

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (16)

Bakı – 2012

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSİYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vaqif Əbdülqasimov – baş redaktor
Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib
Zemfira Hüseynova – redaktor
Arif Babayev
Akiş Quliyev
Gülnaz Abdullazadə
Nazim Kazımov
Malik Quliyev
Məmmədəğa Kərimov

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır.

“Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.

Tel.: (012) 565-15-26; (050) 395-86-42; (050) 329-18-81

www.conservatory.az

MÜNDƏRİCAT

Musiqişünaslıq * Musiqşünaslıq

- Севда ШИХАЛИБЕЙЛИ.* О развитии навыков работы над полифонией5
- Лейла МАМЕДОВА.* Импрессионизм и теория музыкального стиля20

Muğamşünaslıq * Muğamşünaslıq

- Arzu ƏKBƏROVA.* “Şur” muğamının ifaçılıq variantları26
- Mina HACIYEVA .* Azərbaycanca muğam tarixinə dair33

İfaçılıq sənəti * İfaçılıq sənəti

- Арзу МАМЕДОВА.* Использование фортепиано как один из методов оркестрового мышления азербайджанских композиторов39

Bəstəkarların yaradıcılığı * Bəstəkarların yaradıcılığı

- Мехрибан КЕРИМОВА.* Некоторые черты в творчестве Фредерика Шопена46
- Инна ПАЗЫЧЕВА.* Особенности вариантного процесса в опере «Севиль» Ф.Амирова51

*Musiqi folkloru * Музыкальный фольклор*

Leyla ZÖHRABOVA. Əmək mahnılarına bir nəzər58

*İctimai elmlər * Общественные науки*

Elçin ƏLİBƏYLİ. Televiziya təhlil metodologiyasının əsasları62

*Musiqinin tədrisi * Обучение музыки*

Orxan ZEYHALLY. Психологические особенности в деятельности дирижёра оркестра72

*Alətsünaslıq * Органология*

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Cəbrayıl rayonu “fitar”ın yolunu gözləyir77

*Yubileylər, rəylər, xatirələr * Юбилеи, отзывы, воспоминания*

Sevil HƏSƏNOVA. Maestro Niyazi – 10082

Севда ШИХАЛИБЕЙЛИ
Преподаватель АНК

О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ РАБОТЫ НАД ПОЛИФОНИЕЙ

Ключевые слова: полифония, Бах, инвенция, ученик, голос, исполнение

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле слова. Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Опираясь на опыт Б.Бартока, К.Орфа, педагог открывает перед ребенком интересный и сложный мир полифонической музыки уже с первого года обучения в музыкальной школе. Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию.

Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих

голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика. Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни «Катенька веселая», названная им «Пастухи играют на свирели». Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: как бы игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Оно – то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: «Я музыкантом стать хочу», «Путь к музицированию», «Пианист-фантазер», «Школа игры на фортепиано» под редакцией А.Николаева, «Сборник фортепианных пьес» под редакцией Ляховицкой, «Юным пианистом» В.Шульгиной.

Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Фабиановны Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения». В сборниках Шульгиной «Юным пианистам», Баренбойма «Путь к музицированию», Тургеневой «Пианист-фантазер» к пьесам подголосочного склада даются творческие задания, например: подбери до конца нижний голос и определи тональность; сыграй один голос, а другой спой; присочини к мелодии второй голос и запиши подголосок; сочини продолжение верхнего голоса и так далее. Сочинение, как одно из видов творческого музицирования детей необыкновенно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства. Наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям. Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

В русских народных песнях «Со вьюном я хожу» или «Дровосек» из сборника В.Шульгиной «Юным пианистам», где первоначальный

напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснять имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы педагога: сколько голосов в песне? Какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамику (f и p), используя прием “эхо”. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

На пьесах Б.Бартока и других современных авторов дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Бартока «Противоположное движение» видно, насколько важна игра полифонии для воспитания и развития слуха учащегося, особенно если это касается восприятия и исполнения произведений современной музыки. Здесь мелодия каждого голоса в отдельности звучит естественно. Но при первоначальном проигрывании пьесы сразу двумя руками ученика могут неприятно поразить возникающие при противоположном движении диссонансы и перемены «фа» – «фа диез», «до» – «до диез». Если же он предварительно как следует усвоит каждый голос отдельно, то и их одновременное звучание будет им восприниматься как логическое и естественное.

Нередко в современной музыке встречается усложнение полифонии политональностью (проведение голосов в разных тональностях). Конечно, такое усложнение должно иметь какое – то обоснование. Например, в пьесе-сказке И.Стравинского «Медведь» мелодия - пятизвучковая диатоническая попевка с опорой на нижний звук до, сопровождение - повторяющееся чередование звуков ре бемоль и ля бемоль. Такое «чужеродное» сопровождение должно напоминать скрип «чужой» деревянной ноги, в такт которому медведь поет свою песню. Пьесы Б.Бартока «Имитация», «Имитация в отражении» знакомят детей с прямой и зеркальной имитацией.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. В качестве примера возьмем пьесу Ю.Литовко «Пастушок» (канон) из сборника В.Шульгиной «Юным пианистам». Эта пьеска

подтекстована словами. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трех этапов. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации ее во втором голосе паузы выписываются в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играет два-три урока (пр. 1). Затем «переложение» несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, причем в 5 такте в сопрано обозначаются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее (пример 2). Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе работы, когда пьеса играет педагогом и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика. Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. На это указывали такие выдающиеся педагоги нашего времени, как Валерия Владимировна Листова, Нина Петровна Калинина, Яков Исаакович Мильштейн. Ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознает каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой.

Так как стреттная имитация в полифонии И.С.Баха является очень важным средством развития, то педагог, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, должен заострить на ней внимание. Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И.С.Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вдоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помо-

гает ему понять музыкальный язык последующих эпох.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И.С.Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнасу» – широкоизвестный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего с самим сборником, т.е. «Нотной тетрадью», а не отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам. Очень полезно рассказать ребенку о том, что две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах» – это своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И.С.Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И.С.Баха, иногда – его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи. Обычно начинают знакомство учащихся с «Нотной тетрадью» Менуэтом d – moll. Ученику интересно бывает узнать, что в сборник включены девять Менуэтов. Во время И.С.Баха Менуэт был распространенным, живым, всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на веселых вечеринках и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин – обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках, с красивыми подвязками, - бантами у колен). Танцевали менуэт с большой торжественностью. Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Прослушав Менуэт в исполнении педагога, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и напевностью он больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении. Затем педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость

друг от друга, словно их поют два певца: определяем, что первый - высокий женский голос – это сопрано, а второй низкий мужской – бас; или два голоса исполняют два разных инструмента, какие? Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию. И.Браудо придавал большое значение умению инструментовать на фортепиано. «Первой заботой руководителя, – писал он, – будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение я бы назвала умением логично инструментовать на фортепиано». «Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух голосов в различной инструментовке».

«Это различие иной раз удобно сделать ясным для ученика путем образных сравнений. Например, торжественную, праздничную Маленькую прелюдию C – dur естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие трубы и литавры. Задумчивую Маленькую прелюдию e – moll естественно сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в котором мелодия солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами. Уже само понимание общего характера звучности, необходимой для данного произведения, поможет ученику развить требовательность своего слуха, поможет направить эту требовательность на осуществление необходимого звучания». В Менуэте d-moll певучее, выразительное звучание первого голоса напоминает пение скрипки. А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Затем необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму пьесы (двухчастная) и ее тональный план: первая часть начинается в d -moll ζ e, а заканчивается в параллельном F-dur ζ e; вторая часть начинается в F-dur ζ e и заканчивается в d - moll ζ e ; фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно. В первой части нижний голос состоит из двух, четко отделенных кадансом предложений, а первое предложение верхнего голоса распадается на две двутактные фразы: первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер. Для уяснения вопроса - ответных соотношений Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт – вопрос исполнением второго двутакта – ответа. Затем роли можно поменять: ученик будет «задавать» вопросы, учитель – отвечать. При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему – чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший вариант. «Важно,

что при этом мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, – мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепиано.

Таким же способом можно поработать над Менуэтом № 4 G-dur, где «вопросы» и «ответы» состоят из четырехтактовых фраз. Затем весь первый голос Менуэта играет ученик, выразительно интонируя «вопросы» и «ответы»; углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2,5) – здесь ученику могут помочь образные сравнения. Например, во втором такте мелодия «воспроизводит» поклон важный, глубокий и значительный, а в пятом – более легкие, грациозные поклоны и так далее. Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов. Необходимо определить кульминации обеих частей – как в первой части, так и главная кульминация всей пьесы во второй части почти сливаются с заключительным кадансом – это отличительная особенность стиля Баха, о которой должен знать ученик. Вопрос о трактовке баховских кадансов занимал таких авторитетных исследователей баховского творчества, как Ф.Бузони, А.Швейцер, И.Браудо. Все они приходят к выводу, что кадансам Баха свойственны значительность, динамический пафос. Очень редко пьеса у Баха заканчивается на *riano*; то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Их многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – неприменная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере *d – moll* Менуэта, в чем именно проявляется эта самостоятельность: в различном характере звучания голосов (инструментовка); в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения); в несовпадении штрихов (*legato* и *non legato*); в несовпадении кульминаций (например, в пятом – шестом тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подъем к вершине совершает только в седьмом такте). в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот); в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертом второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего уменьшается).

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного ее

воспроизведения следует прежде всего избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора. К этому и должны быть направлены все усилия педагога, начиная с «Нотной тетради Анны Магдалены Бах».

На материале других пьес из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые («Волынка»).

Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И.Браудо и назвал «приемом восьмушки», является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato* или *staccato*. Однако пользоваться этим приемом следует, исходя из характера пьес: певучие Менуэт *d-moll*, Менуэт № 15 *c-moll*, торжественный Полонез № 19 *g-moll* – исключение из «правила восьмушки».

При исполнении вокальных сочинений И.С.Баха (Ария № 33 *f-moll*, Ария № 40 *F-Dur*), так же, как и его хоральных прелюдий (на дальнейшем этапе обучения) надо не упускать из вида, что знак фермата не означает в этих пьесах временной остановки, как в современной нотной практике; этот знак указывал лишь на конец стиха.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно-выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Педагог должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно порекомендовать статью Л.И.Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С.Баха. Можно обратиться к капитальному исследованию Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке», и конечно, познакомиться с баховской трак-

товкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в «Ночной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента: исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука за (отдельными исключениями); все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или перечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука); вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним. Чтобы наши ученики не относились к мелизмам как к досадной помехе в пьесе, нужно умело преподнести им этот материал, пробудить интерес, любознательность.

Например, разучивая Менуэт № 4 G-dur, ученик знакомится с мелодией, не обращая внимания вначале на выписанные в нотах морденты. Затем он слушает пьесу в исполнении педагога сначала без украшений, затем с украшениями и сравнивает. Ребятам конечно же больше нравится исполнение с мордентами. Пусть самостоятельно поищет, где и как они обозначены в нотах. Найдя новые для него значки (морденты), ученик обычно с интересом ждет объяснений педагога, и педагог рассказывает, что эти значки, украшающие мелодию, представляют собой сокращенный способ записи мелодических оборотов, распространенный в XVII – XVIII веках. Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы – мелодия, значит и исполнять их надо певуче и выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе. Чтобы мелизмы не были «камнем преткновения», их надо сначала услышать «про себя», пропеть и только потом играть, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до нужного. Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», «Симфониям» и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии,» - предупреждал И.Браудо. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосовенения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как те-

ма, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие. С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли, – в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всестороннее изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Симфония или Фуга, является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Еще изучая пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ученик осознал мотивное строение баховских мелодий. Работая, например, над темой в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (часть 1), ученик должен ясно представлять, что она состоит из трех восходящих мотивов (пример 3). Для ясного выявления ее структуры полезно поучить сначала каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добываясь интонационной выразительности. Когда тема после тщательной проработки мотивов играется целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива *tenuto*.

На примере Инвенции C-dur следует познакомить учащегося с межмотивной артикуляцией, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Самым явным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза. В большинстве же случаев требуется умение самостоятельно устанавливать смысловые цезуры, которое педагог должен привить ученику.

В Инвенции C-dur противосложение и новое проведение темы в первом голосе отделяются цезурами. Ученики легко справляются с цезурой при переходе от темы к противосложению, а вот от противосложения к новому проведению темы цезуру выполнить сложнее. Следует тщательно поработать над тем, чтобы первую шестнадцатую во втором такте взять тише и мягче, как бы на выдохе, и незаметно и легко отпустив палец, сразу же опереться на вторую шестнадцатую группы (соль), спеть ее глубоко и значительно, чтобы показать начало темы. Ученики, как правило, допускают здесь грубую ошибку, играя шестнадцатую перед цезурой *staccato*, да еще гру-

бым, резким звуком, не слушая, как она звучит. Браудо рекомендует последнюю ноту перед цезурой исполнять по возможности tenuto. Необходимо познакомить ученика с различными способами обозначения межмотивной цезуры. Она может быть обозначена паузой, одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, знаком staccato на ноте перед цезурой.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам. Обратим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Этот скрытый голос возникает только в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1,2,8,11, 12 части первой. В Маленькой прелюдии № 2 с- moll (часть вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха.

Подобное движение скрытого голоса поможет закрепить в сознании ребенка образное наименование – «дорожка». Такая дорожка должна исполняться звучно, с опорой. Рука и палец опускаются на клавиши чуть сверху, отчего получается боковое движение кисти. Голос, повторяющий один и тот же звук, следует играть едва слышно. Этот же прием ученик будет использовать и при работе над более сложными произведениями, например, Алемандой из Французской сюиты E – dur, Менуэтом 1 из Партиты 1 и другими.

Итак, определив характер звучания темы, ее артикуляцию, фразировку, кульминацию, тщательно выгравшись, впевшись в тему, ученик переходит к знакомству с первой имитацией темы, называемой ответом или спутником. Здесь необходимо направить внимание ученика на вопрос – ответный диалог темы и ее имитации. Чтобы не превратить проведение имитаций в монотонный ряд повторений той же темы, Браудо советует одну из тем сыграть, другую спеть, затем диалог вождя и спутника исполнить за двумя роялями. Такая работа очень стимулирует слух и полифоническое мышление.

Часто у педагогов возникает вопрос: как исполнять имитацию – подчеркивать ее или нет. Однозначного ответа на этот вопрос не

существует. В каждом конкретном случае следует исходить из характера и строения пьесы. Если противосложение близко по характеру теме и развивает ее, как, например, в Маленькой прелюдии № 2 C – dur (ч. 1) или Инвенции № 1 C – dur, то для сохранения единства темы и противосложения имитацию подчеркивать не следует. Как образно высказался Л.Ройзман, если каждое проведение темы исполнять несколько громче других голосов, то «мы оказываемся свидетелями исполнения, о котором можно сказать: сорок раз тема и ни одного раза фуги». В двухголосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным отличным от другого голоса тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком ее исполнении. Тема – в зависимости от динамического плана – может иной раз прозвучать тише остальных голосов, но она должна быть всегда значительной, выразительной, заметной. Маркирование имитаций Браудо считать целесообразным в тех случаях, когда основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной перебрской их из одного голоса в другой. Переключка голосов входит в этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной переключкой связан светлый, не лишенный юмора характер Инвенции № 8 F – dur, Маленькой прелюдии № 5 E – dur (ч. 2) Вслед за освоением темы и ответа начинается работа над противосложением. Отрабатывается противосложение иначе, чем тема, так как характер его звучания и динамику возможно установить только в сочетании с ответом. Поэтому основным методом работы в данном случае является исполнение ответа и противосложения в ансамбле с педагогом, а дома – двумя руками, что значительно облегчает нахождение соответствующих динамических красок. Хорошо проработав тему и противосложение, ясно осознав соотношения: тема – ответ, тема – противосложение, ответ – противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса. Задолго до их соединения пьеса исполняется двухголосно в ансамбле с педагогом – сначала по разделам, затем целиком и, наконец, полностью передается в руки ученика. И тут выясняется, что в большинстве случаев ученик, даже неплохо слышащий верхний голос, совсем не слышит нижний, как мелодическую линию. Для того, чтобы действительно слышать оба голоса, следует работать, концентрируя внимание и слух на одном из них – верхнем (как в неполифонических произведениях). Играются оба голоса, но по-разному: верхний, на который направлено внимание, – *f, espressivo*, нижний –

pp (ровно). Такой метод Г.Нейгауз назвал методом «преувеличения». Практика показывает, что эта работа требует именно такого большого различия в силе звука и выразительности. Тогда ясно слышен не только верхний, главный в данный момент голос, но и нижний. Они как бы играют разными исполнителями на разных инструментах. Но активное внимание, активное слушание без особого усилия направляется на тот голос, который исполняется более выпукло.

Потом переносим внимание на нижний голос. Играем его *f*, *espressivo*, а верхний – pp. Теперь оба голоса слышны и воспринимаются учеником еще более отчетливо, нижний – потому, что он чрезвычайно «приблизен», а верхний – потому, что он уже хорошо знаком. При занятиях таким способом в наименьший срок можно достичь хороших результатов, так как для учащегося проясняется звуковая картина. Играя потом оба голоса как равноправные, он равно и слышит выразительное течение каждого голоса (фразировку, нюансировку). Такое точное и ясное слышание каждой линии – неперемное условие в исполнении полифонии. Лишь достигнув его, можно плодотворно работать затем над произведением в целом.

При исполнении многоголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Нельзя исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал Черни в своих редакциях. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и четкому произношению мотивов. Широко в полифонических произведениях применяются принципы переключивания пальцев, скольжения пальца с черной клавиши на белую, беззвучной подмены пальцев. Это поначалу иногда кажется ученику трудным и неприемлемым. Поэтому надо стараться привлекать его к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов. А затем добиваться обязательного ее соблюдения. Работа над трех – четырехголосными произведениями, ученик уже может не учить специально каждый голос, а учить по два голоса в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них *f*, *espressivo*, а другой – pp. Этот способ полезен и при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играет один голос, а остальные два – тихо. Затем динамика голосов меняется. Затрата времени на такую работу различна в зависимости от степени подвинутости ученика. Но учить так – полезно, этот способ,

пожалуй, самый эффективный. Из других способов работы над полифонией можно назвать: исполнение разных голосов различными штрихами (*legato* и *non legato* или *staccato*); исполнение всех голосов *p*, прозрачно; исполнение голосов ровное при специально сосредоточенном внимании на одном из них; исполнение без одного голоса (этот голосов представлять себе внутренне или петь). Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально-гармонический план. Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное ее применение. Для полифонии Баха наиболее характерно архитектурная динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

Изучение баховских сочинений – это прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

Литературы:

1. Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры».
2. Б.Милич «Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ».
3. Б.Милич «Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ».
4. А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой».
5. Булатова «Педагогические принципы Е.Ф.Гнесиной».
6. Б.Кременштейн «Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано».
7. Н.Любомудрова «Методика обучения игре на фортепиано».
8. Н.Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе».
9. А.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано».
10. «Вопросы фортепианной педагогики». Выпуск второй.
11. И.Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе».

Sevda ŞIXƏLİBƏYLİ

Polifoniya üzərində iş bacarıqlarının inkişafı

XÜLASƏ

Bu məqalədə polifoniya üzərində iş bacarıqlarının inkişaf yolu tədqiq olunur. Polifonik əsərlərdə əsas müddəalar üzərində iş, polifonik düşüncə və eşitmə qabiliyyətinin təhsil yolları göstərilir.

Açar sözlər: *polifoniya, Bax, invensiya, şagird, səs, ifaçılıq*

Sevda SHİXALIBAYLI

Devoted mastering skills of polyphonic composition in the work

SUMMARY

This article is devoted mastering skills of polyphonic composition in the work are the main provisions of the work on polyphony, polyphonic shows the path of education thinking and hearing. Explained in detail the methods and techniques for working on the polyphonic text in the initial stage of learning music

Key words: *polyphony, Bach, invention, pupil, voice, performance*

Rəyçi: Dosent Ülkər Əliyeva.

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

«KONSERVATORİYA» № 2, 2012

Musiqişünaslıq * *Музыкаведение*

Лейла МАМЕДОВА

Доцент БМА имени Узера Гаджибейли

ИМПРЕССИОНИЗМ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Ключевые слова: *импрессионизм, теория музыки, композиторы, К.Дебюсси и М.Равель*

Течение импрессионизма возникло в 70–х годах XIX в., его породила общественно – историческая обстановка, сложившаяся во Франции вслед за поражением Коммуны и установлением буржуазной республики.

Первоначально импрессионизм представляла группа художников К.Моне, К.Писсаро, О.Ренуар и др. Эти мастера работали независимо друг от друга, но, встречаясь, время от времени, они пришли к общ-

ности творческих сил, и к сходству средств, служащих их воплощению. В результате было организовано восемь совместных выставок, познакомивших любителей и знатоков живописи с новым искусством – искусством импрессионистов.

Живописец – импрессионист должен уловить и передать в своих произведениях облик природы, возникающий только на основе впечатления, в его чувственных наблюдениях, поскольку окружающая действительность предстает перед ним в новом ощущении (в зависимости от погоды и времени суток).

Музыкальный импрессионизм возник в конце 80-х – в начале 90-х годов XIX–го столетия. Как и в живописи, он проявился, прежде всего, в стремлении передавать мимолетные впечатления, полутона, полутени. Большое внимание уделяется колориту, поискам необычных оркестровых звучаний и гармоний. Свою музыку импрессионисты строят на игре музыкальных светотеней, на неуловимом “звуковом ощущении”. Отказываясь от классической завершенности форм, композиторы – импрессионисты вместе с тем охотно обращаются к жанрам программной музыки, к народным танцевальным и песенным образам, в них они ищут путь обновления музыкального языка.

Импрессионистская программность отличается своеобразной сюжетностью и драматургическая сторона как бы снята. Образы программы как бы завуалированы. Главная её задача – возбудить фантазию слушателя, активизировать воображение, направить его в русло определённых впечатлений, настроений. И именно переход этих состояний, постоянно меняющихся настроений определяет основную логику развития.

Как и художники – импрессионисты, представители музыкального импрессионизма проявляются в тяготении к поэтическому одухотворённому пейзажу.

Другая сфера музыкального импрессионизма – фантастика. Композиторы обращаются к образам античной мифологии, к средневековым легендам. Они обратились к миру грёз, к сверкающим звуковым пейзажам, открывая новые возможности поэтической звукописи, новые средства музыкальной выразительности.

Эстетика импрессионизма воздействовал на все основные жанры музыки: вместо развитых многочастных симфоний стали культивироваться симфонические эскизы – зарисовки, на смену романтической песне пришла вокальная миниатюра, где преобладала речитация с красочно – изобразительным аккомпанементом, в фортепианной музыке появляется свободная миниатюра, для которой характерно значительно большая свобода развития, чем в романтической миниатюре, а также постоянная изменчивость гармонического языка, ритмического рисунка, фактуры, темпа. Всё это придаёт форме пьес ха-

рактик импровизационности, а также способствует передаче постоянно меняющихся впечатлений.

Импрессионизм – понятие достаточно сложное, полное раскрытие его обучающимся не является обязательным. Но абсолютно пропустить мимо него в процессе обучения было бы неверно, поскольку останется неосвещённым значительный этап исторического развития в музыке, ведущий к постижению современного искусства. Поэтому соприкосновение с музыкальным импрессионизмом, хотя бы в плане формирования общего представления о нём необходимо.

Сочинения композиторов импрессионистического направления с их яркой, красочной звуковой палитрой и живописно – зримыми, запоминающимися образами могли бы быть более активно задействованы в обучении.

Композиторы К.Дебюсси и М.Равель относятся к композиторам – импрессионистам, потому что они, как и художники – импрессионисты, выражают в музыке свои впечатления. Эти люди пишут сердцем – музыка исходит из глубины их души. И надо суметь услышать, почувствовать её, следя за ведением композитора. В музыке Дебюсси, как и в картинах художников – импрессионистов, нет чётких линий, контуров. Только гармония цвета и света.

Композиторы – это тоже художники, только они рисуют свои чувства музыкой, а художники – красками и кисточкой. Мелодия, ноты – вот краска и кисточка композиторов. Дебюсси и Равеля называют импрессионистами, потому что они сочиняли музыку по своим впечатлениям, чувствам, поэтому музыка у них немного непривычная. Она изображает различные картины природы или народного праздника и в то же время несёт в себе чувства, пробуждающие сопереживать ей.

Дебюсси очень любил природу, о ней он говорил как о высшем источнике вдохновения, считая близость к ней – критерием творчества. Он выступал за создание особого вида музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы слиянию человека с природой. В этом тоже видна взаимосвязь с художниками – импрессионистами, которые отказались от работы в ателье, и вышли на пленэр – под открытое небо, на воздух, где им открылись новые живописные мотивы, а главное – иное видение форм и красок. Они заимствовали у художников терминологию; в обиход входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая палитра.

В отличие от Дебюсси – символиста, Равель склонен отказаться от символических туманностей, отличаются также и музыкальные приёмы композитора. Равель тяготеет к рельефному тематизму, в котором непосредственно ощущаются фольклорные истоки. Развитие у Равеля строже и последовательно опирается на определённые схемы, жанр у композитора является точно очерченным, ему чужда импровизацион-

ность, сплошь характерная для Дебюсси. Чрезвычайно плодотворно было стремление композитора к опоре на народные основы искусства. Об этом свидетельствуют многочисленные произведения, созданные им в духе французской, испанской, восточной музыки.

Дебюсси стал создателем нового стиля, оригинально и самобытного, заключающего в себе многоплановость фактуры, мелодию, скрытую в гармоническом фоне, сложный ладогармонический язык, основанный на неожиданных сменах весьма дальних тональностей, на частом употреблении неразрешённых диссонантных созвучий, особенно прихотливую и изменчивую ритмику.

Композитор создаёт новые приёмы фортепианной техники, основанные на сложных комбинациях её различных видов – аккордов и октав, пассажей, попеременного чередования рук.

Стиль композитора – это камерный стиль, где виртуозные возможности инструмента подчинены всегда художественной задаче.

Однако М.Равель никогда не стремился к стилизации. Обращаясь к любому традиционному музыкальному жанру, он подчинял его новому содержанию. Привязанность к античным сюжетам, классическим музыкальным традициям сочетается у Равеля с яркой национальной основой творчества (французской и испанской), со стремлением раскрыть в ряде произведений психологически углубленные темы, с тонким чувством колорита и краски в музыке.

Стиль – одна из важнейших категорий искусствоведения. В совокупности с понятием художественного метода оно, выражает единство содержания и формы в искусстве, единство их созидания.

История понятия стиля в музыке начинается приблизительно с XIII века. По определению Ж.Ж.Руссо (Музыкальный словарь, 1768 г.), стиль есть “отличительный характер композиции или исполнения”, причём этот характер значительно изменяется в зависимости от страны, национального вкуса, одарённости авторов в соответствии с содержанием, местом, временем, темой и т.д. Это одно из ранних определений стиля отмечено неоднозначностью, которая сохраняется и в гораздо более поздних характеристиках музыкального стиля.

Б.В.Асафьев в “Путеводителе по концертам” расшифровывает значение термина стиль как “свойства или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного исторического периода от другого. Более расширенная формулировка содержится в другой работе Б.В.Асафьева – “Народные основы стиля русской оперы”: “Стиль я мыслю не только как некоторое постоянство средств выражения и технической манеры, но и как постоянство “музыкально – интонационного почерка” эпохи, народа и лично авторского, что и обуславливает характерные, повторяющиеся черты музыки, как живого языка, на основании которого мы и восклицаем при восприятии: “Вот Глин-

ка, вот Чайковский” и т.д.

В музыкальной науке первым масштабным исследованием, специально освещающим проблему стиля, стала книга С.С.Скребкова “Художественные принципы музыкальных стилей”. В этой работе автор даёт следующее определение стиля: “Стиль в музыке, как и в других видах искусств, – это высший вид художественного единства. И это единство в виде тончайших видов родства так или иначе пронизывает все стороны произведений”. В музыке оно сказывается и в тематизме, и в музыкальном языке, и в формообразовании. Проявляется оно в образном строе произведения в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям.

М.К.Михайлов в монографии “Стиль в музыке” определяет стиль как единство органически взаимосвязанных взаимодействующих элементов, образующее в совокупности целостную, относительно устойчивую систему. В этой работе автор обращается к истории понятия стиля в музыке. Он рассматривает его, начиная с античных времён, где стиль соотносился сперва с областью словесного искусства, затем с архитектурой и лишь потом с музыкой, а точнее с музыкально – поэтическим искусством.

Далее М.К.Михайлов прослеживает длительную эволюцию, в ходе которой взгляд на понятие менялся: в эпоху Возрождения под стилем подразумевались индивидуальная манера автора, в эпоху барокко – жанр, в XVII веке – эмоциональное содержание музыки и т.д. В книге “Стиль в музыке” понятие стиль рассмотрено во взаимодействии с различными категориями эстетики и музыкознания (такими как музыкальное мышление, художественный метод, диалектика взаимоотношения содержания и формы, общего и единичного объективного и субъективного).

М.К.Михайлов выделяет системы и подсистемы в понятии стиля: стиль эпохи – высшая ступень обобщения в музыкальной среде, низшая – индивидуальный стиль или манера. Между этими “полюсами” располагается понятие направления (особое место занимает категория национального стиля).

Обозначая индивидуальные особенности композиторского письма, понятие стиля приближается к понятию творческого почерка, манеры. Например, говоря о стиле Скрябина, стиле Моцарта, стиле Шопена.

Иногда в рамках индивидуального стиля различают стиль того или иного периода композиторской деятельности (например, в творчестве Бетховена выделяют ранний, зрелый и поздний стили).

В истории музыки часто отличают общие особенности письма у разных композиторов, объединённых определённой эстетико – художественной платформой. В таких случаях речь идёт о стилях компо-

зиторских школ (например, русский стиль, австро – немецкий стиль и т.д.).

В музыкознании существует также понятие стиль жанра, которое включает в себе характерные качества произведений, входящих, в какую-либо жанровую группу (например, в джазовом стиле, в народно – бытовом стиле, в стиле романса).

Наиболее сложной проблемой является толкование термина “стиль”, как исторической категории (стиль эпохи). “Эпохальный стиль” обобщает значительный круг музыкально – художественных явлений в пределах более или менее длительного исторического отрезка времени. Последовательная смена историко – художественных стилей в развитии большинства видов искусств происходила следующим образом:

- стиль барокко (конец XVI – середина XVIII вв.)
- стиль классицизма (XVII – XVIII вв.)
- стиль романтизма (XIX в.)

В теории музыкального стиля выделяют также стиль направления. Понятие стиль направления отличает существование стилевой общности у ряда композиторов, обнаруживающих единство музыкально – эстетических принципов и в основном соответствует понятию направления в литературе и в других искусствах.

Стиль направления подчинён стилевой системе более высокого уровня эпохально – исторической. Он может объединять различные по широте охвата явления, что зависит от его исторически – художественной значимости. Его определяет продолжительность периода существования и степень распространения стиля направления за пределы области его возникновения.

Музыкальный импрессионизм в системе исторически – художественных стилей занимает промежуточное положение по отношению к стилю эпохи и художественному направлению.

Таким образом, рассмотрев понятие о стиле в разных видах искусств, более подробно остановились на его трактовке в музыке. Проанализировав толкование музыкального стиля у разных музыковедов, мы убедились в сложности и неоднозначности этого термина. Представления о стиле музыкального импрессионизма формируется в процессе постепенного приобщения к эпохе искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М.: Издательство МГУ, 1980 г.
2. Астафьев Б.В. О музыке XX века. М.: Музыка, 1982 г.
3. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981 г.
4. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка 1981 г.

Лейла МАМЕДОВА

İmpressionizm və musiqi nəzəriyyəsinin üslubu

XÜLASƏ

Leyla Məmmədovanın rus dilində yazdığı “Импрессионизм и теория музыкального стиля” adlı məqaləsində impressionizm və stil mövzusu yetərli səviyyədə ətraflı təhlil olunur.

Açar sözlər: *impressionizm, musiqi nəzəriyyəsi, bəstəkarlar, K.Debüsi, M.Ravel*

Leyla MAMMADOVA

Impressionism and theory of music style

SUMMARY

The theme of impressionism and style is worthy analyzed in the article “Impressionism and Theory of Music Style” by Leyla Mammadova in Russian language.

Key words: *Impressionism, theory of music, composers, C.Debussi, Ravel*

Rəyçilər: professor Z.Şəfiyeva;
sənətşünaslıq namizədi Lalə Əliyeva.

Arzu ƏKBƏROVA
AMK-nın dissertantı

“ŞUR” MUĞAMININ İFAÇILIQ VARIANTLARI

Açar sözlər: *Azərbaycan, muğam, not yazıları, ifaçılıq variantları, musiqi dili*

Azərbaycan muğamlarının nəzəri tədqiqi musiqi elmi qarşısında duran vacib məsələlərdəndir. Musiqişünaslıqda mövcud tədqiqatlar əsasında “Şur” muğamının öyrənilməsini qeyd etmək istərdik.

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi irsində əsas muğam dəstgahlarından biri də “Şur”dur. Azərbaycan musiqisində həm də eyniadlı məqamdan istifadə olunur. “Şur” dəstgahı, onun bütün təsnif və rəngləri, bir çox aşıq havaları, xalq mahnıları və rəqsləri bu məqama əsaslanır.

Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsərində şur məqamının nəzəri əsasları, bu məqamda qurulan musiqi əsərlərinin, o cümlədən, “Şur” muğamının əsas cəhətləri üzə çıxarılmışdır (1).

İlk növbədə Ü.Hacıbəyli “Şur” muğamının inkişaf yolu haqqında dəyərli fikirlər yürütmüşdür. “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsində o, belə yazmışdır: “Zaman keçdikcə istər baş məqamlar, istərsə də onların şöbə, guşə və avazları böyük dəyişikliklərə uğramışdır; bəzi məqamlar öz müstəqil əhəmiyyətini itirərək şöbəyə və ya guşəyə çevrilmişdir, bəzi şöbə və guşələr isə müstəqil məqama çevrilmişdir; sonra Bayatı-Şiraz, Şur kimi yeni adlar meydana gəlmişdir” (2, s. 257). Bu fikir muğamın inkişaf yolunun tədqiqi üçün müəyyən istiqamət verir.

Ü.Hacıbəyli “Şur” muğam adının son dövrlərdə meydana gəldiyini göstərmişdisə də, şur məqamının xalq musiqi təcrübəsində əhəmiyyətini o daha önəmli sayırdı və əksər xalq mahnı və rəqslərinin, xüsusən aşıq havalarının məhz şur məqamına əsaslandığını dönə-dönə qeyd edirdi. Məqam səssirası kimi isə o, muğam ailəsinin bir əsas ladını götürürdü ki, “Şur” muğam ailəsinə daxil olan muğamlar üçün – “Nəva”, “Bayatıkürd”, “Şahnaz”, “Rəhab” muğamları üçün bu, şur ladı idi.

Məmmədsaleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” əsərində şur məqamı

və “Şur” muğamı ilə bağlı dəyərli fikirlər söylənilmişdir (4).

Bundan əlavə, Ramiz Zöhrabovun “Muğam” kitabında “Şur” muğamına ayrıca oçerk həsr edilmişdir. Burada muğamın müxtəlif dövrlərdə ifaçılıq variantları, obrazlı bədii məzmunu haqqında hərtərəfli zəngin məlumat verilmişdir (5).

R.Zöhrabovun göstərdiyi kimi, “Şur” muğamı nə ərəb, nə türk, nə də Orta Asiya şifahi professional musiqisində vardır. Bu muğam təkcə İran və Azərbaycanda şifahi professional musiqinin bir dəstgahıdır (5, s. 124).

Orta əsrlərdə klassik muğamlar arasında bu adda muğama rast gəlmirik. Güman edilir ki, bugünkü “Şur” muğamının əsasını Orta əsrlərdə təşəkkül tapmış 12 klassik muğamdan biri olan “Nəva” təşkil edir. Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağainin, Mir Möhsün Nəvvabın musiqi traktatlarında “Nəva” muğamı öz əksini tapmışdır, lakin “Şur” adı nə dəstgahlar, nə də muğam şöbələri cədvəllərində göstərilməmişdir. Yalnız bir halda, Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” əsərində verilmiş cədvəllərdə “Şur” adına avazlar sırasında rast gəlirik və ondan “Mahur” dəstgahının tərkibində istifadə olunmuşdur.

Fikrimizcə, “Şur” muğamının təxminən XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yarandığını hesab etmək olar. Çünki məhz həmin dövrə aid olan Mirzə Fərəcin cədvəllərində “Şur” muğam dəstgahının adına rast gəlirik.

M.İsmayılov ədəbi mənbələrə (Füzulinin əsərlərinə) əsaslanaraq, “Şur” termininin meydana gəlməsini XVI əsrdən sonrakı dövrə aid edir (3, s. 74). Onun fikrincə, indiki “Şur” muğamı müəyyən dövrdə “Düğah” adını daşımışdır. R.Zöhrabov bu fikri davam etdirərək yazır ki, əgər “Şur” qədimdə “Düğah” adlanıbsa, onun mayəsi “Iya” səsi olub. XVI əsrdən başlayaraq, “Şur” məqamının və muğamının mayəsi “sol” səsi olub.

Lakin qeyd etmək istərdik ki, bu fikirdə qeyri-dəqiqlik ola bilər. Belə ki, “Düğah” “Rast” ailəsinə aid muğamlardan biridir. “Düğah”ın əsasən, “Mayə” şöbəsindən “Şur” dəstgahında istifadə olunması, eləcə də “Düğah”ın tərkibində “Şur”a aid şöbələrin yer alması bu iki muğam arasındakı bağlılığı nümayiş etdirir. Bir dəstgah daxilində digər muğamlardan istifadə olunması, bir muğamdan digərinə keçidlərin verilməsi muğam ifaçılığı sənətində ənənəvi cəhət olub, muğam dəstgahın musiqi məzmununun zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

Zənnimizcə, “Şur” muğamının “Nəva” muğamı ilə yaxınlığı və bu muğamın inkişafı nəticəsində meydana gəlməsi fikri daha diqqətəlayiqdir. Bunu sübut edən bir neçə cəhətləri qeyd edə bilərik. Belə ki, “Nəva” Orta əsrlərdə 12 klassik muğamdan biri olub, böyük bir tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Bu muğam bütün Şərqlərlərinin şifahi ənənəli musiqisində geniş yayılmışdır.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsində Avropa alimi Gizevterə əsaslanaraq, 12 klassik muğamın səssirasını nümunə gətirmişdir (2, s. 257). Bunlardan “Nəva” muğamının səssirasının müasir “Şur”un səssirası ilə üst-üstə düşdüyünü qeyd edə bilərik:

Nəva (Gizevterə görə) – c-d-es-f-g-as-b-c

Şur (Ü.Hacıbəyliyə görə) – c-d-es-f-g-as-b-c-des-es

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində “Şur” və “Nəva” ladlarının səssirası yanaşı verilmişdir (1, s. 46).

“Nəva” məqamının səssirası: $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-des^2-es^2$

“Şur” məqamının səssirası: $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-es^2-f^2$

Göründüyü kimi, nümunə gətirdiyimiz “Nəva” və “Şur” məqamlarının səssirası üst-üstə düşür.

“Şur” muğamının tərkibi müxtəlif ifaçılıq variantlarında fərqli olmuşdur.

Elmi ədəbiyyatda geniş istinad olunan görkəmli tarzən Mirzə Fərəcin (1847-1927) tərtib etdiyi muğam cədvəlində “Şur” 30 şöbə və güşədən ibarət bir dəstgah kimi təqdim olunmuşdur: 1. Mayə; 2. Dəraməd; 3. Şur; 4. Muya; 5. Busəlik; 6. Səlmək; 7. Zirkeş; 8. Gülriz; 9. Siyahruh; 10. Cü-dai; 11. Şəhr-aşub; 12. Nəşibü-fəraz; 13. Xocəstə (Şikəsteyi-fars); 14. Səmayi-şəms; 15. Hicaz-Bağdadi; 16. Hicaz-ərəbi; 17. Raz-Məcnuni; 18. Gəbri; 19. Gövhəri; 20. Sarəng-Əbu-Əta; 21. Qəməngiz; 22. Mehdi Zər-rabi; 23. Şəkki-Şahnaz; 24. Kürdü-Şahnaz; 25. Şur-Şahnaz; 26. Şahi-Şahnaz; 27. Şahnaz-xara; 28. Dilkeş; 29. Gövhəri; 30. Şur (5, s. 37).

Bakı Musiqi Texnikumunun Şərq şöbəsi üçün Ü.Hacıbəyli tərəfindən tərtib olunmuş proqramda (1925) “Şur” tədris üçün işlənilib hazırlanmışdır və onun bəzi şöbə və guşələri ixtisar edilmiş, muğamın tərkibi 16 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: 1. Dəramədi-Şur; 2. Mayeyi-Şur; 3. Muya; 4. Bayatı-türk; 5. Şikəsteyi-fars; 6. Nəşibü-fəraz; 7. Səmayi-şəms; 8. Hicaz; 9. Sarənc; 10. Qəməngiz; 11. Şahnazi-şəq; 12. Şahnazi-kürd; 13. Dilkeş; 14. Səlmək; 15. Busəlik; 16. Şur (5, 125-126).

Bu iki cədvəlin müqayisəsindən göründüyü kimi, Mirzə Fərəcin təsvir etdiyi “Şur” dəstgahı 30 şöbədən ibarətdir, burada bir neçə şöbələr vardır ki, müxtəlif variantlarda verilir. Ü.Hacıbəyliyə isə həmin variantlar ixtisar olunaraq, onlardan biri və ya ikisi saxlanılmışdır ki, bu da muğamın daha lakonik variantının əmələ gəlməsinə şərait yaratmışdır.

Məsələn, çoxvariantlı şöbələrdən “Hicaz-Bağdadi” və “Hicaz-ərəbi”ni qeyd edə bilərik ki, bunların əvəzinə “Hicaz” şöbəsi istifadə olunur. “Şəkki-Şahnaz”, “Kürdü-Şahnaz”, “Şur-Şahnaz”, “Şahi-Şahnaz”, “Şahnaz-xara” şöbələri əvəzinə iki şöbə – “Şahnazi-şəq” və “Şahnazi-kürd” saxlanılmışdır. “Zirkeş”, “Gülriz”, “Siyahruh”, “Cü-dai”, “Şəhr-aşub”, “Raz-Məcnuni”, “Gəbri”, “Gövhəri”, “Sarəng-Əbu-Əta” kimi şöbələr isə

ümumiyyətlə “Şur” dəstgahının tərkibindən çıxarılmışdır.

Mirzə Fərəcin və Üzeyir Hacıbəylinin tərtibatında “Şur” muğamının tərkiblərini müqayisə edərkən, belə bir cəhəti də qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli bəzi şöbələrin yerini dəyişmişdir ki, bunun da nəticəsində muğam kompozisiyasının inkişafı daha məqsədyönlü xarakter almışdır. Sonrakı dövrə aid proqramlarda da variantlar nəzərə alınmaqla, Ü.Hacıbəyli tərəfindən tərtib olunan “Şur”un tərkibi əsas götürülür ki, bu da əsasən, “Şur” muğam dəstgahı üçün ənənəvi olan şöbə və guşələri özündə cəmləşdirir.

Ü.Hacıbəylinin tərtib etdiyi cədvəl ona muğamın məqama uyğun olaraq, istinad pillələri üzrə sistemləşdirməyə imkan vermişdir. Bu baxımdan, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində göstərdiyi “Şur”un şöbələrinin ardıcılığı bunu deməyə əsas verir: “Mayeyi-Şur”, “Zəmin-xara”, “Şur-Şahnaz”, “Hicaz”, “Bayatı-kürd”, “Səmayi-şəms”, “Nəşibü-fəraz” və “Şur”da yekun kadensiya.

Əfrasiyab Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində “Şur” və “Nəva” muğamlarını Azərbaycan və İran musiqisində müstəqil əhəmiyyətli dəstgahlar kimi xarakterizə etmişdir. O, “Şur” dəstgahının tərkibini belə təqdim edir: 1. Mayə; 2. Səlmək; 3. Hacı Yuni; 4. Şur-Şahnaz; 5. Busəlik; 6. Bayatı-Qacar (Bayatı-türk); 7. Şikəsteyi-fars; 8. Əşirən; 9. Səmayi-şəms; 10. Zəmin-xara; 11. Hicaz; 12. Sarənc; 13. Nəşibü-fəraz (7, s. 80).

Lakin onu da demək vacibdir ki, “Şur”un bilavasitə əlaqədar olduğu “Nəva” muğamının tərkibi də zaman keçdikcə dəyişiklərə uğramış, həcmi kiçilmiş, XX əsr Azərbaycan musiqisində müstəqil şəkildə çox az ifa olunan bir muğama çevrilmişdir. “Nəva” muğamı M.M.Nəvvabın cədvəlində yer almışdır, lakin nə M.Fərəcin cədvəllərində, nə Ü.Hacıbəylinin proqramında, nə də XX əsrdə tərtib edilmiş digər proqramlarda bu muğamın dəstgah kimi xarakterizə olunmasına rast gəlmirik. Yalnız müəyyən muğamların tərkibində “Nəva”, “Nəva-Nişapur” kimi muğam şöbələrinə təsadüf edilir.

Məsələn, xanəndə Əlizəhabın ifaçılıq təcrübəsində (XX əsrin əvvəlləri) “Şur” dəstgahının tərkibi “Nəva” ilə başlayıb, sonra “Mayeyi-Şur”a keçir. Həmin variantda muğamın tərkibi bu şəkildədir: “Nəva”, “Mayə”, “Səmayi-şəms”, “Dilkeş”, “Mayə-Şur”, “Bayatı-türk”, “Hicaz”, “Nəşibü-fəraz”, “Dəraməd”, “Şikəsteyi-fars”, “Şahnaz” (6, s. 144). Lakin muğamın bu tərkibi o qədər də sistemli görünmür, belə ki, muğamın əvvəlində “Mayə”dən sonra “Səmayi-şəms” kulminasiya şöbəsinin, yenidən “Mayə-Şur”un, ortada “Dəraməd”in verilməsi, muğamın “Şahnaz” şöbəsi ilə tamamlanması dəstgah formasına uyğun deyildir.

Nəzərə alsaq ki, Əlizəhab M.Fərəcin müasiri olmuşdur, o zaman onların cədvəllərinin müqayisəsindən belə nəticə çıxarmaq olar ki, XX əsrin

əvvəllərində hələ “Şur” muğamının tərkibi tam formalaşmamışdı, şöbə və guşələrin ardıcılışması bir qədər nizamsız xarakter daşıyaraq, dəstgahın sistemli kompozisiya quruluşuna uyğun deyildi. Onun tərkibinin əsasən, “Şur” ailəsinə aid muğamlardan “Nəva”, “Düğah”, “Şahnaz” və s. ibarət olduğunu görürük.

Bəhram Mansurov “Şur” muğamının bir neçə variantını göstərmişdir. Əsasən, XIX əsrə aid olan birinci variantın tərkibinə “Mayeyi-Şur”dan sonra “Şəhr-aşub”, “Səba-şəms” kimi şöbələr daxildir. Zildə “Sarənc” şöbəindən sonra isə “Düğah”, “Zəmin-xara”, “Şah Xətai”, “Guşeyi-Bayati-Qacar”, “Nəşibü-fəraz”, “Şur”a qayıdıqla dəstgah tamamlanırdı. Müasir dövrə aid digər bir variantda “Şəhr-aşub” yerinə “Şur-Şahnaz”, daha sonra “Şahnaz-xara”, “Şikəsteyi-fars”, “Əşiran” çalınır. “Şur”un daha bir variantında isə “Mayə-Şur” və bir sıra guşələrin ardınca “Şur-Şahnaz”, “Bayati-türk”, “Düğah”, “Bayati-Qacar”, “Şikəsteyi-fars”, “Əşiran”, “Səba-şəms” (zərbi), “Hicaz”, “Bayati-kürd”, bəzən “Dəşti”, “Sarənc”, onun zil şöbəsi olan “Qəməngiz”dən sonra yenidən “Düğah”, “Zəmin-xara”, “Nəşibü-fəraz” və “Şura ayaq” verilir (8).

Əhməd Bakıxanovun proqramında “Şur” muğamı: 1. “Bərdaşt”; 2. “Mayə”; 3. “Şur-şahnaz”; 4. “Bayati-Qacar”; 5. “Şikəsteyi-fars”; 6. “Səmayi-şəms” (zərbi ilə); 7. “Hicaz”; 8. “Sarənc”; 9. “Nəşibü-fəraz”; 10. “Şura ayaq” şöbə və guşələrindən ibarətdir.

Müasir dövrdə tədris proqramlarında “Şur” muğamı aşağıdakı tərkibdə verilir: 1. “Bərdaşt”; 2. “Mayə-Şur”; 3. “Şur-Şahnaz”; 4. “Bayati-türk” (“Bayati-Qacar”; “Düğah”); 5. “Şikəsteyi-fars”; 6. “Əşiran”; 7. “Səmayi-şəms”; 8. “Hicaz”; 9. “Sarənc”; 10. “Qəməngiz”; 11. “Nəşibü-fəraz”; 12. “Şura ayaq”. Bu da bilavasitə Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi muğamın tərkibi ilə oxşardır.

Beləliklə, “Şur” muğamının müxtəlif ifaçılıq variantlarının araşdırılması onun nə qədər rəngarəng və geniş tərkibli bir muğam olduğunu təsdiq edir. Bu muğam tərkiblərindən göründüyü kimi, “Şur” muğamı illər ötdükcə daha da təkmilləşmiş, əlavə şöbə və guşələr onun tərkibindən çıxarılmışdır.

“Şur” muğamının ifaçılıq təcrübəsində geniş tətbiqi “Şur” ailəsi muğamlarının yaranmasına da yol açmışdır.

“Şur” muğam ailəsinə “Şur” dəstgahı ilə yanaşı, bir sıra muğamlar daxildir: “Rəhab”, “Nəva”, “Əbu-Əta”, “Dəşti”, “Bayati-kürd”, “Şahnaz” muğamları, “Səmayi-şəms”, “Mani” (“Osmani”), “Arazbari” zərbi-muğamlarını göstərməliyik.

Adı çəkilən muğamlardan “Rəhab”, “Nəva” daha qədim tarixə malik muğamlardır, onların adına Orta əsrlərin 12 klassik muğamları sırasında rast gəlirik. “Əbu-Əta”, “Dəşti”, “Bayati-kürd”, “Şahnaz” kiçik həcmli muğamlardır. “Şur”a əsaslanan zərbi-muğamlardan: “Səmayi-Şəms”,

“Mani” (“Osmani”), “Arazbarı” zərbi-muğamlarını göstərməliyik.

Bütün muğam ailələrində olduğu kimi, “Şur” muğam ailəsində də, əlbəttə ki, hər bir muğamın öz yeri vardır. Hər bir muğam özünəməxsus məqam-tonallıqda ifa olunduğu kimi, həmçinin, özünəməxsus tərkibə, kompozisiya quruluşuna, sabitləşmiş melodik-intonasiya xüsusiyyətlərinə malikdir.

“Şur” muğamının, eləcə də “Şur” ailəsinə aid muğamların bir neçə ifaçılıq variantlarını əks etdirən not yazıları da meydana gəlmişdir. Məlum olduğu kimi, 1920-30-cu illər arasında muğam dəstgahlarını görkəmli musiqiçilərimiz notlaşdırmağa başlamışlar.

Niyazi 1935-ci ildə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından “Şur”u instrumental şəkildə nota yazıb, lakin bu not yazısı çap edilməyib. Qara Qarayev tərzən Qurban Pirimovun ifasından “Şur” muğamını nota köçürmüşdür və “Mayə” hissəsini V.M.Belyayev “Очерки по истории музыки народов СССР” (ruscadan tərcüməsi: “SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair öçerklər”) kitabında çap etdirmişdir (9).

Fikrət Əmirov xanəndə Bilal Yəhyanın ifasından “Şur” muğam dəstgahını nota yazmışdır. Eyni zamanda, Fikrət Əmirov tərzən Qurban Pirimovun, xanəndə Seyid Şuşinskinin ifasından “Şur” muğamını nota yazıb, həmin not yazıları əsasında “Şur” simfonik muğamını bəstələmişdir.

Görkəmli tərzən, muğam bilicisi və pedaqoq Əhməd Bakıxanovun ifasından bəstəkar Nəriman Məmmədov tərəfindən “Şur” muğamı nota yazılmış və 1962-ci ildə çap olunmuşdur. O cümlədən, N.Məmmədov “Şur” ailəsinə aid “Şahnaz” və “Rəhab” muğamlarını da həmin ifadan nota yazmışdır. Əhməd Bakıxanovun “Muğam, mahnı, rəng” adlı məcmuəsində isə “Nəva” muğamının not yazıları öz əksini tapmışdır ki, bu da musiqi elmi üçün çox əhəmiyyətlidir.

“Şur” muğamının başqa bir not yazısı isə tərzən Elxan Müzəffərovun ifasından kamança ifaçısı Arif Əsədullayev tərəfindən yazılıb, 2006-cı ildə nəşr edilmişdir. Muğamların sonuncu not yazısı Kamil Əhmədovun ifaçılıq ənənələrinin davamçısı, tərzən Əkrəm Məmmədli tərəfindən 2010-cu ildə həyata keçirilmişdir.

Muğamın səsyazılarında öz əksini tapmış ifaçılıq variantlarının təhlili də maraqlıdır və muğamın inkişaf yolunu izləməyə imkan verir. Bununla belə, qeyd etməliyik ki, haqqında danışdığımız muğamın variant müxtəlifliyinə baxmayaraq, onun əsas şöbələrinin melodik məzmunu o qədər də böyük dəyişikliyə uğramamışdır. Variantlar arasındakı fərqlər əsasən, şöbə və guşələrin sayı ilə bağlıdır.

Beləliklə, “Şur” muğamının ifaçılıq variantlarının müqayisəli öyrənilməsi muğam sənətinin geniş imkanlarını nümayiş etdirir.

Ədəbiyyat:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. B.: 1965, 412 s.
3. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984. 100 s.
4. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik öçerklər. B.: Elm. 1991, 117 s.
5. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: 1991, 219 s.
6. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. AEA-nın nəşri, B.: 1968, 138 s.
7. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 246 s.
8. Mansurov B.S. Ömür qıysa... B.: Səda, 2003, 160 s.
9. В.М.Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: 1963.

Арзу АКБЕРОВА

Об исполнительских вариантах мугама «Шур»

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению нотных записей мугама и анализу его музыкального языка. В статье дается образно-эмоциональная характеристика мугама и его исполнительских особенностей.

Ключевые слова: *Азербайджан, мугам, нотные записи, исполнительские варианты, музыкальный язык*

Arzu AKBEROVA

The performing variants of mugham “Shur”

SUMMARY

The article is devoted to studying of mugham musical notations and the analysis of its musical language. In the article is given the figurative-emotional characteristic of mugham and its performing features.

Key words: *Azerbaijan, mugham, musical notations, the performing variants, opera, musical language*

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor R.Zöhrabov;
sənətşünaslıq doktoru, BMA-nın professoru C.Həsənova.

Mina HACIYEVA

Fəlsəfə elmləri doktoru, BMA-nın professoru

Mina-H@mail.ru

AZƏRBAYCANDA MUĞAM TARİXİNƏ DAİR

Açar sözlər: *təfəkkür tərzı, təfəkkür mədəniyyətinin fəlsəfəsi, poetik müdriklik, klassik fəlsəfə, musiqi elmi, maarifçilik, dramaturji təfəkkür, milli ruh, etik-estetik, klassik muğam, sintez, qenezis*

Muğam Azərbaycanda böyük və uzun bir inkişaf yolu keçib, özü ilə mədəniyyət təfəkkürünün fəlsəfi atributlarını daşıyıb. O, insanla, onun fikirləri, düşüncələri, ehtirasları, səhvləri, hiss və duyğuları, eləcə də məişəti ilə birgə formalaşılıb (3). Azərbaycanda muğam tək-cə musiqi müdrikliyini deyil, həm də poetik müdrikliyi təcəssüm etdirib, o faktiki olaraq həm qəlbin, həm də aqlın dərk və mənəvi zənginləşmə prosesini əks etdirib. O, eləcə də Azərbaycan xalqının mədəniyyətinin klassik fəlsəfəsi rolunu oynayıb. Muğam tək-cə azərbaycanlının mənəvi aləmini təmizləyib, onu zənginləşdirməklə bitmir, həm də mənəviyyatın etik-estetik başlanğıcını açır, eyni zamanda insanda təkamül prosesi keçirən mədəniyyəti formalaşdırır (9). Muğam elə bir fenomendir ki, əsrlər boyunca insanı müşayiət edir, ən qədim zamanlardan Azərbaycan xalqının gələcək fəlsəfi mədəniyyətinə körpü salır. XVI əsrdən başlayaraq bədii-musiqi təfəkkürünün inkişafında eyni zamanda bir neçə istiqamətdə bölünmə prosesi gedir. Bunlardan biri də əsrlər boyunca işlənib-hazırlanmış və hüdudsuz bədii-emosional təsir gücü ilə azərbaycanlının daxili aləmini qidalandırmış muğamdır. Muğam böyük Nizami, Xaqani, Əssar Təbrizi, Nəsimi, Xətai, Şərqi misilsiz liriki Füzuli, Vaqif, Zakir və bir çox digər şairlərin yaratdığı klassik poeziya örnəklərindən istifadə edildiyi təsnifləri, rəngləri xalqın fəlsəfi düşüncəsinin necə deyirlər “adi gözlə görünməyən” guşələrini ifadə edir. Muğam daha sonralar vokal sənətinin dərinliyində inkişaf etdi, bu sənət xalqın düşüncəsinə mənəvi başlanğıçlı ideyalarla zənginləşdirdi, proses elə bir şəkil aldı ki, həyat haqqında adi düşüncələr fəlsəfi müdriklik səviyyəsinə yüksəldi. Bu isə Aristotelin sözləri ilə desək, insanın fəlsəfi mədəniyyətinin dərin və yüksək mənalı həddə çatmasıdır, yəni katarsisdir (10). Bu hiss indinin özündə də xalqın qəlbində yaşayır, hələ də istənilən ictimai tədbirdə, toyda, yas mərasimlərində, ciddi musiqi konsert-

lərində, Azərbaycan klassiklərinin tamaşalarında, televiziya tamaşalarında, dini mərasimlərdə özünü incə şəkildə göstərir. Klassik muğam, poeziya, xanəndənin, instrumental vokalçının, xorun və ya simfonik orkestrin ifasında qəzəlin birləşdiyi hər yerdə və hər zaman Azərbaycan xalqının musiqi təfəkkürünün fəlsəfi mədəniyyəti bütün incəlikləri ilə ifadə edilir.

Belə bir fakt təəccüblü və fenomenaldır ki, dövrlər dəyişir, tarix, dövrlət quruluşları dəyişir, muğam isə təkə qorunub saxlanmaqla qalmır, həm də mədəniyyət fəlsəfəsini idarə edir. Bu inkişaf və təkamül prosesində zaman keçdikcə yeni impulslar qazanır və özündə Azərbaycan xalqının yeni fikir və ideyalarını ehtiva edir. İnsan özünü cəmiyyətdə nəzərə çarpdırmaq üçün muğamdan istifadə edir, özünü ifadə məqamında əlini muğama atır, onun qədim və dəyişməz mahiyyətinə özünün həyat yolunu, bu yolun keçilməz cəngəllik və üfüqə qədər əl içi kimi görünən səmasını, hiss və həyəcanlarını qatır. Bunlar isə nəticə etibarilə həyat təcrübəsində maddiləşir və insanı idarə edir. Hər bir yeni tarixi dövrdə muğam yeni məna qazanır və yeni mədəniyyət yaradır. Bu təkə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası, yaxud Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti deyildir – bu, Azərbaycan xalqının fəlsəfi mədəniyyətinin mövcudluq formasıdır.

Azərbaycan xalqı üçün muğam idrakın yollarını nişan verən böyük və yüksək ideyaları əxz etmək vasitəsidir.

Bu, dünyanın, insanın və bəşəriyyətin yaratdığı əsrarəngiz bir sehrdir. Həmin sehr Şərqnin bir sıra ölkələrində mövcuddur, çox qədim zamanlardan dünya bədii praktikasında geniş şəkildə istifadə edilir. Məqsədimiz Azərbaycan muğamı və onun xalqın musiqi təfəkkürünün fəlsəfi mədəniyyətinin inkişafında oynadığı rol haqqında söz deməkdir.

Əvvəla, muğam qlobal problemdir, belə ki, Şərqdə demək olar ki, hər bir ölkənin öz muğamı var və bunların adları fərqlidir. Mahiyyət etibarilə bütün muğamlar eynidir, yəni onlar oxşar və identik məna yükünə malikdirlər. Muğam qədim tarixə malik olmaqla Azərbaycan xalqının fəlsəfi mədəniyyətinin elə bir yoluna çevrilib ki, burada təkə “xeyirxahlıq, gözəllik və həqiqətin” əldə edilməsi prosesi getməyib, faktiki olaraq muğam xalqımızın fəlsəfəsini açır və onu dərinə dərinə müəyyənləşdirir. Muğamda xalqın tarixi, mədəniyyəti, nəticə etibarilə isə İslam dini ehtiva edilib (Quran yalnız muğam avazında qiraət edilir).

Muğam təbiət hadisəsidir, xalqın mənəvi dünyasını incəliklərinə qədər ifadə edir. Bu, keçici bir hadisə deyildir. Buna uyğun olaraq, muğam sonsuz və tükənməzdir. Öz zamanında Qara Qarayev deyirdi ki, “muğam təbii sərvətimiz neftə bənzəyir. Və biz bu mənəvi zənginliyin laylarından istifadə etməyi bacarmalıyıq” (11).

Beləliklə, belə bir təkzibedilməz fikrə yetişirik ki, muğam Azərbay-

canda musiqi təfəkkürünün fəlsəfi mədəniyyətində həlledici rol oynayır. Yuxarıda deyilənlər belə bir ideyanı təsdiq edir və qüvvətləndirir ki, Azərbaycan muğamı daim dialektik inkişafdadır, daim zənginləşir v  beləliklə, cəmiyyətin mənəvi aləmini formalaşdırır. Bununla o, potensial şə-kild  xalqın musiqi t f kk r n  güclü təsir göstərir, onda məhz Azərbaycan xalqına xas olan fəlsəfi mədəniyyəti formalaşdırır.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda dahi Üzeyir Hacıbəylinin isteda-dı parladı.

Muğam haqqında söhbət a arkan Azərbaycan musiqi elminin tarixinə həkk olunmuş dahi Üzeyir Hacıbəylinin misilsiz məna kəsb edən, ke mi-şin v  g l c y n düsturu olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” ad-lanan, həcmi böyük olmayan, elmi mahiyyətinin qiym tsiz dəyəri olan, xalqımızın musiqi mədəniyyətinin təməli sayılan ensiklopedik unikal  s -ri bugünkü muğam ifaçılığının v  bəstəkar yaradıcılığının k k n  təşkil edən nadir m fkur dir.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin müəllifi Üzeyir Hacıbəyli adi musiqi alimi deyildi. Onun dünyəvi bilikləri v  təbii ilahi vergisi elmlərin başqa sahələrinin də mükəmməl bilicisi olması, misal   n – maarif iliyi, publisistliyi, mötəbər dramaturji t f kk r , müəllif-lik ustadlığı, dahi bəstəkar olması, dünya elmlərinə yiyələnməsi bizə im-kan verir ki, Üzeyir Hacıb ylini bəşəri fəlsəfi t f kk rl  dahi insan ad-landırıraq.

Üzeyir Hacıbəylinin fəlsəfi təfəkkürünün dialektik inkişafda olduđu-nu, yaratdığı əsərlərin hikm tl rinin dəyərində, insan və cəmiyyətin inki-şaf prosesinin  n q liz v   t nlikl rinin məntiqi araşdırmalarında v   l l-x sus, gözlənilməz mahiran  həllində görürük, onun fəlsəfi təfəkkürünün qeyri-adi, orijinal, işıqlı yollarını göstərməsi dahiyanə dəlalət v  sübut-dur.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlandırdığı əsərində Üzeyir Hacıbəyli kompozisiya quruluşu, musiqi dilinin x susiy tl ri, milli mu-siqinin nəzəri əsasları, musiqimizin özəyini təşkil edən ladların gələcək bəstəkarların yaradıcılığı   n a dığı yolları bəstəkarın (Üzeyir bəyin) lad fəlsəfi təfəkkürünün yüksək zirvəsi sayırıq. Bu kimi m dd alari g ti-r r k biz əsas məsələni də qeyd etmək istəyirik. Tam aydın olaraq, pro-fessor Fərhad Bədəlbəyli 2010-cu ildə  .Hacıbəylinin 125 illiyinə həsr olunmuş “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında belə bir fəlsəfi fikri bizim nəzər-diqq timizə çatdırdı: “Bu əsərdə şərh olunan bütün qay-da-qanunlar illər boyu davam edən və dəfələrlə yoxlanmış dərin tədqiqat və təhlilin nəticəsidir. Mənim bu  s rim Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək   n nəzəri bir vəsait və Azərbaycan ladları əsasında musiqi yazan b st karlara yaradıcılıq k m yidir” (2, s. 12).

Burada dahi Üzeyir bəy dörd bənd əsas müddəalarını gələcək sənətkarlar nəslinə fəlsəfi təfəkkürünün bəhrəsi olaraq, çatdırdı. Özü də bu əsaslar üzərində, müəllifi olduğu “Koroğlu” operasını bəstələdi. Sübut göz qabağındadır.

Muğam sənətinə əsaslanaraq, onun köklərindən qidalanaraq, gələcək bəstəkarlar nəslə Azərbaycan milli mənəvi-estetik ruhunda yaratdığı əsərlər nəinki milli zəmində, dünyanın bir çox ölkələrində bəşəri sənət nümunəsi olaraq qəbul edildi.

Azərbaycan muğamının mahiyyətə zənginliyi sonsuz olduğundan, daimi çeşmə olaraq, mənəvi qida keyfiyyəti səviyyəsində bu gün də bizim milli tariximizin qədimliyindən, universal mənbə olduğundan dəyərinin geniş imkanlarından xəbər verir.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təfəkkürü, fəlsəfi mədəniyyəti, milli xüsusiyyətləri, muğam sənətinin mənbələrindən qaynaqlanaraq, musiqi mədəniyyətimizi ümumbəşəri sivilizə anlamı səviyyəsinə qaldırmış və örnək olaraq, milli professional, folklor, xalq musiqisinin inkişafı üçün daimi üfqü olmuşdur.

Muğam sənəti əsrlərdən püxtələşən, səslə sözün vəhdətliyi olaraq insan təfəkkürünün daimi inkişafda olan bəhrəsidir. Muğam bilavasitə fəlsəfi təfəkkür ifadəsi olaraq, yüzilliklərdən tarixin süzgülündən keçmiş və hər vaxtın, zamanın, məkanın müdrüklüyünü özündə həkk edərək, təbii insan təfəkkürünün inkişafına məruz qalmışdır.

Dahi Üzeyir Hacıbəyli xalqın ölünsüz dühasını əhatə edərək Şərqdə ilk operanı bəstələdi.

Üzeyir Hacıbəyli mütəfəkkir alim kimi Azərbaycanda bütün musiqi xadimlərinin stolüstü kitabına çevrilən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yaratdı (4). Hacıbəyli mədəniyyəti Qərb və Şərq deyər, hissələrə ayırmırdı. O, mədəniyyətə ümumən bəşəriyyətə xas olan bir tam kimi baxırdı. Ancaq Hacıbəyli onun bütün yaradıcılıq həyatını izləyən musiqi mədəniyyətində dərin milli köklərə malik idi. Dünya mədəniyyətinin tarixinə müraciət edək. Üzeyir Hacıbəyli klassik muğamla klassik Azərbaycan poeziyasının dahi nümayəndəsi, XVI əsr mütəfəkkiri Məhəmməd Füzulinin lirikasının münbit zəmini əsasında opera yaratmaqla əlaqədar çoxdankı arzusu nəhayət, həyata keçirildi. Bu ilk muğam operası “Leyli və Məcnun”un yaradılması ilə gerçəkləşdi. Qarşısına mövcud mədəni əsasların yenidən dərkə və qiymətləndirilməsi kimi ciddi vəzifə qoyan Üzeyir Hacıbəyli musiqi təfəkküründə bir dönüş yaratdı və bu, tez bir zamanda digər insanların ağına və ürəyinə də sirayət etdi. Qədim muğamla klassik Azərbaycan poeziyası və yeni opera və operetta formalarının sintezi yaradıldı.

Ədəbiyyat:

1. Əfəndiyev T. Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti.
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları (Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 125 illiyinə həsr edilir). BMA. B.: Apostrof çap evi, 2010.
3. Məmmədova R. Azərbaycan muğamı. B.: Elm, 2002, 248 s.
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. IV nəşr. B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
5. Zöhrabov R. “Rast” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: 2002, 130 s.
6. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azər. Dövlət Nəşr. 1991, 217 s.
7. Zöhrabov R. Zərbi muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.: Mars Print, 2004.
8. Zöhrabov R. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. B.: Azərbaycan Ensiklopediyası NPB, 1996, 72 s.
9. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность музыкального искусства. Б.: Ишыг, 1985, 284 с.
10. Аристотель. Философское наследие. Т.2. (под ред. Микеладзе З.М.). М.: Мысль, 1978, 688 с.
11. Караев К.А. Статьи, Письма, Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978, 463 с.

Мина ГАДЖИЕВА

К истории азербайджанского мугама

РЕЗЮМЕ

Мугам – древняя классическая культура азербайджанского народа. Он раскрывает этико-эстетическое начало, а также создает процесс духовного развития человека. Это форма и содержание философского мышления азербайджанского народа и поныне. В истории нашего народа были и теоретики мугама – Урмеви, Марагаи а в современную эпоху Узеир Гаджибейли создал труд – «Основы азербайджанской народной музыки», где сгруппировал и обосновал мугам в современном виде. На основе этого У.Гаджибейли создал шедевр – первую оперу на Востоке – «Кероглу», что явилось основой профессионального азербайджанского композиторского творчества.

Ключевые слова: *метод мышления, философия культуры мышления, поэтическая мудрость, классическая философия, музыкальная наука, просветительство, драматургическое мышление, национальный дух, нравственно-эстетическое, классический мугам, синтез, генезис*

Mina HACIYEVA

About the history of Azerbaijani mugham

SUMMARY

The mugham is an ancient classical culture of Azerbaijan people. He reveals the ethical and aesthetic principle and creates a process of spiritual development of human being. This is the form and content of the philosophical thinking of the Azerbaijani people. The history of our nation knows many theorists of mugham - Urmevi, Maragai, in the modern era Uzeyir Hajibayli who has created a well-known work "Principles of Azerbaijan Folk Music", where he has grouped and substantiated mughams in their present form. On the ground therewith Uz.Hajibayli created a masterpiece - the first opera in the East - "Koroglu", which was the basis for creation of professional Azerbaijani composer creativity.

Key words: *method of thought, philosophy of cultures thought, poetry wisdom, klassik philosophy, music scence, instructive, thought of dramatic, national spirit, the moral-aesthetic, klassik mugham, sintez, genesis*

Rəyçilər: BMA-nın dosenti, fəlsəfə doktoru Vaqif Hacıyev;
BMA-nın dosenti, fəlsəfə doktoru X.S.Əhmədova.

Арзу МАМЕДОВА

*Доктор философии по искусствоведению
БМ А им. У.Гаджибейли*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРТЕПИАНО КАК ОДИН ИЗ МЕТОДОВ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ключевые слова: *Симфония, оркестровка, фортепиано, композитор, тембр, мугам*

Творчество азербайджанских композиторов отличается своеобразием, многосложностью, насыщенностью характерными новшествами и стилевыми особенностями выражения национальной музыкальной мысли в контексте большой интенсивности развития. Разные стили и направления, присущие симфоническому мышлению азербайджанских композиторов дают представление об индивидуальном и общем тенденциях развития, а также принципах оркестровки в зависимости от образного выражения и композиционной идеи. Опираясь на народные традиции, с одной стороны, они осваивают достижения классической музыки, и с другой стороны успешно решают профессионально-художественные задачи.

Каждый композитор создает свой индивидуальный метод и принцип оркестровки, где звуко сочетание обладает характерной для него формой “ письма ” в образном выражении произведения, по своему трактует разные инструменты в симфонических сочинениях, которые делятся на две группы : а) с европейской точки зрения симфонического оркестра; б) с точки зрения национальных музыкальных традиций. В этом отношении подход к каждому музыкальному инструменту с позиции исторических, теоретических, а также технических возможностей вырабатывает своеобразную сферу звукового баланса и звуковых эффектов в построении музыкальной мысли.

Фортепиано служит ярким выражением инструментальной техники наряду с другими музыкальными инструментами симфонического оркестра. В симфонических произведениях азербайджанских композиторов используются разные возможности этого инструмен-

та со специфическими звуковыми интерпретациями. Процесс эволюции симфонического жанра в творчестве азербайджанских композиторов неразрывно связан с эволюцией фортепиано в составе симфонического оркестра. Одной из форм развития фортепиано служит определенная закономерность фактурных и связанных с этим темброво-колористических изменений. Фортепианная фактура в симфонической музыке композиторов разного периода претерпевает несколько стадий усложнения. Звучание фортепиано в составе оркестра привлекает партитурными находками и изобретательностью, единым потоком развития, интонационной яркостью, эмоциональной свободой. В итоге получается большая гибкость фортепианной ткани: от гаммаобразных мелодий-пассажей, унисонов до октавы и аккордовых комплексов, кластерной техники. Для достижения определенного художественного эффекта посредством звучания фортепиано в составе симфонического оркестра необходимо оценить его выразительный смысл и степень трудности исполнения.

Один из принципов использования фортепиано в симфонических произведениях – это солирующие функции этого инструмента в партитурах азербайджанских композиторов. Солирующее фортепиано в симфонической музыке обладает равноправной исполнительской ролью в выражении тех или иных идей композитора в произведении.

Одним из первых фортепиано в состав оркестра вводит У.Гаджибейли в “Двух фантазиях для оркестра азербайджанских народных инструментов”, своеобразие тембральной драматургии которых связано с новым для того времени оркестровым составом – фортепиано и народные инструменты. Фортепиано трактуется У.Гаджибейли как инструмент, передающий фортепианную стилистику европейской классики, воплощающий в техническом и тембровом отношении идею классических исполнительских приемов пианизма, что впоследствии было развито в творчестве нового поколения азербайджанских композиторов.

В симфоническом мугаме “Кюрд-Овшары” Фикрета Амирова, написанном в 1947 году, фортепиано используется в качестве солирующего инструмента в составе симфонического оркестра. «Сохранив все особенности структурного и ладового строения мугамов, композитор создал «Шур» и «Кюрд-Овшары» рапсодического склада композицию, в которой одnogолосный по своей сути жанр, получил с помощью средств современного симфонического оркестра и разнообразных полифонических гармонических приёмов новое, многоголосное воплощение» (3, с. 4-5). Соединение фортепиано с инструментами симфонического оркестра на основе мугамного ин-

тонирования является ладовой концепцией данного произведения.

В 1949 году композитор Ниязи создал симфонический мугам «Раст», профессионально применив инструменты большого симфонического оркестра. В состав оркестра композитор вводит фортепиано, который трактуется и как сольный инструмент, а также в дублированном принципе оркестровки. В симфонических мугамах «Кюрд-Овшары» Ф.Амирова и «Раст» Ниязи сольная фортепианная партия носит свободно-импровизационный характер, демонстрируя органическое вплетение в оркестровую ткань традиций мугамного искусства языком европейских музыкальных инструментов.

Симфоническая музыка Джеветта Гаджиева, его Пятая и Шестая симфонии, полна инструментальных экспериментов, рожденных в результате мастерства композитора-симфониста. Фортепиано служит для автора средством выражения звуковых эффектов в симфонических произведениях. Фортепианная музыка руководит идейной основой композиционных «изобретений» автора. Васиф Адыгезалов в симфонической поэме «Африка борется» использует фортепианную фактуру, полностью сохраняющую специфику клавирной техники избранной им модели с богатыми инструментальными, а также ансамблевыми исполнениями в составе оркестра.

Одним из интересных симфонических партитур азербайджанских композиторов является Третья симфония Акшина Ализаде, созданная в начале 80-х годов. Акшин Ализаде – представитель национальной композиторской школы Азербайджана. «Искони его музыкального языка в жанрах народной музыки – песне, танце, мугаме, ашыгской музыке» (4, с. 116). Это произведение отличается оркестровым стилем, изобретательностью в выборе средств музыкальной выразительности. Симфония отмечена индивидуальностью драматургии, опирающейся на мугамное ладоинтонационное мышление. Основу музыкального содержания симфонии составляют скорбно-лирический и действенно-драматический образы, порученные фортепианному соло. Фортепианное соло служит ритмической и, одновременно, мелодической основой всей симфонии.

Автор балета «Сокровищница тайн» Галиб Мамедов является выпускником класса Кара Караева. Музыка балета написана под впечатлением одноименного произведения Низами Гянджави. Отношение композитора к творчеству Низами диктует лирический тон изложения, пронизывающий всю симфоническую сюиту. В музыке присутствует дух романтической приподнятости, раскрываются чувства любви, верности, преданности. В сюите ярко выражено, глубоко народное по своему языку, музыкальное искусство Г.Мамедова, представляющее собой органичный синтез национальной и современной лексики.

Г.Мамедов в «Сокровищнице тайн» строит фортепианное соло на имитации мугамности, создавая импровизационное поле для развития колористических возможностей оркестра.

Арифу Меликову принадлежит огромная роль в развитии национального симфонизма. Его Вторая симфония, посвященная Д.Д.Шостаковичу, вызывает большой творческий интерес у музыкальной общественности. «Экспрессивно-динамическая четвертая часть написана для ударных (*Allegro Vivo*). В состав оркестра, кроме широкого набора ударных, композитор вводит также рояль, струнные и арфы, которые в этой части трактуется как ударные инструменты, у рояля это подчеркивается механическим аккордовым движением, а у струнных-приёмом игры древном. (*Con Legno*)» (1, с. 91).

Фортепиано в симфонической музыке композитора Руфата Рамазанова является инструментом со своеобразным звучанием, а также с большими возможностями солирования. Симфоническая поэма «К противоположности», написанная автором в 2004 году является ярким примером по данной проблеме. Фортепиано здесь служит носителем музыкального выражения образного строения всей симфонической логики. Следует отметить, что в фортепиано в составе симфонического оркестра используется композитором как солирующий инструмент, приносящий черты концертности.

Среди композиторов существует метод соединения инструментов, создающий своеобразный эффект в партитурном изложении. Очень часто в музыкальной драматургии партитур тембр фортепиано противопоставляется оркестру (или отдельным инструментам, входящим в его состав) на основе контраста-тематического или не тематического (фактуры, динамики). Почти все инструменты симфонического оркестра обладают тембровой выразительностью и включение фортепиано в оркестровую ткань определяет его специфический облик. Тембровое своеобразие партитур во многом связано с качеством облигатности, фортепиано присутствует почти во всех тембровых комбинациях сочинений, приобретая формы ансамбля-диалога, ансамбля-дуэта. Композиторы стремятся к стройности цикла, прозрачности, подчас акварельности оркестровой палитры и находят такие темброво-динамические краски, которые наиболее полно, глубоко и колористически интересно выявляют сущность художественных образов, яркость характеристик тем. Эпизоды, требующие неизменной силы звука, выполняются за счёт насыщенного звучания басового регистра фортепиано. Моменты, связанные с ускорениями и замедлениями темпов, сопровождаются эмоциональными импульсами тембровых возможностей фортепиано. В составе оркестра, в результате замены тембрового свойства музы-

кальных инструментов, звучание фортепиано трактуется в функции ударно-красочного инструмента. Группа ударных инструментов – одна из ярких, а также, в тембровом смысле слова, значимых в составе симфонического оркестра. Характерные особенности использования ударных инструментов подчиняются национальному исполнительскому принципу музыки. Основным принципом исполнительского свойства азербайджанского ударного инструмента является динамическое нагнетание, свойственное таким музыкальным инструментам, как нагара, гоша нагара, гавал и т.д. В имитации ударных инструментов играют очень важную роль регистровые возможности фортепиано. Как известно, звучание литавр можно имитировать в нижнем (басовом, контр-октава) регистре фортепиано, где подчёркивается звуковысотность, а также тембровая особенность ударного инструмента. Высокий регистр фортепиано способствует имитации звучания характерных по тембру инструментов, таких как ксилар, виброфон. Именно техника оркестрового звучания даёт возможность композитору заменить ударный инструмент фортепиано.

Композитор Галиб Мамедов в сюите «Сокровищница тайн» вводит в состав симфонического оркестра такой народный музыкальный инструмент как нагара. Ритмический рисунок, который подчеркивает национальный ритм (6/8), в исполнении нагара звучит в ансамбле с фортепиано. Нагара играет вспомогательную роль для параллельного с ним звучащего фортепиано. Специфические интонации, ритм, свойственный музыкальному языку народа, традиционность народного танцевального строения соединяются в одном музыкальном изложении с классической хореографической музыкой.

Фортепиано универсально с точки зрения звукового и тембрового свойства. Наиболее показательным является использование фортепиано в функции ударно-беспедального, а также ритмически четкого фона.

Оркестровка служит основным принципам музыкального выражения, главным «языком» музыкального произведения. Музыкальный образ, интонационное новаторство играют важнейшую роль в звуковом изложении авторского оркестрового языка в симфонических сочинениях. Метод оркестровки каждого композитора согласно творческой характеристике, обладает индивидуальными принципами изложения. Одним из основных принципов, методов оркестрового языка является групповое соединение звуков (тембро) сочетаний музыкальных инструментов в едином интонационном примере произведения. Мелодическая линия в партитурном изложении звучит в удвоенном, а иногда, даже в утроенном варианте решения музыкальной мысли. Значит, мелодическая линия проходит одновремен-

но в нескольких голосах, в соответственном тембровом сочетании инструментов, которое решается самим композитором.

Как было уже отмечено выше, для фортепиано характерно свойство тембрового «перевоплощения» в оркестровом исполнении. При использовании тембровых возможностей фортепиано в симфонических произведениях происходит дублирование между разными инструментальными группами. Фортепиано обладает большими техническими, а также темброво-красочными (с наличием большого диапазона) фактурными возможностями.

Многие композиторы, такие, как Ф.Амиров, Ниязи, Дж.Гаджиев, А.Ализаде, А.Меликов, В.Адыгезалов, Г.Мамедов и другие используют прием оркестровки как процесс выражения индивидуальных мыслей. Соединение разных инструментов в одном партитурном изложении требует от композитора большого мастерства. Каждый инструмент должен быть на слуху у композитора и тембр пропускается через призму его воображения как в отдельности, так и вместе. Творческие поиски композиторов приводят к новым оригинальным методам и принципам оркестровки. Каждый композитор, имея свой творческий потенциал, индивидуальный почерк, использует некоторые оркестрово-звуковые новшества. Такой принцип использования новшеств играет важнейшую роль в симфонических произведениях.

Симфоническая музыка Азербайджана стала международным достоянием и творческим примером в области соединения национальной музыкальной традиции и классической европейской музыки. Нашим композиторам предоставлены самые широкие возможности для проявления творческой инициативы. В республике огромное влияние уделяется развитию музыкального искусства. Говоря словами народного артиста СССР Ф.Бадалбейли: «Музыкальное искусство, так же как и культура, наука представляют интеллектуальный потенциал народа и, в целом, служат будущим национальным интересам Азербайджана» (2, с. 7-17).

Литература:

1. Алекперова Н. Ариф Меликов (страницы жизни и творчества) Б.: 1988, 175 с.
2. Бадалбейли Ф.Ш. Современное исполнительское искусство: реальность и перспективы. В сб. «Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики» Книга №1. Б.: Адильоглы, 2006.
3. Мамедова Б. Аннотация к произведению. Партитура. Б.: Аз. Гос. Музыкальное издательство. 1959.
4. Таги-заде А. Акшин Ализаде. Б: Ишыг, 1986.

Arzu MƏMMƏDOVA

**Fortepianonun tətbiqi Azərbaycan bəstəkarlarının orkestr təfəkkürünün
bir metodu kimi**

XÜLASƏ

Təqdim olunmuş elmi məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının milli və müasir çalarlarla zəngin olan yaradıcılıqlarındakı bir sıra yeniliklər meydana çıxarılır. Bəstəkarlar fortepianonu orkestrə daxil etməklə, daxili gərginliyi və hər bir notun çəkisi ilə diqqəti cəlb edən individual orkestrləşdirmə xətti yaradırlar. Azərbaycan simfonik musiqisində janr yenilənməsi və orkestr təfəkkürünün yeni metodlarından istifadə tendensiyası üstünlük təşkil edir. Lakin bununla yanaşı, klassik metod və üsullar qorunub saxlanılır.

Açar sözlər: *Simfoniya, orkeströvka, fortepiano, bəstəkar, tembr, muğam*

Arzu MAMMADOVA

**Piano use as one of methods of orchestral thinking of the
Azerbaijan composers**

SUMMARY

All the innovations in the activities full of national and modern shades of Azerbaijan composers are appeared in the presented scientific article. Composers create individual line of orchestration by including piano to orchestra which is attractive with internal tense and weight of each note. Revival of the genre and new methods of use tendency in orchestra thought plays main role in Azerbaijan symphony orchestra. At the same time classic methods and ways are preserved.

Key words: *Symphony, orchestration, piano, composer, timbre, mugam*

Rəyçilər: dosent, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Yusifova Həqiqət;
professor, pedaqoji elmlər namizədi Quliyeva Nərinə.

Мехрибан КЕРИМОВА
*преподаватель Азербайджанской
Национальной Консерватории*

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА

Ключевые слова: *творчество Шопена, характеры его произведений*

XIX столетие, столь богатое неповторимо оригинальными и вечно живыми явлениями в музыке, интересно и тем, что в центральное русло европейской классики вливаются новые самобытные творческие силы, представляющие преимущественно славянские страны: Польшу, Россию, Чехию. История справедливо вписала в скрижали имя Шопена наряду с именами самых великих людей искусства. Действительно, его музыка – это редкое сочетание большой мысли с чарующей красотой образов и безупречным совершенством форм – прекраснейшее откровение искусства.

Духовный мир Шопена – художника и гражданина – формировался в атмосфера сильнейшего общественного подъема, в период напряженной борьбы польского народа за национальное достоинство и независимость.

Патриотический порыв, страстная мечта о свободе, величии своей страны вдохновляли на революционный подвиг, стимулировали творческие поиски. Именно в таком аспекте воспринимали творчество Мицкевича, Шопена наиболее пронизательные люди эпохи. Если в области тонкой романтической лирики есть соизмеримые явления в современном Шопену искусстве (творчество Шумана), то в наследовании «бетховенского духа» вряд ли можно найти ему равных. Это признает и сам Роберт Шуман; по его словам, «Шопен ввел бетховенский дух в концертный зал.

Известно, что Шопен очень рано начал писать. Ряд ранних пьес был опубликован после его смерти, многие он переделывал и исправлял будучи уже в Париже, некоторые, более поздние, печатались раньше, чем написанные до них – все это до известной степени отразилось на хронологическом списке. Но для рассматриваемого

этапа существенно, что в полудетских сочинениях, еще с робостью нащупывая свой путь, Шопен интуитивно тянется к жанрам, тематике, образам, чьи корни уходят в национальное искусство. Среди многого, написанного за время с 1826 по 1828 год, выделяются национальным характером музыки, уверенностью письма, свежестью колорита *Ronda a la Mazur* op. 5, мазурка *a moll* op. 68., Вариации на тему Моцарта op. 2.

В непрерывном творческом труде крепло мастерство композитора, через глубокое, во многом еще интуитивное усвоение традиций совершался процесс и постепенного очищения от наслоений разного рода влияний, происходили поиски своего музыкального стиля. Его почвенные связи проявлялись преимущественно в области малых форм. К концу же 20-х годов Шопен создает ряд крупных концертных произведений: *Фантазию на польские темы* op. 13 и *Ronda a la Krakowiak*, написанные в 1828 году, в 1829-1830 годах появляются оба концерта для фортепиано с оркестром *f moll* и *e moll*. Мазурки op. 68 или мазурка *a moll* – изданная впоследствии под op. 17-4 пример поразительной тонкости художественного постижения духа польского народа. В крупных формах и особенно в концертах в полной мере раскрывается чарующий пианизм и многокрасочность шопеновского лиризма. Произведения Шопена, написанные на заре творческой жизни, такие, как *Фантазия* op. 13 или *Краковяк* op. 14, выделяются из общей массы виртуозных пьес оригинальностью тематического материала, его национальным своеобразием.

Именно это последнее обстоятельство особенно способствовало шумному успеху выступлений Шопена в Вене. Признание выдающегося дарования Шопена не только на родине, но и за ее пределами укрепляло в нем самом, в кругу его родных и близких мысль о необходимости длительного пребывания за границей для дальнейшего совершенствования. Шопен не проходит стороной мимо социально-политических вопросов, подвергая резкой критике существующие порядки. В первое время творческая работа заключалась преимущественно в отделке сочинений, написанных до Парижа: над завершением начатых или воплощением ранее задуманных произведений. В этот период в музыке Шопена преобладали небольшие фортепианные пьесы: лирические миниатюры, танцевальные жанры, написана и издана первая серия этюдов op. 10, некоторые прелюдии. Из произведений крупных форм созданы баллада *g moll* и скерцо *h moll*. Годы в конце 30-х и до второй половины 40-х самые плодотворные в творческой жизни композитора. Это пора наивысшего творческого цветения, время создания самых глубоких и значительных произведений; второй, третьей, четвертой баллад, сонат в

moll и h moll; фантазии f moll, лучших полонезов, в том числе полонеза фантазии; второго, третьего и четвертого скерцо и многих других шедевров.

Шопен ограничил свое творчество рамками фортепианной музыки. Для других инструментов им написано всего несколько сочинений. Но в пределах одного только фортепианного творчества Шопен достиг высот и художественной многогранности, которых другие композиторы добивались работой над многими мифами инструментальной музыки в разных областях музыкального искусства. Для Шопена рояль – универсально-объемлющий инструмент. Для перспектив же самой фортепианной музыки шопеновское творчество сыграло роль решающего фактора.

Шопеновские баллады и сонаты, скерцо и фантазия – подобно крупным органным факторам и творениям И.С.Баха – своеобразные симфонии, а какая – либо двух строчная прелюдия или мазурка по глубине замысла и выраженного чувства перерастает в большую поэму, волнующую драму. Глубокие думы о себе самом и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства под именем сонат, прелюдий, мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и «*impromptus*».

Благодаря тесному взаимодействию и взаимопроникновению собственно бытовых и профессиональных жанров произведение одного жанра наделяется особенностями другого: прелюдия звучит как похоронный марш или мазурка (прелюдии с - moll, A-dur.) ноктюрн G-dur как баркарола, а баркарола или скерцо cis moll или даже этюд (a moll op. 25) приобретают черты балладности. Основной выразительности музыки Шопена являются мелодия – кантиленность протяженность мелодических линии указывают на вокальное происхождение мелодики Шопена. Мелодии Шопена одиноково тяготеют к усилению хроматики и к особой диатоничности, связанной с использованием системы натуральных ладов, мелодики Шопена во многом зависит от и ритмического богатства.

Шопен – крупнейший новатор, создатель оригинальных музыкальных жанров и форм.

Шопен утвердил прелюдию в качестве самостоятельного вида творчества, стал зачинателем нового направления в развитии жанра этюда, новые художественные цели ставил он и перед танцевальными жанрами, полонезом, мазуркой. В Шопеновской сокровищнице мазурки и полонезы выделяются яркостью выраженных в них на-

родно-национальных элементов. Большинство шопеновских мазурок-простые или сложные трехчастные построения, есть мазурки драматического склада, мазурки – развернутые лирические поэмы или миниатюрные наброски. В мазурках Шопен показал как бы музыкальную эмблему Польши. Истоки полонезов Шопена к танцу, издавна бытующему в городских кругах Польши. Танец становится своеобразным символом Польши ее истории, ее народа. Любой из полонезов, созданных в зрелый период творчества, уникален, привлекает внимание емкостью музыкальных образов, монументальностью и размахом эстрадно – виртуозного стиля, оркестральным характером звучности. Масштабность этих пьес рождает усложненная трактовка простых танцевальных форм. Наиболее частый случай – это разного рода варианты широко раздвинутой сложной трехчастной формы.

Этюды с Шопена этюд начинает свое летоисчисление в качестве самостоятельной и полноценной разновидности фортепианного творчества в малых формах. Шопеновская трактовка жанра, закрепившись, принесла обильные плоды достаточно упомянуть этюды Листа, Рахманинова, Скрябина. Однако, этюды Шопена до наших дней сохранили значение высшей пробы пианистического мастерства. Шопеном написано 27 этюдов. Двенадцать этюдов op. 10 изданы были в 1833 году, несколькими годами позже появилась вторая серия из двенадцати этюдов op. 25 и затем три этюда без opusa. Большинство этюдов строится на развитии одного музыкального образа; отсюда – большая слитность формы, несмотря на господствующее трехчастное строение. Лишь в немногих как, например, в этюдах E dur op. 10, e moll или h moll op. 25 дается сопоставление контрастных моментов.

Прелюдии Шопена принесли миру новое творческое решение проблемы это жанра. Шопен возрождая прелюдию к новой жизни, в корне изменил ее назначение и цель. Для него, художника – романтика, иправизационность, миниатюризм – самые существенные приметы прелюдии – обладами наибольшей притягательностью. В прелюдии форма рождается в динамике самого творческого процесса, когда архитектоника произведения вырастает одновременно с течением музыкальной мысли. А ноктюрны Шопен начал писать еще в Варшаве. Но для большинства шопеновских ноктюрнов типично наличие двух резко контрастных образов.

Четырнадцать вальсов Шопена разнохарактерны и различны по содержанию и средствам выражения. Баллада – один из излюбленных жанров романтического искусства. В балладах Шопен свободно и органично объединяет черты различных форм. Сонаты Шопена

насыщена богатейшим тематическим материалом, ярким, неповторимо индивидуальным для каждой из четырех ее частей и их отдельных разделов.

Сила трагедийности шопеновской музыки не уступает ее всепроникающему лиризму, отзывчивой человечности. В этой редкостной гармонии – секрет особого совершенства и вечной правды музыки Шопена.

Литература:

1. Г.Галацкая. Зарубежная музыкальная литература. Вып. III, 1959 г.
2. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва 1966 год
Автор-составители Б.С.Штейнпресс и И.М.Янпольский.
3. Ф.Лист. Творчество Фредерика Шопена.
4. Кремлёв Ю.А. Ф.Шопен – Очерки жизни и творчества.

Mehriban KƏRİMOVA
F.Şopenin yaradıcılığının bəzi xüsusiyyətləri

XÜLASƏ

Məqalədə dahi bəstəkar F.Şopenin fortepiano əsərlərindəki bəzi xüsusiyyətlərindən söhbət açılır.

Açar sözlər: *Şopenin yaradıcılığı və əsərlərinin xarakteri*

Mehriban KARİMOVA
The some peculiarities of the creative work of the Shopen

SUMMARY

This article is devoted to some peculiarities musical works for piano by genius composer F.Shopen.

Key words: *the creative work of Shopen, the character of his works*

Rəyçilər: Professor Vaqif Əbdülqasimov;
Dosent Jalə Qulamova.

Инна ПАЗЫЧЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент БМА

ОСОБЕННОСТИ ВАРИАНТНОГО ПРОЦЕССА В ОПЕРЕ «СЕВИЛЬ» Ф.АМИРОВА

Ключевые слова: *опера “Sevil”, различие, принципы мугама, формы песни, различная комбинаторика, “контрастно-составляющая” различная драматургия*

Творчество Фикрета Амирова богато интонационными, ладовыми и иными формами связи с азербайджанской музыкой устной традиции. Выдающийся классик XX века проявил себя новатором в области самого отношения к жанрам народной музыки. Естественно, что это новаторство осуществляется, в первую очередь, через сферу музыкально-выразительных средств. Оказывается, что без прямого цитирования композитор заимствует у народной песни и мугама, танцев и ашыгских напевов очень многое – как в области мелодики, лада, ритмики, так и принципов интонационного развития и формообразования. Однако те условия, в которые поставлены различные элементы музыкальной речи, их соотношение друг с другом, необычны и нетрадиционны.

Одной из главных особенностей музыкального языка Ф.Амирова является «любовь к песенным структурам и мелодико-интонационная связь с мугамами» (1, с. 71). Так, в опере «Севиль» мугамные мелодии сочетаются со «структурно-композиционными особенностями песен и наоборот – песенные мелодии развиваются по типу мугамных (по принципу постепенного развертывания и «завоевания» высоты)» (1, с. 87). Вполне закономерно, что ведущим принципом музыкально-тематического развития в опере «Севиль» является вариантность, которая выполняет функции наджанровой категории азербайджанского национального стиля. Тематическое развитие в рассматриваемом произведении представляет собой «своеобразное «нанизывание» звеньев – различное комбинирование повторов и вариантов...», из которых складывается общий рисунок мелодии (1, с. 59). «Из первого главного мотива, – добавляет С.Касимова – часто

«произрастают» новые, производные мелодические образования, которые могут секвенционно перемещаться по тонам лада» (1, с. 59). Корни амировского вариантного метода уходят в народное искусство, иначе говоря их национальная природа заложена очень глубоко. Это именно та область музыкального языка, в которой композитор ярче всего соприкасается с жанрами азербайджанской музыкальной устной традицией.

В опере «Севиль» можно зафиксировать вариантное тождество песенно-танцевальных ячеек, а также вариантное прорастание и сквозное развертывание мугамных интонаций. Продолжая традиции У.Гаджибейли, Ф.Амиров опирается в сольных фрагментах оперы на принципы вариантно-попевочной драматургии. «Обычные приемы развития – повторы, секвентно-вариантное развитие, вариантное изменение зерна, свойственные всем жанрам народной музыки, – пишет С.Касимова, – соединяются в опере со специфической мугамной – постепенностью, неспешностью развертывания мысли, подводящего к кульминации, управляемого логикой развертывания лада» (1, с. 74). В качестве примера назовем песню Балаша, Колыбельную Севиль, песню Тафты. Куплетная форма песни Балаша динамизирована восходящей линией мелодического развития, достигающей кульминации в последнем куплете. Композитор опирается на мугамный принцип развертывания с тенденцией постепенного завоевания более высоких опорных ступеней лада Баяты-Шираз «до». Третий куплет песни становится не только наивысшей точкой интонационного движения, приводящего к квинтовому тону лада, но и средоточием вариантных преобразований музыкального материала. Интонационное единство песни Балаша достигается целенаправленным вариантным становлением ограниченного числа мелодических попевок, которые концентрируются на опевании тоники и ее верхней медианты. Последние распределяются между всеми разделами формы, сообщая ей особую монолитность и единство.

Мугамное формообразование определяет динамический профиль песни Тафты. Она написана в куплетно-припевной структуре с вариантным обновлением тематизма во втором куплете. В условии мугамной кульминации композитор помещает новую тему, которая интонационно произрастает из припева. Подчеркнем, что кульминация дается без всякой подготовки – неожиданным высотным смещением мелодической линии к вершине-источнику и затем исчерпывает себя в плавном нисходящем движении к заключительной опоре лада сегях «фа». В результате, как и в песне Балаша, вариантность выносятся в песне Тафты на композиционный уровень и вступает во взаимодействие с рефренностью.

Колыбельная Севиль также решена в национально-самобытном ключе, однако ее интонационная канва отражает заключительный этап мугамного становления, образуя одну слитную фазу нисходящего движения. Импровизационное течение музыкальной мысли в Колыбельной неотделимо от принципа цепляемости интонаций, предполагающего арочную связь между концом музыкальной фразы и началом следующего построения. Мелодическая линия в Колыбельной постепенно ниспадает от октавы к тонике лада шур «ми». Устойчивые мелодические попевки в первом куплете концентрируются на показе октавы тонике, во втором - происходит их перекомбинирование вокруг квинтового тона. Как и вышеприведенные сольные фрагменты, Колыбельная образует еще один вариант куплетной структуры с рефренным замыканием.

Опираясь на открытия У.Гаджибейли, Ф.Амиров синтезирует мугамные принципы вариантно-попевочного развертывания с четким синтаксическим членением, характерным для песенных форм. Если в опере «Кероглы» У.Гаджибейли ведущим приемом варьирования в куплетных формах является принцип «синтаксического варианта», то в «Севиль» Ф.Амирова преобладают стабильные и лаконичные синтаксические построения. «Чаще всего автор пользуется простыми песенными структурами, – пишет С.Касимова, – которые во многих случаях, особенно кульминационные моменты, сливаясь образуют развернутые сцены сквозного типа..» (1, с. 53).

В отличие от рассмотренных выше номеров, в куплетах Атакиши господствует вариантный повтор двутактных мелодических ячеек, характерный для народного песенно-танцевального искусства. Незначительные изменения музыкального текста находят выражение в обновлении ритмических и интонационных деталей мелодики, в том числе в переакцентуации долей, замене ровного движения синкопой, появлении иного звуковысотного «избига», обогащающего основной мотив. Более того, варианты двутактов всегда предстают в ином сочетании друг с другом в рамках целого. Композитор широко пользуется приемом вариантной комбинаторики тематизма не только в рамках одного номера, но и в контексте нескольких сольных фрагментов на уровне партий героев оперы. Отметим, что данное явление отличает «вариантный почерк» Ф.Амирова от старшего представителя азербайджанской композиторской школы – У.Гаджибейли. К примеру, контрастно-составная структура арии Севиль из II действия включает в себя весь комплекс интонаций, характеризующий героиню. Из лейтмотива Севиль кристаллизуется лирическая мелодия широкого дыхания, звучание которой прерывает лейт-

мотив «личной драмы», а в заключительном разделе тема ариозо сплетается с лейтмотивом Гюндуза.

Ладовое переинтонирование сочетается в опере «Севи́ль» с вариантной орнаментацией мотива, вариантное переизложение фраз дополняется новыми секвенционными звеньями, изменением метрической сетки, свободным перемещением темы из инструментальной в вокальную партию и наоборот. Так, лейтмотив «личной драмы» в финальном дуэте Балаша и Севи́ль переносится из Баяты-Шираз в Чаргях, а в III действии – в сцене Балаша с родственниками - он звучит в ладе Шур. На этом лейтмотиве строится первая часть арии Балаша из II действия. Лейтмотив «личной драмы» представляет собой нисходящую мелодию-секвенцию, состоящую из четырех звеньев. Интересно, что первые два звена в арии звучат в Баяты-Шираз «си бемоль», следующие два – модулируют в Чаргях «фа». Более того, во втором предложении переход в новую ладовую сферу сопровождается не только интонационными изменениями, но и метрическими – происходит смена размера 3/4 на 4/4. Тема второй части арии Балаша из II действия использована композитором в качестве строительного материала начального раздела арии III действия. В новом варианте мелодия звучит на полтона ниже – в Баяты-Шираз «ля» (вместо Баяты-Шираз «си бемоль») и тактируется в четырехдольном размере (вместо двудольного).

В ариозо Гюлюш ладовая вариантность выражена одноименным смещением мелодии из Баяты-Шираз «соль» в Чаргях «соль», а в куплетах Атакиши происходит малотерцовый ладовый сдвиг и тема модулирует из Сегях «ми» в Сегях «соль». Если основу куплетов Атакиши составляет варьированная периодичность и масштаб построений стабильно сохраняется, то в ариозо Гюлюш переход в новое ладовое русло совмещается с синтаксическим сжатием первой музыкальной фразы. В результате, последние два такта отсекаются и образуется двутактное интонационное звено. Вторая музыкальная фраза, перекрашенная в «тона» Чаргях, служит истоком прорастания новой мелодической линии, подводящей к лейтмотиву «призыва» Севи́ль.

«Иногда Амиров использует мелизматiku как метод варьирования темы», – отмечает С.Касимова (1, с. 71). В качестве примера исследователь называет тему танца «Узундара» в сцене знакомства Севи́ль с гостями. Добавим к этому музыкальному фрагменту песню Балаша из I действия, где отдельные мелодические фразы обогащаются при повторе орнаментальными фигурами. Специфика орнаментального варьирования мелодики получила особое распространение в городской лирической песне-романсе – теснифе. Связь с

жанровыми истоками подчеркивает индивидуальные качества действующих лиц оперы и служит еще одним свидетельством близости ее музыкального языка к национальному наследию. Как и в жанрах музыки устно-профессиональной традиции, в отдельных фрагментах оперы Ф.Амирова можно встретить примеры тесного взаимодействия вокальной и инструментальной партий. Так, обмен тематическим материалом между вокалом и оркестром обнаруживается в ариях Севиль, Балаша, Тафты и других действующих лиц оперы. В песне Тафты рефрен формируется на основе тематических элементов оркестровой партии, которая, в свою очередь, проявляет близость к фиоритурам лейтмотива азана из пролога.

За всеми техническими приемами развития тематизма скрываются особенности музыкального мышления композитора. Удивительно гармоничное его мировоззрение ведет к тому, что явления контрастного порядка рассматриваются им как выражение единой сущности. Не поляризация, не заострение противоположностей, но нахождение общности в разном – такова направленность музыкальной мысли Ф.Амирова. Сила «течения» тематизма, развития определенного интонационного комплекса либо перелива одной темы в другую в опере «Севиль» очень велика. Она становится следствием интенсивных интонационных взаимодействий между музыкальными характеристиками героев оперы, результатом трансформаций и перемещений лейтмотивов или их элементов из одной сцены в другую. Таковы интонационные переключки лейттем азана, Гюндуза, Севиль, Тафты, интонационные арки между сольными фрагментами героев оперы.

Подчеркнем, что отмеченные интонационные взаимосвязи между темами возникают во многом благодаря не только их ладовой специфике, но и собственно мелодическим закономерностям. Образно-выразительное и конструктивное своеобразие мелодики композитора ясно подтверждает мысль о том, что одной из ведущих и определяющих ее тенденций является тенденция нисходящего динамического профиля формы. Свое конкретное выражение эта система получает в виде секвенции, которая постепенно стягивается к заключительной ладовой опоре. При этом масштаб звеньев секвенции может колебаться от краткого мотива до более широкой мелодической фразы с образованием мелодии-секвенции. Секвентные цепочки в опере Ф.Амирова сочетают строгость рисунка с элементами импровизационной свободы. В процессе изложения музыкального материала секвенции обогащаются «в результате усложнения или комбинирования звеньев и их соотношений, смены лада, гармонии, возникновения в секвенции нового голоса, иногда с несколько иным ме-

лодическим и метрическим строением» (1, с. 75). Так создается линия сквозного вариантного развертывания, типологические очертания которого восходят к одному интонационному типу, имеющему национальную первооснову и способствующему рождению вариантности высшего порядка. В качестве примера можно назвать лейттемы Севиль, азана, Гюндуза, тему «личной драмы», а также ариозо и арию Севиль, ариозо Гюлюш, две арии Балаша, песню Тафты.

Обобщая все вышесказанное можно прийти к следующим выводам. Вариантность, позволяющая показать разные грани музыкального образа, создает дополнительные возможности для реализации разветвленной системы лейтмотивов в опере «Севиль». Развивая одну из самых плодотворных традиций У.Гаджибейли – традицию вариантно-попевочной драматургии, Ф.Амиров обогащает ее приемом вариантной комбинаторики. Специфика последней предполагает вовлечение в мелодический процесс разнохарактерных, но подчас интонационно родственных попевок и более протяженных тематических образований, действующих в рамках нескольких сцен. Проведенный анализ позволяет конкретизировать и уточнить данное явление, обозначив его термином **«контрастно-составная» вариантная драматургия**. Стилистическая типичность описанного явления во многом определяет особенности вариантного процесса в опере «Севиль» Ф.Амирова. Творческое переосмысление принципов сквозного вариантного развертывания, вовлечение этих принципов в интенсивное взаимодействие с особенностями национальной музыки устной традиции и определяют самостоятельный вклад Фикрета Амирова в историю вариантных форм в азербайджанском композиторском творчестве.

Литература:

1. Касимова С.Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана (часть II). Б.: Ишыг, 1986, 124 с.
2. Шарифова-Алиханова В. Фикрет Амиров (жизнь и творчество). Б.: Сада, 2005.

Инна ПАЗЫЧЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент БМА

Fikrət Əmirovun “Sevil” operasında variant prosesinin xüsusiyyətləri

XÜLASƏ

Məqalədə F.Əmirovun “Sevil” operasında variantlı inkişafın xüsusiyyətləri açıqlanır. F.Əmirov muğamdakı variant inkişafı prinsiplərini mahnı formalarına xas olan frazaların dəqiq sintaksik bölünməsi ilə sintezləşdirir. Melodik prosesə

müxtəlif səciyyəli, lakin intonasiya etibarilə qohum olan mövzuları cəlb etməklə, bəstəkar materialın variant kombinatorikasına xüsusi diqqət yetirir. Bu, məqalədə “kontrast-tərkibli” variant dramaturgiyası anlayışı kimi müəyyən edilir.

Açar sözlər: “Sevil” operası, variantlıq, muğam prinsipləri, mahnı formaları, variant kombinatorikası, kontrast-tərkibli variant dramaturgiyası.

Инна ПАЗЫЧЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент БМА

Features of the variant of the process in the opera “Sevil” Fikret Amirov

SUMMARY

The article describes the features of the variant of the process in the opera "Sevil" F.Amirov. F.Amirov synthesizes principles mugam opera variant of a clear articulation of syntactic phrases, peculiar song forms. By engaging in the process of diverse melodic theme, the composer pays special attention to the principle of combinatorial variant of the material. This phenomenon is indicated in the article, the term "contrast-component" variant dramaturgy.

Key words: *the opera “Sevil”, variance, mugham principles, song form, variant combinatorics, "contrast-component" variant dramaturgy*

Rəyçilər: Sənətşünaslıq doktoru, BMA-nın professoru G.Mahmudova;
Sənətşünaslıq namizədi, BMA-nın professoru Ş.Mahmudova.

Leyla ZÖHRABOVA
*BMA-nın baş müəllimi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

ƏMƏK MAHNILARINA BİR NƏZƏR

Açar sözlər: *əmək mahnıları, janr, kişi və qadın əməyi*

Azərbaycan xalq musiqisi zəngin və özünəməxsus tarixi inkişafa malikdir. Məlumdur ki, xalq musiqisinə mahnı və rəqslər daxildir. Onların zənginliyi janr və musiqi formasının çoxşaxəliliyində özünü göstərir. Bu musiqi janrlarına aid olan nümunələrin əksəriyyəti əmək prosesi, ailə-məişət şəraiti, müxtəlif oyunlar, ilin fəsilləri, xalqın tarixi ilə əlaqədar yaranmışdır. Bütün bu xüsusiyyətlər mahnı və rəqslərin mövzu və janr baxımından müxtəlifliyinə səbəb olmuşdur.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq mahnıları dörd janr qrupuna bölünür:

1. Əmək mahnıları; 2. Ənənəvi mahnılar; 3. Məişət mahnıları; 4. Tarixi mahnılar.

Əmək mahnıları Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığının böyük bir hissəsini təşkil edir. Müxtəlif forma xarakterli bu mahnılarda əməyin çeşidli növləri tərənnüm olunmuşdur. Əgər ibtidai icma quruluşu dövründə əmək, əməkçi və onun cinsi arasında heç bir fərq olmamışdırsa, artıq sonrakı dövrlərdə, eləcə də XX əsrin əvvəllərində insan əməyinin növləri konkretləşir və əməklə, əməkçi və cinsi arasında bir bağlılıq yaranmışdır. Bu səbəbdən əmək mahnıları iki yerə ayrılır:

1. Kişi əməyi ilə bağlı olan mahnılar; 2. Qadın əməyi ilə bağlı olan mahnılar.

Kişi əməyinə həsr olunmuş nəğmələrə çobançılıq və naxırçılıqla əlaqədar yaranmış əkinçilik mahnıları daxildir.

Bunlar içərisində çobanın həyatı, onun əməyi, istirahəti ilə əlaqədar yaranmış xalq mahnıları xüsusi bir əhəmiyyət kəsb edir.

Buraya şifahi xalq ədəbiyyatında mövcud olan “Sayaçı sözləri”, “Qoyun haqqında bayatılar”, çoban musiqisinə aid “Çoban avazı”, “Çoban yaylağı”, “Çoban bayatı”, “Çoban qayada qaldı” və başqa bu kimi mahnılar aiddir. “Sayaçı sözlər”i ən qədim mərasim nəğmələrindən biridir. Sayaçı mahnıları əsasən, çobanların və maldarların mahnısıdır.

Çoban nəğmələri böyük bir silsilə təşkil edərək bura həm çobanların

özləri tərəfindən oxunan mahnılar, həm də başqaları tərəfindən çobanların əziyyət tələb edən işləri haqqında oxunan mahnılar aiddir. Bu tip mahnılarda improvizasiyalı rəqətiy, sürüyə istiqamət verən bir sıra nida, çağırış və haray elementləri xarakterikdir.

Azərbaycan xalqının şifahi xalq ədəbiyyatında bir çox bayatılar vardır ki, özündə xalqın təsərrüfat həyatını, maldarlığı, çoban əməyini, qoyunçuluğu əks etdirir. Belə bayatılarda adətən qoyunlar, quzular, keçilər tərif edilir. Və məişətdə onlardan alınan məhsulların əhəmiyyəti, heyvanların insanın gündəlik həyatında rolu, çobanların ağır zəhmət prosesi tərənnüm olunmuşdur. Məsələn:

Qoyunun üzü gəldi,
Düzləndi yüzü gəldi.
Çobanın qucağında
Bircə cüt quzu gəldi.

Əmək nəğmələri içərisində əkinçiliklə əlaqədar holavar nəğmələri də çox qədim zamanlarda yaranmışdır. Holavarlar əkin, biçin və səpində heyvanları iş həvəsləndirmək üçün yaranmışdır.

Holavar mahnıların yaranma tarixi çox qədimdir. Hələ ibtidai dövrlərdə Azıx mağarasında ilk istehsalat alətləri onu sübut edir ki, əcdadlarımız hələ qədimdə əkinçiliklə məşğul olmuşlar.

Azərbaycanda holavar mahnı janrının yaranması, heyvanları əhliləşdirmək və onlardan təsərrüfatda istifadə etməyə artıq neolit dövründən başlanılmışdır.

Əvvəllər holavar mahnısının hər bir misrası 1-2 hecadan ibarət olmuşdur. Məsələn: ho, hola, ho. Holavarda ahəngdən asılı olaraq hər bir səs müvafiq şəkildə təkrar olunurdu.

Vaqif Vəliyev öz əsərlərində holavarları tədqiq edərək qeyd etmişdir: “Holavarlar oxunan zaman heç bir musiqi alətindən istifadə olunmur. Ya cüt, ya da kotanla yer əkən zaman heyvanların hərəkətinə, alətlərin çıxartdığı səslərə, ümumiyyətlə işin ahənginə uyğun olaraq oxunan holavarların ilkin forması və məzmunu bəsit imiş, çox güman ki, ilk “mahnı” yalnız “hoo..... hooo....”nun arasıkəsilmədən təkrarından ibarət imiş” (1, s. 116).

Zaman keçdikcə holavarlar mürəkkəbləşərək misraların və sözlərin sayı artırdı. Bu barədə Ə.Axundov söyləmişdir: “.....sonralar heca vəznə ilə yaranan holavarlar da meydana çıxır. Bunların hər bir misrası 7, 6 yaxud, 8 hecadan ibarətdir. Burada yenə də əsas yeri ahəng tutur. Hər bir 4 misradan ibarət holavarlar nisbətən yaxın zamanın məhsuludur. Burada, holavar çəkənlər bayatılardan istifadə edib, bəzi bayatıları qədim holavarlar kimi qoşur, iş zamanı oxuyurlar” (2, s. 241-242).

Holavalar mahnılarına bu gün də Azərbaycan musiqi folklorunda “Şum nəğməsi”, “Çək şumla yeri”, “Cütçüyəm mən”, “Səpin nəğməsi” kimi mahnılara rast gəlmək olar.

Holavar əmək mahnılarına daxil olan biçin mahnıları da bu janr qrupuna aiddir. Bu nəğmələr bilavasitə biçinçi tərəfindən taxıl və ot biçini prosesində ifa olunur. Kollektiv biçin zamanı bir nəfər başçı seçilərək bir və ya iki sözü bir neçə dəfə təkrar etməklə kollektivi işə həvəsləndirir, biçinin şən keçməsinə yüksək əhval-ruhiyyənin olmasını verir. Buna parlaq nümunə “Biçinçiyəm” holavar mahnısı ola bilər.

Bu tipli mahnılara həmçinin taxılın biçilib xırmanda yığılıb, saxlanması əks etdirən əmək mahnıları daxildir. “Xırman mahnısı” buna bariz nümunədir.

Azərbaycan musiqi folklorunda Orta əsrlərdən başlayaraq bir sıra mahnılar da pinəçilərin, sərracların, susatanların, dəllalların, halvaçı, suvaqçı və başqa peşəkarların təbiiq etdikləri tərif və çağırışlar daxil olmaqla başlayır.

Professor A.Nəbiyev bu mahnı və tərifləri “bazar nəğmələri”, “ticarət nəğmələri”, “iqtisadiyyat nəğmələri” adlandıraraq xalqın ticarət və iqtisadi mədəniyyəti öyrənmək baxımından faydalı olduğunu qeyd edir (3, s. 163-168). Buna “Pinəçi mənəm” mahnısını misal göstərə bilərik.

Əmək mahnıları sırasında qadın əməyini əks etdirən mahnılara da rast gəlinir. Qadın əməyinə maldarlıqla əlaqədar sağım, qırxım, nehrə çalxalamaq, pendir tutmaq, tərəvəz yığımı, baramaçılıq, çay becərmə və yığma, quyudan su çəkmək və başqa işlər daxildir. Onu qeyd edək ki, bəzi iş proseslərində, xüsusi ilə sağım, qırxım, nehrə çalmaq, yun çırpmaq və başqaları dəqiq ritmli nəğmələrin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Sağın mahnıları yalnız qadınlar tərəfindən inəklər üçün yaradılmışdır. “Tutu nənəm” və “Sağın mahnısı” sağın mahnıları silsiləsinin qiymətli nümunələridir.

Nehrədə yağın çalxalanmasına aid mahnılar da çox qədim tarixə malikdir. Bu iş prosesinə müəyyən ritmin saxlanması vacib olduğu üçün bu tipli havalarda da dəqiq ölçü və ritm vacib elementlərdəndir. Belə söyləmək olar ki, qadınlar öz işinin ritminə uyğun olaraq bacardıqları kimi avazla reçitativ deklomasiya üslubunda bir səsle oxumuşdular.

Bostançılıqla əlaqədar yaranmış mahnılarda qadın əməyi, onun əzab-əziyyət və müvəffəqiyyəti tərənnüm olunur. Bir çox mahnılarda bol məhsulun yetişdirilməsindən, tezliklə becərib yığılmasından danışılır. “Basma-basma tağları” mahnısı buna nümunədir.

Azərbaycan musiqi folklorunda mövcud olan “Cəhrə mahnısı”, “Fərş toxuyanların mahnısı”, “Kilim mahnısı”, “Hana havası”, “Həsiri basma dolan gəl” mahnıları da qadın əməyini tərənnüm edən xalq mahnılarıdır.

Nəticə olaraq bir sıra qədim xalqların musiqi folklorunda olduğu kimi,

azərbaycanlılar da ilk nəğmələrini əmək prosesində yaratmış və indiki dövrə qədər qorunub saxlanılmışdır.

Ədəbiyyat:

1. Vəliyev V.Ə. Azərbaycan folkloru. B.: Maarif, 1985.
2. Azərbaycan folkloru antologiyası. I kitab. B.: 1968.
3. Nəbiyev A.M. El nəğmələri, xalq oyunları. B.: Azərneşr, 1988.

Лейла ЗОХРАБОВА

Взгляд на трудовые песни

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению особенностей трудовых песен в азербайджанской народной музыке. В работе даны основные черты этого жанра. А также были рассмотрены подтипы жанра связанные с мужским и женским трудом.

Ключевые слова: *трудовые песни, жанр, мужской и женский труд*

Leyla ZOHRABOVA

Look to labour songs

SUMMARY

The article is devoted to the study of features of labor songs of Azerbaijan folk music. The work presents the main features of this janra. Subtypes of the janra related with male and female labor were also considered.

Key word: *labor songs, janr, male and female labor*

Rəyçilər: sənətsünəşliq doktoru, professor Ramiz Zöhrabov;
professor Vaqif Əbdülqasimov.

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI
«KONSERVATORİYA» № 2, 2012

İctimai elmlər * *Общественные науки*

Elçin ƏLİBƏYLİ
Beynəlxalq Televiziya və Radio

*Akademiyasının Həqiqi üzvü,
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
elchinalibeyli@rambler.ru
“SOY” production-da Baş redaktor*

TELEVİZİYA TƏHLİL METODOLOGİYASININ ƏSASLARI

Açar sözlər: *televiziya təhlili, televiziyların prinsipləri, televiziyların funksiyaları, ontologiya, auditoriya, televiziya reytingi, piplmetr*

Mediatənqid və onun tərkib hissəsi olan televiziya tənqidi TV-nin sosial-mədəni funksiyası prosesinin, aktual hadisələrin qiymətləndirilməsi və analiz, təhlil üzərində qurulmaqla onun yaradıcı simalarının fəaliyyətini, axtarışlarını, veriliş, proqramların yaradıcı mənzərəsini, mədəni əhəmiyyətini, kütləvi kommunikasiya prosesində, kulturoloji aspektdə tutduğu yeri dəqiq müəyyənləşdirməyə, bununla da teleyayımçıların və yaradıcıların fəaliyyətini yönləndirməyə, istiqamətləndirməyə xidmət edən kütləvi kommunikasiya, jurnalistika, sənətsünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi üzərində qurulan xüsusi bir sahədir. Çoxistiqamətli fəaliyyəti televiziyanın təbiətindən irəli gələn onun kollektiv sənət olması, bir neçə funksiyasını eyni vaxtda yerinə yetirməsi ilə bağlıdır. Televiziyaşünaslığın tənqid predmeti teleyayımın təşkili, proqramlaşdırılması, teleməhsulun yaradıcı-kulturoloji əhəmiyyəti, dəyəri, seyrçiyə təsir imkanları, iqtisadi-marketing əhəmiyyəti, reytingidir. Televiziyaşünaslıq sənətsünaslığın, ekranşünaslığın bir istiqaməti olmaqla öz əhatəsinə fəlsəfə, psixologiya, estetika, kulturologiya, sosiologiyayı daxil edir. Televiziyanın kütləvililiyi, informasiya vasitəsi olması onun təhlilində sosial-ictimai elmlərin qənaətləri, araşdırmaları nəzərə alınmasını tələb edir. Əks halda təhlil-analiz birtərəfli, əhatəsiz ola bilər. Teletənqid akademik yanaşmanı tələb etdiyindən onun metodologiyasının da mövcudluğu tələb kimi çağdaş sənətsünaslığın qarşısında durur. Bu elmi araşdırmada məhz təhlilin metodologiyasını, istiqamətlərini müəyyən etməyə çalışacağıq. Təhlilin əsas istiqamətlərini, vacib olan tiplərini göstərəcəyik. Televiziya təhlilinin əsas istiqaməti kimi bədii-yaradıcı, ictimai və sosial-kulturoloji çözümlərin götürülməsi daha əhatəli və elmi yanaşmanı təmin edir. Sosial anlamda həm də iqtisadi amillər, qiymətləndirmə, marketing işinin prinsipləri, ölçmə yolları təhlil olunmalıdır. Televiziya milyonlarla insana təsir edərək onların dünyagörüşünü biçimləndirir, sosial-siyasi və mədəni baxışları təyin edərək yönəldir. Televiziya təkcə məlumatverən, xəbəryetirən deyil, həm də ev əyləncəsini quran vasitədir. Bütün sosial qruplara, yaşlara ünvanlanan yayım evdə hər kəsi öz ətrafına toplamaq məqsədi daşıyır. Məhz bu da onun sosial, kulturoloji, bədii əhəmiyyətini artırır, qoyulan tələbləri qal-

dırır. Televiziya yayım vahidləri öz yaranışından sosial-mədəni həyata hesablanıb, onu təsadüfi hal kimi dəyərləndirmək, tarixi, siyasi mədəni prosesdən kənarında çözmək doğru olmayan yanaşmadır. 1942-ci ildə yayıma başlayan ilk kommertiya kanalı olan ABŞ-ın “DuMont” kanalı əhəlini müharibənin stressindən çıxarmaq üçün əyləncəli proqramlar və komediyalar yayımlamağa başladı. Erni Kovaks, Pol Uinçell, Cerri Mahouni o dövrdə ekranlara gələrək insanlara gülüş bəxş edən xeyirxahlar kimi yadda qaldılar. İkinci Dünya Müharibəsindən sonrakı dövərdə istər ABŞ-da, istərsə də Avropada yumoristik proqramlar, əyləncəli şoular artmağa başladı ki, bu da müharibənin yaratdığı əhvalı dəyişmək, aqressiyadan uzaq nəslə yetişdirmək məqsədi daşıyırdı. SSRİ-də və onun tərkibində olan Azərbaycanda TV ideoloji təbliğət, yüksək mədəni nümunələrin reproduksiyası vəzifəsini Sovet quruluşunun sonuna qədər qoruyub saxladı.

1956-cı ildə videoplyonkanın meydana gəlməsi, proqramın təkrar yayım imkanının yaranması yayımın kommertiya mahiyyətini gücləndirdi, yayımçılar öz fəaliyyətlərini kommertiya dairələrin maraqları ilə tənzimləməyə başladı. İlk dəfə ABŞ-da Conaton Vinterin şousu videoplyonkaya alınaraq təkrar-təkrar verilməsi ilə yadda qaldı. Sitkom (situasiyalar komediyası) formatı məhz bu şouların əsasında yarandı. 1951-ci ildə “I Love Lucy” üç kamera ilə çəkilən ilk sitkom oldu, ailə şouları yarandı, 1956-cı ildə isə ilk dəfə 30 dəqiqə həcmində olan seriallar yayımlandı. 1960-cı ildə sinxronun mümkünüyü, final və ön titrləri yerləşdirmək imkanları, gecikməklə çəkmək imkanlarının yaranması, bununla da idman yarışlarında ən əsas məqamları təkrar vermək hissəsi, portativ kameraların yaranışı televiziyanın imkanlarını xeyli artırdı. O, tədricən hər evdə bütün əyləncəni, informasiyanı ötürən əsas vasitəyə çevrildi. Kanalların və proqramların sayının artması, hamının marağına səbəb olması, ictimai münasibəti, rəyi və tənqidi də qəzet səhifələrinə, kitablara gətirdi. Sistemsi, bir qədər baxış təəssüratları ilə zəngin ilk tənqidi yazılar televiziyaşünaslığın təməli hesab oluna bilər. 1970-ci illərdən başlayaraq ABŞ və Avropada əxlaqa, dəyərlərə zidd, irqçiliklə zəngin mövzulu yayımların ekrana çıxması cəmiyyətdə birmənalı qarşılanmırdı. Ciddi tənqidlər, “All in the family”, “Dallas” kimi serialların ictimaiyyətdə yaratdığı qızcıq yeni mövzu-ideya axtarışını, formatın tətbiqini tələb edirdi. Saat 07.00-21.00 “ailə vaxtı” elan olunması, bu vaxt ərzində zorakılıq, erotik, irqçi və ayrı-seçkilik yaradan istənilən görüntü, çıxış, atmacanın belə qadağan olunması çox ciddi mövzu məhdudiyyətləri yaratdı. Məhz bu dövürü teleyayımında yaş, sosial qruplara görə bölünməsi işinin başlanğıcı və yeni nəsil veriliş, proqramların tələb olunan məhdudiyyətlər çərçivəsində daha keyfiyyətli təəssümü kimi dəyərləndirmək lazımdır.

1970-ci ildə “RCA” şirkətinin yeni standartı – VHS-i təqdim etməsi,

optik kabellərin istismara buraxılması televiziya yayımında görüntünün keyfiyyətini xeyli dərəcədə artırmış oldu. Artıq 1980-ci illərdən başlayaraq görüntü üzərində yaradıcı iş mərhələsi pərvəriş taparaq, yaradıcılığın qayəsində çevrildi və montaj effektləri, şrift, yazıların ölçüləri, biçimləri ilə fərqlənmək o dövrün əsas yaradıcı axtarışın ab-havası oldu. “MTV” – musiqi, “CNN” – xəbər, “Bravo” – kino kanallarının yaranışı ixtisaslaşmış yayımın əsasını qoymaqla yeni kommersiya imkanları formalaşdırdı. Videoklip sənətinin yaranması və bununla da müğənnilərin öz mahnılarını reklam etməsi anlayışı istər şou-biznes, istərsə də teleyayım üçün yeni üfüqlər açdı.

1990-ci illərdən isə rəqəmsal anlayışın meydana gəlməsi yeni tip yayımlara və keyfiyyət sıçrayışına təkan verdi. Artıq kompüterlə televiziya yayımının vəhdəti tapılmışdı və montaj, qrafika işlərində məxsusi kompüter proqramlarından istifadə olunurdu. Bütün bu texniki sıçrayışlar teleyayımın keyfiyyətini yüksəltməklə bərabər, onun yaradıcı imkanlarını, yeni yanaşmanı da meydana çıxardı.

Ketrin Kellison “Televiziyanın prodüser işi” kitabında yazır: “Teleyayımçı yaxşını pisdən ayıran və daimi olmayan publikadır. Onların maraqları hər mövsümdə dəyişir. Bu gün kafedə belə qırğın söhbəti danışılan verilişi ola bilər ki, sabah heç kim yadda saxlamasın və yenisini müzakirə etsinlər” (14, s. 58). Məhz bu cəhət teleyayımçıları durmadan axtarışda olmağa, yenilənməyə sövq edir. Yeni cığırın tapılması əsas yaradıcı meyara çevrilir.

Televiziya təhlili barədə danışmaq üçün onun əsas yaradıcı meyarlarını, janrlarını dəqiq müəyyən etməklə təsnifləndirmək olduqca mühüm vəzifə kimi meydana çıxır. Televiziya yaradıcılığında özünü büruzə verən, daha çox rast gəlinən janrlara diqqət yetirməklə onu aşağıdakı kimi təsnifləndirmək daha dəqiq, elmi və hərtərəfli yanaşmanı təmin edə bilər:

Tədris və sənədli filmlər daha çox maarifləndirici, bilikverici mahiyyət daşımaqla həm sosial-pedaqoji, həm tədris funksiyalarını yerinə yetirməklə, təmir, dizayn, yaşam tərzini, təbiət, səyahət mövzuları ilə bərabər araşdırma, tarixə yeni nəzər, bioqrafik, kulisarxası baş verən hadisələrdən ibarət temaları da özündə ehtiva edir;

Sitkom ailəvi baxış üçün nəzərdə tutulan qadın və yeniyetmə auditoriyasını əhatə edən, yumoristik və maarifləndirici süjeti olan, tamaşaçının tanıdığı qəhrəmanları müxtəlif situasiyalarda göstərən televiziya janrıdır. Gülüşlə hansısa mənfiliklər, problemlər göstərilir. Sitkomun gülüşü öldürücü deyil, öyrədici olduğundan yumora daha yaxındır;

Çoxseriyalı filmlər daha çox kriminal, siyasi, bir sözlə, “qaynar” mövzuları əhatə edən ailəvi baxış üçün nəzərdə tutulan kinematografik elementlərlə zəngin yayım vahididir. “Məxfi materiallar”, “Lost” və s. kimi

məşhur çoxseriyalı filmlər uzun illərdir ki, dünya seyrçilərinin maraq dairəsindədir. Bu janr yaxın qonşu ölkələr – Rusiya və Türkiyədə inkişaf etmiş və ölkəmizdə bu sahədə boşluqların olması ilə əlaqədar yerli seyrçiləri bu filmlər öz ətrafına toplamışdır. Burada olan yaradıcı axtarışlar, yeniliklər haqqında danışılan janrın bədii imkanlarını artırmışdır;

İnformasiya proqramları janrına dünyada, regionda baş verən hadisələri siyasi, mədəni, idman xəbərlərini ötürən telejurnallar, xəbər buraxılışları, yekun proqramlar daxildir;

Uşaq proqramları animasiya, tədris, kukla, dərs proqramlarını əhatə edir və kommersiya maraqlarından uzaq olur;

Tok-şoular isə gündüz, axşam və qadın tok-şoularına bölünməklə ayrı-ayrı mövzuların çözümlənə, insanların taleyi ilə bağlı müzakirələrə yer verir;

Serial axşam, günorta göstərilən telenovellalardır ki, bu da özünün yaradıcı meyarlarını və janr tələblərini dəqiq müəyyən etmiş uzunmüddətli yayım üçün nəzərdə tutulmuş janrdır;

İdman proqramları janrına idman xəbərləri, analitik araşdırma, idman yarışlarından translyasiya daxildir;

Oyun proqramları, intellektual oyunlar, telelotoreya, əyləncəli oyunlar və kapital şouları əhatə edir;

Biznes və reklam informasiya proqramları trening, birja, iqtisadi xəbərlər, sahələrin icmalı, reklam süjetləri yayımlamaq üçün nəzərdə tutulur. Reklam dedikdə isə, reklam çarxlarından ibarət bloklar, promo-materiallar və müxtəlif növdə reklam xarakterli imkanlar nəzərdə tutulur;

Musiqili kliplər isə musiqili proqramların yayımı, video-musiqi çarxlarının nümayişinə aid olan janrdır.

Televiziya təşəkkül dönməsi incəsənət və ədəbiyyatda postmodernist təfəkkürün yenidən yaranışı ilə səsləşdiyindən o da öz təbiətinə görə postmodernist yanaşmanı ortaya qoydu. Tədqiqatçılar Artur Kroker və David Kuk qeyd edirlər: “Televiziya tək-cə texniki obyekt deyil, mənsub olduğu hakimiyyətin simvolik mədəni forması kimi cəmiyyətə daxil olan elektron obrazların simulyakrı kimi hər şeyi reklam və hakimiyyətin simulyakral dünyasına daxil edən sosial aparatdır. Televiziya postmodernizmin real dünyasıdır” (25, s. 268). Televiziya postmodern dönməsinin həm əksi, həm də canlandırmasıdır. TV-nin təsir imkanları, xüsusiyyəti onun şüurlarda yaratdığı dünyanı çözmək üçün postmodernist yanaşma olmalıdır, bu fəlsəfədən kənardə izah tapmaq bir qədər çətin və tam olmayan axtarışdır. TV öz-özlüyündə postmodern gerçəkliyini interpretasiya edən model kimi çıxış etdiyindən bu modelin özünün interpretasiyası postmodernizm vasitələri ilə mümkündür. Postmodernizmin diskursunun əsas xarakterik cəhəti və postmodernizm mədəniyyətinin təşkilati vasitələri fraq-

mentlilik, intermətnlik, simulyaksiya, plüralistlikdir. Fraqmentallıq televiziya da mozaiklik, seriyalıq diskrentliklər şəklində təzahür olunur. Mozaiklik teleproqramın, nəzərə alsaq ki, televiziya siqnalları hissəciklərlə ekranda açılır, deməli, elə telegörüntünün özünün də konstruksiyasının ayrılmaz hissəsidir. Teleyayımın özü də fiziki baxımdan hissəciklərdən ibarət tordur. Yayım proqramın torunun strukturu öz mövzusuna, keyfiyyətinə və müddətinə görə bir-birindən seçilən verilişlərdən ibarət olması onun bölünmüş xarakterini göstərir. Mozaiklik, kollaj, fraqmentlilik, janrların qarışması, metafora ilə gerçəyin, tonların bir-birinə daxil olması teleyaradıcılığın mozaik təbiətindən xəbər verir. Texniki imkanların genişlənməsi, kompüter texnologiyasının tətbiqi mozaikliyi daha da dərinləşdirdi, onu üslub xüsusiyyəti kimi meydana qoydu. Mozaik quruluş və hissələrdən ibarətlik teleyayımın özündən başqa ayrıca proqram və verilişlərdə də özünü göstərir. Səhər buraxılışından tutmuş, xəbər proqramlarına qədər seyrçi mozaik quruluşlu verilişlərin şahidi olur. Dramaturji quruluşuna görə bu verilişləri vahid süjet xətti deyil, verilişin məqsəd-məramı birləşdirir. Bu verilişin daxilində olan süjetlərin özünün hər birinin müstəqil dramaturji modeli, strukturu və qəhrəmanı vardır.

Seriyalıq televiziyanın təbiətinin əsas cəhətidir desək, yanlışdır. Burada hər şey təkrarlanan proqramlaşdırma üzərində qurulur, yəni hər veriliş həftənin müəyyən günündə və ya gündəlikdirsə, müəyyən saatında davam edir. Janrıdan asılı olmayaraq teleproqramın proqramlaşdırılması baş verir ki, bu da seriyalıq təmin edir. Təkcə seriallar deyil, periodik yayımlanan xəbərlər, şoular və ya musiqili verilişlər müəyyən olunmuş vaxtda, davamlı şəkildə seyrçiyə təqdim olunur, bununla da, seyrçinin həyatını müəyyən struktura salır. Verilişin vaxtı seyrçinin fəaliyyətini tənzimləyir. Hansısa verilişi, filmi izləmək üçün o, evə tələsir, işlərini televiziya proqramlarının vaxtına uyğun qurur, reklamlarda fasiləyə çıxır, yayım bitəndə yatmağa qərar verir. Seyrçi artıq vərdiş etdiyi vaxtda izlədiyi verilişi görmədikdə diskomfort yaşayır, əsəbi duruma düşür, nəşə itirmiş insan kimi rəftar edir. Jan Pol Sarter “Dialektik şüurun təhlili” əsərində “seriyalı mədəniyyət” anlayışını elmə gətirərək bununla massmedianın təsiri ilə biçimlənən sosial mövcudluğun, məişətin xüsusiyyətini dəyərləndirdi. Məqsədli auditoriya və ya segment kimi dəyərləndirilən əhali qruplarını birləşdirən xüsusi maraqlar var və bu anlayışla müəyyən tip seriyalı verilişləri izləyən seyrçilərin qruplaşması nəzərdə tutulur. Sanki, bu seriyalı verilişlər yeni icmalar, qruplar yaradır, onların heç kimin anlamadığı maraqları, istəkləri və yanaşım tərzləri vardır. Seriyalı maraqlarla yaranan vəhdət, birliklər cəmiyyəti öz içindən parçalayır və qruplar arasında fərqli, ziddiyyətli münasibətlər formalaşır. Sarter bunu “seriyalı mədəniyyət par excellence” adlandırır. Əslində bu qruplar yanlış, əsassız olur və asanlıqla hansısa serial bitəcəyi təqdirdə dağılır. Özlü-

yündə integrasiya funksiyası daşıyan və öz işığı ətrafında milyonları toplayan kimi görünən TV əslində hipertrafik bölünmə yaradır və “mən+TV” düsturunu meydana qoyur. Bu düstur dəyişməkdir və çağdaş insanın əsas dünyagörüşünü ifadə edir. “Mən və televizor” vəhdəti, bu münasibətlərdən əmələ gələn rəy, görüntünün, verilişin yaratdığı obraz insan modelinin əsasını formalaşdırır, dünyagörüşlərinin əsasını, davranışının mahiyyətini təşkil edir. Diskrentlik-remote controller insanın baxmaq istədiyi idarəetmə imkanındır. Pult və onun vasitəsilə televizoru idarə etmək imkanı diskrentliyi reallaşdırdı. İnsan əlindəki pultla özünü hakim sayır, seçim edir, münasibətini bildirir. Məhz reyting hesablamada tətbiq olunan piplmetr pultla seçim etdikdən sonra o qurğuya da seçim etmək prinsipi üzərində qurulur. Məsələn, Azərbaycan Respublikası ərazisində TV reytingləri hesablamaq üçün 250-400 ailə ilə saziş imzalanıb və onlar pultda düyməni sıxaraq həmin qurğuya da pultla bu anda hansı kanalı izlədikləri haqqında məlumatı göndərirlər. Beləliklə, seyrçi uzaqdan idarəetmə imkanı qazanır. Həyatda heç bir situasiyanı, yaranmış vəziyyəti dəyişmək pultla efrdə göstərilən “vəziyyəti” dəyişmək qədər asan olmamışdır. Pult sehrli çubuğa çevrilərək seyrçinin teledünyasını dəyişdirməyə imkan verir. Kroker A. və Kuk D. “Televiziya və mədəniyyətin təntənəsi” əsərində yazır: “Evdə çoxlu düymələrə hakim olan seyrçi öz əyləncəsini – teleproqramının cədvəlini qurur və bu onun şəxsi həyatını, zövqünü, əhvalını təcəssüm etdirir” (25, s. 163). Məsafədən idarəetmə təkcə zövqü yox, həm də seyrçinin verilişə, proqrama münasibətini də əks etdirir. Əslində teletənqidin ən sadə şəkli seyrçinin pultla etdiyi seçimdir. Sonradan biz zapping, zipping, qreyzing prosesini izah edərək onun psixoloji tərəflərini açacağıq və bunun teleməhsulun gələcək taleyinə təsirini də göstərməyə çalışacağıq. Bəzən gerçəkliklə barışmayaraq kanalı dəyişən seyrçi öz aləmini yaradır. Bununla da kanallar tez dəyişməklə bütöv bir fikri qavramaq əvəzinə klip kimi franqmentallıqla hadisələri izləyir və onun şüurunda bu proses eyni cür qalır. Məhz postmodernist təhkiyədə də fraqmental qavramaq əsas yeri tutur, onun başlıca meyarı kimi çıxış edir. TV mədəniyyətində mozaiklik, fraqmentlərlə qavrama və seriyalıqla birləşmə, kənardan idarəetmə əsas qayəni təşkil edir. Seyrçi kinoda və teatrda mozaikliyi, kənardan idarəetməni, davamlılığı-seriyalılığı müşahidə edə bilmədiyindən evdəki televizora daha da bağlanır. Televiziya tənqidinin metodologiyasında bu amillər nəzərə alınmalı və təhlil zamanı önə çəkilməlidir. Əks halda TV-nin başlıca bədii xüsusiyyətlərini, cəhətlərini anlamaq mümkün olmayacaq, təhlil birtərəfli ediləcək və natamam, yarımçıq görünəcək.

M.Maklünün gəldiyi əsas elmi nəticə çap maşının ixtirasından sonra meydana gələn xətti qavramanı televiziyanın yaranışı dəyişdirməsi və qlobal qavrama televiziyanın obrazları vasitəsi ilə mümkün olmasıdır

(20, s. 107). Televiziya birbaşa xətti mətni deyil, audiovizual işarələri yaradaraq ötürür. Postmodernizmin mahiyyətində duran mətn üzərində mətn və ya intertekstuallıq mətnin sərhədlərini qırır, bitkinliyi aradan qaldırır, daxilən çoxcəhətli edir. Mətnlər cəmi, kulturoloji kodlar yaranır ki, bununla mətn ötürülür və qavranılır. TV-nin də obrazlarla danışması onu intertekstuallığa qovuşdurur, bu təbiəti yaradır. TV düşüncəsi təkcə sözlə deyil, onun qulağa, əsəb sisteminə təsiri ilə yaranır və daha çox obrazlarla biçimlənir. TV – informasiyanın məzmunu ilə deyil, onu çatdırılma forması ilə təsir edir. Bu mənada telemətn adı mətn deyil, verbal müraciət, vizual obrazlar, mozaik simvolika, semiotik kodları olan mürəkkəb, üstəlik seyrçinin daxil olduğu böyük mətnidir. Məhz bu xüsusiyyətlər teleobrazları zənginləşdirir, təsirini gücləndirir. Bu obrazlar yeni düşüncə, yeni qavrama, gerçəyi dəyərləndirmə formaları yaratdı və M.Maklünün söylədiyi kimi, yeni televiziya üslubu meydana çıxartdı. Postmodernistik intertekstuallıq televiziyanın ədəbi-mədəni fəaliyyətinin əsasını, mahiyyətini təşkil edir. Əksinə ola da bilməz, çünki mürəkkəb, qarışıq mətn adı mətn deyil, ondan üstün və qüdrətlidir. Elə buna görə də, bu mətni qavramağa alışmış seyrçi adı mətni qəbul edə bilmir, obrasızlıq, özünün iştirak etməməsi onu bu mətndən uzaqlaşdırır.

Bütün informasiya texnologiyalarının təbiətində simulyakorluq başlıca yeri tutur. Televiziya da gerçəyin özünü deyil, onun modelini göstərir. Beləliklə, gerçək simulyasiya olunur. Televiziya özünün yaradıcı və texniki imkanları ilə istədiyi gerçəyi canlandırır və təsir gücü ilə seyrçini məhz bu gerçəyə inanmağa vadar edir. TV obrazları ilə yeni, özünün yaradıcı siyasətinə, siyasi platformasına (əgər varsa) uyğun gerçək modelini quraraq manipulyativ mexanizmlərin köməyi ilə seyrçinin şüuruna təsir edərək onu inandırır. Beləliklə, gerçək deyil, onun simullaşması baş verir. Simulyakorluq TV-nin bütün növ yayımında təzahür olunur: istər sənədli film, xəbər buraxılışı, istərsə də əyləncəli bir proqramda. Bu cəhət də teleyaradıcılığa postmodernist təhkiyə kimi yanaşmanı ortaya qoymağa əsas verir.

Postmodernin digər vacib olan xüsusiyyəti plüralistlik də teleyayımında özünü təzahür edir. Totalitar düşüncədə TV bir kahin kimi meydana gələrək ideoloji fikri təlqin edir, yaşamağın, düşünməyin formalarını diqtə edir. Demokratik cəmiyyətdə isə kanalların çoxluğu bir gerçəyə bir neçə fərqli münasibət, plüralistik yanaşmanı ortaya qoyur. Bu mənada postmodern modernizmdən özünün plüralizmi ilə seçilir. Çağdaş insanın özünün sevdiyi gerçəyi çatdırın vasitə onun üçün önəmlidir. İnteraktiv, kabel və ən yeni olan internet televiziyası plüralizm yaradır, seyrçiyə seçmək imkanı verir. Plüralizm özünü təkcə yanaşma tərzində deyil, həm də yaradıcı həldə, bədii imkanların müxtəlifliyində, mövzu və onun təfsirindəki çoxçeşidlilikdə əks etdirməlidir. Yeknəsəqlik, təkrarçılıq teleyayımın gü-

cünü, seyrçi marağını zəiflədir, onu gərəksiz vasitəyə çevirir. Yaradıcı axtarışlar, yeni metodlar yenilikçilik ən əsas da müxtəliflilik, rəngarənglik teleyaradıcılığın başlıca meyarı olmalıdır. Boz, məzmunuz verilişlər seyrçinin sonu görünməyən kanal axtarışına səbəb olur.

Ədəbiyyat:

1. Aristotel. Poetika. B.: Gənclik, 1967.
2. Dadaşov A., Məhərrəmov Q. Televiziya və kino tamaşaları. B.: Təhsil, 1999.
3. Dadaşov A. Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası. B.: Nağil Evi, 2005.
4. Məhərrəmov Q. Televiziya haqqında etüdlər. B.: Təhsil, 1996.
5. Rəhimli M. Kütləvi informasiya vasitələri demokratikləşmə prosesində. B.: Qanun, 2002.
6. Umberto Eco və Postmodernizm fəlsəfəsi. B.: Qanun, 2008.
7. Багиров Э. Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978, 151 с.
8. Багиров Э. Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды. М.: МГУ, 1976.
9. Багиров Э., Борецкий Р. и др. Жанры телевидения. М.: МГУ, 1967.
10. Багиров Э., Кацев И. Телевидение – XX век: Политика. Искусство. Мораль. М.: Искусство, 1968.
11. Вачнадзе Г. Всемирное телевидение. Тбилиси: Гапатлеба, 1989.
12. Вильчек В. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987.
13. Капылова Р. Кинематограф плюс телевидение. М.: Искусство, 1972, 439 с.
14. Келлисон К. Продюсирование на телевидении. Практический подход. Минск: Гревцов Паблицер, 2008.
15. Гаврилов К. Заповеди заказчика телевизионной рекламы. Как сделать успешный рекламный ролик. М.: Вильямс, 2008.
16. Гаймакова Б. Методика и практика подготовки телевизионных передач. М.: Искусство, 1975.
17. Галушко Р. Драатургия буржуазного телевидения. М.: Искусство, 1977.
18. Голядкин Н. ТВ – информация в США. М.: МГУ, 1995.
19. Голдовская М. Человек крупным планом. М.: Искусство, 1981.
20. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: «Ника Центр Эльга», Издательство дом Дмитрия Бурого, 2003.
21. Телевидения вчера, сегодня, завтра. Выпуск 1, М.: Искусство, 1981.
22. Телевидения вчера, сегодня, завтра. Выпуск второй. М.: Искусство, 1982.
23. Baker R. The dostinate audience: the influence process from the point of social Communication – “American psychologist”. Loncaster. 1694. №5.
24. Gerbner G. Pressure upon Mass Communicators-in: The Sosiology of Mass-Media Communicators. 1963.
25. Kroker A.,Gook D. The Postmodern Scene. Excremental Cultureand

- Hiper-Aesthetics. Montreal, 1987.
26. Lasarsfeld P. Trends in broadcasting. Tokyo. NHK, 1971.
27. Larsen O.M. Social effects of Mass Communication-in: Handbook of Modern Sociology Chicago. 1968.

Эльчин АЛИБЕЙЛИ
elchinalibeyli@rambler.ru

Основы методологии телевизионного анализа

РЕЗЮМЕ

В статье автор дает подробную информацию о сущности телевизионного исследования и направлениях его развития. Он также сообщает читателю об образовательных, документальных и многосерийных телевизионных фильмах. В статье автор говорит о влиянии телевидения на человеческую психику, ее роли в ее формировании и точно определяет главные направления художественного исследования. Наряду с вышеуказанным, он также сравнивает мысли мировых и азербайджанских искусствоведов и экспертов по культуре.

Посредством анализа телевизионного и точного определения ее главных критериев и жанров, ее классификация сформулирована как главная цель в статье. В статье говорится о жанрах, которые, главным образом, найдены в телевидении. Творческая сущность телевидения, ее поиски и все социальные общественные аспекты, постмодернистское мышление являются основными предметами статьи.

Ключевые слова: *телевизионный анализ, принципы телевидений, функции телевидений, онтология, аудитория, рейтинг телевидения, пилметр*

Elchin ALIBAYLI
elchinalibeyli@rambler.ru

Basics of analysis methodology of television

SUMMARY

In the article the author provides detailed information about essence of television studies and directions of its development. He also informs the reader of educational, documentary films and TV serials. In the article the author speaks about influence of television on the human psyche, its role in its formation and precisely determines the main directions of art studies. Along with the above said, he also compares thoughts of the world and Azerbaijani art critics and culture experts.

Through analysis of the television and precise determination of its main criteria and genres, its classification is set forth as the main objective in the article. The article speaks about genres which are mainly found in television. Creative essence of television, its searches and all social and public aspects, post-

modernist way of thinking are the main subjects of the article.

Key words: *the analysis of television, the principle of television, the functions of television, ontology, audience, the rating of television, piplemetr*

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

Орхан ЗЕЙНАЛЛЫ

Старший преподаватель БМА имени У.Гаджибейли

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЁРА ОРКЕСТРА

Ключевые слова: *оркестр, дирижор, психологические особенности, анализ*

Работа дирижёра с оркестром это большое искусство, требующее не только таланта, мастерства, но психологической подготовки. Непонимание или недооценка этого положения неизбежно и решительным образом снизит её эффективность, с какой бы тщательностью она ни осуществлялась. Дирижёр оркестра, работая со своими оркестрантами, развивает в каждом из них имеющиеся индивидуальные творческие, интеллектуальные, технические данные, воспитывает органически спаянный в смысле общности творческого мышления и по слаженности исполнительского ансамбля коллектив. Значимость этой задачи неосуществима без глубоких знаний в области общей и музыкальной психологии.

Знаменитый актер и режиссер немого кино Чарли Чаплин в своей книге «Моя автобиография» так выразил свое отношение к музыкантам, играющим в оркестре «По-моему, нет ничего теплее и трогательнее зрелища симфонического оркестра. Романтический свет попитров, настройка инструментов и внезапная тишина при появлении дирижера словно утверждают общественный, основанный на тесном сотрудничестве характер их искусства» (4, с. 391-392).

Исполнение музыкального произведения оркестром духовых инструментов требует огромного взаимопонимания и умения подчинять свои действия единой воле дирижера, отвечающего за конечный результат усилий всех музыкантов.

Воспитание сплоченного духового оркестра – это задача, которая встает перед многими дирижерами оркестров; решение этой задачи помимо чисто музыкальных проблем, включает в себя некоторые психологические, связанные с закономерностями общения музыкантов друг с другом.

С точки зрения психологии музыкальный коллектив есть группа людей, объединяющих свои усилия для выполнения поставленной художественной цели.

Попадая в коллектив оркестра, музыкант-исполнитель может довольно значительно менять свое поведение. Еще В.М.Бехтерев установил, что коллектив может действовать на людей трояко: либо он будет оказывать положительное влияние на личность и увеличивать ее возможности, либо она останется безразличной к коллективу, либо коллектив выступит в роли тормоза для проявлений творческих проявлений личности. Каков будет результат взаимодействия, зависит от исходных установок, как коллектива, так и личности. Если мысли и чувства музыканта идут в направлении основной деятельности оркестра, соответствуют его целям, то он будет и острее чувствовать, и глубже мыслить, если же наоборот, то оркестр будет оказывать тормозящее действие на личность исполнителя.

Одним из наиболее существенных характерных явлений, которое можно наблюдать в оркестре, – это психологическая совместимость (коммуникабельность), под которой понимается свойственная человеку черта, выражающаяся в его податливости давлению со стороны коллектива музыкантов в ситуации конфликта, когда его мнение не совпадает с мнением остальных.

Учёные психологи утверждают, что склонность к психологической коммуникабельности (так называемой комфортности) зависит от сферы деятельности и интересов личности. Отмечается также, что если в оркестр ввести одного музыканта, не согласного с мнением большинства, то процент психологической комфортности в коллективе резко снизится. Исследователи отмечают объективную тенденцию повышения творческой самостоятельности и независимости музыканта от других в случае его высокой профессиональной компетентности, и повышение комфортности поведения во всех остальных областях жизни.

Психологическая коммуникабельность может играть в развитии личности человека двойную роль. Если музыкант находится на более низкой стадии профессионального и интеллектуального развития, чем оркестр, то последний выступает как положительно развивающий фактор. Если же исполнитель по своим качествам превосходит в каком-либо отношении коллектив оркестра, то давление большинства будет оказывать на его личность разрушающее влияние. Так, хороший музыкант-исполнитель, попав в духовой оркестр, отличающийся неряшливостью игры и отсутствием интересного репертуара, может потерять многие профессионально ценные качества.

Для успешной деятельности духового оркестра большое значение имеет его сплочённость, понимаемая как ценностно-ориентационное единство, в котором отражается степень совпадения мнений всего коллектива музыкантов, по отношению к наиболее значимым для него целям. Сближение оценок в профессиональной и нравственной сфере сопровождается ростом эмоциональной привязанности всех музыкантов оркестра к его деятельности.

Большое значение для успешной деятельности духового оркестра

имеет совместимость психологических характеристик входящих в нее музыкантов. Такие черты личности, как общительность, хорошая работоспособность, способность к эмпатии положительно влияют на успешность совместной музыкально-исполнительской деятельности, в то время как подозрительность, самоуверенность и авторитарность препятствуют ей. Серьезные проблемы в системе межличностного взаимодействия чаще всего возникают в ситуациях, когда в оркестре приходится сотрудничать исполнителям, имеющим разный уровень профессиональной подготовки, художественно-эстетических критериев и творческой активности.

Деятельность духового оркестра может быть построена как на основе принципов, **предполагающих** взаимопомощь и сотрудничество, так и на основе принципов конкуренции между исполнителями.

Дирижёру духового оркестра важно разработать методы, направленные на улучшение межличностных отношений в оркестре. Для этой цели концертмейстерам оркестра рекомендуется обращать особое внимание на исполнителей своей группы, налаживать с ними более тесные личные и профессиональные контакты и подчеркивать в их исполнительской деятельности появление положительных результатов. Опыт показывает, что в результате таких формирующих методов, резко меняется характер, интенсивность и направленность общения, улучшается психологическая атмосфера в оркестре. Оркестранты работают с большей ответственностью и мотивацией, они чувствуют себя более увереннее на сцене, что особенно заметно проявлялось в снятии ранее наблюдавшихся стрессовых предконцертных состояний.

Для достижения общей активной работоспособности всех исполнителей духового оркестра, дирижёр может использовать метод, суть которого заключается в том, что в качестве основного показателя успеха деятельности оркестрантов будут оцениваться только общие результаты работы, а индивидуальные достижения учитываться не будут. В результате такого подхода общая атмосфера, царящая оркестра, а также качество его работы явно улучшались и активно способствовали достижению поставленных задач. Кроме того, было установлено, что явно снижалось стремление к соперничеству друг с другом, повышался уровень творческой удовлетворенности, реже возникали конфликтные ситуации и споры друг с другом, а продуктивность совместной работы значительно возрастала.

Отмечая большое значение взаимной сплоченности духового оркестра для эффективности его деятельности, вместе с тем, отметим, что слишком теплые и дружеские отношения, как это ни странно, могут вредить успеху выполняемой работы. В исследованиях по психологии установлено, что до определенного предела межличностная контактность способствует повышению успеха групповой работы, но после перехода критической точки подобная контактность становится отрицательным фактором. Опыт работы с оркестром, показывает, что при

слишком «теплых» отношениях большую часть своей энергии направляют не на работу, а на поддержание хороших межличностных отношений, и работа незаметно отходит на второй план.

На успешность деятельности всего коллектива духового оркестра большое влияние оказывает стиль руководства дирижёра, используемый для достижения художественных и исполнительских задач.

При авторитарных методах руководства духовым оркестром большинство решений принимается самим дирижёром, права оркестрантов на выработку решения игнорируются, ибо они рассматриваются с позиций дирижёра, как менее компетентные и не обладающие необходимым опытом. Управление осуществляется при помощи приказов, не подлежащих обсуждению.

Демократические принципы управления основаны на признании мнения оркестрантов, их права на участие в выборе тех или иных решений, то есть в некоторой степени, совместного, общего управления. В духовом оркестре, находящемся на высоком уровне профессионального развития, действует процесс самоуправления, с которым дирижёр считается и нередко согласует свои решения, предоставляя возможность для проявления творческой инициативы и самостоятельности оркестрантов.

Третий тип управления можно назвать анархическим, попустительским, при котором ни дирижёр, ни исполнители не обсуждают и не участвуют в профессиональном развитии коллектива и не намечают перспективы его развития. Результаты деятельности духового оркестра при таком отсутствии целенаправленного руководства, как правило, ниже среднего.

Использование того или иного стиля руководства оркестром зависит от обстоятельств и уровня профессионального развития данного коллектива. При низкой квалификации оркестрантов и отсутствии трудовой дисциплины лучшие результаты может дать директивный стиль управления, четко определяющий функции каждого музыканта и строгий контроль за их выполнением.

Демократический стиль руководства дает наилучшие результаты в высоко профессиональном оркестре, в котором музыкантов отличает качество исполнительской подготовки и ответственность за выполняемое дело. Контроль за деятельностью и дисциплиной в этом случае, осуществляется не столько со стороны дирижёра, сколько со стороны самих музыкантов.

Таким образом, отметим, что в большинстве случаев деятельность дирижёра требует комплексных усилий, а его поведение в коллективе оркестра имеет свои закономерности. Для успешного участия в ансамбле или оркестре каждый музыкант, по-видимому, должен обладать определенной долей психологической коммуникабельности, которая вместе с опытом перерастает в умение согласовывать свои действия с действиями оркестрантов. Сплоченный коллектив музыкантов

оркестра отличает единство во мнениях, взглядах и установках. В таком оркестре музыкант чувствует себя уютно и получает наибольшие возможности для развития своей личности. Одним из лучших методов развития оркестрового коллектива является групповая дискуссия по важнейшим вопросам и стоящим перед ним целям.

Дирижёр, встающий за пульт оркестра может придерживаться разных способов общения с коллективом. Демократический стиль общения говорит о высокой нравственной культуре данного дирижёра. В процессе дирижирования предпочтительнее делать замечания в косвенном виде, не задевая самолюбия оркестрантов. Умелым руководством, с учётом всех психологических нюансов дирижёр может добиться высоких художественных достижений, на которые он не может рассчитывать при попустительском или авторитарном способе руководства. Важнейшим условием такого достижения является любовь оркестрантов к своему искусству с одной стороны, и любовь к своему дирижёру и художественному руководителю – с другой.

Литература:

1. Грум-Грижимайло Т.Н. Об искусстве дирижёра. М.: 1973.
2. Кондрашин К. Мир дирижёра. Л.: 1976.
3. Рождественский Г. Мысли о музыке. М.: 1976.
4. Чаплин Ч. Моя автобиография. М.: 1966.

Orxan ZEYNALLI

Orkestr dirijorunun fəaliyyətində psixoloji xüsusiyyətlər

XÜLASƏ

Məqalədə orkestr dirijorunun fəaliyyətində psixoloji faktorlar araşdırılır və analiz edilir. Müəllif orkestrin idarə prosesində müxtəlif üslubları təyin edir və dirijorun professional ustalığında psixoloji hazırlığın vacib olduğunu göstərir.

Açar sözlər: *orkestr, dirijor, psixoloji xüsusiyyətlər, analiz*

Orxan ZEYNALLI

The psychological features of orchestra conductor's activity

SUMMARY

The psychological features of orchestra conductor's activity are uncovered and analyzed in the article. Author indicates on different styles in leading the orchestra and underlines the importance of psychological preparation in conductor's professional mastery.

Key words: *orchestra, conductor, psychological features, analyze*

Rəyçi: fəlsəfə elmləri doktoru, professor G.A.Abdullazadə
AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI
«KONSERVATORİYA» № 2, 2012

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
sənətşünaslıq namizədi, dosent
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

CƏBRAYIL RAYONU “FİTAR”IN YOLUNU GÖZLƏYİR

Açar sözlər: *elektrofon, fitar, yeni alət, Fikrət Şəhriyaroglu*

Azərbaycan ərazisi dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biridir. Həm də bu ulu diyar ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri sayılır. Ölkəmizdə Azərbaycanın qədimliyini, eləcə də mədəniyyətinin qədim köklərə malik olduğunu təsdiqləyən yetərinə arxeoloji, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik və s. kimi faktlar mövcuddur.

Çalğı alətlərinin Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisinin inkişafında, həmçinin təbliğindəki rolu inkaredilməzdir. Bu alətlərin bir çox peşəkar ifaçıları xalqımızın tanınmış tarixi şəxsiyyətləri olub. Nümunə üçün deyə bilərik ki, Dədə Qorqud əlində qolça qopuz türk ellərini qarış-qarış gəzib, onun öyüd-nəsihətləri bu gün də dillər əzbəridir. Xalq qəhrəmanları – Babək əl-Xürrəmi (təqribən 795-838) tənbur, Koroğlu (XVI əsr) isə saz çalmaqla dövrlərinin ən gözəl ifaçıları olublar. Onlar bir əlində qılınc, bir əlində çalğı aləti (tənbur, saz) düşmən üzərinə yeriyiblər. Bununla da döyüşçülərini ruhlandırır, düşmənləri lərzəyə salıblar.

Orta əsrlərdə yaşayan bir çox klassik şairlərimiz muğamlarmızı öyrənməklə bərabər çalğı alətlərimizi də dərindən mənimsəmişlər. Nümunə üçün Məhsəti Gəncəvinin (XI əsrin sonu – XII əsrin birinci yarısı) çəngdə, kamançada, Şah İsmayıl Xətəinin (1486-1524) udda, sazda məharətlə çalmalarını yada salmaq olar (1, s. 7). Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə yaşayan sənətkarlar musiqi mədəniyyətimizə ecazkar səslə bir sıra çalğı alətləri bəxş etmişlər. Çox təəssüf ki, onların icad etdikləri bəzi çalğı alətləri tarixin sonrakı mərhələlərində unudulmuşdur. Dövrümüzə qədər gəlib çıxan, adları məlum olan müəyyən alətlərimizin də kimlər tərəfindən icad edildiyi də bəlli deyil. Amma Azərbaycanın böyük musiqişünas alimləri Səfiəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir Urməvinin (1217-1294) müğənni (və ya müğni), nüzhət, Xoca Raziyyəddin Rizvanşah (dünya şöhrətli musiqişünas alim Əbdülqadir Marağalının qayınatası) kuzə dəsti, Kamaləddin Əbdülqadir bin Qeybi əl-Hafiz Marağalının (1353-1435) kasa dəsti (çini kasa sazı) və əlvah (ksilofonun sələfi) alətlərini icad etdikləri elmi və tarixi mənbələrdə təsdiqini tapıb.

Digər azərbaycanlı alim Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Uzluq ibn Tərxan əl-Fərabinin (865-950) tar alətini icad etməsi və yaxud

təkmilləşdirməsi ilə bağlı yaxın keçmişdə mətbuat səhifələrində bir sıra maraqlı açıqlamalar verilmişdir. Bu barədə görkəmli bəstəkar, dirijor, musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976), tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) və sənətsünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva əsərlərində araşdırmalar aparmışlar.

Biz, yeni icad edilən, telli və mizrabla səsləndirilən fitar elektro alətinin etimologiyası, morfolojiyası, yaranma zərurəti haqqında geniş məlumat verməyi qərara almışıq.

Uzun illərdir Avropa aləti gitara musiqi mədəniyyətimizə daxil olmuşdur. Bu alətin İspan, Rus və Havay növləri geniş yayılmışdır. Fikrət Şəhriyarov (Quliyev) uzun axtarışlardan sonra gitaranın Azərbaycan növünü hazırlamaq qərarını verir. Fitar adlandırılan bu alət gitaranın digər növlərindən bir çox xüsusiyyətlərinə görə kəskin şəkildə fərqlənir.

Gitaranın nablaya istinadən hazırlandığı çoxlarına məlumdur. Misir ehamlarının divarlarında nabl alətinin cizgisi verilmişdir. Bu alət quruşca gitaraya bənzədilir. Gitara sözünün ərəbcədən alındığı mənbələrdə bildirilir. Bu aləti ərəblər XIII əsrdə İspaniyaya gətirmiş və oradan bütün Avropaya yayılmışdır (2).

Az qala yarım əsrə yaxındır ki, gitara aləti musiqiçilərimiz tərəfindən böyük həvəslə istifadə edilməkdədir. Bu da səbəbsiz deyildir. XX əsrin II yarısından etibarən musiqi alətsünaslığında bütün dünyada olduğu kimi, Azərbaycanda da elektron çalğı alətlərinə üstünlük verilməyə başlandı. Əvvəllər səsgücləndiricisiz keçirilən Azərbaycan toylarında tədricən – XX əsrin 70-ci illərindən etibarən belə aparatlardan istifadə olundu. Gitara aləti də həmin illərdən Azərbaycanda ümumxalq məhəbbəti qazandı. Bu işdə virtuoz gitaraçı, əməkdar artist Rəmişin (Rafiq Hüseynov) böyük xidmətləri olmuşdur. Haqqında söhbət açdığımız Fikrət Şəhriyarov da uzun müddət gitara ifaçısı kimi, xalqımızın toy-düynələrində peşəkar ifaçı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Daha sonralar Fikrət müəllim elektron cihazların və çalğı alətlərinin təmiri ilə məşğul olmağa başlamışdır. F.Şəhriyarov söyləyir: “Məni həmişə bir fikir narahat edirdi. Bir çox dünya xalqları kimi, azərbaycanlılar da gitara alətini dinləməyi çox sevirlər. Niyə bu alətin Azərbaycan növü hazırlanılmasın?”

Uzun axtarışlardan sonra gördüyünüz bu fitar alətini ərsəyə gətirdim. Alətin adını fitar qoymaqda məqsədimiz vardır. Sözün birinci hecası “fi” adının (Fikrət) birinci hecası, “tar” isə tel mənalarını bildirir. Nəticə olaraq “fitar” sözü “Fikrətin telli çalğı aləti” mənasını bildirir”.

Musiqi alətşünaslığında aləti icad edən sənətkarların adlarına uyğunlaşdırılması ilə tez-tez rastlaşırıq. Məsələn: saksafon (Saks adlı sənətkar), tənburun bir növü Cunbuş (Türkiyəli Cünbuş adlı sənətkar) və s. kimi çalğı alətlərini nümunə göstərmək olar.



Fikrət Şəhriyarovlu fitar hazırlayarkən

Mütəxəssis kimi deyə bilərəm ki, F.Şəhriyarovlunun fitarını dinləyərkən, sanki sənətkarın qəlbinin hərarətini duyursan. O, fitarı hazırlayarkən öncə gitaranın hazırlanma texnologiyasını mənimsəmişdir. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan sənətkarları fabrikdə hazırlanan gitaraya deyil, məhz Fikrətin emalatxana şəraitində düzəltdiyi fitarlara üstünlük verirlər.

Fikrət müəllim fitara bəzək, naxış vurarkən sədəfdən, qaban və fil dişlərindən istifadə edir. Bu zaman milli ornamentlərdən – zəncirvari, çilik, cidaburnu, aypara, buta, paxlava, dama formalı elementlərdən istifadə edir.

Fikrət fitarı heç də təsadüfən hazırlamamışdır. O, Azərbaycanın dilbər guşələrindən biri olan Cəbrayıl rayonunda doğulub, boya-başa çatmışdır. Rayonda, eləcə də Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində elimizin toy-düyününə dəvət alırdı. Bir sözlə Fikrət sayılıb-seçilən sənətkar kimi fəaliyyət göstərirdi. Ermənilər Cəbrayılı işğal etdikdən sonra sanki Fikrət bir müddət musiqidən “küsmüşdü”. O, deyir: Elə bilidim ki, bura qonaq gəlmişəm bir neçə aya doğma Cəbrayıla qayıdacağam. Bakıdakı dostlar nə

qədər inad etsələr də əlimə gitaranı götürmürdüm. Deyirdim ki, inşallah Cəbrayılı geri qaytaran kimi mən də musiqi fəaliyyətimi orada davam etdirəcəyəm. Ailəmi dolandırmaq, çörək pulu qazanmaq üçün emalatxanada usta kimi çalışmağa başladım. Azərbaycan toylarında Çexoslovakiyanın istehsal etdiyi “Yolana-Tornado” elektro-gitarası istifadə edilirdi. Biz Bakıya gələndə elə bir dövr idi ki, “Yolana-Tornado” artıq istehsal olunmurdu. Köhnəlmiş bu növ gitaraları emalatxanada təmir edib, orijinalından da yaxşı vəziyyətə gətirirdim. Sənətkarlar işimdən çox məmnun qalırdılar. Hətta, özüm fabrikdə istehsal edilən gitaralardan fərqlənməyən belə alətlər hazırlayırdım. Daha sonra “fitar” düzəltməyi qərar verdim. Düşünürdüm, XXI əsrdə yaşayırıq, bizim də elektronlu alətlərimiz yaradılmalıdır. Fitar bu istəkdən ərsəyə gəldi”.

Fitar alətinə AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında baxış keçirilmiş və alət Azərbaycanın ilk telli, mizrabla səsləndirilən elektron aləti kimi bəyənilmişdir. AMK-nın rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi və AMK-nın Elmi işlər üzrə prorektoru, **professor Vaqif Əbdülqasimov** da bu işdə Fikrət Şəhriyaroğluna xeyir-dua vermiş, ona yeni-yeni nailiyyətlər arzulamışdır. Əməkdar artist Rəmiş fitarı ifa etdikdən sonra onu “XXI əsrin mükəmməl aləti” adlandırmış və öz müsbət rəyini bildirmişdir.

Çalğı alətlərinin mütəxəssisi kimi Fikrət Şəhriyaroğlunun bu işini yüksək qiymətləndiririk. Həqiqətən, Azərbaycanın kifayət qədər idiofonlu, membranofonlu, aerofonlu, xordofonlu alətləri olduğu halda, milli elektrofonlu çalğı alətləri yox dərəcəsidir. Doğrudur, son illərdə azərbaycanlı sənətkarlar bir sıra milli elektrofonlu alətlərin yaradılmasına cəhd edirlər və bu işdə müəyyən uğurlar da əldə etmişlər. Nümunə üçün AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədali Məmmədovun elektro-kaman alətini qeyd etmək olar.

Ümumilikdə bu istiqamətdə sənətkarlarımıza, eləcə də Fikrət Şəhriyar oğluna yeni-yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq. İnanırıq ki, fitar yaxın gələcəkdə xalq çalğı alətləri sırasında özünün layiqli yerini tutacaqdır.

Ədəbiyyat:

1. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2007.
2. <http://www.7not.ru/guitar/>

Аббаскули НАДЖАФЗАДЕ

Кандидат искусствоведения, доцент

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Джебраильский район в ожидании «фитар»а

РЕЗЮМЕ

В статье говорится о новом музыкальном инструменте фитар изобретённый Фикретом Шахрияроглы, который является одним из видов электрогитары. Фитар относится к семейству инструментов гитар: также как гавайские, русские, испанские гитары.

Ключевые слова: *электрофон, фитар, новый инструмент, Фикрет Шахрияроглы.*

Abbasgulu NAJAFZADEH

Candidate of study of Art, Assistant professor

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Jebrail's district is waiting the fitar

SUMMARY

This article is devoted to preparing fitar as a kind of elektroguitar. Fitar may be concerning to group of Hawaii, Russian, Spanish guitars.

Key words: *electrophone, fitar, a new instruments, Fikret Shahriyaroglu.*

Rəyçilər: *sənətsünəşliq namizədi, professor Malik Quliyev;
dosent Gülağa Zeynalov.*

Sevil HƏSƏNOVA
AMK-nın müəllimi

MAESTRO NİYAZI - 100

Açar sözlər: *Niyazi, dirijor, simfonik muğam*

Hacıbəylilər nəslə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafı tarixində silinməz iz qoymuşdur. Bu şərəfli soyadı eşidərkən ilk öncə dahi Üzeyir Hacıbəylinin sakit, düşüncəli siması göz önündə canlanır, daha sonra isə onun misilsiz, əvəzolunmaz xidmətləri hafizələrdə bir-bir vərəqlənir. Ü.Hacıbəylinin böyük qardaşı Zülfüqar Hacıbəyli də milli musiqi incəsənətinin tərəqqisi yolunda çox əmək sərf etmişdir. Əlbəttə ki, belə bir nəslin nümayəndələri irsən keçən istedadla sahibdirlər. Onlar Azərbaycan musiqi tarixinə seçilən və sevilən yaradıcılıq töhfələri vermişlər.

Hacıbəylilər soyadının daşıyıcılarından biri də bu il anadan olmasının 100 illik yubileyi qeyd olunan Maestro Niyazidir. Bu görkəmli şəxsiyyət Azərbaycanda dirijorluq məktəbinin təməlini qoymuş simalardandır. Niyazi mədəniyyətimizə, o cümlədən musiqi sənətinə misilsiz töhfələr bəxş edib. O, bəstəkar və ictimai xadim kimi də şöhrət qazanmışdır. Niyazi dünyada ilk Şərq dirijoru kimi tanınır. O, fərdi yaradıcılıq əzmi sayəsində Azərbaycan simfonik musiqisini respublikamızın hüdudlarından kənarla səsəndirmişdir. Onun dirijorluq fəaliyyəti geniş və çoxcəhətliliyi ilə hər zaman seçilmişdir. Repertuarında rus, xarici ölkə bəstəkarlarının – Beethoven, Motsart, Vaqner, Dvorjak, Raxmaninov, Çaykovski, Rimski-Korsakov, Prokofyev, Şostakoviç, eyni zamanda Azərbaycan bəstəkarlarından Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Arif Məlikov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəylinin və başqalarının ən görkəmli əsərləri geniş yer tutmuşdur. Niyazinin rəhbərliyi ilə Skryabinin “Ekstaz” poeması, Taneyevin “İohan Domoskin” əsəri kimi mürəkkəb əsərlər böyük ustalıqla dinləyicilərə təqdim olunmuşdur. Bunlar çox az-az ifa olunan musiqi nümunələridir.

Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox şöhrət qazanılmış əsərləri məhz Niyazinin təfsiri ilə ilk dəfə səsləndirilmişdir. Bu yerdə dahi bəstəkarımız Qara Qarayevin sözləri yada düşür: “Mən öz əsərlərimin Niyazinin dirijorluğu ilə ifasından çox məmnun oluram və başqa bir dirijor arzulamıram”. Niyazi haqqında bir çox tanınmış musiqi xadimləri dəyərli fikirlər söyləmişlər. D.Şostakoviç: “Cəsarətlə demək olar ki, Azərbaycan musiqisinə ümumdünya şöhrəti qazandıran musiqiçilərdən biri istedadlı dirijor

və bəstəkar Niyazidir”.

Filipp Bonovski (ABŞ): “Mənim fikrimcə, Niyazi dünyanın ən görkəmli dirijorlarından biridir”. Türkiyənin görkəmli musiqi xadimi Bülend Tarcan: “Bizim öz Adnan Sayqunumuz var, lakin təəssüf ki, öz Niyazimiz yoxdur”.

Niyazi dünyanın bir sıra ölkələrində – Çexoslovakiya, Macarıstan, Rumıniya, İran, Türkiyə, Almaniya, Monqolustan, Fransa, İngiltərə, Çin, Hindistan və s. qastrol səfərlərində Azərbaycan mədəniyyətini yüksək zirvələrə qaldırmışdır. Keçmiş Sovetlər məkanında Niyazinin adını tanımayan kimsə yoxdur. Onu səhnədə görənlər isə heç vaxt unutmurlar. Niyazinin dirijorluğu insanlara böyük təəssürat hissi bağışlayır. İlhamlı dirijorluq məharəti ilə dinləyicilərin rəğbətini qazanmaq isə bu sənətdə illərlə əmək sərf etmiş hər dirijora nəsib olmur. Bu, əlbəttə Hacıbəyli nəslinin davamçısı kimi Niyazinin taleh payına düşmüşdür.

Niyazi Zülfüqar oğlu Tağızadə-Hacıbəyli 1912-ci il avqustun 20-də Tiflis şəhərində anadan olmuşdur. Atası görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Zülfüqar Hacıbəyli, anası isə ixtisasca həkim olan Böyükxanım idi. Dövrünün qabaqcıl ziyalıları öz evində müsafir edən Zülfüqar bəy oğlunun dünyagörüşünün zənginləşməsinə və gələcəyin gözəl musiqiçisinin yetişməsinə cığır açmışdır. Ünlü yazıçılar, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin topladığı ev ziyalıların görüş yeri olmaqla yanaşı, Niyazinin musiqi qabiliyyətinin formalaşmasında ilk qığılcım olmuşdur. Bu ocaq onun erkən yaşlarından özünü buruzə verən musiqi istedadının mənbəyi idi. Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Cəlil Məmmədquluzadə, Hüseyn Ərəblinski, Sidqi Ruhulla, Cabbar Qarayağdıoğlu, Hüseynqulu Sarabski, Qurban Pirimov və başqaları Zülfüqar ocağının göz muncuqları idi.

Niyazinin bir musiqiçi kimi inkişafında əmisi Üzeyir bəyin böyük rolu olmuşdur. Erkən yaşlarından o, qardaşı oğlunda xalq musiqisi ilə yanaşı, klassik opera və simfonik əsərlərə maraq oyadır. Kiçik Niyazinin əlinə aldığı ilk musiqi aləti – skripka və eyni zamanda fortepiano isə onun eşitdiyi musiqi parçalarını ifa etməyə vəsilə olmuşdur. Onu da qeyd edək ki, gələcək maestro Qırmızı Kadet Korpusunda oxuyarkən orada skripka sinfinə gedib. Bu, onun gələcək həyatının musiqiyə bağlanması əlavə rol oynayıb. Söhbət 1921-ci ildə Türk Hərbi Orkestrinin skripka sinfində aldığı təhsildən gedir.

İlk musiqi təhsilini Bakı Musiqi Texnikumunda alan Niyazi sonra əmisinin məsləhəti ilə 1926-cı ildə Moskvada Musiqi Texnikumuna daxil olur. Burada o, M.F.Qnesinin sinfində təhsil alır. Moskvanın musiqi həyatı ona çox böyük təsir göstərir. Opera tamaşaları, simfonik və kamera musiqi konsertlərini izləmək Niyazinin bir bəstəkar və dirijor kimi gələcək sənət yolunu seçməsinə kömək edir.

Niyazi daha çox dirijor olaraq tanınır. Onun bəstəkarlıq sirlərinə yiyələnməsi isə gənclik illərinə təsadüf edir. Atası və əmisindən gələn bəstə-

karlıq istedadı Niyazinin daxili dünyasından yan keçməmişdir. 1929-1931-ci illərdə Niyazi Sankt-Peterburqda Q.Konendən və N.Ryazanovdan bəstəkarlıq dərsləri alır. Lakin səhhəti ona orada uzunmüddətli qalmağa imkan vermir. Bu səbəbdən 1931-cü ildə Niyazi Bakıya dönür. Bakıya qayıdandan sonra həmin ildə Niyazini Dağıstan Maarif Komissarlığına şöbə müdiri göndərirlər.

1933-cü ildə Niyazi təhsilini doğma Vətəninin musiqi ocağında – Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında davam etdirir. Konservatoriyanın aspiranturasında Ü.Hacıbəyli, S.Ştrasser və L.Rudolfun rəhbərliyi ilə məşğul olur. Onu da qeyd edək ki, Niyazinin dirijorluq sənətinə yiyələnməsi alman mənşəli musiqiçi Ştrasserin səyi nəticəsində olmuşdur. Bu bərdə maestronun ömür-gün yoldaşı Həcər xanımın xatirələri maraqlı faktdır: “Niyazi hər səhər ya dərsə, ya da məşqlərə yollanırdı. Heç yadımdan çıxmaz, bir dəfə Konservatoriyanın müəllimlərindən alman professor Ştrasser mənə yanaşdı dedi: “Madam, çox xahiş edirəm sizdən, mənim dirijorluq sinfimə keçməsi üçün ərinizi dilə tutun. Onun qeyri-adi əlləri var, çalışsa, çox-çox məşhur olacaq”. Bu söhbəti Niyaziyə çatdıranda, o, gülərək – “Ştrasser şişirdi”, dedi. Ancaq həmin söhbətdən sonra ərimə daha diqqətlə göz qoymağa başladım. Axı, həmin dövənlər mən də çox ağır durumdaydım, həmişə bolluq içində yaşamış bir adam nəyin naminə yoxsulluq içində çabalamalıydı?”. Təsadüflər elə gətirib ki, Niyazi Simfonik Orkestrin rəhbəri olub. Demək, dirijorluq onun alınına yazılıbmış. Onun qədər Azərbaycan musiqisini tanıdan 2-ci şəxs olmayıb”.

Niyazinin ilk orijinal əsərləri – Fortepiano üçün pyeslər, “Od içində” fortepiano poeması, “Almas” kinofilminə (atası Z.Hacıbəyli ilə birlikdə yazmışlar), “Fətəli xan” tarixi filminə, Bakı dram teatrlarının tamaşalarına yazılmış musiqi olmuşdur. Niyazi Z.Hacıbəylinin “Aşiq Qərib”, Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” və s. əsərlərinin yeni redaksiyalarını hazırlamış, Azərbaycan xalq mahnılarını (“Xumar oldum”, “Qaragilə”, “Ay bəri bax”, “Küçələrə su səpmişəm” və s.) simfonik orkestr üçün işləmiş, 1935-ci ildə “Rast” və “Şur” muğamlarını nota salmışdır. Niyazi 1934-cü ildə “Zaqatala süitəsi”ni yazmış, 1944-cü ildə ikihissəli “Qəhrəmanlıq” simfoniyası üzərində işini bitirmişdir. Azərbaycan musiqisində ilk simfonik əsərlərin müəlliflərindən olan Niyazi milli simfonizmin təşəkkülü və inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Niyazinin 1942-ci ildə yazdığı “Xosrov və Şirin” operası musiqi dramaturgiyasının çoxplanlı olması, psixoloji gərginliyi, xor səhnələri və opera epizodlarının ifadəliliyi ilə fərqlənir. Onun 1949-cu ildə yazdığı “Rast” simfonik muğamı dramaturji bitkinliyi, güclü emosional təsiri, zəngin melodikası, xüsusilə harmonik dilinin əlvanlığı və ifadəliliyi ilə fərqlənir. “Rast” simfonik muğamı müəllifin idarəsi ilə bir çox xarici ölkələrdə səslənmiş, Çexoslovakiyada (indiki Çexiyada) “Suprafon”, ABŞ-da “Rikordi” musiqi şirkətləri tərəfindən qrammofon valına yazılmışdır.

“Rast” simfonik muğamı Niyazinin ən irihəcmli simfonik əsəridir. Bu

əsər janr xüsusiyyəti etibarilə simfonik poemaya daha yaxın olan kompozisiyadır. F.Əmirovun simfonik muğamlarının yolunu fərdi yaradıcılıq üslubu ilə davam etdirərək Niyazi muğamın simfonikləşdirilməsində öz dəsti-xəttini göstərmişdir. Onun “Rast” simfonik muğamı sanki dastanı xatırladır. Burada qəhrəmanlıq, səmimi lirika, bayram təntənəsi musiqi rəvayəti ilə bütöv, tam bir kompozisiya təşkil edir. Niyazi “Rast” muğamının demək olar ki, bütün improvizasiya bölmələrindən – “Bərdaşt”, “Mayə-Rast”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Pəncgah” şöbələrini istifadə edərək, muğamda olduğu kimi improvizasiya üslublu bölmələri, dəqiq vəznli – təsnif və rəng epizodları ilə növbələşdirir. Bəstəkar xalq ifaçılığının səciyyəvi ifa üsullarından böyük ustalılıqla istifadə edərək simfonik muğamın milli koloritdə səslənməsinə nail olur. Simfonik orkestrin vasitəsilə xalq çalğı alətləri – saz və zurnanın səslənməsini canlandırır.

Bəstəkar Niyazinin məşhur əsərlərindən biri də özünəməxsusluğu ilə seçilən “Çitra” baletidir. 1960-cı ildə balet Kuybişev teatrının sifarişi ilə dahi hind şairi Rabindranat Taqorun yaradıcılığının motivləri əsasında yazılmışdır. Həmin teatrın səhnəsində də premyerası olmuşdur. Bununla yanaşı, eyni ildə Moskvanın Qurultaylar Sarayının səhnəsində göstərilən balet böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. Azərbaycan tamaşaçıları isə “Çitra” baleti ilə yalnız 1972-ci ildə tanış olmuşlar. Bu, artıq on il sonra bəstəkarın yeni redaksiyada hazırlanmış əsərinin daha dolğun, fəlsəfi dərinliyi ilə yüksək emosional gücünü tərənnüm edən musiqisinin təqdimatı idi. Balet dünyanın bir çox konsert salonlarında da səsləndirilmiş, musiqisi son versiyada vala yazılmışdır.

Niyazinin “Xosrov və Şirin” operası lirik-dramatik janrda yazılmış kamera planlı əsər kimi səciyyələndirilir. Opera 1942-ci ildə dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyi ilə əlaqədar yazılmışdır. Libretto müəllifi M.Rəfilin olan operanın süjet xəttində yalnız məhəbbət mövzusu əks etdirilmişdir. Qeyd edək ki, əsər Nizaminin eyniadlı poemasının motivlərinə əsaslanmışdır. Dörd pərdədən ibarət olan operada subyektiv lirik xətt ümumiləşərək Vətənə məhəbbət kimi duyğulu hisslərlə gücləndirilmişdir. Burada mənəvi və sosial xarakterli aktual məsələlərə də xüsusi yer verilmişdir.

İrihəcmli əsərləri ilə yanaşı, bəstəkar Niyazi müxtəlif illərdə bir sıra kiçik həcmli əsərlər, xalq mahnı nümunələrinin işləmələrini də öz yaradıcılıq tərcümeyi-halına daxil etmişdir. Bunlardan “Konsert vals”, “Kolxoz süitəsi” (R.Hacıyevlə birlikdə), uşaq xoru və simfonik orkestr üçün süita, “Tərəkəmə” simfonik pyesi, “Arzu” mahnı-romansı və s. göstərmək olar.

“Vətən haqqında mahnı” isə Niyazinin bəstəkarlıq yaradıcılığına xas özəlliyi ilə seçilir. Səs ilə orkestr üçün yazılmış bu əsər Azərbaycan kütləvi mahnı janrının ilk nümunələrindən sayılır. Burada aşırı musiqisi ilə kütləvi mahnıların xüsusiyyətləri vəhdət təşkil edir. Vətənə məhəbbət mövzusu mahnının əsas ideyasını təşkil edir. Lirik-nəql planında yazılmış

“Vətən haqqında mahnı” ilk dəfə Bülbülün ifasında səslənmişdir.

Niyazi Azərbaycan və eyni zamanda dünya musiqisinin məşhur interpretatoru idi. Klassik musiqiyə böyük önəm verərək çalışırdı ki, öz ifası ilə bu misilsiz nümunələri incəliyi ilə xalqa çatdırsın. Onun öz sözləri buna dolğun sübutdur: “Xalqın – xüsusən, gənc nəslin ümumi mədəniyyətinə, onun mənəvi aləminə, estetik musiqi zövqünün düzgün istiqamətdə formalaşmasına klassik musiqinin təbliği güclü təsir göstərir. Düzgün qurulmuş musiqi təbliği bu aktual problemi həll edə bilər”. Maestronun bu fikri hər dövr üçün aktualdır. Həqiqətən də savadlı və gələcəyin musiqi təbliğatçısı kimi yetişmək üçün dünya klassik nümunələrinə yiyələnmək zəruri və vacibdir. İstedadlı təfsirçi olan Niyazi dirijorluq fəaliyyəti sayəsində bu işin öhdəsindən səylə və həvəslə gəlmişdir.

Azərbaycan musiqisini isə yaşadığı dövərdə onun qədər təbliğ edən dirijor olmayıb. Respublikamızın hüdudlarından kənarında keçirilən festivallarda, on günlüklərdə Niyazi həm bəstəkar, həm də dirijor kimi çıxışlar etmiş və yüksək qiymətləndirilmişdir. 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan İncəsənəti Ongünlüyünün proqramına daxil edilmiş M.Maqomayevin “Nərgiz” operası və Bülbülün ifasında “Vətən haqqında mahnı” bəstəkar-dirijora ilk mükafatını qazandırır. Bu, “Şöhrət nişanı” ordeni Niyazini sonrakı uğurlarına doğru aparan addım oldu.

Belə ki, 1939-cu ildə Moskvada Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına Niyazi dirijorluq edir. 1944-cü ildə Tiflisdə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi on günlüyündə Q.Qarayevin I simfoniyası, C.Hacıyevin I simfoniyası, S.Hacıbəyovun I simfoniyası, F.Əmirovun M.İsrafilzadənin xatirəsinə həsr edilmiş simfonik poema, eləcə də, Niyazinin müəllifi olduğu “Xatirə” və “Döyüşdə” proqramlı lövhələri böyük müvəffəqiyyətlə səsləndirilərək dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. 1946-cı ildə isə Niyazi Leninqradda keçirilən dirijorların Ümumittifaq baxışında böyük uğur qazanır.

Beləliklə, Niyazinin dirijorluq fəaliyyəti haqqında çox nümunələr göstərmək olar. O, yaşadığı dövərdə belə müxtəlif mükafatlara sahib olmuşdur. 1951-ci ildə SSRİ Dövlət mükafatı, 1959-cu ildə isə SSRİ Xalq artisti adına layiq görülmüşdür. “Çitra” baletini yazdığına görə isə Hindistanda Cavahirləl Nehru adına Beynəlxalq mükafatla onun xidmətləri qiymətləndirilmişdir.

Niyazi – bəstəkar və Niyazi – dirijor... Bir insan vücudunda və bir-birilə uzlaşan iki müxtəlif istiqamətlərə daxilində özünəməxsus yer ayırmış varlıq... Onun zəngin iç dünyası, fitri istedadı, yaradıcılıq əzmi bu şəxsiyyətin musiqi ictimaiyyətindəki rolunu müəyyənləşdirdi. Azərbaycanın musiqi həyatında Niyazinin göstərdiyi xidmətlər isə heç də bəstəkarlıq və dirijorluq fəaliyyətindən geri qalmır. Musiqi ictimaiyyətində baş verən bütün hadisələr – konsertlər, festivallar, yubileylər demək olar ki, Niyazinin təşəbbüsünün məhsulu idi. Deməli, onun yaradıcılıq simasına daha bir özəllik – ictimai musiqi xadimi rolu da xasdır.

Bu yönümdə Niyazi aktiv fəaliyyəti ilə milli musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisi üçün var qüvvəsi ilə çalışmışdır. O, “Praqa baharı - 1951” beynəlxalq festivalında, 1954-cü ildə Rumıniyada, 1955-ci ildə Sverdlovskda, 1958-ci ildə Moskvada, 1959-cu ildə Latviya, 1960-cı ildə Macarıstanda, 1961-ci ildə Londonda, 1963-cü ildə Monqolustanda, 1967-ci ildə Parisdə böyük konsert proqramları ilə çıxış etmişdir.

Beləliklə, Maestro Niyazinin yaradıcılıq fəaliyyəti haqqında çox danışmaq, bir-birindən müxtəlif fikirlər söyləmək olar. Onun yaradıcılığı buna tam imkan yaradır. Niyazi elə bir şəxsiyyət idi ki, onun qeyri-adi musiqi duyumu, təfəkkür tərzı, xalq musiqi ənənələrinə dərinəndən yiyələnməsi fərdi üslubu (həm bəstəkar, həm də dirijor kimi) ilə qabarıq şəkildə nümayiş olunurdu. Bu da onun əsl novator olduğunu göstərir. Azərbaycan musiqi tarixində Niyazinin zəhmətləri fakt olaraq bu gün də yaşayıb-yaradan bəstəkar və musiqişünasların hafizəsində əziz xatirə kimi qorunur. Onun xidmətləri isə daim gələcək nəsillər üçün bir örnək olaraq qalacaqdır.

Ədəbiyyat:

1. Qasımova S. Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B.: 1984.
2. Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. B.: 2009.

Севиль ГАСАНОВА

Маэстро Ниязи – 100

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена 100-летию выдающего азербайджанского композитора и дирижера Ниязи. В статье дан анализ жизни и творчества этого композитора.

Ключевые слова: *Ниязи, дирижер, симфонический мугам*

Sevil GASANOVA

Maestro Niyazi – 100

SUMMARY

This article is dedicated to the 100 year anniversary of the distinguished Azerbaijani composer and director Niyazi. The article is about life and activities of this composer.

Key words: *Niyazi, conductor, symphonic mugam*

Rəyçilər: AMK-nın professoru A.Paşayev;
AMK-nın dosenti A.Quliyeva.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (16)

Bakı – 2012

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə və həmçinin məqalənin yazıldığı dildə açar sözlər, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Jurnalda dərc olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq icazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operatorlar:	Gülnar Rzayeva Azadə Məmmədova
Korrektorlar:	Renat Nəbiyev Rövşən Məmmədov

Yığılmağa verilmişdir: _____

Çapa imzalanmışdır: _____

Tiraj ___ nüsxə, sifariş № ___

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.