqoslaviya musiqiçisi Branko Droqutinoviç belə hesab edirdi ki, «A.Məlikov balet sücətinin musiqi tərtibatında P.Çaykovskinin dahi baletlərindən gələn, baletin simfoniyalaşdırılması xəttini davam etdirib (5).

Fin musiqişünası Antti Xalonen xüsusilə qeyd edirdi ki, «o bu musiqi parçasında kəskin reallaşmış vurğular və dramatizm əhval-ruhiyyəsinə aparan məftunediji melodik keçidlərlə zəngin olan balet tamaşası gördü. A.Məlikovun musiqi hekayəti böyük məharətlə tamaşanın romantik xəttinin inkişafına yönəldilib (6).

Məlumdur ki, hər dövr öz qəhrəmanlarını, öz ideyalarını ön planda göstərərək, obrazların rəqsvariliyini, məzmunu problemlərini özünəuyğun surətdə qoyurdu.

Asafyev yazırdı ki, rəqs gah emosional gərginliyi həll edən bir faktor kimi, gah da əksinə ruhi tarazsızlaşmanı gərginləşdirən impuls kimi meydana çıxır (7, s.181).

X.Qaşqayın fikrinə görə isə pis baletlərdə musiqi sücətə xidsət edir, yaxşı musiqidə musiqi dramaturgiyası öz-özünə sərbəst olur və hadisələr öz axarı ilə gedir (8, s.127).

Təjribə göstərdi ki, bu, balet musiqiçi və xoreoqrafıyası üçün ümumi məzmunun inkişafı, səhnənin, bədii tərtibatı üçün nə qədər böyük rol oynayır.

Bu sözləri bəstəkar «Məhəbbət əfsanəsi» baletinin Böyük Teatrın səhnəsində tamaşasının 30 illik yubiley proqramına yazmışdı.

«Bu şad gündə mən müəllimim Qara Qarayevi minnətdarlıqla yad

edirəm. Şərqdə deyirlər: «Müəllim ikinji atadır. Müəllimimin müəllimi olmuş, məni «nəvə» deyə çağırən və yaradılığımə həmişə həssas və diqqətli olan D.Şostakoviçə minnətdaram. Bu günə qədər dünyanın bütün dillərində minlərlə resenziya var. Mənim üçün isə ən əziz uzaq 1961-jı ildə D.Şostakoviçin yazdığı resenziyadır. Mən öz xalqımın oğluyam və AZƏRBAYCAN lı olduğumla fəxr edirəm. Öz «Məhəbbət əfsanəsi» əsərimlə, məndə olan bütün yaxşı jəhətlərlə öz xalqımə, öz torpağıma borjlıuyam».

İstifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısı:

1. Д. Шостакович. «Несколько слов о спектакле «Легенда о любви»» Изд. ГАБТ
2. Н. Рословлева. Майя Плисецкая. М., Искусства. 1968. 125с. (142: с. 81)
3. О. Полиановски, М. Роутерштейн (34. с. 3) Мусигини нежя динлямяк вя баша дцшмяк олар. Азярняшр. 1966. 379
4. Ф. А. Абдуллазя. Музыка (46. с. 3), Человек, Общество. Баку: Язычы, 1991. 245 с.
5. «Политика» 15 май, 1965 г. (132)
6. «Илта - сонаты» 23 февраля. 1966 г. (90)
7. Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Выпуск 4. М., 1982 – 203 с. (119: с. 181)
8. Кашкай Х. Азербайджанский балетный театр М., 1987. 127 с. (96: с. 64)

РЕЗЮМЕ

«Роль фактурных и тембровых особенностей в решении образной драматургии в балетах Арифа Меликова» также состоит из двух разделов: «Принципы, отражения фантастических видений в драматургии балетов», «Роль сквозного развития в музыке, хореографии и живописи в синтезе видов искусств».

Научная концепция основана на исследовании сквозного развития, играющую главную роль в симфонизации балетной музыки.

Ключевые слова: Ариф Меликов, балетное хореография, живопись, либретто, особенности музыкального языка

СУММАРЙ

Тше сезонд жщаптер «Тше роле оф текстуре анд тимбре феатурес ин дежисон оф фиэуративе драматиж арт ин А. Меликов' баллетс» алсо жонсистс оф тво сежтионс – «Тше Принжипис оф фантастиж дреамс рефлежтион ин драматиж арт оф баллетс» анд «Тше роле оф тщроуэщ девелопмент ин мусиж, жщореоэрапщ инд пижториал артс ин унифижатион оф арт киндс».

Сжиентифиж жонжепт оф тше эивен унит ис басед он тше ресеаржщ оф тше тщроуэщ девелопмент, плайнэ тше кей роле ин сймпщонизатион оф баллет мусиж.

Кей wordс: Ариф Мяликов, балет – жщеоэрапй, паинтинэ, либретто, тше жщаражторисщижс оф мусиж.

Рəујилəр: dosent, fəlsəfə elmləri doktoru Həqiqət Yusifova
fəlsəfə doktoru Ruqiyə Süleymanova

Elçin ƏLİBƏYLİ
sənətşünaslıq namizədi

İNTEQRATİV FUNKSİYA

Televiziya kütləvi informasiya vasitəsi kimi əhatə etdiyi cəmiyyətin normal yaşam tərzinə təsir edərək onun təmin olmasına qadirdir. «...Televiziya öz təbiətinə görə öz təsirinin əhatə etdiyi cəmiyyətin normal fəaliyyətini tənzimləmək iqtidarındadır» fikri televiziyanın əhatə dairəsinin genişliyi və təsir imkanlarının böyüklüyünü əks etdirməklə onun cəmiyyətin fəaliyyətində mühüm yerini bir daha təsdiq etmiş olur. Haqlı olaraq bununla bağlı Aydın Dadaşov «Televiziyanın görmək və göstərmək imkanı sayəsində gerçəklik dolayı yolla dramaturji strukturun əsasında dayanaraq müasir insan yaddaşını informasiyalarla zənginləşdirir. Hər kəs öz mədəniyyətini və dünyagörüşünü təhsil aldığı illərdəki köklü biliklərin inkişafı yolu ilə deyil, ümumi mədəniyyət prosesindəki ayrı-ayrı mədəniyyət elementlərinin tədrisinin təsiri hesabına artırır» söyləyərək televiziyanın çağdaş insan dünyagörüşünün prinsiplərinin müəyyənləşməsində rolunu göstərmiş olur. Televizor qarşısında fərqli insanların əyləşərək ona tamaşa etməsi, milli, dini, təhsil, sosial, cinsi fərqlərinə baxmayaraq maraqlarının birləşməsi televiziyanın birləşdirici gücünü əks etdirən amildir. Televiziyanın cəmiyyətdə tutduğu mövqe və onun qarşısında qoyulan başlıca ictimai vəzifələr onun birləşdirici rolunu oynamasını əsas tələb kimi qoyur. İctimai şüura təsir gücünə görə televiziyanın imkanları ölçüyə gəlməzdir. Biz bu barədə yuxarıda qeyd edərək belə nəticəyə gəlmişdik ki, televiziya kütləvi idarəçilik imkanlarına malikdir. Kütləviliyi əldə etmək üçün isə tamaşaçını- onun dünyagörüşü, sosial qrupu və digər fərqli cəhətlərindən asılı olmayaraq ekran qarşısında birləşdirmək gücünə malik olmalıdır. Əks halda televiziyanın kütləvi marağa səbəb olaraq telebiznesdə duruş gətirməsi sadəcə mümkün deyil.

Televiziyanın fəaliyyətində ayrı-seçkilikdən tamlıqla qaçaraq birləşdirici funksiyanı daşması təkcə, kommertiya və ya telesənaye baxımından deyil, həm də bizim üçün daha önəmli sosial-ictimai, siyasi və mədəni baxımdan da olduqca vacib, tələyüklü məsələdir. İrqi, siyasi,

mənəvi, dini fikir ayrılıqlarının mövcud olduğu cəmiyyətdə qüvvələrin balansını saxlamaqla onların toqquşmasına səbəb olmamaq, müəyyən fərqlərinə görə tamaşaçıları ayıraraq sosial-siyasi narazılığa səbəb olmamaq televiziyanın başlıca daşdığı məsuliyyətdir. Televiziya özünün kütləviliyinə görə cəmiyyətdə qrupların, siyasi partiyaların və ya digər qarşıduran şəxslərin arasında toqquşmanı qızıışdır, insanlar arasında sosial, mədəni ayrı-seçkiliyi dərinləşdirə bilər ki, bu da nəticədə ciddi siyasi fəsadlar törədə bilər.

SSRİ dövlətinin müttəfiq respublikalarına qarşı o zamankı Mərkəzi Televiziyanın tutduğu mövqə yuxarıda deyilən məsələyə aid ən bariz nümunə kimi göstərilə bilər. 1988-1991-ci illərdə Azərbaycanda, həmçinin Ukrayna, Gürcüstan və Baltikyanı respublikalarda milli azadlıq hərəkatına qarşı birtərəfli, qərəzli mövqə, xalqlara qarşı yönəlmiş ittihamlar, bu ölkələrdə dərin nifrət və qəzəblə qarşılanırdı. Ermənistanın Azərbaycana ərazi iddiaları, minlərlə azərbaycanlının zorla öz torpaqlarından didərgin salınması faktının Mərkəzi televiziya da təhrif olunması, Ermənistana açıq dəstək birləşdirici mövqedən daha çox, ziddiyyətin artmasına, münaqişənin dərinləşməsinə, o zamankı Moskva hakimiyyətinə qarşı çıxışların güclənməsinə səbəb oldu. Bu ziyanlı tendensiya nəticədə SSRİ-nin dağılmasını sürətləndirən müstəqillik mübarizəsinə stimül verən əsas səbəblərdən birinə çevrildi. Mərkəzin xalqlara qarşı həqarətli münasibəti ziddiyyəti dərinləşdirməklə bərabər, onlar arasında illər ərzində biçimlənmiş mədəni, siyasi əlaqələrin pozulmasına gətirib çıxardı ki, hazırda artıq müstəqillik yolu ilə gedən respublikalar pozulmuş əlaqələrin bərpası üçün xeyli səy göstərirlər. Tanınmış telejurnalist və tənqidçi Q.Kuznetsov 1990-cı illərin əvvəlində televiziyanın mövqeyinə və «Vremya», «Vesti», «600 saniyə» kimi informasiya proqramlarının düzgün olmayan təhlillərinin zərərli cəhətlərinə toxunaraq «...xalqların yaxınlaşdırılması əvəzində, bacarıqsız və yersiz təbliğat çıxışları ilə uzaqlaşma dərinləşdirilirdi. Müstəqil dövlətlərin xalq tərəfindən seçilmiş yeni rəhbərləri ilə dialoqlar vaxtı Mərkəzi televiziyanın jurnalistlərinin hörmətsiz, qeyri-etik davranmaları təkcə rəhbərləri deyil, həm də onların seçicilərinin xətrinə dəyirdi» fikri bu siyasətin təhlükəli məqamlarını açıqlayır.

Həmçinin Mərkəzi televiziya, «RTR»-in ilk illərdə pravoslav kilsəsini birmənalı şəkildə təbliğ etməsi çoxmilyonlu digər inanclara etiqad edən Rusiya və bütün İttifaq vətəndaşlarının qəzəbinə səbəb olması faktını önə çəkən Q.Kuznetsov dini etiqad ayrı seçkiliyinin də cəmiyyət və dövlət üçün ciddi təhlükə yaradan amil olduğunu qeyd edir. Bununla da televiziya siyasi əhəmiyyətini nəzərə alaraq, cəmiyyətdə ziddiyyəti dərinləşdirəcək məqamlara imkan verməməklə “balanslaşdırılmış

yaradıcı siyasəti həyata keçirməyi özünə fəaliyyət istiqaməti seçməlidir” qənaəti mühüm məsələ kimi önə çıxır.

Ekran qarşısında hansısa verilişə və ya proqrama tamaşaçıların baxması müxtəlif maraqların, düşüncə tərzlərinin birləşməsini göstərsə, o zaman televiziya bu maraqların toqquşmaması üçün kifayət qədər balanslaşmış mövqe tutmalıdır. Televiziya bütün fərqli fikirli tamaşaçıları öz ətrafına toplamaqla, əslində ziddiyyətin aradan qaldırılmasına nail olmağı düşünməlidir. İnkişaf etmiş dövlətlərdə televiziyanın məhz bu rolu oynaması ilə vətəndaşların siyasi fəallığı və aqressiyasının azalması faktı, bu cəhətin lazımlı olması ətrafında düşünməyə imkan verir. Cəmiyyətdə iqtisadi və siyasi problemlər üzündən yaranan aqressiyanı özünün əyləncə funksiyası ilə azaltmağa çalışan televiziya, həmçinin, balanslaşdırılmış mövqeyi ilə ziddiyyətin dərinləşməməsi, münasibətlərin televiziya kanallarına çıxması üçün ciddi çalışmalı, özünün veriliş, proqramlarında insanların düşüncə, təfəkkür və inanclarına alçaldıcı təsir effekti yarada biləcək mövzuların, ifadələrin çıxmasına çalışmalıdır.

Televiziya öz fəaliyyətini ayrı-seçkilikdən sığortalamalı, ümummilli, ümumregional dəyərlərin müəyyənləşməsində özünün müstəsna fəaliyyətini göstərməlidir. Cəmiyyətin aparıcı qüvvələrinin maraqlarının birləşmə nöqtəsini tapmaqla qlobal, ümummilli əhəmiyyət daşıyan problemlərin həllinə yönəltmək, yəni təşkilati funksiyanın icrasına nail olmaqla televiziya özünün real təsir imkanlarını artırma və onu cəmiyyətin rifahı naminə istifadə edə bilər.

«Bu çoxdan məlum olan bir həqiqətdir ki, kütləvi informasiya vasitələri ictimai kommunikasiyanı nəinki yaradan, həm də onu yönəldən bir qüvvə kimi ictimaiyyəti öz ətrafında qruplaşdırma bilir.» fikri televiziyanın təkcə vacib yerini göstərmir, həm də onun kütləvililiyi, çevikliyi və hər yerdə əldə olunmasına görə öz ətrafına maraqların birləşdirməsində mənəvi haqqı göstərilir. Televiziya hər fərdin marağını tam əhatə edə bilməz, lakin onun maraqlarına hörmətlə yanaşaraq onu az da olsa, bu və ya digər tərzdə əks etdirsə, deməli, tamaşaçını konkret halda kanala, ümumi götürüldükdə televiziyağa bağlayacaq. Televiziya ictimai əhəmiyyət daşımaqla bərabər, hər bir fərd üçün də hesablanan mürəkkəb bir sistemdir. Onun informasiya vermək, öyrətmək və əyləndirmək imkanı fərd üçün lazımlı, həyatının tərkib hissəsi olan məsələdir. Bununla bərabər, hər fərdin ictimai sistemə, siyasətə, dinə və mədəniyyətə özünün spesifik baxışlar toplusu var ki, bunun hansısa tərzdə alçaldılması ikrah hissi yaradaraq televiziyağa uzqlaşdırma, əksinə hörmətlə yanaşılması isə televiziyağa bağlaya bilər. Yuxarıda biz təşkilati funksiyayı çözümlənən onun gücünü televiziyanın öz ətrafında insanları toplamasında olduğunu

göstərdik. Tamaşaçıların maraqlarının birləşməsində televiziyanın özünün yaratdığı zövqlər, maraqlar sistemi və həyat tərzi düşüncəsi integrativ rolu artıq oynayır. Buraya ünvanlanmış auditoriya hadisəsi istisna olmaqla əsas maraqların orta məxrəcinin tapılmasında sosioloq, kulturoloq, politoloq və psixoloqun köməyi ilə yaradılmış vahid fəaliyyət konsepsiyası daxil olduqda bütünlüklə birləşdirmə cəhdi özünün həllini tapmış olar. Rusiyanın tanınmış kinoşünası S.Freylix integrasiya probleminə toxunaraq yazır: «İnsanın televiziya ilə münasibəti, insanın cəmiyyətlə münasibəti deməkdir. Cəmiyyət insanı integrasiya etdirmək istəyir, insan özünün «mən»ini saxlamağa çalışır, həm də digər insanlarla ünsiyyətə ehtiyac duyur. Sanki TV bu ziddiyyəti həll edirdi: elliklə qavranılma, eyni zamanda insan bu sehrli qutu ilə təkbətək qalır. Lakin insana elə gəlir ki, seçimi o, edir, əslində o özü seçilib, o teleşəbəkəyə qoşulub. Televiziya- ictimai rəyin formalaşdırmasında alətdir. Televiziya maarifləndirə də bilər, cahilləşdirə də.» Deməli, televiziyanın əhəmiyyətli gücü fərdi integrasiya etdirməyə yönəlib. Bunu inkişaf etmiş demokratik ölkələrin çox illik televiziya təcrübəsi və totalitar rejimdə partiyanın ideoloji rüporu olan teleyayım işi əyani göstərmiş olur. Teleşəbəkə hər bir fərdi özünün «toruna» salmağa çalışır. Bu təkcə tamaşaçı auditoriyası toplamaqla kommersion maraqlarını həyata keçirmək deyil, həmçinin onun istənilən-amma dövlətçilik, humanizm ideyalarına zidd olmaması bərsində götürdüyü öhdəlik çərçivəsində ideya ilə yükləməkdir. Bunun üçün televiziyanın, xüsusiləşmiş halda kanalın, birləşdirmə gücü istər özünün sosial, mənəvi aspektləri, istərsə də sənətkarlıq tərəfləri ilə seçilməlidir, cəlbədicil olmalıdır.

Televiziyanın bütün digər informasiya daşıyıcılarından fərqli olaraq birləşdirmə imkanları daha genişdir. «Biz digər inancılı qəbul etmişik, müqəddəs xaçlar əvəzinə evlərimizin üzərinə antenalar dikəlməmişik» 30 il əvvəl deyilən bu fikir televiziyanın kütləvililiyini, əhəmiyyətliliyini və insanın evin küncündə, iş yerində quraşdıraraq böyük maraqla, bəzən saatlarla qarşısında oturduğu sehrli qutunun vacibliyini göstərməklə bərabər, müasir insanın ona olan pərəstişli münasibəti əks etdirir. Əgər müasir insan televiziya bu qədər pərəstişlə yanaşırsa, onun diktəsi ilə yaşayırsa, deməli, o artıq ekran qarşısında birləşib. O zaman hər bir kanal bu vəhdəti öz ətrafında yaratmaq uğrunda mübarizəyə girişir ki, qrup maraqlarından uzaq ümumi maraqları önə gətirən verilişlərin ekrana çıxmasına rəvac verir. Televiziyanın kommersion konsepsiyasında bu amil olduqca əhəmiyyətlidir: heç bir siyasi cəbhənin, dini, milli irqi ayrışikliyin tərəfindən durmayaraq, ümumi ev anlayışını ortaya atmaqla tamaşaçı toplamaq.

Telekanalın yayım dairəsi geniş olduqca, onun verilişlərinin tamlıqla

tamaşaçı kütləsinin maraqlarına cavab verən, onlar arasında heç bir qrupu təcrid etməyən prinsiplər üzərində qurulması tələb olunur. Kanal yayım formasından-ümummilli, kabel, peyk-asılı olmayaraq özünün əhatə etdiyi tamaşaçı kütləsinin maraqlarını, onların xarakterik cəhətlərini nəzərə alaraq, humanist və bəşəri dəyərlərə söykənən, birləşdirici siyasət üzərində qurulmuş verilişlərlə tamaşaçı marağına səbəb ola bilər. Müəyyən bölgə və ya kabel televiziyanın üzərinə bu mənada düşən məsuliyyət və vəzifə ümummilli kanalın üzərinə düşən vəzifədən az olsa da, eyni dərəcədə əhəmiyyətli və başlıcaadır. Çünki ən xırda bölgədə belə dini, milli, irqi, sosial, siyasi, mənəvi, mədəni ayrı-seçkilik ciddi siyasi-sosial fəsadlar verə, insanlar arasında ziddiyyəti genişləndirə bilər. Bu baxımdan ümummilli və peyk kanallarının üzərinə daha böyük məsuliyyət düşür. Hər bir proqramın bölücü olmamasının izlənməsi ilə bərabər, birləşdirici funksiyanın daşıyıcısı olan proqramlara da yer verilməsi vacibdir.

Televiziya yaranış dövründə geniş tamaşaçı auditoriyasının hamısını tam əhatə edəcəyinə iddialı oldu. Lakin tədricən sosioloji sorğular və reytinglər belə bir nəticəni açıqladı ki, insanlar cinslərinə, yaşlarına, mədəni, intellektual səviyyələrinə görə qeyri-rəsmi birləşərək öz istəklərinə uyğun verilişləri izləməklə digərlərindən imtina edirlər. Məhz bu məqsədlə peyk, ümummilli və kabel televiziyanın ixtisaslaşmış kanalları - idman, musiqi, kino, serial, uşaq, tədris, moda və s. açıldı. Konkret tamaşaçı auditoriyasına ünvanlandı. Bu tendensiya ilə bərabər yaş və sosial qrupların maraqlarına cavab verəcək, onları maraqlandıraraq öz ətrafına birləşdirəcək verilişlərin yaradılması zərurəti meydana gəldi. Burada məqsəd həm müxtəlif insanları ekran qarşısına toplayaraq ümumiləşmiş reyting yeri tutmaqla bütün reklamvericiləri cəlb etmək, həm də bütün sosial qrupları, fərqləri müəyyən nöqtədə birləşdirməklə kanala daha sıx bağlamaq oldu. Bu baxımdan mozaik dramaturji materiala malik və qarışıq mövzulu proqramlar kanallarda daha çox görünməyə başladı.

Televiziyanın integrativ funksiyanın yayımın bütün bölmələrinə, onun istər əyləncəli, istərsə də informasiya və maarifçi proqramlarda özünə yer alması mühüm şərt kimi meydana çıxır. Bu da funksiyanın icrasını iki hissəyə bölmək imkanı verir: birinci, kanalda yayımlanan xarakterindən, janrından və formasından asılı olmayaraq bütün veriliş, proqram, şoularda bölücülük meyllərinə imkan verməmək, ikinci, ümummilli, yaş və cins fərqiindən, maraq çeşidindən asılı olmayaraq hamını əhatə edə biləcək birləşdirici proqramlara yer vermək. Biz Azərbaycan teleməkanında integrativ funksiyanın icrası mənzərəsini, məhz bu iki istiqamətdə araşdırmağa cəhd edəcəyik.

Təşkilati funksiya öz xarakterinə görə digər funksiyalarla bağlıdır və bilavasitə onların icrasında yer alır. «O, qismən informasiya, mədəni-maarif, təşkilati, tədris və s. funksiyalarla üst-üstə düşməklə sanki digər funksiyaların üzərinə geyindirilir. Televiziyanın integrativ funksiyasını şüurlu şəkildə yerinə yetirən jurnalist üçün əsas keyfiyyət kimi materiala yanaşmada cəmiyyətin tələbləri ilə televizor qarşısında olan bir insanın qayğılarını birləşdirmək bacarığını göstərmək olar». Məhz bu bacarıq jurnalistin, televiziya işçisinin vətəndaşlıq mövqeyindən, onun peşəkarlığından xəbər verməklə tamaşaçı arasında böyük sevgi və rəğbət hissi ilə qarşılınması, populyarlıq qazanması, həmçinin kanalın bu mühüm ictimai vəzifəsinin icrasında keyfiyyətli proqramın meydana gəlməsinə imkan verir. Integrativ funksiyanın digər ictimai vəzifələrlə yaxınlığı və onların işində birbaşa iştirakı olduqca vacib, əhəmiyyətli olduğu kimi, ayrıca, birbaşa birləşdirici məqsədlə çıxış edən proqramlarla təcəssüm olunması da əhəmiyyətlidir.

Azərbaycan teleməkanında integrativ funksiyası dövlət televiziyasının tək yayımlandığı dövrlərdə mərkəzləşmiş ideoloji təbliğat müstəvisində ardıcıl şəkildə yerinə yetirilirdi. Ümumi dövlət və Vətən anlayışı bütünlüklə televiziyanın yaradıcı siyasətinin əsasını təşkil etməklə birləşdirmək ideyasına söykənən proqramlar, əslində dövrün ideoloji tələblərinə cavab vermək məqsədi güdürdü. Proqramlar təkcə paytaxt həyatı ilə qapanmır, ölkənin müxtəlif yerlərində əmək qabaqcıllarını, plan doldurulmasını ətraflı şəkildə təbliğ edirdilər. “Televiziyanın təbliğatın rüporuna çevrilərək bütünlüklə bölgələri və paytaxtı, kəndlini və fəhləni, şəhər və kənd ziyalisini bir ideya ətrafında birləşdirərək proqramların hamının zövqünə uyğun olduğunu iddia etmək, istənilən nəticəni vermədi və verə də bilməzdi.” (E.Quliyevdən sitat) İnsanlar mənsub olduqları sosial qruplardan, yaş və hətta cinsi fərqlərindən irəli gələn maraq dairələrinə malikdilər ki, bunu da tamlıqla əhatə etmək qeyri-mümkündür. Yalnız mozaik dramaturji modelə malik və informasiya, əyləncə, maariflənməni özündə cəmləşdirib beyin qavramasına yüngül informasiya ötürən proqramlar bu maraqları birləşdirə bilərdi.

Bu baxımdan səhər proqramları dünya təcrübəsində integrativ veriliş kimi geniş tətbiq olunurdu. Belə proqramlar müxtəlif zövq və istəklər kontekstində ümumi tamaşaçı marağının gündəlik təzə xəbərlər, musiqi nömrələri, müxtəlif maraq doğuracaq informasiyalar, məsləhətlər almaqda birləşdirərək, səhər işə gedən tamaşaçının ona lazım olan məlumatlarla-həmin saata olan xəbərlər, hava məlumatı, idman xəbərləri, valyuta, qiymətli kağızlar barədə ən son nəticələr və s., ovqatını kökləyəcək musiqi, yumorla, həmçinin tibbi, hüquqi və digər sahələrdə olan məsələlərlə bağlı ən lazımı bilgilərlə silahlanması baxımından

əhəmiyyətli, vacibdir. Bunu aparılan sosial tədqiqatlar, psixoloqların rəyi də sübut edir ki, məhz müasir televiziya ilə köklənən insanın səhər aldığı lazımı «enerji»-xəbər, əyləncə, bilgi onu bütün günə müsbət yöndə hazırlayır. Belə proqramların, məhz səhər vaxtı yayımlanması adətən saat 8.00-dan 10.00-a qədər insanların evdə olduqları və işə, dərslə hazırlıq periodunda televizoru izləməkləri ilə bağlıdır. Bu da bir reallıqdır ki, səhər işə və dərslə tələsən insan bütün diqqətini ekrana yönəldib ona bağlana bilməz və başdan ayağa olanları izləyə bilməz. «Proqramlar elə tərtib edilməlidir ki, evdən çıxmağa hazırlaşan tamaşaçıları «tutub» saxlamasın. Proqramın süjetləri çox yığcam olmalıdır. Ona görə də ən qısa xəbər və informasiyaların verilməsi, heç bir təhlil və analiz olmadan yalnız məlumatlandırma, bu xəbər bloklarının bir neçə dəfə təkrarı (həmin saatda heç də hamı eyni vaxtda durub televizora baxmır, ona görə də proqram təkrar buraxılışlara yer verir), gündəlik qəzetlərin baş xəbərlərinin təqdimatı, bilgilərin belə qısa və kütləvi istehlaka yaxın vəziyyətdə verilməsi səhər proqramlarının spesifik cəhətləridir. Proqram ərzində olduqca müxtəlif sahələri əhatə edən xəbərlərin ardıcıl verilməsi, cizgi filminə, musiqi nömrəsinə, səhər aerobikasına yer ayrılması, məhz müxtəlif təbəqədən, yaş həddindən və cinsdən olan insanları ekran başına toplamaq, birləşdirmək, onları inteqrasiya etdirmək məqsədi güdür. Bu baxımdan səhər proqramlarının effekti və təsir gücü danılmazdır. Belə verilişlərdə musiqi nömrələrinin özünəməxsus yeri və əhəmiyyəti var. «Səhər verilişlərinin ilk yaradıcılarının özləri tez başa düşmüşdülər ki, gözəl musiqi bu işdə həlledici rol oynaya bilər. Axı tamaşaçılar səhər-səhər ekrana baxmaqdan daha çox, ona qulaq asırlar». Musiqi tamaşaçıda xoş əhval yaratmaqla bərabər, ona müsbət enerji axını bəxş etməklə yeni günə daha gümrah hazırlayır. Bunu hiss edən tamaşaçı hər zaman səhər verilişinin axtarışına çıxacaq.

Səhər yayımının təcrübəsi «NBC» Amerika kanalında ilk dəfə XX əsrin 50-ci illərində tətbiq olunmağa başlayanda sosioloqlar və teletənqidçilər «uğursuz vaxt» seçimi ilə yanaşmağa başladılar. Tez bir zamanda Amerika ənənəsi Qərbi Avropa ölkələrinə yayılmağa başlasa da, yenə də münasibət birmənalı deyildi. Televiziya tənqidçisi Elşad Quliyevin araşdırmasına görə ABŞ-da əhalinin yalnız 13%-i, Fransada 10%-dən bir qədər az, İtaliyada ondan da az tamaşaçı səhər proqramlarına baxır. Tədqiqatçı «Televiziya iki əsrin ayırıcında» kitabında bunu həmin ölkələrdə yuxudan gec oyanma və ya səhər yeməyinə vaxtın ayrılması ilə əlaqələndirsə də, bunun əsas səbəbinin tamaşaçı auditoriyasını toplamaq gücünün zəifliyində axtarmaq gərəkdir. Elə onun özünün gətirdiyi misalda tamaşaçı auditoriyasının nəzərə alan proqramın populyarlıq qazandığının şahidi oluruq. «BBS»-nin «Nahar vaxtıdır» verilişi ilə Ti-Vi-eY-eM (Ay-Ti-Vi) kanalının «İngiltərə, sabahın xeyir!»

(tərcümədə yanlışlıq var, əslində belədir «Sabahın xeyir, Britaniya!») proqramını müqayisə edən müəllif birinciyə daha çox 35 yaşlı ciddi adamların baxdığını, ikincinin isə tamaşaçı auditoriyasının azsavadlı və daha gənc olduğunu deyir. Ardınca bildirir ki, «TVA»-nın tamaşaçı sayı «BBS»-dən çoxdu. Burada hesab edirik ki, müəllif kateqoriyalara bölməkdə qeyri dəqiqliyə yer verib. Əslində «BBS»-i Böyük Britaniyada elitar kanal olmaqda iddialıdır və yalnız səviyyəli verilişlərə yer verməklə, klassik qaydalara riayət etməklə tamaşaçıların yalnız dördü birinə ünvanlanır. Ay-Ti-Vi isə orta təbəqənin maraqlarına cavab verən əyləncəli şou proqramlarla daha çox şöhrət qazandığından ona tamaşaçıların 75%-i baxır. Bunu Elşad Quliyev də təsdiq etsə də, kanalın, məhz əsas televiziya izləyicisi olan orta təbəqənin marağını nəzərə almasını və uğurunun təməlinə bu prinsipin durmasını qeyd etmir. Geniş tamaşaçı auditoriyasını tez bir zamanda ətrafına yığan kanal integrativ gücünü əks etdirmiş olur. Onun orta təbəqəyə hesablanması, əslində düzgün seçim kimi dəyərləndirilməlidir. Məhz bu təbəqə televiziya daha yaxın, ondan daha çox istifadə edəndir.

Bir çox sosioloqlar və kulturoloqlar XX əsrin əvvəlindən kütləvi mədəniyyətin yeni ictimai təbəqəni biçimləşdirdiyi fikrini söyləyirlər. Orta təbəqə təkcə siyasi, iqtisadi, mədəni əhəmiyyət daşımır. O cəmiyyətin başlıca hərəkətverici qüvvəsinə çevrilməklə onun dayaq sistemi rolunu oynamaqdadır. XX əsrin siyasi sosial inkişaf mənzərəsi bu fikri təsdiq etməklə yeni insan qrupunun – orta təbəqənin kifayət qədər əhəmiyyətli, vacib olduğunu göstərmiş olur. Heç bir normal cəmiyyəti, dövləti onun əsas bazası olan orta təbəqəsiz təsəvvür belə etmək mümkün deyil. Fransız filosofu və sosioloqu E. Morenin «Zamanın ruhu» kitabında orta təbəqənin mədəniyyət sisteminə, onun yeni biçimdə üzə çıxmasında rolunu əks etdirərək bunun başlıca amil olduğunu söyləyir. Yəni televiziyanın və əslində bütün kütləvi mədəniyyətin əsasında duran sosial sifariş anlayışı, məhz bu təbəqənin istəyi əsasında formalaşır. «Orta təbəqə» anlayışı Qərb fəlsəfəsində və sosiologiyasında mühüm yer tutmaqla onun əhəmiyyətinin, yerinin müəyyənləşməsində ardıcıl araşdırmalar mövzusu olur. Tamaşaçı rəğbəti, geniş tamaşaçı kütləsinin marağı anlayışları, məhz bu təbəqənin sevdiyi, «bütəldirdiyi» ulduzlara münasibətdə formalaşdı. Telekanalların reyting cədvəllərində daha çox tamaşaçı toplaması televiziya daha yaxın olan, özünün zövq və istəklərini onun əsasında formalaşdıran – orta təbəqənin iştirakının faizi əsasında müəyyənləşir. Maddi gəlirləri, dünyagörüşləri və savadları baxımından bir-birinə yaxın olan bu insanlar hansı peşə sahibləri olmasından asılı olmayaraq, demək olar ki, eyni zövqə malik olur, dəb anlayışı ilə ayaqlaşır və bütün xəbərləri, bilgiləri televiziya vasitəsi ilə alırlar. «Orta təbəqə»

anlayışı cəmiyyətdə çoxluğu, xüsusən də inkişaf etmiş ölkələrdə əhalinin 90%-ni əks etdirir. Məhz bu faiz göstəricisini öz ətrafında toplamaq kanallar üçün başlıca məqsədi, fəaliyyət prinsipini formalaşdırır. Kanallar arasında bazara yiyələnmək və daha çox tamaşaçı- istehlakçı yığmaq naminə rəqabət yaranır ki, bu da kanalların inkişafını, texniki-yaradıcı yüksəlişini, yenilikçilik meyillərini stimullaşdırır. Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra bazar iqtisadiyyatı kursu seçərək dünya iqtisadi quruluşuna inteqrasiyaya can atdı. Məhz iqtisadi yüksəliş, bazar münasibətləri hazırda istənilən cəmiyyət üçün vacib olan «orta təbəqənin» formalaşması prosesini yaşadır. Eyni dərəcədə təminatı olan insanların maraqları, zövqləri də yaxınlaşır. Onlar tele, radio, qəzet reklamında təbliğ olunan büdcələrinə uyğun malların istehlakçısı, televizorda əyləncəli proqramların, serialların seyrçisi, kütləvi mədəniyyətin diktə etdiyi yaşam tərzinin, zövqün daşıyıcılarıdır. Deməli, onların zövq və istəklərini özündə ehtiva edən proqramlar inteqrasiya prosesinə xidmət edə bilər. Səhər proqramları özünün vaxtı və mövzu çeşidi ilə məhz, bu tamaşaçı auditoriyasına ünvanlanaraq onların birliyinə nail ola bilər.

Televiziyanın inteqrativ funksiyasını təhlil edərək bu qənaətə gəldik ki, özünün ictimai həyatda böyük yerini alan birləşdirici əhəmiyyət daşıyan bu funksiyanın icrası ölkə teleməkanında uğurla aparılır. Bu cəhət özünü daha çox birbaşa tamaşaçı inteqrasiyasına xidmət edən səhər proqramlarında daha qabarıq göstərsə də, bir sıra digər ekran nümunələrində televiziya rəhbərliyinin diqqət mərkəzində olmaqla özünü əks etdirir. Bütövlükdə götürdükdə Azərbaycan teleməkanında inteqrativ funksiyanın yerinə yetirilməsi istiqamətində ciddi addımlar atılsa da, bu işin hələ quruculuq dövrünü yaşadığını və axtarışların getdiyini qeyd edərək, daha səmərələşdirilməsinə zərurət olduğunu söyləməliyik.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aslanov A. İncəsənət və tərbiyə. Bakı: «Gənclik» 1967-191s
2. Dadaşov A. Ekran dramaturgiyası: mövzu, sturktur, üslub, janr. Bakı «Maarif»1999-224 s
3. Dadaşov A. Kütləvi informasiya vasitələrində reklam və marketinq problemləri. Bakı, BDU 2001-166 s
4. Demokratik dövlətlərin televiziya və radio sistemi. Bakı, «Ozan»toplusu 1999-208 s
5. Klubşünaslıq. Bakı, 1984
6. Андреева М. Матвеева Л. Шкопоров Н. Психологический анализ профессионально-важных качеств творческих работников телевидения. Москва 1991.
7. Борецкий Р. Осторожно: телевидение. Москва 2002
8. Богомолов Ю. Хроника пикирующего телевидения. Москва2004
9. Гаймакова Б., Макарова С. Новикова В., Оссовская М. Мастерство Эфирного

- выступления. Москва, 2004
10. Герасимова О. Мастерство шоумена. Москва, 2006
11. Герасимова О. Импровизация шоумена. Москва, 2006
12. Голядкин Н. Анализ аудитории. Москва 2000.
13. Доценко Е.Л. Психология манипуляции. Феномены, механизмы, защита. Москва, 1996.
14. Зызыкин В., Гостеев А. Психологические проблемы эффективности воздействия телевидения и радиовещания. Москва 1989.
15. Зазурский Я. Телерадиоэфир: История и современность. Москва 2005.
16. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. Москва, 2000г
17. Матвеева Л., Анисеева Т., Мочалова Ю. Психология телевизионной коммуникации. Москва 2006.

SUMMARY **Integrative function**

Elscin Alibayli

The article «Integrative function» is devoted to bay Elscin Alibayli, comprehensive information about real situation existing in the contemporary television. The author noticed influence of television to the human life- on its pysche, faith, enlightenment, social and political awaresnesss, briefly on its world outlook.

The author emphasizes that integrative programs have played a significant role during period of formation of television and speaks about the role and peculiarities of integrative programs.

Through wide analysis of the integrative function of television Elchin Vidadi Alibayli provides information regarding features of the morning programs which serve to the integration of the audience.

The importance of television, its integrative function, morning programs are the main subjects of the article.

РЕЗЮМЕ **Интегративная функция**

Эльчин Алибейли

В статье “Интегративная функция” Эльчина Алибейли дает полную информацию о текущем положении современного телевидения. Автор отмечает влияние телевидения на человеческую жизнь: - на психику, убеждения, просвещение, социальные и политические знания, одним словом на мировоззрение.

Автор подчеркивает, что интегративные программы играли существенную роль период формирования телевидения.

Посредством всестороннего анализа интегративной функции телевидения, Эльчин Видади оглы Алибейли предоставляет информацию об особенностях утренних программ, которые помогают процессу интеграции зрителей.

Роль елевидения, его интегративная функция, утренние программы являются основными предметами статьи.

Rəyçilər: Filologiya elmlər namizədi, dosent Zeynal Məmmədli
Fəlsəfə elmləri doktoru, professor Niyazi Mehdi

Jalə MƏHƏRRƏMOVA

AM K-nın «İctimai elmlər» kafedrasının baş müəllimi

Sevimli müəllimim Cəmil Əhmədlinin unudulmaz xatirəsinə

TARIXİN MƏNASI PROBLEMİNİN FƏLSƏFİ FİKİR TARIXİNDƏ QOYULUŞU

Tarixin mənası-ümundünya tarixi prosesinin cizgisidir. Əslində insanların inkişafı, onların kamilləşməsi cəmiyyətin hər mərhələsində özünəməxsus yer tutur. Məsələn, quldarlıq quruluşunun meydana çıxmasını XX əsrin me'yarı, nəzər nöqtəsi ilə deyil, ibtidai icma quruluşu ilə müqayisə edilərək, tarixin növbəti fazasına hazırlıq nöqtəyi nəzərindən qiymətləndirmək daha doğru olardı. Göstərilən misal həm bu quruluşun tərəqqisi, həm də ümundünya tarixinin mənası ilə əlaqədardır. Başqa sözlə bu quruluşun yaranması sözsüz ki, ictimai subyektin inkişafında irəliyə doğru yeni addım atdı. Tarixin digər istənilən etapında da proses məhz bu cür inkişaf edir.

Ümumiyyətlə, ictimai inkişaf «təsadüflər diyarı», «təkrarolunmaz hadisə» və ya «böyük şəxsiyyətlərin səltənəti»dir. Tarixin qanunları «azad insan ruhunun fəaliyyətindən» əmələ gəlir; tarixin özü isə qapalı, ovsunlaşmış bir dairədir. «İdarəolunmada məqsədyönlü manipulyasiyalı rasionallıq» nəticəsində məqsəd və vasitə öz yerini dəyişir. Birinci məqsəd olmalıdır, əksinə olanda bürokratlaşma artır, özgüləşmə və «şəxsiyyətin qeyri-azadlığı» əmələ gəlir. Marksizmin tərəfdarları və Hegelin anlamında tarixin mənası insan nəslinin inkişafının yek yolunu, insanın yaşamağının mənası və bundan irəli gələn vəzifələrin bitməsi deməkdir [5, s. 22.]. Əslində ümumiyyətlə, proqnozvermə mənasızdır. R.Aron qeyd edir ki, «markizizm-elə bir tarix fəlsəfəsidir ki, burada əvvəldən axıra qədər tarixin global interpretasiyası verilir, məhz buna görə də providsinal xarakter daşıyır.» [1, s.72].

Tarixin yeganə, tamlıqla dərk edilməsilə insanda dərin özünü-düşünmək fikri baş verir: özünüdərk etməsi və xatırlaması yolu ilə tarixlə ünsiyyətdə olan insan elə bil ki, daha yüksəyə qalxır, oradan isə təkcə keçmiş, yaxud indi deyil, hətta qarşıdan gələnlər də görünmüş olur.

Ancaq o, bunları dərindən anlamır və yalnız bir az fərqli özünəməxsus qiymətləndirir. Tarixi nöqtəyi-nəzər keçmişimizi görərək, xüsusi təbiətimizi anlamaq üçün bizim qarşımıza güzgü qoyur. Buraya isə təqlid üçün nümunələr, bizim vicdanımızın tənəsi, qəhrəmanlığa, tövbəyə, mükəmmələşməyə çağırış daxildir. Tarixdə çoxlu dahiyənə müstəsna hadisələr var. Məsələn, mədəniyyətin progressi, fəlsəfə, ədəbiyyat, elm və texnikanın naliyyətləri və s. Keçmiş dərk edərkən biz baş verənlərdən qüvvət alırıq. Yaspersin dediyi kimi, biz mövcudluğumuzu, bizim üçün nümunə sayılanları müəyyənləşdiririk. Və artıq dahi adamın nə vaxt yaşamasının əhəmiyyəti yoxdur [15].

1918-1922-ci ildə O.Şpenqlerin məşhur «Avropanın qürubu» əsəri nəşr edilir. Tam mənada demək olar ki, bu kitab Avropa və dünya ictimai fikrində böyük bir təlatüm yaratdı. Adından görüldüyü kimi bu kitabda Şpenqler Avropa mədəniyyətinin sona yetdiyini və guya onun sivilizasiyaya keçdiyinin şərhini vermişdir. Əsərin girişində müəllif yazır: «Bu kitabda biz tarixin gələcəyini müəyyənləşdirməyə cəhd edəcəyik... Görəsən bu mümkündürmü? Axı bəşər tarixi özü nə isə yeni bir şey deyil, ayrı-ayrı böyük həyatların cəmindən ibarətdir və biz adətən onun üçün hansısa «mən», yaxud «şəxsiyyət» tapıb qeyri-ixtiyari onları yüksək nizamın düşünən və fəaliyyət göstərən fərdləri kimi qəbul edərək, «antik», «Çin mədəniyyəti», yaxud «müasir sivilizasiya» adlandırırıq» [14, s.34].

O zamanlar bəşəriyyətin tarixi gələcəyini müəyyənləşdirmək üçün ümumi qəbul edilmiş populyar təsnifat tarixi «Qədim dünya-Orta əsrlər-Yeni dövr» kimi hissələrə bölməkdən ibarət idi. Dövrün böyük mütəfəkkirləri Hegel və Marks, Herder və Kant, M.Veber və R.Kollinqvud əsasən bu bölgüdə istifadə edirdilər. Şpenqler isə həmin bölgünü şübhə altına aldı. Ona görə, «Qədim dünya-Orta əsrlər-Yeni dövr- bizim tarixi şüurumuzda qəti hakimlik edən, ağılsız zəif, mənadan məhrum olan sxem budur və o bizə tarixin əsl vəziyyətini dərk etməyə imkan vermir». [14, s.35.]

Şpenqler bəşər tarixinin inkişafında səkkiz əsas mədəniyyəti ayırır və rus-sibir mədəniyyətini də xatırladır. Hər mədəniyyət öz inkişafının minillik tsiklinə-mədəniyyətin ölümü və onun sivilizasiyaya keçidi fazasına malikdir. Mədəniyyətin sivilizasiyadan prinsipal fərqi ondan ibarətdir ki, sivilizasiya ruhsuz intellektə, sinonim kimi çıxış etdiyi halda, mədəniyyət həyatı, yaradıcı və inkişaf edən fəaliyyətdir.

Hər bir mədəniyyət özünəməxsus şəkildə sönür, və sivilizasiyaya keçir. Hər bir mədəniyyətin öz xüsusi sivilizasiyası var. Başqa sözlə, «sivilizasiya mədəniyyətin qaçılmaz taleyidir» [14, s.69].

Şpenqler hesab edirdi ki, hər hansı kəpənək və ot kimi bəşəriyyət də

heç bir ideya və plana malik deyil. Hər bir mədəniyyət bəşəriyyətə öz formasını verir, onların hər birinin öz ehtirasları, öz həyatı, ruhu, hissləri və öz fərdi ölümü var. [14, s. 56]

Əslində Şpenqlər bir anda bəşər tarixinin mümkün sonu barəsində, bəşəriyyətin özünü və biosferi məhv edə biləcək böhran, bəşəriyyətin meqamaşına çevrilməsi haqqında heç nə söyləmir. Sonralar Haydegger, Yaspers, Berdyayev və Roma klubunun qlobalistləri bu məsələni xüsusilə qabartdılar. Şpenqlər əmindir ki, ibtidai insan üçün «zaman» sözü əhəmiyyət kəsb etmir. Ancaq böyük mədəniyyət müvafiq ölçü sistemləri yaradaraq məkan və zamanı «nizama salır». Bununla da o, psixoloji zamanın yönünü qabaqcadan müəyyənləşdirən tale ideyasına gəlib çıxır.

O.Şpenqlər belə hesab edir ki, nə qədər tarixdə insanların (xalqların) məcmusu var, tarixi inkişafın qanunauyğunluğu fiziki, yaxud hansısa təbii elmi prosesin axarını müəyyən edən qanunlar xarakterik ola bilməz. Buna görə də hər tip mədəniyyət özünəməxsus psixoloji parametrləri ümumiləşdirir, həmin mədəniyyətin ruhunu ifadə edir. Nikolay Yakovleviç Danilevski «Avropanın qürubu» əsərindən 50 il əvvəl «Rusiya və Avropa» kitabını yazmışdır. [9.] Danilevski mədəni-tarixi tiplər nəzəriyyəsini yaratmışdır.

«Rusiya və Avropa» əsəri belə bir sualla başlayır: «Sivilisasiyanın qürubu Avropaya xasdır, yoxsa ümumbəşəri bir şeydir?» [9, s.6.] Müəllifin suala cavabı belədir: Tənəzzül edən xalqa artıq heç nə kömək edə bilməz. Tarix şahidlik edir ki, xalqlar doğulurlar və onlar imkan olsa çiçəklənir, sonra qocalır, zəifləyir və ölürlər. Buna görə də Danilevski tarixin qədim, orta və yeni dövrlərə bölünməsinə qənaətbəxş saymır. Roma, Yunanıstan, Hindistan, Misir özlərinin qədim, orta və yeni tarixlərinə malikdirlər, lakin bu dövrləri mədəni-tarixi tiplərin həyatında üç, dörd hətta yeddi yaş fərqləndirmək mümkündür. [9, s. 7].

N.Y.Danilevski tarixin inkişafına təbii proses kimi baxır və bəşər tarixinin inkişafında həmişə mövcud olan əsas mədəni tarixi tipləri aşağıdakı kimi qruplaşdırır: misir, çin, assuriya-babil-finikiya, xaldey yaxud qədim semit, hind iran, yəhudi, yunan, roma, ərəb, avropa. O, bu siyahıya iki amerika mədəniyyətini də aid edir: meksika və peru.

Bəşər tarixinin inkişafını məhz bu əsas tiplər müəyyənləşdirir, onlardan bəziləri lokallaşır, kontakta girmədən inkişaf edir, məsələn Çin. Buna görə də onlar tarixin inkişaf tendensiyasına əsas təsir göstərmirlər. Digərləri isə, əksinə, kommunikasiya və varislik əlaqələri hesabına qarşılıqlı təsiretmə sayəsində bəşəriyyət inkişafının magistral yolunu müəyyənləşdirirlər. Sonuncuya nümunə kimi bu günkü, Avropa tipinin yaradılmasının əsası olan yunan tipi göstərilir. Danilevski tarixə nisbilik prinsipini daxil edir. Onunla razılışsaq, üstünlüyü heç bir mədəniyyətə

vermək olmaz, mədəniyyəti yalnız tarixi tiplərə görə bölmək olar. Danilevski həmçinin mədəni-tarixi tiplərin beş inkişaf qanununu ayırır: körpəlikdən çıxış qanunu, «tipin doğulması üçün siyasi müstəqilliyin zərurəti qanunu, bir tipin digərinə dillə təsvir edilməyən mümkün təsir qanunu; etnosun siyasi məqsədlərə sərf olunmaması qanunu; tipin çiçəklənməsi dövrü ilə onun tükənməsi periodunun tam bölünməzliyi qanunu.

Şpenqlerin təsiri ilə tarixi prosesə sivilizasyon yanaşmağa səy göstərən filosoflardan biri də Berdyayev idi. O, Avropa mədəniyyətinin böhranını hələ Birinci dünya müharibəsindən əvvəl hiss edirdi və bunu özünün «Yaradıcılığın mahiyyəti», «Tarixin mənası» kitabında, «Avropanın sonu»; «Renesansın sonu» məqaləsində ifadə edirdi. O, e'tiraf edir ki, «Şpenqləri xüsusi həyacanla» oxuyub. [3, s. 5.] O, Şpenqlerin buddizmin, stoizmin və sosializmin eyni növlü olması riyaziyyat, incəsənət, fizika haqqındakı düşüncələrini dahi ideyalar sayırdı. Lakin onun fikrincə Şpenqlər xristianlığın roluna avropa mədəniyyəti işığında baxır. Bu isə xristian filosofun nöqtəyi-nəzərincə «Avropanın süqutu»na ağır təsir buraxdı. Bu, Şpenqlerin qeyri-dini natura olması ilə bağlıdır.

Berdyayev mədəniyyət və sivilizasiyanın ayrılmasına böyük əhəmiyyət verərək, razılaşıır ki, fəlsəfə və incəsənət yalnız mədəniyyətdə mövcud olur, sivilizasiyada onların mövcudluğu qeyri-mümkündür. O, Şpenqlerin fikrini davam etdirir. Belə ki, Berdyayevə görə, mədəniyyət-sərhəddlidir, sivilizasiya mexanikidir, insanın qeyri-bərabərliyinə, onların yaradıcılığına, şəxsi keyfiyyətlərinə əsaslanır. Sivilizasiyanın bərabərliyə cəhd etməsi dini olur. O, mədəniyyətin məhvi və tezliklə sivilizasiyanın hökmranlığının meşşanlığa gətirib çıxarması fikrindən dəhşətə gəlir.

Tarixi prosesin tədqiqində çox böyük xidmətləri olan alimlərdən biri də ingilis tarixçisi Arnold Toynbi olmuşdur. Elmi maraq, intellektual azadlıq, fəlsəfi və əxlaqi təfəkkür Toynbi yaradıcılığının miqyası və orijinallığını müəyyənləşdirir. Qərb aləmində A.Toynbi eynimənalı qarşılanmır. 1993-cü ildə rus tarixçilərinin tarix fəlsəfəsi ilə bağlı müzakirələr proqramına onun da daxil edilməsi təklifinə ingilis həmkarları onun «köhnədəbliliyi»ni bəhanə gətirərək etiraz etmişdilər. Onların fikrincə A.Toynbi özünün qloballığı, fəlsəfi ümumsivilizasyon yanaşması ilə müasir deyil. «Əbədilik» nöqtəyi nəzərindən tarixə yanaşma əvəzinə, onların fikrincə tarixçi konkret, faktiki, dəqiq, «şübhəli analogiyalardan» kənar olan tədqiqatla məşğul olmalıdır.

Toynbinin tarixi prosesə münasibətinin və konseptual yanaşmasını «Sivilizasiya tarix məhkəməsi qarşısında» adlı əsərində qoyduğu «tarix təkrarlanarmı» sualına verdiyi cavabdan aydın görmək olar. Özünü

determinizm tərəfdarı olmayan tarixçi e'lan edən Toynbi həm bu, həm də «Tarixin dərki» adlı əsərlərində tarixin müxtəlif dövnlərində yaranmış, inkişaf edib, çiçəklənmiş və sonrada süquta uğramış cəmiyyətlərin (əsərlərinin başqa bir yerində bunları o, sivilizasiyalar da adlandırır) inkişaf tarixində bir sıra paralellərin də olduğunu iddia edir. Onun fikrincə, müxtəlif dövnlərdə mövcud olmayan sivilizasiyalarda təkrarlanma məqamları bu və ya digər təsərrüfat formalarının istifadəsində, müxtəlif zamanlarda yaranan siyasi idarə üsullarında və siyasi rejimlərdə, həmin sivilizasiyada meydana gələn monoteist dinlərin formalaşması və əxz edilmiş olmalarında və s.də axtarmaq lazımdır.

Toynbinin fikrincə, XIX-əsrin ikinci yarısında Amerika Birləşmiş Ştatlarının, bir qədər sonra Bismarkın söyləri nəticəsində çoxlu «alman torpaqlarının» vahid federasiya şəklində (İkinci Reyx) birləşməsi, habelə Kanadada yenə də, federasiya şəklində meydana gələn ittifaqın yaradılması və inkişafında əhəmiyyətli paralellər və təkrarlanmalar mövcud olmuşdur. Qəribədir ki, bütün bunları söyləyən A.Toynbi tarixdə təkrarlanmalara əsaslanan qanunların olduğunu açıq bəyan etməkdən çəkinir. Özünü nə determinist, nə də qeyri-determinist sayan Toynbi bütün tarixi təkrarlarla yanaşı sözü gedən paralellərin meydana çıxmasında, fəaliyyəti və əvəzlənməsi prosesində şəxsiyyətlərin və ictimai birliklərin azadlıqlarının həlledici rol oynamasını iddia edir [13]. Toynbinin sivilizasiya haqqındaki təlimində birmənalı və şablon xarakterli qəbul etmək mümkün deyil. Əvvəl bəşər tarixində 19 sivilizasiyanın olduğunu iddia edən A.Toynbi sonradan müstəqillik dərəcəsinə görə müəyyən sivilizasiyaların sayını 23-ə qaldırmış və əvvəlki bölgədə ciddi dəyişikliklər etmişdir [12, s. 77-79]. Məsələn, onun sonrakı bölgüsünə görə Amerika qitəsində I-II minillikdə mövcud olmuş və II minilliyin ortasına yaxın çiçəklənmə dövrünü yaşamış ink və atstek mədəniyyətini ümumi sivilizasyon axından kənar qalmış «kontaktsiz sivilizasiyalar» adlandırır [12, s.92].

Bununla yanaşı o, mənası çox da aydın olmayan və əslində iki müxtəlif mədəniyyəti birləşdirmək cəhdlərindən ibarət olan rus-sibir mədəniyyətinin də olduğunu iddia edir. Məlumdur ki, Orxon-Yenisey yazılarında əksini tapmış mədəniyyət də digər türk etnoslarının tarixi ilə bağlı yazılı və maddi abidələrdə inikas edən mədəniyyətlər türk mədəni anlayışına daxildir. Bizim eranın ortalarına qədər əslində rus mədəniyyəti anlayışı yaygın və hədləri müəyyən olmayan bir mənə yükü daşımışdır. Doğrudur, bir sıra alim və tarixçilərin (Lev Qumilyov, O.Süleymanov, Murat Aci və başqaları) tədqiqatlarından aydın görünür ki, uzun müddət türk mədəniyyəti, adət və ənənəsi, dövlət idarəçilik formaları, hərbin qurulması prinsipləri, hətta məişət normaları rus tayfalarının həyatına

önəmli təsir göstərmişdir. Bir sıra alimlərin əsərlərində geniş şərh almış bu mənalara yetirilən diqqət, onların faktik materiallar əsasında müqayisəsi belə bir mülahizənin ciddi əsasa malik olduğunu təsdiqləyir. Lakin hətta bütün bu söylədiyimizi nəzərə alsaq belə Toynbinin sivilizasiyalar sırasına daxil etdiyi rus-sibir sivilizasiyasının qəbul edildiyini biz mümkün saymayırıq.

Hər necə olsa da Toynbi bütün bu sivilizasiyaların əsasında üç ilkin yunan-Çin, Hind və Qərb yuvalarının durduğunu söyləyir. Şumer mədəniyyətindən tutmuş hazırki Avropa mədəniyyətinə qədər olan bütün sivilizasiyalar, onun fikrincə, qərb yuvası zəminində meydana gəlmişdir. Yapon, Koreya. Vyetnam və digər Uzaq Şərq mədəniyyətlərinin Qədim Çin mədəniyyəti üzərində yüksəldiyini, Hindistan və ona qonşu ölkələrin mədəniyyətlərinin isə Hind yuvası bazasında formalaşdığını da Toynbi söyləmişdir [12,77]. Mədəniyyət və sivilizasiyanın inkişafı nəticəsində Avropada yaranmış universal bir mədəniyyətin əsasında, A.Toynbinin fikrincə, iki mühüm amil-sənayeləşmə və milliyyətçilik durmuşdur. Bu, bir tərəfdən, b.e.-nin II minilliyində millətlərin və deməli, milli mədəniyyətlərin qərarlaşması və inkişafına səbəb olmuşdusa, digər tərəfdən vahid iqtisadi sənaye və digər mənanın formalaşmasına da gətirib çıxartmışdır.

Tarixi prosesi, mədəniyyət və sivilizasiyanın inkişafını müəyyən tsikllərlə izah etməyə cəhd göstərən O.Şpenqlər və A.Toynbidən fərqli olaraq K.Yaspersin tarixi konsepsiyasının əsasında belə bir fikir durur ki, bəşəriyyət vahid mənşəyə, vahid inkişaf yoluna malikdir. Doğrudur, bu müddəanı əyani sübuta yetirmək o qədər də asan deyildir. Üstəlik, tarixi prosesdə elə məqamlar aşkarlanır ki, onlar Yaspers üçün çıxış müddəası sayıla biləcək yuxarıdakı iki prinsipə açıq-aşkar ziddir. Biz isə onu da əlavə edək ki, K.Yaspersin əsas kimi qəbul etdiyi sözü gedən iki müddəa da onların əksi olan müddəalar qədər sübut olunmazdır.

Şpenqlərin «Tarixi tsikllər» haqqındakı konsepsiyasını əsassız sayan və ciddi tənqid edən K.Yaspers eyni ciddilik və kəskinliklə marksizmin formasiya konsepsiyasını da tənqid edir. Onun fikrincə, tarixi prosesin əsasında nəticə etibarilə iqtisadi amili qəbul edən marksizm məhz bu faktoru mütləqləşdirdiyinə və yeganələşdirdiyinə görə məqbul deyildir. K.Yaspersin «Tarixin mənası və təyinatı» əsərini oxuyarkən belə bir təəssürat yaranır ki, marksizmə münasibətdə K.Yaspers heç də birmənalı mövqe tutmamışdır. Cəmiyyətin inkişafında iqtisadi amilin rolunu inkar etməyən Yaspers onun təyinedici rolunu da qəbul etmir və hesab edir ki, insan gerçəkliyi olan tarixi əsasən mənəvi faktorlarla izah edilir. Bu mə'nəvi faktorlar sırasında K.Yaspers ön plana insanın ekzistensial həyatı ilə bağlı olan və deməli, məna yaradıcı dominant-transsendentin şərhini

verir [15].

Deməli, göründüyü kimi, Şpenqler və Toynbiyə qarşı yönəlmiş mövqeyində vahid dünya bəşəri proseslərin olduğunu təsdiqləsə də, marksizmə münasibətdə isə onun izahında mənəvi tərkib elementlərinin tam üstünlüyünü söyləyir. Bəs bu vahid bəşəri proseslərin ümumi axını və ya meylini necə izah etmək olar? (K.Yaspers qarşısına çıxan bu sualı cavablandırarkən o, bəşər tarixini iki əsas mərhələyə, tarixönü və əsl tarix mərhələlərinə bölür. Belə demək mümkündürsə, Yaspersin tarixönü adlandırdığı mərhələ tarixin formasyon konsepsiyasında ibtidai icma mərhələsi adlanan dövrlə səsləşir. Yaspersin fikrincə bu mərhələdə yaşayan insanın şüuru «kristallaşmamış» systemsiz xarakterdə olmuş, mifoloci məzmun daşımışdır. Məhz bu səbəbdən də bu mərhələdəki şüurda, sanki zaman anlayışı iştirak etmir. Bütün mifoloji əfsanələrdə sözün ciddi mənasında nə zaman, nə də məkan hədləri vardır. Baş vermiş hadisələrin «subyektləri» də (mifoloji personlar), onların baş verdiyi zaman və məkan parametrləri də qeyri-məlum və qeyri müəyyəndir. Sanki nəsə baş verib, lakin bu baş verəni kim törədib, nə zaman və harada törədib sualları bir qayda olaraq açıq qalır. Birinci mərhələdə əsl tarixə keçidi mənalandıрмаq üçün Yaspers «məhvər» adlı bir ifadəni dövriyyəyə daxil edir. Xronolji baxımdan onun «ox zamanı» adlandırdığı dövr təqribən e.ə. 800-200-ci ilinə qədər olan dövrə təsadüf edir) [15].

Beləliklə, K.Yaspersin fikrincə göstərilən zamandan əvvəlki dövr tarixönünə aiddir. Bu dövrdə formalaşmış və müəyyən inkişaf səviyyəsinə yüksəlmiş mədəniyyətlər ya ümumi əlaqə şəbəkəsindən kənar qalaraq sıradan çıxmış, məhv olmuşdur, yaxud da «məhvər»inə keçiddə həyat qabiliyyətli mütərrəqqi cəhətləri ilə formalaşan yeni mədəniyyətlər tərəfindən assimlyasiya edilmiş və yeni status almışdır. Şumer, babil, assur və s. mədəniyyətlər bu sıraya aid edilir. Doğrudan da, əgər yunan və roma mədəniyyətlərinə, habelə qədim hind mədəniyyətinə nəzər salsaq, hökmən daxili və xarici əxzətmə əlamətlərini aydın şəkildə müşahidə emiş olarıq.

«Məhvər»ə aid edilən mədəniyyətlərin başlıca əlamətləri K.Yaspers tərəfindən aşağıdakı kimi xarakterizə edilir:

1. Bu dövrdə Çində, Konfutsi və Lao tsı fəlsəfəsi və dini təlimi yaranır, Mo tsı, Çcuan tsı və Le tsı kimi güclü və hərtərəfli mütəfəkkirlər yetişir. Hindistanda upanişad yaranır, Buddanın yaradıcı təlimi intişar tapır, Orta Şərqdə Zərdüştilik kimi dini fəlsəfi təlim yaranır, Yunanıstanda Homer, Parmenid, Heraklit, Platon, Aristotel kimi yüksək səviyyəli mütəfəkkir və alimlər yetişir. Tarixin atası sayılan Herodotun «Tarix» əsəri meydana gəlir, onun arxasınca Fukidid özünün tarixi tədqiqatını ortaya qoyur [15, s.32].

Əslində gerçəkliyin fəlsəfi idrakının bütün mümkün yolları və cərəyanları-skeptisizm, idealizm, materializm, qnostisizm, sofistika, nihilizm və s. məhz «ox zamanı» ərzində formalaşır və təkmilləşir.

2. Mühüm əlamətlərdən biri də ondan ibarətdir ki, məhz bu dövrdə varlığın, insan varlığının, onun sosial mahiyyətinin və imkanları hədlərinin araşdırılması fəlsəfi düşüncə obyektinə çevrilir. Sokratın məşhur «Özün özünü dərk et» kəlamı ilə insan fəlsəfəsi prinsipləri xüsusi bir fəaliyyət növünə çevrilir.

3. Sözü gedən zaman ərzində şüur özünü özünün obyektinə, təfəkkür təfəkkürü öyrənmə obyektinə çevirir. Ən azı Aristotelin «Məntiq» əsərini buna misal göstərə bilərik. Dediymizə dəlalət edən mühüm bir fakt da ondan ibarətdir ki, məhz bu dövrdə formalaşan, elmi dövriyyəyə daxil edilən və idrak obyektinə çevrilən anlayışlar və kateqoriyalar sistemi demək olar ki, bəşəriyyətin intellektual inkişafının bütün sonrakı mərhələlərinin özülünü və zəminini təşkil etmişdir.

O, bu barədə yazırdı: «Bu dövrdə yeniliyin meydana çıxması... ona gətirib çıxardır ki, insan öz varlığını, özünü və öz hədlərini dərk edir... Özünüdərk qətiliyi və aydınlığı ilə dünyanın transendent olmasını anlayır... Başqa sözlə bu dövrdə bütün istiqamətlərdə universallığa keçid baş verdi» [15, s. 64.]

Yuxarıda sadalanan əlamətlərə əsaslanaraq Yaspers belə bir nəticəyə gəlir ki, «bəşəriyyət vahid mənbəyə və ümumi məqsədə malik olmuşdur» [15, s. 31] bu fikir isə öz növbəsində fəlsəfənin məlum varislik prinsipinə tamamilə əsaslanır və onu daha da əyaniləşdirir.

Biz bilirik ki, bir gün son baş verəcək, axı bizim evimiz sayılan Yer əbədi deyil. Tarixdə çox şeylər təsadüfən baş verir və insanlar isə düşünmədən Yerə məhvinə səbəb olacaq şeylər edirlər. Biz əsasən müdrikcəsinə hərəkət edirik desəydik, lovğalıq olardı. Hamıya elə gəlir ki, o, ağıllı hərəkət edir, əslində isə, gerçəklikdə biz çox vaxt sərt və eqoistcəsinə hərəkət edirik, bunu cinayətkarlıq da adlandırmaq olar. Ancaq cinayətkarlıq gec-tez cəzalandırılır. Düzdür, fikirləşmək olar ki, bütün insanlar düşünüb Allah yolunda müdrikcəsinə, hər otu və hər heyvanı qoruyaraq hərəkət edəcəklər. Düzdür, belə olsaydı onda Yerdəki həyat uzun çəkərdi. Ancaq heç kim, heç bir şəraitdə bəşəriyyətə əbədi varlıq kimi sədəti hədiyyə verə bilməz.

Yenidən tarixin mənası haqqında fikirlərə qayıdaq. Əsrlərin müdriqliyi deyir: tarix bizə, ondan tezliklə öyrənmək lazım olduğunu öyrədir. Həm insan, həm də cəmiyyət üçün keçmişdən dərs almaq imkanı bizə bəşəriyyətin həyatının tarixi gedişinin dərk etməyə, onunla da tarixin fəlsəfi konsepsiyasını qeyd etməyə imkan verir. Bunun üçün keçmiş haqqında olan bilikləri, müasir dövrün biliklərini, keçmişə və gələcəyə

münasibətdə birləşdirmək lazımdır. Bunun üçün isə biz hər hansı xalqın, yaxud ölkənin deyil, bütün bəşəriyyətin tarixinə nəzər salmalıyıq.

Və sonda: tarixin mənası haqqında sual bizim dünyaya şəxsi varlığımıza uyğundur, bu bizi ancaq düşüncəmizin sərhədlərinə yaxınlaşdırır bilər. Onun hüdudlarında, xüsusən də zamanın uzaqlığında isə hər şey bizim üçün dumana bürünmüş görünə bilər.

Nəhayət, qeyd etmək lazımdır ki, bəşəriyyət ümumsosiooloji qanunauyğunluqla inkişaf edir. Ümumdünya tarixində üstünlük təşkil edən tendensiya- bəzi qüvvələrin ümumsosiooloji fəaliyyətin yekunu kimi bütün xalqların və ölkələrin taleyinə bərabər təsir etməsində təzahür edir. Tarixi proses təkcə ümumi tendensiya deyil, o, həm də sonsuz konkretlikdir. Tarixin mənasını qiymətləndirərkən onun genişmiqyaslı olmasını və müəyyən düzəliş edilməsini nəzərə almaq lazımdır. Bu isə o deməkdir ki, tarixdə konkret hadisələr birbaşa və bilavasitə tarixin mənasının şərh olunan ifadəsidir. Başqa sözlə həm təhkimçilik tərəfdarlarının vəhşiliyi, həm alman faşizmi, həm Xirosimanın faciələri, həm də Stalin represiyaları bütün bunları biz yüksək intonasiya ilə «tarixin mənasının ifadəsi» adlandırırıq. Tarixin mənasının reallaşması həm də ondan ibarətdir ki, tarixin mənasızlığını, korazehinliyini «mənasızlıq» adlandırmaq düzgün olmazdı.

Tarixin mənasını bilmək hər bir insan üçün vacibdir. İnsan nə üçün yaşamasını, həyat fəaliyyətinin mənasının nədən ibarət olduğunu anlamaq istəsə buna yalnız tarixin mənası imkan verir, yaxud başqa sözlə ayrılıqda hər birimizin taleyi tarixdən ayrılmazdır.

Ədəbiyyat

1. Арон Р. Избранное. Введение. О философии истории. М.; С-П., 2000.
2. Батишев Г.С. Деятельная сущность человека как философский принцип // Проблема человека в современной философии. М., 1969.
3. Бердяев. Н. А.Смысл Истории. М.; Мысль, 1990.
4. Блок М. Апология истории. М.,1986.
5. Гегель Г.В.Ф. Философия истории. // Соч. М.; Л.,1935. Т. VIII.
6. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.; Наука, 1977.
7. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. М.; Рольф, 2000.
8. Гумилев. Л.Н. Этногенез и биосфера земли. М., 1993.
9. Данилевский Н.Я. России и Европа. М., 1991.
10. Коллингвуд Р.Дж. Идея и история. М.; Наука, 1980.
11. Поппер К. Нишита историзма. М.,1993.
12. Тойнби А.Дж. Цивилизация перед судом истории. С.П.,1990.
13. Тойнби А.Дж. Постижение истории. Москва.,1991.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.,1993.
15. Ясперс К. Истоки истории и ее цель.// Смысл и назначение истории. М.,1991.

РЕЗЮМЕ

Постановка проблемы исторического значения в истории философских мыслей

Значение истории - картина всемирного исторического процесса. В действительности развитие людей, их усовершенствование занимает своеобразное место на каждом этапе общества. Общественное развитие это «край случайностей», «неповторимые события» или «власть великих личностей». Законы истории образуются от «деятельности свободной души человека»; а сама история это замкнутый, заколдованный круг. В результате «рациональности с целенаправленной манипуляцией в управлении» цель и средство меняют свои места. Автор в связи со значимостью истории в статье уделяет внимание мнению большинства мыслителей (Р.Арон, К.Поппер, А.Тойнби, К.Маркс, О.Шпенглер, Н.Ю.Данилевский, К.Ясперс и др.), постаралась их комментировать.

Resume

Statement of the problem of historical meaning in the history philosophic thought

History meaning – is a line of the world-wide historical process. In fact the development of the people, their improvement takes specific place in each stage of the society. The social development is “The Country of randomness”, “Unique event” or “Kingdom of great persons”. The laws of the history creates “from the activity of the free person”; and the history is a closed, enchanted circle. At the result of the “Rationality of deliberate manipulation in the management” the purpose and the means change their place. The author paid attention to the opinions of some thinkers (R. Aron, K.Popper, A.Toynbi, K.Marks, O.Shpengler, N.Y.Danilevski, K.Yaspers), and has tried to explain them.

Rəyçilər: professor İ.B.Cəfərzadə
dosent R.O.Məmmədova

М.Х.МЕЛИКОВА

*доцент Бакинской музыкальной академии
им. Уз. Гаджибейли*

О ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ГЮЛЬШЕН АННАГИЕВОЙ

Концертная деятельность Заслуженной артистки Азербайджана, доцента Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли - Гюльшен Аннагиевой является значительным вкладом в современную азербайджанскую фортепианную культуру. Она концертирует вот уже более тридцати лет. Талантливая пианистка смогла воспитать свою аудиторию – слушателей, посещающих её вечера, любящих её глубокое и тонкое искусство. Давно в определяющих чертах сложился и её артистический облик – игра мужественно волевая, ярко темпераментная и одновременно организованная, сторонящаяся вспышек фортепианных страстей либо излишней эмоциональной «откровенности».

В исполнительском искусстве Гюльшен Аннагиевой ясно ощущается школа Э.Сафаровой. Именно высокое профессиональное мастерство отличает представителей школы Эльмиры ханум, которая смогла воспитать в них высокую требовательность и ответственность к исполнительскому искусству. А.А.Аннагиева пришла на концертную сцену, будучи ученицей средней специальной музыкальную школы им. Бюль-Бюля, участие в республиканских конкурсах, звание лауреата, призы за лучшее исполнение немецкой классической музыки, а после окончания в 1984 году Азербайджанской Государственной консерватории по классу Э.Ю.Сафаровой начинается её ещё более активная концертная деятельность как солистки Государственного Камерного оркестра им К.Караева, затем солистки Азконцерта при Азербайджанской Государственной филармонии им. М.Магомаева. С 1996 по 2001 годы она активно концертировала и преподавала в г.Кайсери (Турция).

Сегодня имя пианистки хорошо известно не только у нас, но и за рубежом. Исполнительскому искусству заслуженной артистки Азербайджана аплодировали слушатели Германии, Грузии, Дании, Литвы, Латвии, Мексики, России, Турции, Туниса, Украины, Узбекистана и Франции. Признание её искусства отражено в знаменательных датах творческой биографии. В 2003 году она стала побе-

директором Международного Проекта Известные Женщины Азербайджана, в 2004 году вышли два компакт диска, записанные с двух концертов: 1. «The theatre of the musik and paintings» 2. «Fusions...». За большие заслуги и достижения в области музыкального искусства в 2007 году была удостоена звания Заслуженной Артистки Республики. В настоящее время Г.А.Аннагиева свою активную артистическую деятельность совмещает с педагогической, являясь доцентом Бакинской музыкальной академии имени Уз.Гаджибейли.

Исполнительский репертуар Гюльшен Аннагиевой отличается богатством стилей и жанров: её философски-возвышенная интерпретация музыки И.С.Баха, драматургическая ясность и целостность в исполнении произведений композиторов-классиков, поэтически-страстная трактовка сочинений Ф.Листа воздействует и воспитывает слушателей.

На всём протяжении творческого пути Аннагиевой для неё были характерны артистическая подвижность и быстрая ориентировка в новой фортепианной литературе. Она всегда проявляет самое пристальное внимание к фортепианным новинкам. Её по праву можно назвать одним из самых ярких и активных пропагандистов современной музыки. Интерес к новой фортепианной литературе, к произведениям художников-новаторов и их композиторской технике характерен всему творческому пути. Проявляя самое пристальное внимание к фортепианным новинкам, она является первой исполнительницей многих современных произведений азербайджанских и зарубежных композиторов. Она не ждёт, когда к тому или другому автору придёт признание, наоборот, активно всеми силами способствует этому. Очень многие современные композиторы находят у Аннагиевой не только понимание, но и живой исполнительский отклик. Выражая искреннюю заинтересованность к сочинениям современных композиторов и активно сотрудничая с их новаторским искусством, она мастерски справляется с самой сложной музыкальной фактурой. В её исполнительском репертуаре прозвучали последние произведения Александра Вустина, Виктора Екимовского, Игоря Кефалиди, Владимира Николаева, Фараджа Караева, Исмаила Гаджибекова, Рахили Гасановой, Эльмира Мирзоева и Айдына Азимова.

Слушателей, как любителей, так и профессионалов поражает её интерес ко всему новому. Во всём этом сказывается её творческий подход и отношение к музыкально-исполнительскому искусству, как к живому, непрерывно развивающемуся процессу.

Артистическая биография Г.Аннагиевой раскрывает перед нами трудные и долгие художественные искания, не вполне закончившиеся и поныне. И сейчас слушатель часто обнаруживает в её игре

что-то совсем новое, а порой и неожиданное.

Её пианистический талант ярко запоминается, ему свойственно, соединение мысли и чувства. В характерном для Гюльшен Аннагиевой и подмеченном музыкальными критиками сочетании мысли и чувства таится своё, особое качество. В самом даровании пианистки заложено властное созидательное начало. Пронизывая лучшие из её трактовок, оно присутствует в каждой минуте её существования, составляет смысл её жизни за клавиатурой. Пианистка не позволяет себе довольствоваться исполнительскими трюизмами, гарантирующими одобрение тех, кто видит эстетические идеалы в тысячу раз проверенном. Она неудержимо рвётся за пределы общеизвестного. Напряжённо вслушиваясь в окружающий её мир музыки, Аннагиева непременно хочет найти хотя бы крупицу нового, другим ещё неизвестного. И она не боится ломать прочно сложившиеся исполнительские обычаи. Она ищет, пробует, не останавливаясь даже перед творческим экспериментированием.

Её исполнительские трактовки, как традиционные, так и современные. Они ведут к парадоксальной на первый взгляд ассоциации. Например, в исполнении сочинений И.С.Баха, она не смещает его во времени, не пытаясь бетховенизировать его в стилевом плане, не навязывая ничего чуждого его творчеству, только акцентирует в баховом искусстве суровую непреклонность. Как наступательны в её передаче порождённые одним импульсом пассажи в концерте d-moll, как мужественна импровизация, как свободно дышат *rubato*. В многоплановой выразительности пианистка раскрывает полноту мироощущения живого человека, своеобразную «лирику контрапункта», «романтику полифонии», что опять же не имеет ничего общего с ошибочными, но иногда встречающимися даже у концертантов с мировыми именами попытками «романтизации» сочинений И.С.Баха.

Активностью переживания отмечены многие её интерпретации. Столь чужды её толкованию и тенденции музейного реставраторства: мы воспринимаем у неё баховские сочинения не сквозь «пелену столетий», не в «дымке прошлого», а как современники этого искусства, для которых оно является непосредственной, сегодняшней данностью.

Её интерпретации классического музыкального наследия свойственна упругость ритмики, отточенность в пассажах, напор жизненных сил, волевая оптимистичность, потребность ощутить музыку как нечто совершающееся именно в данный момент и наполняющее пианистку радостью реального существования.

У Гюльшен Аннагиевой направленность художественного мышления, эмоциональный строй и пианистический механизм находятся

в неразрывном единстве. Природа одарила её руками лёгкими и упругими, ловкими и необыкновенно хваткими. Это руки свободные, но неизменно собранные, всегда готовые к взятию любых технических барьеров. Движения пианистки, волевые и смелые, а её интерпретации, сочетают в себе размах с прицельной меткостью, артистическую броскость с организованностью. Не подлежит сомнению, что в процессе выработки собственного пианизма, Г.Аннагиева не только прислушивалась к себе, к исполняемой музыке, но и внимательно присматривалась к своим рукам. И от них она получала не малую часть ответов на волновавшие её проблемы исполнительства.

Высокое профессиональное мастерство Гюльшен Аннагиевой достигается с помощью рук и чувств, повинующихся её интеллекту, они в единстве помогают ей раскрывать и создавать задуманное в звуках искусство.

Гюльшен Аннагиева как истинный музыкант-исполнитель принадлежит своему времени. «Он живёт, действует, «творит» не вчера, а «сегодня». Но в нём всегда заложено и нечто, переданное ему веками, наследие данное ему всей историей исполнительского искусства, жизненный опыт поколений. И этот опыт прошлого, бесценная «сокровищница» накопленных знаний и навыков переходит к исполнителю по традиции» (3, 19).

Литература:

1.Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Сборник статей. Вып.1. / Ред. Ф.Ш.Бадалбейли, Баку: Адильоглы, 2006.

2.Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Вып.2. / Ред.-сост. Ф.Ш.Бадалбейли. Баку: Адильоглы, 2008.

3.Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов. композитор, 1983.

SUMMARY

M.Kh.Melikova “About Gulshen Annagieva’s pianistic art”

The performing activity by outstanding Azerbaijan pianist Gulshen Annagieva is investigated in the article. Characteristics of her pianistic skill are uncovered. The author underlines that the high pianistic art by the pianist is the synthesis of developed intellect and deep feelings.

XÜLASƏ

M.X.Məlikova “Gülşən Ənnağiyevanın pianizm sənəti”

Məqalədə tanınmış Azərbaycan pianoçusu Gülşən Ənnağiyevanın ifaçılıq fəaliyyətinin analizi təqdim edilir. Onun pianizm ustalığının xüsusiyyətləri və cəhətləri göstərilir. Müəllif qeyd edir ki, pianoçunun yüksək professionallığa malik olan sənəti inkişaflı təfəkkürün və dərin hisslərin sintezi kimi özünü büruzə verir.

Rəyçilər: professor T.F.Kəngərinskaya
professor L.M.Məmmədəliyeva

Aygün BAYRAMOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

MUĞAM TƏDQİQAT AXTARIŞLARINDA

Məlum olduğu kimi Azərbaycan opera musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli hələ sağlığında Azərbaycan bəstəkarlarını və musiqişünaslarını milli musiqi mədəniyyətimizi, Azərbaycan xalq musiqiçilərinin həyatından, sənəti və fəaliyyəti haqqında tədqiqat aparmağa çağırırdı. Dahi bəstəkarın bu tövsiyəsi həyata keçirildi. İlk dəfə Firudin Şuşinski səbrlə və inadla, əzab-əziyyətə qatılaraq, belə bir addım atmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, F.Şuşinski musiqi mədəniyyətimizin tarixini öyrənən ilk tədqiqatçılardan biri olmuşdur. Məhz ona görə də onu «İlk tədqiqatçı» kimi adlandırmışlar. Çünki, F.Şuşinskiyə qədər bu sahədə heç kim ilk addım atmamış və heç kim tədqiqat işi aparmamışdır. F.Şuşinski «Azərbaycan xalq musiqiçiləri» adlı qiymətli kitabı ilə demək olar ki, nəinki musiqi xadimlərini, bütövlükdə musiqi ictimaiyyətini sevindirmişdir.

Belə əsərlərdən biri də Rafiq İmraninin «Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi» kitabıdır. Müəllif uzun illər ərzində muğam sənətinin tədqiqi ilə məşğul olmuş və hal-hazırda da bu işi davam etdirməkdədir. Bu misilsiz kitabda R.İmrani indiyə qədər heç kimin toxunmadığı bir çox sahələri işıqlandıraraq, belə bir ümumi fikrə gələrək bütün Şərqi muğamlarının bir kökdən olmasını faktlarla sübuta yetirir. Elmi axtarışlar aparan müəllif girişdə çox gözəl fikir söyləyərək qeyd etmişdir ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti – bəşərin ən qədim mədəniyyətlərindən biridir. Bu kitab dövrün ən sanballı, mühüm əsəri sayılsa da kitabda Şimali Azərbaycan mütəffəkirlərinin, şair və yazıçıların çoxunun adı göstərilməmişdir. Çünki, müxtəlif əlifbalardan istifadə edilməsi və əlaqələrin olmaması üzündən eyni bir xalqın – bir-birinin elmi araşdırmalarından, ədəbiyyatından, tarixindən xəbərsiz olmasına gətirib çıxarırdı. Ona görə də Şimali Azərbaycan alimləri tariximizdən yazarkən, ancaq Şimali Azərbaycan ərazisində baş vermiş hadisələri qələmə almış və bunu bütövlükdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti kimi qələmə vermişlər. Bunu Cənubi Azərbaycana da şamil etmək olar. Təəssüflər olsun ki, Orta əsr alimlərimizin, xüsusilə musiqişünaslarımızın əsərləri Azərbaycanda lazımi səviyyədə

öyrənilməyib və bu sahədə nəşrlər olduqca azdır. Lakin muğam sənətinin tarixi ilə əlaqədar yazılan bu əsər ilk orijinal kitab kimi qiymətləndirilir. Kitabda Qədim Şumerlilərin hələ e.ə. III minillikdə böyük və yüksək səviyyədə inkişaf etmiş musiqi sənətinə malik olması haqqında da geniş məlumatlar vardı. Qədim şumerlilərin yaşadığı ərazidən tapılan qab, teatrın və musiqi sənəti haqqında geniş məlumat verilir. O dövrdə nəfəs çalğı alətlərindən – buğ, nəfir, şatnəfir, simli simli alətlərdən – çəng, ud, saz, tənbur, tara oxşar bir çox alətlər geniş yayılması da göstərilir. Şumer dövrünün musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi bir daha sübut etdi ki, Şərqi ən qədim və ən zəngin mədəni yüksəlişi məhz qədim şumerlilərlə bağlıdır.

Kitabda həmçinin Midiya dövrünün musiqi mədəniyyəti haqqında çox gözəl məlumatlar verilib.

Dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafında Şumer və Midiya musiqi ənənəsinin çox böyük rolu olduğu vurğulanıb. Midiyanın süqutundan sonra Kir Babilistanı işğal edir və Əhəmənilər dövlətinin yaradılması göstərilir. Qeyd edilir ki, Midiyalılar o dövrdə öz zəngin və böyük nailiyyətlərini nəinki təkcə farslarla, hətta Urartu və Kiçik Asiyadan başqa, digər qonşu xalqlara da vermişdir. Belə bir zəmində muğam sənətinin ilk soy-kökləri olan musiqi sənəti nümunələri də bu xalqlara keçmişdi. Tədqiqatçı Sasanilər dövrünün musiqi mədəniyyəti haqqında, İslamın meydana gəlməsindən sonra musiqi mədəniyyətinin inkişafı haqqında elə dolğun və səliqəli yazmışdır ki, onu təhlil edib, araşdırmağa artıq ehtiyac duymadım. Kitabsevər oxucular bu əsəri oxuduqca muğam sənətinin tarixinin nə qədər dərin olduğunu anlayacaqlar. Müəllif ayrı-ayrı fəsillərdə Azərbaycanın, həmçinin bütün Şərqi ölkələrinin musiqi sənətinin inkişafında çox böyük xidmətləri olmuş alimlərimizi gözəl tərənnüm etmişdir. Doğrudan da hər bir alimin fərdi yaradıcılıq baxımından, özünəməxsus cəhətlərini ayırmaq, əlbəttə asan iş deyildir. Bu işin öhdəsindən tədqiqatçı asanlıqla gəlmişdir. R.İmrani Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində müstəsna xidməti olan musiqi alimidir. Tədqiqatçı bu kitabı yazmaq üçün yalnız arxivlərdən material toplamaqla kifayətlənməmiş, musiqi xadimlərinin yaşadığı yerləri gəzərək, öz təəssüratlarını da söyləmişdir. Kitabın hər səhifəsində oxucular yeniliklərlə üzləşir. Bütün bunlar uzun illik və böyük zəhmətin nəticəsidir. Kitabda verilən nadir materiallar, sənədlər istər ölkəmizin, istərsə də İran və Türkiyənin dövrü mətbuatından götürülmüşdür. Tədqiqatçı alimin bu kitabını oxuyanlar görkəmli alimlərin tərcümeyi-halını öyrənməklə yanaşı, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf yoluna yol tapır. Müəllifin kitabında oxucular həmçinin Şuşa, Şamaxı və Bakı «musiqi məclisləri» ilə qarşılaşır. Tədqiqatlar sübut edir ki, muğam sənətini istər praktiki, istərsə də elmi cəhətdən yaşadan və

inkişaf etdirən əsas şəxslər də məhz Azərbaycan türkləri idilər. Şimali və Cənubi Azərbaycanın XIX-XX əsrin əvvəllərində musiqi mədəniyyətlərinin şərhini göstərdi ki, Azərbaycan sözün əsl mənasında milli klassik musiqi mədəniyyətimizin beşiyi olub, Şərqi dünyasına yüzlərlə dahi sənətkar vermişdir.

Buna görə də Azərbaycan xanəndə, və sazəndə və alimlərin mədəni dirçəlişində təkənverici və əsas aparıcı qüvvə olduğunu heç cürə danmaq olmaz.

Ramiz Zöhrabov – bu ad bizə necə də doğma və əzizdir. R.Zöhrabovu təqdimat etməyə də ehtiyac duymadım. İstər xalq, istərsə də milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında durmadan çalışan bir musiqişünas – alim kimi tanıyırdıq onu biz. Onun qələmə aldığı «Muğam» kitabını da oxucular çox gözəl bilir və çox dəyərli qiymətləndirirlər.

Biz bilirik ki, muğam musiqisinin araşdırıcıları, tədqiqatçıları azlıq təşkil edir. Dahi Ü.Hacıbəylidən («Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabından) sonra R.Zöhrabov belə bir sanballı tədqiqat əsəri yazmışdır. O da «Muğam» adlanır.

Biz bilirik ki, muğam – Azərbaycan professional musiqisinin şifahi ənənəyə əsaslanan əsas janrlarından biridir. «Muğam» kitabının ilk səhifələrində hələ R.Zöhrabov Azərbaycan şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi və onun xüsusiyyətlərini və eləcə də qanunauyğunluqlarını sadə bir dildə aşkara çıxararaq, musiqidə muğamların yerini dəqiq göstərib. Bu kitabda R.Zöhrabov muğam dəstgahlarına, zərbi-muğamlara, kiçik həcmli muğamlara müraciət etmişdir. Artıq biz əminliklə deyə bilərik ki, bu kitab – Azərbaycan musiqi salnaməsində ən öndə gedən və öz layiqli yerlərdən birini tutanlardan sayılır və həmişə də sayılacaq. Çünki, bu kitab Azərbaycan klassik musiqisinin bir sahəsinə – şifahi-professional musiqimizin aparıcı janrını təşkil edən muğamlara həsr olunur. Görkəmli musiqişünasımız «Muğamların öyrənilməsi tarixini» çox gözəl düşünüb və dərk edərək 2 dövrə: qədim və müasir dövrlərə bölmüşdür. Burada Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin sözləri yadıma düşdü. O, deyirdi ki, «Keçmişini bilməyən xalq, gələcəkdən xəbər verə bilməz». Doğrudan da bu belədir. Əgər biz qədim dövrün əlyazmalarından istifadə edib, gələcək nəslə heç bir şey çatdırmasaq, gələcək nəsl qədim dövrlərdən xəbərsiz olardılar. Qədim dövr dedikdə – əsasən həm orta əsr poeziyasını, həm də əlyazmaları nəzərdə tuturuq. Biz bilirik ki, tarix boyu eraktatların (risalələr nəzərdə tutulur) əksər hissəsi Şərqi aləmində, indiyə qədər beynəlxalq əhəmiyyətini kəsb edir və ömrü boyu da kəsb edəcəkdir. Tarix boyu da tədqiqat axtarışında olan alimlərimiz, musiqişünaslarımız traktatlardan (risalələrdən) istifadə edəcəklər. Daima axtarışda olan tədqiqatçılar bu traktatlardan yan keçə bilməzlər. İnsan yaşamaq üçün

qidalandığı kimi, musiqişünas alimlərimiz bu qədim dövrdən, əl çəkməyərək bəhrələnməlidirlər. R.Zöhrabov görkəmli musiqi nəzəriyyəçisi, azərbaycanlı Səfiəddin Urməvini XIII əsrdə musiqi elminin inkişafında göstərdiyi Şərq ladlarının ciddi sisteminin yaradıcısı sayır. Həmçinin XIV əsrdə yaşamış Azərbaycan alimi Əbdülqadir Marağayinin musiqi traktatları yazması haqqında məlumat verir. Urməvinin 15 fəsildən ibarət «Kitab əl - ədvar» (Dövlər kitabı) və 5 fəsildən ibarət «Risaley - Şərəfiyyə» ensiklopedik əsərlərinin diqqətəlayiq olduğunu göstərir. O, öz sələflərinin fikirlərini inkişaf etdirərək, musiqi elmini daha yüksək pillələrə qaldırmışdır. Gəlin biz də alimimizin bu fikri ilə razılaşaq, özünün də bu pillədə dayandığından xəbərsiz olduğunu etiraf edək. Dahilər sözün əsl mənasında uzaq görən və həssas olurlar. Sadəcə təvazökarlıqdan irəli gələrək onlar bilirlər ki, yazdıqları bu kitablar da vaxt gələcək qədim dövrlərdəki kimi risalələrə çevriləcək. Gələcək nəsəl isə bu kitablardan bəhrələnəcəklər. Səfiəddin Urməvi və Əbdülqadir Marağayinin musiqi-nəzəri irsi Orta və Yaxın Şərq xalqlarının musiqi-nəzəriyyəsinin öyrənilməsində əhəmiyyətli rol oynadığı kimi, R.Zöhrabovun bu kitabı da Azərbaycan xalqı üçün çox önəmlidir. Müəllif muğamlar haqqında ilk məlumatı Şərqin qədim ədəbiyyatı sayılan «Qabusnamə»dən aldığını vurğulayır. Kitabı tərcümə edən R.Sultanov da kitabın əhəmiyyətindən bəhs edərək, qeyd edib ki, «Qabusnamə» bu gün də əhəmiyyətini itirməmişdir. «Qabusnamə»nin müəllifi Keykavuş «Musiqişünaslıq qaydaları haqqında» fəslində o dövrdə (XI əsr) muğamların şərhini vermişdir. Musiqişünas alimimiz eyni zamanda böyük humanist şairimiz, N.Gəncəvinin əsərlərindən sitat gətirərək, həm musiqi alətlərimiz haqqında, həm də muğamlarımız haqqında çox gözəl məlumat vurğulamışdır. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, bütün dövrlərdə Azərbaycanın klassik və ya müasir şairləri əsərlərində muğamlarımızın təsir gücündən, onlardakı dərin mənadan söz açmış, böyük zövqlə bu inciləri tərənnüm etmişlər.

Əgər biz milli operamızın yaranmasında və musiqi mədəniyyətimizin inkişafında Azərbaycan muğamlarının həlledici rolundan danışsaq görərik ki, bəstəkarlarımız mahnıdan tutmuş operaya qədər bütün janrlarda muğamlardan bir sıra yollarla bəhrələniyələr. Bu baxımdan hörmətli alimimiz öz kitabında bunu gözəl açıqlayıb. Muğamlardan öz yaradıcılığında istifadə edən ilk bəstəkar Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəyli olduğunu vurğulayıb. Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyli «Leyli və Məcnun» operasında muğam parçalarından, dəstgahların tərkib hissələri olan təsnif və rənglərdən böyük ustalıqla istifadə etmişdir. Operanın 1-ci pərdəsindəki «Qızlar xoru» bizə «Şur» muğamının «Səmayi- Şəms» rənginin melodiyasının xatırladığını vurğulayır. Müəllif neçə-neçə bəstəkarların əsərlərində muğamlardan

necə məharətlə istifadə etdiklərini yazmışdır. Biz tam əminliklə deyə bilərik ki, gələcəkdə də müxtəlif nəslə mənsub olan bəskarlarımız şifahi ənənəli professional musiqi nümunələrinə əsasən, muğamlara müraciət edəcəklər və onların əsasında musiqi xəzinəmizi zənginləşdirən yeni-yeni əsərlər yaradacaqlar.

Artıq biz əminik ki, muğamların belə geniş sahədə tədqiqatı onun perspektiv inkişafını təmin etməklə yanaşı, bu janrın geniş imkanlarını və təsir dairəsini üzə çıxardacaqdır.

Məqalədə adlarını çəkdiyimiz tədqiqatçı-alimlərin kitablarında göstərilən tarixi və elmi – nəzəri sübutların ilk dəfə üzə çıxarılması dünya musiqişünaslıq elmi üçün böyük maraq doğuraraq, Azərbaycan musiqişünaslıq elminin nailiyyəti kimi qiymətləndirilməlidir.

Məqaləni sona yetirərək belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, istər bizim musiqişünaslarımızın, istərsə də musiqişünas alimlərimizin tədqiqat aparmalarına çox ehtiyacımız var. Əgər alimlərimiz tədqiqat aparmasaydılar Azərbaycan xalqı – nəinki görkəmli musiqiçi xadimlərimizin həyat və yaradıcılığından, hətta milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında görülən işlərdən, göstərdikləri böyük xidmətlərindən xəbərsiz olardı. Biz musiqişünas alimlərimizin belə kitablarını gördükcə istər-istəməz sevinc duyaraq, gələcəkdə tez-tez tədqiqat işlərinin aparmalarını arzulayaraq, onlara ürəkdən çox sağ olun deyirik! Mən inanıram ki, gələcəkdə də tədqiqatçı alimlərimiz biz oxucuları intizarda qoymayacaqlar. Bu nəcib, xeyirxah və çətin işdə durmadan çalışacaqlar.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azərnəşr, 1991.
2. Zöhrabov R. Rast muğam dəstgahının nəzəri əsasları. Bakı, 2002
3. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı
4. Adıgözəlzadə H. «Ü.Hacıbəyli və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusiqişünaslıq aspekti». «Musiqi dünyası» jurnalı, № 1,2, s.113-119.
5. Həsənova C. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü, Bakı, 2004.
6. Zöhrabov R. Azərbaycan təsnifləri, Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. Bakı, Elm, 1981, s. 120-169.
7. Zöhrabov R. Zərbi-muğamlar, Bakı, Marş-Print, 204, s. 406.

Рус дилиндя

1. Зохрабов Р. Азербайджанские Тэснифи. М., Советский композитор, 1983, с.326.
2. Зохрабов Р. Азербайджанского мугама. Баку, Шур, 1992, с.247.

РЕЗЮМЕ

Исследовательские поиски

Статья посвящена исследователям искусства мугам в Азербайджане. В основном в статье приведены в пример работы трех исследователей.

СУММАРЙ

Тше артиъле ис нотиъед то ресеаръщ оф муэам ин Азербайжан.
Он тше вщоле тше аутшор нотиъед тше съинтифиъ воркс оф тщере съеин-
тистс.

Rəyçilər: professor V.Əbdülqasimov
professor M.Quliyev

Nəzakət TEYMUROVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

AZƏRBAYCAN XANƏNDƏLİK SƏNƏTİ

Bildiyimiz kimi, muğamlar şifahi ənənə peşəkar musiqinin yüksək sənət nümunəsidir. Orta əsrlərdə klassik poeziya ilə bağlı inkişaf etməyə başlayan muğamlar dərin məzmun, yüksək ideya, emosional mənə daşıyan vokal və instrumental kompozisiyalardır. Fəlsəfi-psixoloji məzmunlu muğam sənətində insanın zəngin mənəvi aləmi, həyat haqqında düşüncələri ifadə edilmişdir. Muğam Yaxın və Orta Şərqi bir sıra xalqlarının musiqi janrıdır. Klassik Şərqi musiqisində muğamat 12 muğamdan («Üşşaq», «Nəva», «Busəlik», «Rast», «İraq» (Əraq), «İsfahan», «Zirəfkənd», «Büzürk» (Bozorg), «Zəngülə», «Rəhavi», «Hüseyni», «Hicaz», 24 şöbədən, 48 guşədən, 6 avazdan, rəng və təsniflərdən ibarətdir. Azərbaycan muğamları quruluş, dramaturji inkişaf, improvizə xüsusiyyətləri, ifa üsullarına görə digərlərindən fərqlənir. Çağdaş Azərbaycan muğam musiqisində 12 əsas muğamdan 7-si təşəkkül tapmışdır. Əsas muğamları adları Azərbaycan musiqisinin lad əsasını təşkil edən 7 məqamın (ladın) adı ilə eynidir («Rast», «Şur», «Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Humayun»). Hər bir muğam istinad etdiyi məqamın inkişafı nəticəsində onun intonasiya tərkibinin, ifadə özəlliklərinin təcəssümü kimi təşəkkül tapmışdır. Muğam fəlsəfi, lirik məzmunlu fikir və forma bitkinliyinə malik bir əsədirsə, məqam onun əsasında qoyulmuş lad tərkibi, müəyyən qayda-qanuna tabe olan səs düzümüdür. Hər hansı bir məqamın əsasında təkcə onun adına uyğun muğam deyil, bir neçə muğam səslənə bilər. Məsələn, rast məqamına «Rast» dəstgahından başqa «Bayatı-Qacar», «Mahur-hindi», «Orta-mahur», «Düghah» və s. muğamlar da əsaslanır. (1, 792)

Tarixən Azərbaycan muğamlarının vokal-instrumental və instrumental növləri təşəkkül tapmışdır. Xanəndələr muğamı klassik Azərbaycan poeziyasının örnəkləri, lirik fəlsəfi məzmunlu qəzəlləri üstündə ifa edirlər. Muğamlar adətən, xalq çalğı alətləri üçlüyünün (tar, kamança, qaval-xanəndə) ifasında səslənir. Muğamın bir növü də zərbi muğamlardır. Bunlar «Heyratı», «Mənsuriyyə», «Simayi şəms»,

«Arazbarı», «Ovşarı», «Kəsmə şikəstə», «Qarabağ şikəstəsi» və b.-dir. Zərbi muğamlarda xanəndənin muğam impovizəsi dəqiq vəznli musiqi ilə müşayiət olunur. Bu zaman poliritmik, polimetrik çoxqatlı faktura yaranır. Zərbi muğamların vokal partiyası üçün yuxarı registrdə səslənən zəngin melizmatikalı melodiya xasdır.

Azərbaycan klassik muğamının inkişaf tarixi xanəndə ifaçılığı sənəti ilə sıx bağlıdır. Görkəmli xalq sənətkarları özəl muğam ifaçılığı məktəbi yaratmışlar (Hacı Hüsü, Səttar, Əbülhəsən xan İqbal, Əbdülbağı Zülalov. Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Məcid Behbudov və b.) XIX əsrin II yarısı-XX əsr Azərbaycan muğam ifaçılığında müxtəlif məktəblər mövcud idi (Qarabağ, Bakı, Şirvan məktəbləri). Xanəndələrdən İslam Abdullayev, Ələsgər Abdullayev, Seyid Şuşinski, Bülbül (Murtuza Məmmədov), Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, tarzənlərdən Qurban Pirimov, Mirzə Mənsur Mənsurov və b.-nin Azərbaycan musiqi tarixində mühüm xidmətləri var.

Xanəndəlik sənəti Azərbaycan xalq musiqisinin geniş yayılmış sahələrindən biridir. Qədim tarixə malik olan xanəndəlik sənətinin formalaşmasında muğamların müstəsna rolu vardır. Azərbaycan xanəndələri muğam sənətini inkişaf etdirmiş, onu zənginləşdirərək zəmanəmizə kimi çatdırmışlar. Azərbaycan klassik xanəndələri məlahətli, gözəl səsləri və sənətkarlığı ilə bütün Yaxın və Orta Şərqdə məşhur olmuş, böyük bir muğam ifaçılığı məktəbi yaratmışlar.

Xanəndələrin ənənəvi libasları olmuşdur. Onlar mahuddan çuxa, atlasdan arxalıq, diaqonaldan şalvar geyər, qızıl toqqalı kəmərlər bağlayar, Buxara papaq qoyardılar. XIX əsrin axırlarında Azərbaycanın bir çox şəhərlərində xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar musiqi məclisləri yaranmışdır. Ən məşhur musiqi məclisləri Şuşa, Şamaxı və Bakıda fəaliyyət göstərmişdir. XX əsrin əvvəllərindən etibarən xanəndəlik sənəti məhdud məclis, toy və adi şənlik çərçivəsindən çıxaraq teatr və konsert salonlarına yol tapmışdır.

Görkəmli bəstəkar və musiqişünas Ə.Bədəlbəyli göstərir ki, xanəndə – adətən muğamat sənətinə kamil surətdə yiyələnmiş nəğməkara aid edilir. Bir qayda olaraq o, xanəndə – sazəndə dəstəsində (üçlük ansamblında) həm də dəfçi vəzifəsini daşıyır. (3, 75)

Tanınmış musiqişünas Z.Səfərova yazır: «Xanəndə – muğamı səs ilə mahir ifa edən, bu sahədə professionallıq qazanmış ifaçıya deyirlər. Sazəndə dəstəsində, üçlük ansamblında xanəndə dəf ilə oxuyur». (4, 482)

Xanəndə və sazəndə dəstəsi – şifahi ənənəli professional musiqinin – muğamın yaradıcıları və ifaçıları olan peşəkar sənətkarlardır. Muğamlar xanəndələr və xalq çalğı alətləri ifaçıları tərəfindən ifa olunaraq yaradılır. Xanəndə və sazəndələr - xalq çalğı alətləri ifaçıları muğam sənətinin

ənənələrini sədaqətlə qoruyaraq sonrakı nəsillərə ötürməklə yanaşı, həm də onları inkişaf etdirir, zənginləşdirirlər. (5, 90)

Dahi Ü.Hacıbəyli 1941-ci ildə deyirdi: «Əsrlər boyu baş verən tarixi hadisələr nəticəsində Azərbaycan xalqı müxtəlif xalqların malik olduğu ən yaxşı xüsusiyyətləri mənimsəmiş və öz musiqi sənətini müstəqil inkişaf etdirmişdir. Təsadüfi deyildir ki, ən yaxşı ifaçılar, ən yaxşı müğənnilər məhz Azərbaycandan çıxır». (2, 169)

Üzeyir bəy 1942-ci il sentyabrın 7-də Bakıda «Muğamat və xalq havalarının ifası» mövzusunda çağırılmış müşavirədə əsas məruzəçi kimi göstərirdi ki, “gərək bizim oxuyanlarımız muğamatın qədrini bilsinlər, elmi-təcrübi cəhətdən onları düzgün oxusunlar. Bunu bilməyənlər ya onun əhəmiyyətini başa düşmür, yaxud tənbellikdən ürəklərində elə od yoxdur ki, onu öyrənsinlər və yaradıcılıq fantaziyasını bir az genişləndirsinlər». (2, 174)

Üzeyir bəyin «Azərbaycanda musiqi təhsili» (1926) məqaləsində oxuyuruq: «Azərbaycan türkləri istedadı-musiqicə nə osmanlı türklərindən, nə də qonşuları iranilərlərdən heç də geri qalan deyildirlər. Qafqaz millətləri içində isə musiqiyə ən müstəid olanları Azərbaycan türkləridir desək, zərrəcə mübaliğə olmaz. Bunların bir çoxu məşhur xanəndə və sazəndələr deyil, yalnız özləri içində, bəlkə ümumi Qafqaz millətləri arasında tanınmış və şöhrət qazanmış musiqarlardır. Tarzən sadıqların, xanəndə əbdülbağların, aşıq nəcəfçuluların adları və sədələri Qafqazın hər bir yerində məşhur olub beynəlmiləl bir mahiyyətdə ad qazanmışlardır. Əgər əvvəldən bir taqım dini, ürfi və siyasi məmariyyətlər mövcud olmasaydı, Azərbaycan türkləri yalnız Şərqi deyil bəlkə Qərbi dəxi meydani-sənətinə də məharət göstərərək rəqabət edə biləcək sənətkarlar yetişdirər bilərlərdi». (2, 204)

«Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri «tar» və üçüncü isə «kamança» çalar; bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər; Baxusus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə «rəhbərlik etsin, yəni xanəndə bir «guşə»ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də «zərb» alətindən olan «qavalı» da ustadlıqla çala bilməyə borcludur ki, «rəng» və «təsnif»lərə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin». (2, 216)

XIX əsrin axırlarında aşıq sənəti, muğam ifaçılığı (xanəndə sənəti), sazəndə ansamblları geniş vüsət aldı. Musiqinin, muğam sənətinin inkişafında müxtəlif şəhərlərdə fəaliyyət göstərən musiqi-ədəbi məclislər,

cəmiyyətlər, dərnəklər mühüm rol oynadı (Şamaxıda Mahmud ağanın, Seyid Əzim Şirvaninin «Beytüs-Səfa»; Şuşada Xarrat Qulu Məhəmməd oğlunun, M.M.Nəvvabın, Xurşud banu Natəvanın «Məclisi-üns», Bakıda Məşədi Məlik Mənsurovun). XIX əsrin 80-cı illərində M.M.Nəvvab yaratdığı «Məclisi-fəramuşan» məclisində musiqinin estetik problemləri, ifaçılıq, muğam sənəti müzakirə olunurdu. Məclisə məşhur xanəndə və sazəndələr Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Ş.Şuşinski, Sadıqcan və b. daxil idi. Şuşa vokal sənətinin görkəmli nümayəndələrindən Hacı Hüsü muğamları bilən musiqişünas və alim olmuş, bir sıra muğamları təkmilləşdirmiş, yeni muğamlar yaratmışdır.

Bu dövrdə muğamat, aşıq musiqisi, xalq musiqisinin digər janrları yalnız məclislərdə, toylarda, xalq şənliklərində deyil, şəhər salnamələrində, tələbə konsertlərində, dram tamaşalarının anraktlarında səslənmişdir. Tədrisən bu musiqi proqramları ayrı-ayrılıq «Şərqlər konsertləri» adı ilə məşhurlaşmışdır.

Görkəmli bəstəkar və musiqişünas Ə.Bədəlbəyli qeyd edir ki, xanəndə – bu ad adətən muğamat sənətinə kamil surətdə yiyələnmiş nəğməkara aid edilir. Bir qayda olaraq o, xanəndə – sazəndə dəstəsində (üçlük ansamblında) həm də dəfçi vəzifəsini daşıyır. (3, 75)

Xarrat Qulunun məktəbi – Qarabağ muğam ifaçılığının sənətinin tarixində mühüm rolu olmuş muğam bilicisi Xarrat Qulunun yaratdığı muğam tədrisi ocağıdır. XIX əsrin ortalarında fəaliyyət göstərən bu məktəb, əsasən, dini məqsədlərə xidmət etmişdir. Xarrat Qulu dini mərasimlərdə (məhərrəmlik təziyəsində) iştirak etmək üçün gözəl səsi olan gəncləri öz məktəbinə cəlb edir, onlara muğamatı və oxumaq qaydalarını öyrədirdi. Lakin inkar olunmaz bir faktdır ki, bu məktəb sonradan muğam tədris edən musiqi məktəblərinin təşkilində nümunə olmuşdur. Xarrat Qulunun musiqi məktəbi dinə xidmət etsə də, Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış bir sıra ustad sənətkarların yetişməsinə səbəb olmuşdur. Qarabağın ən görkəmli xanəndələri Hacı Hüsü. Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Şahnaz Abbas, Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcan). Keştazlı Həşim, Keçəçioğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu və məşhur tarzən Sadıqcan həmin məktəbin yetişdirmələridir. Xarrat Qulunun məktəbi Qarabağ muğam ifaçılığının inkişafı tarixində mühüm bir mərhələ oldu. Onun vəfatından sonra Şuşada musiqi məktəbində muğamın tədrisi işini Kor Xəlifə adlı musiqiçi, daha sonra Molla İbrahim davam etdirərək, yeni musiqiçilər nəslini yetişdirdi. (5, 91)

Təxminən qırx il müddətində (XIX əsrin son iyirmi və XX əsrin əvvəlindən başlayaraq) qüdrətli Azərbaycan xanəndə guruhunun ən mahir, ən nüfuzlu və ən görkəmli nümayəndəsi Cabbar Qaryağdı oğlu

olmuşdur. Son dərəcə gözəl və məlahətli səsə malik olan bu nəğməkar Azərbaycan muğam və təsniflərinin əsil yüksək bədii tərzdə ifa olunması üzrə klassik ənənələri müqəddəs tutaraq göz bəbəyi kimi qorumuş və eyni zamanda muğamat ifaçılığının bir çox incəliklərini daha da cilalaşdıraraq kamillik səviyyəsinə çatdırıb bilmişdir.

Cabbar Qaryağdı oğlu dəstgahları özünə məxsus yeni bir üslubla ifa etmiş və Azərbaycan muğamlarının təbiətində olan musiqi dramatizmini emosional təsirli ifadə ilə dinləyiciyə çatdırmışdır.

Bu cəhətdən onun oxuduğu «Orta mahur»un xüsusilə başlanğıc hissəsi (uğultulu, gurlayıcı zəngülələr silsiləsi), «Heyratı» zərbi muğamı (buradakı gümrəhlik və nikbin təsirli səslənmələr), nəhayət əzəmətli «Bayatı-Qacarı», sözün həqiqi mənasında, əsl yüksək bədiiyyət nümunələridir.

Bir müğənni olaraq, az zaman ərzində parlaq yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri göstərdiyinə görə, gənc Cabbar əvvəl vətəni Qarabağda, sonra isə bütün Zaqafqaziyada böyük şöhrət qazanır. Cabbarın bir xanəndə kimi hələ gənc yaşlarında ikən püxtələşməsi işində ona böyük yardım göstərən və onun nəğməkarlıq istiqamətini müəyyənləşdirən əsas cəhətlərdən biri yəqin ki, bir neçə il zamanının ən böyük musiqi ustası tarçı Mirzə Sadiq ilə yaradıcılıq ünsiyyətidir. Məhz bu həmkarlıq ülfətinin əlaməti olaraq, gənc Cabbar Şuşada tərəqqipərvər ziyalıların təşəbbüsü və Mirzə Sadiqin bilavasitə yaxından iştirakı ilə hazırlanan «Leyli və Məcnun» səhnələşdirilmiş musiqili tamaşasında baş rolda (Məcnun) çıxış etməyə layiq görülür. İstedadlı müğənni isə bu yeni, həm də musiqi tariximizdə heç bir presedenti olmayan şərəfli işin öhdəsindən bacarıqla gəlmiş və bununla da böyük məsləkdaşı olan Mirzə Sadiqin etimadını doğrulda bilmişdir.

Azərbaycan opera sənətinin ilk rüşeymi kimi böyük tarixi əhəmiyyətə malik olan bu təmsil eyni zamanda hələ 1897-ci ildən başlayaraq Cabbar Qaryağdı oğlunun da yaradıcılıq tərcümeyi-halında yeni bir səhifə açmışdı. Məsələn Azərbaycanda ilk dəfə olaraq ifaçının dinləyicilərindən hündürdə bulunaraq oxuması, yəni xalqın musiqi həyatına səhnənin, estradanın, konsert-müsəmirə ifaçılığının daxil olmasından ibarət idi. Beləliklə, Cabbar Qaryağdıoğlu özünün Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Şah Sənəm oğlu Yusif və onun qardaşı İsmayıl bəy, Şəkər oğlu Kərim və başqa bu kimi sələflərindən fərqli olaraq musiqi müsəmirələrində, cəmiyyət-xeyriyyə məclislərində, konsert estradasında çıxışlara başlayır. Bunu da qeyd etmək lazımdır ki, artıq professional bir xanəndə kimi bütün başqa həmkarlarından daha artıq seçilən, daha çox şöhrət qazanmış olan və hamıdan ziyadə «mətlub və dilxah sayılan Cabbar Qaryağdı oğlu öz gündəlik güzəranını və ailəsini təmin üçün yeganə mədaxil mənbəyi

yalnız xanəndəlik sənəti olduğuna baxmayaraq, konsertlərdə (xüsusilə xeyriyyə məqsədi ilə maarif cəmiyyətləri tərəfindən təşkil olunan müsəmirələrdə), bir qayda olaraq, həmişə məccani, yəni heç bir zəhmət haqqı almadan, iştirak etmiş və oxumuşdur. (3, 167)

XX əsrin əvvəllərində Bakıda tez-tez təşkil edilən «Şərqi konsertləri»nin demək olar ki, hamısında Qaryağdı oğlu Cabbar dinləyicilərin böyük məhəbbətini qazanan bir müğənni kimi çıxış etmişdir.

İslam Əbdül oğlu Abdullayev 1876-cı ildə Şuşa şəhərinin Quyuluq məhəlləsində qəssab ailəsində anadan olmuşdur. Anası Gözəlخان Şeyx Məhəmməd qızının çox məlahətli səsi olduğu və qadın toy məclislərində bir xanəndə, məhərrəmlikdə isə qadın təkyələrində bir novhəxan kimi iştirak etdiyi söylənilir. İslam Abdullayev ibtidai təhsilini Şuşa Böyük Məscidi yanındakı mədrəsədə, molla Xəlifə hücrəsində almışdır. 14 yaşına çatdıqda Mir Möhsün Nəvvabın məktəbinə qəbul olunmuş və burada üç il muğamat dərsləri keçmişdir. 17 yaşından etibarən artıq gənc bir xanəndə kimi musiqi məclislərində, toy ziyafətlərində oxumağa başlamışdır. İslam Abdullayevin bir nəğməkar kimi püxtələşməsi yolunda XIX əsr görkəmli xanəndələrindən Məşədi İsinin daimi tarçısı Xənəzək kəndindən Cavad bəy Xazalanskinin böyük köməyi olmuşdur.

Əvvəllər İslam Abdullayevin əsas müşayiətçisi Gülablı kəndindən Uzun Qurban adlı bir tarçı olmuşdur. Bu ifaçı hələ cavan ikən vərəm xəstəliyindən öldükdən sonra İslam Abdullayev yenə də həmin Gülablı kəndindən olan Qurban Pirimovla tapışır. Lakin az sonra Qaryağdı oğlu Cabbar daimi bir mili üçlük (trio) təşkil etmək arzusu ilə Qurban Pirimov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət bir dəstə düzəlddikdə, İslam Abdullayev Əsəd oğlu Mirzə Sadıqın bu dəfə də başqa bir istedadlı tarçı şagirdi Zeynal Haqverdiyev (Məşədi Zeynal) ilə yaradıcılıq ittifaqı bağlayır (3, 174).

Azərbaycanda opera sənətinin yaranması işində yaxından təşəbbüs göstərən, bu yolda bütün qüvvəsilə böyük şövq və həvəslə çalışanlardan biri də Məmmədov Mirzə Muxtar olmuşdur. Onun hələ 1897-ci ildə Şuşa şəhərində göstərilən «Leyli və Məcnun» musiqili təmsilində iştirak etdiyi də məlumdur. Sonradan XX əsrin əvvəllərində, Bakıya köçüb buradakı ibtidai məktəblərin birində müəllimlik fəaliyyətinə başladığıda, o, Üzeyir Hacıbəylinin dəvəti ilə ilk Azərbaycan operasının hazırlanmasında fəal çalışmış və əsərin birinci tamaşasında Məcnunun atasının rolunu ifa etmişdir.

Bu vaxtdan başlayaraq o, hər bir yeni opera əsərinin tamaşaya qoyulması işində yaxından iştirak etmiş və ikinci rollarda («Əsli və Kərəm» operasında Kərəmin atası, «Şah Abbas» və Xurşidbanu»da vəzir, «Aşıq Qərib»də Xacə, «Mehr və Mah» operasında Yəmən şahı, «Şah

İsmayıl»da rəmmal və b.) çıxışlarına baxmayaraq, yüksək nəğməkar sənətkarlığı sayəsində çoxlu tamaşaçı pərəstişkarları qazanmışdır.

Avaza hansı qayda ilə pərvəriş vermək, səsi necə inkişaf etdirmək, boğazı necə qorumaq, zəngulədən nə sayaq istifadə etmək, təğənni (oxuma) zamanı necə nəfəs almaq - nəğməkarlıq sənəti ilə əlaqədar olan bütün bu və bundan başqa daha bir çox məsələlər üzrə Mirzə Muxtarın verdiyi məsləhətlər və etdiyi tövsiyələr xanəndələr arasında aforizm şəklinə dildən-dilə söylənilir, zərbi-məsəl kimi danışılırdı.(3, 183)

Görkəmli xanəndə Xan Şuşinski onlarla istedadlı xanəndə yetişdirmişdir. Respublikanın xalq artistləri Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, əməkdar artistlərdən Fatma Mehrəliyeva, Sahib Şükürov, müğənnilərdən Bakir Həşimov, Ramiz Hacıyev və başqaları məhz Xan məktəbinin davamçılarıdır.

Sənətkarın yaradıcılıq gülüstanı o qədər al-əlvan və cazibədar ki, bu gülüstanın ətri ilə sehlənən istedadlı gənclər onu özünə nümunə sanırlar. Respublikamızın müxtəlif guşələrində yaşayan, məlahətli səsə malik gənclərin çoxu, ilk dəfə oxumağa başlayanda istər-istəməz Xan ləhnində oxumağa həvəs göstərirlər.

Xanın səsi dağ çayları kimi coşğun, səhər mehi qədər təravətli, bahar səmaları kimi aydın idi. Xan orijinal və novator sənətkar, şair təbli nəmğəkardı. O, bir neçə muğama yeni guşə, hətta şöbə əlavə etmişdir. «Mirzə Hüseyn segahı»nın «Mənəndi-müxalifi», «Rast», «Kürdü-Şahnaz» muğamlarının «Dilkeş»i Xanın muğamat aləminə gətirdiyi qiymətli sənət töhfələridir.(6,105)

Mütəllim Mütəllimovun orijinal yaradıcılıq yolu vardı. O, xalq musiqisinə qəlbi və ruhu ilə bağlı olan sənətkarlardandı. Özünün etiraf etdiyi kimi, böyük nəğməkarlardan – Cabbar Qaryağdı oğlundan, Şəkili Ələsgərdən, Seyid Şuşinskidən, Xan Şuşinskidən çox şey öyrənmişdir. Düzdür, müğənninin oxuduğu muğam və təsniflərdə özünə qədərki xanəndələrin avazından əlamətlər, intonasiyalar olsa da, bu, onun üslubu, oxumaq tərzini fonunda qətiyən hiss olunmur. Lakin, o, əxz etdiyi muğamı, ya onun ayrı-ayrı şöbələrini oxumağa tələsməmiş, səsinin diapazonuna uyğunlaşdırdıqdan, həm də ona yeni boya, yeni məna verəndən sonra ifa etmişdir.

Mütəllimov həm muğamın yollarını, həm səciyyəsinə dərinləndən duymaqda, həm də müvafiq söz seçməkdə ustadır. O, Nizami, Füzuli, Seyid Əzim, Sabir, Vurgun və Vahidin şeir incilərini ədəbiyyatçı zövqü ilə sevirdi, arayıb-axtarırdı. (6, 116)

Böyük sənətkarımız Seyid Şuşinski onun xanəndəlik məziyyətlərindən bəhs edərək deyirdi: «Mütəllimlə 1929-cu ilin yazında Göyçayda tanış

olmuşam. Onunla birlikdə şəhər bağında bir ay konsert vermişik. Bu müddət ərzində mən onun oxumasında böyük irəliləyiş hiss etdim. Yaxşı musiqi yaddaşı olduğuna görə artıq bir neçə konsertdən sonra o, mənim mürəkkəb gəzişmələrimi, çətin zəngülələrimi eyni ilə vura bilirdi. Onun səsinə qəlbə təsir edən xoş ahəng var».

Xalq artisti Hacıbaba Hüseynov üçün bu meyar Zülfü sənəti, Zülfü məktəbi idi. Əbəs deyil ki, müğənni iftixar hissi ilə Zülfü Adıgözəlovü özünün ilk müəllimi hesab edir. Hacıbabanın məharət və məlahətli ifa etdiyi «Rast», «Zabul-segah», «Şur» dəstgahlarını, habelə bir sıra təsnif və xalq mahnılarını dinləyənlər məhz bu qənaətə gələr. Onu cazibədar pərxan və miyanəxan adlandırmaq olar. Xanəndənin özünəməxsus gəzişmələri, xırdalıqları, şirin avazı və ifa tərzı vardır. O, ifa ənənələrini yaradıcı şəkildə mənimsəyən və heç kimi təkrar etməyən xanəndədir.

H.Hüseynov gənc müğənnilərin yetişdirilməsi sahəsində də fəaliyyət göstərir. O, 1965-ci ildən bəri A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbinin muğamat sinfində dərs deyir. Müğənnilərdən Nəzakət Məmmədova, Güləbətın Quliyeva, Nübubət Məmmədova, Səxavət Məmmədov və başqaları muğam təlimini Hacıbaba müəllimdən almışlar (6,122).

Xalq artisti Y.Məmmədov muğamların incəliklərinə bələd sənətkardı. O, gənckən öz ifaçılıq üslubunu, sənət yolunu düzgün seçmişdir: hər muğamın, hər mahnının səciyyəsinı tapır, onu dərindən duyur, ifa zamanı ürəyi həmin musiqinin ahəngi ilə döyünür. Əbəs deyil ki, müğənni «Segah»dakı həzinliyi, yanıqlılığı, «Rast»dakı mübarizliyi, «Çahargah»dakı əzəmət və ehtirası bütün incəliklərinədək duyur və bu hissiyat, duyum zəminində bitkin sənət əsəri, ifa nümunəsi yaradır. Elə buna görə də müğənni xalqımız tərəfindən sevilir. Onun ifaçılıq məharətini musiqi ustadlarımız da bəyənir və haqqında ürəkdolusu danışrlar. Ustad müğənni Xan Şuşınski deyərđi: «Yaqub sərrast ifaçıdır, səsi muğam və xalq mahnılarına olduqca yatımlıdır. Onun oxuduğu «Mənsuriyyə» əsl sənət incisidir».

Yaqub sözü həqiqi mənasında, el nəğməkarıdır, klassik ənənələrə sıx tellərlə bağlı sənətkardır. Ədəbiyyatşünas və musiqi tədqiqatçısı, professor Arif Məmmədovun dediyi kimi: «Yaqub əsl musiqi ustadıdır. Yüksək səs diapazonu, zərif duyğu, həssaslıq, son dərəcə şirinlik onun sənətinin səciyyəvi cəhətlərindəndir. (6, 128)

Beləliklə, gördüyümüz kimi, Azərbaycan xanəndəlik sənətinin kökləri tarixən musiqi folklorumuzla, muğamatla sıx bağlı olmuş və müasir dövrə qədər inkişaf edərək gəlib çıxmışdır.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. 25 cildə. Məsul katib akademik T.M.Nağıyev. «Azərbaycan» cildi. «Azərbaycan Milli Ensiklopediyası» Elmi Mərkəzi. Bakı, 2007.
2. Ü.Hacıbəyov. Əsərləri. II cild. Bakı, Azərb.SSR EA nəşr. 1965.
3. Ə.Bədəldəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm. 1978.
4. Z.Səfərova. Azərbaycan musiqi elmi. XIII-XX əsrlər. B., Azərnəşr. 2006.
5. Muğam Ensiklopediyası. Redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor Mehriban xanım Əliyeva. Bakı, Heydər Əliyev Fondu, 2008.
6. Vəli Məmmədov. Muğam, söz, ifaçı. Bakı, İşiq. 1981.

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ИСКУССТВО ХАНАЕНДЕ РЕЗЮМЕ

Искусство ханенде на мусульманском Востоке, в том числе и в Азербайджане имеет исторические корни тесно связанные с музыкальным фольклором мугам. Начиная с XIX века ханенде являясь ведущим лицом в национальном трио, с тридцатых годов прошлого столетия выступает также с ансамблями народных инструментов.

AZERBAIJANI ART OF KHANENDE SUMMARY

The art of khanende in the Muslum East, including Azerbaijan has got historical roots which are closely connected with folk muzik mugham. Since XIX century khanende sings with the ansambles of people`s instruments as well.

Rəyçi: professor Vaqif Əbdülqasimov

Elşad CABBAROV,
AMK-nın baş müəllimi

AZƏRBAYCAN XALQ RƏNGLƏRİ HAQQINDA BƏSTƏKAR VƏ MUSIQİŞÜNASLARIN FİKİRLƏRİ

Rəng Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi janrıdır. Azərbaycan bəstəkar və musiqişünasları bu janrı öz əsərlərində işıqlandıрмаğa çalışmışlar.

Azərbaycan musiqişünaslığında bu janrın xarakteristikasına nəzər salmaq istərdik.

İlk növbədə, Üzeyir Hacıbəylinin «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsinə müraciət edək. Bu məqalədə Ü.Hacıbəyli XX əsrin əvvəllərinə aid Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsini yaratmaqla yanaşı, onun sistemli şəkildə öyrənilməsi yolunda ilk addım ataraq, xalq musiqisinin janr təsnifatını vermişdir. Bu məqalədə o, Azərbaycanda mövcud musiqi nümunələrini iki qrupa: bəhrsiz və bəhrli musiqi qruplarına bölür. Onun fikrincə, muğamat bəhrsiz, yəni sərbəst metro-ritmə malik musiqi qrupuna aiddir. Bəhrli qrupa isə o, dəqiq ölçülü ritmik əsasla malik musiqi nümunələrini-təsnif, rəng, diringi, rəqs və mahnıları aid etmişdir. Həmin məqalədə Ü.Hacıbəyli digər xalq musiqi janrları ilə yanaşı, rəng janrı haqqında fikir söyləyir. Ü.Hacıbəyli rəng və onun bir növü olan diringinin əhəmiyyətini və dəstgahda rolunu belə xarakterizə edir: «Rəng və ya diringi təsnif kimi bir musiqi olub, fəqət qoftəsi, yəni sözləri olmaz, yalnız çalınır, əksərən yüngül bəhrli olub, rəqs havalarına bənzər... Rəng dəstəni dəxi qızıdırır, fəqət uzun çəkməyib təkrar dəstgahın məbədinə keçilir» (1, s. 220).

Ü.Hacıbəylinin mülahizələrindən belə nəticə çıxarmaq olar ki, rəng və diringi instrumental musiqi növü olub, muğam dəstgahın tərkib hissəsi kimi sazəndə yaradıcılığında formalaşmış musiqi janrıdır.

Məmməd Saleh İsmayılovun «Azərbaycan xalq musiqisinin janrları» adlı elmi-tədqiqat əsərində Üzeyir Hacıbəylinin müddəaları öz davamını tapır. Belə ki, Ü. Hacıbəyli kimi, M.S.İsmayılov da rəng və diringiləri bəhrli janr qrupuna aid edərək, onları mahnı-rəqs xarakterli instrumental melodiya kimi səciyyələndirir. M.S.İsmayılovun yazdığı kimi, rənglər

vokal-instrumental muğamın forması ilə əlaqədardır. Muğamın şöbələri arasında ifa edildiyindən rənglər müstəqil ada malik deyildir. Xalq musiqi yaradıcılığında hər muğama aid onlarla rəng melodiyaları vardır. M. S. İsmayılov rənglərin xarakterinə görə fərqləndiyini və rəqs xarakterli rənglərin diringi adlandırıldığını qeyd edir. (2, s. 52)

M.S.İsmayılov, həmçinin, rəng və diringilərin daşdığı vəzifələri müəyyən etmişdir: 1) Muğam şöbələri arasında müəyyən kontrast yaradır; 2) muğamı təşkil edən şöbələri bir-birilə bağlayır, əlaqələndirir; 3) muğamı dəstgah şəklində uzun oxuyan xanəndəyə istirahət etmək imkanı yaradır (2, s. 53).

M.S.İsmayılov rəngin bir növü olan dəräməd haqqında da izah vermişdir. O, dərämədi muğamın müqəddiməsi kimi təqdim edərək, göstərir ki, muğam müəyyən rənglə başlanarsa, onda bu başlanğıca dəräməd, muğam epizodu ilə başlanarsa, bərdaşt deyilir.

Ə.Bədəlbəylinin «Musiqi lüğəti»ndə də dəräməd-muğamın əvvəlində ifa olunan kiçik instrumental müqəddimə kimi izah olunur. Onu da deyək ki, «Musiqi lüğəti»ndə «Rəng» və «Diringi» terminlərinin izahı öz əksini tapmamışdır.

M.S.İsmayılov rəng və diringilərin musiqi quruluşunu rəqs nümunələri ilə müqayisə edərək yazır: «Rəng və diringilərin daxili quruluş prinsipi, forma və təşkili rəqs havalarında olduğu kimidir, yəni burada da hissələr məqamın müəyyən pərdəsinə istinad etməklə, kiçik musiqi ifadələrinin müxtəlif üsullarla işlənmə variantı şəklində təkrar olunması vasitəsilə əmələ gəlir» (2, s. 53).

Adətən, diringilər böyük həcmli muğam şöbələrində deyil, ya nisbətən kiçik həcmli şöbələrdə və ya guşələrdə çalınaraq, həmin şöbə və guşəni yekunlaşdırır.

Görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirov diringinin xüsusiyyətləri haqqında belə yazmışdır: «xarakter etibarilə oyun havalarına yaxın olmasına baxmayaraq, diringilərin özünəməxsus spesifik bədii ritmik xüsusiyyətləri vardır ki, bu da onların muğam dəstgahının tərkib hissəsinə daxil olmasına imkan vermişdir» (3, s. 75).

Əhməd Bakıxanov diringiyə aid fikirlərini belə açıqlayır: «Diringi oyun havalarına çox yaxındır. Musiqiçilər xalqımızın əsrlər boyu yaradıb yaşatdığı bu zəngin xəzinədən bacarıqla istifadə edirlər» (4).

Rus musiqişünas-alimi Viktor Belyayev dəstgahın quruluşunu şərh edərkən rəng haqqında da mülahizələrini qeyd etmişdir. O yazır: «Bu silsilədə a) muğam, b) xalq-şəhər romans növündə professional şairlərin sözlərinə oxunan təsnif adını daşıyan mahnı və c) virtuoz şəkildə işlənmiş rəng-rəqs birləşdirir. Belə bir birləşmə məhz lad əsasının ciddi planı ilə icra edilir» (5).

Göründüyü kimi, V.Belyayev rəngləri xarakter etibarilə ancaq bir növdə, yəni virtuoz şəkilli rəqs kimi göstərir. Bu da təbiidir. Çünki rənglərin əksəriyyəti əsasən rəqs ruhlu musiqisi ilə fərqlənir.

Musiqişünas Rauf İsmayılzadənin «Azərbaycan musiqi rəngləri» əsərində rəng janrının xarakteristikası verilmişdir. O, yazır ki, rənglər xalq musiqimizin çoxhissəli, improvizasiya üslubuna əsaslanan zəngin və böyük formalı klassik muğam janrı ilə təmasda yaranaraq inkişaf etmişdir. R.İsmayılzadənin fikrincə, muğamların şöbələri ilə yanaşı, rəng və təsniflərin ifa olunması onun «dəstgah» şəklini yaradır. Rənglər şöbələr arasında ifa olunan instrumental pyeslərdir.

Qeyd etmək istərdik ki, R.İsmayılzadə rəng janrının muğam-dəstgahlardakı əhəmiyyətini qiymətləndirərkən özündən əvvəlki musiqişünasların, bilavasitə M.S.İsmayılovun müddəalarına əsaslanarsa da, onun ümumiyyətlə muğamı xalq musiqisinin janrı adlandırması fikri ilə razılaşmaq olmur. Çünki artıq musiqişünaslıqda muğam janrı birmənalı olaraq, şifahi ənənəli professional musiqinin bir janrı kimi təsbit olunmuşdur. Rəng də şifahi-professional musiqinin daha bir janrı kimi öz izahını tapmışdır.

Bununla belə, qeyd etməliyik ki, R.İsmayılzadənin yuxarıda adı çəkilən tədqiqatında maraqlı cəhətlərdən biri rənglərin növlərinin şərh olunmasıdır. R.İsmayılzadəyə görə, rənglər öz melodik quruluşu və xarakterinə görə rəqs, mahnı və marş xüsusiyyətli olurlar. Cəld, oynaq xarakterli rənglər «diringi» adlanır. Marş xüsusiyyətli rənglər özünəməxsus səciyyəvi ritmə əsaslanır. Tədqiqatçı mahnı xarakterli rənglərin muğamda təsnif kimi də ifa olunduğunu qeyd edir, bununla da hər iki janrın yaxınlığını sübuta yetirməyə çalışır. Təsnif şifahi ənənəli professional musiqinin vokal-instrumental bir janrı kimi özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Təsnif və rənglər muğam dəstgahlardakı rolu və əhəmiyyətinə görə oxşar cəhətlərə malikdir. Lakin musiqi praktikasında rənglərin təsnif kimi ifa olunmasına da rast gəlinir. Xalq mahnı melodiylarının və ya rəqs melodiylarının rəng kimi ifa olunduğu məlumdur. Eyni zamanda, rəng və rəqs melodiylarının bayatı və qoşma kimi poetik mətnlər əsasında oxunaraq xalq mahnısı kimi yayılması hallarına da təsadüf olunur. (Məsələn, görkəmli möğənni Bülbülün repertuarından bu kimi ifalara çox rast gəlmək olar).

R.İsmayılzadə «Azərbaycan musiqi rəngləri» əsərində rəngin daha bir növü-dəraməd haqqında məlumat verir. Dəramədlərin muğam-dəstgahlarda müqəddimə mahiyyəti daşdığını göstərir. Onun fikrincə, dəramədlər həcmcə böyük, məzmunca dolğun və çoxhissəlidir. Beləliklə, rəng janrının və onun diringi, dəraməd kimi növlərinin instrumental musiqidə geniş təşəkkül tapdığını görürük.

Rəng janrının daha hərtərəfli xarakteristikası ilə musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabovun tədqiqatlarında tanış oluruq. R.Zöhrabovun «Muğam», «Zərbi-muğamlar» monoqrafiyaları, «Rəng-şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisinin bir janrı kimi», «Azərbaycan rənglərinin not yazıları haqqında» elmi məqalələri, «Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi» dərs vəsaiti bu qəbildəndir.

Göründüyü kimi, R.Zöhrabov da rəng janrını səciyyələndirərkən yuxarıda qeyd etdiyimiz müddəalara əsaslanır. Lakin o, rəngin növlərini və xarakterlərini daha da konkretləşdirir. Onun fikrincə, rənglər xarakterinə görə üç qismə ayrılır: rəqsvari, marş və lirik xarakterli rənglər. Eyni zamanda R.Zöhrabov rəngin iki növü olduğunu göstərir. Rəngin birinci növü olan diringi rəngə nisbətən kiçik həcmli, lakin oynaq musiqidən ibarətdir, onlar adətən kiçik həcmli muğam şöbələrində, ya da guşələrdə çalınır və həmin şöbə və ya guşəni yekunlaşdırır. Lakin R.Zöhrabovun təbirincə desək, bütün rəqslər diringi ola bilməz, çünki diringi ifa olunan şöbə-guşənin lad əsasını, musiqi məzmununu özündə əks etdirir.

R. Zöhrabovun ehtimalına görə rəngin ilkin, ən sadə növü məhz diringi olmuşdur. Diringini rəqs havaları kimi xalq musiqisinin qədim növü saymaq olar. R.Zöhrabovun qeyd etdiyi kimi, bəzən sazəndə dəstəsi diringi əvəzinə rəqs havaları da çalır. Lakin bu, o demək deyildir ki, bütün rəqslər eyni zamanda diringi kimi istifadə olunur. O rəqs diringi sayıla bilər ki, ifa olunan muğam şöbəsi və guşəsinin lad-məqam məziyyətlərini bütünlüklə özündə birləşdirsin.

R.Zöhrabova görə, rəng janrının ikinci növü olan dərəməd rəng kimi dəqiq metro-ritmik əsasa malikdir, adətən, ya rəqsvari, ya lirik, ya da marşvari səpkidə olur. R.Zöhrabov belə hesab edir ki, özünəməxsus kompozisiyalı struktura malik olan dərəməddə muğam dəstgahın baş musiqi mövzusunun və lad əsasının bünövrəsi qoyulur. O yazır ki, dərəməd eyni zamanda, dəstgahın strukturunu müəyyənləşdirir. Bu mənada, dərəmədi dəstgahın təməl daşı saymaq olar. R.Zöhrabovun dərəmədi operanın uvertürası ilə müqayisə etməsi də maraq doğurur.

Göründüyü kimi, rəng və dərəmədin oxşar xüsusiyyətləri çox olsa da, onların fərqli cəhətləri də vardır. Rəng və dərəmədin oxşar cəhətləri ondan ibarətdir ki, onların hər ikisi dəqiq ölçüyə əsaslanan instrumental pyeslərdir və muğam dəstgahın kompozisiyasında böyük rol oynayırlar. Fərqli cəhət isə ilk növbədə onların muğam dəstgahlarında tutduğu mövqe ilə bağlıdır. Belə ki, dərəməddə dəstgahın əsas lad-məqam mərkəzləri (istinad pillələri) melodik inkişafda özünü ardıcıl göstərir. Burada, həmçinin, bütövlükdə dəstgahın formasını təyin edən cəhətlər özünü büruzə verir: «ən əvvəl giriş çalınır, sonra orta registr, kulminasiya

qabağı nisbətən yüksək registr, ondan sonra kulminasiya zonasını və həmçinin, kulminasiyanı təşkil edən bilavasitə yüksək registr, nəhayət, yüksək registrdən əvvəlki registrə qayıtma dərəcədə xas olan quruluş xüsusiyyətləridir».

Rənglər isə artıq deyildi ki kimi, bilavasitə əsaslandığı muğam şöbəindən sonra gəlir və həmin şöbənin bütün melodik xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. Rənglər həm dəstgahın ardıcıl gələn şöbələrini bir-birinə bağlayır, həm də şöbələr arasında təzadlıq yaradır.

Belə nəticəyə gəlmək olar ki, dərəcə və rənglər muğamla bağlı instrumental musiqi nümunələri olsa da mahiyyət etibarilə bir-birindən fərqlənirlər. Rəng janrının digər adı çəkilən növü-diringi isə yalnız xarakterinə, rəqs səciyyəli olmasına görə fərqləndirilir. Məhz rəqs səciyyəli olmasına görə də bu nümunələr diringi adını almışdır.

Beləliklə, rəng janrına həsr olunmuş elmi əsərlərdə bu janrın əsas kompozisiya xüsusiyyətləri, onların dəstgahda yeri, növləri öz əksini tapmışdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Hacıbəyli Ü. Əsərləri II cild. Azərbaycan EA nəşri. Bakı, 1965.
2. İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B., 1960. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. B., İşiq, 1984.
3. Əmirov F. Musiqi aləmində. Bakı, Gənclik, 1983.
4. Bakıxanov Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. Bakı, 1964
5. Beləev V. Oçerki po istorii muziki narodov SSSR. Vıpusk 2. M., Qos. Muz. İzd. 1963
6. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azərnəşr, 1991.

РЕЗЮМЕ

Мнение композиторов и музыковедов об азербайджанских народных ренгах

Ренги – это жанр устной традиционной азербайджанской профессиональной музыки. В этой статье приведены мнения и суждения известных композиторов и музыковедов.

Ключевые слова: «ренг», «Узеир Гаджибейли», «народная устная традиция».

SUMMARY

The opinions of composers, musicologists about azerbaijani national renga

The renga are the genre of oral traditional azerbaijani professional music//. There are noticed the opinions view points of the famous composers and musicologists.

Key words: “reng”, “Uzeyir Hacıbeyli”, “oral national tradition”.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi Arzu Quliyeva,
sənətsünaslıq namizədi Malik Quliyev

İradə KÖÇƏRLİ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

ERKƏN FOLKLOR İNTONASIYA EDİLMƏNİN TİPOLOJİ ƏLAMƏTLƏRİ

Hər bir elm kimi, musiqişünaslıq sahəsinin tədqiqi zamanı, dəqiq konkret faktlar olmadığı halda əlavə, yardımcı dəlillərdən və məlumatlardan istifadə edilir. Həmin dəlillərin qarşılaşdırılması bu və ya digər ehtimal olunan nəticələrin əldə edilməsinə imkan yaradır. Bu cür yanaşma, hələ istənilən səviyyədə açılmamış sahə olan musiqinin uzaq keçmişinə müəyyən dərəcədə işıq saça bilər. Bu baxımdan musiqi elmi tərəfindən çox işlər görülsə də, hələ həllini tapmamış və başa çatdırılmamış problemlər qalmaqdadır. İlk növbədə, həm birbaşa dəlillər, həm də ehtimallar onu göstərir ki, müxtəlif xalqların musiqisi milli xüsusiyyətlərinin özəlliklərinə baxmayaraq, bəzi ümumi qanunauyğunluqlara tabedir. Müxtəlif xalqların mahnı yaradıcılığı, daha doğru desək – mahnıçılıq ənənələri milli spesifikanı saxlamaqla yanaşı, bir sıra bənzər intonasiya xüsusiyyətlərinə malikdir. Bu intonasiya oxşarlığı biz fikirləşdiyimizdən də artıq dərəcədədir.

Bir qayda olaraq, musiqi mədəniyyətinin keçdiyi tarixi yol nə qədər mürəkkəb və uzundursa, onun milli lad-intonasiya qanunauyğunluqları bir o qədər qabarıq, aydın və parlaq şəkildə özünü büruzə verir. Bununla belə, musiqi ənənələrinin mənbələrinə müraciət edərkən dərk etmək mümkündür ki, milli fərqlər tədricən dəyişir və dərinləşir. Onlar melodik təfəkkürün əsas cəhətlərinin ümumilliyi ilə, estetik parametrlərin müəyyən birliyi ilə əvəz olunur. Məşhur alim E.G. Alekseyevin sözlərinə görə bu təqdirdə, həlledici faktor «genetik mənbələrin, səsyüksəkliyi fəzasının mənimsənilməsinin başlanğıc prinsiplərinin həqiqi uyğunluğudur» (1, 7), üst-üstə düşməsidir. Musiqi folklorunun başqa bir tədqiqatçısı V.V. Korquzalovun fikrini də önə çəkmək istərdik: «Mədəni xalqların və etnik cəhətdən nə onlarla, nə də öz aralarında bir-birilə bağlı olmayan müxtəlif qəbilələrin, hələ ailə icmaları mərhələsində olan, coğrafi cəhətdən bir-birilə əlçatmaz olan dünyanın ayrı-ayrı hissələrində yerləşən qəbilələrin nəğməçiliyinin qədim qatlarında melodik eyniliyin

olması alimləri çaşqın salır. Bəzi hallarda bu qədim musiqi dili, təkcə lad sisteminin deyil, həm də intonasiya özəyinin semantikasının bənzərliyində beynəlxalq xüsusiyyətlərə malikdir» (2, 240). Daha sonra «Folklorda musiqi (intonasiyalı) formaları sözlü formalarla müqayisədə, daha konservativ olması ilə bitmir: onlar dəyişən mətnli tipoloji intonasiya «konstanta»ların daha ümumi və daimi xarakteri ilə fərqlənir və birbaşa müəyyən mahnı aktının məişət funksiyalarından asılıdır» (2, 241).

Bu məqalə çərçivəsində məşhur alim-folklorçuların fikirlərinə istinad edərək, biz, erkən dövrlərdəki folklor intonasiya edilmənin əsas xüsusiyyətlərinin bir növ siyahısını, cədvəlini tutmağa çalışacağıq. Bizim əsas məqsədimiz bu qədim və ilkin intonasiya əlamətlərini Azərbaycan mədəniyyətinin ən qədim və özünəməxsus musiqi qolu olan aşıq yaradıcılığında axtarmaq və təhlillər nəticəsində üzə çıxarmaqdır.

Melosun intonasiya mahiyyətini öyrənərkən, fikrimizcə, ilk növbədə, onun səsyüksəkliyi strukturunu araşdırmaq lazımdır. Bu isə üç aspektin – səs sırası, lad-funksional və intonasiya - kimi aspektlərin öyrənilməsinə tələb edir. Hər üç aspekt bir-birilə çox əlaqəlidir. Bunlar, hər hansı bir janr sahəsində folklor melodikasının tədqiq edilməsi yolunda üç məntiqi halqadır.

Folklor melodikasını səssırası baxımından «oxunması» özündən sonra lad-funksional yanaşmanı da tələb edir. Lad- funksional yanaşma ayrı-ayrı pillələr arasında daxili səs münasibətlərini ayırd etməyə imkan yaradır. İntonasiya aspekti isə həm səssırası, həm də lad-funksional yanaşmaları özündə birləşdirir və prosesual mahiyyəti açır, bununla yanaşı təşkil olunmuş səsyüksəkliyinin məna «konstanta»larını (vahidlərini) da üzə çıxarır.

Folklor melosunun əsaslarının məhz intonasiya baxımından öyrənilməsi onun səsyüksəkliyi qanunauyğunluqları haqda mümkün qədər dəqiq fikir irəli sürməyə imkan yaradır. Eyni zamanda, məzmunun dərinliklərinə qədər gedib çıxmaq üçün yollar açır. İntonasiya – və onun solo-mahnı ekvivalenti – kiçik hava (popevka), “bizim təfəkkürümüzlə müəyyən musiqili məna almış, eyni vaxt çərçivəsində, həm zaman, həm də səsyüksəkliyi özəyidir. Melodiyanın canlı axınında havacıq (popevka)-intonasiyaların sıralanmasından onun həm yüksəklik, həm də kompozisiya strukturu yaranır” (1, 35).

Qeyd edək ki, folklorun inkişafının ilk mərhələlərində səsin yüksəkliyinin hiss edilməsi duyğusu onun tembr cəhətdən qavranılması ilə əvəz olunurdu. Bu isə çox təbiidir, çünki, «tembr hər bir səsin xüsusiyyətidir, musiqili yüksəklik isə səsi onun digər səslərə münasibətini xarakterizə edən xüsusiyyətdir» (3, 86). İlk səs məkanı, ola

bilsin ki, səsyüksəkliyi deyil, tembr-dinamik oriyentirlərdən ibarət olmuşdur. Yəqin etmək olar ki, tədricən dəyişərək səs kütləsi içindən səsin yüksəkliyi insanlar tərəfindən dərk olunmuş, getdikcə, intonasiya, melos və s. kimi kateqoriyalara ayrılmışdır.

Musiqişünas E.Y.Alekseyev «Erkən folklor intonasiya edilməsi» əsərində ibtidai folklor melosunun tipologiyasını müəyyən etmişdir. Müəllif tərəfindən irəli sürülmüş bu təsnifat çox dəqiq müəyyən olunmuş iki parametərə söykənir. Alim ümumiləşmiş melodik xətti iki nöqtəyi nəzərdən keçirir: yüksəklik xətti, və zaman üzrə nisbəti. Alim, bu deyilənlərə əsaslanaraq, melodik vokal oxumanı, ümumi-yüksəklik aspekti baxımından, aşağıdakı formalara ayırır:

1. Kontrast-registrli (α -melodika)
2. Qeyri-sabit-qlissandolu (β -melodika)
3. Yüksəklik baxımından bu və ya digər dərəcədə stabil (γ -melodika)

Qeyd edək ki, erkən folklor melodikasının səs yüksəkliyi üzrə təşkili sinkretik xasiyyət daşıyırdı. Belə ki, səs yüksəkliyi, sinkretik olaraq bədi tamlığın digər komponentləri ilə əlaqədə idi: söz və sözün ifadə olunması, artikulyasiya, metro-ritmik başlanğıcla münasibətlər çox qabarıq sürətdə özünü göstərirdi. Yuxarıda deyildiyi kimi, vokal oxumanın ilk mərhələlərində melosun tembr xarakteristikası ön plana çıxırdı. Belə ki, kontrast-registrli oxumada səsin yüksəkliyi özünün tembr hissiyatında itib batırdı, əriyirdi. Qeyd edək ki, birinci növ – α -melodika daxilən bölünməmiş, bir-birinə bağlı, tembr- registr səslərindən istifadə edirdi. Çox vaxt intonasiya edilmənin bu cür forması iki registri əhatə edirdi. Bu zaman səsyüksəkliyi tonları ya tam, ya da natamam şəkildə bir-birilə uyğunlaşmış vəziyyətdə olurdular.

α – melodik prinsiplərinin xüsusiyyətləri melodikanın inkişafının müxtəlif tarixi mərhələlərində özünü göstərmişdir. Demək olar ki, əksər xalqların mahnı mədəniyyətində səs registrlərinin qarşılaşdırılması xüsusiyyəti kimi olduqca ifadəli xasiyyət daşıyan üsulları görmək mümkündür. İlk α -intonasiya edilmədən qaynaqlanan registrlərin yerlərini dəyişməsi, müxtəlif registrlərin imitasiyası bir sıra xalqların oxuma ənənələrinə xas olan «solo ikisəslilik» effektini yaratmışdır. İbtidai folklor melodikasının bu tipini xarakterizə edərək E.Y. Alekseyev yazır: «Hər yüksəklik səviyyəsi, bir qədər də, öz foneması ilə səsləndirilən xüsusi boğaz səsi tembridir, ümumi melodik xətt isə bu özünəməxsus tembrofonemaların qaydaya salınmış növbələşməsinin nəticəsi olaraq yaranır, hansıların ki, kontrastı aydın yüksəklik–registr dəyişgənliyi ilə qeyd olunur» (1, 60).

Maraqlıdır ki, erkən folklor melodik prinsiplərindən birinin fəaliyyəti, bəzən, digər prinsiplərin, çox aydın şəkildə özünü biruzə verən

təzahürləri ilə uzlaşır. Yeni prinsiplər əvvəlkilərlə sıx əlaqədə olaraq bir-birini tamamlayır. Onlardan hər biri özünəməxsus ifadə xüsusiyyətləri və imkanlarına malik olur. İlk başlanğıcdan bu prinsiplər erkən folklor melosu prosesində – özünəməxsus bir sistem daxilində bir-birilə qarşılıqlı münasibətə girmək, birgə «hərəkət» etmək kimi xüsusiyyət nümayiş etdirirlər.

α -tip oxuma melodiyalaşmasının özünəməxsus forması isə erkən folklor intonasiya edilmənin II prinsipidir (β -melodika). Bu, boğaz səsinin axıcı şəkildə aşağı istiqamətdə hərəkəti – sanki «sürüşməsi»dir. Bu zaman səslərin yüksəkliyini aydın şəkildə qəbul etmək mümkündür. Lakin səslər daim dəyişgən vəziyyətdə olur. Bunun nəticəsində not yazısında heç də hamısı qeyd alınmayan, qlissando tərzli tonların axını yaranır. Qeyd edək ki, intonasiya edilmənin bu II prinsipi α -tipindəki kontrast boğaz registrlərini bir-birinə bağlamağa şərait yaradır. Qlissando «sürüşmə»sinin diapazonu həm geniş, həm də qısa interval çərçivəsində hərəkət edir. Melodikanın çox yığcam diapazonda, axıcı enişi məşhur alim V.M. Belyayevin not yazısında özünü göstərir. Onun azərbaycan xalq mahnısına həsr olunmuş məqaləsindən götürülmüş musiqi nümunəsinin melodik xətti kiçik tersiya çərçivəsində olaraq $\frac{3}{4}$ tonların hərəkətindən ibarətdir. Çox xarakteriktirdir ki, V.M. Belyayev bu fraqmenti «xalq mahnı yaradıcılığının ilkin növlərinin kristallaşmasına canlı nümunə» (4, 108) adlandırmışdır. Melodiyadakı «ilk əvvəl qlissandoya yaxın» aşağı istiqamətli hərəkəti isə alim, onlar arasında üstünlük təşkil edən amil kimi qəbul edir.

Daha sonra, zənnimizcə, çox düzgün bir fikir də irəli sürülür: «Bu melodiyada lad elementlərinin yaranması onun qlissando hərəkətindəki fasilələrlə əlaqədar olmuş və ona yüksəklik bölgüsü (müstəgilliyi – İ.K.) vermiş, onu ayrı-ayrı interval kəsiklərinə ayırmışdır» (4, 108).

β -intonasiya etmənin ümumi struktur-linear prinsipləri müxtəlif mədəni ənənələr çərçivəsində öz əksini tapmış və yerli-lokal xüsusiyyətlər əldə edərək inkişaf etmiş, böyümüşdür. Çox vaxt xalq havaları tez-tez təkrar olunan intonasiya embrionu əsasında yaranır. Bu intonasiya rüşeymi həm şaquli – yüksəklik, həm üfqi – düz xətt boyunca, həm də ritmik cəhətdən variantlı inkişafa məruz qala bilər. β -melodikanın arxaik formalarında başlanğıc zirvələr – mənbələr üst-üstə düşür. Alekseyevin sözlərinə görə, bu zaman «özündə müəyyən struktur funksiyaları daşıyan və bununla bağlı olaraq, daha konkret ladointonasiya funksiyaları mənimsəyən sabit intonasiya edilən yekun pillələrinin kristallaşması» nəzərdə tutulur (1, 67-68).

Yuxarıda deyilənlərə qüvvət olaraq M.Q. Xarlapın bir fikrini də nəzərinizə çatdırmaq istərdik: «İntonasiya paralelizmi, bir növ qafiyə

kimi, hər dəfə eyni səsyüksəkliyi səviyyəsində qayıtmanı yaradır və bu cür «səsyüksəkliyi qafiyələri»nə və ya melodik dayaqalara ritmik münasibətlərin əslində musiqi münasibətlərinə çevrilməsi kimi, ladin inkişafında başlanğıc nöqtə kimi baxmaq lazımdır» (5, 246).

Aşağı enən, pilləvari səs sırası daxilində interval nisbətləri, səslərin qarşılıqlı yüksəklik münasibətləri qeyri-sabit xasiyyət daşıyır. Beləki, oxuyarkən səs nə qədər aşağıya enirsə, dayaq tonları arasındakı məsafə bir o qədər də əhəmiyyətli olur. Bir qayda olaraq, β -intonasiya edilmənin səs-yüksəkliyi şkalasını təşkil edən tonların sayı mahnı misrasının hecalarının sayından asılı olur. Məndə daha çox heca söylənilirsə, aşağı enən səslər axını xırda-xırda, parçalanmış vəziyyətdə ola bilər. β -hava, daha çox və ya az daimi bir nöqtədən başlayarkən, enmə hərəkətindən asılı olaraq, sanki dağılır, səsyüksəkliyində qeyri-müəyyənlik yaradır.

Bununla belə, əks hallar da mövcuddur. Məsələn: β -hava hər dəfə yeni yüksəklik səviyyəsində kristallaşır və vahid yüksəklik konstantası – «səsyüksəkliyi qafiyəsi» ilə qapanır. Sözsüz ki, zirvədən-mənbədən – aşağı tona enmə prosesi, nə qədər nizamlı qaydada, olsa da, çox vaxt ayrı-ayrı hissələrə ayrılır – sərbəst parçalı axın təəssüratı yaradır.

Aşağı enən melodik xətti dəyişdirmək, doğunlaşdırmaq üçün xalq praktikasında çoxlu sayda variantlar vardır. Məsələn: ciddi şəkilli pilləvari enmə müəyyən səslərin, ifadələrin təkrarı və ya geriye dönməsi vasitəsilə doldurula bilər. Bu cür xırda əlavələr β -intonasiya etmənin ümumi nəticəsini dəyişmir, lakin ona ifadəlilik verir, təsirli başlanğıc ovqatı gətirir. «Havanın linear şəkillərinin – relyefin üst tərəfinin öyrənilməsi deyil, ilk növbədə, - onun daxili tektonikası – formalaşan səsyüksəkliyi strukturlarının sıxılması və parçalanmasında əks olunan tektonikasının təhlili bizi maraqlandırmalıdır» - həqiqəti ehtiva edən bu sözləri də E.Y. Alekseyev söyləmişdir. (1, 72-73)

Bu mənada, arxaik folklor havasının dəyişkən relyefində tonların münasibəti böyük önəm daşıyır. Çünki bu münasibətdəki yüksəklik nisbətləri intonasiya prosesini, onun əsas cizgilərini, onun mahiyyətini açmağa imkan yaradır.

Erkən folklorlarda intonasiya edilmə tiplərini araşdıraraq III prinsipə müraciət edək – γ -melodik intonasiya edilmə. Bu prinsip, əvvəlkilərdən fərqli olaraq, yüksəklik cəhətdən aydın oxunmaya ən çox yaxınlaşan prinsipdir. γ -prinsipi bir boğaz səsi registri çərçivəsində bir neçə melodik tondan ibarətdir. Bununla belə, γ -tonların yüksəklik münasibətləri, tonal oxumadan fərqli olaraq, özünün təkrar səslənməsi zaman əsaslı sürətdə dəyişə bilər. Bu zaman bu dəyişikliklər tonun müxtəlif yüksəklikli variantlarını bir pilləyə – tədricən transformasiya olunan pilləyə gətirib çıxarır və onunla bir tam şəkildə birləşir. Bunun nəticəsində yüksəklik

baxımdan qeyri-stabil hərəkətli - pilləvari intonasiya edilmə yaranır. Ola bilsin ki, məhz bu, tonal oxumanın yaranmasında əsas mənbə rolunu oynamışdır. Alimlərin fikirlərinə əsasən bu nəticəyə gəlmək olur ki, tonal oxumanın formalaşması yolunda ilk addım bir uzadılan tonun oxunması ilə atılmamışdır. Bu, sadə komplekslər - dixord, trixord və ya tetra-xordların tərkibindəki tonların qarşılıqlı hərəkəti və münasibətləri ilə başa gəlmişdir.

Erkən folklor melodikasının tədqiqi prosesində E.Y. Alekseyev şərti olaraq, γ -intonasiya etmənin iki növünü ayırır. Bunlar, bir-biri ilə yerini dəyişən tonların qarşılıqlı münasibətinə görə bir-birindən fərqlənirlər.

I tip – hər tonun ton səviyyəsinin evolyusiyası. Bu növ intonasiya etmə tonlar arasında intervalikanın dəyişməsinə gətirib çıxarır.

II tip – I tipin əksidir – havanın bütün yüksəklik səviyyəsinin evolyusiyası. Bu təqdirdə tonlar arasındakı yüksəklik məsafəsi saxlanılır.

Alekseyev yazır: «Tonal melodikaya gerçək keçid o zaman baş verir ki, həm tonların özü, həm də onların yüksəklik münasibətləri stabilləşir» (1, 33).

Erkən folklor intonasiya etmənin yuxarıda adları çəkilən üç prinsipinin qarşılıqlı münasibəti əsasında melodikanın daha dörd növü formalaşır: $\alpha\beta$, $\gamma\beta$,

$\gamma\alpha$, $\gamma\alpha\beta$. Beləliklə, melodikada müxtəlif boğaz səsləri registrlərinin mövcud olmasına onun daxilində α -prinsipinin iştirakı kimi baxmaq olar; aşağı istiqamətli qlissando hərəkətinə β -prinsipinin mövcud olması, eyni zamanda, eyni pillələrin müxtəlif yüksəklikli variantlarının cəlb olunması γ -intonasiyanın təsiri deməkdir. Qeyd edək ki, burada vokal oxumanın III prinsipi - γ -intonasiya edilmə daha çox ifadəlilik imkanlarına malikdir.

γ -tonların meydana çıxması ilə, yüksəklik nöqtələrinin köməkliyi ilə konturları çıxmaq, ilk mərhələdə ümumi melodik xətti qurmaq imkanı yaranır. Melodik xətti təşkil edən tonların yüksəklik cəhətdən müəyyən edilməsi, onların, bilavasitə, funksionallıq baxımdan differensiyası məsələsinə gətirib çıxarır.

Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi olaraq aşıq sənəti öz kökləri etibarilə əsrlərin dərinliyinə gedib çıxır. İntonasiya edilmənin ilkin mərhələlərinə istinad etmək Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havalarını yeni tərzdə «oxumağa», «açmağa» və bir daha, dünya mədəniyyətinin ən qədim köklərə malik sənət növü kimi isbat etməyə imkan yaradır.

Ədəbiyyat:

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Сов. композитор, 1986, с. 7.
2. Коргузалов В.В. Генетически предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. /Русский фольклор. Вып. 15. Л.: 1975, с. 240
3. Теплов Б. Избранные труды. Т. 1. М.: 1985, с. 86.
4. Вах: Беляев В.М. Азербайджанская народная песня (о музыкальном фольклоре и древней письменности). М.: Советский композитор, 1971, с. 108.
5. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки (ранние формы искусства). М., 1972, с. 246.

Типологические особенности раннефольклорного интонирования

РЕЗЮМЕ

В статье И.Кочарли «Типологические особенности раннефольклорного интонирования» рассматривается проблемы типологии раннефольклорного мелоса, проводимая Э.Е.Алексеевым. Обобщённую мелодическую линию учёный рассматривает с точки зрения высотной направленности и временных пропорций. Автор различает следующие формы мелодического пения:

1. контрастно-регистровое (α -мелодика)
2. неустойчиво-глиссандирующее (β -мелодика)
3. высотно более или менее стабилизированное (γ -мелодика).

Typological features of early folk-lore intoning

SUMMARY

In the I. Kocharli's article "Typological features of early folk-lore intoning" is considered problems of early folk-lore intoning, where the typology early folk-lore melodic from E.E.Alekseev comments. The scientist considers the generalized melodic line from the point of view of a high-rise orientation and time proportions. The author distinguishes following forms of melodic singing:

1. contrast-register (α melodics)
2. Unstably-glissando (β melodics)
3. more or less high-rise stabilized (γ melodics)

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent Ellada Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent Kamilə Dadaşzadə

Ruqiyyə SÜLEYMANOVA

*Ü.Hajibəyli adına BMA-nın musiqi-tarixi
kafedrasının baş müəllimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

JƏFƏR JABBARLININ "NƏSRƏDDİN ŞAH" PYESİNİN MUSIQI TƏJƏSSÜMÜ

Teatr musiqisi AZƏRBAYCAN bəstəkarlıq yaradıcılığının xüsusi sahəsini təşkil edir. AZƏRBAYCAN bəstəkarlarının dram tamaşalarına yazılmış musiqi ən dəyərli nümunələri, öz orcinallığı, milli özünəməxsusluğu və zəngin dramaturci funksiyaları ilə seçilir. (1, s. 125; 2, s. 101).

Teatr musiqisinin ən maraqlı nümunələrindən biri xalq artisti Şəfiqə Axundovanın «Nəsrəddin şah» pyesinə yazılmış musiqidir.

«Nəsrəddin şah» pyesi J.Jabbarlının teatr sahəsində ilk əsərlərindəndir. Akademik Məmməd Arif bu pyesi səjiyyələndirərək qeyd edirdi ki, «Nəsrəddin şah» pyesi gənç dramaturqun ciddi ideya inkişafını, millət, onun taleyi və dövləti kimi mühüm problemləri qaldırmaq səjiyyəsinə gəlib çatdığını göstərirdi. «Nəsrəddin şah» J.Jabbarlının ilk tarixi pyesidir. Ədibin əlyazmaları içərisində «Nəsrəddin şah» variantlarının ən köhnəsi təxminən 1916-ji ilə aiddir. Jabbarlı İranda hökm sürən şah despotizmi fonunda zəhmətkeş kəndlilərin ağır həyatını, xanların azgınlığını, mütərəqqi İran gənclərinin azadlıq uğrunda mübarizəsini göstərmişdir. Pyesdə hadisələr İranda baş versə də bu əsərin Jəfərin doğma xalqının taleyi haqqında düşüncə və narahatlığının nəticəsi olduğu aydın sezilirdi. Pyesin konfliktini iki jəbhənin mübarizəsi üzərində qurulub: bir tərəfdə azadlığın milli və sosial tərəqqi tərəfdarları, o, biri tərəfdə despotik Nəsrəddin şah recimi və onun təmsilçisi olan feodal dərəcəliyi (3, s. 41-43).

1952-ji ildə Gənç Dövlət Dram Teatrı J.Jabbarlının erkən yaradıcılığının bu maraqlı nümunəsinə mürəjət etmişdir. Recissor İ.Sultanov «Nəsrəddin şah» pyesinin orcinallığını təfsirini vermişdir. Tamaşaya musiqi bəstələmək Şəfiqə Axundovaya təklif olunmuşdur.

O, çağın dövrü mətbuatında dərij olunmuş rəylərdən aydın olduğu kimi bəstəkar tamaşanın əsas ideyasını, ümumi əhval-ruhiyyəsini

açıqlayan maraqlı musiqi yazmışdır. Əfsuslar olsun ki, Ş.Axundovanın arxivində «Nəsrəddin şah» tamaşasına yazılmış musiqi materialından yalnız bir nömrənin xanənədə qızın mahnısının partiturası qorunub saxlanılmışdır.

«Xanəndə qızın mahnısı» xalq çalğı alətləri orkestri və fortepiano üçün işlənmişdir. Təqdim olunan musiqi nömrəsinin çox maraqlı orkestr tərkibi var. Belə ki, «Xanənədə qızın» lirik mahnısını, milli musiqi alətlərimiz tar, kamança, balaban, qanun, nağara, qoşanağara müşayiət edir. Təhlil etdiyimiz mahnının melodiyası çox həzin, ürəyə yatımlıdır. Əsas mövzu tar, kamança, fortepiano və qanunun ifasında unison səslənir. Musiqi alətlərin tembrləri bir-birinə çox uyğunlaşdığından diqqəti jəlb edən səslənmə yaranır. Oktava münasibəti ilə səslənən əsas mövzu orta reystrdə parlaq rənglər yaradır. Ümumiyyətlə, musiqi nömrəsinə bütövlüklə nəzər salsaq görərik ki, onun fakturası çox sadə şəkildə qurulmuşdur.

«Xanəndə qızın mahnısı»nın məqam əsasını «Jahargah» təşkil edir. Bu isə təsadüfi deyil. Ş.Axundovanın dəfələrlə qeyd etdiyi kimi, onun müəllimi Ü.Hajibəyli muğamı yüksək qiymətləndirmiş və dövrünün gənç bəstəkarlarına dönə-dönə tövsiyə edirdi ki, AZƏRBAYCAN ın musiqisində çox böyük rol oynayan janlı muğamlarımıza qayğı ilə yanaşsınlar. Bu musiqi nömrəsinin ilk başlanğıjında təqdim olunan alətlər qrupunun mövzunu unison olaraq forte səsləndirilməsi ilə bəstəkar tembr ləkəsi yaratmağa çalışmışdır.

Tarlar, kamançalar fortepiano və qanunun daşdığı əsas mövzu balabanların polifonik müşayiəti ilə davam etdirilir. Ümumi hərəkət bitir və balabanın «solo»su bu ümumi melodik hərəkəti davam etdirir.

Birinji rəqəmdən başla yaraq qoşanağaranın sinkopalı ritmik hərəkəti musiqiyə rəngarənglik gətirir. Ümumiyyətlə, nağara və qoşanağaranın sinkopalı ritmi, musiqinin başdan-axıra kimi nəbzini tutaraq, ümumi hərəkətin təşkilediji faktoru kimi çıxış edir.

Təqdim olunan «Xanəndə qızın mahnısı» əsasən rəqsvarilik təşkil edir.

Məlumdur ki, rəqslərdə olduğu kimi burada da səslərin ritmik qruplaşması onların qüvvətli hissələrdə olan vurğuları ilə qəbul olunur.

İkinci rəqəmdən başlayaraq «Xanəndə qızın» divanəliyindən bəhs edən melodiyası səslənir.

The image shows a handwritten musical score for the piece «Xanəndə qızın». The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line with lyrics: «gu-ba- na g- m ju na. su su. su. X. no. Ga. Et». The second staff is the piano accompaniment, starting with a *mf* dynamic and a *solo. Farandolun* marking. The third and fourth staves are for string instruments, with the third staff marked *pizz* and *pp*. The fifth staff is a lower string part, marked *2* and *pp*. The sixth staff is the bass line. The score is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Melodiya fortepiano, kamançaların «pizzijato»lu və balabanların forşlaqlı müşayiəti ilə təqdim olunur.

Bununla da bəstəkar instrumental tembrlə dinləyijinin diqqətini jəlb edir. «Xanəndə qızın» oxuduğu melodiya dördüncü rəqəmdə bitir.

Ümumi musiqi xalq çalğı alətlərinin tam tərkibində davam etdirilir. Melodiyanın tersiyalı və kvarta – kvintalı parlaq hərəkəti səslənməyə dinamizim gətirir. Səslərin sıx quruluşda orta registerdə düzülməsi, ümumi səslənməyə tamlıq və dolğunluq verir. Harmonik hərəkətdə melodik səslənməyə polifonik elementlər gətirir.

Önjə qeyd olunduğu kimi, dördüncü rəqəmdən başlayaraq tam orkestrin tərkibində davam edən əsas mövzu öz hərəkətini forte olaraq beşinci rəqəmə kimi davam etdirir. Beşinci rəqəmdən başlayaraq «Xanəndə qızın» vokaliz ifası səslənir. Bu ifa qanunun arpedjioları ilə müşayiət olunur. Bütün orkestrin «f» ifasından sonra, yəni dördüncü rəqəmdə əsas mövzunun bütün orkestrin tərkibində ifasında səsin

dinamikası özünün ən yüksək həddinə çatır. Bundan sonra təkcə «Xanəndə qızın» səsi və qanunun injə arpejiolarının çalması güclü tembr ləkəsi yaradır. Ümumi fonun dəyişilməsi səslənməyə rəngarənglik gətirir.

«Xanəndə qızın» vokalizi bitən kimi, musiqi qanunun «qlissando»lu ifası ilə davam etdirilir. Bəstəkar məharətlə instrumental tembrlərdən istifadə edir.

Belə ki, qanunun «qlissando»su tarın girişi üçün imkan yaradır. Qanunun dalğavari qlissandosundan sonra solo tar «çahargah» muğamından bir parça ifa edir. Muğam ifasının üzərində belə bir iki misra səslənir.

Saqi gətir şərabi, təlatüm edir könül,
Tufan edir ki, dərdi qəmi mübtəladır.

Tarın ifasında təqdim olunan muğam parçası VI rəqəmdən başlayaraq balabanın solosu ilə davam etdirilir. Balabanın ifa etdiyi «sola» eyni ilə «xanəndə qızın» ifa etdiyi vokalizin təkrarını təşkil edir. Balabanın yumşaq ilıq tembri musiqiyə yaraşlıq verir. Bəstəkar böyük ustalıqla insan səsinin tembrini balabanın tembrini ilə ifadə edir.

Yeddinci rəqəmdən başlayaraq orkestrin «tutti» ifası təqdim olunur. Burada bəstəkarın fərdi yaradıcılıq xətti aydın görünür.

Göründüyü kimi burada hərəkətlər akkord tonlarına dayaqlanır. Çərək notların bərabər ritmik melodikasını ilə xarakterizə olunur. Çərəklərlə ifa olunan ritmik hərəkət gərginlik və həyəcan yaradır. Bu isə dinləyiciyə fəal və janlandırıcı təsir baxışlayır. Andante tempində səslərin ritmik eyniliyi ilə yaranan akkord qatı səslərin melodik fiqurlaşmasına görə mürəkkəbləşir.

Dinamika güjlənib öz son həddinə çatdıqdan sonra, balabanın sakitləşdirici hərəkəti ilə bitir. Burada da tembral kontrastlıq yaranır. Haqqında danışdığımız bir xanənin içində baş verən ritmik qruplaşma qüvvətli hissələrdə vurğularla qəbul olunur. Bu gərginliyin ən yüksək nöqtəsində melodiya bütün orkestrin tam tərkibində möhtəşəm xarakter daşıyır.

Nəzərə çatdırılan akkordların ardıcıl hərəkəti harmonik fiqurasiyanı əmələ gətirir. Səsin gərginliyinin artması, dolğun və güclü olması üçün bir qədər əvvəl qeyd olunan ikiləşmə üsullarından istifadə olunub. Belə ki, mövzu müxtəlif alətlərdə oktava, tersiya və kvarta – kvinta münasibətilə unison keçərək əsərə özünəməxsus xarakter verir və ümumi koloriti zənginləşdirir.

Bir qədər əvvəl qeyd olunduğu kimi, haqqında danışdığımız «tutti» ifası balabanın «solo»su ilə bitir. Və mövzu əvvəlki tempdə bütün orkestrin tərkibində səslənir. Mövzu fortepiano, ikinci kamançaların ifasında səslənir. İkinci tarların və birinci kamançaların tremolu ifası ilə müşayiət olunur. Birinci tarların akkordlu müşayiəti musiqiyə zənginlik gətirir. Piano səslənməsi ilə təqdim olunan musiqi pianissimo ilə orkestrin tam tərkibində bitir.

Təqdim olunan musiqi parçasını təqdim edərkən tembr rəngarəngliyi, tonal dəyişiklər və musiqi dilinin daha da mürəkkəbləşdirildiyinin şahidi oluruq.

Təhlildən göründüyü kimi, bəstəkar böyük kulminasiyalara da meyillidir. Ahəngli xarakterə malik olan hər hansı bir melodiya müəyyən alətlər vasitəsi ilə ifadə olunur. Bu isə xalq çalğı alətləri orkestrinin ümumi ifadə imkanlarını zənginləşdirir. Onu bir çox boyalarla təmin edir.

Beləliklə məqaləyə yekun vuraraq qeyd etməliyik ki, «Nəsrəddin şah» pyesi ideya – məzmun jəhətdən novator bir əsər olduğu kimi forma jəhətdən də yeni və maraqlı idi. Tamaşaya yazılmış gözəl musiqi hadisələrin inkişafında, obrazların daxili aləmindəki sarsıntılardan, istirabların üzə çıxmasında, pyesin ideyasının qabarıq bir şəkildə verilməsində az rol oynamırdı. Bəstəkar Ş.Axundovanın bəstələdiyi musiqi tamaşadakı vəziyyətlərə uyğun mövzu ilə həmahəng idi. Bu musiqidə Şərq qadınının ağır vəziyyəti, şah üslu - idarəsinə qarşı yoxsul kütlənin qəzəbi, kəni öz parlaq əksini tapırdı. Bəstəkar Ş.Axundova

tamaşaya vəziyyət və hadisələrə həmahəng səslənən gözəl bir Şərq musiqisi yazmışdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Kərimova N. «AZƏRBAYCAN teatr musiqisinin tarixi», Bakı 1986. s.125
2. Kərimova N. «Teatr i muzıka», Bakı əziçı. 1982. s.101
3. M. Arif «Seçilmiş hekayələri» II jild. Bakı 1968. s. 41-43

РЕЗЮМЕ

«Музыкальное воплощение пьесы Дж.Джаббарлы»

В статье Музыкальное воплощение пьесы Дж.Джаббарлы «Насреддин шах» исследуется музыка Ш.Ахундовой к пьесе « Насреддин шах» , « Песня ханенде гыз» , играющая в спектакле важную драматургическую роль, отличается ярким мелодизмом и народного национальными истоками музыкального языка. В статье анализируются особенности оркестровки данного номера.

Ключевые слова: Театральная музыка, «Насреддин шах», Ш.Ахундова, «Песня ханенде гыз», особенности музыкального языка.

SUMMARY

“Musikal incarnation of C.Cabbarlis play “

In the article “Musikal incarnation of C.Cabbarlis play “ is analised the by Sh.Axundova for the play “Nasreddin shakh”.The “sony of Khanende qız”, which plays qreet dramatik role, has colour fule melodizm, national elements of musikal language.At the same time the peculiarites of orchestraction of this musik are analysed in the article.

Key words: Theatre music, "Nasraddin Shah", Sh.Akhundova, "The song of the singer girl", the features of music songuages.

Rəyçilər:

1. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent L.T.Jəfərova
2. Sənətşünaslıq namizədi, dosent T.X.Qəniyev.

Кенуль НАСИРОВА

*доктор философии, доцент кафедры
истории музыки им. У.Гаджибейли*

О ПРОБЛЕМАХ МЕЛОСТИЛЕВОГО АНАЛИЗА

*Стиль свидетельствует об историческом
состоянии музыкального языка
М.Арановский*

Сложная, многообразная палитра азербайджанской музыкальной культуры XX века, творчество композиторов разных поколений, стилей, неоднократно становилось объектом исследований. Однако в национальном музыкознании по сей день отсутствует работа, воссоздающая целостную историческую картину мелостилевого развития. Это связано с рядом проблем, и в частности, с трудностями мелостилевого анализа.

Понимание стиля, господствующего в современном искусствоведении, означает целостную систему, обусловленную факторами времени, места и индивидуальности. Стиль – это множественное явление, включающее в себя такие пласты, как исторический, национальный, авторский, индивидуальный стиль и т. д.

Термин стиль регулярно используется в музыкальной теории и практике, что свидетельствует о большой его весомости и широте смысловых оттенков. Слово стиль произошло от латинского *stilus* – что в переводе означает палочка для письма на восковых дощечках, или просто почерк. Знаменитый почерк-стиль и послужил прототипом для понятия стиль. Термин стиль в нашем, более современном, восприятии, относят к эпохе Возрождения. В частности, ученые отмечают, что в операх К.Монтеверди есть указание на три стиля его литургических песнопений (1).

Часто обращаются к этому термину немецкие авторы, используя это слово в значении почерка, манеры письма (2).

Широко это слово интерпретируется в современную эпоху. В частности, в монографиях о композиторах стали обычными названия глав типа «О стиле...», где речь идет об особенностях формы, со-

держания, о средствах и приемах музыкальной выразительности.

В другом значении – более широком, обозначающем исторический пласт музыки, он встречается в трудах Т.Ливановой(3), Р.Грубера(4), С.Скребкова(5).

Понятие стиль освещается также и в теоретическом музыковедении. В учебнике Л.Мазеля и В.Цуккермана «Строение музыкальных произведений» понятию стиль посвящена часть третьего параграфа вводной главы «Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства»(6). Авторы указывают на социально-исторические корни стилей, на роль музыкального мышления, на связь стиля с содержанием музыки и выразительными средствами, а также на обилие толкований понятия. В дальнейшем информация о стиле появляется в тех частях книги, где повествуется об исторической эволюции типов музыкальной формы.

В книге И.Способина термин стиль встречается в XIV главе в связи с необходимостью обозначения понятий «строгий стиль» и «свободный стиль», т.е. общего понятия автор не дает(7).

Все вышеназванные труды принадлежат выдающимся ученым современности, которые прекрасно осознавали значимость категории стиля. Свидетельством этого являются мысли Л.Мазеля, высказанные в работе о фантазии Шопена: «Анализ конкретного произведения неосуществим без учета общих исторических сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания этого произведения нереально без ясного представления о выразительном значении тех либо других формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, обязан иметь предпосылкой глубочайшее и всестороннее знакомство с данным стилем, его историческим происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами» и т.д.(8).

Однако следует отметить, что с появлением работ И.Рыжкина (9), Ю.Кремлева (10), А.Сохора (11), М.Михайлова (12) и базовой монографии С.Скребкова (5) ситуация в корне изменилась. В трудах С.Скребкова, А.Серова (13) и многих других ученых были рассмотрены художественные принципы музыкальных исторических стилей, вопросы анализа, направленные на выявление особенностей стиля в музыкальном творчестве и в отдельных произведениях. Далее внимание было сосредоточено на особенностях восприятия стиля и закономерностях, связанных с психологией творчества. Накопленный материал позволил переосмыслить многие работы о стиле.

В разработке стилевых проблем большую роль сыграли и капи-

тальные труды Б.Асафьева, и в частности, книга «Музыкальная форма как процесс», в которой, подводя итоги размышлениям о стиле, ученый пишет: «Стиль вне интонации всегда определяется несколько ограниченно: то как манера, как отбор или комплекс средств выражения...В явлении интонации и действующего через него отбора выразительных средств возникает реалистическое обоснование стилевых тенденций, норм, закономерностей, в своем повторе и закреплении в сознании композиторов отливающихся в форме» (14,с.364,Л.1963).

Во второй главе учебника по анализу Е.Ручьевская развивая идеи Б.Асафьева, обстоятельно рассматривает понятие стиля, жанра, формы и их взаимоотношения. Первоначально автор раскрывает само понятие стиль, а затем переходит к «сущности явления стиль»(14). Выделяя в формулировках различных исследователей наиболее значимые моменты, Е.Ручьевская определяет это явление следующим образом: «Стиль есть материально выраженное в тексте произведения (или совокупности текстов) отношение субъекта творчества (отражающее) к объекту творчества (отражаемое) (15,с.17-18). Исходя из этого, она вводит автономное понятие «жанровый стиль» (15,с.19). Далее рассматриваются понятия индивидуального стиля, «превращение системы в прием», использование приема в рамках иных систем и т.д.

Таким образом, даже краткий обзор ряда трудов выявляет многозначность термина стиль, понимаемого как вид исторической эры в искусстве, имеющий определенное содержание и возникшее в результате синтеза нескольких компонентов - восприятия, творческих новаций и т.д.; как единица интонационной стилистической системы в конкретный исторический период. Типы стилистики находят точное выражение в структурах муз форм, т.е. каждая музыкальная форма, жанр, имеют свои стилистические особенности. Помимо этого существует понятие стилистической общности, которое включает в себя три главных уровня художественного стиля: стиль исторический, либо эпохальный, стиль направления и стиль личный.

Самой обширной из них является стиль исторический. Именно он обобщает важный круг музыкально-художественных явлений в пределах более или менее долгого исторического отрезка времени. Стиль направления предполагает разделение на подразделы в зависимости от характера объединяющих признаков - «течение», «школа» и др. Личный стиль занимает «низшую» ступень в этой классификации, однако при этом он чрезвычайно важен. Стиль композитора является первоосновой, на которой появляется коллективный

стилевой уровень. Однако личный стиль определяется чертами, свойственными ряду его произведений, выраженными через их форму, образную и изобразительно-выразительную структуру. В личном стиле также можно выделить стиль его этапов творческого пути. Совокупность произведений многих композиторов, связанных общими принципами, стиля, содержания, мировоззрения, образует стилевое направление. В свою очередь, сумма стилевых признаков, отличающих направление того или иного исторического периода, создает исторический, либо эпохальный стиль.

Как сказано выше, в стилевой системе авторский стиль занимает важное место. С одной стороны, индивидуальный стиль определяется общими процессами, происходящими в искусстве и закономерно-стями более широких стилевых систем – художественных направлений, национальных и эпохальных. Общеизвестно, что понятие «идиостиля» было осознано позднеантичной музыкальной эстетикой. Далее, в эпоху Средневековья, оно было утеряно. Однако, эпоха Ренессанса возродила интерес к авторскому стилю. Постепенно значение творческой личности возрастает. На рубеже XIX и XX веков бурное развитие искусств и науки приводит к появлению ряда таких трудов, как «Краткое руководство по истории музыки с периодизацией по стилевым признакам и формам» Х.Римана(1908).

Ю.Бюффон писал, что «стиль есть сам человек»(16, с.34). В этом кратком, но емком определении скрыт важный смысл, подчеркивающий связь художественного стиля и индивидуальной непохожести, проявляющейся в особенностях самой личности, характера, темперамента и т.д.

Еще философ Сенека в свое время читал, что «стиль есть лицо души» (15, с.264).В известном словаре Брокгауза и Ефрона в статье о стиле подчеркивается, что «кроме духа народа и вкуса времени, в каждом художественном произведении отражается индивидуальность художника и притом сильнее, чем значительнее дарование последнего. Великие и выдающиеся художники создали свои особые стили» (17). В научной литературе XX века интерес к авторским стилям постоянно возрастал. Для многих ученых, и в том числе азербайджанских, стала характерна точка зрения, рассматривающая «образ автора», как определяющий формирование индивидуального стиля. Однако исследователям стилистики современной музыки приходится нелегко, так как музыкальная картина двадцатого столетия отличается сложностью и противоречивостью художественных тенденций.

Стилевая множественность азербайджанской музыки, включение стилистических слагаемых в систему семантических средств услож-

няет механизм анализа. Вследствие неоднородных образно – смысловых взаимоотношений, связанных рядом ассоциаций, мелодии многих азербайджанских композиторов соединяют в себе признаки различных эпох.

В этих условиях становится раскрытие неповторимости художественного замысла и идиостиля композитора затрудняется. Именно в связи с такой ситуацией Л.Мазель писал, что «при таких условиях разбор структуры произведения ...нередко способен служить лишь необходимым составным элементом содержательного анализа, но не его основой...., этот разбор - в условиях ...расслоения средств современной музыки – очень усложнился(18, с.313).

Мелостилевой анализ должен содержать в себе множество компонентов, таких, как интонационная концепция мелодии, общие закономерности, связанные с определенным стилевым направлением, стадийные признаки, жанровая основа, технологические приемы. Думается целесообразно будет применить метод сравнительного анализа мелодий, основанный на нескольких произведениях, хронологически созданных в одно время и относящихся к одному и тому же жанру, технике композиции и т.д. Только выполнение этих условий позволит определить индивидуальность мелодического стиля композитора, выстроить эволюцию основных мелостилевых направлений.

Важным является в процессе анализа и технико - стилистический подход, так как зачастую именно появление той или иной технологии определяет эволюционную картину. Раскрывая технологический уровень мелодии можно приблизиться к раскрытию содержательной стороны и в конечном итоге, особенностей мелостиля индивидуума, направления, школы и эпохи.

Анализируя отдельный текст, необходимо определять генетические связи составляющих его компонентов, особенности их сочетания, переосмысления.

Далее необходимо учитывать, что стиль композитора, обычно, эволюционирует. Поэтому следует изучать мелостиль разных периодов его творчества, чтобы составить полную картину стилевых признаков. Только после этого станет возможным характеристика явления в целом. Говоря словами М.Михайлова, «стиль композитора- это то, что объединяет его основные характернейшие произведения в различных жанрах»(12, с.200-201). Только обобщив признаки многих произведений, сопоставив с соседствующими стилями можно будет составить целостную картину индивидуального мелостиля.

Литература

1. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. М., Музыка, 1966.
2. Ливанова Т. Музыкальная теория средних веков и Возрождения. В кн.: История европейского искусствознания. М., 1963.
3. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVIII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
4. Грубер Р. История музыкальной культуры: в 2-х т. М.; Л., 1941 -1959.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
6. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
7. Способин И. Музыкальная форма. М., 1947.
8. Мазель Л. Фантазия f -moll Шопена. Опыт анализа. М., 1937.
9. Рыжкин И. Стиль и реализм (к постановке вопроса).- В кн.: Вопросы эстетики. М., 1958, вып. 1.
10. Кремлев Ю. Стиль и стильность.- В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1966, вып. 4.
11. Сохор А. Стиль, метод, направление (к определению понятий).- В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1966, вып. 4.
12. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., Музыка, 1981.
13. Серов А. Избранные статьи. М., Л., 1950.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
15. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт –Петербург, Композитор, 1998, с. 16.
16. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
17. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. т. XXX, СПб, 1901, с. 5-6.
18. Мазель Л. Метод анализа и современное творчество// Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.

Кюнцл Нясирова

Мелоцслуб тяццилин проблемлярия даир

Мягала мелодик целубун анализи иля баьлы проблемляри иряли сирцр. Целцб категорийасы мцхтялиф алимлярин нюгтейи нязяриндян ишыгландырылыр. Мелоцслуб анлайышы вя онун тядгиги проблемляри шаггында сюйлянилир.

Kenul Nasirova

The problems of melodic analysis

The notion of melodic style, various views of scientists concerning the style category in general, are being reviewed in this article. Considering melodic style as expression of historic development of musical thinking, author focuses on the analysis of the problem.

Rəyçilər: dosent Paziçeva İ.
dosent Səfərəlibəyova R.

Elçin HƏŞİMOV,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti

XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN TƏDRİSİNDƏ RƏQS MUSIQİSİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

Azərbaycan musiqi sənəti çoxəsrlik tarixə malikdir. Qədim zamanlardan başlayaraq bu günümüzdə qədər ağızdan-ağıza, nəsilən-nəslə keçən xalq musiqi yaradıcılığı inkişaf etmiş, genişlənmiş, yeni-yeni janrlarla zənginləşmişdir. Milli musiqi sərəvəti adlandırdığımız xalq musiqisi müasir dövrümüzdə də öz dəyərini itirməmişdir. Onu qoruyub saxlamaq, yeni nəsillərə ötürmək mütləq və zəruridir.

Tarixi minilliklərlə ölçülən zəngin mədəni irsimiz əsrlərin çətin, keşməkeşli təkamül prosesinə məruz qalaraq, sınaqlardan uğurla çıxaraq bu günümüzdə gəlib çatmışdır.

Öz dərin köklərilə Şumerdən də əvvəlki arxaik dövrlərə aid olan bu irs, qədim etnoqrafik rəqslərdə, yallılarda, hollavarlarda, bayatılarda, qədim manilərdə tuyuqlarda, folklor-aşıq sənətində və nəhayət, monumental muğam dəstgahlarımızda öz əksini tapmışdır.

İncəsənətin ən geniş yayılmış növlərindən olan rəqs sənəti bütün xalqların mədəniyyət incisi sayılır. Bu sənət qədim tarixə malik olaraq, əsrlərlə yaşayıb inkişaf etmişdir. Rəqslərdə hər bir xalqın həyat tərzinin, psixologiyasının, tarixi və məişəti ifadə olunmuşdur. Əsrlərin sınağından keçmiş Azərbaycan xalq rəqsləri daima inkişafda olmuş, forma və məzmununu dəyişmiş, lakin heç zaman öz tərəvətini itirməmişdir. Çünki rəqs musiqisi xalq musiqisi zəminində yaranmışdır.

Xalq rəqsləri əsasən professional instrumental ifaçıların hafizəsində olan və onların yaradıcılıq məhsulu sayılan nümunələrdir. Bu sənət incələrinin yüksək səviyyədə ifa olunaraq təqdimatı dinləyici kütləsinin estetik zövqünün tərbiyəsi üçün vacib məsələlərdən biridir.

Azərbaycan ərazisində elə bir yer tapılmaz ki, orada xalq rəqslərimiz sevilməsin. Xalq şənliklərinin, toy mərasimlərinin, bayramların bəzəyi olan rəqslərimiz olmadan bu mərasimləri təsəvvür etmək mümkün deyildir. Xoş avazlı, oynaq ritmli rəqslərimizi xalq bütün dövrlərdə sevərək, onları sevinc, xoşbəxtlik rəmzi olaraq yaşadır.

Şifahi ənənəli professional musiqisinin əsas janrlarından birini təşkil edən rəqslər arxeoloji və ədəbi sənət abidələrində də özünə yer almışdır. Bakının yaxınlığında, Qobustan qayalıqlarında yallıya bənzər rəqs fiqurlarının təsviri 17-20 min il bundan əvvələ aid edilir. Deməli, bu fakt rəqsin ilkin formasının qədimliyini göstərir.

Rəqslər müxtəlif dövrlər tamaşa edilmək, şənlənmək üçün istifadə edilmirdi. Qədim dövrlərdə yalnız mərasimlərdə rəqslərdən istifadə edilirdi. Ov, döyüş xarakterli rəqslərlə yanaşı, günəşə, oda, müxtəlif təbiət hadisələrinə sitayiş məqsədilə də rəqslər ifa edilərdi. Qədim rəqslərdən “Qodu, qodu”, “Səmən”, “Gəlin atlandı”, “Gülüm ey”, “Cəhribəyim” və s. rəqs nümunələrini göstərə bilərik.

Zaman keçdikcə rəqs musiqisi daha konkret və məzmunlu xarakter alır, məişət və ya əmək proseslərini təsvir edirdi. Tədrisən el oyunlarında, xalq şənliklərində, bayramlarda rəqslərə xüsusi yer verilir. Bu da rəqs musiqisinin daha oynaq, şən melodiylarla zənginləşməsilə müşahidə olunur.

Azərbaycan xalqı mövcud olduqca xalq rəqslərimiz də daim yaşayacaqdır. Çünki rəqslər həyatımızın ayrılmaz hissəsini təşkil edir. Şifahi formada əsrlərin sınağından keçmiş rəqslər məlum dövrdən başlayaraq yazıya alınmağa başlayır. Bu, xalq musiqisinin qorunması sahəsində atılan ən şərəfli addımlardan biridir. Bu, eyni zamanda musiqi mədəniyyətimizin gələcək nəsillərə çatdırılması yolunda təqdirəlayiq işdir.

Keçən əsrin 30-cu illərində, daha doğrusu 1932-ci ildə Bülbülün rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında xalq musiqisi üzrə Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti yaradılmışdı. Bu kabinetin təşəbbüsü ilə xalq mahnı və rəqsləri, rənglər və aşiq havaları toplanıb nota yazılması və çap olunması işində Azərbaycan bəstəkarları, musiqişünas-alimləri fəal iştirak edirdilər. İlk dəfə görkəmli bəstəkar Səid Rüstəmov 1937-ci ildə “Azərbaycan rəqs havaları” məcmuəsini nəşr etdirir. Bura 30 xalq rəqsi daxildir. Əlbəttə, bu, mövcud rəqslərin cüzi bir hissəsini təşkil edirdi. Lakin bu ilk təşəbbüs rəqs musiqisinə olan ciddi münasibətin təməli idi.

Sonrakı illərdə xalq rəqslərindən ibarət bir sıra məcmuələr meydana gəlmişdir. 1951-ci ildə bəstəkarlar Tofiq Quliyev, Zakir Bağırov və musiqişünas Məmməd Saleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsi də Səid Rüstəmovun redaktorluğu ilə çap edildi. 1960-1980-ci illərdə Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “Xalq musiqisi” şöbəsi tərəfindən ardıcıl olaraq ekspedisiyalar keçirilmiş və bunun da nəticəsində rəqs məcmuələri nəşr edilmişdir. Onlardan Bayram Hüseynlinin 1965 və 1966-cı illərdə çapdan çıxmış 2 dəftərdən ibarət “Azərbaycan xalq rəqs melodiyları” (yallı və halaylar) toplusunu göstərə bilərik. 1975 və 1984-cü illərdə Əhməd İsadə və Nəriman Məmmədovun “Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları”

məcmuələri işıq üzü görmüşdür. 2002-ci ildə çap olunmuş Rauf Bəhmənlinin “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsi də qeyd olunmalıdır. Bütün bu not nəşrlərindəki xalq rəqsləri Azərbaycanın bir sıra bölgələrindən toplanmış, professional musiqiçilərin ifasından nota yazılmışdır.

Yuxarıda adları çəkilən rəqs melodiyalarından ibarət məcmuələrin həm praktiki, həm də elmi əhəmiyyəti böyükdür.

Şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrı kimi muğamlarımızın, xalq mahnılarımızın, rəqslərimizin, təsnif və rənglərin daima yazılmaq, təhqiç - tədqiq və müzakirə olunmağa ehtiyacı var. Rəqs musiqisi musiqişünaslıqda tədqiqat obyektinə çevrilərək, onların janr xüsusiyyətləri üzə çıxarılmış və təsnifatı verilmişdir. Bu günümüzdə qədər çoxlu sayda elmi məqalələr və kitablar rəqs musiqisinə həsr olunmuşdur.

İlk növbədə, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin elmi məqalələrində rəqslərin qısa xarakteristikasına rast gəlirik. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində rəqsləri bəhrli janr qrupuna aid edərək, onları çox qısa şəkildə səciyyələndirir: “Rəqs musiqisi müxtəs rəqs etmək üçün bəstələnmiş $\frac{3}{4}$ vəznində olan havalardır ki, bəzilərinin bəhrləri ağır və bəzilərininki yüngüldür... Mahal toylarında gəlinin və oğlanın çıxmasına məxsus rəqs havalarına bənzər xüsusi musiqi çalınması adətdir”. (1, s. 220)

Onu da deyək ki, bu məqalədə Ü.Hacıbəyli o dövrdə yaranan rəqs musiqisinə tənqidi yanaşaraq, onların məzmunusuz Avropa valslarının təsirinə düşdüyünü və xaric bir rəng aldığını qeyd edir. Əlbəttə ki, Üzeyir bəyin bu tənqidi fikri Səid Rüstəmovun 1937-ci ildə nəşr etdirdiyi “Azərbaycan rəqs havaları” məcmuəsindəki xalq rəqslərinə aid olmadığını əminliklə söyləmək olar. Belə ki, S.Rüstəmovun həmin toplusunda qədim və xalq arasında çox geniş yayılmış rəqslər toplanmışdır.

Rəqs musiqisi haqqında görkəmli musiqişünas-alim M.S.İsmayılovun da dəyərli fikirləri diqqəti cəlb edir.“Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” kitabında instrumental musiqi sahəsinə xüsusi diqqət yetirərək, alim rəqslərin şərhini vermişdir.

Onun qənaətinə görə, rəqslər də mahnılar kimi xalqın hiss və arzularını, məharət və qəhrəmanlığını əks etdirir. O, Azərbaycan rəqslərinin zəhmət prosesini, məişət və ənənələrlə əlaqədar olduğunu göstərir və onların ritmik xarakterinə, melodiya və sürətinə görə: ağır-mülayim, yüngül-oynaq və ləzginka tipli cəld və iti templi rəqslərə bölündüyünü qeyd edir. (2, s. 44) Bu baxımdan “Turacı”, “Uzundərə” kimi ağır və yumşaq xarakterli oyun havaları əksər hallarda yaşlı qadın və kişilər tərəfindən ifa olunur. “Tərəkəmə”, “Brilyant” “Ceyranı” kimi yüngül və oynaq xarakterli rəqsləri gənc oğlan və qızlar oynayırlar. “Qazağı” kimi cəld və iti rəqslər də var. Eyni zamanda, M.S.İsmayılov

rəqs melodiyaalarının psixoloji təsirlərə malik olması ilə yanaşı, xalq xoreoqrafiyasının bütün incəliklərini əks etdirdiyini qeyd edir.

Xalq rəqslərinin ən qədim şəkli vokal musiqi müşayiətidir.

Xalq musiqisinin və xoreoqrafiya yaradıcılığının sonrakı inkişaf mərhələsinə vokal-instrumental musiqi müşayiəti aid edilir. Artıq sadə musiqi alətləri yarandıqdan sonra, onlarda ayrı-ayrı səsləri, sadə akkordları çalmaq mümkün olduqda məhz vokal-instrumental musiqi janrı yaranır.

Nəhayət, sırf instrumental musiqi müşayiəti xoreoqrafiya yaradıcılığının daha sonrakı mərhələsinə aiddir. Yəni musiqi alətləri təkmilləşir, artıq onlarda müəyyən melodiyaalar çalmaq mümkün olur.

Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan xalq rəqslərinin ölçüləri əsasən 6/8 və ya $\frac{3}{4}$ olur. Eyni zamanda 3/8, 2/4, 4/4 kimi ölçülərdə də rəqslər var. Lakin 6/8-ə nisbətən rəqs musiqisində bu ölçülərdə rəqslərə az təsadüf olunur.

Azərbaycan xalq rəqs melodiyaaları ritm cəhətdən sərbəstliyi ilə əlaqədar, bəzən müəyyən bir metro-ritmik xüsusiyyətinə görə də seçilir. Belə ki, melodiyanı müşayiət edən zərb musiqi alətləri 6/8 ölçüsündə, melodiya isə $\frac{3}{4}$ ölçüsündə ifa olunur. Melodiya ilə müşayiətin belə metro-ritmik qarşılaşdırılması nəticəsində ritmik kontrapunkt yaranır. Bu cəhət Azərbaycan rəqs musiqisinin ən yayılmış xüsusiyyətlərindəndir.

Bununla bərabər, xalq musiqisində elə hallara da rast gəlinir ki, melodiya 6/8, müşayiəti isə $\frac{3}{4}$ ölçüsündə verilir.

Sazəndəçilərin çalğı texnikasında improvizə ustalığından və rəqqasın məharətindən asılı olaraq rəqs melodiyaalarının tempində sürətlənmə və ya ləngimə dinamik çalarların dəyişkənliyə uğraması və başqa bu kimi vasitələrdə tətbiq olunur. İfaçılığın bu xüsusiyyətləri də rəqs melodiyaalarını yeknəsəqlikdən xilas edir.

Rəqs musiqisinin təfsirində, inkişaf etdirilməsində sazəndəçilərin rolundan danışarkən belə nəticəyə gəlmək olar ki, rəqsləri sazənda ansamblı ifa edərkən tar və kamança çalanlar melodiyanı unison və ya oktavalı unison şəklinə şərh edirlər. Bu zaman tar və kamança bərabər hüquqlu vəzifə daşıyırlar.

Bəzən müəyyən bir rəqsi çalarkən orta hissədə muğam parçasından istifadə olunur. Bu zaman əgər muğamı kamança çalırsa, tar və dəf onun əsas ritmik özəyini saxlamaqla müşayiət edir, əksinə, muğam parçasını tar çalarsa, kamança (pissikatolarla) və dəf ritmik özəyi muğam parçasının sonuna qədər fon kimi saxlayır.

Sazəndələrin toy, bayram şənliklərində, konsert salonlarında ifa etdikləri rəqslərin repertuarlarına əsasən ağır tərzli, mülayim xarakterli rəqs melodiyaaları daxil edilir. Bu melodiyaaları çalarkən sazəndələr musiqi alətlərində məlahətlik, ifadəlilik, zəriflik nümayiş etdirirlər.

Onlar forşlaq, trel, mordent kimi melizmlərlə musiqini bəzəyirlər.

Lakin sazəndələrin repertuarında şux, şıdırgı xarakterli rəqslər də vardır. Məsələn, “Şalaxo”, “Bağdaduru”, “Qazaxı” və s. Sazəndələr bu rəqsləri ya kişilər oynayarkən, ya da açıq konsertlərdə çalırlar. Bu kimi rəqslər cəld, sürətli, temperamentli olduqları üçün ifaçılar bu zaman melizmlərdən bir o qədər də istifadə etmir, əsasən mürəkkəb çalğı texnikasını, virtuozluluğu göstərməyə çalışırlar.

Əlbəttə, sazəndə dəstəsinin ifasında temperamentin olmasının da böyük əhəmiyyəti vardır.

Nikbin, qəhrəmanlıq pafoslu belə rəqslərin ifası zamanı çalğıçıların məharəti sözüün əsl mənasında rəqsə təkan verir, böyük ehtirasla oynamağa, rəngarəng, həmçinin xeyli dərəcədə mürəkkəb texniki hərəkətlərin temperamentlə icra olunmasına sövq etdirir. Bu zaman tar və kamança ilə birlikdə dəfin ritmik cəhətdən xırdalıqlarla zərbələri müstəsna dərəcədə rəngarəngləşir, çalğıçıların texnikası, dəfin sürətli zərbələri rəqqası ilhamlandırır, o, öz rəqsinin tempini getdikcə artırır, son həddə çatdırır.

Sazəndə ansamblının rəqs musiqi folklorunun təfsirində və inkişafında rolu böyükdür.

Bildiyimiz kimi, hər bir sənətkarın öz istedadını bütün gücü ilə meydana çıxarması üçün müvafiq tarixi və mədəni şərait olmalıdır. Bu şərait milli dəyərlərimizin qorunub saxlanıldığı və inkişaf etdiyi bir dövrdə özünün yüksək həddindədir.

Heç təsadüfi deyil ki, 2005-ci ildə YUNESKO-dan Azərbaycan muğamları “Dünya musiqi incisi” kimi öz layiqli qiymətini almışdır. Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban Əliyevanın təşəbbüsü ilə keçirilən və demək olar ki, dünyanın bir çox telekanallarında nümayiş etdirilən hər iki muğam müsabiqələri (2005-2006; 2006-2007) muğamlarımızın şöhrətindən, onun Azərbaycan xalqının məişətində tutduğu mövqeyindən və muğamlarımızın uğurlu gələcəyindən xəbər verir. Şərq xalqlarının heç birində muğam bizdəki qədər xalqın məişətinə daxil olmamışdır. Ona görə də qədim tarixli monumental muğam abidələrimizi qoruyub gələcək nəsillərə ləyaqətlə təqdim etmək, hər bir azərbaycanlının vətəndaşının mənəvi vətəndaşlıq borcudur.

Yaradılan bu imkanlar gənc istedadların üzə çıxarılmasında və xalq musiqimizi, muğamları yaşatmaqda böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Bildiyimiz kimi, tədris vacib amillərdən sayılır. Əgər uzun illər boyu rəqs musiqisi televiziya və radio vasitəsilə dinlənilərək, musiqiçilərin öz söyləri nəticəsində şifahi şəkildə bir-birlərinə ötürülərək öyrənilirdisə, artıq bu proses təhsil yönümlü olaraq, öz əhəmiyyətini artırmışdır. Belə ki, 2008-ci ildən Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Instrumental muğam” kafedrasında “Rəqs musiqisi” fənni tədris olunmağa başlamışdır.

Bu təşəbbüs musiqi təhsil ocaqlarında rəqs musiqisi sahəsində atılan ilk addım kimi qiymətlənməlidir. Çünki ilk dəfə olaraq, rəqs musiqisi xüsusi bir fənn kimi tədris olunur. Bu sahədə rəqs musiqi nümunələrinin mahir biliciləri və ifaçıları olan tarzən, qanun və kamança çalanlarla yanaşı, qarmon ifaçısı da öz köməklərini əsirgəmirlər. Xalq çalğı alətləri ixtisasları üzrə təhsil alan tələbələrə sirayət edilən Azərbaycan xalq “Rəqs musiqisi” fənni xüsusi proqram əsasında keçirilir. Tələbələr rəqslərin qədim və müasir nümunələrini öyrənir, onların yaranma tarixi haqqında məlumatlara da yiyələnirlər. Eyni zamanda, professional sənətkarların ifasında yaranmış müxtəlif rəqs variantları ilə də tanış olurlar.

Əlbəttə, fənnin tədrisi hələ yenidir. Zaman keçdikcə daha məqsəd-yönlü fikir və tənqidi yanaşmalarla da qarşılaşmaq ehtimalı var. Bu da təbii haldır. İllərin təcrübəsi və tədris prosesi bunu tələb edir.

Bunula yanaşı, qeyd etmək istərdim ki, rəqs havalarından ibarət işıq üzü görəcək yeni dərs vəsaitləri tələbələrin rəqs musiqisini öyrənməsinə də köməklik göstəricilik edə bilər. Xalq çalğı alətlərinin ifasında rəqslərin müxtəlif variantlarda işlənilməsi və bu kimi vasitələr gələcəkdə Azərbaycan xalq “Rəqs musiqisi” fənninin tədrisində mənbə kimi böyük rol oynaya bilər.

Ümidvarıq ki, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi və təşəbbüsü ilə xalq musiqisinin mühüm qolu olan rəqs musiqisinə göstərilən bu diqqətli yanaşma gələcək nəsillərin, musiqiçilərin repertuar bazasına əhəmiyyətli dərəcədə müsbət təsirini göstərəcək, həmçinin rəqs musiqisinin yaşanmasında mühüm addım kimi qiymətləndiriləcəkdir.

Ədəbiyyat

1. Hacıbəyli Ü. Əsərləri. II cild. Azərbaycan EA nəşri. Bakı, 1965. 412 s.
2. İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B., 1960. Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşri. B., İşıq, 1984. 100 s.
3. Həsənov K. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. İşıq, Bakı-1983. 59 s.

РЕЗЮМЕ

Являясь распространённой формой искусства танец считается культурной жемчужиной всех народов. Народные танцы являются творческим продуктом профессиональных инструменталистов. В этой статье подчёркивается значение преподавания народных танцев.

SUMMARY

The dance is cultural pearl of the art and is belonged to every people. The dances of people are the creative works of professional musicians. The author noticed the significance of teaching the dances.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev,
Əməkdar artist Munis Şərifov.

Sevda AXUNDOVA

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin “Musiqi fənləri və dirijorluq” kafedrasının baş müəllimi

KLASSİK EKZERSİSDƏ SIÇRAYIŞ KOMBİNASİYALARININ VƏ PUANTALARDA HƏRƏKƏTLƏRİN MUSİQİ MÜŞAYİƏTİ

Klassik rəqs ekzersisinin son bölməsinin (sıçrayış və puantalarda hərəkətlər) musiqi müşayiəti akkompamentin ən mürəkkəb növlərindən biridir. Burada verilən materialın əsasını özündə rəqsin səhnə formalarının elementlərini əks etdirən hərəkətlər təşkil edir. Bu cür mürəkkəb hərəkətlərin müşayiəti musiqidən Balet konsertmeysteri ixtisasında böyük təcrübə və balet sənəti sahəsində dərin biliklər tələb edir. Musiqi ilə hərəkətin qarşılıqlı əlaqəsi ekzersisin bu bölməsində olduqca sərbəst, lakin xüsusi reqlament çərçivəsində qurulur. *Allegro* adlanan son hissəsində ekzersisin sıçrayışlı və puantalı (baletdə istifadə olunan qadın ayaqqabısı) bölməsi özündə rəqlə musiqinin poliritmik, poliartikulyasiya nisbətini cəmləşdirir ki, bu da müşayiəti bir daha çətinləşdirir.

Musiqiçi-akkompaniatorun ümdə vəzifəsi repertuarın toplanması və dərindən mənimsənilməsidir. Məşğələnin son hissəsinin müşayiəti üçün əsas musiqi materialı kimi müxtəlif bəstəkarların musiqisindən istifadə etmək olar: baletlərdən fraqmentlər, simfonik, vokal əsərləri və s. Balet musiqisi xüsusi səhnə aurasına malikdir. Bu musiqinin qavranılması müxtəlif teatr atributları ilə bağlıdır: işıq, dekorasiya, geyimlər, tamaşaçılar, qeyri-adi əhval-ruhiyyə və s. Bütün bunlar rəqs-səhnə atmosferi yaradır ki, bu da ekzersis zamanı improvizasiya üsulundan deyil, məhz repertuar əsərlərindən daha çox istifadə olunmasını izah edir. Qeyd etmək lazımdır ki, müəllimlər tədris zamanı xoreoqrafik repertuarın konkret materialından istifadə etməyi məsləhət görürlər. Sözsüz ki, ən münasib akkompament burada balet musiqisindən uyğun fraqmentlərin ifasıdır. Məhz buna görə də, balet konsertmeysteri repertuar musiqisini maksimal dərəcədə mənimsəməli və hər zaman dərsdə ifa etmək üçün hazır olmalıdır. Klassik irsin xoreoqrafiyasını yaxşı bilən konsertmeyster bu zaman sərbəst olaraq verilən əsərin musiqisini ifa edə bilər.

İlk baxışdan sadə görünən tapşırıqın – temp, ritm, xarakter cəhətdən uyğun olan balet və rəqs musiqisinin ifası zamanı konsertmeyster bir sıra problemlərlə qarşılaşır ki, bunların həll olunma yollarını araşdırmaq lazımdır.

Ekzersisin bu bölməsində konsertmeysterin peşəkar vəzifəsi üç əsas amildən ibarətdir: musiqi metrinin seçimi; hərəkətlərin xarakterinin əks olunması və uçuşun təsviri effektlərinin yaradılması, hərəkətdə yüngüllük, trampin; və nəhayət, ifa zamanı sinxronluq.

Rəqs sənəti sahəsində, sözsüz ki, bu və ya digər metrə və ritmə üstünlük verilməsinin dəqiq qanunları mövcud deyil. Bir tərəfdən bu konsertmeysterin işini çətinləşdirir, digər tərəfdən isə böyük yaradıcılıq imkanları yaradır. Eyni rəqs hərəkətini müxtəlif musiqi ölçülərində təqdim etmək olar. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ikitəqtili və üçtəqtili ölçülərin hər hansı bir hərəkətə müvafiq olması haqqında stereotip təsəvvürlər vardır. İkitəqtili ölçülər, adətən, dəqiq, dürüst, digər qəliz metrik quruluşlara nisbətən bir qədər elementar xarakterizə olunur. Üçtəqtili ölçülər isə, ümumiyyətlə, daha plastik, rəvan, səlis xarakterli olur. Buna görə aqoqik yönəlmələrə meyllidir. Musiqi metrinin bu xüsusiyyətləri baletmeyster tərəfindən verilən kombinasiyalarda hərəkətin xarakterinə uyğun olmalıdır.

Müəyyən hallarda metrik nəbzın seçimi bu və ya digər sıçrayışın ifasına sərf olunan zamandan asılı olur. Kiçik, qısa sıçrayışlar ikitəqtili musiqi ölçülərinə, zaman cəhətdən sürəkli, yüksək sıçrayışlar isə üçtəqtili ölçülərə daha münasibdir.

Ekzersisdə sıçrayışlar, adətən, artma, güclənmə prinsipi ilə qurulur: kiçik, orta, böyük sıçrayışlar. Sıçrayışın artma dərəcəsinə uyğun musiqi müşayiəti də dəyişir: yüngül 2/4 ölçüsündən – ağır 6/8 ölçüsünə qədər. Bu zaman musiqinin xarakteri də ritmə uyğun dəyişilməlidir. Yəni kiçik sıçrayışlarda bu - polka, marş kimi rəqslərdirsə, artıq böyük sıçrayışlarda - vals, balet variasiyaları ola bilər.

Kiçik sıçrayışlar qrupuna aid olan hərəkətlər: *echappe, changement, assemble jete, qlissade, sissone simple, entrechat-quatre, royale brise*. Orta sıçrayışlar qrupuna aid olan hərəkətlər: *sissonne fermee, sissonne ouverte, pas failli, jete-irəli* hərəkətlə, 45 dərəcə *cabriole* və s. Böyük, uçuşlu sıçrayışlara *jete, grand jete, grand assemble, saut de basque, grand pas de chat* və s. hərəkətlərin müxtəlif növləri aiddir. Rəqs elementləri və musiqinin sinxronluğunda ənənəvi klassik rəqs hərəkətləri ilə musiqinin güclü təqtisinin qarşılıqlı münasibəti bir zərurətdir. Balet konsertmeysteri bunu bilməlidir. XIX və XX əsrin birinci yarısının klassik baletlərində adətən rəqs elementlərinin məhz belə ifa üsullarına rast gəlmək olur.

Sıçrayışlarda metrin güclü təqtisinə münasibətini nümayiş etdirən ritmik tərəfi araşdırdıqda görürük ki, burada hərəkətlər iki böyük qrupa ayrılır.

I – qrup sıçrayışlar - əsasən kiçik və orta sıçrayışlardır. Bunların ifası üçün təkən iki ayaqdan verilməlidir. Ritmik cəhətdən sıçrayışın başlanğıc dövrü (yəni yerdən aralanma) müşayiətin xanəxarici təqtisi ilə üst-üstə düşür. Güclü təqti məqamı isə yerə enməyə təsadüf edir. Bu zaman müşayiətdə yüngüllüyə,ressorluğa riayət olunmalıdır. Musiqi müşayiətinin təsviri keyfiyyətləri burada sərbəst, yüngül tənəffüsün spesifik xüsusiyyətini göstərməkdən ibarətdir. Əyani olaraq, bunu musiqi fraqmentlərinin «kiçicik nəfəsalmalar» zamanı bəzi xanəxarici vurğuların köməkliyi nəticəsində görmək olur. Təcrübəli konsertmeysterin yaddaşında bu musiqi fraqmentləri yüngül «balet polkaları», ikitəqtili musiqi və xarakterik 6/8 ölçülü musiqi parçaları kimi kataloq şəklində yığılıb qalır və lazımı zamanda istifadə olunur.

II – qrup sıçrayışların ifası üçün təkən bir ayaqdan verilir. Bu cür sıçrayışlar öncəsi qaçaraq, yüyürərək hazırlanır. Yerdən aralanma məqamı isə akkompanementdə güclü təqtinin səslənməsinə təsadüf edir. Burada qeyd etmək lazımdır ki, hərəkətə hazırlıq anı müşayiətin xanəxarici təqtisinə uyğun gəlir. Uçuşlu sıçrayış, bir qayda olaraq, daha uzun zaman çərçivəsində baş verdiyindən, böyük sıçrayışların yerə enmə zamanı növbəti güclü təqtiyə təsadüf edir (məs. vals xarakterli müşayiət).

Belə hallarda bu faktı da qeyd etmək lazımdır ki, böyük uçuşlu sıçrayışlara lazım olan enerji təkən zamanı sərf olunan gücün maksimal dərəcədə təmərküzləşməsinə tələb edir. Bu zaman zəif və ya səhnənin döşəməsindən savayı akkompanementin güclü təqtiləri əsasında qurulmuş özünəməxsus musiqili «trampolin» əsas istinad nöqtəsi rolunu oynayır. Bu ifa zamanı səslənən akkordlar dəqiq, sambalı olmalı, rəqqasın etdiyi təkənə uyğun gəlməlidir. Böyük sıçrayışların müşayiəti üçün təntənəli, gurultulu, şux və ya təmtəraqlı valsar, valsvari balet variasiyaları, habelə buna bənzər balet «koda»ları səslənə bilər. Bu cür musiqi parçalarının əsas xüsusiyyəti onların kantilena xarakterli, geniş nəfəsə malik, melodiyanın vokal tipli olmasıdır.

Sıçrayışların «xanəxarici» və «güclü təqtili» qruplara bölünməsi onların heç də kiçik-orta və böyük sıçrayışlar qrupuna ayrılması demək deyil. Məs. *tombee* hazırlıqlı 45 dərəcəli *cabriole*, orta sıçrayış kimi qəbul olunur və buna uyğun olaraq, bu hərəkət «güclü təqti» qrupuna aid ola bilər. Öz növbəsində, *grand sissonne ouverte* adlanan böyük sıçrayış iki ayaqdan ifa olunur, onun ilkin fazası xanə xaricinə, yerə enmə anı isə cüclü təqtiyə təsadüf edir.

Beləliklə, sıçrayış kombinasiyaları bir sxem kimi texnoloji cəhətdən müxtəlif, lakin konsertmeyster üçün çox vacib olan məzmun, ifadə mənasını daşıyan xanəxarici və güclü təqtilərin zəncirvari birləşməsindən ibarətdir. Akkompanement üçün seçilmiş ölçü, metr hərəkətlərin xarakterini, ritmik nəbzinin xüsusiyyətlərini əks etdirməyə yardım edir. Bəzi hallarda musiqi metrikası xanəxarici təqtini nümayiş etdirilməklə yüngüllük, virtuozluq effekti yaradır (2/4 və ya 6/8 ölçülərdə), digər hallarda isə güclü təqti məqamında sinxronluğa riayət edərək, eyni zamanda qətiyyətli uçuş nümayiş etdirir (3/4 və ya qalop xarakterli 2/4 ölçüsü).

Nəticədə əksər uçuşlu sıçrayışların güclü təqti məqamı məhz uçuşun əvvəlinə təsadüf edir. Konsertmeyster hərəkətin ritmik-məkan məntiqini başa düşməli və bütün bunları musiqidə təcəssüm etdirməlidir. Xoreoqrafiya sənətinin spesifikasiyasını detallı şəkildə mənimsəməyən musiqiçi hər bir zaman plastika və musiqi ritminin vəhdəti anlayışından kənar olacaq.

Müşayiətçinin birgə ifadə iştirakçı kimi vəzifəsi təkan məqamında musiqili metrin artikulyasiyalı dayaq nöqtəsini, sinxronluğun yaradılmasını təmin etməkdir. Eyni zamanda, yaradıcı cəhətdən obraz-ifadə məqsədi güdən ifa uçuşun havada «asilma» effektini musiqidə mütləq canlandırmalıdır. Bütün bu vəzifələri yerinə yetirmək qabiliyyəti akkompaniatorun xanələrə, yerənmə anına uyğun liqaların sonluğuna diqqət verməsindən ibarətdir.

Musiqidə uçuş effektini müxtəlif vasitələrlə məs. çəkisizlik hissiyyətinin təsviri ilə vermək olar. «Havada uçuş» təəssüratını, dayaq nöqtəsinin olmamasını sinkopaların köməkliyi ilə əldə etmək mümkündür (P.Çaykovskinin «Yatmış gözəl» baletindən vals). Musiqidə irəliyə doğru, güclü, qətiyyətli ifanı yaratmaqla hərəkətdə uçuşu bir coşğunluq kimi, hücum cəhdi kimi ifadə etmək olar. Bir illüstrasiya kimi plastik məkan-hərəkət rolunu oynayan obrazlar bütövlükdə balet musiqisində misal olaraq göstərilir.

Musiqidə inkişafı qabaqcadan müəyyənləşdirən elə təsir xüsusiyyətləri – passajlar var ki, hərəkətdə həqiqətən havada uçuşu təsvir edir. Uçuş effektinin açılmasında gəmiolanın ifadə xüsusiyyətlərinin funksionallığı məhz ikinci xanənin yüngüllüyünü təmin etməkdə üzə çıxır. Bu da rəqqasa havada daha çox qalmaq, uçuşu uzatmaq imkanı yaradır. Beləliklə, gəmiola sıçrayışların musiqisinin həm ifadə, həm də funksional xüsusiyyətlərinin kompleksini təşkil edir.

Klassik rəqslərdə böyük sıçrayışların giriş hissəsinin müxtəlif növləri istifadə olunur. Onlardan bəzilərini giriş hissəsinə verilən vaxtın «artma» dərəcəsi prinsipinə əsaslanaraq nəzərdən keçirək. Yəni, ən kiçiklərdən – daha böyüklərə qədər (zaman ölçüsünü nəzərə alsaq - ən qısalardan daha

uzunlara qədər): *pas coupe*, *pas tombee*, *pas qlissade*, *pas chassee*, *pas couru*, *pas de bouree* addımları, hətta ikili *grand assemble en tournant* sıçrayışı üçün bir neçə addımlar. Sıçrayışlara giriş hər zaman konkret xanəxarici notlara və musiqi motivinin konkret sərhədlərinə uyğun gəlir. Burada bəzən sərbəstliyə və qeyri-sinxronluğa yol verilir. Lakin giriş hissəsinə sərf olunan vaxt ölçüsü çox dəqiq olmalıdır. Musiqi materialının metrik tərtibatı və ifa üçün zəruri temp seçimi konsertmeyster tərəfindən mütləq nəzərə alınmalıdır. Üçtəqtili ölçülərdə iki zəif təqtinin varlığı uçuşlu sıçrayışlarda vals metrikasının daha münasib olmasına dəlalət edir. Bu cür sıçrayışların giriş hissəsi uzunmüddətlidir. Lakin bunlardan da qəliz giriş hissələri vardır: məs. *tombee-coupee*. Bu cür girişin *grand jete* sıçrayışında icrası məhz güclü təqtiyə təsadüf edir. *Grand jete* özü isə gələcəkdə səslənən güclü təqtiyə nisbətən artıq xanəxarici kimi ifa oluna bilər, yəni zəif təqtiyə təsadüf edir. İkili turlara (havada fırlanma) giriş – *tombee pas de bourree* güclü təqtidə ifa olunur və zaman cəhətdən uzunmüddətli olduğuna görə bütöv bir xanəni də əhatə edə bilər. Bu cür giriş növü sıçrayışın tək anını xanə xaricindən sonrakı güclü təqtiyə keçirir. İkili turlar, həmçinin, təkni qabaqlayan yarımbarmaqlar üzərinə qalxma kimi hərəkətlə də başlaya bilər. Hətta, yarımbarmaqlar üzərinə qalxma da özünəməxsus bir girişdir. Havada ikili turlar üçün tək anı bu zaman güclü təqtiyə təsadüf edir. Yarımbarmaqlara qalxmadan sonra ikili tur əvəzinə *entrechat-six* ifa olursa, bu zaman həmin hərəkət də «güclü təqtili» sıçrayışlar qrupuna aid olacaq. Beləliklə, sıçrayışların musiqi müşayiəti sinxronluğa riayət edən sərbəst struktura malikdir. Sıçrayış kombinasiyalarının ritmi çox qəliz olduğuna görə onların qavranılması üçün, bir qayda olaraq, uzun müddətli təcrübə tələb olunur.

Puantalarda hərəkətlərin fortepiano müşayiəti

Puantalar (barmaqlar) üzərində hərəkətlərin musiqi tərtibatı sıçrayışlara müşayiət prinsipinə əsaslanır. Burada da, ənənəvi olaraq, müxtəlif rəqs xarakterli musiqi əsərlərindən istifadə olunur. Puantalarda ayaq hərəkətləri daha iti, daha sərt alınır. Barmaqların ucuna qalxmaq üçün bir balaca yerində hoppanma olmalıdır. Burada pianoçu üçün problem yaranmır, çünki bu məqamda barmaqlar üzərində hərəkət ritmik cəhətdən o qədər aydındır ki, hətta təcrübəsiz bir akkompaniator belə bunun öhdəsindən asanlıqla gələ bilər. Ekzersisin bu hissəsinin rəqs elementlərini iki qrupa ayırmaq olar: «xanə xarici» və «güclü təqtili». Birinci qrupa azlıq təşkil edən *echappe*, *sissonne simple* kimi hərəkətlər və bir sıra fırlanma hərəkətləri daxildir. İkinci qrupa onların çoxluq təşkil edən hissəsi aiddir. Bu da təbii ki, sərt ayağa qalxmanın musiqi metrikasında

güclü təqti ilə uzlaşmasının nəticəsidir. Sözsüz ki, bu səpgidə olan hərəkətlərə akkompamentdə cüt metrik nəbz, yəni ikitəqtili metrikanın (qalxma və enməyə sərf olunan vaxt – eynidir) olması üstünlük təşkil edir. Müşayiət üçün istifadə olunan musiqi fraqmentlərində *piççikato* üslubu (barmaq texnikası nümayiş etdirən balet variasiyaları), marş xarakterli əsərlər və balet «kodaları» təqdim olunur. Mülayim və səlis xarakterli hərəkətlər və fırlanmalar üçün valsvari balet variasiyaları istifadə edilir.

Ekzersisin bu bölməsinin müşayiəti zamanı ən mürəkkəb hissə fırlanma sayılır, çünki hər bir kombinasiyada piruətlərin istifadəsi dərhal ritmi dəyişir. Bu da müəyyən çətinliyə səbəb olur. Fırlanma elementlərinin ifa üsullarını araşdıranda görürük ki, balet təcrübəsində işlənən «yuxarıya vurğu» ifadəsi fırlanmanın ilk anının (yerdən qopma) musiqisinin güclü təqtisinə təsadüf etməsi nəticəsində yaranmışdır. Bura dördüncü pozisiyada ifa olunan turlar aiddir: *pique en dehors* turları, *degagee en dedans* turları, böyük pozaların turları, italyan “*fouette*”ləri. Lakin beşinci pozisiyada ifa olunan turlar və kiçik *fouette* əksinə xanə xaricindən başlanır. Güclü təqti bu zaman fırlanmanın sonuna təsadüf edir. Bəzi hallarda isə fırlanmanın müxtəlif növləri bir-birinin ardınca ifa olunur. Qəliz poliritmik nisbətənin olması ansambl ifası üçün problem yaradır. Konsertmeyster nəzərə almalıdır ki, rəqqaslar mürəkkəb texniki elementlərin ifası zamanı bəzi vaxt öz hərəkətlərini zaman çərçivəsində dəqiqliklə uzlaşdırma bilmirlər. Buna görə də belə hallarda ansambl sinxronluğunu yaratmaq səyi məhz konsertmeysterin üzərinə düşür.

Beləliklə, ekzersisin bu hissəsində səslənən musiqi parçaları əsasən ikitəqtili olmalıdır. Üçtəqtili musiqi parçaları yalnız xarakter səlisliyi, rəvanlığı nümayiş etdirmək lazım olduqda və ya bəzi fırlanma (böyük turlar) elementlərinin müşayiəti üçün tətbiq edilir.

Konsertmeysterin ustalıq səviyyəsi artdıqca o, musiqili-xoreoqrafik ansamblın fəal iştirakçısına çevrilir. Müşayiət etdikcə o, balet ifaçıları üçün maksimal dərəcədə əlverişli şərait yaradır. Sözsüz ki, nəticədə musiqiçi və rəqqasın birgə əməyi özünü bürüzə verir. Xoreoqrafla konsertmeysterin birgə yaradıcılığının əsas məqsədi balet artistlərinin inkişafında musiqi və ritm hissiyatının tərbiyə olunmasıdır.

Ədəbiyyat

1. Базарова Н.П. «Классический танец»– Л.: Искусство, 1975.
2. Захаров Р.В. «Искусство балетмейстера».- М.: Искусство, 1954.
3. Костровицкая В.С., Писарев А.А. «Школа классического танца». – 2-е изд., доп. – Л., Искусство, 1976.
4. Крючков Н.А. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». – Л.: Музгиз, 1961.

5. Мальцев С.М. «О психологии музыкальной импровизации». – М.: музыка, 1991.
6. Назайкинский Е.В. «О психологии музыкального восприятия». – М.: Музыка, 1972.
7. Никитин А. А. «Импровизация как метод обучения начинающих пианистов». – Хабаровск: б. и., 1978
8. Орлов Г. «Структурные функции времени в музыке». Вып.13 – Л.: Музыка 1974.
9. Рунин Б. М. «О психологии импровизации». – М., Наука, 1980.
10. Сапонов М. А. «Искусство импровизации». – М. Музыка, 1982.

Музыкальное сопровождение прыжковых комбинаций и движений на пуантах

В статье рассматриваются вопросы взаимодействия музыкального и хореографического материала в классическом экзерсисе, в разделе прыжков и движений на пуантах.

Отмечается, что координация элементов музыкального и хореографического языка осуществляется методом ритмического уподобления. В достижении согласованности музыкального и хореографического начал велика роль фортепианного сопровождения.

Данная статья посвящена основам метроритмических взаимосвязей хореографических комбинаций в прыжковом разделе. Особое внимание в ней уделяется вопросам музыкального сопровождения.

В центре внимания автора находятся проблемы трактовки хореографических фразы, размера и периода. В статье рассматриваются также вопросы взаимодействия хореографического и музыкального ритма, темпа и размера. В результате проведенного анализа удастся показать своеобразие музыкального и хореографического компонентов классического экзерсиса.

Ключевые слова: хореография, экзерсис, пуанты, метроритм.

Musikal accompanement for jump and pant in the classical ekzersis

In article are analyzed the issues of relationships of musical and choreographical material in the classical ekzersis. It is mentioned that the elements coordination of musical and choreographical language is realized with the method of rhythmic similarity. In order to reach the adaptation of musical and choreographical elements there is a great role of fortepiano accompaniment.

The main topic of this article are foundations of metric-rhythmic correlation of choreographic combinations. The main attention is paid to the issues of musical accompaniment. In the centre of the author's attention are the problems of the treatment of choreographic phrase, measure and period. The issues of correlation of choreographic and musical rhythm, measure, tempo are considered in the article. As the result of the analysis author was able to show peculiarity of musical and choreographic components of the lessons of classic dance.

Key words: choreography, ekzersis, pants, metric-rhythmic.

Rəyçi: professor A.Quliyev
sənətsünaslıq namizədi, dosent K.Dadaş-zadə

Рена САФАРАЛИБЕКОВА,
кандидат искусствоведения, доцент БМА

О ПОНЯТИИ «СВОБОДНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ» В МУЗЫКЕ

*Нужно все же определеннее устремить
мысль скорее в душу, чем в ноты*
В.Медушевский

Интерпретация – это всегда творчество, то есть изменение, открытие нового ракурса видения, понимания явления. Индивидуальное видение, понимание, истолкование явления не является постоянным даже у одного и того же автора, оно все время изменяется, как изменяется и сам человек на протяжении своей жизни. Не говоря уже об Игоре Стравинском, которого называют «человеком тысячи и одного стиля», и который мог бы сказать: «Я во всех и все во мне» (1, с.181), даже у В.А.Моцарта находят черты барокко (2, с.184), романтизма (в частности, в 40 симфонии). А у Клода Дебюсси во многих произведениях можно встретить приметы неоклассицистских тенденций. Это заметно уже в его «Бергамасской сюите», воскрешающей жанры классической и доклассической музыки, поздних сонатах. Сам Дебюсси, кстати, всегда противился «зачислению» его в импрессионисты: «Я пытаюсь найти *новые реальности* (курсив мой – Р.С.)... Дураки называют это импрессионизмом» (3, с. 241). У Кара Караева тоже можно встретить произведения как с неоклассицистским «уклоном», так и с «импрессионистическими» или «романтическими» чертами (4). Поскольку исполнительская интерпретация – тоже художественный акт, то и здесь царит ситуация, о которой один из опытейших пианистов и педагогов заявлял: «До сих пор не могу взять в толк, чего больше в нашем деле, правил или исключений; чуть только выведу правило, как тотчас наткнулась на исключение» (5, с.37). Поэтому вопросы интерпретации музыкальных произведений не устаревают. Ибо интерпретация музыкального произведения – это общение и одновременно приобщение. Встречаются не просто автор и интерпретатор – встречаются два различных понимания и отношения к миру; начинается диалог проблемного прошлого с проблемным настоящим. И при этом, естественно, возникает вопрос: насколько далеко простирается свобода интерпрета-

тора в этом диалоге? Чего в этом диалоге больше – *общения*, с его нацеленностью на интеллектуально-информативную эффективность, или *приобщения*, с его беспредельной интуитивно-доверительной духовной открытостью? Такой «закрытый» в этом отношении композитор, как Игорь Стравинский, для которого доверительная духовная открытость была просто невообразимым состоянием, писал, что «музыку надо исполнять, а не интерпретировать. *Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность исполнителя, а не автора (курсив мой – Р.С.)*» (6, с.187-188). Можно сказать, что его желание насчет исполнения, а не интерпретации сегодня почти исполнилось, только от этого – от повсеместного воцарения практики «просто исполнения» музыки, а не ее интерпретации – индивидуальность автора совершенно ничего не выиграла. Еще в конце прошлого века профессор Московской консерватории Лев Власенко заметил по поводу нового поколения пианистов, выпускников Московской консерватории: «многие из них – великолепные профессионалы, они замечательно играют на рояле, но *сказать им нечего* (курсив мой – Р.С.), нет нравственного багажа, нравственного богатства! Не случайно мы говорим о дефиците личности...» (7, с.131). Коллеги Л.Власенко – Э.Вирсаладзе, В.Мержанов также отмечали, что вопрос техники исполнения для современных молодых пианистов уже не является актуальным: «сейчас основной вопрос в другом – в содержательности прочтения, глубине концепции, каком-то неожиданном видении, удивлении, непосредственности, искренности воспроизведения» (7, с.135). Но откуда взяться «неожиданному видению, удивлению, непосредственности, искренности воспроизведения», если современные люди искусства привыкли оперировать рациональным мышлением как при создании, так и при исполнении музыкальных произведений. Между тем мыслительный процесс в музыке не идентичен логичному рациональному мышлению, которое долгое время считалось синонимом научного. Именно в силу того, что истинное творчество интуитивно, композиторы не могут точно ответить на вопрос, как они творят, что означают их произведения. Они либо откровенно признаются, подобно Моцарту и Бетховену, что не знают, откуда и как к ним приходят музыкальные идеи, в чём их смысл, либо отвечают с явной иронией, как, например, Игорь Стравинский на вопрос, отражены ли события Второй мировой войны в его произведениях: «Вот этот аккорд в моей симфонии символизирует вход союзных войск в Берлин».

Понять произведение — значит найти и раскрыть в произведении свой смысл, а не стремиться реконструировать авторский. Известная певица Марион Андерсон писала: «Музыка неуловима и причудлива. Я могу работать над песней ежедневно в течение недели – и не

сдвинуться с места. Но вот внезапно – озарение понимания. То, что долгими днями казалось всего лишь бесполезным трудом, становится плодотворным в миг, который нельзя предсказать... Это поразительно: то, чего ты неспособна была достичь, вдруг оказывается перед тобой, ясное и доступное... Песня – *твоя* (курсив мой – Р.С.). Ты чувствуешь себя совершенно свободно и можешь даже проявить смелость и вложить в эту музыку своё индивидуальное понимание» (8, с. 133-134). Это *ощущение свободы*, ощущение, что «*песня – твоя*» и есть истинное понимание, достигаемое через приобщение.

Однажды некий молодой немецкий музыкант обратился к прославленному дирижеру Бруно Вальтеру с вопросом, можно ли исполнять музыку Иоганна Себастьяна Баха в романтической манере. При этом под романтической манерой подразумевалась просто возможность *свободной интерпретации*, возможность отступить от академической точности и объективности, которые спрашивавший считал неотъемлемыми свойствами баховского стиля. Собственно, смысл этого вопроса можно расширить: существуют ли границы *свободной интерпретации*, заложенные в *духовной структуре* музыки композитора, как, скажем, в генетическом коде заложены особенности его индивидуальности? Или интерпретатор *абсолютно свободен* в своей трактовке? Ответ Бруно Вальтера касательно исполнения музыки Баха поистине достоин восхищения: «последуем *велениям сердца* (курсив мой – Р.С.), – пишет он, – наполним исполнение той же горячностью и искренностью чувства, с какой Бах обращается к нам в своих творениях... *лишь благоговейное проникновение в сущность* (курсив мой – Р.С.) сочинений Баха поможет определить характер и степень выражения чувств в нашем музицировании. В итоге работы над его произведениями я понял, что всё их многообразие, вся напряженность эмоций, достигающая гигантских масштабов, в основе своей имеет благородное спокойствие» (8, с.104). То есть ключ ко всем интерпретациям баховской музыки – в понимании, что это *благородное спокойствие, возвышенный духовный настрой* в свою очередь, имеет основанием глубокую веру Баха, его интуитивную связь с миром сверхсознания. Может быть, благодаря этому, как отмечает один из опытных пианистов-педагогов, «произведения Баха противосейсмичны: они выдерживают и девятибалльные интерпретации, между тем как сонаты-сооружения Гайдн – Моцарт – Бетховен, рушатся и при трехбалльных» (5, с.44). Кстати, не совсем верно называть музыку Баха философской, интеллектуальной, как это принято в музыковедческой литературе. Благородное спокойствие, составляющее **стержень** баховской музыки, невозможно считать источником интеллекта, который подобен беспокойному комментатору: он

постоянно что-то анализирует, сравнивает, доказывает, опровергает, обнаруживает противоречия, проводит аналогии, любое положение рассматривает как проблему, а затем изобретает разные методы для её решения. Интеллект всегда неспокоен. В нем нет центра: одни мысли сменяются другими, затем они снова изменяются. Это как река – нет центра, нет стержня, просто безостановочный поток. Источником же баховской музыки (а, по сути, любого подлинного искусства, а также подлинной религии) является не интеллект, а внутреннее, духовное прозрение. Интеллект идеально подходит для запоминания, сортировки, систематизации, переукомплектовки информации разного рода, то есть делает всю предшествующую озарению техническую работу: собирает информацию, накапливает знания, анализирует впечатления, создает систематизированные научные технологии, методологии. Например, все известные методы анализа музыки – системный, структурный, целостный, ценностный, интонационный и всевозможные конструкции методов – созданы интеллектом. Поэтому они не могут помочь пониманию, постижению *глубинного уровня* содержания музыки. Точно так же и все ритуалы различных религий, которые тоже созданы умом, интеллектом – не помогают всем постоянно выполняющим их людям обрести то «благородное спокойствие», которое может дать лишь интуитивная вера. Фактически, интеллект – это просто способ переработки заимствованных знаний, разнообразных сигналов внешнего мира. Не случайно биохимик А.Сент-Дьерди утверждает, что «мозг не орган мышления, а орган выживания» (9, с.38). И если ориентироваться только на интеллектуальное познание, то понимание глубинного содержания музыки никогда не будет достигнуто. Останутся недоступными воплощенные в ней красота чувства, подлинная поэзия, любовь, благодать, которые приходят к сердцу, а не к интеллекту. В искусстве, особенно в музыке всегда есть нечто необъяснимое – вот почему постоянно напрашиваются аналогии с религией. И вот почему *личность художника*, как и *личность пророка*, является **единственно важной, решающей** – как в религии, так и в искусстве. Человек может абсолютно точно повторять слова Будды, слова Мухаммеда, слова Иисуса, но это не будет означать то же самое, потому что отличается *контекст*. А имеет значение не то, что говорит человек, не связанное сочетание определенным образом подобранных слов или звуков; имеет значение – *кто* этот человек, *с какой целью* и, *исходя из какого опыта*, он это говорит. Поэтому Моцарт может взять простую «мелодию, которая звучит на каждом углу» и построить ее в свое произведение так, что «то, что у других композиторов было бы

скучным, у него становится неподражаемым» (10, с.184). То же самое в исполнительской интерпретации: разные пианисты исполняют одно и то же произведение, играют одни и те же ноты, но при этом – исходят из собственной индивидуальности и из разных состояний. Поэтому каждое исполнение обретает иной смысл, несет иную энергетику, иной «аромат» и покоряет нас не «логичность» и профессионализм исполнения, а *сама личность*, в которой есть нечто необъяснимое, но невероятно привлекательное. Вот чего не хватает большинству современных исполнителей, о которых Л.Власенко пишет, что они «замечательно играют на рояле, но *сказать им нечего!*» (7, с. 131). Альфред Шнитке в статье 1985 года пытался объяснить, что было необычного в пианисте века – Святославе Рихтере: «Он столь велик как пианист именно потому, что он *больше, чем пианист* (курсив мой – Р.С.) – его проблемы располагаются на уровне, более высоком, чем чисто музыкальный» (11, с.260-261). При исполнении музыкального произведения момент творческого созидания и личность художника имеют свои собственные права. Это и составляет пресловутую *свободу интерпретации*. Об этом писал еще Ферруччо Бузони: «Каждый день начинается иначе, чем предыдущий, и всё же всегда с утренней зари. Большие артисты играют свои собственные сочинения каждый раз по-иному, мгновенно преображают их, ускоряют и задерживают: изменения, которых они не могли зафиксировать в знаках, – и всегда в соответствии с данными в сочинении соотношениями «вечной гармонии» (8, с.148). Нотный текст – это лишь способ подтолкнуть исполнителя к началу собственного поиска, в процессе которого он может доверять только собственному переживанию, творческому восприятию текста как некой «*информации к размышлению*». Ванда Ландовска в письме к бывшему ученику, который пришел навестить ее после почти десятилетней разлуки и был поражен изменениями в отношении пианистки к *интерпретаторской свободе*, отвечала на его упреки в «попустительстве произволу» в исполнении: «я многое узнала за это время, особенно – об этой *божественной свободе*, являющейся для музыки воздухом. [...] должна ли я принимать во внимание мнение педантов, которые нумеруют мои мысли, наклеивают на них ярлыки и все раскладывают по полочкам, хотя они не понимают их духа, так же, как не понимают они моего неистового восторга по отношению к музыке? Разве музыка создавалась для музыковедов? Разве Бах писал для педагогических совещаний?» (12, с. 62). Для подлинных художников-интерпретаторов важна не некая закрепленная в тексте «информация», а *приобщение* к духовной сущности произведения, идущее через *свободное индивидуальное постижение, проникновение в суть*. Ф. Бузони имел в виду

именно это, когда писал: «Не знайте ничего, а думайте и чувствуйте и таким путём учитесь уметь!» (8, с. 150).

Литература

1. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи./Музыкальная академия, 1992, №4.
2. Зейфас Н. Традиция барокко в музыке Моцарта./Музыкальная академия, 1992, №2
3. Цит. по: Сабина М. Дебюсси. В кн.: Музыка XX века. Очерки. Часть 1, книга 2. М., Музыка, 1977.
4. Карагичева Л. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М., 1978.
5. Перельман Н. В классе рояля. Ленингр. отделение, «Музыка», 1975.
6. Цит. по: Волков С. «О формировании представлений в образно-художественном мышлении современного исполнителя// Вопросы теории и эстетики музыки. Л., Музыка, 1972.
7. Музыкальное исполнительство и современность. вып. 2. Научные труды МГК. Сб. 19./Сост. В. Григорьев. М., МГК, 1997.
8. Вальтер Б. О музыке и музицировании. 155 арианн Андерсон. Из автобиографии. Ферруччо Бузони. О пианистическом мастерстве. Гос. муз. изд., М., 1962. 175 с.
9. Цит. по: Росциус Ю. Последняя книга Сивиллы? М., Знание, №11, 1989, с. 38
10. Шенк О. Свет и тени Года Моцарта/Музыкальная академия, 1992, №2.
11. Цит. по: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., «Сов. композитор», 1990.
12. Ландовска В. О музыке /Сов. музыка, №3, 1990.

Rəna Səfərəlibəyova

Səfərəlibəyova Rəna

“AZAD İNTERPRETASIYA ANLAYI HAQQINDA”

Təklif edilən məqalədə ifaçılıq interpretasiyası problemləri açıqlanır. “Azad interpretasiya” anlayışı dialoq kimi traktovka edilir. Müəllif sübut etməyə çalışır, ki “bəstəkar –ifacı” yaradıcılıq dialoqunun əsas prinsipi yalnız ünsiyyət deyil, həm də “iştirakdır”. Məqalə interpretasiya anlayışının ifaçının bədii individuallığının azad ifadəsi kimi yeni aspektilə diqqətə cəlb edir.

Rana Safarlibayova

THE NOTION OF FREE INTERPRETATION

THE author of article considers the issues of performing interpretation. The notion of free interpretation is being construed as a dialogue. At the same time author is taking pains to prove that the basic principle of creative dialog composer- performer cannot be considered onlu as communication but also as familiarization.

Individual reading original interpretation of musical composition is able to reflect manu shades of meaning related to composition being performed.

Rəyçilər: pedaqoji elmlər doktoru T.Kəngərinskaya;
dosent, pedaqoji elmlər namizədi Nərinə Quliyeva

Musiqiçilərin portreti ❁ *Портреты музыкантов*

Malik MANSUROV,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

Elşən MANSUROV,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

DAHİ BÜLBÜLÜN YADİGARİ

Polad Bülbüloğlu Azərbaycanın tanınmış bəstəkarı və müğənnisi, aktyoru, ictimai fəaliyyətilə respublikanın mədəni və siyasi həyatında yorulmadan çalışan şəxsiyyətlərdəndir. Azərbaycanın professional vokal musiqisinin banisi olan Bülbülün varisi kimi tanıdığımız Polad Məmmədov məlahətli səsi, ürəklərə yol tapan mahnıları ilə həm yaşlı, həm də gənc nəslin nümayəndələrinin sevimlisidir.

Bildiyimiz kimi, Şuşa Azərbaycanın tarixinə musiqinin, incəsənətin beşiyi kimi daxil olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, Şuşanı “Qafqazın konservatoriyası” adlandırmışlar. Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Süleyman Ələsgərov, Soltan Hacıbəyov, Əşrəf Abbasov kimi ustad sənətkarları mədəniyyətimizə bəxş edən Şuşa Polad Bülbüloğlunun da doğma vətəni sayılır. Çünki o, 1945-ci il fevral ayının 4-də Şuşa şəhərində təkrar-olunmaz səsi ilə milyonların sevimlisi olan Murtuza Məmmədovun ailəsində dünyaya göz açmışdır. Şuşanın sazlı-sözlü mədəni həyatı, ab - havası, atası Bülbüldən irsən keçən istedad gənc Poladın gələcəkdə gözəl musiqiçi kimi yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Doğulduğu və boya başa çatdığı Bülbül ocağı daim görkəmli sənətkarların topladığı məclis olmuşdur. Belə bir ocaqda əlbəttə ki, Polad Bülbüloğlu kimi musiqiçinin yetişməsi təbii haldır.

1957 - ci il... Bu tarix Polad Bülbüloğlunun həyatında yeni addım olaraq yazıldı. 1957 – ci ildə Bakıda Opera və Balet Teatrında Bülbülün konserti gedirdi. Bu konsertdə gözlənilməz hadisə baş verdi. Səhnəyə 12 yaşlı Polad çıxıb gözəl və zərif səslə “Evləri var xanə - xanə” xalq mahnısını ifa etdi. Bu çıxış atası Bülbülü də kövrəltmişdi. O, böyük qürur hissi ilə öz davamçısı kimi oğlunu tamaşaçılara təqdim etdi. Sonralar Polad Bülbüloğlu atasını dəfələrlə konsert proqramlarında fortepianoda müşayiət etmişdir. Bəstəkar-müğənninin anası Adilə xanım öz xatirə-

lərində söyləyirdi ki, 14 yaşlı Polad ilk dəfə 1959-cu ildə Dram Teatrında səhnədə oxuyan atasını pianoda müşayiət etmişdir. Tamaşaçıların sürəkli alqışları ilə başa çatan konsertin sonunda Bülbül ona verilən çoxsaylı gül buketlərini pianonun üstünə qoyub, Poladın əlindən tutub tamaşaçılara baş əymiş və demişdir ki, bu gün mənim həyatımda ən gözəl gündür. Bu gün mən tam əmin oldum ki, sevimli oğlum mənim sənət yolumun layiqli davamçısı olacaq, musiqi mədəniyyətimizin inkişafına xidmət edəcəkdir.

Əlbəttə, musiqi istedadını formalaşdırmaq üçün təhsil əsas vacib şərtidir. Polad Bülbüloğlu musiqi təhsili sahəsində öz istiqamətini seçərək 1963 – cü ildə Ü. Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olmuş, dahi bəstəkarımız Qara Qarayevin sinfində dərslər almışdır.

Sənətdə başlıca cəhət fərdilikdir. Bəstəkar Q. Qarayevin davamçısı olaraq bəstəkarlıq sirlərinə yiyələnmiş Polad Bülbüloğlu müəlliminin verdiyi biliklərə, onun yaradıcılıq ənənələrinə sadıq qalmış, lakin özünəməxsus dəsti-xəttini yaratmış, öz yaradıcılıq yolunu müəyyənləşdirmişdir.

1965-ci ildən P. Bülbüloğlu həm bəstəkar, həm də müğənni kimi fəaliyyətə başlamış, dünyaya Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təbliğ etmiş, keçmiş Sovet İttifaqında populyar olan müxtəlif estrada kollektivlərinə rəhbərlik etmişdir.

Müxtəlif musiqi janrlarında nə qədər yeni, gözəl əsərlər yaransa da, mahnı milyonların sevimlisi olaraq qalır. Çünki mahnı incəsənətin ən demokratik növüdür. Mahnılarda insanların arzu və idealları, ən incə və ülvi hissləri tərənnüm olunur. Polad Bülbüloğlu da professional musiqi tarixinə məhz mahnı bəstəkarı kimi daxil olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, yaradıcılıq fəaliyyətinin ilk dövrlərindən özünü mahnı janrında sınamış bəstəkar bu günə qədər də bu janra sadıq qalaraq, yeni – yeni mahnıları ilə musiqi xəzinəsinə dəyərli töhfələr verməkdədir.

17 yaşında olarkən Polad Bülbüloğlu özünün ilk mahnılarını yazdı: "Moskva haqqında mahnı", "Sumqayıt haqqında mahnı", "Birinci görüş", "Sabahın xeyir" və s. Bəstəkar hələ gənc yaşlarından öz mahnılarının ifaçısı kimi daim çıxış etmişdir. Bunlar "Zəng et", "Şən Azərbaycan", "Bayatı", "Dolalay", "Toy", "Bakı mənim şəhərim", "Gəl, ey səhər", "Şeyx", "Sən və mən" və s. mahnılarıdır ki, bəstəkar - müğənninin şirin, lirik oxumasında dinləyicidə xoş, şux əhval - ruhiyyə yaradır.

Ümumiyyətlə, bəstəkarın demək olar bütün mahnıları oynaq, lirik ruhludur. Onun mahnılarında insan əhval - ruhiyyəsinin musiqi dili ilə tərənnümü bədii - estetik zövqlə həll edilmişdir. Polad Bülbüloğlu hansı mövzuda yazırsa - yazsın, onun mahnılarında sözlə musiqinin sıx vəhdətini görürük. Məhz bu cəhətdən də Polad Bülbüloğlunun mahnıları

mərhum sənətkar Müslüm Maqomayev, İosif Kabzon, Lev Leşenko, Lyudmila Sençina və başqa müğənnilərin repertuarına daxil olmuşdur. İndi də təkcə Azərbaycanda deyil, eyni zamanda Rusiyada, xüsusilə Moskva şəhərində bəstəkar-müğənninin mahnıları dinləyicilər tərəfindən sevilir.

P.Bülbüloğlunun yaradıcılıq tərcümeyi – halında simfoniya, simfonik poema, simli kvartet, “Monoloqlar”, “Qəhrəmanlıq” adlı vokal silsilələri, “Nəğməmə inan” musikli, estrada orkestri üçün süitalar və pyeslərə də yer verilmişdir. Bəstəkarın 2 hissəli “Məhəbbət və ölüm” baleti onun balet janrında qələmini sınağını və bu işin öhdəsindən layiqincə gələ bildiyini də göstərmişdir.

Rusiya Mədəniyyət Nazirliyi, Moskva hökuməti, “Zolotaya maska” milli teatr mükafatı və festivalı “Ən yaxşı tamaşalar” proqramı çərçivəsində bəstəkarımızın “Məhəbbət və ölüm” baletini təqdim edib. Balet 2009-cu ilin iyulunda Rusiyanın aparıcı teatrlarından biri - Yekaterinburq Akademik Opera və Balet Teatrında səhnələşdirilib. Bəstəkarın bir neçə ilə ərsəyə gətirdiyi balet “Dədə Qorqud” qəhrəmanlıq eposu əsasında yazılıb. Təxminən 1300 illik tarixi olan “Dədə Qorqud” dastanı haqlı olaraq dünya yazılı ədəbiyyatının incisi sayılır. Dastan YUNESKO-nun qeyri-maddi mənəvi irs siyahısına daxil edilib. Baletin səhnə həyatı 2005-ci ilin dekabrında Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrından başlayıb. Sonra Rusiyada Azərbaycan Mədəniyyəti ili çərçivəsində balet Moskva Böyük Teatrında və Peterburq Mariya Teatrında uğurla nümayiş etdirilib. Yekaterinburq teatrının tamaşası Moskvada bəstəkar Polad Bülbüloğlunun 65 illik yubileyi münasibətilə fevralın 3-də nümayiş etdirilmişdir. Tamaşanın xoreografi və quruluşçu rejissoru, habelə librettonun müəllifi Rusiyanın Əməkdar incəsənət xadimi, Samara Akademik Opera və Balet Teatrının baş baletmeysteri Nadejda Maligina, dirijoru isə Yekaterinburq teatrının baş dirijoru Fabio Manstranjelo, rəssamı Rusiyanın Əməkdar rəssamı, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı İqor İvanovdur.

P.Bülbüloğlunun yaradıcılığı çoxşaxəlidir. Onun aktiv yaradıcılığında kinofilmlər və dram səhnələri üçün də yazdığı musiqiləri vardır. Bəstəkar 20-dən çox filmoqrafiyada çıxış etmişdir. “İstintaq davam edir”, “Uşaqlığın son gecəsi”, “Oxuyur Müslüm Maqomayev”, “Babək”, “Mən mahnı bəstələyirəm”, “Qorxma, mən sənənləyəm”, “Yol əhvalatı” və s. filmlərin adını çəkə bilərik. P. Bülbüloğlu kinofilmlərdə öz bacarığını aktyor kimi də sınamışdır. “Qorxma, mən sənənləyəm” filmində Teymur obrazını canlandırmışdır.

Məqalənin əvvəlində qeyd etdiyimiz kimi, P.Bülbüloğlu Azərbaycanın mədəni və siyasi həyatında ictimai fəaliyyətlə də məşğul olmuşdur. 1969

- cu ildə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqına və kinomatoqrafiyaçılar İttifaqına üzv seçilmişdir. Ümumittifaq televiziya festivallarının “Mahnı - 72”, “Mahnı - 77”, “Mahnı - 78”, “Mahnı - 79”-un laureatı olmuşdur. Bəstəkar musiqi həyatındakı xidmətlərinə görə, 1973 - cü ildə Əməkdar İncəsənət xadimi, 1982-ci ildə isə Azərbaycan SSRİ Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. 1987 - ci ildə Bakı şəhər Sovetinin deputatı seçilmişdir. Həmin illərdə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri və direktoru işləmişdir. 1989 – 2006 - cı illər ərzində Azərbaycan Mədəniyyət naziri vəzifəsində çalışmışdır. 1991 – ci ildə Azərbaycan Respublikası Milli Yaradıcılıq Akademiyasının sənətsünaslıq doktoru, 1995 – ci ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin fəxri professoru, 2000 - ci ildə isə Musiqi sənəti üzrə professor adlarını almışdır. 1994, 1997 və 2000-ci illərdə “Türksoy” Beynəlxalq təşkilatının general direktoru vəzifəsinə seçilmişdir. Bu, türk mədəniyyətinin inkişafı və incəsənətinin yayılması üçün verilmiş əsaslı qərar idi. Bu illərdə P.Bülbüloğlu müxtəlif klassik ədəbiyyat nümayəndələrinin kitablarını və jurnallarını türk dünyasında yaymışdır.

O, Azərbaycanın ərazi bütövlüyü uğrunda apardığı mübarizəni beynəlxalq ictimaiyyətə dürüst təqdim etmiş, diplomatiyaya qoyulan təbii məhdudiyyətlərə baxmayaraq verdiyi bəyanatlar və müsahibələrdə ölkəmizin ədalətli mövqeyinin güzəştisiz olduğunu aşılarmışdır. Ürəyi Şuşa həsrəti ilə döyünən Polad Bülbüloğlu Dağlıq Qarabağa etdiyi səfərlərdə, münaqişəyə səbəb olmuş tərəfin - ermənilərin arasında Azərbaycanın maraqlarına uyğun səmərəli iş aparmışdır. Bu barədə o, vətənpərvər Azərbaycan vətəndaşı olaraq fikirlərini bu şəkildə söyləmişdir: “Vətən uğrunda vuruşmaq yalnız cəbhədə, əli silahlı deyil, həm də doğru sözlə, iradə və məntiqlə, öz işini vicdanla yerinə yetirməklə olar. Mən də özümü həmişə doğru Qarabağ uğrunda döyüşənlər arasında hiss etmişəm və bu yolla sona qədər gedəcəyəm. Tanrıdan tək istəyim övladlarımla bərabər Şuşaya dönmək, o müqəddəs şəhəri yenidən Azərbaycan mədəniyyətinin döyünən ürəyi olaraq görməkdir.”(4)

Yaratdığı “Məhəbbət və ölüm” baletinin Rusiya Federasiyasının paytaxtı Moskva şəhərində tamaşaya qoyulması ilə böyük mədəniyyətimizə verdiyi sanballı töhfəyə, ölkəmizin imici üçün göstərdiyi səylərdə mənəviyyət və vətənpərvərlik nöqtəyi-nəzərindən çıxış etdiyinə görə tanınmış sənətimiz dahi Bülbülün yadigarı P.Bülbüloğlu Azərbaycanda “2009-cu İlin Adanı” elan edilib.

P.Bülbüloğlu haqqında daha bir uğuru nəzərinizə çatdırmaq istərdik. 2000-ci ilin fevral ayında Moskva şəhərindəki “Ulduzlar” meydanında P. Bülbüloğlunun şərəfinə yeni ulduz həkk olunmuşdur. O, bu şərəfə

layiq görölən ilk Azərbaycan musiqiçisidir.

P.Bülbüloğlunun ictimai fəaliyyətini, fəxri adlarının hamısını sadalamırıq. Çünki onun üzərinə o qədər vəzifələr düşür ki, bunlar bəstəkarın bütün həyatı boyu davam etmiş və bu günə qədər də davam etməkdədir. Bir sözlə, demək istərdik ki, P.Bülbüloğlu Azərbaycanın milli mədəniyyətində baş verən problemlərin aradan qaldırılması və mədəni nümunələrimizin inkişafı üçün yetərinə işləmiş və indi də bu səpkidə yorulmadan çalışır. Belə ki, 2006-cı ildən etibarən P.Bülbüloğlu Azərbaycanın Rusiya Federasiyasında rəsmi və səlahiyyətli səfiri vəzifəsini yerinə yetirir. Moskvada yaşamasına və məsuliyyətli vəzifəni daşmasına baxmayaraq, bu istedadlı musiqiçi öz sənətini kənara qoymamış, yaradıcılıqla məşğul olmaqdadır. Buna sübut olaraq onun yeni – yeni yaradıcılıq uğurlarını göstərmək olar.

2009 - cu ildə P.Bülbüloğlunun “Oxuyardı Bülbül... Oxuyur Polad Bülbüloğlu” adlı yeni albomu işıq üzü görür. Bu albom bütünlüklə Azərbaycan xalq mahnılarından ibarətdir. “Bağçada güllər”, “Gülə - gülə”, “Girdim yarım bağçasına”, “Xumar oldum”, “Segah təsnifi”, “Şur təsnifi” və bu kimi musiqi nümunələri adı çəkilən diskdə yer almışdır. Topluda Bülbülün ifasında səslənmiş 14 mahnı CD şəklində yeni aranjimanda işıq üzü görüb. CD-yə sənətsünas Elmira Əliyevanın “Unudulmaz nəğmələr və ya oğul Poladdan ata Bülbülə könül dolusu sevgilərlə...” başlıqlı broşürləri də əlavə olunub. Diskdə toplanan mahnıları P.Bülbüloğlu Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi ilə birgə hazırlamışdır. Eyni zamanda, Əməkdar artistlər Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov diskdə olan mahnıların ifasını müşayiət etmişlər. (3)

Bakıda Bülbül fondunda keçirilən albomun təqdimat mərasimində P.Bülbüloğlu “Bu mahnılar Azərbaycan musiqisinin inciləridir... Əlbəttə, nə mənim səsim Bülbülün avazı kimi məlahətlidir, nə də elə geniş vokal imkanlarım var. Sadəcə olaraq, doğma ellərə bəslədiyim sevgimi, ata yurduna olan müqəddəs duyğularımı əks etdirmək üçün qəlbimi titrədən o unudulmaz vətən nəğmələrinə müraciət etdim. Həm də bu mənim övladlıq borcumdur” fikrini söyləmiş, çıxışında həmçinin diskin sonunda “Xarı Bülbül” haqqında kiçik məqalə yazıldığını da qeyd etmişdir. O, diskin İstanbulda, daha sonra Moskvada təqdimatını keçirməyi düşündüyünü də bildirib.

Tədbirdə iştirak edən Mədəniyyət və Turizm naziri Əbülfəs Qarayev də çıxış edib: “Bu gün çox gözəl bir gündür. Böyük Bülbülün varisi və davamçısı olan hörmətli dostumuz Polad müəllim tərəfindən hazırlanmış xüsusi bir layihə təqdim olunur. Azərbaycan xalq mahnıları Bülbülün ifasında hər birimiz üçün bir zirvədir. Polad müəllim böyük cəsarət nümayiş etdirərək böyük Bülbülün yanında öz istedadını nümayiş

etdirmək qərarına gəlib”.

Tədbirdə iştirak edən hörmətli xanəndəimiz Azərbaycanın Xalq artisti, professor Arif Babayev P. Bülbüloğlunun ifasında xalq mahnılarını çox düzgün ifa etməsindən məmnunluq duyduğunu deyib. “Bu, tarixdə qalacaq bir layihədir. Bunu yığmaq, hazırlamaq böyük cəsarət tələb edir. Polad böyük Bülbülün oğludur, onun mənəvi varisidir, o oxuduqca mən həyəcanlanırdım. Bir Allah bilirdi ki, xəyalım hara qanadlarırdı. Arzulayıram ki, Bülbülün ruhu dolaşan doğma Qarabağda bir daha bu nəğmələri eşidək”.

Onu da qeyd edək ki, həmin ilin oktyabr ayında İstanbulun “Çırağan” adlı sarayında “Oxuyardı Bülbül... Oxuyur Polad Bülbüloğlu” diskinin təqdimatı keçirilmişdir. Türkiyənin Mədəniyyət və Turizm naziri Ərtoğrul Günay çıxışında bildirmişdir ki, Polad Bülbüloğlu ailədən gələn gözəl səsə və musiqi istedadına malik olan bir incəsənət xadimidir.

65 yaşının tamam olmasına baxmayaraq, P. Bülbüloğlu ömrünün ən fəal, məhsuldar və enerjili çağındadır. O, bir sıra layihələr üzərində çalışır. Xalq mahnı və rəqslərini –“Kəklik”, “İnnabi”, “Qara tellər”, “Qaçaq Nəbi” və s. nümunələri simfonik orkestr üçün işləyir. Bu mahnıların sayını 12 - yə çatdırıb yeni bir disk hazırlamağı qərara alıb ki, bu da “Oxuyardı Bülbül... Oxuyur Polad Bülbüloğlu - 2” diskini olacaq. Bəstəkar - müğənni yeni klip çəkdirmək üzərində də işləyir. “Qorxma, mən sənənləyəm - 2” filminin ssenarisinin hazır olduğunu da bəstəkar özü mətbuata verdiyi müsahibələrdən birində vurğulayıb: “Hazırlıq işləri fasiləsiz olaraq davam edir. Artıq ssenari tamamlanıb. Bu filmə mütləq iştirak edəcəyəm”.

Polad Bülbüloğlunun milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında, onun dünya miqyasında tanınmasında böyük xidmətləri olmuşdur. Bir insan və musiqiçi kimi taleyi əzəldən çox uğurlu başlayıb. Onun dahi Bülbül kimi atası və Qara Qarayev kimi dahi müəllimi olub. Azərbaycan mədəniyyəti üçün bu iki əvəzsiz şəxslərin xeyir-duası ilə sənətə gəlib, onun inkişafında və çiçəklənməsində özünəməxsus imzasını qoymuşdur.

Ümumiyyətlə, P. Bülbüloğlunun səsi, onun yaradıcılığı və çatdığı zirvələr haqqında danışmaq çox çətindir. Çünki, haqqında hansı sözləri ifadə edəcəyini bilmirsən. Biz inanırıq ki, heç zaman tükənməyən ilhamlı yaradıcılıq onun bundan sonrakı fəaliyyətinin də dəyişməz məziyyəti olaraq qalacaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Armanusa Babayeva – Tağıyeva. “Musiqi aləmində” Qeyd kitabçası. Bakı-2006.
2. Allaqiyeva . P. Bülbüloğlunun “Həyat və yaradıcılığı” - 2009.
3. Xatun. “ Polad Bülbüloğlu dostları üçün oxuyur”. “Ayna” qəzeti – 2009

4. Rufiq İsmayılov. Polad Bülbüloğlu: “Tanrıdan tək istəyim övladlarımla bərabər Şuşaya dönməkdir”. “525-ci qəzet” - 2010

Рэзюме

В этом году жизнь и творческий путь именинника этого года исполняемый 65 лет, композитор, певец, заслуженный деятель искусств Полада Бульбулюглу Раскрывается его роль в искусстве Азербайджанской музыке.

Summary

This article deal with the activities and life singer composer P.Bulbuloglu whose 65 years anniversary is celebrated this year. There is spoken, about his role in Azerbaijan music culture.

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev.
Respublikanın Xalq artisti, professor Fəxrəddin Dadaşov

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (9)

Bakı - 2010

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə açar sözlər, 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 ijasə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Jeyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operator:	Gülnar Rzayeva

Yığılmağa verilmişdir: 12.04.2010;

Çapa imzalanmışdır: 18.05.2011

Tirac 250 nüsxə, sifariş № 357

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur