

АЗЯРБАЙЖАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
ТЯЩСИЛ НАЗИРЛИЙИ

---

АЗЯРБАЙЖАН МИЛЛИ КОНСЕРВАТОРИЙАСЫ

# KONSERVATORİYA

*ЕЛМИ НЯШР*

**№ 4 (10)**

Бакы – 2010

## ТЯСИСЧИ:

### Азәрбайжан Милли Консерваторийасы

#### РЕДАКСИЙА ЩЕЙЯТИ:

*Сийавуш Кярими  
Васим Мяммядялийев  
Земфира Сяфярова  
Ряна Мяммядова  
Акиф Гулийев  
Эцлназ Абдуллазадя  
Назим Казымов  
Севил Фяряцадова  
Малик Гулийев  
Мяммядаба Кяримов  
Вагиф Ябдилгасымов (баш редактор)  
Аббасгулу Няжяфзадя (мясул катиб)*

*«Консерваторийа» елми ъурналы Азәрбайжан Республикасынын Президенти йанында Али Аттестасийа Комиссийасы Ряйасят Щейятинин 30 апрел 2010-жу тарихли ижласында (протокол № 10-Р) «Азәрбайжан Республикасында диссертасийаларын ясас нятижяляринин дярж олунмасы тювсийа едилян елми няирлярин сийащысы»на салынмышдыр.*

*«Консерваторийа» елми ъурналы илдя 4 дяфя (цц айдан бир) няшр едилир. Дярэидя Азәрбайжан, Инэилис, Турк, Рус вя башга диллярдя мягаляляр дярж олунур.*

*«Консерваторийа» - елми ъурналы Азәрбайжан Милли Консерваторийасынын Елми Шурасынын 26 декабр 2008-жи ил тарихли 7 сайлы протоколу иля тясдиг едилмиш, Азәрбайжан Республикасы Ядлийя Назирлийиндя 17.12.2008-жи ил тарихдя 2770 сайлы Шящадятнамя иля гейдя алынмышдыр.*

*Дярэинин материаллары Азәрбайжан Милли Консерваторийасы Елми Шурасынын 7 ийул 2010-жу ил тарихли гярары иля чапа лайиг эюрцлмищидир.*

*Малийя проблемляри иля баблы ъурналын йубанмасы иля ялагядар охужулардан цзр истяйирик. Редаксийа щейяти*

---

Цдван: Аз 1073, Бақы ш., Щ.Жавид проспекти, 506-жы мящялля.  
Тел.: (012) 439-01-38, (050) 395-86-42; (050) 346-90-49  
[www/conservatory.az](http://www/conservatory.az)

## МЦНДЯРИЖАТ

### Бястякарларын йарадыжылыыы \* Творчество композиторов

<b>Зяшра ГАРАЙЕВА.</b> Агшин Ялизадяннин скрипка цццн концерти .....	5
<b>Айтен ИБРАГИМОВА.</b> Роль Узеира Гаджибейли в творчестве Арифа Меликова .....	9
<b>Наргиз АЛИЯРОВА .</b> «Размышление» Азера Рзаева .....	14
<b>Рена ГУЛИЕВА.</b> Тофик Кулиев «Альбом Джамили» .....	20
<b>Кəталə ƏLƏSGƏRLİ.</b> Хəууам Mirzəzadənin “Oçerklər - 63” simfonik poeması .....	25
<b>Лейла МАМЕДОВА.</b> «Фортепианный концерт (№ 3, № 4) в творчестве С.В.Рахманинова» .....	31

### Мүсиги нязриййяси \* Музыкальная теория

<b>Инна ПАЗЫЧЕВА.</b> Модель вариантности в Азербайджанской музыке .....	42
<b>Rüfət HƏSƏNOV.</b> Muğam üzrə tədris proqramlarının yaranmasında tarzən Mirzə Fərəcin rolu .....	48
<b>Ряна БАБЫРОВА.</b> Peşəkar musiqiçinin inkişafında fortepiano ansamblın rolu .....	56
<b>С.Г. ДЖАБРАИЛ-ЗАДЕ.</b> Исполнительский анализ баллады №3 (as-dur) в интерпретации С.Рихтера 61	

### Мүсиги фолклору \* Музыкальный фольклор

<b>Arzu QULIYEVA.</b> Viktor Belyayev – Azərbaycan xalq mahnıları haqqında .....	66
<b>Munis ŞƏRİFOV.</b> Dədə Qorqudun musiqi dünyasında rolu .....	73

**Ижтимаи елмляр \* Общественные науки**

- Афят ЩЯСЯНОВА.** Мцасир шяргшцнаслыг щаггында .....79  
**Лале ГУЛИЕВА.** Философия и искусство в научно-просветительской деятельности Гюльназ Абдуллазаде .....88

**Муסיгу тарихи \* История музыки**

- С.А.ИСМАЙЛОВА.** Проблема развития музыкального мышления в деятельности видных представителей романтизма .....97  
**Fidan NƏSİROVA.** “Aşıq Qərib” operasının ifaçılıq tarixindən” .....102

**Алятицнаслыг \* Органология**

- Тоьрул ЯСЯДУЛЛАЙЕВ.** Азярбайсан халг чалы алятляри оркестриндя камачанын ролу .....109  
**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ.** Zəng və zıncırov çalğı alətlərinin fərqli xüsusiyyətləri .....113

**Цзейирбйайшцнаслыг \* Узейрбейведение**

- Ələkbər ƏLƏKBƏROV.** Üzeyir Hacıbəylinin məqalələrində tar sənəti.....125  
**Mələhət ƏLİYEVƏ.** Üzeyir Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» operası .....131

**Мусигичиллярин портрети \* Портрет музыканта**

- Fizuli İBRAHİMZADƏ.** Süleyman Ələsgərov insaniyyəti .....137  
**Эцлмира ЖЯФЯРОВА.** Эюркямли бястякар вя унудулмаз инсан .....143

*Elnur ƏHMƏDOV.* Азяр Рзауевин щяуат вя урадысылығына  
уени бахыш.....147

**Зяцра ГАРАЙЕВА**

*Цз.Щаьыбйли ад. Бакы Мусиги Академийасынын досенту*

## **АГШИН ЯЛИЗАДЯНИН СКРИПКА ЦЦЦН КОНСЕРТИ**

Мцасир Азярбайъан мусигисиндя А.Ялизадянин ясярляри юзцнямяхсус йер тутур. Сяняткарын йарадыгылылынын ваьиб хцсусиййати кими ясярляринин жанрдан, формадан асылы олмайараг, илк нотлардан, ханялярдян танынмасыдыр. А.Ялизадянин ясярляри зянгин бир дцнйа тяшкил едяряк, динляйиъи фикринин яввялдян ахыра кими максимал дигятини тяляб едир Ъ.Щаьыйев, Г.Гарайев кими буюцк сяняткарларла цнсиййятдя олараг, о, чох тез бир заманда профессионал мусигичи кими формалашыр вя юзцнямяхсус бястякар цслубу йарада билир. Ейни заманда о дащи классикимиз Ц.Щаьыбйли яняняляринин давамчысы кими чыхыш едир, бу яняняляри мцасир сяпкидя, йени цсулларла зянгинляшдиряряк инкишаф етдирир. Ягидяли мязмунун актуаллыы, орижинал ифадя тярзи, халг мусигисиня баьлылыг А.Ялизадя сянятиня даимя олан марабы мцяййянляшдирян сябляблярдяндир.

А.Ялизадя гениш йарадыгылыг диапазонуна малик бир сяняткардыр, лакин симфоник ясярляр бурада апарыгы рол ойнайыр. Онлар бястякарын биографийасынын бир нюв «сцжетини» тяшкил едирляр. Биринъи - Бешинъи симфонийалар..... Арада ися - бир сыра програм симфоник вя камера –инструментал ясярляр, илк милли тарихи –гящрямани «Бабяк» балети, «Байатылар» а капелла хору вя с. Бу опусларын щяр бири концепсийа, драматургийа, ифачы тяркибинин мараглы трактовкасы иля сечилиян уникал ясярлярдир. Тясадцфи дейил ки, мусигили театр сащясиндя А. Ялизадя цстцнлцйц опера йох, мящз балет жанрына верир. Сящня ясярляриндя рягс пластикасы бястякар мусигисинин яйани тязащцрц кими чыхыш едир вя симфоник мянтигя табе олур.

А.Ялизадянин ясярляри халг мусигисиндян гидаланан, дцнйа классик мусиги тяьрцбясиндян бящрялянян, бу ики юзаяи – Щярг вя Гярб мусиги ганунауьунлугларыны юзцндя синтез едян бястякар цслубунун тяьяссцмцдцр. Узун «медитасийалар», кяскин тязадлар, инкишафын ясасында бир образ –мявзцнцн даьанмасы,

ифады васитяляринин ыдди гянайяти- бу кими ызгиляр А.Ялизады мусигисинин бццн жанлары цццн сябиййяви олан хцсусийятлярдир. Бу ызгиляри бястякарын мцхтялиф ясярляриня, о ыцмлядян, XX ясин 90-ы илляриндя йаратдыы скрипка вя оркестр цццн концертинядя аид етмяк олар.

XX ясин 40-ы илляриндя Авропа концерт жанрыны милли мусигидя тятбиг едян Азярбайъан бястякарлары ону халг мусиги тяфяккцрццн хцсусийятляриня вя драматуржи ганунларыны горуйан мцяййян «этнографизмя» табе едибляр. 90-ы иллярдя, йени тарихи – социал мцщцтдя милли бястякар мусигисиндя стабил Авропа моделляри чярчивясиндя интенсив формагуруу ахтарышлар апарылырды. Бу просесин типик нцмуняси кими А.Ялизадянин инструментрал концертини дя гюстярмяк олар.

Парлаг образ ялями иля сечилин концертдя бястякар классик формадан имтина едир. Ясяр ики щиссядян ибарятдир, лакин бу йалныз партитура иля танышлыг заманы ашкарланыр. Щиссялярин «атаъа» сяслянмяси вя ейни мело-инитонасийа тематизми цзяриндя гурулмасы, бир щиссялилик «иллюзийасыны» йарадыр.

А.Ялизадянин скрипка концерти щеч дя солистин виртуроз баъарыыны ашкарлайан ясяр дейил. Цмумийятля, концерт жанрына хас олан «ойун башланъыы» бурада мцщащидя олунмур, бу апарыгы принципи оркестр вя солистин ващид гяргин монологу явяз едир. Беяликля, бир сыра хцсусийятляриня гюря концерт даща чох скрипка поемасы жанрына йахындыр.

Концертин драматуржи релйефинин юзцнмяхсус сябиййяси кими – ики мядяни янянянин - Авропа линейар – мелодик вя Шярг монодик тяфяккцрццн бирляшмясини гейд етмяк лазымдыр. Биринъи компонент бястякар фантазийасыны бир гядяр «ыловлайан» ыдди рационалыгда, икинъиси ися – инкишафын мелодик «тохумдан» йаранмасында, онун вариантлыгында, ритмик акцентлийдя, инкишаф техникасанда юзцнц гюстярир. Щяр ики компонент концертдя дйярлидир, идентик йер тутур вя онларын гаршылыглы ялагяси ясярин ващид симасыны йарадыр.

Партитура иля илк танышлыг заманы сады тематизм тясцраты йараныр. Лакин, концертин мусигисинин защери садылийи щяч дя фикир, ифады васитяляринин бюситлийи демяк дейил.Щямин садылик архасында мцряккъб мятлябляр, мцхтялиф вязифялярин щялли дурур. А.Ялизадянин скрипка вя оркестр цццн концертинин мараглы ызгиляри сырасында илк нювбядя онун мусигисинин хцсуси емоционал тону, мелоинтонсийа ялямнин тябии ахарыны гейд етмяк олар.



Консертин тиположи вь генетик кодуну мцяййян едян ясас модел муьам жанрыдыр. Муьам мусиги мядяниййтимизин йцксяк зирвяси олараг, мусиги тарихимизин мцщцм гатларындан бири сайылыр. Муьам даимья бьястякарларымызын, о ъцмлядян, А.Ялизадянин ясярляриня сираят едир. Муьам вь цмумиййятля, халг мусигисинин принципляри ирили – хырдалы бьястякарын бцтцн ясярляринин мусиги мятниня щопмуш, онун мусиги дилинин тяркиб щиссясиня чеврилмишдир. О, муьамын мцхтялиф элементлярини мусиги дилинин тялябляриня ясаян адаптасийа едир вь нятигьядя онлар юз яввялки мянасыны итиряряк, йени ефектляр йарадырлар. Скрипка вь оркестр цццн концертдя бу принцип ясярин илк ханяляриндя, щяр ики щиссянин тематизминдя юзцнц парлаг ифадя едир. Концерт ачыг емоционаллыбы, муьам жанрынын хцсусиййятляринин мцасир сябкидя якиси, халг инструментализминя хас ъзгилярин тятбиги, кичик интонасийа авазларына диггят вь онларын ясасында йыььам форманын гурулмасы иля сечилир. Бу ясярдя бирбаша фольклор игтибаслар йохдур. А.Ялизадя мягамларын хцсуси дашыйыгылары олан элементляря (каденсийа, аваслар), сяыййяви акцентлийя вь ифачылыг фяндляриня цтццнцк верир. Консетин тематизми орижинал фярди интонасийаларла сечилир. О интонасийа сезиминдя ясас йери лаконик, буюцк потенциал олан интонасийалара верир- кварта, квинта вь регистр сычрайышына гюря септимаыя чеврилмиш секундалара. Бу интонасийалар бир нюв мусиги ишаряляри кими динляийгийя ясяри дярк етмяйя, гаврамаьа йардым гюстярир. Лакин бу интонасийаларла ишлямя методу милли мянблярин истифадясиндя нязря чарпан дярягьядя стереотиплярдян дя узаг олмаьа имкан йарадыр. Бурада мцасир сянят тяфяккцрцнцн вь гейри милли факторларын ролуну гейд етмяк лазымдыр. Политоналлыг, расионаллыг вь с. хцсусиййятлярин тятбиги ясярин интонасийа аляминин генишлянмясиня вь зянгинляшмясиня гятириб чыхарыр. Йяни, мцяййян интонасийалардан истифадя едяряк, о йалныз естетик тялябляриня ъаваб верянлярини сечир вь прообраз шяклиндя сахлайыр. Фактура, регистр, динамик дяйишмяляри бьястякар интонасийа хяттинин гыса няфяси, мотивлярин тякратлыбы, идеянын конкрет ифадяси, периодик таразлыбы иля узлашдырыр. Халг мусигиси цццн сяыййяви олан интонасийалар фактура-шармоник лайа да тясир гюстярир, оркестр цслубунун орижиналлыбыны мцяййян едир.

Цмумиййятля, А.Ялизадя йцксяк оркестр тяфяккцрцня малик бир бьястякардыр. Чох гцман ки, мусиги идеясынын тембр хасиййятини бьястякар ясярин илкин мярщялясиндя щисс едир. Скрипка

консертиндя, илк нувбядя, оркестр цслубунун садалийини, айдынлыбыны вя халг инструментализм яняляриня йахынлыгыны гейд етмяк лазымдыр. Чох заман оркестрин солистя аккомпаниатор кими чыхыш етмяси ифадяли вя мяналы эффект йарадыр. Оркестр васитяси иля мусиги образларынынын релйефлийи бир гядяр дя дяринляшир. А.Ялизадя халг инструментализмини хатырладан бязи цсуллардан ясярдя истифадя етмишдир. Мясялян, муьамда ханяндя вя ансамбл арасында олан гаршылыглы мцнасибят, фактуранын апарыгы сяс вя мцшайятя бюлцнмяси принципи бурада юз яксини тапыр. Бястякар скрипка партийасыны апарыгы сяс кими, оркестри ися – бям фукнсийасыны, ясас интонасийа юзяйини остинат формада тьярарлайан вя йа вариант формада тьягдим едян лай кими трактовка едир. Скрипка консертиндя муьам ифачылыбынын бир хцсусийяти дя ъанланыр: мялумдур ки, тарзян ясас кюкц итирмямяк мягсяди иля ифа ярзиндя вахташыры она гайыдыр. Бу цсулу да бястякар концертдя мцяййян мелоинтонасийаларын тьярарлыг васитяси иля орижинал формада якс едир.

О санки юзцнц халг ифачысынын йериня гойур, халг иснструментал йарадыгылыг просесини ъанландырыр. Остинат фактура, оркестр вя скрипка арасында олан сясляшмяляр импровизяли инкишаф тьясцратыны йарадыр. Оркестр вя скрипка партийасы йерлярини дяйишяряк, щярдян релйеф, щярдян ися – фон кими чыхыш едирляр. Беляликля, халча орнаментини хатырладан инкишаф принципи формалашыр. Халча сянятиндя дя мцяййян элемент ейни заманда щям «фигур», щям дя башга орнаментал мотивляр ццн фон кими чыхыш едир. Цмуми конструктор ися мотивлярин ритмик акцентлийинин дяйишмясиня, вариантлыгына яасланыр.

Консертин формасынын йььамлашмасы, щиссялярин структуру вя инкишаф принципляри барокко цслубунун «сигналлары» кими гиймятляндириля биляр. Лакин, консертин ясас бядии ефекти мцяййян програмлардан имтинада вя мцхтялиф системлярин синтезиндядир. Бу фикри тьястиглямяк ццн ясярин гяргин формада ифадя едилян образ алямини хатырламаг лазымдыр. Фактики олараг, А.Ялизадя «необарокко цслубуну» милли мусиги драматургийасы принципляри иля синтез едир вя йени концерт – поема формасыны йарадыр. Бу ясярдя концерт жанрыны бястякар юзцнмяхсус, азад формада трактовка едир вя о ъидди модификасийа урайыр. Ясярин сясиййяви яламатляри сырасында экспозисийа типли щярщин цстцнццц, форма тьяшкилиндя «микро» ганунларын апарыгы ролу, муьам жанрынын бязи ъизгиляринин хцсуси ящямийятинини гейд етмяк лазымдыр.

Фактура, регистр дйишмяляринин щесабына бъястякар мцяййян «статиклийи» арадан гютцрцр, идеянын конкрет ифадяси иля сечилиян парлаг ясяр йаратмага наил олур.

## РЕЗЮМЕ

Доцент Захра Гараева

### «Концерт для скрипки А.Ализаде»

В настоящей статье рассматривается скрипичный концерт видного азербайджанского композитора А.Ализаде. Самобытность почерка композитора, оригинальность его стиля, ярко проявляются в этом произведении. Это доказывает последовательный анализ многих стилистических компонентов данного сочинения. Автор выявляет жанровые прототипы, лежащие в основе концерта, определяет форму (концерт-поэма), выявляет принципы классической «концертности» лежащие в основе произведения.

**Ключевые слова:** концерт, форма, соната, интерпретация, жанр, принцип

## SUMMARY

Professor Associate Zahra Garayeva

### A. Alizada's violin concert

The violin concert of the outstanding composer A. Alizada is considered in this thesis. The uniqueness of the composer's hand and the originality of his style are vividly shown themselves in this composition. This proves a sequential analysis of many stylistic components of this composition. The author discloses genre prototypes being the basis of the concert, determines its form (concert-poem) and reveals the principles of classical "concertability" underlying in the basis of this composition.

**Key words:** concert, form, sonata, interpretation, genre, principle.

**Ряйчиляр:** профессор Н.Аббасзадя;  
досент К.Нясирова

**Бястякарларын йарадыжылыгы \* Творчество композиторов**

**Айтен ИБРАГИМОВА,**  
диссертант, Бакинская Музыкальная  
Академия имени Узеира Гаджибейли

**РОЛЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
АРИФА МЕЛИКОВА**

*Посвящается 125-летию великого классика азербайджанской  
музыки – Узеира Гаджибейли*

*«Азербайджанский народ должен быть счастлив,  
потому что у него есть такие талантливые люди,  
которые вложили большой вклад в развитие культуры  
и искусства Азербайджана. Я уверен, что  
азербайджанская земля ещё будет рождать новых  
гениев, выдающихся людей не только в музыке, но и в  
других видах искусства и науки, ибо она способна на  
это».*

**Ариф Меликов.**

Творчество Арифа Меликова отличается глубиной и многогранностью образного содержания. Его музыка раскрывает самые разные стороны действительности далекого прошлого и современности. Она отличается богатством эмоционального содержания. В ней звучат образы героические, драматические, лирические, которые очень часто преломляются в философско-психологическом аспекте.

Истоки становления и формирования творческого облика Арифа Меликова многогранны и различны. Безусловно, одним из них является основоположник азербайджанской композиторской школы – Узеир Гаджибейли. Ариф Меликов глубоко воспринял художественные традиции и эстетические принципы классика азербайджанской музыки, впервые в творчестве утвердившего необходимость органического взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада.

С большой любовью и признательностью Меликов отзывается об У.Гаджибейли: «Музыка Гаджибекова... Какой азербайджанец с

самой колыбели не слушал и не полюбил его чарующую музыку! И любовь к этой музыке растет у нас с каждым днем все больше и больше. В моей семье ее пели все.

...Узеир Гаджибейли является основоположником и создателем азербайджанской оперы, им написан бесценный научный труд о теоретических основах азербайджанской музыки, под его руководством созданы первый нотный оркестр народных инструментов, первый многоголосный хор. Большая роль принадлежит ему в организации и создании Азербайджанской консерватории, Союза композиторов.

Грандиозна роль Гаджибейли в становлении современной профессиональной азербайджанской музыки. Пользуясь огромной популярностью и всеобщим признанием, он оставался скромным, чутким, внимательным человеком... Судьба каждого человека волновала его. Каждому, кто знал его, он отдал частицу своего тепла, так много отпущенного ему самой природой.

И сегодня, когда мы еще и еще раз говорим о замечательных делах, гениальной музыке, о том, что ее знают, любят, мы просто повторяем азбучные истины. Музыку Гаджибейли любят далеко за пределами нашей республики. И наша миссия – приобщать к музыке Гаджибейли еще многих людей, не знающих ее. И каждый новый человек, полюбивший У.Гаджибейли, обязательно полюбит и тот народ, сыном которого он является».<sup>1</sup>

Арифа Меликова с полным основанием можно считать творческим продолжателем художественных и эстетических принципов У.Гаджибейли. Очень актуально звучат сегодня слова великого азербайджанского классика: «Пренебрежение к народным интонациям неизбежно ведет к абстрактности, недостаточной выразительности художественного языка».<sup>2</sup> Задачей композитора, по мнению Гаджибейли, является «не простое заимствование из сокровищницы народной музыки, а создание оригинальных произведений на основе народного песнетворчества».<sup>3</sup>

Говоря о творческих традициях Арифа Меликова, надо сказать, что он подхватил и продолжил многие завоевания таких великих современников как: Д.Шостакович, С.Прокофьев, К.Караев. Как

---

<sup>1</sup> Меликов А.Д. Бессмертие.- Газ «Вышка», Б.,1975, 13 ноября

<sup>2</sup> Гаджибеков У. Смело дерзать, плодотворно работать. «Бак.рабочий» от 7 января 1945г.

<sup>3</sup> Гаджибеков У. Творчество композитора (к трехлетию со дня смерти М.Магомаева). Баку, 1940, с.6

известно, каждый из этих композиторов шел своим путем, однако всех их объединяет высокое профессиональное мастерство и огромное желание творить.

Как известно, во всех областях музыкальной культуры Азербайджана решающую роль сыграла многогранная творческая деятельность У.Гаджибейли.

«С самого начала своей деятельности У.Гаджибейли был глубоко убежден, что единственно правильным путем развития новой азербайджанской музыки может стать лишь синтез национальных музыкальных традиций с прогрессивными течениями европейской музыки. И неслучайно, что творчество композитора является как бы историей постепенного и целенаправленного движения к этой цели».<sup>4</sup> Путь У.Гаджибейли вел от использования подлинных мугамов к их широкой и органической разработке на основе классических достижений его композиторского творчества, от одноголосной мелодии «дирекциона» («Лейли и Меджнун») к многоголосной партитуре («Кероглы»), от робкого соединения скрипок с тарами – к зрелому оркестровому мышлению.

Меликов опирается на классические образцы азербайджанской музыки устной традиции, в частности на мугам. Мугамные интонации, образы органично входят в драматургию симфоний Меликова, обогащая ее. Это ярче всего наблюдается в его Четвертой симфонии. Меликов является новатором в области органичного сочетания, взаимодействия и взаимопроникновения мугамных и классических полифонических принципов развития, (симфония начинается хоралом, затем звучит 12-тиголосный, а в финале 24-голосный полифонический пласт).

Если в шестичастной Второй симфонии современные художественно-стилистические средства (серия, сонористика, алеаторика) соединяются с различными национальными истоками, то в одночастной Четвертой симфонии наиболее ярко видна опора на стиливые черты мугама. Здесь не только используются мугамные интонации (например, речитация скрипок напоминает звучание кеманчи), но и сама концепция симфонии связана с мугамом – здесь раскрывает философско-лирическую образность. И в композиционном отношении симфония обнаруживает связи с мугамом: в симфонии используется контрастно-составная форма, как в мугаме.

---

<sup>4</sup> См.: Сб. статей. Оркестровая стилистика в произведениях азербайджанских композиторов. Б., 1987, с.6

От Второй симфонии через Четвертую идут прямые нити к Шестой. В отличие от предыдущих, Шестая симфония имеет программный замысел «Контрасты», раскрывает образы добра и зла, то есть контрасты в музыке отражают контрасты в реальной жизни. Заключительная музыкально-интонационная сфера Шестой симфонии отталкивается от мугама «Хумаюн» (используется тема из балета «Легенда о любви» в ладе «Хумаюн»).

Национальное начало, как отмечалось, ощущается во всех произведениях Меликова. В каждой симфонии по-разному ощущается подход к национальному. Национальное может рассматриваться в использовании интонации, переосмыслении цитат (Седьмая симфония), когда интонационное начало приобретает авторский смысл, но базируется на традициях национальной музыки.

Национальное отношение также может рассматриваться в творчестве Меликова с позиций выстраивания формы произведения, исходя из национального принципа, так как национальная классическая музыка – мугамы – это крупная по форме конструкция, в которой логические закономерности доведены до совершенства. В основном форма в мугаме меняется внутренне, но всегда сохраняется длительное стремление к вершине и ускоренное возвращение к истокам.

Здесь надо отметить, что вся история восточной музыки, в частности мугамов, является подтверждением тому, что на Востоке намного раньше, чем на Западе установились крупные формы, отмеченные сквозным принципом развития тематического материала. Восток издавна уже имел свои крупные, драматургически четко выстроенные глобальные формы. Поэтому в наше время в творчестве современных композиторов, в том числе в творчестве Меликова, нашли свое место одночастные крупные концепционные формы, истоком которых является мугам.

Еще один из принципов восточного мышления – это импровизационная мысль, основанная на определенных ладово-интонационных закономерностях, что представляет значительную свободу не только для исполнителей мугамов, но и для творческой фантазии композитора.

В импровизационности нередко есть медитация. Импровизационность в музыке дает возможность ощущать объект с разных ракурсов (как, например, бриллиант, где каждая грань имеет свою особенность).

На Востоке, как отмечалось ранее, в становлении музыки значительна и роль религии. Единобожие, принятое здесь в VII веке,

связанное с Исламом, в принципе изменило весь процесс мышления. Характерны в этом отношении слова самого Арифа Меликова:

*Един Аллах и все обращено к Нему, и музыка – одно из средств разговора или общения с Ним.*

Использование национального в творчестве Меликова, как и других азербайджанских композиторов, идет в соприкосновении со всеми процессами в музыке современности. Иногда заполнение музыки происходит на уровне конструктивного мышления Востока с использованием более широкого понимания интонаций. Современный азербайджанский симфонизм, пользуясь выдающимися достижениями европейского симфонизма, тесно соприкасается со всеми достижениями музыки Востока.

Использование принципов современного композиторского мышления, умение строить масштабно-концепционно-драматургические полотна, виртуозное использование звуковой палитры создает тот интерес у слушателя, который сопутствует балетно-симфоническим сочинениям Меликова.

И как говорит сам Меликов: «В музыке современности свои законы, и этим законам мы должны подчиняться».

**İbrahimova Aytən Oqtay qızı**

#### **XÜLASƏ**

##### **“Üzeyir Hacıbəylinin Arif Məlikovun yaradıcılığında rolu”**

Азярбайжан мусигисинин эюркямли нцмайяндяляриндян olan Ариф Мяликовун чохшахяли yaradıcılığı milli musiqi xəzinəsinin дяярли hissəsidir. Ариф Мяликов – həm gözəl bəstəkar, dəyərlі pеdaqоq, həm istedadlı rəssam, həm də öz əsərlərinin dirijoru kimi dünyada tanınmışdı. Онун мусигиси дярин мязмуну вя жанр rəngarəngliyi иля сечилир. Цzeyir Щажыбяйлинин ясярляриндян бящряляняряк, Гара Гарайев мяктябинин лайигли давамчысыдыр. Ц. Щажыбяйлинин musiqisinin rolu A. Məlikovun həyat və yaradıcılığında dərin iz qoymuşdur. Eyni zamanda, o, бцтцн ясярляриндя юз фярди дясти-хяттини эюстярир. Ümumiyyətlə, milli musiqinin ladintonasiya xüsusiyyətləri A. Мяликовун bütün əsərlərində öz əksini tapır.

**Açar sözlər:** Arif Məlikov, Цzeyir Щажыбяйли, Гара Гарайев, bəstəkar, musiqi, milli, dəsti-xətt, əsər.

**İbrahimova Aytən Oktay**

#### **SUMMARY**

##### **‘Role of U.Hajibeyli in creative work of A.Melikov’**

Arif Melikov is the outstanding personality of the present. He has composed not only ballets and symphonies, but also chamber music. Creative work of outstanding classic of Azerbaijani music U.Hajibeyli exerted big influence on A.Melikov’s music. National basis, connection with folk music, combination of classical and modern composer’s writing are basic essence of A.Melikov’s creative work which is connected with music of U.Hajibeyli.

**Key words:** Arif Melikov, U.Hajibeyli, music, ballets, symphonies, national.



Ряйчиляр: профессор Вагиф Ябдцлгасымов;  
сянятщцнаслыг намизяди Арзу Гулийева

***Бястякарларын йарадыжылыгы*** ❁ ***Творчество композиторов***

---

***Наргиз АЛИЯРОВА***

*Профессор Бакинской Музыкальной Академии  
имени Уз.Гаджибейли, кандидат искусствоведения*

**«РАЗМЫШЛЕНИЕ» АЗЕРА РЗАЕВА**

В ноябре 2010-го года общественность Баку торжественно отметило 80-летие известного композитора, профессора Бакинской Музыкальной Академии Азера Рзаева. Музыка композитора давно завоевала признание самой разной публики. Его скрипичные концерты и соната для скрипки и фортепиано исполняются как в Баку, так и за пределами страны. Детский фортепианный концерт с оркестром включен в учебную программу школ, училищ ряда стран СНГ, прочное место в репертуаре нашего оркестра заняли симфония Баку-90 и увертюры.

Произведения Рзаева привлекают слушателей, прежде всего, своей почвенностью, прочной опорой на народное песенно-танцевальное искусство, ярким мелодизмом. Особого внимания его сочинения заслуживают своей органичной связью с искусством мугама, интонационная сфера и закономерности которого чрезвычайно близки композитору. Но добавим, при этом, что никогда и ни в каком из своих произведений А.Рзаев не пользовался цитатами из мугамов или песен, танцев. Образы произведений Рзаева, как и его мироощущение в целом, светлые, в основном жизнерадостные, хотя в целом ряде страниц этих произведений встречаются и драматические, а иной раз и скорбные, печальные.

Лирик по природе своего дарования, Азер Рзаев воплощает многие образы своих сочинений в ракурсе лирическом. Лирика композитора преломляется часто в многогранном, многотипном песенно-танцевальном, нередко даже в остро скерцозном плане. Огромное значение в музыке А.Рзаева имеет метро-ритм, ритмоощущение, рожденное нашей современностью. Ритмическая многотипность – одно из выразительных средств, играющих заметную роль в инструментальных сочинениях композитора, связанная как с национально-народным инструментализмом, с

исполнительской народной практикой, так и с остро-ощущаемой лексикой современной музыки.

Следует отметить, что прочно опираясь на творчество своего народа, А.Рзаев всегда воплощает тематику и содержание своих сочинений в традиционных – классических нормативах, ибо он безусловный последователь и приверженец классики – мировой и своей – национальной. Таким образом композитор предстает в своем творчестве, во многом, традиционным. Традиционны жанры, формы, композиции его сочинений. Но при этом, очень часто и в очень многих деталях музыка Рзаева индивидуальна. Она обновлена закономерностями народной музыки, ритмической многотипностью, также связанной с фольклором. Таким образом, ярко выраженный мелодизм, насыщенность гармонического языка, многообразие ритмики, при умелом использовании лексики из арсенала современной музыкальной выразительности, естественно способствовали жизнеспособности творчества А.Рзаева, не утерявшего привлекательности за все прошедшие годы, до сего дня.

Нельзя не отметить и самое главное – с творчеством Рзаева азербайджанская инструментальная музыка приобщилась к мировой инструментальной музыке, развиваясь в русле исканий художников наших дней. А.Рзаев, таким образом, явился одним из значительных национальных композиторов, представивших мировой музыкальной общественности инструментальную музыку своей страны.

Фортепианная музыка не является ведущей областью в творчестве А.Рзаева. Можно даже сказать, что его фортепианные сочинения немногочисленны. Им написан юношеский фортепианный концерт с оркестром, детский альбом «Лейла», композиция представляющая обработку из народных песен и танцев для двух фортепиано и пьеса «Размышление».

«Размышление» - лирическое произведение, близкое по характеру и духу к медленным Adagio композитора из скрипичных концертов. Интонационно музыка этой пьесы роднит его с двойным концертом (для скрипки и альты), а лирика углубленных раздумий направляют мысли слушателя к медленной части сонаты для скрипки и фортепиано.

Программное название пьесы направляет внимание слушателя к традициям и жанрам романтического искусства с характерным для этого искусства воплощением внутреннего мира, когда основным в произведении является духовное, эмоциональное начало.

Как известно, лирические миниатюры занимали всегда заметное место в творчестве композиторов-романтиков, влияние которых

здесь несомненно. Следуя романтической традиции программным направлением своей пьесы и характером содержания ее, А.Рзаев представляет изложение почвенной мелодикой, заметно опирающейся на интонационные черты мугамной повествовательности. Таким образом, композитор стремится поведать непосредственные отображения душевных движений, едва поддающиеся определению мысли, образы, картины, мелькающие в сознании, воплощая духовное, в наглядно национальной музыке.

Основу тематического материала пьесы составляют два тезисно изложенные темы - мотива.

Первая из них – задумчивая тема – вопрос, размышление. Вторая – несколько стонущая, печальная, как жалоба. Они являются ядром мелодии, из которой вырастают распевы.



Первая из этих тем, с ее ритмомелодическим рисунком воплощает в себе семантику раздумья, размышления. Многократно представленные в различных вариантах попевки этих тем, отдельные интонации (в особенности первая из них) динамично развиваясь подводят к «взрыву» эмоций, (несколько импровизационному пассажному фрагменту,) как-бы «разливу» чувств, после которого следует краткое завершение. Тематический материал звучит в финале в басу, как напоминание исходной темы-мысли. Создается впечатление, что автор разрешил свои сомнения, пришел к какому-то решению, а возможно размышляющий после драматичного волнения, задумавшись замолчал.

Характерной чертой всей пьесы является заметная раскованность, хотя композитор, как всегда, в своей музыке логично излагает содержание пьесы не нарушая канонической формы. Некоторая импровизационность середины пьесы, продиктованная поставленной автором задачей, тем не менее не нарушает стройности изложения, она представляет собой варианты двух

изначальных тем-тезисов.

Первая тема, импульс к действию, мысль, на которой сосредоточено все внимание автора, является лейтинтонацией, лейтобразом пьесы, прославившим своей семантикой все сочинение. Она звучит то наглядно-обнаженно, то затаенно, подступно. И фактически, эта интонация своим сквозным присутствием скрепляет все «Размышление», придавая ей слитность. Создается впечатление настойчиво преследующей человека мысли, настроения.

Вторая тема (мотив) звучит скорее как вздох, стон, жалоба. Она представлена менее рельефно, играя по существу, ответную роль. Эти две темы временами даже полифонически сплетаются.

Как всегда мелодика пьесы непосредственна, певуча и интонационно близка к мугамным, хотя и безусловно оригинальная, авторская, индивидуализирована с явной печатью Рзаевского стиля.

Гармонический язык пьесы представляет частый у азербайджанских авторов синтез средств европейской профессиональной музыки с рельефными чертами нашей народной.

Трехзвучные аккорды соединяются с кварто-секундовыми, острозвучающими комплексами, секстами, секундами. Часты «утолщения» мелодии в терцию, сексту, аккорды с квартовой основой.

Как всегда в своем творчестве А.Рзаев и в «Размышлении» опирается на позиции функциональной тональной музыки. Но, при этом в традиционные мажорно-минорные функции он зачастую «внедряет» ладовые попевки, опевания, форшлаги и т.д. Нередко гармония у него предстает как-бы «сомкнутой» в вертикаль мелодией (горизонталью). Таким образом в комплекс – «узел» собираются отдельные функциональные звуки.

Закономерности народной музыки, ее принципы играют в изложении большую роль. Таковы, например, частые ритмоинтонационные варианты – попевки, завершающие периодически фрагменты тем, как каденционные. Таков также и измененный мелодически и ритмически мотив темы.

Образная направленность и специфика мышления А.Рзаева в пьесе безусловно связана с его национальным мышлением. Таковы мелодическая и ритмическая вариантность, частая изменчивость темпа, подвижность агогики, мелизматика с частой увеличенной секундой и др. рождающие колорит импровизации. Определенную роль в «Размышлении» играет пианизм иллюзорно-романтического типа, но не менее заметен и реально-беспедальный. Он представлен в двух своих разновидностях фактуры: аккордово-гармонической и

линейной. В первом случае – это ударно-шумовой, часто встречающийся в чисто инструментальной стихии; а во втором случае – пианизм пальцевой, корни которого в данной пьесе в импровизационности. Эти тенденции, частые в современном пианистическом стиле, даны Рзаевым в синтезе с романтическим стилем.

Частый в музыке аккордово-интервальный параллелизм связан с органично усвоенными нормами типично фольклорного звукотворчества. Из музыкальной практики народа заимствованы оstinатные ритмы, всевозможные метроритмические смещения, ритмический тематизм. Творческим претворением мугамной и отчасти песенно-ашугской импровизационности является линейное начало, представленное в различной артикуляции. Постоянное присутствие малой терции (соль диэз-си) как бы наполняющее все звуковое пространство пьесы (по горизонтали и вертикали) создает эффект «тональности высот». Повторение интервала на определенной высоте (и в определенной динамической и артикуляционной окраске) равнозначно присутствию тонической функции.

Различие динамических состояний расчленяет фактуру по вертикали, способствует ее полифонизации.

Хотелось бы добавить, что приверженность А.Рзаева к скрипичной музыке, в какой-то мере ощущается и в данной сугубо фортепианной пьесе, где основным (ведущим) пианистическим ресурсом является пальцевой пианизм- линейный, пассажно-аккордовый, педальный. О влиянии скрипичной техники на пианизм пьесы говорит раскинутая мелодическая фигурация, консонантные удвоения мелодического голоса, горизонтальность перемещений четко артикуляционного мотива.

Известно, что малые формы, зачастую, фокусируют в себе главные черты образа, мысли и основное его содержание. Из суммы фактов, как-бы выбирается самое главное, самое характерное.

В азербайджанской фортепианной музыке жанр миниатюры, появившийся с творчеством А.Зейналлы в конце двадцатых- начале тридцатых годов, активно развивается в пятидесятые – восьмидесятые годы: к этому жанру обращаются многие авторы, акцентируя разные содержания, характеры, разный образно-эмоциональный мир. Некоторые из миниатюр составили циклы, рассмотренные в исследовательских работах национальных музыковедов.

«Размышление» А.Рзаева – являясь ярким образцом пьесы

романтического типа отмечена при всей своей «раскованности» изложения и некоторой отличительной чертой. Это заметно ощущаемая опора автора пьесы, на классические традиции мышления структурно-композиционного плана, при индивидуальном осмыслении содержания, образно-эмоционального характера на национальной почве.

## XÜLASƏ

**Nərgiz Əliyarova**

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Azər Rzayevin «Düşüncə» pyesi lirik romantik üslubda bəstələnmiş əsərdir və bəstəkarın bütün yaradıcılığına xas olan xəlqilik prinsiplərini özündə əks etdirir. Pyesin kompozisiya planı baxımından Rzayevin klassik musiqinin ənənələrinə arxalandığı da əsərdə aydın sezilir.

## SUMMARY

**Nargiz Aliyarova**

“Cogitation” is a lyric romantic creation of the great Azerbaijan composer Azer Rzayev. Being the bright sample of the romantic piece it is marked by the specific feature. It is the author's appreciably sensitive support on classic traditions of cogitation of the structural compositional type at the individual comprehension of the model - emotional content on the national base.

**Ключевые слова:** фортепиано, народный, музыка, творчество, «Размышление», сочинение, мугам, искусство.

**Rəyçilər:** professor R.Nərimanbəyli  
professor S.Qasımova



**Рена ГУЛИЕВА**

*Педагог Бакинской Музыкальной Академии*

### **ТОФИК КУЛИЕВ «АЛЬБОМ ДЖАМИЛИ»**

В восьмидесятые годы известный азербайджанский композитор Тофик Кулиев создает сборник детских пьес «Альбом Джамили», который посвящает своей внучке. В него вошли двенадцать пьес, предназначенных для младших и средних классов детской музыкальной школы. Яркая образная система пьес Т.Кулиева, наличие в мелодических линиях песенных интонаций – все это «послужило основанием для создания одноименного музыкального спектакля силами учащихся школы-студии БМА» (1,с.209).

«Тофик Кулиев – композитор лирического дарования. Лирика прославляет все его творчество, накладывает свой отпечаток на весь строй мышления, на всю образную систему музыки», - отмечают исследователи творчества композитора (2,с.11). В этой связи, отметим, что определяющим началом во всех номерах сборника являются два фактора – лирическое настроение и вокальный характер тематизма. «Лейтжанром» творчества Т.Кулиева, как известно, является песня, а песенность, ярко индивидуальный мелодизм проникают во все жанры, к которым обращался выдающийся композитор.

Фортепианные миниатюры, вошедшие в «Альбом Джамили», разнообразны по образно-эмоциональному содержанию, жанровому решению. Лирическое настроение окрашивает пьесы «Грустная (Плохая погода)», «Колыбельная», «Лирический вальс». Стремительные танцевальные ритмы нашли отражение в «Лезгинке», «Танце», «Марше». Жанровые зарисовки представлены в пьесах «Сева с велосипедом», «Мотор», «У озера», «Скакалка», «Прогулка». Особняком в сборнике стоит пьеса «Сказка», создающая фантастический образ.

Музыка пьесы «Грустная» (№ 2) выражает настроение детской печали. Песенная, выразительная и пластичная по своим очертаниям мелодия звучит на фоне выдержанной гармонии ре минора. Синтез

национального и европейского проявляется в органическом слиянии ре минора с элементами лада Баяты-Шираз «ре». Творческое «сцепление» функциональной системы с модальностью способствует обогащению гармонического языка пьесы красочными созвучиями, где важная роль отводится уменьшенной гармонии. Миниатюра написана в трехчастной форме с сокращенной репризой.

Лирическая линия цикла находит выражение и в «Колыбельной» (№4). Печальная мелодия наслаивается на мерное «колыхание» фигураций сопровождающего голоса. Тесно связанный с традициями национальной культуры, Т.Кулиев опирается в развертывании музыкального материала на принципы, присущие народному мелосу. Он использует приемы секвенцирования, варьированного повтора небольших мелодических звеньев. Интонационно-ладовая выразительность мелодии «Колыбельной» углублена гармоничным взаимодействием ми минора и лада Шуштэр с тоникой «си». «Колыбельная» имеет трехчастное строение с развивающим средним разделом.

Своим светлым лирическим настроением среди номеров сборника выделяется «Лирический вальс»(№6). Его открывает небольшое вступление. Поэтическое претворение здесь получает ритм вальса, его кружащееся движение – то скользящее, воздушное, то вихревое полетное. Изящная тема вальса развивается в нисходящем направлении от квинты к тонике ля минора в виде секвенционной волнообразной линии. Вальс образует сложную трехчастную форму с контрастным средним разделом.

Танцевальные образы сборника находят непосредственное отражение в «Лезгинке»(№3) и «Танце»(№8). Последние следуют в цикле за пьесами лирического содержания, образуя к ним контрастную пару. «Лезгинка» основана на теме танца «Гайтагы». Как известно, в 1984 году Т.Кулиев создал фортепианную обработку этого танца и посвятил ее выдающемуся азербайджанскому пианисту Фархаду Бадалбейли. «Лезгинка» воплощает образ вихревого танцевального движения. Отличительными признаками темы является отсутствие ярко выраженного одностороннего движения, мелодическая линия основана на непрерывном вращении вокруг нескольких опорных центров. Красочные альтерации ступеней лада – понижение III и VI ступеней – обогащают звучание главной ладотональности. Пьеса написана в ладе Раст с тоникой «до», который гармонизован средствами европейского До мажора. Структура танца имеет концентрическое строение: ABCBA1.

Стремительный «Танец» группируется в пару с «Лирическим вальсом». Упругий, подвижный танец основан на контрасте ритмических линий, штрихов стаккато и легато, насыщен неожиданными гармоническими полутоновыми смещениями в сопровождающих голосах. Как и «Лезгинка», «Танец» представляет ладовую систему Раст «до» (До мажор). В целом рассматриваемый номер имеет трехчастное строение с контрастной серединой, где первая часть двухчастна.

«Детская» тематика нашла отражение в ряде номеров сборника – «Сева с велосипедом»(№1), «Мотор»(№5), «Скакалка»(№9), «Прогулка»(№10). «Альбом Джамили» открывает пьеса «Сева с велосипедом». Подвижная, устремленная вверх мелодия, сдерживаемая только равномерным чередованием восьмых стаккато, ярко иллюстрирует быструю езду на детском велосипеде. До мажор, являющийся главной тональностью номера, колоритно расцвечен неожиданным появлением фрагментов Ре ь мажора и Ре мажора. Простая трехчастная форма с контрастным средним разделом стала основой построения данной миниатюры.

Все средства музыкальной выразительности в пьесе «Мотор» подчинены изобразительным целям. Репетиционная техника игры двумя руками на стаккато, расходящиеся и синхронные фигурации, параллельное движение в двух голосах одновременно, контрастное совмещение вращательной интонационной ячейки и отрывистого рисунка в аккомпанементе – все это словно воссоздает стремительный ритм работающего мотора. До мажор красочно обыгран средствами расширенного мажора-минора.

Полна веселья и детского задора пьеса «Скакалка». Она начинается с краткого вступления, которое характеризуется острой акцентной ритмикой, гармонической неустойчивостью, применением аккордов-кластеров. Основная тема выделена контрастной динамикой и ярким *sf* на тонике ми минора. Она строится на непрерывных аккордовых репетициях двумя руками. Пьеса «Скакалка» трехчастна по своей форме. В среднем разделе сохраняется изначально избранный тип фактурного изложения, однако, вводится и новый тематический блок. Вступительный аккорд-кластер готовит наступление репризы.

«Детскую» тему продолжает и следующая за «Скакалкой» пьеса «Прогулка». Это самый масштабный номер в сборнике. Его трехчастная структура основана на взаимодействии двух тем, которые отличаются не только фактурой изложения, ладотональной окраской, но и жанровыми истоками. Тема крайних разделов

опирается на этюдный тип фактуры. Ее интонационная линия формируется посредством использования приема опевания каждой ступени в рамках тонической квинты ля минора. Мелодия свободно перемещается в виде модулирующей секвенции из ля минора в ре минор и обратно. В среднем разделе на смену виртуозным пассажам приходит плавная размеренная кантилена. Лирический напев звучит в сопровождении характерного равномерного фона в нижнем голосе, во многом напоминая фактуру изложения романса или песни. Фа мажор обогащается интонациями увеличенных секунд, в гармонии преобладают красочные септаккордовые формы.

Пьеса «У озера»(№8) представляет собой пейзажную зарисовку, насыщенную яркими изобразительными деталями. В музыке слышится то всплеск воды, то легкое дуновение ветерка и шелест листвы, то она изображает игру солнечных бликов на водной глади. Основная тема образована остинатной волнообразной фигурацией, перекрещивающейся с акцентными долями нижнего голоса. Волнообразные фигуры чередуются в первом разделе номера с «воздушными» пассажами, стремительно восходящими и затем плавно ниспадающими на фоне доминантовой функции ми минора. В середине трехчастной формы вводится новая решительная тема. Она проходит в верхнем регистре в октавном изложении в сопровождении выдержанных аккордов доминантовой группы Фа мажора и Ми ь мажора. Гармоническую неустойчивость середины уравнивает тонально определенная реприза первой темы.

Пьеса «Сказка»(№11) воплощает в сборнике Т.Кулиева образы фантастики. Ее характеризуют неравномерность метрической схемы ( размер 5/4), аккордовый склад изложения, сдержанность мелодического рисунка, темп Аллегретто. Тема крайних разделов сложной трехчастной формы проходит в четырехголосном аккордовом изложении в соль миноре. Хроматически скользящее движение в рамках уменьшенной кварты, динамика пиано, средний регистр, «стоячие» басы способствуют созданию таинственной атмосферы. В средней части звучит распевная широкая мелодия, ладовый колорит просветляется ( Си ь мажор) , преобладает верхний регистр. «Сказка» завершается точным повтором первой части.

Финал сборника «Альбом Джамили» - торжественный «Марш» (№12). Пятитактное вступление готовит появление веселой, подвижной основной темы марша. Ладовая организация темы опирается на синтез Соль мажора с ладом Раст «соль». Она звучит на фоне равномерных «шагов» баса и насыщена тонкими

«комичными» деталями. В числе прочих назовем капризность ритма, мобильность мелодического рисунка, насыщенного резкими интонационными сдвигами, а также гармонические «погрешности», вызванные неожиданными альтерациями ступеней. Марш написан в сложной трехчастной форме с контрастной серединой.

Ценный в художественном и педагогическом отношении сборник Т.Кулиева является значительным вкладом в детскую фортепианную музыку Азербайджана.

**Литература:**

1. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Азернешр, 2006.
2. Касимова С., Абдуллаева З. С песней по жизни ( о творчестве Тофика Кулиева). Баку: Азербайджан, 1995.

**Ряна Гулийева**

**Тофиг Гулийев – «Жямялянин албому»  
XİCLASЯ**

Бу мягальядя Тофиг Гулийевин «Жямялянин албому» фортепиано пйесляринин аналоъи тядгиг олунур. Пйесляр ъанр вя мязмун образына эюря рянарзянэдир. Лирик мащнывари миниатцрляр, ъанр- рягсвари шыкилляр вя ушаг сящняжикляри иля нювбяляшир. Пйеслярдя яняняви функционал щармонийа милли ладла тяжяссцм олунур. Бу топлу юз формаларына эюря садя; классик дягиг ики – цщвурьулу; юлщляря маликдир.

**Rena Guliyeva**

**Tofiq Guliyev – «Album Jamila»  
SUMMARY**

In this paper an analytical study of piano pieces T. Guliyev - Album Jamila. Plays varied according to the figurative content and genre decision. Lyrical songs are replaced by thumbnails of the genre-dance sketches and skits for children. Traditional functional harmony in the plays is combined with the national ways. The collection is dominated by a clear two-, triple time, simple, classic in their outlines of shapes.

**Rəyçilər:** professor Mahmudova Q.R  
dosent Paziçevə İ.

**Кəmalə ƏLƏSGƏRLİ**  
*sənətşünaslıq namizədi,  
Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi  
Akademiyasının baş müəllimi*

### **XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN “OÇERKLƏR - 63” SİMFONİK POEMASI**

Təqdim olunan məqalə 60-70-ci illər Azərbaycan simfonik musiqisində məzmun və forma etibarilə böyük əks-səda doğuran bir əsərin təhlilinə həsr olunub. Bu əsər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli nümayəndəsi, bəstəkar Xəyyam Mirzəzadənin “Oçerklər-63” (1963) simfonik poemasıdır.

“Oçerklər - 63” Xəyyam Mirzəzadənin mərkəzi əsərlərindəndir. Gəlin, çağdaş simfonizmin ən yaddaqalan nümunələri sırasında olan bu əsərlə bəstəkarın Azərbaycan musiqisində tutduğu mövqeyini müəyyənləşdirək.

Öncə qeyd olunmalıdır ki, “Oçerklər-63” – Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığında yetkin mərhələnin başlanğıcını təşkil edən bir əsərdir. Bəstəkarın ilk dəfə məhz “Oçerklər-63” əsəri onun musiqi üslubunda baş verən bir sıra yeni ünsürlərin üzə çıxması ilə səciyyələnmişdir. Məhz bu əsərdən bəlli olur ki, Mirzəzadə Qara Qarayevin sinfini bitirsə də, dahi müəlliminin kölgəsi olub qalmır. Novatorluğu yaradıcılığın əsas prinsipi kimi götürən bəstəkar bu əsərdən etibarən özünün fərdi üslubunu tapır. Elə buna görədir ki, “Oçerklər-63” adlı simfonik poema qısa bir müddətdə ona təkcə Azərbaycanda deyil, vətənimizin sərhədlərindən çox – çox uzaq ölkələrdə belə geniş şöhrət qazandırır. Bu poema onun “vizit kartı”na çevrilir.

Düzdür, unutmayaq ki, bu əsərin konkret musiqi surətlərinin hazırlanması öz başlanğıcını hələ 2 saylı simli kvartetdən (1959) götürüb. Lakin, o vaxta qədər sənətkarı əhatə edən aləmə dair fəlsəfi görüşləri özünün kamera – instrumental şərhini tapsa da, hələ simfonik əsər olaraq bu cür qabarıq və inandırıcı inikas olunmamışdı. Odur ki, 2 saylı simli kvartetlə hazırlanan “Oçerklər-63”, Xəyyam Mirzəzadənin ətraf aləmə intellektual – fəlsəfi baxışlarını artıq tam, bərqərar olmuş şəkildə meydana çıxarır.

“Oçerklər”in təfərrüatlı səciyyəsini vermək üçün, istər – istəməz

X.Mirzəzadənin digər əsərlərindəki bəzi xüsusiyyətlərə də toxunmaq lazım gələcək. Məsələn, müəllif “Oçerklər”ə gedən yolda özünün ilk əsərləri olan I sayılı Simfoniya və I sayılı simli Kvartetdəki janrvarilikdən tamamilə uzaqlaşaraq, yeni obrazlar dairəsinə üz tutur. O, həm də klassik dörd hissəli quruluşdan imtina edir və forma etibarilə cəmi bir hissə daxilində dolğun psixoloji dərinliyə nail olur. Odur ki, yaradıcılığının ilk mərhələsində yazılmış I sayılı simfoniya – I sayılı kvartetlə, yetkin dövrə aid “Oçerklər” isə II sayılı kvartetlə səsləşir: I simfoniya və I kvartet lirik–janrvaridirsə, bu zaman “Oçerklər” simfonik poeması və II kvartet – dərin psixolojidir.

Bundan əlavə, 2 sayılı simli kvartetdə olduğu kimi, “Oçerklər-63”də həmçinin musiqi struktur məsələlərinə dair bəstəkarın təfəkküründə ciddi dönüş yaranır. Hər iki əsərin tamamilə müxtəlif səpkidə yazılmasına baxmayaraq, onların hər biri ayrı-ayrılıqda ənənəvi formalarla əlaqəsini kəsir. Məsələn, II simli kvartet – 3 hissəli, “Oçerklər” isə 1 hissəli əsərdir.

Fikrimizcə, Mirzəzadə öz yaradıcılığının ilk mərhələsində əldə etdiyi həyati və bədii təcrübə əsasında yetkin əsərlərinin bədii qayəsini kifayət qədər zənginləşdirmişdir. Bəstəkarın üslub təkamülü nöqtəyi – nəzərinədən “Oçerklər - 63” bu mənada xüsusilə diqqətəlayiqdir. Müəllif tərəfindən musiqi forması və xətlərin qrafikliyi arayıb - axtarmaq, musiqi surətlərinin səciyyəsinə, obrazların mahiyyətinin daha dolğun aşkara çıxarılmasında lazımi tərkib hissələrini tapmaq və bunlardan ustalıqla istifadə etmək bacarığı aydın özünü göstərir. Bir sözlə, “Oçerklər-63” ilə Xəyyam Mirzəzadənin bir bəstəkar kimi yetkinləşməsi öz təsdiqini tapır.

Lakin “Oçerklər-63” də diqqəti çəkən bir vacib cəhət də unutmamalıyıq. Yazıldığı vaxtdan dörd onillik ötməsinə baxmayaraq, əsər zamanın sınağından çıxmış və öz müasirliyini itirməmişdir. Bəs onun müasirliyini şərtləndirən cəhətlər hansılardır? Gəlin, sualı cavablandırmağa çalışaq.

Bu kompozisiyada ilk növbədə həm özünün, həm də ətraf mühitin dərinə varan iti sənətkar qələmini duyuruq. “Oçerklər - 63”də bəstəkar - həyatı, olduqca mürəkkəb, çoxcəhətli prosesləri kifayət qədər geniş görür. Mirzəzadə, diqqətini bilərəkdən məhz həyati məsələlərə yönəldir: kompozisiyaya qeyri-adi “oçerklilik” adının verilməsi, bəstəkarın özünü müasirlikdə qrafik, qısa və aydın ifadə etmək cəhdi də elə bununla bağlıdır. Eyni zamanda kompozisiyanın başlıca musiqi mövzularında (Giriş, I surət, II surət, İşlənmə) bitkin hissə - oçerklərə ayrılımlar vardır ki, bu da “oçerkliliyi” əsərin musiqi dramaturgiyasında aydın izləməyə imkan verir. Yəni, sonata formasının hər bir mövzusu müstəqil oçerk kimi müəllif tərəfindən müşahidə olunan həyat hadisələrinin müxtəlif cəhətlərini qabarıq əks etdirir.

Bununla bağlı olaraq, bəstəkarın kompozisiyaya dair mülahizələrini təqdim edirik: “Mən musiqini müəyyən fikir meydana çıxan anda bəstələməyə başlayıram. Lakin bütün konstruksiya əsər üzərində gedən iş prosesində əmələ gəlir. Əsərin adı isə bütün iş sona çatdıqdan sonra meydana çıxır. Bəzən bu, çox şəxsi duyğularla bağlı olur, onların musiqidə təzahür edib, etmədiyi barədə mən mülahizə yürüdə bilmərəm. Məsələn, “Oçerklər–63”də mən konkret bir dövrün, hadisələrin “sənədli” gedişatını ifadə etməyə çalışmışam”(1).

Qeyd edək ki, “Oçerklər - 63” sadaladığımız bütün keyfiyyətlərlə yanaşı, formayaradıcı xüsusiyyətlər nöqtəyi – nəzərdən də diqqəti cəlb edir. Keçən əsrin 60 –cı illəri üçün qeyri-ənənəvi olan formaları ilk dəfə tətbiq edən bəstəkarlardan biri kimi, Xəyyam Mirzəzadə əsərdə həm forma, həm də məzmun etibarilə fərqlənən vacib məqamlara üz tutur. Bu məqamlar aşağıdakılardan ibarətdir:

1. Əsərdə mövzulararası tematik bağlılıq vardır. Kompozisiyanın bütün mövzuları Girişin başlanğıc musiqi modelindən əmələ gəlir.

2. Birhissəli əsər daxilində digər formalar ustalıqla tətbiq olunmuşdur. Bu isə öz növbəsində forma daxilində forma əmələ gətirir. Üşhissəli reprizli dramaturgiya daxilində sonata formasının yeni təfsiri verilir. Birhissəli Sonata - Allegrosu variasiyalılıqla qovuşur.

3. Formanın simmetrik çərçivələnməsi (güzgümlü mütənasiblik) əsərin strukturuna məntiqi tamlıq gətirir. Giriş mövzusu əsəri həm başlayır, həm də tamamlayır.

Yeri gəlmişkən, keçən əsrin 80-cı illərində sonata formasının maraqlı nümunələrinə Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığında rast gəldiyini söyləyən görkəmli musiqi tədqiqatçısı İ.Abezqauzun (2) diqqətini də çox güman ki, elə bu cəhətlər cəlb etmişdir.

Əsərdə forma ilə yanaşı, orkestrin tərkibi də qeyri –adidir: truba, altı litavra, iki sinc, fortepiano və simli orkestr üçün yazılmış “Oçerklər”in ümumi kompozisiyası dəqiq ölçülüb – biçilərək, kənarlardan ağır hərəkətlə, daxildən isə dinamik, şiddətli – ekspressivliklə çərçivələnib.

Əsərin sxeminə nəzər salaq:

## **“OÇERKLƏR – 63 ”**

### **SXEM**

GİRİŞ I SURƏT II SURƏT İŞLƏNMƏ I SURƏT II SURƏT GİRİŞ  
s.5 s.7, rəq.1 s.18, rəq.7 s.25,rəq.11 s.65, rəq.25 s.70,rəq.29 s.72, rəq.31



Qeyd etdiyimiz kimi, bütün musiqi mövzuları Girişin başlanğıc musiqi modelindən əmələ gəlir. Burada kvarta intervalının rolu xüsusilə qeyd olunmalıdır. Növbəti inkişaf zamanı bu mövzunun əsasında ustalıqla əmələ gətirilmiş variant təkrarları yaranır. Bu zaman, sxemdən görüldüyü kimi, giriş mövzusu ilə kompozisiyanın forması simmetrik çərçivəyə alınır.

Sonata forması daxilində variantlıq prinsipi işlənmənin variasiya üzərində qurulduğuna əsas verir. Digər tərəfdən isə, musiqi dramaturgiyasında sonata formasının yeni təfsiri ilə bağlı olaraq, burada eyni zamanda, üçhissəli quruluşun tətbiqi maraqlı doğurur. Bu zaman II hissə rolunu icra edən işlənməyə qədərki üç mövzu əsasında kompozisiyanın I və III hissələri məntiqli şəkildə çərçivəyə alınır.

Gəlin, forma daxilində vahid tematik bağlılıq əmələ gətirən giriş mövzusunun və ondan törəyən digər mövzuları nəzərdən keçirək:

### Nümunə 1 “Oçerklər – 63 ”

**Andante**  
I v-ni

**2 A tempo** *p*

**8 Lento** *p* *poco a poco accel.*

**11 Allegro vivace** işləmə *f*

Musiqi nümunələrindən gördüyümüz kimi, əsərə tamlıq gətirən vahid tematik başlanğıc “Oçerklər - 63”ün musiqi dilinin başlıca xüsusiyyətidir. Yeri gəlmişkən, tədqiqatçı Y.Qabay (1), əsərin bütün mövzuları arasındakı intonasiya bağlılığını monoüslubla əlaqələndirərək, Mirzəzadənin dəst – xəttində bu cəhətin rolunu xüsusi olaraq vurğulamışdır. Bu isə öz növbəsində müəllifin məlum janr, forma və strukturlara yeni münasi-

bətini üzə çıxarır və mahiyyəti etibarilə öz inkişaf xəttini bəstəkarın digər simfonik əsərlərində, o cümlədən, “Triptix” adlı 2 saylı simfoniya tapmasını bir daha təsdiqləyir .

Yuxarıda göstərdiyimiz sxemdən aydın olduğu kimi, Xəyyam Mirzəzadə musiqi mövzularını ənənəvi olaraq əsas və köməkçiyə ayırmır. Bu xüsusiyyət müəllifin 2 saylı simli kvartetindən və “Triptix”dən etibarən, bu günə qədər bəstələdiyi əsərlərdə eyni prinsip üzrə inkişaf etdirilməkdədir. Bəstəkar, ümumiyyətlə, hesab edir ki, musiqidə “obraz” bir ifadə olaraq düzgün səslənmir və onun səciyyəsi üçün “musiqi surəti”nə daha dəqiq ifadə kimi üstünlük verir.

Qeyd edək ki, Mirzəzadənin gəldiyi belə bir qənaət - musiqi mövzuları arasında əsas və köməkçiyə bölgünün olmaması, onların əvəzlənilib, I və II surət adlandırılması bəzi musiqi tədqiqatçılarının mülahizələri ilə üst – üstə düşür. Eyni fikri sanki məhz elə bu əsərləri nəzərdə tutan alim Y.Xolopov, keçən əsrin 90-cı illərində təsdiqləmişdir. O, yazır: “Hazırda sonata və simfoniya yazarların başlıca səhvi ondan ibarətdir ki, onlar “əsas” və “köməkçi” mövzular bəstələyirlər. Dramaturji prinsiplər sxemdən daha vacibdir və sxemi modelləşdirmək əvəzinə, onları inkişaf etdirmək lazımdır”(3).

Buradan aydın olur ki, X.Mirzəzadənin keçən əsrin 60 – cı illərində, “Oçerklər” əsərində gəldiyi qənaətin tədqiqatçı Xolopov tərəfindən üç onillik sonra təsdiqlənməsi, bir tərəfdən bəstəkar fikrini elmi cəhətdən əsaslandırır, digər tərəfdən həmin fikrin zamanın sınağından çıxmasını göstərir. Odur ki, müəllifin erkən və yetkin simfonik əsərlərini bir – birindən ayıran zaman müddəti, struktur daxilində ənənəvi mövzulara müraciətin dəyişməsi ilə, prinsipcə yeni məzmun və ifadə vasitələrinə fərqli münasibət yaratmışdır.

Tədqiqat göstərir ki, Mirzəzadə yaradıcılığının sonrakı dövrlərinə aid kamera – instrumental əsərlərində də, bu xüsusiyyət öz vacibliyini itirməmişdir. Müəllif birhissəli “Oçerklər” və üçhissəli “Triptix”də dəqiq müəyyənləşən simfonik silsilə şərhini bilərəkdən dəyişdirərək, məlum stereotiplərin qırılmasına doğru addım atır və gələcəkdə yetkin kamera – instrumental əsərlərinin birhissəli musiqi formasını təsdiqləyir.

Zəmanəmizin bir sıra görkəmli dirijorları – L.Ginzburq, A.Staseviç, N.Raxlin, N.Rzayev, K. və R. Abdullayevlər, R.Mansurov, V.Runçak tərəfindən ifa olunan “Oçerklər-63” əsərini bir sıra musiqi mütəxəssisləri yüksək qiymətləndirmişlər. Məqaləni Sankt – Peterburq Konservatoriyasının professoru M.Druskinin əsərlə bağlı söylədiyi fikri ilə bitiririk: “Oçerklər - 63” poemasının partiturası əla səviyyədə yazılıb. Bu əsər mənə həqiqətən estetik məmnunluq bəxş etdi”.

## **İstifadə olunmuş ədəbiyyat**

1. Габай Ю. Монолог продолжается // “Советская музыка” журналі, №10, 1986, с.27
2. Абезгауз И.В. “Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора”, М. Сов. Композитор, 1987, с.225
3. Холопов Й. Н. Денисов и музыкальные формы. // Пространство Эдисона Денисова./Научные труды Московской государственной консерватории. Сб.23. М. 1999, с. 35 – 50

## **РЕЗЮМЕ**

Кямаля Алескерли. «Очерки – 63» Хайяма Мирзаде. Настоящая статья посвящена «Очеркам-63» для симфонического оркестра Хаяма Мирзаде. Здесь впервые раскрывается творческое отношение автора к традиционным музыкальным формам и в связи с этим освещаются некоторые черты стилового своеобразия композитора.

## **SUMMARY**

The represented article is dedicated to Khayyam Mirsade's «Essays - 63» for symphonic orchestra. Here is the first time discovered the author's creative attitude to the traditional musical form – structure, and in connection with the some features of composer's stylistic originality distinctness are enlighten in this article.

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq namizədi, professor Solmaz Qasımova,  
sənətsünaslıq namizədi, professor Ülvüyyə İmanova.

***Бястякарларын йарадыжылыгы \* Творчество композиторов***

***Лейла МАМЕДОВА***

*Доцент кафедры “Общего Фортепиано”  
Бакинской Музыкальной Академии  
имени Узеира Гаджибейли*

**«ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ (№ 3, № 4) В ТВОРЧЕСТВЕ  
С. В. РАХМАНИНОВА»**

Важное место в творчестве Рахманинова занимает жанр концерта. Ни для одного из его сторонников, творческие интересы которых были связаны в первую очередь с областью фортепианной музыки (Скрябин, Метнер), этот жанр не имел такого значения, как для него. Каждый из четырёх фортепианных концертов Рахманинова обозначает определённую веху на пути композитора.

Важнейшим этапом в творческом развитии Рахманинова стало создание в 1909 году Третьего фортепианного концерта, которому принадлежит такое же центральное место конца 1900 – начала 1910-х годов, какое занимает Второй концерт в ряду произведений рубежа столетий.

Не уступая этому своему предшественнику по свежести вдохновения, мелодическому богатству и красоте тем, Третий концерт носит на себе печать большей зрелости и сосредоточенности мысли. Асафьев считал, что начиная именно с Третьего концерта происходит окончательное формирование "титанического стиля рахманиновской фортепианности" и черты "наивно романтической фактуры", свойственные ранним сочинениям композитора, полностью преодолеваются им. Более широкое дыхание приобретает симфоническое развитие, прочнее становятся связи между отдельными частями формы, огромной мощи звучания достигает монументальная фортепианная фактура наряду с почти моцартовской простотой, лёгкостью и прозрачностью некоторых эпизодов. Сущность концепции концерта – в слиянии лирического и эпического, восприятии художником-лириком в своё "я" образа Родины, ощущение им национального как своего, личного.

Концерт начинается сразу, после двух вступительных тактов оркестра, с проведения широко распевной темы главной партии солистом в октавном изложении. По своей силе и глубине выражения она не уступает первой теме Второго концерта, только, в отличие от неё, звучит тихо и скромно, со сдержанным затаённым чувством задумчивой печали. Много раз отмечалась близость её к строению древнерусских церковных напевов, приводились даже конкретные примеры подобной близости. По этому поводу Рахманинов пояснил: "Первая тема моего Третьего концерта ни из народно-песенных, ни из церковных источников не заимствована. Просто так "написалось!" Я хотел "спеть" мелодию на фортепиано, как её поют певцы..." Существенную роль играет чёткий активный ритм оркестрового сопровождения.

21 Allegro ma non tanto

Орк. *p*

*comodo*

Орк. *p*

Орк. *pp*

*dim.*

Та же ритмическая фигура слышится и в начальных фразах более взволнованной побочной партии. Она более мечтательна, которая по мере развития умиротворённость и созерцательность переходят в беспокойство и взволнованность. В своём развитии побочная тема достигает выразительной кульминации, представляющей динамическую вершину всего экспозиционного раздела.

Moderato  
22 Орк.

pp

Ф-п

p

Вторая, более высокая и продолжительная кульминация, достигаемая путём постепенного развития и вычленения отдельных мотивов темы главной партии, становится центром разработки (Allegro, ff, molto marcato) и завершается стремительно низвергающимся пассажем *martellato*, после чего наступает полоса длительного спада напряжения со скорбными малосекундовыми интонациями, настойчиво повторяющимися то в партии солиста, то у оркестра.

Allegro mollo. Alla breve

25

8-----

fff molto marcato

Ф-п.

Орк. fff molto marcato

Третья большая волна нарастания приходится на обширную

каденцию, связывающую последний раздел разработки с началом репризы. Все признаки последней (появление темы главной партии, хотя и в значительно изменённом, варьированном виде, утверждение основной тональности ре минор) ясно обозначаются в эпизоде *scherzando*. Развитие темы приводит к новой грандиозной кульминации, которая превосходит по силе обе предыдущие.

The image shows a musical score for piano, measures 26 through 38. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is written for both hands on a grand staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a dense harmonic texture. There are several dynamic markings like 'ff' and 'p' throughout the passage. The score is divided into two systems, with measure numbers 26, 28, 30, 32, 34, 36, and 38 indicated.

Всё дальнейшее (краткое напоминание побочной партии и полное заключительное проведение темы главной партии в её первоначальном экспозиционном изложении) служит заключением и "округляет" форму, придавая ей замкнутый, завершённый характер. Троекратное проведение основной темы (в экспозиции, в начале разработки и в заключении) и три кульминационные фазы, расположенные в порядке нарастающей силы и напряжённости, являются узловыми моментами формы, сообщающими ей необычайную внутреннюю цельность и целеустремлённость развития.

Своеобразна по своему строению и вторая часть концерта Интермеццо, написанная в виде свободных вариаций на простую песенную тему, излагаемую в оркестре. При этом тональность первоначального её изложения и вариаций, исполняемых солистом, различны (ля мажор и ре – бемоль мажор с рядом последующих модуляций).



27 *Adagio* *mf espress.*

Орк. *p*

За неторопливой, опеваемой подголосками мелодией следует ряд красочных вариаций – строф: страстное излияние чувств достигает кульминации в третьей строфе, далее напряжение спадает. Своего рода отстраняющим эпизодом служит четвёртая строфа, где устанавливается лёгкий танцевальный ритм и звучит нежная мелодия вальса. Здесь появляются отголоски из первой части – сначала второй лирической, а затем и главной партии, фрагменты которых мелькали и раньше.

Завершает *Intermezzo* его тема в первоначальном виде – как реприза. Бурные пассажи фортепиано в сопровождении квартета медных духовых подготавливают вступление финала.



28 8

Ф-п. *p*

Орк. *p*

Уверенной мужественной силы и энергии исполнен финал концерта с его типично рахманиновским твёрдым, резко акцентированным поступательным ритмом. Ритмическая фактура является своего рода лейтмотивом всего произведения, получает новое преломление в теме главной партии финала, основанной на стремительно взлетающих призывных квартовых интонациях.

29 *Alla breve*

Ф-п. *f*

Орк. *ff p*

Тот же неудержимый напор волевой энергии, закованной в жёсткие рамки неизменного синкопированного ритма, слышится и в излагаемой полнозвучными аккордами теме побочной партии. Только в заключительной партии появляется более плавная напевная мелодия, рисунок которой совпадает с основными

контурами предшествующей ей темы.

Характер музыки неожиданно меняется в разработке (Scherzando), представляющей собой самостоятельный эпизод внутри сонатного allegro: резко изменяются темп, звуковой колорит, тип изложения; ритмический рисунок становится причудливым, неуловимо капризным. Но при всей контрастности сохраняется, хотя и очень тонко завуалированная, связь с основным тематическим материалом, боевые кличи главной партии финала превращаются в какие-то таинственные фантастические зовы: вырисовываются очертания отдельных мотивов побочной партии первой части, а незадолго до окончания, как краткое напоминание, проходит начальная тема концерта в звучании виолончели (a tempo, raso a raso accelerando). Тем самым финал приобретает до известной степени суммирующее, синтетическое значение.

После краткой репризы Третий концерт, как и Второй, победоносно увенчивается сияюще светлой, но ещё более ярко и уверенно звучащей в мощных унисонах фортепиано и оркестра кодой, основанной на преобразенной теме побочной партии финала. Это торжествующее заключение подготавливается длительным постепенным нарастанием на доминантовом органном пункте, что ещё повышает силу и интенсивность производимого им впечатления.

Мощный каскад аккордов завершает произведение апофеозом, торжеством светлого начала.

83 Un poco meno mosso (d = d)

Ф-п. *ff* *cresc.* *ff*

Орк. *p* *cresc.* *ff*

Работой, знаменовавшей начало выхода из затянувшегося на

целое десятилетие творческого молчания, было завершение Четвёртого концерта. В печати появилось весной 1914 года сообщение, что Рахманинов предполагает к осени написать свой новый концерт, уже готовый в эскизах. Четвёртый концерт носит на себе отпечаток "переходной" поры в развитии его автора. Некоторыми своими сторонами этот концерт близок к двум предшествующим (особенно Третьему), и вместе с тем в нём отчётливо выступают те новые черты, кристаллизация которых происходит уже в этюдах-картинах и Второй сонате.

Первая часть открывается романтическими взлётами и порывами главной партии, служащей источником всех последующих тематических образований. Аккорды фортепиано, разворачивающиеся с грузной бородинской силой, подхватываются фанфарами оркестра; неумолимость стремительного натиска сдерживается тормозящим ритмом.

34 Allegro vivace (Alla breve) pesante

The image shows a musical score for the first system of the first movement of the Fourth Concerto by Sergei Rachmaninoff. The score is in 2/4 time and features a piano part (Ф-п.) and an orchestral part (Орк.). The piano part begins with a series of chords marked 'f' and 'pesante'. The orchestral part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of 'sf'.

Чарующий своей нежной лирической прелестью тема побочной партии, в противоположность широким плавным линиям и плотному аккордовому изложению главной, отличается хрупкостью, тонкими извивами мелодического рисунка. Она складывается из отдельных коротких фраз, которым обильная хроматизация придаёт оттенок щемящей грусти, словно воспоминание о чём-то прекрасном, но безвозвратно ушедшем. Побочная тема несколько восточного склада – сначала безмятежно спокойная, затем всё более взволнованная.

Moderato

35

Ф-п. *p* *mf cantabile*

*p* *dim.*

В жёстких звучаниях заключительной партии на первый план выступают силы зла.

Острая борьба тем экспозиции происходит в разработке, с её динамическими нарастаниями и спадами. Первой теме принадлежит главенствующая роль в концерте: она господствует на протяжении всей стремительной, динамичной разработки первого Allegro, эпизодически напоминает о себе и в двух следующих частях. Тема же побочной партии только один раз ещё проходит в светлом, прозрачном регистре деревянных духовых незадолго до окончания разработки. Больше нигде она не появляется, репризное же проведение темы главной партии в оркестре с непрерывной линией тихого, постепенного динамического угасания звучит скорее как заключение, чем собственно реприза. Реприза завершается кодой, показывающей, что борьба ещё не окончена.



36

Ф-п. *dim.*

Орк. *p cantabile* *dim.*

Медленная часть концерта (Largo) рисует унылую серую картину повседневности – без радостных порывов и надежд. Небольшая попевка, лежащая в основе темы, подвергается видоизменениям, получает различное тональное освещение. Аккорды в низком регистре оркестра, олицетворяющие здесь зловещий образ рока, сменяются жалобной мелодией солиста.

37 Largo

Ф-п. *mf espressivo*

Орк. *pp misterioso*

21405

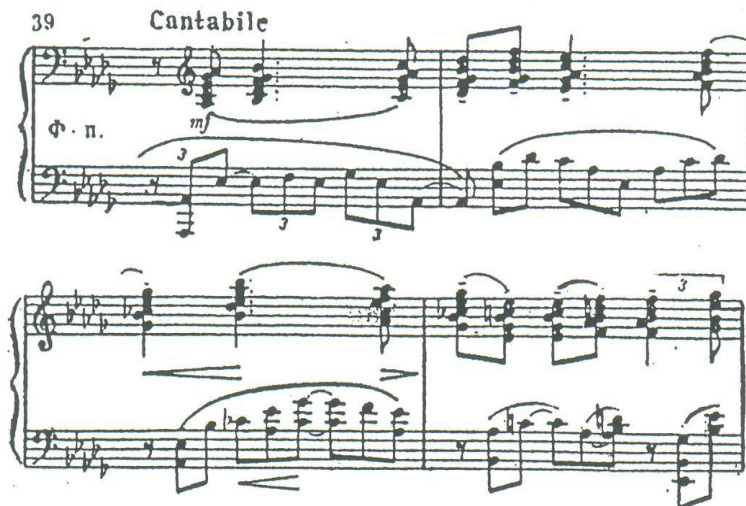
Злая скерциозность преобладает в финале: острые интонации мелодии в напряжённом, колючем ритме, скачки на широкие интервалы подчёркиваются стремительным токкатным бегом. Весь

финал представляет собой в структурном отношении большую, широко развёрнутую трёхчастную форму. Крайние его разделы основаны на острой "колючей" теме с оттенком сумрачной скерцозности, которая подвергается свободному варьированию.



Ей противопоставлена более светлая середина, наполненная то ли какими-то манящими звонами, то ли перекличкой призывных фанфар. Внезапные грозные аккорды в оркестре, а затем печально и несколько таинственно звучащая цепочка хроматически нисходящих терций у фортепиано на выдержанном гармоническом фоне приводят к возвращению и дальнейшему развитию первой темы.

Уже перед самым концом в последний раз проходит в гармонически усложненном виде начальная тема главной партии первой части.



Четвёртый концерт Рахманинова уступает двум предыдущим по

свежести мелодического изобретения, широте и напряжённости симфонического развития. Вместе с тем в нём проявляется ряд черт, характеризующих последний, зарубежный период творчества композитора: стремление к строгой сдержанности выражения порой жесткость, графичность музыкального письма усиление тёмных, мрачных тонов, принимающих иногда зловещую окраску ("разгул злых сил" в финале).

Творчество великого русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова стало достоянием широких кругов музыкантов и любителей музыки, а также пользуются неизменной любовью слушателей и исполнителей.

Его музыка несёт в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко – выражением безграничного ликования и счастья.

#### **Литература**

1. С. В. Рахманинов – Москва, "Музыка", 1988 г.
2. А. Соловцов – «Фортепианные концерты Рахманинова» – Москва, 1961 г.

#### **XÜLASƏ**

Məqalədə S. V. Raxmaninovun № 3, № 4 konsertlərinin məzmunu, forması və xüsusiyyətləri ətraflı göstərilir. Məqalə əsərlərin quruluşu və tərkibinin dəqiq anlayışına əsaslanaraq tərtib edilmişdir.

#### **SUMMARY**

Content, form and characteristics of S. V. Rakhmaninov's concerts №3, № 4 are indicated in detail in the article. The article was developed based on the specific understanding of structure and content of musical compositions.

Ряйчиляр: БМА-нын баш мцяллим Фируз Абдинзядя;  
сянятщцнаслыг намизяди Арзу Гулийева

**Инна ПАЗЫЧЕВА**

*Кандидат искусствоведения, доцент БМА*

## **МОДЕЛЬ ВАРИАНТНОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ**

*(мышление - структура - жанровые типологии)*

При обращении к жанрам азербайджанской музыки устной традиции, азербайджанскому композиторскому творчеству перед наукой неизбежно встает проблема вариантности в самом широком исследовательском аспекте. Вариантность как определяющий стилистический принцип азербайджанского национального стиля представляет собой то общее, что объединяет фольклор, традиционную музыку, композиторское творчество в одну национальную модель в музыкальном искусстве. Это позволяет нам обобщить некоторые наблюдения, касающиеся системы вариантного мышления в азербайджанской музыке и сформулировать его особенности.

Вариантность как метод мышления – это сложное и многогранное явление, требующее к себе комплексного подхода. Оно должно быть изучено одновременно с нескольких позиций: как пример обнаружения общих закономерностей художественного мышления, как проявление свойств музыки, наконец, как отражение специфики жанра в народной и устно-профессиональной традиции, специфики авторской индивидуальности в композиторском творчестве. Вариантное мышление - это, прежде всего, особый вид продуктивного, творческого музыкального мышления, вид познания действительности, сочетающего в себе интеллектуальное и эмоциональное начало. Как и все виды художественной деятельности, вариантное мышление носит социально и исторически обусловленный характер, оно зависимо от конкретных условий той среды, в которой совершалась музыкальная деятельность. Отсюда вытекает важная установка о тесной связи мышления с практикой, с самой музыкальной деятельностью. В азербайджанской музыке вариантность мышления социально и исторически детерминирована рядом факторов, в числе прочих назовем:

1. культивирование искусства импровизации, имеющей



генетические корни в странах Востока;

2.устно-профессиональную природу ведущих жанров традиционного музыкального искусства – мугама, ашыгского творчества;

3.особую роль национальных традиций в азербайджанском композиторском творчестве в сочетании с современными тенденциями, предполагающими наличие импровизационного начала в музыке (например, алеаторики, освобождающей музыканта «от диктатуры подробной нотной записи... Композитор ограничивает свою роль либо установлением общего плана и заготовкой блоков, которые музыкант может «укладывать» в любом желаемом порядке, либо установлением ряда интервальных и ритмических рисунков, предлагаемых в качестве материала для импровизации» (5,с.56)).

Вариантное мышление реализовало себя в мироощущении азербайджанских композиторов и творцов-исполнителей жанров устно-импровизационной и письменно-исполнительской культуры. В результате, оно стало отражением в целом эстетических и музыкальных вкусов, ценностных ориентаций музыкального общества, проявлением психологических установок национальной среды, которой воспитаны современные композиторы, исполнители и слушатели.

И так, вариантность и связанный с ней тип мышления опираются на материал, выработанный общественной практикой и в той же практике обретающий свои семантические возможности. Этот материал подвергается при формировании каждого из жанров и композиторских языков индивидуальному отбору и переработке в соответствии с эстетическими позициями автора и с его ориентацией на тот или иной пласт музыкально-общественной жизни. Отсюда и возникает специфика вариантного метода в азербайджанской народной песне и азербайджанской танцевальной музыке, азербайджанском ашыгском искусстве и азербайджанском мугаме. Отсюда индивидуально-типическая трактовка вариантности в творчестве азербайджанских композиторов, предпочтение каждого из них того или иного вида вариантного развития интонационного материала, структурирования последнего в музыкальной форме.

Одна из исходных методологических предпосылок вариантности как метода мышления заключена в понятии уровня. Конкретный анализ всегда направлен на определенный уровень музыкального целого. Мы анализируем жанровые связи, структуру, средства выразительности, образно-эмоциональное содержание исследуемого произведения. Соответственно, можно выделить образно-

эмоциональный, жанрово-семантический, структурообразующий и языковой уровни вариантности как метода мышления. Что же касается образно-эмоционального аспекта вариантности в азербайджанской музыке, то здесь градации ее значительно широки и многомерны. В своих разнообразных видах она способна служить темпераменту и динамике танцевального движения, эпическому повествованию ашыгского высказывания, лирико-драматической экспрессии мугамного развертывания, а также всем спектрам настроений и эмоций в народной песне. Примечательно, что выбор жанра определенным образом направляет сознание на конкретный тип вариантности. Согласно М.Г.Арановскому, жанр «выполняет функции порождающей модели, обладающей семантическим потенциалом» (1,с.127). К примеру, мугамность становится показателем вариантного развертывания по типу сквозного прорастания интонационной модели; ашыгская мелодика влечет за собой вариантную «короткопевчатость» в узком диапазоне; танец – вариантный повтор рефренного свойства с возвращением тонических каденций-рифм в каждом четном разделе формы.

Следующий уровень – структурообразующий. По словам чешского композитора и музыковеда Отакара Зиха, «музыкальное мышление возникает в том случае, если на основе восприятия звуковых последований осознается не только представляемое ими содержание, но имеет место и чисто рациональное, абстрактное осмысление специфических структурных факторов музыкального сочинения» (3,с.51). В соответствии с утвердившемся в теории представлением об иерархичности музыкальной формы, в ней следует различать логические закономерности:

1.морфологически - мотивного членения мелодики – на уровне интонации;

2.синтаксически - фразеологического разделения музыкального текста – на уровне темы;

3.композиционно-формообразующего – на уровне концепции сочинения.

Вариантность проявляет свои позиции в азербайджанской музыке на всех вышеобозначенных структурообразующих иерархиях, достигая наивысшей реализации в мугамной форме. В данном случае, мы вправе говорить о вариантном соотношении кратких попевок, микромотивов, фраз, предложений, разделов формы. Отметим, что рассматриваемый структурообразующий уровень вариантного мышления характеризуется необходимой творческой свободой, которая находит выражение в конкретных индивидуальных решениях каждого отдельно взятого произведения.

При этом, жанровая специализация отступает на второй план, гибкости вариантных преобразований соответствует всегда разнообразие, нестандартность их структурного оформления.

Четвертый уровень вариантного мышления – языковый – фиксирует особенности вариантной мелодики ( в том числе ее состава – опевания, секвенции, предъема на расстоянии, скачков и их заполнения и т.п.), метро-ритма, ладотональных, ладогармонических, фактурно-тембровых, динамических и других средств выразительности. Интересно, что в отдельных случаях языковый уровень вариантности оказывается напрямую зависим от жанра и от композиторского стиля в целом. Так, в азербайджанской танцевальной музыке, по своей жанровой природе связанной с движением, получает особое распространение ритмическая вариантность. В ашыгской музыке метрическая вариантность становится фактором, отражающим связь музыкального начала с поэтическим, а именно с распределением ударных слогов текста. В дирингах и ренгах, помимо прочих видов вариантности в отличие от песенных форм, находит выражение явление регистровой, ладовой, тональной вариантности. Многосоставные композиции этих традиционных танцевальных форм включают в себя так называемые «регистровые модуляции» (термин В.Беляева), а также отклонение темы – временный уход в одноименный лад с другой тоникой или в иную ладовую систему. Наконец, мугам концентрирует в своей циклической композиции все разнообразие типов вариантности как структурообразующего и языкового, так и образно-эмоционального и жанрово-семантического уровня. Напомним высказывание Р.Мамедовой, которая отметила следующее: «...мугам вообрал в себя и ассимилировал многое... лирический песенный напев, и скорбные интонации плача, и обрядовый напев, героический марш... синтез эпоса и лирики, объективного и субъективного... Таким образом, в самом мугаме функционирует генетический жанровый синтез...»(4,с.136).

Созидательная сторона вариантности охватывает таким образом все жанры азербайджанской музыки, а также формирование языковых элементов, построение из них текста, т.е. соединения этих элементов посредством структуры. В силу этого в сочетаниях и связях языковых элементов, в динамике их вариантного развертывания находит отражение не только результат, но и сам процесс вариантного мышления.

В процессе вариантного мышления всегда взаимодействуют между собой две стороны: общелогическая, универсальная и специфическая, национальная. Эволюция фольклора,

профессиональной музыки привела к возникновению стабильных моделей вариантного мышления, претворяющих общую логику в определенных типах связей специфических элементов, которые повторяются во множестве разных жанров и форм. Общелогические универсальные принципы вариантного мышления многообразны и разнофункциональны. Известные с древних времен народному искусству и проявившиеся затем в развитии профессионального творчества, они обладают конкретным «радиусом» действия и не утратили своего значения в сложном претворении на современном этапе. В процессе анализа музыки всегда приходится учитывать такое явление, как «встречные движения» (термин Е.Ручьевской), а именно «интонационные встречи» бытового и профессионального строя мышления в их взаимовлиянии, взаимодействие национальных и общеевропейских завоеваний общественного музыкального сознания.

Вариантность как метод мышления в азербайджанской музыке основана на взаимодействии целого ряда общелогических принципов, подчас приобретающих национальное выражение. Выделим среди прочих:

1. принципы, управляющие развитием – повторение, обновление, чередование, сопоставление, смягченный контраст, прогрессирующее сжатие масштабов;

2. принципы, раскрывающие связи собственно развития с предшествующими и последующими этапами музыкального формообразования, - сведение к тождеству (национальный эквивалент - рефренность); прораствание-продвижение ( в его составе цепляемость, подхват и развитие новых интонаций); композиционная проекция (национальный эквивалент - тезис-периодическое развертывание); резюмирование-обобщение ( в его составе перегруппировка и комбинация интонаций из двух и более тематических построений), замкнутое становление (национальный эквивалент - мелосно-вариантная структура в двух разновидностях, предполагающих, в одном случае, обновление стабильной масштабно-синтаксической единицы, в другом - вариантность интонационно-попевочного состава мелодии, которое масштабно не регламентировано).

Примечательно, что ряд вышеобозначенных закономерностей фигурирует в азербайджанской музыке в качестве принципов целостной структуры (подчеркнем, вариантных по своей природе!). Таковы рефренность; построение, основанное на прогрессирующем сжатии масштабов; тезис – периодическое развертывание и мелосно-вариантные структуры. Совершенно очевидно, что вышеобозначенные типологии обращены в своих истоках к

вариатной специфике жанров азербайджанской народной и устно-профессиональной музыки и шире - к вариантной природе национального музыкального мышления вообще. Сложившиеся в фольклоре и формах традиционной музыки, они по-своему широко используются и развиваются в профессиональном композиторском творчестве.

Такой в общих чертах видится модель вариантности как метода мышления в азербайджанской музыке. Эта модель создает прочную базу для исследования взаимосвязей разножанровых и разностилевых пластов музыкальной деятельности. Мы можем без сомнения констатировать, что на современном этапе понятие «вариантное мышление» обрело права гражданства в национальном стиле, причем не только в узкой специализированной области одного жанра или творчества одного композитора, но и в сравнительно широком аспекте изучения азербайджанской музыки и национальной культуры в целом. Вариантность – это явление, «многоканально» вписанное в достаточно обширный культурный контекст Азербайджана, системное научное исследование которого является одной из важных и актуальных задач современной науки.

#### **Литература:**

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974, с. 90-128.
2. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. – М.: Советский композитор, 1971, 233 с.
3. Бурьянec И. К историческому развитию теории музыкального мышления. Проблемы музыкального мышления. - М.: Музыка, 1974, с.29-58.
4. Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам. - Баку: Элм, 2002, 280с.
5. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация). Вопросы теории и эстетики музыки, вып.13. – Л.: Музыка, 1974, с. 32-57.

### **XÜLASƏ**

**İnna Paziçeva**

#### **Azərbaycan musiqisində variantlıq komponenti (təfəkkür - struktur - janr tipoloqiyaları)**

Məqalədə variantlıq modeli aşağıdakı mövqələrdən araşdırılır:

1. bədiî təfəkkürün qanunauyğunluğu, onun estetik və musiqi zövqlərlə əlaqəsi, musiqi cəmiyyətinin dəyərli səmtləşməsi, milli mühütün psixoloji istiqaməti ilə;
2. musiqi sənətinin obraz-emosional, janr-semantik, strukturyaradıcı və dil dərəcələri;
3. ümumi məntiqli inkişaf prinsiplərinin qarşılıqlı əlaqəsi (təkrarlıq, yeniləşmə, növbələşmə, bənzərlik, qaralı təşəkkül, kompozisiya proeksiya, törəmə, ümumiləşmə və s.)

Azərbaycan musiqisində variantlıq modeli milli mədəniyyətin müxtəlif janrlı və müxtəlif üslublu tədqiqatları üçün əsas yaradır.

### **SUMMARY**

**Inna Pazicheva**

#### **The model of variation in Azeri music**

**(Thinking – structure – genre typologies)**

In this article the author opens up the model of variation in Azeri music from the perspectives of:

- 1.the laws of artistic thinking and it's relations with aesthetic and music tastes, value orientations of music society, psychological settings of national environment;
- 2.figuratively emotional, structure building and lingual levels of music art;
- 3.interaction of sociologic principles of development (repetition, renewal, alternation, bringing to identity, closed formation, compositional projection, generalization, etc.)

The model of variation in Azeri music creates a firm base for the research of inter-relations of multigenre and multistile stratum of national culture.

**Rəyçilər:** professor Mahmudova Q.R.

dosent Nəsirova K.

**АЗЯРБАЙЖАН МИЛЛИ КОНСЕРВАТОРИЙАСЫ**

*«КОНСЕРВАТОРИЙА» № 4, 2010*

---

*Музиги нязриййяси* ❁ *Музыкальная теория*

---

***Rüfət HƏSƏNOV***

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının aspirantı*

**MUĞAM ÜZRƏ TƏDRİS PROQRAMLARININ  
YARANMASINDA TARZƏN MİRZƏ FƏRƏCİN ROLU**

Azərbaycanın şifahi ənənəli professional musiqi irsini – bəşəriyyətin şah əsərləri sırasına daxil olunmuş muğam sənətini qoruyub saxlamaq, inkişaf etdirmək müasir dövrdə irəli sürülən ən vacib və zəruri məsələlərdəndir. Təsadüfi deyil ki, dövlətimiz tərəfindən muğam sənətinə bu qədər diqqət və qayğı yetirilir.

Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə həyata keçirilən muğam sənətinin qorunması, inkişafı və təbliği ilə bağlı layihələr möhtəşəmliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu layihələr çərçivəsində muğam müsabiqələrinin (2005, 2007), beynəlxalq muğam festivalının keçirilməsi, muğam ustadlarının yaradıcılığını özündə əks etdirən səsyazılarından ibarət CD və DVD albomların nəşri, çoxsaylı muğam konsertlərinin təşkili və s. rəngarəng tədbirlər bu qədim sənətin yaşadılmasına xidmət edir. Bütün bunların əsasında isə ilk növbədə muğamın tədrisi problemi, görkəmli ustad sənətkarlarımızın yaradıcılıq ənənələrinin gənc muğam ifaçılarına ötürülməsi məsələləri durur.

Muğamın tədrisi məsələləri bütün dövrlərdə diqqət mərkəzində olub, müxtəlif yanaşma tərzilə seçilmişdir. Belə ki, qədim dövrlərdən muğam sənəti şifahi ənənələr əsasında ustaddan-şagirdə ötürülmüş, yaddaş vasitəsilə nəsil-dən-nəslə keçmişdir.

Əlbəttə ki, muğam sənətinin tədrisində yazılı vəsaitlərdən istifadə olunmamışdır. Muğam sənətinin tədrisi fərdi qaydada aparılır. İfaçılıq təcrübəsində mövcud olan bütün muğam adları, şöbələrin musiqi materialı, inkişaf xüsusiyyətləri, dəstgah daxilində bir şöbədən-digərinə keçid yolları, muğam və təsniflərin quruluş xüsusiyyətləri və s. muğam ifaçılığı ilə bağlı cəhətlər əyani şəkildə ustad tərəfindən şagirdə mənimsədilir. Bu baxımdan şagirdin musiqi duyumu, hafizəsi, qabiliyyəti və mənimsəmə bacarığı böyük əhəmiyyət kəsb edir. Təbii ki, muğam sənətinin qayda-qanunları pərakəndə şəkildə deyil, nizamlı bir sistemə tabedir və bu sistemin bütövlükdə dərk olunması və mənimsənilməsi vacib şərtədir. Hər bir muğam ifaçısı bu bünövrə əsasında yetişir və özünəməxsus yolla muğam ustadlarının yaratdıqları ənənələri davam etdirir, bu da muğam sənətinin inkişafına, yeni muğam növlərinin və variantlarının yaranmasına təkan verir.

Məlumdur ki, Şərqlərin musiqi sahəsində yazılı mənbələr – Orta əsrlər dövrünün böyük ensiklopedist alimlərinin musiqi ilə bağlı risalələri mövcud olmuşdur. Bu risalələrdə öz dövrünün musiqi ifaçılığını əks etdirən muğam adları, onların bədii-estetik mahiyyəti, quruluşu, bir sıra nəzəri məsələlər və musiqi alətləri haqqında məlumat əldə etmək mümkündür. Bütün bunlar müasir dövrdə də muğam sənətinin tədqiqatçıları üçün əsas və qiymətli mənbələrdəndir.

Xüsusilə Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağayinin (XIV-XV əsr), Mirzə bəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) kimi görkəmli musiqişünasların risalələri, tərtib etdikləri muğam cədvəlləri diqqətəlayiqdir. XX əsrdə də ustad sənətkarların muğam cədvəlləri olmuşdur. Bunlardan görkəmli tarzənlər Mirzə Fərəc Rzayevin, Əhməd Bakıxanovun, Kamil Əhmədovun və başqalarının adlarını qeyd edə bilərik. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı proqram isə muğamın sistemləşdirilməsində müstəsna rol oynamışdır.

Bütün bu yazılı sənədlər dövrün musiqi ifaçılığı təcrübəsini, ustad muğamçıların repertuarını və bunun əsasında qurulan muğam tədrisi ənənələrini bizə çatdırır. Bununla belə XX əsrdə yaranan və genişlənən musiqi təhsili sistemi və onun bir qolu olan muğam tədrisi daha konkret və əyani dərs vəsaitlərinin, tədris proqramlarının olmasını tələb edirdi.

Bu baxımdan 1920-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, Bakı Musiqi Texnikumunda və digər təhsil ocaqlarında muğam şöbələrinin açılması, dövrün görkəmli sənətkarlarının bu təhsil ocaqlarına müəllim kimi cəlb edilməsi xüsusi əhəmiyyətə malikdir və muğam sənətinin inkişafında yeni bir mərhələnin başlanğıcı olmuşdur.

Əlbəttə ki, həmin illərdə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən ilk muğam proqramının tərtib olunması əlamətdar hadisədir. Lakin bu, ilk proqram olsa da ustad sənətkarların ənənələrinə əsaslanaraq, özündən əvvəlki

ifaçılıq təcrübəsinin nailiyyətlərini cəmləşdirirdi.

1923-cü ildə ilk muğam proqramının yaradılmasına qərar verilmiş və hər bir muğam məcmusunun dəqiqləşdirilməsi ilə əlaqədar Bakı Musiqi Texnikumunda “Muğam komissiyası” təşkil olunmuşdu. Həmin komissiyanın sədri texnikumun müdiri Üzeyir Hacıbəyli, üzvləri Cabbar Qarayağdıoğlu, Qurban Primov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mansur Mansurov, texniki katibi Əfrasiyab Bədəlbəyli olmuşdur. R.Zöhrabov bu barədə yazır: “Əlbəttə, bu komissiyanın qızgın mübahisələrlə keçən hər iclası nəticəsində hər bir muğam dəstgahının dəqiqləşdirilmiş tərkibi müəyyənləşdirildi. Sonralar yaranmış muğam proqramları üçün də məhz ilk proqram (1925-ci il) qiymətli örnək oldu” (1, s. 187).

Haqqında danışdığımız proqramın yaranmasında Mirzə Fərəcin də rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Ona görə ki, artıq həmin vaxta qədər Mirzə Fərəc öz muğam cədvəllərini tərtib etmişdi. Bu cədvəllər XIX əsrin sonlarında Abşeron – Bakı mühitində muğam ifaçılıq təcrübəsini əks etdirməsi ilə diqqəti cəlb edir və onun digər bölgələrdən, məsələn Qarabağdan və ya Şirvan bölgəsindən olan musiqiçilərin tərtib etdikləri muğam cədvəlləri ilə müqayisəsi bunlar arasındakı fərqli cəhətlərin üzə çıxarılmasına şərait yaradır.

Eyni zamanda, Mirzə Fərəcin muğam cədvəlləri ilə Ü.Hacıbəylinin yaratdığı proqramın və sonrakı illərdə meydana gəlmiş muğam tədrisi proqramlarının müqayisə olunması bu cədvəllərin nə dərəcədə əhatəli olmasını izləməyə və muğamların inkişaf yolunu üzə çıxarmağa imkan verir.

Mirzə Fərəcin cədvəllərində aşağıdakı muğamlar öz əksini tapmışdır: “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Mahur-hindi”, “Segah-Zabul”, “Rəhab”, “Düghah”, “Şüştər”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar” (2). Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” əsərində altı dəstgahın tərkibi göstərilmişdir: “Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva”. Bunlardan yalnız dörd muğam adı Mirzə Fərəcin cədvəli ilə üst-üstə düşür.

1925-ci ildə qəbul olunmuş Türk Musiqi Texnikumunun proqramında isə aşağıdakı muğamlar yer almışdır: “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Mahur-hindi”, “Segah-Zabul”, “Rəhab”, “Düghah”, “Şüştər”.

Göründüyü kimi, Mirzə Fərəcin cədvəllərində öz əksini tapmış iki muğam – “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar” – Ü.Hacıbəylinin proqramına daxil olmamışdır. Lakin ifaçılıq təcrübəsində və sonrakı illərin proqramlarında bu muğamların da yer aldığını müşahidə edirik. Görünür, Ü.Hacıbəyli tərəfindən bu muğamların proqrama daxil edilməməsinin səbəbi olmuşdur. Bizcə, bu, adı çəkilən muğamların “Rast” muğam ailəsinə daxil olması ilə əlaqədardır, çünki proqram müəyyən həcmdə dərslər saatları üçün nəzərdə tutulur və bu baxımdan da “Rast” ailəsinə



daxil olan “Rast”, “Mahur-hindi”, “Düğah” kimi muğamların tədrisinə yer verilmişdir. “Orta Mahur” və “Bayatı-Qacar” isə bu muğamların variantı olaraq, ifaçılıq təcrübəsində öz əksini tapır.

İndiki proqramlarda isə tədris olunan muğamların siyahısında bir qədər dəyişiklik özünü göstərir. Belə ki, “Rast” ailəsinə daxil olan muğamlardan əsasən “Rast”, “Mahur-hindi”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar” tədris olunur, “Düğah” muğamı tədris proqramlarına daxil edilmir.

Mirzə Fərəcin cədvəllərindəki bir neçə muğamın tərkiblərinin digər cədvəllərlə müqayisə olunması da maraqlıdır və muğamların inkişaf tarixinin öyrənilməsi ilə yanaşı, müasir dövrdə nə kimi dəyişikliklərə uğramasını, dəstgah kompozisiyasının formalaşması prosesini üzə çıxarmağa imkan verir.

“Rast” muğamı Mirzə Fərəc tərəfindən aşağıdakı tərkibdə göstərilmişdir: 1. Mayeyi-Rast; 2. Novruzı-rəvəndə; 3. Rast; 4. Üşşaq; 5. Hüseyini; 6. Vilayəti; 7. Xocəstə; 8. Xavəran; 9. Əraq; 10. Pəncgah; 11. Rak; 12. Xavəran; 13. Əmiri; 14. Məsihi; 15. Rast.

Müqayisə üçün, həmin dövrdə meydana gəlmiş Mir Möhsün Nəvvabın muğam cədvəllərindəki “Rast” muğamının tərkibinə nəzər salsaq, bunların bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqləndiyini görürük. Mir Möhsün Nəvvabda “Rast” dəstgahının tərkibi bu şəkildədir: 1. Rast; 2. Pəncgah; 3. Vilayəti; 4. Mənsuriyyə; 5. Zəmin-xarə; 6. Raki-hindi; 7. Azərbaycan; 8. Əraq; 9. Bayatı-türk; 10. Bayatı-Qacar; 11. Mavərənnəhr; 12. Bali-Kəbutər; 13. Hicaz; 14. Şahnaz; 15. Əşiran; 16. Zəngi-şötör; 17. Kərküki; 18. Rast.

Ü.Hacıbəylinin proqramında isə “Rast” muğamının məcmusu bu şəkildədir: 1. Rast; 2. Üşşaq; 3. Hüseyini; 4. Vilayəti; 5. Məsihi; 6. Dəhri; 7. Xocəstə; 8. Xavəran; 9. Əraq; 10. Pəncgah; 11. Raki-Xorasani; 12. Qərai; 13. Rast.

Qeyd etdiyimiz muğam cədvəllərinin XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərinə (1920-ci illərə) aid olduğunu nəzərə alsaq, onların tərkiblərini ümumilikdə bu dövrün muğam ifaçılığı təcrübəsini əks etdirdiyini və muğamın sisteməlik tədrisi üçün əsas olduğunu hesab etmək olar.

Sonrakı illərdə yaranan muğam proqramlarında da “Rast” muğamının tərkibinə nəzər salsaq, müəyyən fərqlərin olduğunu müşahidə edə bilərik. Məsələn, Əhməd Bakıxanovun proqramında “Rast” muğamı bu tərkibdə göstərilir: 1. Bərdaşt; 2. Mayə; 3. Üşşaq; 4. Hüseyini; 5. Vilayəti; 6. Şikəsteyi-fars; 7. İraq; 8. Pəncgah; 9. Qərai; 10. Rast. Kamil Əhmədovun proqramında isə “Rast”ın tərkibi bu şəkildədir: 1. Bərdaşt; 2. Mayə; 3. Üşşaq; 4. Hüseyini; 5. Vilayəti; 6. Şikəsteyi-fars; 7. İraq; 8. Pəncgah; 9. Rak; 10. Qərai; 11. Rast.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin ikinci yarısında muğamın tədrisi uşaq musiqi məktəblərindən başlayaraq, həm orta ixtisas musiqi məktəblərində, həm ali musiqi məktəblərində aparılır. Bununla əlaqədar

olaraq, çoxsaylı muğam proqramları meydana gəlmişdir. Onların tərtibçiləri adlı-sanlı muğam biliciləri və pedaqoqlardır. Şübhəsiz ki, müxtəlif illərdə yaranmış bu proqramlar muğam tərkiblərində özünü göstərən dəyişiklikləri üzə çıxarmaqla yanaşı, həm də dövrün ifaçılıq təcrübəsinin ümumi mənzərəsi haqqında təsəvvür yaratmağa imkan verir.

Bu baxımdan yanaşsaq, əlbəttə ki, təkə “Rast” muğamının tərkibinin neçə variantının yarandığını izləyə bilərik. Lakin bütün variantların müqayisəsindən görə bilərik ki, “Rast” dəstgahının əsasını təşkil edən ənənəvi tərkiblər dəyişilməz olaraq qalır. Bu şöbələrin ardıcılığının artıq Mirzə Fərəcin cədvəllərində formalaşdığını müşahidə edirik.

Bütün bu cədvəllərin müqayisəsindən görürük ki, Mirzə Fərəclə Mir Möhsün Nəvvabın cədvəllərində “Rast” dəstgahının yalnız dörd şöbəsi – “Rast”, “Pəncgah”, “Vilayəti” və “Əraq” üst-üstə düşür. Mir Möhsün cədvəlində “Rast” dəstgahının tərkibində “Çahargah”, “Şur” və digər muğamlarda istifadə olunan şöbələr daha geniş təmsil olunmuşdur. Mirzə Fərəcin cədvəlində isə bilavasitə “Rast” muğam dəstgahının kompozisiya quruluşunu daha dolğunluqla göstərən 12 şöbəni özündə cəmləşdirir.

Bu iki cədvəldə hətta, “Rast”ın şöbələrinin yerlərinin fərqləndiyini də qeyd etməliyik. Belə ki, muğamın başlanğıcında verilən “Rast” şöbəsinin “Mayə” əhəmiyyəti daşdığını qəbul etsək, Mir Möhsün Nəvvabda “Mayə”dən sonrakı “Pəncgah” şöbəsinin verilməsi diqqəti cəlb edir. Bil-diyimiz kimi, “Pəncgah” “Əraq”dan sonra ifa olunan zil şöbədir. Hətta, bu şöbə “Rast” dəstgahında xüsusi mövqə tutduğuna görə, bəzən onun “Rast-Pəncgah” adı ilə müstəqil muğam şəklində ifa olunduğunu da qeyd edə bilərik. İran musiqisində isə “Rast-Pəncgah” əsas dəstgahlardan biridir.

“Rast” və “Pəncgah” şöbələrinin dəstgahın əvvəlində verilməsi Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindəki “Rast”ın tərkibini digər muğam tərkiblərindən fərqləndirən cəhətlərdən biridir, çünki Mirzə Fərəcin cədvəlindən başlayaraq, nəzərdən keçirdiyimiz digər variantlarda muğamın başlanğıcında mütləq olaraq “Mayə”dən sonra “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Əraq”, “Pəncgah”, “Rak” şöbələri və “Rast”ın mayəsinə qayıdış ardıcılışı ki, bu da muğam kompozisiyasının ənənəvi quruluşunu əmələ gətirir və bu xüsusiyyət müasir dövrdə də dəyişilməz olaraq saxlanılır.

Lakin Mirzə Fərəcin cədvəlində verilən şöbələr arasında “Xavəran”ın iki dəfə təkrarlandığını qeyd etməliyik: birinci dəfə “Əraq”dan əvvəl və ikinci dəfə “Əraq”, “Pəncgah” və “Rak” şöbələrindən sonra. Bu da həmin şöbənin keçid əhəmiyyətli olduğundan irəli gəlir, yəni birinci dəfə bu şöbə muğam dəstgahın kulminasiyaya doğru hərəkətinə, ikinci dəfə isə zirvədən “Mayə”yə doğru enməsinə xidmət edir. Mirzə Fərəc “Rast” muğamının kulminasiyasından sonra “Xavəran”, “Əmiri”, “Məsihi” şöbələrindən istifadə edərək, “Rast”ın “Mayə”sinə qayıdır ki, bu da enmə prosesinin rəngarəng muğam intonasiyaları ilə zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

Sonrakı siyahılarda “Xavəran” şöbəsindən bir dəfə, kulminasiyaya doğru yüksəliş zamanı istifadə olunması özünü göstərir. Kulminasiyadan enmə zamanı isə əsasən “Qərai” şöbəsindən istifadə olunur.

Mirzə Fərəcin cədvəlində “Rast” muğam dəstgahının tərkibində xüsusi olaraq “Mayeyi-Rast”dan sonra “Novruzı-rəvəndə” şöbəsinin yer aldığını qeyd etmək lazımdır. Bundan sonra isə yenidən “Rast”, “Üşşaq” və digər şöbələr gəlir. Üzeyir Hacıbəylinin proqramında bu şöbənin adına rast gəlmirik, həmin proqram “Rast” adlanan şöbə ilə başlanır ki, bu da “Mayeyi-Rast”ı ifadə edir. Bütün sonrakı proqramlarda isə “Rast”ın “Bərdaşt” şöbəsi ilə başlanması və həmin şöbənin “Novruzı-rəvəndə” adlandırılması qəbul olunmuşdur. Bu hal ənənəvi olaraq davam etdirilir.

Məlum olduğu kimi, muğam dəstgahında “Bərdaşt” şöbəsi müqəddimə rolunu oynayaraq, özünəməxsus quruluş və inkişaf xüsusiyyətlərinə malikdir. Adətən, “Bərdaşt” yuxarı (zil) registrdə emosional-ehitirəslı rəçitativ üsulda başlanır və tədricən aşağıya doğru enən hərəkətlə “Mayə” pərdəsində tamamlanır. Bundan sonra “Mayə” şöbəsi başlanır. Beləliklə, “Bərdaşt” hər hansı muğamın başlanğıcında ifa olunaraq, onun “Mayə” şöbəsinə lad-intonasiya cəhətdən bilavasitə hazırlayır. Çox zaman “Bərdaşt” muğamın “Mayə” şöbəsinin zildə səslənən melodik ibarələri üzərində qurulur və mayə kadensiyası ilə yekunlaşdırılır ki, bu da muğam kompozisiyasının quruluşuna bütövlük aşılayır.

Ramiz Zöhrabov “Muğam” əsərində göstərir ki, “Rast” muğamında “Bərdaşt”ın əlavə adı da var – “Novruzı-rəvəndə” (“baharın başlanması” mənasında – R.H.). Bununla bağlı o, ustad tarzən Kamil Əhmədovun fikirlərini nümunə gətirir. K.Əhmədovun qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan muğam dəstgahlarının bəzilərində “bərdaşt”ların adları mövcuddur. Məsələn, “Rast” dəstgahında “Bərdaşt” bəzən “Novruzı-rəvəndə” və ya bəzən “Suzi-güdəz”, “Mahur-hindi” dəstgahında “Bəzmigah”, “Şüştər”, “Şur” və “Rəhab” dəstgahlarında isə “Əmiri” adlanır (1, s. 94).

R.Zöhrabov “Rast” dəstgahında istifadə olunan “Novruzı-rəvəndə” şöbəsinə xarakterizə edərkən belə yazır: “Ehtimal ki, bu hissənin musiqisi öz səciyyəsi etibarilə o melodiyalara mənsubdur ki, onlar ənənəyə əsasən baharın başlanğıc günü ifa olunur. “Rast” dəstgahının “Bərdaşt”ı – “Novruzı-rəvəndə” məhz “Əraq” şöbəsinin melodiyası ilə zildə başlanır. Bu şöbənin əsas istinad pərdəsində gəzişmədən sonra musiqi axını dəstgahın “Mayə”sinə gəlib çıxır. Onu da deyək ki, müqəddimə səciyyəli “Novruzı-rəvəndə” xanəndənin oxumağa başlaması üçün bir növ hazırlıq prosesidir. “Bərdaşt”dan sonra dəstgahın “Mayə” şöbəsi çalınıb oxunur. Başqa dəstgahlarda olduğu kimi, “Rast”da da “Mayə” şöbəsi dəstgahın bütövlükdə simasını səciyyələndirir” (1, s. 108).

Göründüyü kimi, “Novruzı-rəvəndə” əgər XX əsrin əvvəllərində ayrıca bir şöbə kimi qeyd olunurdusa, sonradan o, “Bərdaşt”ı əvəz edən

bir şöbəyə çevrilmişdir. Bu halda “Novruzı-rəvəndə” şöbəsinin “Bərdaşt” xüsusiyyətlərinə malik olması, yəni zildə səslənərək, tədricən mayəyə doğru enməsi, burada “Mayə”nin melodik ibarələrindən və kadensiya-larından istifadə olunması əsas amil kimi diqqəti cəlb edir. Belə ki, R.Zöhrabovun fikrinə istinad etsək, “Novruzı-rəvəndə” “Əraq” şöbəsinin melodiyasına əsaslanır. “Əraq” isə “Rast”ın “Mayə” şöbəsinin melodik özəyinin zildə səslənməsi üzərində qurulur.

Əlbəttə ki, “Bərdaşt”da və “Novruzı-rəvəndə” şöbəsində həmin melodik özəyin işlənilməsi fərqlidir, yəni zildən bəmə enmə zamanı melodik hərəkətin istiqamətindən asılı olaraq, sərbəst gəzişmənin xarakteri, “Mayə”yə yaxınlaşma və kadensiya verilməsi də dəyişir. Mahiyyətə, eyni bir melodik ifadənin dəstgahın quruluşunda müxtəlif xarakterli və müxtəlif vəzifə daşıyan şöbələrin əsasını təşkil etdiyini görürük. Deməli, “Rast” dəstgahında “Bərdaşt” yerində “Novruzı-rəvəndə” şöbəsindən istifadə olunması və müasir dövrdə bu iki şöbənin vəzifəsinin eyniləşdirilməsi muğamın inkişafını və tərkibində baş verən dəyişiklikləri göstərən cəhətlərdir.

Mirzə Fərəcin cədvəlində “Rast” muğamının başlanğıc şöbələrinin ardıcılığına diqqət yetirsək, görərik ki, burada “Mayeyi-Rast”, “Novruzı-rəvəndə” və “Rast” şöbələri ardıcılışır. Üzeyir Hacıbəylinin proqramında birinci olaraq, “Rast” şöbəsi verilir və fikrimizcə, bu, “Mayə” əhəmiyyəti daşıyır. Sonrakı illərdə Əhməd Bakıxanovun və Kamil Əhmədovun proqramlarında dəstgahın “Bərdaşt” (“Novruzı-rəvəndə”) və “Mayeyi-Rast” şöbələri ilə başlandığı qeyd olunur və bu xüsusiyyət ənənəvi hala çevrilir. Buna əsaslanaraq, deyə bilərik ki, muğam dəstgah kompozisiyası tədricən formalaşmış və onun quruluşu daha yığcam və məqsədyönlü şəkil almışdır.

Nəzərdən keçirdiyimiz proqramlarda özünü göstərən daha bir fərqli cəhət “Rast” muğamının tərkibindəki “Xocəstə” şöbəsi ilə bağlıdır. Belə ki, bu şöbənin sonradan “Şikəsteyi-fars”la əvəz olunması özünü göstərir. Bildiyimiz kimi, hər iki şöbə segahda qurulur. “Rast” muğamında bu şöbə-lərdən “Segah”a keçid kimi istifadə olunur. Həmin iki şöbənin musiqi materialı, onların istinad pillələri və melodik inkişaf xüsusiyyətləri bir-birinə çox yaxındır və buna görə də bu şöbələri variant kimi qəbul etmək olar.

Bununla yanaşı, ifaçılıq təcrübəsində “Şikəsteyi-fars” bir şöbə kimi daha çox inkişaf etmiş və geniş yayılmışdır və müstəqil olaraq daha çox istifadə olunur, bu şöbədə qurulan təsniflər və rənglər də melodik gözəlliyi ilə fərqlənir və yadda qalır. “Segah” muğamının əsas şöbələ-rindən olan “Şikəsteyi-fars”dan digər muğamların tərkibində də geniş istifadə olunur. “Xocəstə” şöbəsi isə heç vaxt müstəqil şöbə olmayıb, müasir dövrdə çox az hallarda, əsasən “Rast” muğamının tərkibində özü-nü göstərir. Bu baxımdan hal-hazırda ifaçılıq təcrübəsində və proq-ramlarda “Xocəstə”nin “Şikəsteyi-fars”la əvəzlənməsi təbii bir prosesdir.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, Mirzə Fərəcin cədvəlindən başlayaraq, bütün proqramlarda “Mayeyi-Rast”dan sonra “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi fars” (və ya “Xocəstə” və “Xavəran”), “Əraq”, “Pəncgah”, “Rak” şöbələrinin ardıcılışması muğam dəstgah kompozisiyasının inkişaf yolunu təmsil edir və silsiləşəkili quruluşunu əmələ gətirir. Bu şöbələrin ardıcılığı müasir dövrdə dəyişməz olaraq qalır, lakin müstəsna hallarda bu ənənəvi şöbələr arasında lad-intonasiya zənginliyini artırmaq üçün kiçik guşələrdən də istifadə olunur. Muğamın müasir dövrdə təkmilləşmiş ənənəvi kompozisiya quruluşunun məhz Mirzə Fərəcin cədvəllərində əsaslandırılması diqqətəlayiqdir.

Beləliklə, Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəllərində qeyd olunan şöbə və guşələri ayrı-ayrı ərəzilərdə, yəni Bakıda, Şuşada və başqa yerlərdə müxtəlif vaxtlarda ifa edilən muğamlarla müqayisə etdikdə maraqlı fərqlərlə qarşılaşırıq. Bu da hər şeydən əvvəl, zəngin muğam sənətimizin müxtəlif variantlarının mövcud olmasını, digər tərəfdən isə Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində artıq formalaşmış muğam ifaçılıq ənənələrinin bir yerdən digər yerə keçməsinə göstərir. Məsələn, Bakının məşhur muğam ifaçıları Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində məclislərdə, konsertlərdə iştirak etdiyi üçün həm öz muğam ifaçılıq məktəbinə xas cəhətləri orada yaymış, həm də əsasən Şuşanın, Şamaxının və Cənubi Azərbaycanın muğam ənənələrinə məxsus ifaçılıq xüsusiyyətlərini Bakıya gətirmişlər. Muğam sənətinin Azərbaycan ənənəsindəki quruluş formalarını ayrı-ayrı regionlarda, yəni Ərəbistanda, İranda, Orta Asiya və s. yerlərdəki inkişaf formaları və struktur quruluşları ilə müqayisə etmiş olsaq, Azərbaycanda bunun daha rəngarəng şəkillərdə mövcud olması ilə rastlaşırıq.

XIX əsrin birinci yarısından XX əsrin sonuna qədər keçən bir müddət ərzində milli musiqi mədəniyyətimizdə muğam ifaçılıq ənənələri qismən qorunub saxlanılsa da bir çox muğam şöbə və guşələrinin son illərdə aradan itib-gətməsi sübut edir ki, bu unikal sənətə diqqət artırılmalı və milli muğam ifaçılıq sənətinin ənənələri qorunub saxlanılmalıdır.

#### **Ədəbiyyat:**

- 1.Zöhrabov R. Muğam. B.: Azərneşr, 1991, 219 s.
- 2.Rzayeva-Bağirova R. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: 1986.

#### **РЕЗЮМЕ**

Статья Руфата Гасанова «Роль тариста Мирза Фараджа в составлении учебных программ по мугаму» посвящена изучению творчества выдающегося тариста Мирза Фараджа Рзаева второй половины 19-го и начала 20-го века, который оставил богатое наследие в виде таблиц мугамов, по сей день не теряющие свое основополагающее значение. Автор путем сравнительного анализа таблиц Мирза Фараджа и некоторых учебных программ по мугаму, составленных У.Гаджибековым, А.Бакихановым, К.Ахмедовым и др., выявляет пути формирования и развития композиционного цикла мугама дестгях «Раст».

## SUMMARY

Rufat Hasanov. «The role of Mirza Farach in creation of mugham educational programmes». The article is devoted to studying the creativity of outstanding tar player Mirza Farach Rzayev by second half 19-th and the beginnings of 20-th century which has left a rich heritage in the table form of mugham, not losing the basic value till this day. The author by comparative analysis of tables of Mirza Farach and some curriculums on mugham, created by U.Hadjibeyli, A.Bakikhanov, K.Ahmedov, etc., reveals ways of formation and development of a composite cycle of mugham destgah «Rast».

**Rəyçillər:** sənətsünaslıq doktoru, professor R.F.Zöhrabov,  
sənətsünaslıq namizədi, BMA-nın professoru C.İ.Həsənova.

**АЗЯРБАЙЖАН МИЛЛИ КОНСЕРВАТОРИЙАСЫ**

“КОНСЕРВАТОРИЙА» № 4, 2010

---

*Музиги нязриййяси* ❁ *Музыкальная теория*

---

**Ряна БАБЫРОВА**

*Азərbaycan Милли Консерваторийасынын мияллими*

## **PEŞƏKAR MUSIQİÇİNİN İNKİŞAFINDA FORTEPIANO ANSAMBLIN ROLU**

Fortepiano ansamblı dünyada son illərin ən dəbdəbəli musiqi janrına çevirilib. Bu tip kamera musiqisinə tələbat bir neçə amillərin nəticəsidir. Onların arasında: keçmiş əsrlərdə mövcud olan və bu gün unudulmuş ansambl ənənələrin yenidən bərpa olunmasına meyl, XVIII-XX əsr bəstəkarların yüksək bədii səviyyədə olan əsərlərin bolluğu və müasir bəstəkarların janrlarına daimi artan maraq. Fortepiano ansamblın kütləvi dinləyicilər arasında bəyənilib tanınması sayəsində məşhur solo pianoçular tez-tez ansambl şəklində ifa etməyi üstün tuturlar. Bugünkü konsertlərdə aparıcı pianoçuların birgə çıxışları (Petrov-Gindin, Lyubimov-Sokolov, Rudenko-Luganski) artıq təəccüblü hal deyil.

Fortepiano ansamblarında daimi heyətlərin peyda olması artıq zamanımızın əlamətinə çevirilib. Bruk-Taymanov, Eden-Tamirç Baxçiyev-Sorokina kimi fortepiano duetlərin maarifçilik fəaliyyəti janrın geniş yayılmasına kifayət qədər kömək etmişdi. Hazırda fortepiano duetləri üçün beynəlxalq müsabiqələrin və festivalların sayında xeyli artım müşahidə olunur.

Janrın ünsiyyət rolundan başqa bugünkü gündə onun pedaqoji funksiyasına olduqca tələbat var. Təhsil prosesi üçün fortepiano ansambl janrın

bir sıra üstün cəhədləri var ki, onlar bu janra xüsusi fənnlərin siyahısında üstün yer verir.

Fortepiano ansamblı təhsilin və ədəbiyyatın önəmli məktəbidir. Solo ifası ilə müqaisədə ansambl ifası tələbələrə tək peşəkar baxımdan deyil həm də insani cəhətdən müsbət təsir göstərir ki o da onlarda qarşılıqlı hörmət hissi, takt və birgə ifa etmə istedadını formalaşdırır. Duet ifası solo pianoçular arasında yaradıcılıq və dostluq ünsiyyəti üçün imkan yaradır. “Şubertin duetləri qəlbləri istənilən sözlərdən daha da tez birləşdirir” deyən Şuman bunu bir daha təsdiqləyir.

Fortepiano üçün iştirakı ilə olan digər kamera ansambllarından fərqli olaraq fortepiano ansamblın üstünlüyü tələbələrin müəllimsiz təhsil alma imkanındadır. Təfsir ilə bağlı olan ümumi məsələlərdən başqa texnoloji problemlərin həll olunmasına yol açılır. Səsçixarma, pedallama üsulların birliyi, iki ifaçının bir “dördəlli” pianoçunu göstərməyə cəhd etmək böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Məlum olduğu kimi fortepiano üçün yazılmış çox əsərlərin, həmçinin orkestr, instrumental və solo versiyaları da var. Bəzi hallarda solo variantı əsas kimi götürülür (məsələn Rondo or.73 (1828) Şopenin iki fortepiano üçün yazılmış, sonra isə 18 yaşlı bəstəkar tərəfindən yenidən işlənmiş əsəri və ya Böyük solo konsertin (1850) versiyası olmuş Listin “Ehtiraslı konserti” (1856)), bəzən instrumental variant olan (iki fortepiano üçün “həqiqətən dahi” (V.Stasov) Bramsın fa-minor Sonatasının or. 34 bis (1865) kvintet versiyası olmuşdur), bəzən isə orkestr variantı (məsələn Bramsın “Qaydn mövzusunda variyasiyalar” (or.56 b, 1873), M.Ravelin “Vals”-ı (1920), S.Raxmaninovun “Simfonik rəqslər” (1940), V.Lutoslavskinin “Paqanini mövzusunda variyasiyalar. Bir əsərin müxtəlif versiyalarının qarşılaşdırılması bəstəkarın yaradıcılıq laboratoriyasını seyr etməyə, orkestrləmə incəliklərini dərk etməyə, simfonik və fortepiano yaradıcılıqları arasında olan əlaqələrini hiss etməyə imkan yaradır.

Fortepiano ansambl dərslərində notun üzündən oxuma qabiliyyəti formalaşır, lakin o özü-özündə ansambl ifasında peşəkarlığı təmin etmir. A.Qotlibin ifadəsinə görə “bəzi parlaq musiqiçilər, notu çətinliklə oxuyurlar və eyni zamanda çox sayda sırası pianoçular var ki, onlar notu asanlıqla oxuya bilirlər”.

Fortepiano ansambl dərslərinin tədrisində bir sıra çətinliklər mövcuddur. Baxmayaraq ki, fortepiano ansambl ifası iki yaradıcı şəxsin birgə işləməsinə tələb edir, təhsil prosesinin əsas məqsədi ansambl iştirakçılarının ifa səviyyəsini mümkün qədər yaxınlaşdırmaqdır. Əsl ansambl hər tərəfli yaxınlığı tələb edir, o cümlədən şəxsiyyətlərin, etik göstərişlərin,

zehni səviyyələrin. Bu mənəvi və emosional həmrəylik olaraq birgə işdə tətbiq olunan üsulların, forumların və istiqamətlərin birliyidir. Bu işdə önəmli olan ansambl iştirakçıların yarışma duyğusu diqqəti maksimal şəkildə cəmləşdirərək dərslərin keyfiyyətini artırır.

Ansambl iştirakçıların bir birinə alışması inanılmaz dərəcədə mürəkkəb prosesdir və kifayət qədər psixoloji hazırlıq tələb edir ki, o da adətən münasibətlərin mənəvi-əxlaqi dairələrində özünü tapır. Sırr deyil ki, uşaqlıqdan ansambl ifasını mənimsəyən orkestr ifaçılarından fərqli olaraq pianoçular öz peşakarlığına ancaq fərdi təlimlər zamanı yiyələnə bilirlər və nəticədə belə təlimləri təhsil almaq üçün yeganə forma kimi qəbul edirlər. Ona görə də, solo pianoçunun fərdi psixoloji mexanizmləri ansambl birliyinə nail olmaqda maneçilik törədir.

Tələbə ifa etdiyi əsərin bədii obrazının birgə yaradılmasında fikirlərini aydın ifadə etməklə öz oyundaşı ilə yaradıcılıq təmasını tapmaq böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bir çox tələbələrin sonradan müəllim olmasını nəzərə alsaq bu qabiliyyət olduqca mühümdür.

Bir qədər əvvəl qeyd olduğu kimi, son zamanlarda fortepiano duetlərin beynəlxalq müsabiqələri gündəmdədir ki, onların arasında Mayami, Münxen, Kaltaniset şəhərlərində keçirilən müsabiqələr xüsusi yer tutur. Sözsüz ki, janrın tanınmasında müsbət amil olmaqla bu, həmçinin faydalı sinif dərslərinin keçirilməsi üçün yaxşı stimuldur. Yaradıcılıq yarışmasının məsuliyyəti ifaçılığın keyfiyyətinə yüksək tələblər irəli sürür. Ön plana bir sıra məsələlər çıxır ki, onların həlli birbaşa səhnə çıxışına bağlıdır.

#### Dirijor jestlərin sistemi.

İstənilən fortepiano dueti özünə məxsus jestlər, baxışlar və hətta nəfəslər sisteminə malik olmalıdır ki, bu sistem onlara əsəri sinxron başlamaqda, son akkordu vurmaqda və bu kimi məqsədlərə nail olmaqda kömək edir. Belə jestlər tamaşaçıların nəzərinə çarpmamalıdır.

Yeni başlayan ansambl üçün çalğı alətlərin qeyri-adi yerləşməsi əsas əngəllərdən biri ola bilər. Belə ki, konservatoriya siniflərində royallar adətən yan-yana yerləşir və tələbələr müəyyən əlaqələr sisteminə alışır. Alətlərin belə təşkil edilməsində “dirsək hissi”, “yan görmə qabiliyyəti” inkişaf edir. Birgə giriş üçün hətta astaca nəfəsin alınması belə yetərli olur. Müsabiqələr zamanı isə royallar valet formasında yerləşdirilir və alətlərin birinin qapağı açıq vəziyyətdə qurulur. Bu klassik olan düzülüş ilkin mərhələdə böyük çətinliklər törədə bilər və onların aradan qaldırılması çoxlu təlim tələb edir.

Bir fortepianoda dörd əlli ifa zamanı isə pianoçular xüsusi çətinliklərə



rast gəlirlər. E.Q.Sorokinanın fikrincə “bir klaviatura arxasında qonşuluq edən pianoçular özlərində daxili birliyi yetişdirirlər”. Amma belə birlik o hallarda əmələ gəlir ki, oyundaşlar bu kimi ifalarda kifayət qədər təcrübəyə malikdilər. Əks halda isə oyundaşlarda bir birini kənara itələmək istəyi yaranır. İlk dərslərdə belə vəziyyətlərdən çıxmaq üçün müəllim və tələbələr arasında şərti xətt çəkmək məcburiyyətində qalır. Bundan başqa dörd əlli ifa zamanı pedallama xüsusi çətinliklərlə müşayiət olunur, çünki ikinci partiyayı ifa edən pianoçu tez-tez ancaq özünə məxsus pauzalarla pedallamalıdır. Texnoloji mürəkkəbliklərin bolluğu bu tip ifanı tələbələr üçün dərk edilmiş ehtiyacdən daha çox müsabiqə zərurətinə çevirir. Buna görə də müəllimin ayrı-ayrı spesifik xüsusiyyətlərə malik olan hər iki növ ansambl ifasına məxsus bacarıqları və zövqü yetişdirmək böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Səslənmənin sinxronluğu – ansambl ifasının keyfiyyətinin ən əsas göstəricilərindən biridir. Təbiiyi və eyniliyi qorumaqla müəllif mətninə uyğun şəkildə təqdim edən birgə rubato xüsusi olaraq çətin alınır. Birdəfəlik əzbərlənmiş “ümumi yerlər” olmamaq şərti ilə bütün sürətləndirmələr və yavaşltmalar hələ ev şəraitində yoxlanılıb, işlənilməlidir. Musiqi mülahizənin azadlığı heç də ansambl ifası ilə məhdudlaşdırılmır. Amma solo ifası ilə müqaisədə o daha az özünü göstərir.

İncə olan dinamik fərqlər üzərində işləyərkən eyni prinsip əsas götürülməlidir. Solo ifasından fərqli olaraq, dinamik xəttin şəklini dəyişmək səslənmənin mənalılığını və bütövlüyünü pozmaqla ifanın keyfiyyətinə neqativ təsir göstərə bilər.

İki royallı repertuarın ifası üçün son zamanlar əzbərləmə tələb olunur. Belə ki, Mayami beynəlxalq fortepiano duetləri müsabiqəsində iki konsert proqramı və iki fortepiano üçün orkestrlə əzbər ifası məcburidir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ansambl repertuarın ifası hər iki partiyaların bilməsini tələb edir. Və partiyaların qarşılıqlı öyrənilməsi şübhəsiz ki ansambl əsərinin daha da dərin dərk olunmasına imkan yaradır.

Not səhifələrin çevirilməsi konsert zamanı əsərlərin dörd əlli ifa olunmasında mühüm rol oynayır. Bu komponentə kifayət qədər vaxt sərf olunmadığına görə çıxış müvəffəqiyyətsiz də alın bilər.

Fortepiano ansamblına məxsus olan xüsusi spesifik məsələlərin siyahısını davam etmək olar, amma artıq sadalanan məsələlər belə tələbələrin müstəqil olaraq və müəllimin köməkliliyi ilə nə qədər məşğul olmasının miqyasından xəbər verir.

Fortepiano ansambl kursu tək fənn kimi digərlərindən ayrılıb və ali məktəbin birinci üç ilini əhatə edir. Fortepiano ansamblı sinifində tədris

prosesi çox mürəkkəb və çoxşahəlidir. Kamera mədəniyyəti ifaçıdan zehnin və ciddi dərrakəliliyi tələb edir ki, bu da musiqinin dərk edil-məsini daha da yüksək pillələrə qaldırır. Bədii repertuarın bolluğu, müstəqil təlim olma imkanları, pianoçu-tələbələrin daha da yaxın peşəkar və insani ünsiyyəti professional musiqçinin inkişafında kursun xüsusi rolunu müəyyən edir.

**Ədəbiyyat siyahısı:**

1. K.Adjemov “Klod Debussinın kamera ansamblı üçün seçilmiş əsərləri” 1979
2. B.Asafyev “19-cu, 20-ci əsr əvvəlinin rus musiqisi” 1968
3. D.Blaqoy “Kamera ansambl sənəti və musiqi-pedagoji proses” 1979
4. A.Borodin “Məktublar” 1936
5. A.Qotlib “Fortepiano ansamblı haqqında qeydlər. Musiqi ifaçılığı” 1973
6. A.Qotlib “Ansambl texnikasının əsasları” 1971
7. N.Luzum “Solo ifaçı ilə ansambl” 2005
8. E.Sorokina “Fortepiano dueti” 1988
9. A.Stupel “Kamera musiqisi barədə söhbət” 1963
10. R.Şuman “Musiqi və musiqiçilər barədə” 1979

**Багирова Рена Бабировна.**

**РЕЗЮМЕ**

**«О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта»**

Статья посвящена роли фортепианного ансамбля в развитии профессионального музыканта. В статье автор приводит в пример произведения, написанные только для фортепиано такими композиторами как Шопен, Брамс, С. Рахманинов, М. Равель.

**Bagirova Rena Babir**

**SUMMARY**

**“The role of ansamble of piano in the development of professional musician”**

This article is devoted to the role of ansamble of piano in the development of profes-sional musicians. The author is noticed examples of musical works of Shopen, Brams, S.Rakhmaninov, M, Ravel.

**Ряйчиляр:** профессор Рамиз Миришли  
профессор Фяттац Халыгзадя

**С.Г. ДЖАБРАИЛ-ЗАДЕ**  
*педагог Бакинской  
музыкальной академии имени Уз. Гаджибейли*

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ БАЛЛАДЫ №3 (AS-DUR) В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С.РИХТЕРА**

В мировой пианистической культуре имя С.Рихтера занимает одно из самых ярких мест. Являясь выдающимся интерпретатором фортепианной литературы всех эпох, жанров и стилей, он стал одним из лучших исполнителей сочинений музыкального романтизма, которые в его интерпретации звучат, наполняясь особым философским содержанием. Как и все истинные артисты, он воплотил характернейшие особенности своей эпохи. «Вся сила ... произведения обнаруживается только тогда, когда находится артист, умеющий перевоссоздать замысел автора, связать его с устремлениями нового времени» (3,88).

Богатый духовный потенциал, всесторонне интеллектуальная и художественно-творческая личность С.Рихтера обусловила новаторские подходы к интерпретации музыки композиторов-романтиков. Широкая творческая натура С.Рихтера, его любовь к театру, поэзии и живописи ярко отражается в воссоздании его сочинений. Будучи художником идеалистом, он воплощает шопеновские образы целомудренно, без романтической сентиментальности и сверх эмоциональности.

С.Рихтер на протяжении всего своего исполнительского творчества пытается найти и выразить психологическую глубину музыкально-романтических образов, ограничивая себя в чувственной эмоциональности, столь присущей многим ее интерпретаторам. Артистический магнетизм, единство интеллектуального и эмоционального воплощения характерно и его интерпретациям сочинений Ф.Шопена. Особенно философски

насыщены и драматургически масштабны его интерпретации крупных шопеновских сочинений. Ярким подтверждением этому служит исполнительский анализ третьей баллады *As-Dur* в его исполнении.

Начало баллады звучит повествовательно, спокойно и сдержанно. С.Рихтер интонационно ясно и тонко раскрывает мотивное членение главной партии, создавая образ выразительного музыкально-речевого диалога. Он своим исполнением как бы рисует живописную, пасторальную картину, на фоне которой тонические октавы в правой и левой руках звучат, как своеобразные восклицания. С.Рихтер исполняет, искусно пользуясь богатством динамических градаций рояля, изображая полётность звучания. Дойдя до небольшой кульминации первого раздела, заканчивает его нисходящим пассажем, возвращаясь к образам реальности и умиротворенности. Вновь звучит основной тематический материал первого раздела баллады и после небольших модуляций завершается в основной тональности. Иногда любовь к задумчивости, как эмоциональная краска приводит артиста и к явному преобразованию динамики; что ведет к изменению смысла музыки.

Второй раздел баллады в исполнении С.Рихтера представляет собой совершенно новую музыкальную картину танцевального характера, в которой ярко слышится ритм мазурки, но синкопы на слабую долю звучат мягко и ненавязчиво. В музыкальном развитии второго раздела С.Рихтер постепенно усиливает образы тревожности, противопоставляя их картине безмятежности и умиротворенности первого раздела. Данный контраст в его исполнении настолько сдержан и художественно обоснован, что полностью соответствует и не противоречит музыкально-эстетическим принципам Ф.Шопена. Кульминацию второго раздела с динамическим указанием *forte* С.Рихтер исполняет со свойственной ему аскетичностью чувств. Исключительно тонко и проникновенно звучит мелодическая линия среднего голоса, подчеркивая полифоническое многоголосие шопеновской фактуры. Далее возвращается повествовательная тема второй части, в завершении которой С.Рихтер с особой красотой подчеркивает средний голос в левой руке.

Третья часть баллады *As-Dur* в исполнении С.Рихтера проникнута сказочностью. Блестящими пассажами, охватывающими

несколько регистров фортепиано, он создаёт фантастические образы. В этом эпизоде С.Рихтер воплощает яркий стилистический контраст, противопоставляя блеск светской французской музыки, искренности и простоте польского народного мелоса.

Затем части баллады «зеркально» повторяются, после эпизодов А-В-С вновь звучит эпизод В, в котором содержится предкульминационный момент всей баллады. В тонально-неустойчивом эпизоде баллады С.Рихтер пропускает *sotto voce*, с которого начинается подготовка завершающей сочинение кульминации. Безупречные пассажи на динамическом указании *ri-apo*, звучат таинственно и взволнованно, создавая драматическую напряженность. Она постепенно усиливается и сдержанное *forte* у С.Рихтера только нагнетает драматургическое развитие. Ускоряя темп, ему как бы не терпится подойти к развязке. Эпизод А, концентрирующий главный кульминационный момент, завершает балладу. В нем основные темы баллады активно синтезируют, с преобладанием первой основной темы из эпизода А. Кульминацию он исполняет на мощном, полнозвучном *forte*, неистовство и страстно, и вместе с тем сдержанно. Это столь тонкое ощущение меры в выражении чувств, характерное в целом исполнительскому образу С.Рихтера, особенно ярко проявляется в исполнении шопеновских произведений. Последние аккорды баллады в его исполнении сдержанны и вместе с тем значительны.

Баллада в интерпретации С.Рихтера, несмотря, на столь необычную формообразующую структуру, а также отсутствие ярких контрастных сопоставлений (темповых, динамических, ритмических) представляет собой драматургически целостное единство, которое он мастерски осуществляет. Разделы баллады, как фрагменты единого художественного полотна, следуют в его исполнении одна за другой, подчиняясь основной эстетической идее музыкального развития.

Его склонность и способность к созданию целостной музыкальной панорамы приводит к крупной, масштабной игре, к повышению авторской формообразующей динамики и к отказу от некоторых промежуточных, мелких, динамических градаций. С.Рихтер объединяет их в единую, крупномасштабную, динамическую линию. Однако в целом вся «динамическая партитура» исполнения С.Рихтера находится в рамках авторского текста. Как и все крупные исполнители С.Рихтер не может избежать

частичных преобразований авторского текста. Его индивидуальная динамическая и ритмическая нюансировка очень часто корректируется живым музыкальным чувством артиста. При внимательном анализе его интерпретации обнаруживается единая скрытая цель всех исполнительских преобразований артиста – их подчинение интересам целого. «Охват целого – неоднократно отмечавшаяся критикой особенность исполнительского искусства С.Рихтера. Но есть одна область, в которой он как бы противоречит самому себе, часто выходит из повиновения автором и нередко вступает в противоречия с их указаниями. Эта область – темп, его начальные параметры и изменения. Часто уже одно своеобразие в темпе придает интерпретации С.Рихтера ярко выраженный индивидуальный характер. Темп для С.Рихтера является той отдушиной, которая при жесткой установке на следование динамическим параметрам текста, необходима артисту для выявления сокровенных мыслей и чувств, присущих ему, как художнику и человеку» (1,149).

Темп для С.Рихтера это способ создания самого музыкального образа и его характера. Рихтеровские темповые модификации глубоко индивидуальны. Рихтеровская агогика - это живая звуковая материя, которая в значительной мере носит формообразующий характер.

Таким образом, исполнительский анализ Третьей баллады Ф.Шопена в интерпретации С.Рихтера проявил яркие черты его пианистического таланта: содержательность и глубина воплощения музыкальных образов, интеллектуальная насыщенности и эмоциональная сдержанность, а также мастерство в достижении исполнительской драматургии. «Поразительная цельность рихтеровских интерпретаций возникает не однолинейно, а на диалектической основе преодоления противоборствующих тенденций. Можно утверждать, что загадочная в своем совершенстве цельность рихтеровского исполнения складывается через обострение контрастности противоборствующего музыкального материала» (1,154).

Драматургическая цельность исполнения С.Рихтера и поразительное умение воссоздавать общий характер музыкальных произведений, связана с его дирижерскими навыками, которые научили его умению не отвлекаться механикой игры на инструменте и достигать «дирижерской целостности».

С.Рихтер, будучи крупным и глубоко мыслящим музыкантом-художником, своим искусством демонстрирует верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полную артистическую независимость. Идейная содержательность, «певучесть», правдивость, и стремление к реалистической передаче авторского замысла характерны его интерпретации Баллады №3 Ф.Шопена. «В единстве разума чувства» и «мудрости сердца» - вся сила воздействия искусства великих артистов. В умении проверять чувство разумом, направлять контролем интеллекта выражение самой бурной открытой эмоциональности – смысл из творческого метода» (2, 77-78).

**Литература:**

1. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988.
2. Пазовский А.М. Записки дирижёра. М.: Музыка, 19
3. Фейнберг С.Е. Артистизм и мастерство не делимы. «Советская музыка» №1, 1963.

**XÜLASƏ**

**Cabrayilzadə S.H.**

**“S.Rixterin ifasında F.Şopenin As-dur balladasının ifaçılıq analizi” .**

Məqalədə S.Rixterin ifasında F.Şopenin As-dur balladasının interpretasiya problemi tədqiq olunur. Müəllif interpretasiyanın hüsusiyyətlərini araşdırır və onların fərqliliyini və bədii mahiyyətini geyd edir. Ballada S.Rixterin ifasında real və fəlsəfəlidir.

**SUMMARY**

**Jabrailzade S.H.**

**“The performing analysis of the Ballad №3 As-dur in S.Richter's interpretation”.**

In article the problem of interpretation of the F.Shopin's Ballad №3 performed by S.Richter is investigated. The author opens prominent features of its interpretation and underlines its individuality and art value. S.Richter's interpretation of the Ballad is deeply realistic and philosophically substantial.

**Rəyçilər:** professor Kəngərli T.F.  
professor Əbdülqasımov V.Ə

*Arzu QULIYEVA,*  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti,*  
*sənətşünaslıq namizədi*

### **VIKTOR BELYAYEV – AZƏRBAYCAN XALQ MAHNILARI HAQQINDA**

Görkəmli musiqi alimi, folklorçusu, sənətşünaslıq doktoru, professor Viktor Belyayevin Azərbaycan xalq musiqisi sahəsində çoxlu məqalə və əsərləri var. O, xalq musiqisinin bütün janrlarını öz əsərlərində tədqiqat obyektinə çevirmişdir. Lakin biz bu məqalədə V.Belyayevin yalnız Azərbaycan xalq mahnıları haqqında mülahizə və fikirlərini şərh etməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq.

V.Belyayev rus, Qərbi Avropa ölkələrinin görkəmli bəstəkarlarının yaradıcılığı haqqında çoxlu tədqiqat işləri aparmışdır. O, musiqi sənətinin tarixi və nəzəriyyəsinin mühüm problemlərinə - lad, melodika, ritmika, metrika və musiqi formasına aid əsərlər yazmışdır.

Belyayev SSRİ xalqlarının musiqi folklorunun ilk tədqiqatçılarındanır. Həmçinin o, Şərqi xalqlarının musiqi folklorunu keçmiş sovetlər ölkəsində ilk tədqiq edən alimdir. Onun musiqi şərqşünaslığı sahəsində “Турецкая музыка”, “Афганская музыка”, “Персидские теснифы”, “Туркменская музыка” və s. əsərləri var.

V.Belyayev Rus və Şərqi xalqlarının musiqi folkloru və şifahi ənənəli professional musiqisi ilə yanaşı, Azərbaycan xalqının musiqi irsini öyrənərək musiqi sənətimizin inkişaf tarixinin və nəzəriyyəsinin mühüm məsələlərini də araşdırmışdır.

Belyayev “Azərbaycan musiqi mədəniyyəti”nə (“Очерки по истории музыки народов СССР”) (Konservatoriya üçün dərslisi. Nəşr 2. M., 1963) aid işində və “О музыкальном фольклоре и древней письменности” (M., 1971) adlı kitabından “Azərbaycan xalq mahnısı” elmi işində bir çox nəzəri və tarixi məsələlərə aydınlıq gətirmiş, öz qiymətli mülahizələri ilə musiqişünaslığımızı zənginləşdirmişdir.

Belyayev “Azərbaycan xalq mahnıları” işinin giriş bölməsində qeyd edir ki, musiqi folklorunun toplanması işində elmi tədqiqatların



tələblərinə cavab verən səviyyədə metodik və praktik iş müəyyənləşdirilmişdir. Bununla əlaqədar, hər bir xalqın bütünlükdə musiqi inciləri qədim və sadə nümunələrdən başlayaraq, inkişaf edib, müasir zamanlarda yaranmış nümunələrə qədər toplanıb nota yazılma işi aparılmışdır.

O, Azərbaycan musiqi folkloru sahəsində toplanma işini də istisna etmir. Alimin fikrincə, Azərbaycan xalq musiqisi janrlarının zənginliyinə baxmayaraq, müxtəlif növ instrumental və xalq professional vokal musiqisi (aşığı və muğam yaradıcılığı) Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı kimi cüzi şəkildə çap olunmuşdur.

Bu mənada Belyayev 1927-ci ildə Ü. Hacıbəyli və M. Maqomayev tərəfindən nota yazılmış və çap olunmuş “Qarabağ şikəstəsi”ni, Böyük Vətən müharibəsində həlak olmuş gənc musiqişünas alim - V.M.Krivosovun nota yazdığı “Qərib öldü”, “Çobanın rəcitativi”, “Lay-lay” mahnılarını da ayrı-ayrılıqda lad-melodika, ritmika, musiqi forması cəhətindən təhlil edir. Və belə nəticəyə gəlir ki, bütün xalqlarda parlaq milli faktor məhz millətin dili və xalq mahnılarının milli ifaçılıq manerasıdır. Onun fikrincə, bu xüsusiyyətlər xalqın və millətin psixik tərzilə sıx əlaqədə və əhəmiyyətli olmasına baxmayaraq, nadir hallarda nəzərə alınır.

Müasir zamanda Azərbaycan xalq mahnısı Azərbaycan milli musiqi yaradıcılığının əsas təbəqəsini təşkil edir. Onun zəminində ən əvvəl iki müstəqil təbəqə - professional xalq vokal musiqisi, yəni aşığı yaradıcılığı və muğamlar yaranır.

XX əsrin əvvəllərindən isə milli Azərbaycan musiqi yaradıcılığı anlamında müasir bəstəkarlıq texnikasına yiyələnmiş professional Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı özünü təcəssüm etdirir.

Belyayev “Azərbaycan xalq mahnıları” bölməsində ümumilikdə xalq mahnısının tərifini belə verir: “Xalq mahnısı musiqi yaradıcılığının bu növünü özünün təkmilləşmiş növündə, yəni bu musiqi əsərində bədii tamlığında, bütünlüyündə iki cəhət üzvi surətdə birləşmişdir: a) onun temasını, məna və ideyasını özündə əks etdirən şeir sətirləri və bəndlərdə formalaşan mahnının ədəbi mətni; b) musiqi-emosional ifadə vasitələri, yəni melodika, lad, ritmika və forma.”

Müəllif tövsiyə edir ki, hər bir xalqın mahnısı, milli xüsusiyyətlərini təhlil edərkən mütləq onun həm musiqi, həm də ədəbi cəhətdən öyrənilməsinə bərabər tərzdə diqqət yetirmək lazımdır. Bu baxımdan mahnıların mətninin təhlili zamanı onları a) janr; b) tematik və obraz məzmunu cəhətdən təhlil etmək lazımdır.

Belyayevin fikrincə, janr qrupları-lirik, məzhəkəli, məişət, tarixi və b. mahnılar bütün xalqlar üçün ümumdür. Lakin mahnının mətni, məzmunu isə hər bir xalqda öz milli cizgiləri ilə seçilir; ən əvvəl tematik və obrazlı-

poetik cəhətindən.

Milli cizgilər məhz xalqın xarakteri və psixik tərzində, onun tarixində, sosial əlaqəsində, əməyində və məişətində, onu əhatə edən təbiətində öz əksini tapır.

Müxtəlif emosional zənginliyi mahnının mətnində axtaran müəllif musiqidə bunları mahnının tempi ilə əlaqələndirir. O, lirik mahnılarda ağır və çox ağır tempin olmasını qeyd edərək, məzəli mahnılarda isə yeyin və çox iti tempin işlədilməsini göstərir.

Xalq mahnılarında mətnlə musiqinin bağlılığı sahəsində milli xüsusiyyətlərin özünəməxsusluğunu musiqişünas-alim mahnı mətninin musiqili deklamasiyası əsasında qurulmuş ritmo-melodik xətdə görür. Belə ki, mahnı mətninin bir hecasına melodiya müəyyən səs ucalığına mənsub bir neçə tonların uyğun gəlməsini qeyd edir. Nümunə kimi, Belyayev 7 hecalı misranın dördstopalı xoreya əsaslanan “Lay-lay” mahnısının notunu verir və verilən misranın musiqi deklamasiyasını göstərir. (nümunə 1,2)

Lay - lay de - dim ya - ta - san.

ıı vı ıı vı ıı vı ı [-]

Başqa bir “Lay-lay” nümunəsində isə əksinə, hecaların deklamasiyası zamanı birinci stopada hecaların deklamasiyasının iki dəfə tezləşməsini görürük: (nümunə 3)

kön - lü - mün bir gü - lü - sən

ı v | ı v | ı v | ı [-]

“Ay laçın” mahnısında bu misranın artıq üçpaylı ritmdə mürəkkəb deklamasiyasını verir: ( nümunə 4)

Andantino

A - raz üs - tə buz üs - tə

Göstərdiyi nümunələri V.Belyayev müqayisədə xoreik şeir sətirlərinə aid musiqi deklamasiyasının sadə növü sayır.

Müəllif milli xüsusiyyətlərə melosun struktur xüsusiyyətlərini, tipik

cəhətləri aid edir. Bunlar aşağıdakılardır:

- a) İstinad tonu ətrafında gəzişmə (опевание);
- b) Predyomlardan və enən hərəkətli sekvensiyalardan istifadə;
- c) Eyni melodik quruluşların təkrarı;

Azərbaycan xalq mahnılarını melodiya cəhətdən təhlil edərək Belyayev belə qənaətə gəlir ki, xalq mahnılarında melodik hərəkətin aparıcı növü enən hərəkətlilikdir. Bu hərəkət bəzən əsasən kvartaya sıçrayışla qabaqlanır. Bununla yanaşı, ladın kvintası ətrafında gəzişmə, melodik hərəkət üçün enən sekvensiya, həmçinin melodiyanın enən pilləvari hərəkəti zamanı predyomlar, eyni melodik quruluşun (əsasən üç dəfə) təkrarı, variantlılıq xalq mahnılarının melodiyasına xasdır. Məsələn, “Biçinçi mahnısı”nda və “Lay-lay”da predyomlu həlqələrdən istifadə olunur. “Qarabağ şikəstəsi”, “Gəlmə, gəlmə”, “Dağların başında” xalq mahnılarında isə sekvensiyalara rast gəlinir.

Bəzən melodik cəhətdən zəngin olan mahnılarda variantlılıq başlıca yer tutur.

Bu cəhəti müəllif “Sevgili yarım” mahnısında izləyir. O, göstərir ki, bütün melodik material əslində əsas melodik quruluş - “A”-nın variantıdır: (nümunə 5)

A

A (var.)

B

B (var.)

A (var.)

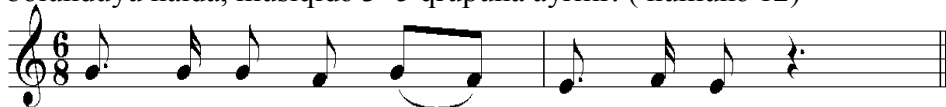
Görkəmli musiqişünas Azərbaycan xalq mahnılarını lad cəhətdən də təhlil etmişdir. Azərbaycan xalq mahnılarının lad əsasının başqa xalqlarda olduğu kimi, diatonik lad sisteminə əsaslanmasını göstərmişdir. Nümunə kimi “Çobanın rəçitativi” mahnısını verir. Bu rəçitativin böyük hissəsi istinad pilləsi “do” səsinin tez-tez təkrarlanmasını və səslərin melodik ardıcılığını: (nümunə 6)



cəhətlərini təşkil edir.

Mahnılarda melodika-ritmik quruluş təşkil edən Azərbaycan xalq mahnı poeziyasında əsas şeir sətiri 8 və 7 hecalı, həmçinin 11 hecalı xoreik misralardır. Belyayevə görə, başqa xalqlarda bu quruluş ikipaylı olduğu halda, Azərbaycanda üçpaylı ritmdə özünü ifadə edir.

Məsələn, aşağıdakı şeir sətirində 8 hecalı sətir iki bərabər qrupa - 4+4 bölündüyü halda, musiqidə 3+5 qrupuna ayrılır: ( nümunə 12)



U - ca ba - rı - dan a - şa - ram.

Yaxud 7 hecalı sətir 2 ritmik qrupa - 3+4 hecalara bölünür: ( nümunə 13)



Da - ğıs - tan dağ ye - ri - dir.

Və ya 4+3 hecalara bölünür: (nümunə 14)



Da - ğıs - tan dağ ye - ri - dir.

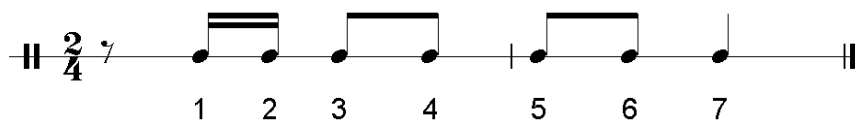
Müəllif ona da öz fikrini bildirir ki, axırıncı nümunədəki ikinci xanədə 6/8 ölçüsü  $\frac{3}{4}$  ölçüsü ilə əvəz olunur. Bu əlamət Azərbaycan musiqisinə çox xasdır və onun ritmikasını daha da zənginləşdirir.

Qısa şeir sətirlərindən qurulan nəqərdə isə çox zaman 5 hecalı sətirlərdən istifadə olunur.

Azərbaycan mahnı ritmikasının başqa tipik xüsusiyyətlərindən biri də budur ki, frazanın əvvəlində pauzanın əlavəsi hesabına şeir sətirinin ilk hecalarının deklamasiyası tezləşir. Bunu eyni zamanda tacik və özbək mahnılarında da görmək olar. Belə ki, 7 hecalı misranın dəqiq deklamasiyası: (nümunə 15)



əvəzinə iki birinci hecalar iki dəfə yeyinləşmiş şəkildə deklamasiya edilir: (nümunə 16)



Bunu "Qarabağ şikəstəsi" mahnısında görmək olar.

Belyayevə görə, Azərbaycan xalq mahnısında kuplet forması geniş

istifadə olunan nəqarətlərlə zənginləşir. Adətən, nəqarətlər əsas kupletdən öz şeiriyyəti və ritmo-melodik xarakteri ilə seçilir.

Belyayev mahnı formasının ayrı-ayrı formalarını nəzərdən keçirir. Məsələn; əmək və bəzi ənənəvi mahnılar (“Biçinçi mahnısı”, “Xırman mahnısı” və “Matəm mahnısı”) sadə və öz yaranmasına görə ibtidai dövrə aid birsətirli mahnı formasıdır. O, qeyd edir ki, xalq mahnıları arasında ikihissəli (AB) nəqarətsiz formaya “Sağım mahnısı” və “Lay-lay”ı misal göstərmək olar. Bu formaya nəqarət əlavə ediləndə mürəkkəb forma əmələ gəlir. “Biçinçiyəm” və “Kəklik” mahnılarında bu əlaməti görmək olar. “Kəklik” mahnısında hər bir melodik quruluş ikihissəlidir: həm əsas kuplet (A və B), həm də nəqarət (a və b). Kupletin strukturunda melodik quruluşların bir neçə dəfə təkrarı Azərbaycan mahnı yaradıcılığının tipik xüsusiyyətlərinə aiddir.

Daha mürəkkəb kuplet forması “Lay-lay” və “Gəlmə, gəlmə” mahnılarında müşahidə olunmuşdur. Birinci mahnı dörd müxtəlif quruluşlardan – A, B, C, D ibarətdir, ikinci isə mürəkkəb sxemi (ABCD + EBCD) özündə təşkil edir.

Ümumilikdə, V. Belyayevin qənaəti budur ki, Azərbaycan xalq mahnıları məzmununa görə zəngin, musiqi ifadə vasitələrinə görə isə yüksək dərəcədə inkişaf etmişdir. Bunlar məhz milli cizgilərdir.

#### **Ədəbiyyat**

1. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Выпуск 2. М., Гос. Муз. Изд. 1963

2. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., Советский композитор, 1971

3. Hüseynova E. Azərbaycan xalq musiqisi rus musiqi xadimlərinin tədqiqatlarında. Bakı – Elm – 2009

#### **РЕЗЮМЕ**

##### **Виктор Беляев – о народных песнях Азербайджана**

В. Беляев выдающийся русский музыковед. В наряду музыкой Кавказских народов, в своем творчестве он дал место и Азербайджанской народной музыке. В этой статье открывается мысли Беляева о народных песнях Азербайджана.

**Ключевые слова:** «Виктор Беляев», «народные песни».

#### **SUMMARY**

##### **Victor Belyayev – about Azerbaijan national songs**

V. Belyayev is prominent russian musician-scientist. Along with music of Caucasian nations, he also researched Azerbaijan national music. Belyayevs thoughts about national songs are explained in this article.

**Key words:** “Victor Belyayev”, “national songs”.

**Rəyçilər:** professor A.Paşayev  
professor M.Quliyev

*Munis ŞƏRİFOV*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının  
baş müəllimi*

## **DƏDƏ QORQUDUN MUSIQI DÜNYASINDA ROLU**

Oğuz türklərinin, o cümlədən də azərbaycanlıların ana kitabı “Kitabi Dədə Qorqud” sayılan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanlarının tarixi, mədəni və bədii əhəmiyyəti çox böyükdür. Hələ XI əsrdə yazıya alınmış bu ulu mədəniyyət abidəsinin yaranmasını tarixçi və ədəbiyyatşünas alimlər haqlı olaraq, daha qədim dövrlərə aid edirlər. Ən azı 1300-il bundan əvvəl meydana gəlmiş “Dədə Qorqud dastanı” qədim Oğuz türklərinin həyat tərzini, adət və ənənələrini, etnoqrafiyasını, psixologiyasını, dilini, ədəbiyyatını və ümumiyyətlə, bədii təfəkkürünü öyrənmək baxımından əvəzsiz bir ulu qaynaq hesab olunur. “Kitabi Dədə Qorqud” həmçinin o dövrdə musiqi sənətinin inkişaf səviyyəsi, təsir qüvvəsi, ictimai əhəmiyyəti haqqında müəyyən təsəvvürlər oyadır, milli calgı alətlərini, musiqi ilə bağlı maraqlı ifadə və deyimləri canlı şəkildə əks etdirir.

Qopuz alətinin elmi əsaslar üzrə araşdırılıb bərpa edilməsi Dədə Qorqudun musiqi dünyasına göstərilən marağı daha da artırmışdır. Bərpa işinin yerinə yetirilməsindən sonra təbii olaraq, alətin təcrübədə tətbiqi və ilk növbədə onun üçün repertuar seçimi kimi vəzifələr meydana çıxmışdır. Qopuzun ifaçılıq baxımından mənimsənilməsi bəzi spesifik xüsusiyyətlərə malik olsa da, həmin vəzifəni qohum alətlər əsasında, xüsusən də müasir aşıq sazına görə gerçəkləşdirilməsi mümkün hesab olunur. Bundan fərqli olaraq, müvafiq məsələnin həllində, daha doğrusu, Dədə-Qorqud musiqisinin bərpasında çox böyük çətinliklər meydana çıxır və müxtəlif mütəxəssislərin səylərini birləşdirən kompleksli tədqiqat üsulunu tələb edir. Əlbəttə, məsələnin nisbətən asan həlli yollarından biri kimi, bu ciddi dəyişiklik özünü calgı alətlərində və musiqinin janr-üslub cəhətində də göstərməli idi.

Bu xüsusiyyəti nəzərə alaraq, Dədə Qorqudun ruhuna daha yaxın olan və dastanın özünəməxsus vəznli şeir parçaları arasında gizlənən havaların da, həmçinin bərpa edilməsi ən çox arzulanan son məqsəd kimi qoyula bilər. Lakin həmin amaca yetişməyin maksimal dərəcədə müşkül və bəlkə də

imkansız olduğunu düşünərək, söylərimizi daha yaxın və real görünən məsələlərə yönəltməyi üstün hesab edirik. Çünki o dövrdə mövcud olmuş havalər olduğu kimi canlandırılarla bilməsələr də Dədə Qorqud musiqi dünyasını ümumi şəkildə səciyyələndirib, əski havazəngi ruhuna uyğun olmuş janr və üslub xüsusiyyətlərini müxtəlif və dolaylı aşkarlamaq olar.

Dastanın əlyazma şəklində dövrümüzə gəlib çatmış 2 nüsxəsi (Drezden və Vatikan) qədim oğuzların nəinki musiqi dünyasını aydınlaşdırmağa imkan verir, eyni zamanda, bu sənətin bir sıra cəhətlərini, məsələn, ozan sənətkarlarının ictimai mövqeyini, çalib oxuduğu havalərin ümumi qayəsini, ruhunu, bəzi növlərini və üslub cizgilərini aşkarlamağa kömək edir.

Musiqi sənətinin bədii materiallarını təşkil edən səslər (daha doğrusu tonlar) dastanda həm farscadan alınmış avaz, həm də köklü türk sözü olan, lakin arxaik ün kəlməkəri ilə ifadəsini tapmışdır. Avaz sözü həmçinin klassik muğam sənətinin tərkib ünsürlərindən biri kimi (məsələn, 12 məqam, 6 avaz) çıxış etmişdir. Dastanda tez-tez rast gəldiyimiz “ünüm anla, sözüm dinlə” ifadəsindən aydın olur ki, hər hansı bir fikrin anlaşılmasında sözün lüğəti mənası ilə yanaşı, səsə, intonasiyaya da əhəmiyyət verilmişdir.

Orta əsrlər Azərbaycan şeirində ün sözü kifayət qədər fəal istifadə olunmuşdur. Məsələn,

*Durna uçub ün çəkər həvadə  
Gedər ünü qırx ağac ziyadə*

Müasir dilimizdə həmin kəlmənin tətbiqi dairəsi xeyli daralmış və hətta, demək olar ki, bu söz unudulmuşdur. Halbuki Türkiyə türkcəsində olduğu kimi, ün sözü musiqi termini kimi işlənilə bilər.

Dastanın boylarında ifa, danışiq və ya hərəkətin sürətini bildiren “çevik” və “becid” sözlərinə də rast gəlirik. Bunlardan birincisi (çevik) dilimizdə, ümumiyyətlə qalsa da, aşıqlar tərəfindən bəzən “yüyürək” sözü ilə əvəz olunur.

*Kitabi Dədə Qorqud: - at ayağı kümük olar, ozan dili çevik olar.*

*Müasir dastanlarda: - aşığın dili yüyürək olar.*

“Becid” – sözünün xüsusi çəkisi isə müasir dilimizdə xeyli azalmış və bəzi dialektlərimizdə (məsələn, Bakı, Şamaxı) işlənməkdədir. Bu söz el sənətkarları tərəfindən xalq musiqisinə, məsələn, oyun havalərinə də şamil olunur.

Dastanın dil və üslubu üçün səciyyəvi olan arxaik sözlərdən biri də “ağlamaq” mənasını verən və çox zaman onunla birlikdə işlənən “bozlamaq” felidir.

*Mərə qız, nə ağlarsan, nə bozlarsan ağa deyü.*



Uca səsli ağ və ya dəvənin böyürməsi kimi izah olunan bu sözə, bozlara Aşiq Abbas Tufarqanlının da şeirlərində təsadüf edirik.

*Heç insafa gəlməz biinsaf sarvan  
Sarvan çəkər, maya bozlar, nər gedər.*

Bundan fərqli olaraq, başqa bir aşiq şeirində “ağlamaq” sözü “bozlamaq”la deyil, müasir dilimiz üçün daha anlaşılıqlı olan “sızlamaq” sözü ilə qoşalaşmışdır.

*Nə ağlarsan, nə sızlarsan.  
Bir dərdi beş olan könlüm.*

Müasir türk folklorunda yayılmış janrlardan biri də “bozlaq” adlanır və yəqin ki, həmin sözdən törəmişdir. Azərbaycan xalq misiqisində isə çox nadir hallarda rast gəlinən zurna havasının adı da (Bozlama Kərəmi) eyni köklə bağlı olmuşdur.

“Salur Qazanın oğlu Uruz” boyunda qarşılaşdığımız “boru ağarmaq” ifadəsinin hər iki tərəfi müəyyən mənada arxaizmə çevrildiyi üçün müasir oxucu üçün bir qədər müəmmalı qalır. “Boru” sözü ümumiyyətlə, ədəbi dilimizdə qalsa da, bir musiqi termini kimi, yəni “şeypur” və ya “truba” (mis nəfəs aləti) adlarının qarşılığı kimi tamamilə aradan çıxmışdır. Dastanda qədim alətin quruluşu və hazırlandığı material da “burması tuc borular” şəklində təsvir edilmişdir.

Digər tərkib ünsürün mənası (“ağartmaq”) isə müasir dilimizə görə rəng bildirən “ağ” sözü ilə izah olunduqda heç bir məntiqi nəticə verməz. Bunun üçün sözün arxaik mənasına diqqət yetirmək lazımdır. Adı çəkilən boyda şeypurların gur sədaları altında qoşunun çıxması təsvir edilir. Məlum olduğu kimi qədim türk dillərində “ağlamaq” feli ucalmaq, göylərə yüksəlmək anlamını daşıyırdı. Buradan da aydın olur ki, “boru ağarmaq” ifadəsini şeypurların səsini göylərə ucaltmaq mənasında qəbul olunmalıdır.

“Alp Oruz çadırlarının açdığı, cəbbəxanasına yüksətdi. Qara günə çəri başı oldu, boru ağardıb köçdülər, yola girdilər”.

Başqa bir yerdə boruların eyni dərəcədə gur səsli zərb alətləri ilə birlikdə çalınması öz əksini tapmışdır.

*Gumbur-gumbur tavıllar çalındı,  
Burması altın tuc borular çalındı.*

Zərb alətlərinin tembir dinamik səslənməsini təqlid edən “gumbur-gumbur” sözü həmçinin müasir dilimiz üçün adi olaraq, “Nağaralar döyüldü” ifadəsi ilə birləşir:

*“Gumbur-gumbur nəqarələr döğüldü”.*

“Kitabi Dədə Qorqud ” tarixi qəhrəmanlıq dastanıdır. Eposun qədim inkişaf mərhələlərinə xas olan bu janr xüsusiyyəti həm nəsr, də nəzm hissələrində açıq aydın hiss olunur. Qəhrəmanların dilindən söylənilən nəzm parçalarının yüksək emosional pafosu və böyük təsir qüvvəsi musiqiyə də mütləq sirayət etməli idi. Zira əski dövrlərin şeirləri musiqi üzərində oxunurdu və belə bir sırf birlik müasir aşuqların dastan ifaçılığına qədər özünü qoruyub saxlaya bilmişdirsə Dədə Qorqud boylarında şübhəsiz, daha artıq dərəcədə xas olmuşdur.

Lakin qədim Oğuzların epik musiqi havaları haqqında hər hansı bir mənbə və ya qeydlər olmadığı üçün “Kitabi Dədə Qorqud”un mətnində tapıla bilən bütün imkanlardan maksimal dərəcədə istifadə olunmalıdır. Həmin havaların tam və dəqiq şəkildə bərpası mümkün olmasa da, mətnin məzmununa, nəzm parçalarının quruluşundan, eləcə də qopuzun kök və xüsusiyyətlərindən çıxış edərək, musiqi haqqında müəyyən təsəvvürlər əldə etmək olar. “Kitabi Dədə Qorqud”un musiqi havaları haqqında təsəvvürlərimiz çox az və olduqca qaranlıq olduğundan, həmin məsələnin həlli tarix, linrvistika, etnoqrafiya, folklorşünaslıq və musiqi tədqiqatları cəmləşdirən kompleksli yanaşma üsulundan ayrı düşünülə bilməz. Bunun üçün həmçinin Oğuz tayfalarının bilavasitə varisləri olan türk, azəri, türkmən və başqa qohum xalqların müasir folklor yaradıcılığı da sıx əlaqəli şəkildə vacib və böyük məqsədlər istiqamətində oyrənilməlidir.

Tarixi zaman mənsəcə daha qədim olan qəhrəmanlıq etnik mündərəcəsinə lirik boyalar qataraq, yeni tipli məhəbbət dastanlarının təşəkkülünə səbəb olmuşdur. Bu dəyişikliklər ilk növbədə musiqili poetik parçalarda eyni sənət növünün lirikanın get-gedə güclənərək müstəqil obrazlar aləmi kimi təsdiqinə gətirib çıxarır. Beləliklə qopuzun müvafiq repertuarla təmin olunmasında sırf lirik səpgili aşuq havalarına olduqca ehtiyatla yanaşmaq lazımdır. Məsələn, “Yanıq Kərəmi” havası o dövrün üslubuna yaxın hesab etdiyimiz sərbəst reçitativ tərzdə oxunsa da kövrək lirikası baxımından qəhrəmanlıq dastanının bədii toxumasına və bədii poetikasına nə dərəcədə uyğun görülmə bilər? Alt təbəqələrin aşkarlanması üçün musiqi dilinin (melodiya, ritm, quruluş, harmoniya ünsürləri) təkamül xüsusiyyətləri və inkişaf dinamikası müəyyən aydınlıq gətirə bilər. Yəni, təkamülün qaçınılmaz olaraq keçdiyi ilkin mərhələlər uzaq və tarixi dövrlər üçün təbii və səciyyəvi hal ola bilərdi.

Məsələn, aşuq musiqisində özünəməxsus harmoniya və ya ahəng duyğusunu yaradan səbəblərdən danışarkən ilk növbədə sazın kökündən yəni simləri arasındakı yüksəklik münasibətlərindən danışılır. O amilin də öz növbəsində lad əsasında irəli gəlməsi heç şübhəsizdir. Ola bilsin

ki, aşiq musiqisinin tarixən erkən mərhələlərində (məsələn, “Kitabi Dədə Qorqud”da) hörmətlə xatırlanan ulu ozanların çalğısında simlərin köklənməsi şaquli səs birləşmələrinin fonik boyalarından daha çox onların mayasında duran lad ahəngini ifadə edirdi. Buna görə də fərz etmək olar ki, o, zamanlar qopuz alətində simlərin təzahürləri müasir sazda olduğu qədər qabarıq və parlaq olmamışdır. Bu xüsusiyyət, yəqin ki, qopuzun çalğı üslubunu işlərkən nəzərə alınmalıdır.

“Kitabi Dədə Qorqud”da musiqinin səslə, avazla ifası müxtəlif söz və deyimlərlə ifadə olunur: soy, söyləmək, ban banlamaq, çağırban söyləmək, ayırtmaq, oxumaq.

Ayırtmaq sözü lüğəti mənada demək, söyləmək kimi anlaşılsa da, bir çox hallarda avazla oxumalı nəzm parçalarına da şamil edilmişdir. Danışmaq, deyişmək mənasını bildirən “aytışmaq” feli bəzi türk xalqlarının müasir folklor yaradıcılığında nəğməkarların yarışı kimi də işlədilir. Məsələn, qazax folklorunda “aytış” adı ilə tanınan və aşiq deyişmələrini andıran xüsusi bir janr vardır.

Çağırban söyləmək ifadəsinin birinci tərəfi uca səslə, avazla oxumaq mənasında işlənilərək musiqi ifasına işarə edir. Sözün həmin qaydada tətbiqinə müasir Azərbaycan dilində də təsadüf etmək olar.

Məsələn, bayatı çağırmaq, şikəstə çağırmaq və s.

“Oxumaq” isə “mahni oxumaq” mənasından daha çox “çağırmaq” sözünün əvəzinə işlənir. Məsələn, “Baybura bəy bəzircanları yanına oxudu”, yaxud “Oğul, Qalın Oğuz bəylərin odamıza oxuyalım”. Eyni zamanda, bəzən “oxumaq” sözü musiqi ilə də əlaqələndirilə bilər; xütbə oxumaq, (s. 16, 53, 71, 114) ismi əzəm oxudu (s. 53)

Müasir Azərbaycan dilində olduğu kimi dastanın mətnində rəngarəng mənaları ilə çıxış edən “çalmaq feli” (məsələn, qılınc çalmaq, şadlıq çalmaq, çalmaq-vurmaq, çalmaq-oğurlamaq) daha çox instrumental musiqi ifaçılığına aid edilir. Bundan başqa, bəzi alətlərin səsləndirilməsi barədə müasir dilimizdə də eyni anlam daşıya bilən ayrı-ayrı sözlərdən istifadə edilir: nağaralar döyüldü, kus vuruldu (vuruldu), borular ağırdı (və ya boru ağırtmaq).

“Öymək” sözü adi danışmaq dilində qəbul olunduğu kimi “tərifləmək” kimi istifadə olunsa da, bir sıra hallarda şeir və musiqi ilə icra olunduqda, ifadan daha çox janrın göstəricisi kimi də çıxış edir.

Məsələn, Qazılıq Qoca oğlu Yeynək allahına sığınib məbudu öyərəkən, söhbət allaha oxunan dualardan gedir.

*Ucalardan ucasan, uca tanrı!  
Kimsə bilməz necəsən, körklü tanrı!*

Bəzi hallarda “öymək” sözü dastan qəhrəmanlarını şeir və musiqi

vasitəsilə tərifləmək, müasir dillə desək, onların şəninə gözəlləmə oxumaq kimi də açıqlana bilər.

Dastanın mətnində belə təriflər qəhrəmanlardan başqa onların atlarına, silahlarına və ox atmaq məharətinə də oxuna bilər. Bəzən “öymək” sözü istifadə olunmasında qədim növlü gözəlləmə janrı elə nəzm parçalarının məzmunundan da anlaşıla bilər.

#### РЕЗЮМЕ

Мунис Шарифов

#### Роль гопуза в дастанах «Китаби-Дедэ-Горгуд»

Являясь основной книгой огузских тюрков дастаны «Китаби-Дедэ-Горгуд» имеют большую историческую, культурную и художественную значимость. В этом древнем памятнике культуры даны очень интересные сведения о гопузе и этому посвящена эта статья.

#### SUMMARY

Munis Sharifov

#### “The role of gopuz in legend “Kitabi – Dede Gorgud”

“Kitabi – Dede Gorgud” is the basic book of oguzian turks and has the great historical, cultural and literarial significance. This article is devoted to gopuz rihich noticed in this legend.

**Rəyçilər:** professor M.Quliyev  
sənətşünaslıq namizədi A.Nəcəfzadə

*Афят ЩЯСЯНОВА*  
*АДПУ-нин досенти*

## **МЦАСИР ШЯРГШЦНАСЛЫГ ШАГГЫНДА**

Мцасир дцнйада баш верян интеграсийа просесляри, сюзсцз ки, мядянийятлярин гаршылыглы ялагясинин эцъянмясиня зямин йарадыр, эюзя чарпаъаг дяръядя цмуми яламятлярин йаранмасына эятириб-чыхарыр. Дейилян истигамятин тятгигатынын башлыъа мярщяляси проблем-тематик мяъмуялярин, монографийаларын, Шярг халгларынын мядянийятиня аид гыса очерклярин чапына эятириб чыхаран елми дискусийаларын апарылмасыдыр ки, бу да цмумиликдя шяргшцнаслыын нязяри сывийясинин йцксялмясиня буюцк зямин йарадыр. Беля ки, 1960-ъы илин 11-15 йанварында М.Горки адына дцнйа ядябийяты институтунда милли ядябийятларын цмумиттифаг гаршылыглы ялагя вя гаршылыглы фяалийяти мювзусунда дискусийасы кечирилик. Рус классикляри, мцасир рус вя гярб ядябийяты цзря мцтяхяссислярля йанашы, бурада илк дяфя олараг Н.И.Конрад, И.С.Брагински, Б.Л.Рифтин, В.И.Семанов, О.Й.Фишман, Й.П.Челышев кими шяргшцнаслар да актив олараг иштирак етмишляр. Дискусийанын материаллары юз яксини «Милли ядябийятларын гаршылыглы ялагяси вя гаршылыглы фяалийяти» адлы мяъмуядя тапды (1).

Кечирилян тядбирдя принципал ящямийяти Н.И.Конрадын «Шярг халгларынын ядябийяты вя цмумядябийятшцнаслыг мясяляляри» адлы мярузяси кясб едирди. Мярюзядя Н.И.Конрад Шярг ядябийятларынын гаршылыглы фяалийяти механизминдя ядяби васитячилийин ролуна, щяр щансы бир ядябийятын диэяриля ялагя йаратмасы йоллары вя формасы, ядяби ъямийят мясяляляриня тохунур ки, бу истигамятдя дя сонралар онун бир чох тялябяляри вя ардыгьыллары тятгигатлары давам етдирмишляр.

Мядянийятлярин интеграсийа дцнйа тарихи - мядяни просесинин бирлийи идеясыны 1966-ъы илдя Н.И.Конрад «Гярб вя Шярг» адлы фундаментал ясяринин чапындан сонра парлаг щякилдя щяйата кечирик (2). Щям Гярбдя щям дя Шяргдя локал

сивилизасийаларын «гапанмасы» барядя йайылмыш тсяввцрц гяти рядд едяряк Н.И.Конрад милли мядяниййтляр арасындакы мякан мящдудлуунун щялли йолларыны цзя чыхарыр.

Ядябиййатын тимсалында Н.И.Конрад юз ишиндя, илк нювбядя айры – айры мядяниййтляр арасындакы ялагяни ашкар едир вя бу ялагялярин характерини мцяййянляшдирир; икинъи нювбядя ися мцхтялиф халгларын ядябиййатынын мейдана эялмяси вя инкишафы тарихи просесляриндяки цмумилик вя фяргляннъящятляри гейд едир. Алим ядяби ялагяляр бюлмясиндя йазыр: «Ян цмуми мянада ядяби ялагяляр бир ядябиййатын диэяр ядяби алямя дахил олмасыдыр» (2, сящ. 319). Н.И.Конрад дахил олманын мцхтялиф формаларыны, мцвафиг олага айры-айры миллиятлярин мянбялярини мянимсянилдикдян сонра тягдим едир:

1. Орижинала вя йа тяръцмйя мцдахилия;

2. Бир халгын йазычысынын йарадыъылыбындакы мязмун вя мотиви диэяр халгын йазычысы тяряфиндян ясярдя якс етдирилмяси;

3. Милли фантазийя;

4. Йерли диалектдя бир мянбядян истифадя едян халгларда мцхтялиф вариантларын мявъудлуу (мясялян, мцгяддясялярин щяййаты шагда яфсаняляр).

Н.И.Конрад XX ясрин 60-ъы илляриндя Русийанын елми даиряляриндя кечирилян «Шярг ренесансы» шаггында апарылан дискуссийанын тяшкилатчысы иди. Н.И.Конрад, щямчинин В.И.Жирмунски вя Д.С.Лихачов орта яср Шярг юлкяляринин милли мядяниййтляриндя ренесанса тиположи йахын олан тямайцллярин ашкара чыхарылмасы перспективинин мцмкцн олмасыны иддиа едирдиляр. Н.И.Конрад инкишаф едян шярг дювлятляринин дя мядяни бирлийин мявъудлууна диггят йетирмишдир. О, 1967-ъи илдя йазырды: «Бизим дюврдя, щяр шансы бир юлчцдя, мящур тарихи «монадрлья», неъя дейярляр инкишаф едян юлкяляр кими адландырылан дювлятляр маликдир ки, бу да сосиал-игтисади вя мядяни инкишафын цмуми сывиййясиндя «монадлыг» яламьатини эюрмйя имкан йарадыр» (3, сящ. 276).

Н.И.Конрадын, В.И.Жирмунскинин, В.С.Брагинскинин ясярляри Шярг юлкяляринин мядяниййтляринин тяттигатларынын нязяри вя методоложи бахымдан кюкц сурятдя дяйишдирилмясиня зямин йаратмышдыр. В.И.Жирмунски бящяриййятин тарихи инкишафы иля щяртляндирилмиш олан ядяби просеслярин тарихи вящдяти шаггында олан консепсийасыны эюзя чарпан дярябдя зянэинляшдирир. О, 1936-ъы илдя йазырды: «Биз ейни сосиал

тарихи просесляр дюврцндя анологжи ядыби шадисялярин йаранмасыны, бу яламятляр арасында билаваситя гаршылыглы асылылыбын мювьудлуьундан асылы олмайараг бир-бири иля мцгайися едя билирик вя етмялийик». (4, сящ. 7). В.И.Жирмунски Шярг вя Гярб ядыбийятларынын тарихи тиположи тятгигатынын йени методолозийясыны йараданлардан бири олмушдур.

Рус шяргшцнаслыбынын нязяри сывиййясинин йцксялмясиня сябяб, XX ясрин 50-ьи илляриндя Москвада ССРИ Е.А-нын Шяргшцнаслыг Институтунун йенидян тяшкил олунмасы, онун елми тяшкилат гурулушунун даща да тякмилляшдирилмяси олду. Нязярдя 1961-ьи илдя хцсуси шюбянин йарадылмасы тутулур ки, бурада Шярг мяданиййятинин тядгиги артыг комплекс шякилдя апарылмаа башлады вя юлкянин бцтцн шяргшцнаслыг мяркязляри иля сых ялагя йаранмыш олду. Бу шюбяя илк олараг И.С.Брагински рящбярлик етмяя башлайыр. Эюркямли рус шяргшцнасы И.С.Брагински бир сыра ясярляриндя юзцнцн новатор идеяларыны Йахын вя Орта Шярг дювлятляринин мяданиййятляринин тядгигаты сашясиндя якс етдирир. Бунлара «Таьик мяданиййятиня даир тядгигат» (5), «Шяргшцнаслыбын проблемляри» (6), «Шярг ядыбийятында бейнялмилялчилик вя миллилик» (7) монографийалары вя «Шярг дювлятляринин ядыбийяты вя естетикасында нязяри проблемляри» (8), «Шярг ядыбийятларында реализмин тяшяккцлц» (9), кими мягальяр аид едилир.

Онун концепсийясында башлыга мараг, щяр бир тязашцр формасында мяданиййятлярарасы баьлылыг проблемляри доьурур. И.С.Брагински таьик ядыбийятынын тимсалында цч нюв мяданиййятляр арасы ялагяни формалашдырыр: 1. эенетик 2. контактлы 3. тиположи.

О, йазыр: «Ядыбийятда эенетик ялагя еля ялагялярдир ки, цмуми етник мяншяйи олан халгларда юзцнц бцрузя верир». (5, сящ. 120). Алим гядим Ирандан олан «Зярдцшт гатлары» иля щинд ведиляри арасында эенетик паралелляр апарыр. Мялумдур ки, таьиклярин яьдадлары, щиндлиярля етник гошум олан гядим иранлылардыр. И.С.Брагински йазыр: «Бунунла беля «Гатларда» гошумлуг изляриндя ялавя гядим этносун тарихян фярди сайьлан ики шахясиндя фярглилийи дя эюстяряк олар». (5, сящ. 120). Дейилянляря алим беля изащат верир ки, гядим иранлыларда ядалятли аллащлар «ахура», мяфщуму гязяблиляр ися «див» мяфщуму кими гейд олунурду. Бурадан да «гатларда» али аллащын ады – Ащура Мязда, йяни, «Гцдрятли щюкмдар» эютцрцлмщдир.

Щиндлилярдя ися яксиня: «онларда ядалятли аллаш» – «дева», гязябли аллашлар ися «асура - ахура» щесаб олунурду. Тиположи мялуматлара эялдикдя бурадан да И.С.Брагински, Рудакидян тутмуш Ъамийя гядяр олан Иран классик поезийасы тимсалында ренесанс типинин хассялярини ашкар едир. (5, сящ. 137). Мцяллифин фикринъя, контакт ялагяляр таык вя юзбьяк ядябийятларында Ъами иля Няваинин достлуг ялагяляри вахтындан мцасир дювря кими сезилир . (5, сящ. 149-183).

Бейнялхалг гаршылыглы ялагялярин мцхтялиф формаларыны цмумиялшдирян И.С.Брагински дцнйа ящямийятли дащи шаирлярын йарадыгылыгларында хцсуси йцксяк типли ядяби ялагялярин мюв'удлуьуну иддиа едир. Бу ъцр ялагя типини о, «ядяби синтез» адландырыр ки, бу да, ясярдя «бир-бириндя фяргли вя узаг олан мцхтялиф ядяби янянялярин органик шякилдя бирляшмясиндя йараныр» (10, сящ. 121). Алимин фикринъя Щютенин «Гярб Шярг диваны» ясяриндяки ядяби синтез буна парлаг мисалдыр. Мараглыдыр ки, юзцнцн дизяр ясяриндя И.С.Брагински Щютенин ясяриндя Шярг ядябийятларынын чохуна спесифик олан ики мягамы вахтында вя мящарятля ашкар едиб цзя чыхарыр. Йахын Шярг поезийасыны, хцсуслия дя фарс шеирини эюзял мянимсяйян Щюте, алимин фикринъя «сюзцн мцгяддяслилийини вя пафослу ишаря»-ляри чох мящарятля щисс едя билмишдир (8, сящ. 8).

Дейилян сюзцн поезийанын нятигъасы кими хцсуси эщъя малик олмасынын тясдиги мцсялман Шяргинин яляхсус яряб, фарс, тцрк ядябийятларынын естетик дцщцнъяляриня характерикдир. Сюзя ящсян дейян Низами, Фирдовси, Ъами, Няваини йада салмаг кифайятдир.

Башга мянада дейилян сюзцн, даща дюьру десяк сюзцн полисемантизми, онун чохмяналылыгы И.С.Брагинскинин фикринъя, классик фарс вя классик чин поезийасы цццн вя даща эениш бцццн Шярг поезийасы цццн ейни дярягядя характерикдир.

Беляликля, рус алими, Шярг ядябийятында тиположи охшарлыьын вя конкрет яламятлярын гаршылыглы ялагялярини тядгиг едяркян цмуми ганунауй'унлуглары ашкар етмиш олур.

И.С.Брагинскинин фикриня эюря: «Шяргин спесифик естетикасында – даща дюьрусу, мцхтялиф Шярг халгларында цмумилийин ашкар олунмасы рядд олунмур, йалныз фярз едилир». (8, сящ. 8). Мящз бу ъцр, щяр бир юлкянин спесифик яняняляри, мцхтялиф гярибля цсулларла, бязян дя бир-бирини истисна едян нюгтейи-нязяря тясир эюстярямякля бир чох Йахын вя Орта Шярг



дювлятляринин мядяниййтляри формалашмышдыр.

Бир мядяниййттин диэриня тясиря, саягя олага идеянын, сцжетин, поезийанын, форманын бир милли мцщцтдян диэриня пассив шыкилдя йер даяишмяси кими гиймятляндирилмир. Бу, дахили тарихи шыраитдян иряли эялян бядии тягьрцбянин актив шыкилдя юз яняняляриня вя спесификасына уйбунлаша билмясидир. Спесификадан данышаркян И.С.Брагински, И.В.Стеблованын «Яряб-фарс шеир юлчляринин тцркдилли поезийаа дахил олмасы» мягальясына истинад едир. (11 сящ 285). Бизя мялумдур ки, классик тцркдилли поезийа яряб-фарс ядяби янянялярин билаваситя тясиря нятигьясиндя инкишаф етмишдир. Бунунла беля просес заманы «фонетик гануна мцвафиг олага, тцрк дилляриндя вурьу ишаряси ганунунда даяишикликляр баш верир». (11, сящ. 287). И.В.Стеблованын рьяиня эюря бу мясялянин щяллиндя ясас йери йазылы ядябийята дахил олан вя юз формал сонлууну ирандилли ядябийятында тапан халг поетик формасы тутур. Бу формалардан бири рубаи-туйугдур. Мяшщур таьик насири Сядряддин Айни яряб вя таьик-фарс лирикасы арасында олан нисбяти образлы афоризм шыкилдя беля характеризя едир: «хязяри, рамал, рьяяз вя диэяр юлчляр яряб дилиндя таьик-фарс шеириня нисбятян тамамиля башга ьцр сяслянир вя биз яряб шеирлярини охуйаркян... онлар бизим цчцн няср кими сяслянир. Таьикляр шер юлчцсц мясялясиндя яряблярдян йалныз терминляри гьбул етмишляр...». (8, сящ. 7).

Шярг бядии мядяниййти юзцнц тамамиля дярк етмяздян хейли яввял, цмуми ганунлара ясаян инкишаф едян вя бир-бири иля мцхтялиф нюв теллярля баьлы олан айры-айры милли мядяниййтляри бирляшдирян обьектив бир реаллыг кими мювьуд иди. Цмцмдцнйа естетик тяфяккцрцня Шярг халгларынын мядяниййтляринин тясириня аид мягальдя И.С.Брагински, юзцнц чох ваьиб олан методоложи гейдини едир. Сонуньу естетик тяфяккцрц, иньясянйтин мцхтялиф сащяляри олан, шифащи ядябийят, рьясм, мусиги вя бу кими естетик даяярлярин юзцнц тядгиг едилмясиля гырылмаз ялагядя апарылмасыны фярз едир. Бунунла бярабяр, алимин фикринья, Шярг вя Гярбдяки мцхтялиф юлкялярин естетик даяярляри арасында мцгайися аспектиндя паралеллярин апарылмасы эюзя чарпаьаг дярягядя еффектин ортайа чыхмасына шыраит йарада биляр. Беля щалда И.С.Брагински Шяргин йаратдыьы «ири» вя «кичик» формалар шаггында бир мисалы эюстярмякля кифайятлянир. Бизим тядгигатын марагларыны нязяря алараг, алимин Шярг дцнйасы мядяниййятинин цмуми тиположи ялагялярини характеризя едян вя ейни заманда

гярб иньясянтияли мцгайисядя онларын спесификлийини мцяййян едян амилляр цагда дедиклярини ихтисар етмядян там тягдим едирик:

«Шярг анламында нящянэ – демяли чох нящянэ, язмятли демякдир, бу онларын пирамидалар, гайацтц йазылар, шейкялляр вя нящайят фарс эпосу олан «Шашнамя»дир ки, онун да щяъми, орадакы йцз мин мисраны нязря алсаг, бирликдя эютцрсяк «Илиада» вя «Одиссейа»дан он дяфялярля буюцкдцр. Таъик халг еросу «Гургули» йалныз Щикмят Ризонун йазысында «Шашнамя»нин юзцнц он мин мисрада цстяляйир, цч щиссяли гырбыз эпосу «Манас» ися таъик «Гургули»синдян беш дяфя буюцкдцр! Бяс щинд «Махабхарата»сы? Нящянэлик Шярг иньясянтинин хцсусийятляриндян биридир.

Лакин кичик дя Шяргдя аьласььмаз дярягдя кичикдир; рясмдя тцр вя поезийада миниатцр. Жанр формасы олан дюрд мисра – фарс (рцбаи), малайзия (пантун), тцрк (кошуг) вя Шяргин бир чох ядябийятларында консепсийа формасыны ала билмищдир, лакин цч мисра да – йапон (хокку), таъик (мусаллас) вя дизяр поезийаларда юз тядигини тапмышдыр. Бунунла беля миниатцрлуг ики (айры-айры бейтляря) вя щятта, яряб, фарс, тцрк поезийаларында бир мцстягил мисрайа (фярд) беля эялиб чыхыр. Демяли, «миниатцрманийа» да шярг иньясянтинин хассяляриндян биридир». (8, сящ. 18).

Тамамия айдындыр ки, рус шяргщнаслыьында, артыг Шярг юлкяляри мядянийятини йа тиположи охшарлыьына, йа да мцхтялиф нюв гаршылыглы ялагяляря эюря тядгиг едян ищляр кифайят гядяр топланмышдыр. Шярг ядябийятаты тарихинин нязри вя методоложи проблемляринин юйрянилмяси, тиположи ялагялярин вя Шярг дцнйасынын цмумияшдирилмяси проблемляри юз яксини даща бир москвалы щиндщнасл Й.П.Чельшевин елми ясярляриндя тапмышдыр. 1965-ъи илдян 1988-я гядяр о, Елмяр Академийасынын Москвадакы Шяргщнаслыг Институтунун «Шярг халгларынын ядябийятаты» бюлмясиня рящбярлик етмищдир. Язяр рус шяргщнасларынын чохунун тядгигатлары ясасян айры-айры дюврляря аид едилирдися (Н.И.Конрад, В.И.Жирмунски вя б.), Й.П.Чельшев диггятини ясасян мцасир дювря йонялдир. Билдийимиз кими, Шярг мядянийяти бир нечя - щинд, чин, гядим Иран сивилзасийасы мянбяляриндян ибарятдир ки, онлара да Х ясрдя яряб-мцсялман мядяни реэиону гошулмущдур. Мящз сонуньуларын ясасы цзяриндя, ъографи етник вя лингвист ялагяляри олан тарихи мядяни тьамийятляр инкищаф

едя билмишдир. Бунунла беля Й.П.Челышев илкин реэионларын формалашмасыны, цмуми мядяни фялсяфи-естетик фундаментдян ялавя, локал мифоложи мянбяляри айырыр. Мясялян, Щинд вя Чинин мядяни ирсинин лайларына мейл эюстярян Ђянуб-Шярги Асийанын мядяни ъямиййятиндяки башланьыџ дьврцндя, ону мящкямляндирян фактор «аустрик вя фолклор мифоложи дилин субстраты иди». (12, сящ. 66).

Й.П.Челышева эюря Шярг юлкяляринин мядяни просесини тякъя гапалы вя бир-бириндян айры дцщмцщ мядяниййятляр тящкил етмир. Бу, айры-айры халг мядяниййятляринин бир-бири иля мцряккяб мцстягил тарихи инкишаф просесидир. Щямин мядяниййятлярин щяр бири ъямиййятин тарихи щярякаты, бядии щцурун спесифик инкишафы иля щяртляняряк юз ганунауџунлугларына ясасян инкишаф едяряк ейни заманда бцтюв бир тамлыы яс етдирир. Алим йазыр: «Юзцндя мцййян систем йекдиллийини яс етдирян бу просес цч тарихи мядяни реэионда - Узаг Шярг, Ђянуб вя Ђянуби-Шярги Асия, Йахын вя Орта Шяргдя (Шимали Африканы дахил етмякля) инкишаф едир». (12, сящ. 171). Шяргщнасын фикриня эюря, бунларын щяр бириндя баш вермиш мядяни инкишафы, дини фялсяфи, етник вя естетик идея, эенетик, контактлы вя тиположи ялагялярин мящкямлийи иля вя еляъя дя мядяни просесин нисби йекдиллийи иля характеризя олунан реэионал бирлик кими (бахмайараг ки, бу реэионун айры-айры халгларынын мядяниййятляри тарихи инкишаф просесиня айры-айры вахтларда гошула бияр) щесаб етмяк олар.

Шярг дьвлятляриндя ядябиййатын гаршылыгы ялагяляр инкишафыны конкрет щякилдя тящлил едян Й.П.Челышев бир нечя суалларла растлащыр. Щяр щансы бир ядябиййатын мцхтялиф вахтларда цмумреэион просесиня гошулмасы гядим вя орта яср ядябиййатында икидиллилик мярщялясинин мявьудлуьу иля щяртлянир. Беля ки, щяр бир ъямиййятин формалашмасы ишиндя канона - бу вя йа дияр динин сакрал мявзусу вя сакрал дилиня бьйцк рол айырыр ки, онлар тарихи инкишафын эедишиндя бир-бирилярини йа явяз едя бияр (Щиндистан вя Ђянуб-Шярги Асияда Ислам, Буддизм, индуизм), йа бир-бириляриля гаршылыгы ялагя сахлайар (Узаг Шяргдя буддизм, конфусизм), йа да дяйищмяз гала биярляр (Йахын Шяргдя Ислам). Бунунла беля, бу цмумилик бир-бириндян айры щякилдя йох, мцряккяб тарихи гаршылыгы ялагяляр щяраитиндя инкишаф едир. Алим, щинд наьылларынын Йахын вя Орта Шярг юлкяляриня, манихай ядябиййатынын Чиня йайылмасы фактына истинад едир.

Й.П.Челышев Шярг ядыбиййатлары тарихини дюрд типли синфя айырыр (гейд едяк ки, щазырки классификасийаны, бцтцн Шярг бядии мядяниййят тарихини нязря алмаг шяртиля, даща эениш сывиййяя галдырмаг олар):

1. Бир дилдя индики дювря гядяр фасилясиз инкишафы иля характеризя олан – ядыбиййат тарихи;

Алим нцмуня кими щяля гядим дюврлярдян ядыби просеса гошулмуш Чин ядыбиййаты вя яряб ядыбиййаты тарихини гейд едир.

2. Йалныз гядимдя йаранан вя реэионун бир сыра ядыбиййатлары цццн классик ирс кими сайылан – реэионал ядыбиййат тарихи ( нцмуня санскрит ядыбиййаты);

3. Ясасыны милли ядыбиййатларын формалашмасы цццн гоёан – бейнялхалг ядыби дилдя реэионал ядыбиййаты тарихи;

Бу щалда алим фарс вя малайзийа ядыбиййатларына истинад едир.

4. Мяхсуси-милли ядыбиййат

(мисал: йапон, бирма вя с.) (12, сящ. 172).

Яксяр Шярг юлкъяляриндя, дини-идеоложи канонун мящкъямлийиня сябб, лап гядимдян йени дювря гядяр къюкц сурятдя дяйишикликъляря мяруз галмайан «мядяниййятин цмуместетик мязмунунун» (термин Й.П.Челышева мяхсусдур) горунуб-сахланмасы олмушдур. Беля вязиййят гисмян Ислам, буддизм, индуизмин ареалы, йени йайылма сащяляри цццн характерикдир. Мццялф йазыр: «Бунунла ялагядар Шярг ядыбиййатыны гарышыг инъясянтярля юйрянмяк даща хейирлидир. Бир сыра реэионларын (Йахын вя Орта Шярг, Ђянуб вя Ђянуб-Шярги Асийа) ядыбиййатларынын инкишаф характери, щифащи йарадыгылыг ганунларынын, пластик инъясянтяля, тямилляшмиш естетик принципляриля (рясм, каллиграфийа, щейкълтярашлыг, декоратив-тятбиги) сянят театр, мусиги вя рягсин бирбаша ялагясини нцмайиш етдирир» (12, сящ. 181). Беляликля, бцтцн бу инъясянтярлин материалы ядыби тядгигатчыя, щям бязян чатышмайан ялавя мялуматлары верир, щям дя щяр щансы бир реэионун, мярщялянин вя йа истигамятин бядии мядяниййятинин юйрянилмясиня имкан йарадыр.

Бунунла беля, дюврцн «цмуместетик мявзу»сунун мцхтялиф аспектляри, алимин фикринъя, эащ бир инъясянтядя, эащ да диэяриндя ифадя олуна биляр. О, нцмуня кими, щинд мядяниййятинин архитектура, мусиги вя миниатцр кими яксяр формаларында ифадя олунмуш щинд – мцсялман синтезини эяттирир. Она эоря, заманын естетик принциплярини бирляшдирян

бир амил кими цслуб, мцхтялиф инъясянят нювяринин топланмыш мялуматларындан эютцря биляр. Шярг бядии мядянийятинин комплексли тядгигаты «сивилизасийаларын типолоэийасыны» тьяин етмякля, мцхтялиф ъямийятлярин мядяни тяшклатларынын мцгайисяли тядгигатына йахындан кюмяклик едир.

Й.П.Челышев Шярг ядябийяатынын тядгигатынын, онларын гашылыглы ялагяляринин вя бцтцн бядии мядянийятин ваьиб аспектлярини эюстярир:

1. Жанр инкишафынын тарихи ганунауйьунлуьунун тящлили;
2. Яксяр ядябийятларын йезаня нормасы цццн мцхтялиф реслизасийа;
3. Шярг ядябийяатынын милли фолклорла ялагяляринин мцяййянляшмяси.

Бириньи пунктла ялагядар алим нязрини ХЫЫ яср фарседилли ядябийяаты жанр системиндя йенидянгурма иши цзяриндя сахламагла, мядщийядян эдонист гязялиня кечир. Бу факт суфизмин йайылмасы иля шяртлянир ки, бу да юз нювясиндя, бядии цслублара вя фарс ядябийяатынын дилиня тясир эюстярмякля ону символлашдыыр. Й.П.Челышев яксяр мцсялман ядябийятларынын конкрет милли тарихи вариантларынын хассяляринин няня вя нормаларыны нязрдя тутмаьа сясляйир.

Беля ки, милли мядянийятин инкишафы просесиндя яруз поезийасы яряб, фарс вя с. бу кими ядябийятларын бир-бири иля ъидди айрылмасына эятириб чыхарыр. Алим буна ялавя олараг билдирир ки, фярг юзцнц такъя жанр системиля дейил, ейни риторик фигурларын мязмунунда да эюстярир. Шяргин мцасир ядябийяаты вя даща эениш – бцтцн бядии ядябийят чохшахяли инкишаф йолу кечдийи заман мифоложи фолклорун вя классик инъясянтятин тязрцбясиня яасланыр. Бунунла ялагядар В.П.Челишевин нязри концепсийасына ясяян милли хцсусийятин мцяййянляшдирилмяси, йарадыгы ъяряян, истигамят вя методларла мцасир дюврдяки ясярин ъанына яксяр щалларда трансформасийа, рямзи-аллегорик шыкилдя щопан мифоложи мотив вя образларын ачылмасындан чох асылыдыр.

Шярг юлкяляринин бядии мядянийятинин тарихи инкшафынын комплексли тящлили нятигъясиндя, сонунью юзцнц иьтимаи-сийаси, социал-игтисади, мядяни вя идеоложи сащялярдя мцряккъаб гаршылыглы шяртлянмя просесинин ъями кими тягдим едир. Башга сюзля, Шяргдя мярщяляли тиположи аналоэийанын чохмиллятли бядии комплекс дахил олан мядянийят тякамцлцнцн тядиги цццн обьектив шяраит мейдана чыхыр. Рус шяргщнаслыьы тядиг едир

ки, шярг мядяниййяти гядимдир, илкинди р в унікалдыр.

Эюстярилмиш мясялялярин шялли даща чох сон заманларын мяшщур рус шяргшцнасларынын ясярляриндя юз яксини тапыр. Щадися в я просеслярин гаршылыгы мядяни ялагяляринин дярин аналитик методла тядгиги эюстярир ки, бу проблем эениш резионал диапазонда шялл олунур.

#### **İstifadə olunmuş ədəbiyyat:**

1. Взаимосвязи взаимодействие национальных литератур. М. Наука, 1961, 338 с.
2. Конрад Н.И. Запад и Восток. М. Глав. редакция восточ. литературы, 1966, 496 с.
3. Конрад Н.И. Избранные труды. М. Наука, 1974, 312 с.
4. Жирмунский В.И. Сравнительное литературоведение. М. Наука, 1979, 421 с.
5. Брагинский И.С. Исследования по таджикской культуры. М. Наука, 1977, 286 с.
6. Брагинский И.С. Проблемы востоковедения. М. Наука, 1974, 494 с.
7. Брагинский И.С. Интернациональное и национальное в литературах Востока. М. Наука, 1972, 248 с.
8. Брагинский И.С. Изучение вклада народов Востока в мировую эстетическую мысль. В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М. Наука, 1964, с. 3-19.
9. Брагинский И.С. О теоретическом уровне изучения литератур народов Азии и Африки. В кн.: Проблемы становления реализма в литературах Востока. М. Наука, 1964, с. 305-314.
10. Бартольд В.В. Книга моего Деда Коркута Бажур Упе - XXI, 1999, 320 с.
11. Стеблова И.Б. О проникновении арабо – персидских метров в тюркоязычную поэзию. В кн. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М. Наука, 1964, с. 285-302.
12. Чельшев Е.П. Сопричастность красоте и духу взаимодействие культур Востока и Запада. М. Наука, 1991, 311 с.

#### **РЕЗЮМЕ**

##### **О современном востоковедении**

**А.И.Гасанова**

В данной статье А.И.Гасановой раскрываются некоторые аспекты взаимосвязей искусств в трудах российских востоковедов. Здесь подчеркивается глубина и энциклопедический размах российских востоковедов второй половины XX века.

#### **SUMMARY**

##### **About modern oriental studies**

**A.I.Hasanova**

The named article investigates some aspects of mutual relation of art at works of russian orientalists. In the article revising the role of Sefevid palace in the development of art of Azerbaijan. Especially it is noted the creature of unit style in art. The basic place is dividing to ornamentally, as a linked ring between of many type of Azerbaijan art.

Here is noted of deepest and encyclopedic swinging of Russian Scientific of East of second part of XX century.

**Ряйчиляр:** профессор, кандидат искусствоведения  
З.К.Абдуллаева; доцент: Э.М.Эфендиева

*Лале ГУЛИЕВА*

**ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО В НАУЧНО-  
ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ГЮЛЬНАЗ АБДУЛЛАЗАДЕ**

Если путь твой к познанию мира ведет,  
Как бы ни был он долог и труден - вперед!

\* \* \*

Лишь в разуме счастье, беда без него,  
Лишь разум – богатство, нужда без него...

(Фирдоуси)

Затрагивая проблемы философии и искусства, следует отметить, что взаимоотношения между философией и искусством как специфическими формами общественного сознания уходят своими корнями в глубокую древность.

На протяжении всей истории этих взаимоотношений философия находила применения для художественного освоения действительности, относящегося к области искусства.

Эволюция взаимоотношений между философией и искусством легче всего прослеживается на примере эстетического идеала и его исторических судеб, ибо споры между этими двумя способами постижения действительности имеют давнюю историю. Д.И. Менделеев был прав, когда в одном из своих лекций процитировал следующие слова: «Справедливо считать творцом научной идеи того, кто не только признал философскую, но и реальную сторону идеи, который сумел осветить вопрос так, что каждый может убедиться в его справедливости, и тем самым сделал идею всеобщим достоянием...»

Вообще, говоря о науке и об искусстве в целом, следует отметить, что во все времена, человечество, интересовалось вопросами глобальномасштабного плана. И это не случайно. Во все времена людей волновал вопрос о том, как возникла наша бескрайняя Вселенная, существует ли она в покое или в движении, как работают законы, поддерживающие в ней порядок и равновесие. Ведь если внимательно и непредвзято посмотреть на окружающий



нас мир, невозможно не увидеть что мир устроен гармонично, разумно. И это конечно же Искусство Творца Вселенной. А между всем этим взаимосвязано гармонирует и процветает посредством человека и наука и искусство. Человек, наделяясь «Деятельным Разумом», способствует возникновению и развитию науки и искусства во блага своей страны. И этот инстинкт вложен в человека Творцом Вселенной. То есть говоря философским языком микрокосм подобный Макрокосму выражает ту область научной деятельности, который вложен в человека искрой Божьей.

Именно такое воплощение науки и искусства олицетворяется в творческой и научной деятельности композитора, доктора философских наук, заслуженного деятеля искусств Азербайджана профессора Гюльназ Абуталыб гызы Абдуллазаде. Ее научная сфера деятельности обладает феноменологическим источником познания истины в каких бы отраслях она не работала. И в этой связи хотелось бы напомнить слова великого русского писателя Л.Н.Толстого, который говорил:

«Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать».

Напомним, что Гюльназ ханум Абдуллазаде, окончив Азербайджанскую Консерваторию им.Уз.Гаджибекова в 1971 году по классу композиции и став членом Союза композиторов с 1973 года, с 1976 года по 1979 год обучалась в аспирантуре философского факультета кафедры эстетики МГУ им. Ломоносова, по окончании которого защитила диссертацию на тему: «Проблема музыкального искусства в эстетике Гегеля».

В 1990 году при Институте Философии и права АН Азербайджанской Республики защитила докторскую диссертацию на тему: «Историко-философский анализ музыкальной культуры древности и Средневековья(в контексте проблемы Восток – Запад)».

В области науки ею было впервые разработано философско-историческое и философско-эстетическое осмысление музыкальной культуры древности и Средневековья Азербайджана. Был проделан фундаментальный сравнительный анализ в контексте проблем Восток и Запад, а также впервые был осмыслен азербайджанский мугам с философской точки зрения.

Ее научная деятельность актуальна, многогранна и неповторна. Пожалуй редко найдется ученый, который сумел бы совмещать научную, искусствоведческую и общественную деятельность с организационными делами. Гюльназ ханум всегда оригинальна и

логична в своих убеждениях. М.Куторга говорил об этом так: «Науку составляют знания, логически соединенные в систему и проникнутые идеею».

Одним из главных черт ученого, как гласят афоризмы философов является дар предвидения. И этот дар от Бога, наделившего своего избранника «Деятельным Разумом» (Абу Наср Мухаммад аль-Фараби).

Герберт Спенсер акцентировал; «Всякая наука есть предвидение, наука – это организованное знание».

Именно таким даром научного предвидения обладает талантливый ученый Гюльназ Абдуллазаде. Она логично направляет молодых ученых в правильное русло, которое дает яркие плоды в их научных исследованиях и этот факт утверждает научные основы просветительской деятельности Абдуллазаде. Основой ее научных взглядов является опора на национальные культурные ценности различных стран в том числе и азербайджанской музыкальной культуры с философской точки зрения.

Нам известно, что многие ученые которые вошли в историю мировой сокро вищницы трудились во благо своей Родины.

«Дело ученого близко идти с своим народом, поднимать его незаметно бю шеюся спиралью на крутизны истины» (В.В.Стасов).

«Работая на пользу всемирной науки, мы, конечно, вносим свою дань Роди не» (Д.И.Менделеев).

И сегодня, мы с гордостью можем сказать, что научные исследования Гюльназ Абдуллазаде занимают основополагающее место не только в Азербайджане, но и в зарубежных странах.

В вышеуказанных строках мы упомянули о научных публикациях Гюльназ ханум и считаем важным провести научный обзор некоторых из них.

Итак, мы обращаемся к научной книге Гюльназ ханум «Музыка, человек, общество», написанной в 1990 году, которую можно перечитывать многочисленное количество раз и каждый раз открывать новую ветвь познания.

Напомним, что при издании этой книги Гюльназ ханум приходилось преодолевать немало препятствий. Великий русский писатель А.П.Чехов говорил:

«Кажется нет на свете такого искусства или науки, которые бы свободны от присутствия «инородных тел».

Возвращаясь же к обзору книги «Музыка, человек, общество...», следует отметить роль самого главного актуализатора - человека и общества во взаимосвязи с музыкой. Автор книги пишет, что

специфика музыки заключается в том, что в ней есть два начала, два компонента, которые связаны между собой и которые связывают человека, с одной стороны, с Макрокосмом (Вселенной, универсумом, космосом, природой), с другой стороны с социумом (с обществом, культурой, «второй природой», цивилизацией, человеческой историей).

Будучи феноменом пограничным (между «первой», естественной, природой и «второй», искусственной, природой-культурой) и феноменом двухкомпонентным (содержащим элементы одного и другого миров), музыка отражает некоторые важные закономерности как природы, так и человеческого общества. Центральное место в исследованиях Гюльназ Абдуллазаде занимает музыкальная эстетика.

Само понятие музыкальное произведение и мысли о ней, ее музыкальная эстетика являются «эмоциональными документами эпохи и общества». Поэтому, подчеркивает автор, большое значение для современной теории эстетического воспитания имеет изучение истории музыки и истории музыкальной эстетики. Все ценное в прошлом мы должны поставить на службу современности и будущему.

Разрабатывая и развивая музыкальную эстетику Индии Гюльназ Абдуллазаде приводит пример, в котором говорится, что согласно древнеиндийским мудрецам, самым страстным стремлением человека является слияние с богом, а для этого необходимо прежде всего осознать бога в себе и себя в боге. Двумя взаимосвязанными средствами, содействующими этому, являются любовь и музыка. Только к любви к богу человеческая душа соприкасается с богом, приобщается к нему. Только постигнув тайны божественной музыки, душа становится открытой для любви к Богу. Без любви к Богу нельзя ни понимать ни создавать музыку. Без музыки невозможно ни любить бога, ни приобщаться к нему, ни слиться с ним. Этот «магический квадрат» понятий: «Бог-человек-любовь-музыка» является одной из основ древнеиндийской музыкальной эстетики.

Автор, ссылаясь к музыкальной эстетике, цитирует слова акад.Ф.И.Щербатского, называвшего учение о раса самой оригинальной стороной индийской эстетики: «Вкушение чувства не есть само чувство, раса всегда доставляет удовольствие образованному человеку, тогда как чувства сами по себе бывают и негативные, и отвратительные. Аристотель полагал, что сущность искусства заключается в подражании природе, а удовольствие,

получаемое от искусства, происходит от удовлетворения естественной склонности к подражательности. Это удовольствие и есть то, что индийцы называют *раса*».

Присоединяясь к словам профессора Г.Абдуллазаде в отношении музыкальной эстетики Индии мы, можем пронаблюдать, что не менее актуальным является оно и на современном этапе. Ведь именно только к любви к Всевышнему человеческая душа способна соприкоснуться с Богом. А связным ключом для этого служит любовь к музыке. Познание Господней Истины порождает любовь к музыке («Бог-человек-любовь-музыка»).

Далее, исследуя, согласно концепциям и учениям китайских философов, Гюльназ Абдуллазаде акцентирует о природе музыки, ее места и роли в жизни человека и обществе. В связи с этими глобальными проблемами она освещает два контрастных философских понятия, это – Инь и Янь. Они являются одним из основных понятий китайской философии, означающие два противоположных и в то же время взаимонеобходимых, взаимодополняющих начала единой природы: активность и пассивность, мужское и женское, огонь и вода, солнце и луна, небо и земля и т.д. «Янь, достигая предела, превращается в инь; инь, достигая предела, превращается в янь». Таким образом, инь и янь обретают характер космических сил, находящихся в постоянном взаимодействии, в процессе которого создается и изменяется материальный мир, а также общество, идеи, культура, мораль. Сами же инь и янь, как отмечает автор, являются порождением Великого Предела – Тайцзи («Книга Перемен»).

Как стало очевидным из вышесказанного, научная деятельность профессора Г.Абдуллазаде многогранна, эстетична и актуальна. Мы еще раз убеждаемся, что ее деятельность требует тщательных анализов и открывает новые просветительские пути для дальнейшего развития. Но самым важным этапом в исследованиях ученого мы, можем обнаружить тематику, которая также впервые была затронута ученым Г.Абдуллазаде, это осмысление азербайджанского мугама с философской точки зрения. И это научное исследование является феноменологическим, объективно пролагая путь достойный академического уровня знаний. Теперь же, мы, постараемся обзорно проанализировать ее в историко-философском аспекте и раскрыть ее феноменологические принципы.

Во-первых; автор освещает один немаловажный парадокс, который раскрывает следующее; ортодоксальные богословы

запрещали музыкальную практику, но допускали разработку музыкальной теории, суфии же, наоборот, использовали музыку в своей мистической практике, но отвергли (и уничтожили) теоретические труды по музыке.

Во-вторых; мусульманская музыка-мугам, (ссылка на Л.Мочалова) «Это искусство образных инвариантов. Они отлично приспособлены для сохранения традиции, канона (в частности, религиозного), воплощая незыблемость предания, ритуала».

Канон (от араб. «ганун»-«закон») в широком смысле слова означает твердо установленное, традиционное, общепринятое. В эстетике канон означает «совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для всех художественных произведений данного рода».

В-третьих; Культура мугама, по словам Г.Абдуллазаде, выросла на богатой философской и духовной почве. Несмотря на многовековой путь развития, эта музыка сохранила начальные особенности своего построения. Совершенство мугама идет от внутренней законченности и завершенности мысли. Мышление здесь, отмечает автор, утвердительно-императивное. Эстетический идеал, воплощенный в искусстве мугамата включает в себя такие элементы, как совершенство, гармония, красота, добро, истина, любовь, вера, героизм и мужество. Каждый мугам связан с определенным эмоционально-психологическим состоянием.

С точки зрения ученого Г.Абдуллазаде мугам, как жанр окончательно сложился приблизительно в X-XII веках. Предпосылками его становления на лоне ислама был комплекс явлений, который историки называют (условно) «мусульманским ренессансом».

Присоединяясь к исследованиям Г.Абдуллазаде, хотелось бы еще отметить, что между Священным Азаном (Кораном) и мугамом существует органическая связь. Органичность ее проявляется в следующих факторах; при чтении Корана применяется определенное вокальное исполнение, которое носит импровизационный характер. Каждый чтец Корана по своему усмотрению подвергает импровизации данный образец, конечно же придерживаясь при этом определенных инструкций.

В исламских преданиях очень много сказано о чтении Священного Корана красивым голосом. Причина этого заключается в удивительном влиянии Корана на слушателя и самого чтеца Корана. Пророк Мухаммад изволил сказать: «Поистине красивый голос является украшением Корана».

Мугам азербайджанской народной музыки является также импровизационной формой исполнения, при котором следует опираться на определенную ступень звукоряда и знания совершенных и определенных вокальных данных. Именно импровизационность Корана и Азербайджанского мугама создает архаическую связь между ними.

Исследуя научно-просветительскую деятельность ученого Гюльназ Абдуллазаде, конечно же выявляются феноменологические и фундаментальные научные факторы, которые непосредственно опираются на эстетику Всевышнего. Известный искусствовед Шариф Шукуров характеризует эстетическую позицию ислама приводя пример слова, высказанные Пророком Мухаммадом: «Аллах красив, и Он любит красоту» - такими словами формулируется в исламе эстетическая позиция религии. Аллах красив, красивым надлежит быть как созданному Им миру, так и воссоздаваемому человеком и культурой миру поэтических, архитектурных и изобразительных форм (добавим: вдохновение – ильхам, как состояние человека, особо благоприятное для различных видов творческой деятельности, передается ему, согласно исламу, путем божественного откровения – из-за завесы). Таково неперемное условие существования диалогического бытия ислама, его риторическая установка.

Итак, завершая первый этап обзора научных публикаций Гюльназ Абдуллазаде на тему музыкальная эстетика Индии, Китая и осмысление азербайджанского мугама мы, хотели бы подвести итоги.

В научной деятельности ученого профессора Гюльназ ханум основополагающее место занимает философское понятие эстетики. Напомним, что в переводе с греческого «эстетикос»- означает чувствующий, ощущающий, а также перенос. «замечание, понимание, познание». Понятие эстетика была заявлена как теоретическая дисциплина, изучающая область смыслообразующих выразительных форм действительности, обращенных к познавательным процедурам на основе чувства прекрасного, а также их художественных экспликаций. В последнем случае понятие эстетики получает статус «философии искусства» (Гегель). И поэтому совершенно логичным оно находит отражение в диссертационной теме Г.Абдуллазаде под названием «Проблема музыкального искусства в эстетике Гегеля. Между всем этим, очевидным выявляется фактор, который является парадоксом. Всякое научное исследование отражает духовную культуру и

всеобъемлющий кругозор ученого. И в нашем случае ученый просветитель Гюльназ Абдуллазде утверждает как «Эстет искусства и эстет индивидуума». Ее научной деятельности присущи такие понятия как красота (духовное отражает внешнее), чувственность, интеллигентность, гармония в обществе и культуре, любовь к искусству и конечно же любовь к Творцу Вселенной. И эти черты отличают ее, возвышая тем самым на самую высшую ступень и как ученого и как личности индивидуальной.

И в завершение всему сказанному об эстетике или философии красоты, следует также добавить, что человек-Творение Всевышнего стоит сегодня перед лицом серьезных испытаний – интеллектуальных, нравственных и эстетических. Массовая культура, для которой характерна искусная обработка склонностей и страстей толпы, расширяет сферу своего влияния. Качество художественности приписывается чему угодно, стирается грань между искусством и развлечением. В этих условиях значение категории прекрасного не только не уменьшается, а, напротив, приобретает еще большую актуальность. Как философская наука, как философия красоты, эстетика занимается изучением закономерностей эстетического освоения человеком мира, сущности и формы творчества по законам красоты.

Человек признает эстетическим не безобразное и низменное, а красивое, прекрасное и возвышенное. Одним из важнейших способов эстетического освоения мира является искусство. В искусстве человек относится к вещам и оценивает их с точки зрения своей природы, но природа как раз и выявляется в его возможности воспроизводить сущность всякой вещи, во всяком предмете видеть соответствующую ему меру. Соответственно, сущностью искусства будет видение мира в свете красоты, а главной его функцией – функция эстетическая.

Нравственное и эстетическое чувство тесно связаны, так как между добром и красотой существует глубокое внутреннее единство.

Итак, второй этап нашего обзора освещает не менее важный аспект научной-просветительской деятельности Г.Абдуллазде, в контексте «Экология, философия, культура». Не секрет, что сегодня и музыка, и человек, и общество, сталкиваются с грозными проблемами, связанными с загрязнением воздушной и водной среды чуждыми ей материалами (промышленными отходами), необратимым изменением климата, разрушением озонового слоя атмосферы, появлением новых

смертоносных вирусов, дефицитом природных ресурсов, а также разрушением системы «человечество-природа» вследствие более интенсивного антропогенного воздействия на природу в процессе обмена веществ, энергии и информации между обществом и природой. Вполне объективно профессор Абдуллазаде ставит проблему «Человек перед лицом глобальных проблем»

Утвердившаяся в середине 70-х годов XX века социальная экология, оформила следующие черты основных законов:

- все связано во всем;
- все должно куда-то деваться;
- природа знает лучше;
- ничто не дается даром.

Помимо социальной экологии, сегодня известны и другие области научного знания: экология человека, глобальная экология, экология города и т.д.

Экологические проблемы, прежде чем быть порождением природы, и проявлением экологического кризиса, отражают кризис, затрагивающий духовный мир человека, а это уже сфера интересов философии.

В связи с проблемами экологии и отстаивая точку зрения Г.Абдуллазаде нельзя оставить без внимания в комментариях Корана академика Валерию Порохову. В Суре 23 «Верующие» (Аль Му'минун) она цитирует об экологии следующее:

«Речь идет о том совершенном порядке, о той идеальной структуре функционирования Вселенной, о том гениальном соизмерении и пропорциональном совершенстве всего, что задумано на существование Творцом нашим. Любое вмешательство в эти отлаженные связи, в этот безупречно «работающий» организм Творения Господнего пагубно для всего пребывающего в нем, вот вам и вопросы экологии!»

И если мы, сегодня говорим об ученом Гюльназ ханум Абдуллазаде, которая действительно отражает красоту духовную, и призывает к эстетике и человека, и общество, и музыку, и относительно проблем глобального плана – Экологию («Экология, философия, культура»), нам остается только поблагодарить ее за огромный вклад и просветительскую деятельность в науку Азербайджана. Сегодня множество диссертантов, аспирантов, стремятся попасть к неумолимому просветителю Гюльназ Абдуллазаде и быть похожим на нее во всем. Это незаурядный человек, стремящийся к гармонии в обществе, в отношениях с молодыми учеными. И все это во благо Родины.



**Литература:**

- Г.Абдуллазаде. «Музыка, человек, общество» Б. 1991.  
Г.Абдуллазаде. «Экология, философия, культура» Б. 1996.  
Р.Мехтиев. Философия. Б. 2009.  
В.Хёсле. Философия и экология М. 1994.  
Н.Мамедов. Экологическая проблема и технические науки. Б. 1982.  
Валери Поль. Об искусстве М. 1976.  
О.Н.Кукрак. Эстетика. (Новейший философский словарь. Минск 2001)  
П.А.Водопьянов. Экология.  
В.Порохова. Коран. (Перевод смыслов и комментарии. М. 2002)

**С.А. ИСМАЙЛОВА**

*Педагог Бакинской музыкальной  
академии имени Уз.Гаджибейли*

### **ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВИДНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РОМАНТИЗМА**

Значительный этап в истории фортепианной педагогики связан с деятельностью выдающихся представителей эпохи музыкального романтизма, которые своей прогрессивной педагогической деятельностью предвосхитили дальнейшее развитие пианистической науки и практики. Особое место среди методического наследия этой периода занимают «Домашние и жизненные правила для музыкантов» Р.Шумана, изданные в 1948 году. Работа одного из крупнейших представителей романтизма не потеряла своей актуальности и в наше время. Лаконичные и мудрые наставления Р.Шумана, по сути, явились предвестниками развивающего обучения в музыкальной педагогике. Его рекомендации молодым исполнителям отличаются своей разносторонней направленностью, так как Р.Шуман был противником замыкания музыканта в свою узкую специальность. Р.Шуман считал художественное и интеллектуальное развитие музыканта - исполнителя основополагающим и определяющим его техническое совершенствование. «Отличительная черта, человека «стремящегося к более высокому», в том, что он мыслит, духовно бодрствует» - пронизательно утверждал художник (1,217).

Обращаясь к педагогам, Р.Шуман пишет: «Вы должны были бы лишь указывать дорогу, а не бежать всюду рядом» (2,489). Механической муштре он противопоставлял всестороннюю активизацию играющего. «Развитие слуха – самое важное» - гласит первое правило для молодых музыкантов. (3,6).

Непременным условием профессионального роста музыканта Р.Шуман считал наличие большой требовательности к себе и

способность к критическому анализу своей деятельности. Весьма прогрессивной, можно даже сказать новаторской, является мысль «наряду с изучением специального предмета (имеется в виду игра на инструменте), теоретических и исторических дисциплин, в круг занятий учащегося ..... ввести отчетливый и наглядный показ всех удач и промахов этого произведения» (2,501). Р.Шуман прекрасно понимал, что умение критически оценивать музыку неизменно помогает музыканту в его движении вперед.

Педагогические воззрения Р.Шумана были воистину революционными для своего времени. Круг проблем, освещенных в «Жизненных правилах», необычайно широк, некоторые же вопросы музыкального воспитания были затронуты впервые в истории фортепианной педагогики. Исполнительское мастерство, приобретенное «работой и наукой», по мнению Р.Шумана, «оказывается плодотворным до глубокой старости» (3,17).

Важную роль в развитии фортепианной педагогики сыграли исполнительские и педагогические принципы Ф.Шопена. Исключительную ценность для Ф.Шопена-педагога представляло воспитание яркой исполнительской индивидуальности музыканта-артиста. В процессе занятий Ф.Шопена аналитическая работа занимала одну из ключевых позиций. Его отец в одном из писем писал: «Ты знаешь, как мало времени ты посвящал технике (le mécanisme) игры и что твой ум был занят больше, чем пальцы» (4,28). Ф.Шопен ясно понимал, что недостаточно только играть, необходимо размышлять, искать, находить, анализировать, оценивать, отбрасывая или принимая найденное средство. Еще одним не менее важным условием занятий было целенаправленное слуховое внимание. Ф.Шопен предостерегал своих учеников от механических упражнений с одновременным чтением книг (данный метод пользовался широкой популярностью в педагогической практике того времени, к примеру, его иногда рекомендовал Ф.Калькбреннер); он советовал им упражняться с полным сознанием, контролирующим качество каждого звука. «Превыше всего он боялся притупления слуха и внимания, стандартного автоматического подхода, вызывающего монотонность исполнения и снижающего свежесть восприятия музыки» (5,64).

Французский живописец Э.Делакруа, друг Ф.Шопена, писал в своем дневнике: «Наука, как ее понимают и представляют себе люди, подобные Шопену, есть не что иное, как само искусство, и обратно, искусство совсем не то, что считает его невежда, то есть

некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно и изображает только внешнюю оболочку вещей. Это – сам разум, увенчанный гением» (5,16). Слуховой контроль, эмоционально-образное и аналитическое постижение музыки – таковы были педагогические установки Ф.Шопена.

Настоящим реформатором в истории пианизма был Ф.Лист. Можно утверждать, что яркая и многогранная творческая деятельность этого талантливого музыканта послужила убедительным поводом для преобразования исполнительского идеала из технического виртуоза в виртуоза – интерпретатора. Ему принадлежат замечательные слова, которые могли бы стать девизом и для современного исполнителя: «Для музыканта – виртуоза или композитора – уже недостаточно ремесленной ловкости, ибо для него уже не может идти речь о том, чтобы приобрести большее или меньшее механическое совершенство, достичь более или менее совершенной техники: чтобы стать музыкантом, человек должен, прежде всего, образовать свой ум, научиться мыслить и судить, одним словом – обладать идеями» (6,64). Чтобы заставить «технику, как помощницу идеи, идти на поводу у последней» исполнитель, по мнению Ф.Листа, должен уделять большое внимание своему художественному развитию. Именно по этой причине параллельно интенсивной работе за инструментом он считал необходимым столь же интенсивный процесс умственного развития.

Несмотря на то, что Ф.Лист не написал ни одного методического труда, его вклад в фортепианную педагогику трудно переоценить. В своих педагогических занятиях Ф.Лист придерживался принципа всестороннего развития ученика: большое значение придавалось расширению музыкального кругозора учащегося, подчеркивалась необходимость знаний по музыкальной теории и гармонии, регулярной практики чтения с листа, знакомства с новыми музыкальными произведениями и т.д. Воспитание самоконтроля и внимания, способности самостоятельно думать, мыслить, работать – были одними из ведущих принципов педагогики Ф.Листа. Он был глубоко убежден, что «без активного сознательного приобретения знаний и навыков все усилия не приведут к успеху». «Могучее явление Листа, - писал А.Н.Серов, - окончательно подтвердило мое убеждение, что идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук с полным развитием и н т е л л е к т а» (7,94).

В педагогике Ф.Листа, как верно отметил в своей книге Я.И.Мильштейн, «органично сочетаются два основных пути

воздействия на ученика – путь эмоционального воздействия и путь воздействия на ratio ученика, обращаясь к его рассудку, сознательности, вниманию, пониманию» (7,12). Интеллектуальная составляющая не противопоставлялась увлеченности исполнения, а лишь дополняла и обогащала последнюю. Чтобы найти нужные средства выражения и овладеть ими, необходимо сначала почувствовать и осознать, что надо выразить, затем понять, как нужно это выразить. Примечательно высказывание ученика Ф.Листа Г.Бюлова, завоевавшего авторитет выдающегося исполнителя, педагога, редактора. «Ум, - писал Г.Бюлов, - должен р е г у л и р о в а т ь чувство. Различие громадное между о с м ы с л е н н ы м и н е о с м ы с л е н н ы м чувством» (8,177). Исключительность исполнительского таланта Ф.Листа заключалась в гармоничном соотношении всех элементов: «изумительные пальцы, отлично организованная умнейшая голова, пламенная душа, точность суждений, правдивость, естественность.... а сверх того – доброта и душевное благородство» (6,44). «Секретом» своего успеха Ф.Лист щедро делился со своими учениками, развивая и формируя их профессионально-музыкальные и индивидуально-личностные качества.

Обобщая методический опыт наиболее ярких музыкантов романтической эпохи, можно прийти к выводу, что в своих педагогических воззрениях они были близки принципам педагогики эпохи Возрождения и её эстетическим идеалам гармонично развитого человека. Однако то, что естественно подразумевалось, но не нашло своего освещения в методических трактатах Ренессанса, было особо подчеркнуто в педагогике Р.Шумана, Ф.Шопена и Ф.Листа. Главенствующим аспектом этой педагогики было **формирование творческой индивидуальности исполнителя на основе её художественного, интеллектуального и профессионально-технического развития.**

#### Литература:

1. Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964.
2. Попова Н. Шуман о музыкальном исполнительстве /в кн. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства» вып.2. М.: Музгиз, 1958, с.484-507
3. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. / Ред. и послесловие Д.В.Житомирского. М.: Музгиз, 1959.
4. Николаев В.А. Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980.

5. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987.
6. Буасье А. Уроки Листа. / Пер., вст.ст. и ком. Н.П.Корыхаловой Л.: Музыка, 1964.
7. Мильштейн Я.И. Ф.Лист. изд 2-е. М.: Музыка, 1970.
8. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства 2ч. М.: Музыка, 1967.

## XÜLASƏ

**İsmayılova S.A.**

### **“Romantizm dövrünün görkəmli nümayəndələrinin fəaliyyətində musiqi təfəkkürün inkişafı problemi”.**

Məqalədə pianistlərin musiqi təfəkkürün inkişafı sahəsində romantizm dövrünün görkəmli nümayəndələrinin pədaqoji təcürbəsi tədqiq edilir. R.Şumanın, F.Şopenin və F.Listin proqressiv fikirlərinə əsaslanaraq, müəllif belə bir elmi nəticəyə gəlir ki, onların pədaqoji fəaliyyətində pianoçuların düşüncə və intellektual təcürbəsinin inkişafı əsas istiqamətlərdən biri idi.

## SUMMARY

**Ismayılova S.A.**

### **“The problem of development of musical mentality in the activity of outstanding representatives of Romanticism”**

The pedagogical experience of outstanding representators who created in the epoch of musical romanticism in the field of musical mentality development of pianists is investigated in the article. Relying on R.Shuman's, F.Chopin's and F.Lizt's progressive views, the author makes scientific conclusion, that one of the main directions in their pedagogical activity was the development of mental and intellectual experience of the pianist.

**Rəyçilər:** professor T.Kəngərli  
dosent N.Rimazi

**Fidan NƏSİROVA**

*musiqişünas*

*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın Elmi  
laboratoriyasının elmi işçisi, dissertant*

### “AŞIQ QƏRİB” OPERASININ İFAÇILIQ TARİXİNDƏN”

Milli musiqili teatrımız çox keşməkeşli və maraqlı bir tarixi yol keçmişdir. Şübhəsiz, hamıya aydındır ki, Ü.Hacıbəylinin xidmətləri əvəzsizdir. Bununla yanaşı qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli ilə başlanan bu iş sonradan bir çox bəstəkarlar tərəfindən davam etdirilmişdir. Bunların arasında Z.Hacıbəyli xidmətləri daha çox nəzərə çarpır. Z.Hacıbəyli “Evliyəkən subay”, ”50 yaşında cavan” musiqili komediyalarını yazdıqdan sonra “Aşiq Qərib” operasını qələmə almışdır. Bu əsər Ü.Hacıbəyli və M.Moqomayevin səhnə əsərləri kimi Azərbaycanda professional bəstəkar yaradıcılığının inkişafına xidmət etdi. Bu əsərdə Z.Hacıbəyli folklor musiqisi ilə Avropa musiqisi janrının sintezinə çalışmışdır, yeni bir şey deyildi, demək olar ki, o dövrün bütün professional bəstəkarları üçün xarakter bir cəhət idi.

“Aşiq Qərib” operasının məzmunu xalq dastanlarından götürülmüş, müəllifin zövqünə uyğun olaraq bir qədər dəyişdirilmişdir. Əlləttə, dastanda olan lirizim, xəlqilik saxlanılmışdır. Başqa sözlə desək Z.Hacıbəyli operanın liberettosunu özü yazmışdır. Z.Hacıbəyli çox şübhəsiz, yeni bir opera yazmış, Azərbaycan musiqi teatrının tarixinə yeni bir parlaq səhifə əlavə etmişdir. Bununla yanaşı həmin dövrdə yaranan bir çox bəstəkarların əsərləri kimi bu əsər də dahi Üzeyirin professional musiqimizə gətirdiyi ənənələrinin böyük sənətkarlıqla davamı sayıla bilər.

1915-ci ildə Zülfüqar Hacıbəyli “Aşiq Qərib” operasını yazdı. Bir çox operalar kimi “Aşiq Qərib” də səhnəyə çətinliklə yol tapa bildi və tez zaman müddətində Azərbaycan ictimaiyyətinin diqqətinə cəlb etdi, indi də “Aşiq Qərib” səhnədə böyük uğurla yeni işlənmədə səhnələşdirilib oynanılır. Bildiyimiz kimi “Aşiq Qərib” operası 1915-ci ildə yazılmış və 1916-cı il mayın 13-də Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında tamaşaya qoyuldu və bir çox mətbuat səhifələrində işıqlandırıldı: Mayın 13-də

cümə günü Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında tamaşaya qoyulan Zülfüqar bəy Hacıbəylinin yeni “Aşıq Qərib” operasında zal adamla dolu idi. Musiqisi melodik xalq və orijinal motivlərdən və Şərqdə mövcud olan klassik ariya və melodiyalardan tərtib olunmuşdur. Orkestr yalnız şərqli musiqi alətlərindən ibarət idi.” (1).

Məhz 1916-cı ildə “Aşıq Qərib” operası Azərbaycan səhnəsində azı beş dəfə tamaşaya qoyulmuş, hər dəfə dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır. İkinci dəfə opera mayın 20-sində göstərilmişdir. Bu barədə Kaspi qəzetində çıxış edən rəyçi yazırdı ki, əsərdən alınan ümumi təəssürat çox xoşdur və Zülfüqar Hacıbəylinin yeni operası, şübhəsiz ki, mövsümün repertuarına daxil olacaqdır. Əsasən də rəyçi əsas rolun ifaçılarını- Sarabskini, Ağdamskini və b. çox tərifləyir, hətta xor və balet səhnelərini də böyük uğurla keçməsinə qeyd edirdi. (2)

Operanın üçüncü tamaşası 1916-cı il sentyabrın 9-da göstərildi. Artıq sentyabrın 6-dan Kaspi qəzeti məlumat verirdi ki, “sentyabrın 9-da Mayılov qardaşları teatrında Hacıbəyov qardaşlarının truppası Zülfüqar Hacıbəylinin “Aşıq Qərib” operasını tamaşaya qoyacaqlar. Operada müsəlman opera artistləri iştirak edəcəklər.”-rəyçi sonra yazır ki, “hətta əsas qəhrəmanlar Sarabski, Ağdamski öz rollarını çox gözəl oynamış və böyük müvəffəqiyyət əldə etmişlər. Müdiriyyət tərəfindən balet və qadın xoru da əlavə olunmuşdur. Yeni dəvət almış rejissor Abbasmirzə Şərifzadə operanı yeni tərtibatda işləmişdir. Əvvəlki tamaşalardan fərqli olaraq bu tamaşa daha çox alqışlandı.” (3) Bu tamaşanın böyük uğurla keçməsi operanın təkrarən yenidən Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında sentyabrın 15-də tamaşaya qoyulmasını bir daha təsdiqlədi. Belə ki, beşinci tamaşa 1916-cı il oktyabrın 7-də göstərildi, bununla tamaşa opera mövsümünü tamamladı.” (4)

1917-ci ildə dövrü mətbuat səhifələrində də “Aşıq Qərib” operasının tamaşaya qoyulması ilə bağlı məqalələr dərc olunurdu. Buna əsasən “Açıq söz” qəzetində “Nicat” müsəmirəsi adlı məqalədə yazılırdı ki, “fevralın 10-da cümə gecəsi Bakı müsəlmanlarının “Nicat” maarif cəmiyyətinin müsəmirəsi oldu. Əvvəlcə bizim kirayənişin özünü öldürdü” məzhəkəsi tamaşaya qoyuldu. Ondan sonra bir pərdə “Aşıq Qərib” operasından bir pərdə isə “Arşın mal alan” operettasından səhnə göstərildi.” (5).

Başqa bir “müsəlman tamaşası” adı altında başlayan məqalədə “Aşıq Qərib” operasının Hacı Zeynalabdin Tağıyev teatrında bazar ertəsi avqustun 14-də tamaşaya qoyulacağı qeyd olunurdu. (6) Bu operanın yenə də cümə axşamı sentyabrın 7-də göstəriləcəyi qeyd olunurdu. (7)

Sentyabrın 13-də çərşənbə günü Mayılov qardaşları müdiriyyəti teatrında Zülfüqar bəy Hacıbəylinin “Aşıq Qərib” operası səsləndiriləcək.



Belə ki, Aşıq Qərib rolunda-Sarabski, Şahsənəm rolunda isə Ağdamski oynayacağı haqda məlumat verilirdi. (8)

1918-ci ildə Üzeyir və Zülfüqar Hacıbəylilərin yaratdıqları truppa bir sıra məşhur ifaçılar və aktyorlarla birlikdə (M.Əliyev, H.Sarabski, H.Ərəblinski, S.Ruhulla, Ə.Ağdamski) İranın bir sıra şəhərlərinə qastrol səfərinə çıxdılar. İranın (Rəşti, Pəhləvi, Ənzəli) bir çox şəhərlərində “Aşıq Qərib”, “Əsli və Kərəm” operalarını, “Evliyə subay”, “50 yaşında cavan” musiqili komediyalarını böyük təntənə ilə tamaşaya qoydular və gözəl nailiyyətlər əldə etdilər.

1919-cu ildə “Aşıq Qərib” operası mətbuat səhifələrində: “Cümə günü yanvarın 30-da Hacıbəyli qardaşları müdiriyyət tərəfindən Hökumət teatrosunda bu mövsümdə II dəfə olaraq Zülfüqar Hacıbəylinin yazmış olduğu məşhur “Aşıq Qərib” operası təntənəli surətdə tamaşaya qoyulacaqdır. Bu operada qız və oğlan xor dəstələri və balet olacaqdır.” (9).

Fevral ayında da “Aşıq Qərib” operasının tamaşaya qoyulacağı haqqında məlumat verilirdi. (10)

İyun ayında “Teatro və musiqi” adı altında maraqlı bir məqalədə bəstəkarın “Aşıq Qərib” operasının tamaşaya qoyulması qeyd olunurdu. (11).

Daha sonra “Teatro və musiqi” başlıqlı məqalədə “Aşıq Qərib” operasının baş qəhrəmanlarının ifaçıları haqda belə məlumat verilir: “Çərşənbə günü sentyabrın 25-də Hökumət teatrosunda mühərrəm əl hərəm ayı vürudu münasibətilə bu mövsümdə axıncı dəfə olaraq, Hacıbəyli qardaşları müdiriyyət tərəfindən mütəntən bir sürətdə və şükümlü bir mənzərədə mövqe-tamaşaya qoyulacaq Zülfüqar bəyin yazmış olduğu məşhur “Aşıq Qərib” operası balet qızlar və oğlanlar xoru. Oyunun axırında Qərib-Sarabski və Şahsənəm-Hacıbababəyov göyə qalxacaqdılar. Biletlər teatrın kassasında satılmaqdadır. Tamaşa başlanacaq axşam saat 9-un yarsında.” (12).

Yenə də həmin ildə (1919) operada ifa edən aktyorların rolunu da qeyd edərək başqa bir məqaləni göstərmək lazımdır: “Bu mövsümdə birinci dəfə olaraq Zülfüqar bəy Hacıbəyli cənablarının el ədəbiyyatından almış olduğu “Aşıq Qərib” operası 30 dekabrda dövləti teatro heyəti tərəfindən mövqe tamaşa qoyuldu.

“Aşıq Qərib” operası bu vaxtdək hər zaman şərq musiqisi ilə oynanırdı. Şərq həyatından alınmış bu operanın şərq musiqi tamaşaçıları üzərində hüsn-təsiri də oluyordu.

Bu kərə Yevropa musiqisi ilə göstərildiyindən əvvəlki Şərq musiqisinə bir növ alışmış xalqa qərib kibi gəliyordu.

Çoxdan bəri bu əsərə hazırlanmaqda olduqlarına baxmayaraq xorların bəziləri zəif çıxdı. Buna da səbəb qadın xorların türk lisanına nabləhd və

qeyri-ünsürlərdən ibarət olduğudur. Əksəriyyəni oxuduqları heç anlaşılmıyır. Hələ keçən gecə səsləri də çıxmıyordu.

Aşıq Qərib rolunda Hüseynqulu Sarablı cənabları istər səs ilə, istər hərəkət və oyunuyla tamaşaçıları məmnun buraxdı. Habelə Şahsənəm rolunda Hüseynağa Hacıbababəyov müvəffəq oldu. Hüseynağanın səsinə tamaşaçıların ruhunu təsxi edəcək öylə elə bir ahəng var idi ki, o, oxurkən onu dinləyənlərin ruhundan ixtiyarsız olaraq bir “əhsən” sədəsi eşidiliyordu.

Hər nə qədər operalarda Şahsənəm kimi baş rollarda qadınların oynaması istənilən bir şey isə də, lakin hələlik bizim səhnəmizdə öylə qüvvələr yoxdur. Olmadığı üçün türk lisanına və şərq havacatına bələd olmayan bir rus aktirisasına böylə mühüm rolların verilməsinə bəndə tərəfdar ola bilməyörəm.

Aşıq Vəli rolunda Əbülhəsən Anaplı, Güloğlan rolunda Rza Darablı tamaşaçıları məşğul və məmnuniyyətlərini mucip ola biləcək bir halda müvəffəqiyyətli idilər. Aşıq Səlim və Dərviş rolunda Məhəmmədağı Bağırovun səsi də yaxşı idi.

Aşıq Qəribin anası Lizina axırıncı pərdədə çox yaxşı oynadı. Ümumiyyətlə, oyun yaxşı keçdi. Bu teatro üçün yeni dekorasiya çəkilmişdi. Əlbisələrdə yeni idi.” (13).

1920 ci ildə “Qadınlar üçün tamaşa” adlı məqalədə: “Dövlət teatrında fevralın 28-i müsəlman qadınlar üçün “Aşıq Qərib” operası tamaşa qoyuldu. Əsasən bu xeyriyyə məqsədi nəzərdə tutulmuş tamaşa idi.” (14). Sonrakı tamaşa; “çərşənbə axşamı martın 9-u Azərbaycan Dövlət truppası “Aşıq Qərib” operasını oynayacaq. Qərib rolunda –H.Sarabski, dirijor M.Maqomayevdir, balet səhnələri –A.Karqanovun rəhbərliyi altında tamaşaya qoyulacaq.” (15).

“Aşıq Qərib” operası 1929 cu ildə Bakı rayonlarının birində Sabunçuda klubda tamaşaya qoyuldu. Tamaşanın dirijoru M.Maqomayev, Ə.Anatollu və b. ifa edirdi. (16).

Bu müsbət rəyli məqalələrlə yanaşı bir neçə operanın quruluşunun mənfi cəhətlərini nəzərə alan məqalələr də dərc olunurdu. Belə ki, 1930-cu ildə “Aşıq Qərib” M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera teatrosunun səhnəsində yeni dəyişikliklər edildikdən sonra tamaşaya buraxılmışdır. Amma məlumat verilir ki: “teatro bu böyük dəyişikliyi yalnız bir-iki pərdənin quruluşunu dəyişməklə kifayətlənmişdir. Əsərin məzmunu, musiqi və başqa şeyləri olduğu kimi qalmışdır. Hələ Şahsənəmin evi üçün verilən quruluşun: Şahvələd və Qəribin evi üçün təkrar qaldığına görə heş də razılaşa bilmərik. Varlı Şahsənəmin evi ilə yoxsul Qəribin evi arasında fərq ancaq bir-iki güldəndən (dibçək) ibarət imiş. Halbuki, bu ev Şahvələd üçün göstərildikdə yenədə eyni ilə qalırdı.

Teatro, mövsümün əvvəlindən “Aşıq Qərib” operasının tamaşaya qoyulmayıb, məzmunu və quruluşu üzərində dəyişikliklər edib, yeniləşdirəcəyik deyirdi. Lakin bu günkü “Aşıq Qərib” də o yenilikdən qətiyyənlə bir əsər görünürdü.” (17).

Mart ayında opera yenidən səhnələşdirilir. Belə ki, əsas rolların ifaçısına çevrilmiş püxtələşmiş Ə.Sadiqov baş rolda (Qərib) böyük uğurla çıxış edir. Hətta, dövrü mətbuatda: - Qərib rolunun ifaçısı Ə.Sadiqov yüksək səsi ilə seçilir. O, Qəribin obrazını real boyalarla açıb göstərir. İnanırıq ki, o, gələcəkdə də yeni rollarla pərəstişkarlarını sevindirəcək. Məqalədə baş qəhrəmanın rolunun necə nümayiş edəcəyi haqda məlumat verilir (18).

Noyabrın 19-da M.F.Axundov Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində “Aşıq Qərib” operası tamaşaya qoyuldu. Qərib rolunda H.Sarabski, Şahsənəm-H.Rzayev, Şahvələd-Ə.Zülalov, Güloğlan-Ə.Anatollu böyük ustalıqla ifa etdilər (19).

1943-cü illərdə də “Aşıq Qərib” operası tamaşaya qoyuldu. Əsas rolda -Qərib-Ə.Sadiqov, Şahsənəm-G.Həsənova ifa edirdilər. Hətta “Aşıq Qərib” operasında Ə.Sadiqovla H.Haqverdiyev xatirələrdə: “Biz bu səhnəni bir-birimizdən həvəslənib zil səslə və məharətlə oxuduq. Tamaşadan sonra Müslüm bəy rejissora üz tutub dedi: Nə əsəb, bu səhnəni belə qurmuşdunuz? Bunların o yüksək səs diapazonundan ürəkləri dayanar axı? Qoy onlar ayrı-ayrı oxusunlar” (20) məşhur xanəndəni belə xatırlayırdı.

1956-1958-1962-ci illər ərzində tamaşaya qoyulan “Aşıq Qərib” operasında baş rollarda (Qərib-Ə.Sadiqov, Şahsənəm-R.Muradova, G.Həsənova) məşhur xanəndələr böyük uğurla çıxış etmişlər. Hətta sonralar 1963-cü ildə səhnəyə qoyulmuş “Aşıq Qərib” operasında əsas rolları-Q.Əsgərov, G.Həsənova paylaşırırlar.

1977-ci ildə “Melodiya” firmasını Bakıya gəlişi ilə səsyazma briqadası 15 günlük gərgin zəhmətdən sonra “Aşıq Qərib” operasını maqni-telefon lentinə köçürmüşlər. Belə ki, əsas rollarda B.Mirzəyev (Qərib) və Z.Xanlarova (Şahsənəm), Ş.Quliyevin (Şahvələd) ifasında opera tamaşaya qoyuldu (21).

1985-ci ildə isə “Aşıq Qərib” operası Parisin radio dalğalarında” başlıqlı məqalədə yazılırdı ki: “Fransanın radio dinləyiciləri Z.Hacıbəylinin “Aşıq Qərib” operası ilə tanış olmuşlar. Opera SSRİ xalq artisti Niyazinin rəhbərliyi ilə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatri solistlərinin, xorunun və orkestrinin ifasında səslənmişdir. Milli radio və televiziya əsərin bütöv yazısını vermişdir. Baş rollarda SSRİ Xalq artisti Z.Xanlarova, Azərbaycan SSR Əməkdar artisti B.Mirzəyev, tarda solonu Respublikanın xalq artisti B.Mansurov

ifa etmişdir. Fransa radiosunu və televiziyanın “Teleqram” həftəliyi özünün musiqi icmalçısı Pyer Landonun Azərbaycan bəstəkarının operasına dair annotasiyasını dərc etmişdir. Annotasiyaya belə bir sərlövə verilmişdir: “Bu operanı dinlədikdən sonra siz özünüz üçün böyük bir kəşf etmiş olacaqsınız..”İcmalçı dinləyiciləri Şərqdə geniş şöhrət qazanan eyni adlı dastan əsasında bəstələnmiş “Aşıq Qərib” operasının yaranma tarixi ilə tanış edərək, onun ifaçılarının ən əvvəl dirijor Niyazinin yüksək məharətindən söhbət açır (22).

1993-cü ildə bəstəkarın oğlu, maestro Niyazi tərəfindən təzə redaksiyada operanı işləmişdir. Belə ki, əsas rolları -B.Mahmudoglu-(Qərib), S.İsmayılova-(Şahsənəm), H.Bağirov-(Şahvələd), K.Məmmədov-(Güloğlan) və b. böyük məharətlə ifa etmişlər.

Böyük fəxrlə demək olar ki,opera bir neçə illər ərzində mütəmadi olaraq səhnələşdirilmişdir, böyük uğurla, böyük anlaşıqla dinləyici kütləsi tərəfindən qəbul olunmuşdur. 2009-cu il Bakıda Beynəlxalq Muğam Simpoziumu keçirildi. Bu simpozium ilə əlaqədar “Aşıq Qərib” operası yeni redaksiya ilə səhnəyə yol açdı. Əsas rolları-S.İbayev (Qərib), Əməkdar artist G.Məmmədova (Şahsənəm) paylaşıdılar.

Sonda onu qeyd etmək lazımdır ki,opera təzə quruluşda səslənərək, böyük dinləyici auditoriyası yığır, operanın bütün illər ərzində səslənməsi aktual mövzu olaraq özünü bir daha sübut edir.

#### **Ədəbiyyat siyahısı**

- 1.”Kaspi” qəzeti . 15.05.16.№108
- 2.”Kaspi” qəzeti .22.05.16.№113
- 3.”Kaspi” qəzeti 06.09.16. №119
4. “Kaspi” qəzeti 07.10.16. №223
- 5.“Aşıq söz” qəzeti 12.02.17
6. “Kaspi” qəzeti 13.08.17
7. “Kaspi” qəzeti 07.09.17
8. “Kaspi” qəzeti 13.(26).09.17
- 9.”Azərbaycan” qəzeti 30.01.19
- 10.”Azərbaycan” qəzeti 28.02.19
11. “Azərbaycan” qəzeti 28.06.19
12. “Azərbaycan” qəzeti 25.09.19
13. “Azərbaycan” qəzeti 31.12.19
14. “Azərbaycan” qəzeti 02.03.20
15. “Azərbaycan” qəzeti 09.03.20
- 16.”Yeni yol” qəzeti 30.12.29
- 17.”Yeni yol” qəzeti 26.02.30
18. “Kommunist” qəzeti 08.03.30
19. “Kommunist” qəzeti 19.11.30
20. Təhmirazqızı S. “Sənətin Əliövşət zirvəsi” Bakı-2007
- 21.”Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti ““Aşıq Qərib”lə yeni görüş”Q.Namazəliyev 06.08.77

22. “Kommunist” qəzeti ““Aşıq Qərib” Parisin radio dalğalarında” 01.08.85  
 23.Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları” II kitab (1912-1917) Bakı -2005  
 24. Əliyeva F.Ş.”XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları” III kitab (1918-1920) Bakı-2006  
 25.Cəbrayılbəyli C. “Zülfüqar Hacıbəyov” Bakı-1985  
 26.Hacıbəyova Ü. “ Sənət fədailləri. Hacıbəyovların musiqi dünyası” Bakı-2006  
 27.Исмаилзаде Н.“Из истории Азербайджанской музыки” Баку “Нурлан”-2007  
 28.Сарабский А.Г. “Возникновение развитие Азербайджанского музыкального театра” (до 1917) Ваку-1968

## SUMMARY

### «The history of performer in the opera of “Ashig Qarib” by Z. Hajibayli»

The historical way of performers in the scene from 1916 till 2010 years is illuminated in the scientific article under the headline “ The history of performer in the opera of “Ashig Qarib” by Z.Hajibayli. As we know the famous opera actor H.Sarabski”s ( the performer of the role Majnun) successful perform created basis for the further generation. It is important to mark that opera passed a great historical way.We can proudly say that the following of this way continue their work and give a great support by spreading opera and famous among the mass.

**Key words:** The history of performer , “Ashig Qarib”, opera, Z.Hajibayli, actor – performers.

## РЕЗЮМЕ

### «История исполнения оперы « Ашуг Гариб» З . Гаджибекова.»

В научной статье «История исполнения оперы Ашуг Гариб» освещается исторический путь солистов оперы З.Гаджибекова «Ашуг Гариб» с 1916 – 2010 г.г. Известно, что оперный певец Г.Сарабски, своим блестящим исполнением партии Межнуна, заложил прочную основу для последующих поколений. Надо напомнить, что опера прошла большой исторический путь. И так же с гордостью отметить, что последователи этого пути своей деятельностью внесли большой вклад в прославление и распространение оперы среди народа.

**Ключевые слова:** История исполнения, «Ашуг Гариб», опера, З.Гаджибеков, исполнители.

**Rəyçilər:** professor, f.e.d. G.Abdullazadə  
 f.d., R.Süleymanova

**Товрул ЯСЯДУЛЛАЙЕВ**

*Азербайжан Милли Консерваториясынын мцяллим,  
диссертант*

## **АЗЯРБАЙСАН ХАЛГ ЧАЛЫ АЛЯТЛЯРИ ОРКЕСТРИНДЯ КАМАЧАНЫН РОЛУ**

Мусиги мядяниййтимизин ясас тяркиб щиссяляриндян бирини дя халг чалы алятляримиз тяшкил едир. Онлар узун тякамцл йолу кечяряк, мцяййян дяйишикликляря мяруз галыб, тякмилляшиб, эениш ифа имканларына малик олуб бизим дюврцмцзя гядяр эялиб чатмышдыр. Беля алятлярдян бири дя каманчадыр.

Мялумдур ки, гядим тарихи дюврля баьлы олан бу алят Орта ясрлярдя ансамбл шяклиндя (каманча, уд вя дяф) чалынырды. О, шямчинин ханяндя вя сазяндя дястясинин айрылмаз щиссяси кими тягдим олунурду. Чаьдаш дюврцмцздя дя каманча алятинин ясас ифа мяканы мящз сазяндя дястясидир.

Лакин бунунла йанашы каманча аляти Азербайсан халг чалы алятляри оркестринин тяркибиндя дя юз зянэинлийи, бядии техники функцийалары иля сечилир. Йяни, бу алятин оркестрин тяркибиня дахил олан бир чох алятляря гаршылыглы ялагяси, сяс тяркибинин узлащдырылмасы, техники вя бядии хцсусийятляри мараглы вя юзцнямяхсусдур.

Мялумдур ки, 1920-жи илдя йарадылан илк нотсуз Азербайсан халг алятляри оркестринин (рящбяри А.А.Ионесийан олмушдур) тяркибиня тар, каманча, балабан, наьара вя дяф дахил иди. Бу оркестрин ифачылары адындан эюрцндцйц кими нотсуз шякилдя ешитмя йолу иля чалырдылар. Оркестрин репертуарына мащны вя рягсяр, тяснифляр, бир нечя муьамлар – “Раст”, “Сезаш”, “Шур”, “Чашарэаш”, “Щцщтяр” вя башга муьамлар, “Щейраты”, “Аразбары”, “Симайи-шямс” кими зярби муьамлар дахил иди.

Бу заман каманча аляти щям соло, щям тарла бирликдя, щям дя бцтцн оркестрля бирэя (тутти) ифа едилрди.

1931-си илдя ися Азербайжанын мусиги щяйатында буюцк бир щадися баш верир. Дащи бястякар, мусигищцнас, алим, драматург,

публисист Цзейир Щажыбйили тяряфиндян нотлу халг чалы алятляри оркестринин ясасы гойулду. Оркестрин бядии рящбяри вя дирижору Цзейир Щасыбйили, концертмейстери Сяид Рцстямов олмушдур. Ону да гейд етмяк лазымдыр ки, бу оркестр эюркямли бястякар Мцслцм Магомайевин тяшыббцсц иля йаранмышдыр. Оркестрин тяркибиня тар, каманча, балабан, дяф вя наъара алятляри дахил иди.

Ялбяття ки, халг чалы алятляри цццн нот системинин тятбиг олунмасы бу алятлярин щям техники имканларыны даща эениш эюстярмякля йанашы, щям дя диэяр халгларын ясярлярини ифа етмяйя эениш имканлар ачды. О да гейд олунмалыдыр ки, Цзейир Щасыбйили халг чалы алятляриндян олан тар вя каманчада нотлар чалмаг мясялясини щяля 1930-су илдя мусиги мяктябляринин тядрис планына дахил етмишди. О вахт Цзейир бйй щям каманчада, щям дя тарда ифа етмяк дярслярини юзц апарырды.

1932-си илдя фяалиййятя башлайан нотлу халг чалы алятляри оркестри 22 чалычыдан ибарят иди. Лакин гыса бир мцддят ярзиндя бу рягям артмышдыр.

Ону да гейд етмяк лазымдыр ки, оркестрин партитурасында тар вя балабан кими каманчалар да ики група бюлцнмцшляр.

Илк дюрлярдя оркестр цццн Ц.Щасыбйили вя С.Рцстямов хцсуси олагаг мащны вя рягсяри ишляйирдиляр. Сонра хцсуси иля халг чалы алятляри оркестри цццн ясярляр йазылмаъа башланыр. Яэяр илк дюрлярдя каманча аляти оркестрдя бирэя чалыда истифадя олунурдуса, сонракы иллярдя хцсусиля тар вя каманча алятляринин соло чыхышы цццн мцстягил ясярляр йазылмаъа башлайыр.

Ялбяття ки, Азярбайсан халг чалы алятляри арасында юзцня мцщцм йер тутан каманча ансамбл ифачылыынын инкишафында хейли тякмилляшмишдир.

Артыг халг чалы алятляри оркестриндя ися каманчадан мелодийаны апаран алят кими истифадя олунур. Бу да тясадцфи дейил. Бурада эюркямли бястякар вя мусигищцнас Ц.Щасыбйилинин фикирляри дягиг оларды: “Узун сясли, телли мусигиййямизин алятляринин йезаня нцмайяндяси “каманча”дыр. Каманчанын телляри цзяриндя услары бир чубуъа рябт едилмиш тцк дястяси иля чалындыбындан щасил едилян сясляри истядикся узатмаг олар.

Буна эюрядир ки, каманчада чалынан мусиги тарда чалынандан сясса даща мцкяммял вя инсанын сясиня даща йахын олар. Ялавя, каманча сясинин бахцсус “бям” дя тардан даща тясирли олдуууну

нязяря алсаг вя телляр цзяриндя бармаг бойу “выбрасион” дейилян титряк сясляр щасил едилмясини дяхи ялавя етсаяк, каманчанын тардан даща камил вя даща фаиг бир аляти-мусигийя олдуьу мейдана чыхыр. Затян тар “аккомпаниман” цщцн йарар бир алят олдуьу щалда, каманча “мелодик” алятлярдян ян эюзялидир”<sup>5</sup>.

Эюрдщцмцз кими Ц.Щасыбйяли каманча алятини йцксяк гиймятляндирияк, онун мцкяммяллийини, камиллийини, тясирли ящямийятини, санки инсан сясиня йахын олмасыны эюстярир.

Халг чалы алятляри оркестриндя дя каманча ифачылары бу хцсусийятляри габарыглыы иля тягдим едирляр. Бу алят оркестрдя чох зянэин сяс ялванлыы, юзцнмяхсус сяс тяркиби иля сечилир. Мящз бу хцсусийятляр бястякара йаратдыы ясярлярдя каманча алятинин эениш имканларыны ачмаьа кюмяк верир.

Бу сябядян халг чалы алятляри оркестриндя каманчанын ролундан данышаркян, оркестр цщцн йазылмыш бир нечя ясярляр мцражият етмяк мягсядямцафигдир.

Оркестр цщцн йазылмыш илк ясярлярдян бири Ц.Щасыбйялинин 1-си вя 2-си фантазийаларыдыр.

Биринси фантазияда каманча аляти икили функцийайа маликдир. Бир тяряфдян диэяр алятлярля гаршылыгы ялагяси, диалогу “тутти” щяклиндя ифасы якс олунурса, диэяр тяряфдян ися “Чашарэщ” муьамынын лад-интонасийа хцсусийятляриня уйьун олан аккордларын ясасында гурулмуш щармоник фонун, контрапунктун йаранмасында мцщцм рол дашыйыр.

“Шур” адлы икинси фантазияда ися каманча ясасян щям соло, щям дя кяскин тязадлыг тяшкил едян тематик фигурасийалы (фортепиано) баьлайысы мювзунун динамик щярякятиндя юз яксини тапыр. Цмумиликдя ися икинси фантазияда каманча аляти имитасийалы цнсцрлярин, дуеьт вя тутти бирлящмялярин иштиракчысы кими чыхыш едир.

Халг чалы алятляри оркестри цщцн бир чох ясярлярин кючцрмяляриндя дя каманча алятинин ифа хцсусийятляринин зянэинлийи цзя чыхарылыр.

Беля ясярлярдян М.Магомайевин “Щащ Исмайыл” операсындан С.Рцстямовун кючцрмяси олан “Мцгяддимя вя рягс” нюмряси, “Радио маршы”, Ц.Щасыбйялинин “Сянсиз” гязял-романсы вя башга ясярлярдя каманча алятинин юнямли йери вар. Диэяр алятлярля имитасийада, диалогда, гаршылыгы ялагядя олмагла йанашы, щямчинин лирик, щязин ящвал-рущийянин йаранмасында

---

<sup>5</sup> Ü. Nəcəbəyov əsərləri II cild. Azərbaycan EA-nın nəşri. Bakı, 1965, səh. 223



да каманча алятинин зяриф тембринин хцуси ящямиййати вар.

Халг чалы аялтыри цццн йазылмыш вокал ясярлярин мцшайиятиндя дя каманчалар буюцк ящямиййат кясб едир. Бу мянада бир нцмунянин цзяриндя дайанаг.

Солист вя халг чалы аялтыри оркестри цццн йазылмыш Гянбяр Щцсейнлинин “Илк мящябят” мащнысынын оркестрлящдирилмясиндя каманча алятинин тембриндян вокал партийанын мцшайиятиндя демяк олар ки, истифадя олунмамышдыр. Бу факт ону эюстярир ки, бястякар ясярин партитурасында каманча алятини даща чох соло алят кими тятбиг едир. Каманча щямчинин мащнынын ясас идеясыны тясвир едян мусиги дццмляриндя дя ясас апарысы бир алят кими ешидилер.

Ялбяття ки, каманча алятинин ролуну бир чох башга ясярлярин тящилиндя давам етдирмяк оларды. Лакин мягялянин метрајыны нязря алараг сонда ону демяк лазымдыр ки, Азярбайсан бястякарлары халг чалы аялтыри оркестри цццн йазылмыш ясярлярин партитураларында каманча аляти чохчешидлийи, рянэарянэ бядии функцийалары иля сечилир. Каманча алятинин рянэарянэ штрихляри, ифачылыг прийомлары билаваситя ясярлярин тембр бахымындан зянэинлящмяси цццн зямин йаратмышдыр.

Бу билаваситя каманча алятинин халг чалы аялтыри оркестриндя ролу чешидли функцийаларла мцасир дюврдя дя йцксяк ифачылыг сывиййясиндя олмасыны тязящр едир.

## РЕЗЮМЕ

Статья Тогрула Асадуллаева рассматривает роль каманчи в оркестре Азербайджанских народных инструментов. Анализируя несколько произведений для оркестра, мы убедились в том, на сколько велика роль каманчи в сольном исполнении, исполнении в дуэте, как благозвучны ее звуки с другими музыкальными инструментами. А также прослушивается основная, ведущая роль каманчи в мелодии, выявляется лирико-психологическое воздействие на слушателя и ощущаются богатые тембровые признаки.

## SUMMARY

Article of Togrul Asadullayev deals with role of kamancha in the orchestra of national musical instruments. From the analysis of some articles devoted to orchestra, we came to a conclusion that, kamancha has a big role in solo, duet as well as in relation to other instruments. Also, the main role of kamancha in melody, its lyrico-psychological effect and rich quality peculiarities were revealed in the article.

**Rəyçilər:** professor Fəxrəddin Dadaşov

sənətşünaslıq namizədi Abbasqulu Nəcəfzadə

*Abbasqulu NƏCƏFZADƏ,  
sənətşünaslıq namizədi, dosent*

## ZƏNG VƏ ZINQIROV ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN FƏRQLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

### Zəng

Zəng özən səslı (idiofonlu) alətlər sırasında ən geniş yayılanı və çoxçeşidlisidir. Alət silkələməklə səsləndirilir.

**Yaranma tarixi.** Arxeoloji qazıntılar zamanı Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən olan Qəbələdə tapılmış zəng aləti e.ə. III əsrə aid edilir. Bu tapıntı AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№101) qorunur. Deməli, Azərbaycan ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilmişdir.



Tarix elmləri doktoru, professor Seyidağa Onullahi (1924-2003) “Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə)” məqaləsində qeyd edir (1, s. 56): “...Digər venetsiyalı elçi İosafat Barbaro (2, s. 69) yazır ki, mən şahın yanına getdiyim ilk gündə (Təbrizdə Uzun Həsənin sarayında olmuşdur – S.O.) xanəndələr və çalğıcılar onun yanında idi. Bu çalanların bir yard (0,7 metr) uzunluğunda zəngləri var idi. Zənglərin nazik ucunu yuxarı tuturdular. Bundan başqa cəng, ud, kamança, sinc, ney də var idi və yaxşı çalırdılar. Sonra bir dəstə rəqqasə qadınlar Uzun Həsənin xidmətinə gəldi. Onlar oynayır və musiqi çalırdılar”.

S.Onullahi həmin məqalədə daha sonra İosafat Barbaronun qeydlərinə əsasən Orta əsrlərdə Təbriz meydanında “Qurd oyunu” tamaşasında musiqilər çalınarkən ud, bərbət, ney, sinclə yanaşı ucubiz zənglərdən də istifadə edildiyini bildirir.

1623-1624-cü illərdə Azərbaycanda olarkən rus taciri Fedot Afanasyeviç Kotov xatirələrində bayramlarda səsləndirilən bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən zəngdən də söhbət açır (3, s. 46).

Görkəmli aktyor, xalq artisti, tanınmış, lirik-tenor səslı opera müğənnisi, rejissor, pedaqoq, teatrşünas, Azərbaycan peşəkar musiqili teatrının banilərindən biri Hüseynqulu Məlik oğlu Rzayev-Sarabski (1879-1945) xatirələrində zənglə bağlı yazırdı: “Hər dükənçi qapısından böyük bir

zəng asardı. Onu çalaraq malını təriflədiyi kimi, yola saldığı müştərisinin arxasınca da zəngi təkrar çalardı” (4, s. 20).

Tanınmış musiqi tədqiqatçısı Ağalar Ələkbər oğlu Əliverdibəyov (1880-1953) “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində zəng alətinin adını çəkir. Xatırladaq ki, A.Əliverdibəyov dünya şöhrətli bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli- nin dayısıdır.

“Rəsmli musiqi tarixi” əsərində zənglə yanaşı bir sıra digər idiofonlu alətlər – zəc və ya zil (sinc – A.N.), müsəlləs (üçbucaqlı çalğı aləti – A.N.), filik (və ya Məhəmməd sancağı, çovqanabənzər əsgəri alət) qeyd olunur. A.Əliverdibəyov Avropada geniş istifadə edilən bir çox alətlərin, həmçinin zəngin yaradıcısının məhz türklərin olduğunu bildirir: “Musiqi tarixnəvislərin bəzisi hal-hazırda Avropa əsgəri musiqi alətlərinin Şərqdən iqtibas olunmasını qeyd edirlər. Çünki günü-gündən məlum olur ki, bu alətlər avropalıların musiqi dəstəsinə səlib müharibəsindən sonra daxil olublar. Hər halda türk tavulu və az müddət bundan qabaq Avropa ordusuna mədxəl olan kiçik <qaval>, sonralar litavra, <dümbələk>, müsəlləslər, xırda piqtolo, bəzi alaylarda yeni daxil olan buncuq deyilən alət, intiqal olan zəng Clockenspiel avropalılara Osman türklərindən keçmişdir. Bu təfsilat Avropada şimdiyə qədər bu musiqi dəstəsinin “türk musiqisi” adlanmasını isbat edir” (5, s. 136).

Xatırladaq ki, Azərbaycanda özündə çalğı alətlərinin adlarını əks etdirən bir çox yaşayış məskənləri, toponimlər mövcuddur: Zurnabad qəsəbəsi (Göygöl rayonu); Nağaraxana (Şamaxıdan 20 km aralı yerləşən təpə adı); Ozan (Gəncədə qədim məhəllə adı, Orta əsrlərdə ozan adlı telli çalğı alətimiz olub); Kəpəz dağı; Düdükçü kəndi (Xocavənd rayonu); Qopuz dərəsi (Qax rayonu); Dairə (Qobustanda Tunc dövrünə aid edilən yaşayış yeri) və s.

Bir sıra başqa Şərq ölkələrində də adında çalğı alətlərini əks etdirən yerlərə rast gəlirik: İran ərazisində Xalxal adlı qədim şəhər var və XI əsrdə yaşamış dahi şair Qətran Təbrizi “Divan”ında bu şəhərin adını poetik dillə nəzmə çəkir (6, s. 26). Azərbaycanın Oğuz rayonu ərazisində isə Xalxal adlı çay axır. Nay (Tacikistanda şəhər); Neynəva (qədimdə şəhər olmuş, İraqda indiki Küyüncik və Tell Nəbi Yunis təpələri); Sur (Livanda şəhər və Səudiyyə Ərəbistanında dağ adı) və s.

Ölkəmizdə ulu ozan-aşıq sənətinə yüksək qiymət verildiyindən, xalqımız müxtəlif əraziləri, yaşayış yerlərini məhz onların şərəfinə adlandırmışlar: Aşıqlı kəndi (Göygöl və Beyləqan rayonlarında), Aşıqbayramlı kəndi (İsmayilli rayonu), Yanşaq kəndi (Kəlbəcər) və s.

İdiofonlu zəng aləti adında da ərazinin, yerin və qalanın olduğu mənbələrdə qeyd olunur (7). Zəngqala adlanan bu ərazi Gədəbəy rayonunun Böyük Qaramurad kəndinin dağ yamacında yerləşir. Yerli əhalinin

dediklərinə görə, bu qalada olan iri zəng səsi ilə düşmənin yaxınlaşması barədə yerli əhaliyə xəbərdarlıq edilərmiş.

Ölkəmizin digər yaşayış məskənlərinin toponimlərində də zəng sözünə rast gəlirik: Zəngilan rayonu, Zəngişali kəndi (Ağdam rayonu), Zəngənə kəndi (Sabirabad rayonu), Zəngəzur (Qərbi Azərbaycanda mahal) və s.

Filologiya elmləri doktoru, professor Firudin Ağasıoğlu (Cəlilov) bu toponimlərdəki “zəngi” sözünün qədim türk tayfası – “sangi”nin təhrif olunmuş deyimi olduğunu bildirir.

XII əsrdə yaşamış Azərbaycanın dahi şairi Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında Orta əsrlərdə Zəng adlı yaşayış məntəqəsinin olduğunu bildirir (8, s. 167):

“Qifli-Rumu” əgər oxusa bollu,  
Rum, Zəng xəzinəsinə açardı yolu.

Həmin şeirdə “Zəng” sözü ərazi adı kimi verilib. Azərbaycanda biologiya sahəsində də zəng sözünə rast gəlirik. Bu, adımda zəng sözünü əks etdirən zəngçiçəyi adlı bitki növüdür.

**Etimologiyası.** “Zəng” sözünün kökü farsca “zən” olub, dilimizdə vurmaq mənasını bildirir. Məsələn, “bezən” dilimizdə “vur” deməkdir. “Be” burada sözünü kimi işlədilir.

Bildiyimiz kimi, zəng idiofonlu alətlərdən biridir və silkələməklə səsləndirilir. Yəni, alət silkələndikcə içərisindəki metal dilcik gövdənin divarlarına vurulur və səslənmə alınır. Alətin adının da bu xüsusiyyətinə görə zəng qoyulduğu ehtimal olunur.

Filologiya elmləri doktoru, professor Azad Nəbiyev “El nəğmələri, xalq oyunları” əsərində keçmişdə zəng sözündən dilimizdə səs mənasında da işlədildiyini bildirir. Onun təqdim etdiyi, zorxanalarda pəhləvanların söylədikləri hər bə-zor balarda belə məqamlarla rastlaşırıq (9, s. 92):

Yava-yava danışan igid pəhləvan,  
Qızıqdırma cırrar cəngini oğlan.  
Dağıdar yer-göyü, eşər torpağı  
Kəsər nəfəsini, **zəngini** oğlan.

Zəng dilimizdə həm də səs təqlidi, yamsılama mənalarını bildirir: zəng çalmaq, zing-ıldəmək, zinq-ıldamaq və s.

Sənətsünəşliq doktoru, professor Səadət Abdullayeva çalğı alətlərini yuxuda gördükdə necə yozulması barədə maraqlı məlumat verir (10, s. 69-70). O, tütək, ney, təbil, davul, düdük, dümbələk (kiçik dumbul), qaval, saz, ud, tənbur, kamança kimi müxtəlif alətlərlə yanaşı, idiofonlu zəngin də yuxu yozumunu təqdim edir: “Yuxuda zəng görmək – ayrılıq, səfərə çıxmaq, zəng səsi eşitmək isə – xeyir əlamətidir”.

**Ədəbi mənə.** 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 başqa şairlərin əsərlərində zəng alətinin adı çəkilir. Bu əsərlərdən bir neçə nümunəyə diqqət yetirək.

Əfzələddin Xaqani (11, s. 255):

Məhkumluqdan, gedib, öpüm kəlisanın **zəngini?**

Zülm əlindən züniar asıb, dəyişdirim rəngimi?

Nizami Gəncəvi (12, s. 40, 342):

Min könül dərdilə nəfəs alıram,

Yatmayım deyə, hey **zəngi** çalırım.

\*\*\*

**Təbillər zənglərlə** olmuş həmahəng,

**Borular** gurlayır məhşər **surutək**.

Dağ yaran **nağara** etdikcə fəryad,

Simurğ Qaf dağında salırdı qanad.

Coşduqca **şeypurun, neyin** naləsi

Tarıya ucaldı sıxıntı səsi.

Açmasında, yəni cavabında zəng alətini bildirən qədim bir tapmacada deyilir (13, s. 168):

Qalın qamış içində,

Yumru xoruz çağırır.

Burada “qalın qamış” dedikdə zəng alətinin içindəki mil nəzərdə tutulur. “Yumru xoruz” isə milin sonluğunda olan kürəcikdir. Bu kürəcik sil-kələndikcə zəngin divarlarına toxunaraq səslənmə əmələ gətirir.

Zəng sözündən açması “saat” olan bəzi tapmacalarımızda bənzətmə kimi istifadə olunub (13, s. 136):

Həvəng-həvəng içində,

Həvəng də **zəng** içində.

Nə yerdədi, nə göydə,

Əsil firəng içində.

**Morfologiyası və istifadə qaydaları.** Zəng üst oturacağı yarımkürə şəklində və ya kəsik konusvarı formasındadır. Alət mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanır. Zəng təxminən yumruq boydadır. Xatırladaq ki, tunc misin qalay, alüminium, berillium və digər kimyəvi elementlərlə ərintisidir. Bürünc isə misin sinklə ərintisindən alınır (14, 376). Kəsik konusun içərisində səs salmaq üçün sağa-sola hərəkət edən metal dilcik, yəni mil asılır.

Zəng alətindən qədimdə müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edilib. S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində zəng aləti ilə bağlı bir sıra maraqlı məlumat və folklor nümunələri təqdim edir: “Qədim dövrlərdə matəm mərasimlərini təşkil edən matəm xəbərdarlığı,

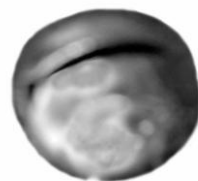
ağlaşma, dəfn və yad etmə mərhələlərinin bəzilərində çalğı alətləri səslənirdi.

Azərbaycan torpağında müharibələrdə həlak olan döyüşçülər basdırılanda meyidin üzərində təbil və zənglər çalıb və oxuyublar” (10, s. 125).

Bir sıra tarixçi və səyyahların (İ.Barbaro, F.A.Kotov və başqalarının) xatirələrindən bəlli olur ki, Orta əsrlərdə Azərbaycanda zəngdən çalğı aləti kimi də istifadə olunmuşdur. Şübhəsiz, qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik olduğuna görə, zəng də qeyri-mükəmməl alətlərdən sayılır.

### **Zınqırov**

Zınqırov Azərbaycanda geniş yayılan idiofonlu alətlərdən biridir. Apardığımız tədqiqat və müşahidələr nəticəsində zınqırovun ən iri növü cəlacil, ən kiçiyi isə cərəs və qumrov alətləri olduğunu müəyyənləşdirmişik.



Bəzən zınqırov yanlış olaraq zəng aləti ilə eyniləşdirilir. Əslində bu alətlər fərqli quruluşa malikdirlər.

Sənətsünaşlıq namizədi Fuad Əzimli zınqırovu təqdim edərkən tədqiqatını dahi Azərbaycan şairi Səməd Vurğunun (1906-1956) şeiri ilə başlayır (15, s. 90):

Kosanın başında bir keçə papaq,  
**Zınqırov** da asılıb lap kəlləsindən.  
Onun çıxardığı oyunlara bax,  
Nə üzdən tanınır, nə də səsindən.

Şeirdən aydın olur ki, tamaşa zamanı zınqırov kosanın keçə papağından asılırmış. F.Əzimli zınqırov adı ilə həm də zəng alətinin şəklini təqdim edir. Kosanın çıxışlarını dəfələrlə el şənliklərində, bayram tədbirlərində izləmişik. Lakin onun papağından belə “zınqırov”un asıldığını müşahidə etməmişik. Əslində kosanın papağında zəng deyil, ondan quruluşca fərqlənən zınqırov asılır. Yəni, zınqırov kürə (top) formasındadır. Müasir dövrdə zınqırovdan ayrıca istifadə edilməsə də, onu bir qayda olaraq çox zaman dəfn sağanağına bağlayırlar. Bu fikirlər F.Əzimlinin həmin yazısında da təsdiqini tapır: “Musiqi aləti kimi hazırda o (yəni, zınqırov – A.N), əsasən dəfn sağanağına nəsb edilərək istifadə olunur. Təsadüfi deyildir ki, həmin alətə zınqırovlu dəf deyilir”. Ümumiyyətlə, F.Əzimli əsər boyu tez-tez “zınqırovlu dəf” deyimini işlədir.

Qeyd edək ki, “zınqırovlu dəf”, “zınqırovlu qaval” deyimlərlə başqa mənbələrdə də rastlaşırıq. Maraqlı sual yaranır: niyə dəf və qaval alətlərinin adlarının əvvəlində arabir “zınqırov” sözü işlədilir?

Aydınlıq gətirmək üçün bildiririk ki, Orta əsrlərdə birüzlü qavala,

dəfəbənzər məzhər adlı fərqli, digər membranofonlu çalğı alətimiz də olmuşdur. “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” adlı əsərdə bu sətirlərin müəllifi məzhərlə bağlı qeyd edir: “Məzhər – dəf, qaval, dairə və dınqır alətləri kimi birüzlü zərb alətidir. Yəni, məzhər bu alətlər kimi bir tərəfi açıq, o biri tərəfinə isə dəri çəkilməmiş, ağacdən hazırlanmış sağanaqdan ibarətdir. Alət bir növ ələyi xatırladır. Məzhər dərvişlərin çalğı aləti olduğundan və mövləvi musiqisində dini ayinlərin icrası zamanı istifadə edildiyindən dəfdən, qavaldan fərqli olaraq onun enli sağanağına heç bir zınqırov, metal halqalar, lövhələr taxılmırdı” (16, s. 130].

Fikrimizcə, məhz “zınqırovlu dəf”, “zınqırovlu qaval” deyimləri də bununla əlaqədar yaranmışdır. Yəni, dəf sözünün əvvəlində “zınqırov” işlədilməsə, onda söhbətin məzhərdən getdiyi qənaətinə də gəlmək olar. Çünki bəzi hallarda məzhərə “dərviş dəfi” də deyirlər. Yəni, belə olduqda söhbətin dəfin zınqırovsuz növündən getdiyi hər kəsə aydın olur.

F.Əzimli zınqırov dedikdə quruluşca zəngəbənzər aləti nəzərdə tutur. Biz o fikirdəyik ki, burada yanlışlıq var. F.Əzimlinin qeydlərindən belə aydın olur ki, dəfin sağanağında zəng formalı zınqırovlar asılır. Dəfin sağanağına zəng alətinin asılmasını hələ ki, müşahidə etməmişik. Hətta, dəfin sağanağında belə zənglər asılsa da, çox gülünc görünə bilər.

**Yaranma tarixi.** Mingəçevirdə, Gədəbəydə və Xocavənd rayonunun Dolanlar kəndində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı bürüncdən hazırlanmış zınqırovlu bəzək əşyaları tapılıb. Bu zınqırovlardan təkcə bəzək əşyası deyil, həmçinin idiofonlu çalğı aləti kimi də istifadə edilib (17, s. 70). Mütəxəssislərin rəyinə görə, belə zınqırovlar e.ə. II minilliyin sonu, I minilliyin əvvəlinə aid edilir. Deməli, 3 min il bundan əvvəl Azərbaycanda zınqırovdan idiofonlu alət kimi istifadə edilib.

AMEA-nın müxbir üzvü, tarix elmləri doktoru, professor Vəli Əliyev “Azərbaycanda Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti” əsərində məşhur rus alimi, arxeoloq, akademik İ.İ.Meşşaninova (18, s. 76) istinad edərək olduqca maraqlı məlumat verir. O, Qızılvangdə Orta Tunc, Son Tunc və İlk Dəmir dövrünə aid edilən daş qutu qəbirlərdən söhbət açarkən deyir: “Cənub divarının (söhbət “Qəbir №1”dən gedir – A.N.) yanında 7 kəllə, onların yanında isə tuncdan dörd iri bilərzik, üç iynə, 10 ədəd ox ucu tapılmışdır. Kəllələrin altında, boyun fəqərə sümüyünün yanında tunc xəncər, əqiq muncuqlar düzölmüş tunc halqa və üzərinə göy şir çəkilməmiş pasta muncuq əldə edilmişdir. Bunlardan bir qədər aralı bir yerdə 6 kəllə aşkara çıxarılmışdır. Kəllələrin yanında tuncdan ox ucları, halqalar, bilərziklər, kiçik zınqırovlar (asma), əqiq muncuqlar və üzəri cızma üsulu ilə naxışlanmış qara kasa tapılmışdır. Kasanın içərisində xüsusi formalı üç daş və iki tuf parçası vardı. Tuf daşların yastı üzündə kiçik novlar açılmışdır. İ.İ.Meşşaninov onların metal emalı ilə əlaqədar ol-



duğunu qeyd etmişdir” (19, s. 34-35).

Xatırladaq ki, hazırda həmin materiallar Azərbaycan Tarix Muzeyində qorunur.

Təsviri incəsənətin tanınmış nümayəndəsi, sənətsünaslıq doktoru Nəsir Rzayev (1919-1998) Şərqi Türkünstan şaman ayinlərinin bir zamanlar xalqımız arasında geniş yayıldığını bildirir. O, yazır: “Şamanları həmişə bayraqlar, çalğı alətləri, zınqırovlar və s. atributlar – ünsürlər, nişanlar müşayiət etmişlər. Belə zınqırovların ilk dəfə yaradılması metalın məişətdə geniş istifadə edildiyi Tunc dövrünə təsadüf etmişdir. Bu dövrdə bədxah ruhların qovulması üçün tunc zınqırovlardan istifadə edilmişdir. Şamanlar adətən belə zınqırovları geyimlərinin arxasında yerləşdirərdilər” (20, s. 38-40).

N.Rzayev daha sonra mənbədə qeyd edir: “Şamanlar dəflərinin dairəsinə zınqırovlar bağlayırdılar. Bu adət ənənəvi olaraq dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır”.

Deməli, dəfin sağanağına zınqırovlar asmaq ənənəsi şamanlardan qalmışdır.

Füzuli rayonunun Yedditəpə (Mirzə Camallı kəndi yaxınlığında) ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı qutu qəbirlərdən IV-VI əsrlərə aid edilən çoxsaylı əşyalar aşkar edilmişdir. Bu tapıntıların arasında zınqırovlar da var (21, s. 102).

**Etimologiyası.** F.Əzimli zınqırovun sözaçımı ilə bağlı yazır: “Musiqi alətinin (zınqırovun – A.N.) belə adla çağırılması o qədər də böyük sırr deyildir. Metal əşyanın çıxardığı səs təqlidi “zınq” və ya “zızınq” kimi deyilir. Sözüün ikinci tərəfi olan “rov” və ya “ov” deyildiyi kimi, oxşarlıq mənasındadır. Zınqırov yəni, “zınq” və yaxud da oxşar səslər hasil edən, kiçik metal əşyanın çıxardığı səsin təqlidi kimi başa düşülür” (15, s. 91).

F.Ağasıoğlu “zınqırov” sözünün “zınqırağ”dan törəndiyini və “zınq+ıraq”, yəni “uzaqdan eşidilən zınq səsi” fikrini ifadə etdiyini bildirir. O, “buzaq”-“buzov” sözlərində olduğu kimi, “zınqıraq”-“zınqırağ”-“zınqırov”da da fonetik dəyişmənin baş verdiyini söyləyir.

Nəticə olaraq “zınqırov” sözünün kökündə alətin çıxardığı “zınq-zınq” səslərinin dayandığı aydınlaşır.

M.Müşfiqin dayısı oğlu, tanınmış dövlət və ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) da zınqırovlarla bağlı olduqca maraqlı fikirləri vardır: “Zəngülə” – vurulan musiqi gülü, çiçəkçiklər – deməkdir. Daha sonra idarə olunan zəngülə rəvan, sərbəst ifadə “zəngulirov” adını almışdır. Bu minvalla “gulizən”lər 12 gah (kuzələr – A.N.) daxilində “zəngulirov” kimi cərəyanda olmuşdur. Qoy bunu əxz edim ki, “zəngulirov” məişətdə, danışqda və hətta, ədəbiyyatımızda “zınqırov” kimi adlanır...” (22, s. 29).

Zıncırov sözünə başqa sənət sahələrində də rast gəlmək olur. Məsələn, klassik ədəbiyyata tənqidi yanaşan adamların sözləri – “zıncırovlular ibarələr” adlanır (10, s. 67).

Biologiya elmində isə zıncırovotu adlanan bitki növünə də rast gəlirik. Zıncırovvari çiçəkləri olan bu bitkinin Azərbaycanda 46 növü yayılmışdır. Çiçəkləri zıncırov şəklinə olduğundan bitki zıncırovotu adlandırılıb (23, s. 317).

Zoologiya sahəsindən də bəlli olur ki, yer üzündə gürzəyəbənzər zıncırovlular ilanlar da vardır. Bu ilanların quyruğunun ucunda zıncırov olur. Adı da buradan götürülüb. Zıncırovlular ilanların quyruğunun uc seqmentləri bir-birinə toxunduqda zəngə, zıncırova bənzər səs çıxarır və ətrafa yayılır. Zıncırovlular ilanların yer üzündə 120-dən artıq növü var. Azərbaycan ərazisində isə zıncırovlular ilanların yalnız bir növünə rast gəlmək mümkündür (23, s. 337). Hazırda ermənilər tərəfindən işğal olunan, Azərbaycanın dilbər guşələrindən biri Zəngilanın sözaçımı da “zəngli ilan” mənasını ifadə edir. Bu yerlərdə zəngli, zıncırovlular ilanlar çox olduğundan, həmin ərazi Zəngilan adlandırılıb.

**Ədəbi mənbə.** Zıncırov alətinin adına Q.Təbrizinin, Ə.Xaqaninin, N.Gəncəvinin əsərlərində tez-tez rast gəlirik. Q.Təbrizinin yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, XI əsrdə Azərbaycanda zıncırovdan geniş istifadə edildiyinin şahidi oluruq.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan, yaşı bilinməyən tapmacalarımızda digər alətlər kimi, zıncırov da unudulmayıb. Açması zıncırov olan tapmacalar belədir:

Suya girər, lillənər,  
Sudan çıxar, dillənər (24, s. 577).  
O nədir ki, hara gedər,  
Oğlu qarında fəryad edər (13, s. 175).

Klassik əsərlərdən bəzi nümunələrə nəzər yetirək.

Qətran Təbrizi (6, s. 173):

Sənin ölkəndə bayquşdan başqa nalə edən olmaz,  
Sənin diyarında **zıncırovdan** başqa nalə edən yoxdur.

Əfzələddin Xaqani (11, s. 261):

Bu dəmir **xalxalını** açmaq istəyən zaman,  
**Zıncırov** kimi məndən ucaldı nalə, fəğan.

Nizami Gəncəvi (12, s. 28):

Bazarlar olmuşdu səs-küydən uzaq,  
**Zıncırov** səsindən dincəlmiş qulaq.

Sonuncu beytin izahında deyilir: “Yəni bayır-bazar küydən, gurultudan boşalmış, hər tərəfə səssizlik çökmüşdü. Gecə qarovulları yatmış, zıncırovların səsi kəsilmişdi. Şahların qarovulları bellərinə zıncırov

bağlayırdılar ki, onun səmindən yuxuları qaçsın, yatmasınlar” (12, s. 399).

İzahatdan görüldüyü kimi, zınqırovlar gözətçilərin yuxusunun qaçmasına kömək olmuşdur.

**Morfologiyası və istifadə qaydaları.** Zınqırovu kiçik kürə şəklində metaldan, əsasən misdən hazırlayıblar. Bu kürələrin içərisinə də metal qırıntıları atırdılar. Belə kürəcikləri tək-tək və ya topa halda bağlayıb silkələməklə səsləndiriblər. Müxtəlif zərb alətlərinə də (kamanın, xalxalın üzərinə, həmçinin qavalın sağanağına) kiçik ölçülü bir neçə zınqırov bağlayıblar ki, səsi daha da cingiltili alınsın.

Belə alətlərdən müxtəlif məqsədlər üçün istifadə ediblər. Məsələn, şahların qarovulçuları bellərinə zınqırov bağlayırdılar ki, gecələr sübhə kimi oyaq qalsınlar. Yəni, qarovulçu yuxuya getdikdə azacıq tərpənersə, alət səs salıb onu oyadarmış. Maldarlar heyvanların (dəvə, keçi, inək, fil və s.) boynuna zınqırov taxırdılar ki, itəndə sahibləri zınqırovun səsinə görə, onların yerini təyin edib tapsınlar (16, s. 198). Bəlkə də bu səbəbdən “zınqırovlu dəvə itməz” atalar sözü yaranıb və yüzilliklər boyu nəsil-dən-nəsilə ötürülərək, dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır (25, s. 348).

Həmçinin, vəhşi heyvanlar hücum edəndə ev heyvanları qaçmaq məcburiyyətində qalır. Bu zaman onların boynundan asılan zınqırov yellənərək səslənir. Vəhşi heyvanlar da belə səslərdən hürküb geri qayıdırlarmış.

Faytonçular isə zınqırovdan bir növ signal aləti kimi istifadə edirdilər. Başqa peşə sahibləri – dərvişlər, mütrüblər, təlxəklər, hoqqabazlar, məzhəkəçilər də zınqırovu müxtəlif məqsədlər üçün səsləndirirdilər.

Xalq yaradıcılığında istifadə edilən atalar sözlərindən biri olan “zınqırovu pişiyin boynuna kim asacaq?” deyiminə də rast gəlirik (25, s. 348). Bu el deyimi müəyyən bir qərar qəbul edərkən, öz vəzifəsini bitmiş hesab edən, lakin işin reallığını nəzərə almayan adamlar barədə deyilib. Başqa bir deyimdə isə “filankəsin boynuna zınqırov asın, hamı bilsin ki, o, zınqırovlu canavardır” – deyilir. Bu deyim isə “Zınqırovlu canavar” rəvayətinin əsasında əliyəri, xain, acgöz adamlar haqqında deyilmişdir. Firudin Ağasıoğlu (Cəlilov) həmin rəvayəti belə söyləyir: “Deyilənə görə, ac canavar kiminsə tövləsinin kiçik bir deşiyindən içəri girir, mal-qaranı parçalayıb yeyir. Acgöz canavar o qədər şişir ki, girdiyi deşikdən bayıra çıxıb bilmir. Səhər kənd camaatı yığışın canavarı diri tutub, onu işgəncə ilə öldürmək istəyirlər. Lakin zərərçəkən mal-qara yiyəsi buna razılıq vermir. O, didilmiş mal-qaranın iri zınqırovunu götürüb, canavarın boynundan asır və onu tövlədən bayıra buraxır. Həmin gündən canavar hansı evə, həyəət-bacaya yaxınlaşırsa, zınqırovun səsinə eşidən kəndin bütün itləri ona hücum edir. Beləcə, bir həftədən sonra ac-yalavac qalan canavarın “bir dəri, bir sümük” olan leşini kəndin ətrafında tapırlar. O vaxtdan “zınqırovlu canavar” deyimi dillərə düşür”.

Zıncırovdan bir sıra xalq oyun və tamaşalarında, əyləncələrində oyun-bazlar, mütrüblər, masqarabazlar, təlxəklər, məzhəkəçilər, təkəməsqərələr geniş istifadə ediblər. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik:

“**Təkə oyunu**”nda masqarabazlar başlarına qoyduqları zülləpapağa zıncırov asırlar. Bu oyunda kağız və ya parçadan düzəldilmiş keçi və çəpiş üzlüklərini (maskalarını) üzünə taxmış təkəməsqərələrin buynuzlarının uclarına da zıncırov asılır.

“**Atəşəfruz**” meydan şənliyində isə Atəşəfruz adlı təlxək geyiminə zıncırovlar taxır.

“**Cıdır**” meydan tamaşasında atların yüyənlərinə zıncırovlar asılır.

“**Dəvə oyunu**” tamaşasında “dəvə” görkəmində olan masqarabazın boynundan zıncırov asılır. Bu oyunda məzhəkəçinin başında zıncırovlu papaq olur.

“**Novruz**” tamaşasında “keçi” görkəmində olan təkəməsqərənin də boynundan zıncırov asılır.

“**Kəndirbaz**” meydan tamaşasında təlxək boynuna və qollarına zıncırov taxır.

“**Kosa oyunu**” tamaşasında kosa boynundan zıncırov asır.

“**Kosa evlənilir**” tamaşasında kosa hərəkət etdikdə boynundan asılan zıncırovlar səslənir.

“**Kosa-kosa**” tamaşasında kosa bel kəmərinə və boynundan zıncırov asır. O, sovqat istəyəndə boynundakı zıncırovu cingildədir.

“**Şatır oyunu**” tamaşasında qaçmaq üzrə yarış keçirilir. Oyunçular kəmərlərində bir neçə zıncırov asırlar.


“**Qoç döyüşdürmə**” tamaşasında qoçların boynundan xırda zıncırovlar asılır.

“**Gözbağlıca**” uşaq tamaşasında gözləri bağlı oyunçu ətrafdakıları tutmağa çalışır. Digər oyunçular zıncırovları səsləndirməklə dayandıqları yerlərini bildirmək istəyirlər.

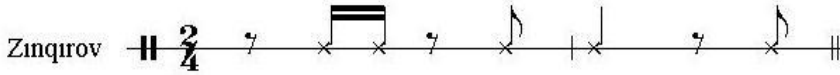
“**Çömçəbaşı**” adlı gözbağlayıcı uşaq oyununda çömçənin ucuna zıncırov asılır və eyni ilə “Gözbağlıca” oyununda olduğu kimi zıncırov səsləndirilir.

“**Əlquşu ilə ov**” əyləncəsində əyri dimdikli, uzun və iti caynaqlı vəhşi quşları – qızılquş, tərhan, şahin, qırğı və s. cəld uçmaları üçün ov məqsədi ilə təlim zamanı ayaqlarına zıncırov bağlanır.

**Notlaşdırılması.** F.Əzimli misdən hazırlanmış idiofonlu alətlərimizdən olan sinc, qumrov və həmçinin zıncırovu xalq çalğı alətləri orkestrlərində notlaşdırarkən bu, xaçşəkilli işarədən istifadə etməyi

məqsədəuyğun sayır (15, s. 128): 

O, belə bir not nümunəsini təqdim edir:



Fikrimizcə, xaçşəkilli işarəyə ehtiyac yoxdur, zıncırovun notları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar şəklində yazılmalıdır. Sadəcə not sətrinin əvvəlində F.Əzimlinin nümunədə göstərdiyi kimi, zıncırov sözü əksini tapmalıdır.

Xaçşəkilli işarələr ifaçılıqda bir sıra əlavə problemlər ortaya çıxara bilər. Məsələn, belə olduqda yarım notları bu işarə ilə yazmaq mümkün deyil. Yəni, F.Əzimlinin təqdim etdiyi nümunədə çərək, səkkizlik, onaltılıq notlar aydın anlaşılarsa da, bütöv və yarım notlar xaçşəkilli yazılırsa, fikrimizcə, not yazısı səliqəsiz görünmüş olar. Təsəvvür edin, bütöv not və yaxud, yarım not yazılır, içində isə xaçşəkilli fiqur göstərilir. Bu işarəyə heç bir ehtiyac görmürük.

Nəticə olaraq məqalədə uzun illər eyniləşdirilən zıncırov və zəng alətlərinin fərqli xüsusiyyətləri müəyyənləşir. Onların fərqli quruluşa malik olduqları təsdiqini tapır.

#### İstifadə edilən ədəbiyyat

1. Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // "Qobustan" jurnalı. B.: 1974, №3, s. 54-57.
2. Səfərnameha-ye Veneziyan dər İran. Mənuçöhr Əmirinin ingiliscədən fars dilinə tərcüməsi. Tehran: 2003 (1381 hicri), 507 s.
3. Хожделение купца Федота Котова в Персию (критич. текст и перевод публикация Н.А.Кузнецевой). М.: Издательство вост. лит., 1958, 116 с.
4. Sarabski H.M. Köhnə Bakı (tərtibçi Azər Sarabski). B.: Şərqi-Qərb, 2006, 144 s.
5. Əliverdibəyov A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 232 s.
6. Qətran Təbrizi. Divan (farscadan tərcümə: Qulamhüseyn Beqdeli), B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, 440 s.
7. A.Nəriman. Zəngqala. "İncəsənət" qəz., B.: 1991 24 sentyabr.
8. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin (tərcümə: Rəsul Rza, izahlar: Məmmədəğa Sultanov), B.: Lider, 2004. 392 s.
9. Nəbiyev A.M. El nəğmələri, xalq oyunları. B.: Azərnaşr, 1988, 168 s.
10. Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, 216 s.
11. Xaqani Şirvani. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 670 s.
12. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə (Şərəfnamə, tərcümə: Abdulla Şaiq). B.: Lider, 2004, 432 s.
13. Tapmacalar (toplayanı və tərtib edəni Nürəddin Seyidov). B.: Şərqi-Qərb, 2004, 208 s.
14. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cildə, IX c., B.: 1986, 624 s.
15. Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, 176 s.
16. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. II nəşr. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 224 s.
17. Фоменко В. Грунтовоe погребение №63 в Мингачауре. // Материальная культура Азербайджана. Т.3. Б.: Издательство АН Азерб. 1957, с. 70.

18. Дневник И.И.Мещанинова. // Научный архив Института Истории НАН Азербайджанской Республики, дело. № 1141, с. 76.

19. Əliyev V.H. Azərbaycanca Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti. B.: Elm, 1977, 168 s.

20. Rzayev N.İ. Əsrlərin səsi. B.: ADN, 1974, 80 s.

21. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cildə, V c., B.: 1981, 592 s.

22. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).

23. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cildə, IV c., B.: 1980, 592 s.

24. Çernyayevski A.O., Vəlibəyov S.H. Vətən dili (tərtibçi: Vüqar Qaradağlı). I-II hissə. B.: Faksimil, 2007, 740 s.

25. Atalar sözü (toplayanı Əbülqasım Hüseynzadə). B.: Yazıçı, 1985, 690 s.

**Аббасгулу Наджафзаде**

**Различительные свойства музыкальных инструментов зенг и зынгиров**  
**РЕЗЮМЕ**

Автор в представленной статье исследует широко распространявшиеся на территории Азербайджана музыкальные инструменты «зенг» и «зынгиров», изучает их различительные свойства. Каждый из этих инструментов изучается по материалам исторических, археологических, этнографических и литературных источников.

**Ключевые слова:** зенг, зынгиров, литературный источник, озен сесли (идиофонические), исторический источник.

**Abbasgulu Najafzadeh**

**Distinctive features of musical instruments zeng and zingirov**  
**SUMMARY**

The author in presented article investigates widely diffusion of musical instruments «Zeng» and «Zingirov» on territory of Azerbaijan and studies their distinctive characteristics. Each of these musical instruments is studied on a material historical, archaeological, and ethnographic and literary sources.

**Key words:** Zeng, Zingirov, literary sources, озен сесли (idiophones), a historical source.

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq namizədi, professor Fəttah Xalıqzadə; sənətşünaslıq doktoru, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Məcnun Kərim.

**Ələkbər ƏLƏKBƏROV,**  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

## ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MƏQALƏLƏRİNDƏ TAR SƏNƏTİ

Hər bir xalqın mədəniyyəti onun musiqisi və çalğı alətləri ilə tanınır. Musiqi millətin yaşam tərzini, məişətini, xarakterini, psixologiyasını, tarixini əks etdirir. Əvvəl vokal formada mövcud olan musiqi sonralar alətlərin formalaşması nəticəsində instrumental ifasını da tapmışdır.

Milli musiqi alətləri xalqın mədəni irsini təmsil edən vasitədir. Onların ifaçıları isə milli mədəni dəyərləri təbliğ edən ustadlardır.

Azərbaycan musiqisini dünya arenasında təbliğ edən milli alətimiz – tar analoqu olmayan sənət abidəsidir. Tar xalqımızın milli ruhunu oxşayan muğamlarımızı yaşadır, insanların hiss və duyğularını ifadə edir. Bu möcüzəli səslənmələr törədən alət yaşından asılı olmayaraq, hətta azərbaycanlı olmayanları da özünə cəlb etməyə qadirdir. Onun tellərindən çıxan həzin melodiya sədaları ürəklərə məlhəm olaraq, qəlblərə yol tapır. Əlbəttə ki, bu səslənməni yaratmağı bacaran professional ustadlar olmadan dediklərimizin bir sübutu ola bilməz.

Təsədüfi deyil ki, vaxtilə dahi Üzeyir Hacıbəyli tarı “Şərq musiqi təhsilini genişləndirən bir alətdən ən qiymətli, ən mühümü” hesab etmişdir. O, tarın təkcə şənliklərdə əyləncə xatirinə dirinə xarakterli rəqsləri ifa etmək üçün deyil, onun daha savadlı, not ilə çalmaq imkanlarının da güclü olmasını sübuta yetirməyə çalışdı. Tarı not ilə çalaraq Avropa və rus bəstəkarlarının professional əsərlərinin ifasının bu gözəl alətdə mümkünlüyünü göstərmək üçün çox cətinliklərlə üz-üzə gəlmişdir. Əminliklə demək olar ki, məhz dahi bəstəkarımızın mübarizəsi nəticəsində bu gün tar aləti öz mövcudluğunu qoruyub saxlamışdır. Bu barədə Ü.Hacıbəyli böyük əzmlə mətbuat səhifələrində çıxış edərək, tarın özəlliklərini, milli xüsusiyyətlərini, insanı dilə gətirən sifətlərdən çıxan melodiyanın gözəl koloritindən dəfələrlə bəhs etmişdir. Ona bu işində bir sıra mədəniyyət xadimlərimiz dayaq olmuşdur. Mərhum şairimiz Mikayıl Müşfiq, gənc bəstəkar Asəf Zeynalli, Əfrasiyab Bədəlbəyli və başqaları hər vaxtlə çalışaraq, tara qarşı olan mənfi fikirlərə boyun əyməmiş, mübarizəni davam etdirmişlər.

Ü.Hacıbəyli tarı yaşatmaq məqsədilə onun təhsilinin vacibliyini vurğulamışdır. Onun “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində tar təhsilinin əleyhinə çıxış edən yoldaş Mustafa Quliyevə verdiyi izahlı və dolğun cavabını xatırlatmaq yerinə düşərdi: “Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq... Yoldaş Quliyev zənn etməsin ki, tar təhsilini konservatoriya proqramına daxil etməklə gələcək üçün sazandalar hazırlanması nəzərdə tutulur. Musiqi məktəbi tara yalnız elmi cəhətdən yanaşır və onu Şərq musiqisinin əsası olan muğamatın kəşf və şərh üçün elmi bir alət sifəti ilə öz proqramına daxil edir. Tarda musiqi məktəbi daxilində “ənzəli” kimi küçə diringələri çalğısı tədris edilmir, bəlkə müəyyən proqram üzrə muğamat tədris edilməklə Avropa musiqisi əsasında qeyri olan Şərq musiqi əsasları şagirdlər üçün şərh və bəyan olunur... tarı not üzrə çalmaq mümkün olduğundan tarçı şagird tar bir musiqi təhsili görmüş olur” (1, s.203-204).

Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəlləri musiqi sənəti və musiqi təhsili üçün çox çətin və keşməkeşli, həlledici dövr kimi musiqi tarixinə yazılmışdır. Bu illər Azərbaycan musiqi tarixində yeni musiqi mədəniyyətinin yaranması, musiqi təhsili ilə bağlı yeni müxtəlif fikirlərin yaranması ilə yadda qalmışdır. Bu baxımdan musiqi xadimləri əsasən iki istiqamətdə toplaşmışdılar. Birincilər milli alətlərimizdə notla dərs keçməyi inkar edir, rus və Avropa musiqisini bu alətlərdə ifa etməyi bir növ təhqir hesab edirdilər. Onların fikrincə, xalq çalğı alətlərimizdə yalnız muğam, rəqs və xalq mahnılarını notsuz, eşidərək öyrənib ifa etmək lazımdır.

İkincilər isə belə fikir irəli sürürdülər ki, əksinə Azərbaycan milli musiqisini deyil, yalnız rus və qərbi Avropa klassik musiqisinə üstünlük verilməlidir. Milli alətlərimiz olan tar, kamança, saz, zurna və balaban ümumiyyətlə tədrisə daxil edilməməli, notla yalnız Avropa alətlərində çalmağı öyrənmək vacibdir.

Üzeyir Hacıbəyli isə Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafını yalnız bir yolda görürdü. Həm milli, həm də klassik Avropa alətlərində notlu şəkildə birgə musiqi tədrisinin aparılması musiqimizin yüksəlişi naminə göstərilən ən zəruri prosesdir. Bu zaman muğamları “məhv etmək lazım gəlməyəcək”, eyni zamanda yalnız sırf xalq musiqisindən ibarət nümunələri mənimsəməklə də kifayətlənmək gərək deyildir: “Yalnız iki mədəniyyətin (Şərq və Qərb – Ə. Ə) qarşılıqlı təsiri və qarşılıqlı zənginləşməsi yolu Azərbaycan musiqisinin yüksəlişinə və inkişafına rəvac verə bilərdi” (2, s. 8).

Bu məqsədlə dahi bəstəkarımız 1922-ci ildə Türk musiqi texnikumu açır. Burada xalq çalğı alətlərində muğamın tədrisi ilə yanaşı, xüsusi not



dərsləri də keçirilirdi. Texnikumda həm Qərb, həm də Şərqi musiqisi tədris edildiyindən buranın məzunları hər iki musiqi yollarına və üslubuna yiyələnəcəklər və cahilənə əməllərə yol verməyəcəklər. "... Şərqi musiqisinin kəndi əsası və binası üzərində tərəqqi və təkamül etməsinə çalışmaqla öz böyük vəzifələrini təhsil etmiş olduqları elm sayəsində layiqilə ifa edəcəkdilər" (3, s.194).

Musiqi texnikumunu bitirən tələbələr ali məktəbə, yəni konservatoriyaya daxil olmaq imkanı əldə edə biləcək diplom əldə edirdilər. Ya da hər hansı iş yerində, məsələn musiqi məktəblərində işləmək hüququna malik şəxsiyyətlər kimi fəaliyyət göstərə bilirdilər. Bununla fəxr edən Üzeyir bəy öz sevincini gizlətməyərək, məqaləsində açıq olaraq bəyan etmişdir: "Şübhəsizdir ki, tar çalmaq ustadlığını baqaiddə not üzrə öyrənmiş, muğamati-şərqiədən lazımlına məlumat kəsb etmiş, elmi-musiqinin nəzəriyyat və əməliyyat cəhətlərinə sənələrcə təhsil etmiş olan tarzən ilə bu məlumatlardan bibehrə qalan toy tar çalanlarının arasında zəminü-asiman təfavüt olub, Şərqi musiqisinin tərəqqisinə kömək edənlər ancaq birincilər ola bilərlər" (4, s.179-180).

Üzeyir bəy məqalələrində qeyd edirdi ki, başqa millətlərin – rus, alman, firəng (fransız – Ə. Ə) və s. hərəsinin özünə aid milli musiqi alətləri vardır. Lakin onların heç birini tədris sisteminə daxil etməmişlər. Yalnız simfonik orkestrdə olan Avropa alətləri – piano, skripka, violonçel, fleyta, trambon və s. alətlərdir ki, onların yüksək səviyyədə təhsili prosesi aparıldığı halda, gitara, mondolina, qusli, dombra kimi alətlər musiqi məktəbi səviyyəsində belə notla öyrənilmir. Amma bizdə tar, kamança, saz, zurna və balabanın təhsili konservatoriya proqramına daxil edilmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsilinə gətirdiyi yeniliyi dəstəkləyənlərin sayı onu tənqid edənlərdən daha çox idi. Bu baxımdan onun hər zamanda yaxın dostu və məsləkdaşı olan görkəmli bəstəkarımız Səid Rüstəmovun adını çəkə bilərik. Özü həmin musiqi texnikumunda Üzeyir bəyin tələbəsi olaraq, eyni zamanda 1925-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tərkibində olan Xalq çalğı alətləri şöbəsində pedaqoji fəaliyyətə başlayır. Onunla yanaşı bəstəkarlarımızdan Ağabacı Rzayeva, Hacı Xanməmmədov, Əhsən Dadaşov və başqalarının da adlarını çəkmək lazımdır.

1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən ilk notlu Xalq çalğı alətləri orkestri yaradıldı. Bu hadisə musiqi mədəniyyəti tariximizə qızıl hərflərlə həkk olundu. Orkestrin yaradılması Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsilində tar, kamança kimi milli alətlərə yer verməsi üçün çalışması işində yanılmadığını bir daha göstərdi. Hələ o dövrdə musiqi mədəniyyətindəki bu mühüm fakt vaxtilə Üzeyir bəyin tarın repressiyaya qarşı mübarizəsində

haqlı olduğunu sübut etdi. Çünki heç bir Şərqlı dövlətlərində və respublikalarında belə bir notlu Xalq çalğı alətləri orkestri mövcud deyildi. (Daha sonralar Özbəkistanda, Qazaxıstanda və başqa keçmiş sovet respublikalarında belə bir orkestr yaranır və milli alətlər Ü.Hacıbəylinin qurduğu sistemə əsaslanaraq tədris prosesinə daxil olur.) Belə bir orkestr yaratmaq Üzeyir bəyin dahiliyini hər zaman bəyan edə biləcək danılmaz bir faktır. Bu iş ondan çox böyük hünər tələb edirdi.

Ü. Hacıbəyli 22 nəfərdən ibarət olan orkestrə rəhbərlik etməklə öz işini bitmiş hesab etməirdi, eyni zamanda orkestrin hər bir üzvünə musiqi ədəbiyyatı, solfecio və musiqi nəzəriyyəsi dərslərini də öyrədirdi. O, daima savadlı musiqiçilər nəslinin yetişdirilməsinə can atan şəxsiyyət kimi tanınmışdır. Həmin dövrdə fəaliyyətə başlayan bəstəkarları – M.Maqomayevi, Z.Hacıbəyovu, S.Rüstəmovu məhz bu orkestr üçün orijinal əsərlər yazmağa cəlb edirdi. Bununla yanaşı, xalq mahnıları, aşıq havalarının işləmələri ilə yanaşı, Motsart, Şubert, Şopen, Mendelson, Qlinka, Çaykovski kimi bəstəkarların əsərlərindən ibarət işləmələri də orkestrin repertuarına daxil edirdi. Bu təşəbbüs həm də sonralar tarın repertuarının zənginləşməsi üçün bir örnək oldu. Bu günə qədər də həm bəstəkarlarımız, həm də professional ifaçılarımız, pedaqoqlarımız dünya musiqi ədəbiyyatı incilərinə müraciət edərək, onlardan ən gözəl nümunələri seçib tar üçün uyğun variantda və tonallıqda işləyib hazırlayırlar.

Həmin dövrdə artıq bir sıra musiqi nəzəriyyəsinə aid əsərlərin müəllifi olan Səid Rüstəmov 1935-ci ildə “Tar məktəbi” adlı dərsliyini nəşr etdirir. Bu, ilk nümunə kimi tədris prosesində mühüm addım oldu. Həmin vaxta qədər belə tədris vəsaiti yazılmamışdı. S.Rüstəmov tar üçün ilk dərsliyin müəllifi kimi tarixə düşmüşdür. Onu da qeyd edək ki, S.Rüstəmov Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq ənənələrini və musiqi ictimai xadim kimi yolunu bütün ömrü boyu davam etdirmişdir. Bunu yüksək qiymətləndirən Üzeyir bəy fikrini bu sözlərlə ifadə etmişdir: “... Dövlət Konservatoriyasının və xüsusən Azərbaycan musiqisi elmi-tədqiqat Kabinetinin son illərdəki ciddi fəaliyyətləri nəticəsində, tarda mahnıların ifasını notlu sistemə salmaq, tar üçün məktəb yazmaq və beləliklə, tar çalğıçılarına mədəni musiqi tərbiyyəsi verə bilmək imkanı əldə edilmişdir. Bu sahədə birinci addım Dövlət Konservatoriyasının yetişdirdiyi Səid Rüstəmov tərəfindən atılmışdır...” (5)

“Tar məktəbi” dərsliyi ilk nəşrindən sonra o qədər müvəffəqiyyət qazandı ki, tezliklə ikinci dəfə də nəşr olundu. Sonralar dəfələrlə (daha doğrusu səkkiz dəfə - 1935, 1948, 1960, 1966, 1974, 1979, 1985 və 2000-ci ildə latın dilində) müəyyən dəyişikliklərlə çapdan çıxmış dərslük milli alətimiz tar üçün gələcəkdə həm kiçik, həm də böyük həcmli əsərlərin yaranmasında bir mərhələ və örnək oldu.

Görkəmli tarzən, bəstəkar və musiqi ictimaiyyəti üçün böyük zəhmət sərf etmiş Adil Gəray Məmmədbəyli müəllimi S.Rüstəmovun bu xidmətini öz məqaləsində belə qiymətləndirmişdir: “Səid Rüstəmovun yaratdığı “Tar məktəbi” kitabı gənclərin musiqi təhsilində böyük əhəmiyyətə malik idi. 1935-ci ildə çapdan çıxmış bu kitabdan indi də gənc musiqiçilər istifadə edirlər. Bu kitab gənclərdə tarda çalma qabiliyyətini artırır və onlara not savadı verir. Hazırda “Tar məktəbi” kitabından qardaş respublikalarda da istifadə edilir”. (6)

Adil Gəray müəlliminin yolunu davam etdirərək, bir qədər sonra “Muğam etüdləri” adlı tar məcmuəsini ictimaiyyətimizə təqdim edir. Burada hər muğama aid etüdlər texniki cəhətdən tarda ifanın təkmilləşdirilməsi üçün daha bir mərhələ kimi müsbət qiymətləndirildi. Bu günə kimi də həmin məcmuədən orta və ali tədris ocaqlarında texniki vəsait kimi istifadə olunur. Bu işin davamı olaraq, daha sonra Səid Rüstəmov yeni not kitablarını da musiqi ictimaiyyətinə təqdim etməyə müvəffəq oldu. 1950-ci ildə “Tar üçün etüdlər”, bundan başqa “Melodik etüdlər” kitabı işıq üzü görür. Xatırladaq ki, “Melodik etüdlər” həm də kamança aləti üçün ayrıca dərs vəsaiti kimi yazılmışdır. “Melodik etüdlər” iki dəfə nəşr olunmuşdur. Birinci nəşri görkəmli bəstəkarımız Fikrət Əmirov tərəfindən redaktə olunmuşdur. İkinci nəşrdə isə redaktə işini 1976-cı ildə sənəşünaslıq namizədi, professor Oqtay Quliyev yerinə yetirmişdir.

Bu işin davamı olaraq, 1950-ci illərin əvvəllərində görkəmli bəstəkarımız Hacı Xanməmmədov tar ilə simfonik orkestr üçün ilk irihəcmli əsəri – konserti ilə bu alətin Avropa alətlərindən heç də geri qalmadığını sübuta yetirmişdir. Çünki “yarış” mənasını ifadə edən konsert janrı hər bir alətin özəl xüsusiyyətlərini göstərən mürəkkəb bir janr kimi əsrlər boyu qəbul edilmişdir. Tar da öz imkanlarını simfonik orkestrlə “döyüşdürə biləcək” dərəcədə güclü səslənmələrə və texniki üsullara malik alətdir. Bu xüsusiyyətlər daha sonralar istedadlı bəstəkarlarımız tərəfindən yaradılan konsertlərdə də artıq bariz şəkildə nümayiş etdirilmişdir. H.Xanməmmədovun ilk 2 konsertindən sonra S.Rüstəmov 1967-ci ilə tar ilə Xalq çalğı alətləri orkestri üçün ilk konsertini təqdim edir.

Tarın həzin və təsirli, eyni zamanda gur və mərdanə səsə malik olması bəstəkarları yeni-yeni yaradıcılıq işlərinə sövq edirdi. C.Cahangirov, S.Ələsgərov və başqaları böyük əzmlə konsert janrından tutmuş, kiçik həcmli pyesləri, ilə tarın repertuarına yeniliklər gətirmişlər.

Müasir dövrümüzdə artıq belə əsərlərin sayı daha genişdir. Bu da çox sevindirici haldır. Çünki dahi Üzeyir Hacıbəyli elə bil bu gün xalqın çox sevdiyi incə və milli ahəngdarlıq yaradan tarın tərəvətli səsini rus, Qərbi Avropa bəstəkarlarının, digər xalqların milli mahnılarını ifa edən alət olaraq qazandığı nailiyyətləri yaradıcı təxəyyülündə əvvəlcədən yaradıb,

təsəvvür ekranında canlandırılıb, görüb eşitmişdir. Bu səbəbdən də onun müdafiəsinə qalxmışdır.

Ü.Hacıbəyli öz məqalələrində böyük səbr və ehtiramla səhv fikirləri ardıcıl olaraq açmış, Azərbaycan musiqisi səs sisteminin üstün cəhətlərini, faydalı keyfiyyətlərini izah etmiş, uzaqgörənliklə Azərbaycan musiqisinin inkişafı naminə Avropa musiqi sisteminin qəbul edilməsini lazım bildiyi kimi, bununla yanaşı Azərbaycan milli musiqi sisteminin saxlanılması və toxunulmazlığını da qətiyyətlə müdafiə etmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin fikir və baxışları Azərbaycan musiqi sənətinin və tar alətinin inkişafında, böyük nailiyyətlər qazanılmasında müəyyənləşdirici, həlledici rol oynamış və onlar üçün zəmin olmuşdur. Bu cəhətdən demək olar ki, onun arzu, fikir və baxışları sözün həqiqi mənasında Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolunu təyin edən düzgün bir proqram olmuşdur.

#### **Ədəbiyyat Siyahısı**

1. Ü. Hacıbəyli. "Azərbaycanda musiqi tərəqqisi" məqaləsi. Əsərləri II cild. Bakı, 1965.
2. Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., Советский композитор, 1973.
3. Ü. Hacıbəyli. "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsi. Əsərləri II cild. Bakı, 1965.
4. Ü. Hacıbəyli. "Azərbaycanda musiqi təhsili" məqaləsi. Əsərləri II cild. Bakı, 1965.
5. Ü. Hacıbəyli. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F. Əliyeva) Bakı, Adiloğlu, 2005
6. Adil Gəray. Görkəmli musiqi xadimi. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1957, 19 may

#### **РЕЗЮМЕ**

##### **Искусство тара в статьях Узеира Гаджибейли**

Тар – это наш национальный инструмент который представляет азербайджанскую музыку всему миру.

**Ключевые слова:** «Узеир Гаджибейли», «тар», «народные инструменты».

#### **SUMMARY**

##### **The art of tar in the articles of Uzeyir Hacıbeyli**

The tar is our national musical instrument which is presented azerbaijanian music to the whole world.

**Key words:** "Uzeyir Hacıbeyli", "tar", "national instrument".

**Rəyçilər:** Sənətsünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev,  
sənətsünaslıq namizədi, dosent Afət Novruzov

*Mələhət ƏLİYEVƏ*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

## **ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN «LEYLİ VƏ MƏCNUN» OPERASI**

Bəşəriyyət tarixində elə şəxslər var ki, «... onlar özləri üçün anadan olmayıbdılar, bəlkə bütün xalqa və hətta ümum insaniyyətə xeyir gətirmək və tərəqqisinə səbəb olmaq üçün yaranıbdılar. Bu cürə adamlar nəinki sağlığında, bəlkə öləndən sonra da camaata mənfəət verirlər».

1910-cu ildə Azərbaycanın böyük bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) dediyi bu sözləri tam qətiyyətlə bəstəkarın özünə aid etmək olar.

Musiqimizin klassiki, milli operamızın banisi, alim-nəzəriyyəçi Üzeyir Hacıbəylinin xalqına bəxş etdiyi böyük və zəngin musiqi, ədəbi, elmi irs Azərbaycan mədəniyyətinin qızıl fonduna daxil olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli elə bir tarixi dövrdə yaşayıb fəaliyyət göstərmişdir ki, o, milli musiqi sənətimizin hansı sahəsinə müraciət etmişdirsə, onu ilk dəfə yaratmalı olmuşdur.

O vaxt «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər keçirilən yol yalnız Ü.Hacıbəylinin şəxsən özünün keçdiyi yol deyildi, bu həm də Azərbaycan operasının yaranma və inkişaf tarixi idi.

Musiqimizin bugünkü inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının rolu böyükdür.

Azərbaycanda opera sənətinin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyli bu janrın klassik nümunələrini yaratmışdır. Onun şah əsəri «Koroğlu» operası qəhrəmanı – epik operanın parlaq nümunəsi kimi çoxmillətli sovet opera sənətinin qiymətli nailiyyətlərindən biridir. Əsl folklor ruhu ilə aşılənmiş, Azərbaycan melosunun bütün zənginliyi ilə xüsusiyyətlənmiş «Koroğlu» operası rus və Avropa qəhrəmanı – epik operanın klassik nümunələrinin ənənələrini layiqincə davam etdirir. Bu möhtəşəm əsərin bir çox xüsusiyyətləri, harmonik və polifonik dili, onun alətləşdirilməsi, simfonik fraqmentləri musiqimizin gələcək inkişafında əsas rol oynamışdır. Lakin «Koroğlu» operası heç vaxt bəstəkarın ilk əsəri «Leyli və Məcnun»u kölgədə qoymamışdır. «Leyli və Məcnun»un Azərbaycan musiqisi tarixində, xalqımızın qəlbində tutduğu yer xüsusidir.

12 yanvar 1908-ci il tarixi Azərbaycan musiqisinə «ГЫЗЫЛ ЩЯРФЛЯРЛЯ» həmişəlik həkk olunmuşdur. Məhz bu gün «Leyli və

Məcnun» operası ilk dəfə oynanılmışdı, məhz bu gün bütün müsəlman Şərqiində ilk dəfə opera yaranmışdır. Bu gündən etibarən Azərbaycan musiqisində elə bir sahə, elə bir janr meydana gəlməmişdir ki, bu və ya digər şəkildə Üzeyir Hacıbəylinin adıyla bağlı olmasın. Novator-sənətkar olan Ü.Насібәули musiqidə də, nəzəriyyədə də Azərbaycan musiqisinin bir çox üslub xüsusiyyətlərini, estetik prinsiplərini müəyyən etmiş və inkişaf etdirmişdir.

«Leyli və Məcnun» operası musiqi tarixinə ilk muğam operası kimi daxil olmuşdur. Bu opera bəstəkarın inqilabdan əvvəl yaranmış «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Zöhrab», «Şah Abbas və Xurşid Banu», «Əsli və Kərəm», «Harun və Leyla» kimi digər muğam operalarının üslubunu müəyyən etmişdi.

Ü.Насібәули Azərbaycan musiqisində musiqili komediya janrının da yaradıcısı olmuşdur. Bu janr onun qələmiylə kəskin siyasi satiraya çevrilərək yeni keyfiyyət almışdır. Bəstəkarın yazdığı «Ər və arvad», «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan» musiqili komediyalarının rolu M.F.Axundov komediyalarının rolu M.F.Axundov və «Molla Nəsrəddin» jurnalının, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Нақвердиев, Н.Вәзирев, Ə.Əzimzadə yaradıcılığının əhəmiyyəti ilə müqayisə edilə bilər.

Ü.Насібәулинин dünyagörüşü rus demokratik fikrin müsbət təsiri altında, qabaqcıl Azərbaycan ziyalılarının fanatizmə, sosial bərabərsizliyə qarşı mübarizə ruhu şəraitində formalaşmışdır.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində Ü.Насібәyovun bir ədəbiyyatçı kimi xüsusi rolu vardır. Bəstəkarın səhnə əsərlərinin çoxunun librettosu onun qələminə məxsusdur. Ü.Насібәулинин dramaturji yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatına, onun ayrılmaz hissəsi kimi daxil olmuşdur. Bəstəkarın ədəbi istedadı daha əvvəl publisistika sahəsində aşkar edilmişdir.

Gənc publisist 1905-ci ildən başlayaraq qəzet və jurnal səhifələrində dövrün ən aktual məsələlərinə həsr olunmuş məqalə və felyetonlarında maarifçi – demokrat kimi çıxış etmiş, inqilabdan əvvəl Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamışdır.

Ü.Насібәули rus – Azərbaycan, Azərbaycan-rus lüğətlərinin tərtibçisi, doğma Azərbaycan dilinə rus klassiklərinin bəzi əsərlərinin, o cümlədən Н.В.Қоқолун «Şinel»inin tərcüməçisi olmuşdur.

Ü.Насібәулинин inqilabdan əvvəlki çoxcəhətli fəaliyyəti yüksək demokratik, xəlqilik, maarifçilik, humanist ideallara, beynəlmiləçilik, xalqların qardaşlığı ideallarına xidmət edirdi.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının, ilk çoxsəsli xorun, ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin, musiqi məktəbinin, musiqi texnikumunun yaranması Ü.Насібәулинин yorulmaz fəaliyyəti ilə bağlı idi.

Milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf problemi və perspektivləri, Şərq

və Avropa musiqisinin qarşılıqlı təsiri məsələləri üzrə elmi mübahisələrin fəal iştirakçısı olan Ü.Насібəули, bu mübahisələrdə realistik, elmi dəlili mövqə tutmuşdur. Onun tutduğu bu mövqə Azərbaycan Sovet incəsənətinin bütün gələcək inkişafı ilə təsdiq edilmişdir.

Müasir Azərbaycan musiqişünaslığının əsasını qoyan da Ü.Насібəули olmuşdur. Onun saysız-hesabsız elmi axtarışları «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı fundamental əsərlə tamamlanmışdır. Bu əsərdə o, musiqimizin nəzəri problemlərinin dərin tədqiqini verirdi. Bu tədqiqat Azərbaycanda musiqişünaslıq fikrinin inkişafı üçün yalnız böyük əhəmiyyət kəsb etməmiş, həm də bu gün də müxtəlif beynəlxalq konqreslərdə və simpoziumlarda Şərq musiqi mədəniyyətinin təbiiliyi, onun Avropa musiqi sistemləri ilə qarşılıqlı əlaqələri məsələləri qoyulduğu vaxt özünün daimi əhəmiyyətini saxlamışdır.

Lakin əlbəttə ki, ilk növbədə, öz əsərlərində milli musiqi folklorunun zənginliyini rus və Avropa bəstəkarlıq texnikasının nailiyyətləri ilə üzvü surətdə birləşdirə bilmiş Ü.Насібəулинин yaradıcılıq irsi sovet və xarici Şərq ölkələrinin musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün parlaq nümunə olmuşdur.

Ü.Насібəули I Azərbaycan Dövlət himninin ilk müəllifidir.

İstedadlı ictimai xadim və müəllim Ü.Насібəули Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində çalışmış, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru və rektoru olmuş, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Elmi-tədqiqat İncəsənət İnstitutuna rəhbərlik etmiş, Akademiyanın həqiqi üzvü olmuşdur. Ü.Насібəули Azərbaycanın istedadlı bəstəkarlar və musiqişünaslar ordusunu yetişdirmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli dövrün, zamanın nəbzini həssaslıqla duya bilən, xalqın daxili tələblərini hiss edə bilən və bu tələblərə musiqidə uyğun janrlar, formalar tapa bilən böyük sənətkar olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli ilk musiqi əsəri yazmaq fikrinə düşdükdə daxili duyumu ilə hiss edirdi ki, bu mərhələdə xalqını müasir musiqi sənətinə cəlb etmək üçün məhz opera kimi demokratik və sintetik bir janra, yəni səhnəylə, müəyyən ədəbi süjetlə bağlı olan bir janra müraciət etməlidir. Xalq məhz belə bir sintetik janrı qavramaq və qəbul etmək üçün hazır idi. Çünki əsrlərdən bəri müxtəlif mərasim tamaşaları, ilin mövsümlərinin dəyişməsi ilə əlaqədar olan şənliklər, oyunlar xalq arasında həmişə musiqiylə müşayiət edilirdi.

İlk Azərbaycan operasının xalq arasında qazanmış böyük müvəffəqiyyəti haqda Üzeyir Hacıbəyli özü belə yazırdı: – «Zənnimcə, bu müvəffəqiyyət onunla izah edilir ki, artıq Azərbaycan xalqı öz səhnəsində Azərbaycan operasının yaranmasını gözləyirdi. «Leyli və Məcnun»da isə əsl xalq musiqisi ilə məşhur klassik süjet birləşmişdir».

«Leyli və Məcnun» operasının librettosunu Üzeyir Hacıbəyli XVI əsrin

böyük şairi Məhəmməd Füzulinin eyniadlı poeması əsasında yazmışdı.

«Leyli və Məcnun» əfsanəsinin tarixi çox qədimdir. Bu mövzu hələ ərəb şifahi xalq ədəbiyyatında mövcud imiş. Leyli və Məcnunun saf və faciəvi məhəbbəti əsrlər boyu bir çox sənətkarları həyəcanlandırmışdı. İlk dəfə bu mövzunu qələmə alan XII əsrin böyük mütəfəkkir şairi Nizami Gəncəvi olmuşdur. Lakin Üzeyir Hacıbəyli «Leyli və Məcnun» operasını yazarkən məhz Füzulinin poemasına müraciət etmişdir. Əvvəla ona görə ki, Füzulinin poeması doğma Azərbaycan dilində yazılmışdır, həm də ona görə ki, şairin qəzəlləri əsrlər boyu özünün axıcılığı, musiqililiyi ilə xalq arasında məşhur idi. Azərbaycan xanəndələri isə illər boyu muğamları oxuyarkən Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişdilər.

Opera janrının xüsusiyyətilə əlaqədar olaraq Üzeyir Hacıbəyli əsərin liberettosunu yazarkən Füzuli poemasının mətnini xeyli ixtisar etmişdi. Bir sıra hissələrinin mətnini isə bəstəkar özü yazmışdı. Üzeyir Hacıbəyli Füzuli poemasında olan bəzi hadisələri, məsələn Məcnunun doğulmasını, onun atası ilə Məkkəyə getməsini, atasının məzarı üzərində Məcnunun naləsini və poemanın axıncı səhnəsini verməmişdir. Lakin bununla bərabər, bəstəkarın yüksək dramaturji hissiyyatı, ona Füzuli poemasının əsas süjet fabulasını, ictimai fəlsəfi, əxlaqi ideyasını saxlamağa kömək etmişdi.

Ü.Хасибəули operanın musiqisində Füzuli poemasının lirik və romantik ruhunu, ümumi tonallığını böyük ilhamla verə bilmişdir. «Leyli və Məcnun» operasında musiqi poeziyanı, poeziya isə musiqini yüksəldir. Elə bil müxtəlif əsrlərdə yaşamış iki böyük sənətkar bir-birinə yaxınlaşmış, əbədi məhəbbəti tərənnüm edən bir əsərdə qovuşmuşlar.

«Leyli və Məcnun» operasını bəstəkar 1907-ci ildə yazmağa başlamışdı. Lakin bu mövzuda opera yazmaq fikrinə Ü.Хасибəули hələ çox qabaqlar, 1897-1898-ci illərdə Şuşada yaşayarkən düşmüşdü. Bu illərdə 13 yaşlı Üzeyir doğma Şuşa şəhərində səhnə həvəskarlarının oynadığı «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» mövzusunda kiçik bir səhnəni görmüşdü. Həmin səhnədə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdı олы Məcnun rolunu oynayırdı. Üzeyirin özü isə xorda oxuyurdu. Bu səhnə kiçik Üzeyiri elə həyəcanlandırmışdı ki, bir neçə ildən sonra Bakıya gələndə onda opera yazmaq fikri daha da güclənmişdi.

1908-ci il yanvarın əvvəllərində Bakının müxtəlif yerlərində qəribə afişalara rast gəlmək olurdu. Bu afişalarda şənbə günü yanvarın 12-də Tağıyev teatrında ilk dəfə müsəlman səhnəsində Füzuli poemasının əsasında «Nicat» cəmiyyətinin opera artistləri tərəfindən hazırlanmış 5 pərdə 6 şəkilli «Leyli və Məcnun» operasının göstərilməsi haqda xəbər verilirdi.

Böyük çətinliklərlə hazırlanan «Leyli və Məcnun»un ilk tamaşası müvəffəqiyyət qazanaraq o dövrün mədəni həyatında mühüm hadisə oldu.

Ü.Хасибəули operanın müvəffəqiyyət qazanmasında artistlərin, xüsusilə də Məcnun rolunun ifaçısı H.Sarabskinin böyük xidmətini qeyd edirdi.



H.Sarabski bu operanın mahir ifaçısı və əsas təşkilatçılarından biri idi.

Bu tamaşanın ilk rejissoru Hüseyn Ərəblinski, ilk dirijoru isə Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev olmuşdu. Sonrakı tamaşalarda operaya Hacıbəyulinin özü və M.Maqomayev dirijorluq etmişdi.

Operanın musiqisi əsasən təksəsli olduğuna görə partituraya ehtiyac yox idi. Əsərin ilk tamaşalarında orkestr bir neçə skripka və tardan ibarət idi. Dirijorlar operanı əzbərdən idarə edirdilər.

Muğam epizodları sonralar partituraya yazılmamışdı, muğamlar müğənnilər tərəfindən improvizə edilirdi.

Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, «müğənnilərin oxuduqları muğam ladında mətndən kənara çıxmaqla improvizasiya ilə məşğul olmalarına tam ixtiyar verilirdi. Hər bir muğamın olduqca çox improvizasiya variantı vardır, ona görə də hər bir müğənni «Leyli və Məcnun»dan ariyaları öz bildiyi kimi oxuyurdu».

Operanın obrazlarının daxili aləmini açan əsas musiqi materialı, əlbəttə muğamlardır. Muğamları seçərkən Ü.Hacıbəyli xalq musiqi təfəkkürü meyarları ilə hesablaşmış, bu anlayışları əsas tutmuşdu.

Ü.Hacıbəyov operanın I pərdəsində qəhrəmanların – Leyli və Məcnunun, lirik əhval-ruhiyyəsinə uyğun gələn «Mahur-hindi» və «Segah» kimi açıq ruhlu, lirik xarakterli muğamlardan istifadə etmişdi. Leyli və Məcnunun qarşılıqlı məhəbbəti bu muğamların improvizasiyasının şən ruhuna uyğun gəlir. Leyli və Məcnunun partiyalarında yalnız qüssə, kədər hisslərini doğuran muğamlar səslənir. Artıq I pərdədə Məcnunun atasının nigarançılığı ilə əlaqədar olaraq «Çaщарғаһ» ladının həyəcanlı intonasiyaları bu səhnənin lirik əhval-ruhiyyəsinə təzad gətirir. Щямин səhnə gələcək faciənin ekspozisiyası kimi səslənir.

Dramaturji cəhətdən operanın II pərdəsinin səhnəsi Leylinin atasının Məcnunun elçilərinə rədd cavabı verməsi səhnəsidir. Bu səhnədən sonra «Şur» muğamının «Şur-Şahnaz» şöbəsində Məcnunun partiyası səslənir. Burada onun iztirabları və dərindən ümitsizlik hissləri verilmişdi.

Bu pərdə İbn-Sələməyə verilmiş Leylinin «Qatar» muğamında oxuduğu solosu ilə bitir. Dramatik cəhətdən çox gərgin, zildə səslənən bu partiyada Leylinin hədsiz dərdi, fəryadı əks edilmişdi.

Sonrakı pərdələrdə Məcnun «Bayatı-Şiraz», «Şüştər», «Bayatı-Kürd» kimi muğamlar ilə xarakterizə edilmişdi. Səhra səhnəsində Məcnunun əzab və iztirabları əsasən qəmginlik doğuran «Bayatı-Şiraz» muğamı ilə ifadə edilir. Bu səhnəyə böyük təzad gətirən mərd xasiyyətli və marş ritimli Nofəlin partiyasıdır ki, «Heyratı» zərb muğamı ilə verilmişdi. Bu cür təzad yaradan digər hissə, Məcnunun Leyli ilə İbn-Sələmənin toyunda oxuduğu «Şüştər» muğamıdır. Bu hissədən sonra həmin muğamın əsasında Leyli ilə İbn-Sələmənin dueti səslənir.

Son pərdədə tələyə düşən Məcnun, özünün qəm qüssəsini

«Bayatı-Kürd» vasitəsilə izhar edir.

Operanın xor səhnələri dramaturji cəhətdən böyük əhəmiyyətə malikdir.

Operanın məşhur «Şəbi-hicran» xoru əsərin proloqunu təşkil edərək, operanın ümumi əhval-ruhiyyəsini gözəl ifadə edə bilmişdi.

Operanın iki xoru «Şəbi-hicran» və ərəblərin son xoru əsəri ümumi həsiyyətə alır. Epik planda verilmiş son xor qəhrəmanların faciəsini nəql edərək əsərin epiloqu kimi səslənir.

Ü.Насибәули qızların birinci xorunda lirik xalq mahnısı «Evləri var xana-xana», qızların ikinci xorunda isə «Bu gələn yara bənzər» lirik xalq mahnısından istifadə etmişdi.

«Leyli və Məcnun» operasında Şərq və Qərb, milli və Avropa kimi iki lad sistemlərinin vəhdətinin həyata keçirilməsi, sonrakı illərdə həm Ü.Насибәули özü üçün, həm də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı üçün xarakter oldu.

Polifonik ünsürlər operanın bəzi orkestr hissələrinə də xasdır, onların içərisində V pərdənin girişi, «Arazbarı» ritmik muğamı əsasında qurulmuş orkestr epizodu xüsusilə seçilir. Bu orkestr epizodu özünün müstəqilliyi və bitkinliyi ilə diqqəti cəlb edir və şübhəsiz Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik muğamlarının sələfi hesab edilə bilər.

«Leyli və Məcnun»da o, opera janrının və digər musiqi formalarının inkişafı üçün möhkəm bünövrə yaratmaqla bərabər, həmçinin Azərbaycan milli harmoniyasının və polifoniyasının möhkəm əsasını qoydu.

Bu gün biz «Leyli və Məcnun»a musiqimizin ilkin və ibtidai mərhələsi kimi deyil, həmişə yeni, müasir səslənən ölməz sənət əsəri kimi yanaşırıq.

#### **Ədəbiyyat**

1. E.Abbasova, K.Kazimov «Sovet Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı»
2. E.Abbasova, S.Kazimova «Oçerklər»

#### **РЕЗЮМЕ**

В этой статье У.Гаджибейли и его оперы «Лейли и Меджнун» дана подробная информация об исторических источниках создания первого оперного произведения на Востоке, полностью основанного на законах Мугама, а также подробная информация использования Мугамов на конкретных примерах.

#### **SUMMARY**

In this article the detailed information on historical sources of creation of the first opera product in the East, Mugama completely based on laws, and also the detailed information of use Mugams on concrete examples is given.

Райчиляр: профессор Мюцлят Мцслцмов  
досент, с/н Аббасгулу Няъяфзада

*Fizuli İBRAHİMZADƏ*  
*Tarix üzrə fəlsəfə doktoru*

## SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV İNSANİYYƏTİ

*Görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun Əziz xatirəsinə*

Müdrilər yazır ki, insan dünyaya göz açdığı gündən onun ömür kitabı da yaranır. Hər kəsin gördüyü iş acılı-şirinli həyat və yaradıcılıq yolu bu kitabın səhifələrinə yazılır. Bu ömür kitablarından gözdən-könüldən uzaq düşüb məhv olanlar, yaddaşlarda özünə yer tapmayanlar da olur, ürəklərdə əbədi yuxa salıb sətir-sətir oxunanlar da... Sözlün əsl mənasında Böyük İnsan Süleyman Ələsgərov kimi /Yaponiyada “Milli sərvət-İnsan rütbəsi” mövcuddur F.İ /

S.Ələsgərovun ömür kitabı müasir və gələcək nəsillərə örnək ola biləcək bir kitabdır. Tam mənası ilə təsdiq oluna bilər ki, Süleyman Ələsgərov kimilərinin hər bir yaşanmış ömrü isə ikiqat tərbiyə məktəbidir. Böyük alimlərin, bəstəkarların, ictimai-siyasi xadimlərin həyatı ikiqat tərbiyə məktəbi olduğu kimi.

S.Ələsgərovun ömür kitabını vərəqləyəndə həmişə xəyalların keçmişə, heç vaxt sönməyən sənət məşəlinin işığına qərq olmuş qaranlıqları gəzir. Bu qaranlıqlara nur saçmış bir məşəl də alovlanır. Bu onun yaratdığı məşəldir ki, onun işığından milyonlar pay götürür. Keçən əsrin 70-ci illərindən bəri sənətinə, əxlaqına, mədəniyyətinə, dünyagörüşünə, sadəliyinə, təvazökarlığına, sədaqətinə, musiqimizi dərindən bilməyinə, insanlarla yaşından və vəzifəsindən asılı olmayaraq ünsiyyət qabiliyyətinə, xeyirxahlığına heyran olduğum, üzündən-gözündən, səliqə-səhmanından, yerışı-duruşu ilə başqalarından köklü şəkildə fərqlənən sevimli musiqi xadimimiz, görkəmli bəstəkarımız Süleyman Ələsgərov belə şəxsiyyətlərdəndir.

Süleyman Ələsgərov sənətin elə bir növü ilə məşğul olmuşdur ki, bütün sevgisini, sevincini nəğmələrdə yaşatdığı kimi, acısını, kədərini də nəğmələrdə dilə gətirmişdir. Yaşıl yarpaq suya möhtac olan kimi, insan da musiqiyə möhtacdır. Musiqi insanı mənəvi cəhətdən saflaşdıran sehrkar bir sənətdir. İnsanın yaratdığı bütün sənət növləri içərisində

musiqi demək olar ki, ən güclü emosional təsir vasitəsidir. O, hissi, həyəcanı ki, sözlə ifadə etmək mümkün deyildir, onu musiqi ifadə edir. Qulaq gözə nisbətən daha həssasdır. İnsana birinci səs təsir edir, uşaqlar hələ ana bətnində olarkən eşitmə qabiliyyətinə malik olurlar, amma doğulandan bir ay sonra işığı görməyə başlayırlar. İlk ibtidai insanlar da bir-birlərini səs ilə başa düşüblər.

Bu sətirlərin müəllifi 1979-1982-ci illərdə Üzeyir Hacıbəyov adına Naxçıvan Orta İxtisas Musiqi Məktəbində ictimai-siyasi şöbənin müdiri və tərbiyə işləri üzrə direktor müavini işlədiyi müddətdə musiqi mədəniyyətimizin görkəmli nümayəndəsi Süleyman müəllimlə təmasda olmuşdur. O zaman Azərbaycan Respublikası Orta İxtisas və Ali Təhsil Nazirliyi Süleyman Ələsgərovun təcrübəsini, pedaqoji və elmi fəaliyyətini, fəxri adlarını (Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, Üzeyir Hacıbəyov mükafatı laureatı, Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının kafedra müdiri, uzun müddət Şıxəli Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının Bədii rəhbəri və Baş dirijoru və s.) xalq içərisində nüfuzunu və hörmətini nəzərə alaraq Naxçıvan Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin buraxılış kurslarına Dövlət İmtahan Komissiyasının sədri təyin edirdi. Böyük İnsan Süleyman Ələsgərovun Naxçıvana gəlişi bayrama çevrilirdi, məktəb kollektivinin məsuliyyətini artırmaqla, tələbələrin sənət dünyasının korifeylərindən biri qarşısında musiqi terapiyası sahəsində nəzəri və əməli axtarışlarının nümayişinə çevrilirdi.

Böyük sənətkarın Naxçıvana gəlişinin ikinci səbəbi də uzun müddət ailəliklə dostluq etdiyi, Naxçıvan Muxtar Respublikasında hörmət və izzət sahibi olan İman Abdullayev adlı bir şəxslə yaxınlığı idi. Süleyman müəllimin Naxçıvana gəlişi heç kim üçün qayğı narahatçılığı törətmirdi. Çünki Naxçıvanın qonaqpərvərlik missiyası naminə hamı çalışırdı ki, Süleyman müəllimə hörmət etsin, evinə qonaq çağırınsın, çörək kəssin, onunla təmasda olsun və s. Ancaq, nədənsə Süleyman müəllim dostu İman gildə qalmağa üstünlük verir, bəzən həyat yoldaşı və nəvələrini də gətirərdi, onunla görüşüb söhbət etmək istəyənləri də axşamlar çay masası arxasında məmnuniyyətlə dostunun həyatında qəbul edər, xoş niyyət və ümidlə yola salardı. Bir dəfə yaxın bir qohumumun Konservatoriyaya qəbulu ilə əlaqədar mənim qəlbimcə olmadığına baxmayaraq onunla görüşmək istədiyini bildirdikdə “İnsan öz qəlbini dünyaya və insanlara möhürləyib heç kimi buraxmayanda, başqa insanlarda mənəvi dayaq tapmayanda tez bitir, tez tükənir, yaşama sevincini və həyat enerjisini itirir. Ona görə vəzifəsindən, mövqeyindən, dolanışığından asılı olmayaraq bütün insanların mənəvi dayağa, “insaniyyətə” ehtiyacı vardır. İnsanlar bir-birinə dayaq olmasalar Yer

kürəsi məhvərindən çıxar” – deyə aramla sözbəsöz öz fikrini mənə bildirdi.

Qədim dövrün “Əxlaq Peyğəmbəri” hesab edilən Sokratdan soruşurlar: “İnsanda ən çox nəyi qiymətləndirirsən?”. Filosof tərəddüd etmədən cavab verir: “İnsaniyyəti”. “Bəs insaniyyət dedikdə nəyi başa düşürsən?” – sualına isə mütəfəkkir “İnsana layiq keyfiyyətləri” – deyə cavab verir.

Bütün tarixi dövrlərdə və indiki bəşəriyyət üçün də ən zəruri münasibət insanlar arasında insanlıq və xeyirxahlıq tərbiyəsidir. İnsanların insanlığa və xeyirxahlığa olan ehtiyacı indi heç bir dövrlə müqayisəedilməz dərəcədə artmışdır. Görünür ki, Həzrəti Məhəmməd nahaq yerə “İnsanların ən xeyirliyi başqalarına xeyri dəyən kimsədir” kəlamını mənimsəyənləri fəzilətli insanlar adlandırmayıb.

O zaman Üzeyir Hacıbəyov adına Naxçıvan Orta İxtisas Musiqi Məktəbində ixtisas fənləri (muğam, dirijorluq və s.) ilə yanaşı ictimai fənlərdən də (tarix, ictimaiyyət, fəlsəfi biliklərin əsasları və s) Dövlət İmtahanı verilir: Süleyman Ələsgərov professor olduğuna görə Təhsil Nazirliyinin əmri ilə ictimai fənlər üzrə də Dövlət İmtahan Komissiyasının sədri hesab olunurdu. Mən yuxarı kurslarda həmin fənləri tədris etdiyimdən komissiya üzvi kimi onunla birlikdə imtahan tuturdu . Bir neçə saat ərzində Süleyman müəllimlə yaxından təmasda olur, imtahan prosesində baş verən “hadisələri” ümumi rəyə gələrək həll edirdik. Əlbətdə ki, professorun son sözü ilə.

Nədənsə Azərbaycanda təcrübəsi mütəxəssislərin pedaqoq və psixoloqların dili ilə desək mədəniyyət, incəsənət və ümumiyyətlə sənər adamlarının ictimai elmlərə münasibəti həmişə zəif olub. Bu “savadsızlığı” Süleyman müəllim dövrün, millətin “bəlası” hesab etməklə bərabər, konservatoriyada da bu problemin həlli yollarının araşdırılmasını qeyd edirdi. Tez-tez deyərki ki, “Ay, Fizuli müəllim, çox dərinə getmə, musiqiçi üçün ən vacib məsələ qəlbdir. Musiqi insan oğluna zövq verən, onun qəlbini titrədən tükənməz sevinc və sağlamlıq mənbəyidir. Bu min illərlə davam edən prosesdir. Gələcək əsrlərdə də bu prosesin davam etməsinə şübhə yoxdur. Musiqinin əsas mənbəyi həyatdır. Musiqinin bütün ideyaları, boyaları, səsləri, ecazkar harmoniyaları həyatdan alır. Bu gəncliyə siyasət elmindən çox həyat dərsi vermək lazımdır.”

1980-cı ildə növbəti buraxılış imtahanlarının birində kamança sinfini bitirən bir tələbə “İctimaiyyət” fənnindən imtahan biletinin heç bir sualına cavab verə bilmədi. Süleyman müəllim isə həmin gün Naxçıvan televiziyasına dəvət olunduğundan nə isə yaddaşını itiləyir vəərəqədə kiçik qeydlər edirdi. Mən əlavə suallarla tələbəyə müraciət etdikdə

istehza ilə “bilmirəm” cavabını verdi. İmtahan qurtardıqdan sonra yekun qiymətləri müzakirə olunduqda Süleyman müəllim həmin kamança çalan xanımın qarşısında “Əla” qiymət yazmağı məndən xahiş etdi. Mən isə ona qiymət cədvəlində iri rəqəmlə “qeyri-kafi” yazmışdım. Təəccüblə dedim: – “hörmətli professor axı bu tələbə heç bir suala, hətta əlavə suallara da cavab verə bilmədi, mən ona “əla” qiymət yazsam tələbələrin içərisində hörmətimi itirər və nüfuzdan düşərəm?!” – deyə bildirdim. Süleyman müəllim təmkinlə, sakit və aramla dedi: Fizuli müəllim, narahat olma, mən heç bir vaxt səni pis vəziyyətdə qoymaram, sən bilirsən ki, mən sənin xatirini oğlum Arzu qədər çox istəyirəm. Narahatçılığa əsas yoxdur. Sən qiymətləri elan edəndə, xanımın adını çəkməmişdən əvvəl sözü mənə ver. Elə də etdim. Süleyman müəllim üzünü aditoriyaya tutaraq dedi: “Fizuli müəllim M.S.-ə qiymət vermək istəmirdi. Ancaq mənim xahişim və təkidimdən sonra “əla” yazdı. Bütün tələbələr Süleyman müəllimin dilindən eşidilən “əla” sözünü təşvişlə qarşıladılar. İndi qulaq asın bu qiymətin yazılmasının səbəbini Sizə açıqlayım. Mən uzun müddətdir ki, qədim Naxçıvan diyarına gəlib-gedirəm. Dəfələrlə Sixəli Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının kollektivi ilə bərabər burada qastrol səfərində olmuşam. Naxçıvanın təbiətinə yaxından bələd olduğum kimi insanların da yaxından tanıyıram. Naxçıvan torpağına hər qədəm qoyanda bu qızın atası məni həmişə maşınla qarşılayıb. Bunun atası 40 ilə yaxındır ki, Mədəniyyət Nazirliyinin sürücüsüdür. Səhər imtahana yenə kişi məni maşınında gətirdi və xahiş etdi ki, onun qızına “əla” qiymət yazım. Ona görə də mən özümə borc bilirəm ki, bu missiyanı yerinə yetirim. Sonra üzünü salona tutaraq ucadan təkrarən dedi: “Qızım bu qiymət atanın qazancıdır. Çalış ki, gələcəkdə həyatda özün qiymətini alasan.” Süleyman müəllimin məntiqli cavabı məni xeyli sakitləşdirdi. Üzümün ifadəsindən hiss etdi ki, narahatçılığım yoxdur və tələbələrin bu şərhi müzakirə etməyə ehtiyacı duyulmur.

Şəxsiyyətin inkişafı onun fərdi xüsusiyyətlərinin cilalanmasını tələb edir. Həqiqi süni olmayan, səmimi hörmət və mehribanlıq insanı həyata bağlayan ən möhkəm tellərdir. Həqiqi dostluq və bərabərlik duyğusu üzərində qurulan bir hörmət insan üçün yenilməz həyat qüvvəsidir.

Platon çox haqlı olaraq iddia edirdi ki, təhsilin əsas fənlərindən biri musiqi olmalıdır. Musiqi mədəniyyət deməkdir. Mədəniyyət insanları xeyirxah, nəcib edir, yaxşı və zərif ədalət, habelə digər müsbət əxlaqi keyfiyyətlər aşılayır. Vilyam Şekspir “Venesiyalı tacir” əsərində yazır ki, “O adamın ki, qəlbində musiqi yoxdur, o, qarətçilik də, xəyanət də, kələkbazlıq da edə bilər”. Deməli, kim musiqini maksimum dərəcədə cana (ruha) tətbiq edərsə, beləsini biz çox haqlı olaraq ən mükəmməl

ilhamlı və tam ahəngdar adam adlandırma bilərik. Bu mənada bir musiqi xadimi kimi Süleyman müəllim çox böyük hörmətə malik idi. Dəfələrlə şahidi olmuşam ki, onlarla Naxçıvanın hörmət sahibləri Süleyman müəllimdən çox şey umurdular. O, isə imkan daxilində bunları həll etməyə çalışırdı.

Bir dəfə vaxtilə tələbəsi olduğu Muxtar Respublikada tanınmış iki müəllim arasında çox ziddiyətli hadisələrin baş verdiyini ona yaxın adamları çatdıranda Süleyman müəllim hər ikisini ayrı-ayrılıqda yanına çağıraraq söhbət edərək öz məsləhətlərini verdi və narahatçılığını bildirdi. Onun hər iki müəllimə dediyi son sözlər yaxşı yadımdadır: “Çalışın, barışın və bir-birinizə hörmət edin, hörmət əzəmətli qüvvədir. O yalnız xeyir saçmağa deyil, xeyir almağa da qadirdir. Nahaq yerə Həzrəti Əli deməyib ki, “Hər bir insanın qiyməti onun etdiyi yaxşılıqlarla ölçülür”. Mən Süleyman müəllimin bu prosesin gedişində əsəbiləşdiyini görüb təskinlik üçün söz demək istədikdə “Fizuli oğul, çalış gələcəkdə xüsusilə yaşlaşanda xeyirxah əməllərlə məşğul olasan, sağlığında özünə rəhmət qazanmaq üçün” – deyə kövrək səslə bildirdi.

Yaxşı yadımdadır. İmtahanların gedişi zamanı bir tarzənin musiqi duyumu onu çox kövrəltmişdi (muğam imtahanında). Maraqlananda məlum olmuşdu ki, erkən valideynlərini itirən bu gənc böyük qardaşının himayəsində yaşayır. Süleyman müəllim həmin yeniyetmənin Konservatoriyaya qəbul olunmasına yaxından köməklik göstərmiş və uzun müddət onun qayğısını çəkmişdi. Belə misalların sayını çox çəkmək olar.

Vaxtilə Süleyman Ələsgərovun təqdimatı ilə (Dövlət İmtahan Komissiyasının qərarına əsasən) onlarla Naxçıvanlı Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına müsabiqəsiz qəbul olunmuşdu. Hazırda bu kadrlar Azərbaycanın və Naxçıvan Muxtar Respublikasının mədəni həyatında çox böyük rol oynayır. Bunların içərisində neçə-neçə Azərbaycanın xalq artisti, əməkdar artist, əməkdar incəsənət xadimi, Naxçıvan Muxtar Respublikasının əməkdar artisti, əməkdar mədəniyyət işçisi və s. vardır.

Süleyman müəllimin insaniyyətliyi daha çox hörmət və xeyirxahlıq formalarında təzahür etmişdir. Xeyirxahlıq əsrlər boyu xalq kütlələrinin tərənnümü etdiyi və qoruyub əzizlədiyi fəzilətlərdən biridir. Xeyirxahlığın mərkəzi kateqoriyası olan xeyrin realizə edilməsi və əməli tətbiqidir. Xeyirxahlıq əxlaqi sərvətlərin əsası və insanların birgə yaşayışının təməl daşlarından biridir. İnsanlara yaxşılıq etməyə çalışmaq onlarla münasibətdə xeyirxah olmaq insaniyyətin ən vacib şərtidir. Bu şərtlər isə Süleyman Ələsgərov şəxsiyyətində tam mənası ilə formalaşmışdı.

Ulu Tanrı hər birimizin taleyinə bir qərib yolçuluq qədəri yazıb. Bu yolun böyüyü ömür yoludur ki, damarlarını biləyimizə dolayıb birər-birər dolaşırıq Yer üzünü. Şəhd-şərbətini, ağrı acısını dada-dada, sevincini, zillətini çəkə-çəkə, səadət payını, rəm yükünü paylaşa-paylaşa. Və şərt uzun yaşamaqda deyil, əsla! Hələ qədim Roma filosofu Seneka deyirdi ki, həyatda təmsil kimi uzunluğuna görə deyil, məzmununa görə qiymətləndirilməlisən. Bəli xoşbəxt o kəsdir ki, bu məzmunu, onu yaşamağa, işləməyə, yaratdığından həzz almağa sövq edən bu mənanı əvvəlcədən fəhmin, intuisiyanın gücü ilə duyub gerçəkləşdirə bilir. Bu xoşbəxtçiliyə qovuşmuş insanlardandır Süleyman Ələsgərov.

Süleyman Ələsgərovun keçdiyi həyat yolu, yetişdiyi mənsəb, tapındığı insaniyyət meyarları, yaratdığı əsərlər hər birimizin can atdığı inkişaf və iqtidar zirvəsinin toplam dusturudur. Həmin dusturu açmaq, nəhayətsizliyinə varmaq üçün bu yola adi bir nəzər salmaq kifayət deyil, onu qarış-qarış öyrənmək, qavramaq lazımdır.



*Мусигичиллярин портрети \* Портрет музыканта*

*Эцлмира ЖЯФЯРОВА*

*Ц.Щажыбъяйли адына Багы Мусиги Академиясынын  
ямякдашы*

**ЭЮРКЯМЛИ БЯСТЯКАР ВЯ УНУДУЛМАЗ ИНСАН**

«Юзцня тьангиди йанашмаг юзцн цццн ян важиб шьартдир» бу сюзляр она мяхсусдур.

Азырбайжанын эюркямли бястякары, Гара Гарайев мяктябинин йетирмяси, юз йарадыжылыбында бцтцн ьанрлара мцражият етмиш, эюзял вя ориьинал ясярляр йаратмыш, Ц.Щажыбъяйли няслинин сонунжу нцмайяндяси Исмайыл Щажыбъяйов - буюцк бястякар, явяз олунмаз педагог, унудулмаз шяхсийят иди.

Хош тябяссцмц, алижнянаблыьы, мцлайим хасиййяти, йцксяк профессионалыьы, савады, мядяниййяти, яхлагы дяйярляри ону таныйанларын, севянлярин йаддашында щякк олмушдур. Бу эцнкц эцндя И.Щажыбъяйов йохлуьу иля бястякарлыг кафедрасында буюцк бир бошлуьу щисс етдирик, анжак жисми йохлуьуну, руши дольунлуьу явяз едир.

Исмайыл Щажыбъяйов сакит тябиятли, алижнянаб, енциклопедик дцнйа эюрцщйня малик бир инсан иди. Онун формалашмасында аилясинин ролу чох буюцк олмушдур, чцнки о, Щажыбъяйовлар няслинин нцмайяндясидир.

И.Щажыбъяйовун йаратдыьы ясярляр сянят аляминин йени тялябляри иля там уйьунлашыр. О, йцксяк дахили потенсиала малик бястякардыр, мцасир ифадя вя йазы системляриня сярбяст мцражият едяряк, йени цслублар вя ифадя васитялярини фяал тятбиг етмишдир. Исмайыл Щажыбъяйовун мусигисини щямишя жидди идеяларына, мязмунуна, тяжяссцм олунан мювзу вя образларын ящямиййятиня эюря танымаг олар. О, мцщцм фикирлярини, жидди щисслярини ясярляриндя щямишя дярин вя инандырыжы ифадя едир. Исмайыл Щажыбъяйов бяля бястякарлардандыр ки, мусигисиндя мцасир техника imkanларындан эениш щякилдя, усталыгла истифадя едир. Онун мусигиси милли мусигимиз иля сых баьлыдыр.

Янъян вь мцасирлийя олан мцнасибяти буюцк мараг доьурур. Янъян вь новаторлуг, милли вь мцасирлик мцяллиф цслубунун ясас хцсусийятляриндян биридир. Милли мусиги иля мцасир мусиги цслубунун бирлийи бястякар йарадыжылыьына хас олан жящятдир. Онун ясярляриндя неоклассик идеялар якс олунмушдур. Неоклассисизм XX ясрин мцряккяб вь чохмяналы жяряйанларындыр. Исмайыл Щажыбяйов мцяллями Г.Гарайевин тялябясини олдуьуну бир даща сцбута йетирир. Азярбайжан мусигисиндя Г.Гарайевин йарадыжылыьында неоклассисизим жяряйаны эениш истифады олунур.

Бястякар йарадыжылыьында неоклассик идеяны жанландырыр вь Бах цслубуна хас олан полифоник мусигинин васитялярини ачыг шыкилды эюрмяк олар. Полифонийа Исмайыл Щажыбяйов йарадыжылыьында мяктяб чеврилир. Ону хцсуси дягигликля юйрянир вь мянимсяйир. Онун йарадыжылыьынын, цмумийятля Азярбайжан мусигисинин ян эюзял нцмуняси олан «Мемориал» кантатасы полифоник мусигинин нцмунясидир. Кантата И.Стравинскинин 100 иллийиня щяср олунмушдур.

Онун йарадыжылыьы чох рянэрянэ иди. Йарадыжылыьында «Паганинин мювзусуна вариасийалар», Рапсодийа «Жянэи», Сцита «Ад эцнц» фортепиано цццн ясярляри, оркестр цццн «Увертцра», Сцита «Ушаг сящняляри», Кантата «Мемориал» хор вь симфоник оркестр цццн, Симфоник фантазийа- яфсаняси «Нахышлар», симли алят цццн квартет, Ж.Новрузун сюзляриня «Фирузя» операсы, «Мольбы» вокал силсяси вь бир сыра вокал ясярляри вардыр.

И.Щажыбяйовун йарадыжылыьында вокал ясярляри дя хцсуси йер тутур. Дантенин сюзляриня вокал мяжмуяси, С.Вурьунун, А.Пушкинин сюзляриня йазылмыш вокал ясярлярини йарадыр. С.Вурьунун сюзляриня йазылмыш «Башар» вокал силсяси хцсуси гейд етмяк олар. Башар фясли И.Щажыбяйовун сох севдийи бир фясил иди. Санки башарын эялиши, тябиятин ойанмасы, эцняшин ялван парлаглыьы онун йарадыжылыьынын жанланмасы иди. Рянэлярин ал - ялванлыьы, онун мусигисиндя, йарадыжылыьында юз сцбутуну тапмышдыр.

Исмайыл Щажыбяйов Ц.Щажыбяйли адына Баки Мусиги Академийасында бястякарлыг ихтисасы иля йанашы, полифонийа фянниндян дя дярс апарырды. Мцяллим щейяти вь тялябяляр тьярфиндян она «полифонийанын атасы» дейярдиляр. Сюзцн ясл мянасында полифонийа фянни Исмайыл мцяллим цццн ихтисас фянниня чеврилмишдир. О, щявясля, дяриндян, полифонийанын бцццн инжяликлярини тялябяляря чатдырырды.

Исмайыл Щажыбайов педагог кими явяз олунмаз иди. Эянж бир тялябйя щяйатын чятинликляриня реал бахмаы, дцнйада баш верян щадисяляри дярк етмайи юйрядирди. О, абылла, усталыгла тяляблярина еля бир айдын йол ачырды ки, тялябляри бу чятин йолда инамла аддыламаа чалышырдылар. Онун апардыы дярсляр еля мараглы кечирди ки, заманын нежя эялиб кечдийи щисс олунмурду. Мараглы сющбятляр апарарды, онлары дцнйа ядэбиййаты иля марагландыарды, рясм ясярлярина мараг ояадарды вя бу сющбятлярдян тялябляри мяняви зювг алардылар. Исмайыл мцяллим тяляблярини чох севярди, онлара щямишя ювлэды кими йанашарды. Дярс дедийи тялябляря рущян о гядяр баьлыды ки, онлары о гядяр дуйурду ки, эятирдикляри мусиги материалларыны динлядикдян сонра, мусигинин инкишаф просесини, нежя давам едяжйини юзц билдирди. Санки юз мусигиси иди, юзц бястялямишдир. Мян IV курсда охуйаркян диплом иши йазырдым, чох буюцк щяйяжан кечирирдим. Исмайыл мцяллим мяним бу щяйяжанымы, кечирдийим щисляри мянимля бярабяр йашайырды, чох буюцк гялби вар иди, щяр шейин йахшы олажаыны сюйляйирди. Мян ясярими йазыб битирдим. Дювлят имтащанында ясяри тягдим етдикдян сонра, Исмайыл мцяллимин симасына нязяр йетиряндя, онун чох буюцк севинж ичиндя олдуьуну эюрдцм. О, мяня эюзляри иля щяр шейин йахшы олдуьуну билдирди. Добурдан щямин ан юзцмц чох хошбяхт щисс едирдим.

И.Щажыбайовун щяйат йолдашы Цлвийя ханым Щажыбайованын тяртиб етдийи «Исмайыл Щажыбайов- мягальяр, очеркляр, хатиряляр» китабында онун тялябляри тяряфиндяп йазылан хатирялярдян гейд етмяк истярдим.

Мяммяд Жяфяров - «Мяним Исмайыл мцялмля танышлыьым 70- жи иллярдян башлайырды. Йахшы йадымдадыр бу эцн, о бизя полифонийадан дярс дейирди. Исмайыл мцяллим бизим эюзцмцздя чох тялябкар бир мцяллим вя ейни заманда дярдляримизи, фикирляримизи бюлщдцйцмцз сямими бир дост иди. Онунла сющбят едян заман щисс едирсэп ки, башга бир дцнйадасан, еля бир дцнйа ки, орада ня дягигяляр, ня дя санийяляр щюкм сцрцр. О тяляблярина щяр васитя иля эюзяллийи эюрмайи, севмайи юйрядирди: дейирди ки, «Щеч бир юлмяз ясяр буюцк мцбаризясиз йаранмыр». Онун ясярлярини динляйян заман щисс едрсян ки, о, буюцк бир бяшяриййятин дярдини дуйан йарадыжы бир инсан иди.»

Рена Гели – «Исмайыл Щажыбайов мян сизин тялябляриниз адындан дейярдим! Сиздя тящсил алдыьымыз цццн биз щамымыз

талейя боржлуйуг она эюря ки, бизя беля бир хошбяхтлик нясиб олуб, бу мцвяффагийятдир. Она эюря ки, Сиз бизим мусиги аляминдя устадымыз олмусуз, она эюря ки, Сиз бизимля билийинизи, бястякарлыг талантынызы вя уstadлыбынызы бюлцшмцсцнцз. Язиз Исмайыл мцяллим! Сиз гейри –ади вя надир инсансыз. Сиз ишыгылы вя исти инсансыз». Бястякар вя Ряссам, «Щяйат» вя «Йарадыжылыг» онун цццн айрылмаз бир фикир иди. Онун ясярляри садялийи, тямизлийи вя эцжц иля фярглянир. Ясярлярдя щислярин вя емосийаларын рянэи нязяря чарпыр. О, башгаларынын эюря билмядийини эюрцрдц... Сиз бизим щяйатымызда чох важиб инсансыз. Сизи унутмаг мцмкцн дейил»

Исмайыл Щажыбьяов йарадыжылыында мусиги вя рянэляр вящдят тяшкил едирди. Исмайыл Щажыбьяов рянэляря чох щяссаслыгла йанашырды. Чох эюзял рясмляр дя чякирди, рянэли бойаларла чох инжя, сялигыли вя еля дягиг ишляйирди ки, онун чякдийи рясмляри эюрян инсан еля санырды ки, санки щансыса бир ряссамын ял ишляридир. Онун чякдийи рясмлярин арасында Цзейир Щажыбьяолинин, Шостаковичин, щяйат йолдашы Цлвийя ханымын портретляри вардыр. О, дейярди: «Мян ряссам дейилям. Мян бястякарам, садяжя олагаг нежя щисс елийирям, о жцря дя тясвир едирям».

Бу эцн фяалийят эюстярян бястякарларымыз арасында Исмайыл Щажыбьяовун ясярляри мусиги аляминин йени тялябляри иля там уйьунлашыр. Яминликля дейя билярик ки, о, йцксяк потенциала малик бир бястякар иди. Бцццн бу жящятляр И.Щажыбьяовун мцасир Азярбайжан мусигиси тарихиндя тутдуьу мювгейини эцжляндирир. Онун мцасир Азярбайжан мусигиси тарихиндя йарадыжылыг цслубунун юзцнямяхсус йери вар вя эяляжяк нясиллярин инкишафында мцщцм йер тутажяьы щцбщясиздир.

Мян фяхр едирям ки, Исмайыл Щажыбьяовун синфиндя тящсил алмышам, бизим бирэя чох эюзял планларымыз вар иди. Чох бюйцк тяяссцф щисси иля дейярдим ки, бу беля олмады, о чох еркян щяйатдан кючдц. Мян онун сон бурахылыш тялябясини олдум. Онун йохлуьу мяним цццн бюйцк бир иткидир.

Цмумийятля, Исмайыл Щажыбьяов шаггында нэ гядяр йазылсада, ня гядяр данышылса да йеня дя аздыр. Чццнки шахсийят шаггында дцщцнрякян, о дцщцнжяляр щеч вахт битмир. Мящц Исмайыл Щажыбьяов беля шахсийятлярдян иди.

**Ядьябийят**

1. Ц.Щажыбъяйова «Исмайыл Щажыбъяйов- мягальяр, очеркляр, хатиряляр», ОКА Офсет, Баки, 2007.
2. Нязакят Гасымова «На меридианах творчества» Эяньлик Баки. 1984
3. Шацин Гарайев мягалья

### **РЕЗЮМЕ**

Эта статья посвящается незабываемому и выдающемуся композитору Исмаилу Гаджибекову. В этой статье говорится о его творчестве и произведениях.

Ключевые слова: незабываемый, выдающей.

### **СУММАРИЙ**

This article devoted to an unforgettable and outstanding compositor. I.Nacibayov this article is about his creative activity and music.

Кей word: unforgettable, outstanding

**Ряйчи:** профессор Вагиф Ябдцлгасымов

*Elnur ƏHMƏDOV*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi*

## АЗЯР РЗАУЕВИН ЩЯУАТ ВЯ УАРАДЫСЫЛІЃИНА ҮЕНИ ВАХИŞ

Азярбаусанын гюркямли бястякары, педагогу вя истимаи-хадими А.Рзаев 1930-су илдя Бақыда мусигичи аилясиндя анадан олтишдур. Бџтџн мяналы юмџрлярини Азярбаусанын опера театрынын инкишафына шыџр етмиш республиканын халг артисти Щягигят ханџм Рзаева вя опера театрынын режиссору Нџсеун Рзаев ювладларыны мусиги мџџџтџндя бюџџтмџшляр. А.Рзаевин вя онун бюџџк гардашы Щясян Рзайевин щяля ушаг уашларындан милли мусиги сянятимизин ян уахшы нџмуняляри олан муџам операларымызын щаким кясилдийуи мџџџтџдя бюџџмяси щяр ики гардашы щямишылик мусиги алями иля баџламышдыр. Нягигят ханым Рзаеванын милли опера урадысылыџында уаратдыџы юлмяз Леули, Ярябзянги образларынын, щямчинин Нџсеун Рзаевин сящняуя гойдуџу тамашаларын шащиди олан Нясян вя Азяр Рзаевляр мусиги сянятиндя илк аддымларыны чох инамлы шыкилдя атдылар.

Азяр Рзаев илк мусиги тящсилини индики Бџл-бџл адына он иллик мусиги мяктябиндя алмышдыр. Ушаглыгдан скрипка алятиня олан щявяси Азярин аз бир заманда бу сачядя уџурлу аддымлар атмасыны гюстярди. Няля ушаг уашларындан бир тяряфдян геся-гџндџз ешитдиуи вя шащид олдуџу милли мусиги, дигяр тяряфдян ися тящсил алдыџы мусиги алятиндя классик мусиги нџмуняляринин юйрянилмяси А.Рзайевин щяр ики сянятя олан мящябџятини мџяййянлящдирди. Бунун сяџяби иди ки, еля ушаглыг уашларындан о, скрипка чалмагла уанашы, еуни заманда мусиги бястялямяуя дя мараг эюстярир. Онун бястялядиуи илк мусиги ясярляри скрипка иля фортепиано џџн йазылмыш кичик пџесляр олмушдур. Сюзсџз ки, А.Рзайевин илк йарадысылыг мейилляри щям ата-анасыны, щям дя онун мџяллимлярини севиндирди. А.Рзайевин ушаг мусиги мяктябиндяки тящсил иллярџ аџыр иллярџ,

Бюйцк Вятян Мцщарибяси дюврлярия дцшся дя о, сяй вя басарыбыны эюстяряк мцвяфягиууятля мяктяби битирир. Ониллик мусиги мяктяби о иллярдя Азярбайсан Дювлят Консерваторийасынын няздиндя олдуьу цццн А.Рзайев тез-тез эюркямли мусигичилярля, бястякарларла эюрцщрдц. О, скрипканы профессор С.Британичкинин, бястякарлыг цзря йарадысылыг фяннини ися профессор Б.Зейдманын синфиндя алмышдыр.

1948-си илдя о, ушаг мусиги мяктябини мцвяфягиууятля битириб Азярбайсан Дювлят Консерваторийасына дахил олур. Консерваторийада ейни вахтда ики факцлтядя охуйан А.Рзайев скрипканы профессор А.Амитовун, бястякарлыбы ися профессор Б.Зейдманын синфиндя алыр. Мащир скрипкачы кими А.Рзайев тялябялик илляриндя концерт фяалиуяти иля дя мяшьул олур. О, щям классик мусиги нцмуняляринин, щям дя тялябялик илляриндя бястялядийи ясярлярин ифачысы кими чыхыш едирди. Эянс бястякарын бястялядийи илк ясярляри юз мелодик вя щармоник дилиня эюра халг мусигисиня даща чох йахын иди. Чцнки, онун эцндялик тямасда олдугу мцщит юз тясирини, излярини онун йарадысылыбында да тапырды.

1948-си илдя Азярбайсан Дювлят Консерваторийасына дахил олан А.Рзайев ораны 1953-сц илдя мцвяфягиууятля битирир. Али мяктяби битирдикдян сонра А.Рзайев мцяллимлик фяалиуятиня башлайыр. О, щям Консерваторийанын няздиндя олан ониллик мусиги мяктябиндя педагожи, щям дя ифачы сяняткар кими Консерваторийанын камера синфиндя концертмейстер кими ишлямяйя башлайыр. Бястякар 1954-сц илдя ССРИ бястякарлар Иттифагынын цзвлццня гябул олунур. Бу иллярдя онун скрипка иля фортепиано цццн бястялядийи ики пйеси, квартети вя скрипка концерти артыг танымыш ясярлярдян олдуьу цццн Бакедан кянарда да ифа едилрди. Эянс бястякарын тялябялик илляриндя бястялядийи квартети вя скрипка иля симфоник оркестр цццн йаздыбы 1 сайлы концертини хцсуси олагаг гейд етмяк лазымдыр. Мящз бу концертя дювлят имтащан комиссийасынын сядри олмуш танымыш мусигищцнас, В.В.Протопопов йцксяк гиймят вермищдир. Марагысы бурасы иди ки, эянс бястякар йаздыбы концертин илк ифачысы да юзц олмущдур. Онун бу концертиндя милли мусиги яняняляриня хас мелодик вя щармоник дил классик мусиги иля еля узлащдырылмышдыр ки, бунун тялябя йох, санки йцксяк профессионал бястякар йазмышдыр. Ону да гейд едим ки, бу ясярин йазылышында бцтцн пассажлар, техники ифа мязийуятляри скрипканын бядии техники imkanлары чярчивясиндя еля усталыгла

юз щяллини тапмышдыр ки, онун ифасыны бцтцн инструменталистляр цццн асан едир.

А.Рзайевин скрипка иля симфоник оркестр цццн 1 сайлы конserterинин ян буюцк мцвяфягиууяти 1955-си илдя бястякарларын Варшавада кечирилян бейнялхалг конкурсунда олмушдур. Ясярин мцяллифи олан А.Рзайев ися Бейнялхалг мцсабигянин лауреаты, ЫЫЫ дярсяяли дипломла тятлиф едилмишдир. Дцнйанын танынмыш бястякарларынын мцсабигядя чалдырылан ясярляри арасында эянс бястякар А.Рзайевин буюцк мцвяфягиууяти Азярбайсан бястякарлыг мяктябинин ууру кими гиймятляндирилмялидир. Бу щагда Варшавада, Москвада вя Бақыда бир сыра эюзял ряйляр йазылды. Бунларын арасында танынмыш бястякарымыз Сюдят Щасыйевин бир йазысыны хцсуси олараг гейд едяк. О, йазыр: «Бея мютябяр форумда дцнйанын бир чох юлкяляринин тягдим етдийи 200-дян артыг ясярляр арасында етимад газанмаг о гядяр дя асан олмамышдыр. Бу йахынларда конserterин лент йазысыны ешидяркян мян йеня дя ясярин тяравятли сяслянмясинин, мелодийаларын санлы, исти няфясинин, биткин драматурэйянын, эюзял оркестрляшмянин тякран шашиди олдум».

Бу мцвяфягиууятиндя рушланан бястякар бир-биринин ардынъа бир неся ясярляр йазыр. Скрипка иля симфоник оркестр цццн 2 сайлы конserter, фортепиано цццн Трио, «Вятян урунда» симфоник поема, симфоник оркестр цццн увертура, симли алятляр цццн квартет вя бир нечя инструментал пйесляр бястякарын йарадысылыбында йени бир мярщяля кими гиймятляндирилмялидир. Бястякар бу ясярляриндя инструментал мусигинин, симфоник оркестрин ифадя васитяляринин дярин билисиси кими чыхыш едир. Бястякарын скрипка иля симфоник оркестр цццн конserterляри милли бястякарлыг яняясиндя илк ясярлярдян олдууу цццн бу республикада буюцк ряй йаратмышдыр.

А.Рзайевин йарадысылыбы 1960-сы иллярдя йени вцсят алыр. О, артыг йени мусиги жанрларында ясярляр бястяляйир вя юзцнцн шашц ясярлярини йаратмъа наил олур. Бястякар 1962-си илдя драматург Г.Сямшиди вя шаир Я.Щцсейни иля йарадысылыг ялагяляри сахлайыр вя Сянуби Азярбайсан диалектиндя «Аъа Кяримин айа сяйашяти» сатирик-комедийасына мусиги йазыр. Мусигили комедийа жанрында олан бу ясяр цмумимиликдя Азярбайсан мусигили комедийа ясярляри ичярисиндя шашц ясярлярдян бириня чеврилир. Мусигили комедийа ясяриндя бястякар юзцнц халг мусиги инсияримизин, муъамларын, фолклорун дярин билисиси кими эюстярмяйя мцвяфяг олур. Онун



1962-си ил 16 - йанвар тарихли илк премьерасындан сонра буюцк мцвяфягиуйят газанан бу ясар аз замандан сонра Юзбжкстанда сящняя гойулур. Ясар орада да эениш динляйиси кцтлясинин рябятини газаныр. Инструментал мусигия даща чох баьлы олан бястякар бу мцвяфягиуйятдан сонра йеня дя йарадысылыг кредосу олан классик формада скрипка иля фотепиано цццн Соната ясярини йазыр. Соната - е молл бястякарларын Цмумиттифаг бахышында диплома лайиг эюрцлмщдцр. 1963-ъц илдя илк дяфя ифа едилян Сонатада милли мусиги янянясиндя иряли эялян мотивляр классик мусиги формалары иля еля узлашдырылмышдыр ки, бу ясярин милли колоритдя, лакин классик цслубда сяслянмясиня эятириб чыхармышдыр. Сонатада бястякарын илк дяфя олараг бу классик формаля ялавяляр етмяси вя соната - концерт форма гаршылашдырмаларына йер вермяси ясяри даща мараглы етмишдир. Сонатада каденсийанын олмасы, концерт жанрына хас импровизя элементляриндя, ифадя цслубларындан истифадя олунмасы ону мцасир скрипка ясярляри репертуарына йахынлашдырмыш вя ясярин танынмыш сяняткарлар тяряфиндя ифасыны тямин етмишдир.

А.Рзайев 1964-сц илдя фортепиано иля симфоник оркестр цццн концертини йазыр. Бястякар бу концерти юз гызы Цлвиуя Рзайеваля итщаф етмишдир. Мараглы бурасыдыр ки, ясяри илк дяфя онун гызы Цлвиуя Рзайева ониллик мусиги мяктябинин ЫЫЫ синиф шаэирди икян чалмышдыр. Еля щямин илдя бястякар вя эянс пианочу Цлвиуя Рзайева Москваля дявят олунурлар. Онлар концерти мящур дирижор Ниязинин рящбярлийи иля ССРИ Цмумиттифаг радионун фондунда лентя йазырлар. Мящз бу сяфярдян сонра бястякарын фортепиано иля симфоник оркестр цццн концертинин щющряти хариси юлкяляря дя йайылыр. Ясярин партитурасы Бақыда чапдан чыхандан сонра тез бир заманда Москвада вя Нью-Йоркда да чап едилер. Концертин популяр олмасынын ясас сябяби бястякарын мелодик дилинин зянэинлийи вя халг мусиги мотивлярини мцасир ифачылыг тенденсийалары иля цзвц сурятдя баьламаг басарыгыдыр. Бцццн бунлар, щямчинин фортепиано иля оркестрин партийасынын рянэарянэлийи концертин севилмясиня зяманят вермишдир.

А.Рзайевин йарадысылыгында йедди симфоник поема да хцсуси ящямиятя маликдир. Мараглысы будур ки, бястякар бу поемалары йазаркян юзцнц тькар етмир. О, щяр дяфя йени-йени мелодийалар ясасында эюзял, зянгин, милли колоритли тембляр йарадыр ки, бу да щямин ясярлярин севилмясиня эятириб чыхарыр. Симфоник

поемалар ичарисиндя баяткарын камера оркестри цццн «Атамын хатирясиня» щяср етдийи поемасыны гейд етмяк олар. Ясыр 1966-сы илдя илк дяфя олага Москвада сяляндирилди вя буюцк мцвяфягиууят газандыгдан бир ил сонра Бакуда сяляндирилмишдир. Ясыр лирик-психологи сяпкидя йазылмышдыр. Бурада ата образы, онунла баылы хатиряляр юз яксини тапмышдыр.

Асыр Рзайев икинси поемасыны 1971-си илдя битирмишдир. Бу ясыр орган, алты литавра вя камера оркестри цццн йазылмышдыр. Ясырин илк ифасы щямин илин март айында Азырбайсан баяткарлар иттифагынын пленумунда олмушдур. Тябиятян новатор олан мцяллиф бу поеманын йазылышында да йени тембрляр, лирик вя драматик образларын гаршылыгы истифадысиндя эениш сурятдя йарарланмышдыр. Ясырин йазылышында баяткар щяр солист цццн соло каденсийа партийаларыны йазмагла ифачыларын вя айры-айры алятлярин бядии техники имканларынын цзя чыхмасыны тямин етмишдир. Бу сящятляр онун поемасынын бядии кейфиууятлярини, инсяликлярини, форма хцсусиууятлярини вя биткин мянтиги фикир ардысыллыыны цзя чыхармышдыр. Рязарянг ритмик конфигурасийалар, мелодийаларын инкишаф хцсусиууятляри вя каденсийаларын верилмяси баяткарын поемасыны концерт жанры иля йахынлашдырыр вя доьмалашдырыр. Баяткарын нювбяти симфоник поемасы 1973-сц илдя йазылмышдыр. Азырбайсанын вя Щяргин буюцк шаири Имамяддин Нясиминин анадан олмасынын 600 иллик йубилейи мцнасибяти иля башга баяткарларла йанашы А.Рзайев дя шаирин гязяли ясасында «Нясими» симфоник поемасыны баятляйир. Щяля ушагыгдан Азырбайсан шаирляринин гязялярини, шеирлярини севян баяткар Нясиминин щяйат ешги иля долу, баящяри мювзулары фялсяфи сящятдя ачан гязяляринин вурьуну олмушдур. Еля буна эюря дя йубилейля ялагядар о, шаирин фялсяфи дцнйасына щяср едилмиш симфоник поемасыны йазыр. Нясиминин гязялиндяки мящябят, цлвилик, баяткарын ясыринин мелодийасынын лейт-интонасийа юзййини тяшкил етмишдир. Мусиги образында архаиклийи эюстярмяк цццн мцяллиф тар партийасыны да поемайа салмышдыр. Цмумиууятля поеманын сяляндирилмясиндя гязяли декломасийа едян актйордан, тардан, литавраларын рязарянэ ритмик ифа тярзиндя вя симфоник оркестрин зянэин милли колоритли ифа цслубундан эениш истифадя едилмишдир. Баяткарын муьам ифачылыг янянялярини, бу сянятин психо-емоционал тясир даирясини дяриндя билмяси

поемада ондан дцзэцн истифадя олунмасына эйтириб чыхармышдыр. А.Рзайев буюцк шаирин образыны Щумайун муьамы элементляри ясасында вермишдир. Бурада муьамын орта ясрлярин ифадячиси кими Нясими образында истифадя олунмасы мцяллифин уьурлу тапынтыларындан бири кими гиймятляндирилмялидир. Чцнки, муьам да, Нясими дя халгымызын Орта ясрляр дцнйасынын йадиэары кими динляйисидя истяр-истямяз психоложи амил олага о дюврцн тсяяввцрцнц йарадыр. Бястякарын бу поемасы онун йарадысылыбында ян уьурлу ясрлярдян шесаб едиля биляр.

А.Рзайев 1979-су илдя нювбяти алт иля симфоник оркестр ццн поемасыны йазыр. Ясяр илк дяфя Азярбайсан бястякарларынын В гурултайында сясляндирилмиш вя мцтяхяссисляр тярляфиндян йцксяк гиймятляндирилмишдир. Бу ясярин йазылышында да мцяллиф ики бир-бириня зидд олан лирик вя драматик образлардан эениш истифадя етмишдир. Щяйатын бцтцн чятинликлярини эюрмщш вя йашамыш бястякар ццн беля зидд образлардан истифадя етмяси тябии бир просес иди. Мусиги ясрляринин формаларынын структур гурулушунда да зидд образларын лабцдлцйц бястякарлыгда мцщцм амиллярдян биридир. Она эюра дя бястякарын бцтцн йарадысылыбы бойу беля зидд образлардан эениш истифадя етмяси ади щал кими гиймятляндирилмялидир.

А.Рзайевин виолончел иля симфоник оркестр ццн поемасы 1986-сы илдя йазылмышдыр. Бястякар бу ясяриндя дя зянэин милли мусиги яняняляриндян иряли эялян мусиги образларыны мцасир бястякарлыг техникасы зямининдя ишлямиш вя ики гцтбц, милли янянявилиийи мцасир сяслянмя иля гаршылашдырмышдыр. О, виолончелин техники имканларыны басарыгла вермяйя мцвяффяг олмушдур.

А.Рзайев нювбяти ики поемасыны да щямин иллярдя йазыр. «Фядаи вятян» поемасы скрипка иля симфоник оркестр ццн йазылса да онун ифасы клавир шяклиндя щяйата кечирилмишдир. Диэяр поемасынын сюзлярини шаир Рамиз Щейдяр йазмышдыр. Ясяр шеири дикломасийа иля охуйан актйор вя симфоник оркестр ццн нязярдя тутулмушдур. Щяр ики поемада да бястякарын милли рущла баьлы зянэин мелодик дили бир тярляфян, мцасир сяслянмялярин ялдя едилмяси ццн йени ифа мязиуйятляринин оркестрин ифасына дахил едилмяси диэяр тярляфян юзцнц парлаг шякилдя эюстярир.

Азяр Рзайев 1990-сы илдя анасы Щягигят ханым Рзайеванын хатирясиня щяср етдийи скрипка, алт вя симфоник оркестр ццн

консертини йазыр. Мараглысы бурасыдыр ки, бястякар анасынын образыны скрипканын ифасында йарадаркян халг мусигимизин тцкянмяз зянэинликляриндян - лад вя интонасийа чешидляриндян эениш истифадя етмишдир. Ана образынын характеристик сящятлярини мцяллиф алт мусиги алятинин соло ифасында да вермяйя мцвяфяг олмушдур. Бястякар, Щягигят ханымын опера театрында йаратдыы образларын, щямчинин онун щяйат сящифялярини бир-бир хатиряляриндя санландыраркян милли мусиги интонасийаларындан эениш истифадя етмишдир.

А.Рзайевин, о сцмлядян бцтцн Азырбайсан халгынын щяйатында абыр хатиряляр йаратмыш 1990-сы ил ганлы йанвар щадисяляриня щяср олунмуш «Багы-90» симфонийасы бястякарын асы хатиряляринин мящсулу олмушдур. Ясярдя щяр вя хейир гцввяляринин мцбаризяси якс олунмушдур. Йанвар щадисялярини тяряннцм едян гям - кядяр иля долу абыр талещ мювзусуну, халгын мцбариз рущлу, эялясяйя инам цмиди темасы гаршылыгы шыкилдя вериляркян халгын гырылмаз ирадясинин ифадячиси олан мцбаризя лейтмотивинин тянтяняси симфонийанын ана хяттини, йяни ясас мювзу контекстини тящкил етмишдир. «Эялясяк наминя чалышан халг ябядидир» эпиграфы симфонийанын ясас идея-мязмуну олдуу ццн халгын йасдан чыхыб мцдриклийя вя азадлыыа чатасаг цмиди рянэарянэ мювзулар даирясиндя юз яксини тапмышдыр. Бястякарын бу ясяри ишыгы эялясяйя эедян бир халгын цмидини тяряннцм едян сонлугла битир. Ясяр илк дяфя 1990-сы илин декабр айында мцяллифин анадан олмасынын 60-иллийиня щяср олунмуш эесядя ифа едилмишдир.

А.Рзайевин чох планлы вя эениш йарадысылыы тякся мусиги ясярляринин йарадылмасы иля битмир. Онун скрипка ифачысы вя педагожи фяалиуяти дя бястякарын йарадысылыына дахилдир. Бястякарын 80 йашына бахмайараг о щяля дя скрипкада соло концертляр верир. Онун концерт програмыны щям бястякарын юз ясярляри, щям дя классик мусиги ясярляри бязяйир. А.Рзайев Ц.Щасыбйали адына Багы Мусиги Академийасында камера ансамблы кафедрасында дярс демякля йанашы ейни заманда Бцл-бцл адына ониллик мусиги мяктябиндя дя скрипка ихтисас фянниндян дярс дейир. Онун ониллик мусиги мяктяби базасында ушаг симфоник оркестринин йарадысысы олмасы бястякарын сох буюцк мцвяфягиууятидир. Симфоник мусигини севян А.Рзайев онун республикада хцсусян азйашлы ушаглар арасында инкишафында хцсуси зящмяти вя буюцк сяйи вардыр. Бястякарын ушаг симфоник оркестрини йаратмасы республиканын мядяни

щяйатында, йетишмякдя олан эянс мусигичилярин формалаш-  
масында чох буюцк ящямиууяти щяксиздир. Республиканын мядяни  
щяйатынын инкишафында хцсуси хидмятляриня эюря бястякар  
А.Рзайев республиканын Халг артисти адына лайиг эюрцлмщдцр.  
Бу эцн Азяр Рзайевин йарадысылыынын мусиги сянятимизин  
инкишафы цццн чох буюцк ящямиууяти вардыр. Щяля бястякарын  
йарадысылыында нечя-нечя эюзял ясярлярин шащиди оласаыг.

#### **Ədəbiyyat siyahısı**

1. S.Qasimova “Azər Rzayev “ Bakı, İşiq nəşriyyatı – 1981, 69 səh
2. R.Zöhrabov “Bəstəkarlarımızın portreti” Bakı, Gənclik – 1997, s. 50-59
3. S.Qasimova , N.Bağirov “Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı”,  
Bakı, “Maarif” nəşriyyatı 1984 səh. 212-214

#### **РЕЗЮМЕ**

**Эльнур Ахмедов**

#### **Новый взгляд на творчество Азера Рзаева**

Статья посвящена творческому пути Азербайджанского композитора и скрипача, а также деятельности педагога.

Эта статья может быть полезна молодым музыковедам и скрипачам.

#### **SUMMARY**

**Elnur Ahmedov**

#### **The neu point of view to creative vork of Azer Rzayev**

This article is devoted to creative vork of azerbaijani composer and violinist, also as vell teacher. The article may be of use by young musicians and violinists.

**Rəyçilər:** Professor Vaqif Əbdülqasimov  
Dosent Afət Novruzov

# КОНСЕРВАТОРИЯ

ЕЛМИ НЯШР

№ 4 (10)

Бакы - 2010

---

## МЦЯЛЛИФЛЯРИН НЯЗЯРИНЯ!

Мягала мцяллияриндя хациш едирик ки, редаксийа материал тягдим едяркян мятляр *Times New Roman* шрифти иля йыбылсын. Мягаладя ядябийат сийащысы, ики дилдя хцлася, щяр ики дилдя ачар сюзляр, ики ряй мцтляг олмалыдыр. Материаллар редаксийа шям каьызда, шям дя электрон версийада тягдим едилмялидир.

Бурналда дярж олунмуш мягала, фото, нот вя дязяр нцмунялярдя истифадя едяркян мцяллиярдя вя йа редаксийа шейятиндя мцтляг ижазя алынмалыдыр.

*Мясул катиб*

---

Нашир:	Рафиг Бабаев
Техники редактор:	Цлви Ариф
Дизайнерляр:	Жейшун Ялийев, Ирадя Яшмядова
Оператор:	Эцлнар Рзайева

---

Йыбылмаа верилмишдир: 20.07.2010;  
Чапа имзаланмышдыр: 01.09.2011

Тираъ 250 нцсхя, сифариш № 357  
«МБМ» мятбясиндя чап олунмушдур