

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (17)

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

MÜNDƏRİJAT

Bəstəkarların yaradıcılığı * Творчество композиторов

<i>Aйсель БУНЯДЗАДЕ.</i> «Марокканская рапсодия» как отражение инациональной музыки в творчестве Хайяма Мирзазаде.....	5
<i>Мехрибан КЕРИМОВА.</i> Людвиг Ван Бетховен симфоническое творчество	17
<i>Səidə XƏLİLOVA.</i> E.M.Əliyevanın elmi-metodik və publisistik fəaliyyəti	23
<i>Gülüstan ƏLİYEVƏ.</i> Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operasına bir nəzər.....	30

İfaçılıq sənəti * Искусство исполнения

<i>Ələkbər ƏLƏKBƏROV.</i> Tarzən Hacı Məmmədovun muğam ifaçılığına bir nəzər.....	36
<i>Vaqif ƏBDÜLQASIMOV, Elçin NAĞİYEV.</i> Görkəmli tarzən, qayğıkeş pedaqoq	40
<i>Məryəm BABAYEVƏ.</i> Müğənnilərin repertuarında xalq mahnılarının ifaçılıq xüsusiyyətləri.....	45

Alətsünaslıq * Органология

<i>Ağahüseyn ANATOLLUOĞLU.</i> Yeni uğurlar axtarışında	51
<i>Siyavuş KƏRİMİ, Ağasəlim ABDULLAYEV, Məmmədəli MƏMMƏDOV.</i> Tar çanağında konstruktiv dəyişikliklər etməklə səs effektinin yaxşılaşdırılması	62

Mədəniyyətşünaslıq * Культуроведение

<i>Afət HƏSƏNOVA.</i> Şərq mədəniyyətinin tədqiqində Rusiya şərqşünaslarının roluna dair	66
--	----

Musiqi folkloru * Музыкальный фольклор

<i>Tarkan ERKAN.</i> Türk halk müziğinde zeybek türü.....	73
---	----

Aşıqşünaslıq * Ашуговедение

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Xızının sevilən sənətkarı – Aşıq Əsgər83

Musiqişünaslıq * Музыкаведение

Fəridə MƏLİKOVA. İnsanın formalaşmasında musiqi estetikası əsas amillərdən biri kimi97

Muğamsünaslıq * Муғамоведение

Ağasəlim ABDULLAYEV. Sevda İbrahimovanın “Xatirə-poema” əsərində muğam ifaçılıq ənənələri..... 104
Əliağa SƏDİYEV. “Çahargah” muğamı haqqında bəzi qeydlər 111

Muğamsünaslıq * Муғамоведение

Firuz ƏLİYEV. “Hümayun” dəstgahı 116
Mahmud ƏLİYEV. Fikrət Əmirovun “Şur” simfonik muğamının təhlili..... 121

İctimai elmlər * Общественные науки

Rəna HÜSEYNOVA. Musiqi sənayesində prodüserlik fəaliyyəti..... 126

Musiqinin tədrisi * Обучение музыки

Ariz ABDULƏLİYEV. Adil-Gərayın “Muğam etüdləri” Azərbaycan muğamlarının notlaşdırılmasında yeni mərhələ kimi..... 133
Arzu İСМАЙЛОВА. Историческая роль первого в Азербайджане учебного пособия по обучению игре на фортепиано..... 141

Yubileylər, rəylər, xatirələr * Юбилеи, отзвыы, воспоминания

Aynurə ABİŞOVA. Rauf Hacıyev – 90 147

Айсель БУНЯДЗАДЕ

*Диссертант Азербайджанской Национальной
Консерватории*

**«МАРОККАНСКАЯ РАПСОДИЯ» КАК ОТРАЖЕНИЕ
ИНОНАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
ХАЙЯМА МИРЗАДАДЕ**

Ключевые слова: *композитор, иностранец, традиция, музыка, тембр, интонация, ритм*

Творчество Хайяма Мирзададе отличается тематической красочностью, богатством образов и оригинальностью сюжетов, куда можно причислить и «Марокканскую рапсодию», написанную в 1989 году под впечатлением от поездки в Марокко. «Марокканская рапсодия» представляет собой произведение, где ярко отражены колоритные жанрово-бытовые образы. Здесь основу тематического материала составила народная марокканская мелодия, привезенная композитором на Родину и оригинально разработанная средствами струнного оркестра. Премьеру сочинения блестяще провел дирижер Назим Рзаев.

Рассматриваемая композиция представляет собой концертную пьесу, достаточно развернутую по форме (включает большое количество разделов, следующих без перерыва), укладывающуюся в рамки жанра, обозначенного в названии.

Господствующим здесь оказывается мелодическое начало, представленное, как песенная кантилена и стремительный танец. Размерность в изложении сменяется бурным нарастанием драматизма и кульминационными «всплесками». Следует отметить, что данное сочинение является весьма близким по духу, образному, жанровому и интонационному строю «Албанской рапсодии» К.Караева. В этом отношении, Х.Мирзададе отдает глубокую дань памяти своему великому учителю, поскольку «Марокканская рапсодия» представляет собой идейное продолжение традиций его творчества, а именно-глубокое постижение сокровищницы других культур и преломление ее частиц в своем искусстве, сквозь призму собственного индивиду-

ально-самобытного мышления, опирающегося на родные, национальные истоки.

Весьма рельефна по содержанию мелодия, ставшая основной сочинения. Несмотря на скромный арсенал выразительных средств (преобладают опевание и плавное поступенное движение), она отличается необычайной выразительностью и служит источником последующего драматического роста и развития композиции.

Интонации опевания, столь часто встречающиеся в мелодии основной темы, являются отражением традиций, весьма характерных для арабской музыки.

Пример 1

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano (p) dynamic. The music is characterized by a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Performance markings include 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo) throughout the piece.

Открывается «Марокканская рапсодия» вступлением (см. пример 1), где в размеренном темпе (Модерато), излагается основной материал сочинения, при использовании всего инструментального состава в унисон. Его материал станет впоследствии основой всех разделов, демонстрируя каждый раз новые грани заложенного в нем образа.

Как уже отмечалось, данное произведение оказалось ярким образцом продолжения традиций К.А.Караева, в частности-своеобразным «откликом» на созданную им в 1952 году «Албанскую рапсодию». Самобытный, глубоко индивидуализированный подход Х.Мирзазаде к разработке заимствованного материала проявился со всей очевидностью. Однако если сопоставить темы народных мелодий, как таковых, то здесь можно заметить целый ряд черт, роднящих их. Это, прежде всего-звукоряд, заключенный в основе каждой из них: е-ф-эис-а-щ-д-е.

Пример 2

Moderato rit.

Fl. Piccolo

2 Flauti I II

2 Oboi I II

Corno ingl.

2 Clarinetti I II in B

Clarn. basso

2 Fagotti I II

Contra-fagotto

4 Corni I II III IV in F

3 Trombe I II III in B

3 Tromboni I II e Tuba III

Timpani

Triangolo

Tamburino

Tamburo

Piatti

Gr. Cassa

Arpa

Piano

Violini I

Violini II

Viole

V. Celli

C. Bassi

p cresc. mf dimin. p pp

p cresc. mf dimin. p pp

p cresc. mf dimin. p pp

p cresc. mf dimin. p pp

p cresc. mf dimin. p pp

Данный факт во многом свидетельствует о близости истоков музыкальных культур различных стран (в рассматриваемом случае – Албании и Марокко).

При этом для обоих тем характерно плавное поступенное движение: если в мелодии «Албанской рапсодии» оно оказывается преобладающим, то в материале «Марокканской рапсодии» оно, наряду с интонациями опевания, играет одну из ключевых ролей в показе образа. Причем еще более близкой ему оказывается тема среднего раздела «Албанской рапсодии», где наблюдается такая же направ-

ленность движения и отчетливо прослушиваются характерные интерваллы.

Пример 3

22 2 Fl. 23

2 Ob. *p*

2 Cl. *p*

Cl. b. *solo* *dimin.*

Fr. I, II *dimin.*

Timp.

22 V-ni I *pp* *dimin.* *ppp* *dimin.* *pppp sempre* 23

V-ni II *p* *dim.* *pp* *dimin.* *ppp*

V-la *p* *dim.* *pp* *dimin.* *ppp*

V. c. *p* *dim.* *pp* *dimin.* *ppp*

C. b. *p* *dim.* *pp* *dimin.* *ppp*

dim. *pp* *dimin.* *ppp*

Andantino 24

solo *p* *dolce espr.* *pp*

pp espr.

Andantino 24

p *p* *p* *p*

Вступление, где показаны ядро темы и ее небольшое развитие (вариантно-мелодическое) подводит к первому основному разделу (цифра 1).

Главные его составляющие мелодия (своего рода «красная нить» всей рапсодии) и разветвленная фактура наряду с гомофонно-гармоническим, имеется также периодически возникающий полифонический пласт.

Пример 4

The image shows a handwritten musical score for Example 4, consisting of five staves. The staves are labeled as follows: V-ni I, V-ni II, V-la, V-celli, and C-Basso. The score includes various performance markings such as *Sul p*, *espressivo*, *dolce*, *vibr.*, *divis*, and *arco*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dynamic markings like *f* and *p* throughout.

Упомянутый выше переход от вступления к основному разделу на цифре 1, ознаменован и внезапной сменой метра (6/8, вместо 4/4), характера звучания (эспрессиво, вместо модерато), жанрового оттенка (вместо протяжной песни - сказа, возникают образы, связанные с утонченным, изящным танцем). Ощутимые изменения, как уже отмечалось, коснулись, также, фактуры. Её план усложнен за счет образования нескольких пластов: первый поручен I скрипкам, альтам, виолончелям, второй – II скрипкам (причем в виде *divisi*, где каждая из групп ведет свой самостоятельный индивидуальный голос), а третий (опорный) – контрабасам. (см. Пример 4)

Развивая материал, автор подводит его к небольшой (локальной) кульминации, после чего идет спад напряжения, устанавливается звучность *p* и на цифре 3 появляется участок, где основная тема делится на ряд отрезков: собственно мелодия (такты 6-12, цифра 3) и разработка ее отдельных интонаций, путем их повтора у различных инструментов и варьирования, излагаемого в унисон всем оркестром.

Пример 5

3

Handwritten musical score for three systems. The first system shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system features a vocal line with a 'diva3' marking and a piano accompaniment with a 'p dolce' marking. The third system continues the vocal and piano parts, ending with a 'pp' marking.

Достигнув кульминации и здесь, завершив раздел оstinатной ритмо-формулой в контрапункте с выдержанной квинтой (*mf*), Х.Мирзаде вводит слушателей в атмосферу следующего (второго по счету) раздела – Андантино. Его «олицетворяет» размеренный (2/4) протяженный лирический напев, основанный на главной теме.

Пример 6

6 ANDANTINO

Handwritten musical score for "Пример 6" in Andantino. It features a vocal line with "soli" and "diva" markings, and a piano accompaniment with "p dolce", "Pizz", and "espr." markings. The score is in 2/4 time and shows a melodic line with a key signature of one sharp.



С наступлением цифры 7 возвращается первоначальный облик народной мелодии. Первые скрипки дублируются виолончелями, в то время, как вторые скрипки, альты и контрабасы создают четко оформленный гармонический, сопровождающий фон. Чередование несколько измененного варианта основной темы (цифра 6) и её «оригинала», взятого из вступления (цифра 7) составляют основу. Андантино – самого крупного раздела рапсодии. Развитие основано на незначительном тембровом и фактурном варьировании. Особое внимание здесь привлекает кульминация. Она воспринимается, как наиболее яркая и драматичная во всем сочинении (4 такта до цифры 12 и 6 тактов после нее). На фоне краткой попевки у альты (она завершает мелодию темы), звучащей тихо (*p*) и размеренно возникает на резкой звучности *sf* остро диссонирующий ей септаккорд БЬБ⁷ ступени (при основной тональности а-молл, с опорой на В ступень).

Пример 7



Вышеупомянутое, созвучие, таким образом, представляет конфликтное, чуждое атмосфере излагаемой музыкальной мысли, явление. В некоторой степени данная кульминация предвосхищает сопоставление тональностей (а-молл и б-молл), уже в следующем – 3 разделе (Виво) – звучащем, как стремительный, «вихревой» танец. В нем мелодию ведут Ы и ЫЫ скрипки, остальные же участники ансамбля создают гармонический фон.

Пример 8

Здесь, как и в предыдущих эпизодах рапсодии, разрабатывается материал темы вступления. Последняя ощутимо трансформируется в жанровом отношении: это не песенная мелодия, либо неспешный танец, это – стремительное скерцо, проносящееся на одном дыхании.

После краткой передышки – статического эпизода, где выдержан сложный аккордовый комплекс (б-дес (жис)-ес-ф-ас), в тактах 5-16 от цифры 13, наступает продолжение скерцо в «новом варианте». Основную тему излагают стремительные группы – пассажи шестнадцатыми в тональности А –dur. Это непрерывное движение лишь на цифре 15 сменяется восьмыми, остигато повторяющими краткую интонационную формулу (а-щ-ж-щ), на фоне нисходящего хроматического движения в партиях виолончелей и контрабасов (а-э-фис-ф-е). После вступает кода (Маестосо, 4/4), вновь демонстрирующая образные черты темы, которыми она была наделена во вступлении. Однако здесь само звучание становится еще более торжественным, величавым: длительности увеличены вдвое, преобладает звучность *ff*, а сопровождающие мелодию (Ы скрипки) голоса (партии ЫЫ скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов) складываются в выразительный, красочный по гармоническому строю хорал.

Пример 9

Следует отметить тот факт, что некоторые черты формы рассматриваемого сочинения в крупном плане роднят его с уже упоминавшейся ранее «Албанской рапсодией» К.Караева.

Сопоставим схемы обеих композиций:

«Албанская рапсодия»:

Вступление (Модерато)	Первый раздел (легкий танец) (Аллеэро)	Второй (средний) раздел (Андантино) (лирический напев)	Третий раздел (танец скерцо) (Виво)	Кода
-----------------------	--	--	-------------------------------------	------

«Марокканская рапсодия»:

Вступление (Модерато)	Первый раздел (лирический танец, постепенно драматизирующийся) +Связующий эпизод	Второй раздел (Андантино напев)	Третий раздел (стремительный танец, напоминающий скерцо) (Виво)	Кода (Модерато)
-----------------------	---	---------------------------------	---	-----------------

Вместе с тем, произведение Х.Мирзааде отличает монотематичность. Все разделы рапсодии берут свое начало, как известно, из одной единственной темы, изложенной во вступлении, тогда как Караев подключает материал нескольких народных мелодий (вступление, Аллеэро, Андантино). Именно монотематичность – одна из существенных примет творческого почерка Х.Мирзааде. Она нашла свое отражение и в рассматриваемом случае, когда композитор прибег к разработке фольклорного первоисточника.

Что же касается структуры разделов, составляющих «Марокканскую рапсодию», то здесь наблюдаются самые разные варианты решения вопросов формообразования: от простейших (период) до контрастно-составных. Использует Х.Мирзааде, как принципы повторности, так и контрастных сопоставлений, дробления материала.

Так Вступление укладывается в рамки периода неповторного строения (4+8). Первый раздел представляет простую трехчастность с эпизодом – связкой, своеобразным переходом ко второму (Андантино). А он обретает контуры трехчастной структуры, повторенной трижды (последнее проведение усечено).

Наконец, Третий раздел (Виво) содержит четыре контрастирующих друг другу эпизода: 1) период (10+8); 2) оstinатно-фонический пласт – ц.ц.13-14; 3) построение токкатного типа, которому контрапунктирует основная тема – ц.ц. 14-15; 4) новый вариант оstinатно-фонического пласта.

Кода (Модерато) укладывается в рамки классического периода повторного строения.

Что же касается таких средств выразительности, как гармония и полифония, то здесь очевиден факт проекции интонационного строя фольклорного первоисточника на вертикаль и горизонталь.

В частности, об этом свидетельствует натурально-ладовая аккордика, передающая характерные особенности гармонического а-

молл, с опорой на В ступень. (Пример 6). Эффекту красочности, насыщенности звучания способствует активное использование движения параллельными септаккордами (Пример 5).

В «Марокканской рапсодии» присутствуют яркие аккордовые образования и последовательности, создающие особый фонический эффект. (см. пример 7). Полифонические эпизоды, также, представлены различными вариантами техники контрапункта: дублирование, подголосочность, контраст отдельных голосов и пластов фактуры.

Пример 10

The image shows three systems of musical notation. The first system consists of five staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and four piano accompaniment staves with bass clefs. The second system has four staves, with a circled number '10' between the first and second systems. The third system has three staves. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings like 'p'.

Таким образом, в данном сочинении нашли отражение красочность фольклора Марокко и блестящая техника Мастера.

В некоторой степени здесь заметны переключки с более ранним произведением Х.Мирзаде – «Миниатюрами» для струнного квартета. В них, как отмечает Н.Аббасаде, он стремится к ясности музыкального языка и «узнаваемости» создаваемого образа.

Так композитор развернул перед слушателями большое красочное полотно-музыкальное повествование о Марокко. Здесь жанрово-бытовое начало представлено рельефно и многогранно. Следует отметить и тот факт, что в сочинении, включающем развернутое вступление, три контрастных раздела и не менее весомую по содер-

жанию коду, существует дополнительный к основной теме (по сути лейттеме) элемент. Это, своего рода, сопутствующий драматургический штрих: вторжение чуждого, даже враждебного элемента (кульминация БЫI раздела) и утверждение могучей воли, торжество великого начала (кода).

Aysel Bünyadzadə

Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığında milli musiqinin “Mərakeş rapsodiyası” əsərində əks olunması

XIÇЛАСЯ

Aysel Bünyadzadə tərəfindən təqdim olunan məqalədə kiçik tərkibli orkestr üçün yazılmış əsərin nəzəri və müqayisəli təhlili yer almışdır. Bununla yanaşı, Qarayev yaradıcılığında yer alan qeyri millətlər ənənəsi yanaşma prinsipinə, Mərakeş milli musiqisinə xas olan intonasiya-ritmik özünəməxsusluğu, orijinal tembr səslənməsinə dayaq verilir.

Açar sözlər: *bəstəkar, qeyri millətlər, ənənə, musiqi, tembr, intonasiya, ritm*

Aysel Bunyadzade

“Moroccan Rhapsody” as a reflection of non-indigenous music in the works of Khayyam Mirzazade

SUMMARY

The article A.Bunyadzade: "Moroccan Rhapsody" as a reflection of non-indigenous music in the works of Khayyam Mirzazade "provides a theoretical and comparative analysis of the work for a small orchestral composition. In this emphasis on intonation and rhythmic originality, originality tonal sound Moroccan folk music in the context of the principles of reflection Karayev other ethnic traditions.

Key words: *composer, other nationalities, traditions, music, tone, intonation and rhythm*

Rəyçilər: BMA-nın professoru Cəmilə Həsənova;
BMA-nın professoru Abdullazadə Gülnaz.

Мехрибан КЕРИМОВА
Преподаватель АНК

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Ключевые слова: *Л.В.Бетховен, композитор, пианист, симфония*

Людвиг Ван Бетховен немецкий композитор, пианист и дирижер. Музыкальное мышление Бетховена – сложный синтез самого серьезного и передового, рожденного философской и эстетической мыслью его времени с высшим проявлением национального гения, запечатленным в широких традициях многовековой культуры.

Особенно волновало Бетховена проблема «героя и народа». Этой теме он посвящает многие страницы своей музыки. Герой Бетховена неотделим от народа и проблема героя перерастает в проблему личности и народа, человека и человечества. Бетховен наделяет своего героя достоинствами философа, могучей несгибаемой волей и умом мыслителя; в служении человечеству, в завоевании для него свободы он видит целью своей жизни. Преодоление множества возникающих препятствий требует предельного напряжения сил и случается, что герой гибнет, но гибель его венчает победа, несущая счастье освобожденному человечеству.

Таким образом, в центре внимания Бетховена – жизнь большого человека, протекающая в непрестанной борьбе за прекрасное будущее для всех. В этом – корень величия героических и возвышенности трагических образов Бетховена, захватывающая сила ликования и упоения торжествам победы.

Героическая идея красной нитью проходит сквозь творчества Бетховена, характеризуя самые его существенные черты. Наряду с героической богатейшее отражение нашла тема природы. Ее образы запечатлены в таких сочинениях, как Шестая (Пасторальная) симфония, соната 15 («Пасторальная»), соната для фортепиано «Аврора», полная весенних зовов и свежести скрипичная соната F-dur, Четвертая симфония, многие медленные части сонат, симфоний, квартетов.

Природа для Бетховена – не грозная, непостижимая сила, противостоящая человеку; она – источник жизни, могучее животворящее начало, от соприкосновения с которым человек нравственно очищается, обретает волю к деятельности, смелее смотрит в будущее.

Глубоко проникает Бетховен и в тончайшую сферу человеческих чувств. Достаточно обратиться к его фортепианным сонатам, чтобы убедиться в этом. Правда, раскрывая мир внутренней, эмоциональной жизни человека, Бетховен рисует все того же героя, сильного, гордого, мужественного.

Симфония – самый серьезный и ответственный жанр оркестровой музыки. Бетховенские симфонии возникли на почве, подготовленной всем ходом развития инструментальной музыки XVIII века, в особенности его предшественниками – Гайдном и Моцартом. Сложившийся окончательно в их творчестве сонатно-симфонический цикл, его разумные стройные конструкции оказались прочным основанием массивной архитектуры симфоний Бетховена.

Большая роль в развитии симфонии принадлежала опере. Оперная драматургия оказала влияние на процесс драматизации симфонии – это было явно уже в творчестве Моцарта. У Бетховена же симфония вырастает в подлинно драматический инструментальный жанр. Следуя по пути, проложенному Гайдном и Моцартом, Бетховен создавал в симфонических инструментальных формах величественные трагедии и драмы.

Грань между симфоническим искусством Бетховена и симфонией XVIII века проведена, прежде всего, тематикой, идейным содержанием, характером музыкальных образов. Симфоническое произведение Бетховена – плод долгого, многолетнего труда. Действительно Бетховен широко и свободно раздвигает границы своих симфоний. Так, Allegro Героической почти в два раза превышает Allegro самой большой из симфоний Моцарта – «Юпитер», а исполинские размеры Девятой – несоизмеримы ни с одним из ранее написанных произведений.

Высоким сознанием ответственности художника, и творческих концепций можно объяснить тот факт, что Бетховен до тридцати лет не решался писать симфонии. Теми же причинами по-видимому вызваны медлительность, напряжение, с которым он отделявал каждую тему. Любое симфоническое произведение Бетховена – плод долгого, подчас многолетнего труда. Героическая создавалась в течение полутора лет.

Пятую начал в 1805 году и закончил в 1808 году, а работа над Девятой симфонией растянулась почти на десять лет. Следует добавить, что большинство симфоний, от Третьей до Восьмой не говоря

о девятой приходится на период расцвета и самого высокого подъема бетховенского творчества.

В первой симфонии C-dur черты нового бетховенского стиля – очень робко и скромно. По мнению Берлиоза, Первая симфония – «превосходно написанная музыка ... но... это еще не Бетховен».

Вторая симфония D-dur. Уверенно мужественный тон, стремительность динамики, вся ее поступательная энергия значительно ярче раскрывают лицо создателя будущих триумфально – героических творений. «В этой симфонии все благородно, энергично, гордо. Все в этой симфонии дышит весельем, и даже воинственным порыве первого Allegro совершенно лишены какого бы то ни было неистовства... – пишет Г.Берлиоз». Но подлинный, хотя и подготовленный, но всегда изумляющий творческий взлет, произошел в Третьей симфонии. Только здесь по настоящему раскрылась все изумительная сила творческого гения Бетховена, который в своих первых двух симфониях еще является не более как хорошим последователем своих предшественников – Гайдна Моцарта. Начиная с Третьей симфонии, героическая тема вдохновляет Бетховена на создание самых выдающихся симфонических произведений – Пятой симфонии, увертюры «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора №3». Третья симфония Es dur (Героическая) – Бетховен очертил круг проблем, которые отныне становятся центральными для всех его крупных сочинений. По словам П.Беккера, в Героической Бетховен воплотил «только типическое, вечное этих образов, – силу воли, величие смерти, творческую мощь – он соединяет воедино и из этого творит свою поэму о всем великом, героическом, что вообще может быть присуще человеку».

Симфония пронизана мощной динамикой образов борьбы и поражений, торжествующей радости и героической смерти, пробуждающихся подспудных сил.

Если Третья симфония по духу своему приближается к эпосу античного искусства, то Пятая симфония с ее лаконизмом, динамичностью драматургии воспринимается как стремительно развивающаяся драма. Бетховен в симфонической музыке поднимает иные пласты. Поэзия весны и юности, радость жизни, ее вечного движения – таким представляется комплекс поэтических образов. Четвертой симфонии B-dur, теме природы посвящена Шестая (Пасторальная) симфония. Шестая симфония F-dur (Пасторальная). Среди девяти симфоний Бетховена Шестая – единственная программная, то есть она имеет общее название, которое очерчивает направление поэтической мысли; помимо того озаглавлена каждая из частей симфонического цикла: первая часть – «Радостные чувства по при-

бытии в деревню», вторая – «Сцена и ручья», третья – «Веселое собрание поселян, четвертая – «Гроза» и пятая – «Пастушеская песня» («Радостные и благодарные чувства после бури»).

В своем отношении к проблеме «природа и человек» Бетховен близок к идеям Ж.Ж.Руссо. Он воспринимает природу любовно, идиллически, напоминая Гайдна, воспевшего идиллию природы и сельского труда в оратории «Времена года».

Программность картинность Пасторальной симфонии отразились на особенностях ее композиции, музыкального языка. Эта единственный случай, когда Бетховен в своих симфонических сочинениях отступает от четырехчастной композиции.

Шестую симфонию можно рассматривать как пятичастный цикл, если обратить внимание что последние три части идут без перерыва и в некотором смысле продолжают одна другую то образуются всего три части. В первой части симфонии Бетховен в заголовке сам подчеркивает, что не описание сельского пейзажа, а чувства им вызываемые. В «непостижимо превосходной» по словам Глинки, Седьмой симфонии A-dur жизненные явления предстают в обобщенно танцевальных образах; динамика жизни, ее чудодейственная красота скрывается за ярким сверканием сменяющихся ритмических фигур, за неожиданными поворотами танцевальных движений.

Рядом с могучими фресками Седьмой симфонии - тонкая и изящная камерная живопись Восьмой симфонии F-dur.

Одна из самых выдающихся творений в истории мировой музыкальной культуры – является Девятая симфония.

В этой симфонии композитор показывает мощную динамику музыкальных образов, здесь для своего творчества ставит важную жизненную проблему; человек и бытие, справедливость и добро. Эту проблему он показал Третьей и Пятой симфониях, Девятая симфония приобретает характер всечеловеческой и вселенский. Идея симфонии привела к принципиальному изменению самого жанра симфонии его драматургии. В области инструментальной музыки Бетховен вводит слово звучание человеческих голосов. Это не раз использовали композиторы XIX и XX веков.

В Девятой симфонии Бетховен по новому решает проблему тематического объединения цикла. Он углубляет интонационные связи между частями и продолжая найденное в Третьей и Пятой симфониях идут еще дальше по пути музыкальной конкретизации идейного замысла, иначе говоря по пути программности .

Первая часть очень точно и выразительно охарактеризовано А.Н.Серовым. Он пишет: «Это первое мрачное эпическое вступление кровавыми днями терроризма. Все ужасы войны - подкладка для

первой части.

Вторая часть – в скерцо образы действительности предстают в необычном для Бетховена мрачно – демоническом аспекте.

Третья часть – Все мучительное и тревожное отодвигается в сторону. Духовная просветленность и целомудрие, философская созерцательность характеризуют облик *Adagio* этой части.

Четвертая часть, Финал – здесь итог всей симфонии – Бетховена, конкретизируя идею произведения, использует текст «Оды к радости» Ф.Шиллера. Увлечение «Одой» Бетховен пронес через всю свою творческую жизнь. 1792 году, когда он был в Бонне намеревался положить на музыку весь текст Шиллера целиком. Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово свобода словом радость, и что Бетховен это знал.

Принцип композиции четвертой части можно уподобить композициям больших оперных финалов, где появление нового персонажа, соответственно отражается в музыке на изменении тематического материала, смене тональности, фактуры, оркестровки.

Девятая симфония открывает путь к развитию эпика – драматических симфонических форм. В силе взволнованной лирической экспрессии развитие от классики к романтизму. Сам характер контрастов бетховенской музыки намечает драматургию диалогов в произведениях Шопена, Чайковского, Малера, Шостаковича, Мясковского. Среди наследников Бетховена, творящих сегодня, особенно ярко выступает фигура Шостаковича, создавшего замечательные образы философско-драматического симфонизма, пронизанного большой гражданской идеей.

Обобщая значение Бетховена для современности, хочется вспомнить его бессмертные слова: «Искусство требует от нас, чтобы мы не стояли на месте».

Литература:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. вып. II.
2. Бетховен сборник статей вып. II. Редактор составитель Н. Л. Фишман. М.: Издательство «Музыка», 1972
3. Гектор Берлиоз «Критический очерк о симфониях Бетховена». Избранные статьи.
4. Пауль Беккер Бетховен том II Симфонии.

Mehriban Kərimova

Lüdvig van Bethovenin simfonik əsərləri

XÜLASƏ

M.Kərimovanın “Lüdviq Van Bethovenin simfonik əsərləri” məqaləsində bəstəkarın həyatı, yazdığı əsərlərin mahiyyəti, ifaçılığının bəzi xüsusiyyətləri haqqında məlumat verilir.

Açar sözlər: *L.V.Bethoven, bəstəkar, pianoçu, simfoniya*

Mehriban Kerimova

Symphonic compositions of Ludwig van Beethoven

SUMMARY

This article is devoted to symphonic creative work of L.V.Bethoven, his life, essences of his musical compositions, some peculiarities of his performances.

Key words: *L.V.Bethoven, composer, piano-player, symphony*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
dosent Jalə Qulamova.

Səidə XƏLİLOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

E.M.ƏLİYEVANIN ELMİ-METODİK VƏ PUBLİSİSTİK FƏALİYYƏTİ

Açar sözlər: *Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, fortepiano ifaçılığı, Elmira Əliyevanın elmi-metodik fəaliyyəti*

E.M.Əliyevanın publisistlik və elmi-metodik fəaliyyəti onun yaradıcılıq yolunda mühüm yer tutur. Bütün əmək fəaliyyəti ərzində Elmira Əliyeva onu pedaqoji və ifaçılıq işi ilə aktiv birləşdirirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, onun publisistlik və xüsusilə, elmi-metodik fəaliyyəti pedaqoji və ifaçılıq təcrübəsi ilə bilavasitə bağlıdır. Bunu, nəşr olunmuş işlərin mövzusu və məzmunu təsdiq edir. Məsələn: “E.Məmmədovun variasiyaları” (B.: 1983); “Ə.Abbasovun fortepiano və violonçel üçün sonatınası” (B.: 1983); “Fərhəng Hüseynovun sonatınası” (B.: 1985); “Ü.Hacıbəylinin “Aşiq” triosu” (B.: 1985), “M.Mirzəyevin fortepiano, violonçel və skripka üçün triosu” (B.: 1986); T.Bakıxanovun “Variasiyalar f-moll”, “Uşaq pyesləri”, “Beş prelüd” (B.: 1987.) Onlar ifaçılıq aprobasiyası üzərində yaradılmışdılar, yəni, bu əsərlərin ifasına əsaslanaraq, müxtəlif bilikləri, bacarıqları və vərdişləri təhlil edərək, pianoçu öz təcrübəsini nəzəriyyə ilə ümumiləşdirib, metodik baxımdan vacib və məzmunlu işlər yaradırdı. Metodik işlərin yüksək praktiki əhəmiyyəti məhz bununla izah olunur.

E.Əliyevanın elmi-metodik fəaliyyətinin digər əhəmiyyətli sahəsi onun tərəfindən ilk dəfə ifa olunmuş fortepiano əsərlərinin redaktə edilməsi və fortepiano işlənmələrin yaradılmasıdır. Bu işlərin arasında R.Hacıyevin “Fortepiano üçün sonatina”; T.Bakıxanovun “Fleyta və fortepiano üçün intermetso”; “Skripka və fortepiano üçün rəqs”; “Skripka və fortepiano üçün eksprompt”; “Violonçel və fortepiano üçün sonata №1, №2”; “Violonçel və fortepiano üçün konsert”; S.Ələsgərovun “Violonçel və fortepiano üçün simfonik orkestr ilə ikili konsert”; “Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin xatirəsinə həsr olunmuş fortepiano, skripka və violonçel üçün trio”; T.Bakıxanovun Nizami Gəncəvinin “Xəmsə” əsərinin motivləri əsasında təkxanəli “Xeyr və Şər” baleti (1994). Verilmiş siyahı

Elmira xanımın elmi-tədqiqat maraqlarının necə geniş və müxtəlif olduğunu əks edir. Burada kamera-instrumental və fortepiano repertuarının müxtəlif janrları göstərilir.

Xüsusi diqqət E.Əliyevanın publisistlik fəaliyyətinə də yiyələnmişdir. Azərbaycanın dahi bəstəkarı Ü.Hacıbəyli haqqında fikirlərini Elmira xanım məqalələrində bildirib: “Dahi bəstəkar” (“Qobustan” №4, 1985-ci il) və “Üzeyir Hacıbəyli və klassik Rus musiqisi” (“Bakı” qəzeti 18 oktyabr 1985-ci il). Bu məqalələrdə Üzeyir bəyin hərtərəfli şəxsiyyəti yalnız istedadlı bəstəkar, müəllim, ictimai xadim kimi yox, eyni zamanda yüksək mənəvi mədəniyyətə malik olan bir insan kimi ifşa edilir.

Elmira xanımın elmi-metodik təcrübəsini analiz etməkdən əvvəl qeyd olunmalıdır ki, təcrübəli pianoçu-pedaqoqların arasında öz pedaqoji təcrübəsini ümumiləşdirən və gələcək nəsillərə miras qoyan musiqiçilərə çox nadir hallarda rast gəlmək olar. Çox vaxt fortepiano təliminin şəxsi təcrübəsi, onun vacib nüansları və xüsusiyyəti bilavasitə “canlı” əlaqə ilə ötürülür. Çünki pianoçu-pedaqoqlar öz təcrübəsinin məhz vasitəsiz ötürməsinə üstünlük verirlər. Bu onunla əlaqəlidir ki, incəsənətdə təlim xüsusi, dərin individual prosesdir və burada əsaslı biliklər tələbələrin fərdi psixoloji xüsusiyyətlərini nəzərə almaqla ötürülür. Qeyd olunmuş faktorunu nəzərə almaqla, E.Əliyevanın çoxsaylı metodik işlərinin rolu daha da önəmli olur. Onlar indi də öz metodik aktuallığını itirməyiblər və yeni ifaçı nəsillərə analiz olunan musiqi əsərlərinin interpretasiya prosesində kömək edirlər.

Metodik işləmələr son dərəcədə aydın, məntiqi ardıcıl, ifadəli stildə yazılmışdır. Onlar böyük maraqla oxunurlar. Elmi-metodik işlərin stilistikasında E.Əliyevanın müəlliflik professionallığı özünü göstərir: hərtərəfli ifaçılıq biliklərinə əsaslanma, praktiki təcrübənin ümumiləşdirilməsi, dəqiqlik, aydınlıq və ifadə olunan fikrin həqiqiliyi. Bəzi işlərin məzmununu didaktik əhəmiyyəti nöqtəsindən analiz edək.

Bəstəkar tərəfindən tələbəlilik illərində yaradılmış (1974) və Fərhəng Hüseynovun Sonatinasına həsr olunmuş işdə, E.Əliyeva sonatinada neoklassik tendensiyaların təsirini, birinci hissənin fortepiano fakturasının polifoniya ilə dolğun məzmununu, ikinci hissənin impressionist və üçüncü hissənin skertso – tokkato təbiətli olduğunu qeyd edir. “Bəstəkar bu əsərdə fortepianonun yaxşı hiss elədiyini göstərdi – bunu həm maraqlı artikulyasiya, həm də axır registrlərdən cəsarətli istifadə, həm də fortepianonun gah zərb aləti kimi, gah da oxunaqlı (finalın muğam hissəsində) aləti kimi traktovkası ifadə edir” (3, s. 8).

E.M.Əliyeva gənc pianoçular üçün yaradılmış fortepiano ədəbiyyatına xüsusi elmi-metodik maraq yetirir. Bu ədəbiyyata T.Bakıxanovun “Variasiyalar f-moll”, “Uşaq pyesləri”, “Beş prelüd” (1987) əsərlərinin ifaçılıq təhlili həsr olunmuşdur.

“Variasiyalar f-moll” tələbəlilik illərində yazılıb, melodik, parlaq temadan, yeddi variasiyadan və kodadan ibarətdilər. E.Əliyeva qeyd edir ki, onların ifası tələbələrin musiqi və texniki potensialını aktiv inkişaf edir, pianistik bilikləri, bacarıqları intensiv formalaşdırır. Öz metodik işində Elmira xanım gənc pianoçulara melodiya sız bağlı olan və ifadəliyi ilə fərqlənən harmonik dilə, tonallığın inkişafına, modulyasiya hərəkətinə, akkord keçidlərində aşkar olan funksional əlaqələrə xüsusi diqqət yetirməyi məsləhət görür.

Ardınca Elmira xanım fortepiano üçün “Uşaq pyesləri” silsiləni təhlil edir. O, qeyd edir ki, uşaqlar üçün əsərlər T.Bakıxanovun repertuarında mühüm yer tutur və onlardan “Uşaq pyesləri” silsiləsi (bəşətəkar tərəfindən 1975-ci ildə yazılmış) gənc musiqiçilərin repertuarına daxil olmuşdur. Bu silsilə beş müxtəlif xarakterli, lakonik və məzmunca maraqlı pyesdən ibarətdir: “Oyun”, “Laylay”, “Yumoreska”, “Şarmanka”, “Şən qatar”. Elmira Əliyeva silsilənin proqramlığı qeyd edir, çünki hər pyesin öz adı mövcuddur. Bu adlar tələbənin təxəyyülünü ifadəli məzmunun açılışına gətirir, onun fantaziyasını oyadır, bədii təsəvvürlərini stimullaşdırır və beləliklə, pyesin ifasına marağını artırır. “Pyeslərin məzmunu əsasında Azərbaycan milli musiqisinə xas olan melodiya yer tutur – ahəngin tersiya və kvinta pillələrinin oxunaqlığı. Bundan əlavə, naxışlı ritm və sekunda və kvintaların oxunaqlığı ilə akkordlar milli alətlərdə çalğılara yaxınlığı vurğulayırlar. Pyeslərin hər birinin özünəməxsus ifa prinsipi mövcuddur...” (6, s. 10).

Ardınca öz metodik işində E.M.Əliyeva T.Bakıxanovun 1954-cü ildə yaradılmış “Beş prelüd” silsiləsini araşdırır. Silsilə pianoçuların repertuarında sabit yer alıb və böyük uğurla respublikanın və əcnəbi ölkələrin səhnələrində ifa olunur. Silsilənin populyarlığı melodik dilin ifadəliyi ilə, harmonik fakturasının zənginliyi ilə, tembr və dinamika müxtəlifliyi ilə, bütün fortepiano ifaçılıq imkanlarından istifadə olunması ilə əlaqədardır. Sadalanan bu keyfiyyətlər silsilənin gənclər və daha təcrübəli, silsiləni bütövlüklə iri musiqi əsəri kimi ifa edən, peşəkar pianoçular arasında repertuar populyarlığını müəyyən edirlər. E.M.Əliyeva yazır: “Tofiq Bakıxanovun fortepiano üçün “Beş prelüd” əsəri bir-birini əvəz edən, kiçik pyesdən ibarət olan silsilədir. Hər prelüd qısa, lakonik formada bir obrazı, bir emosional vəziyyəti ifadə edir (lakin, silsilədə müəyyən mürəkkəbləşmə xəttini izləmək olar - dərinliyinə qapalı olan ilk prelüdiyadan yetərinəcə inkişaf xəttinə malik olan axırıncı əsərə qədər).

Hər pyesin özünəməxsusluğu ilə, birlikdə onlar bütöv silsilənin mənzərəsini yaradırlar. Buna temp keçidlərinin məntiqliyi yol verir” (6, s. 15).

Hər pyesi təhlil edərək, Elmira xanım belə bir ümumi nəticə çıxarır: prelüdiyanın fortepiano fakturası çox pianistikdir, o, pianizm bacarıqların zənginləşməsinə, ifaçılıq texnikasının inkişafına yol açır, pianoçunun

musiqi t f kk r n  aktiv formalaşdırır, alət arxasında fikirləşmək bacarığını inkişaf edir.

1983-c  ildə “Xüsusi fortepiano” kafedrasının müəllimləri t r f nd n Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş «К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки» məcmuəsinin birinci buraxılışı nəşr olunmuşdur. M cmu nin müəllifləri təcrübəli pedaqoqlar O.H.Abasquliyev, T. .Seyidov, U.A.Xəlilov, E.M.Əliyeva və F.A.Naciyeva idilər. M cmu nin məzmunu iki fəsildən ibarətdir: birincisində Azərbaycan bəstəkarlarının pyes silsilələri tədqiq olunur, ikincisində - fortepiano v  orkestr  c n konsertlər.  s rl r tarixi-xronoloji ardıcılıqla müzakirə olunur.

M cmu nin birinci f slin  Elmira xanımın gənc Azərbaycan bəstəkarı Elnar Məmmədovun 1976- ci ildə yaratdığı Variasiyalarının ifaçılıq t hlinin  həsr olunmuş metodik işlənməsi də daxil olmuşdur. “Variasiyalar elə bir əsərdir ki, onların hər bir stilistik x susiy ti – müstəqil atonallıq, manual, barmaq ya da zərb pianizm x susiy tləri – müəllifin XX əsrin musiqi inc s nitində vacib olan müasir neoklassik tendensiyalara d rrak li orientasiyası barədə xəbər verir” (7, s. 10)

Metodik işin məzmununda Elmira xanım əsərin əsas mövzusu v  yeddi variasyadan ibarət olan formasını dəqiqliklə araşdırır. Birinci variasiya c r k v  s kkizlik notlarla ifadə olunub, ikinci – s kkizlik v  onaltılıq,  c nc  – onaltılıq. Ardınca yavaşı tempdə variasiyalar gəlir: dördüncü v  beşinci. Bunlar silsilənin dramaturgiyasına obraz kontrastını daxil edirlər və eyni zamanda, son variasiyalarda ifadə olunan yeni, daha aktiv və ardıcıl inkişaf  c n stimula rolunu oynayır. Yeddinci variasiya tamamlanma funksiyasını daşıyır və inkişaf dinamikasına, formasının iriliyin  görə bütün əvvəlki prel diyaları  t r. Elmira xanım xüsusilə qeyd edir ki, müəllif t r f nd n variasiyalar arasında istifadə olunan *attaca*  sulu dinamikanın yaranmasına yol a ır v  əsərin xarakterik birləşdirici amilidir.

Digər, “К вопросу исполнения камерно-ансамблевой музыки» (1-ci nəşr, 1983-c  il), məcmuənin ikinci hissəsində «Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-ansambl  s rl ri» E.Əliyevanın başıqa bir metodik işi təklif olunur – “ .Abbasovun violonçel v  fortepiano  c n sonatası”. Bu işdə Elmira xanım Azərbaycan bəstəkarlarının ilk kamera-ansambl əsərlərinin arasında olan,  z musiqi-estetik qiymətini v  ifaçılıq aktuallığını saxlayan əsəri araşdırır. Müəllifin lirik-romantik məzmunu meyilliyi parlaq şəkildə əsərin məzmununu təşkil edir. Elmira xanım qeyd edir: “ s rin əsas məzmununu vasitəsiz, səmimi, lirik axma, janr rəsmləri c arları ilə təşkil edir. Bəstəkar musiqi obrazının g z llyini, onun romantik ruhunu reallaşdırmağa c alışır”. (7, s. 57)

Metodik işin məzmununda E.Əliyeva qeyd edir ki,  .Abbasovun sonatasına milli-ahəngi x susiy t xasdır v  ifaçılar  c n əsərin bədii əsasını təşkil edən aydın l tifliyə diqqət yetirmək vacibdir. Elmira  liye-

va diqqətlə və səliqə ilə sonatınanın formasını analiz edərək, klassik üç-hissəliyi, mahnı-rəqsvari tematizmi və ritmik əsası onun “metrik plastikliyi” (Tsukkermanın termini) ilə aşkar edir. Sonatınanın sadə fakturası tembr-koloristik effektlərə, temp və tonallıq növbələşməsinə və ritmik rəsmin güclü qismləri vurğulanan harmonik funksiyalara əsaslanır.

Qeyd etmək lazımdır ki, metodik iş sanki iki hissədən ibarətdir: əvvəlcə Ə.Abbasovun sonatınasının nəzəri analizi forması, fakturası və musiqi ifadəliyi üsulları ilə birlikdə açıqlanır. Ardınca xeyli harmonik şəkildə solist partiyasının və akkompənamentin ifaçılıq analizi verilir: burda ayır-ayrılıqda və dəqiqliklə violonçel partiyası və akkompənament təhlil olunur. Hər iki halda müəllif yüksək peşəkər yanaşma nümayiş edir, mətnin məzmununda Elmira xanımın musiqi əsərini nə dərəcədə savadlı və dərin anlaması hiss olunur. Mətni oxuduqca violonçel partiyasının yüksək peşəkər təhlili xüsusən cəlb edir, elə bir hiss yaranır ki, müəllifin violonçel alətində ifa bacarıqları var və verilən əsər onun tərəfindən ifa olunub. Burda həm applikatura, həm ştrixlər, həm ifaçılıq texnikası, həm də tembr səslənməsinin xüsusiyyətləri bilikləri birləşib.

Beləliklə, verilmiş metodik iş öz məzmununa və didaktik qiymətinə görə, E.Əliyevanın zəngin konsertmeyster təcrübəsinin, onun hərtərəfli ifaçılıq biliklərinin, bacarıqlarının sübutudur.

Ansambl ifaçılığı metodikası nöqtəsi nəzərindən E.Əliyevanın daha bir işi – “К вопросу исполнения камерно-ансамблевой музыки» məcmuəsində 1986-cı ildə nəşr olunmuş M.Mirzəyevin “Skripka, violonçel və fortepiano üçün trio” – maraqlıdır. Bu işdə Elmira xanım yenidən violonçel və skripkada ifa metodikasında yüksək peşəkərlik nümayiş edir. İşdə ilk öncə əsərin forması, onun dramaturgiyası, tematik inkişafın xüsusiyyətləri, kulminasiyanın qurulması və musiqi ifadəliyi üsulları araşdırılır. Müəllif əsərin üçhissəli silsiləni və onun formasını, tonallıq planını və hər hissəsinin xarakterini dərinlən təhlil edir. O, qeyd edir: “...Trioya kontrast qarşılaşdırmalar, özəlliklə, rəngarəng tonal-harmonik kontrastlar məxsusdur. Əsərdə mühüm yeri tersiya qarşılaşdırmaları tutur. Kontrastın prinsipini kompozisiya münasibətləri və başqa musiqi parametrləri müəyyən edirlər. Beləliklə, hər hissənin tərkibində bölmələr kəskin təzad edir: faktura, dinamika və bəzən temp vasitəsi ilə.” (8, s. 17)

Bütövlüklə, Elmira Əliyevanın elmi-metodik və publisistlik fəaliyyəti onun bədii-estetik prinsiplərini əks etdirir, ifaçılıq və pedaqoji təcrübəsinə əsaslanır. İşin təhlili Elmira xanımın elmi-tədqiqatçı təfəkkürünə və dərin musiqi-nəzəri biliklərə malik olduğunu büruzə verir.

O, bu bilikləri ifaçılıq və pedaqoji təcrübəsi ilə əlaqələndirib öz elmi-metodik irsində təcəssüm edir. Pedaqoq-pianoçunun peşəkər ustalığının daimi inkişafının və təkmilləşdirilməsinin vacibliyi Elmira xanımın metodik işində öz təsdiqini tapır.

Ədəbiyyat:

1. Алиева Э.М. «Вариации Э.Мамедова». Методические рекомендации. / К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. Выпуск 1. / Сост. О.Г.Абаскулиев, Т.А.Сеидов, У.А.Халилов, Э.М.Алиева, Ф.А.Гаджиева. Баку: Азнефтехим.1983. с.10-20.
2. Алиева Э.М. Сонатина для виолончели и фортепиано А.Аббасова. Методические рекомендации. / К вопросу исполнения камерно-ансамблевой музыки. Методические рекомендации. Выпуск №1, Баку: Азнефтехим, 1983, с. 57-62.
3. Алиева Э.М. Сонатина Фарханга Гусейнова. Методические рекомендации. Баку. 1985.
4. Алиева Э.М. Уз.Гаджибеков Трио «Ашугское». Методические рекомендации. Баку. 1985, 24 с.
5. Алиева Э.М. М.Мирзоев Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. /К вопросу изучения и исполнения камерно-ансамблевой музыки. Методические разработки. Баку: АПИ им.В.И.Ленина, 1986, с. 17-22.
6. Алиева Э.М. Т.Бакиханов «Вариации f-moll» «Детские пьесы» «Пять прелюдий. Баку. Методические рекомендации. 1987, 20 с.
7. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. Выпуск 1. / Сост. О.Г.Абаскулиев, Т.А.Сеидов, У.А.Халилов, Э.М.Алиева, Ф.А.Гаджиева. Баку: Азнефтехим.1983. 54 с.
8. К вопросу изучения и исполнения камерно-ансамблевой музыки. Методические разработки. Баку: АПИ им.В.И.Ленина, 1986, 56 с.

Саида Халилова

Научно-методическая и публицистическая деятельность Э.М.Алиевой

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется научно-методическая и публицистическая деятельность заслуженного учителя Азербайджана, профессора Бакинской Музыкальной Академии имени Уз.Гаджибейли – Эльмиры Алиевой. Автор исследует значимость созданных ею различных методических пособий, а также рассматривает ряд публикаций, посвящённых истории и теории азербайджанской музыкальной культуры.

Ключевые слова: *Азербайджанской музыкальной культуры, фортепианное исполнительство, научно методическая деятельность Эльмира Алиевой*

E.M.Aliyeva's scientific-methodical and journalistic activity

SUMMARY

The scientific-methodic and journalistic activity of Elmira Aliyeva, honored teacher of Azerbaijan, the professor of Baku Music Academy named after U.Hajibeyli is analyzed in the article. The author explores the significance of methodic manuals created by her and publications, covering the history and theory of Azerbaijan music culture.

Key words: *Azerbaijan music culture, piano activity, the scientific-methodic activity of Elmira Aliyeva*

Rəyçilər: professor T.F.Kəngərinskaya;
professor V.Ə.Əbdülqasimov.

Gülüstan ƏLİYEVƏ
AMK-nın dissertantı

VASİF ADIGÖZƏLOVUN “NATƏVAN” OPERASINA BİR NƏZƏR

Açar sözlər: *Vasif Adıgözəlov, opera, janr, “Natəvan” tarixi operası, Qarabağ*

Azərbaycan bəstəkarları tarixi mövzulara müxtəlif janrlarda müraciət etmişlər. Bəstəkarlar musiqinin ən kiçik janrlarından olan mahnı vasitəsilə də müəyyən tarixi mövzuları səsləndirmişlər. Xatırlatmaq istəyirik ki, xalq mahnı yaradıcılığında belə, tarixi mövzuları əks etdirən nümunələr musiqişünaslıqda “tarixi mahnılar” adlandırılır. Lakin tarixi mövzulara müraciət özünü, əsasən, professional musiqinin iri formalı janrlarında göstərir. Çünki bir çox tarixi hadisələrin gedişi, məzmunu, onların tərənnümü və s. digər amillər bəstəkarları tarixi mövzunu məhz iri formalı janrlar, məsələn, opera, balet, oratoriya vasitəsilə əks etdirməyə yönəlmişdir.

Tarixi mövzuların Azərbaycan milli bəstəkarlıq ənənələrində özünə yer tapması iki obyektiv səbəbə əsaslanır. Birincisi, bu mövzularda dünya musiqi tarixində bəstəkarlar həmişə müraciət etmişlər. Xüsusilə, XIX və XX əsrlərdə Avropa və Rusiyada bəstəkarların tarixi mövzularda əsərlər yazması dövrün incəsənətində bir yaradıcılıq ənənəsinə çevrilmişdi. Tarixi mövzular musiqi incəsənətini yeni mövzu, obraz, üslub, dramaturgiya, forma, ifadə vasitələri, intonasiyalar ilə zənginləşdirirdi. Məsələn, XIX əsrdə Rusiyada “Qüdrətli dəstə” bəstəkarlarının, P.İ.Çaykovskinin, S.S.Raxmaninovun tarixi mövzularda müraciəti klassik rus musiqi incəsənətində və ədəbiyyatında rus tarixinə yaranan böyük maraqla bağlı idi. Bundan başqa, rus xalqının tarixinin musiqi vasitəsilə ifadəsi “Qüdrətli dəstə” bəstəkarlarının da, digər klassiklərin də bədii-estetik yaradıcılıq prinsipinə və məqsədlərinə çevrilmişdi. Bu əsərlərin məzmununda rus xalqının tarixi şəxsiyyətləri, qəhrəmanları, tarixi keçmişi, nağıl qəhrəmanları, bu və digər tarixi hadisələri, müharibə və mübarizələri öz əksini tapmışdı.

Azərbaycan bəstəkarlarının tarixi mövzuda əsərlər yazmasının ikinci

səbəbi xalqımızın zəngin və maraqlı tarixə, tarixi şəxsiyyətlərə və hadisələrə malik olması ilə bağlıdır. Xalq yaradıcılığında “Kitabi Dədə Qorqud”, “Koroğlu” kimi eposlar, “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm” kimi dastan nümunələri, Koroğlu haqqında silsiləvi aşiq havaları tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunun ənənəvi musiqi-poetik, epos, dastan və nağıllarda da əks olunduğunu göstərir. Şübhə yox ki, bu mövzu XX əsrdə yazılı ədəbiyyatda, musiqidə və rəssamlıq sənətində davam etdirilmiş, özünə geniş yer tapmışdır.

Tarixi-qəhrəmanlıq mövzuda ən parlaq nümunə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən yazılmışdır. Bu, xalqın qəhrəmanlıq eposu əsasında yaradılan “Koroğlu” operasıdır. “Koroğlu”dan əvvəl isə dahi bəstəkar “Rüstəm və Zöhrab”, “Şah Abbas və Xurşidbanu” operaları ilə Azərbaycanda ilk olaraq, tarixi operanın əsasını qoymuşdur. Azərbaycan musiqisinin görkəmli klassiki Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası da (libretto müəllifi Mikayıl Müşfiqin atası-Vüsaqıdır) mütəxəssislər tərəfindən müəyyən şərtlər daxilində tarixi əsər kimi qəbul edilmişdir. 1940-cı illərdə Nizami Gəncəvinin yubileyi münasibətilə Niyazinin bəstələdiyi “Fərhad və Şirin” operası da, (Şirin obrazının gerçək tarixi şəxsiyyət olduğu nəzərə alınarsa), tarixi əsər adlandırıla bilər. Q. Qarayev və C. Hacıyevin “Vətən” operası, F. Əmirovun “Nəsimi” baleti, Ə. Bədəlbəylinin “Söyüdlər ağlamaz” operası, Niyazinin “Çitra”, R. Hacıyevin “Alov” baletləri, C. Cahangirovun “Araz” operası və “Arazın o tayında” simfonik poeması, M. Quliyevin “Aldanmış kəvakib” operası, A. Əlizadənin “26-lar” kantatası, “Babək” baleti, O. Kazımovun xor, qiraətçi və simfonik orkestr üçün “26 Bakı komissarları” poeması, “Mehdi Hüseynzadə” vokal-simfonik poeması, F. Əlizadənin “Qarabağnamə” (“İntizar”) operası, S. Fərəcovun “Xətai” simfoniyası və başqaları tarixi, tarixi-qəhrəmanlıq, tarixi-siyasi, tarixi-inqilabi, tarixi-müharibə mövzularında yazılmışdır.

Nümunələrdən də göründüyü kimi, tarixi hadisələrə və mövzulara yaradıcılıqda olan münasibətlər öz həllini iri formalı janrlar vasitəsilə tapmışdır.

Musiqi tarixində belə mövzuların daha çox opera və balet janrında yazıldığı məlumdur. Çünki opera və balet janrları musiqişünaslıqda “musiqili teatr”, “musiqili dram” kimi səciyyəli janrlardır. Bu isə həmin janrların daha geniş ifadə vasitələrinə və imkanlarına malik olduğunu göstərir. Ümumiyyətlə isə, opera da, balet də sinkretik forma və janr hesab olunurlar. Belə ki, hər iki janr musiqi, teatr, aktyorluq, rəssamlıq, xoreoqrafiya, ədəbi mətn (libretto) kimi yaradıcılıq sahələrini özündə birləşdirir. Opera və balet əsərlərinin yaranmasında və səhnəyə qoyulmasında bəstəkar, librettoçu, orkestr ifaçıları, dirijor, rəssam, səhnə və işıq tərtibçisi, rejissor, baletmeyster, aktyor və b. əməyinin birgə

məhsuludur. Bu mənada tarixi mövzulara, tarixi hadisələrə opera və ya balet vasitəsilə müraciət, bu mövzu və hadisələrin dinləyiciyə, tamaşaçıya daha geniş imkanlarla, vasitələrlə çatdırıla bilməsindən irəli gəlir. Məhz belə geniş forma, ifadə, təsvir və təqdim imkanlarına malik olan opera və balet janrları tarixi mövzuların musiqi-dramaturji həllində bəstəkarlar üçün də əhatəli yaradıcılıq imkanları açır.

Bu məqalədə görkəmli bəstəkar, xalq artisti, “İstiqlal” ordenli Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operasını tarixi mövzuda yazılmış əsər kimi şərh etməyi, Natəvan obrazını tarixi şəxsiyyət kimi səciyyələndirməyi, operanı tarixi janr kimi müəyyənləşdirməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq.

Əsər haqqında indiyə qədər musiqişünaslıqda az tədqiqat və təhlil aparılmışdır. Qəzetlərdə dərc olunan bəzi məqalələr istisna olunmaqla, elmi araşdırmalara az təsadüf edilir. İlk növbədə sənətsünaslıq doktoru, professor İmruz Əfəndiyevanın və sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Həbibə Məmmədovanın opera haqqında maraqlı fikirlərini qeyd etməliyik. H.Məmmədova “Azərbaycan operalarında tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunun təcəssümü (lad-məqam xüsusiyyətləri)” dissertasiyasında “Natəvan” operası üzərində də dayanmış, bəstəkarın xalq mahnılarından, muğamlardan, Qarabağ şikəstəsindən istifadə etdiyini göstərmiş, operada məlum Qarabağ hadisələrinin əks olunması haqqında maraqlı fikirlər yazmışdır (1, s. 17). Bununla belə, biz də bu tarixi əsər haqqında bəzi mülahizələrimizi bildirmək istəyirik.

Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operasının libretto müəllifi Nazim İbrahimovdur. Əsər üzərində iş XX əsrin sonlarında başlanmış, opera XXI əsrin əvvəllərində tamamlanmışdır.

“Natəvan” operasının ilk tamaşası 2003-cü il dekabr ayının 7-də Azərbaycan Dövlət opera və balet teatrında qoyulmuşdur. Premyera böyük uğurla keçmiş, əsər ilk tamaşadan musiqi ictimaiyyəti, mütəxəssislər, sənət adamları, tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır.

“Natəvan” operasının ilk tamaşasının musiqi rəhbəri və dirijoru Yalçın Adıgözəlov, quruluşçu rejissoru Firudin Səfərov, quruluşçu rəssamı Rafiz İsmayılov, baletmeysteri Tamilla Şirəliyeva, xormeysteri Sevil Hacıyeva olmuşdur.

Natəvan rolunu xalq artisti, Dövlət Mükafatı Laureatı, professor Xuraman Qasımova (soprano) ifa etmişdir. Əsas rolları Həsən Enami, Şahlar Quliyev, Mənsüm İbrahimov, Nəzakət Teymurova, Elxan Əhədzadə, Sabir Əliyev, Natəvan İsmayılova, Səbuhi İbayev, Əliəhməd İbrahimov oynamışlar.

V.Adıgözəlovun “Natəvan” operasının klaviri 2005-ci ildə nəşr olunmuşdur (2).

Opera proloqdan, 3 pərdədən və epiloqdan ibarətdir. Bu operanın janr

və mövzu baxımdan tarixi əsər kimi müəyyənləşdirməyə əsas verən amillər bunlardır: Əsərin librettosu və məzmunu, əsərdəki obrazlar, hadisələr, xüsusilə epiloqda hadisələrin müasir dövrlə - Qarabağın işğalı ilə əlaqələndirilməsi.

Operada iştirak edən obrazlara nəzər salaq. “Opera öz musiqili obrazlarının mürəkkəbliyi və zərifliyi, dərin poetikliyi ilə qəhrəmanların zəngin daxili aləmini açıqlamağı ilə də seçilir”. (2, s. 9).

Operanın əsas, aparıcı obrazı Azərbaycanın görkəmli şairəsi, Qarabağın gözəl, yaradıcı və qəhrəman xanımı, Qarabağda “Xan qızı” ləqəbi ilə tanınan, xalq arasında böyük hörmətə malik olan Xurşidbanu Natəvandır. Əsərdə bütün hadisələr məhz bu obrazın ətrafında cərəyan edir. Tarixi şəxsiyyət olaraq, Natəvanın şairə, elin ağbircəyi, xalq maarifçisi, vətən təəssübkeşi kimi yaradılan obrazı operanın tarixi mövzuda yazıldığını təsdiq edən başlıca amildir.

Natəvanla yanaşı, operada Qarabağın ədəbi mühiti də canlandırılmışdır. Operanın ən maraqlı səhnələrindən biri, məhz III pərdədəki “Məclisi-üns” səhnəsidir. Tarixdən məlum olduğu kimi, Natəvan tərəfindən yaradılan “Məclisi-üns” 25 ilə yaxın fəaliyyət göstərən və bütün Qafqazda məşhur olan musiqi-poeziya məclisi olmuşdur. Bu sənət məclisi təkcə Qarabağda deyil, ümumən XIX əsr Azərbaycanın ədəbi və musiqi həyatında fəal rol oynamışdır. Maraqlıdır ki, bəstəkar bu səhnədə “Məclisi-üns”ün iştirakçıları olan görkəmli şairlərin və musiqiçilərin obrazını yaratmışdır. Məsələn, Mirzə Fəna, Qasım bəy Zakir, Mirzə Həsən Yüzbaşov, Hacı Abbas Ağah, Mirzə Növrəs kimi Qarabağın məşhur şairlərini operanın süjetinə, obraz quruluşuna və hadisələrinə daxil etməklə, əsərin tarixi mahiyyətini və məzmununu daha da artırmışdır.

Operada Natəvanın şəxsi həyatının, sevdii insanın - Xasay bəy surəti də əsərin ümumən tarixi janrdə qavranılmasını şərtləndirən obrazlardan biridir. Qeyd etməliyik ki, Natəvanı ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin görkəmli şəxsiyyəti kimi təqdim edən operada onun şəxsi həyatı ilə bağlı olan və Qarabağda yaxşı ad-san qazanan şəxsin də əsərə gətirilməsi, baş qəhrəmanın tarixi aspektdən qavranılmasını təmin edir.

Operada xalqın obrazı da canlandırılmışdır. Kütləvi səhnələrdə xor vasitəsilə təqdim edilən xalqın obrazı vasitəsilə Qarabağ əhalisinin mənəvi xüsusiyyətlərini, qarabağlıların öz namuslu, vətənpərvər, xalq və vətən təəssübünü çəkən, xalqın dərdinə, ehtiyaclarına həmişə əl tutan Natəvana qarşı sevgisi, ona həm də bir şairə, maarifçi kimi dərin hörməti ifadə olunmuşdur.

Opera boyu xalq ilə Natəvanın dialoqları səslənir ki, bu da əsərin vətənpərvərlik, birlik ideyasını əks etdirir.

Onu da nəzərə çatdıraq ki, V.Adıgözəlov “Natəvan” operasını görkəmli Azərbaycan şairəsi, maarifçisi və ictimai xadimi, el

məhəbbətini qazanmış Xurşidbanu Natəvanın 170 illiyinə həsr etmişdir. Müəllifin bu mövqeyinə də operanın tarixi mövzusunun təsdiqləyən daha bir fakt kimi yanaşmaq olar.

Operanın tarixi janrını baş qəhrəmanın və mövzunun zaman-məkan aspektində də müəyyən etmək olar:

1. Zaman – XIX əsr;

2. Məkan – Azərbaycan xalqının qədim tarixi və mədəniyyət ərazisi Qarabağ;

3. Baş qəhrəman – XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış qarabağlı Azərbaycan şairəsi, ictimai xadim, maarifçi, xalqın və vətənin mübariz, qeyrətli qadını Xurşidbanu Natəvan.

Əsərin bədii ideyası və konsepsiyası məhz tarixi aspektə, tarixiliyə, hadisələrin tarixi gedişinə əsaslanır. Opera bütövlükdə tarixi əsər kimi qavranılır.

Bununla da, “Natəvan” operasının məzmunu, süjeti, obraz və bəzi janr xüsusiyyətlərinin araşdırılması əsərin “tarixi opera” növünə aid olduğunu deməyə əsas verir.

Məqaləmizi “Natəvan” operasının klavirində yazılmış maraqlı bir fikirlə tamamlayırıq: “Operada ifa olunan bütün çıxışların yalnız bir leytmotivi var, o da insan həyatının əsas mənası olan Vətənin azadlığı və qürurudur. Baxmayaraq ki, finalda tamaşanın baş qəhrəmanı həlak olur, onun bu gedişi barışıq mənasını vermir, əksinə, bizi zəbt olunmuş ata-baba torpaqlarımızın azadlığı uğrunda mübarizə aparmağa sövq edir” (2, s. 10-11).

Ədəbiyyat:

1. Məmmədova H.V. Azərbaycan operalarında tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunun təcəssümü (lad-məqam xüsusiyyətləri). - Sənəts. üzrə f.e.d. elmi dər. almaq üçün təq. olun. dis. avtoreferatı. – B.: 2011. – 22 s.
2. Vasif Adıgözəlov. NATƏVAN. Klavir. – B.: Azərbaycan, 2005. – 334 s.
3. Zöhrabov R. Bəstəkarlarımız haqqında söz. - B.: Şur, 1995. – 190 s.

Алиева Гюлистан

Взгляд на оперу композитора Васифа Адигезалова «Натаван»

РЕЗЮМЕ

В статье оперы «Натаван» выдающегося азербайджанского композитора Васифа Адигезалова рассматривается в жанровом аспекте. Автор статьи на основе содержания, сюжета, образов, драматургии оперы, относит ее к особой категории музыкальной драмы -

«историческая опера». Художественная идея и концепция оперы построена именно в историческом аспекте. По этой причине опера целиком воспринимается как историческая. В опере время – XIX век, пространство - древнейший исторический и культурный очаг азербайджанского народа Карабах, главная героиня - знаменитая поэтесса, просветитель, общественный деятель Азербайджана Хуршидбану Натаван. Ее образ действует на фоне реальных исторических и культурных событий XIX века в Карабахе.

Ключевые слова: *Vasif Adigezalov, жанр, опера, историческая опера «Натаван», Карабах*

Aliyeva Gulustan

The view to opera "Natavan" by Vasif Adigozalov

SUMMARY

The article about is genre's aspect of opera "Natavan" of Azerbaijan's famous well-known composer Vasif Adigezalov. This opera has definition as historical musical drama. Composer have reflected real historical and cultural events of Garabakh in 19th century at historical opera "Natavan". The opera's head heroine is Khurshidbany Natavan. She was eminent personality of Azerbaijan's culture. Natavan was aristocrat lady, poet, teacher, people's leader, generous, brave and patriot of Garabakh.

Key words: *Vasif Adigezalov, opera, genre, historical opera "Natavan", Garabakh*

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, professor A.Quliyev;
Sənətşünaslıq namizədi A.Quliyeva.

Ələkbər ƏLƏKBƏROV
AMK-nın baş müəllimi

TARZƏN HACI MƏMMƏDOVUN MUĞAM İFAÇILIĞINA BİR NƏZƏR

Açar sözlər: tar, muğam, təkmilləşmə, virtuoz ifaçılıq, interpretasiya

Azərbaycan milli musiqi alətləri üzrə ifaçılıq sənəti geniş şəkildə intişar tapmışdır. Onun nailiyyətləri dünyanın hər yerində nümayiş etdirilir. Milli ifaçılıq sənətinin nümayəndələri musiqimizin bütün janrlarında virtuoz sənətkarlıq göstərə bilmişdir. İldən-ildə bu musiqi sənəti xeyli dərəcədə inkişaf edərək müasir ifaçılıq sənətinin pik zirvəsinə qalxmışdır.

Milli musiqi alətlərimiz üzrə ifaçılıq sənəti əsasən iki istiqamətdə fəaliyyət göstərir. Biri dünya bəstəkarlarının (o cümlədən klassik bəstəkarların) əsərlərini, digəri, klassik muğam sənətinin incilərini təfsir edirlər. Xeyli sayda beynəlxalq müsabiqə və konfranslarda milli musiqi alətlərinin ifaçılığını özünü bariz şəkildə göstərə bilir. Deyilənlərin içərisində Azərbaycan milli musiqi alətlərindən tar ifaçılarının xüsusi xidmətləri vardır.

XIX əsrin II yarısından başlayaraq Azərbaycanın böyük tarzəni, rekonstruktor Mirzə Sadiq Əsədovun (Sadiqcan) təkmilləşdirdiyi yeni növ tardan sonra bu alət üzrə ifaçılıq sənəti dünya, xüsusilə Yaxın Şərqi ölkələri arenasında böyük şöhrət qazanmışdır. Rekonstruktor tarın sələfi olan beş simli tarın üzərində aşağıdakı dəyişiklikləri etmişdir:

Yeni tarda o, beş simli tarın çanaqlarının formasını dəyişmiş, simlərin sayını əvvəllər beşdən 18, 13-ə qədər artırmış, sonralar isə aləti 11 simli etmişdir. Bundan əlavə Sadiqcan yeni Azərbaycan tarında xüsusi əhəmiyyətə malik olan tar pərdələr düzümündə Yaxın Şərqi xalqlarına məxsus olan klassik 17 pilləli səs sistemindən istifadə etmişdir. Məlumdur ki, yeni tara qədər istifadə olunan 5 simli tarda pərdələr sistemi klassik 17 pilləli səs sistemində olmuşdur. Böyük tarzən muğam sənətinin Azərbaycanda praktiki səsləndirilməsinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini, yəni istifadə olunan səs düzümünü nəzərə alaraq yeni tarda ümumi klassik səs sisteminin sayını saxlamaqla onun daxilində xeyli dəyişiklik etmişdir.

Əgər klassik 17 pilləli səs sistemində 1 ton 3 yerə bölünürdüsə, yeni tarda hər ton 2, 3, 4 bölümlü olmuşdur. Beləliklə, rekonstruktorçu Mirzə

Sadiq Əsədovun Azərbaycanın yeni növ tarında pərdələr düzümü aşağıdakı şəkildə yaranmışdır:

“Do” – “re” arası 3 pərdə; “Re” – “mi” arası 4 pərdə; “mi” – “fa” arası 1 pərdə; “fa” – “sol” arası 3 pərdə; “sol” – “lya” arası 3 pərdə; lya – si” arası 2 pərdə; “si” – “do” arası 1 pərdə.

Azərbaycan tar ifaçılıq sənətinin sürətli inkişafı Sadıqcanın göstərilən keyfiyyətli rekonstruksiyasından sonra olmuşdur. Onun ifaçılıq sənətinə gətirdiyi xeyli sayda texniki və bədii formalı yeniliklər tarzənlərimiz tərəfindən bu gün də yaşadılır. Məsələn, Sadıqcan məktəbinin varisləri olan Qurban Pirimov, Mirzə Fərəc Rzayev, Şirin Axundov, Mansur Mansurov, Bəhram Mansurov və başqaları onun ifaçılıq məktəbinin davamçıları olmuşlar.

30-cu illərdən sonra tar ifaçılıq sənətinin yeni məktəbi yaranır. Bu məktəb tar ifaçılığının XX əsr dövrünün inkişafı ilə ayaqlaşan bir sənət olmuşdur. Hansı ki bu ifaçılıq sənəti bu gün də tarzənlərimiz tərəfindən inkişaf etdirilir. Həmin məktəbin ən məşhur nümayəndələrindən biri də xalq artisti Hacı Məmmədov olmuşdur. XX əsrin mahir tarzəni yeni ifaçılıq məktəbi yaratmışdır desək, heç də səhv etmərik.

H.Məmmədovun sənətindən söz açarkən birinci növbədə onun muğamlarımızın klassik formalarını, konstruktiv quruluşa malik olan musiqiyə münasibətini, eyni zamanda səsləndirdiyi improvizələrin düşünülmüş şəkildə interpretasiya edilməsinin mükəmməlliyini etiraf etməliyik. Məsələn, o, muğamların melodik ifadələrinə işlətdiyi mizrabları elə qruplaşdırır ki, nəticədə musiqinin obrazının xarakterik xüsusiyyətlərini daha da gücləndirir.

O, çalğı zamanı alt və üst mizrabları elə ustalıqla işlədir ki, zərif və qüvvətli səslənmələr daha yaraşlıq, zövqlü tərzdə təfsir edir. Tarzən həmişə muğamlardakı ayrı-ayrı şöbələrin, guşələrin, xalların daşdığı məzmunu aparıcı mahiyyətini əsas götürür. Bununla bərabər onun ifasında temperamentli çalğı üstünlükləri əsərin məzmununa xələl gətirmir.

Hacı Məmmədov öz sələflərinin mütərəqqi ənənələrini ləyaqətlə yaşadaraq davam etdirmişdir. Məsələn, “Çoban-bayati”da, “Bayati-Şiraz”ın “Bayati-İsfahan”, “Xaric Segah”ın “Mayə”sində, “Mahur-Hindi”nin “Əraq”, “Çahargah”ın “Bərdaşt”, “Mayə” şöbələrində Qurban Pirimovun çalğısında geniş yer tapmış “ruxt” və “gülriz”, Sadiq mizrablarından isə “Zabul-segah”ın “Segah”ında barmaqla və mizrabla çalınan səslərin növbələşməsi üsulundan istifadə etmişdir.

Bundan əlavə tarzənin “Xaric segah”ında Qurban Pirimovun və Əhməd Bakıxanovun ifasındakı muğam improvizələrini, xüsusilə “Bərdaşt”, “Mayə” hissələrindən istifadə etməsi açıq aydın hiss olunur. Onun “Mahur-hindi” muğamında isə Qurban Pirimovun ifa ənənələri bütün muğam boyu hiss olunur.

Görkəmli tarzənin çalğısında sağ əllə sol əl arasında son dərəcə gözəl ansambl həmahəngliyi olmuşdur. Ona qulaq asarkən virtuozluq nümunəsi kimi təsir göstərən barmaqlar, xallar, alətin diapazon boyu qammavari gəzişmələr tək-tək frazalarla ritmik forma yaratması, lazım gəldikdə səsləri fermata aksenti ilə onun ifadəliyini təsirinin artırmasını və digər cəhətlər daha çox maraq oyadır. Tarzənin ifalarında hərdən bir səslərin mizrabsız barmaqla çalınması və bununla muğamlara, melodiya dərin və cəlbedici mənə verməsi, üst mizrabların itili və kəskin şəkildə işlədilməsi və bu kimi digər ifa texnikası əsərdə bitkin obraz yaradılmasına gətirib çıxardır.

Doğma xalqına məhəbbət tarzənin yaradıcılığının əsas qayəsi olmuşdur. Ona görə də H.Məmmədov nə çalırsa çalsın, onların hamısı eldən, obadan, ata-babalarımızdan gələn ənənələr üzərində pərvəriş tapmışdı. Onun ifaçılıq sənəti tamamilə Azərbaycan xalq musiqisinin mütərəqqi keyfiyyətləri üzərində qurulmuşdur. Lakin bununla belə tarzən heç vaxt öyrəndiyinin əsiri olmamışdır. Musiqi aləminin bütün qabaqcıl sənətkarları kimi o da davam etdirdiyi ənənələrin böyük təsirini, bədi gücünü, eyni zamanda deyilənlərin yeni formada təzələnməsində görmüşdür. Gecəgündüz çalışaraq H.Məmmədov öz zəhməti və axtarışları ilə bağlı məşğələləri tarzənin özünəməxsus keyfiyyətlərini parlaq şəkildə ortaya çıxartmışdır. O, həmişə mexaniki təkrarçılıqdan uzaq olmuşdur. Onun müxtəlif vaxtlarda lentə yazdırdığı eyni bir muğamda daim təzə, yaradıcı məqamlara rast gəlmək mümkündür.

Tarzən muğamlarda ən kiçik frazaları belə duyumsuz, hissiyatsız çalmır. O, muğam aləminə məharətlə daxil olan, onu bütün incəliklərinə qədər hiss edə-edə və öz qəlbinin odu, alovu ilə isindirir-isindirir səsləndirən bir virtuoz sənətkardır. Tarzənin ifaçılığının dəyəri onun həyatı gücündə, insani hissiyatlarının canlandırılması və ürəklərə yol tapması ilə bağlıdır.

Böyük tarzən H.Məmmədov təkcə solist kimi deyil, həm də müşayiətçi kimi də böyük şöhrət qazanmışdır. O, bütün yaradıcılıq fəaliyyəti ərzində Bülbül, Şövkət Ələkbərova, Xan Şuşinski, Əbülfət Əliyev, Sara Qədimova, Zülfü Adıgözəlov, Yaqub Məmmədov, Alim Qasımov və bir çox tanınmış görkəmli müğənni və xanəndələri nümunəvi və mahir şəkildə müşayiət etmişdir. Tarzənin müşayiətçilikdə göstərdiyi məharət hər şeydən əvvəl onun ifaçılıq sənətinin rəngarəng boyalarla, geniş təcrübəyə malik olması özündən əvvəlki görkəmli tarzənlərin zəngin irsinə sədaqətlə yanaşması ilə müəyyənləşdirilməlidir.

H.Məmmədov ömrünün sonunadək mənsub olduğu Azərbaycan xalqının həyatının bütün incəliklərinə qədər duyan, onun obrazlı ruhunu müstəsna bacarıqla meydana çıxaran tarzən olmuşdur. O, çox həssas gözlə, sənətkarlıq baxışı ilə doğma xalqının yaşayış səhnələrini, məişətini izləyərək öz çalğısı ilə bunları tərənnüm edirdi. Ona görə də tarzənin çaldığı

muğamlar və başqa musiqi əsərləri xalqın həyat nəğmələri kimi səslənir. Bu baxımdan Hacı müəllim muğamlarımızın nadir ifaçısı kimi və heyrətamiz istedadla malik tarzən idi. Onun lentə yazdığı elə bir muğam yoxdur ki, deyilənləri tamamilə sübuta yetirməsin və misilsiz məharətin açılıb göstərməsin.

Görkəmli tarzən muğamları çalarkən Azərbaycan tarının ifaçılıq priyomlarından (“lal barmaq”, “mizrabsız forşlaq”lar, barmaqda, yəni mizrabsız səsləndirmələr və s.) əsl ustalıqla istifadə edərək tarzənlik sənətini təkmilləşdirir. Tarzən bərk forte-dən yumuşaq pianoya çox zaman “leqato” kimi (buna tar ifaçılığında “sürüşdürmə barmaq” da deyirlər) keçərkən melodiyada dalğavari həzin səslənmə yaradır. Və tək-tək səsləri “vibrasiya” etməklə onlara ifadə verir.

Hacı Məmmədovun muğam ifaçılığı bu gün də yaşayır, yeni tarzənlərin muğam ifaçılığı üçün örnək olaraq qalır.

Алекбер Алекберов

Взгляд на исполнение мугамов таристом Гаджи Мамедовым

РЕЗЮМЕ

В этой статье А.Алекберов указывает, что интерпретация азербайджанских мугамов особое место находит в исполнениях на таре таристом Гаджи Мамедовым и создаёт ее новизну.

Ключевые слова: *тар, мугам, усовершенствование, виртуозное исполнение*

Alakbar Alakbarov

View to performance of mugam by tar player Hadji Mammadov

SUMMARY

This article of A.Alekberov is devoted to interpretation of azerbaijani mugams in playing tar, by Hadji Mammadov.

Key words: *tar, mugam, improvident, capable playing*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
sənətsünəslıq doktoru, dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Vaqif ƏBDÜLQASIMOV
AMK-nın professoru
Elçin NAĞIYEV
AMK-nın baş müəllimi

GÖRKƏMLİ TARZƏN, QAYĞIKEŞ PEDAQOQ

Açar sözlər: *tar, muğam, ifaçılıq, pedaqoq*

Azərbaycan xalq musiqi sənətində müstəsna rolu olan sənətkarlardan biri də Mansur Mansurovdur. M.Mansurovun xalq musiqiçilərinin böyük bir nəslinin yetişdirib tərbiyə edilməsində mühüm xidmətləri olmuşdur. Bəstəkarlar, musiqişünaslar, ifaçı-tarzənlərin yeni bir dəstəsinə Azərbaycan xalqının tükənməz musiqi yaradıcılığı – muğam sənətini M.Mansurov öyrətmişdir.

Milli folklorumuzun qiymətli keyfiyyətlərini yaşatmaq və gələcək nəsillərə çatdırmaq M.Mansuru daim düşündürmüş və onun fəaliyyətinin əsasını təşkil etmişdir. O, bunların həllini həm də sənətə yaradıcı münasibətdə görmüşdür.

Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli M.Mansurovun hazırlıqlı müəllim kimi xidmətləri, xalq alətlərinin proqramında fəal iştirakı, tarın quruluşunda dəyişikliklər edilməsini və keyfiyyətinin yaxşılaşdırılmasını nəzərdə tutan layihə haqqında yazdığı qiymətli sözlər, görkəmli bəstəkar, dirijor Ə.Bədəlbəylinin “Sovet musiqi məktəblərində muğamat-tar sinfinin ən görkəmli və ən nüfuzlu müəllimi Mirzə Mansurdur...” deməsi nəzər-diq-qətimizdən kənarda qala bilməz.

M.Mansurun ifaçılığındakı məharət və ustalığı onu tar sənətinin ən görkəmli nümayəndələri ilə bir sıraya çıxarır. Məşhur tarzən Q.Pirimovun “Mirzə Mansur gözəl çalğıçı və tar ustasıdır. Onun biləkləri güclü, mizrabları sanballıdır. Mən onun çalğısından doymaq bilmirəm” sözlərinin arxasında yüksək bir sənətkarlıq dayanır.

Klassik ənənələri sədaqətlə davam etdirən M.Mansurov Azərbaycan tarının novatoru və bu məktəbin yaradıcısı Mirzə Sadiq Əsədovlunun layiqli davamçısıdır. Öz sələfinin realist ənənələrini yayan, təbliğ edən M.Mansur eyni zamanda bunları inkişaf etdirməkdə şəxsi səyini və nəyə qadir olduğunu sübut etdirmişdir. M.Mansurovun ifaçılıq sənətini öyrənməklə həm də onun şəxsində Azərbaycanda tar ifaçılığı məktəbinin ya-

ranması və formalaşma prosesindəki bəzi məsələləri izləmək olar. Bu işə mövzunun aktuallığını göstərən başlıca şərtlərdəndir. Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, Mirzə Sadiq Əsədoğlu, Bülbül, Ələsgər Abdullayev, Qurban Pirimov, Mirzə Fərəc Rzayev kimi görkəmli sənətkarlarda olduğu kimi M.Mansurovun da ifaçılıq sənətinin kökləri xalq yaradıcılığından alınmışdır. Belə sənətkarların yaratdığı və bizə verdiyi keyfiyyətləri öyrənməklə doğma xalq sənətinin milli ənənələri haqda çox gərəkli olan məlumatları da öyrənmək və müəyyənləşdirmək olar.

Mansurun həyat və yaradıcılığına Bakı-Abşeron ifaçılıq məktəbinin təsirini ayrıca göstərməliyik. Bu məktəbin praktikasında olan ənənələrin onun yaradıcılığında necə yer tutması və tarzənin burdakı keyfiyyətlərə münasibətini aydınlaşdırıb üzə çıxarmaq əhəmiyyətlidir. Qeyd etdiyimiz məsələ ilk dəfə olaraq Mansur Mansurovun şəxsində əsaslı olaraq qarşıya qoyulmuşdur.

Tarzən Mansur milli ifaçılıq sənətimizin orijinallığını təsdiq edən keyfiyyətləri, burdakı realist, yaşamağa qadir olan ənənələri dərinəndən bildiyindən və məharətlə ifa etdiyindəndir ki, o, geniş dinləyici kütləsinin, musiqiçilərinin özlərinin də sevimlisi idi.

Təəssüf ki, indiyə qədər M.Mansurun yaradıcılığı lazımi səviyyədə öyrənilməmiş və tədqiq edilməmişdir. Bizə sənətkarın həyat və yaradıcılığını işıqlandıran bir neçə məqalə, konsert oçerklər və qısa şəkildə yazılmış lent yazıları məlumdur.

Bildiyimiz kimi, 1921-ci ildə Azərbaycan hökumətinin qərarı ilə əvvəl Xalq Konservatoriyası, bir qədər sonra Xalq Komissarlar Sovetinin sədri Nəriman Nərimanovun sərəncamı ilə Dövlət Konservatoriyası yaranmışdır. Konservatoriya ilk yarandığı gündən orada Xalq musiqi şöbəsi olmuşdur. Bu şöbəyə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli başçılıq edərək və bu sahəyə xeyli sayda xalq musiqiçiləri cəlb etmişdir. Onlardan öz bilik və bacarıqlarını gənc tar, kamança və xanəndə ixtisasları üzrə təhsil alan tələbələrə öyrədən Mansur Mansurov, Qurban Pirimov, Şirin Axundov, Əhməd Bakıxanov, Həsən Əliyev, Hüseynqulu Sarabski, Seyid Şuşinski, Ələsgər Abdullayev və başqaları var idi.

1926-cı ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını Şərq şöbəsinin ayrılması ilə əlaqədar olaraq Türk Musiqi Texnikumu yaradılır. Texnikuma rəhbərlik Üzeyir Hacıbəyliyə tapşırılır. Bu texnikumda digər ixtisaslarla bərabər milli musiqi alətləri və xanəndəlik sənəti üzrə dərslər keçirilir. Xalq musiqi ifaçıları hazırlamaq məqsədi ilə Üzeyir Hacıbəyli professional Azərbaycan musiqisinin inkişaf etməkdə olan formalarında və yeni janrlarında bu ixtisas üzrə təhsil alan tələbələrdən istifadə etmək probleminə böyük diqqət yetirir. Milli musiqiçi kadrların professional şəkildə hazırlanmasına, xüsusilə tarda və kamançada çalmağın not sistemi üzrə işlənməsinə böyük əhəmiyyət verir. Üzeyir Hacıbəylinin təklifi ilə məşhur

tarzən Mansur Mansurov da bu xeyirxah işlərdə geniş fəaliyyət göstərir.

Həssas və tələbkar xasiyyətə malik olan M.Mansurov uzun illər apar-dığı pedoqoji fəaliyyəti zamanı Azərbaycan xalq musiqiçilərinin yeni bir nəslini tərbiyə edib, yetişdirməklə bu sahədə çalışan ən görkəmli pedaqoqlardan biri səviyyəsinə yüksəlmişdir. M.Mansurovun illər boyu əldə etdiyi gözəl, nümunəvi müəllimlik keyfiyyətləri bu gün bizim diqqə-timizi böyük maraqla cəlb edir.

M.Mansurov müəllimlik fəaliyyətində öz tələbələrinə Azərbaycan mu-siqi folklorunun bütün ənənəvi xüsusiyyətlərini öyrətməyi başlıca məq-səd hesab etməklə öz xalqının musiqisindən yaranan əsas cəhətləri ön plana çəkirdi. Azərbaycan xalq musiqisinin, xüsusilə muğam sənətinin öz zənginliyindən doğan yaradıcı xüsusiyyətləri novator tarzən Mirzə Sadiq Əsədovun yaratdığı yeni tar məktəbinin bütün incəliklərinə qədər yay-mağa və inkişaf etdirməyə M.Mansurov həmişə cəhd etmiş və buna nail olmuşdur.

Görkəmli tarzən Mirzə Mansur Mansurov çox düzgün başa düşürdü ki, milli musiqi irsimizi davam etdirən gənclər ancaq bu yolla milli ifaçı-lıq mədəniyyətimizi irəliyə apara bilərlər. Faktlar göstərir ki, tarzənin müəllimlik düşüncələri deyilən istiqamətə yönəlmişdir. Ona görə də gənclərlə təlim-tərbiyə, öyrətmə işləri elə qaydada aparılırdı ki, muğam-larımızın gələcək ifaçılıq taleyi də etibarlı əllərə tapşırılsın. Əsrlər boyu çalışan, təkmilləşən milli musiqi folklorumuz itib-batmasın. Əksinə, o artsın, zənginləşsin.

Tarzənin muğam dərsləri tamamilə klassik ifaçılıq ənənələri üzərində qurulurdu. O, muğamları elə yollarla tədris edirdi ki, bu öyrədilən materi-alı tam aydınlaşdırır, məşğələlərin keyfiyyətini artırırdı. Tarzən verdiyi dərslərdə hər şeydən əvvəl muğamların dərin məzmunu ilə forması ara-sında üzvi əlaqəni tələbəyə başa salır, bunu əməli surətdə aydınlaşdırırdı.

Pedoqoji elmlər doktoru, professor Sabir Quliyev müəllimi Mirzə Mansur haqqında xatirələrində belə yazırdı:

“Mirzə Mansur şair təbiətli, gözəl hafizəyə, hərtərəfli məlumata malik, tələbkar və qayğıkeş bir müəllim idi.

O, muğamların klassik ifaçılıq üslubunun tərəfdarı və təbliğatçısı idi. Mirzə Mansur klassik muğamları, onların ayrı-ayrı şöbələrini həm nəzəri, həm də əməli cəhətdən mükəmməl bilirdi. O, hər hansı bir muğamın bu və ya digər şöbəsini tələbəyə öyrədərkən həmin şöbəni dönə-dönə nümu-nəvi ifa etməklə yanaşı, mənasını izah edir, yeri düşdükcə həmin şöbəyə aid, bu şöbədə ifa olunan klassik Şərq şairlərinin şeirlərindən tez-tez müxtəlif nümunələr deyər, lazım gəldikdə bunları oxumaqla başa salar-dı”.

Mirzə Mansur Mansurov tarzən olmaqla bərabər bir şəxsiyyət və peda-qoq kimi böyük nüfuza malik olmuşdur. Tarixi faktlar göstərir ki, dahi

bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli hər hansı muğam haqqında söhbətlərdə Mirzə Mansura daha çox inanmış. Ondan bu sahədə daim məsləhətlər almışdır. Üzeyir bəyin bu şəxsə böyük hörməti olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, Üzeyir bəy muğam dərslər proqramlarının yazılmasını Mirzə Mansura tapşırırmış. Onun bir çox muğam tədris proqramlarının yazılmasında böyük əməyi olduğu bizə məlumdur.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bir çox görkəmli nümayəndələrindən xalq artisti, professor, bəstəkar Səid Rüstəmov, xalq artisti, tarzən Bəhram Mansurov, görkəmli pedaqoq Orxan Orxanbəyli, professor, pedaqoji elmlər doktoru Sabir Quliyev, Kamil Əhmədov, Ağasaleh Abasəliyev və digərləri onun yetişdirmələri olmuşdur.

Onun tələbələrindən bəstəkar S.Rüstəmov Mirzə Mansur haqqında danışarkən deyirdi: “Məni ilk dəfə doğma Azərbaycan xalqının tükənməz musiqi xəzinəsi muğamat yaradıcılığı ilə tanış edən, onu mənə sevdirən, onun böyük sirlərini mənə açan hörmətli müəllimim Mirzə Mansurov olmuşdur”. Bu mənada tarzən Bəhram Mansurov da belə yazırdı: “Mirzə Mansurun muğamlara dair biliyi geniş və hərtərəfli idi. Bəli, Mirzə Mansur Mansurovu xalq musiqisinin canlı ensiklopediyası adlandıranlar heç də səhv etmədilər”.

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongunlüyündən sonra Bakıda muğamatı nota salmaq məsələsi ilə əlaqədar müşavirə olmuşdur. Bu müşavirədə bir çox görkəmli musiqiçilərlə yanaşı, Mirzə Mansur da iştirak etmişdir. Böyük vokal ustası Bülbül Mirzə Mansur haqqında belə yazırdı: “...Musiqini yaxşı bilən, onun yollarını düzgün müəyyən edən Mansurdur, sonra Süleyman, daha sonra usta Bakıxanovdur. ...Mansur özü bilikli musiqiçidir, əgər onun istədiyi kimi çalınmasa, o, çalınanı musiqi hesab etmir”. Və yaxud böyük xanəndə Seyid Şuşinski Mirzə Mansurun tar çalmaq ustalığını yüksək qiymətləndirərək demişdir: “O, güclü sənətkardır”.

Görkəmli tarzən, pedaqoq Mirzə Mansur Mansurovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki fəaliyyəti çox olmuşdur. Təəssüf ki, onun yaradıcılığı haqqında az yazılmış və az tədqiq olunmuşdur. Biz bu kiçik yazımızda onun haqqında deyilməmiş bir sıra məsələləri aydınlaşdırmağa çalışdıq.

Ədəbiyyat:

1. Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (rus dilində). B.: Azər nəşr, 1972.
2. Ə.Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.
3. Bülbül. Muğamın nota yazılması haqqında. (Seçilmiş məqalə və məruzələri). B.: 1968.
4. M.C.İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: 1960.

5. B.Mansurov. "Mənalı həyat yolu" adlı xatirəsi.
6. Ə.Abbasov. Tarist Vaxram Mansurov. M.: 1977.

**Вагиф Абдулкасымов
Эльчин Нагиев**

Выдающийся тарист, заботливый педагог

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена таристу Мансуру Мансурову. Автор особенно отмечает педагогическую и общественную деятельность этого замечательного тариста.

Ключевые слова: *тар, педагог, мугам, исполнение*

**Vagif Abdulgasimov
Elchin Nagiyev**

The famous tar-player, careful pedagogue

SUMMARY

This article is devoted to tar-player Mansur Mansurov. The author on the whole noticed pedagogical and social activity of this wonderful tar-player.

Key words: *tar, pedagogue, mugam, play*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Məryəm BABAYEVA
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nin dosenti

MÜĞƏNNİLƏRİN REPERTUARINDA XALQ MAHNILARININ İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: *repertuar, lirik xalq mahnıları, xanəndə, vokalçı, üslub yönümləri*

Əsrlər boyu nəsildən-nəslə ötürülən xalq mahnılarının toxunulmaz gözəl bir abidə kimi təsəvvürlərdə yaşaması, həqiqətən də onların bizim tarixi yaddaşımızın dəyişməz təcəssümü olduğunu sübut edir. Görkəmli müğənnilərimizin ifasında bu xalq mahnıları dövrə bir ahəngdə səslənməyə başlayaraq, zamanın tələblərinə cavab verən musiqi irsinin zəngin inciləri kimi insanların zövqünü oxşayır, gözəllik hissi aşılayır.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli xalq mahnılarını zəngin musiqi sərvəti adlandıraraq, bəstəkar və ifaçıları onlardan geniş surətdə istifadə etməyə çağırırdı. O, yazırdı: “El mahnılarımız bizim musiqi sərvətimiz və musiqi mənbəyimizdir. Fəqət biz hələ bu sərvət və mənbədən layiqincə istifadə edə bilməmişik...” (1, s. 246). Ü.Hacıbəyli xalq mahnılarının gələcək nəsillərə ötürülməsinə böyük ehtiyac olduğunu qeyd edərək, onların musiqi təhsilində, musiqi yaradıcılığında və elmində mühüm əhəmiyyətini açıqlayaraq yazırdı: “...hal-hazırda mövcud olan və yaddaşlarda qalan el mahnılarımızı yığıb cəmləsək, yenə də yüzlərcə havalarımızı unudulmaq təhlükəsindən xilas edə bilərik. Əlavə hər sənə yeni çıxan mahnıları səbt və zəbt etmək adətini qəbul etsək, musiqi sərvətimiz ildən-ilə çoxalır artar” (1, s. 246).

Müğənnilərimizin yaradıcılığında da Üzeyir Hacıbəylinin bu tövsiyələrinin əks-sədasını görürük. Bir çox müğənnilərin xalq arasında yaşayan mahnıları məhz unudulmaqdan xilas edərək, onlara öz ifaçılıq təcrübəsində müraciət etməsi, özünəməxsus təfsirdə xalqa qaytarması, onları yəni xalqın istifadəsinə verməsi, dünya xalqlarına təqdim etməsi məhz Üzeyir bəyin ənənələrinin birbaşa davamıdır.

Xalq mahnı ifaçılığının əsas xüsusiyyəti onun şifahi ənənələr üzərində yetişərək, nəsildən-nəslə yaddaş vasitəsilə ötürülməsindən ibarətdir. Xalq müğənnisinin ifaçılığında elə onun yaradıcılığı deməkdir. Belə ki, hər bir ifa-

çı şifahi ənənələr əsasında mənimsədiyi xalq musiqi nümunələrini, həmçinin muğamları və ya aşiq havalarını öz yaradıcılıq üslubuna uyğun tərzdə ifa edərək, onun yeni variantını, yeni ifaçılıq versiyasını yaradır. Bu halda müxtəlif ifaçılıq təfsirləri sayəsində mahnı yeni cizgilərlə zənginləşir. Bu kimi yaradıcılıq prosesini biz eyni bir muğamı, təsnifi və ya xalq mahnısını müxtəlif müğənnilərin ifasında dinləməklə izləyə bilərik.

Azərbaycan xalq mahnı ifaçılığında danışarkən, bir neçə cəhət nəzərdə tutulur: 1. kütləvi ifa; 2. konsert ifası.

Kütləvi ifaçılıq xalq mahnılarının qeyri-musiqiçi olan həvəskarlar tərəfindən, xalq kütlələri tərəfindən oxunması – müşayiətsiz və ya müxtəlif alətlərin müşayiətilə, bir növ, insanların öz hissələrinin ifadəsi üçün olub, daxili mənəvi tələbatından irəli gəlir.

Xalq mahnılarının konsert ifası isə peşəkar ifaçılıqla bağlı olub, demək olar ki, bütün ifaçılıq təbəqələrində özünü göstərir: xanəndələr tərəfindən adətən xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə oxunur (bu halda mahnının müəyyən bir muğam şöbəsi ilə uzlaşdırılması geniş yayılmışdır), müğənnilər – vokalçılar tərəfindən xalq mahnılarının oxunması prosesində fortepianonun müşayiətinə geniş yer verilir və bəstəkar işləmələrindən istifadə olunur, bu halda vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri saxlanılır; estrada müğənniləri tərəfindən xalq mahnılarının oxunması zamanı müxtəlif ansamblar üçün aranjiimanlar, caz üslubunda ifa tərzinə ön çıxır.

Məsələn, xalqın dilində əzbər olan bir xalq mahnısının əlimizdə olan ən qədim peşəkar ifaçılıq versiyalarına XX əsrin əvvəllərinə məxsus qrammofon vallarında səs yazılarında rast gəlirik: Cabbar Qaryağdıoğlunun, Keçəçioğlu Məhəmmədin, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin, o cümlədən, Məcid Behbudovun və başqa xanəndələrin ifaları.

Eyni mahnılara daha sonrakı illərdə Seyid Şuşinski-nin, Zülfü Adıgözəlovun və başqa xanəndələrin yüzlərlə qrammofon val-larında təsadüf olunur. Bu kimi ifaçılıq tərzinə çağdaş dövrdə də xanəndələrin canlı ifasında və ya səs yazılarında rast gəlirik. Burada xanəndələrin boğazda oxuması və muğam üslubu əsas cəhət kimi qeyd olunmalıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, xanəndələr xalq mahnılarını xalqın yaratdığı şəkildə, xalq arasında yayıldığı və qəbul olunduğu tərzdə oxuyurlar. Çox vaxt xalq mahnılarının yaradıcısı da elə xanəndələr olur. Bir xanəndədən digər xanəndənin repertuarına keçdikcə bu mahnılar yeni cizgilər kəsb edir. Bununla belə, xanəndə yaradıcılığında həmin mahnıların özünəməxsus təfsir xüsusiyyətləri olur ki, onlar ilkin variantdan o qədər də uzaqlaşmır. Həmin mahnılara ayrı-ayrı müğənnilər (klassik vokal ifaçısı) da yeni təfsir xüsusiyyətləri gətirirlər.

Müğənnilərin xalq mahnılarına müraciəti, qədim xalq mahnılarının yeni təfsirdə həyata qaytarılması, estrada səhnəsinə çıxarılması, təkcə azərbaycanlıların deyil, bütün dünya xalqlarına təqdim edilməsi musiqi ifaçı-

lığında, xüsusilə estrada sənətində yeni bir istiqamət yaratmışdır. Müğənnilərin repertuarında xalq mahnı ifaçılığının əsas cəhətləri sadə və səmimi ifadə tərzii, xalq dilinə maksimal yaxınlıq, xalq ifaçılığından gələn cəhətlərin kamera-vokal ifa tərzii ilə qovuşdurulmasından ibarətdir.

Bir çox görkəmli müğənnilərimiz öz konsert proqramlarında bəstəkar əsərləri ilə yanaşı, xalq mahnılarına da geniş yer vermişlər. Bu baxımdan ilk olaraq, Şərqi və Qərb oxuma üsulları arasında qovuşma nöqtələri taparaq, Azərbaycanda professional vokal ifaçılığının bünövrəsini qoymuş böyük müğənnimiz Bülbülün yaradıcılığı əsil nümunə ola bilər. Bülbül xalq musiqisinin və şifahi ənənəli professional musiqinin – mahnıların, təsniflərin, müxtəlif muğamların mahir ifaçısı kimi də musiqi salnaməmizə daxil olmuşdur.

Bülbülün yaradıcılıq üslubunun təkamül yolu çox əlamətdardır. Belə ki, Qarabağda, Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin mərkəzi, “Qafqazın konservatoriyası” kimi tanınmış Şuşa şəhərində doğulub boya-başa çatmış Bülbül (1897-1961) bu şəhərdə ilk təhsilini almış, xanəndəlik sənətinə yiyələnmişdir. Qeyri-adi səsində və musiqi istedadına görə xalq onu Bülbül adlandırmış və bu da sonradan onun sənət təxəllüsünə çevrilmişdir.

Bülbül milli köklərdən ayrılmayaraq, xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətləri, ənənələri pozmayaraq, yeni üslub yaratmağa çalışırdı. O, italyan və rus vokal məktəblərinin ən yaxşı cəhətlərini mənimsəyir və onları milli ifaçılıq üslubu ilə əlaqələndirirdi. Bununla da o, Şərqi və Qərbin professional oxuma üslublarının, yəni muğam (eləcə də aşiq) oxuma üslubu, xalq sənətkarlığı ilə vokal ifaçılığının vəhdətinə nail olmuş və Azərbaycan vokal ifaçılığını inkişaf etdirmişdir.

Bülbülün repertuarında Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının opera partiyaları, romansları ilə yanaşı, xalq mahnı və təsnifləri mühüm yer tuturdu. Onun repertuarından “Füzuli təsnifləri” kimi məşhur olan üç “Şur təsnifi”, bir sıra lirik xalq mahnıları, həmçinin, qədim el havaları qrammofon və lent yazılarında qorunub saxlanılır və xalqın yaddaşına həkk olunmuşdur.

Bülbül xalq musiqisinə böyük qiymət vərərək, “tarixi özündə qoruyub saxlayan bir xəzinə” sayırdı. Böyük müğənninin xalq musiqisi (mahnı və rəqslər), şifahi ənənəli professional musiqi janrlarına (aşiq musiqisi, muğam dəstgahlar, zərbi-muğamlar, kiçik həcmli muğamlar, təsnif və rənglər) aid maraqlı fikir və mülahizələri vardır. Onun ifasında həmçinin, xalq mahnı və təsniflərini dinlədikcə, müğənninin yüksək səviyyəli, özünəxas cəhətlərə malik olmasını görürük. Onlardan bəzi xüsusiyyətləri qeyd edək.

Bülbülün oxuduğu bütün əsərlərdə olduqca aydın tələffüzə, gözəl diksiyaya malik ifaçılıq qabiliyyəti üzə çıxır. Onun oxuduğu şeirin mənası

və məzmunu ilə musiqi cümlələri arasında sıx vəhdət, həmahəng səslənmə aydın eşidilirdi. Bülbül muğam və təsniflər üçün söz seçməkdə, qəzələ müraciət etməkdə çox səriştəli və ustad sənətkarlığını nümayiş etdirirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Bülbül xalq musiqi nümunələrini özünəməxsus üslubda ifa edirdi. Müğənni opera ariyalarından və bəstəkarların kamera-vokal əsərlərindən fərqli olaraq, xalq mahnı və təsniflərini əsasən xalq çalğı alətləri ansamblının və ya fortepiano üçün müşayiətilə oxuyurdu. Müğənni tərəfindən xalq mahnı və təsniflərinin məhz xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə ifasına, mahnının əvvəlində muğam oxunmasına üstünlük verməsi Bülbülün ifasında xalq mahnılarının oxunmasında xanəndəlikdən gələn ifa tərzinin qorunub saxlanmasını bir daha sübut edir. Onu da deyək ki, Bülbülün xalq musiqisi sahəsində ifaçılıq xüsusiyyətləri çox zəngin, rəvnaqlı və rəngarəng olmuşdur.

Görkəmli müğənni Rəşid Behbudovun geniş repertuarında da Azərbaycan xalq və bəstəkar mahnıları, xarici ölkə xalqlarının musiqisi mühüm yer tuturdu. Əlbəttə ki, bütün bunları müğənni öz ifaçılıq dəst-xəttinə uyğun bir şəkildə dinləyiciyə çatdırırdı.

R.Behbudov özü xalq mahnılarına münasibətini belə səciyyələndirirdi ki, “xalq mahnısına toxunduqda, mən qiymətli bir daşı... əlimə aldığımı düşünürəm. Onda qüdrətdən aldığım güc məni xoşbəxt edir, eyni zamanda, onu sındırmaqdan qorxuram və istəyirəm onu elə tutum ki, günəşin şəfəqlərində bərq vursun” (2).

R.Behbudovun xalq mahnı ifaçılığına gətirdiyi yeni cəhətlərdən biri qədim dövrlərdə yaranmış, şifahi şəkildə xalq ifaçılıq praktikasında yaşayaraq, yaddaş vasitəsilə bizə gəlib çatmış misilsiz inciləri öz yaradıcılıq süzgecindən keçirərək mənimsəməsindən və yeni cizgilərlə dinləyiciyə təqdim etməsindən ibarətdir.

İkinci bir cəhət mahnının musiqi və poetik mətnini müğənninin dərinlən duyması ilə bağlıdır. Məhz bunun nəticəsində onun oxuduğu hər bir mahnıda məna çalarları qabarıq üzə çıxaraq, qeyri-adi bir effekt yaradır və R.Behbudovun ifaçılıq təfsirində yaddaşlara həkk olunur. Həmin mahnılarda o, məhz səs boyaları ilə, sanki rəssam kimi, mahnıda əks olunmuş mənzərəni, əhval-ruhiyyəni, duyğuları təsvir edir.

Xalq mahnılarını Rəşid Behbudov həm xalq çalğı alətləri ansamblının, həm də estrada ansamblının (xalq musiqi alətlərinin daxil edilməsilə genişləndirilmiş tərkibdə) müşayiətilə ifa etmişdir. Hər iki halda müğənninin xalq ifaçılığı tərzinə üstünlük verdiyini, muğam gəzişmələrindən, zəngülələrdən istifadə edildiyini müşahidə edirik.

Rəşid Behbudovun xalq mahnı ifaçılığında özünəməxsus ifa tərzinin meydana gəldiyini müşahidə edə bilərik. İlk növbədə, Rəşid Behbudov xalq ifaçılığına məxsus təbii ahəngləri, səmimiliyi qoruyub saxlaya bil-

mişdir. Belə ki, onun ifası, hər şeydən əvvəl, öz hisslərinin ifadəsi idi. İkincisi, xanəndəlikdən gələn ifa tərzii idi ki, bu da mahnının müəyyən bir yerində muğamdan istifadə olunması, bura gəzişmə və zəngülələrin daxil edilməsi ilə bağlıdır. Üçüncüsü, Rəşid Behbudov formalaşmış vokal səslə ifa edirdi, bu zaman milli və klassik oxuma tərzini uğurla qovuşdura bilirdi. Və nəhayət, Rəşid Behbudovun ifaçılığının ən başlıca cəhəti bütün bu keyfiyyətlərin estrada səhnəsinə gətirilməsindən və xalq mahnılarının populyar ifa tərzinin tapılmasından ibarət idi.

Azərbaycanda xalq mahnılarının səs və fortepiano üçün bəstəkar işləmələri və onların vokal repertuara daxil olunması geniş yayılmışdır. Onu da demək lazımdır ki, xalq mahnılarının vokal texnikasına uyğunlaşdırılması və ifaçılıq xüsusiyyətləri də müəyyən hazırlıq işi tələb edir və bu halda xalq mahnısı romans ifaçılığına yaxınlaşır.

Müasir dövrdə xalq mahnılarının səs və fortepiano üçün müşayiətilə oxunması vokalçuların tədris və konsert repertuarının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

Estrada ifaçılığında xalq mahnılarına müraciət maraqlı keyfiyyətlər kəsb edir. Burada xalq mahnılarının müxtəlif ifaçılıq təfsirləri ilə qarşılaşırıq, xüsusilə caz üslubunun geniş tətbiq olunması ön plana çıxır. Ən əsası isə burada müəyyən mənada, qədim xalq mahnılarının müasirləşdirilməsi meyilləri, daha populyar ifaçılıq versiyalarının yaradılması önə çıxır.

Əlbəttə ki, müğənninin ifa tərzii, ifaçılıq üslubu ilə yanaşı, digər amillər də müəyyən rol oynayır. Məsələn, mahnıların müxtəlif ansambl tərkibi üçün işlənilməsi (səs və fortepiano, səs və orkestr) və bu işləmələrin üslubu, xarakteri, mahnı mətninə nə dərəcədə yaxınlığı və məzmunun hansı bədii-texniki vasitələrlə açıqlanması məsələləri bu qəbildəndir. Ən başlıcası isə mahnının məhz xalq ruhunda, sadə və səmimi ifasıdır.

Ədəbiyyat:

1. Насибəyov Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, АМЕА-ның nəşri, 1965.
2. Юрий Сосудин. Незабываемые певцы. <http://sosudin.narod.ru>

Марям Бабаева

Характеристика исполнительского стиля народных песен в творчестве певцов

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена характеристике исполнительского стиля народных песен в творчестве певцов – ханенде, исполнителей в народном стиле и вокалистов. В статье отмечается, что лирические

народные песни, как образцы устно-народного творчества, дошедшие до нас с древних времен, стали неотъемлемой частью репертуара певцов разного стилистического направления и исполнительского почерка. Если в репертуаре ханенде народные песни сохраняются в первозданном виде и звучат под аккомпанемент народных инструментов, то в репертуаре певцов-вокалистов они исполняются в обработке для голоса и фортепиано, а также в сопровождении разных ансамблей и оркестров (народных, симфонических и эстрадных), приобретая обогащенное звучание.

Ключевые слова: *репертуар, лирические народные песни, ханенде, вокалист, стилистические направления*

Maryam Babayeva

Characteristics of the performing style of folk songs in the works of singers

SUMMARY

Article focuses on the characteristics of the performing style of folk songs in the works of singers – performers in the folk style and vocalists. The article notes that the lyrical folk songs, as examples of orally-folk work have come down to us from ancient times, have become an integral part of repertoire of different stylistic directions and performing handwriting. If the repertoire of singers folk songs stored in its original form and sound to the accompaniment of folk instruments, in their repertoire, singers they are executed in the processing for voice and piano, and accompanied by various ensembles and orchestras (folk, symphonic and pop), acquiring enriched sound.

Key words: *repertoire, lyrical folk songs, singer, vocalist, stylistic directions*

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor Cəmilə Həsənova;
sənətşünaslıq namizədi, professor Vaqif Əbdülaqşimov.

Ağahüseyn ANATOLLUOĞLU
Sənətsünaslıq namizədi

YENİ UĞURLAR AXTARIŞINDA

Açar sözlər: *təkmilləşdirmə, tarın inkişaf tarixi, rekonstruksiya*

Azərbaycan xalqı öz zəngin və qədim bir tarixə malik olan ulu keçmişi, maddi və mənəvi abidələri – incəsənəti və musiqi mədəniyyəti ilə dünyaya xalqlarının diqqətini daim cəlb etmiş və etməkdədir.

Ulu keçmişimizdən bizlərə ərməğan qalmış muğam və mahnılar, müxtəlif çalğı alətləri, musiqi haqqında risalələr, xanəndə və sazəndələr haqqında məlumatlar bizə musiqi mədəniyyətimizin kökünü yüz-yüz illərin deyil, minilliklərin arxasında axtarmağa imkan verir. Milli musiqimizin təbliğində, inkişafında əsas rola malik olan çalğı alətlərimiz də musiqi mədəniyyətimiz kimi meydana gəlmiş dövlərdən bu günümüzdə kimi daim inkişaf edərək kamilləşmiş və sanki onlar da bir canlı varlıqlar kimi zamanın, dövrün tələblərinə uyğunlaşdırılaraq zaman-zaman müxtəlif dəyişikliklərə, təkmilləşmələrə məruz qalmışlar. Apardığımız elmi-tədqiqat və müşahidələr göstərir ki, bu kimi rekonstruksiyalar əsasən, ən çox işlənən və geniş yayılmış alətlərdə aparılmış və bu gün də davam etdirilməkdədir. Milli musiqimizdə belə aparıcı alətlər muğamlarımızın əvəzsiz təqdimatçıları – tar və onun tərəf müqabili olan kamançadır. Bu iki alət nəinki musiqiçilərin hətta digər sənət adamlarının da diqqətini özünə cəlb etmiş, onların yaradıcı təxəyyülündə müxtəlif dəyişikliklərlə təqdim olunmuşlar. Bu yazımızda həmin alətlərdən biri – milli musiqi alətlərimizin tacı olan tar haqqında danışılacaq.

Tar xalqımızın ən sevimli musiqi alətlərindən biridir. Tar nəinki Şərqdə, artıq bir çox dünya xalqları arasında da böyük maraqla dinlənilir, ürəkləri fəth edir. Tarın yaranması, tarixi inkişaf yolu çox maraqlıdır. Adının lüğəti mənası “tel”, “sim” kimi izah edilərək, elə bu mənada adı ilə özü arasında bir qanunauyğunluq vardır. Belə ki, tar telli musiqi aləti olaraq, səslər ifa zamanı tellər vasitəsilə əldə edilir. Klassik elmi ədəbiyyatlarda dütər, setar, çahartar, pəncətar, şeştar musiqi alətlərinin adlarına və rəsmlərinə rast gəlirik ki, onların adları bilavasitə tellərinin sayına görə verildiyi şübhə doğurmur. Zahir quruluşlarına görə müəyyən oxşar və

fərqli cəhətləri olan bu alətləri vahid bir cəhət yəni – telli musiqi alətləri olmaları və mizrab yaxud dırnaq ilə səsləndirilmələri eyni qrupa aid edir.

Bu alətlər hal-hazırda da bir sıra Şərq xalqlarında istifadə edilir. Müasir Azərbaycan tarı bu alətlərdən bir çox xüsusiyyətlərinə - quruluşu, səsi, diapazonu, bədii imkanlarına görə tamamilə fərqlənir.

Azərbaycan tarı da şübhəsiz ki, yarandığı vaxt indiki kimi olmamış, uzun əsrlər boyu təkmilləşərək dəyişikliklərə uğramış, tellərinin, pərdələrinin sayı, tembri, ifa maneraları dəyişmişdir. Başqa sözlə desək, musiqi mədəniyyətimizin inkişafı ilə əlaqədar olaraq tarın təkmilləşməsi zərurəti meydana çıxmış və zaman-zaman özünəməxsus şəkildə həyata keçirilmişdir.

XIX-cu əsrdə Azərbaycan tarı üzərində geniş rekonstruksiya işləri dövrünün görkəmli tarzənlərindən olan Mirzə Sadıq Əsəd oğlu – Sadıqcanın adı ilə bağlıdır. Yazılı mənbələrdən görüldüyü kimi, Sadıqcan tar da köklü dəyişikliklər aparmış onun quruluşunda, çəkisində, keyfiyyətli səslənməsində, tel və pərdələrdə yeniliklər edərək bu tarı sinəsinə basmış, sevə-sevə ifa etmişdir. Bu yeniliklər sonradan bütün Azərbaycana yayılmış və dövrümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Aparılan təkmilləşdirmə nəticəsində tarın diapazonu və ifa imkanları xeyli artmışdır.

Bu ənənələr XX əsrdə də bu və ya digər şəkildə davam etdirilmişdir. Belə ki, əsrin əvvəllərində tar problemi gündəmə gətirilərkən dahi Üzeyir bəy tarın pərdələrindəki Avropa not sistemini bərpa etmiş və beləliklə tarın yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymasını təmin etmişdir.

Əsrin ortalarında unudulmaz sənətkar, muğam ustadı Əhmədخان Bakıxanov daim yaradıcılıq axtarışlarında olaraq qədim musiqi alətlərimizi qoruyub saxlamaq və onları təkmilləşdirmək, digər tərəfdən isə onların müasir milli ansambl və orkestrlərdə özlərinə möhkəm yer tutmaları üçün dəyərli təcrübələr aparmış və bunların məntiqi nəticəsi kimi rəhbərlik etdiyi ansamblın səslənməsi, tembr xüsusiyyətlərini zənginləşdirmişdir. Bu sətirlərin müəllifinin ustası və atası SSRİ Maarif əlaçısı, Qabaqcıl Maarif Xadimi, Metodist müəllim, bəstəkar-dirijor, pedaqoq-tarzən Anatollu Qulam oğlu Abbasovun verdiyi məlumatlara görə Əhməd müəllim muğam dərslərini əsasən, evdə keçərmiş. Əhməd müəllimin evi sanki milli musiqi alətlərinin muzeyi idi. Onun kolleksiyasında müxtəlif növ tarlar – o cümlədən təcrubi tar, məşq tarı, dərslər tarı, sədəfli tar, adi tar, bas tar, növbənöv sazlar, əsa saz, sədəfli kamança, ney, tütək, balaban, dəf, qoşanağara və s. alətlər var idi. Təcrubi tara “sol tar” da deyilirdi. Bu tarın qəribə bir tarixcəsi vardı: “- Əhməd müəllimin qardaşı Məmmədخان Bakıxanov da gözəl tar ifaçısı idi və həmişə qardaşının tarını götürüb çalardı. Əhməd müəllim günlərin birində tarı sökərək tərsinə - yəni sağ biləklə deyil, sol biləklə çalınacaq tərzdə yığır. Telləri, aşxları – bir sözlə hər şeyi... Qardaşının isə bundan xəbəri olmur. Bir gün o yenə də tarı çalmaq üçün gö-

türəndə bu “qarıbəliyi” görür və tarı bu cür ifa edə bilmədiyindən artıq bu tara toxunmur.” Əhməd müəllim bu tarda da adi tardakı kimi böyük ustalıqla ifa edərdi və ifasında heç bir çətinlik hiss olunmazdı.

Əhməd müəllimin sinəsi böyük bir xəzinə idi. Muğamlarla yanaşı xalq musiqimizin, folklorumuzun dərin bilicisi olaraq milli musiqi sahəsində bəstəkarlıq fəaliyyəti də göstərmiş, küllü miqdarda dəraməd, rəng, diringi və təsniflər, xalq mahnıları da bəstələmiş və bunlar ilk növbədə öz tələbələri ifa etmiş və eləcə də rəhbərlik etdiyi ansamblın repertuarında geniş yer tutmuşdur.

Maraqlıdır ki, ifaçılıq tarixində alətlər üzərində nəsə bir yeniliklər, səmərələşdirici və rekonstruktiv təkliflər çox vaxt bu alətləri düzəldən ustalar deyil, alətlərlə daha sıx və yaradıcı təmasda olan sənətkarlar – alətin mahir ifaçıları tərəfindən irəli sürülür. Burada daxili bir qanuna uyğunluq da nəzərə çarır. Alət düzəldən ustalar bu günə kimi mövcüd ənənələrdən, vərdiş və adət etdikləri qaydalardan sanki ayrılı bilmədiklərindən, digər tərəfdən alətin ifaçılığı ilə məşğul olmadıqlarından ifa zamanı meydana gələn fikirlərlə rastlaşmırlar. Başqa sözlə desək, onlar alətləri bu günə kimi mənimsədikləri və düzəldikləri tərzdə düzəldir, dəyişdikləri isə məhz sifarişçilərin istəyinə görə həyata keçirirlər. Bu sifarişlər isə müxtəlif səpkili ola bilər. Məsələn, ifaçı alətin qolunun ənənəvi ölçüdə nazik yonulmasını istəyir, yaxud kəllə, çanaqda hansısa bir kiçik dəyişikliyin olmasını ustaya sifariş edir. Belə təkliflər fərdi xüsusiyyət daşıyır və çox vaxt musiqi ictimaiyyəti arasında geniş yayılır, və yaxud əksinə özünü doğruldur və daha geniş miqyasda tətbiq edilir. Buna misal, ötən əsrin 80-ci illərində virtuoz, istedadlı tarzən, əməkdar artist Həmid Vəkilov tarın köklənməsini asanlaşdırmaq və yersiz kökdəndüşməni aradan qaldırmaq məqsədilə aşxıların çarxlı mexanizm vasitəsilə tənzimlənməsini təklif etdi. Eyni zamanda alətin səs diapazonunu artırmaq, yuxarı registrdə təmiz ifanı əldə etmək üçün tarda dilçək (döş qabağı) adlanan kiçik hissəni böyük çanağa kimi uzadılması təklifini verdi. Bu vaxt tarın kəlləsi ənənəvi formasından fərqlənir. Kiçik çanaq isə zildə ifanı asanlaşdırmaqdan ötrü böyük çanaqdan lazımı qədər yonulur. O, bu yenilikləri özünün ifa etdiyi tarda həyata keçirmiş, və şəxsi ifasında praktikada bu tarın yararlı olduğunu göstərmişdir. Digər bir yeniliyi isə tarı oturaraq deyil, ayaq üstə ifa etməsi olmuşdur. Bu yeniliklər ifaçılar arasında geniş yayılmasa da, bu kimi dəyişiklikləri olan tarlara nadir hallarda rast gəlirik.

Digər bir istedadlı tarzənimiz Malik Mansurovun tarında pərdələr ikili bağlanaraq, lazım gəldikdə onların sayı 28-ə (bəzən daha artıq) çatdırılır. Qalın kök tel kiçik xərdədən qol üzərinə endirilir və s... Bu kimi dəyişikliklər çox vaxt yaradıcılıq axtarışlarında olan ifaçıların məhz özləri tərəfindən həyata keçirilir.

Bəzən tar üzünün saz kimi taxta deka ilə örtüldüyünün şahidi oluruq,

yaxud qolun içini yonub üzərini qoz ağacından və ya plastik materialdan hazırlanmış plankla ilə örtülər, alətin səsi güclənsin və müxtəlif hava şəraitlərinə tez uyğunlaşsın deyər dəri üzdə, bəzən çanağın sinəyə sıxıldığı hissədə müvafiq yerlərdən 1-dən 7-yə qədər müxtəlif diametrlı dəliklər açılır. Bütün bunlar da qeyd etdiyimiz kimi, fərdi xüsusiyyət daşıyır.

Bu da artıq bir faktır ki, bəzən musiqi alətlərinə belə yaradıcı münasibət digər ixtisasa malik insanlar arasında da aparılır. Məsələn, elmlər doktoru, professor Pənah Qurbanov (1940-2011) uzun illər ərzində milli musiqi alətləri - əsasən tar, kamança üzərində yaradıcı təcrübələr aparmış, riyazi hesablamalara əsaslandırıdığı bir sıra yenilikləri daim musiqiçilərlə bölüşmüşdür.

AMK-nın muğam kafedrasında xanəndələrə qaval dərsi deyən ADMİU-nun məzunu Mahmud Səlah da tarın ümumi forma və konstruksiyasına toxunmadan tel və aşxırlarının sayını 13-ə çatdırmış (1998-99-cu illərdə) və 22 ikiləşmiş (belə bağlanmış pərdələri lazım gəldikdə 44-ə çatdırmaq olur) pərdə bağlamışdır. Qamış pərdələrlə say 49-a çatdırılır. Aşağıdan yuxarıya tellər: 1 cüt ağ tel – c¹; 1 cüt sarı tel – g; ağ və nazik kök tel – c; yenə ağ və nazik kök tel – G; tək kök tel – C və adi tarda olan zəng tellər – kimi düzülərək 4 tam oktavanı özündə birləşdirir. Mizrab Mahmud müəllimin söylədiyi kimi, tarzən Mirzə Fərəcin mizrabı ölçüsündə – 46 mm ölçüdə hazırlanır. Bununla tarda adi mizrabdan fərqli, təbii səslənmələr əldə etmək mümkündür. Muğamların ifasında yarım pərdələrdən ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$) geniş istifadə olunur və həmçinin bu tarda qeyd olunduğu kimi bir neçə telli musiqi alətin səsini də əldə etmək mümkündür.

Belə misalların sayını xeyli artırma bilərik. Belə ki, milli musiqi alətlərimizdə xeyli rekonstruktiv yeniliklər aparmış Məmmədov Məmmədəli Mirəli oğlu həmçinin digərlərindən fərqli olaraq bu alətlərin elektron növlərini də düzəltmişdir. Bundan əlavə o özü bir neçə elektron və akustik yeni musiqi alətləri icad etmiş, onları özünəməxsus şəkildə adlandırmışdır. Çox maraqlı haldır ki, haqqında danışılan alət ustasının nəinki ali və orta, heç ibtidai musiqi təhsili də yoxdur. Bağlı olduğu sahə isə musiqidən tamamilə uzaqdır. Lakin bunun özündə də sanki daxili bir qanunauyğunluq vardır. İnsanın həyatda əldə etdiyi həqiqi uğurlara hansısa diplom deyil, onun həmin sahədəki səy və bacarığı, çalışqanlığı və zəhməti əsas səbəbdır. Marağın, həvəsin yaranmasına isə hansısa kiçik bir hadisə səbəb olur. Haqqında danışacağımız usta Məmmədov Məmmədəli Mirəli oğludur.

O, 3 avqust 1951-ci ildə Salyan rayonunun Noxudlu kəndində anadan olaraq, ibtidai və orta təhsilini kənd və 2 saylı rayon məktəbində almışdır. Ali təhsil almaqdan ötrü Bakıya gələn Məmmədəli Azərbaycan Neft və Kimya İnstitutuna daxil olaraq oranı müvəffəqiyyətlə bitirir. Əmək fəa-

liyyətinə tələbək illərindən başlamış, AMEA-nın “Dərin Neft və Qaz Yataqlarının Problemləri” İnstitutunda laborant, baş laborant, texnik, baş texnik, mühəndis və elmi işçi vəzifələrində çalışmışdır. 1993-cü ildən isə əmək fəaliyyətini özəl sektorda davam etdirmişdir. Hal-hazırda isə AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəridir. Musiqi ilə bağlılığını o özü belə xatırlayır: - “Mən musiqiyə uşaq yaşlarından maraq göstərmişəm. 12 yaşında olarkən pul toplayıb Salyanda mədəni-mallar mağazasından mandolina aləti aldım və müəllimsiz, sərbəst şəkildə xalq mahnılarımızı öyrənməyə başladım. 15 yaşında atam mənim musiqiyə olan həvəsimi görüb tar aldı. Məni ilk öncə tarın və mandolinanın pərdələri maraqlandırdı. Tarın pərdələri nəsə mənə çətin gəlirdi və o vaxtdan məndə bu alətdə “yenilik” etmək fikri yarandı.

Çala-çala tarın üzərində ilk “yeniliklərimi” etdim, onda elektron vasitələrin tətbiqinə başladım. Daha sonralar isə bu aləti rayonumuzda hələ o vaxtlar virtuoz ifaçı kimi tanıdığım əməkdar artist Həsənağa Sadıqova bağışladım”.

Usta Məmmədli bir sıra milli alətlərimizin üzərində rekonstruktiv təcrübələr aparmışdır. Bu alətlərdən olan tarın üzərində dayanmaq istərdik. Onun tara tətbiq etdiyi dəyişiklikləri şərti olaraq üç hissəyə bölə bilərik:

1. Tarın kəllə hissəsinə aid; 2. Qol və tellərə aid olanlar; 3. Çanaq hissəyə aid olanlar;

Qeyd etmək istərdik ki, bir sıra yeniliklər tar ilə yanaşı, digər telli milli çalğı alətlərinə də şamil edilir, belə ki, bunlar alətlərin köklənmə sistemində, qol ilə çanağın keyfiyyətli birləşməsində və onlar arasındakı bucağın tənzimlənməsində özünü doğruldur.

Məmmədli müəllim gördüyü işlərə böyük həvəslə yanaşmış və demək olar ki, onları bütövlükdə rəsmiləşdirmiş, onlar üçün müəlliflik şəhadətnamələri almışdır.

1. “Tarda qolla çanaq arasındakı bucağın tənzimlənməsi.”

2. “Tarın qolu ilə çanağının birləşməsindəki kövrəkliyin aradan qaldırılması.”

3. “Tar və kamança kəlləsində mexaniki üsulla tellərin tənzimlənməsi.”

4. “Tar pərdələrinin qol üzərində dolanmasının planka üzərində dolanma ilə əvəz olunması.”

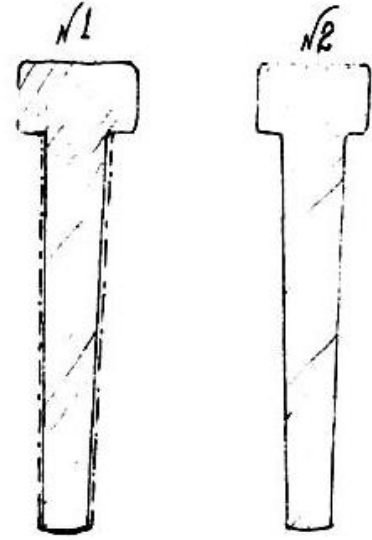
5. “Tarda, sazda və kamançada tellərin kökdən düşməsinin qarşısının alınması”.



Məmmədli müəllimin reformalarını ayrı-ayrılıqda nəzərdən keçirək:

1. “Tar, kamança və saz aşxlarının islanmaya qarşı müqavimətinin artırılması”

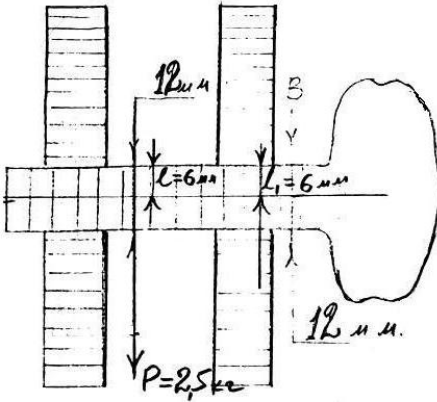
Milli musiqi alətlərimizdən tar, kamança, saz aşxlarının rütubətə və islanmaya qarşı dözümlü olmasını artırmaq üçün aşxları AQT (çox duru) yapışqan məhlulu ilə isladırıq. İslanmış aşxları qurutduqdan sonra onlar artıq suda islanmır, günəş altda quruyaraq sıxılmır və kökləmə zamanı hava dəyişkənliyi ona təsir etmir. Aşxların tərkibində yapışqan olduğundan telləri kökdə daha etibarlı saxlayır. Şəkil 1-də aşx AQT yapışqanında cilalanmamışdır. Bu səbəbdən onu isladarkən o öz formasını dəyişmişdir. Şəkil 2-də isə aşx cilalandığından (AQT yapışqanında) onu isladarkən o öz əvvəlki ölçüsündə qalmışdır.



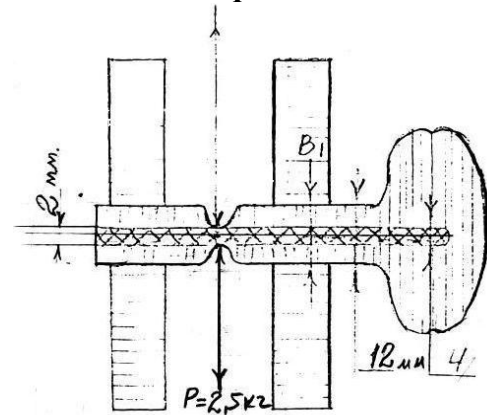
Şəkil №1
Cilalanmamış
aşx

Şəkil №2.
Cilalanmış
aşx

2. Tar, kamança, saz musiqi alətində kökdən düşmənin qarşısını fizikanın “Ling” qanununu tətbiq etməklə aradan qaldırılması



Şəkil №3



Şəkil №4

Bu təcrübə özü tərəfindən dəqiq riyazi hesablama aparılaraq həyata keçirilmiş və bunu bizə təqdim etdiyi kimi aşağıda veririk:

Bildiyimiz kimi tar, kamança, saz musiqi alətlərində tellərin kökdə qalmasını, kəllə ilə aşxın sürtünmə qüvvəsi nəticəsində əldə edilir (şəkil

№3). Bu halda telin dartı qüvvəsi 2.5 kiloqramdır. Aşığın diametri 12 mm., radiusu 6 mm. Ling qanununa görə $L \times P = L_1 \times P_1$. $L = 6$ mm. $P = 2.5$ kq. $L_1 = 6$ mm. $P_1 = ?$

$$P_1 = (6 \text{ mm} \times 2.5 \text{ kq}) : 6 \text{ mm.} = 2.5 \text{ kq} = 2500 \text{ qr.}$$

Bu halda görünür ki, telin dartı qüvvəsi 2.5 kq olduğunda onun aşığın burulmasına təsir etdiyi qüvvə də bir o qədər olur (2.5 kq).

Şəkil №4. Bu halda da telin dartılma qüvvəsi stabil olaraq 2.5 kq-dır. $L = 1$ mm; $P = 2.5$ kq; $L_1 = 6$ mm. $P_1 = ?$ Düsturda bu qiymətləri yerinə qoysaq, aşağıdakı nəticəni əldə edərik. $P_1 = (1 \text{ mm} \times 2.5 \text{ kq}) : 6 \text{ mm} = 0.4$ kq = 400 qr.

Birinci halda (şəkil №3) əgər burulmaya 2500 qr qüvvə təsir edirdisə, ikinci halda burulmaya təsir edən qüvvə 400 qr olur.

Aşığın hazırlanması aşağıdakı qaydada olur. Tar, kamança, saz və i. aşıqları götürüb onun içərisində 4 mm-lik deşik açılır. Həmin yerə yapışqan məhlulu töküldükdən sonra ora ətrafları şilislənmiş metal çubuq yerləşdirilir. Aşığda telin oturduğu yeri müəyyən edib həmin yeri 2-2.5 mm ölçüsündə yonuruq. Və beləliklə yeni - kökdən düşməyə qarşı daha effektiv olan aşığı əldə etmiş oluruq.

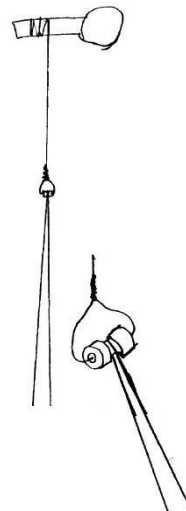
3. Zəng tellərinin köklənməsində olan çətinliklərin aradan qaldırılması

Əvvəllər zəng telləri qoşa olmaqla bərabər bir aşıqla tənzimlənilir və (şəkil №5) tel dəmir məftildən keçir. Bu halda tel dəmir halqada “sınır” və qoşa teli eyni adda kökləmək çox çətin olur. Bunu nəzərə alaraq aşıxdan gələn dəmir məftilin halqasına dəmir təkər taxılır (şəkil №6), dəmir təkərin üzərindən tel keçirilir və tel sınımadan təkər üzərində rahat hərəkət edir. Beləliklə, tellərin tənzimlənməsi (köklənməsi) asanlaşır.

Tarda zəng tellərin özü-nəməxsus rolu vardır. Onlar kəllənin sol tərəfindən çıxaraq qolun sol tərəfi ilə çəkilir, xərəkiclərdən keçərək böyük xərəyin üzərindən keçir və arxa xərəyə bərkidilir. Bu üsulda çox



Şəkil №5

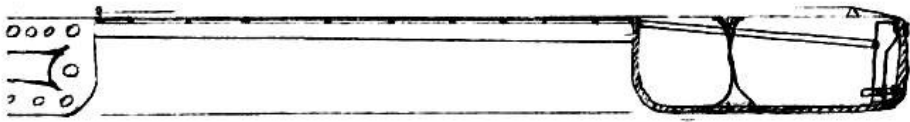


Şəkil №6

vaxt ifaçıların baş barmağı bu tellərə toxunur, onların kökdən düşməsinə səbəb olur. Bu çətinliyi aradan qaldırmaq üçün zəng telləri kiçik xərəyin (xoruz xərək) içərisindən açılmış dəliklər keçiririk. Bu həm də eyni zamanda telləri qarşılaşdıqları müxtəlif müqavimətlərdən azad edir.

4. Tar pərdələrinin qol üzərində dolanmasının planka üzərində dolanma ilə əvəz olunması

Professional ifaçılar tarı ifa edən zaman qol üzərində dolanan pərdələr ifaçının əlində ciddi döyənək əmələ gətirir. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün qolun üstü 7-8 mm aşağı salınır. 3 mm ara məsafəsi buraxıldıqdan sonra həmin ara məsafədə 3 mm hündürlüyündə pərdəarası dəstəklər qoyulur. Dəstəklərin üzərinə isə 4-5 mm qalınlığında planka (palıd ağacından) atılır. Həmin yarıqlardan keçən pərdələr planka üzərinə dolanır. Beləliklə, virtuoz ifaçıların ifa zamanı qol üzərində əl hərəkətləri asanlaşır (şəkil №7).



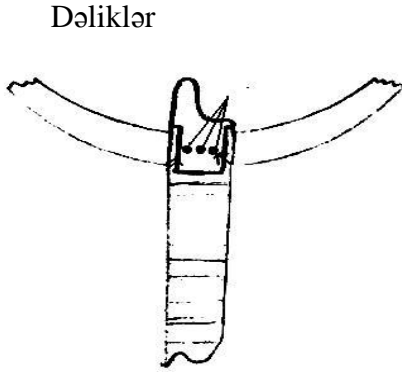
Tar pərdələrinin qol üzərindən planka üzərinə keçirilməsi

5. Tar pərdələrinin dolanmasında yeni üsul

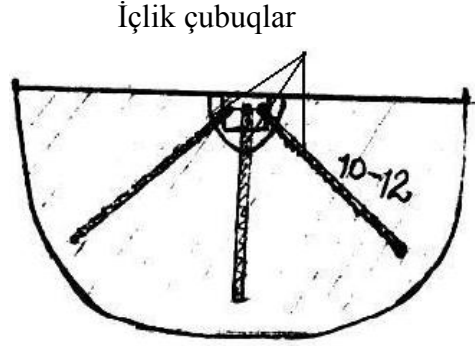
Tar pərdələri eyni adlı 0,4-0,5-0,6 mm-lik kapron iplə dolanır. Bu halda tarı ifa edən zaman onda hətta aydın eşidilən vızıltılar əmələ gəlir. Bu çatışmamazlığı aradan qaldırmaq üçün yeni bir üsulu təklif edirik. Bütün pərdələrdə: 1-ci dolaq= 0,5 mm. 2-3-4-5-6 və 7-ci dolaqlar 0,4 mm. Bu halda 1-ci dolaqdan fərqli olaraq 2-ci dolaqda tel arasındakı məsafə artır və telin 2-ci dolağa toxunma ehtimalı olmur. Belə olduqda xoşa gəlməz əlavə səslərin meydana çıxması aradan qalxmış olur.

6. Tarın qolu ilə çanaq arasındakı kövrəkliyin aradan qaldırılması

Tarın qolunun çanaq ilə birləşdiyi yerdən üç perpendikulyar dəlik açılır. Bu dəliklər qol üzərindən perpendikulyar keçərək çanağın qarşı tərəfindən 10-12 mm dərinliyində diametri 2,5, 3 mm olmaqla keçir. Sonra həmin dəliklərə AQT yapışqan məhlulu doldurulur və həmin dəliklərə tut ağacının çubuqları taxılır. Beləliklə, qolla çanağın ayrılma qüvvəsi bütün çanaq üzərinə paylanır. Beləliklə, qolun çanaqdan sınıma ehtimalı bir neçə dəfə azalmış olur. (şəkil № 8, 9)



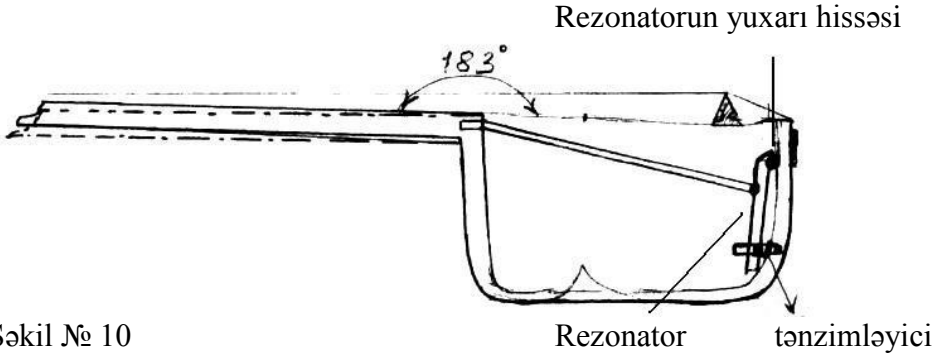
Şəkil №8



Şəkil №9

7. Qol və çanaq arasındakı bucağın tənzimlənməsi

Tarın səsinin dəyişməsində qol və çanaq arasındakı bucağın dəyişməsinin böyük təsiri var. Qol və çanaq arasındakı bucağı tənzimləməkdən ötrü mexaniki qurğu qoyulur. Bu qurğunun vasitəsilə tarı sökmədən onun qolu ilə çanağı arasındakı bucağı artırıb-azaltmaq mümkündür. Bu mexaniki qurğu həm ifaçıların, həm də tar ustalarının işini xeyli yüngünləşdirir (şəkil №10).



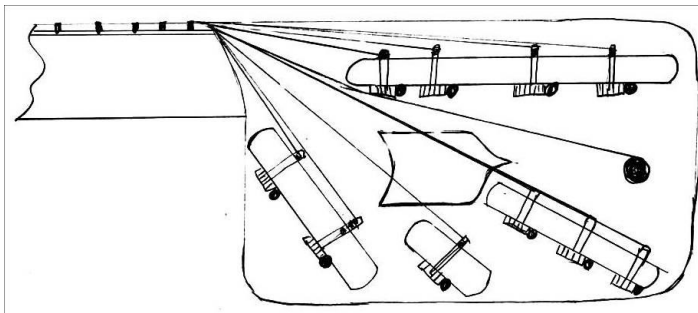
Şəkil № 10

8. Tarda səslərin gec sönməsinə nail olmaq üçün tar çanağının içərisinə rezonatorun qoyulması

Rezonator çanağın arxa iç hissəsinə qoyulur. Şəkil №10-da görüldüyü kimi. Qolla çanaq arasındakı bucağın dəyişməsinin qarşısını alan dayaq ağac qolun başlanğıcı ilə rezonatorun üstünə bərkidilir. Bu üsul tarda yaranan qol və çanaq arasında bütün gərginlikləri dəf etməyə qadirdir. Rezonatorun aşağı hissəsində qoyulmuş tənzimləyicinin hərəkəti nəticəsində rezonator qabağa və ya arxaya hərəkət edə bilər. Bu hərəkət zamanı rezonator üzərinə bərkidilən ağac dayaq qolu qabağa və ya arxaya çəkə bilər. Dayaq ağac rezonatorun üzərinə qoyulduqdan tellərdə yaranan rezonans avtomatik çanağın arxasına qoyulmuş rezonatora ötürülür. Və bu ötürmə nəticəsində rezonator da əlavə titrəyişlər baş verir ki,

bu da səsın gec sönməsinə xidmət edir. Rezonatorun yuxarı hissəsi tarın üzünə yaxın olduğundan çanağın arxa hissəsində tellərin dartı qüvvəsi nəticəsində əmələ gələn deformasiyaların qarşısını almış olur.

Bütün bunlardan əlavə usta Məmmədəli tellərin mexaniki üsulla köklənməsini təklif edir. Bu üsul və mexanizmlərlə tanış olaq.

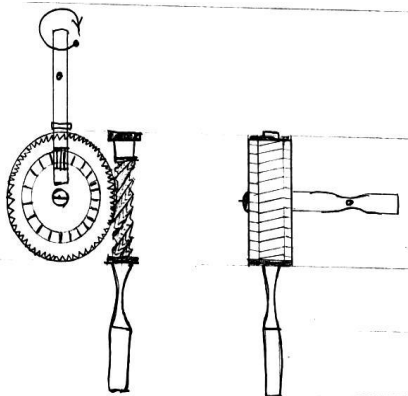


Şəkil № 11

9. Tarın və kamançanın kəlləsində mexaniki üsulla tellərin tənzimlənməsi

Mexaniki üsulla tellərin tənzimlənməsi, ən etibarlı tənzimləmə sistemidir. Bu mexanizm dünyəvi musiqi alətlərində özünün etibarlı olduğunu sübut etmişdir. Odur ki, kamançada və tarda aşxıların daha

etibarlı kök saxlamasını təmin etmək üçün, onları mexaniki aşxılarla əvəz edirik. (şəkil №11, 12)



Yuxarıda göstərdiyimiz bütün bu işlər usta Məmmədəlinin tar aləti üzərində apardığı təcrübələrdir. O, paralel olaraq digər milli alətlərimiz üzərində təcrübələr aparmış və hal-hazırda da öz sevimli işindən ayrılmayıp. Yaradıcı sənətkar bir neçə yeni musiqi alətləri də düzəltmişdir.

Şəkil №12 telləri kökləmək üçün mexaniki qurğu

Qeyd etmək istərdik ki, Məmmədəli müəllim 1 sentyabr 2010-cu ildən AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, 2011-ci ilin sentyabrından isə bu laboratoriyanın rəhbəri vəzifəsində çalışır.

Yaşının 60-ı haqladığına baxmayaraq indi də gəncliyində olduğu kimi həvəslə çalışır. Onunla söhbətimizdə qeyd etdi ki, hal-hazırda “bəm tar”

musiqi alətinin yeni variantı üzərində təcrübələr aparır, eyni zamanda yeni çoxtelli musiqi alətinin ərəsəyə gəlməsi istiqamətində təcrübələrini davam etdirir. Tar, santur və qanun musiqi alətlərinin bir sıra cəhətlərini özündə birləşdirəcək bu alət yeni-yeni özəlliklərə malik olacaq.



Biz də öz növbəmizdə sizə möhkəm can sağlığı, uzun ömür, gördüyünüz işlərdə tükənməz enerji və yeni-yeni uğurlara imza atmanızı Tanrıdan arzu edirik.

Агагусейн Анатолюоглы
В поиске новых свершении

РЕЗЮМЕ

Tar, как любимый национальный музыкальный инструмент, со дня своего рождения прошел большой путь развития и усовершенствования, и сегодня этот процесс продолжается.

В статье дана энциклопедическая информация об истории развития тара в прошлом и на современном этапе, об реконструктивных совершенствованиях.

Ключевые слова: *усовершенствование, история развития тара, реконструкция*

Agahuseyn Anatolyoglu
The investigation of new successes

SUMMARY

Tar, as a national instrument from the day of its birth passed a long way of development and now this process is developing.

In this article will be given encyclopedic information about history development of the tar in the past and the modern level of reconstruction.

Key words: *improvement, the history of development tar, reconstruction*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Siyavuş KƏRİMİ
Xalq artisti, professor

Ağasəlim ABDULLAYEV
Xalq artisti, professor

Məmmədəli MƏMMƏDOV
*“Milli musiqi alətlərini təkmilləşdirilməsi”
elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri*

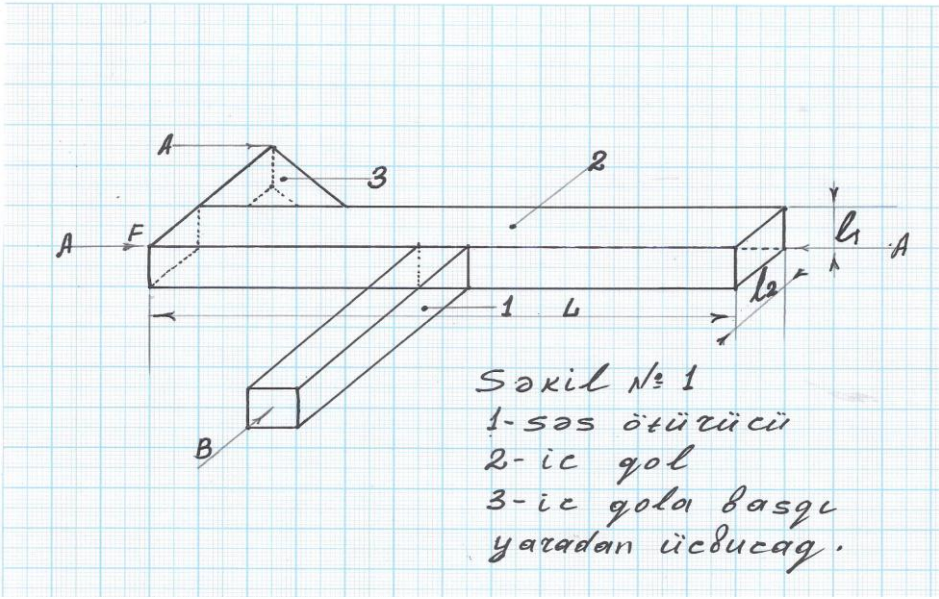
TAR ÇANAĞINDA KONSTRUKTİV DƏYİŞİKLİKLƏR ETMƏKLƏ SƏS EFFEKTİNİN YAXŞILAŞDIRILMASI

Açar sözlər: *konstruksiya, effektiv səslənmə, alətin köklənməsi*

Dahi Azərbaycan bəstəkar və musiqişünası Üzeyir Hacıbəylinin öz məqalələrində Azərbaycan xalq çalğı alətlərini xarakterizə edərkən, onların sırasında tar alətini birinci yerdə görməsi əlamətdardır. O, yazırdı: Tar Şərqi musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətlərdən ən qiymətlisidir. Tarın təkmilləşdirilməsi məsələləri həmişə Ü.Hacıbəylinin və onun müasirlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Tar musiqi alətinin təkmilləşməsində Mirzə Sadiq Əsədovun xidmətləri böyük olmuşdur. Belə ki, tar aləti üzərində aparılan tədqiqatların izahı öz əksini Ə.Bədəlbəylinin nəzərdən keçirdiyimiz məqaləsinin ikinci hissəsində tapmışdır. Mirzə Sadiq tarın rekonstruksiya ilə bağlı meydana çıxan yeni cəhətlərini üzə çıxarmış, alətin akustik-fiziki cəhətdən təkmilləşdirilməsi, tarın qoluna bağlanan pərdələr sistemi ilə əlaqədar məsələləri izah etmişdir.

Azərbaycan xalqının qəlbində, öz səs tembirinə görə sanballı yeri olan tar simli musiqi aləti üzərində bir sıra elmi-tədqiqat işləri aparılmışdır. Görülən bu işlər müxtəlif elmi jurnallarda öz əksini tapmışdır.

Bu məqalədə biz tar çanağında konstruktiv dəyişiklərdən və bu dəyişiklərin səs effektinin yaxşılaşdırılmasına təsir mexanizmini araşdıracağıq.



L- iç qolun uzunluğu

İç qola təsir edən qüvvə $F = (11 \text{ sim}) 2,5 = 27,5 \text{ kq}$

Nyuton qanununa nəzərən təzyiç əks təzyiçə bərabərdir. Buna görə iç qolun digər səthinə də təxminən $= 27,5 \text{ kq}$ qüvvə düşür. İç qolun en kəsiyinin ölçülərini nəzərə alsaq, səthə düşən təzyiç tapan bilərik.

$$P = \frac{F}{S} \quad P = \frac{27,5 \text{ kq}}{1 \text{ sm}^2} = \frac{27,5 \text{ kq}}{\text{sm}^2}$$

S – iç qolun en kəsiyinin sahəsidir.

$S = 1 \text{ sm} \times 1 \text{ sm} = 1 \text{ sm}^2$; iç qolda S – sahəsini artırmaqla, səsin çanağa ötürülməsini asanlaşdırır və hər sm^2 düşən təzyiç azaltmış olur.

Əgər səs ötürücü iç qola qoyulmazsa, iç qoldan elastiklik qüvvəsi yarandığından eninə dalğaların nizamsız yayılması baş verə bilər. Bu da tarın ümumi səsində qarışıqlıqlar yarada bilər. Bunun üçün iç qolun orta hissəsinə səs ötürücü qoyulması təklif olunur. Bu səs ötürücü eninə $1,5-2 \text{ kq}$ qüvvə ilə tarın gövdəsinə sıxılır. Nəticədə iç qolun sıxlığından asılı olaraq nizamlı dalğanın yayılma istiqaməti iç qol boyu gedib səsötürücü vasitəsilə tarın gövdəsinə təsir göstərir. Səsötürücü vasitəsi ilə əlavə dalğaların tar gövdəsinə ötürülməsi baş verir. Bundan başqa iç qolun uc hissəsinə birləşdirilmiş əlavə üçbucaqlı hissə tar gövdəsinə düşən təzyiç azaldır. Simlərin dartı qüvvəsi nəticəsində yaranan A qüvvəsi titrəyiş nəticəsində iç qola mikro zərbələr endirir və nəticə etibarlı ilə səs iç qolda yaranır. Səs dalğalarının görüşmə sahəsini artırır. Üçbucağın (h) hündürlüyünü dəyişməklə səs tembrini dəyişmək mümkün olur. İç qol tar qolu ilə düzxətt boyunca olmadığından, tar gövdəsinin burulmasına səbəb ola bilər. Lakin hesablamalar göstərir ki, bu qüvvənin praktiki təsiri sonsuz

kiçikdir. Bu səbəbdən onun hesablanmasına ehtiyac görünmür. İç qolun materialının sıxlığı artıq olduqca səsin yayılma sürəti də artmış olur (şəkil 1). İç qolu kökləmək üçün səs ötürücünü (1) sağa və ya sola hərəkət etdirməklə mümkün olur. Tar səsinin daha düzgün səslənməsi üçün tarın iç qolunu kökləmək lazımdır.

P sıxlıq

M-iç qolun kütləsi (ağırlıq) kq

V-iç qolun həcmi sm^3 $V= l_1 \times l_2 \times L= 1 \text{ L } \text{sm}^3$

Simplərin yaratdığı təsir qüvvəsi sıxlığın artmasına səbəb olur. Nəticə etibarilə tardan aparılan elmi-tədqiqat işləri nəticəsində tətbiq edilmiş səsötürücüləri tarda səsin cilovlanmasına şərait yaradır. Eksperiment olaraq 12 ədəd belə tar hazırlanıb və ifaçılara təqdim edilmişdir. Onu da qeyd etmək istərdik ki, tətbiq edilən səsötürücüləri nəticəsində tarın səsində nəzərə çarpacaq müsbət səs dəyişiklikləri baş vermişdir.



Şəkildə professor Ağasəlim Abdullayev tələbələrinə təkmilləşmiş tar haqqında məlumat verir.

Əldə edilən bu nəticələri ifaçı ekspertlər tərəfindən ifa edilmiş və yüksək fikir söyləmişlər.

Tarda əldə edilən ən önəmli məsələlərdən biri də səsötürücünün yerini sağa və sola iç qol üzərində hərəkət etdirməklə səs tembirini dəyişmək olur.

Hazırlanmış tarlar Vaqif Əbdülqasimov, tarzən Ağasəlim Abdullayev, İlqar Əliyev, Ələkbər Ələkbərov, Valeh Rəhimov, Mahmud Əliyev tərəfindən ifa edilmiş və çox yüksək rəy söyləmişlər. Onlar tarların bu konstruksiya ilə istehsal olmasını təklif etmişlər. Biz qeyd etmək istəyirik ki,

təkmilləşmə işləri laboratoriyamızda həm tarda, həm də başqa milli musiqi alətlərimizdə aparılır. Əldə etdiyimiz müsbət nəticələr bizi görüləsi işlərə ruhlandırır.

**Сиявуш Керими
Агаселим Абдуллаев
Мамедали Мамедов**

**Конструктивные изменения в корпусе тара и следствие
этого улучшение звуковых эффектов**

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена изменению конструкции корпуса тара, вследствие чего произошло улучшение звукового эффекта.

Ключевые слова: *конструкция, эффективное звучание, настройка инструмента*

**Siyavush Kerimi
Agaselim Abdullayev
Mammedali Mammadov**

The change construction of tar and a good effective sounds

SUMMARY

This article is devoted to change construction of tar as a result got better effective sounds.

Key words: *construction, effective sound, tuning of instrument*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Afət HƏSƏNOVA
ADPU-nin dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ŞƏRQ MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏDQIQINDƏ RUSİYA ŞƏRQŞÜNASLARININ ROLUNA DAİR

Açar sözlər: *Rus elmi, Şərqşünaslıq, Yaxın və Orta Şərq, incəsənət, bədii mədəniyyət*

Azərbaycan kulturoloji fikrinin və bədii yaradıcılığının çoxəsrlik inkişaf yolu özündə həm də Yaxın və Orta Şərq xalqlarının müxtəlif və çox-funksional mədəni əlaqələrinin mövcudluğunu parlaq şəkildə əks etdirir. Bütün bunlar məlum olduğu kimi, Şərq dünyasının hərbi-siyasi tarixi, həmçinin Azərbaycanla qonşu və yaxınlıqda yerləşən bir çox ölkələrin sosial-iqtisadi və mədəni inkişafdakı uyğunluqlarla şərtlənir. Azərbaycan incəsənətində özünə yer tapan parlaq cizgilərilə seçilən əsərlər, Yaxın və Orta Şərq ölkələrinə xas olan ümumi qanunauyğunluqlar və tipoloji oxşarlıqlarla harmonik şəkildə sintez olunur. Maraqlıdır ki, artıq rus şərqşünaslığının inkişaf etdiyi ilk dövrlərdə alimlər, Şərq bədii mədəniyyətinin tətqiqi prosesində konkret tarixi kompleks amilinə əsaslanaraq, Azərbaycan mədəniyyətini onun ayrılmaz hissəsi kimi qəbul edirlər. Deyilənlərin təsdiqi kimi, rus şərqşünaslığı tarixinə müraciət edib ayrı-ayrı faktları qeyd edək.

Şərq, o cümlədən Azərbaycan mədəni irsinin tədqiqində mühüm rolunu alan Rus şərqşünaslığı XX əsrə qədər çox böyük inkişaf yolu keçmişdir. Öz mənşəyini filoloji bir elm kimi götürən rus şərqşünaslığı özündə bir sıra kompleks fənlərin tədrisini, o cümlədən tarix, ədəbiyyatşünaslıq, dilçilik, fəlsəfə tarixi və estetik fikir tarixi, din tarixi, bədii mədəniyyət tarixi və s. yetişdirə bilmişdir. Ərəbşünaslıq, türkologiya və islamşünaslıq, şərqşünaslığın tərkib hissələri kimi tanınır ki, bunun da bir elm kimi əsl çiçəklənən dövrü XIX əsrin ikinci yarısına təsadüf edir. Akademik N.İ.Konrad yazırdı: “Özlərinin irəli sürdükləri şəxsi tələbləri ilə XIX əsrdə sürətlə inkişaf edən humanitar elmlərin rolu hədsizdir; həmin əsrdə bir çox xalqların tarixi həyatında yeni qüvvə ilə yaranmış cəmiyyətçilik, iri həcmli problemlərin həlli və işıqlandırılmasını tələb edirdi ki, bunu da

Şərq aləmini tədqiq etmədən həyata keçirmək qeyri-mümkündür” (1, s. 10).

Rusiyada Şərq ölkələrinin mədəniyyət və məişətinin öyrənilməsi iki (elmi və praktiki) istiqamətlərdə aparılıb. Elmi-tədqiqatlar Elmlər Akademiyası, Universitetlər, Coğrafiya cəmiyyəti və digər elmi müəssisələr tərəfindən həyata keçirilib. Praktiki istiqamətdə iş adlı-sanlı diplomatlar, konsullar, hərbi qulluqçular, tacir və sahibkarlar tərəfindən aparılıb. Bundan əlavə, rus yazıçı və şairlərinin Şərq regionuna, o cümlədən də Azərbaycana dair göstərdikləri maraq, tarixi əsərlərdə həkk olunan özünəməxsus düşüncələr açıq-aydın sezilə bilər. Rus ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrindən olan A.Puşkin, Y.Lermontov, İ.Turgenev, M.Dostoyevski, L.Tolstoy, İ.Bunin və b. Şərq mədəniyyətinə, onun ədəbiyyat və folkloruna, L.Tolstoyun söylədiyi kimi “Şərq müdrüklüyünə” – dərin hörmət bəslədiklərini gizlətmirlər. Onlar Şərq dünyası ilə bağlı olan təəssürat və müşahidələri özlərinin “yol qeydlərində” və ədəbi-bədii irslərində əks etdirə bilirlər. Məsələn, mənzərə və rəsmlərdə olan xırda detalları belə ecazkar şəkildə, ustalıqla əks etdirə bilən İvan Bunin, çoxobrazlı Şərq dünyasının özünəməxsus forma və rənglərini incə, obrazlı və heyrətamiz dərəcədə dəqiq bir şəkildə əks etdirə bilər. O, öz oçerklərində Türkiyə, Fələstin, Misir, Əlcəzair və digər şərq ölkələrinə etdiyi səyahətləri geniş şəkildə oxucuya çatdırır. Tədqiqatçıların fikrincə, yazıçının yaradıcılığı əcnəbi ölkələrin torpaqlarını gəzib-görməklə bitmir və bu “əsilərin dərinliklərinə səyahət...” kimi qiymətləndirilməlidir ki, bu da “coğrafiya tarixilə”, müasir həyat şəklinin isə çoxdan ötmüş günlərilə qovuşur. İ.Bunin ayrı-ayrı zamanlar arasında mövcud olan əlaqəni hiss edə bildiyi üçün, yazılarında təkcə gördüklərini yox, “tarixin səhifələrində həkk olunmuş əfsanələri” də əks etdirə bilər (2, s. 375).

XII əsrdən başlayaraq Rusiya dövlətinin bir çox nümayəndələri (diplomatlar, kübar və dini xadimlər) Yaxın və Orta Şərq istiqamətinə yollanmışlar. Onlar Konstantinopolda olmuş, adalara üzmüş, Suriya, Fələstin, Misiri qarış-qarış gəzmiş, hətta bəzən Mesopotamiyaya gedib-çıxmışlar, Kiçik Asiyanı isə şimaldan cənuba, qərbdən şərqə qədər tətqiq etmişlər. Onlar Yaxın Şərqə gedən müxtəlif yolları – quru ilə Polşa, Moldaviya, İran və Qafqazdan, sularla isə Azov, Kafadan Konstantinopola qədər, özləri üçün aşkar etmişlər. Yaxın Şərq ölkələrinin geniş magistral yolları və dövlətlərarası çoxşaxəli ticarət əlaqələri Azərbaycana gətirib-çıxarırdı. Bu mənada 1623-cü ildə Moskvadan Şərqə səyahət etmiş tacir Fyodor Afanasyeviç Kotovun “İran şahlığına, oradan da Türkiyə torpaqlarına, Hindistana hardan ki, Urmuza gəmilər gedir” haqqındakı hekayəti diqqəti cəlb edir. Onun qeydlərinə görə “Ərdəbildən Türk torpaqlarına Təbrizdən keçmək lazımdır”, “Kabzindən Bağdada Türk torpağının vastəsilə də yol var”. Daha sonra “Türk torpaqlarından Gəncə və Rəvanla Şamaxıya” ge-

dən yol təsvir edilib (2, s. 29). Arxivdə din xadimi Arseniy Suxanovun adına tapılan digər arxiv sənədi də az maraq doğurmur. Yerlərdə dini vəzifələri və ənənələri öyrənmək haqqında rəsmi sərəncamı olan A.Suxanov 1651-ci ilin mayında Konstantinopoldan Misirə, oradan da Yerusəlimə yollanır. Bütöv bir ili Yerusəlimdə qaldıqdan sonra o, “Suriya, Şərqi Anadoluya, Gürcüstan və Qafqazdan” Moskvaya gedir (2, s. 31).

Azərbaycan Yaxın və Orta Şərq xalqları və qəbilələri arasında hələ lap qədimdən əlaqə yaradan punkt kimi tanınmaqla bərabər, həm də Şərq və Qərbi birləşdirən karvan ticarəti nöqtəsi olub. Bu, öz növbəsində Azərbaycanın həm yaxında, həm də uzaqda məskən salmış bir çox xalqlarla intensiv şəkildə etnomədəni əlaqələr yaratmasına şərait yaratmışdır. Rus səyyahları, Yaxın və Orta Şərq, Qafqaz ölkələri haqqında əldə etdikləri tam və dolğun məlumatlar toplamaqla, onların arasında mövcud olan qarşılıqlı əlaqə problemlərinin həlli işində böyük işlər görmüşlər. Bu səyahətlər zəngin informasiya xarakterli (coğrafi, məişət, siyasi vəziyyət, millətlərarası münasibət və s.) materialların əldə olunmasına gətirib çıxarmışdır. Şərqə səyahət etmiş bir çoxları özlərinin qeydlərini, gündəliklərini, səyahət jurnallarını aparmışlar ki, buradan da səfirlərin apardıqları mürəkkəb işlərdən, xalqların adət və ənənələrindən geniş məlumatlar əldə etmək olur. Əksər yazı və qeydlərdə Şərq dünyasına məxsus olan dəbdəbə, təmtəraq, rəngarənglik xüsusi olaraq vurğulanıb. Kazandan olan tacir Vasiliy Yakovleviç Qaqara şərq ölkələri ilə ticarət əlaqələri saxlayırdı. O, çox səyahətlər etmiş, Kiçik Asiyaya “Qafqaz, Suriya və Fələstini keçəndən sonra” gəlib çıxmışdır. Onun yazılarında yeni təyin olunmuş türk paşasının gəlişi haqda qeydlərə təsadüf olunur. “Onun ayaqları altına darvazadan evinə kimi üçyüzdən çox qızıl saplardan toxunmuş xalçalar salınır, paşa və onu müşayiət edən əshabələr bu xalçıların üzərindən keçdikdən sonra onları yığışdırırlar” (2, s. 30).

1804-cü ildə Tenedosda türk paşası ilə görüşdən sonra general-mayor knyaz Vasili Vasilyeviç Vyazemski yazırdı: “kapitan-paşanın kayutasında... hər yanda rəngarənglik, hər yanda bahalı toxunma parçalar, hər yanda qızıl... burada zəngin cəhalət, tənbellik hökm sürür” (2, s. 143). 1869-cu ildə Misirdə Sueş kanalının açılışında “Sankt-Peterburqskiye vedomosti”nin jurnalisti N.V.Skalkovski də iştirak edir. Mərasimin tam təfəsilatı ilə bərabər, o, maraqlı bir məqamı da çatdırır: “Mənim dərhal nəzərimi qaravulda dayanan əsgər və matrosların əyinlərindəki təmtəraqlı qırmızı geyimlər cəlb etdi, lakin onlar ayaqyalın idilər. Bu cür geyim müasir Misiri əks etdirən ən gözəl lövhədir...” (2, s. 306).

Şərqlin parlaq və rəngarəng məişəti və bədii əşyaların zəngin dekorativ işlənilib tərtib olunması Qərb dünyasının diqqətini daim özünə cəlb edirdi. Osmanlı imperiyasında Rusiyanın ilk daimi səfiri olan Pyotr Andreyeviç Tolstoy 1701-ci ildə belə bir faktı qeyd edir ki, fransız, ingilis və holland-

ların ən çox bəyəndikləri mal fars ipəyi idi. P.A.Tolstoy xəbər verir ki, “farslar özlərinin ipəyini quru yolla Olepo və Smirnaya, nisbətən az hissəni isə dənizlə Konstantinopola gətirirlər (2, s. 47).

Diplomat və yazıçı Konstantin Mixayloviç Bazilinın Şərqlə çoxillik və yaxın tanışlığı onun geniş və çoxsaylı yazıları Türkiyə, Suriya, Fələstin və digər dövlətlərin öyrənilməsi işində vacib mənbə kimi qiymətləndirilir. K.M.Bazili Smirnadakı ticarəti çox canlı şəkildə təsvir edir: “Bütün Yer kürəsi xalqları bir-birinə qarışıb... Kiçik Asiyanın küncündə ticarət maraqları hindlini buxaralı və isveçlini əlcəzairli ilə qovuşdurur... Amerikalıya məxsus olan yelkən gəmisi farsın ipək və şalları və türk xalçaları ilə ağzına kimi doldurulmuşdu” (2, s. 177).

1842-ci ildə topoqraf korpusunun zabiti podporuçik Y.S.Proskuryakov Quridəki rus-türk sərhəddinə ezam edilir. Bir neçə il ərzində o, Rusiya ilə Türkiyə arasında olan sərhəddin müəyyən edilməsi, daha sonra isə farslarla türklərin sərhədlərinin bölünməsindəki beynəlxalq komissiyanın işində iştirak edir. Onun bu fəaliyyətinin nəticəsində Türkiyənin yaxın qonşu ölkələrlə qarşılıqlı əlaqələr yaratması barədə çox qiymətli məlumatlar toplanır. Ərzurumu çox dolğun şəkildə təsvir edən Y.S.Proskuryakov, bu şəhərin Türkiyə və İran üçün nə dərəcədə ticarət əhəmiyyəti daşdığını vurğulayır. O yazır: “Ərzurumdan, Türkiyəyə satış üçün gətirilən fars mallarını – böyük miqdarda xammal və işlənib hazırlanmış ipək, bahalı şallar, fars və hind xalçaları və boyalar, Şiraz və ya qəlyan tütünü, gilə çubuqları və qamış təşkil edirdi... bu səbəbdən də Ərzurumda yaşayan fars tacirlərinin sayı çoxdur...” (2, s. 199).

Səyyahların qeydləri, qəzet xəbərləri, diplomatların çatdırdıqları məlumatlar XVII-XIX əsrlərdə Rusiyanın Şərqlə olduqca böyük maraq göstərməsini bir daha sübut edir. Bu dövrdə rus ictimaiyyətinin müəyyən dairələri Şərqlə haqqında müxtəlif materiallarla məlumatlanırdılar. Bu artan maraq həm universitetlərdə və Elmlər Akademiyasında şərqlə dillərinin elmi şəkildə öyrənilməsinə, həm də şərqlə ölkələrinin bütövlükdə tədqiq olunmasına, xüsusilə fiziki və iqtisadi coğrafiya, tarix, siyasət, etnoqrafiya, mədəniyyət, məişət və s. dərindən mənimsənilməsinə imkan yaradırdı.

XIX əsrin əvvəlindən etibarən Rusiya Elmlər Akademiyasında şərqləşünaslığa xüsusi yer verilirdi. 1804-cü ildə çıxan ilk universitet nizamnaməsində tarix-filologiya fakültəsinin kafedraları sırasına şərqlə dilləri kafedrası da daxil edilmişdi. Rusiya universitetlərində ilk yaranan və qabaqcıl sayılan kafedralardan ərəb-fars və türk-tatar kafedralarını göstərmək olar. Şərqləşünaslıq kafedraları Moskva, Kazan, Xarkov, Peterburq və digər universitetlərdə öz funksiyalarını müvəffəqiyyətlə həyata keçirirdilər. Burada görkəmli alim-şərqləşünaslar, o cümlədən Xristian Martin Fren, Mirzə Kazım bəy, İlya Nikolayeviç Berezin, Aleksey Vasilyeviç Boldırov, Mixail Timofeyeviç Navrotski və bir çoxları fəaliyyət göstərmişlər.

Maraqlıdır ki, milliyətcə azərbaycanlı olan görkəmli alim Mirzə Kazım bəy, həqiqi olaraq Kazan şərqşünaslıq məktəbinin yaradıcısı kimi tanınır. O, Kazan universitetində 23 il ərzində ərəb, türk-tatar və fars dilləri, müsəlman ədəbiyyatı tarixi kimi fənləri tədris etmişdir. İlk dəfə olaraq Kazım bəy “Azərbaycan dili” terminini elmi şəkildə əsaslandırmışdır. Onun elmi maraqları olduqca çoxşaxəli olmuşdur. O dövrdə Qafqaz, İran, Orta Asiya, Krım tarixçiləri və İslam tarixinə aid olan elmi işlər məhz Kazım bəyə məxsusdur. XIX əsrin ortalarında məşhurlaşan İ.N.Berezin, N.A.İvanov, O.İ.Kovalevski, A.V.Popov, V.F.Dittel və b. bu kimi digər görkəmli alimlər Mirzə Kazım bəyin tələbələri olmuşlar.

Mirzə Kazım bəylə yanaşı A.Boldirev də rus şərqşünaslıq məktəbinin banilərindən biri hesab edilir. Onun elmi və pedaqoji fəaliyyəti Moskva Universiteti ilə sıx bağlı idi. A.Boldirevin ərəb və fars dillərindən tədris vəsaitləri rus şərqşünaslığı tarixində, bu dillərin Rusiyada tədrisi və mənimlənməsi işində yüksək qiymətləndirilir.

Peterburq Universitetində şərqşünaslığın inkişafı işi alim-linqvist, yazıçı O.İ.Senkovski ilə bağlıdır. Onun apardığı mühazirələr təkcə dilin və ədəbiyyatın öyrənilməsi ilə məhdudlaşmır, bu vəsaitləri Şərq haqqında elmi ensiklopediya da adlandırmaq olar. O, universitetdə türk və ərəb dillərindən dərs deyir, Şərq etdiyi səyahətləri bədii əsərlərində canlandıraraq təsvir edir, etnoqrafik qeydlərini, incəsənət tarixi haqqında məqalələrini çap etdirir, şərqşünaslığa aid elmi işlərə resenziyalar verirdi. 1835-1849-cu illərdə Peterburq Universitetinin fars dili və ədəbiyyatı fakültəsinə Mirzə Cəfər Topçubaşov rəhbərlik edirdi. Gəncədə doğulan M.C.Topçubaşov ömrünün 50 ilini Peterburqda yaşamışdır. O, rus arxeoloji cəmiyyətin təsisçilərindən biri kimi tanınaraq, qədim şərq bölməsinin rəhbəri vəzifəsinə seçilmişdir.

XIX əsrin ikinci yarısında Peterburq rəsmi olaraq Rusiyanın aparıcı şərqşünaslıq mərkəzi sayılır. Şərq dünyasının dərinədən öyrənilməsi işi Peterburq Universitetində şərqşünaslıq fakültəsinin, Elmlər Akademiyasının Asiya Muzeyinin, Xarici İşlər Nazirliyinin Asiya departamentinin Şərq dili bölməsinin, Baş hərbi qərargahın Şərq bölməsinin və həmçinin şərqşünaslıq bölmələri olan Elmi Coğrafi və Arxeoloji Cəmiyyətlərin fəaliyyətləri ilə bağlı idi. 1855-ci ildə Peterburq Universitetində “Şərqşünaslıq” fakültəsi açılır. Bu tədbirlə əlaqədar təntənəli mərasimdə deyildi: “Ərəblərin odlu poeziyası, fars və türklərin əlvan ədəbiyyatı, buddistlərin müdrik kəlamları, yəhudilərin müqəddəs dili və Çinin ieroqlifləri özlərinin izahatçalarına, təbliğatçılara malikdirlər” (2, s. 242).

Ayrı-ayrı vaxtlarda Peterburq Universitetində A.K.Kazım bəy, M.T.Navrotski, V.R.Rozen kimi ərəbşünaslar, İ.N.Berezin kimi türkoloq, V.P.Vasilyev kimi çinşünas, A.V.Popov kimi monqolşünas, D.A.Xvolson kimi semitoloq, N.İ.Veselovski və V.V.Bartold kimi tarixçi-şərqşü-

naslar və b. dərslər demişlər. Elmi və pedaqoji fəaliyyətinə 1886-cı ildə başlayan Vladimir Vladimiroviç Bartold, ömrünün axırına – 1930-cu ilə qədər özünü bu universitetin işinə həsr edir. V.V.Bartold tarixə öz adını Orta Asiya və İrənin kamil bilicisi kimi sala bilir. Bununla belə o, ərəb və islamşünaslıq tarixlərini, eləcə də rus və xarici şərqşünaslıq tarixlərini də gözəl mənimsəyə bilmişdi. V.V.Bartold ərəb, fars və türk dillərini dərindən öyrənərək, xüsusilə də Yaxın və Orta Şərq ölkələrinin orta əsrlər tarixi ilə geniş maraqlanırdı. Onun çap olunmuş ilk kitabı – “Avropa və Rusiyada Şərq tarixinin öyrənilməsi” (1911) Rus Arxeoloji Cəmiyyəti tərəfindən qızıl medalla təltif edilmişdir. Asiya və islam tarixi sahəsində onun “Xəlifə və Sultan” və həmçinin “Müsəlman dövlətinin teokrat ideyası və kübar hakimiyyəti” məqalələri bu gün də elmi baxımından dəyərli mənbə hesab edilir.

V.V.Bartoldun elmi əsərlərində Şərq xalqlarının sosial-iqtisadi tarixinə aid küllü miqdarda faktlar toplanmışdır. O, bu əsərlərdə ticarət və sənət, ayrı-ayrı təbəqələrin vəziyyəti, kənd hərəkatı məsələlərini işıqlandırır. Onun qədim Şərq tarixinə aid mühazirələrində “Müsəlman dünyası tarixində Xəzəryanı vilayətlərin tutduqları yer” bölməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir (3). Bu bölmədə Xəzər dənizi sahilində yerləşən Qafqaz və Şimali İrə vilayətinin tarixi açıqlanır ki, bunlara da Azərbaycan, Dağıstan, Mazandaran və Kurqanı aid etmək olar. V.V.Bartold ilk dəfə ardıcıl olaraq Azərbaycanın tarixini qədim zamandan yeni dövrə kimi tədqiq edir və ən başlıcası Azərbaycanın qonşu, Xəzəryanı vilayətlərlə əlaqələrini və həmçinin dənizin o başında olan Türkmənistanla münasibətlərini dolğun şəkildə açıqlayır. Eyni zamanda o, Azərbaycanın Orta Asiya, şimaldan isə Volqayanı vilayətlərlə qarşılıqlı əlaqələrinə xüsusi diqqət yetirir. Ümumiyyətlə, rus şərqşünaslığı adı qeyd edilən Şərq ölkələrinin tarix və mədəniyyətini öyrənmək baxımından çox zəngin material təqdim edir ki, biz məqalədə bu elmi-mədəni irsin yalnız bəzi məqamlarına toxuna bildik.

Ədəbiyyat:

1. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., Глав. редакция восточ. литературы, 1966, 496 с.
2. Данциг Б.И. Ближний Восток в русской науке и литературе. М.: Наука, 1973, 433 с.
3. Бартольд В.В. Избранные сочинения, том II, часть I. М.: АН СССР, 1963, 992 с.

Afet Qasanova

О роли русских востоковедов в пропаганде культуры Востока

РЕЗЮМЕ

Это статья о роли российской науки Востоковедения в исследовании восточной культуры. Известные востоковеды ведут широкие рассуждения в этой области. Обратим внимание на путь развития русского востоковедения которое играет важную роль в исследовании восточной, в том числе азербайджанской культуры. Трактуются роль Казанского, Харьковского, Петербургского университетов в развитии науки востоковедства.

Ключевые слова: *Русская наука, востоковедение, Ближний и Средний Восток, искусства, художественная культура*

Afat Hasanova

About the rule of the Russian orientalists on the investigation of the East culture

SUMMARY

The article is about the investigation of the Russian orientalists science of the East culture. Here is mention the activity of the famous orientalists in this sphere besides this much attention is paid to the investigation of the East and Azerbaijan cultural inheritance. Universities of Russian sciences Academy and Moskow, Kazan, Peterburq the roles of the oriental science arwe commented.

Key words: *Russian science, The Near and Middle East, art, artistic culture*

Rəyçilər: professor Zemfira Abdullayeva;
dosent Elmira Əfəndiyeva.

Tarkan ERKAN

*Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı
Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Elemanı*

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE ZEYBEK TÜRÜ

Açar sözlər: *Zeybek, müzik, dans, analiz, İzmir*

Müzik türü olarak Zeybek konusunu açıklamadan önce yapılan genel tanımlardan yola çıkarak Zeybek; Batı Anadolu'da yaşamış, tarihi ve oluşumu çok eskilere dayanan ve günümüzde sadece kurumsal olarak yaşamakta olan, kendine özgü kuralları, adalet sistemi, yaşam biçimleri olan, dolayısıyla kültürel anlamda yıllara dayanan oluşumla birlikte, kendine özgü dansları, giysisi ve müziklerine sahip, kişiler ve topluluklarıdır.

Ege'nin sosyal ve kültürel tarihinde önemli bir yere sahip olan Zeybeklik kurumunun tarihinin çok eskiye dayandığı bilinmektedir. "Kimilerine göre, Anadolu'da 16. yy. 'da görülen Celali İsyanlarının sonucu böyle bir kurum ortaya çıkmıştır. Başka görüşlere göre ise Batı Ege'de bu kurum, antik çağ toplumlarından kalma bir geleneğin sürdürücüleridirler." (Özbilgin 2003: 29)

Kimilerine göre ise "13. yy.'da Batı Anadolu ile Ege Bölgesine yerleşmiş olan Türkmen aşiretleridir. Bu aşiret mensupları, ilk zamanlarda mahalli beyliklerin ve sonraları Osmanlı Devletine mensup valilerin vakit vakit haksız muamelelerine maruz kalarak buna tahammül edemeyip dağa çıkmışlar ve resmi otoriteye karşı silahlı mukavemet gurupları kurmuşlardır..." (A.Haydar Avcı 2001: 47)

Zeybeklerin var olma aşamasında ki tarihi sürecin Büyük Selçuklu Devletinin Anadolu'ya girmesiyle başladığı bilinmektedir. Şöyle ki: 1078 yılından sonra İzmir-Efes'te, Oğuz-Kıpçak topluluğunun oluşturduğu Efes Beyliği, Batı Anadolu'da kurulan ilk Türk Beyliğidir. Zeybeklik kurumlarının da başlangıcı olması itibariyle Efes Beyliği tarihte büyük önem taşımaktadır.

"...Batı Anadolu'da bugün Selçuk adıyla anılan ve tarihsel süreç içinde birkaç kez adı değişmiş Efes'te kurulan ve halkının büyük

bölümünü Kıpçak ve Oğuz'ların oluşturduğu bu Efes Beyliği, Batı Anadolu'da kurulan ilk beylik olup, yıllar sonra burada yaşayanların kahramanlıkları, gözü peklikleri nedeniyle bu bölge Efelik olarak da anılmıştır.” (Akdoğan, 2004: 90)

Zeybeklik kurumu ve Zeybek kelimesinin etimolojisi ve kökenleri hakkındafarklı görüşler ileri sürülmektedir. 19. Yüzyıla kadar yazılmış hiçbir Osmanlı Tarihi'nde doğrudan doğruya zeybek kelimesine rastlanmaktadır. Bunun nedeni,“Zeybek kelimesinin halkın kullandığı günlük terimlerden biri olması, bu konuyla ilgili en çok araştırma yapmış ve yazı yazmış Mahmud Ragıp Gazimihal'in deyişiyle, kelimenin bir 'halk rütbesi' ya da 'halk ünvanı' olmasıdır.” (Akdoğan 2004:16)Türk Dil Kurumu Sözlüğündeki tanıma göre Zeybek; Ege yöresine özgü bir müzik veya oyun türü'dür.

“Zeybek kelimesi, güçlü kuvvetli koruyucu anlamında kullanılmış saybek kelimesinin yüzyıllar içinde önce saybak, daha sonra seybek, seybak, zeybak, ve zeybek olarak değişimi sonucu ortaya çıkmıştır” (Akdoğan 2003:176).

Yaşadıkları dönemlerde içinde buldukları bölgedeki yerel halk tarafından da desteklenen zeybekler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Yunan işgali ve Milli Mücadele yıllarındaki bağımsızlık yanlısı eylemleri, cesur, zeki, korkusuz tavırları ile Ege'de yiğitlik, mertlik sembolü olmuşlardır.

Bilindiği gibi zeybek, efe ve kızan kelimeleri birbirleriyle çok yakından ilgili anlamlar içerir. “Efe kelimesi için tanımlardan birinde Batı Anadolu'da bilhassa zeybekler arasında köy yiğidi” (Akdoğan 2004:36) olarak yapılırken diğer bir tanım ise “İzmir ve civarındaki memleketlerin yetiştirdiği, eli silahlı, kavgacı ve kabadayı geçinen kişiler” (Akdoğan 2004: 36) olarak yapılmıştır. Kızan kelimesi de Batı Anadolu'da çocuk, erkek çocuk, delikanlı anlamlarında kullanılmıştır. Kızan diğer deyişle askerlikteki er gibidir, efenin yanında bulunan zeybeklerin genel adıdır.

Zeybeklik kurumunun yönetsel açıdan bakıldığında, küçük gruplar halinde kendi içlerinde hiyerarşik bir düzeni olan bir örgüt yapısı görülür. Bu örgüt düzeni üç kısımdan oluşur:

1. Efe: Çetenin başı yani yöneticisidir. Karar veren ve son sözü söyleyen mert, cesur, zeki ve güvenilir biridir. Bu mertebeyi ölene dek taşır.

2. Baş Kızan: Efe tarafından zeybekler arasından en güvendiği korkusuz, çeteyi yönlendiren kişidir. Görüşleri efe tarafından kabul gören, kızanların temsilci olan baş kızan kızanların ihtiyaçlarını efeye bildirmekle görevlidir.

3. Kızanlar: Çetenin diğer üyeleridir. Cesur ve güvenilirliği ispatlan-

mış bir törenle Efe'nin himayesine alınan kişilerdir. (Özbilgin 2003:42)

Zeybekler, tarih içerisinde gösterdikleri başarılarıyla kahraman olarak görülmüş halk tarafından içselleştirilip dilden dile dolaşarak haklarında yakılan türkülerle, danslarla günümüze kadar kültürel anlamda yaşatılmışlardır. Zeybek kültürü, zeybeklik üzerine kurulu, yörede yaşayan tüm halkı ve onların yaratmalarını kapsar. Dağda yaşayan zeybeğin, köydeki eşi, annesi, babası gibi yakınları da bu kültür içerisinde, bu kültüre ait yaratmaları gelenekselleştiren çevredir.

Özellikle Ege'de, Zeybeklerin Bağımsızlık Savaşı boyunca gösterdikleri kahramanlıklar, Zeybeklik Kurumu ve bu kurumun gelenek-göreneklerinin birer parçası olan zeybek dansları ve zeybek ezgileri, araştırmacıların ilgi odağı haline gelmiştir. Zeybek danslarının ve müziklerinin içinde var olan töre, tören ve geleneklerle şekillendiği, tekrar edilerek gelenekselleştiği ve kendi kurallarını oluşturduğu söylenebilir.

Zeybek müzik türünü bu açıklamalar ışığında değerlendirmemiz gerekirse öncelikle Tür nedir? Sorusunun cevabını bulmak gerekmektedir.

“Tür; değişmez öğelere sahip olgular için kullanılan bir terimdir. Müzikte tür denilince, o tür'e ilişkin değişmez müziksel öğeler bulunduğu anlaşılmalıdır. Bu müziksel öğeler; GTHM'de (Geleneksel Türk Halk Müziği) genel olarak, düzum (ritim), makam ve tavır öğeleridir. Bu açıdan bakıldığında, GTHM içinde birçok tür bulunur.

GTHM içinde yer alan en önemli müzik türlerinden biri de Zeybek'tir. Yani, Zeybek, GTHM'nin bir alt türüdür. Bir diğer deyişle de, zeybek türünün değişmez öğeleri vardır. Bu öğelerin en önemlisi ise, biraz sonra ayrıntılı olarak açıklayacağımız gibi, düzümsel (ritmik)'dir...

Zeybek Türü'nü Oluşturan Öğeler:

1- Zeybek türünü oluşturan ilk öge, bu tür içinde yer alan tüm eserlerin mutlaka toplam dokuz zamanlı düzümsel bireşimlerle oluşturulmasıdır.

2- Zeybek türünü oluşturan ikinci öge ise, her dokuz zamanlı ölçü içinde en az iki sürede vurgu bulunmasıdır. Bu öğelerden biri ya da diğeri tek başına Zeybek türünün oluşmasını sağlayamaz. Bundan da önemlisi, her dokuz zamanlı düzümsel bireşim, Zeybek türünü oluşturmaz.

3- Özellikle GTHM'nde yapılan seslendirmelerde yöresel ya da türsel bağlamda birçok tavır kullanıldığı bilinmektedir. Konya Tavır, Teke Tavır, Karadeniz Tavır gibi. Bu tavırlardan biri de, Zeybek Tavır'dır.

Tavır, uzun süreli seslerin kişisel ya da yöresel beğeni sonuca daha küçük sürelerle bölündükten sonra, ortaya çıkan yeni sürelerin bölünen süreyle ilgili sesin çoğaltılması yanında, bu sesin üzerinde ya da altında

bulunan diğer seslerle birlikte işittirilmesidir. Bölünen ses, Eksen Ses'tir. Burada, yöresel tavır anlayışının, o yöreye özgü türlerle ilişkili olduğunu hemen belirtmemiz gerekir.

Bu bağlamda, tavır, Kişisel Tavır ve Türsel Tavır olmak üzere ikiye ayrılır. Kişisel tavır, daha çok GTHM'ne özgü olmasına karşın, GTHM'nde de, Âşık Veysel, Neşet Ertaş gibi kişilerin kendilerine özgü, yani, kişisel tavırları vardır. Türsel Tavır ise, özellikle GTHM'ne özgü müzik türlerinde karşımıza çıkar. Konya Tavrı, Teke Tavrı gibi. Bu türsel tavırlardan biri de, ZeybekTavrı'dır...

4- Zeybek Türünü belirleyen son öge, hız, yani tempo 'dur. Daha Açık bir dille söylemek gerekirse, Zeybekler; allegretto-adagio arasında yeralan tempolarla seslendirilirler. Bir diğer deyişle, zeybekler, allegro ya da daha hızlı bir tempoda olamazlar" (Akdoğan 2004: 429).

Daha önceden yapılmış derleme çalışmaları, ayrıca kendi derleme çalışmalarım ve notalamalarım (Tarkan Erkan 2008: Aydın-İzmir-Denizli-Muğla) neticesinde; Zeybek müziklerinin, Türk Müziği içerisinde ne denli önemli ve farklı bir yer tuttuğunu kolaylıkla söyleyebilmekteyiz. Sadece Ege Bölgesinde rastladığımız Zeybek müzikleri, vilayetler arasında bile düzüm farklılıkları göstermektedir ki, bu durum kültürel zenginlik açısından ne kadar önemli olduğunun da kanıtıdır.

Sözgelimi çalınış bakımından Aydın vilayeti ile İzmir vilayetinin ritimsel ve düzümsel farklılığı hemen göze çarpmaktadır. Hatta daha da çarpıcı noktası, İzmir vilayetinin ilçeleri arasında bile bu farklılık veya özellik karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılığa da Üslûp demekteyiz.

"Üslûp: Bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil" (Türk Dil Kurumu).

Başka bölgelerde Zeybek adıyla icra edilen ezgilere de Zeybek Çeşnisi demekteyiz.

"Çeşni: Eser içinde, bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya bir ya da birden fazla alterasyonuartarda gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişime denilir" (Akdoğan 2003: 34).

Zeybek Müzikleri, tartım olarak 9/4 lük, ağır 9/8 lik ve 9/2 lik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmalar neticesinde, 9 zamanlı birleşik usullerin her tipinden Zeybek Müziklerine örnekler tespit edilmiştir.

A tipi (3+2+2+2) İzmir – Harmandalı Zeybeği, (Tarkan Erkan: 260), B tipi (2+3+2+2) İzmir - Zaide (Tarkan Erkan 2008: 287), C tipi (2+2+3+2) Aydın - İnce Memed (Tarkan Erkan 2008 :70), D tipi (2+2+2+3) İzmir Kaba Hava Zeybeği (Tarkan Erkan 2008:264), E tipi (3+3+3) İzmir - Koca Ümmet Zeybeği (Tarkan Erkan 2008:268).

Yapılan derleme ve notalama çalışmalarından da görüldüğü üzere, Zeybek Müzikleri başlı başına bir türdür ve Türk Müziğinin içerisinde önemli ve farklı bir yer tutmaktadır.

Zeybek Müziğinin tür olmasını belirleyen öğeleri maddeler halinde belirtecek olursak:

1. Yalnızca Batı Anadolu'da icra ediliyor olması;
2. Tartımının 9 zamanlı olması;
3. 8'lik, 4'lük ve 2'lik birimlere sahip olarak, çeşitliliğinin fazla ama kurallarının aynı olması;
4. Usûl olarak, A-B-C-D-E tiplerinin hepsine ait örneklerinin olması. Amaritimseldüzümlerinin-aynı yörelerde farklı- aynı yörelerde aynı-farklı yörelerde aynı- farklı yörelerde farklı tiplerin olması ile çeşitliliğinin olması, ancak tavırlarınınaynı olması en önemli özelliktir. Tavrı ise: Kültürel çevreyi ve konumu belirleyen görünüş ve ya işitsel durum demektir.
5. En az iki vurguya sahip olması (Genellikle, örneklerimizde en az 4 vurgu görülmektedir.)
6. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Zeybek Tavrının, algılanış bakımındanözelliğinin ortaya çıkarak farkındalığının olması ve diğer bölgelerin tavırlarından farklılık göstermesi.
7. Tempo olarak largo-allegretto arası olması.

Bir müziğin tür olabilmesi için kendine has, en az 2 özelliğe sahip olması gerekmektedir. Zeybek müziği ise kendine has 7 ayrı maddede toplanmıştır. Böylelikle GTHM içinde çok özel bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

GTHM anlamında, Zeybek müziğini tür olarak Dünyasal Müziğin içerisinde de görebiliriz. “Zeybekler acımasızlıklarıyla nam salmışken halkın türkülerde onlardan acımayla söz etmesi de; kanlı çarpışmalardan sağ çıkmaları ile halkta onlara karşı uyanan yiğitlik ve hayranlık duygularıdır”. (Özbilgin 2003: 196)

Oyunlarda, müziklerde daha çok sevgi, hasret, ayrılık ve savaş gibi konuların işlendiği bilinmektedir. Ayrıca Zeybeklerin adlarına yakılmış olan türkülerde de kahramanlıkları anlatılmaktadır. Bu farklılıklar Zeybeğin tür olmasında ki belki de en önemli göstergedir. Çünkü O yöreye ait olan bir durumdur. Zeybeklik kurumu ve Zeybekliğe ait danslar, müzikler ayrıca halk tarafından Zeybeklere ithaf edilmiş danslar ve müzikler aynı tavırda aynı duygu ve düşünce ile söylenmiş ve söylenmektedir. Bu gelenek bir bölgede kolay bulunabilen bir durum değildir.

Harmandalı

(İzmir / Zeybek)

♩=54 (Largo)



TRT Çalgısal Repertuvarında 222 sıra numarası ilə kayıtlı bulunan «Harmandalı» oyun müziğinin kaynak kişisi belli değildir. Notay alan kişi Hikmet taşan olarak belirtilmiştir. Yöre konusunda farklı görüşler olmasına karşın tüm Ege bölgesinde seslendirilen ve oyun müziği olarak kullanılan ezginin İzmir – Ödemiş yöresine ail olduğu tahmin edilmektedir.

Our Akdoğanın «Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler» adlı kitabında ezginin ilk olaraq Mıldan Niyazi Ayoman tarafından derlendiği belirtilmiştir. (j.2, s. 792)

Burada yayınladığımız «Harmandalı» ezgisi, 1996 yılında Tarkan Erkan tarafından yöre müzisyenlerinden tespit edilerek notalanmıştır. Bugün oyun müziği olarak bu şekli kullanılmaktadır.

Ezgi çalgısaldır. Anjak sözel olarak seslendirilmesine karşın sözler anonim değildir. Ahmet Yekta Madran tarafından sonradan eklenmiştir.

Zaide (Zahide)

(İzmir – Menemen / Zeybek)

♩=40 (Largo)



«Zaide» (Zahide) oyunu 1976 yılında Menemen Lisesi Folklor kolu tarafından derlenmiştir. Oyun müziği, Melih Damar tarafından, Mehmet Ündevden alınmış ve Tarkan Erkan tarafından 1996 yılında notalanmıştır.

İnce de Mehmet Efem

(Aydın)

♩=66 (Adagio)

In ce de Meh med ef fem mar tin tak miş
ta ko o lu na
se lam da ve miş am man hem sa ğı na
da so o lu na
na sil kıy dı am man yüz ba şı
nın da ca a nı na
a ma nın a bey ler bey ler av dan gel
dim de yor or gu num
yor gun da de ğil am man bir gü ze

İnce de Mehmet Efem / 2

le de vur ur qu num

«İnce de Mehmet Efem» isimli müziği, Abdurrahim Karademirden 1999 yılında Tarkan Erkan tarafından tespit edilerek notalanmıştır.

Aybak: TRT Repertuarı sıra no: 148-1049

Kaba Hava

(İzmir – Menemen / Zeybek)

♩=72 (Adagio)

The musical score for 'Kaba Hava' is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of ten staves of music. The tempo is Adagio, with a quarter note equal to 72 beats per minute. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with various rhythmic patterns and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

«Kaba Hava» isimli oyun müziği Ağlurrahim Karademirin 1985 yılında İzmir Müzikleri araştırmasından ayırmıştır. Bu ezgi Mehmet Ündevden alınmış, 01.11.2006 tarihinden Tarkan Erkan tarafından notalanmıştır. Oyun ilk olarak, Jumhur Sevinç ve Melih Damar tarafından derlenmiştir. Tempo bilgisi sahne ve oyun kurgusu dikkate alınarak Tarkan Erkan tarafından tespit edilmiştir.

Ezginin yaygın olarak kullanılan şekli aşağıdaki gibidir. Bu şekli ile notalayan Mahmut Karagençtir.

Kaba Hava

(Izmir-Menemen / Zeybek)

♩=40 (Adagio)

uslu

Koca Ümmet

(Izmir - Menemen / Zeybek)

♩=40 (Largo)

uslu

«Koca Ümmet» oyun müziği, Mehmet Ündevden alınmış Sefa İler Yelbuğa tarafından derlenmiş ve 2000 yılında Bortan Oldaç tarafından notaya alınmıştır.

Aybak: Hüseyin Akgül, «Manisa Türküleri», Manisa Ticaret ve Sanayi Odası Organize Sanayi Bölgesi Müdürlüğü Yayınları, s. 176

Kaynakça:

Kitaplar:

1. Onur Akdoğu, **Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler, Tarihi-Ezgileri-Dansları**, 2004, İzmir.
2. Onur Akdoğu, **Türler ve Biçimler**, Meta Basım, 2003, İzmir.
3. Mehmet Öcal Özbilgin, **Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları**, Doktora Tezi, 2003, İzmir.
4. Dr. Atınç Emnalar, **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, 1998, İzmir.
5. A.Haydar Avcı, **Zeybeklik ve Zeybekler**, 2001, Almanya.
6. Tarkan Erkan, **Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler**, 2008, İzmir.
7. Türk Dil Kurumu Büyük Sözlüğü.

Makaleler:

Abdurrahim Karademir, "Zeybek Dansları", Halk Bilimi Araştırmaları, E Yayınları, 2003, İstanbul.

Таркан Еркан Разновидности «Зейбек» в Турецкой народной музыке

РЕЗЮМЕ

В статье Таркан Эркана «Разновидности «Зейбек» в турецкой народной музыке» рассматривается семь типов танцев «Зейбек», на территории Измира в западной Анатолии. Наряду с этим дается исторический и теоретический анализ образцов танцев «Зейбек».

Ключевые слова: *Зейбек, музыка, танец, анализ, Измир*

Tarkan Erkan Variety "Zeybek" in Turkish folk music

SUMMARY

The article of Tarkan Erkan "Variety "Zeybek" in Turkish folk music" is considered seven types of dance "Zeybek" in Izmir, western Anatolia. At the same time a historical and theoretical analysis of samples dance "Zeybek".

Key words: *Zeybek, music, dance, analysis, Izmir*

Reyçi: professor Gülnaz Abdullazadə.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
Sənətşünaslıq namizədi, dosent

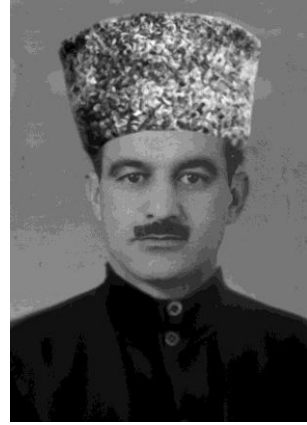
XIZININ SEVİLƏN SƏNƏTKARI – AŞIQ ƏSGƏR

Açar sözlər: *Xızı aşıqları, aşıq sənəti, Aşıq Əsgər, şeirlər, muğam sənəti*

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

Mikayıl Müşfiq

Azərbaycanın dilbər guşələrindən biri olan Xızı rayonunda qədim dövrlərdən saz-söz sənətinə böyük qiymət vermişlər. Xızılılar ta qədimdən bədahətən şeir demək, qafiyə ilə danışmaqda pərgar olublar. Sinəsi qatı açılmamış baya-tırlarla dolu ağsaqqallara, ağbirçəklərə bu mahalda tez-tez rast gəlmək olur.



Xızı aşıqları haqqında məlumat verməzdən öncə istərdim ozan-aşıq sənəti ilə bağlı qeydlərimizi diqqətinizə çatdırım. Sırr deyil ki, ozan sənətinin yaranma tarixi çox qədimdir. Yəni qədim insanlar dil açıb danışdığı zaman xüsusi qabiliyyətli şəxslər sadə, bəsit formalı şeirlər qoşmağı bacarıblar. Azərbaycan ərazisi (o cümlədən Xızı mahalı) dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri olduğundan şübhəsiz, bədahətən şeir söyləmək istedadı da bu yerlərdə daha erkən üzə çıxıb. Ozan (aşiq) sənəti yarandıqdan sonra ozanlar qolça qopuz çalaraq oxuyub, bu alətlə özlərini müşayiət ediblər.

Ümumiyyətlə, aşıq sənəti sinkretik sənət növüdür. Yəni ustad aşıqda bir neçə keyfiyyət cəmləşməlidir: aşığın gözəl, ürəyəyatımlı **avazı** olmalı və bədii qiraət ustası kimi aydın intonasiya, diksiya ilə söz söyləməyi bacarmalıdır. Bu şəxslərdə güclü **aktyorluq** qabiliyyəti olmalıdır ki, tamaşaçının diqqətini daim özündə saxlaya bilsin. Aşıq dövrün eybəcərliklərini tənqid etməyi də bacarmalıdır. Bir sözlə, haqq aşıqları xalqın ürəyindən keçənləri – düzü-düz, əyrini-əyri deməli, hamının cəmiyyətdə

gördüyü, lakin cəsarət edib dilə gətirə bilmədikləri yaramazlıqları, nöqsanları deməkdən, özü də şeir şəklində söyləməkdən çəkinməməlidirlər. Aşıq həm də **rəqs sənətini** gözəl bilməlidir. Məqamı çatanda rəqs etməlidir. Ən əsası isə aşıq **saz** ifaçısıdır.

Aşıqda sadalanan keyfiyyətlərdən hətta biri olmasa, artıq ona peşəkar ifaçı deməzlər.

Aşıqlarımızın sələfi Dədə Qorqudla bağlı tanınmış ictimai xadim və dövlət xadimi, folklorşünas Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) “Ozan Qaravəli” adlı əsərində olduqca maraqlı fikirlər vardır (1, s. 125-128). Onun verdiyi məlumata görə, Dədə Qorqud bütün türk dünyasını gəzib-dolaşmış, ahıl yaşlarını, ömrünün son illərini Xızı mahalında yaşamışdır. Həmin məsələ haqqında bu sətirlərin müəllifi Bakıda keçirilən “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə” adlı V Uluslararası folklor konfransında çıxış etmiş və materiallar çap olunmuşdur (2, s. 14-16). Mənbədə Dədə Qorqudun qəbrinin yeri, şərti “xəritə”si də göstərilir. Bəzi məxəzlərdə Dədə Qorqudun qəbrinin Türkiyənin Bayburt şəhərində, Özbəkistanın Sırdərya vilayətində, başqa mənbələrdə isə İraqın Mosul ərazisində olduğu da bildirilir. 3 metrlik sinə daşı olan qəbir Dərbənd yolundan bir qədər aralı, Xızır peyğəmbərin yaşadığı Beşbarmaq ziyarətgahı yaxınlığındadır. Sonralar bu qəbirdən azca aralı, Oğuz elinin nümayəndələri, Dədə Qorquda müştəq olanlar yaşayış üçün Baxşılı adında yurd, oba salıblar. Bütövlükdə “baxşı” sözü ozanların xələfi deməkdir, bir növ ozan, aşıq sözlərinin sinonimidir. Türkmənstanda indi də aşıqlar baxşı, Qazaxıstanda isə akın adlanırlar. Deməli, Xızının Baxşılı kəndinin sakinləri Dədə Qorqudun yadigarlarıdır. Sonralar Baxşılıların bir qismi Xızının yuxarı hissəsinə köçüb, Altıağac kəndi yaxınlığında məskunlaşmış və beləliklə, bu kəndlər Aşağı Baxşılı və Yuxarı Baxşılı adlandırılıb. Xatırladaq ki, “Ozan Qaravəli” əsərində Xızı rayonunda sevilən yeməklərin birinin adı çəkilir və Dədə Qorqudun şəərəfinə bu xörəyə “qorqud” adı veriblər. Görünür, həmin yemək Dədə Qorqudun ən çox sevdiyi təamlardan olub. Dağlılar “qorqud” dedikdə, xuruşu soğan suyu olan buğda yarması aşını nəzərdə tuturlar. “Qorqud” xörəyini Baxşılı kəndinin sakinləri indi də çox ləzzətli, dadlı hazırlayırlar.

Ə.Dağlı əsərdə Dədə Qorqudla bağlı fikirlərini belə tamamlayır: “Dədə Qorqudun qopuzu bizim Xızı mahalına bu günümüzdə qədər çatmayıbsa da, süfrələrimizdə “qorqud” yeməyi ondan nişanə qalmışdır. Bir də ulu Xızı elində Baxşılı kəndi hələ də Dədə Qorqudun izlərini yaşatmaqdadır”.

Xızıda bir sıra aşıqlar yaşayıb-yaratmış, el-obanın sevimlisinə çevrilmişlər. Ulu Dədə Qorqud ruhu ilə köklənmiş qopuzun xələfi saz alətini yaşadan (siyahı tam deyil, hələlik bizə məlum olan) Xızı aşıqları haqqında informatik məlumat veririk.

Aşıq Əliqulu (1762-1826) – Xızının Sayadlar kəndində doğulub. O,

gölkəmli şair Mikayıl Müşfiqin (1908-1938) babası Molla İsmayılın babasıdır. Aşıq Əliqulunun adına folklor bilicisi Əlihüseyn Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərinin II hissəsində – “Xamlıq” adlı məqalədə rast gəlirik (1, s. 104-105).

Aşıq Duman (təxminən 1809-1851) – Xızının Xələnc kəndində anadan olmuşdur. Aşıq Duman ağrılı-acılı bir həyat yaşamışdır. Uşaqlıqdan saza-sözə meyl salmış və ustad sənətkar Aşıq Əliquludan (M.Müşfiqin ulu babası) tədricən bu sənətin sirrlərini əxz etmişdir. Yetkin yaşına çatanda Aşıq Əliqulunun xeyir-duası ilə Aşıq Duman toy-düyünə ayaq açır.

Aşıq Dumanın faciəli günləri həmkəndlisi Sərin xanım Bayram qızını sevməsindən və ona nişanlanmasından sonra başlayır. Onun başına gələn macərəlar haqqında Mikayıl Müşfiq “Sındırılan saz” tarixi poemasında geniş məlumat vermişdir (3, s. 298-340). Əslində bu poemanı nəzmə çəkilməmiş dastan da adlandırmaq olar.

Dünyaşöhrətli müğənni, xalq artisti Zeynəb Xanlarovanın bəstələdiyi və ifa etdiyi “El mənimdir” mahnısının orijinal mətnində Dumanın adı çəkilir. Lakin Zeynəb xanım mahnının sonuncu bəndində Duman əvəzinə Müşfiqin adını söyləyir. Ümumiyyətlə, gölkəmli müğənni mətnə bir neçə sözü dəyişmişdir. Bununla bağlı fikirlərimizi müəllifi olduğumuz “Müşfiqin duyğu yarpaqları” adlı kitabda münasibət bildirmişik (4, s. 25-26).

Aşıq Dumanın nişanlısını Quşçu (indiki Dağ Quşçu) kəndinin hampası, varlı-dövlətli Dadaş ağa qaçırır. Aşıq Duman həmin kənddə yaşayan dostu Aydının köməyi ilə Dadaş ağanı tapıb, qisasını alaraq onu qətlə yetirir. Sərin xanımı atın tərkinə mindirib yaşadığı Xələnc kəndinə gətirir. Mahal pristavı, şişman kəndxuda tərəfindən Aşıq Duman həbs edilir. Onu Sibirə göndərən 10 il həbs cəzası verirlər. 1847-ci ildə Rus çarlığının 300 illiyi qeyd edilən gün Aşıq Duman cəzasının çəkib həbsdən azad olur. O, Azərbaycana, doğma Xələnc kəndinə qayıdır və sevgilisinə – 10 il həsrətlə yolunu gözlədiyi Sərin xanıma qovuşur. Amma Sərin xanım sağalmaz vərəm xəstəliyinə tutulduğundan bir neçə gün sonra dünyasını dəyişir. Bu hadisədən Aşıq Duman möhkəm sarsılır və bir müddət ruhi xəstəlik keçirir. “Mən niyə yaşayıram, mənə şənlik yaraşarmı” – deyib, sazını sındırır. Xəstəlikdən sağaldıqdan sonra Bakıya gedib neft mədənlərində fəhləlik edir. Burada xeyirxah insanlar ona saz alıb bağışlayırlar. Aşıq Duman sevgilisinə yetişməsə də, canından artıq istədiyi sazına qovuşur. Az sonra yenidən Xızıda aşıqlıq sənətini davam etdirən Aşıq Duman başına gələnlərlə bağlı “Sındırılan saz” dastanını bağlayır. O, hər dəfə bu dastanı söyləyəndə böyük ürək ağrıları keçirirdi. Xızı toylarının birində dastanı sona kimi söyləməyə əcəl aman vermir, haqq aşığı axirət dünyasına qovuşur.

Aşıq Cəlil Muradoğlu – Xızıda dünyaya göz açıb.

Aşıq Cəlilin dilindən 1936-cı ildə “Ağca quzu” dastanı qələmə alınıb. Əlyazmanı filologiya elmləri doktoru, professor Məmmədhusəyn Təhma-

sib (1907-1982) Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivinə (525 sayılı şifrə ilə) təhvil vermişdir (5, s. 390). Lakin hazırda bu dastan Folklor İnstitutunda inv. № 726 (5) şifrəsi ilə qorunur. Dastan AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında işlənmişdir.

Aşıq Əbdüləli Soltanbağı oğlu – Xızının Altıağac kəndində doğulub. Onun ifasında 1956-cı ildə “Məsum dastanı” qələmə alınıb. Bu mənbə haqqında M.H.Təhmasib “Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər) kitabında məlumat verir (5, s. 394).

Aşıq Zərnişan Xızılı – XX əsrin əvvəllərində Xızıda yaşamış aşıq-şairə. Onun adı tanınmış qadın şairə və aşıqlarla bir sırada çəkilir. M.H.Təhmasibin “Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər) kitabında Aşıq Zərnişanın adına rast gəlik (5, s. 50). O, dahi dramaturq Cəfər Cabbarlının (1899-1934) bibisi idi.

Aşıq Bibiqulu – Xızının Upa kəndində doğulub. Xalq şairi Cabir Novruzun (1933-2002) həmkəndlisidir.

Aşıq Bibiqulu nəinki Xızı mahalında, Azərbaycanın bütün bölgələrində sevilən söz ustası Aşıq Ocaqulunun atasıdır.

Aşıq Qurban Abdul oğlu Ağdərəli (1886-1944) – Xızının Ağdərə kəndində doğulub. Onun adına filologiya elmləri doktoru, professor Seyfəddin Qəniyevin “Şirvan aşıqları” (6, s. 139) və “Şirvanlı Aşıq Mirzə Bilal” kitablarında rast gəlik (7, s. 109).

S.Qəniyevin şəxsi arxivində aşığın tərcümeyi-halı və 8 şeiri qorunur. O, bu şeirləri Aşıq Barat, Aşıq Əhməd və Aşıq Xanışdan əldə etdiyini bildirir (7, s. 110).

Deyilənə görə, Aşıq Qurban cavan yaşında varlı ailədən olan Tükəzban adlı bir qızı sevirmiş, lakin istəyinə çata bilməmişdir. Atası qızını Dağıstanda yaşayan bir bəy dostunun oğluna ərə vermişdir. Haqq aşığı olan Qurban həmin hadisədən möhkəm sonra sarsılıb və bir müddət küskünləşir. Sonra həmin eşq macəraları əsasında “Qurban və Tükəzban” adlı dastan bağlamışdır. Bu dastanın mətni S.Qəniyevin şəxsi arxivində qorunur.

Aşıq Nisə Ağdərəli – Xızının aşıq şairələrindən biri olmuşdur. Aşıq Qurbanın həyat yoldaşı olan Aşıq Nisə qadın məclislərində saz çalıb, söz söyləyərmiş. Ağdərə kənd məktəbinin direktoru Soltan Məmmədov (1929-1992) “Yeni Şirvan” qəzetində Aşıq Nisə ilə bağlı məlumat vermişdir (8).

Aşıq Əsrəf Qurbanov – Xızının Dağ Quşçu kəndində doğulub. Çox istedadlı olan bu aşıq insanlarla şeirlə danışarmış. Aşıq Məhəmmədin əmisi olub.

Aşıq Məhəmməd Qasım oğlu Məmmədov – 1927-ci il mart ayının 3-də Xızının Mustafaxanlı kəndində doğulub. 2009-cu ilin dekabrın 28-də dünyasını dəyişmişdir. 30-dan artıq dastan bilirdi. Haqqında sovet

dövründə “Milis” qəzetində geniş məqalələr dərc edilib.

Aşıq Qurban – Aydınlar kəndində doğulsa da əslən Dağ Quşçuludur. Sonralar Xaçmazda yaşayıb, Aşıq Məhəmmədin əmisi oğludur.

Aşıq Zohulla – Xızının Dağ Quşçu kəndində doğulub, Aşıq Məhəmmədin anasının əmisi oğludur.

Aşıq Xələf Murad oğlu – Xızıda doğulub. 1956-cı ildə onun dilindən “Mirzə Lətif” dastanı qələmə alınıb. Bu haqda M.H.Təhmasib “Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər) kitabında məlumat verir (4, s. 394).

Aşıq Gülalı – Xızının Təkəli kəndində doğulub. Tanınmış din və siyasi xadim Hacı Əbdülün ana babasıdır. Dünyaşöhrətli opera müğənnisi, professor Bülbül (1897-1961) “Azərbaycan musiqisini öyrənən elmi kabinet”də xalq mahnısı, təsnif və digər musiqi nümunələri toplayarkən Aşıq Gülalının da ifasından bir neçə havanı fonovalikə yazmışdır.

Aşıq Gülalı tanınmış din xadimi və siyasətçi, sabiq millət vəkili Hacı Əbdül Əbdülovun babasıdır.

Aşıq Mehdi Künövşəli – Xızının Künövşə kəndində doğulub, orda da yaşayıb.

Tədqiqatçı Ədalət Rzayev “El-oba yerlərimiz” kitabında Aşıq Mehdi haqqında məlumat verir (9, s. 88).

Aşıq Gülü (tam adı: Gülmurad Ağamurad oğlu Qurbanov) – 1919-cu il yanvarın 18-də Xızının Bəyəhmədyurdu kəndində doğulub. 2009-cu ildə dünyasını dəyişib.

Aşıq İmanbaxış Rzaqulu Xirəkli – (1883-1933) Xızının Xirək kəndində doğulub. 35 dastan bilirmiş.

Aşıq Şamil – Xızının Dağquşçu kəndində doğulub. 1956-cı ildə Aşıq Şamilin dilindən “Adıgözəlin dastanı” qələmə alınıb. Bu haqda M.H.Təhmasib “Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər) kitabında məlumat verir (4, s. 390).

Aşıq Camal – Xızının Tıxlı kəndində anadan olub, aşıqlıq edib.

Aşıq Şirinağa – Xızının Ağdərə kəndində doğulub. Xızı mahalının sayılıb-seçilən söz sərraflarından olub.

Aşıq Ocaqqulu Bibiqulu oğlu Abbaszadə – 1905-ci ildə Xızının Upa kəndində anadan olmuş, 1983-cü ildə Hacı Zeynalabdin qəsəbəsində dünyasını dəyişmişdir. O, xalq şairi Cabir Novruzun (1933-2002) yaxın qohumu olmuşdur.

36 xalq dastanını kamil bilən Aşıq Ocaqqulu iti hafizəsi ilə seçilirdi. O, özünəməxsus şəkildə rəqs edirmiş. Peşəkar rəqqaslar rəqs sənətinə gətirdiyi yeni ayaq hərəkətlərini aşığın öz adı ilə – “Ocaqqulu” adlandırmışlar. Çox təəssüf ki, son illər tele kanallarda rəqs sənəti ilə bağlı bəzi verilişlərdə bu rəqsetmə növünü “Ocaqqulu” deyil, “Caqquli”, “Cakkuri” və s. kimi təhrif olunmuş şəkildə təqdim edirlər.

Aşıq Ocaqqulunun adına Ə.Dağlının “Ozan Qaravəli” adlı əsərində

tez-tez rast gəlirik (11, s. 40). 1957-ci ildə onun dilindən “Novruz dastanı” qələmə alınıb. Bu barədə M.H.Təhmasib “Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər) kitabında məlumat verir (4, s. 394). Kitabda aşığın atasının adı yanlış olaraq Əlibala kimi təqdim edilir.

O, 1961-ci il aprelin 27-də Bakıda keçirilən Azərbaycan aşıqlarının III Qurultayının nümayəndəsi olub. Bu barədə filologiya elmləri doktoru, professor Paşa Əfəndiyev “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı” əsərində məlumat verir (10, s. 359).

Pedaqoji elmlər doktoru Balas Abbaszadə (1950-2005) Aşıq Ocaqqulunun bir sıra şeirlərini (“Olmaz”, “Ceyranım”, “Ola”, “Axtarır”, “Məni”) “Sirdaş” qəzetində dərc edib (12, s. 15).

Aşıq Şıxmırhüseyn Əliseyran oğlu – XIX əsrin sonunda Xızı rayonunun Ağdərə kəndində doğulub, 1918-ci il sentyabrın 15-i Bakıda, Yarıdağ yaxınlığında erməni daşnakları ilə döyüşdə qəhrəmancasına həlak olub.

O, Xızı, Abşeron, Şamaxı, Dəvəçi, Xaçmaz, Qonaqkənd, Quba, Dərbənd ellərində məşhur aşıq kimi tanınıb.

Aşıq Şıxmırhüseyn çoxlu qoşma, gəraylı, bayatı qoşub. Onun şeirlərində məhəbbət, zülm və haqsızlığa qarşı mübarizə, vətənpərvərlik motivləri əsas yer tutur. Filologiya elmləri doktoru Əhməd Cəfərzadə Aşıq Şıxmırhüseynin “Tuş oldum” şeirini “Mədəni irsimizdən” jurnalında təqdim edir (13).

Əzizə Cəfərzadə də Aşıq Şıxmırhüseyn haqqında əsərlərində məlumat verib.

S.Qəniyevin “Şirvan aşıqları” kitabında Aşıq Şıxmırhüseynin adına rast gəlirik (5, s. 19).

Yaddaşlarda hələ də bir səs yaşayır. Bu səs elə bil, min illərin o üzündən gəlir, insan qəlbinin əlçatmaz, ünyetməz dərinliklərinə işləyir, qoca dağları yerindən oynadır, qayalarda əks-səda verir...

Bu səs – müqtədir el sənətkarı Aşıq Əsgər Bəyəhmədlinin səsidir. Bu səs tariximizin dərin-dərin qatlarında qaynayıb üzə çıxır, saf bulaq suyu kimi ürəklərə yayılır, şirin layla kimi yuxularımıza qarışır, ağbirçək nə-nələrimizin, ağsaqqal atalarımızın yaddaşını təzələyir, bahar mehi kimi söz qədri bilənlərin könlündə əsir:

Bağdan əziz tutdum gülün xətrini,
Gül də peşkəş bildi mənə ətrini.
Burda bir cəfakeş qəlbin sirrini,
Göydən xəbər bildim, dildən soruşdum...

Aşıq Əsgər 6 mart 1939-cu ildə Xızının Bəyəhmədyurdu kəndində dünyaya göz açmışdı. Əsgərin uşaqlığı müharibə illərinə təsadüf etdiyindən ağırlı-acılı keçmişdi.

Balaca Əsgəri elə bil tale sınağa çəkirdi. O, həyata qədəm qoyduğu ilk illərdə dünyanın başı II Cahən Savaşına qarışıdı, sonra isə Böyük Vətən müharibəsi başlandı. Əli silah tutanları düşmənlə döyüşə apardılar, qadınlar, uşaqlar, qocalar həm arxa cəbhəni, həm də səngərdə vuruşanları yedizdirib, geyindirmək üçün əllərindən gələni edirdilər. Həmin qanlı-qadalı illərin ağrısı-acısı, çətinlikləri içərisində, ümiddən qidalana-qidalana böyüyən Əsgər sonralar bu faciəli, bəxtsiz günləri sətirlərə belə çevirəcəkdi:

Gözlərimdə yaş itmədi,
Dərd-qəm məndən yan ötmədi.
Əsgəri əsgər etmədi,
Söyüb, küylədi bəxtimi.

Ağır illərin ömrü başa çatdı, müharibəyə gedənlərin çox az hissəsi geri qayıtdı. O vaxtlarda Əsgər uşaqlıq həyatını yaşayırdı.

Əsgər Əsgərov Cəfər Cabbarlı adına 161 sayılı orta məktəbi bitirib.

Hələ uşaq yaşlarından aşığı sənətinə meyl salan Əsgər tədricən məclis mədəniyyətini mənimsəyirdi. O, böyüdükcə saza-sözə daha çox meyl göstərirdi, könlündəki sənət eşqinin nə vaxtsa üzə çıxacağına özündə qəti inamı vardı. Əsgər müxtəlif xarakterli aşığı havalərini öyrənir, ustad aşığıların söylədikləri, oxuduqları dastanları, nağılları səbrlə, dözümlə yaddasına köçürürdü. Əsgər artıq 18-19 yaşlarında öz gözəl avazı, səsi və saz çalması ilə dinləyənlərin nəzər-diqqətini özünə çəkmişdi. Onu yavaş-yavaş toy məclislərinə, el şənliklərinə müğənni kimi dəvət edirdilər. Az müddətdən sonra o, artıq Əsgər Bəyəhmədli kimi tanınmağa başlamışdı, el arasında haqqında ağızdolusu danışır, tərifləyirdilər.

Həmin illərdə söz demək istedadı da özünü göstərmişdi, Əsgər Bəyəhmədlinin şeirləri də dildə-ağızda dolaşırdı:

Əzəl başdan çərxi-fələk,
Yaman söylədi bəxtimi.
Halal ruzumu kəsməyə,
Qılınc eylədi bəxtimi.

Aşığa lazım olan bütün keyfiyyətlərə (mükəmməl saz çalmaq, bədahətən şeir qoşmaq, gözəl rəqs etmək, şirin və məlahətli səslə bütün aşığı havalərini oxumaq, nağıl-dastanları söyləmək) malik olsa da, Əsgər bu işin məsuliyyətini dərk edib, bir müddət sonra böyük sənətə – aşığılığa başlamışdı. Yəni Əsgər ulu sənətin zəhmindən, tükü-tükdən seçən saz-söz xiridarlarından, el-oba tənəsindən çəkinərək bu addımı atmışdı.

Belə ki, gənc Əsgər peşəkar aşığı sənətinə qədəm qoymaq üçün ustadşeyird sınağından keçməli idi. O, tez-tez Şirvan aşığı sənətinin azman sənətkarlarından olan Aşığı Abbas, Aşığı Pənah, Aşığı Şakir, Aşığı Bəylər, Aşığı Barat kimi saz-söz ustadları ilə görüşür, onlardan aşığı sənətinin sirlərini öyrənir, görüb-götürürdü. Aşığı Əsgər tezliklə ifa və məclis mə-

dəniyyətini daha da təkmilləşdirdi, ustadların hüsurunda imtahan verdi, onlardan məclis aparmağa xeyir-dua aldı, yalnız bundan sonra toylarda, el şənliklərində görünmək haqqını qazandığına əmin oldu. Belə sənətkarların xeyir-duası Aşıq Əsgərə sənət aləmində qol-qanad verdi. Beləliklə, Aşıq Əsgər böyük sənət meydanına qədəm qoydu.

Aşıq Əsgər Bəyəhmədli sənət yolunda da özünə adı çəkilən aşıqları ustad bilirdi. O, xüsusilə də Aşıq Şakirin vurğunu idi.

Aşıq Əsgər sənət meydanında hazırcavablığı ilə seçilirdi. O, həm Şirvan, həm də Göyçə-Qazax-Borçalı aşıq məktəblərinin ifa üslublarını gözəl mənimsəmişdi və hər iki məktəbə məxsus aşıq havalarını eyni məharətlə ifa edirdi. Aşıq Əsgər gözəl ifası ilə bu aşıq məktəblərinin bir növ sintezinin yaratmasına çalışır və buna böyük ustalıqla nail olurdu. Məsələn, Şirvan havaları ifa edərkən bəzən Qərb aşıqlarının zəngülələrindən məharətlə istifadə edərdi və bu, çox da uğurlu alınırdı. Mümkün qədər çalışardı ki, ifa zamanı balabanın səsi sazın səsinə üstələməsin. Aşıq Əsgər 70-dən artıq aşıq havasını mükəmməl çalıb-oxuyurdu.

Aşıq Əsgər eyni zamanda xanəndəlik sənətinə də dərinləndirilmiş, gözəl xanəndəyə, muğam bilicisinə çevrilmişdi. Qavalı əlinə alıb, muğamları dəstgah şəklində oxuyanda tamaşaçılar rıqqətə gəlirdilər. O, “Kəsmə şikəstə”ni (qədim adı “Bakı şikəstəsi”dir) xüsusi şövqlə oxuyardı. Qaval çalarkən özünəməxsus ifası ilə diqqəti cəlb edirdi. Əruzü gözəl bilir, aydın diksiyası və nətiqliyi ilə seçilirdi.

Aşıq Əsgər Bəyəhmədli yaradıcı aşıq idi. O, aşıq şeirinin müxtəlif janrlarında bir çox əsərlər yaradıb. Aşıq Əsgərdən bizə aşıq şeirinin müxtəlif janrlarının çoxsaylı nümunələri yadigar qalıb. Onun sinəsindən süzülən çoxlu sayda qoşma, gəraylı, tənqis, müxəmməs, dodaqdəyməz, varsağı, gözəlləmə, hərbə-zorba deyişməsi (meyxana janrında olduğu kimi), bayatı, rübai bizə və s. poetik nümunələr var.

Gərəkdi beş kəlmə şirin söz deyəm,
Şirin vədələrdə kamanam, neyəm.
Bilməzdim, cavanam, qocayam – nəyəm,
Əsgərəm, yaşımı eldən soruşdum,

Klassik aşıq poeziyasının ən yaxşı ənənələrinə köklənən qoşma və gəraylılar Əsgər Bəyəhmədlinin fitri istedadının daha bir tərəfini açdı.

60-70-ci illərdə Aşıq Əsgər Bəyəhmədlinin səsi tez-tez böyük məclislərdən gələrdi:

Gedin yara xəbər verin,
Məni yaddan çıxartmasın.
Özgələrə deməm sirrini,
Məni yaddan çıxartmasın.

Canım qurban söz qanana,

İşarədən tez qanana.
Xəbər verin o canana,
Məni yaddan çıxartmasm.

Aşıq Əsgər çalar sazın,
Dinləyərlər xoş avazın.
Sevgilisinin çəkər nazın,
Məni yaddan çıxartmasm.

Yaddaşlarda qalmış bu qoşma və gəraylılar onun könül dünyasından və sənət aləmindən xəbər verir. Aşıq Əsgər Bəyəhmədli bütün sənət ölçüləri ilə ustad sənətkar idi. O, ustad səviyyəsinə qalxsa da, həmişə müəllimdir, öyrənməyə, arayıb-axtarmağa can atırdı. Bu cəhətdən ədəbiyyat müəllimi Qəndalı Ataçaylının xatirəsi çox maraqlıdır:

“Yaxşı yadımdadır, 1965-ci il idi. Yanıq Ələz kənd səkkizillik məktəbində işləyirdim. Bir gün dərs vaxtı mənə xəbər gətirdilər ki, kəndə bir aşıq gəlib, müəllimlər otağında səni gözləyir. Otaqda tanımadığım bir adamla üzləşdim. Ortaboyu, şux qamətli, xoşsima bir gənc idi. Əynindəki boz parçadan tikilmiş aşıq libası ona xüsusi yaraşır verirdi. Sazı “köynəyi”ndə divardan asılmışdı. Məni çətin vəziyyətdən qurtarmaq istəyirmiş kimi, əl uzadıb özünü təqdim etdi:

Aşıq Əsgər Bəyəhmədli.

Bu adın ətrafında dolayan bolluca tərifləri az eşitməmişdim. İndi isə bu hörmətli şəxsi yaxından görmək mənə qismət olmuşdu. Hədsiz dərəcədə sevinirdim. O isə özünü təqdim edəndən sonra mətləbini elə sadəliklə, elə səmimiyyətlə açıqladı ki:

“Qadan alım, Yuxarı Ələz kəndində toy aparmağa gedirəm. Axşamca 3-4 saat vaxtım var deyə, səni arayıb tapdım. Dedim, kaş bu kənddə bir ədəbiyyat müəllimi olaydı, onunla söhbətləşəydim. Səni nişan verdilər”.

Bu, necə deyərlər, mənim üçün göydəndüşmə oldu. Biz evə gəldik, 3-4 saat bir yerdə oturub dərhləşdik. O söhbətin şirinliyindən, o görüşün xoş təsirindən indi də çıxıb bilmirəm” (14).

Aşıq Əsgər Bəyəhmədli həmişə öz üzərində işləməyi, sənətini təkmilləşdirməyi, görüb-götürməyi, ustadlıq səviyyəsinə gedən yolla irəliləməyi özünə həyat amalı bilirdi. Buna görə də həmişə xalq arasında və sənət adamları içərisində böyük hörmətə malik idi. Onun fikrincə, hər bir el-oba ilk növbədə öz aşığını qorumaq, ona qiymət verməlidir:

Yaddı elə yad aşıq,
Eldə bular ad aşıq.
Bir eldə qərib olsa,
Eylər fəryad, dad aşıq.

O, Şirvan aşıq məktəbinə məxsus “Şəşəngi” və Göyçə-Qazax-Borçalı

aşıq məktəbinə məxsus “Baş saritel” havalarını eyni məlahətlə və məharətlə ifa edirdi. Aşıq Əsgər Bakı, Xızı, Siyəzən, Şamaxı, Ağsu və Abşeronun kəndlərində yüzlərlə ağır yığnaqlı toy-mağar məclisini böyük xətir-hörmətlə başa çatdırmış, neçə-neçə cavanı arzusuna, muradına yetirmişdi.

Azərbaycan teatrının yaranmasının 100 illiyi münasibətilə (1973-cü il) indiki Heydər Əliyev adına sarayda bütün tanınmış aşıqlar bir araya gəlmişdi. Onların arasında özünün solo ifası ilə xüsusi ilə seçilən 3 aşıqdan biri də Aşıq Əsgər Bəyəhmədli idi. Digər seçilmiş sənətkarlar isə Aşıq İmran və Aşıq Əkbər idi.

Hayıf ki, bu gözəl aşığın ömrü yarımçıq qaldı. Amansız xəstəlik 47 yaşında Aşıq Əsgəri yaxaladı və yatağa saldı, az sonra bu gözəl sənətkarı sənət dünyasından apardı.

Yaddaşlarda yenə Aşıq Əsgər Bəyəhmədlinin səsi, sinəsindən süzülən qoşquları dolaşır...

Özü isə artıq haqq dərğahındadır. Aşıq Əsgər 1986-cı il noyabr ayının 1-də Bakıda dünyasını dəyişib, Xırdalan qəbiristanlığında dəfn edilib.

Bu sətirlərin müəllifi “Sirdaş” qəzetində Aşıq Əsgərin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş “Bağdan əziz tutdum gülün xətrini” adlı geniş məqalə yazmışdır (15, s. 10).

Hörmətli oxucu! Sizə ölməz el sənətkarı, xalqın qəlbində daim yaşayan Aşıq Əsgər Bəyəhmədlinin heç yerdə çap olunmamış söz-sənət kürəsindən seçmələri təqdim edirik. Xatırladaq ki, bu nümunələri redaksiyamıza aşığın qardaşı oğlu, tanınmış qarmon ifaçısı, dünyaşöhrətli müğənni SSRİ xalq artisti Zeynəb Xanlarovanın rəhbərlik etdiyi ansamblın üzvü Nizami Əsgərov təqdim etmişdir.

Bizim ellər

Yaşıllaşib başdan-başa,
Gül-çiçəkdi bizim ellər.
Hər tərəfi bir tamaşa,
Nə gözəldi bizim ellər?

Hər zaman deyəcək elim,
Gül-çiçək çəmənim, çölüm,
Görən deyir bir də görüm,
Nə qəşəngdi bizim ellər?

Xalqın hünərindən söylə,
Çöl, səhralar gəlir dilə,
Azadlığın eşqi ilə,

Güləcəkdi bizim ellər.

Azad diyara səs verək

Seçki günü gəlin dostlar,
Biz bu diyara səs verək.
Qoçaq qızlar, mərd oğullar,
Bu xoş bahara səs verək.

Azadlığa yollar açan,
Qaranlığa işıq saçan,
Mavi səmaya yol açan,
Qəhrəmanlara səs verək.

Sülh sözün deyir xalqımız,
Dodaqda gülsün nəğməmiz,
Seçki günü vüqarla biz,
Aydın səhərə səs verək.

Əsgər eldən ilham alar,
Gələcəyə gedir yollar.
Hamılıqla gəlin, dostlar,
Azad diyara səs verək.

Sevgilim

Gəl gəzək, seyr edək vətən mülkünü,
Yaşıl tarlaları qoşa, sevgilim.
Gördükcə lələzar çəmən-çölünü,
Ömrü xoşbəxt vuraq başa, sevgilim.

Gör necə şad olur, sevinir ellər,
Azadlıq eşqiylə gülür könüllər,
Xoş keçir fəsillər, şən keçir illər,
Bu azad dövrandə yaşa, sevgilim.

Tarlalar qoynunda açır gül-çiçək,
Fərəhlə çalışıb, bol məhsul verək.
Aşırı Əsgər deyir: “Biz deyək, gülək,
Vurma eşqimizi daşa, sevgilim”.

Saf dilək verir

Azad ölkəmizin nəğməkar səsi,
Xalqıma şən həyat, saf dilək verir.
Bizim bu ellərin xoş təranəsi,
Ruha qida olan gül-çiçək verir.

Azərbaycanımın torpağı, daşı,
Xoş günə çağırır hər vətəndaşı.
Elimin zəhmətkeş bacı, qardaşı,
Vətənə həmişə bol çörək verir.

Sülhdür şüarımız, sülhdür arzumuz,
Gülşənə çevrilib ana yurdumuz.
Deyib-güləcəkdir daim xalqımız,
Vətən anamızdır, saf əmək verir.

Səninlə fəxr edir bu ana yurdum,
Qoynunda firavan yaşayır xalqım.
Aşıq Əsgər deyir: Bu şən həyatım,
Mənə ilhamla ürək-dirək verir.

Müşfiqim

“Nə üçün söyləməyim, nə üçün yazmayım?”
Düşür dildən-dilə sözü, Müşfiqin.
Əzablı keçsə də gənclik illəri,
Doymadı dünyadan gözü, Müşfiqin.

Biz dedik: Cəfərtək qaldı yadigar,
Ölməz söz ustadı, böyük sənətkar.
Aldı əlimizdən onu ruzigar,
Qaldı ürəyimdə közü, Müşfiqin.

Qocalıq

Yaşım çoxaldıqca artır dərd-qəmim,
Bu dərdə, qəmlərə dözə bilmirəm.
Qocalmışam, əsir əlim-ayağım,
İstəyirəm gəzim, gəzə bilmirəm.

Bu necə sirdir ey qadir sübhan?

İnsanlar qocalır, qalmayı cavan.
Nə qüssə-qəmim var çəkirəm pünhan,
Aşkar dərdlərimi yazı bilmirəm.

Dedim ey qocalıq, gəl məndən əl çək,
Gəlib verdiyini tez alır fələk.
Tökülüb dişlərim – ağızımda çörək
Ha çeynəyirəm, əzə bilmirəm.

Aşiq Əsgər deyir biz dolduq yaşa,
Gözlər tor gətirdi, dən düşdü başa.
Cavandım sevgilimlə gəzərdik qoşa,
İndi qocalmışam, gəzə bilmirəm.

Xızı aşığı bu günə qədər diqqətdən kənar qalmış, tədqiq olunmamışdır. Fikrimizə, qədim söz-sənət yurdu olan Xızı bölgəsinin aşığına dilindən qələmə alınmış dastanlar, şeirlər ayrıca nəşr olumalı və tədqiqat obyektinə çevrilməlidir. Təqdim edilən məqalədə Xızı sənətkarlarından biri olan Aşiq Əsgər haqqında az da olsa məlumat verməyə çalışdıq. İnanırıq ki, bu məqalə Xızının aşığı haqqında araşdırmalar aparacaq tədqiqatçılara gərəqli mənbə ola bilər.

Ədəbiyyat:

1. Ə.Dağlı. Ozan Qaravəli, II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu C-1021/9974 şifrəli qovluq.
2. Dədə Qorqudun məzar yeri haqqında Əlihüseyn Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərində mülahizələr. // “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə” V Uluslararası folklor konfransının materialları, B.: Səda, 2007.
3. Mikayıl Müşfiq. Sındırılan saz. Əsərləri. 3 cildə, II c. B.: Səda, 2004, 388 s.
4. Nəcəfzadə A.İ. Müşfiqin duyğu yarpaqları. B.: Təhsil, 2009, 128 s.
5. M.H.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları” (orta əsrlər). B.: Elm, 1972, 400 s.
6. S.Qəniyev. Şirvan aşığı, I hissə. B.: Nurlan, 2007, 736 s.
7. S.Qəniyev. Şirvanlı Aşiq Mirzə Bilal. B.: Nurlan, 2003, 308 s.
8. S.Məmmədov. “Yeni Şirvan” qəzeti, 6 may 1981-ci il.
9. Ə.Rzayev. El-oba yerlərimiz. B.: 2004, 130 s.
10. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1981, 404 s.
11. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-

1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).

12. B.Abbaszadə. Aşığın söz yadigarı. // “Sirdaş” qəzeti, 30 noyabr 2004-cü il.
13. Əhməd Cəfərzadə. Aşıq Şıxmırhüseyn – “Tuş oldum”. // “Mədəni irsimizdən” jurnalı.
14. Nəcəfzadə A.İ. Bağdan əziz tutdum gülün xətrini. // “Sirdaş” qəzeti, 30 noyabr 2004-cü il.

Аббасгулу Наджафзаде
Любимый исполнитель ХЫЗЫ – Ашуг Аскер

РЕЗЮМЕ

Автор статьи освещает творчество одного из ХЫЗИНСКИХ ашугов – Ашуг Аскера. Впервые исследуется как творчество Ашуга Аскера так и ашугов той зоны.

Ключевые слова: *Хызинские ашуги, ашугское искусство, Ашуг Аскер, стихотворение, мугамное искусство*

Abbasgulu Najafzadeh
The favourite master of Khizi – Ashug Asker

SUMMARY

This article is devoted to work favourite master of Khizi – Ashug Asker. It is a first research work not only the works of Ashug Asker but the works of art this region.

Key words: *the ashugs of Khizi, the art of ashugs, Ashug Asker, poems, the art of mugams*

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, dosent Kamilə Dadaşzadə;
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor İlqar İmamverdiyev.

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

Fəridə MƏLIKOVA
AMK-nın baş müəllimi

İNSANIN FORMALAŞMASINDA MUSİQİ ESTETİKASI ƏSAS AMİLLƏRDƏN BİRİ KİMİ

Açar sözlər: *Əl-Qəzali, estetik təsir, şəxsiyyətin estetik tərbiyəsi, musiqi estetikası*

Digər canlı varlıqlardan fərqli olaraq insanlara şüur bəxş olunmuşdur ki, onun vasitəsilə insanın özünü instiktiv aləmdə uzaqlaşdıraraq ali dünyaya qovuşdura bilmə imkanına nail ola bilər. Bir sıra amillər vardır ki, daxili aləmə nüfuz edərək insanın mənəvi aləmində böyük çevriliş edə bilər. Onu ali hissələrə, ali düşüncələrə, ruhunu qidalandıraraq kamilliyə, müdrikiyə sövq edir. Bu kimi amillərdən biri də musiqidir. Musiqi insanı pis niyyətlərdən, pis əməl və vərdislərdən uzaqlaşdıraraq onu saflaşdırır. Musiqinin insana estetik təsirini izah etmək cəhdlərində “müsəlman” mü-təfəkkirləri üç məfhuma əsaslanırdılar: gözəl şey, kamillik və harmoniya. Hər şeydən əvvəl insana o şey ləzzət verir ki, gözəldir. Əl-Qəzali yazırdı: “Məlumdur ki, göz gözəlliyə tamaşa etməkdən həzz alır və elə idrak obyekti yoxdur ki, ya cəzbedicilərə, ya da eybəcərə aid olmasın” (1, s. 116). Əl-Qəzaliyə görə, “gözəl şey əvvəl cəzbedici şeyə məhəbbət əsl məhəbbətdir, zira hər bir gözəllik gözəlliyi dərk edən mənəvi məhəbbətinin obyektidir. O, ona görə sevir ki, o gözəldir, çünki gözəlliyi dərk etməkdə elə bir ləzzət var ki, başqa bir şey yox. O özü məhəbbət obyektidir. Gözəlliyin özünü dərk etmək də xoşdur və öz-özlüyündə məhəbbət obyektinə ola bilər. Gözəlliyin əsası isə kamillikdir”.

“Musiqi haqqında böyük kitab” əsərində Fərabî qeyd edirdi ki, musiqi bədənin sağlamlığı üçün də faydalıdır. Buna görə də bədənin şəfa tapması ilə yanaşı ruh da şəfa tapır. İnsanın bütövlükdə orqanizmini idarə edən onun ruhudur. Ruh sağlam olarsa bədən xəstəliklə üzləşməz, ruh ali səviyyədə inkişaf edərsə insan pisliliklərlə üzləşməz, yırtıcı, instiktiv meyllərdən uzaq olar, saflaşar. İnsan ruhuna daha çox pozitiv təsir edən musiqi estetikasıdır. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi bəstəkar möhtəşəm musiqilərini gözəllikdən bəhrələnərək ali duyğu və hissələrin süzgəcindən keçirərək yaradır. Bu səbəbdən də yaradılan böyük musiqi əsərləri insanların mənəvi aləmlərinə nüfuz edərək duyğu və hissələrdən xoş harmoniya

yaradır və onların əxlaqlarında özünü müsbət mənada göstərir.

Böyük musiqi əsərləri vardır ki, insanın əxlaqi baxışının düzgün formalaşmasında böyük əhəmiyyət kəsb edir. Buna misal olaraq Amerikada bir qəsəbədə polis əməkdaşları tərəfindən Motsartın əsərləri vasitəsilə aparılan tərbiyəvi iş müsbət nəticə vermişdir. Belə ki, əvvəlki illərə nisbətən törədilən cinayət hadisələrinin sayı azalmışdır.

Əxlaqi baxışlarla yanaşı estetik baxışlar da cəmiyyətin və şəxsiyyətin həyatında vacib nizamlayıcı və ali kriteriya hesab olunur. Onlar insanın dünyaya, həyata, cəmiyyətə başqa adamlara və özünə münasibətini müəyyən edir. Həmin baxışlarda insanın özünün və gerçəkliyin mahiyyətini dərk etməsi təzahür edir. Onlar fərdin şüurunu insan səviyyəsinə, şəxsiyyətin özünüdərkinə, ictimai mənafehlərin dərk səviyyəsinə yüksəldir.

Bəşəriyyətin çox əsrlik mədəni irsində musiqi xüsusi yer tutur. İnsanın özünü ifadə və özünü təsdiq vasitəsi olan musiqi incəsənətin heç bir növü ilə müqayisə edilməzdir. Musiqinin yaradılması hiss və fikirlərin harmonik vəhdətini, ehtiras və arzuların yüksək səviyyəsinin olmasını, ruhun yüksək notlarda gəzişməsinə tələb edir. Ona görə də estetika tarixi problemlərini ictimai həyat kontekstində, tarixi, etik, estetik, subyektiv, obyektiv, ideal və real, tək və ən ümumi, hissi və mənəvinin qarşılıqlı əlaqəsi və vəhdətində tətbiq etmək lazımdır. Musiqi şəxsiyyətin estetik tərbiyəsi sistemində mühüm yer tutur. Qədim mütəfəkkirlər qeyd etdiyi kimi musiqi – “qəlbin dilidir”, “hisslər məktəbi”dir. O, insanın ürəyindən “od çıxarmağa”, həyatda dayaq olmağa qadirdir. Harda musiqi varsa, orda pis heç nə ola bilməz (Servantes). Hötəyə görə “musiqi incəsənətlərdən ən alisidir, o bir nümunədir, o ifadə etdiyi hər şeyi yüksəldir və nəcibləşdirir” (2, s. 234).

Musiqi ilə təmasda olmaq adamda əsrimiz üçün olduqca vacib olan emosional qavrayışı, insanın hisslərinə, əhval-ruhiyyəsinə, duyğular xeyirxahlığı tərbiyə edir. Musiqi incəlik, kəskinlik bəxş edir. Musiqi insanı bütövlükdə tərbiyə edir. Konfutsiyə görə musiqi üç sevincdən biri olub, insanlara xeyir və zərər gətirə bilər.

“İnsanlara fayda” verən əyləncə üçdür. Faydalı əyləncələr – idman məşqlərində, seremoniyalarda və musiqidə zərərli əyləncələr – cəh-cəlalda, boş-boşuna gəzməkdə, kef məclislərinə ehtiraslılıqda əlaqədardır (3, s. 170). Konfutsinin konsepsiyasında amillərin dörd sırası bir-birinə bağlanılır: estetik (musiqinin qavranılması və təsirinin qanunauyğunluqları), psixoloji (insanın emosional dünyasının qanunauyğunluqları), əxlaqi-etik (insanın müsbət əlamətləri və qüsurlarının əsasları) və sosial-siyasi (dövlətin idarəedilməz sənəti).

Musiqi insan aləminin ilahi aləmlə birləşdirir. Musiqi iki dünya arasındakı körpü kimi insanın həyatında ikili funksiyaları oynayır. Bir tərəf-

dən insan musiqiyə mükəmməl yiyələnməkdən ötrü o fiziki və mənəvi kamilliyə çatmalıdır. İkinci tərəfdən musiqi sahəsində mükəmməl olan insan ali məqsədə – Allahla qovuşmağa çatır, çünki kamil musiqiçi dünyanın ilahi mahiyyətini dərk edir. Mükəmməl musiqini yaratmaq üçün gərək bəstəçinin qəlbində dünyanın səslənməsi qanunauyğunluqları, insan qəlbinin (psixologiyasının) dərki, ilahi varlığa sevgi hissi harmonik vəhdət daşsın. Bu zaman yaradılan musiqi möhtəşəm olar və insanı ilahi varlıqla qovuşdura bilər.

Musiqi yaradıcıları bəstələri üzərində işləyərkən ruhi aləmlərinə qapılaraq, real mənələrindən uzaqlaşaraq xəyalən ideal mənələrinə qovuşur və qəlbləri fəth edən möhtəşəm musiqilər yaradırlar. İnsanın mahiyyətindən onun yaratdığı daha möhtəşəmdir, bütövdür, nəhayət alidir.

Yaradıcının qəlbinin incəliklərindən, ideal mənəvi hissələrindən süzülüb yaranan musiqi milyonlarla insanların ruhuna məlhəm olur. Zəngin musiqilər insan qəlbinin buzunu əridir, yırtıcı hissələrin humanist hissələrlə əvəz olunması imkanını yaradır. Qəlblərdə kin-küdurəti, xudbinliyi yox edir. İnsanlar arasında empatik yanaşmanı formalaşdırır. Bu səbəbdən də yaradıcının psixoloji bilikləri, xüsusən də yaradıcılıq psixologiyasının mükəmməl mənimsəməsi vacib şərtlərdən biridir. Çünki müxtəlif, psixoloji düşüncəyə malik şəxslər mövcuddur. Bir-birindən fərqlənən insanın duyğularına nüfuz edərək onların qəlblərində ali hissələri oyatmaq üçün müxtəlif xarakterli zəngin musiqilər tələb olunur. Musiqidə müəllifin mahiyyəti, şəxsiyyətin “nüvəsi” əks oluna bilər. Çünki psixoloji nöqtəyi-nəzərdən “insan şəxsiyyətin nüvəsini özünü duyum, özünüdərk və mən obrazı təşkil edir”. Musiqi əsərlərinin ruhunda məhz belə bir bədii özünüduyum “mən” surəti insan mahiyyətinin ən dərin, intim cəhəti əks olunur. Bu baxımdan çox – məsələn, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, E.Sabitoğlu, A.Məlikov, Bethoven, Motsart, Bax, Çaykovski kimi bəstəkarlarda özünüduyum, özünüdərk və mən obrazı yüksək səviyədə inkişaf etmişdir. Bu bəstəkarlarda həyatı, dünyanı dərk etmək özünəməxsus yer tutur. Onlar yaradıcılıq psixologiyasını da yüksək mənimsəmişlər. Bu səbəbdən də yaradıcılıqlarında onlar fərqli və mükəmməldirlər. Musiqi estetikası kinofilmlərdə, tamaşalarda obrazlı şəkildə insanların psixologiyasına daha dərin təsir edir. İnsanlar kinofilmlər və tamaşalarda oynanılan səhnələrə tamaşa etdikdə, orada musiqinin təsiri ilə oynanılan obrazları onların emosiya və hissələrinə birbaşa təsir edir, həyata baxışı formalaşır. Bir sıra bəstəkarlar vardır ki, onların kino, teatr üçün yaratdıqları musiqilər öz müsbət təsirini möhtəşəm göstərmişdir. Öz lirik dünyası ilə fərqlənən görkəmli bəstəkar Tofiq Quliyevin kinofilmlər üçün bəstələdiyi bəstələr məhz belə musiqilərdir. Onun “Ögey ana”, “Onu bağışlamaq olarmı?” kimi filmlərdəki musiqiləri buna bariz nümunədir.

“Ögey ana” filmində əsas mahiyyət, anasız qalan uşaqlarla, onların ailəsinə daxil olan və bu uşaqlara analıq edən qadınlar arasında ögey münasibətin aradan qaldırılmasının və doğma münasibətlərin yaradılmasının mümkünlüyünü çatdırmaqdır. Filmdə çox kövrək məqamlar vardır. İsmayılın ağlayaraq anasını xatırlaması, Dilarənin İsmayılı layla oxuması, İsmayılın fikir ayrıcında qalaraq Dilarəyə ana deyib-deməmək tərəddüdü nəhayət, onların bir-birinə sarılıb İsmayılın “ana”, Dilarənin isə “can bala” söyləməsidir. Bütün bu səhnələr böyük bəstəkar Tofiq Quliyevin əsrarəngiz musiqi əsərlərinin sədaları altında tamaşaçıya daha dərin təsir edir, düşündürür və onları hətta ağlada bilər. Tofiq Quliyevin kinofilmlərdə yaratdığı bu kimi musiqi əsərləri çoxdur. Bunlardan bu günümüzə ayaqlaşan “Onu bağışlamaq olarmı?” kinofilmini göstərmək olar. Filmdə bütün humanist hissləri yox olmuş Tərhan ağır cinayətləri törətməyə qadir olan cinayətkara çevrilir. Təbii ki, bu onun könlünün xoşluğu ilə baş vermir. Müharibə dövründə ata-anasını, bacısını itirərək tək qalır və ağır cinayətləri törədən bir şəxslə birləşir, gözəl dünyasından ayrılaraq onun himayəsində böyüməyə məruz qalır. Filmdə incə bir məqam diqqəti cəlb edir. Tərhan törətdiyi cinayətə görə həbs olunur. Sübut olmadığı üçün o himayəsində yaşadığı şəxsi ələ verməmək üçün bütün cinayətləri boynuna götürür. Ona verilən suallara çox aqressiv cavab verir. Nəhayət, onda aqressivliyi aradan qaldıran və yenidən qəlbində yırtıcı hisslər kənarlaşdırılaraq humanist hisslərlə əvəz olunur. Bütün bunlar musiqinin təsiri altında baş verir. Tərhan musiqinin təsiri altında tamamilə başqalır, ülvə hisslərə tapınır və ruhi aləminə, ali hisslərinə qovuşur. Bu filmdə də Tofiq Quliyevin bəstələdiyi musiqi çox böyük təsirə malikdir. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi Motsartın əsərlərinin təsiri vasitəsilə törədilən cinayət hadisələrin sayının azalması nümunə kimi bizdə də aparılırsa öz səmərəsini verə bilər. Belə ki, ayrı-ayrı küçələrdə, qəsəbələrdə, cəzaçəkmə kaloniyalarında musiqi əsərlərinin vasitəsilə böyük təsir yaradaraq humanist hissləri formalaşdırmaq olar və beləliklə də cinayət hadisələrinin sayını azaltmaq olar. Təbii ki, bunlar polis əməkdaşları tərəfindən həyata keçirilməlidir.

Musiqinin bir çox janrında dəyərli əsərlərin müəllifi kimi tanınan Emin Sabitoğlu həm teatrlarda, tamaşalarda, həm də kinofilmlərdə səsləndirilən bəstələri özünəməxsus füsunkarlığı ilə insanın hiss və duyğularını yaxşı mənada ovsunlayaraq təsirinə salır. Möhtəşəm musiqi təsiri altında tamaşa və kinofilmlərin mahiyyəti daha dərin açılır. Orada insanın əxlaqının, xarakterinin, ruhunun yaxşı mənada formalaşmasına təsir edən mənalar musiqinin dili ilə insanın qəlbində daha dərin iz buraxır. Onu düşünməyə təhrik edir. Emin Sabitoğlunun istər teatr tamaşalarına, istərsə də filmlərə yazdığı musiqiləri bədii əsərlərin təcəssümü olan zamanın ru-

hunu bizə çox dəqiqliklə hiss etdirə bilir, hadisələrin məğzini açır.

Azərbaycan kinosunun əsas dayaq sütunlarından biri olan musiqi estetikası Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, A.Məlikov, P.Bülbüloğlu və b. bəstəkarların sayəsində filmlərin emosional dilini zənginləşdirib, geniş tamaşaçı auditoriyası toplamasına şərait yaradıb. Hər bir bəstəkarın da fərdi yaradıcılıq üslubuna aid ifadə dili olub. E.Sabitoğlunun kino musiqisi filmlərindəki hadisələrə tamaşaçının daha çox üzərindən təmas etməsinə daxilən obrazlarla ünsiyyət qurmasına təkan verir. Onun bəstələrini müşayiət etdiyi filmlər bitdikdən sonra belə tamaşaçını öz emosional təsirində saxlayır. Məsələn, görkəmli kinorejissor H.Seyidbəylinin çəkdiyi “Bizim Cəbiş müəllim” filmində İkinci Dünya müharibəsi illərində arxa cəbhədəki insanların psixoloji sarsıntılarını, məhv olmuş gənclik, uşaqlıq təəssüratlarını sözsüz kadrlardakı lirik melodiyalarda belə hiss edirik, hadisələrin dərinliyinə varırıq. Sovet dövründə çəkilən filmlərin ümumi kompozisiyası dramaturq, rejissor, bəstəkar ideyalarının vahid yaradıcılıq təntənəsi kimi cəmiyyətin ümumi maraqlarına, mənəvi ehtiyaclarına cavab verməli, ekran yaradıcılığı, bütünlüklə estetik dəyərlərin yüksəlişinə xidmət etməli idi. Bu mənada həmin illərdə, çəkilən filmlərin bir çoxunda məhz istedadlı bəstəkar yaradıcılığı müəyyən texniki çatışmamazlıqları kölgədə qoyurdu, filmlər həyat hadisələrinin səmimi təsviri kimi insanın mənəvi aləminə sirayət edir. E.Sabitoğlunun digər filmlərdə bəstələdiyi musiqilər (məsələn, “Gün keçdi”, “Dədə Qorqud”) öz təsiri ilə seçilir. “Gün keçdi” filminin süjet xəttini iki şəxsin biri-birinə olan münasibəti təşkil edir. Erkən gənclik illərinin arzuları içində boğulmuş Əsmər heç vaxt aşkarlamadığı gizli sevgi bəslədiyi məktəb yoldaşı Oqtayın ad gününü təbrik üçün Moskvadan Bakıya gəlir. Bu gəliş Əsmərlə Oqtayın keçmiş xatirələrini yada salır. E.Sabitoğlunun kövrək, lirik musiqisinin təsiri altında ülvə sevgi hissləri daha romantik, zərif olaraq tamaşaçı qəlbinə təsir edir.

Musiqinin tamaşa və filmlərdə rolu, əhəmiyyəti böyükdür. Musiqinin təsiri altında aktyorun ifası daha mənəvi və təsirli olur. Onun jest və mimikası obrazın mənasını daha ifadəli edir. Bundan başqa tamaşaçıya da musiqi vasitəsilə ifa olunan süjetlər daha təsiredici olur. Uzun müddət tamaşaçı bu təsirin altından çıxıb bilmir. Film bitdikdən sonra insanın daxilində ali hisslər baş qaldırır.

Vətənpərvərlik ruhunda çəkilən filmlərdə də musiqinin özünəməxsusluğu var. Bu filmlərdən nümunə olaraq “Fəryad” filmini göstərmək olar. Filmin süjet xətti çox ağırdır. Ermənilərin əsirlərə qarşı amansızcasına zorakılığından və bizim əsgərlərimizin qəhrəmancasına göstərdiyi əzmkarlıqdan bəhs edir. Filmdə hadisələr tamaşaçıya çox ağırı verir. Filmə baxan hər kəs əlinə silah alıb erməni cəlladlarına qarşı mübarizə aparmaq

istəyir. Filmin bu qədər təsirli olmasında təbii ki, musiqi də öz işini görmüşdür. Ümumiyyətlə, belə vətənpərvər ruhda bəstələnən musiqilər və çəkilən filmlər vətən hissələrinin inkişafında, vətənə, torpağa bağlılıqda, vətən uğrunda son damla qanımadək döyüşməkdə insanlarda hisslər yaradır. Bu baxımdan da belə sənət əsərləri bu gün də aktual olaraq qalır.

Bir sözlə musiqi estetikası insanlarda hər bir hadisəyə qarşı münasibət bildirməsi, onun hissi aləmində təsir yaratması üçün əhəmiyyətli vasitədir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi musiqi estetikası ağır cinayətlər törətməyə qadir olan, humanist hisslər demək olar ki, tamamilə məhv olmuş insanda iz qoyaraq, onun qəlbində böyük təsir yaradırsa, deməli insan ruhunun, mənəvi aləminin, əxlaqının pozitiv inkişafında böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu səbəbdən də insanların super eqo, yəni ali mən səviyyəsində formalaşması üçün musiqi estetikasının xüsusi rolu vardır. Ona görə bu gün musiqi aləminin inkişafına daha zəngin, intellektual, möhtəşəm musiqi əsərlərinin yaranmasına böyük yer verilməlidir. Elə musiqilər yaradılmalıdır ki, onlar insanın psixi aləminə, duyğu və hissələrinə çox pozitiv təsirlər yarada bilsin. Bu gün buna çox böyük tələbat vardır. Çünki, bu gündə gündə insanlarda müəyyən səbəblərdən psixi dəyişikliklər getməyə başlamış, nevrotik sindromlar əsasında bir sıra xoşagəlməz hallar: cinayətlər, intiharlar, əxlaq tənəzzülü sürətlə inkişaf etməyə başlamışdır. Bu kimi hissləri daha da alovlandıran musiqilərə dövlət tərəfindən qadağalar qoyularsa çox səmərəli olar. İnsanların musiqi zövqləri korlanmaz. Bu səbəbdən də musiqi estetikasının inkişafına yer vermək aktual olaraq daim diqqətdə olması vacib məsələlərdəndir.

Ədəbiyyat:

1. Gülnaz Abdullazadə. Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti.
2. Реме И.Б. Собрание сочинений, в 10-ти томах, м.10, М.: 1975, с. 234.
3. Древнекитайская философия. Музыкальная эстетика.
4. Фəрəби . О происхождении наук. М.:1960.

Фарида Меликова

Музыкальная эстетика как одна из основных факторов в формировании человека

РЕЗЮМЕ

Человеческий фактор всегда относился к вопросам, требующим внимание. Сегодня это - проблема и актуальная тема, которая требует своего решения. По этой причине для формирования человека на уровне «высшее-я», необходимо внедрить в жизнь ряд неких средств. Одним из этих средств является- эстетика музыки. Для раз-

вития духовного мира человека велика роль эстетики музыки. посредством эстетики музыки становится возможным воспитание инстинктивных наклонностей человека и также возвышение человека на более высокий уровень развития своего «я».

Ключевые слова: *Аль-Газали, эстетическое воздействие, личного и эстетического воспитания, музыкальная эстетика*

Farida Melikova

The formation musical aesthetic of the human as one of the basic factors

SUMMARY

The factor of the human being is the problem which have always attracted attention. Today this require demands its solution as an actual topic is the main important issues. One of the means is the music aesthetics. The music aesthetics plays a great role. For the increasing of human mental words.

Music aesthetics bringing up instinctive inclination of people to help directing to the high level.

Key words: *Al-Gazali, aesthetic impact, personal and aesthetic education, music aesthetics*

Rəyçilər: AMK-nın dosenti Malik Mansurov;
sənətşünaslıq doktoru, dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Ağasəlim ABDULLAYEV
AMK-nın professoru

SEVDA İBRAHİMOVANIN “XATİRƏ-POEMA” ƏSƏRİNDƏ MUĞAM İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ

Açar sözlər: *Xatirə-poema, intonasiya, aşıq musiqisi, avanqard, sitat*

Müasir dövrdə Azərbaycanda mövcud olan ifaçılıq ənənələri özünün ən yüksək səviyyəsinə çatmış və eyni zamanda respublikanın xalq musiqisinin, folklorunun və habelə muğam ifaçılığı xüsusiyyətində öz dəsti-xəttinə malik olmuşdur.

Artıq məlum olduğu kimi, xalq musiqisində özünü doğrultmuş ifaçılıq ənənələri əsasən, şifahi ifa tərzinə malikdir. Bu baxımdan ifaçıların ustad-müəllim ardıcılığının təməli əsasında öz həllini tapmış və müasir dövrə qədər şifahi əsaslarla özünü göstərmişdir. İfaçılıq ənənələri çərçivəsində biz, bilavasitə aşıq və muğam ifaçılığını əsas götürə bilərik.

Məhz musiqi tariximizdə həlledici və eyni zamanda maraqlı səhifələri təşkil edən dövrdə, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində fəaliyyət göstərən “musiqi məclisləri”, müasir dövrümüzdə bu kimi inkişaf peşəsinə qədər yüksəlməsində, milli muğam, aşıq ifaçılığının təkamül prosesində çox əhəmiyyətli rol oynamışdır. Hətta, qeyd etmək olar ki, milli muğam, aşıq ifaçılığı praktikasının müasir səviyyəsinə qədər yüksəlməsində, bu məclislərin rolu çox əvəzolunmaz və həlledicidir.

Hələ XX əsrin əvvəllərində, təşkil olunmuş Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinətinin təşəbbüsü ilə bir neçə bəstəkar muğamın notlaşması işinə cəlb edilir. Eyni zamanda, bu işdə gənc alim və tədqiqatçılar, dövrünün çox məşhur və populyar ifaçılarının ifasını nota köçürmüş və onları musiqi tarixi üçün əbədləşdirmişlər. Məhz bu dövrdən başlayaraq, məşhur muğam (eyni zamanda aşıq) ifaçılarının interpretasiyası, öz həllini elmi-tədqiqat nöqtəyindən tapır və eyni zamanda elmi və yaradıcılıq işlərində əvəzolunmaz mənbəyə çevrilir. Bu nöqtəyindən, ifaçıların öz şəxsi dəsti-xəttinə məxsus olan individual traktovkası, artıq öz həllini ifaçılıq səviyyəsindən daha geniş, məhz bəstəkar yaradıcılığında tapır. Göstərmək lazımdır ki, ifa prinsipinin notlaşması, müəyyən mənada onun ümumiyyətlə, ifaçılıq manerasının, üslubunun bir anı, bir hissəsidir.

Çünki, muğam ifası, özü-özlüyündə hərəkətdə olan bir “cihaz”ı xatırladır, notlaşma isə sadəcə olaraq onun bir anının ifadəsidir. “Müəyyən mənada,

fiksə dayanacaqdır” (8, s. 101).

Muğamların obrazlı məzmunu son dərəcə geniş və çoxcəhətlidir. O, müxtəlif emosional xüsusiyyətləri əhatə edir. Burada başlıcası lirikadır, lirik ifadəliliyin zəngin xəzinəsi heyrət doğurur. Muğamda digər əsas fərqləndirici xüsusiyyət epik hekayətçilikdir. Bu da rəcitativ-improvizasiya tərzində diqqəti cəlb edən tematizmin aramlı inkişafında müxtəlif dəyişikliyə məruz qalır. Musiqi obrazlarını inkişaf prosesində tez-tez əhəmiyyətli dramatik gərginlik, həyəcanlı emosional coşğunluq (əsasən, silsilənin kulminasiyasını təşkil edən şöbələrdə) yaranır. Muğamın mürəkkəb quruluşa malik dəstgah formasının vəhdət və bütövlüyü məhz elə bil tələbin ödənilməsində şərtləşir.

Muğam dəstgahında musiqi fikri ciddi məntiqə və geniş inkişafa malikdir. Burada melodik hərəkətin fasiləsizliyi muğam silsiləsinin konstruksiyasındakı təzadlı qarşılaşdırmalar başlıca, fərqləndirici əlamətlərdir. İmprovizasiya muğamın daha parlaq və spesifik xüsusiyyəti sayılır. İmprovizasiyalılıq muğamın müxtəlif cəhətlərində özünü göstərir. Bu xüsusiyyət daha çox muğamın melodik məzmununda təzahür edir. Bu təbiidir. İmprovizasiyalılıq muğamın forma təşəkkülü sahəsində də çox səciyyəvidir.

Qeyd etdiyimiz kimi ifaçılıq versiyalarının, yəni ifaçılıq manerasının qeyd olunması, başqa sözlə desək, onun notlaşması və fiksə olunması, bilavasitə bəstəkarların qarşısında bir növ ifaçıların muğam ifadəsi zamanı özünü göstərən melizm ahəngliyi, texniki gəzişmələr, virtuoz və eyni zamanda alterasiya zənginliyi kimi ünsürlərin istifadəsi özünü bariz şəkildə doğruldur.

Bu baxımdan, ifaçılıq ənənələri bəstəkar yaradıcılığında bir mənbə kimi özünü göstərmiş, müəyyən prinsiplərə əsaslanır. Bu prinsiplər bəstəkarın yaradıcılığında, konkret olaraq onun intonasiya xüsusiyyətində, muğam-ifadə prinsipində improvizə texnikasında özünü bariz şəkildə göstərir. Artıq, hər hansı bir bəstəkarın əsərində, muğam intonasiyasının və ya aşığı musiqisinin melodik xüsusiyyətinin özünü sitat şəklində göstərməsi, bilavasitə ifaçının ifa manerasının (individual dəsti-xətti olmaq şərti ilə) fiksə olunmuş ifadə tərzində istifadəsi maraqlı doğurur.

Bu, bir növ faktiki şəkildə özünü göstərərək, bəstəkarın yaradıcılığında, bu və ya digər ifaçının (muğam ifaçısı və ya aşığı ifaçılığı) ifa üslubundan törəmiş və ya istifadə olunmuş bir versiya kimi əlaqələndirilir. Çünki, bəstəkar muğamın hər hansı bir şöbəsinin təsirindən, melodik xüsusiyyətindən istifadə edərək, mütləq eşidilən zaman, onun ifaçılıq manerasına, üslubuna diqqət yetirir.

Bu baxımdan muğamın və ya aşığı musiqisinin sitat ifadəsi, onun ifadə metodunun əsasını təşkil edən traktovkasını, yəni ifa üslubunun təsirini bilavasitə əsas götürür. Eyni zamanda göstərmək lazımdır ki, bəstəkar (həmçinin musiqişünas) muğam və ya aşığı musiqisinin melodik xüsusiyyət haqqında olan biliyini, mütləq ifaçının ifa üslubundan törəmiş informasiya əsasında dərk edir.

Burada bilavasitə ifaçının rolu, yəni onun ifa üslubu əsas müəyyənədicisi bir qanunauyğunluq kimi qəbul edilir. Bəzən bəstəkarın əsərində, yaradıcı təxəyyülü çərçivəsində istifadə olunan muğam və aşiq musiqisi, onun ilkin ifadəsinin, üslubunun və başqa sözlə desək, sitatın ifa müəllifinin manerası, dəsti-xətti özünü büruzə verir.

Bu baxımdan məşhur tarzən, Bəhram Mansurovun ifa üslubundan notlaşdırılmış muğamlar, bir sıra bəstəkarların əsərlərində olduğu kimi sitat şəklində istifadə olunur. B.Mansurovun ifasından, yəni onun ifaçılıq üslubundan törənmiş ünsürlərin istifadə olunması ilə yanaşı, onun istifadə etdiyi improvizə ustalığı, melizm zənginliyi və s. ilə birlikdə özünü göstərməsi müəyyənədicisi xarakterə malikdir. Bəhram Mansurovun ifa üslubu əsasında, Fikrət Əmirovun öz simfonik əsərlərində iş zamanı dinlədiyi ifa, başqa bəstəkarlarla yanaşı, Eldar Mansurovun yaradıcılığında çox əhəmiyyətli rol oynaması məlumdur.

Qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının yaşlı, orta nəslinə (lent yazıları əsasında gənc bəstəkarların müraciəti) aid olan müəlliflər, məhz onun ifasından törənmiş bir sıra ünsürlərin saxlanması şərti ilə öz əsərlərində geniş istifadə etmişlər.

Muğamların xor musiqisində təzahürü də maraqlıdır. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatında hətta “xor muğamı” da mövcuddur. Məlumdur ki, “xor muğamı”nı ilk dəfə Cahangir Cahangirov yaratmışdır. Bu “Azad” operasının üçüncü pərdəsindəki məşhur “Çahargah” xor muğamıdır. Epik və monumentallığı ilə fərqlənən “Çahargah”da eyni adlı muğam dəstgahının bütün əsas şöbələrinin melodiyaları ardıcıl şəkildə səslənir (6, s. 201).

Əlbəttə, müəllif bu muğamı xor variantını yaratmaq üçün hər hansı bir ifaçının üslubunu dinləmiş, onu dərk etmişdir. Sözsüz ki, ifaçının ifa tərzini müəllifə təsir etməyə bilməzdi.

Artıq bəlli olduğu kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında, dövrümüzün çox məşhur muğam və eləcə də aşiq musiqi ifaçılarının ifa üslubları və ifaçılıq manerası özünü göstərir və bilavasitə, bir ifa interpretasiyası kimi əsərdə yaşayır.

Bu baxımdan ifaçılıq ənənələri özünün bəzi ünsürlərini bəstəkar yaradıcılığında büruzə verir ki, bu xüsusiyyət də, onun müəllifinin bu və ya digər ifa üslubuna istinad etməsinə dəlalət edir: tam mənada göstərmək olar ki, ifaçılıq üslubu, özünün fərqli səpkili, müxtəlif məktəbin dəst-xətti çərçivəsində, bəstəkar yaradıcılığında öz ifadəsini tapır və eyni zamanda, müəllifin bu və digər intonasiyanı eşidib dərk etdiyi kimi, onun yaradıcılığında özünü təsdiq edir.

Məhz bu nöqtəyi-nəzərdən bəstəkar Sevda İbrahimovanın yaradıcılığı olduqca maraqlı və özünəməxsusdur.

Təsədüfi deyil ki, bəstəkar Tofiq Quliyev onun haqqında yüksək fikir söyləmişdir: “Xalq musiqisi ilə bəstəkarlıq üslubunun ən yeni üzvi əlaqəsi, Sevda İbrahimovanın əsərlərinə xüsusi mənə və inandırıcılıq gətirir. Musiqi

bəstələmək prosesi izaholunmazdır. Mən S.İbrahimovanın bu prosədə münasibətini bilməsəm də, bir cəhətə - onun özünə qarşı tələbkarlığına bələdəm” (5).

Bildiyimiz kimi, Sevda İbrahimova, bəstəkar olmaqla yanaşı, çox istedadlı pianoçu kimi fəaliyyət göstərmişdir. Pianoçu nöqtəyi-nəzərdən, onun bələd olduğu fortepiano ifaçılığı ustalığı, səriştəsi, bir növ klassik ifaçılıq məktəbinin incəliklərinə bələd olması, onun xalq musiqisi sahəsində mövcud olan ifa üslublarını mənimsəməyi, bilavasitə dövrünün məşhur ifaçılarının vasitəsilə həyata keçmiş və nəhayət klassik Avropa (forteplano) ifaçılığı ilə milli xalq musiqisi ifa ənənəsinin müəyyən sintez şəklini öz yaradıcılığında bürüzə vermişdir.

Bəstəkarın fortepiano konsertlərinin melodik və eyni zamanda faktura xüsusiyyətində, muğam ifaçılığı ənənəsi ilə təbliğ olunan muğam intonasiyaları və eləcə də, aşıq musiqisi nümunələrinə xas olan ünsürlərin istifadəsi maraqlıdır.

Faktiki olaraq qeyd edilə bilər ki, müasir dövrümüzdə ifadə olunan muğam və aşıq musiqisi, bilavasitə fəaliyyətdə olan ifaçıların ifa üslubları əsasında təbliğ olunur ki, bu da öz növbəsində özünü bəstəkar yaradıcılığında bir ənənə şəklində ifadə olunur.

Bəstəkarın qələmə aldığı “Xatirə-poema” əsəri, bu baxımdan maraqlı əsər kimi hesab edilə bilər. Əsərdə simli orkestrin ifasında tar musiqi alətinin solo ifası müəyyən mənada bəstəkarın tar alətinin texniki, faktura və eyni zamanda səslənmə üsulu, ilk növbədə müəllifin bu alətin ifa (interpretasiya) biliyinə malik olmasından xəbər verir.

“Xatirə poeması” ağır tərzli, lirik mahnı səciyyəli, qəlb oxşayan bir melodiya ilə başlanır. Bəstəkarın özünün etiraf etdiyi kimi, bu melodiyanın müəllifi məhz Qurban Pirimovdur. Bundan sonra bir-biri ilə təzad təşkil edən iki mövzu ardıcıl səslənir. “Çahargah”ın intonasiyaları üzərində qurulmuş, birinci mövzu ehtiraslı, romantik səciyyə daşıyır.

İkinci mövzu isə bir qədər incə yumora malikdir. Bu keyfiyyət nədən irəli gəlmişdir? Qurban Pirimovu tanıyanlar, onunla təmasda olanlar yaxşı bilirlər ki, o, zarafatçı, yumoru sevən bir insan idi” (7).

Bəstəkarın “Xatirə poema”sı haqqında danışarkən, onun adı çəkilən əsərinin ideya daxilində ifaçılıq ənənəsinə xas olan ünsürlər özünü bariz şəkildə göstərir. Maraqlıdır ki, ilk növbədə bəstəkar əsər daxilində Qurban Pirimovun ifa üslubuna xas olan cəhətləri ön plana çəkməyə çalışmış və onu təsdiq etmişdir. “Tar bizim xalq arasında ən çox yayılmış, xalqın ürəyində yaşayan çox zəngin və qiymətli musiqi alətidir. Tarsız inqilabaqədərki ağır şəraitdə xalqımızın klassik musiqisi və el havalarının əsrlər uzununu yaşayıb qalmasını, inkişafını, öz təkrarolunmaz gözəlliyini saxlanmasını təsəvvür etmək belə mümkün deyil. Üzeyir Hacıbəyov tarı müdafiə etməklə zəngin xəzinə olan Azərbaycan xalq musiqisini müdafiə edirdi” (3).

“XIX-XX əsrlərdə tarın təkmilləşməsi və inkişafı muğamların geniş ya-

yılmasında müstəsna əhəmiyyət kəsb etmişdir” (1, s. 220). “Şübhə yoxdur ki, tarın təkmilləşdirilərək müasir şəklə salınmasının, muğamların inkişafında böyük rolu olmuşdur. Bununla əlaqədar olaraq tar tək-cə müşayiətçi bir alət kimi qalmayıb, eyni zamanda solo ifaedici bir çalğı alətinə çevrilmişdir” (4, s. 67).

Məhz bu dövrdən başlayaraq tar musiqi alətinin solo ifa tərzilə bu alətin Azərbaycan milli musiqi ədəbiyyatına və eyni zamanda bəstəkarların yaradıcılığına kamera-instrumental janrı daxilində təsir göstərməsi vacib əhəmiyyət daşıyır. Bu xüsusiyyət müasir dövrümüzdə qədər də, öz praktik və yaradıcı əhəmiyyətini saxlamışdır.

“Maraqlıdır ki, solist Ramiz Quliyev bu yerdə çox düzgün olaraq Qurban Pirimovun muğam ifaçılıq məziyyətlərinə əsaslanır, necə deyirlər, onun “Segah” barmaqlarını təqlid edir. Eyni zamanda ifa zamanı Ramizin fərdi yaradıcılığına məxsus incə “barmaqları”nı da müşahidə etmək çətin deyildir. Qurban Pirimov ifaçılıq üslubu ilə Ramiz Quliyev ifaçılıq maneralarının sintezi məhz əsərə xüsusi rəvnəq verir” (4, s. 67).

Bu, bir daha sübut edir ki, bəstəkarın əsərinin ideya əsasında, onun konseptual həllində, məhz ifaçılıq ənənəsinin işıqlandırılması və eyni zamanda bu prinsipə əsaslanan üsürlərin mövcudluğu və onun bəstəkar tərəfindən istifadəsi özünü təsdiq edir. Əgər bəstəkar, ifaçının ifa manerasını, ifa üslubunu (onun ən xırda qanunauyğunluqları, prinsiplərini əsas tutaraq) əsas kimi qəbul edib, onu öz əsərində ideya kimi götürürsə, onda, tam mənada qeyd etmək olar ki, əsərin əsasında ifaçılıq ənənəsinə müraciət olunub və bu problemin həllinə çox böyük cəhd olunmuşdur.

Digər tərəfdən, əsərin ifaçısı olan Ramiz Quliyevin də bu işdə dəsti-xətti təsdiq olunur və bilavasitə onun interpretasiyasında əsər öz ifa həllini tapır.

Bildiyimiz kimi, müəllif bu əsəri əsas ideya və obraz həllini muğamın dramaturji xüsusiyyəti əsasında müəyyən etmiş və musiqinin hər bir nöqtəyi-nəzərindən buna nail olmuşdur.

İlk növbədə bu üsürlərin başlıca və həlledici xüsusiyyəti onun intonasiya və kompozisiya quruluşudur. Əsərin not nümunəsində onun solo-tar ifasının əsasında, müəllif tərəfindən “Segah” muğamı qeyd olunmuşdur. İntonasiya həlli, musiqi əsərini bilavasitə tabe olduğu “Segah” muğamının lad-məqam və eləcə də obraz-emosional həlli ilə əlaqələndirilir. Kompozisiya həlli isə müəllifin şəxsi təxəyyülünün məhsulu olaraq, bilavasitə Avropa-klassik musiqi ənənəsinə, qanunauyğunluğuna tabe olaraq, eyni zamanda, milli musiqinin forma-struktur ənənəsini özündə qoruyub saxlamış və buna nail olmuşdur.

İlk növbədə milli nöqtəyi-nəzərdən, musiqinin forma-struktur qanunauyğunluğu, onun əsasını təşkil edən muğam (dəstgah) kompozisiya “çərçivəsi” əsasında müəyyən virtuoz xarakterli solo-kadensiya özünü təsdiq edir. Bu xüsusiyyət, müəyyən mənada muğam ifaçılığı ənənəsinin bəstəkar yaradıcılığında qorunub saxlanması və onun müasir ifadəsinin əksidir.

Qeyd etmək lazımdır ki, əsər daxilində müəllif, bu və ya digər muğamın (və ya aşiq musiqisinin) professional şəkildə istifadəsində, onun xarakterik xüsusiyyətlərinin yerinə yetirilməsində, ilk növbədə bəstəkarın onun nəzəri cəhətdən bilməsindən başqa, eyni zamanda ifaçılıq ənənələrindən mənimsənilmiş bilik özünü bariz şəkildə göstərir.

Tam mənada göstərmək lazımdır ki, muğam ifaçılığında olan bəzi ünsürlər, bəstəkarın yaradıcılığında həlledici rola malikdir.

“Biz əgər Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət etsək, görərik ki, bəstəkarlarımız mahnıdan tutmuş, iri musiqili-səhnə əsər-operaya qədər bütün janrlarda muğamlardan bir sıra yollarla bəhrələnmişlər. Onlardan bəziləri muğam melodiyasını olduğu kimi saxlamaq şərti ilə, yəni muğamlardan sitat şəkildə, bəziləri muğamların ayrı-ayrı musiqi ünsürlərindən istifadə etməyi, digərləri isə muğamların ifadə vasitələri – məqam-intonasiya, melodiya, metroritm ünsürləri ilə rəvənəqlənmiş orijinal əsərlər yaratmağı öz qarşılarına məqsəd qoymuşlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, bəzi incəsənət xadimləri muğam nümunələrinin bəstəkar əsərlərində bəzən eynən, bəzən də yenidən işlənmiş şəkildə təkrarını verməyi müstəqil yaradıcılıq yolu hesab etmirlər. Biz, bu yanlış fikirlə razılaşa bilmirik” (6, s. 193).

Muğamların bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi və ya onun bəzi ünsürlərindən bəhrələnmə, ilk növbədə ifaçılıq ənənəsinin bəstəkar yaradıcılığında ifadəsi kimi çox vacib bir problemlə əlaqələndirilir. Hər hansı bir şifahi-professional musiqi nümunəsinin bəstəkar tərəfindən istifadəsi, ancaq onun ifa prinsipindən yaranmış bilik vasitəsilə əldə oluna bilər. Çünki muğamın və eyni zamanda aşiq musiqisinin istifadə prinsipləri, bilavasitə ifaçılıq ənənəsinə əsaslanır, ona istinad edir.

Belə ki, bəstəkarın hər-hansı bir xalq mahnısının, muğamın intonasiya sitatının və ya aşiq musiqisinin əsər daxilində istifadəsi, onun ilk növbədə müəllifin bu nümunəni eşitdikdən sonra özünü göstərə bilər. Yəni hər bir bəstəkar, öz növbəsində klassik Avropa və eləcə də müasir avanqard musiqi ilə yanaşı, xalq musiqisini də mənimsəyir, onu öyrənir.

Deməli, şifahi-ənənəli professional musiqi nümunəsi, onun istifadə olub, ifadəsindən əvvəl, mütləq hər hansı bir ifaçı və ya xanəndənin interpretasiyasında eşidib, onun orijinal variantını dərk edilməlidir. Məhz bu nöqtəyi-nəzərdən, müəllif öz əsərində ifadə etdiyi, muğam intonasiyalı (və ya aşiq musiqi nümunələri), onun ilkin ifa tərzinin, yəni ifaçılıq ənənəsindən meydana gəlmiş prinsip ilə əlaqələndirilir.

Bəstəkar Sevda İbrahimovanın qələmə aldığı əsər “Poema-xatirə” kimi, milli musiqi ədəbiyyatına daxil olmuş və instrumental musiqi kimi müasir dövrdə də, ifa olunur. Müəllif bu əsəri məşhur tarzən kimi Azərbaycan musiqi tarixində özünəməxsus yeri olan Qurban Pirimova ithaf etmişdir. Artıq məlum olur ki, müəllif bu əsəri məşhur tarzənə və eyni zamanda onun ifaçılıq xüsusiyyətinə həsr etmişdir.

Ədəbiyyat:

1. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərneşr, 1993.
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985.
3. İbrahimova M. Üzeyir Hacıbəyov sənət və sənətkarlıq haqqında. // "Azərbaycan" jurnalı 1964, № 11.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: 1960.
5. Quliyev T. Səmimilik. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 27 yanvar, 1984-cü il, № 4.
6. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azərneşr, 1991.
7. Zöhrabov R. Xatirə poeması. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 8 yanvar, 1982-ci il.
8. Фархадова С. Муга-монодия как тип мышления. B.: Elm, 2001.

Агаселим Абдуллаев

Традиции мугамного исполнения в произведении Севды Ибрагимовой «Хатире-поэма»

РЕЗЮМЕ

Автор статью посвятил произведению «Хатире-поэма» Севды Ибрагимовой. В статье указано как использовалась композитором народная музыка, мугамная и ашугская музыка. Ею также были использованы классическая европейская музыка, а также современная авангардная музыка.

Ключевые слова: *Хатире-поэма, интонация, ашугская музыка, авангард, цитата*

Agaselim Abdullayev

The tradition of mugam performing in the work "Khatire-poem" by Sevda Ibrahimova

SUMMARY

This article is noticed to work "Khatire-poem" by Sevda Ibrahimova. The author noticed that composer used folk music, mugam and ashug musics. She also used classical European music and modern avangard music.

Key words: *Khatire-poem, intonasion, ashugs music, avangard, citation*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Möhlət Müslümov;
AMK-nın professoru Fəxrəddin Dadaşov.

Əliağa SƏDİYEV
AMK-nın müəllimi

“ÇAHARGAH” MUĞAMI HAQQINDA BƏZİ QEYDLƏR

Açar sözlər: “Çahargah”, muğam, şöbə, ifaçılıq

Görkəmli musiqişünas Əfrasiyyəb Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində yazırdı: “Çargah (d.d. *çahargah*, far. hərf. *çahar* – dörd + *gah* – mövqe, məkan, vəziyyət) – Yaxın Şərqi xalqları musiqisində ən çox şöhrət qazanmış muğamlardan biri, Yaxın və Orta Şərqi xalqları musiqisinə mənsub muğam kökü (məqamı). Qədim musiqi alimlərinin fikrincə, çargah məqamı göy gurultusu ilə əlaqədar olaraq yaradılmışdır (5, s. 19). Ü.Hacıbəyli isə *çargah* məqamının dinləyicidə coşğunluq və ehtiras hissi oyatdığını qeyd edir (6, s. 9). XIX əsr Azərbaycan musiqisində çargah dəstgahı aşağıdakı muğam şöbələrindən ibarət idi: *çargah, segah, zabol, yədi-hasar, müxalif, məğlub, mənsuriyyə, zəmin-xara, Mavərənnəhr, Hicaz, şahnaz, Azərbaycan, əşiran, zəng-şötör* və *Kərkuki*. Hazırda dəstgahın yığcam və lakonik ifası məqsədilə: *bərdaşt, mayəyi-çargah, bəstə-nigar, hasar, müxalif, məğlub, mənsuriyyə* (zərbli muğam) ilə kifayətlənilir. *İran musiqisində: çargah* dəstgahı *dəraməd, piş-zəngülə, zəngülə, nəgmə, zabol, bəstə-nigar, muyə, hasar, müxalif, məğlub, hodi, pəhləvi, rəcəd* (ərcuzə) və mənsuri şöbələrindən ibarətdir” (4, s. 286).

Böyük bəstəkar, professional Azərbaycan musiqisinin banisi Üzeyir bəy Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazırdı: “Musiqi boyaları ilə xalqın məzlum vəziyyətini, yaxud istismarçı siniflərin qəddarlığını ifadə etmək lazım olduqda mən “Çahargah” muğamını işlədirəm” (1, s. 11).

AMEA-nın müxbir üzvü Zemfira Səfərovanın “Azərbaycanın musiqi elmi” kitabında oxuyuruq: “Çargah (çahargah) – Ə.Marağainin gətirdiyi 24 əsas muğam şöbələrindən biri. Klassik Şərqi musiqisində ən çox yayılmış muğamlardan biri. XIX əsrdə M.M.Nəvvabda Çahargah dəstgahının tərkibi belə idi: Çahargah, Segah, Zabol, Yedi Hasar (əslində Yədi Hisar – 2.), Müxalif, Məğlub, Mənsuriyyə, Zəmin-Xara, Mavərənnəhr, Hicazi, Şahnaz, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-Şötör, Kərkuki. Hal-hazırda Çahargah Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas muğamlarından biridir” (2, s. 474).

Görkəmli musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski yazırdı ki, Cabbar Qaryağdıoğlu “Çahargah” muğamını oxuyarkən qeyri-adi bir ustalıqla bir neçə formada sürəkli zəngülələr vuraraq, dəstgahın ən çətin gediş-gəliş yollarını orijinal tərzdə məharətlə gəzişərdi.

İslam Abdullayev xatirələrinin birində qeyd edir ki, Cabbar kimi “Mənsuriyyə” oxuyan ikinci bir xanəndə görməmişəm.

Qocaman xanəndə bu sözləri təsadüfən demirdi. “Mənsuriyyə”ni ifa etmək xanəndədən böyük ustalıq tələb edir. “Mənsuriyyə”dən sonra isə bu muğamın zərbi – “Üzzal” hissəsi gəlir. Bu hissələr çox yüksək zil səsle oxunmalıdır. Belə səsə malik olmayan xanəndə bu muğamı oxuya bilməz. Lakin Cabbar Qaryağdıoğlu “Mənsuriyyə”ni oxuyarkən, xanəndələrin təbirincə desək, elə gözəl yollar, elə üsullar, tapıb seçərmiş ki, tarçalanlar çasıb özlərini itirərmişlər. Bunun nəticəsində bəzən məşhur tarzənlər belə Cabbar Qaryağdıoğlu ilə ayaqlaşmaqda çətinlik çəkərmişlər. Məhz buna görə də Cabbar Qaryağdıoğlu “Mənsuriyyə”ni və zil səsle oxunan bəzi muğamları kamançanın müşayiəti ilə ifa edərmiş (3, s. 141).

Məşhur xanəndə Seyid Şuşinski xatırlayarmış: “Cavidin şeirləri də özü kimi üsyankar, dövründən narazı, xalqı mübarizəyə, ədalətə çağırandır. Buna görə də mən həmişə onun şeirlərini ən çox üsyankar “Çahargah”da, döyüş ruhlu “Mahur” üstündə oxuyardım: “Çahargah”ı zildən bərdəşt etdikdən sonra muğamın “mayə”sinə enəndə Cavidin bu məşhur şeirini:

Rəqsi təlim ediyor axsaqlar,
Əzəmət düşkünüdür alçaqlar.
Hər gülər üzde ölüm, qan görürəm,
Pək yaxın dostları düşmən görürəm.
Yurdu sarımış qabalıq, yaltaqlıq,
Yüksəliş varsa səbəb alçaqlıq.

aram-aram oxuduqdan sonra muğamın “Bəstə-Nigar” şöbəsinə keçəndə:

Əski dahilər “iştə həqq” dedilər,
Çırpınıb bir həqiqət izlədilər.
O həqiqət bu gün xəyal oluyor,
Dün ki, şən baxışlar bu gün soluyor.

- şeirini oxuyardım” (3, s. 337).

Sonra xanəndə söyləyirdi ki, Cavidin şeirlərini ən çox “Çahargah”ın “Hasar” və “Müxalif” şöbələrində istifadə edərmiş. Xüsusilə, “Hasar” oxuyanda, şairin bu şeiri elə bil “Hasar” üçün deyilmişdir:

Hər günəşə girdim ləkəli gördüm,
Hər vicdana girdim kölgəli gördüm,
Parlaq imanları şübhəli gördüm,
Məğərsə hər cülvə bir xülya imiş. (3, s. 337).

“Müxalif”ə keçəndə isə Seyid tələsmədən, özü də aram-aram bu şeirə müraciət edərmiş:

Altun əsridir həp izzü namus,
Yoxsullara gün yox, ya məhv ol, ya sus!
Hər kəs insanlıqdan dəm vurur, əfsus!
Həp yalan təməlsiz bir sevda imiş.
Yaralı könlümü tikanlar deşdi.
Kimdən vəfa umdum qanıma içdi.
Cavan ömrüm fəryad içində keçdi,
“Səadət” əməli bir rəya imiş.

Böyük müğənni “Müxalif”dən “Çahargah”ın son şöbəsi olan “Mənsuriyyə”yə keçəndə yenə də Cavidə müraciət edərmiş:

Dedilər: “Zülmə qarşı durma, əyil!”
Dedilər: “Hərbə qoş, ya əz, ya əzil!”
Çalış, parla, yüksəl, unutma ancaq,
Yaşamaq bir halsa, yaşatmaq da haqq.

Seyid oxuduğu bu şeirlərdə insanları mərd, sədaqətli, namuslu olmağa çağırırdı (3, s. 338).

Onun (Seyid Şuşinskinin – redaktor) oxuduğu muğamlar içərisində “Çahargah” xüsusi yer tutur. Çünki bu muğamda döyüş ruhu vardır.

Seyid “Çahargah”ın müqəddiməsini başlayarkən başqa xanəndələrdən fərqli olaraq muğamı “Mayə”sindən, yəni “Cövhəri” hissəsindən yox, məhz muğamın səkkizinci hissəsi olan “Mənsuriyyə” üstündə, zildə 10-15 dəqiqə “Bərdaşt” etdikdən sonra muğamın “Mayə”sinə qayıdırdı.

Firudin Şuşinski daha sonra yazır: “Mən bunun səbəbini bir dəfə qocaman xanəndədən soruşdum. O, dedi: “Çahargah” çox ağır muğamdır, həm də oxuyan üçün ciddi imtahandır. “Çahargah”ı səsi geniş diapazona malik olmayan xanəndə oxuya bilməz. “Çahargah”ın bəzəyi, nə təhər deyərlər, qaymağı “Mənsuriyyə”dir. Buna görə də böyük konsertlərdə və məclislərdə “Çahargah”ı “Mayə”dən başlasın dinləyicini tez yora bilərənlər. Məclisi ələ almaq üçün xanəndə gərək “Mənsuriyyə”dən başlasın. “Mənsuriyyə”siz “Çahargah” isə günəşsiz torpağa bənzər” (3, s. 339).

Böyük sənətkar qoca yaşlarında da “Çahargah” ifa edəndə muğamın “Mənsuriyyə” şöbəsinə məharətlə oxuyurdu. Bu faktı Seyid Şuşinskinin 1963-cü ildə 74 yaşında Azərbaycan radiosunda oxuduğu “Mənsuriyyə”nin lent yazıları bir daha təsdiq edir. Bu yaşda “Mənsuriyyə” oxumaq XX əsr musiqi tariximizdə Cabbar Qaryağdıoğlundan başqa heç bir xanəndəyə müyəssər olmamışdır. Doğrudur, “Mənsuriyyə” olduqca zil səs və şaqraq zəngülələr tələb edir. Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Mənsuriyyə”ni ifa etmək üçün zil səsdən başqa böyük ustalığ da, yəni bu çətin muğamın texnikasına dərinləndən bələd olmaq da lazımdır (3, s. 339).

Sonralar da Azərbaycan xanəndəlik sənətində “Çahargah” muğamı

çox populyar olmuşdur. XX əsrin 50-80-ci illərində görkəmli xanəndələrdən Yaqub Məmmədov, Qulu Əsgərov, İslam Rzayev, Qədir Rüstəmov, Arif Babayev, Sabir Mirzəyev, Süleyman Abdullayev, Alim Qasimov və başqaları “Çahargah” muğamını ustalıqla oxumuşdular.

“Çahargah” muğamının instrumental ifası da geniş yayılmışdır. “Çahargahın” instrumental ifasında “Bali-kəbutər” adlanan bir guşə vardır. Ə.Bədəlbəyli yazırdı: “Bali-kəbutər” (far. hərf. bal – qanad, kəbutər - göyərçin) – 1) *Şur* və *hümayun* dəstgahlarının mayəsində hər bir musiqi cümləsinə ayrılıqda tamamlamaq üçün (kadans) hər dəfə zildən bəmə doğru kvarta intervalının çalınması (məsələn: tarda iki dəfə boş ağ simin və sonra bir dəfə boş sarı simin vurulması); 2) Orta əsr Azərbaycan klassik musiqisində *rast* və *rəhavi* (rahab) dəstgahlarında *Mavərənnəhr* ilə *Hicaz* şöbələri arasında ifa olunan guşə; 3) müasir azəri xalq musiqisində: çahargah dəstgahının mayəsində çalınan instrumental epizod” (4, s. 234).

“Çahargah” dəstgahının ayrı-ayrı şöbələrinin əsasən, milli musiqi alətlərində və bəzən də Qərb çalğı alətlərində ifası el şənliklərində və konsertlərdə geniş yayılmışdır. Bu baxımdan Bəhram Mənsurov, Hacı Məmmədov, Həbib Bayramov, Əhsən Dadaşov, Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, Firuz Əliyev, Zamiq Əliyev (tar), Həbil Əliyev, Tələt Bakıxanov, Elman Bədəlov, Arif Əsədullayev (kamança), Teyyub Dəmirov, Avtəndil İsrəfilov, Zakir Mirzəyev (qarmon), Şəmsi İmanov, Vəli Qədimov (klarnet), Kamil Cəlilov (qaboy) kimi mahir ifaçılar xalqımızın sevimli sənətkarlarıdır.

Kiçik bir məqalədə “Çahargah” kimi geniş həcmli muğam haqqında əhatəli məlumat vermək qeyri-mümkündür. Hər halda 7 əsas muğamdan biri olan “Çahargah” haqqında ən mühüm məsələlərə toxunmağa çalışdıq.

Ədəbiyyat:

1. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. C. 2. B.: Azərb. EA nəşr., 1965. Məqalələr: Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər. S. 199; Azərbaycanda musiqi aləti. S. 204; Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. S. 226; Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. S. 239; Sovet operasının yolları. S. 316.
2. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr. 2006. 544 s.
3. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı. 1985, 480 s.
4. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm. 1969. 446 s.
5. Mir Möhsün Nəvvab. Vüzuh-ül-ərqam. s. 19.
6. Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. s. 9.

Алиага Садыйев

Некоторые заметки о мугаме “Чахаргах”

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена структуре и художественно-музыкальным особенностям одного из древних мугамов Востока “Чахаргах”. Автор анализирует вокальное и инструментальное исполнение “Чахаргаха” в Азербайджане.

Ключевые слова: *“Чахаргах”, мугам, отделение, исполнение*

Aliaga Sadiyev

Some Notes about the Mugham of “Chahargah”

SUMMARY

The paper is dedicated to structure and artistic-musical peculiarities of “Chahargah”, one of the ancient mughams in the East. The author analyses vocal and instrumental performance of “Chahargah” in Azerbaijan.

Key words: *“Chahargah”, mugham, part, performing*

Rəyçi: Sənətşünaslıq namizədi, professor F.Xalıqzadə.

Firuz ƏLİYEV
AMK-nın dosenti

“HÜMAYUN” DƏSTGAHI

Açar sözlər: *dəstgah, ifaçılıq, tar, tarix*

“Hümayun” - Azərbaycan muğamları sırasında yeddincidir və olduqca həzin, eyni zamanda nalə çəkən, fəryad qoparan bir muğamdır. Şübhəsiz ki, muğamlar zaman-zaman müxtəlif insanlar tərəfindən yaradılmışdır. Daha doğrusu, Uca Yarıdan bir töhfə olaraq muğamı Şərqi insanlarına vermişdir. Bu da fitrətən istedadlı insanlara verildiyi üçün onlar sanki bütün bəşər övladının ruhunun nə tələb etdiyini çox gözəl duyduqlarına görə muğamlara bir-birindən əlvan, ecazkar naxışlar vuraraq indi eşitdiyimiz şəkllə salmışlar. Muğamların əzəmətli, təntənəli, həzin, kədərli olmasına səbəb isə zaman keçdikcə xalqların sevinci, kədəri, məğlubiyyəti, qələbəsi, şadlığı və faciəsi ilə bağlı olmuşdur. Ümumiyyətlə, insan həyatı sevinc-kədərlə, şadlıq-qüssə ilə, toy-düynə, eyni zamanda hüznə əhatələndiyi üçün, bu muğamlara da sirayət etmiş, muğamı yaradan insanlar şübhəsiz ki, yaşadıkları həyatın bir sıra şəkillərini muğamlarda əks etdirmişlər. Buna əsasən söyləmək olar ki, “Hümayun” muğamını yaradanlar onu hüznü, kədərli, qüssəli çağlarında yaratmışlar. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Hümayun” muğamı Azərbaycandan başqa Hindistanda və İranda da mövcuddur. Məsələn burasındadır ki, yerləri, yurdları, hardan gəldikləri məlum olmayan və ümumiyyətlə, özlərinin heç bir şeyi olmayan, yalnız başqa xalqların mədəniyyətini, incəsənətini, tarixi abidələrini, əlifbalarını, hətta mətbəxlərini, xalı-xalçalarını həyasızcasına oğurlayıb öz adlarına çıxaran ermənilər bir vaxtlar “Hümayun” muğamını da öz adlarına çıxarmaqdan ötrü onu “Qafqaz Hümayun”u adı ilə tanımağa çalışmışlar. Lakin məhz Azərbaycanın birinci xanımı YUNESKO-nun və İSESKO-nun xoş məramlı səfiri, Heydər Əliyev adına fondun sədri Mehriban xanım Əliyevanın əzmkarlığı, qətiyyəti və olduqca ağıllı siyasəti nəticəsində Qafqaz xalqları arasında muğamların bir çoxunun bilavasitə Azərbaycan xalqına aid olduğu bütün dünyaya bəlli oldu.

Artıq hamıya məlumdur ki, Azərbaycan xalqından başqa Qafqaz xalqlarında ümumiyyətlə, dəstgah şəklində muğam yoxdur, yalnız muğam üstündə improvizələr vardır ki, bunları da sistemləşmiş muğam dəstgahları ilə əlaqələndirmək olmaz. Ermənilər isə qeyd olunduğu kimi, ifaçılıq sənətində küll halında Azərbaycan muğam dəstgahlarından istifadə elədiyi üçün

muğamın zatən onlara aid olmadığı hər kəsə açıq-aşkar aydındır. Bunu da unutmaq olmaz ki, ermənilər Azərbaycanın milli alətləri olan tarı, kamançanı özlərinə aid eləmək üçün “Qafqaz tarı”, “Qafqaz kamançası” deyirlər. Çünki “erməni hümayunu”, “erməni tarı”, “erməni kamançası” olduqca pis səslənir. Bunu da qeyd etmək lazımdır ki, “Qafqaz Hümayun”u, “Qafqaz tarı”, “Qafqaz kamançası”, “duduk” (balaban) və bu kimi qondarma adları vaxtilə azərbaycanlı tarzənlərin kölgəsində sürünərək kamança cırıldadan Saşa Oqenazaşvililər (gürcü soyadı daşisa da, milliyətçə erməni olub), Nefton Qriqoryanlar, Boris Keropyanlar, Vaqarşak Melkumovlar, balaban züyüldədən Yenoq Koçarovlar, Sergey Danilyanlar, Georgi Ağababovlar, Georgi Minasovlar və başqa erməni musiqiçilər iyrenc erməni xislətlərinə ramən uydurmuşlar.

“Azərbaycan hümayun”unun dəstgah kimi formalaşdıranlardan biri də ilk dəfə tarda yenilik yaradan, onun texnologiyasını dəyişib beş simdən on bir sim halına gətirən məşhur tarzən, böyük sənətkar Sadıqcan olmuşdur. Sadıqcan “Hümayun” muğamını tarın pərdələrinə elə uyğunlaşdırmışdır ki, “Hümayun” da başqa muğamlartək muğamın ana səsi kimi əks-səda verən tarın pərdələriylə bir harmoniya təşkil etmiş, daha doğrusu, necə deyərlər onun boyuna biçilmişdir.

Musiqi tariximizdən çox yaxşı məlumdur ki, Azərbaycanda musiqi məclisləri fəaliyyət göstərirmiş. Lakin bu məclislər XIX əsrin ikinci yarısından etibarən Azərbaycanın bir neçə bölgəsində geniş fəaliyyət göstərməyə başlamış və tez bir zaman içərisində bu məclislərin səsi-sorağı bütün Qafqaza, eyni zamanda İrana, Anadoluya və başqa yerlərə yayılmışdı. Şübhəsiz ki, bu musiqi məclislərində iştirak edən xanəndələr artıq xalqın tərəzi gözündə dəqiqliklə çəkilib bəyənilmiş, hər bir sınaqdan çıxmış güclü səsə, tembrə, yüksək diapazona, ilk növbədə isə fitri istedadla malik olan xanəndələr olmuşlar. Belə ki, Bakıda təşkil olunan “Məcməüş-şüərə”, Şamaxıda Mahmudağanın yaratdığı “Beytüs-səfa” və Şuşada məşhur alim, tarixçi, ədəbiyyatşünas, nəqqaş, xəttat və musiqişünas Mir Mövsüm Nəvbabın rəhbərliyi ilə təşkil edilən “Məclisi-xamuşan” musiqi məclisləri olduqca geniş fəaliyyət göstərirdi. Bu məclislərdə iştirakçı olan xanəndələr muğamları ifa eləyə-eləyə həm onları cilalayır, dinləyicini yora bilən guşələri, şöbələri yığcamlaşdırır, bir-birinə bənzəyən bəzi muğam şöbələrinin bir-birindən ayırmaq üçün onları başqa-başqa ayaqla bitirmək üçün yollar seçirdilər.

“Hümayun” da bu məclislərdə başqa muğamlar kimi xanəndələr tərəfindən tez-tez ifa olunur, bununla da süzgcdən keçirilərək zaman-zaman inkişaf edib şəkildən-şəkilə düşürdü.

XIX əsrin sonlarında (Mirzə Fərəcin cədvəlinə əsasən) “Hümayun” dəstgahı 17 şöbə və guşədən ibarət imiş. Sonralar inkişaf nəticəsində başqa muğam dəstgahları kimi təkmilləşmiş, yığcamlaşmış, bəzi şöbə və guşələrdən azad olmuşdur. Bunun nəticəsində də “Hümayun” muğamını ifa elə-

mək səsinin imkanları bütün muğam dəstgahlarını ifa eləməyə imkan verən xanəndələr üçün daha heç bir çətinlik yaratmamışdır. “Hümayun” muğamında “Bərdaşt” şöbəsi yoxdur və muğam “Mayə” şöbəsi ilə başlayır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Hümayun” Yaxın Şərqi xalqlarının klassik musiqisinə daxil olan 25 şöbədən biridir.

“Azərbaycan Hümayun”u aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir (Ə.Bakıxanovun tərtib etdiyi proqrama əsasən):

- | | |
|------------|---------------------------------|
| 1. Mayə | 6. Saqınamə |
| 2. Feili | 7. Üzzal |
| 3. Məsnəvi | 8. Dilruba |
| 4. Tərkib | 9. Bəxtiyari və “Hümayun”a ayaq |
| 5. Bidad | |

“Hümayun” məqam etibarilə “Şüştər” muğamına çox yaxındır. Belə ki, “Hümayun” üstündə ifa olunan hansısa bir musiqi nömrəsini ifa eləyən zaman çox asanlıqla “Şüştər” məqamına keçmək olur. Bu iki muğamın bir-biriylə çox bağlı olmasının səbəblərindən biri də hər iki muğamın qəmli notlar üzərində qurulmasıdır. Lakin “Hümayun” “Şüştər” muğamına nisbətən daha kövrək ahənglərlə əhatə olunub və qeyd olunduğu kimi kədər, qüسسə, qəm ifadə eləyən notlar üzərində sədalanan bir muğamdır. Şübhəsiz ki, muğamın bu qədər həzin ahəngdə ifa olunması onun təsəvvüf musiqisi ilə çox əlaqədar olması ilə bağlıdır. Çoxlarına bəllidir ki, hələ qəzəldən xeyli əvvəl yaranmış qəsidələr, eyni zamanda yaşı mindən yuxarı olan, sonralar Mövlanə Füzuli və Şah Xətai tərəfindən təkmilləşib bir janr halına salınan mərsiyələr, alətsiz ifa olunsalar da, muğamlarımızın qaynaqlandığı məqamlar üstündə oxunmuşlar. Məhz “Hümayun” məqamı da olduqca qəmli bir məqam olduğu üçün istər qəsidə oxuyan dərvişlər, istərsə də Məhərrəmlik təziyyələrində, əsrlərdən bəridir ki, Azərbaycanda milyonların iştirakı ilə qeyd olunan Kərbala müsibətinin ildönümündə (Aşura günündə) və ümumiyyətlə, “Məhərrəm” və “Səfər” aylarında əhli-beyt aşıqları mərsiyələri, növhələri çox zaman “Hümayun” məqamı üstündə oxuyarlarmış. Sonralar klassik şairlərimizin yaradıcılığında qəzəl janrı daha üstünlük təşkil etdiyi üçün xanəndələr zaman-zaman “Hümayun” məqamı üstündə qəzəllər ifa eləməyə başlamışlar.

Tarixdən bizə məlumdur ki, şahlar-şahı, Şah İsmayıl Xətai Azərbaycanda əhli-beyt (ulu peyğəmbərimiz Həzrəti Muhəmməd əleyhəssalatu-vəssələm, qızı Həzrəti xanım Fatimeyi-Zəhra əleyhissalam, Həzrəti İmam Əli əleyhissalam, Həzrəti İmam Həsən əleyhissalam, Həzrəti İmam Hüseyin əleyhissalam və onların nəslı, şəcərəsi nəzərdə tutulur) aşıqlərinə zülm edən, onlara işgəncə verən, heç bir səbəb olmadan vəhşicəsinə qətlə yetirtirən lənətə gəlmiş Yezid ibn Müaviyənin davamçısı Fərrux Yassara qələbə çalaraq Azərbaycanda Haqq dinini yayandan sonra ölkəmizin bir çox bölgələrində Allahın və əhli-beytin eşqiylə qəsidələr oxuyan dərvişlər meydana gəlmişdilər. Bu dərvişlər ruhən Uca Yaradana, sevgili pey-

ğəmbərimizə və onun əhli-beytinə çox bağlı olduqları üçün onlara Uca Yaradan tərəfindən elə gözəl səs verildirdi ki, bu səsi eşidən hər bir kəs ayaq saxlayıb onu dinləmədən, əksər hallarda göz yaşı tökmədən yoluna davam etmirdi. Söylənənlərə görə bu dərvişlər də dinləyicinin ruhunu ehtizaza gətirən səsləri ilə ən çox “Hümayun” muğamının üstündə oxuyarlarmış. Bu da məlumdur ki, dərvişlər İslam dünyasında çox geniş yayılmış “sufizm” cərəyanlarının nümayəndələri imişlər. Sufilər isə bütün ömrü boyu dünyəvi zövqlərdən, nəşələrdən uzaq olub, yalnız ibadətlə məşğul olurlar. Musiqiləri isə bütün elementləri ilə Uca Yaradanın varlığını nümayiş etdirən “təsəvvüf” musiqisidir. Beləliklə də “Hümayun” muğamının “təsəvvüf” musiqisinin bir qolu olduğu bəyan olur.

Artıq bu da hamıya məlumdur ki, dahi şairlərimiz Nəsimi, Füzuli və onlarla başqa klassiklərimiz təsəvvüf şairləri idi. Məsələ də burasındadır ki, yuxarıda adları qeyd olunan musiqi məclislərində xanəndələr adətən Nəsiminin, Füzulinin və Seyid Əzim Şirvaninin əsərlərini ifa edirdilər ki, bu da özlüyündə həmin xanəndələrin nə qədər böyük iman sahibləri olduğunu açıq-aşkar bəyan edir.

Onu da unutmamaq olmaz ki, ateizmin, materializmin qaçıb gizləndiyi o dövrlərdə müsəlman Şərqiində, o cümlədən İslam dininə qail olan Azərbaycanda insanların 99 faizi dindar idi və onların musiqiyə olan maraqları da minarələrin şərəflərində müəzzinlərin “Allahu-Əkbər” sədası, müqəddəs Qurani-Kərimi oxuyan hafizlərin bir-birindən gözəl avazı üzərində qurulmuşdu. Belə olan təqdirdə indiki zamanda olduğu kimi bayağı, şit musiqilərlə onların başını heç vaxt aldatmaq olmazdı.

Bundan belə nəticə çıxarmaq olar ki, tək “Hümayun” muğamı deyil, ümumiyyətlə, bütün muğamların yaranma tarixini öyrənərkən, Fərabinin (X əsr), Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağayinin (XIV əsr) musiqi, eyni zamanda muğamlar haqqında yazdıqları çox dəyərli əsərlərdən istifadə etmək və muğamların təsəvvüf musiqisi ilə nə qədər bağlı olduğunu araşdırmaq lazımdır. Məlum məsələdir ki, Sovetlər dönəmində, başda Üzeyir bəy Hacıbəyli olmaqla vətənsəvər insanlarımız muğamlarımızı qoruyub saxlamaqdan ötrü onun dinlə heç bir əlaqəsi olmadığı fikrini formalaşdırmışlar ki, hər tərəfə ateizm püskürən kafir hökumət muğamımızı da bir çox mədəni abidələrimiz kimi necə deyərlər, yandırıb külə döndərməsin.

Mircəfər Bağirovun tara qarşı hücumu, tarı qadağan etməsi də hamımıza məlumdur. Bunun üçün də yeni araşdırmalar aparılmalı, yeni tədqiqat əsərləri yazılmalı, muğamlarımızın təkə aşiqanə qəzəllərlə deyil, Uca Yaradana ünvanlanan, müqəddəs Qurani-Kərimin işığını bədii lövhələrlə əks etdirən, Uca Yaradanın aləmlərə rəhmət olaraq göndərdiyi Həzrəti Muhəmməd əleyhəssalatu-vəssələmin, onun pak əhli-beytinin bənzərsiz simalarını misralarında nəqş etdirən bir-birindən dəyərli əsərlərlə çox bağlı olduğu meydana gətirilməlidir.

Qeyd olunduğu kimi “Hümayun” muğamı qonşu İranda da çox ifa olu-

nan və dinləyicilər tərəfindən olduqca maraqla, sevilərək dinləlinən bir muğamdır. İran xanəndələrinin demək olar ki, hamısı “Hümayun” muğamını ifa etmişdir, lakin məşhur xanəndə Şəcəriyan bu muğamı bənzərsiz səs qaynatmaları, intonasiyalarla, melizmlərlə, özünəməxsus guşəxanlıqla ifa etmişdir ki, bu da nəinki İran muğamsevərlərini, eyni zamanda Azərbaycanadakı muğam aşıqlərini məftun etmişdir.

Azərbaycanda isə Qaryağdıoğlu Cabbar, Seyid Şuşinski, Hacıbaba Hüseyinov, Əlibaba Məmmədov, Əbülfət Əliyev, Rübabə Muradova, Novruz Feyzullayev, Ağaxan Abdullayev “Hümayun” muğamının mahir ifaçılarıdır.

Ədəbiyyat:

1. Əzimli F. Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti. B.: Hərb, 2000.
2. Əhmədov M. Muğam sənətimiz. // “Muğam” Azərbaycan “Muğam” Assosiyasının elmi-kütləvi jurnalı. Nömrə I. 1993-cü il.
3. Əhməd V. Ağaxanın nəğməli dünyası. // “Açıq söz” qəzeti, 28 dekabr 1995-ci il.
4. Bədəlbəyli Ə. Monoqrafik izahlı musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.
5. Hacıbəyli Ü. Əsərləri. II cild. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965-ci il.
6. Mir Mövsüm Nəvvab Qarabaği. Vüzühül-Ərşəmi. B.: Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsi, 1913-cü il.

Фируз Алиев

Дестгах «Хумайун»

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена последнему из мугамов «Хумайун», его истории и формированию автор ссылаясь на первоисточники делает оригинальные суждения.

Ключевые слова: *Хумайун, формирование, первоисточники, суждения*

Firuz Aliyev

Destgah “Humayun”

SUMMARY

This article is devoted to the last of the mugams “Humayun”, their history and developing. The autor is supported to sources, noticed original opinions.

Key words: *Humayun, developing, sources, opinions*

Rəyçilər: dosent Vamiq Məmmədəliyev;
AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev.

Mahmud ƏLİYEV
AMK-nın müəllimi

FİKRƏT ƏMİROVUN “ŞUR” SİMFONİK MUĞAMININ TƏHLİLİ

Açar sözlər: *F.Əmirov, muğam, “Şur” simfonik muğamı*

Azərbaycan simfonik musiqisi çox çətin və mürəkkəb təşəkkül və inkişaf yolu keçmişdir. Lakin bu prosesin bütün mərhələlərində daima Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin qarşılıqlı əlaqəsi problemi dururdu. Bu problemin Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbində ilk müjdəçisi dahi Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. Avropa musiqisində təsdiqlənmiş bir sıra musiqi janrlarını milli musiqi ənənələri ilə üzvi surətdə qovuşduran Ü.Hacıbəyli hər bir sahədə əsl novator bəstəkar kimi çıxış etmişdir. Milli simfonizmin ilk nümunələrindən sayılan “Koroğlu”nun üverturasında və “Çənlibel” xorunda Qərbi musiqi ənənələrinin milli düşüncə tərzini ilə qovuşması nəticəsində muğam-sonata sintezinin başlanğıcı qoyuldu.

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarları simfonik muğamları ümumavropa simfonizminin təsiri altında ənənəvi milli formalardan “ayrılaraq” özünəməxsus üslub və konstruktiv xüsusiyyətləri olan obrazlı-dramaturji konsepsiyaya malik müstəqil janr əmələ gətirir. Məlum olduğu kimi, muğamlarda musiqi obrazlarının təşəkkülünün öz məntiqi qanunauyğunluqları vardır. Onların ən mühüm prinsipi lad dəyişkənliyidir. Məhz lad dəyişkənliyi muğamın bütün intonasiya-melodik quruluşunu təşkil edir. Rəngarəngliyə və obrazların təsfində fasiləsiz yeniliyə meyl də intonasiyaların zəncirvari bağlılığından ayrılmazdır. Nəticədə demək olar ki, muğamın bütün bədii spesifikasiyasını təzadla yanaşı (yeniləşməyə meyl) məhz zəncirvarilik prinsipi müəyyən edir.

Artıq qeyd olunduğu kimi, simfonik muğamlar iki təfəkkür tipinin “toqquşması” nəticəsində meydana gələn janr “hibrididir”. Burada simfonizm qanunları ilə muğamın inkişaf prinsipləri qovuşaraq özünəməxsus janr üslubu yaradır. Belə ki, əsərlərin adından da məlum olduğu kimi, bu musiqi düşüncə tərzinin təsiri onların struktur təşkilində özünü göstərir. Bunlarda Qərbi simfonizmi prinsipləri muğam kompozisiyasının metodları ilə təbii olaraq qovuşur.

İlk nümunələri XX əsrin 40-cı illərində yaranan bu yeni janrın meydana

na gəlməsi ilə daimi problem olan Şərq və Qərbin qarşılıqlı əlaqəsi məsələsi artıq gündəmə yeni səviyyədə gəlmişdir. Belə ki, Şərqdə ilk dəfə olaraq muğamın simfonik təəcəssümünü həyata keçirən simfonik muğamlarda şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrlarının bəstəkar yaradıcılığında işlənməsi üçün geniş imkanlar açılmışdır. Bu janrın təsiri altında, demək olar ki, artıq 70-80-cı illərdə muğamın fəlsəfi məzmunundan, improvizasiya mahiyyətindən bəhrələnərək kompozisiyalar yaradırlar. Məlumdur ki, simfonik muğamlar milli qaynaqlar əsasında Avropa simfoniyası yaratmaq təşəbbüsü nəticəsində meydana gələrək klassik strukturun janr qanunlarının müəyyən dərəcədə pozulmasına gətirib çıxartmışdır. Zənnimcə, bu günədək hər bir azərbaycanlıya əziz və müasir olan simfonik muğam fenomeninin sirri də elə məhz bundadır.

Yalnız Fikrət Əmirov istedadı, fəhmi, onun qeyri-adi intusiyası belə bir şedevr yaratmağa qadir idi. Çünki məhz bu səviyyəli sənətkar Şərq və Qərb prinsiplərini sintezləşdirərək həm ənənəyə, janrın norma və kanonlarına riayət edərək, eyni vaxtda həm də onların pozulmasını uzlaşdırırlardı.

Beləliklə yuxarıda söylədiyimiz fikirləri ümumiləşdirsək bu faktla qarşılaşmış olarıq. 1948-ci ildə Fikrət Əmirov Azərbaycanda “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamlarını yazmaqla dünya musiqi ədəbiyyatında simfonik muğam janrının əsasını qoydu. Ondan sonra digər görkəmli Azərbaycan bəstəkarları simfonik muğam janrına dəfələrlə müraciət etdilər, nəticədə bir sıra dəyərli musiqi əsərləri yarandı.

F.Əmirov (1922-1984) – görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, SSRİ xalq artisti (1965), SSRİ Dövlət Mükafatı Laureatı (1949,1980) olmuşdur. F.Əmirov XX əsr Azərbaycan musiqisinin aparıcı simalarından biridir. F.Əmirovun simfonik muğamları və “Nizami” simfoniyası dünyanın ən məşhur dirijorları G.Rojdestvenski (Rusiya), K.Abendort (Almaniya), Ş.Münş (Fransa) və L.Stokolovskinin (ABŞ) və başqalarının idarəsi ilə ifa olunmuşdur. F.Əmirov musiqisinin janr dairəsi nə qədər geniş olsa da, simfonik və musiqi səhnə janrları yaradıcılığında aparıcı rol oynayır.

Bəstəkarın ixtira etdiyi yeni, simfonik muğam janrı “Şur”, “Kürd-Ovşarı” və “Gülüstən Bayatı-Şiraz” kimi dəyərli əsərlərlə təmsil olunub. F.Əmirovun “Nizami” simfoniyası, doğma vətəni tərənnüm edən “Azərbaycan kapriçiosu”, “Azərbaycan süitəsi”, “Azərbaycan qravürləri” bəstəkar irsinin dəyərli səhifələridir.

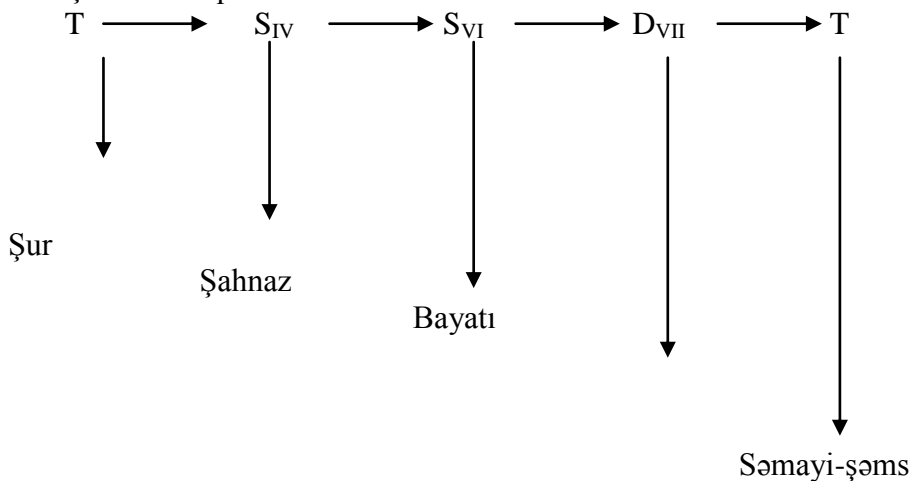
F.Əmirov C.Cabbarlının eyniadlı dramı əsasında yazdığı “Sevil” operası Azərbaycanda ilk dəfə lirik-psixoloji operanın əsasını qoymuşdur. Əsər ilk dəfə 1953-cü ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. O, musiqili komediya janrında da “Ürəkaçanlar”, “Gözün aydın” kimi maraqlı əsərlər yaratmışdır. F.Əmirovun gözəl baletləri “Min bir gecə” və “Nəsimi” də dinləyicilərin

xüsusi rəğbətini qazanmış əsərlərdir (s. 26).

Azərbaycan konsert janrının ilk nümunələrini də F.Əmirov yaratmışdır. Onun bir neçə konserti, xüsusən də fortepiano və orkestr üçün Elmira Nəzirova ilə birgə yazdığı “Ərəb mövzularında konsert”i Azərbaycan pianoçularının ən çox ifa etdiyi əsərlər arasındadır. F.Əmirovun özünəməxsus bəstəkarlıq dəst-xətti onun instrumental və kamera vokal əsərlərində də təzahür edir. “Fortepiano üçün 12 miniatür”, müxtəlif pyeslər, “Ulduz”, “Azərbaycan elləri”, “Gülüm”, “Gülərəm gülsən” və digər romans və mahnıları bu gün də tez-tez ifa olunur. O, həmçinin dram tamaşalarına, “Böyük dayaq”, “Mən ki gözəl deyiləm” və digər filmlərə maraqlı musiqi bəsləmişdir.

F.Əmirov Azərbaycanda ilk nümunələrini yaratdığı simfonik muğamlar milli ənənəvi forma və simfonik prinsiplərinin qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində özünün obraz-dramaturji konsepsiya, üslubu olan müstəqil janr kimi çıxış edir. Məhz bu mövqedə duraraq F.Əmirov muğama birmənalı yanaşır. Şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi yaradıcılığını zamanca donuq abidə kimi deyil, onu canlı, daima təzələnən sənət kimi dərk edir.

F.Əmirov bütövlükdə “Şur” simfonik muğamını çox möhtəşəm, epik, əzəmətli tərzdə göstərir. Burada muğamın üç şöbəsi: “Şur”, “Şur-Şahnaz”, “Bayatı” təmsil olunmuşdur. Bütövlükdə muğamı improvizasiyalı şöbələr şəklində təqdim edir:



Girişin möhtəşəm nəqlədici xarakterli mövzusu “Mayə” şöbəsinə “Bərdaşt” kimi verilir. Onun intonasiyalarının (başlangıç və kadensiya dönmələrində) bütün əsərdə rolu vacibdir. Ondan sonra gələn “Şur” bölümünün girişin kulminasiya nöqtəsindən başlanması muğamı dramaturgiyasından gələn prinsipi (məsafədən intonasiya birliyi) yerinə yetirir.

Şöbənin ekspressiv mövzusu girişin epikliyinə qarşı təzadlı verilir. Bu

bölmə (“Şur”) üç fəzada təşkil edilir. Burada bəstəkar muğam ifaçılıq ənənəsinə riayət edərək tutti orkestr girişindən sonra xanəndənin partiyasına analogi olaraq improvizasiyalı bölmə daxil edir.

Beləliklə, artıq əsərin əvvəlində F.Əmirov həm lirik dəqiq, həm də improvizasiyalı fakturanın təzadlı münasibətinə nail olur. Eyni zamanda, xalq ifaçılıq ənənəsinə əsaslanan həmin üçfazlı struktur klassik üçhissəli forması özündə daşıyır. Artıq bundan sonrakı “Təsnif” hissəsinin hazırlığı gedir: “Evləri var xana-xana” xalq mahnısının əvvəlki və sonrakı bölmələr arasında janr və obraz təzadlığını verməkdir.

Əsərin ən böyük və tematik materialın rəngarəngliyi ilə seçilən bölməsi “Şur-Şahnaz”dır. Burada “Mayə”nin üst kvartasına Qərb anlayışında Subdominanta sferasına modulyasiya şöbənin lad irəliləyişini təmin edir. Üçhissəli quruluşa əsaslanan bölməni kənar hissələri improvizasiyalı faktura, orta hissə isə “Ay qadası” xalq mahnısından istifadə olunan rəng kimi təqdim edilir.

Sonrakı “Bayatı” bölməsi əvvəlkindən obrazlı-tematik və intonasiya fərqi ilə seçilərək Subdominanta tərəfini daha da möhkəmləndirir. “Bayatı”nın mərd, dramatik musiqisi yeni janr sferası ilə diqqəti cəlb edir.

Bunun ardınca gələn “Əraq”da muğamın lirik xətti davam etdirilir. Artıq burada Dominanta sferasının önə çəkilməsi “Şur”a “Rast” sferasının ifadəsinin zirvəsinə çevrilir. “Əraq” muğamın obraz-janr cəhət və özündən əvvəlki və sonra gələn bölmələrinə təzadlıq yaradır. “Əraq” və “Bayatı” arasında intonasiya əlaqəsini “Evləri var xana-xana” mahnısının intonasiyaları həyata keçirir. Bunlar həm də muğamın reprizini lad cəhətdən hazırlayır ki, bu da simfonik təfəkkürün təzahürü kimi çıxış edir.

“Əraq”ın sonunda hazırlanan “Mayə” simfonik muğamın kulminasiya şöbəsi olan “Səmayi-şəms” də təsdiqini tapır. Metrik quruluşuna əsaslanan bu bölmədə “Şur” “Mayə”dən gələn motiv mühüm rol oynayır. Həmin motiv zərbi-muğam mövzusunda kanona fon kimi çıxış edir. Əsərin kodusında girişin mövzusunun üstünlüyü tematik ümumiləşmə baxımından bədii tamlıq yaradır.

Beləliklə, simfonik muğamda F.Əmirovun muğam şöbələri ilkin mənbəyə uyğun funksiyaları daşımaqla bərabər, həm də onlardan fərqlənir. Belə ki, ənənəvi muğam kompozisiyasından fərqli olaraq burada dəqiq metoritmə əsaslanan bölmələrin funksional rolu üstünlük təşkil edir. Əsas dramaturji yükü daşıyan metrik hissələr hesabına əsərdə lad-intonasiya əlaqələri həyata keçirilir.

Ədəbiyyat

1. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. B.: 1999.
2. Qasımova S. Fikrət Əmirov. B.: 2004.
3. Əmirov F. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983. 267 s.

4. Əmirov F. Musiqi səhifələri. B.: Işıq, 1987, 140 s.
5. Məmmədova R. Muğam-sonata qovşağı. B.: 1989.

Махмуд Алиев

**Анализ симфонического мугама «Шур» Фикрета Амирова
РЕЗЮМЕ**

Хорошо известно что, симфонический мугам произошло в результате столкновения двух познавательных видов и он является жанровым «гибридом». Здесь симфонизм по законам жанра и стиля мугама смешиваются и создают уникальную разработку принципов. Таким образом, как известно, эти две публикации находят отражение в их структурной организации. В них принципы западного симфонизма естественным способом смешиваются с методами мугама. В предоставленной статье отмечается что симфонический «ШУР» считается шедевром в творчестве Фикрета Амирова.

Ключевые слова: *Ф.Амиров, мугам, симфонический мугам «Шур»*

Mahmud Aliyev

**The analysis of the symphonic mugam “Shur” by Fikret Amirov
SUMMARY**

It is known that the genre of symphonic mugham have occurred as a result of the collision of the two cognitive types. By the laws of the simfonism genre of mugham style creates a unique mixed development principles. Thus, as is well known, these two musical works on behalf of the influence of thinking is reflected in their structural organization of. These principles of western symphonic naturally mixed with mugham compositions methods. The article, which is considered the masterpiece of creation presented walls of symphonic mugham talking to Fikret Amirov.

Key words: *F.Amirov, mugam, symphonic mugam "Shur"*

Rəyçilər: AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Rafiq Musazadə;
AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev.

Rəna HÜSEYNOVA
AMK-nın müəllimi

MUSİQİ SƏNAYESİNDƏ PRODÜSERLİK FƏALİYYƏTİ

Açar sözlər: *prodüser, musiqi məhsulu, ideya, saund prodüser, səsyazma, musiqi biznesi*

Kino sənayesində yaranan prodüserlik fəaliyyəti inkişaf edərək incəsənətin digər sahələrinə də aktiv tətbiq edilməyə başladı. Fəaliyyət sahəsinə görə kinoprodüser, teatr prodüseri, teleprodüser və musiqi prodüseri seçilir. Ümumilikdə, prodüserlik (*ing. dilindən produce – istehsal etmək, yaratmaq*) – incəsənət sahəsində yaradıcı məhsulun istehsalını və irəliləməsini həyata keçirən fəaliyyət sahəsidir. Yaradıcı məhsul dedikdə – televeriliş, kinofilm, internet layihəsi, müzikl və ya musiqi diski ola bilər.

Prodüser – mənfəətli layihələrin ideyasının yaradılması, konsepsiyasının işlənməsi, investisiyanın cəlb olunması, yaradıcı məhsulun istehsalı və mədəni xidmətlər bazarında reallaşdırılması ilə məşğul olan mütəxəssisdir.

Musiqi sənayesində prodüserlik fəaliyyətinin öz xüsusiyyətləri mövcuddur. Prodüser musiqi materialının üslubu və formatı, artistin vokal (və ya instrumental) imkanları, imici, davranışı üzərində işləməli, hətta repertuar siyasətini nizamlamalıdır.

Musiqi sənayesində karyerasını inkişaf etdirmək üçün hər bir musiqiçi bir seçim etməlidir: müstəqil olaraq öz irəliləməsini gerçəkləşdirmək (şirkət qurmaq, PR təşkil etmək, konsert-qastrol fəaliyyətini həyata keçirmək, yazıların satışını təmin etmək, KİV-lə münasibət qurmaq, bir sözlə, menecmentlə məşğul olmaq) və ya bu işlərin hamısını prodüserə həvalə edib, bunun müqabilində ona vəsait ödəmək.

Nə qədər qəribə səslənsə də, aktiv peşəkar fəaliyyəti olan bəstəkarın da ixtisaslaşdırılmış prodüserə ehtiyacı var. Bəstəkarın bir sıra inzibati işləri vardır ki, onları öz gücündə halda, yaradıcılıqdan yayınmış olur. Yazılara, müəllif qonorarlarına, nəşlərə nəzarət etmək, imici formalaşdırmaq, müxtəlif görüşləri və danışıqları həyata keçirmək bəstəkar üçün çox vacibdir və qaçılmazdır.

Musiqi sənayesində prodüserliyin vəzifələri:

- Yaradıcı – uğurlu ideyanın axtarışı, musiqi üslubunun seçimi, layihənin konsepsiyasının müəyyən edilməsi, ifaçının imici üzərində işin

- aparılması, musiqi albomunun yazılması;
- təşkilati – konsert-qastrol fəaliyyətinin təşkili, məşqlərin keçirilməsi, mütəxəssislərin cəlb olunması;
 - marketing – potensial auditoriyanın tələbatlarının və maraqlarının tədqiq olunması, yaş və sosial qrupların maraqlarının hesablanması, məhsulun irəli çəkilməsinin stimullaşdırılması;
 - investisiya – layihənin reallaşması üçün maddi vəsaitin cəlb olunması. Uğurlu prodüserlik – əla ideya və onu satmaq istedadından başlayır. Musiqi biznesində əsasən, dinləyici kütlənin zövqündən yaxşı baş çıxarmaq vacibdir. Auditoriya təkrarları sevmir. Yalnız orijinal və yeni ideyalar tamaşaçıyı cəlb edib, saxlaya bilər.
- İdeya axtarışı zamanı prodüser bir neçə məsələnin həllini tapmalıdır:
- musiqi məhsulu hansı auditoriya üçün nəzərdə tutulub: yaş həddinə görə (gənc, yaşlı, müxtəlif yaşlı), cinsinə görə (qadın, kişi, qarışıq);
 - musiqi materialı hansı üslubda olacaq;
 - ifaçı nə yenilik gətirəcək.

İdeyanın yaradılması zamanı aşağıdakı vasitələr istifadə olunur:

- hazır bəyənilmiş xarici layihə nümunəsi;
- yeni musiqi istiqamətlərinin və üslubların tətbiq edilməsi;
- şokedici imicin yaradılması;
- spesifik vokal ifasının işlənməsi (xüsusi səs tembrinin işlənməsi);
- animasiya texnologiyalarının tətbiqi;
- müəyyən intriqa (məsələn, artistin ekranda yoxluğu). İntriqa artistlərin bioqrafiyasında, qrupun yaranma tarixində ola bilər;
- layihənin hazırlıq prosesinin göstərilməsi.

Prodüser ideya axtarışı ilə bərabər konsepsiyanın işlənməsi ilə də məşğul olur. Bu mərhələdə musiqi layihəsinin gələcəyini yalnız prodüser təsəvvür edə bilər. Konsepsiyayı işlərkən, prodüser artistin imicinin formalaşdırılmasına xüsusi önəm verməlidir.

Müsbət imic şəxsi və peşəkar uğurun vacib şərti kimi qəbul olunur. Bazar iqtisadiyyatı şəraitində zahiri təqdimat nəinki musiqi sənayesində, bütövlükdə sou-biznesdə, idmanda, siyasətdə populyarlığa və uğura təsir edən amildir. İmic kor-təbii yaranmamalı, o peşəkarcasına formalaşmalıdır. İmic məqsədyönlü, düşünülmüş şəkildə formalaşır və konkret funksiyaları həyata keçirir. Uğurlu imicin yaranması üçün prodüser ifaçının şəxsi keyfiyyətlərini, psixoloji və fizioloji xüsusiyyətlərini nəzərə almalıdır. Ampulanı fərdin imkanlarına uyğun düşünməlidir. Bu məsələdə prodüserin son dərəcə həssas olması vacibdir. Belə ki, süni yaradılan obrazı tamaşaçı qəbul etməyə bilər.

Növbəti mərhələdə isə ictimai fikir və gözləntilər araşdırılmalıdır. İstənilən ictimai şəxs üçün özü haqqında informasiyanın idarə olunması bir zərurətdir. Artist cəmiyyətdə və ya onun müəyyən dairələrində tanına bi-

lər, sevilər, çox məşhur ola bilər, lakin heç də hamı tərəfindən birmənalı qarşılanmaz. Hər zaman onun nailiyyətlərini, hörmətini, nüfuzunu aşağı salmaq istəyən kəslər tapılacaq. Bunun üçün pis niyyətli insanların olması vacib deyil, bir ciddi rəqibin varlığı kifayətdir.

Pablik rileyşnz (ictimaiyyətlə əlaqələr) fəaliyyətini peşəkarcasına həyata keçirən yaradıcı insanlar belə qəliz situasiyalardan kifayət qədər asan çıxırlar, hətta, bəzən bu məqamları özlərinin xeyrinə də istifadə edirlər.

Prodüser əvvəlcədən musiqi layihəsinin reallaşması üçün hansı resursların gərəkliyini anlamalı, düzgün ünvana müraciət edərək bu resursları cəlb etməli və layihənin bütün iştirakçılarını əlaqələndirməlidir. Əksər hallarda prodüserə layihənin işə salınması üçün ciddi maddi vəsait tələb olunur. Çoxları düşünür ki, prodüser musiqi layihəsinə şəxsi pullarını yataırmalı, sonra isə gəlir götürməlidir. Belə bir maliyyə sxemi mümkündür, lakin bir şərt deyildir. Layihənin ideyası və konsepsiyası hazır olduqdan sonra, prodüser sponsor axtarışına başlaya bilər. Bunun üçün o, layihənin xüsusiyyətlərinin və cəlb edə biləcəyi auditoriyanın potensial investorların maraqlarına nə dərəcədə uyğun gəldiyini müəyyənləşdirməlidir. Maddi vəsaitin cəlb olunması üçün, prodüser layihənin ideyasını investorlara çatdırmağı bacarmalı, onları maraqlandırmalı və layihənin uğuruna inandırmalıdır. Mədəni və sosial əhəmiyyətli layihələrin həyata keçirilməsi üçün məqsədyönlü, sistemativ olaraq vəsaitin cəlb olunması – fandreyzing adlandırılır. Vəsaitin toplanması biznes, xeyriyyəçilik və sponsorluq vasitəsi ilə həyata keçirilə bilər.

Sonra isə layihəyə rəhbərlik və nəzarət mərhələsi başlayır. Bu mərhələnin ən həssas məqamı odur ki, yaradıcı heyət qoyulan məqsədi deyil, öz imkanlarını və ideyalarını reallaşdırmağa çalışır. Bu isə yaradıcı məhsulun keyfiyyəti üçün çox xətərli dir.

Məsələn, götürsək klipmeykinq (klip istehsalı) fəaliyyətini. Bir klipin istehsalında onlarla insan çalışır. Əgər hər əməkdaş öz yaradıcı yeniliklərini bir klipə əlavə etmək istəsə, ilkin ideyanın həyata keçirilməsi böyük təhlükə altında qalar. Klipin istehsalı zamanı prodüserin birbaşa iştirakı vacib olmasa da, bütövlükdə iş prosesinin onun tərəfindən nəzarətdə saxlanması çox əhəmiyyətlidir.

Hər bir işdə olduğu kimi, keyfiyyətli klipin ərsəyə gəlməsi, ciddi maliyyə tələb edir. Maddi vəsait yetmədiyi halda, prodüser klipin video çəkilişsiz, foto şəkilləri istifadə edərək montaj olunmasına və ya klipin təbiətdə çəkilməsinə qərar verə bilər. Təbiətdə aparılan çəkilişlər kirayə və bahalı dekorasiya xərclərindən azad edir. Klipi çəkərkən prodüser videonun texnoloji baxımdan müasir standartlara cavab verməsinə, həmçinin yayımlanacaq televiziya kanallarının formatına uyğun olmasına xüsusi ilə fikir verməlidir. Prodüser klip istehsalının hansı mərhələlərdən ibarət olduğunu bilməli, büdcənin formalaşmasını və ən əsası, ümumi konsepsi-

yanın qorunmasını təmin etməlidir.

Prodüser mümkün olan riskləri və onları azaltmaq metodlarını hesablamalıdır. Özünün və başqalarının risklərini dəqiq hesablamaq – bu da bir texnologiyadır. Prodüser yaradıcı və texniki heyətlərinin formalaşmasına rəhbərlik edir, layihənin icra olunmasına nəzarəti təmin edir, bədii məhsulun yaradılmasının hər mərhələsində layihəni korreksiya edir.

Növbəti mərhələ prodüserin qarşısında musiqi materialının kütləyə çatdırma kanallarının (televiziya, radio, qəzet, autdor, internet, kütləvi şoular və s.) doğru seçimi kimi məsuliyyətli bir vəzifə durur.

Musiqi məhsulun keyfiyyəti birbaşa olaraq prodüserin peşəkarlığından və onun şəxsi keyfiyyətlərindən asılıdır.

Peşəkar keyfiyyətlərə olan tələblər:

- informasiya ilə işləmək bacarığı;
- yeniliklərə açıq olması;
- insanlarla ünsiyyət qurmaq bacarığı;
- uğura və uğursuzluğa sağlam münasibətin olması.

Şəxsi keyfiyyətlərə olan tələblər:

- Prodüser mütləq riskli və cəsarətli olmalıdır. Yeni fikrin, obrazın, layihənin geniş kütləyə təqdim olunması cürət tələb edir.
- Prodüserin özü nüfuzlu, tanınmış olmalıdır, əks halda o heç bir layihəyə gərəkən resursları cəlb edə bilməz.
- Əsl prodüser auditoriyaya bu gün nəyin maraqlı olduğunu və sabah nəyin aktual ola biləcəyini duymalıdır. Hər bir prodüserin ilk öncə güclü intuisiyası olmalıdır. Bu keyfiyyətə sahib olmayan şəxsin prodüserlik peşəsində uğur qazana bilməsi mümkün deyil. Nəticə də hansı layihənin, hansı formatda, harada və nə vaxt ictimailəşməsi (geniş kütləyə təqdim olunması) prodüserin seçimindən və qərarından asılıdır. Prodüser gələcəyi görməyi bacarmalıdır. Bunu da unutmaq olmaz ki, prodüser nə qədər güclü intuisiyası və təcrübəsi olsa belə, o layihənin uğuru barədə yalnız təxmini proqnoz verə bilər.

İdarəçilik üsulundan, yerinə yetirilən işlərin həcmindən, fəaliyyət göstərən prodüser komandasından asılı olaraq, prodüser ixtisaslaşması təyin edilir: baş prodüser, icraçı prodüser, layihə prodüseri, yaradıcı prodüser, səsyazma prodüseri və başqaları.

İbtidaidən yaranan səsyazma prodüseri musiqi prodüserliyin ən önəmli ixtisaslaşmasıdır. Musiqi bazarı sərt tələblər irəli sürən ciddi bir sahədir. Müasir tələblərə uyğun olmaq üçün disk tam olaraq qüsursuz səslənməlidir, əks halda musiqi materialı radiolar tərəfindən qəbul olunmamaq təhlükəsi ilə üzləşəcək.

İstənilən lent yazısı ifaçının yaradıcılığının tanınması və populyarlaşmasında çox böyük rol oynayır. Bu səbəbdən musiqi sənayesində səsyazma fəaliyyəti ən vacib və məsuliyyətli məqamlardan biridir.

Səsyazma prodüseri («sound producer») – müəlliflərin, musiqi məhsulunun, musiqiçi və vokalçıların, səsyazma studiyasının seçimini edən, səsyazma prosesinin bütün mərhələlərinə nəzarət edən, albomda mahnıların ardıcılığını müəyyənləşdirən, diskin tərtibatı üzərində işləyən, son məhsulun səslənməsinə cavabdehlik daşıyan mütəxəssisdir.

Səsyazma prodüseri peşəkar musiqiçi və səs rejissoru olmalıdır: müxtəlif musiqi alətlərində ifa etməli, səsyazmanın bütün sirlərini və incəliklərini, səsin işlənmə imkanlarını, istifadə olunan avadanlığın quruluşunu, iş prinsiplərini yaxşı bilməli və gərəqli anda istənilən səhvə düzəliş verməyi bacarmalıdır.

Keyfiyyətli musiqi məhsulunu yaratmaq üçün prodüser həssas və kamil eşitmə qabiliyyətinə malik olmalı, musiqinin janrlarından başı çıxmalı, səslənmənin üslubunu savadlı istiqamətləndirməli, texniki bazanı dərinləndirən bilməli və nəhayət, tamaşaçının tələbatlarını yaxşı bilməlidir.

Səsyazma prodüserinin həmçinin, bir çox digər məsələlərdə də səriştəli olması vacibdir:

- musiqiçilərin güclü və zəif tərəflərini yaxşı hiss etmək, düzgün yönləndirmək;
- kollektivdə psixoloq funksiyasını daşımaq, müxtəlif xarakterli yaradıcı insanlarla ünsiyyət qurmaq, yaranan münaqişələri yerində həll etmək, artistlərin şiltaqlıqlarını qəbul etməyi bacarmaq;
- musiqi üslublarının xüsusiyyətlərini, onların yaranma metodikasını yaxşı bilmək;
- musiqini mücərrəd olaraq qavramaq;
- istənilən auditoriyada tendensiyaları, musiqi zövqlərini duymaq.

Səsyazma fəaliyyəti gərgin əmək tələb edən, ciddi istehsal prosesidir. Məlum məsələdir ki, güclü səs və geniş vokal imkanlarından başqa, səsyazma prosesi müğənnidən də xüsusi səriştə tələb edir. Səsin və oxu texnikasının müxtəlif səslənməsini düzgün şəkildə həyata keçirmək üçün illərin təcrübəsi lazımdır. Səslənməyə hətta ifaçı ilə mikrofon arasındakı məsafə belə təsir göstərir.

Səsyazma prosesi görüldüyü kimi sırf texniki fəaliyyət deyil, yaradıcı zövq tələb edən bir işdir. Səs xətlərinin birləşdirilməsi, səsyazmanın redaktə olunması və ya son işlənmə mərhələsində (masterinq) – səsin dinamikası, şəffaflığı və səs xətlərinin arasındakı tezlik fərqi azaldılması üzərində iş gedir. Redaktə prosesi 3 mərhələdən ibarətdir: montaj, səsin son işlənməsi və məhsulun buraxılma mərhələsi, yəni yazının daşıyıcıdan asılı olaraq, tələb olunan formata salınması.

Təbii ki, bu işlərin aparılması üçün yüksək keyfiyyətli avadanlığın olması şərtidir. Bununla yanaşı studiyanın akustikası, yaradıcı qrupun peşəkarlığı, seçilmiş musiqi materialının keyfiyyəti çox vacibdir. Hər bir ifaçı anlamalıdır ki, bütün bu fəaliyyəti həyata keçirən səsyazma prodüserinin

rolu qiymətsizdir. Səsyazma prodüseri fəaliyyətinin ən dəyərli cəhəti isə onun prosesə kənardan nəzarət etməsi, son məhsula təsir edən bir sıra amilləri nəzərə alaraq, irəli sürülmüş məqsəd və prinsiplərin qorunmasını təmin etməkdir.

Büdcədən kənara çıxmayaraq keyfiyyətli səsyazmanı yaratmaq – səsyazma prodüserinin əsas vəzifəsidir. Büdcə qıtlığı orijinal ideyaların istifadəsi ilə öz həllini tapa bilər.

Musiqi layihəsinin effektiv idarə edilməsində prodüserin əqli inkişaf səviyyəsi və peşəkar bacarığı ilə bərabər, onun etik normalara riayət etməsi çox önəmlidir. İstənilən prodüser unutmamalıdır ki, təbliğ olunan hər bir sənət yeni nəslin formalaşmasına birbaşa təsir edir. Buna görə peşəkar prodüser cəmiyyət qarşısında mənəvi məsuliyyət daşıyır.

Ədəbiyyat:

1. Пассман Д. Все о музыкальном бизнесе; Пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009.
2. Тульчинский Г.Л., Герасимов С.В, Лохина Т.Е. Менеджмент специальных событий в сфере культуры. С-П., М.: К. 2010.
3. Бабков В.А. (ред.). Музыкальное и театральное продюсирование: российский и зарубежный опыт. – М.: 2008.
4. Пригожин И. Теория и история эстрады: шоу-бизнес. М.: 2003.
5. Артемьева Т.В., Тульчинский Г.Л. Фандрейзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования: Учебное пособие. С-П., М., К.: 2010.

Рена Гусейнова

Продюсерская деятельность в музыкальной индустрии

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена определению понятия «продюсирование», раскрывает виды, задачи и особенности продюсерской деятельности в области искусства.

Автор дает перечень требований к профессиональной подготовке и индивидуальным особенностям продюсера в сфере музыкальной индустрии, формулирует секреты успешного продюсирования.

Далее автор указывает на необходимость сотрудничества с продюсером звукозаписи (саунд-продюсером) в условиях сильной конкуренции музыкального бизнеса, раскрывает особенности процесса звукозаписи.

Ключевые слова: *продюсер, музыкальный продукт, идея, саунд продюсер, звукозапись, музыкальный бизнес*

Rena Huseynova

The production work in musical industry

SUMMARY

This article is devoted to production work, kinds, peculiarities of this works in art.

The author noticed demands to professional preparation and individual peculiarities in musical industry. She also noticed that cooperation between producer and sound- producer is very important.

Key words: *producer, musical product, idea, sound producer, soundrecording, musical biznes*

Rəyçilər: professor V.Əbdülqasimov;
professor A.Quliyev.

Ariz ABDULƏLİYEV

Ü. Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti

**ADİL-GƏRAYIN “MUĞAM ETÜDLƏRİ”
AZƏRBAYCAN MUĞAMLARININ NOTLAŞDIRILMASINDA
YENİ MƏRHƏLƏ KİMİ**

Açar sözlər: *Adil-Gəray Məmmədbəyov, “Tar üçün etüdlər”, muğam etüdləri, muğamların nota yazılması, yeni mərhələ*

Adil-Gəray Məmmədbəyov XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus xidmətləri olan görkəmli tar müəllimi, bəstəkar və ifaçıdır. Respublikada tar tədrisinin və ifaçılığının inkişafında Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Mansur Mansurov, Əhmədخان Bakıxanov kimi mühüm rol oynayan ilk pedaqoq-şəxsiyyətlərindən biri də Adil-Gəray Məmmədbəyovdur.

Görkəmli və təcrübəli tar-ixtisas müəllimi olaraq respublikada böyük nüfuz qazanan Adil-Gəray Məmmədbəyov, eyni zamanda, bu ixtisas üzrə metodist müəllim kimi də böyük şöhrətə malikdir. O, özünün müəllimlik, ifaçılıq, bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə tar tədrisinin təkmilləşməsinə, zənginləşməsinə və inkişafına dəyərli töhfələr vermişdir. Bu baxımdan, respublikada tar tədrisinin inkişafının müəyyən dövrü onun adı ilə bağlıdır.

A.G.Məmmədbəyovun pedaqoji fəaliyyətinin daha bir əsaslı nailiyyəti onun yetişdirdiyi peşəkar müəllim və ifaçı kadrlarıdır. Bu şərəfli və dəyərli müəllimlik yolunda Adil-Gəray Məmmədbəyovun yaratdığı məktəb, metod, yenilik, qazandığı nailiyyət və nüfuz bu gün də hər bir müəllimə layiqli örnək və nümunədir.

“Tar müəllimi” adlanan bir peşənin qiymətini, dəyərini, onun mədəniyyətimiz üçün əhəmiyyətini Adil-Gəray Məmmədbəyov Üzeyir Hacıbəyli-dən və Səid Rüstəmovdan nümunə götürmüş və əxz etmişdir. O, sonra öz müəllimlik əməyi ilə “tar müəllimi” adının şərəfini, əhəmiyyətini, gərəkliliyini təsdiq və təqdir etmiş, yeni dövrdə bu peşənin və ixtisasın əhəmiyyətini daha yüksəklərə qaldırmışdır.

Adil-Gəray Məmmədbəyovun tar tədrisində ən mühüm xidmətlərindən biri tədris repertuarını öz əsərləri və metodik işləri ilə zənginləşdirməsidir. Bu baxımdan, A.G.Məmmədbəyovun tar ixtisasının təkmilləşməsi və inkişafı yolundakı fəaliyyətini 4 istiqamətə ayırmaq olar:

1. Tarın tədris repertuarını zənginləşdirən (tar üçün) etüdlər və pyeslər

bəstələmək;

2. Tarın tədris repertuarını zənginləşdirən köçürmələr (transpozisiya etmək).

3. Tarın tədrisində yeni metod və təcrübə yaratmaq.

4. Tar ifaçılıq imkanlarını yeniləşdirmək, genişləndirmək.

Məlum olduğu kimi, məxsusi tar üçün yazılan tədris əsərləri hələ Ü.Hacıbəylinin sağlığında da çox az idi. Tar tədrisində tətbiq olunan not ədəbiyyatının mütləq çoxluğu məhz Azərbaycan, rus və Avropa bəstəkarlarının əsərlərindən edilən köçürmələrdən ibarət idi. Halbuki, tarın təkmlil peşəkar alət kimi geniş ifaçılıq imkanları bu alət üçün orijinal tədris əsərlərinin yazılmasını tam mümkün edir. Təəssüf ki, dünən olduğu kimi, bu gün də nəinki tarın, bütün milli alətlərin tədris repertuarında bu alətlər üçün əsərlər yox, köçürmələr mütləq çoxluq təşkil edirlər.

Bu problemi aradan qaldırmağın vacibliyini nəzərə alan A.G.Məmməd-bəyov həm müəllim və həm də ifaçı kimi çoxillik təcrübəsinə, biliyinə istinadən tarın tədris repertuarını tar üçün yazdığı əsərlər hesabına zənginləşdirməyi qarşısına məqsəd qoymuşdur. Görkəmli pedaqoqun, gözəl tar əsərləri müəllifinin bu istiqamətdə atdığı ilk və mühüm addımlarından biri “Tar üçün etüdlər”dir.

Adil-Gərayın “Tar üçün etüdlər” məcmuəsi 1943-cü ildə Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən nəşr edilmişdir (1).

Bu məqalədə qarşıya qoyduğumuz əsas vəzifə və məqsəd Adil-Gərayın “Muğam etüdləri”nin XX əsrdə muğamların notlaşdırılması və muğamların işlənilməsi sahəsində yerini və rolunu müəyyən etməkdən və qiymətləndirməkdən ibarətdir. Məqalədə “Muğam etüdləri” ilk dəfə olaraq, muğamların notlaşdırılması aspektində tədqiq və təhlilə cəlb edilmişdir. Bu aspekt eyni zamanda dövrləşdirmə aspekti ilə birlikdə nəzərdən keçirilmişdir. Belə ki, “Muğam etüdləri”nə muğamların notlaşdırılmasının 1940-cı illər mərhələsi kimi yanaşırıq. Biz məqalədə Adil-Gərayın “Tar üçün etüdləri”nə, yəni muğam etüdlərinə, ilk dəfə olaraq, muğamların 1940-cı illərdə nota yazılması və muğamların instrumental işlənilməsi faktı kimi qiymət veririk.

Məcmuəyə daxil olan 7 etüdü hər biri ayrı-ayrılıqda konkret muğam adını daşıyır. Lakin etüdlərin muğam adları daşması təsadüfi deyil. Belə ki, Adil-Gərayın tar üçün etüdləri Azərbaycanda muğamların etüdləşdirilməsi, yəni muğam əsasında etüd yazılması sahəsində ilk müəllimlik və bəstəkarlıq təcrübəsidir. M.Adil-Gəray muğamların etüdləşdirilməsi ideyasını gerçəkləşdirməklə, əslində, muğamların tar üçün notla etüd formasında, üslubunda və texnikasında ifasının əsasını qoymuşdur.

Bu baxımdan, heç də təsadüfi deyil ki, “Tar üçün etüdlər” məcmuəsi nəşr olduğu və tədris edildiyi ilk vaxtlardan bu günə qədər musiqi ictimaiyyəti, müəllimlər və tələbələr tərəfindən “**Muğam etüdləri**” adlandırılır və bütün musiqi yönümlü tədris müəssisələrində bu adla tanınır. Adil-Gə-

rayın məcmuəsinin “Muğam etüdləri” adlandırılması mahiyyətcə “Tar üçün etüdləri”n qazandığı yüksək bir hüquqdur, daşdığı ədalətli bir addır. Etüdlərin məhz muğamların forma, quruluş və melodiya əsasında yazılmasını, yəni muğam etüdləri olmasını nəzərə alaraq, məqaləmizdə sözügedən məcmuəni, əsl mahiyyəti ilə - “Muğam etüdləri” adlandıracağıq.

Bu mənada maraqlı faktır ki, Adil-Gərayın “Tar üçün etüdlər” məcmuəsi ikinci dəfə əlli il sonra – 1998-ci ildə məhz “Muğam etüdləri” adı ilə nəşr olunmuşdur (2). Nəşrin təşəbbüskarı və ön sözün müəllifi tanınmış musiqi pedaqoqu, tar-ixtisas müəllimi, sənətsünaslıq namizədi Əvəz Rəhmətovdur. Bu nəcib təşəbbüsün, yəni muğam etüdlərinin ikinci nəşrinin bir səbəbi də nüsxələri musiqi yönümlü təhsil ocaqlarında demək olar ki, qalmayan həmin not-tədris vəsaitinə müəllim, şagird və tələbələrin daimi tələbatı ilə bağlı idi. Bizcə, bu gün ikinci nəşrin də çətinliklə tapıldığını nəzərə alsaq, “Muğam etüdləri”nin yenidən nəşrinə, onun tədrisdə tam bərpasına real ehtiyac olduğunu etiraf etməliyik.

A.G.Məmmədbəyov 1943-cü ildə “Tar üçün etüdlər”in “Avtordan” (“Müəllifdən” - A.A.) hissəsində yazır ki, etüdlər Nizami Gəncəvinin “7 gözəl” poemasına uyğun olaraq, 7 muğam əsasında bəstələnmişdir. Diqqəti çəkən önəmli faktlardan biri də müəllifin etüdlərin yazılmasında görkəmli muğam müəllimi, muğam metodisti, muğam bilicisi ustad **Əhməd Bakıxanovdan** faydalanması, ondan müəyyən məsləhətlər almasıdır.

Etüdləri təhlil etdikdə bu nəticəyə gəldik ki, müəllif onları məhz Ə.Bakıxanovun muğam ifasından yazmışdır. Bu həqiqət etüdlərin muğam-melodik üslubunda və Ə.Bakıxanovun çalğı texnikasından istifadə olunmasında öz təsdiqini tapır. Çox vacib bir məsələ də nəzərə alınmalıdır ki, “Tar üçün etüdlər”də etüd-muğamların şöbə tərkibi və şöbə ardıcılığı məhz **Ə.Bakıxanovun “Muğam proqramı”na** uyğun şəkildə yazılmışdır.

Adil-Gərayın 1943-cü il nəşrinə yazdığı ön sözündə etüdlərlə bağlı məqsədlər və məcmuənin əhəmiyyəti öz əksini aydın şəkildə tapmışdır.

Oxucuların böyük marağına səbəb olacağını nəzərə alaraq həmin ön sözü olduğu kimi təqdim edirik.



AVTORDAN

Azərbaycan dilində musiqiyə aid dərs kitablarının, dərs ləvazimatının yaradılması xalqımızın musiqi kulturasının inkişafı sahəsində olduqca mühüm yer tutur. Vaxtilə nəşr edilmiş Səid Rüstəmovun “Tar məktəbi” və Cəvahir Həsənovanın “Kamança məktəbi” kitabları, həmçinin oxucularımıza təqdim edilən bu kitab məhz bu məqsədi daşıyır.

Tema etibarilə kitab Azərbaycanın doğma oğlu, böyük şairi Nizami Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasına həsr edilmişdir. Buna müvafiq olaraq, xalqımızın musiqi xəzinəsindən alınmış yeddi muğam: rast, bayatı-şiraz, çargah, mahuri-hindi, segah, şüştər və şur həmin bu kitabda etüd şəklində yazılmışdır. Etüdlərin texniki quruluşunda isə qərb kompozitorlarının (Mazas, Albrex, Kayzer, Volfart və sairələri) əsərlərindən istifadə edilmişdir. Kitaba daxil edilmiş etüdlər, musiqi məktəblərimizdə xalq çalğı alətləri üzrə təhsil alan tələbələrin texniki və bədii bacarıqlarının yüksəlməsinə kömək edə biləcəkdir. Bu kitab, ümumiyyətlə, musiqi biliyi artırmaq sahəsində tələbələr üçün yardımçı vasitələrdən biri olacaqdır. Kitabın yaradılmasında mənə göstəriş vermiş və yaxından kömək etmiş olan möhtərəm müəllimim, Stalin mükafatı laureatı, SSRİ xalq artisti, ordenli professor Üzeyir Hacıbəyova və muğam müəllimim Əhməd Bakıxanova öz səmimi təşəkkürümü bildirirəm.

M. Adil-Gəray.

“Muğam etüdləri”nin tar tədrisi və musiqi təhsili üçün qiymətli cəhətlərindən biri onun XX əsr Azərbaycan musiqi təhsilində ilk milli not-tədris vəsaitlərindən biri olmasıdır. Məlumdur ki, 1920-1940-cı illərdə yalnız tar deyil, digər alətlərin (fortepiano, skripka, kamança, fleyta və s.) tədrisində də Azərbaycan bəstəkarlarının yazdıqları tədris əsərləri azlıq təşkil edirdi. İfaçılıq ixtisasları üzrə not vəsaitinin belə qıtlığı xüsusilə milli alətlərin tədrisinə aid idi. Bu gün olduğu kimi, dünən də başqa alətlər, məsələn, skripka, fortepiano üçün rus və Avropa bəstəkarlarının əsərlərindən tar üçün köçürmələr tar tədrisinin əsasını təşkil edirdi. Hətta, bəstəkarlarımızın valsarı, kino musiqisi, mahnıları da tar üçün köçürülərək tədris olunurdu. Adil-Gərayın qeyd etdiyi qərb bəstəkarları, əslində, skripka üçün etüdlər yazmış bəstəkarlardır, onların etüdləri skripka tədrisi ilə yanaşı, tar üçün də köçürülərək bu gün də tələbələrə öyrədilir. Doğrusu, bəstəkarlarımızın da, təcrübəli müəllimlərimizin də tar üçün tədris pyesləri bəstələməsi tamamilə mümkün olduğu halda, bu alətin niyə Üzeyir Hacıbəyli zamanından bu günə kimi köçürmələrlə tədris edilməsinin səbəbi sual olaraq öz həllini gözləyir... Bizcə, Adil-Gərayın təcrübəli müəllim kimi bu problemin təəssübünü çəkməsi, bu problemi tara, tarın tədris metodlarına dərinədən bələd olan bir müəllim kimi öz imkanları da-

xilində aradan qaldırması bu gün hamımızı, xüsusilə bəstəkarları, musiqi təhsilinə rəhbərlik edən şəxsləri və təcrübəli tar müəllimlərini ciddi düşündürə bilər...

“Muğam etüdləri”nin musiqi mədəniyyəti və musiqi təhsili üçün daha bir əhəmiyyəti bu not-tədris vəsaitinə dəyi Üzeyir Hacıbəylinin redaktorluq etməsidir. Adil-Gəray muğamlar əsasında etüdlər yazmaq fikrini müəllimi dəyi Üzeyir Hacıbəyliyə bildirmiş, yalnız Üzeyir bəy bu ideyanı bəyəndikdən və dəstəklədikdən sonra işə başlamışdır. Muğamlar əsasında yazılan etüdlər üzərində təhlili müşahidələrimiz belə deməyə əsas verir ki, bu etüdlər Ü.Hacıbəylinin təkə redaktorluğu ilə deyil, həm də rəhbərliyi və nəzarət-diqqəti ilə ərsəyə gəlmişdir. Etüdlər üzərində Ü.Hacıbəylinin təcrübəli və professional muğam bilicisi, muğam nəzəriyyəçisi və tar müəllimi kimi dəsti-xətti, redaktə qələmi aydın hiss olunur. Muğamların tar ifaçılıq-texnikasının prinsipləri və məntiqi ilə etüdləşdirilməsi, muğamın melodik xəttinin etüd melodiyası kimi yazıla bilməsi də bu fikrimizi təsdiqləyir.

Muğamlar əsasında tar üçün instrumental etüdlərin yazılması olduqca maraqlı və maraqlı olduğu qədər yeni, yeni olduğu qədər də orijinal bir ideyadır. Bu təşəbbüsü ilə A.G.Məmmədbəyov, əslində, həm tar-not tədrisində, həm muğamların tədrisində, həm də muğamlara yaradıcı münasibətdə keyfiyyətə yeni bir addım atmışdır. “Muğam operası”, “simfonik muğam”, “caz muğam” kimi Azərbaycan musiqisindəki bədii kəşflərlə, yaradıcılıq yenilikləri ilə yanaşı dayana bilən bir yenilik də məhz “muğam etüdləri”dir.

Adil-Gəray muğamlar əsasında etüdlər yazmaqda, əslində muğamların nota yazılmasında növbəti və yeni bir addım atmışdır. Burada “yeni” ifadəsini səbəbsiz işlətmirik. Belə ki, 1930-cu illərə qədər və 1930-cu illərdə muğamların nota yazılması müxtəlif yanaşmalarla həyata keçirilmişdir. Lakin onların ümumi cəhətləri də olmuşdur. Məsələn, muğamların nota yazılmasında ikiəlli fortepiano fakturasının tətbiqi, homofon-harmonik üsluba müraciət olunması, sol əldə burdon (pedal) səslərin geniş istifadəsi, muğamların bir qayda olaraq kaman açarında notlaşdırılması və s.

Adil-Gəray isə tar üçün etüdləri muğamların şöbə ardıcılığı prinsipi ilə bəstələmişdir. Halbuki, müəllif etüdləri muğamların deyil, eyni adlı ladların əsasında da bəstələyə bilərdi. Lakin müəllif etüdlərdə özünün deyil, necə deyirlər, muğamların “müəllifliyini” əsas tutmuşdur. Müqayisə üçün **Səid Rüstəmovun “Tar üçün melodik etüdləri”nə** müraciət edək. Adil-Gəraydan fərqli olaraq, S.Rüstəmov bu etüdləri ladlar üzərində bəstələmişdir.

Bir faktı qeyd etmək yerinə düşər ki, 1945-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin redaktorluğu ilə Kövkəb xanım Səfərəliyeva fortepiano üçün **“Azərbaycan muğamları əsasında yazılan pyeslər”** toplusunu nəşr etdirmişdir (3). Lakin topluya daxil olan pyeslər muğamlarda deyil, ladlarda bəstələn-

mişdir. Pyeslərə aid olan “muğam” sözü Ü.Hacıbəylinin “Ön söz”ündə də, notlarda da rus dilinə məhz “lad” kimi tərcümə olunmuşdur.

Bir daha qeyd edirik ki, Adil-Gərayın məcmuəsinə daxil olan tar üçün etüdlər Azərbaycan ladlarına istinad edən etüdlər deyil, məhz *muğam* etüdləridir. Müəllif muğamları tar üçün etüdləşdirmiş, bu zaman muğamların forma və quruluşunu, muğamların xarakterik melodiya və intonasiya səciyyəsinə, şöbə tərkibini və ardıcılığını, ayaq formulunu məhz etüd janrı və forması daixilində təqdim etmişdir. Bu mənada, muğam etüdləri həm də “instrumental muğam notları” kimi yazılmışdır. Digər tərəfdən, “Muğam etüdləri” muğamların ilk dəfə messo-soprano açarında (“tar açarında”) nota yazıldığı ilk tədris vəsaitidir. Eyni zamanda, bu vəsait muğamların tar üçün ilk not yazısıdır.

Avropa instrumental konsert ifaçılığında təşəkkül tapan və bəstəkar yaradıcılığında geniş müraciət olunan etüd janrını muğamlarla əlaqələndirə bilmək, muğamları etüdləşdirmək, həm də onların instrumental not yazılarına nail olmaq Adil-Gərayın Üzeyir bəylə birlikdə musiqi mədəniyyətimizə və təhsilimizə təqdim etdiyi yeni ideya və yeni təcrübədir. Fikrimizcə, sonrakı illərdə bu təcrübəni, məsələn, xalq rəqsləri əsasında “rəqs etüdləri”, yaxud rəng və diringilər əsasında “rəng etüdləri” yazmaqla davam etdirmək olardı...

Sual oluna bilər ki, Adil-Gərayın muğam etüdlərində muğamların özünəməxsus müstəqil ritmik hərəkəti, muğam melodiyasının improvizəli səciyyəsi nə dərəcədə gözlənilmişdir? Lakin “Muğam etüdləri”nə bu sualla yanaşsaq, deməli, 1930-cu illərə qədər və 1930-cu illərdə nota salınmış muğamlara da elmi obyektivlik nəminə bu sualla yanaşmalıyıq. Elə isə, A.G.Məmmədbəyova qədər muğamların not yazılışında muğamın melodik hərəkət qanunauyğunluqları, muğamın sərbəst metr-ritm hərəkəti, ritmik qruplaşmalar heç də orijinalda olduğu qədər dəqiq gözlənilməmişdir. Lakin muğamların bu not yazılarına səhv kimi yanaşmağın özü kökündən yanlışdır. Bu not nümunələrini muğamın notlaşdırılmasının ilk mərhələləri və bu mərhələlərin metodu, üslubu, yanaşma tərzini kimi qiymətləndirmək lazımdır.

“Tar üçün etüdlər”in mündəricatını təqdim edirik: **1. RAST.** Bərdaşt, Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Xocəstə (Şikəsteyi-fars), Əraq, Pəncigah, Rak; **2. BAYATI-ŞİRAZ.** Bərdaşt, Bayatı-Şiraz, Bayatı-İsfahan, Bayatı-Şiraz, Üzzal; **3. ÇARGAH.** Bərdaşt, Çargah, Çöhəri, Hasar, Müxalif, Mənsuriyyə; **4. MAHURİ-HİNDİ.** Bərdaşt, Mahur, Üşşaq, Hüseyni, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Əraq; **5. ŞÜŞTƏR.** Bərdaşt (zabil), Şüştər, Məsnəvi, Mələvi, Tərkib; **6. SEGHAH.** Bərdaşt, Segah, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Qərai; **7. ŞUR.** Bərdaşt, Şur, Şur-şahnaz, Səmai-şəms, Hicaz, Sarənc.

Göründüyü kimi, bu etüdlərdə “bərdaşt” şöbəsi “bərdaşt” kimi yazılmışdır. Belə yazılışı dövrün ifaçı leksikası, deyiliş tərzini ilə əlaqələndiririk. Belə ki, keçmiş ifaçıların danışdığı dilində bu şöbə, əslində belə deyilmiş və

yəqin ki, Adil-Gəray bu adın deyildiyi kimi də yazılmasını üstün tutmuşdur. Etüdlərdə muğamların “Mayə” şöbəsinin adına rast gəlmirik, lakin buna baxmayaraq, hamısında “Mayə” nota yazılmışdır. Sadəcə, müəllif, “Mayə” əvəzinə şöbənin adını muğamın öz adı ilə yazmışdır. Nəzərə alaq ki, keçmiş muğam ifaçıları da “Mayə”ni muğamın öz adı ilə çalib-oxuyurdular. Etüdlərdə “Ayaq” sözünə rast gəlinməsə də, müəllif bütün etüdlərdə muğamların “ayağ”ını nota yazmışdır. Etüdlərin muğamla əlaqəli maraqlı cəhətlərindən biri müəllifin muğam melodiyasının improvizəli səciyyəsinə bəzən “*ad libitum*” termini ilə nail olmasıdır. “*Ad libitum*” yəni, muğamvari sərbəst çalğı Rastın şöbə sonluqlarında-ayaqlarında yazılmışdır:



Dəqiq, müntəzəm xanə ölçüsü olmayan muğam melodiyaları M.Adil-Gəray tərəfindən dəqiq və müntəzəm xanə ölçüsü ilə “etüd melodiyası” kimi yazılmışdır. Müəllif belə bir uğurlu və məntiqli yanaşmasında çox mürəkkəb və çətin bir məsələni də həll edə bilmişdir. Belə ki, muğam etüdlərində hər bir muğamın özünəməxsus, spesifik melodiyası və intonasiyası, melodik ibarələri və ayaq (kadans) formulları aydın eşidilir. Buna isə A.G.Məmmədbəyov həm ifaçılıq istedadı, həm pedaqoji təcrübəsi, həm bəstəkarlıq istedadı və həm də musiqi alətinə (tara) kamil bələdliliyi sayəsində nail olmuşdur.

Müəllif muğam melodiyasının orijinallığına nail olmaq üçün sadə və mürəkkəb melizmlərdən, qruplaşmalardan, zəng simlərdən, pauzadan, fermatodan, münasib terminlərdən yerli-yerində və məharətlə istifadə etmişdir. Bu da muğam etüdlərini instrumental muğam səslənməsinə yaxınlaşdıran texniki üsul və vasitələr kimi maraq doğurur.

Diqqət etsək, görərik ki, muğam etüdlərində müəllifin göstərdiyi ifa ştrixləri muğamın təfsirinə, tarda muğamın özünəməxsus tembr və ifadə tərzinə, muğamın instrumental səslənməsinə istiqamətlənmiş, bunlara uyğun olaraq yazılmışdır. Müəllif tarda muğamın instrumental təfsirini çox böyük ustalıqla və uğurla etüd janrınınin bədii və texniki tələbləri ilə uyğunlaşdırmış, muğam və etüd janrları arasında ən optimal bağlantıya nail olmuşdur.

Beləliklə, nəticə çıxarıyıq: 1. A.G.Məmmədbəyov tar üçün yazdığı etüdlərdə Azərbaycan instrumental muğam janrı ilə - Avropa instrumental-ifaçılıq janrı etüdüün sintezinə nail olmuşdur; 2. Adil-Gərayın “Tar üçün etüdlər”i, yəni “Muğam etüdləri” 1940-cı illərdə muğamın nota yazılmasında növbəti addım və mərhələ təşkil edir; 3. Adil-Gərayın “Tar üçün etüdlər” məcmuəsinə XX əsrdə muğamların yeni yanaşmada not-yazı

nümunələri daxildir; 4. M.Adil-Gərayın “Muğam etüdləri” muğamların tar üçün instrumental işlənməsi yolunda ilk addım və uğurlu faktdır, nümunədir.

Ədəbiyyat:

1. M.Adil-Gəray. Tar üçün etüdlər. (Yuxarı kurslar üçün). Redaktor SSRİ xalq artisti Ü.Hacıbəyli. B.: Azərb. Döv. Mus. nəşr. 1943, s. 31.
2. M.Adil-Gəray. Muğam etüdləri. (Tar sinfinin yuxarı kursları üçün). İkinci nəşr. Ön sözün müəllifi Ə.Rəhmətov. B.: Gənclik. 1998. s. 34.
3. K.Səfərəliyeva. Azərbaycan muğamları əsasında yazılmış pyeslər. Redaktoru SSRİ xalq artisti Ü.Hacıbəyli. B.: Azdövmusnəşr. 1945. s. 51.

Ариз Абдулалиев

«Мугамные этюды» Адиль-Герая как новый этап в нотной записи Азербайджанских мугамов

РЕЗЮМЕ

В статье Абдулалиева А.А. исследуется сборник «Этюды для тара» композитора, знатока мугамов и выдающегося учителя по специальности тар Адиль-Герая Мамедбекова. Сборник издан в 1943 году в Баку. Этюды написаны на основе мугамов, носят мугамные названия, в каждой из сети этюдов сохранена соответствующая мугамная форма и мелодия. В статье «Мугамные этюды» автором впервые рассматривается и анализируется в аспекте нотной записи и обработки азербайджанских мугамов.

Ключевые слова: *Адиль-Герай Мамедбеков, «Этюды для тара», мугамные этюды, нотная запись мугамов, новый этап*

Ariz Abdulaliyev

“Mugam etudes” of Adil-Garay as new stage in notating of Azerbaijan mugams

SUMMARY

Adil-Garay Mammedbeyov was famous music teacher, composer and music-pedagogical methodist. He composed “Etudes for tar” in 1943. Uzeyir Hajibayli was editor this etudes collection. These etudes are the first muqam etudes in Azerbaijan music education. That is why this “Etudes for tar” is called as “Muqam etudes”. In this article “Muqam etudes” is investigated in aspect of notating of Azerbaijan muqams.

Key words: *Adil-Garay Mammedbeyov, “Etudes for tar”, muqam etudes, notating of muqams, new stage*

Rəyçilər: sənətsünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabov;
sənətsünaslıq namizədi, professor Vaqif Əbdülqasimov.

Арзу ИСМАЙЛОВА

*Старший преподаватель кафедры
«Методики и специальной педагогической подготовки»
БМА им.Уз.Гаджибейли*

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПЕРВОГО В АЗЕРБАЙДЖАНЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ ПО ОБУЧЕНИЮ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Ключевые слова: *Процесс фортепианного обучения в Азербайджане – учебное пособие – методическая и практическая значимость*

Прошло более шестидесяти лет со дня издания первого в Азербайджане учебного пособия по обучению игре на фортепиано, созданного опытными педагогами-методистами Лидией Николаевной Егоровой и Региной Ивановной Сирович под редакцией К.К.Сафаралиевой, которые заложили основу в развитии методики начального фортепианного обучения в Азербайджане. Их вклад в развитии отечественной теории и практики начального фортепианного обучения и сегодня трудно переоценить.

Значительную помощь в создании данного пособия оказали и видные азербайджанские музыканты: Уз.Гаджибейли, К.К.Сафаралиева, К.Караев и многие другие, которые глубоко осознавая его актуальность, всячески содействовали его составлению, внося творческие идеи, помогая ценными советами, создавая сочинения специально для детей. Данное издание на протяжении многих десятилетий было основным, самым распространённым и широко используемым в качестве учебного пособия для начинающих пианистов. В виду широкой практической популярности в дальнейшем Сборник переиздавался восемь раз.

Данное пособие рассчитано на первые два года фортепианного обучения. Его авторы, талантливые и опытные педагоги-методисты, основоположники курса методики и педагогической практики для студентов-пианистов в Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибейли, составляя его, учитывали, основные положения и принципы методики фортепианного обучения.

Анализ содержания учебного пособия, показывает, что пристальное внимание они уделяют развитию слухового восприятия с помощью пения изучаемого текста, записи несложных знакомых мелодий, умению играть в ансамбле, развитию навыков транспонирования, навыков чтения музыки с листа, подбору песен и мелодий по слуху. Рассмотрим, какими важными факторами определяется методическая ценность настоящего пособия.

Прежде всего, последовательное, по степени трудности распределение учебного материала: авторы начинают фортепианное обучение по нотам с записи знакомых песен в скрипичном ключе и постепенно от песни к песне расширяется элементарная музыкальная грамотность. Постепенность приобретения музыкальной грамоты, помогает глубоко осознавать её и легче усваивать. Составители подчёркивают, что до начала обычного обучения игре на фортепиано каждый начинающий ученик должен пройти предварительный период музыкального воспитания. Ученика постепенно следует приучать слушать музыку активно, сосредоточив внимание. Он должен разбираться в характере музыки, слышать перемены ритма, динамические оттенки, выразительность музыкальных фраз и т.п.

Будучи опытными методистами, Л.Н.Егорова и Р.И.Сирович считали, что педагог может перейти к непосредственному обучению игре на фортепиано, активно направляя учащегося на путь активного слухового восприятия музыки и запоминания простейших мелодий. И в дальнейшем, работа над исполнением музыки должна быть неразрывно связана с развитием активного её восприятия. Следовательно, не следует спешить научить ученика «играть» по нотам. Нотная запись вводится лишь тогда, когда у ученика выработано достаточно чёткое звуковое представление и когда процесс чтения нот может быть осуществлён лишь после звукового представления исполняемого.

В этот подготовительный период развития «внутреннего» слуха и целенаправленного слушания музыки работа с учащимися идёт по следующим направлениям: накопление учащимися некоторого музыкального опыта и музыкально-слуховых представлений, воспитание ориентировки в характере движения мелодии и развитие звукового воображения; знакомство с фортепиано на слуховой основе путём подбирания мелодий по слуху.

Обучаясь игре на фортепиано, дети часто испытывают желание перенести на него знакомые им песни. Это детское стремление необходимо активно поощрять и использовать его для развития общих музыкальных способностей учащихся. Предоставлять им возможность играть эти песни с самостоятельно придуманным простейшим

и разнохарактерным видами сопровождения. Подбор по слуху (особенно аккомпанемента) развивает гармонический слух и музыкальную память, стимулирует умение «слышать» клавиатуру, а также помогает проявить творческую инициативу, фантазию, способствует и различного рода поискам за инструментом, ведущим в дальнейшем к развитию навыков импровизации.

В процессе начального фортепианного обучения огромное значение имеет связь и соответствие предлагаемых ученику музыкально-теоретических знаний с их непосредственным воплощением на инструменте. Именно с этих позиций, в сборнике Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович осуществляется гармоничная связь теоретического и практического учебного материала. Ознакомление с каждым конкретным теоретическим правилом, знанием, практическим навыком и умением исполнения на рояле, происходит на специально подобранном музыкальном материале.

Музыкально-теоретические знания необходимы как средство, чтобы приблизиться к постижению сущности музыки. Но только таким путём, путём осмысления услышанного и обобщения познанного можно незаметно ввести юного пианиста в сферу высокой эстетической духовности музыкального искусства. Другими словами, все музыкально-теоретические знания подкрепляются практической (исполнительской) реализацией, следовательно, они запоминаются осознанно и надолго.

В сборнике помимо зарубежной фортепианной литературы широко представлен и национальный музыкальный материал: обработки азербайджанских народных песен, танцев, фортепианные переложения произведений азербайджанских композиторов в самых различных жанрах, а также произведения, специально написанные для начального этапа обучения игре на фортепиано. Особую дидактическую ценность в нём для развития юных пианистов имеют небольшие мелодии и этюды, написанные на основе азербайджанских ладов Уз.Гаджибейли, К.Сафаралиевой и Н.Карницкой.

Такое сочетание, безусловно, является одной из самых положительных качеств учебного пособия, так как учитывает особенности слухового восприятия обучающегося. Авторы включили в свой сборник и пьесы, основанные на азербайджанских мугамах, такие как «Раст», «Шур», «Шюштер», «Баяты-Шираз», «Сейгях» и другие, которые помогают развить ладовое чувство начинающих пианистов, а в дальнейшем сохранять гармонию между восприятием западноевропейской (мажоро-минорной) и азербайджанской народно-национальной ладовой системы.

В учебном пособии широко представлен и музыкальный фольк-

лор других народов, что способствует расширению слуховых представлений обучающегося, развитию его музыкального кругозора.

В сборнике осуществляется и последовательное знакомство с основными средствами музыкальной выразительности, так как юные музыканты учатся целостно воспринимать музыкальные образы в связи с теми выразительными средствами, которые были использованы композитором для передачи этих образов: ритм, мелодия, сопровождение, динамика, тембр и т.д. Знакомство детей в процессе восприятия музыки с основными компонентами музыкального языка предполагает и комплексный подход к формированию их музыкального слуха.

Ещё одним методически ценным фактором данного пособия является последовательность освоения фортепианных навыков: авторы выбирают путь от *non legato* к *legato*, затем к *staccato*. Учитывая на начальном этапе данную последовательность, авторы в дальнейшем активно используют произведения с различными видами фортепианного туше, исполнение которых способствует их всестороннему формированию. На основе данного освоения закладывается будущий фундамент пианистической техники.

Немаловажным методическим качеством сборника является и представленные в нём многочисленные ансамблевые номера, которые помогают активно развивать ритмическое чувство начинающих пианистов, способствуют формированию первоначальных навыков ансамблевого исполнения.

Современная фортепианная методика рекомендует начинать игру ученика в ансамбле с педагогом буквально с первых уроков. Подобное музицирование крайне заинтересовывает детей, так как они сразу же чувствуют себя «настоящими» исполнителями, участниками интересной музыкальной игры. Например, педагог исполняет знакомую попевку (скажем позывные радиопередач) или простейшую песню, а ученик играет «сопровождение» на одной или нескольких клавишах в верхнем или нижнем регистре фортепиано. Если партия педагога достаточно прозрачна и проста, а партия ученика хоть и элементарна, но осмысленна, то такого рода совместная игра закладывает основы слухового внимания и ритмической дисциплины, а также можно использовать партию ученика для формирования начальных навыков звукоизвлечения.

Принципиально ценным дидактическим фактором является и представленная в его содержании многожанровость фортепианной литературы: педагогический репертуар пособия включает все основные жанры: этюды, различные полифонические произведения, разнохарактерные пьесы, сонатины, сонаты, вариации, ансамбли.

Обобщая дидактическое содержание учебного пособия, необходимо отметить, что оно направлено на последовательное и всестороннее развитие общих музыкальных способностей (слух, ритм, память), на формирование различных пианистических навыков и умений, на воспитание творческой самостоятельности начинающего пианиста, на активное развитие музыкального мышления, творческой фантазии и воображения, на достижение гармонического сочетания теоретических и практических музыкальных знаний и на исполнительское освоение западно-европейской и национальной фортепианной литературы различных жанров, стилей, эпох и направлений.

Работая с юным пианистом и обучая его основам фортепианной игры на материале учебного пособия для начинающих, составленного Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович, необходимо учитывать, что оно составлено с учётом умственных, физических, психологических особенностей детского возраста. Поэтому его использование и применение в учебном процессе требует необходимую адаптацию и соответствие особенностям начального этапа обучения. Нередко из-за недопонимания данного фактора педагог-пианист не способен добиться положительных результатов в процессе обучения своего ученика игре на фортепиано, который, не проявляя особого интереса к занятиям, развивается медленно и неэффективно.

Часто педагог ограничивается на уроке кратким и «сухим» изложением необходимых правил фортепианного исполнения, а затем выбором и разучиванием из сборника начального обучения избранных пьес. При таком подходе, процесс обучения игре на фортепиано, становится в лучшем случае лишь «обязанностью», «долгом», а не вхождением в мир музыкального искусства, фортепианной литературы и творческого самовыражения за роялем.

В целом, сборник начального обучения игре на фортепиано Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович, сохранив и в настоящее время свою методическую значимость и практическую ценность, продолжает пользоваться большим успехом в широкой педагогической практике наряду с новыми изданными учебными пособиями в области начального обучения игре на фортепиано. На основе его изучения выросло и продолжает формироваться несколько поколений пианистов, он и сегодня является настольной книгой начинающего свои первые шаги в фортепианном обучении ученика. Сборник Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович стал показательным образцом для всех последующих изданных учебных пособий начального фортепианного обучения в республике. В этом важном выводе и заключается историческая роль, а также практическая значимость первого учебного пособия обучения игры на фортепиано.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л.-М.: Сов. композитор, 1973.
2. Видные деятели Азербайджанской фортепианной культуры. /Сост. Т.А.Сеидов, Баку: Ишыг, 1988.
3. Гаджибеков Уз. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Азернешр, 1966.
4. Егорова Л.С., Сирович Р.И. Пособие для начального обучения игре на фортепиано. Под редакцией К.К.Сафаралиевой. 5-ое издание, Баку: Азгосиздат, 1963.
5. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Аз. Гос. Изд., 2006.
6. Впервые учебное пособие было издано в 1949 году издательством «Азернешр».

Arzu İsmayılova

Azərbaycanda ilk fortepiano təlimi üzrə dərs vəsaitinin tarixi rolu

XÜLASƏ

Müəllif öz məqaləsində Azərbaycanca 1949-cu ildə nəşr olunmuş ilk fortepiano təlimi üzrə dərs vəsaitinin tarixi rolunu araşdırır. Bu dərslik təcrübəli pianoçu-müəllimlər L.N.Yeqorova və R.İ.Siroviç tərəfindən tərtib olunmuşdur. Onun metodik əhəmiyyəti geniş və uzunmüddətli fortepiano təliminin təcrübəsində yoxlanılıb. İndiki dövrdə öz aktuallığını itirməyən dərs vəsaiti, 60 il ərzində səkkiz dəfə yenidən nəşr olunub.

Açar sözlər: *Azərbaycanda fortepiano təlimi prosesi – dərs vəsaiti – metodiki və praktiki əhəmiyyəti*

Arzu Ismayilova

Historical role of Azerbaijan's first tutorial for teaching to play the piano

SUMMARY

The author in her article considers the historical role of first tutorial for piano, published in Azerbaijan in 1949, which was written by experienced teacher-pianist L. N.Yegorova and R. I. Sirovich. The methodological importance of the tutorial is verified by long-term and widespread practice. During more than 60 years it has been republished 8 times. But till now it maintains its currency.

Key words: *The process of teaching to play the piano in Azerbaijan – tutorial - methodological and practical significance*

Rəyçi: BMA-nın professoru, pedaqoji elmlər doktoru
T.F.Kəngərinskaya.

Aynurə ABIŞOVA
AMK-nın müəllimi

RAUF HACIYEV - 90

Açar sözlər: *Rauf Hacıyev, mahnı, musiqili komediya*

Rauf Hacıyev həm respublikamızda, həm də onun hüduqlarından kə-narda öz yaradıcılığı ilə tanınan görkəmli bəstəkarlarımızdan biridir. Ge-niş kütlə arasında o, operetta janrının müəllifi kimi şöhrət qazanmışdır. Keçmiş sovetlər dönməində elə bir musiqili komediya səhnəsi yox idi ki, orda R.Hacıyevin operettaları səslənməsin. Onun təbii, parlaq musiqi ist-tedadı vardı. Teatra, yumora olan özünəməxsus hissiyyatı ilə bağlı ola-raq, yaratdığı səhnə əsərləri dinləyici kütləsi tərəfindən hər zaman sevilir.

R.Hacıyevin yaradıcılığı təkcə musiqili komediyalardan ibarət deyil. Yeddi il Əlcəzairdə yaşayıb-yaradan bəstəkar orda bir neçə balet yazır. Bu da Əlcəzair xalqının milli balet janrının əsasını qoyur. Bununla yanaşı, o, simfonik və instrumental əsərlərin də müəllifidir. Bir sözlə, bu bəstəkar geniş yaradıcılıq diapazonuna malikdir. İstedadlılığı, parlaq melodikası onun yazdığı kiçik janr olan mahnı melodiyasını belə xalqın ürəyində yaşadır. Dövrünün musiqi cəmiyyəti arasında seçilmək hər yetişən və fəaliyyət göstərən bəstəkara nəsb olmur. Yaşadığı zamanda və ondan sonrakı illərdə böyük zövqlə dinlənən əsərləri R.Hacıyevin lirika bulağından bəhrələnən melodiyasının şirinliyindən irəli gəlir. Azərbaycan musiqi tarixində öz yara-dıcılığı ilə böyük maraq doğuran bəstəkarlardan biri kimi R.Hacıyevin fəaliyyəti həmişə musiqisəvərlər və musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu, istər onun sağlığında olsun, istərsə də vəfatından sonra.

Hamının yaxşı tanıdığı və sevə-sevə dinlədiyi “Sevgilim” mahnısı həm milli musiqi elementlərini, həm də estrada musiqisinin professional sintezinin bariz nümunəsidir. Onun başqa mahnıları da gözəldir: “Leyla”, “Abşeronu bahar gəlir”, “Sevgilim, sənə çələng hörərəm”, “Ceyran” və s. Xalqın rəğbətini qazanan bu mahnıların ömrü əbədidir. İllər ötdükə unu-dulmayan, hər yeni gələn nəslin dilində əzbər olan, qəlbləri oxşayan bu melodiyalar müəllifinin adını daha uca zirvələrə qaldırır. R.Hacıyevin mahnıları başqa dillərdə də ifa olunmuşdur. Daha çox rus dilində eşitmiş olduğumuz mahnılarından başqa, eston müğənnisi Tous Rey öz dilində bəstəkarımızın “Sənsiz” mahnısını da gözəl ifa etmişdir.

Bəstəkarın ilk irihəcmli bəstəsi olan “Gənclik” simfoniyası tələbəklik il-

lərində onun simfonik musiqi janrında formalaşaraq irəliləyəcəyini göstərirdi. Lakin o, mahnı kimi demokratik janrda əsər yazmağa üstünlük verir. Milli musiqiyə dərinədən bələd olmaq onun mahnılarının xalq musiqisi kimi sevilməsinə və uğurlu gələcəyini təmin etdi. Beləliklə, R.Hacıyev digər janrlarda da qələmini sınayaraq, yaradıcılıq istiqamətini mahnı və musiqili komediya musiqisinə yönəltdi.

Həyatın müxtəlif hadisələrini, düşüncələrini musiqidə müasirliklə sintez etmək R.Hacıyev melodiyasına məxsus özəllik idi. O, insanlara, onların ürəklərinə həyəcan və səmimiliklə sirayət edən musiqi yaratmaqla həmin yaratdıqlarının əbədi yaşarlığını təmin etmişdir. Zamanın nəbzini tutan, onu eşidən, insanlara sevinc bəxş edən istedadlı bəstəkarımızın yaradıcılığı sanki günəş şüaları ilə işıqlandırılıb.

Yurduna bələd olmaq üçün onu qarış-qarış gəzmək istəyi yüksək olan bəstəkarımız xalqın ənənəvi melodiyalarını toplamaqla məşğul olurdu. Bu məqsədlə də doğma torpaqları başdan-başa gəzib insanlarla daim ünsiyyətdə olaraq o, xalq mahnılarının ruhunu dərinədən duya bilmişdi. Məhz buna görə də xalq havaları onun üçün həmişə yaradıcılıq mənbəyi olmuşdur. Onun mahnıları mərdliyi, ifadəliliyi ilə yanaşı, lirik, şən, məzəli emosiyalarla da zəngindir. Məhz mahnıların bu məzmunu peşəkar müğənniləri hər zaman özünə cəlb etmişdir. Onların repertuarında daim R.Hacıyevin gözəl, məlahətli mahnıları mühüm yer tutur.

Operettalar və mahnılar müəllifi olan bəstəkar Y.Milyutin bəstəkarımız haqqında dediyi sözləri xatırlatmaq istərdim: “Rauf Hacıyevin bir xüsusiyyəti olduqca qiymətlidir: o, məharətlə, böyük ustalqla milli folkloru nüfuz etməyi və onun mahiyyətini açıb göstərməyi bacarır” (1, s. 4).

Azərbaycan xalqının görkəmli bəstəkarı Rauf Hacıyevin bu il anadan olmasının 90 illiyi qeyd edildi. Bu məqsədlə də biz onun yaradıcılığını ehtiva edən məqaləni yazmağı böyük bəstəkarın xatirəsi qarşısında borc bilirik. Musiqi tarixində R.Hacıyev öz dəsti-xətti ilə tanınan bəstəkardır. Onun musiqisi özünəməxsus və zəngin milli intonasiyalarla seçilir.

Rauf Hacıyev 1922-ci il may ayının 15-də Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Kiçik yaşlarından o, əmisi Həsənbəy Zərdabinin qızı Qəribsoltan Məlikovanın himayəsində böyümüşdür. Ziyalı və savadlı olan bu qadın Raufun gələcəkdə bacarıqlı bir Azərbaycan vətəndaşı kimi yetişməsi yolunda mühüm rol oynamışdır. Çox erkən musiqi istedadına malik olmasına diqqət yetirən Qəribsoltan xanım onun bu qabiliyyətinə təkan verən müəllimə ehtiyac olduğunu duydu. Bu məqsədlə də yeddi yaşlı Raufu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk yetirmələrindən olan görkəmli pianoçu Kövkəb Səfərəliyevanın sinfinə gətirir. Başqa şagirdlərdən ilk zamanlardan öz istedadı ilə seçilməyə başlayan bu kiçik yaşlı gələcək bəstəkar artıq improvizələrini, yeni əsərlərini kağız üzərinə köçürmək istəyirdi. Bundan ötrü onun nəzəri-bəstəkarlıq fənlərinə yiyələnməsi zəruri idi. Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin məsləhəti ilə Bakı musiqi mək-

təbinin “Nəzəri-bəstəkarlıq” şöbəsinə qəbul olmaq Raufun professional istiqamətdə yönəlməsinə yol açdı.

G.Burşteynin rəhbərliyi altında yaradıcılıq məşğələlərinə davam edir, onu əhatə edən tanınmış çevrəsinin bilik mənbəyindən maksimal dərəcədə bəhrələnməyə çalışırdı. Özünün ilk mahnılarını “Samur”, “Gənclik mahnısı”nı və s. yazır. Bunlar gənc bəstəkarlar arasında keçirilən müxtəlif festivallarda birinci dərəcəli mükafatlara layiq görülmüşdür. Operetta janrı da həmin illərdən onu cəlb edirdi. 1940-cı illərə təsadüf edən “Tələbələrin kələyi” (librettosu M.Mərdanovundur) adlı musiqili komediyası bu janrda onun ilk addımları hesab oluna bilər.

Üzeyir Hacıbəylinin xeyir-duası ilə musiqi aləminə baş vuran hər bir musiqiçinin qətiyyətlə söyləmək olar ki, uğurlu gələcəyi təmin olunmuşdur. Bu xoşbəxtliyə nail olmaq şərəfini hiss edən gələcək bəstəkar Rauf Hacıyev professional təhsil almaq üçün qarşısına məqsəd qoymuşdu. 1941-ci ildə o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Bəstəkarlıq” şöbəsinə daxil olur. İstedadlı, təcrübəli ustaların yaradıcılıq ənənəsindən qidalanan bəstəkar əlbəttə ki, gələcəyin müstəqil dəsti-xətti ilə tanınan və xalqın sevimlisi olan sənətkar kimi yetişməli idi. Məhz dahi bəstəkarımız Qara Qarayevin sinfində dərs almaq R.Hacıyev üçün həyatının ikinci bir xoşbəxtliyi oldu. Ustad bəstəkardan əldə etdiyi bilgilər onun yaradıcılıq yolunda fərdiliyini boğmadı, əksinə, özünəməxsus yaradıcılıq cığırı açdı.

R.Hacıyevin yaradıcılığında caz elementləri milli musiqi intonasiyaları ilə yanaşı səslənir. Buna səbəb hələ gənc yaşlarından bəstəkarın caz musiqisinə göstərdiyi maraqdır. Bəstəkar Tofiq Quliyevin rəhbərlik etdiyi ilk Azərbaycan Dövlət caz orkestrinin tərkibində çalışır. Müharibədən sonra isə bu orkestrin rəhbərliyi R.Hacıyevin çiyinlərinə düşür. Keçmiş sovetlər dönməsində yaşanan bütün yasaqlara rəğmən bəstəkar bir neçə il caz orkestrinin yaşanması üçün çox mücadilələr edir. 1954-1972-ci illər ərzində orkestr bir sıra ölkələrdə, şəhərlərdə konsertlər verir. Beynəlxalq festivallarda gurultulu alqış sədaları ilə qarşılanan orkestr dəyişik ifaya malik idi. Məhz bu kollektivin nəzdində “Qaya” vokal kvarteti yaranır.

Müxtəlif janrlarda əsərlərə müraciət etsə də, bəstəkarın yaradıcılığının zirvəsini mahnılar təşkil edir. 150-dən çox mahnı yaradan bəstəkar geniş dinləyici kütləsinin zövqünü, estetik tərbiyəsini ön plana çəkir. Məhz mahnı ilə xalqa daha yaxın olacağını doğru olaraq düşünür. Həqiqətən də “Mənim Azərbaycanım”, “Gənclik valsı”, “Yaz gəlir”, “Abidə”, “Bənövşə” və başqa bir sıra mahnılar obrazlılığı, xarakteri, harmoniyası, əhval-ruhiyyəsinin fərdiliyi ilə fərqlənir.

Böyük Vətən müharibəsi illərində bütün Azərbaycan bəstəkarları kimi R.Hacıyev də kütləvi mahnılar yazır. Hətta bir müddət könüllü olaraq cəbhə bölgəsində vuruşur. Orda əsgərlərdən ibarət həvəskar orkestr yaradır. Əsgərlərin əhval-ruhiyyəsini yüksəltməkdən ötrü vətənpərvərlik mövzusunda mahnılar yazır.

Qeyd etdiyimiz kimi, R.Hacıyevin yaradıcılıq tərcümeyi-halında operettalar da mahnılar qədər mühüm yer tutur. 7 operettanın müəllifi olaraq, gündəlik məişətimizdə baş verən hadisələri canlandırmaq əsərlərinin mərkəzi xəttini təşkil edir. Xalqa hər addımında daha yaxın olmağa can atan bəstəkar musiqili komediyalarında da öz ənənəsinə sadıq qalmışdır. “Romeo mənim qonşumdur”, “Qonşular”, “Məhəbbətim mənim – Kuba”, “Dördüncü fəqərə”, “Qafqaz əsiri”, “Ana, mən evlənirəm”, “Yolayrıcında” operettalarından beşi Moskva Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur. Bu, həm bəstəkar üçün, həm də Azərbaycan musiqi tarixi üçün böyük uğur sayılır. Təkcə “Romeo mənim qonşumdur” operettası 23 teatr səhnəsində səsləndirilmişdir. 1963-cü ildə isə rejissor Ş.Mahmudbəyovun quruluşu əsasında “Azərbaycanfilm” studiyası bu operettanı ekranlaşdırmışdır.

Coşqun musiqi dili, sırf milli koloriti ilə seçilən operettalar içərisində “Qonşular” musiqili komediyası isə eyni zamanda müasirliyi də özündə ifadə edir. “Məhəbbətim mənim – Kuba” bəstəkarın yaradıcı simasına yeni cizgilər aşılardan biridir. O, Kuba xalqının milli xarakterini özünəməxsus dəsti-xətti, yazı üslubu ilə açmağa çalışmışdır.

Bəstəkarın bütün operettalarında musiqi aparıcı rol oynayır. Milli xalq rəqs ritmləri, estrada musiqisinin müəyyən elementləri ilə sintez ümumən R.Hacıyev musiqisinə xas olan xüsusiyyətdir.

Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 100 illiyinə həsr etdiyi “Ordanburdan” musiqili komediyası isə onun sonuncu operettasıdır. Azərbaycan televiziya tamaşası sahəsində göstərdiyi təcrübəyə nümunə olan bu operetta məhz Azərbaycan televiziya və radio verilişləri şirkətinin sifarişli ilə yazılmışdır.

R.Hacıyev bunlarla yanaşı, balet, süita, kantata, oratoriya və başqa janrlarda da qələmini sınaq edir. Onun Niyazi ilə birlikdə yazdığı xor və simfonik orkestr üçün “Kolkox süitasi” məhz görkəmli dirijor-bəstəkar Niyazinin rəhbərliyi altında səslənmişdir. Əsasını Azərbaycan mahnı və rəqs intonasiyaları təşkil edir. Əsər parlaq koloriti ilə seçilir.

Vokal-simfonik musiqi sahəsində “Bahar” adlı kanatatası bəstəkara müvəffəqiyyət gətirdi. İki xoreoqrafik miniatürləri – “Ləzgihəngi” və “Yallı” ayrı-ayrılıqda müstəqil kompozisiya lövhələridir ki, xalq rəqs ənənələri əsasında qurulmuşdur. Kino musiqisi də bəstəkarın yaradıcılığından yan keçmir. Bir çox tanıdığımız filmlərə yazdığı gözəl musiqi parçaları onun bu sahədə də bacarığını üzə çıxarır. Bunlar “Kölgələr sürünür”, “Qara daşlar”, “Bir qalının sirri”, “Mən rəqs edəcəyəm”, “Əhməd haradadır?”, “Qaraca qız”, “Nizami”, “Onun 150 yaşı var idi” və s. kinofilmlər 1950-ci illər və daha sonrakı illərə təsadüf edən yaradıcılıq məhsuludur.

R.Hacıyevin ictimai fəaliyyəti haqqında da fikir söyləmək vacibdir. Çünki o, Azərbaycan musiqi ictimaiyyətində mühüm xidmətlər göstərən

bəstəkarlarımızdandır. O, 1964-cü ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru, daha sonrakı ildən isə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Naziri təyin olunur. Nazir işlədiyi müddətdə Azərbaycan Dövlət xor kapellası, Mahnı Teatrı, Azərbaycan Dövlət rəqs ansamblı və dünyada birinci Xalçaçılıq muzeyi açılır. Bundan başqa, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin birinci katibi və İdarə heyətinin katibi vəzifələrində də əzmlə çalışmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan musiqi tarixini əsərləri ilə zənginləşdirən görkəmli bəstəkarımız Rauf Hacıyev həyatını və yaradıcılıq taleyini xalqın mədəni irsinin inkişaf etdirilməsi ilə başa vurmuşdur. Adı tarixə həkk olan belə sənətkarlar hər zaman qəlblərdə yaşayır. Onların yaratdıqları isə könül oxşayaraq, bizi musiqinin sirli aləminə səyahət etməyə çağırır.

Ədəbiyyat:

1. E.Abasova. Rauf Hacıyev. B.: Azər nəşr, 1967.
2. R.Zöhrabov. Rauf Hacıyev-80. Onun musiqisi həmişəyaşardır. "Musiqi dünyası" jurnalının internet saytı. www.musiqi-dunya.az

Айнура Абышова

Рауф Гаджиев-90

РЕЗЮМЕ

В этом году отмечается 90-летие со дня рождения талантливого композитора азербайджанского народа Рауфа Гаджиева. Рауф Гаджиев является автором многих песен, музыкальных комедии, симфоний, балетов и т.д. Это статья посвящена творческому пути этого выдающегося композитора.

Ключевые слова: *Рауф Гаджиев, песни, музыкальные комедии*

Aynura Abishova

Rauf Hajiev-90

SUMMARY

Talented Azerbaijani composer Rauf Hajievs 90 year's anniversary is celebrated this year. Rauf Hajiev is the author of songs, musical comedies, symphonic music, ballet etc. The article deals with above mentioned creative works of the composer.

Key words: *Rauf Hajiev, songs, musical comedy*

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev;
sənətşünaslıq namizədi, dosent Arzu Quliyeva.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (17)

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: 23.07.2012
Çapa imzalanmışdır: 06.09.2012
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 987
«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.