

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZİRLİYİ

---

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

# KONSERVATORİYA

*ELMİ NƏŞR*

**№ 1 (23)**

Bakı – 2014

## TƏSİSÇİ:

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası**

### REDAKSIYA HEYƏTİ:

*Siyavuş Kərimi*  
*Vaqif Əbdülqasimov – baş redaktor*  
*Rasim Nəbioğlu – redaktor*  
*Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib*  
*Arif Babayev*  
*Akiş Quliyev*  
*Gülnaz Abdullazadə*  
*Nazim Kazimov*  
*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) 539-71-26; (050) 395-86-42; (050) 329-18-81

[www.conservatory.az](http://www.conservatory.az)

## MÜNDƏRİCAT

### Yubileylər, rəylər, xatirələr \* Юбилей, отзы́вы, воспомина́ния

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının kollektivi** .....5

### Aşıqsünaslıq \* Ашы́говедение

**Afaq RÜSTƏMOVA.** Aşiq musiqi nümunələrindən ümumtəhsil məktəblərində istifadə imkanları .....7

### Bəstəkarların yaradıcılığı \* Творчество композиторов

**Aygül SƏFİXANOVA.** Süleyman Ələsgərov və xalq musiqisi .....19

**Dilbər ƏHMƏDOVA.** Cahangir Cahangirovun mahnılarının janr və üslub xüsusiyyətləri .....23

**Elmira SÜLEYMANOVA.** Cövdət Hacıyevin fortepiano sonatasının bəzi üslub xüsusiyyətləri .....29

**Leyla MURADZADƏ.** İohannes Bramsın vokal yaradıcılığı haqqında .....33

**Nərgiz ƏLİYEVƏ.** Barokko dövründə fleyta alətinin təkamülü .....39

**Rövşən ƏMRAHOV.** XVIII əsrin 70-80-ci illərində trio janrının inkişaf tendensiyaları .....43

**Sunay MƏMMƏDƏLİYEVƏ.** Aqşin Əlizadənin xor musiqisi (1990-cı illər) .....48

**Bafa XAHBƏKOVA.** Драматургические принципы развития в симфоническом творчестве Кара Караева .....52

### İctimai elmlər \* Общественные науки

**Nərgiz ƏHMƏDOVA.** Beynəlxalq musiqi dili .....60

**Musiqi və poeziya \* Музыка и поэзия**

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ.** Dahi musiqişünas Əbdülqadir Marağalının şairlik fəaliyyəti .....65

**Musiqi nəzəriyyəsi \* Музыкальная теория**

**Pərvin RÜSTƏMOVA.** Polifoniyaya millilik zəminində müasir baxış .....77

**Muğamşünaslıq \* Муғамоведение**

**Ariz ABDULƏLİYEV.** Görkəmli muğam ifaçıları haqqında yeni arxiv sənədləri .....85

**Fidan ASLANOVA.** Bir daha “Səmayi-şəms” və “Mənsuriyyə” zərbli muğamları haqqında .....92

**Arzu ƏKBƏROVA.** Muğamların ifaçılıq və janr xüsusiyyətləri .....97

**Musiqiçilərin portreti \* Портрет музыкантов**

**Arifə KƏNGƏRLİ.** H.Sarabskinin yaradıcılığının formalaşmasında yaşadığı mühitin rolu .....106

**Elçin NAĞİYEV, Əhsən RƏHMANLI.** Baba Mahmud oğlu soy-kökünə bağlı sənətkar idi .....111

**Musiqi təhlili \* Анализ музыки**

**Aйтен АСЛАНОВА.** К вопросу о некоторых специфических особенностях произведения «Покаянный стих» Г.Свиридова .....116

*Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi – 60*



**Möhtərəm və əziz rektorumuz Siyavuş Kərimi!**

Sizi –müasir Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətləri olan görkəmli musiqiçini sənətkarı rəhbərlik etdiyiniz Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor–müəllim heyəti adından **60** illik yubileyiniz münasibətilə ürəkdən təbrik edirik.

Siz mənalı ömür yolunuzun çox hissəsini yaradıcılıq fəaliyyətinə həsr edərək böyük əzm, sədaqət, və şərəflə milli musiqimizi yüksək beynəlxalq səviyyələrdə təmsil etmiş, bu yolda misilsiz sənət uğurları qazanmışınız.

Musiqi tarixində ilk dəfə Siz Azərbaycan muğamı ilə dünyanın müxtəlif xalqlarının rəngarəng janrlı musiqisinin dialoqunu tərtib və sintezini təşkil edərək onu nüfuzlu konsert salonlarında səsləndirməyə müvəffəq olmuşunuz. Musiqi ictimaiyyəti Sizi çağdaş musiqi tariximizin beynəlxalq miqyaslı bir çox layihələrinin müəllifi, həmişə axtarışda olan dəyərli, yüksək professionalizmə malik, öz yaradıcılığını milli ənənələrin zəminində qurmaqla yanaşı, müasir dünya mədəniyyətinin naliyyətləri ilə daim zənginləşdirən yaradıcı bir sənətkar və alim kimi tanıyır. Xalqın

yaratdığı nə varsa hamısından bacarıqla istifadə edərək ulu mədəniyyətimizi bütün əzəməti ilə ölkə daxilində və dünyada nümayiş etdirirsiniz.

Azərbaycan Respublikasının prezidenti cənab İlham Əliyevin bilavasitə göstəriş və nəzarəti ilə Milli Konservatoriyanın tikilib istifadəyə verilmiş gözəl memarlıq nümunəsi olan binası təkcə burada işləyən və oxuyan insanların deyil, həm də ölkəmizdə təhsil-elm və mədəni ictimaiyyətinin sevincinə səbəb olmuşdur.

Fitri istedad, milli musiqimizə sonsuz bağlılıq, sənət yollarında əldə etdiyiniz böyük təcrübə ilə səciyyələnən yaradıcılığınız milli musiqi mədəniyyətinin daha da zənginləşməsinə xidmət edir.

Ulu öndər Heydər Əliyevin təhsilin və mədəniyyətin inkişafına göstərdiyi diqqətinə qayğı yeni tarixi dövrdə xalqımıza daha bir təhsil ocağı bəxş etmişdir. Azərbaycan Milli Konservatoriyanın təşkili Sizin yaradıcılığınızın şah əsəri sayıla bilər. Hər cür imkansızlıq şəraitində öz iradənizi göstərməklə bir sıra qabaqcıl dünya ölkələrinin də həsəd apara biləcəyi musiqi məbədi yaratmışınız. Bu məbədə rəhbərlik etdiyiniz ilk gündən kollektivə diqqət və qayğınızı daim hiss etmişik.

Səmimiliyiniz, insanpərvərliyiniz, müəllim və tələbələrə qarşı tələbkar olmağınızla yanaşı, qayğıkeşliyiniz Sizə kollektivdə nüfuz və hörmət qazandırmışdır.

**Hörmətli Siyavuş müəllim!**

Ömrünüzün bu məhsuldar və əzəmətli günlərində Sizə - möhkəm cansağlığı, uzun ömür və gələcək fəaliyyətinizdə böyük uğurlar arzulayırıq.

**Dərin hörmətlə,**

**Azərbaycan Milli Konservatoriyanın kollektivi**

*Afaq RÜSTƏMOVA*

*Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

## **AŞIQ MUSIQİ NÜMUNƏLƏRİNDƏN ÜMUMTƏHSİL MƏKTƏBLƏRİNDƏ İSTİFADƏ İMKANLARI**

**Açar sözlər:** *aşiq, hava, musiqi, məktəb, şagird*

Dahi Ü.Hacıbəyli özünün “Aşiq yaradıcılığı” məqaləsində aşiq musiqisini epik və lirik olaraq iki kateqoriyaya ayırmaqla bərabər bu nümunələri ümumtəhsil və musiqi təhsili sistemində böyüməkdə olan nəsə öyrətməyi məsləhət görürdü.

Ümumtəhsil məktəblərinin “Musiqi” fənni üçün ilk proqram 1923-cü ildə tərtib olunmuş və Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı tərəfindən təsdiq edilmişdir. Bu dövrdə musiqi dərsləri yalnız ibtidai siniflər üçün nəzərdə tutulmuş və yuxarı siniflərdə həmin fənn tədris planına daxil edilməmişdi. Proqrama daxil edilmiş mahnılar uşaqların yaş səviyyələrinə uyğun deyildi və yalnız xalq mahnılarından ibarət idi.

1929-cu ildə nəşr edilmiş proqramlarda əvvəlki illərə nisbətən müəyyən dəyişikliklər aparılır. Lakin yenə də əsasən “Üç telli durna”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Gözəlim sən sən”, “Gəl, gəl, maralım”, “Qalada yatmış idim”, “Uca bəridən endim”, “Evlərinin dalı qaya” və digər sevgi mövzusunda olan mahnıların proqrama daxil edilməsinə baxmayaraq, aşiq musiqisindən heç bir nümunəyə rast gəlinmirdi. Digər tərəfdən proqrama daxil edilmiş bu xalq yaradıcılığı nümunələri məktəblilərin yaş xüsusiyyətlərinə uyğun gəlmirdi.

1930-cu ildə nəşr olunmuş proqram da bu qüsurları özündə saxlayırdı.

1931-ci il də RSFSR Xalq Maarif Komissarlığı tərəfindən orta məktəb üçün buraxılmış proqram dəyişdirilmədən 1940-cı ilə kimi qüvvədə qalır və yalnız 1942-ci ildə “Azərnəşr”in “Tədris-pedaqoji” şöbəsində “İbtidai məktəb proqramları” adlı məcmuədə yeni musiqi proqramı çap olunur. Bu proqram bir sıra keyfiyyətlərinə görə əvvəlkilərdən köklü surətdə fərqlənirdi. Belə ki, proqram müəllifi bəstəkar İ.Abdullayeva ilk dəfə olaraq, proqrama “Nəğmə”, “Musiqi və not savadı”, “Musiqi ədəbiyyatı ilə tanışlıq”, “Ritmika işləri” kimi bölmələr daxil edir. Proqramda xalq musiqi nümunələri ilə bərabər, həm də professional bəstəkar musiqi

nümunələri də öz əksini tapır ki, bunun da estetik tərbiyə prosesində çox böyük əhəmiyyəti vardır. Lakin bu proqramda da əvvəlki illərdə olduğu kimi aşırıq yaradıcılığına, aşırıq musiqi nümunələrinə yer ayrılmamışdı. 1947-ci və 1948-1950-ci illərdə hazırlanmış proqramlarda da heç bir dəyişiklik edilməmişdir.

1951-ci ildə nəşr edilmiş proqram (müəllif A.Gəray) da yalnız ibtidai siniflər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada yalnız bir aşırıq musiqisi “Yaşa, Azərbaycan!” özünə yer tutmuşdur. Lakin bu aşırıq musiqisi nədənsə bəstəkar S.Rüstəmovun adına getmişdir. 1962-64-66-cı illərdə I-IV siniflər üçün çap olunmuş “Musiqi” proqramlarında (müəllif N.Məlik-məmmədov) da heç bir aşırıq musiqisi nümunələrinə rast gəlmirik.

Bu proqramın izahat hissəsindən məlum olur ki, o dövrün “Musiqi” dərsləri üç mərhələdə tədris olunurdu: 1. Mahnı öyrətmək; 2. Musiqi savadı vermək; 3. Musiqi əsərləri ilə tanışlıq.

Lakin bu mərhələlərin heç birində aşırıq musiqisi nümunələri öz əksini tapmamışdır.

1970-72 və 79-cu illərdə I-VI siniflər üçün çap olunmuş “Musiqi” proqramları (müəllif S.Quliyev) öz məzmunu və quruluşuna görə əvvəlkilərdən çox fərqlənsə də aşırıq yaradıcılığına olan laqeyd münasibəti əvvəlki proqramlarda olduğu kimi idi.

Bununla bərabər bu proqramlarda repertuar genişlənməmiş, son illərdə bəstələnmiş uşaq mahnıları, vokal və instrumental əsərlər adı çəkilən proqrama daxil edilmiş, şagirdlərin yaş xüsusiyyətləri və imkanları nəzərə alınmış, mahnıların hansı məcmuələrdə nəşr edildikləri göstərilmişdir. Bu proqramların giriş hissəsində mahnı öyrədərkən aşağıda qeyd edilən vəzifələr əsas tutulurdu:

Şagirdlərdə Vətənə məhəbbət və sovet vətənpərvərliyi hissi tərbiyə etmək, musiqi sənətini onlara sevdirmək və s.

1985-ci ildə uzun sürən eksperimentlərdən sonra I-VII siniflər üçün yeni tipli “Musiqi” proqramı (müəllif O.Rəcəbov) “Maarif” nəşriyyatı tərəfindən çap olunur. Həmin proqramın ona qədərki proqramlardan fərqli cəhəti ondadır ki, ilk dəfə olaraq, hər bir rüb üçün nəzərdə tutulmuş müəyyən mövzulu bütün musiqi əsərləri rüb ərzində bu mövzunun aydınlaşdırılmasına xidmət edirdi. Digər tərəfdən proqramın məzmunu təyin edilərkən müəllif “Millidən ümumbəşəriyyətə” kimi prinsipindən istifadə etmişdir ki, bu da şagirdlərin milli musiqi ilə yanaşı, ümumbəşəri musiqi nümunələrini qavramasına gətirib çıxarır. Əlbəttə ki, bu prinsipin praktik tətbiqi musiqi dərslərinin effektivliyini, keyfiyyətini artırma bilər. Digər tərəfdən proqrama daxil edilmiş ritmika vasitəsilə not savadının verilməsi mərhələsində müəllif müxtəlif xalq musiqi nümunələrini, o cümlədən bəzi aşırıq musiqisi nümunələrinin ritmlərindən istifadə etməyi



məsləhət görür ki, bu da sonradan dinlənilə biləcək aşiq musiqisi nümunələrinin melodiyaalarının qavranılmasına köməklik göstərə bilər. Lakin proqramın ayrı-ayrı siniflərə daxil edilmiş musiqi materiallarının təhlilindən məlum olur ki, məktəblərimizdə qüvvədə olan 1985-ci il proqramına da aşiq musiqi nümunələrinə kifayət qədər daxil edilməmişdir. Bu proqramın V-VI, VII siniflərin proqramına daxil edilmiş Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” triosu, Ü.Hacıbəylinin və “Koroğlu” operasından “Aşiq mahnısı”, R.Qliyerin “Şahsənəm” operasından “Aşıqların deyişməsi” əsərləri heç də demək deyildi ki, məktəblilər əsl aşiq yaradıcılığı ilə tanış olurlar. Belə ki, adları çəkilən musiqi nümunələri aşiq musiqi ənənələrinə əsaslanarsa da bunlar əsl aşiq musiqi yaradıcılığına aid edilə bilməz.

1989-cu ildə Respublikamızın tarixində ilk dəfə rusdilli məktəblilər üçün milli “Musiqi” proqramı Azərbaycan Xalq Təhsili Nazirliyinin mətbəəsində çap olunur. Bu proqramın da Azərbaycan dilində olan məktəblilər üçün nəzərdə tutulmuş proqramda olduğu kimi yuxarıda adları çəkilən əsərlər daxil edilmişdir. Beləliklə, 1923-cü ildən bu günə qədər respublikamızda mövcud olmuş ümumtəhsil məktəbliləri üçün “Musiqi” proqramlarına aşiq musiqi nümunələri demək olar ki, daxil edilməmişdir.

Aşiq musiqisi məktəb proqramlarında özünə yer tuta bilməsə də aşiq dastanlarından bir qismi orta ümumtəhsil məktəblərinin ədəbiyyat proqramlarına daxil edilmişdir. Belə ki, görkəmli filoloq-alim M.H.Təhmasib “Azərbaycan Xalq dastanları” adlı monoqrafiyasında belə yazır: “1937-ci ildə “Koroğlu” dastanı orta məktəbin ədəbiyyat proqramına daxil edilir. Proqramı tərtib edən akademik H.Araslı, demək olar ki, ilk dəfə eposu xalq hərəkatı, kəndli üsyanları ilə bağlayır, onda istismarçılığa qarşı xalq nifrətinin əks olunduğunu söyləyir”.

Lakin təəssüflər olsun ki, “Koroğlu” dastanının musiqisi (nəğmələri) uşaqlara çatdırılmırdı. Belə ki, hələ 1899-cu ildə SMOMPK-nın 9-cu nömrəsində dərc edilmiş bir məlumatda belə deyirdi: “Zaqafqaziya tatarları Koroğlu tərəfindən yaradılmış hesab etdikləri nəğmələri böyük bir təntənə ilə oxuyurlar... Ehtimal olunur ki, bu nəğmələr öz mənşəyi etibarlı ilə xalqa məxsusdur”.

Bu onu göstərir ki, musiqi və poeziyanın vəhdəti şəklində yaranmasına baxmayaraq, aşiq dastanlarımızı, məktəblərdə yalnız poeziya nümunələri kimi tədris edirdilər.

1970-ci ildə görkəmli Azərbaycan pedaqoqu Ə.Həşimovun “Azərbaycan xalq pedaqogikasının bəzi məsələləri” adlı monoqrafiyasında aşiq musiqisinin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında belə bir fikirlə rastlaşırıq:

“...el aşıqları, onların oxuduqları mahnı və muğamlar, danışıqları

nağil və dastanalar, indiki mədəni tələblər mənasında desək, əhali üçün vaxt ilə müəllimi də, mətbuatı da, kinonu da, professional teatrı da, radionu da əvəz etmişdir”. Göründüyü kimi, görkəmli pedaqoq alim də aşıq yaradıcılığının böyük tərbiyəvi əhəmiyyətini qeyd etmişdir.

Aşıq musiqisinin mövzusu elmi, metodik-pedaqoji ədəbiyyatda da öz əksini tapmışdır. Məmmədov T.A. “Azərbaycan aşıqlarının ənənvi havaları” (Bakı, “İşıq” nəşr., 1989) monoqrafiyasında Azərbaycan şifahi xalq ənənələrinə əsaslanan aşıq havaları, onun musiqi-poetik dili, janr formaları haqqında geniş məlumat verir. Bu monoqrafiyanın daha bir yaxşı cəhəti odur ki, burada 60 aşıq havasının not yazısı öz əksini tapmışdır. Lakin bu əsər sırf musiqişünaslıq səpgisində yazıldığından biz burada araşdırdığımız problemlərlə rastlaşmırıq. Nota salınmış 60 aşıq havasının ümumtəhsil məktəblərində istifadə edilməsi şagirdlərin bədii-estetik tərbiyəsinə müəyyən dərəcədə müsbət təsir göstərə bilər. Məhz bu baxımdan həmin aşıq havalarının not yazılarından məktəblərdə musiqi dərsləri və dərstdən kənar musiqi məşğələləri prosesində istifadə etmək mümkündür.

Məmmədova M.K. - “Uşaq bağçasının rus qruplarında Azərbaycan musiqisi nümunələrindən istifadənin pedaqoji imkan və yolları” dissertasiyasının avtoreferatında (Bakı, 1991) estetik tərbiyə prosesində digər Azərbaycan musiqisi janrları ilə bərabər eyni zamanda aşıq musiqisi nümunələrindən də istifadə etməyi məsləhət görür ki, bunun da həm müsbət, həm də mənfi cəhətləri vardır. Belə ki, bağça yaşlı uşaqlar üçün aşıq musiqisini qavramaq hələ çox tezdir, digər tərəfdən isə rəqs xarakterli bəzi aşıq musiqisi nümunələrini dinləmək və ritmika mərhələlərində istifadə etmək mümkündür.

Sadıqov F. “Məktəb özfəaliyyət musiqi dərnəkləri” (Bakı, 1988) adlı monoqrafiyasında ümumtəhsil məktəblərində digər xalq çalğı alətləri ilə bağlı dərnəklərin yaradılması ilə bərabər, aşıq musiqisini öyrədən dərnəklərin yaradılmasını tövsiyə edir.

1976-cı ildə V.İ.Lenin adına APİ-nun mətbəəsində professor S.Quliyevin “Musiqi tərbiyəsi və tədrisinin metodikası” adlı metodik vəsait çap olunur. Bu vəsaitdə də musiqi tərbiyəsinin müəyyən problemlərinə həsr olunmuş məqalələr, I-VI sinif üçün musiqi proqramı və proqrama daxil edilmiş mahnıların sözləri öz əksini tapmışdır. Bu tədris vəsaiti ümumtəhsil məktəblərinin musiqi müəllimləri üçün müəyyən dərəcədə əhəmiyyətli olsa da, bilavasitə biz bu metodik məcmuədə aşıq musiqisinin tədrisi ilə əlaqədar heç bir elmi axtarıslara rast gəlmirik ki, bu da məhz o dövrdə aşıq musiqisinə düzgün olmayan münasibətin nəticəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Belə ki, uzun illər məktəb şagirdlərinə professional Azərbaycan, rus, Avropa bəstəkarlarının müxtəlif janrlı

əsərləri ilə tanış olmaq məsləhət görülsə də, aşiq musiqisi və digər xalq musiqisi nümunələri diqqətdən kənar qalmışdır.

Görkəlmli Azərbaycan musiqişünası M.S.İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” adlı monoqrafiyasında aşiq musiqisinə xüsusi yer ayırır. Bu monoqrafiyada aşiq musiqisini qəhrəmanlıq, lirik, epik, məzhəkəli kimi qruplara bölən müəllif həm də bu janrdan məktəblilərin estetik tərbiyəsi prosesində istifadə etməyi məsləhət görür. Bu əsərin məktəb üçün yaxşı cəhətlərindən biri də odur ki, müəllif professional bəstəkarlarımızdan Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin, C.Hacıyevin, C.Cahangirovun, Ə.Abbasovun və digərlərinin yaradıcılığında aşiq musiqisinin yer tapmasını aydınlaşdırıb və bunlardan da dərs prosesində istifadə etməyin mümkünlüyünü göstərib.

Mustafayeva J.Ə. “Şagirdlərin vətənpərvərlik tərbiyəsində xalq pedaqogikası materiallarından istifadə” (Bakı, 1992, Avtoreferat) adlı dissertasiyasında digər xalq yaradıcılığı nümunələrilə yanaşı, aşiq yaradıcılığından məktəblərimizdən düzgün istifadə olunmadığını qeyd edir. Onun tədqiqatından aydın olur ki, məktəblərin ədəbiyyat kursunda aşiq yaradıcılığının öyrənilməsinə çox az vaxt ayrılıb ki, 2 saat ərzində bu qədər məsələlərdən danışib, onları şagirdlərə ədəbi-bədii və pedaqoji aspektdə dərinlən öyrətmək qeyri-mümkündür.

V.Xəlilov “Azərbaycan folklor nümunələrindən istifadə kiçik yaşlı məktəblilərin estetik tərbiyə vasitəsi kimi” dissertasiyasında aşiq musiqisinin məktəb praktikasında az istifadə olunduğunu qeyd etməklə bərabər, bu janrdan olan nümunələri kiçik yaşlı məktəblilərin tədris proqramlarına daxil etməyi məsləhət görür.

V.Xəlilov aşiq musiqisi nümunələrini şagirdlərin mənəvi hisslərinin formalaşması prosesində böyük əhəmiyyətə malik olduğunu göstərir və bu nümunələrdən fənnlərarası əlaqə mərhələsində də istifadə etməyi tövsiyə edir. Lakin onun tədqiq etdiyi problem yalnız ibtidai sinif şagirdlərilə əlaqədar olduğu üçün müəllif geniş mənada aşiq musiqisindən istifadə etmək məsələsini həll edə bilməzdi.

1985-ci ildə Moskva şəhərində F.Xalıqzadənin “Azərbaycan xalq musiqisinin ritmikası” adlı dissertasiyasının avtoreferatının ikinci fəslində instrumental və vokal aşiq musiqisinin ritmikası elmi cəhətdən araşdırılıb. Lakin həmin araşdırma yalnız musiqişünaslıq baxımından olduğuna görə, burada araşdırdığımız problem öz əksini tapmamışdır.

Azərbaycan Respublikası Maarif Nazirliyinin mətbəəsində 1986-cı ildə O.Rəcəbovun və F.Sadıqovun “Musiqi dərslərində tərbiyə işinin təşkili” adlı metodik tövsiyələr çap olunur. Bu metodik vəsaitdə uşaq mahnılarından kiçik yaşlı məktəblilərin estetik tərbiyə sistemində istifadə

imkanları araşdırılmaqla bərabər həm də müxtəlif xalq musiqisi janrlarından, o cümlədən aşiq musiqisindən məktəbdə istifadə edilməsi məsləhət görülür. Bu haqda müəlliflər belə yazırlar: “Ayrı-ayrı mahnıların (o cümlədən aşiq havalarının) vətənpərvərlik və beynəlmiləlçilik imkanlarından istifadə etmədikdə dərs sönük, zəif keçir”. Göründüyü kimi, müəlliflər aşiq havalarından da vətənpərvərlik tərbiyəsi sistemində istifadə etməyi məsləhət görsələr də, məhz aşiq havalarının necə məktəbə gətirməsini göstərməmişlər.

1990-cı ildə Moskvada “Muzika” nəşriyyatında “Azərbaycan instrumental musiqisi” adlı dərs vəsaiti çap olunur. Bu vəsaitə sənətsünaslıq namizədi (indi sənətsünaslıq doktoru) S.Abdullayevanın yazdığı giriş sözündə digər Azərbaycan instrumental xalq musiqisi nümunələrilə bərabər aşiq instrumental musiqisi haqqında da yığcam məlumat verilir. Bu vəsaitdə xalq havalarının bir neçəsinin not yazısı da öz əksini tapmışdır ki, bunlardan ümumtəhsil məktəblərinin “Musiqi” dərslərində müəllimlər istifadə edə bilərlər. Həmin vəsaitə daxil olan aşiq havaları belə adlanırlar: Misri, Baş müxəmməs, Koroğlu, Qəhrəmanı, Müxəmməs, Duraxanı, Ovşarı, Kərəmi, Şəmkir Dübeyti, Şirvan şikəstəsi, Şikəstə, Aşiq gözəlləməsi, Şəmkir gözəlləməsi, Yanıq Kərəmi, Şirvan gülü, Əkbə, Orta müxəmməs, Osmanlı. Göründüyü kimi, bu not nümunələri musiqi müəllimləri üçün çox lazımlı didaktik vəsait ola bilər.

1988-ci ildə musiqişünas N.Ələkbərovanın “Estetik və musiqi yaradıcılığı” adlı tədqiqat işi Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı tərəfindən çap olunur. Müəllif aşiq musiqisinə həsr etdiyi paragrafda bu janrın yaradıcılıq xüsusiyyətlərini fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən tədqiq etməklə bərabər, onlardan tədris prosesində geniş istifadə etməyi məsləhət görür. 1992-ci ildə O.Rəcəbov və E.Dehqaninin “Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası” adlı metodik vəsait Gəncə şəhərinin Dövlət Pedaqoji İnstitutunun nəşriyyatı tərəfindən çap olunur. Bu metodik vəsait aşiq musiqisinin məktəblə əlaqəsi haqqında belə yazılır: “Azərbaycan xalq aşiq musiqilərinin arasında cəsurluq, nəciblik və doğruluğu tərənnüm edən qəhrəmanlıq mahnıları az deyildir. Xalqımız Cavanşir, Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Qatır Məmməd kimi qəhrəmanlarına mahnılar həsr etmişdir ki, bundan da musiqi dərslərində istifadə etmək olar”. Adı çəkilən metodik vəsaitdə həm də qeyd olunur ki, son otuz ildə aşiq musiqisi ümumtəhsil məktəblərinin musiqi proqramlarında çox az miqdarda daxil edilib ki, bu da şagirdlərdə qədim xalq musiqisi janrı haqqında məlumatların olmamasına gətirib çıxarır və onlara maraq azalır.

1987-ci ildə görkəmli Azərbaycan musiqişünası N.Bağirovun “Aşiq musiqisi” adlı metodik vəsaiti Azərbaycan Xalq Təhsili Nazirliyinin mətbəəsi tərəfindən çap olunur. Müəllif respublikamızın tarixində ilk

dəfə olaraq bir neçə aşıq dastanlarını və 17 aşıq havasını ifa olunduğu kimi nota köçürmüşdür. Həmin metodik vəsaitin giriş hissəsində aşıq musiqisinin ifa tərzı və öyrədilməsinin yolları göstərilmişdir. Bu metodik vəsaitin daha bir əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, musiqi müəllimləri bu not nümunələrindən didaktik vəsait kimi istifadə edə bilərlər.

1990-cı ildə Azərbaycan Xalq Təhsili Nazirliyinin mətbəəsində musiqişünas N.Quliyevin “Azərbaycan xalq professional musiqisində çoxsəslilik” adlı metodik vəsaiti çapdan çıxır. Bu vəsaitdə digər xalq musiqi nümunələri ilə bərabər, həm də aşıq musiqi yaradıcılığında çoxsəslilik elementləri öz əksini tapmışdır. Məhz bu vəsaitdə göstərilən çoxsəslilik elementlərindən şagirdlərin harmonik musiqi eşitmə qabiliyyətlərinin inkişaf etdirilməsində istifadə etmək mümkündür. 1988-ci ildə Azərbaycan Respublikası Maarif Nazirliyinin mətbəəsində pedaqoji elmlər doktoru, professor F.Sadiqovun “Məktəbdəki özfəaliyyət musiqi dərnəkləri” adlı metodik tövsiyələri çapdan çıxır. Bu metodik vəsaitdə müəllif F.Sadiqov məktəblərimizdə olan musiqi dərnəklərinin vəziyyətini öyrənmiş və onun apardığı müşahidələrdən məlum olmuşdur ki, ümumtəhsil məktəblərimizdə oxuyan şagirdlər əsasən, qarmon və nağara alətlərində çalmaq istəyirlər. Bu tədqiqat da bir daha sübut edir ki, qədim musiqi alətimiz olan saz və ümumiyyətlə aşıq yaradıcılığı uzun müddət yaxşı təbliğ edilmədiyindən ona mənfi münasibət olmuşdur.

1992-ci ildə O.Rəcəbovun “Azərbaycan Respublikasının ümumtəhsil məktəb şagirdlərinin musiqi mədəniyyətinin formalaşdırılmasının problemləri” adlı doktorluq dissertasiyasının avtoreferatında böyüməkdə olan gənc nəslin tərbiyəsi sistemində xalq musiqimizin digər nümunələri ilə bərabər aşıq musiqisinin böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi qeyd olunur. Dissertasiyada aşıq musiqisinin böyük formaları ilə yanaşı, dastanlarının tərkib hissələri olan gəraylı, qoşma, müxəmməs və s. kimi növlərindən orta ümumtəhsil məktəblərimizin musiqi dərslərində və dərstdən kənar musiqi məşğələlərində istifadə etmək məsləhət görülür. Dissertasiya müəllifi muğamlar kimi aşıq musiqisindən də şagirdlərin lad, harmonik, ritmik hissələrin formalaşdırılması prosesində, eyni zamanda fənnlərarası əlaqə mərhələsində müvəffəqiyyətlə istifadə etməyin mümkün olduğunu göstərsə də onun yollarını nəzəri cəhətdən işləməmişdir. Bu da ondan irəli gəlir ki, aşıq musiqisi ayrıca tədqiq olunmalı bir problemdir. Aşıq musiqisinin ümumtəhsil məktəblərində tədrisi ilə əlaqədar apardığımız müşahidələr göstərir ki, musiqi üzrə proqram və dərsliklərdə bu janr öz əksini tapmadığı üçün musiqi dərslərində demək aşıq yaradıcılığı nümunələrindən də istifadə olunmamışdır. Lakin bununla bərabər bu janrla əlaqədar respublikamızın bir sıra qabaqcıl məktəblərinin musiqi müəllimləri müəyyən məlumatlar verirlər. Məsələn, Bakı şəhərinin 12

saylı ümumtəhsil məktəbinin musiqi müəllimi M.Həsənov IV sinifdə “Yaşa, Azərbaycan” aşıq xalq musiqisini tədris edərkən məktəblilərə əvəlcə onu dedi ki, bu aşıq mahnısını tərtib edən, yəni nota salan məşhur bəstəkar Səid Rüstəmov olmuşdur. Bundan sonra müəllim S.Rüstəmovun portretini uşaqlara göstərdi və dedi ki, bu aşıq havası 20-ci illərdən sonra yarandığı üçün bu əsəri yaradan el sənətkarı görkəmli Azərbaycan şairi S.Vurğunun eyni şeirinin mətnindən istifadə etmişdir. Bu söhbətləri etdikcə M.Həsənov həm də yeri gəldikcə aşıqlardan birinin milli geyimdə portretini, aşıq dəstəsinin şəkillərini də uşaqlara göstərirdi. Bu cür müsahibədən sonra müəllim “Yaşa, Azərbaycan” aşıq havasını qrammofon valında bir dəfə səsləndirdi. Bundan sonra onun sözlərini özü mahnının ritminə uyğun avazla oxudu.

Bu proses şagirdlərin ifasında təkrarən səsləndirildi. Sonradan mahnını frazalarla təkrar edilərək, öyrədilməsi prosesi ilə əvəz olundu və çox qısa müddətdə mahnı müəllimin köməyi ilə şagirdlərin ifasında səsləndirildi.

Göründüyü kimi, musiqi müəllimi “eşit-təkrar et” metodu ilə Azərbaycan xalq aşıq mahnısını uşaqlara öyrətdi. Lakin M.Həsənov aşıqlar haqqında, aşıq musiqi yaradıcılığı haqqında uşaqlara heç bir məlumat vermədi. Bu ondan irəli gəlirdi ki, janr haqqında geniş kütləvi ədəbiyyat yoxdur, həm də mövcud musiqi dərslərlərində də bu haqda demək olar ki, heç bir məlumat öz əskini tapmamışdır. Deməli, musiqi müəllimi yalnız dərslərdə olan aşıq mahnısını uşaqlara öyrətməklə öz işini bitmiş hesab etdi. Bakı şəhərində məktəbdənkənar uşaq tərbiyə müəssisəsi olan T.İsmayılov adına Uşaq-Gənclər yaradıcılığının Respublika sarayında artıq bir neçə on ildir ki, aşıq yaradıcılığı ilə əlaqədar “Gənc aşıqlar” dərnişini fəaliyyət göstərir. Bu dərnişinə uzun illər pedaqoq Aşıq Əbülfəz Əliyev rəhbərlik etmişdir. “Gənc aşıqlar” dərnişində 12-15 gənc oğlanlar saz musiqi alətinin müşayiəti ilə aşıq havalərini, eləcə də ifaçılıq sirlərini öyrənirlər. Müəllim Ə.Əliyev bu gənc aşıqlara qədim el aşıqları kimi səhnədə özlərini aparmağı, sazda çalıb-oxumağı, melodiya və onun ritminə uyğun rəqsi hərəkətlər etməyi böyük səylə öyrədir. Bu ansamblın repertuarında qədim və müasir aşıq havaları özünə möhkəm yer tutmuşdur. Ansamblın üzvləri müxtəlif müsabiqə və festivallarda, o cümlədən məktəblərdə öz məharətlərini dəfələrlə nümayiş etdirmişlər.

Şamaxı şəhəri 1 saylı məktəbin müəllimi Ə.Məmmədov VI sinifdə aşıq musiqisindən proqram materiallarından əlavə olaraq, xalq musiqi janrları mövzusu daxilində uşaqlara aşağıdakı qaydada məlumat verdi.

Azərbaycan xalq musiqisi 3 janr qrupuna bölünür: bəhirli, bəhrsiz və qarışıq bəhirli.

Bəhirli janra xalq mahnıları, rəqslər, rənglər, diringilər, o cümlədən

aşıq musiqisini aid etmək olar. Aşıq musiqisi el aşıqları tərəfindən yaradılıb və dildən-dilə düşərək, çox qədim zamanlardan bizə qədər gəlib çatmışdır.

Bundan sonra müəllim bir neçə Azərbaycan aşıqlarının, o cümlədən Şamaxıda tanınmış bir neçə aşığın adlarını qeyd etdi və “Şirvan şikəstəsi” aşıq havasını özü sazda çaldı. VI sinifdə oxuyan şagirdlərdən biri (Ə.Əliyev) bu musiqi nümunəsini dinlədikdən sonra dedi ki, o da bir aşıq “Gözəlləm”si bilir və onu oxumaq istəyir. Ə.Məmmədov məktəblinin oxuyacağı melodiyanın kökünü özü üçün sazda müəyyənləşdirdikdən sonra müəllim və şagirdin ifasında “Şirvan gözəlləməsi” çox yüksək səviyyədə ifa olundu. Sinifdə apardığımız müşahidələr göstərirdi ki, digər uşaqlar bu cür ifaçılığa böyük maraqla qulaq asırlar və musiqinin ritminə uyğun emosional hərəkətlər, çırtma çalma kimi proseslərə bilavasitə iştirak edirlər. Hətta bir neçə məktəbli həmin aşıq musiqisinin ifasında sinif yoldaşları olan Ə.Əliyevə də qoşulurdular. Bu aşıq musiqisinin ifası prosesində sinif üç yerə bölünmüşdür. Bir qrup uşaqlar melodiyanı solistlə birgə ifa edir, bir qrup melodiyanın ritmini çırtma vurmaqla tutur, qalanlar isə musiqinin xarakterinə uyğun bədən hərəkətləri etməyə cəhd göstərirlər. Yəni sinifdə elə bir uşaq yox idi ki, bu musiqinin təsirindən kənar qalsın. Musiqi bitdikdən sonra müəllim uşaqlara belə bir sualla müraciət edir:

M. – Uşaqlar, aşıq musiqisi xoşunuza gəlirmi?

Sinifdə olan 25 şagirdin 9-u çox xoşumuza gəlir, 14-i xoşumuza gəlmir, 2-i isə bilmirik - deyərək, cavab verdilər. Göründüyü kimi, çətin qavranıla bilən aşıq musiqisi müəllimin düzgün metodu nəticəsində məktəblilərin əksəriyyəti tərəfindən yaxşı qarşılanmış və bu janra marağın artdığı müəyyən olunmuşdu.

Tovuz şəhəri 2 saylı ümumtəhsil məktəbində “Musiqi” dərslərində aşıq musiqi nümunələrindən heç bir məlumat verilməsə də H.Məmmədovun rəhbərliyiylə dərskənənər məşğələ kimi “Sazçı qızlar” dərnəyi yaradılmış, IV-VIII siniflərdə oxuyan 10 qız bu dərnəkdə müəllimin rəhbərliyiylə aşıq el havalarını həm sazda ifa edir, həm də oxuyurdular. Müəllim H.Məmmədov bu qızlar üçün qədim geyimlər tikdirmiş və hər bir məktəbli üçün saz musiqi aləti əldə etmişdir. H.Məmmədov qızların səslərinə uyğun olaraq qədim aşıq havalarını Tovuzun kəndlərindən, yerli aşıqlardan öyrənərək, məktəblilərə öyrətməyə çalışır. Belə ki, bir il ərzində dərnəkdə iştirak edən qızlar 8 aşıq havasını oxuyub çalırdılar. Lakim müəllim H.Məmmədov “Musiqi” proqramında və dərsləklərdə aşıq yaradıcılığı ilə əlaqədar mövzunun olmadığını nəzərə alaraq, dərskənənər prosesində bu janra heç bir diqqət yetirməmiş, bir sözlə, dərskənənər və dərskənənər musiqi məşğələləri arasında əlaqə yaratmamışdı.

Gəncə ümumtəhsil məktəbində apardığımız müşahidələr də göstərmişdir ki, aşiq musiqi yaradıcılığı “Musiqi” dərslərində şagirdlərə öyrədilmir. Lakin Gəncə şəhər uşaq və yaradıcılıq evində mahir musiqiçi F.Nağıyev “Aşiq dəstəsi” adlı kollektiv yaratmış və burada iştirak edən məktəblilər aşiq havalarını oxuyur. Təəssüflər olsun ki, Gəncə şəhər məktəbləri və dərsdankənar musiqi məşğələləri arasında da sıx əlaqə yaradıla bilməmişdir.

Lənkəran, Astara, Masallı zonalarındakı ümumtəhsil məktəblərində apardığımız müşahidələr göstərmişdir ki, aşiq musiqi janrına buralarda çox az diqqət yetirilir. Lakin Salyan rayon ümumtəhsil və uşaq musiqi məktəblərində aşiq musiqi yaradıcılığı sahəsində müəyyən işlər görülür. Belə ki, Salyan şəhər uşaq incəsənət məktəbində xüsusi olaraq “Aşiq musiqisi” şöbəsi açılmış və bu şöbədə 176 şagird təhsil alır. Bu şagirdlər həm də ümumtəhsil məktəblərində oxuduqları üçün həmin məktəblərin musiqi müəllimləri bu uşaqların gücündən “Musiqi” dərslərində dərsdankənar musiqi məşğələlərində istifadə etməyə çalışırlar. Belə ki, Salyan şəhərində 1 və 2 saylı ümumtəhsil məktəblərində “Sazçı oğlanlar” dərnəkləri yaradılmışdır. Bu ümumtəhsil məktəbinin musiqi müəllimləri ilə apardığımız söhbətlərdən məlum oldu ki, onlar proqram və dərsliklərdə özünə yer tapmayan aşiq musiqisi haqqında yeri gəldikcə müəyyən məlumatlar verməyə çalışırlar.

Bildiyimiz kimi, Qarabağ zonası öz aşıqları ilə çox qədim zamandan ölkədə səs salmışdır. Bu öz təsirini böyüməkdə olan gənc nəslin tərbiyəsində də göstərmişdir. Belə ki, Ağdam, Qazax, Laçın, Kəlbəcər və s. kimi rayonlarda uzun illər keçmiş pioner evlərində, ümumtəhsil aşiq musiqisi, saz çalanlar dəstəsi kimi dərnəklər fəaliyyət göstərmişlər.

Məsələn, Ağdam şəhərinin 2 saylı, Qazax şəhərinin 1 saylı, Laçın və Kəlbəcərdəki 1 saylı ümumtəhsil məktəblərində dərsdankənar vaxtlarda “Gənc aşiq”, “Sazçı qızlar” və “Sazçı oğlanlar” ansamblları, “Sazəndələr dəstəsi” kimi dərnəklərlə bərabər, ayrı-ayrı solist, məktəbli aşıqlar da yetişmişlər. Adları çəkilən rayon mərkəzlərində belə kollektivlərin yaranması üçün tarixən bir baza olmuşdur. Yəni yerli tanınmış aşıqların yaradıcılığı öz təsirini böyük məktəb kimi gənc nəslə göstərməyə bilməzdi. Adları çəkilən rayon mərkəzlərindəki ümumtəhsil məktəblərinə həmin ustad aşıqların özləri də həm metodik, həm də maddi köməklik göstərir, özlərinin yaratdıqları ansamblların tərkibinə gənc istedadlı uşaqları daxil edirdilər. Bu üsulla qədim tarixə malik aşiq musiqi yaradıcılığının sirləri nəsildən-nəsilə ötürülürdü və hal-hazırda da bu proses davam edir.

Quba-Qusar, Xaçmaz zonasındakı məktəblərdə apardığımız müşahidələr göstərir ki, aşiq musiqisinə olan maraq bu rayonlarda Qarabağ və



respublikamızın digər rayonlarına nisbətən çox azdır. Lakin bununla bərabər Quba şəhərinin 2 saylı ümumtəhsil məktəbinin musiqi müəllimi A.Abbasov “Gənc aşıqlar” adlı ansambl təşkil etmiş və onun repertuarında “Cəlili”, “Quba Kərəmi”, “Orta saritel”, “Mixəyi” və s. kimi havalar özlərinə möhkəm yer tutmuşdur. Bununla bərabər müəllim A.Abbasov aşıq musiqisi ilə əlaqədar maraqlı məlumatları musiqi dərslərində də verməyə çalışır ki, bu üsulla dərs və dərsdankənar məşğələlər arasında müəyyən əlaqələr yaranır. A.Abbasova uşaqlara müəyyən aşıq havasını öyrətməzdən əvvəl bu janr, dinlənilən əsər və onun müəllifi haqqında maraqlı və məktəblilərin yaş səviyyəsinə uyğun məlumatlar verməyi özünə borc bilir.

Aparığımız müşahidələr göstərmişdir ki, bu cür söhbətlər məktəblilərin aşıq musiqisi janrına olan marağı artırır və onlar bu janrı sevməyə başlayırlar. Müəllim A.Abbasovun fikrincə aşıq musiqisi ilə məşğul olan uşalqar həmişə şux, sağlam olurlar. Qamətləri düz gəzirlər, diksiyaları, tələffüzləri də dəqiq və təmiz olur.

Tədqiqatlar və elmi axtarışların nəticəsi göstərir ki, aşıq musiqisi yaradıcılığından dərs və dərsdankənar musiqi məşğələlərindən istifadə edilməsi haqqında nə “Azərbaycan məktəbi”, nə də “Məktəbəqdər və ibtidai məktəb” jurnallarında heç bir məqalə çap olunmamışdır. Bu bir daha sübut edir ki, uzun illər aşıq musiqisi yaradıcılığı məktəb təcrübəsində kənarda qalmış uşaqlarımız musiqi estetik tərbiyəsi prosesinə güclü təkan verə biləcək bu xalq yaradıcılığı nümunələrindən istifadə edə bilməmişlər.

Aşıq musiqisi ilə əlaqədar aparılmış tədqiqatların əksəriyyəti isə məhz musiqişünaslıq istiqamətində olmuşdur ki, bunlardan da ümumtəhsil məktəblərimizdə müəllimlərimiz üçün didaktik material kimi istifadə edilməmişdir. Bu isə ondan irəli gəlmişdir ki, qədim Azərbaycan xalq yaradıcılığı nümunəsi olan aşıq musiqisi uzun müddət respublikamızda lazımcıncə qiymətləndirilməmiş və onun böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti diqqət-nəzərdən kənardə qalmışdır.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Azərbaycan dastanları. IV c., B.: 1969
2. Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. B.: 1996

**Афаг Рустамова**

**Возможности использования образцов ашугской музыки  
в практике преподавания.**

**РЕЗЮМЕ**

В статье, представленной Афаг Рустамовой, говорится о возможностях использования образцов ашугской музыки в практике преподавания общеобразовательных школ. В основе программ, охватывающих разные годы педагогической деятельности автора статьи, даются сведения о месте, занимаемом ашугскими напевами в учебном процессе.

**Ключевые слова:** *ашуг, напев, музыка, школа, ученик*

**Afaq Rustamova**

**Possibilities of using samples of ashug music in teaching practice**

**SUMMARY**

In the paper presented by Afaq Rustamova talked about the possibility of using samples of ashug music in teaching practice at schools. At the core programs covering different years of teaching activities of the author, is given information about the place occupied ashugs tunes in the learning process.

**Key words:** *ashug, melody, music, school, pupil*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Həbibə Məmmədova  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Afaq Qəniyeva

*Aygül SƏFİXANOVA*  
*Musiqişünas*

## SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV VƏ XALQ MUSIQISI

**Açar sözlər:** *Süleyman Ələsgərov, xalq musiqisi, folklor nümunələri, muğam, təsnif, rəng, xalq mahnıları, rəqslər*

Elə sənətkarlar var ki, insanların ürəyində həmişəlik sakin olurlar. Onlar bəşəriyyətin mənəvi təşəkkülü ilə inkişafına çox qüvvətli təkan verir, dünyanın hörmət və məhəbbətini qazanırlar. Həmin sənətkarlardan bəstəkar, dirijor, pedaqoq və musiqi ictimai xadimi kimi söhbət açılır. Onlar saysız-hesabsız şöhrət ünvanları tapırlar. Süleyman Ələsgərov məhz belə sənətkarlardan idi. Süleyman Ələsgərovu xalq musiqisi ilə bağlayan tellər müxtəlifdir.

Məktəbli mahnılarından başlamış operaya qədər müxtəlif janrlarda yaratdığı 200-dən çox əsərdə o, bir bəstəkar kimi həmişə xalq musiqisi ilə bağlı olmuşdur. İstər xalq çalğı alətləri üçün, istərsə də simfonik orkestr üçün yazdığı əsərlərdə sənətkar özünün xəlqilik prinsipinə eyni dərəcədə sadıq qalmışdır. Bəstəkar bəzən Azərbaycan xalq musiqisinin melodik zənginliyindən, bəzən ritmik çalarlarından, bəzən də dramaturji inkişaf prinsiplərindən yararlanır və bu istifadə üsulları bütün hallarda xalq musiqisinin estetik dəyərini bəstəkarın əsərlərinə gətirmiş olur.

Süleyman Ələsgərovun bir bəstəkar kimi xalq musiqisindən istifadə üsulları haqqında geniş danışmaq olar. Ancaq mən bu sənətkarın xalq musiqisinə münasibətinin başqa bir cəhəti haqqında danışmaq, onun folklor fəaliyyətinə ümumi bir nəzər salmaq istərdim.

Bəstəkar yaradıcılığının ilk dövrlərindən başlayaraq böyük sənətkarımız Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirmiş, musiqi folkloru nümunələrini qayğı ilə toplamış və bu işə həmişə daxili bir ehtiyac duymuşdur. S.Ələsgərovun folklor fəaliyyətindən danışarkən ilk növbədə onun topladığı xalq mahnılarından söhbət açmaq lazımdır.

Respublika musiqi fondunda S.Ələsgərovun nota köçürdüyü zərbi muğamlar, rənglər (“Qarabağ şikəstəsi”, “Segah” rəngi və s.) və xalq mahnılarının əlyazması saxlanılır. Müxtəlif illərdə müxtəlif ifaçılardan toplanmış bu mahnıları nəzərdən keçirərkən quruluşuna, janr xüsusiyyətlərinə və ümumiyyətlə bədii dəyərinə görə sevilən bir sıra maraqlı

nümunələrə rast gəlirik. Bəstəkar ekspedisiyalardan birində 1982-ci ilin avqustunda Ağdam və Şuşa şəhərlərində topladığı “Məryəmi”, “Yürü yavrum”, “Yanaram” və s. mahnılar bu baxımdan diqqəti cəlb edir.

S.Ələsgərov xalq mahnılarını toplayıb nota yazmaqla kifayətlənməmiş, onların müxtəlif tərkibli musiqi heyətləri üçün işlənməsinə də xeyli əmək sərf etmişdir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru və Azərbaycan Dövlət mahnı və rəqs ansamblının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışdığı dövrlərdə sənətkar el havalalarının işlənməsinə öz yaradıcılığında daha geniş yer vermişdir. Bu baxımdan onun mahnı və rəqs ansamblı üçün yazdığı “Dostluq suitası” səciyyəvidir. Bəstəkar bu suitaya bir sıra SSRİ xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan, Rus, Ukrayna, Özbək, Gürcü və s. xalqların mahnılarını daxil etmişdir.

Məlumdur ki, hər hansı bir xalqın mahnısını işləyən bəstəkar, ümumiyyətlə, həmin xalqın musiqisinə yaxşı bələd olmalı, onu nəzəri cəhətdən bilməkdən əlavə həm də duymalı, dərk etməlidir. Yalnız bu zaman nəticə uğurlu ola bilər. S.Ələsgərov “Dostluq suitası”na daxil olan xalq mahnılarının işlənməsinə, məhz, bu cəhətdən yanaşmış, hər mahnını öz milli zəminin də harmonizə etmişdir. Xalq çalğı alətləri və xor qrupları üçün partitura tərtib olunarkən də bu cəhət ustalıqla nəzərə alınmışdır.

Partituranı nəzərdən keçirərkən bəstəkarın dərin müşahidəçilik qabiliyyəti duyulur. O, Azərbaycan xalq mahnısını işləyərkən muğam ifaçılığının, ənənəvi cəhətlərindən bacarıqla istifadə etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaşlı nəslinə mənsub olan çox gözəl bir xüsusiyyət - xalq mahnılarına qayğıkeşliklə yanaşmaq xüsusiyyətini biz S.Ələsgərovun işləmələrində də müşahidə edirik. Burada bəstəkarın harmoniyası mahnının əsaslandığı ladla üzvi surətdə uzlaşır. Bu işləmələrdə çoxsəslilik ladin özündən doğur, onun istinad pərdələrinin və müxtəlif şöbələrinin intonasiya xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

Bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestrı ilə oxumaq üçün işlədiyi “Durnam” mahnısı bu cəhətdən diqqəti cəlb edir. Çox maraqlı quruluşa malik olan bu mahnı iki müxtəlif ladin-“Şüştər” və “Şur” ladlarının növbələşməsinə əsaslanmışdır. Mahnının əvvəli “Şüştər” ladinə başlanır, sonra isə “Şur” ladinə tədrici keçid baş verir və mahnının ikinci yarısı “Şur” üstündə davam edərək həmin ladin mərkəzi dayaq səsinə sona yetir.

Musiqi folklorumuzda az-az təsadüf olunan belə quruluşlu melodiya harmonizə edilməsi bəstəkardan məsuliyyət tələb edir. Bunu isə S.Ələsgərov çox məharətlə bacarırdı. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını nəzəri və təcrübi cəhətdən mükəmməl bilən sənətkar bu mahnıları ustalıqla harmonikləşdirmiş və təbii çoxsəsliliyin alınmasına nail olmuşdur.

S.Ələsgərovun işlədiyi xalq mahnıları sayca çox olsa da onlardan yalnız bir neçəsi 1960-cı ildə Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı tərəfindən məcmuə şəklində çap edilmişdir. Buraya fortepiano ilə oxumaq üçün işlənmiş mahnılar daxildir.

Məcmuədəki “Girdim yarın baxçasına”, “Bazarda alma” kimi klassik nümunələrlə müqayisədə “Anacan” mahnısı “cavandır”, nisbətən sonrakı dövrün məhsuludur. Onu əllinci illərin əvvəllərində ilk dəfə nota yazan və geniş musiqi ictimaiyyətinə tanıtdıran S.Ələsgərov olmuşdur. Həmin vaxtdan başlayaraq “Anacan” mahnısı müğənnilər arasında geniş yayılmışdır.

Bəstəkar xalq rəqs havalarının da toplanmasına və işlənməsinə diqqət yetirir. Qədim xalq rəqsi “Şalaxo”nun müxtəlif variantları əsasında kanon və xalq çalğı alətləri orkestrı üçün yazdığı “Şalaxo” pyesi bu sahədə ilk nümunədir. Əsər sonradan tarçalanlar ansambli üçün işlənmişdir. Həmçinin digər alətlərin ifasında səslənir.

Xalq çalğı alətlərimiz içərisində tar muğam aləminə gedən yolu işıqlandıran ən güclü mayakdır. Bu alətə yaxından bələd olması, onu yüksək professional səviyyədə ifa etməsi S.Ələsgərovu muğam sənətinin ustasına çevirmişdir. Muğamı nota yazanlar sırasında Süleyman müəllimin də özünəməxsus yeri vardır.”Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını yazmaq üçün hazırlıq işləri apararkən o, bəstəkarlıq işindən əvvəl əsl folklor işi görməli olmuş, eyniadlı dəstgahı bütöv şəkildə rəng və təsnifləri ilə birlikdə iki dəfə ayrı-ayrılıqda Əhməd Bakıxanovun və Hacı Məmmədovun ifasından nota köçürmüşdür.

S.Ələsgərov “Bayatı-Şiraz” dəstgahını iki dəfə, iki müxtəlif üslublu tarzənin ifasından nota yazmış, sonra isə onları həm bəstəkar, həm də musiqişunas gözü ilə tutuşduraraq təhlil etmiş, əldə etdiyi nəticə əsasında “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını bəstələmişdir. Bəstəkar həmin iri həcmli əsərin tərkibində üç xalq mahnısının (“Küçələre su səpmişəm”, “Aman ovçu” və “Laçın”) melodiyasından təsnif kimi istifadə etmiş, onların əsasında öz simfonik təsniflərini yaratmışdır.

Simfonik muğamın “Nişibi-fəraz” və “Bayatı-İsfahan” şöbələri əsasında bəstəkarın istifadə etdiyi rəng maraq doğurur. Müşahidələrə əsasən demək olar ki, bu rəng XIX əsrdən başlayaraq Azərbaycanın Şuşa, Şamaxı, Bakı kimi şəhərlərində müxtəlif variantlarda yayılmışdır. Onun bir neçə not yazısı mövcuddur. Qeyd etmək lazımdır ki, S.Ələsgərovun nota yazdığı variant öz mükəmməlliyi və tamlığı ilə seçilir.

S.Ələsgərovun folklor fəaliyyəti üçün iki cəhət səciyyəvidir. Əvvəla o toplayıcı kimi müəyyən bir janrın çərçivəsində qalmamışdır. Onun yazıya aldığı yüzlərlə xalq musiqisi nümunələri içərisində muğam, zərbi muğamlar, təsnif, rəng, xalq mahnıları, rəqsləri və s. janrlar əhatə edilmişdir. İkincisi isə sənətkar bu nümunələrə tədqiqatçı gözü ilə baxmış, xalq musiqimizin ümumi qanunauyğunluqları haqda bir sıra gərəkli nəticələr əldə etmişdir. Həmin nəticələrdən o həm bəstəkarlıq, həm də pedaqoji fəaliyyətində yerli-yerində istifadə edir.

Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq çalğı alətləri kafedrasının müdiri və professoru olan S.Ələsgərov xalq

musiqisinə aid elmi tədqiqatların aparılmasına da xüsusi diqqət yetirirdi. Onun elmi rəhbərliyi və elmi məsləhəti ilə mühazirələr hazırlanmış, dissertasiya və diplom işləri müdafiə edilmişdir.

Professor xalq musiqisinə aid bir sıra elmi-metodiki vəsaitlərin hazırlanmasında da yaxından iştirak etmiş və bu vəsaitlərin ya müəllifi, ya da elmi redaktoru olmuşdur.

Ümumiyyətlə, folklor fəaliyyəti S.Ələsgərovun yaradıcılığının ayrılmaz bir sahəsidir. Bir çox xalq musiqisi inciləri məhz onun qələmi ilə unudulmaq təhlükəsindən xilas edilmişdir.

S.Ələsgərov sözün tam mənasında xalqa bağlı olan, xalqa arxalanan və özü də xalqa arxa olan sənətkar idi.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Vidadi Xəlilov. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: 1985
2. Qobustan jurnalı. B.: 1983
3. www.wikipedia.com

**Айгюль Сафиханова**  
**Сулейман Алескеров и Народная Музыка**

#### **РЕЗЮМЕ**

Эта статья посвящена фольклорной деятельности Сулеймана Алескерова. Здесь комментированы собрание образцов народной музыки, их анализ, передача в нотах, гармонизация в общих чертах.

**Ключевые слова:** *Сулейман Алескеров, народная музыка, образцы фольклора, мугам, тасниф, рянг, народные песни, танцы*

**Aygul Safikhanova**  
**Suleyman Alasgarov and Folk Music**

#### **SUMMARY**

This paper is dedicated to Suleyman Alasgarov's folk-lore activity. Collection of folk musical pieces, their analyses, rendering in notes, harmonizing have been commented in general here.

**Key words:** *Suleyman Alasgarov, Folk music, folk-lore pieces, mugham, tasnif, rang, folk songs, dances*

**Rəyçilər:** filologiya elmləri namizədi, professor Məleykə Hüseynova;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə.

*Dilbər ƏHMƏDOVA*  
*ADM İU-nun dissertantı*

## **CAHANGİR CAHANGİROVUN MAHNILARININ JANR VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Açar sözlər:** *mahnı, üslub, janr xüsusiyyətləri, yaradıcılıq, muğam*

C.Cahangirovun yaradıcılığı milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı axarında formalaşmış və kamilləşmişdir. Bəstəkarın opera, kantata-oratoriya, xor, kamera-vokal və instrumental musiqi, teatr və kino musiqisi sahələrində əldə etdiyi nailiyyətlər milli musiqi irsinə daxil olmuş, mədəniyyətimizin tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Bəstəkarın musiqi irsinin əhəmiyyətli hissəsini təşkil edən mahnılarının mövzu və obrazlar dairəsi çox genişdir. Mahnıların mövzu müxtəlifliyi onların janr rəngarəngliyini də şərtləndirir.

Mahnılarda bəstəkarın xalqına, doğma yurduna məhəbbəti öz əksini tapmış, qüdrətli insan əməyi, vətən torpağının gözəllikləri, təmiz məhəbbət, xalqlar dostluğu tərənnüm olunmuşdur. Bəstəkar öz mahnılarında müasirlərimizin arzu və istəyini ifadə edir, adamları qurub yaratmağa səsləyir. C.Cahangirov mahnılarında lirikaya daha çox üstünlük verir. Bu səbəbdən də onun yaradıcılığında lirik mahnı janrı xüsusi yer tutur. Müasir səslənməsi, dövrün tələbi ilə ayaqlaşması C.Cahangirovun mahnılarının başlıca xüsusiyyətidir.

Tədqiqatçı İmruz Əfəndiyeva Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarının janr xüsusiyyətlərinə görə hərbi-vətənpərvərlik mahnıları, mahnı-marşlar, vətəni tərənnüm edən mahnı-himnlər, uşaq mahnıları, lirik mahnılar və s. qruplara ayırdığını göstərmişdir (1). Bütün bu janrlı mahnılara Cahangir Cahangirovun yaradıcılığında da rast gəlirik. Bir çox mahnıların janr xüsusiyyətləri adında və məzmununda proqramlaşdırılır. Məsələn, əmək mahnıları bu qəbildəndir: “Məhsul nəğməsi” (sözləri Rəfiq Zəkanındır), “Ağ şanı, qara şanı” (sözləri İslam Səfərlinindir) və s. Bu kimi mahnılarda insanların əməyə münasibəti, həvəsi təbiətin zənginliyinin təsviri ilə uzlaşır. Bu mahnıların fərqləndirici xüsusiyyəti kimi onların nikbin və ruhlandırıcı xarakterə malik musiqisini qeyd etməliyik. Musiqi dilinin bütün cəhətləri – lad-intonasiya xüsusiyyətləri,

melodikanın inkişafı, metro-ritmik quruluşu, harmonik dili, şeirin vəzni ilə melodiyanın vəhdətindən əmələ gələn oynaqlıq məzmunun açılmasına yönəldilir.

C.Cahangirovun mahnı yaradıcılığında mərasimlərlə bağlı mahnılara da rast gəlirik. Məsələn, “Bayram axşamı” (sözləri Şıxəli Qurbano-vundur), “Tamada mahnısı” (sözləri Seyfəddin Dağlıındır) kimi mahnıların adından və məzmunundan onların xalqın həyat və məişətində mühüm əhəmiyyətə malik olan mərasimlərlə - birincinin Bahar bayramı ilə, ikincinin isə toy mərasimi ilə bağlı olduğu qeyd edilməlidir. C.Cahangirovun yaradıcılıq irsində xalq musiqisi janrları ilə bağlı mahnılar da vardır. Bunlardan “Ana ürəyi” pyesinə yazılmış musiqidən “Laylay” (sözləri İslam Səfərlinindir) – xalq musiqisində kök salmış ənənəvi layla janrının bəstəkar yaradıcılığında təcəssümünü əks etdirir. “Bayatılar” (sözləri xalq bayatılarındandır) isə xalq şeirinə əsaslanan el mahnıları ruhunda yazılmış bir əsərdir. Məzəli mahnılar isə xarakterinə görə rəqlə uzlaşır, bu baxımdan bəstəkarın bu iki janrı yanaşı verməsi diqqətəlayiqdir: “Məzəli mahnı ilə rəqs” (sözləri Zeynal Cabbarzadə-nindir) xor üçün yazılmış əsərdir. Mahnının xarakteri oynaq, şən-şuxdur. Genişhəcmli instrumental giriş xalq rəqləri ruhundadır. “Məzəli mahnı ilə rəqs” Mahnı və rəqs ansambli üçün nəzərdə tutulmuş kiçikhəcmli əsərdir. Onun xalq musiqi mənbələri ilə bağlılığı özünü aydın büruzə verir. Belə ki, həm mətnin bayatılara əsaslanması, həm də melodik quruluşun sadəliyi, sekvensiyalı inkişaf prinsipləri, metro-ritmik quruluşun oynaq vəznli olması bunu deməyə əsas verir. C.Cahangirovun mahnı-larının böyük bir şəxəsini vətənpərvərlik mahnıları təşkil edir. Bu kimi mahnılar janr xüsusiyyətlərinə görə müxtəlifdir və ayrı-ayrı janrların birləşməsi bunların timsalında özünü aydın büruzə verir. Vətənpərvərlik mahnılarının bir qolu vətənin tərənnümü ilə bağlı olan mahnılardır: “Azərbaycan” (sözləri Zeynal Cabbarzadəninindir), “Bakı” (sözləri Zeynal Cabbarzadəninindir), “Qarabağ” (sözləri Rəfiq Zəkanındır), “Gəncə” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Gözəl şəhər” (sözləri Vaqif Vəkilovundur), “Bakı-Qahirə” (sözləri Zahid Məhəmmədinindir, Azərbaycan dilinə tərcümə Yusif Həsənbəyindir) bu növ mahnılara misal ola bilər. Vətənin gözəlliklərinin təsviri, vətən məhəbbətindən doğan hissələr burada aparıcı rol oynayır. Bu da həm mahnının xarakterinə, həm də onun janr xüsusiyyətlərinə təsir edir. Bunun nəticəsi olaraq, himn xarakterli mahnılar üstünlük təşkil edir. Bunlarla yanaşı, C.Cahangirovun bilavasitə “Vətən” adı ilə bağlı mahnıları da çoxdur. Bu mahnılar da janr xüsusi-yətlərinə görə müxtəlifdir. Bununla belə, vətənin ümumiləşmiş obrazının tərənnümü bu mahnıların aparıcı xəttini təşkil edir və məğrur, qürurlu, möhtəşəm xarakteri ilə seçilir. Bu mahnıları mahnı-marş, mahnı-himn, mahnı-ballada və s. kimi xarakterizə etmək olar. Vətən haqqında



mahnılarda inamlı, iradəli, məğrur əhvali-ruhiyyə onların musiqi təcəssümündə də öz əksini tapır, məhəbbət mövzulu mahnı və romanslarda zərif lirika, səmimi hisslər, incə xatirələr, nostalji duyğular musiqi ifadə vasitələri ilə təcəssüm olunur. O cümlədən, əməyi, xalqın həyatını təsvir edən mahnıların da musiqi dilinin maraqlı xüsusiyyətləri özünü göstərir.

C.Cahangirov mahnı janrında yazdığı hər bir əsərin mövzusunə xüsusi diqqət yetirmiş, melodiyanın mətnə uyğun gəlməsinə çalışmışdır. C.Cahangirovun Rəfiq Zəkanın sözlərinə bəstələmiş “Qarabağ” mahnısı deyilənlərə parlaq misaldır. Mahnıda müəlliflər Qarabağın adının dillər əzbəri olmasından, gözəllər diyarına çevrilməsindən, gözəl səslərin, muğamların beşiyi, min-bir dərindən dərmanı olmasından fəxrlə söz açırlar. Mahnının yaranmasından onilliklər keçməsinə baxmayaraq, o, bu gün də təsirli səslənir. “Qarabağ” mahnısı müasir dövrümüzdə də gənc musiqiçilərin, xor kollektivlərinin repertuarında özünə yer tapmışdır. C.Cahangirovun mahnıları sırasında mübariz ruhlu mahnılar da var ki, bunları vətənpərvərlik mahnılarının bir qolu hesab etmək olar. “Yenilməz batalyon” kino-filmindən “Teymurun mahnısı”nı (sözləri Tələt Əyyubovundur) bu qəbildəndir. C.Cahangirovun mahnı yaradıcılığında lirik mahnılar üstünlük təşkil edir. Bu janra aid olan nümunələrdən: “Ana ürəyi” pyesinə yazılmış musiqidən “Lirik mahnı”nı (sözləri İslam Səfərlinindir), “Dan ulduzu, bir də mən” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Lirik mahnı” (sözləri Zeynal Cabbarzadəndir), “Gözlərin” (sözləri Ənvər Əlibəylinindir), “Ay qız” (sözləri Zeynal Cabbarzadəndir), “Buludlar” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Zəriflik” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Həyat eşqi” (sözləri Mikayıl Müşfiqindir), “Zərif gülüşlüm” (sözləri İslam Səfərlinindir). Bu kimi mahnıların məzmunu məhəbbət hisslərinin təcəssümü, sevgili yarın surətinin vəsfi, romantik günlərin xatirələri ilə bağlıdır. Bəstəkar lirik mahnılarında məhəbbət hisslərini təbiətin gözəlliklərinin təsviri ilə qovuşdurmağa çalışır: “Bənövşə” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Çiçəklər” (sözləri Zeynal Xəlilindir), “Xəyyam” tamaşasından “Jalələr” (sözləri Xəyyamın rübailəri), “Sevdanın romansı” (sözləri Hüseyn Cavidindir), “Badə gözəldir” (sözləri Hüseyn Cavidindir), “Koroğlu” kino-filmindən Rəqqasə qızın mahnısı (sözləri Zeynal Cabbarzadəndir) bu qəbildəndir. Digər cəhətdən övlad məhəbbəti ilə əlaqədar nəğmələrin də lirik mahnılara aid edilməsi ilə bağlıdır. Məsələn, “Ana” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Ata nəsihəti” (sözləri İslam Səfərlinindir), “Nigar qızım” (sözləri Rəfiq Zəkanındır) kimi mahnılar xarakterinə görə lirik mahnı janrına yaxın olsa da, burada nəsihətamiz fikirlər üstünlük təşkil edir. C.Cahangirovun mahnı irsində xarici şairlərin sözlərinə yazılmış lirik-fəlsəfi ruhlu mahnılar da müəyyən yer tutur. Məsələn, “Ballada” (sözləri İran şairəsi Siminindir), a kapella xoru üçün “Kərəm kimi” (sözləri Nazim

Hikmətindir), “Yanmamış papiros” (sözləri Nazim Hikmətindir) və s. mahnılar buna misal ola bilər. C.Cahangirovun uşaq mahnıları da diqqətəlayiqdir. Onlardan “Pioner yürüş mahnısı” (sözləri Ənvər Əlibəylinindir), “Dəniz” (sözləri Aslan Aslanovundur), “Köhlən atım” (sözləri Aslan Aslanovundur), “Mahnı və rəqs” (sözləri Mirmehdi Seyidzadəninindir), “Tonqal ətrafında” (sözləri Aslan Aslanovundur) və s. mahnılar öz janr xüsusiyyətlərinə görə diqqətəlayiqdir.

C.Cahangirov uşaq mahnılarına da öz bədii dəst-xətti ilə yanaşmışdır. O, öz mahnılarında dostluğu, vətənə, təbiətə və əməyə məhəbbəti tərənnüm edir. Bəstəkarın uşaq mahnıları öz obrazlılığı, musiqi dilinin təsviriliyi ilə diqqəti cəlb edir. Məsələn, “Dəniz” mahnısında uşaqların gözündə canlanan bir varlıq kimi təsvir olunan dəniz musiqi vasitəsilə əyani, görümlü bir obraza çevrilir. Melodik hərəkətin dalğalanan xətti ilə sadə akkordlu müşayiətin qarşılıqlı əlaqələri uşaqların üzərək əyləndikləri dənizin sakit dalğalı sularını təsvir edir. Bir sıra mahnıların əsasını müəyyən süjet xətti təşkil edir ki, bu da mahnının özünəməxsus uşaq oyununa çevrilərək, iştirakçıların canlı ifasında daha da fəallıq qazanmasına şərait yaradır. “Tonqal ətrafında” mahnısı bu baxımdan olduqca maraqlıdır. Mahnının reçitativ-deklamasiya tipli melodiyası xalq uşaq sanamalarını xatırladır. Uşaq mahnılarında məhz onların öz dünyasının təəcəssümü sayəsində bəstəkar parlaq obrazlılığa nail olur. Məsələn, “Pioner yürüş mahnısı” gözümüz qarşısında balaca vətəndaşların öz cəmiyyətdəki mövqeyinə necə məsuliyyətlə yanaşmasını əks etdirir. “Köhlən atım” mahnısının müşayiətindəki təsvirilik diqqəti cəlb edir. Musiqinin quruluşu atın çapmasını gözümüz qarşısında canlandırır ki, bu da uşaqların təxəyyülünü genişləndirməyə kömək edir.

C.Cahangirovun vokal musiqi sahəsindəki əsərləri təkcə mahnı janrı ilə bağlı deyildir. Onun yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusunda və lirik hisslərlə zəngin mahnıların yanaşı, həmçinin, qəzəl-romans janrında yazılmış əsərlərdə mühüm yer tutur. Bunlardan bəziləri öz quruluşuna görə ənənəvi romanslara yaxındır. Bu növ əsərlərində C.Cahangirov klassiklərin yaradıcılığına müraciət edərək, Nizaminin qəzəlləri əsasında “Gül camalın” romansını, xor üçün “Qəzəl” əsərini, Xaqaninin sözlərinə “Nazənin” romansını, Nəsiminin qəzəli əsasında “Ənəlhəq” mahnı-romansını, Füzulinin sözlərinə “Eşitməzdim” qəzəl-romansını və b. bəstələmişdir.

C.Cahangirov öz əsərlərində xalq musiqisinin qaynaqlarından faydalanmışdır. R.Zöhrabovun qeyd etdiyi kimi, “Azərbaycan xalq musiqisinin vurğunu Cahangir Cahangirov bütün yaradıcılığı boyu həmin musiqiyə xüsusi bir qayğıkeşlik və müdrikliklə yanaşmışdır... Folklardan quru iqtibas əhvali-ruhiyyəsi bəstəkara yabançı olmuşdur” (2, s. 31). C.Cahangirov heç vaxt xalq musiqisinə təqlidçilik yolu ilə getməmiş, ona yaradıcı

mövqedən yanaşaraq, öz təfəkkür süzgəcindən keçirmişdir. O, musiqi folklorundan ustalıqla, orijinal şəkildə istifadə etmişdir.

Bununla əlaqədar olaraq, E.Abbasova yazır: “C.Cahangirov xalq mahnı sənətinin əvəzsiz intonasiyalarını, incəliyini, təsir qüdrətini həssaslıqla duyan bəstəkardır. Xalq mahnı sənəti C.Cahangirova, hər şeydən əvvəl canlı yaradıcılıq fantaziyası üçün ilk mənbə, ilk çeşmədir” (3). C.Cahangirov mahnılarında xalq musiqisindən və muğamlardan yaradıcılıqla bəhrələnmişdir. Bəstəkarın mahnılarının üslub xüsusiyyətlərinə görə fərqliliyini qeyd edə bilərik. Məsələn, “Ağ şanı, qara şanı”, “Məhsul nəğməsi”, “Süfrə mahnısı” xalq mahnı üslubunda olub, oynaq ritmikaya, rəvan hərəkətli melodikaya malikdir. Bənd-nəqarət formasında yazılmış həmin mahnılar üçün şən-şux, nikbin əhvali-ruhiyyə səciyyəvidir. Xalq musiqisi üçün xarakter olan melodik inkişaf, lad əsası, metro-ritmik cəhətlər bu mahnılarda qabarıq əks olunur. C.Cahangirovun lirik səpkili mahnılarında da xalq mahnılarına xas keyfiyyətlər özünü göstərsə də, onlar musiqi dilinə görə fərqlidir. Belə ki, burada xalq mahnısından daha artıq, romans janrının xüsusiyyətləri ön plana çıxır. Xüsusilə də bu, geniş inkişafı, axıcı melodikada özünü büruzə verir ki, bu da öz üslubuna görə muğamla bağlıdır. Xüsusilə muğamdan gələn lad-intonasiya əsası melodiyanın quruluş xüsusiyyətlərinə təsir edir. Belə mahnılardan “Zəriflik”, “Alagöz”, “Ana” və b. göstərmək olar.

Beləliklə, Cahangir Cahangirovun yaradıcılığının dərin kökləri muğam və xalq musiqi sənəti ilə sıx bağlıdır. Bu baxımdan muğam və xalq musiqisi ənənələri ilə C.Cahangirovun yaradıcılığının əlaqəli surətdə tədqiqi xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Эфендиева И.М. Азербайджанская советская песня. Б.: 1983.
2. R. Zöhrabov. “Lirik nəfəsli bəstəkar”. “Bəstəkarlarımız haqqında söz” toplusu B.: 1997.
3. E. Abbasova. “Mahnıdan operayadək”. “Kommunist” qəzeti. 1971, 31 noyabr.

**Дильбер Ахмедова**

#### **Жанровые и стилистические особенности песен Джахангира Джахангирова**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье рассматривается песенное творчество выдающегося азербайджанского композитора Д.Джангирова. Автор дает характеристику песен в связи с их жанровыми и стилистическими особенностями. Особо подчеркивается опора на национальные корни – на народную песню и мугам, которые творчески претворяются композитором в песенном творчестве, и

это привносит новые черты в музыкальный язык песен.

**Ключевые слова:** *песня, стиль, жанровые особенности, творчество, мугам*

**Dilber Ahmedova**

### **Genre and stylistic peculiarities of Jahangir Jahangirov song creativity**

#### **SUMMARY**

The author gives the characteristic of songs by J. Jaqhangirov connected with their genre and style features. The support on national roots - on the national song and mugham which are creatively realised by the composer in song creativity is especially emphasized which introduces new lines in musical language of songs.

**Key words:** *song, style, genre features, creativity, mugham*

**Rəyçilər:** fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə

*Elmira SÜLEYMANOVA*  
*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın magistrantı*

## **CÖVDƏT HACIYEVİN FORTEPIANO SONATASININ BƏZİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Açar sözlər:** *bəstəkar, piano, texniki imkan, sonata, təhlil*

Məlumdur ki, son yüzilliklərin musiqi inkişafında sonata janrı mühüm rol oynamışdır. Böyük potensiala malik sonata həyatı proseslərin dramaturji konfliktlərin əksində tükənməz imkanlara malikdir.

Sonata janrının təkamülü prosesində maraqlı milli instrumental əsərlər içərisində C.Hacıyevin yaratdığı fortepiano üçün sonata özünəlayiq yerlərdən birini tutur. Bu əsər 1956-cı ildə yazılmış, 1962-ci ildə isə çap edilmişdir. Sonata parlaq, şən xarakterə malik olub, milli fortepiano musiqisinin inkişafı yolunda daha bir yaddaqalan, əlamətdar addımdır. C.Hacıyevin sonatası milli musiqi təfəkkürü qanunauyğunluqları ilə müasir lüğət fondu, müasir pianizm üslubu, xüsusilə də S.Prokofyev pianizmi cizgilərinin üzvi surətdə sintez olunmuş nümunəsidir.

Obrazlı-emosional məzmununa görə işıqlı, parlaq olan bu sonatada üçhissəli silsiləyə məxsus olan cizgilər çox ustalıqla birhissəli kompozisiyada cəmləşmişdir.

Əsər sonata alleqrosu formasında yazılmışdır. Bununla belə, sonata kompozisiyasında və intonasiya-lad ifadəliliyində özünəməxsus fərdi cizgilər özünü büruzə verir. Məsələn, əsərin quruluşunda belə bir xüsusiyyəti görmək olar: çox da böyük həcmi olmayan ekspozisiya, repriza və koda, bir də böyük həcmə malik olan genişləndirilmiş işlənmə hissəsi. Həmin işlənmə sonatanın tez və ağır hissələrini əvəz edən yeni hissələrə bölünür. Reprizadan əvvəl gələn Andante epizodu xüsusi rol oynayır. Bəstəkar mövzularda xalq musiqisinin janr xüsusiyyətlərindən geniş istifadə edir. Bu baxımdan birinci növbədə bütöv sonatada diqqətəlayiq rol oynayan, dörd xanədən ibarət tematizmə əsaslanan əsas partiyanın giriş hissəsini qeyd etmək lazımdır. Gələcəkdə sonatada mühüm leytmövzu əhəmiyyəti kəsb edən dördxanəli giriş xoşavaz, ahəngdar saz ifasını xatırladır.

Bu frazanın aşiq mənşəyini ölçü dəyişkənliyində (4/4 , 2/4, 4/4 və s.),

kolorit lad ifadəliliyi zamanı (çahargah ladı) tez-tez səslənən sekunda-kvartalı səslənmələrdə aydın görmək olar. Mövzu bütün sonata tematizminin tərkib hissəsinə çevrilərək fəal, aktiv, hərtərəfli inkişafa təkan verir. Məhz o, intonasiyalı harmonik başlanğıcın “özəyini” təşkil edir və bütün əsərin ümumi janr profilini müəyyən edir.

Əsas partiyanın mövzusu əsər boyu “gözönündən” keçərək formanın bir çox mühüm bölmələrində təzahür edir. Məsələn, ilk dəfə əsas partiyanın mərkəzi hissəsində giriş kimi səslənərək, o, birinci cümləni çərçivəyə alır, sanki onu bu yolla ikinci cümlədən ayırır. Daha sonra qeyd etdiyimiz mövzu qapanaraq işlənmə hissəsinin finalında səslənir. Məhz bu tematizmin nəticəsində yuxarıda qeyd etdiyimiz hərtərəfli inkişaf yaranır. Həmin tematizm sonatanın bütün hissələrini möhkəmləndirir, əsərin vəhdəti və bütövlüyü haqda olan təsəvvürləri gücləndirir.

Sonata alleqrosunda əsas partiya müxtəlif cizgilərlə ifadə olunmuş parlaq, emosional xarakterli obrazları özündə cəmləşdirir. Bədii məqsəd baxımından bu həyati qüvvələrin, hərəkət enerjisinin, həyata inamın parlaq-emosional, mahnıvari-rəqs, rəqsvari-marşsayağı intonasiyalarla tərənnümüdür.

Instrumental xalq melodiylarını xatırladan əsas partiya kütləvi rəqslərin ruhunu yada salaraq son dərəcə qətiyyətli, inamlı, güclü bir varlıq kimi səslənir. Bununla demək olar ki, əsas partiyada sanki iki lay, iki təbəqə var: birinci - marşvari, gümrah, ikinci - rəqsvari. Leytmotivin hər dəfə şəklini dəyişərək müxtəlif çalarlar əldə etməsi xarakterik hal alır. Əsas partiyanın ikinci elementi birinciyə kontrast təşkil edir və ondan - “aşıqsayağıdan” rəqs xarakteri ilə fərqlənir.

Bəstəkar bu və sonrakı fraqmentlərlə S.Prokofyevin “proqramlı” melodiyaşına uyğun musiqi vasitələrindən istifadə edir və hərçənd ki, çox zaman musiqi vasitələri “proqramdan kənar” traktovkalarda verilir.

Yazı vasitələrinin proqramlı təsvirində mexaniki təkrarlar və məhdudluq yoxdur. Vasitələrin proqramlılığı onların izahını son dərəcə məzmunlu edir. Repetisiya – martellato texnikası və ifadənin zərbəli üsullarının köməyi ilə sonatanın hər yerində musiqi təsiri, musiqi hərəkəti nümayiş olunur. C.Hacıyev sıçrayış, repetisiya texnikası, sonata stilinin virtuoz arsenalı, sekundalar, sekundalı repetisiyalar, kəskin səslənmələr, polifonik məzmun, registrlərin qarşılaşdırılması və ölçü dəyişkənliyindən geniş istifadə edir. Tamamilə qeyri-adi - quru, ciddi fortepiano koloriti əmələ gətirən səslənmənin təşkili çox vacibdir. O, çox vaxt harmoniyanı geniş vəziyyətdə verir.

Köməkçi partiya inkişaf prosesində lirik sahəni təcəssüm etdirir. Əgər əsas partiya güclü təzyiqa malikdirsə, bir varlıq kimi təqdim olunursa, yaxud onun obrazlı məzmunu və xarakteri əvvəlcədən müəyyən edilirsə, ostinatlı ritmik hərəkət fonunda səslənən köməkçi partiya dramaturji

inkişaf xəttinə kontrast olan başqa xətti təqdim edir. O, mahnıvari, plastik və lirikdir, əsərin inkişafı prosesində dönə-dönə səslənərək özünü göstərir. Köməkçi partiya ekspozisiya, işlənmə, andante epizodu və reprizada səslənir. Xüsusi kolorit onu xalq musiqisinin intonasiya-lad sferası ilə yaxınlaşdırır. Bu, hər şeydən əvvəl fa diyez tonikalı segah ladında, melodiyanın do bekar, müşayiətin mi diyez “uzlaşması” ilə musiqiyə dözümlü səbr koloriti verir.

Bir-birinə kontrastlıq təşkil edən əsas və köməkçi partiyaların hər biri ayrıca dramaturji inkişaf xəttinə malikdir. Bununla belə köməkçi partiya hər dəfə səslənərkən variantlı dəyişikliklərə uğrayır. Bu dəyişiklikləri milli sonata janrına yenilik kimi qəbul edib, onları çox da böyük olmayan variasiyalı mikrosilsilədə birləşdirmək olar. Köməkçi mövzu rəngarəng, gah təntənəli, himnsayağı, gah da andantedə incə, zərif akkordlar fonunda parlaq, işıqlı səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, andante epizodu stilistikasına görə, bütöv sonata xalq janr koloritindən bir qədər uzaqdır. Quruluş-kompozisiya cəhətdən də sonata fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə malikdir. Ekspozisiya, repriza və koda çox da böyük olmasalar da, işlənmə hissəsi geniş surətdə açılmışdır və sonatada tez və ağır hissələri əvəz etməyə qadir olan bölmələrdən ibarətdir. İşlənmə hissəsindəki əsas partiyanın ikinci elementində melodik intonasiyalar nəzərəcarpacaq dərəcədə səsləşsələr də, gərginliyin kifayət qədər artması müşahidə olunur. Aşağı registr səslənməyə qəmli, tutqun xarakter verir. Lakin, staccatolu çalğı üsulu musiqiyə bir qədər mübaliğəli səslənmə bəxş edir.

İşlənmə hissəsinin əsas xüsusiyyətlərindən biri mövzuların kontrapunkt şəklində uzlaşmasıdır. Ostinatlı müşayiət işlənmə hissəsinə həyəcanlı kolorit verir.

Sonatada nisbətən müstəqil rol oyanayan Andantenin əhəmiyyətini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Andante sonatada işlənmə hissəsinə reprizadan ayıraraq sanki, ağır hissəni əvəz edir, intonasiyalı-harmonik və faktura cəhətdən özündən əvvəlkilərlə aydın kontrast təşkil edir.

İnildəyən sekunda və parallel kvintalarla müşayiət olunan qəmli, qüssləli musiqi marş yürüşünün matəm xarakterli obrazlarını xatırladır.

Sonatanın digər başqa bölmələri kimi repriza da çağırış harayları ilə açılır. Reprizada əsas partiya açıq-aşkar olaraq ixtisarlaşır, köməkçi partiya isə əksinə böyükhəcmli və himnsayağı inkişaf edir. Bununla reprizada köməkçi partiya aparıcı rol oynayaraq birinci plana keçir.

Obrazlı kontrast ilk başlanğıc janrı əvəz edən partiyalar arasında açıq-aydın güclənir.

Bəstəkarlar tərəfindən yaradılan birhissəli sonatalar şübhəsiz ki, onların yeni kompozisiya formalarının təkamül edərək irəliləməsinə səbəb olur. C.Hacıyevin sonatasının xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, o, formanı əsasən, janr obrazları ilə zənginləşdirir, özünəməxsus sonata

forması konsepsiyası yaradaraq, hərtərəfli inkişafa can atır. Sonatanın obrazlı quruluşunda fortepiano fakturası az rol oynamır. Faktura S.Prokofyevin pianizminə çox yaxındır. Burada iki və üçsəslənmələrə rast gəlinir.

Kəskin akkordlar, sıçrayışlar, aşağı registrdə intonasional ifalar və s. çoxluq təşkil edir.

Bununla C.Nacıyev milli fortepiano ifaçılıq məktəbinin daha bir maraqlı olan ideya-bədii məzmunlu gözəl sənət əsəriylə zənginləşdirdi.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Касимова С. Музыкальная литература Азербайджана. Учебник. Б.: 2009
2. Касимова С. Абдуллаева З. Музыкальная литература Азербайджана. Учебник. Часть 2. Б.: 2010

#### **Эльмира Сулейманова Некоторые стилистические особенности фортепианной сонаты Дж.Гаджиева**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье, под названием «Некоторые стилистические особенности фортепианной сонаты Дж.Гаджиева», написанной Сулеймановой Эльмирой исследуется исполнительский анализ и стилистические особенности сонаты композитора Дж.Гаджиева.

**Ключевые слова:** *композитор, фортепиано, техническая возможность, соната, анализ*

#### **Elmira Suleymanova Some stylistic features of the piano sonata by J.Gadjhiev**

#### **SUMMARY**

In the paper entitled "Some stylistic features of the piano sonata by J.Gadjhiev" written by Elmira Suleymanova is given performing analysis and stylistic features of the composer's sonatas.

**Key words:** *composer, piano, technical feasibility, sonata, analysis*

**Rəyçilər:** pedoqoji elmlər doktoru, professor T.Kəngərinskaya



**Leyla MURADZADƏ**

*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın magistri*

## **İOHANNES BRAMSIN VOKAL YARADICILIĞI HAQQINDA**

**Açar sözlər:** *tembr, vokal, bəstəkar, intonasiya, faktura*

Dahi alman bəstəkarı, pianoçusu və dirijoru İ.Brams vokal musiqisinə çox diqqət yetirirdi: onun bu janrda 380-ə qədər əsəri vardır. O cümlədən səs və fortepiano üçün 200-ə yaxın mahnı (xalq mahnıları işləmələrini nəzərə almasaq), 20 duet, 60 kvartet, instrumental müşayiətli və a capella xorları və s.

Şubert və Şumandan sonra milli ruhda vokal musiqisi yarada bilən yeganə bəstəkar Brams olmuşdur. Bu, təəccüblü deyil, belə ki, müasir alman və avstriya bəstəkarlarından heç kəs öz xalqının poeziya və musiqi yaradıcılığını bu qədər dərindən öyrənməmişdir.

Brams alman xalq mahnılarının işləmələrindən ibarət bir neçə məcmuə qoyub getmişdir (səs, yaxud xor və fortepiano üçün 100-dən artıq mahnı). Onun mənəvi vəsiyyətnaməsi 49 alman xalq mahnılarından ibarət məcmuə idi (1894). Brams heç bir bəstəsi haqda bu qədər isti sözlər söyləməmişdir. O, dostlarına yazırdı: “Bəlkə də ilk dəfədir ki, qələmindən çıxan əsərə bu qədər incəliklə yanaşıram. Bu cür sevgi, hətta vurğunluqla hələ heç bir şey yaratmamışdım”.

Brams folklorla yaradıcı yanaşırdı. O, xalq yaradıcılığının canlı irsinə arxaikləşmiş köhnəlik kimi baxanlara qarşı hiddətlə çıxış edirdi. Onu eyni dərəcədə həm qədim, həm də yeni mahnılar maraqlandırır. Brams nəğmənin tarixi əsasında daha çox, onun ifadəliliyi və musiqili-poetik obrazın bütövlüyü maraqlandırır. O, nəinki melodiya, həmçinin mətnə də böyük həssaslıqla yanaşır, əsaslı şəkildə onun ən yaxşı variantlarını axtarıb tapırdı. Çoxsaylı folklor nümunələrini nəzərdən keçirərkən bəstəkar musiqisəvərlərin estetik zövqlərinin tərbiyəsində əks olunacaq, bədii cəhətdən mükəmməl olanları seçirdi.

Məhz evdə musiqi ilə məşğul olmaq üçün İ.Brams özünün “Səs və fortepiano üçün alman xalq mahnıları” məcmuəsini yaratmışdır. Bu məcmuə hərəsində 7 mahnı olan 7 dəftərdən ibarətdir. Sonuncu dəftərdə bu mahnılar xorla ifa etmək üçün işləmələr şəklində verilmişdir. O, uzun

illər belə bir məcmuə yaratmaq arzusunda olmuşdur. Bura daxil olan mahnıların yarısını daha əvvəllər artıq xor üçün işləmişdi. Bəstəkar qarşısına başqa bir məqsəd də qoymuşdu: yüngül ştrixlər və o qədər də mürəkkəb olmayan fortepiano partiyasının müşayiəti ilə vokal partiyasının gözəlliyini üzə çıxarmaq.

### Nümunə № 1

33 Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme "Сестрица"

О сест-ра, о сест-ра, ско-ро ль мы пой-дем до - мой?

Brams təkcə alman deyil, həmçinin slavyan folkloru ilə də maraqlanırdı. Slavyan poeziyasının 20-dən artıq nümunəsi bəstəkarı ilhamlandıraraq, solo, vokal ansambları, eləcə də xor üçün ("Əbədi sevgi haqda" op.43.N1, "Sevgiliyə yol" op.48.N1, "Sevgiliyə and" op.69.N4) ən müxtəlif əsərlər yazmağa ruhlandırmışdır. Onun yaradıcılığında həmçinin macar, italyan, şotland və başqa xalqların da mətnlərinə yazılmış əsərlərə rast gəlinir.

Bramsın vokal lirikasında əks olunan şairlər dairəsi genişdir. Bəstəkar poeziyanı sevirdi və ona qarşı son dərəcə tələbkar idi. Əlbəttə ki, onun yalnız bir ədəbi istiqamətə rəğbət bəslədiyini iddia etmək olmaz. Hərçənd, onun yaradıcılığında kəmiyyətə şair-romantiklər daha çox üstünlük təşkil edir.

Mətnlərin seçimində əsas rol təkcə müəllifin fərdi tərz deyil, həm də məzmunu təşkil edirdi. Çünki Bramsı xalq ədəbiyyatına yaxın şeirlər və obrazlar maraqlandırır. Bir sıra müasir şairin poetik abstraksiya, simvolika və fərdilik cəhətlərinə bəstəkar kəskin etiraz edirdi. Brams öz vokal bəstələrini səs və fortepiano üçün yazılmış nəğmələr adlandırır. Bununla o, vokal partiyasının aparıcı olması və instrumental müşayiəti özünə tabe etməsini vurğulamaq istəyirdi (yeganə istisna "Magelona" məcmuəsindən olan romanslardır (15 pyesdən ibarətdir). Bu romanslar öz xarakterinə görə ariya, yaxud solo kantataya yaxındır. Bu məsələdə o, Şubertin mahnı ənənələrinin birbaşa davamçısı kimi çıxış etmişdir. Bramsın Şubert ənənələrinə bağlılığı həm də ondadır ki, o, kupletli quruluşa üstünlük verir və mahnıvari başlanğıcı deklamasiyaya tərcih

edir. Alman kamera-vokal musiqisinin digər qolu Robert Şuman, daha sonralar Robert Frans və Avstriya bəstəkarı Quqo Volfun yaradıcılığında öz inkişafını tapmışdır. Prinsipial fərqlər ondan ibarətdir ki, Şubert və Brams xalq mahnısının özünəməxsus üslubuna söykənərək, əsasən, mətnin ümumi məzmunu və kökündən çıxış edir, psixoloji, eləcə də bədii-təsviri çalarlara daha az diqqət yetirirdilər. Şuman və Volf isə poetik obrazları daha qabarıq şəkildə təsvir etmək üçün deklamasiyaya daha çox yer verirdi. Məhz buna görə Volf özünün vokal əsərlərini mahnı deyil, səs və fortepiano üçün şeirlər adlandırırdı.

İ.Bramsın nəşr edilmiş ilk romansı özünəməxsusluğu ilə seçilən “Sevgidə sədaqət” əsəridir, op.3, №1 (1853). Burada mövzu fəlsəfi tərzdədir (darmadağın edilmiş, lakin sadıq və dayanıqlı sevgi obrazı). Ümumi əhvali-ruhiyyə müşayiətin “yorğun” triollarında melodiyanın vəznli nəfəslərinə sərrast şəkildə həkk olunmuşdur. Müxtəlif ritmlərin (duol, triol, yaxud kvarto) sinkopalaşdırılmış notlarla eyni zamanda istifadəsi Bramsın sevimli fəndlərindən biri idi:

## Nümunə № 2

34 “Sevgidə sədaqət”  
*Sehr langsam* *p con espressione*

О ди - тя, о ди - тя, по - гру -

зи то с ку в без - дну



Brams deyirdi ki, vokal musiqisində pauzaların qoyuluşundan əsl peşəkar musiqiçini qeyri-professionalıdan fərqləndirmək olar. O, özü də bu sahədə mahir ustad olmuşdur - onun melodiyanı ifadə etmə tərzini mükəmməl dəqiqliklə yerinə yetirilirdi. Adətən ritm intonasiyasının başlanğıcında rüşeymdə olduğu kimi mahnının tematizmi həkk olunur.

Təhlil edilən romansda bu cəhətdən xarakterik olan həmin qısa motiv əvvəlcə bas partiyasında keçir. Ümumiyyətlə, zərif və həssas aparıcı bas Brams üçün səciyyəvidir (bas melodiya özünəməxsusluq verərək ona aydınlıq gətirir, onu tamamlayır). Burada bəstəkarın kontrapunktik düşüncəyə meyilli olması özünü büruzə verir. Və beləliklə, vokal melodiya və fortepiano müşayiəti arasında ifadəli bir vəhdət yaranmış olur. Təkrarçılıq, səsləşmə, fortepiano partiyasındakı sərbəst tematik inkişaf və vokal melodiyanın müşayiətdə imitasiyası hesabına belə bir şəkil əmələ gəlir.

Brams müxtəlif mövzulara müraciət edirdi. Onun romanslarında işıqlı düşüncələr, təlatümlü həyatı mövzular yer ala bildiyi kimi, ciddi, kədərli, hətta ölümü əks etdirən mövzular da vardır. Bunlara misal olaraq toplanmış "Dörd" dürüst nəغمəni göstərmək olar. Bunlar bəstəkarın son kamera-vokal bəstələridir (1896). Bu, bas və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuş özünəməxsus, solo kantata adlandırıla bilən maraqlı bir musiqi nümunəsidir. Burada ölüm qarşısında cəsarət, ləyaqət, mərdliklə dayanan, anlayışlı bir sevgi mədh edilir. Bəstəkar burada "yazıq və əzab içində qovrulanlara" müraciət edir. Həyəcanlandırıcı, dərin insani keyfiyyətləri əks etdirmək üçün Brams arioso, reçitativ və mahnı üslublarını çox böyük ustalıqla, tamamilə orqanik şəkildə növbələşdirirdi.

Digər obrazlar sahəsi müvafiq olaraq başqa bədii vasitələr, Bramsın xalq üslubunda olan mahnılarına aiddir. Onlar da az deyil. Bu qrupda onun mahnılarını iki növə ayırmaq olar. Birinci qrupa sevinc, hünər, şadlıq və yumor obrazlarına müraciət səciyyəvidir. Bu obrazlar təsvir olunarkən alman xalq mahnılarının cizgiləri aydın sezilir. Əksər hallarda melodiya üçsəsliliklərin tonlarla hərəkətindən ibarət olur, müşayiət isə

akkordlu düzülüşə malikdir. Buna misal olaraq “Dəmirçi” mahnısını göstərmək olar:

**Nümunə N3:**

36 **Allegro**

"Кузнец"

Я слы - шу друж - ка, он мо - лот взды - ма - ет раз -  
 ма - хом мо - гу - чим и вновь о - пус - ка - ет

Vokal musiqisinin maraqlı qollarından olan vokal duet və kvartetlər də Brams yaradıcılığında da təcrübədən keçirilib. Bu janrlarda da bəstəkara xas olan fəlsəfi, eləcə də məişət tipli lirika özünü büruzə verir. Onun vokal kvartetlərinin ən bariz nümunələri op.31 və iki dəftərdən ibarət (op.52 və op.65) Sevgi mahnılarında toplanmışdır. Bəstəkar onları “Dörd səs və dörd əlli fortepiano ifası üçün valslar” adlandırmışdır. Ümumilikdə 33 pyesdən ibarətdir. Bramsın məşhur Macar rəqslərinə paralel yaradan bu əsrarəngiz miniatürlərdə mahnı və rəqsin elementləri vahid şəkildə uzlaşmışdır. Hər bir pyes sevginin sevinc və kədərindən xəbər verən lakonik bir süjetə malikdir. Maraqlıdır ki, səslər bəzən kontrapunktik şəkildə birləşir, bəzənsə dialoq formasında qarşı-qarşıya qoyulur. Bu bəstəkarın böyük ustalıqla növbələşdirdiyi uğurlu bir yazı tərzidir.

**Ədəbiyyat:**

1. Paşayeva Y. Bramsın vokal lirikası. B.: Adiloğlu, 2004
2. Грасберггер Ф. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1980

Лейла Мурадзадэ

**О вокальном творчестве И.Брамса**

**РЕЗЮМЕ**

В этой статье просматривается вокальное творчество выдающегося немецкого композитора Йоганнеса Брамса. Здесь указаны стилистические особенности, а также подходы с технического аспекта, выделяются исполнительские трудности, текстовая тематика, исторический источник, мелодическо-интонационная связь, фактура изложения, окраски созданные тембровой разнообразностью, и общая характеристика.

**Ключевые слова:** *Тембр, вокал, композитор, интонация, фактура*

Leila Mouradzadeah

**About THE vocal creation of I.Brahms**

**SUMMARY**

This paper provides an analysis of the works by prominent German composer and pianist and director Johannes Brahms, detailing his style, technical difficulties of his art, historical overview, text themes, connection between melodic intonations, timbre diversity and general characteristics.

**Key word:** *Timbre, vocal, composer, tone, texture*

**Rəyçilər:** professor Fəttah Xəlirqadə  
professor Zəmfira Qafarova

*Nərgiz ƏLİYEVƏ*  
*BMA-nın magistrantı*

## **BAROKKO DÖVRÜNDƏ FLEYTA ALƏTİNİN TƏKAMÜLÜ**

**Açar sözləri:** *Barokko dövrü, fleyta, Jak Martin Otteter*

Dünya mədəniyyəti tarixinin ən maraqlı dövrlərindən biri barokko dövrüdür. Bu dövr özünün drammatizmi, intensivliyi, dinamika və təzadlılığı, eyni zamanda harmoniyası və vəhdətliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Barokko musiqisi intibah dövrünün sonlarında və klassisizm dövrü musiqisinin yaranışından əvvəl meydana gəlmişdir. Barokko sözü təxminən portuqal sözü olan “perola barroko”- dəniz mirvarisi və ya qəribə formalı balıqqulağı sözündən, eləcə də latın sözü olan “baroco” sözündən yaranmışdır ki, bu da oxşar məna daşıyan qeyri-adi formalı, simmetriya oxu olmayan mirvari deməkdir. Doğrudan da bu dövrə aid olan rəsm sənəti və memarlıq nümunələri öz təmtəraqlı forması, mürəkkəbliyi və dinamikası ilə fərqlənirdi. Sonralar bu söz o dövrün musiqisinə də şamil olmağa başladı. Barokko dövrünün yaradıcılıq və ifaçılıq üsulları klassik musiqi üslublarının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdi.

Barokko dövrünün yaradıcılıq və ifaçılıq üsulları klassik musiqi üslublarının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdi. O dövrün əsərləri geniş tədris və ifa olunur. Barokko dövründə İ.S.Baxın fuqaları G.F.Hendelin “Messiya” oratoriyasından “Aleluya” xoru, A.Vivaldinin “İlin fəsilləri”, Monteverdinin “Axşam duası” və. s əsərlər dünya musiqi tarixinə əvəzsiz töhfələr vermişdir. Musiqi ornamentləri daha da təkmilləşmiş, musiqi notasiyası əsaslı surətdə dəyişilmiş, alətlərdə ifa üslubları inkişaf etmiş və yeni yaradıcılıq nümunəsi olan opera yaranmışdır [1].

Barokko dövrünə aid olan musiqi terminlərinin və konsepsiyaların bir çoxu bu gün də işlənməkdədir. Şərti olaraq barokko musiqisi adı ilə 150 il ərzində mövcud olmuş coğrafi mənada çox geniş Qərbi Avropa regionlarına aid bəstəkarlıq üslubları adlandırılır. Barokko termini musiqiyə 1746-cı ildə fransız tənqidçisi, yazıçı N.A.Plyuş tərəfindən gətirilmişdir. Sonralar (1768) bu termin Jan Jak Russonun “Musiqi lüğəti”ndə də işlədildi. Onlardan hər biri barokko sözünü klassisizmə qədərki dövrün “qəribə”, “qeyri-adi” musiqi növü kimi istifadə edirdi.

X.Koxanın “Musiqi lüğəti”ndə barock sözüə “dolaşıqlıq, təmtəraqlılıq” kimi musiqi keyfiyyətləri aid edilmişdir. Daha sonra isə B.Kroge “İtalyan barokkosu tarixi” kitabında qeyd edir ki, “Tarixçi barokkonu nə isə müsbət bir şey kimi qiymətləndirə bilməz : bu, sırf mənfi bir anlayış və pis zövqün ifadəsidir”. Beləliklə barokko sözü onun özülünə qoyulmuş “ekstravaqantlıq” mənasını daşıyır. Əvvəllər bu söz heç də “dövrün üslubu” demək deyildi. O, sadəcə “anlaşılmaz incəsənət” kimi qiymətləndirilirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, “barokko” termini “musiqi dövrü” mənasında daha sonralar işlənməyə başladı. İlk dəfə onu musiqişünas Kurt Zaks 1919-cu ildə istifadə etdi. Sonralar isə bu termin yalnız 1940-cı ildə Manfred Bukovserin məqaləsində işlədildi. 1960-cı illərə qədər akademik dairələrdə mübahisələr davam edirdi. Düşünüldü ki, Yakopo Peri, Antonio Vivaldi, K.Monteverdi, J.B.Lyulli, Dominiko Skarlatti, İ.S.Bax və başqa bir sıra müxtəlif bəstəkarların əsərlərinə eyni termini aid etmək nə dərəcədə doğrudur? Lakin bu termin artıq müasir dövrə uyğunlaşaraq musiqinin geniş spektrlərini anlatmaq üçün istifadə edilir. Lakin barokko dövrü musiqisini ondan əvvəlki renessans və sonrakı klassisizm dövrü musiqisindən fərqləndirmək lazımdır. Bundan başqa bəzi musiqişünaslar hesab edirlər ki, barokkonu bilavasitə barokko dövrünə və manyerizm dövrünə bölmək lazımdır. Çünki bu cür bölgü rəssamlıq sənətində də tətbiq edilir [3].

Əsas musiqi alətləri sırasında geniş inkişaf etmiş çalğı alətlərindən biri də fleytadır. Köndələn fleytanın konstruksiyasına ciddi dəyişikliyi ilk dəfə olaraq Otteterlər ailəsi gətirmişdir. Jak Martin Otteter aləti 3 hissəyə bölmüşdü: - gövdə, baş (bilavasitə barmaqlarla bağlanan deşiklərlə) və diz (hansında ki, bir qayda olaraq bir və ya daha artıq klapan yerləşirdi). Nəticədə köndələn fleytaların əksəriyyəti 4 hissədən ibarət idi – alətin gövdə hissəsi iki bərabər hissəyə bölünmüşdü. Otteter həmçinin oktavalar arası intonasiyanı yaxşılaşdırmaq üçün alətin dəliklərini konusvari formaya dəyişmişdi. XVIII əsrin dekadasında köndələn fleytaya daha çox klapan əlavə edildi-bir qayda olaraq 4-dən 6-ya qədər və daha artıq. Bir çox alətlərdə uzadılmış diz və iki əlavə klapanın köməyi ilə C1 (1ci oktavaya qədər) götürmək mümkün olurdu. O dövrün köndələn fleytasının quruluşuna əhəmiyyətli dəyişiklikləri İohan İoaxin Kvants və İohan Georq Tromnits gətirmişlər. O dövrün fleyta məktəbinin ən böyük inkişaf mərkəzi Berlin idi. Orada özü əvəzsiz, qeyri-adi bəstəkar və fleytaçı olan II Fridrixin sarayında monarxın öz alətinə olan sönməz marağı sayəsində fleyta xüsusi əhəmiyyət kəsb etməyə başladı. Köndələn fleyta üçün saray bəstəkarı və Fridrixin müəllimi olan İ.Kvantsın, saray klavesinçisi K.F.E.Baxın, Fransın və onun oğlunun və başqalarının yeni-yeni əsərləri yarandı [4].

Alman fleyta musiqisində Fransa və İtaliya ənənələrinin birləşdirilməsi, müxtəlif bəstəkarların əsərlərində birmənalı olmadan öz əksini



tapmışdır. Alman fleyta musiqisinə də həmçinin fleyta tembrinin daha dərin və çoxşaxəli traktovkası, intonasiyanın yüksək ifadəliliyi, uzun nəfəs frazaları, melodik xəttin davamlılığı (İ.S.Bax, Telemann) və yaxud ləng hissələrdə qısa, qabarıq frazalar (F.E.Bax), cəld hissələrdə tematizmin ümumiləşməsi (İ.S.Bax), şıltaq ritm (F.E.Telemann) və ya fransız ornamentikasına meyillilik və oxşarlıq kimi keyfiyyətlər xasdır. Alman fleyta musiqisinə həmçinin tonallıqların istifadəsində geniş rəngarənglilik, bütün fleyta diapazonunun tətbiqi xarakterikdir. Barokko dövrü fleyta musiqisinin mükəmməl, bədii interpretasiyasını əldə etmək üçün köndələn fleyta və ya digər alətlər üzrə iş üçün pedaqoji traktovkalarda aydın əks olunmuş barokko dövrü ifaçılıq ənənələrinə müraciət etmək lazımdır. Barokko dövrü fleyta musiqisi ifaçılığına mövcud tarixi reallığa əsaslanan üslubi cəhətdən yoxlanılmış yanaşma müasir təcrübədə ən uyğun və perspektivli münasibətdir. Bu təməldə universal ifaçılıq modeli formalaşa bilər. Bu model istənilən dövrün mədəni tarixi bütövlüyünün musiqi təcəssümünün dərk edilməsini özündə əks etdirir. Eləcə də müəyyən tarixi dövrlərin ifaçılıq üslubu problemlərinin gələcək elmi araşdırmaları üçün əlverişli imkanlar yaradır [5].

Barokko dövrünün repertuarının şedevrləri arasında fleyta üçün Partita Iya minor, fleyta və bas üçün 7 sonata (İ.S.Bax onların 3-ü oğlu K.F.E.Baxa aid ola bilər), solo fleyta üçün 12 fantaziya (Q.F.Telemann), solo fleyta üçün Iya minor sonata (K.F.E.Bax) və başqaları mövcuddur [2]. Bu əsərlər indiyənədək öz aktuallığını itirməyib və fikrimizcə itirməyəcək.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Həsənova Ş. “Qərb musiqisi”
2. Гайдамович Т. “Мастера игры на духовых инструментах”, Московской консерватории. — М.: Музыка, 1979.
3. Губер Р.И. История музыкальной культуры: в 2-х т. Т.2, ч. 1 Р.И. Губер. М.: Музыка, 1953. 412с.
4. Усов Ю. “История зарубежного исполнительства на духовых инструментах”. — М.: Музыка, 1978.
5. Левин Я. “Духовые инструменты в истории музыкальной культуры” Я. Левин. Л.: Музыка, 1973. 264 с.

**Наргиз Алиева**

#### **Флейта в эпохи барокко в процессе эволюции**

#### **РЕЗЮМЕ**

Статья посвящена роли и место флейты в эпохи барокко. Музыка барокко это стиль европейской классической музыки в период приблизительно от 1600 до 1750. Эпоха барокко следует за эпохой Возрождения и предшествует эпохе Классицизма. Главным в этой музыке было выраже-

ние эмоций. Музыка барокко — это буйство и экстаз, в отличие от уверенности и самостоятельности эпохи Возрождения.

**Ключевые слова:** *Барокко, флейта, Жак Мартин Оттетер*

**Nargiz Alieva**

## **The evolution of Flute in the Baroque era in**

### **SUMMARY**

Article focuses on the role and place in the Baroque flute. Baroque music is a style of European classical music in the period from about 1600 to 1750. Baroque era follows the Renaissance era and precedes Classicism. Central to this music was an expression of emotion. Baroque music - this violence and ecstasy, in contrast to the confidence and independence of the Renaissance.

**Key words:** *Baroque, flute, Jacques Martin Otteter*

**Rəyçilər:** professor Yaşar İmanov;  
professor Müzəffər Ağamalızadə.

*Rövşən ƏMRAHOV*

*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı*

## **XVIII ƏSRİN 70-80-CI İLLƏRİNDƏ TRİO JANRININ İNKİŞAF TENDENSİYALARI**

**Açar sözlər:** *Y.Haydn, fortepiano triosu, trio janrı, motivli işləmə*

XVIII əsrin ortasında fortepiano triosu janrı tam şəkildə formalaşmamışdı. Onun sələfi skripka və bas violonçel müşayiətli klavesin sonatası olmuşdur.

Musiqi sənətinin evolyusiyası yolunda yetkin klassisizm mərhələsinə yaxınlaşdıqca, müşayiətli sonata janrının «görkəmi» tam şəkildə dəyişir. Onun tədrijən fortepiano triosuna çevrilməsi prosesində bir neçə mühüm faktorun rolu qeyd olunmalıdır:

1. Klavesinin fortepiano ilə əvəz olunması və bununla bağlı pianizmin, fortepiano texnikasının yaranması;
2. Müvazi şəkildə inkişaf edən müxtəlif instrumental janrların, xüsusilə də fortepiano konserti ilə simli kvartetin əhəmiyyətli təsiri;
3. Ansambl kompozisiyasında sonata prinsiplərinin və bununla bağlı tematik işləmə üsulunun inkişafı və istifadəsi;
4. «Qırıq» motivli işləmənin geniş tətbiqi («qırıq» motivli işləmə üsulu musiqi mövzusunun qısa hissəciklərinin (qırıntılarının) ansamblın bütün iştirakçı-alətlər partiyaları arasında bölüşdürülmə-işləməsi deməkdir).

Konsert estradasında olduğu kimi, kamera musiqisində də fortepiano klavesini sıxışdırır və tədrijən müxtəlif ansambl tərkiblərinə daxil olunur. Bunun mühüm səbəblərindən biri, fortepiano səsəlxənə xas olan differensiyasiyalı dinamika xüsusiyyətidir. Məhz bu xüsusiyyət ansambl alətləri arasında «səmimi söhbət aparma» atmosferinin yaradılmasına kömək edə bilər.

XVIII əsrin 70-ci illərindən etibarən fortepiano alternativ alət kimi klavirli trioların başlıqlarında (titul vərəqlərində) qeyd olunur. 80-ci illərin ikinci yarsından isə, fortepiano klavesini tamamilə əvəz edir. Forte-piano geniş dinamik, melodik və texniki imkanları müşayiətli sonata evolyusiyasına böyük təsir göstərir. Ansambl da dilli alətin partiyası

yeniləşir: ibarə-nisbətən oxunaqlı, mahnıvari, pasaclar-jəsəratli, daha dinamik və həjmlı, harmonizasiya daha dolğun, müşayiət isə daha mürəkkəb səslənməyə başlayır.

Fortepiano-nun ansambl-da melodik alət kimi istifadəsi ilk növbədə onun öz ifadə imkanlarını zənginləşdirir. Digər tərəfdən o, müxtəlif təbiətli dilli və simli alətlərin bir-birinə uyğunlaşması və hüquqlarda bərabərləşməsi yolunda təsəvvür edilməz imkanlar yaradır. Bunların hamısı ansambl-da simlilərin və xüsusilə də skripkanın fəallaşmasına gətirib-çıxarır. Önjə ansambl-da mövcud olan «aparıcı» və «müşayiətçi» alətlər funksiyaları əvəzinə, iştirakçı – alətlər arasında bərabərlik, müştərəklik münasibətləri yaranır.

70-ci illərdə fortepiano triosunun inkişafı dahi bəstəkar İ.S.Baxın oğlu «Hamburqlu Bax» adlandırılan Filipp Emanuelin yaradıcılığı ilə bağlıdır. Önjə o, dövrünün musiqi dəbinə xərək verərək, bir sıra müşayiətli (ad libitum) klavir sonataları yazır. Sonra ad libitum üsulundan uzaqlaşaraq, F.E.Bax trio canrı sahəsində bir sıra yeniliklər edir. İlk növbədə onlar musiqi materialının daxili birliliyinin təmin edilməsi ilə bağlıdır. Bəstəkar süitaya xas olan hissələrin tonallıq birliyi ənənəsindən imtina edir. Trio hissələrini tonallıq məntiqi ilə bərkidərək o, silsilənin bütövlüyünə nail ola bilir. Ayrı-ayrı hissələrin qurulmasında, F.E.Bax obrazın hərtərəfli göstərilməsinə malik olan, sonata və ya rondo formalarına mürəjət edir. Burada bəstəkarın əsas diqqəti hər hissənin daxili birliliyinin təmin edilməsinə yönəlir. Bu isə F.E.Baxın kamera canrının gələcək inkişafında böyük rol oynayan, zəngin tematik işləmə təjribəsinə gətirib çıxarır. Tematik işləmə «Hamburqlu Bax»ın triolarının sonata formasında yazılan hissələrində keçir. Burada ekspozisiya və işləmə bölmələri, çox vaxt ilkin mövzunun «hissəjüklərinin», «qırıntılarının» transformasiyasına əsaslanır.

Ümumiyyətlə, İ.S.Bax tematik işləmə üsulundan istifadə edən ilk bəstəkarlardandır. Sonralar bu üsul onun yaradıcılığının vəjib xüsusiyyətlərindən birinə çevrilmişdir. F.E.Baxın musiqisində istifadə olunan yeniliklər, onun kiçik müasirlərinin fortepiano triolarında geniş inkişaf etdirilmişdir.

Klassik fortepiano triosunun inkişafı XVIII əsrin 80-jü illərinə təsadüf edir. 80-jü illərin ortası isə canrın formalaşmasının dönüş mərhələsidir. Bu zaman trio canrı məşhur Avstriya bəstəkarı, Vyana klassiki Y.Haydnın diqqətini jəlb etmişdir.

Y.Haydnın fortepiano trioları, digər əsərləri qədər həyatsevər, optimistik ruh ilə dolub-daşır. Burada incə aristokratik tendensiyalar əvəzinə, yeni demokratik obraz-intonasiya quruluşu təsdiq olunur. Trio canrında Haydn müxtəlif xalqların melos xəzinəsinə mürəjət edir. Belə ki, slavyan, majar, italyan və s. kimi xalqların musiqisi ilə sıx əlaqələr, onun trio obrazları əlvən, parlaq və qabarıq edir.

Tematik materialın transformasiya və işləmə texnikası Haydn triolarında yüksək ustalıq səviyyəsinə qalxır. Belə inkişaf tərzii hissələrin bütün struktur sxemlərində özünü göstərir (sonata, rondo, iki və üçhissəli formalarda və s.).

Tematizmin klassik bütövlüyü Haydnın triolarında böyük rol oynamağa başlayır. Ritm və intonasiya qabarıqlığı, periodik quruluşun sadəliyi ilə aydınlığı, gələcək inkişafı şərtləndirən və onun rəhnini təşkil edən daxili təzadlıq və s. kimi jəhətlər, hissələrin əsas obrazını göstərən mövzularda jəmləşir. Onların təmali isə, adətən baş mövzunun özəyində (onun ilk dörd xanəsində) yerləşir. Tematik işləmə Haydnın triolarında, F.E.Baxda olduğu kimi, əksəriyyətlə, fortepiano diskantında jəmləşir. Lakin onun məntiqli davamını, o, F.E.Baxdan fərqli olaraq, başqa partiyalarda da keçirir. Mövzu hissəjklərinin, onun «qırıntılarının» trionun bütün alətləri arasında paylaşdıraraq keçirilməsinə görə, belə inkişaf tərzii «qırıq» və ya «kəsik» motivli işləmə üsulu adlandırılmağa başlayır (1.75).

Belə üsulun tətbiqinə ilk dəfə Haydn öz kvartetlərində başlamış və bu yolda böyük nailiyyətlərə çatmışdır. Bu da təsadüfi deyil, çünki tək simli alətlər tərkibli kvartet ansamblı bəstəkarın müxtəlif faktura axtarıları və eksperimentləri üçün rahat olmuş və onun yaradıcılıq laboratoriyasına çevrilmişdir. Sonralar «qırıq işləmə» Haydn kvartetlərinin ən vacib arxitektonik xüsusiyyətlərindən birinə çevrilmişdir.

«Qırıq işləmə»nin Haydnın triolarında istifadəsi müəyyən ziddiyətli amillərlə toqquşur (1.76). Çünki, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, bəstəkarın fortepiano trioları müşayiətli klavir sonatası özlündə püxtələşmiş və onun alətləşdirmə və faktura ənənələrindən uzaqlaşa bilməmişdir (məsələn, violonçelin klavir basından asılılığı, registr mütənəsbibliyi üsulunun mövjudluğu və s.). Deyilənlər, trio canrı daxilində motivli işləmənin tətbiqinə ciddi maneçiliklər törətmişdir. Belə ki, violonçelin (çello), klavir basına bağlılığı və nəticədə basların ikiləşməsi, tematik işləməyə jəlb olunan səsləri azaldır, dörd səs əvəzinə üç səs ilə məhdudlaşdırır. Bununla əlaqədar, violonçelin təhkimlikdən azad olunması və ansamblın sərbəst səsinə çevrilməsi imkanı da çətinləşmişdir. Bunlara baxmayaraq, Haydnın triolarında keçirilən tematik inkişaf jəhdləri alətlərin müstəqilləşməsinə təkan vermiş, onun təşviq edilməsinə səbəb olmuşdur.

Haydnın yaradıcılığında 80-cı illərin triolarına mürəjət etdikdə, burada:

1. Partiyaların qısa müddətli olsa da müstəqilliyini;
2. Violonçelin qısa şəkildə olsa da fortepiano basının təkrarlanması funksiyasından azad olunması və skripkaya qoşulmasını;
3. Violonçel və skripkanın müvazi və ya ümumi ritmdə hərəkət etməsini;
4. Simlilənin qısa duetini və s. kimi cəhətləri görürük.

Haydnın triolarında belə faktura nümunələrinin sayı az olsa da, çox

vajibdir. «Qırıq» motivli işləmənin tətbiqi nəticəsində Haydn, «köhnə» klavirli sonata ənənələrini sarsıtımış, onları kifayət qədər zəiflədə bilməmişdir. Eyni zamanda o, öz əsərlərinə trio cətrin gələjək inkişafı üçün maraqlı və əhəmiyyətli alət uyğunlaşmaları da daxil etmişdir.

Beləliklə, XVIII əsrin 80-cı illərində Haydnın yaradıcılığında klassik fortepiano triosunu səciyyələndirən normalar tam şəkildə hələ formalaşmamışdır. Belə ki

1. İki hissədən ibarət olan əsərlər, üçhissəlilərə nisbətən, çoxluq təşkil edir;
2. Klassik sonata silsiləsində təsdiq olunan hissələrin sabit növbələşmə qaydası (I hissə - sonata allegrosu, II - lirik və ya lirik-fəlsəfi «intermeso», III - janr elementli final) Haydnın triolarında çox vaxt pozulur;
3. Birinci hissələrdə sonata formasından başqa dəyişməli, ikihissəli, rondo formaları müşahidə olunur. Bunların hamısı Haydnın triolarının sonata silsiləsindən çox divertiment xüsusiyyətli silsilə olduğunu göstərir.

Haydn öz triolarında müşayiətli klavir sonatasının xüsusiyyətlərindən uzaqlaşa bilmir. Məsələn, bəzən, skripkanı fleyta, fortepianonu isə klavesinlə əvəz olunmasını mümkün sayır.

Əsərlərin adlandırılmasında da Haydn, sonata termininə üstünlük verir. Ansamblda ifaçı heyətini xarakterizə edən «trio» və ya «terset» terminləri isə onun əsərləri üçün tipik deyil. Məsələn, bəstəkar, 80-cı illərin sonunda yaratdığı fortepiano triolarına yalnız klavir sonatasının növü kimi yanaşır. Məhz buna görə, Haydnın fortepiano trioları musiqi klassisizmin vəjib nailiyyətinə çevrilsə də, XVIII əsrin əvvəlində mövcud olan müşayiətli klavir sonatası xüsusiyyətlərindən tam şəkildə azad oluna bilmir.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. Изд-во «Музыка», 1989 г.
2. Альшванг А. Гайдн. М.: 1947 г.
3. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. М.: 1939 г.
4. Qafarova Z. Xarici musiqi tarixinə dair mühazirələr. B.: 2008

**Ровшан Амрахов**

#### **Тенденции развития жанра фортепианного трио в 70-80 годах XVIII века**

#### **РЕЗЮМЕ**

В начале статьи Амрахов Ровшан характеризует предшественницу жанра трио - клавирную сонату с сопровождением, показывает особенно-

сти ее фактуры и инструментовки. Автор акцентирует роль и значение принципа «ломаной» («дробленной») мотивной разработки в процессе формирования жанра трио. В статье рассматриваются особенности применения метода «дробленной» разработки в трио композиторов различных европейских школ.

**Ключевые слова:** *Й. Гайдн, фортепианное трио, жанр трио, мотивная разработка*

**Rovshan Amrakhov**

**The developing tendencies of the trio genre in the 70-80 of the XVIII century**

**SUMMARY**

At the beginning the author characterizes the forerunner accompanying clavier sonata of trio genre and shows the features of its texture and instrumentation. Then the author emphasizes the role and importance of the principle of «broken» motivis development in the formation of the trio genre and investigates the application of «broken» motivij development by various composers. At the end the application of «broken» motivis development is analyzed in C. Haydn's trios.

**Key words :** J.Haydn, the piano trio, the trio genre, motivic development

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq namizədi, dosent M.Əhədzadə;  
baş müəllim O.Həsənova.

*Sunay MƏMMƏDƏLİYEVƏ  
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllimi*

## **AQŞIN ƏLİZADƏNİN XOR MUSIQISI (1990-CI İLLƏR)**

**Açar sözlər:** *bəstəkar, xor, miniatür*

Azərbaycanda xor musiqisinin inkişafında xüsusi xidmətləri olmuş bəstəkarlardan biri də Aqşın Əlizadədir. Onun musiqisi Azərbaycanda bu sənətin çiçəklənməsinə köklü surətdə təsir göstərmişdir. Aqşın Əlizadənin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin parlaq səhifələrindən birini təşkil edir. Bəstəkarın əsərlərində xalqın, vətənin keçmişi, bu günü və gələcəyi ilə sıx bağlı olan güclü obrazlar aləmi tərənnüm olunur. Onun musiqi dili xalq musiqi janrları - mahnı, rəqs, aşıq havaları, muğamlardan ilhamlanır.

Bəstəkarın yaradıcılığında xor və vokal-simfonik əsərlərə xüsusi yer ayrılır. Burada N.Hikmətin sözlərinə “Bayramsayağı” vokal-simfonik əsərinin, “Halal zəhmət” kantatasının, “Qədim lay-lay”, “Bayatılar” a capella xor silsiləsinin “Azərilər” kantatasının və s. adlarını çəkmək olar. Son iki əsər isə musiqi tarixinə xor sənətinə gətirilmiş yeniliklərlə daxil olmuşdur.

A.Əlizadənin 1969-cu ildə yazılmış “Bayatılar” silsiləsi müşayiətsiz xor üçün yazılmış ilk xor əsəridir. Bu əsər milli xor sənətində yeni janrın təmsilçisi kimi çıxış etməklə bərabər, bəstəkar yaradıcılığında xalq musiqi sərvətlərinin yeni imkanlarını açaraq, musiqi janrlarına müasir baxış və münasibətləri ifadə edərək yeni bir mərhələyə başlanğıc qoymuşdur. Əsəri təşkil edən on miniatür xalq müdrikliyini özündə daşıyan mənəvi zənginlik nişanəsi, incə lirizm və yumoru özündə təcəssüm etdirir.

1975-ci ildə yaranan “Azərilər” kantatası A.Əlizadənin xor musiqisində yeniliklərlə zəngin növbəti əsəridir. Əvvəllər “26-lar” adlanan kantatanı bəstəkar daha sonra mətninə əsaslandığı F.Qocanın “Azəri” şeiri ilə adlandırmışdır. Əsər ilk dəfə Niyazinin dirijorluğu ilə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olunmuş, 1978-ci ildə isə Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür.

A.Əlizadənin xor musiqisi bir sıra elmi əsərlərin tədqiqat obyektinə olmuş, bəstəkarın yaradıcılığı, eləcə də xor musiqisi haqqında A.Tağıza-



dənin sanballı monoqrafiyası yaranmışdır. 1990-cı ildən bəstəkar Türkiyəyə köçür və uzun müddət burada pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur. Bu illərdə A.Əlizadə bir sıra xor əsərlərini də yaratmışdır. Bunlardan 1993-cü ildə B.Vahabzadənin sözlərinə, xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulmuş “Ana torpaq” odası, xor və fortepiano üçün 1994-cü ildə yazılmış “Zarafatyana” xor miniatürü və 1994-cü ildə yazılmış, sözləri Şener Demirə məxsus “Atatürk marşı” qeyd oluna bilər. Pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, A.Əlizadə uşaq xor kollektivinə də rəhbərlik etmiş və bu kollektiv üçün bir sıra kiçik miniatürlər bəstələmişdir. Adlarını çəkdiyimiz əsərlərdən son ikisi də məhz həmin kollektiv üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu səbəbdən irəli gələrək, əsərlərin həcmi kiçik, ifaçılıq tələbləri daha sadədir.

“Ana torpaq” odası Azərbaycan şairi Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazılmışdır. Əsər qarışıq xor, uşaq xoru və orkestr üçün nəzərdə tutulmuşdur. Vətənpərvərlik ruhunda yazılmış əsərdə bəstəkar qəhrəmanlıq və igidlik hissələrini xalq mahnı və rəqslərinin janr, ritm xüsusiyyətləri ilə bir araya gətirərək maraqlı həmahənglik yaratmışdır. Musiqi cəngavərlik rəqsi sayılan “Cəngi”nin xarakterini canlandırır. Forteplano girişində musiqinin əhvali-ruhiyyəsi ilk xanələrdən duyulur. İlk vurğuya düşən punktir ritmi cəngi rəqsinin xarakterik ritmik quruluşuna əsaslanır. Səkkiz xanəlik girişdə verilən bu melodik fikir bütün əsərin leyt-mövzusunu təşkil edir. Xor bütün səslərdə unison ifa edir. Melodiya bir qədər genişlənmiş şəkildə, daha əzmlili xarakter alaraq təqdim olunur. Melodiya şur ladının mayə səsinə üst kvartaya sıçrayış etməklə çağırış intonasiyaları yaradır və musiqiyə cəngavərlik ruhu verir. Oda ikihissəli formadadır. Bəstəkar xorla müşayiət arasında növbələşmə yaradır və ikinci hissənin ikinci periodu fortepianonun ifasında səslənir. Bəstəkar burada “solo” sözü ilə fortepianonun rolunu bir daha vurğulayır. Reprizli ikihissəli formada unison ifa birinci periodun sonuna qədər davam edir. İkinci periodda musiqi materialı dəyişir, xorda isə səslərin sayı artır, bas, soprano, tenor səslərində və uşaq səslərində ikiləşmə, üçləşmə baş verir. Ümumi baxışda xor partiyasında çətinlik törədən məqamlara rast gəlinmir.

Təhlilə cəlb etdiyimiz növbəti “Zarafatyana” (Şakacı) əsəri 1994-cü ildə uşaq xoru və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Xor üçsəslidir. Müşayiətdə fortepiano və zərb aləti yer alır. Xorun səsləri kvartsektakkordlarla hərəkət edir. Sadə ikihissəli formadadır. Hər iki hissə eyni musiqi materialı üzərində qurulmuşdur. İkinci hissədə bir qədər variant dəyişikliyi yaranır və diapazon ikinci oktavanın “Iya” səsinə qədər yüksəlir. Musiqi rəqs xarakterli oynaq əhvali-ruhiyyə yaradır. Müşayiətdə sekondalı, kvartal akkordlar aşiq sazının harmonik quruluşunu xatırladır. Burada da ritmik quruluş gözlənilir. Əsərin maraqlı

cəhətlərindən biri də odur ki, xorun mətni yoxdur, əvvəldən axıra qədər “la-la” hecası ilə ifa edir. Birinci hissə iki müxtəlif motivin variantlı və təkrar keçidləri üzərində qurulmuşdur. Əsər A-dur tonallığındadır. Birinci hissə D səsi üzərində dayanır və fortepiano girişi yenidən olduğu kimi səslənir. İkinci hissədə əvvəlki hissənin musiqi materialının kiçik motivlərə parçalanması baş verir. Pilləvari hərəkətlə yüksələn motivlər sonda ikinci oktavanın “lya” səsinə kulminasiya nöqtəsinə çatır. Melodiya yuxarı istiqamətli sekvensiyalarla qurulur və kvarta sıçrayışları ilə ən yüksək pillədə tamamlanır.

1995-ci ildə Şener Demirin sözlərinə bəstəkarın “Atatürk marşı” xor miniatürü yaranır. Əsər 2-3 səslə uşaq xoru və fortepiano üçün yazılmışdır. Əlyazmanın üzərində bəstəkarın öz xətti ilə əsərin digər variantının da olduğu qeyd edilmişdir. Marş janrına məxsus punktir ritmlər, canlı temp ilk xanələrdən duyulur. Bu əsər də fortepiano girişi ilə başlayır. Giriş nəqarətin mövzusu üzərində qurulmuşdur. Yuxarıda verilən sekstakkordlar nəqarətdə xorun partiyasına verilir və nəticədə səslərin sayı artır. Kupletlər isə ikisəslə təqdim olunmuşdur. Burada xorun partiyası tersiyalarla hərəkət edir. Harmonik F-dur-un istifadəsi çahargah ladı ilə uzlaşdırılır. Marşın həcmi əvvəlkilərə nisbətən qısadır, xor partiyası daha sadədir. Forteplano partiyasının orqan punktlu, sinkopalı ritmik quruluşu musiqiyə rəngarənglik qatır. Kupletdə eyni fraza dəfələrlə təkrarlanır. Mətnin iki sətiri frazaları eynilə, növbəti iki sətir həmin frazanın variant dəyişikliyi ilə təkrar edir. Əsərin musiqisi vətənpərvərlik, parlaq, həyatsevər hissləri ifadə edir.

Bu miniatürləri bəstəkarın əvvəlki xor əsərləri ilə müqayisə edərkən, ilk növbədə kiçik həcmli miniatür formalara üstünlük verilməsi diqqəti cəlb edir. Bu da əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, onun işlədiyi kollektivlə əlaqədardır. Bu səbəb miniatürlərin mövzusu ilə də bağlıdır. Uşaqların dilindən səslənən vətən mahnıları öz saflığı, təmizliyi ilə bəstəkarın xalq musiqisindən qaynaqlanan musiqisi ilə vəhdət təşkil etmişdir. “Zarafat-yana” miniatüründə uşaq dünyasının oyun aləmi, yumorlu hadisələri musiqi vasitəsilə uşaqların öz dilindən danışılan hekayət kimi səslənir.

A.Əlizadənin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin parlaq səhifəsini təşkil edir. Əsərlərində bəstəkar öz xalqının tarixindən, keçmişindən, qüdrətli soy-kökündən, gözəl təbiətindən, bu günün insanından danışır. Bu əsərlərdə bəstəkarın lirik, poetik xarakteri saflıq və zəngin mənəviyyatla səsləşir. Onun yaratdığı möhtəşəm xor əsərləri Azərbaycan xor musiqisinə yeni nəfəs gətirmiş, müasir ifadə vasitələrini milli musiqi janrlarının xarakterik xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə birləşdirən bəstəkar Ü.Hacıbəyli ənənələrinin ən layiqli davamçısına çevrilmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. A.Tağızadə. Aqşin Əlizadə. B.: İşıq, 1986
2. Z.Dadaşzadə. Aqşin Əlizadə. B.: Şur, 1992
3. L.Məmmədova. Aqşin Əlizadənin xor əsərləri. Metodik vəsait. B.: 2007

**Сунай Маммадалиева**

### **Хоровое творчество Акшина Ализаде**

#### **РЕЗЮМЕ**

Хоровое творчество Акшина Ализаде открыло новую страницу в азербайджанском музыкальном искусстве. Данная статья посвящена хоровым произведениям композитора, написанным в 1990-е годы. Автор статьи анализирует три хоровых миниатюр и подводит итоги о хоровом стиле выдающегося азербайджанского композитора.

**Ключевые слова:** *композитор, хор, миниатюра*

**Sunay Mammadaliyeva**

### **Choral creativity of Akshin Alizadeh**

#### **SUMMARY**

Choral creativity of Agshin Alizadeh opened a new page in the Azerbaijani musical art. This paper dedica to the choral works of the composer, written in 1990 years. The author analyzes three choral miniatures and summarizes the choral style of prominent Azerbaijani composer.

**Key words:** *composer, choir, miniature*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Həbibə Məmmədova  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səadət Hərziyeva

**Вафа ХАНБЕКОВА**

*Доктор философии по искусствоведению, доцент*

## **ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРАЕВА**

**Ключевые слова:** *Кара Караев, симфоническое творчество, образная сфера, драматургические принципы развития*

Музыка Кара Караева представляет собой новый этап в развитии «стиля азербайджанской национальной школы». И его творчество не может рассматриваться в не рамках национальной общности стилевых черт. Однако типы претворения им фольклора, как и множественность его временных и жанровых пластов, а также методы претворения им некоторых черт экспрессионизма, неоклассицизма, даже импрессионизма дает возможность говорить не только об большой индивидуальности композитора, но и о его новаторстве.

Творчество композитора наряду с другими сыграло важную роль не только в становлении азербайджанской симфонической музыки и определило дальнейшие пути развития, но и выдвинуло азербайджанскую композиторскую школу в начале второй половины XX века на передовые позиции во всем советском пространстве. В свете сказанного значимость деятельности Кара Караева, наверно, прекрасно дополняют не только очерки Р.Щедрина, но и публикация в одном из московских изданий, в частности, в 1989 году в журнале «Музыкальная жизнь» касательно хода Пленума Композиторов СССР 1966 года, где освещаются баталии, нападки и все перипетии с которыми столкнулись Кара Караев как автор Третьей симфонии и Родион Щедрин как автор Второй, впервые обратившиеся к 12-ти тоновой (додекафонной), «слишком вольной и служащей чуть-ли не буржуазной идеологии системе». Интересна степень оценки, данная спустя почти 20 лет вышеизложенным фактам в данном же журнале определившим события того времени как **«один из поворотных, даже ключевых моментов истории послевоенной советской музыки, её высвобождения из оков догматизма «ждановско-сталинской эстетики»»** [1, с. 4]. Но каков был путь композитора

Кара Караева к Третьей симфонии и Скрипичному концерту?!.

«Поэма радости» для фортепиано с оркестром (1937), «Азербайджанская сюита» (1939) К.Караева – произведения, которые открывают собой большой перечень оркестровых сочинений и отражают характерные черты творчества Кара Караева. Но в рамках данной статьи хотелось бы затронуть некоторые аспекты касательно драматургических принципов развития симфонических произведений композитора.

Появление первых двух симфоний и симфонической поэмы «Лейли и Меджнун» в 40-х годах проявили глубокие искания. Это касалось не только трактовки цикла и форм, принципов синтеза национального ладо-мышления с европейским симфонизмом, контрапунктической техникой, а также со своеобразными усложненными гармониями. Надо отметить, что трактовка понятия симфонизм не сводится только к сонатной схеме и у К.Караева оно приобретает различные формы проявления. Так в Первой и во Второй симфониях эмоционально-психологическое напряжение (находящее своё разрешение) получает силу не только за счёт резкого контраста драматических и лирических образов, но и за счёт динамичности вариационных форм (финал двухчастной Первой и пассакалия 4 части пятичастной Второй симфонии, где наряду с философскими размышлениями видны также и трагические обобщения). Симфонический метод развития проявляется и в динамическом столкновении мечты и реальности в трагической судьбе Дон Кихота (где тема «странствий» играет роль драматургического стержня в сюитном цикле), антитезы любви и рока в «Лейли и Меджнуне». Интересно проявление симфоничности мышления и в балетном творчестве К.Караева.

Так появление в 50-х годах балетов «Семь красавиц», а также «Тропую грома» наметили реальные пути отхода от принципов хореодрамы и синтеза симфоничности мышления с танцевальной образностью. Глубинный симфонизм этих балетов, исходящий из антитезы любви и обречённости, а также сконцентрированность музыкальной драматургии на обобщающей народной драме направляет весь ход развития к трагической развязке. Характерными принципами композиционной драматургии – это опера на две основные музыкальные сферы, их контрастное противопоставление друг другу, а также творческое развитие метода интонационных антитез, сочетание архитектурно-замкнутых построений со сквозным развитием и использованием принципа звукоарок (повтор номеров на дальних расстояниях). Балеты характеризуют и такое качество

как переключение главного конфликта в сферу любви и возрастания роли поэзного начала.

Говоря о музыкально - драматургической композиции, в частности балета «Тропюю грома», симфоничность мышления проявляет себя не только в развитии и переплетении двух образных сфер, отмеченных собственной стилистикой (лирико-драматической, жанрово-характерной, окрашенной национальными чертами; жесткой, острогротесковой, связанной с обрисовкой колонизаторов), но и в разветвленной системе лейтмотивов. Здесь не просто широко использована система лейтмотивов, но и налицо их трансформация и взаимодействие, выбор разных интонационно-жанровых начал в портретах героев для претворения внутреннего конфликта и т.д.

Оркестровые произведения Кара Караева отличаются большим мно-гообразием. Среди них есть и симфонические сюиты, где принцип програм-мноности предстаёт в своеобразных типах. Первый – принцип свободного отбора наиболее ярких, в эмоциональном и идейном плане, фрагментов из более крупных произведений (балетов, кинофильмов). Другой тип составляет сюита «Дон Кихот», где программность выступает в обобщенном – психологическом плане, очень кратко передавая основную сюжетную линию и наиболее близко приближаясь к литературному первоисточнику (этот принцип напоминает сущность программности Листа, Грига [2, с. 96] ).

Хотелось бы здесь особо остановиться на симфонических гравюрах «Дон Кихот» (1960), которые явились новым для того периода жанром. Интересно, что для сохранения свежести слухового восприятия, композитор обращается здесь к сознательному ограничению тембрового разнообразия, т.е., в основном прибегает к экономной передаче тембровых возможностей инструментов. Но в некоторых из гравюр, таких как: Вторая, I раздел Пятой, Седьмая, композитор использует все ресурсы оркестра. В результате такой очередности следования, все образы, четко и локально очерчиваясь явно контрастируют друг с другом, что и соответствует самому понятию – гравюра.

В развитии произведения в связи с особым ракурсом данного жанра и его идейным замыслом таких явных драматически напряженных волн роста и спада не наблюдается. Будучи ярчайшим музыкальным драматургом, обладающим высокохудожественной интуицией композитор, по-видимому, хотел показать «рыцаря печального образа» в последовательном развитии: - спокойного, радостно возбужденного, романтического, торжественно шествующего после мнимой победы; и умирающего от потери остатков сил и надежды в

одинокую что-то изменить в жизни. Внутренний мир героя последовательно раскрывается, в каждый раз переиначенной теме «странствий» (1,3,5,8, гравюры), которая и играет роль драматургического стержня, на которой и основывается вся сюита. Как отмечает Л. Карагичева, говоря о «Дон Кихоте» что, «это не обычная сюита, и она отличается единой последовательно развивающейся драматической линией» [3], т.е. Дон Кихот показан в сложном образном развитии, напоминая, например, развивающийся образ Пер Гюнта в сюите Э. Грига «Пер Гюнт». В дальнейшем, опять возвращаясь к образу Дон Кихота, Л. Карагичева стала говорить о том, что ««Дон Кихот» - итог очень своеобразного подхода к жанру сочинения: цикл формирует содержание не как сюита и не как симфония, а точнее – как и то, и другое» [4, с. 281]. Т. Алиева также анализируя композиционные принципы гравюр, отметила в нем сочетание принципов сюиты и сонатно-симфонического цикла [5, с. 33,41].

Тема «странствия» на протяжении всего произведения десять раз появляется в рассредоточенном виде. Такой прием развития указывает на столь характерный для творчества К. Караева метод вариационного обновления, формообразования, полифонического насыщения (ярчайшими примерами выше сказанному являются также «Шествия», основанные на остигато-вариационном развитии из балетных сюит «Семь красавиц» и второй сюиты «Тропюю грома» т.д.)<sup>1</sup>.

Применение методов вариантно-вариационного развития материала, как мы знаем не случайно. Ведь жанры и устной профессиональной традиционной музыки – мугама, ашугского творчества и народного азербайджанского фольклора основываются также и на этом методе развития. И поэтому, претворяя эти национальные музыкальные достижения в едином синтезе с мировой классикой и существующими современными для его времени музыкальными течениями [4, с. 207], К. Караев оставался самобытным, неповторимым азербайджанским композитором.

По психологической углубленности, принципам применения вариационного развития внутри сюитного жанра некоторые композиционные методы К. Караева напоминают принципы программных сюит Р. Шумана («Карнавал» - преобразующаяся тема – А-s-C-H);

---

<sup>1</sup> Как отмечает Гуревич Л. В статье «Роль оркестрового варьирования в симфонической драматургии Кара Караева: - «Вариационные принципы развития и формообразования являются весьма характерными для целого ряда очень разных направлений современной (речь идет о XX веке) музыки (ранний Стравинский, Барток, Прокофьев, нововенская школа)»».

Мусоргского («Картинки с выставки» - тема «прогулки», звучащая в разных вариантах, но исполняющая роль интермедии). А «Странствия» в «Дон Кихоте» несут на себе определенную драматургическую нагрузку.

Появление Третьей симфонии в 1964 году ознаменовало новый этап в симфоническом мышлении того периода. Два десятилетия отделяют Вторую симфонию от Третьей. Интересно отметить, что само её зарождение уже свидетельствует о смелых и новаторских исканиях композитора. Но в свете сказанного, я думаю, было бы уместно обратиться к воспоминаниям Родиона Щедрина (с Кара Караевым они были не просто друзьями, живущими по соседству в Москве, но и единомышленниками). «Когда он обратился к новой для себя технике – имею в виду Третью симфонию, Скрипичный концерт – он пришел к ней через муки сомнений и самоистязания», - говорит в одном из интервью Р.Щедрин. «...Не было для него это ни модным поветрием, ни сожжением кораблей своего прошлого, ни желанием ответить на спрос, выявившийся на музыкальном рынке. Он перекопал сотни и тысячи партитур, подробнее проанализировал Шёнберга, Веберна; погружался в шёнберговскую фортепианную сюиту опус 25, выведя и проследя шёнберговские серии и их головоломные комбинации, пометив каждую ноту карандашной циферкой: 1,2,3,7,8,12.... Скрипичный концерт. Возможно, там и присутствует влияние Берга, но это сам мятущийся Караев, его нерв замечательный, мелодическая пронзительность и пережитость. Никакой искусственности... Третья симфония, мне думается, была для него в некоторой степени переходной. Там очень много вопросов, которые он сам перед собой поставил и на которые сам себе ответил. А в скрипичном концерте вся новая технология была пропущена через кровообращение и уже зажила частью его собственного художественного организма....» [1, с. 4-5].

Третья симфония хотя и представляет собой четырёхчастный классический цикл, но отличается сложной, неоднозначной драматургической концепцией. Далекое не простой мир чувств современного человека, его видения и понимания жизни раскрываются в композиции, где представлены основополагающие принципы камерного письма оркестровой организации, закономерности серийной техники и своеобразной трактовки инструментов. Настойчивая, напористая и подчас, гнетущая атмосфера I части (*Allegro moderato*) получает ещё большую остроту благодаря остигнутым кластерным комплексам, порой создающим впечатление некоего неживого механизма, пульсации. Характерные черты караевского письма прояв-



ляют себя также в тяготении к линейности оркестровых голосов, полифоничности фактуры.

Этот настрой ощущается и во II части (*Allegro vivace*), но уже с некоторой долей сарказма. Сложный метро-ритм, остинатность кластерных комплексов и использование вальсового (бездушного) ритма служат для динамизации фактуры. Надо отметить, что специфика оркестрового письма, и в особенности, специфика подачи солистов как равноправных участников ансамбля и методы разработки фольклорных элементов напоминают некоторые принципы Стравинского. «При отсутствии контрастов тональной окраски подобная трактовка инструментов приобретает особое значение, выявляет присущий материалу внутренний потенциал развития, создавая возможность динамизации фактуры, усиление контрастов образных сфер, становясь действенным средством обновления» [6, с. 19].

III часть (*Andante*) носит трагический оттенок. Это ощущается особенно в момент вступления *solo* гобоя и подключившегося затем фагота на фоне как-бы «зависших» струнных. Начало финальной фуги (IV часть, *Allegro*) воскрешает сарказм II части. Развитие стремительно подводит к коде, где хорального склада звучания сменяется пульсацией, берущей своё начало из I части. Но здесь в финале она приобретает некий драматический настрой, которая растворяясь в выдержанных длительностях уходит в небытие.

К Третьей симфонии по своему образному строю близок Скрипичный концерт (1967). Во многих рецензиях, если обобщить в целом, можно встретить следующее: этот Концерт создает образ космического апокалипсиса, везде пустота, холод и мрак, и только бредет одинокий человек.

Трехчастная композиция (1. *Allegro moderato*, 2. *Andante*, 3. *Allegro*) отличается сложной драматургией, где главным понятием является – безответность. Сам композитор так охарактеризовал своё произведение: «Жизне-любие, бытие человека, находящегося на краю пропасти ведёт борьбу с идеями и со звуками. Человек побеждает всё. Даже смерть». После монолога скрипки во II части всё проясняет Финал, где на вопрос: - «Что такое жизнь и смерть?» - приходит осознание отсутствия, невозможности самого ответа.

По словам известного писателя Анара, в этом произведении К.Караев предвосхитил ощущения более поздних лет, обрисовав возможное развитие будущего, однако здесь прорываются неизменный караевский свет хрупкой нежности, ростки лиризма, сопротивляющиеся волнам мистического, ирреального.

Надо отметить, что концерт отличается не только технической

слож-ностью (особенно каденция), но и контрастом образов и тем, понятий и значений. Серийная техника, в широком смысле, совмещается с понятием тональность, современное звучание с классической трактовкой драматургического развития.

Один из основных принципов симфонической драматургии - столкновение и развитие противоположных начал, где процесс опирается на диалектичность и в некоторых случаях подчинен триаде: тезис-антитезис-синтез. К.Караев, которому особенно был близок симфонизм П.Чайковского и Д.Шостаковича, перенял от них умение создавать в своих симфонических и музыкально-сценических произведениях активный рост динамически напряженных волн, конфликтно-драматургических развитий. Большое значение в произведениях композитора последних лет имеет тембровое обновление образов, важное значение приобретают способы акцентуации, нюансировки, в особенности, в раскрытии лирической сферы образов.

#### **Литературы:**

1. Музыкальная жизнь. /Комментарии к прошлому/ (10. 89) М.: Советский композитор», 1989, с. 33.
2. Касимова С., Багиров Н. Азербайджанская советская музыкальная литература. Б.: Маариф, 1986, с. 260.
3. Карагичева Л. Кара Караев. М.: Советский композитор. 1960, с. 300.
4. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. / Ред. Карагичева Л. М.: Советский композитор, 1978, с. 463.
5. Алиева Т. Симфонические гравюры «Дон Кихот» К.Караева - «Ученые записки Азербайджанской государственной консерватории им. Уз.Гаджибекова». Б.: 1966, с. 69.
6. Мамедова А. Оркестровое письмо азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореферат на соискан. учен. степени докт. филос., Б.: 2010, с. 28.
7. Карагичева Л. Балеты Кара Караева. М., ГосМузИздат, 1959, с. 52.

**Vəfa Xanbəyova**

#### **Qara Qarayevin simfonik yaradıcılığında dramaturji inkişaf prinsipləri**

#### **XÜLASƏ**

Məqalədə Qara Qarayevin simfonik əsərlərinə nəzər yetirilir. Bu kontekstə kompozisiyaların inkişaf xüsusiyyətləri, obraz sahəsi, xüsusən də dramatik prinsipləri kimi məsələlər işıqlandırılaraq, bəstəkarın orkestr yazı üslubu ilə səciyyələndirilib.

**Açar sözlər:** *Qara Qarayev, simfonik yaradıcılıq, obraz sahəsi, dramaturji inkişaf prinsipləri*

**Vafa Khanbayova**

**Dramatic development principles in the symphonic works of Gara Garayev**

**SUMMARY**

The paper is dedica to the symphonic works of Gara Garayev. In this context compositind features of the development, imaginative sphere, dramatic principles have feen characterized by the composer's style.

**Key words:** *Gara Garayev, symphonic works, imaginative sphere, dramatic development principles*

**Rəyçilər:** s/n, ə/i/x, professor Z.Qafarova;  
s/n, dosent İ.Pazıçeva.

*Nərgiz ƏHMƏDOVA*  
*Magistrant*

## BEYNƏLXALQ MUSİQİ DİLİ

**Açar sözlər:** *süni dil, esperanto, musiqi dili, insan*

Elm-texnika nə qədər inkişaf etsə də insanlar arasında münasibət, ünsiyyət dəyişmir. Yer kürəsində 3000-dən artıq dil mövcud olduğunu nəzərə alsaq insanların ünsiyyət qurmasının çətinliyini başa düşmək olar. Əksəriyyətimiz hamı tərəfindən anlaşıla bilmək üçün çox sayda müxtəlif dillər öyrənməyə məcbur oluruq. Lakin bu da problemi həll etmir. Bu gün bir göz qırpımında uzaq məsafələri qət edən, zamanı qabaqlamağa doğru addımlayan müasir insanın bəlkə də ən böyük problemi elə bundadır. Beynəlxalq konfrans, festival və olimpiyadalarda eyni cür görünən, lakin müxtəlif dillərdə danışan, bir-birini başa düşməkdə çətinlik çəkən milyonlarla insan var. İnsanlar hamının eyni dildə danışmasını çoxdan arzu edirdilər. Bu fikirə biz qədim əfsanələrdə, insanların mifoloji görüşləri ilə bağlı yaranmış mifik nağıllarda öz əksini tapmışdır. “Babil cəhənnəmi” adlı əfsanədən məlum olur ki, bir vaxtlar insanlar eyni dildə danışirdilər. Bir gün ucalmaq, Tanrıya çatmaq eşqində olan insanlar qərara gəlirlər ki, Babil şəhərində elə hündür qüllə ucaltsınlar ki, o, Tanrıya çatsın. Bunu gören Tanrı qəzəblənir və cəza olaraq çoxlu dillər yaradıb insanları dil ayrılığına düçar edir ki, onlar bir daha bir-birini başa düşüb Tanrının dərghahına ucalmaq eşqinə düşməsinlər. Bununla da müxtəlif dillərə bölünən insanlar bir-birlərini başa düşməkdən məhrum olur. Bu fikirlər nəticəsində e.ə. II əsrdə Roma həkimi Qalen bütün insanların danışa bilməsi üçün işarələrdən ibarət süni dil yaratmışdır. Lakin bu dil bizim dövrümüzdə gəlib çatmadan unudulmuşdur. Sonrakı dövrlərdə sanskrit, H.Bingelskayanın traktatlarında rast gəldiyimiz lingua İgnota, osmanlı yazıçı Müxi Gülşəni tərəfindən baleybelen, XIX əsrdə Şleyer tərəfindən vollarük, Lui de Bofron tərəfindən aduvanto, Dr. Zamenhof tərəfindən ən təkmil və məşhur süni dil olan Esperanto, XX əsrdə ido, Danimarkalı linqvist Otto Esperse tərəfindən Novial, əkinçi Kummi Attobrax tərəfindən Afrihili, Pol Frommer tərəfindən James Camero’us productionın sifarişi əsasında Avatar filmi üçün nəzərdə tutulan Na vi və bu kimi Topikona, Edo, Universal, Blissimvolika,

Slovio, Kreol beynəlxalq süni dilləri yaradılmışdır. Bu dillərin müəllifləri işə başlayarkən ümid edirdilər ki, onların yaratdıqları dil insanların bir-birini başa düşməsinə və xalqların dostluğuna kömək edəcək. Bir çox süni dillərin yaradıcıları kimi Esperantonun yaradıcısı Dr. Zamenhofun da yaşadığı Belastok şəhəri çoxmillətli şəhər idi və burada millətlər daim bir-birləri ilə düşmən şəraitdə yaşayırdılar. Müəllif düşünürdü ki, onlar bir-birlərini yaxşı başa düşmədikləri üçün düşməndirlər. O, Esperantonu yaradanda ümid edirdi ki, insanlar arasında müharibələr və düşmənçilik birdəfəlik bitəcək. Buna görə bu dili “espero”, yəni ümidli adlandırmışdı.

Müxtəlif ixtisaslı insanların yaratdığı dillər müəyyən qrup insanlar arasında işlənməyə başladı. Məsələn: picin biznes dili, linqvo-franko dənizlərarası (Aralıq dənizi hövzəsi) ticari dil, maşın, komputer dilləri və s. Belə ixtisaslaşmış dillərdən biri də musiqi dilidir.

Musiqi dili ifadəsi şərti xarakter daşıyır. Əgər ədəbiyyat müəyyən xalqın dili ilə ifadə olunursa, musiqi üçün belə dəqiq hədudluq xas deyil. Buna baxmayaraq, biz müəyyən ifadə əlamətlərinə görə musiqini də milli dilinə görə ayıra bilirik. Dahi musiqişünas-bəstəkar Ü.Hacıbəyli musiqidə tərcümə nəzəriyyəsini irəli sürmüşdür. O, musiqi dili barədə yazırdı: “Mən danışmaq dilinə nisbətən musiqi dilinin, xüsusən lirik anlarda daha böyük təsir qüvvəsinə malik olduğunu etiraf etməklə yanaşı, musiqisiz əsərlərin öz məzmununun əxlaqi cəhətlərini parlaq ifadə etməyə yararlı olduğunu da inkar etmirəm”. Beləliklə, bəstəkar qeyd edir ki, “Səhnədə dram göstərilirsə, həm də tamaşaçı onun musiqili hissəsini gözü ilə deyil, qulağı ilə eşidirsə, bütün səhnə emosiyası, iştirak edən aktyorların lirik əhvali-ruhiyyəsi, onların daxili aləmi musiqinin ecazkar dili ilə ifadə olunursa, bütün bunlar tamaşaçının əqlinə və qəlbinə o qədər nüfuz edir ki, belə bir tamaşadan ibrət götürməmək üçün gərək gözlərin kor və qulaqların kar olsun” (3, s. 63). Bundan başqa musiqi dili həm də bütün musiqiçilərin bildiyi daşlaşmış qəliblər və anlaşılan simvollarından da ibarət ola bilər. Necə ki, kimyaçılara dövrü sistemlərin simvollarını, riyaziyyatçılara sinus, cosinus,  $\sqrt{\quad}$  və s. işarələri anlaşılan ifadələrdirsə, musiqiçilər üçün də prima, seksta, accelerando, moderato, andantino və s. ifadələr anlaşıqlıdır. Ə.Bədəlbəyli musiqi dilinin kəlimələrindən ibarət lüğət yazmışdır.

Musiqinin müxtəlif yönümlü dillərindən başqa Beynəlxalq süni musiqi dili də var. Bu dil 1817-ci ildə J.F.Südr tərəfindən yaradılmışdır və “Solresol” adlanır. “Solresol”un sözləri 7 musiqi notunun adlarından təşkil olunub. Bu ideya barəsində Südr bir neçə il fikirləşib. Sonralar müəllif hesab edir ki, onun dili kasıb dildir, söz ehtiyatı elə də zəngin deyil. Buna görə 45 il bu layihənin üzərində işləyir. 1850-60-cı illərdə Südrün musiqi dili beynəlxalq miqyasda qəbul olunur. Linqvistlər bu dili esperantonun alternativini kimi görürdülər, lakin “Solresol” əsas rəqibini

sıxışdırı bilmədi. Südr güman etmişdi ki, bu universal dil kommuni-kasiya səviyyəsində qardaşlığın və bərabərliyin təmin olunması üçün ən yaxşı vasitədir. J.F.Südrun musiqi dilinin leksikasını bir çox yeddihecalı, 49 ikihecalı, 366 üçhecalı, 2268 dördhecalı və 9072 beşhecalı, ümumilikdə isə 11700 söz təşkil edir. Bu layihə çox böyük marağa səbəb olsa da, sonacan uğur qazana bilmədi. Dilin sonrakı inkişafını Vesnsan və onun oğlu Sezal Boleslas Qoyevskilər həyata keçirdi. V.Qoyevski özünün “Examen oritique de la lanque universelle de Sudre” kitabında Südrun proyektinin güclü və zəif cəhətlərini qeyd etmişdir. O, “Solresol”un qrammatikasını da hazırlamışdır. Südr Paris Konservatoriyasını bitirmiş musiqiçi idi, bu dili də musiqi dili kimi yaratmışdı. Lakin o qeyd edirdi ki, “Solresol” dilini öyrənmək üçün musiqiçi olmaq mütləq deyil. Südrun proyektı Paris Elmlər Akademiyasının və bir çox elmi cəmiyyətlərin razılığını almışdır. Müəllifə isə buna görə 10 min franklıq mükafat və fəxri medal da verilmişdir. Bir çox məşhur insanlar V.Hüqo, A.Lomartin, A.Humbold bu dili dəstəkləmişlər.

“Solresol” dilinin xüsusiyyəti onun omonimlərinin olmaması idi. Vurğu sözün hansı nitq hissəsi olduğunu müəyyənləşdirir. Bu dilin sözləri belə yazıla bilər:

1. hərflərlə
2. ilk 7 ərəb rəqəmləri ilə
3. diatonik qammanın 7 notu ilə
4. ya oxumaq, ya da tələffüz etməklə
5. qamma ifa oluna bilən hər bir musiqi alətində ifa etməklə
6. işarə bayraqları ilə
7. göy qurşağının bütün rəngləri ilə
8. barmaqlarla və ya işarə dili ilə ( 7)

“Solresol” da rus qrammatikası kimi 3 cins var: qadın, kişi və aralıq cins. Qadın cinsində olan sözlər şifahi nitqdə sonuncu sait səsə görə ayrılır. Yazıda ya sonuncu hecanın üstünə qısa xətt qoyulur. Burada kişi və qadın cinsləri fərqlənmədiyinə görə linqvistlər deyir ki, bu dildə iki cins var: qadın və qadın olmayan. Cəm halda sözlərin sonundakı sait səs uzadılır. Yazıda həmin hərfin üstünə vurğunun diakretik işarəsi qoyulur.

Redo-qardaş, redō-bacı, redo-bacılar.

Çoxhecalı sözlər I hecasına görə qruplara ayrılır. Məsələn: sol ilə başlayan sözlər elm və incəsənətə, solsol ilə başlayanlar xəstəlik və tibbə aiddir. Zaman qrupundan olan 6 söz: doredo-saat, doremi-gün, dorefa-həftə, doresol-ay, dorelya-il, doresi-əsr. Antonim və sinonimlər tərs oxunan sözlərdir: falya-yaxşı, lyafa-pis.

Bu dillə bütün musiqi əsərlərini tərcümə edə bilərik. Bu həmişə mənalı olmaya da bilər, amma hətta mənasız söz topluları arasından da

maraqlı kəlimələr tapmaq olar. Musiqiçi-lingvistlərin üzərində işlədikləri Bethovenin “Aylı sonata”sının bir neçə xanəsinin tərcüməsi belə alınmışdır: Sol domi (7 dəfə), lya domi (2 dəfə), lya re fa, re fa sole. Si fa sole. Domi. Soldo re fa, si, re. Mi soldo, soldomi (2 dəfə).

Mənə pul, orda günbəz var, orda kral səhv edir. Kral günəşlə işıq salır. Kral günəşə çevrilir. Günbəz. Kral pulları düzəldir, məhz kral. Mənə pul.

İlk baxımdan mənasız səslənir. Lakin məntiq axtarsaq məşhur fransız kralı XIV Ludovikin ləqəbinin Kral Günəş olduğunu xatırlayırıq. Bu italyanca resole kimi səslənir. Uşaqlıqda Lüdovikin Pale - Royal teatrlarında oynadığı baletdə qədim Yunan günəş tanrısı Apollonun obrazını canlandıraraq günəşin çıxma səhnəsini göstərirdi. Bu barokko dövrünün karnavallarında kiçik bir tamaşa idi. Pul mənə isə kralın xəsis və pulgirliyini göstərirdi. Hərbi yürüşlərə o qədər vəsait lazım olurdu ki, kral bunu ödəmək üçün vergiləri artırıb xalqı səfalətə sürükləmişdi. Onun məşhur kəlimələri hələ də fransız xalqı arasında qalmaqdadır: “Dövlət mənəm” və “Pullar dövlətə”. Bu dolayı yolla Pullar mənə deməkdir. Bu da “Soldo mi” fikrini təsdiqləyir. Vergilərin artırılması və hərbi siyasəti onun səhvi idi, bu da “kral səhv edir”i təsdiqləyir. Yalnız bir neçə dəfə təkrar olunan “domi” yəni, günbəzin mənası tam açılmasa da, bunun Lüdovikin adı ilə bağlı əlillər evinin üstündəki günbəz olduğu istisna olunmur. Sonatanın adı isə musiqi dilində “Doresol” olur. Bu dilə “Romeo və Culyetta” əsəri tərcümə olunub. Beləliklə, cəmiyyətimizə naməlum olan Beynəlxalq musiqi dili vasitəsilə bir çox klassik musiqi əsərlərini danışq dilinə tərcümə edib bəstəkarın əsərin daxilində gizlətdiyi sirləri əldə edə bilərik, eyni zamanda bu dil ilə bütün dünyada yaşayan insanlar bir dildə danışib anlaşımaqla Yer kürəsini dostluq və qardaşlıq planetinə çevirə bilərik.

#### **Ədəbiyyat:**

1. У.Гаджибеков. О воспитательном значении оперы. - «Каспи» гзети, 23 нөябр 1917, № 256.
2. М. Коç, Baleybelen: İlk Yarpma Dil. Istanbul, 2005.
3. Z.Səfərova Ü.Насибəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. В.: Elm, 1985
4. Проблемы интерлингвистики. Типология и эволюция международных искусственных языков. М.: Наука, 1976
5. А.А.Акишина Пособие по курсу “Введение в языкознание” М.: 1969
6. Л.А.Булаховский “Введение в языкознание”, II часть, Учпедкиз, 1953
7. [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B4%D1%80\\_%D0%96%D0%B0%D0%BD\\_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B4%D1%80_%D0%96%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0)

**Наргиз Ахмедова**

**Международный музыкальный язык**

**РЕЗЮМЕ**

В статье рассматривается информация о желании людей разговаривать на едином языке, которое привело к появлению международных искусственных языков. Автор в основном исследует появление международного музыкального языка, его развитие, важные стороны, грамматика и словарь музыкального языка.

**Ключевые слова:** *искусственный язык, есперанто, музыкальный язык, человек*

**Nargiz Ahmadova**

**International Musicial Language**

**SUMMARY**

The paper is about the reports of information of peoples` wish to speak the same language which caused international artificial languages. The author researches mainly appearance of the international musicial language, its development, important features, grammar and vocobulary of the musicial language.

**Key words:** *artificial language, esperanto, musicial language, human*

**Rəyçilər:** *S/n namizədi, dosent Telman Qəniyev*



**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**

*Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent*

## DAHİ MUSIQİŞÜNAS ƏBDÜLQADİR MARAĞALININ ŞAIRLIK FƏALİYYƏTİ

**Açar sözlər:** *Əbdülqadir Marağalı, şeir dünyası, tərcümeyi-hal, bədii tərcümə.*

Bəşəriyyətin musiqi səmasının sönməz ulduzlarından biri, azərbaycanlı musiqişünas alim, bəstəkar, xanəndə, virtuoz instrumental ifaçı Əbdülqadir Marağalının (1453-1435) şairlik fəaliyyəti də olmuşdur. O, şeirlərini, əsasən, doğma azər-türk, fars və ərəb dillərində yazmışdır. Bu şeirlərin əksəriyyəti Azərbaycan və İraq türkləri arasında geniş yayılmış, vəzncə o dövrün “Rast”, “Segah”, “Üşşaq”, “Busəlik”, “Nühüft”, “Bayatı”, “Novruz” və “Nəva” muğamlarına uyğun gəlirmiş.



Maraqlıdır ki, Ə.Marağalı ömrünün sonlarına yaxın öz tərcümeyi-halını nəzmə çəkmiş, bunu poetik dillə “Şərhül-Kitabül-Ədvar” risaləsinin sonunda vermişdir. Səksən beytdən ibarət bu şeir əsərin yalnız Məşhəd nüsxəsində verilmişdir (1). Məşhəd nüsxəsinin (Tehranda Hacı Hüseynağa Məlik kitabxanasında saxlanılır) fotosurətini Bakıya ilk dəfə Azərbaycanın xalq rəssamı, xalçaşünas alim, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru Lətif Kərimov (1906-1991) gətirmişdir. O, tələbəsi, sənətsünaslıq namizədi (indi – sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru <sup>2</sup>) Sürəyya Ağayeva ilə birgə 1975-ci ildə Ə.Marağalının

<sup>2</sup> Sovet dövründə, eləcə də yaxın keçmişdə SSRİ ərazisində ilkin müdafiə etdikdə alimlərə müvafiq elmi sahə üzrə “elmlər namizədi” alimlik dərəcəsi verilirdi. Lakin 2010-cu ildən etibarən Azərbaycan Ali Attestasiya Komissiyasının qərarı ilə “namizəd” sözü müvafiq sahə üzrə “fəlsəfə doktoru” sözləri ilə əvəz olunmuşdur. Məqalədə bundan sonra

həmin şeiri ilə bağlı məqalə hazırlayıb, rus dilində çap etdirmişdir (2, s. 119-127).

Ə.Marağalının məsnəvi formasında farsca yazdığı tərcümeyi-halını tarixçi-etnoqraf, şair Rəfail Oğuztürk Dağlı dilimizə poetik tərcümə etmişdir. Həmin tərcümə ilk dəfə olaraq “Konservatoriya” jurnalında nəşr olunur.

1. Həmd olsun ki, məni o uca Xaliq,  
Hər ölkədə etdi hörmətə layiq.
2. İllərcə yaşadım bəxtiyar, rahat,  
Böyük sultanlardan görüb iltifat.
3. Məclislər qurduqca şahları əsrin,  
Sakini oldum bağ, sarayın, qəsrin.
4. Alətlər dinlədib coşdurdum, coşdum,  
Ruhları oxşayan təsniflər qoşdum.
5. Şahlar hüsurunda öz məharətim,  
Artdıqca hər istək oldu qismətim.
6. Öncə Üveys idi ölkədə sultan,  
O böyük şahənşah, o sahibqiran.<sup>3</sup>
7. O adil sultanda olan mərhəmət,  
Aləmə bəxş etdi haqq və ədalət.
8. Hərdən məclislərdə deyərdi ki: “Sən,  
Quran oxu, ruhən rahatlanım mən”.
9. Bəzən şux ziyafət, məclis günündə,  
Taciklər, ərəblər, türklər önündə,
10. Deyərdi: “O udu oxşa, səsləndir,  
Cahanda tənin yox, ey Əbdülqadir!
11. Sazda növbətlər qoş, qəzəllər söylə,  
Dünya bənzərini görməyib hələ!”
12. Ölümünü dörd ay öncə duyub şah,  
Dövlət ərkanını<sup>4</sup> etmişdi agah.
13. O, yeddi yüz yetmiş altıncı ildə,<sup>5</sup>  
Köçdü bu cahandan yetincə vədə.
14. Köçdü bu dünyadan olsa da cavan,  
Heç kimə əbədi yurd deyil cahan.

---

“namizəd” sözü əvəzinə müvafiq sahə üzrə “fəlsəfə doktoru” sözündən istifadə olunacaq.

<sup>3</sup> Sahibqiran – ərəb sözüdür, qədimdə münəccimlərin fikrinə görə, Zöhrə və Müştəri ulduzunun bir-birinə rast gəldiyi zaman dünyaya gəlmiş xoşbəxt insan; Şərqdə böyük hökmdarlara verilən titullar.

<sup>4</sup> Ərkan – saray işçiləri.

<sup>5</sup> Hicri 776, miladi 1374-ci ildir.

15. Oğlu Hüseyn oldu şah səltənətə,  
O da bir nur idi bu məmləkətə.
16. Gözəl idi onun ruhu, surəti,  
Zövqlü, səfalydı hər ziyafəti.
17. Ayüzlü gözəllər məclisdə bir-bir,  
Deyərdilər mənə: “Ey Əbdülqadir,
18. Könlümüz sazına, nəğməyə möhtac,  
İfanla səsindir dərdlərə əlac.
19. Şanlılar məclisi olsa da nəfis,  
Nur alır səndən bir şam kimi məclis.
20. Sənsiz bu ziyafət qəm içrə batar,  
Sənin nəğmələrin ruha ruh qatar”.
21. Altun səpərdilər başıma mənim,  
Gecə-gündüz oldu şənlik məskənim.
22. Fəqət, bu həyata xas deyil vəfa,  
Ona <sup>6</sup> da əcəli gətirdi cəfa.
23. Pak ruhu şad olsun, mənə bu insan,  
Hər vaxt hörmət etmiş, olmuşdur həyan.
24. Bunlardan sonra da zəkali sultan,  
Əhməd Bahadırxan oldu hökmran.
25. Çox incə duyğulu, ağılda kamil,  
Xidmət etdim ona düz iyirmi il.
26. “Əziz dost” deyərdi mənə hər zaman,  
Bilirdi qədrimi mənim o sultan.
27. İşi bir ədalət, bir də əyləncə:  
Dəniz seyri, ya ov, yeri gəlincə.
28. Əyləncə yerləri Təbriz və Bağdad,  
Öz baba yurdunu etmişdi abad.
29. Ona məndən yaxın yox idi heç kim,  
Təsniflə <sup>7</sup> udumu dinlərdi daim.
30. Sənsiz əyləncədən tapmırdıq macal,  
Bəlkə o dövr idi bir arzu, xəyal?
31. Ölüm tarixidir o “Qəsdi-Təbriz”, <sup>8</sup>  
Həlak oldu sultan, şanlı, mübariz.
32. Ruhu yüz min rəhmə olsun müyəssər,  
Tanrının haqq-hesab gününə qədər.

---

<sup>6</sup> Sultan Hüseyn nəzərdə tutulur.

<sup>7</sup> Təsnif – əsər.

<sup>8</sup> Burada “Qəsdi-Təbriz” maddi tarix kimi işlədilmişdir. Əbcəd hesabı ilə 813-cü hicri-qəməri (1410 miladi) ilini göstərir. Bu da Sultan Əhmədin vəfat ilini bildirir.

33. Əzəldən belədir vəfasız cahan,  
Açılan qönçələr solar bir zaman.
34. Əsrin ən mötəbər, şanlı ərləri,<sup>9</sup>  
Şüca şah,<sup>10</sup> Bərkuk şah və digərləri,
35. Şahzadə Şeyx Əli,<sup>11</sup> o böyük sultan,  
Ağıllı, zəkali, mötəbər insan,<sup>12</sup>
36. O adil şahzadə Sultan Bəyazid,<sup>13</sup>  
Həlak olmuş igid, mübariz, şəhid,
37. Sənətimə hörmət edərək mənim,  
Xəbər alardılar halımı daim.
38. Necə ki, cahanın böyük sultanı,  
Ən şanlı əmiri, sahibqiranı,
39. Padşahlar padşahı, o dindar ərən,  
Ölkənin sultanı Teymur Kürəkən.<sup>14</sup>
40. Allahın izniylə Bağdada getdi,  
O, mənə çox böyük hörmətlər etdi.
41. Məni Səmərqəndə yolladı sultan,  
Kənd, ev, bağ və bostan etdi əрмаğan.
42. Mavərənnəhr imiş yerin cənnəti,  
Əhalisinin də pakdır xisləti.
43. Şeyx, qazı, sadə xalq və cümlə əyan,  
İnanaraq mənə oldular həyan.
44. Dedilər: “Səksən il ərzində, inan,  
Görmədik sənintək mükəmməl insan”.
45. Sultan övladları göstərib hörmət,  
Qəsrə, saraylara etdilər dəvət.
46. Çox gördüm onlardan bu izzətləri,  
Mənə həsr etdilər ziyafətləri.
47. Ordudan ayrılıb gəldiyi zaman,  
Vaxtaşırı məni arardı sultan.

---

<sup>9</sup> Orijinalda bu misra oxunmur, digər tərcümələrdə də verilmir, onu Rəfəil Oğuztürk Dağlı əlavə edib.

<sup>10</sup> Sultan Şah Şüca (1358-1384) – Müzəffərlər sülaləsindən olmuşdur. 10 avqust 1393-cü ildə Teymurləngin Bağdada girməsindən öncə Sultan Əhməd Misirə – Məmluk Sultanı Bərkukun (Şüca şah da adlanır) yanına qaçır.

<sup>11</sup> Şahzadə Şeyx Əli – Sultan Üveysin oğlu.

<sup>12</sup> Orijinalda bu misra yoxdur, onu Rəfəil Oğuztürk Dağlı əlavə edib.

<sup>13</sup> Sultan Bəyazid – Sultan Üveysin oğlu.

<sup>14</sup> Teymur Kürəkən – Qazan xanın qızı Saraymülk xanımla evləndiyi üçün bəzən Teymurləng belə adlanırdı.

48. Adətən deyərdi: “Quran oxu sən,  
Məmnun et ruhumu, könlümü lütfən”.
49. Hərdən də deyərdi: “Udda çal! Sənin,  
Bu cahən mülkündə tapılmaz tənini!”
50. Daş-qaşlı libaslar edib ərmağan,  
“Nəva”,<sup>15</sup> “Nühüft”<sup>16</sup> oxu! – dedi bir zaman.
51. Səkkiz yüz səkkiz...<sup>17</sup> bu ağır il yetdi,  
Cahanın sultanı<sup>18</sup> köç edib getdi.
52. Yetişsin ruhuna Haqqın rəhməti,  
Əbədi yurd etsin ona Cənnəti.
53. Hökmü, malı-mülkü, ordusu vardı,  
Fəqət, əcəl onu alıb apardı.
54. Sonra Xəlil<sup>19</sup> oldu şah məmləkətə,  
Ruhu sakin olsun onun Cənnətə.
55. Deyərdi: “Ey kamal başındakı tac,  
Hər zaman sənə var böyük ehtiyac!
56. Ey böyük şahlara bir töhfə ustad,  
Unudulmaz, dünya durduqca bu ad!
57. Sənə bənzər ustad görsəydi səma,  
Yəqin yaranardı böyük müəmma.
58. Sənə dost olmaqla ucadır başım,  
Qədrini bilirəm, ey din qardaşım!
59. O şah da cahandan köç etdi cavan,  
Çox erkən pozuldu səhhəti yaman.
60. İnan, bir padşahın kölgəsində mən,  
Aylarla, illərlə yaşamışam şən.
61. Bu şahın aləmdə hökmü rəvandır,  
Muradına yetmiş Şahrux Sultandır.<sup>20</sup>
62. Gözü, sözü aydın, imanı düzgün,  
Eyləmər kimsəni möhnətli, üzgün.
63. Saleh, xeyriyyəçi, çox lütfkardır,  
Hər iki aləmdə Haqq ona yardıdır.
64. Heç kim görməmişdir belə bir sultan,

---

<sup>15</sup> “Nəva” – Yaxın Şərqi xalqlarının klassik musiqisində 12 əsas muğamdan biri.

<sup>16</sup> “Nühüft” – Yaxın Şərqi xalqlarının klassik musiqisində 24 şöbədən biri.

<sup>17</sup> Hicri 808 – miladi 19 yanvar 1405-ci il tarixi nəzərdə tutulur.

<sup>18</sup> Burada Teymurləng nəzərdə tutulur.

<sup>19</sup> Sultan Xəlil Mirzə ibn Əmirşah – Teymurləngin nəvəsi.

<sup>20</sup> Şahrux Sultan Bahadır – Teymurləngin böyük oğludur.

- Dini pak, qəlbi saf, doğruçu insan.
65. Arzu, istəyinə yetiş, ey əmir!  
Vəfalı qulundur bu Əbdülqadir.
  66. Qeydimə qalardı şahlar könüldən,  
İndi o dünyanı ediblər məskən.
  67. Sənin dövlətinə əbədi olsun.  
Uca Allah səni daim qorusun.
  68. Hər kim olsam yenə nökrəm sənə,  
Daim duaçıyam sənin ölkənə.
  69. Mehmanam aləmdə böyük padşaha,  
Sən məni əziz tut, qocayam daha.
  70. Qulağında pambıq bitirdi zaman,  
Ömrün qarı yağdı başıma yaman.
  71. Ömrün yeni ayı dolduqca doldu,  
Dünyanın zövqü də çox acı oldu.
  72. Ömür saqisi ki, badəmi almış,  
Dibində bir qətrə çöküntü qalmış.
  73. Saçım-başım ağ qar, könlüm nigaran,  
Qoca günahkaram, halım pərişan.
  74. Divar arxasına enir günəşim,  
Saralıb bənizim, qalıbdır nəşim.
  75. Əbədi var olsun dövlətin, ölkən,  
Uzun, sağlam ömür yaşayasan sən.
  76. Harda olsan, Allah dadına yetsin,  
Hər iki aləmdə səni hifz etsin.
  77. İman nuru daim yönəltsin səni,  
Allah qəbul etsin hər bir tövbəni!
  78. Qocalmışam, könlüm cavandır fəqət,  
Başımda çılgınlıq, qəlbə hərarət.
  79. Cavanlıq etsəm də qocalıqda mən,  
Bəlağət səpilir nəğmələrimdən.
  80. Qoşduğum təsniflər, hər gözəl əsər,  
Qalacaq dünyanın sonuna qədər!

Sonuncu beytdə Ə.Marağalı “təsniflər” sözündən əsərlər mənasında istifadə etmişdir. Yəni demək istəyir ki, “mən ölsəm də əsərlərim axirətə qədər qalacaq, yaşayacaq”. Bu həqiqətən belədir. Onun yaratdığı risalələrdən musiqişünaslar bu gün də bəhrələnir, dövrümüzə gəlib çatan bəstələdiyi musiqilər səsləndirilir.

Ə.Marağalının farsca yazdığı digər bir şeirinin məzmunu isə təxminən belədir: Şair bir gün bərk xəstələnir. Dərdinə əlac etmək üçün bir sıra təbiblər gəlir, lakin onların heç bir köməyi olmur. Bu məyusluğu duyan Marağalı təbiblərə üzünü tutub söyləyir:

“Bir halda ki, dərdimə əlac edə bilmirsiniz, onda mənə qulaq asın”.

O, udu götürüb sinəsinə basaraq deyir: “İndi ürəyimin pərdələri üzərində əməliyyat aparıb öz dərdimə çarə tapacağam”.

Ud dilə gəlir, Marağalı avazla oxuyur: “Ey təbiblər, Əbdülqadir bu udun musiqisindən şəfa tapsa, heç də təəccüblənməyin. Çünki o özünün şəfasını yalnız musiqidə görür və buna çox inanır”.

Qeyd edilən məlumatı akademik-tarixçi, əməkdar elm xadimi, millət vəkili Teymur Bünyadov vermişdir (3, s. 24-25). Həmin şeirin məzmunu haqqında azacıq fərqlə Məhəmmədəli Tərbiyət (1877-1940)<sup>21</sup> də “Danışməndani-Azərbaycan” əsərində yazmışdır. O, bunu da əlavə edir ki, təbiblərin arasında Şükuhi adlı bir həkim də var idi. Ə.Marağalı onun haqqında “təriz”<sup>22</sup> şivəsində bir neçə beyt qoşur və “Hüseyni” pərdəsində (lad-məqam – A.N.) 8 zərbli bir mahnı düzəldir (4, s. 94).

M.Tərbiyət bu şeiri orijinaldan oxuyub, qələmə aldığı “Danışməndani-Azərbaycan” adlı əsərində dəfələrlə vurğulayır.

Həmin şeiri farscadan Cənubi Azərbaycanda 1945-1946-cı illər Pişəvəri hərəkatının fəallarından biri, filologiya üzrə elmlər doktoru, əslən Təbrizdən olan İsmayıl Şəmsi (1914-2007) bədii-ədəbi tərcümə etmişdir:

Həkim, əlac et xəstələrə, aydınlaşdır sən bizə,  
Səndə vardırırmı heç mərhəmət, nə deyim sən bilməzə.  
Əlacım mənə – Şahı görmək, o aydır mənə dəva,  
Bu torpağa qurbandır başım, canım yolunda fəda.  
Şərbət istədikdə sən dərhal yox cavabı verirsən.  
Yox səndə yara üçün məlhəm, dərmanı da bilmirsən.  
Çox qanunsuz demə, danışma, gəlməz əlindən şəfa,  
Xəstə Allahdan umur şəfa, ancaq ümidi ona.  
Mahnı düzəlt, əmr etdin mənə, rədd etmədim onu mən,  
Çalırım mahnını sazımda,<sup>23</sup> eşit sən öz ağzımdan.  
Əbdülqadirə Qadir şəfa versə, əcəb yox onda,

Heç də şübhəm yoxdur, Qadirin şəfası var Quranda (4, s. 93).

Qeyd edək ki, bu şeirin fərqli bədii-ədəbi tərcüməsi “Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı)” kitabında təqdim olunur (5, s. 258-259). Lakin bu tərcümədə naqislik mövcuddur. Belə ki, şeirin ikinci beyti ümumiyyətlə, tərcümə olunmamışdır. Bu baxımdan həmin şeirin İ.Şəmsi tərəfindən edilmiş poetik tərcüməsi daha mükəmməldir.

---

<sup>21</sup> Tam adı: Mirzə Məhəmmədəli xan Sadıq oğlu Tərbiyət Təbrizi.

<sup>22</sup> Təriz – ədəbiyyatda bir janr olub, dolayı yolla məqsədi çatdırmaq deməkdir.

<sup>23</sup> Orijinalda bu söz “ud” kimi verilir.

“Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı)” kitabında həm haqqında danışdığımız farsca yazılmış şeir, həm də azər-türkcə yazılan “Unutma” qəzəli Əbdülqadirin şeiri kimi təqdim olunur. Lakin türk tədqiqatçı Gönül Alpay Təkin bu şeiri (“Unutma” – A.N.) Əbdülqadirin deyil, ona xitabən Teymurləng və Şahrux zamanında ordu baş komandanı olan Əmirşah Məlikin yazdığını bildirir (6, s. 852). Əmirşah Məlik 1412-1413-cü (hicri 815-ci il) illərdə Şahruxun əmri ilə Heratdan Xarəzmə vali göndərilmişdir.

Türkiyəli digər musiqişünas alim Murat Bardakçı da Gönül Alpay Təkinə istinadən özünün “Marağalı Abdülkadir” əsərində hər iki şeirin Əmirşah Məlikə məxsusluğunu yazmışdır (7, s. 136).

Biz türkiyəli tədqiqatçıların yazılarına hörmətlə yanaşıırıq, amma onların dedikləri ilə heç də razılaşmırıq. Fikrimizcə, M.Bardakçı təqdim etdiyi “Unutma” şeirinin I variantını Əmirşah Məlik deyil, məhz dahi musiqişünasın özü – Ə.Marağalı yazmışdır. “Unutma” şeirinin II variantı isə Əmirşah Məlikə məxsusdur. Əmirşah Məlik bu şeirin başlığında “Əmir-i Əzam-i Adil Əmirşah Məlik Xalid əd-dövlə əz Xarəzm bedin zəif firistadə in qəzəl ra” (farscadan tərcüməsi: Əmir-i Əzam-i Adil Əmirşah Məlik Xalid əd-dövlə Xarəzmdən bəndəsinə (Ə.Marağalıya – A.N.) göndərdiyi qəzəldir) yazmaqla hər şeyə aydınlıq gətirir.

M.Bardakçı Ə.Marağalının “Unutma” rədifli, əruz vəznli şeirini tam halda oxuculara təqdim etsə də, bəzi sözlərdə təhrifə yol vermişdir. Məsələn, versə – birsə, eşigingdən – işikündin; vardır kərəməndən bu qədər bizgə təvəqqə – bardur ger mundan bu kadar bizgə tevakku; əz-xak – əz Hakk; hicrün qıladur – hecrüng kıladur; bir qıl – birgil kimi təqdim olunmuşdur.

“Unutma” şeirini düzəlişlərlə təqdim edirik:

Ey cani-cahan, bəhri-səfa, bizni unutma,  
Vey mahi-cəbin, mehri-lüqa, bizni unutma.  
Həqdən diləyür canü-könül ömrün uzağı  
Virdüm bu durur sübhü-məsa, bizni unutma.  
Ol dəm ki, yüzüng versə şaha, hüsnü zəkati,  
Gər bolmiya hazır bu gəda, bizni unutma.  
Ayrılmadı canım qılıc ilə eşigindən,  
Gər çərxi-fələk qıldı cüda, bizni unutma.  
Vardır kərəməndən bu qədər bizgə təvəqqə,  
Gər saldı cüda, bizni qəza, bizni unutma (8, s. 143-144). 24  
Biz ömrünü əz-xak diləruz çün be duaha,  
Sən eyşini qıl, ruhi-fəza, bizni unutma.  
Hicrün qıladur hər nəfəsi sinəmi məcruh,

---

<sup>24</sup> Tehran nəşrində bundan sonrakı misralar təqdim olunmayıb.



Bir qıl bu cərahatğa dəva, bizni unutma (3, s. 29).<sup>25</sup>

Deməli, Əmirşah Məlik Əbdülqadir Marağalının “Unutma” qəzəlini oxuyub, ona nəzirə yazır və Xarəzmdən aşağıdakı şəkildə göndərir.

**Əmir-i Əzam-i Adil Əmirşah Məlik Xalid əd-dövlə əz Xarəzm bedin zəif firistadə in qəzəl ra** (tərcüməsi: Əmir-i Əzam-i Adil Əmirşah Məlik Xalid əd-dövlə Xarəzmdən bəndəsinə (Ə.Marağalıya – A.N.) göndərdiyi qəzəl):

Ey həmdəmi sultani cahan, bizni unutma,  
Bəhri<sup>26</sup> hünəru kani səfa, bizni unutma.  
Şu təbi lətifüng kim irür gənci məani,  
İnşa qılıbən mədhü səna, bizni unutma.  
Gülzari Xorasanda qılırınqda təmaşa,  
Xarəzm sinqar issə səba, bizni unutma.  
Qıldıq yenə biz dövləti didar müyəssər,  
Həm ol kişi kim qıldı cüda, bizni unutma.  
Quran qılıban xətm dualar oxuyur da  
Hacat bilur halda rəva, bizni unutma.  
Sultani cahan həzrətində gahi bigah,  
Çün Tangrı qılar lütfü əta, bizni unutma.

Xatırladaq ki, Qasım Cahani hələ 1971-ci ildə “Qobustan” jurnalında Əbdülqadir Marağalının “Unutma” şeirinin I variantını təqdim etmişdir (11, s. 76).

Ə.Marağalının başqa bir qəzəlini türkiyəli alim M.Bardakçı “Marağalı Abdülkadir” adlı əsərində təqdim edir. O, bu şeirə Ə.Marağalının “Məqasidül-Əlhan” əsərində (Məşhəd nüsxəsi, İmam Rza kitabxanası) rast gəldiyini bildirir (7, s. 135).

Bənziyir cənnətə yazı növbahar  
Xassə ba ruyi xoşi an gülüzar.  
Yar ilə zövqi səfa qıl dər çəmən,  
Çünki boluptur çəmən çün ruyi yar.  
Çün şahim girsə kamunqa eyş için  
Gül ayağına saçar axça nisar.  
Dəvət eylər bülbüli dastan-səra  
İl qaharlar sərvə bostanü çinar.  
Mövsimi eyşü tərəbdür sultanım,  
Canı xoş kim qıldı işrət ixtiyar.  
Bər ləbi cuyu kənarı bustan,  
Yar dudağım aldım<sup>27</sup> dər kənar.

<sup>25</sup> T.Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” kitabında şeirin yalnız üç beytini verir.

<sup>26</sup> Bəhr – burada dəniz mənasındadır.

Sufi-i safi ki, olmuş tövbəkar,  
Anung için saqiya camı mey ar.  
Çünkü gördüng şəhni Əbdülqadirə,  
Bəxti yarung buldu, sənsin bəxtiyar (7, s. 135).

Ə.Marağalı “Məqasidül-Əlhan” risaləsini farsca yazmasına baxmayaraq, bu əsərində azər-türkcə bəzi şeirlərini təqdim edir. Bununla bağlı filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Məmmədəli Müsəddiqin tərcüməsində Ə.Marağalının maraqlı fikirlərinə rast gəlirik: “Mülayimlik xüsusi (novi) ahəngdir. Bu ahəngdə rəməl bəhrində olan şeirlərdən istifadə olunur. Rəməl bəhri türklərin təbiətinə çox uyğundur. Onlar çox meyl edərlər. Onun özünün demə üsulu var ki, o üsul ilə oxuyurlar. Məsələn:

Sorma məndən kim, nə bolmuş, ya nədur?  
Atəşi eşqin canımda yanədur.  
Vardı dil bilman ki, hansı yanədur?  
Ömr keçdi yenə hacət yanədur” (12, s. 79).

Buna tuyuğ da deyirlər. Xatırladaq ki, tuyuğ dörd misralıq düşündürücü, fəlsəfi şeirdir, rübainin qarşılığıdır. Tuyuğun əsasını Ə.Marağalının müasiri – Qazi Bürhanəddin Sivası (1344-1398) qoymuş, İmadəddin Nəsimi isə inkişaf etdirmişdir.

Ə.Marağalı “Məqasidül-Əlhan” risaləsini özünəməxsus “akkord”larla tamamlayır: “Mən Əbdülqadir Qeybi oğlu Marağalı... bu kitabı 811 h.q. (1408 m.)-ci ildə Ramazan ayının 11-də yazıb qurtardım. Bu kitabı-“Məqasidi” tələsik yazdım. Əgər onun ədəd və rəqəmlərində qələm səhvi olsa istedad sahibləri öz təfəkkürlərinin qüdrətilə onu düz oxusunlar.

Bir gün ki, nə şənlik və nə şivən qalacaq,  
Nə əl, nə qələm, nə canü, nə tən qalacaq,  
Dostlar məni yad edərlər ancaq xətlə,  
Xəttim ki bu, yadigardı məndən qalacaq” (12, s. 79).

Deməli, Ə.Marağalı “Məqasidül-Əlhan” əsərini yazılma tarixini dəqiq göstərir: miladi tarixi ilə 1408-ci il. Lakin o, bu əsərin üzərində 1418-1423-cü illərdə yenidən işləmiş, bəzi artırmalar etmişdir.

M.Tərbiyət Ə.Marağalının “Məqasidül-Əlhan” risaləsinin qədim nüsxəsini İmam Rza kitabxanasında və digər nüsxəsini isə Hacı Hüseynağa Məlikin kitabxanasında oxuduğunu bildirir (4, s. 89). O, həmin əsərdən Ə.Marağalının farsca yazdığı bir qəzəlini də (bədii-ədəbi tərcümə İsmayıl Şəmsinindir) təqdim edir:

Ətrini çəmənə səba aparsa əgər,

---

<sup>27</sup> “Aldım” sözünü biz əlavə etmişik. Orijinalda həmin söz yoxdur, bu səbəbdən misranın hecaları əskik gəlir. Görünür, Ə.Marağalı özünün qeyd etdiyi kimi, əsəri tələsik yazdığından həmin sözü unutmuşdur.

Açılar çiçək, gül ləpəsindən don geyər.  
Eşqin həvəsilə bir çox könüllər, canlar,  
Zərrə kimi uçar havada, qanad çalar.  
Dodağın macəra yaradır bizlər üçün,  
Bu qədər bizə cövr, cəfalar bəs nə üçün?  
Bir nəzər sal bizə, tamaşa et sən bir an,  
Aləmi su basmış bizim göz yaşlarımızdan.  
Bir dəfə də olsa lütf edib, soruşmadın,  
Əbdülqadir, sənin bəs necədir əhvalın? (4, s. 92)

Ə.Marağalının “Məqasidül-Əlhan” əsərini 1418-1423-cü illərdə yazdığını nəzərə alsaq, həmin əsərdən təqdim edilən şeirlərin təxmini də olsa, yazılma tarixini müəyyənləşdirmək mümkündür.

10 avqust 1393-cü ildə Teymurləng Bağdadda ələ keçən əsirləri edam etmək istərkən onların arasında olan Əbdülqadir “Qibleyi-aləm”ə türkcə müraciət edərək şeir söyləyir, nəhayət ud alətində çaldıqdan sonra onun edam olunmasını bildirir. Əbdülqadir bədahətən “Qibleyi-aləm”in şəninə mahnı şəklində oxuyur:

Məşriq-məğrib müsəxxərdur sanqa,  
Dövlətu nüsət müqərrərdur sanqa.  
Fəthü nüsət daima biləngindədur,  
Dövlətin haqdan müqərrərdur sanqa (7, s. 32).

Udda yanıqlı ifadan və Ə.Mağaralının Ərəbistan torpaqlarında şirin azər-türk ləhcəsində müraciətindən təsirlənən Teymurləng onu, eləcə də yaxınlarını əfv edir.

Əbdülqadir Cəlairlər sülaləsindən olan Sultan Üveysin oğlu Sultan Əhməd ölümündən sonra da həmişə hörmətlə yada salmış, şeirlərində vəsf etmişdir:

Çəndan ke, mibinəm tora meylən ziyadət mişəvəd,  
Şaməm ze şövq-e ruy-e to sobh-e səadət mişəvəd (7, s. 31).

Rəfail Oğuztürk Dağlının bu beytin azərbaycancaya bədii tərcüməsi:

Hər səni görüncə artır meylim, sevgimin qədəri,  
Üzünün nurundan olur gecəm səadət səhəri.

Sultan Əhməd Ə.Marağalından musiqi dərslərini almış, ədvar elmini gözəl bilmiş, həmçinin bir sıra telli-mizrablı alətlərdə mahir çalır. Hətta bəstələri olmuş, gözəl ürəyəyatımlı mahnılar qoşmuşdur (7, s. 31). Rəsmlər çəkməkdə, təzhibdə (qızıl suyu ilə çəkib, bəzəmə), ox-yay atmaqda, “altı cür yazı”da<sup>28</sup> ustad olmuş Sultan Əhməd “hünərli və hünər sahiblərini sevən bir kişi” kimi tanınmışdır. Ə.Marağalı bununla

---

<sup>28</sup> Orta əsrlərdə “altı cür yazı” dedikdə, xəttatlıq incəsənətində müxtəlif yazı üslubları (mühəqqəq, reyhani, sülüs, nəsx, rüqə və tövqi) nəzərdə tutulur.

belə onun mənfi tərəflərini də qeyd etmişdir: “qatil, güvənilməyən, afyon kullanan, arada bir dəlilik edən, bəzən səbəbsiz olaraq insanları təhqir edən, müxtəlif önəmsiz bəhanələrlə onları öldürən” bir hökmdar.

Bütün bunlara baxmayaraq Ə.Marağalı Sultan Əhmədin istər sağlığında, istərsə də ölümündən sonra da başqa hökmdarların xidmətində olarkən ona olan segisini heç də gizlətmirdi.

31 avqust 1410-cu ildə Herat şəhərində Mirzə Şahrux hakimiyyətdə olarkən onun sarayında çalışan Ə.Marağalıya Qaraqoyunluların hökmdarı Qara Yusif Sultan Əhmədin edam edilməsi xəbərini verir. Ə.Marağalı bu xəbərdən bərk sarsılıb, farsca belə bir şeir yazır:

Əbdülqadir, ze dide hər dəm xun riz,  
Ba dövr-e zəmanə nist cay-e setiz.  
Kan mehr-i sepehr-i Xosrovi ra nagah,  
Tarix-i vəfat keşt: “Qəsd-i Təbriz” (9).

Həmin şeirin bədii-ədəbi tərcüməsini İsmayıl Şəmsi belə təqdim edir:

Əbdülqadir, qoy axıtsın gözlərin qan,  
Fələyə qarşı çıxa bilməzsən, inan.  
Budur o böyük, ulu şah aqibəti,  
“Qəsd-i Təbriz”dir onun tarix vəfatı (4, s. 92).

Bu şeirdə “Qəsd-i Təbriz” maddi tarix kimi işlədilmişdir. Əbcəd hesabı ilə 813-cü hicri-qəməri (1410 miladi) ilini göstərir. Bu da Sultan Əhmədin vəfat ilini bildirir.

Ə.Marağalı bir qayda olaraq musiqi risalələrini fars, yaxud azər-türkcə yazdığı şeirlərlə tamamlayırdı.

Əbdülqadir Marağalı 1435-ci ildə vəba xəstəliyindən Heratda vəfat etmiş və orada da dəfn edilmişdir.

Çoxşaxəli yaradıcılıq irsi olan Əbdülqadir Marağalının bu məqalədə yalnız şeir dünyasına nəzər salmaqla bəzi məsələlərə aydınlıq gətirməyə çalışdıq. Qeyd etməliyik ki, ədəbiyyatşünas alim Yaqub Babayev də “XIII-XIV əsrlər anadilli lirik şeirimizin inkişaf yolu” adlı əsərindəki məqalələrinin birində Əbdülqadir Marağalının şairlik fəaliyyətindən bəhs edir (10, s. 162-171).

Möhtərəm oxucu! Biz Ə.Marağalının günümüzə qədər əldə olunmuş şeirlərini təqdim etdik. İnanırıq ki, aparılacaq yeni tədqiqatlar əsasında dahi musiqişünasın digər şeirləri də üzə çıxacaqdır.

### Ədəbiyyat:

1. İran, Tehran. Hacı Hüseynağa Məlik kitabxanası, №1647.
2. Керимов Л., Агаева С. Автобиография в стихах Абдулкадира Мараги (XIV-XV вв.). // Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası. B.: 1975, №4.
3. T.Bünyadov. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərənəşr, 1993.

4. M.Tərbiyə. Danişməndani-Azərbaycan. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1987.
5. Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı). B.: Maarif, 1992.
6. Gonul Alpay Tekin. Two Turkish Poems of the Timur Period (Timur devrine ait iki türkçe şiir). Harward, Ukranlan (Ukrainian) Studies volume III/IV, part:2, 1979-1980, Massachusetts.
7. M.Bardakçı. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
8. Marağayı Ə. Məqasidül-Əlhan. Tehran: 1967.
9. Xandəmir. Həbibüs-siyər fi əxbar əfrad əl-Bəşər (İnsanlar haqqında geniş məlumat). III c. Bombay: hicri 1272.
10. Yaqub Babayev. XIII-XIV əsrlər anadilli lirik şeirimizin inkişaf yolu. // Əbdülqadir Marağayı. B.: Elm və təhsil, 2009.
11. Q.Cahani. Böyük musiqisinin şeiri. // "Qobustan" jurnalı, 1971, №1 (9).
12. Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq). // B.: "Qobustan" jurnalı, 1977, №1.

**Аббасгулу Наджафзаде**  
 доктор искусствоведения, доцент  
 E-mail: a.najafzade@yahoo.com

### **Поэтическое творчество великого музыканта Абдулгадира Марагалы**

#### **РЕЗЮМЕ**

Аббасгулу Наджафзаде в статье «Поэтическое творчество великого музыканта Абдулгадира Марагалы» уделяет внимание на поэтический мир Абдулгадира Марагалы, освещает неизученные стороны творчество великого музыканта, его поэтический дар в контексте музыковедения. Некоторые стихи его впервые переведены художественно- литературным языком и опубликованы в данной статье.

**Ключевые слова:** *Абдулгадир Марагалы, мир поэзии, автобиография, художественно-литературный перевод.*

**Abbasgulu Najafzadeh**  
 Doctor of study of Art, Assistant professor  
 E-mail: [a.najafzade@yahoo.com](mailto:a.najafzade@yahoo.com)

**Poetic creativity of the great musician Abdulgadir Maragali**

## SUMMARY

Abbasgulu Najafzadeh in the paper entitled "Poetic creativity of the great musician Abdulgadir Maragali" pays attention to Abdulgadir Maragali's poetic world, elucidates the unstudied aspects in the works of the great musician, his poetic gift in the musicology context. His some verses are for the first time translated into the artistic literary language and published in this paper.

**Keywords:** *Abdulgadir Maragali, world of poetry, autobiography, artistic-literary translation.*

**Rəyçilər:** filologiya elmləri doktoru, professor Vüqar Əhməd;  
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rasim Nəbioğlu.

*Pərvin RÜSTƏMOVA*  
*BMA-nın əməkdaşı*

## **POLİFONİYAYA MİLLİLİK ZƏMİNİNDƏ MÜASİR BAXIŞ**

**Açar sözlər:** *lad, muğam, fuqa, polifoniya, tonallıq, milli, major, minor, üslub, silsilə*

Avropa musiqisinin ən dəyərli nailiyyətlərindən biri hesab olunan polifoniyadan XII əsrdən müasir dövrdək bir çox bəstəkarlar geniş istifadə etmişlər. Lakin İ.S.Baxın yaradıcılığında polifoniya öz yeni yüksəlişini yaşamışdır. Onun yaradıcılığında fuqa janrı tam olaraq formalaşaraq yüksək zirvəyə qalxmışdı. XVIII əsrdə bəstəkarın klavir üçün yaratdığı “X.T.K”, yəni “Düzgün temperasiyalı klavir” isə onun fortepiano musiqisinə bəxş etdiyi möhtəşəm və misilsiz bir xəzinədir. Məcmuə - hər biri 24 prelüd və fuqa olmaqla 2 cildən ibarətdir.

Daha sonralar yazılmış polifonik silsilələr arasında P.Hindemitin 1942-ci ildə bəstələdiyi “Ludus tonalisi” xüsusilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkar bu məcmuəni İ.S.Baxın “Düzgün temperasiyalı klavir” silsiləsinin tamamlanmasının 200 illiyinə həsr etmişdir. Bu məcmuə 12 üçsəsli fuqadan ibarətdir.

Növbəti silsiləni isə musiqi dünyasına sovet bəstəkarı D.Şostakoviç bəxş edir. O, “24 prelüd və fuqa” adlı silsiləni 1950-51-ci illərdə yazır.

Bu sıraya R.Şedrinin də 24 Prelüd və fuqadan ibarət iki cildlik məcmuəsini əlavə edək. Bu silsilənin I cildi diyez, II cildi isə bemol tonallıqlarını ehtiva edir. Hər iki cild sayca bərabərdir, yəni 12 fuqadan ibarətdir. I cild, yəni diyezli prelüd və fuqalar 1963-64-cü, II cild, yəni bemollular isə 1964-1970-ci illərdə bəstələnib.

Və nəhayət, növbəti polifonik silsiləni 1981-ci ildə Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayev yaradır. “12 fuqa” silsiləsi çoxşaxəli bəstəkar axtarışının nəticəsi kimi ərsəyə gəlir. Bu silsilə fuqaların kəmiyyəti və açar işarələrinin olmaması cəhətinə görə “Ludus tonalisi” yaxındır. Sözü gedən Qara Qarayev məcmuəsində də bütün fuqalar eyni, özül mövzunun variantlarıdır. Bu cəhətinə görə silsilə monotematikdir.

Növbəti polifonik silsilənin yaradılması məsələsinin bütün çətinlik və məsuliyyətini öz üzərinə götürən bəstəkarlardan biri də dahi Qarayevin yetirməsi, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

professoru Elnarə Dadaşova oldu. Onun “Azərbaycan muğam ladlarında fuqalar” silsiləsi Azərbaycan fortepiano musiqisi üçün çox mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Çünki müasir dövrümüzün bəstəkarları demək olar ki, fortepiano üçün polifonik silsilələr yaratmışlar.

Elnarə xanımın dəst-xəttində və ümumiyyətlə, əsərləri arasında polifonik üslub və ümumən polifoniya xüsusən əhəmiyyətli yer tutur. Beləki o, bir çox bəstələrini sırf polifonik tərzdə təqdim edir. Bəstəkar bir çox xalq mahnılarımızı, o cümlədən, Azərbaycan xalq mahnısı “Sarı gəlin”in bir neçə versiyasını müxtəlif vokal və instrumental ifalar üçün çox yüksək zövqlə “polifonizə” etmişdir. Qeyd edək ki, bu qəbildən olan işlər həm də Elnarə Dadaşovanın pədaqoji fəaliyyəti ilə bilavasitə əlaqədardır. (O, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında 1975-ci ildən “Polifoniya” fənnini tədris edir).

Bəlkə də Qarayevin yaradıcılığına olan dərin rəğbət hissi Elnarə xanımı bu məcmuəni yaratmağa sövq edib. Ancaq hər necə olursa olsun, bu silsiləni bəstəkar çox böyük ustalıqla öz dinləyici auditoriyasına çatdıraraq və öz müəlliminin işini bir qədər də genişləndirərək Azərbaycan professional musiqisinə belə demək olarsa, yeni bir nəfəs gətirmişdir.

Beləki, Elnarə Dadaşovanın Azərbaycan muğam ladlarında bəstələdiyi fuqalar məcmuəsi 2 dəftərdə yerləşdirilmiş 21 fuqadan ibarətdir. Bunlardan birinci dəftərə daxil olanlar sayca 15 – dir. İkinci dəftərə isə 6 fuqa daxil olunub. Lakin bu bölgü heç də təsadüfi deyil. Çünki I dəftərin fuqalarının ardıcılılaşması paralel tonallıqlar olan Rast, Şur və Segahın kvarta tonal dairələri üzrə sıralanıb. II dəftərə I dərəcəli qohum tonallıqlar olan və “Bayatı-Şiraz” ailəsinə mənsub Şüştər, Müxalif, (Zabul Segah) Hümayun, (Haşım – Segah) və “Çahargah” üstündə bəstələnmiş fuqalar daxildir. I dəftərin fuqalarından bəhs edərkən öncə onların tonal dairələrindən müəyyən məlumat verməyi vacib sayırıq. Çünki Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq bu polifonik silsilədə fuqaların sıralanmasında illərdən bəri nəzəriyyəçi musiqişünaslarımız tərəfindən müşahidə olunan və açıqlanan ciddi qanunauyğunluqla kvarta tonal dairəsi üzrə sıralanma aydın nəzərə çarpır. Məsələn: I fuqa (Sol) Rast, II (Lya) Şur, III (Si) Segah kimi paralel tonallıqlar sırası ilə verilir. Bu sıranı davam edən IV fuqa (Do) Rast, V (Re) Şur, VI (Mi) Segahdır. Bu qanunauyğunluğun növbəti mərhələsini (Fa) Rast, (Sol) Şur, (Lya) Segah tonallıqları əmələ gətirir. Və nəhayət (Si bemol) Rast, (Do) Şur, (Re ) Segah, (Mi bemol) Rast, (Fa) Şur, (Sol) Segah. Yuxarıda qeyd etdiyimiz 15 fuqa məhz bu ardıcılıq üzrə sıralanıb.

Milli kökə arxalanan bəstəkar fuqaların mövzularını və quruluşunu təkcə milli muğam dairələrinə əsasən vermir. Burada bütün fuqaların hər iki dəftər boyunca səslənməsi sırf milli kökə bağlı obrazlardan irəli gəlir. Silsilə daxilindəki fuqaların həm mövzuları, həm də fakturası bir –



birindən çox fərqlidir. Bəzi mövzular milli diringə və rəqslərimizi xatırladır. (Müəllifin etirafına görə silsilənin mövzuları “diringə” üstündə qurulub). Bununla belə onların bəziləri lirik oxunaqlıdır, bir neçəsi isə aşıq musiqisinin intonasiyalarını özündə əks etdirir. Bu bir daha onu sübuta yetirir ki, Azərbaycan xalq musiqisi janrları biri digərindən kəskin sərhədlərlə ayrılmır. Onlar təbii qanunauyğunluqla “qohum”durlar.

Silsilədə iki, üç və hətta dördsəsli, sadə və mürəkkəb fuqalara rast gəlmək mümkündür. Bundan başqa mövzular bəstəkar tərəfindən işləmə bölmələrində fərqli polifonik imitasiyalar, “dəyişmələrlə” verilir: xərçəngvari, dönmə, stretta, ikili kanon və s. şəkildə.

Qeyd etdiyimiz kimi, I dəftərin sayca 15 fuqası paralel tonallıqlar – Rast, Şur, Segah üzrə qurulubsa, II dəftər (Sol) Bayatı – Şiraz (XVI fuqa), (Do) Zabul – Segah (XVII), (Fa) Şüştər (Humayun), (XVIII); (Si bemol) Müxalif (XIX), (Mi bemol) Müxalif (XX) və (Do) Çahargah (XXI) tonallıqlarında təqdim olunur. Bu dəftərdə də işlənmə bölmələrində “Bayatı-Şiraz” ailəsinə daxil olan laddlara keçidlər (yəni Avropa klassik üslubunun lad dəyişmələri) milli təfəkkürümüz əsasında baş verir.

I dəftərin 1 sayılı fuqası (sol) Rast tonallığında mətin addımla marşsayağı səslənən mövzu ilə başlayır. Baxın ənənəviləşmiş mövzu – cavab (proposta – risposta), kvarta – kvinta məsafəli tutuşdurma, münasibət qanunu pozulmayıb. Eyni zamanda bəstəkar sol Rast, do Rast kimi qohum tonallıqları Azərbaycan musiqisinin özül tonal dairələrinə arxalanaraq verərək polifonik forma və quruluş sxemlərini milli zəmində çatdırır.

Andante(pezante) Elnarə Dadaşova

M

Avropa klassik formasında olduğu kimi do major – lya minor, yaxud digər I dərəcəli qohum olan və lad dəyişməsi ilə qurulan fuqaların işlənmə bölməsində olduğuna rəğmən do Rast üstündə qurulmuş cavab cümləsindən sonra çox təbii lad tutuşdurması üzrə lya Şur tonallığında üst səsdə mövzu minor boyalı səslənir. Maraqlıdır deyilmi? Məsələ

ondadır ki, bəstəkar burada yenə də Avropa ənənəsini öncül sayaraq fuqanın əsas tonallığı sol Rasta paralel olan Şur lya tonallığını işlənmədə çox təbii şəkildə verməyə müvəffəq olmuşdur.

*Elnarə Dadaşova*

Bəstəkar bir sıra fuqalarında Baxın ənənəvi strettavari səslənməsindən özünəməxsus bir şəkildə istifadə edir. Məsələn: Baxın hər hansı bir fuqasında lya minor və lya major tonallıqları əvəz olunaraq stretta keçirilsə, Dadaşovanın üsulu bir qədər fərqli verilir. Belə ki, Elnarə xanım Lya Şurun si bekar və si bemolla keçirilməsini istifadə edir. Əvvəlcə üst səsdə, bir xanə gecikmə ilə və alt səsdə özü də I mövzu keçir. Üst səsdə təmiz si, alt səsdə si bemol və üst səsdə yenidən musiqi bemollu səslənir.

*Elnarə Dadaşova*

Silsilədə əsasən klassik tərzdə Bax ənənəsinə uyğun olan ekspozisiyalar izlənilir. Bax ənənəsi ilə bağlı, sonralar isə Şostakoviçin davam etdirdiyi ya paralel, ya da bir işarə fərqiylə qohum tonallıqlara keçmə ilə orta bölmələri bəstəkar ustalıqla təqdim edir.

Burada diqqətəlayiq məqamlardan biri də 4 saylı fuqada nəzərə çarpır. Bu fuqanın mövzusu sırf milli musiqimizin xırdalılıqlarını əks etdirir. Milli alətlərimizdə - tarda ya kamançada bir balaca barmağın simlər üzərində sanki sürüşməsinə bəstəkar iki notun birgə vurğulu çalınması ilə əks etdirir. Çünki royal temperasiya olduğuna görə bu detallı başqa cür vermək mümkün deyil.

Elnarə Dadaşova

Allegretto  
M

*mf*  
*secco*  
*f*

Bəstəkar bu silsilədə milliliyə zidd bir çox üsullardan imtina edir ki, onlardan ən önəmlisi Elnarə xanımın tersiyalarla işləməməsidir. Bu üsuldən hətta dahi Üzeyir bəy də istifadə edib.

Bütün bu silsilənin içində olan fuqalara rəğmən 6 saylı pyesdə Avropa fuqasının bütün qayda-qanunları dəqiqliklə saxlanılıb və eyni zamanda Şərqi musiqisinə xas olan tonal qohumluqlar da özünə dərin bir yer edib. Çünki burada milli düşüncə, milli intonasiya və milli ladin – tonallıq zəminində səslənməsi bunu təbii olaraq tələb edir.

Elnarə Dadaşova

Moderato con moto

M1  
*mp*  
M2

Maraqlısı odur ki, fuqalara adətən bizim milli zəmində köklənmiş mövzular xas olmayıb. Bizim musiqidə də yazılmış fuqaların mövzu məzmununu da bir qədər başqa idi. Burada sırf diringə üstündə yaradılmış hər iki dəftər həm intonasiya baxımından, həm də quruluş baxımından (diringə üstünsə yazılmış mövzu) özünü milli zəmində təqdim edir.

Elnarə Dadaşova

Andante (con moto)

M  
*mf*

Moderato Elnarə Dadaşova

M  
mf cantabile dolce

8 sayılı fuqa sol Şur tonallığındadır. Bu fuqanın da mövzusu axıcı, oxunaqlı bir tərzdə verilir. Amma ritmik məzmun həmin diringə ruhunu yenə də daxilində saxlayır. Yəni tamamilə mahnıvari bir mövzu deyil. Sadəcə həzin, oynaq rəqs havalarının bir qədər nəvazişli variantıdır.

Moderato Elnarə Dadaşova

mf dolce  
M2 (M1)  
staccato  
M1 mf

13 sayılı fuqa mürəkkəb üç hissəlidir. Ekspozisiyası birgə keçirilməlidir. Mi bemol Rast tonallığındadır. Öncə I mövzu, ardınca bir qədər gecikərək II mövzu səslənir. I bas, II isə altda verilir.

Qeyd olunduğu kimi II dəftər 6 fuqadan ibarətdir və “Bayatı-Şiraz” ailəsinə daxil olan ladları lad-tonallıq şəklində ehtiva edir.

II dəftər Bayatı-Şiraz sol pərdəsindən başlayır, daha sonra Hümayun – Şüştər, Müxalif, Haşım – Segah, Müxalif və do Çahargahla tamamlanır. Bu çox simptomatik haldır. Çünki do Rast I dəftərin I fuqası Çahargahın do kökündə silsilənin sonunda verilməsi bütün qohum tonallıqların bir arada səslənməsini 2 qrupa bölünən lakin qohum olan (istər paralel, istərsə də I dərəcəli) tonallıqlar üzrə bu silsilənin təşkilinə məntiqli əsasdır. Beləki, Məmmədsaleh İsmayılov da Çahargahı məhz, do Rast üzrə yanaşı verir.

Con moto Elnarə Dadaşova

M mf

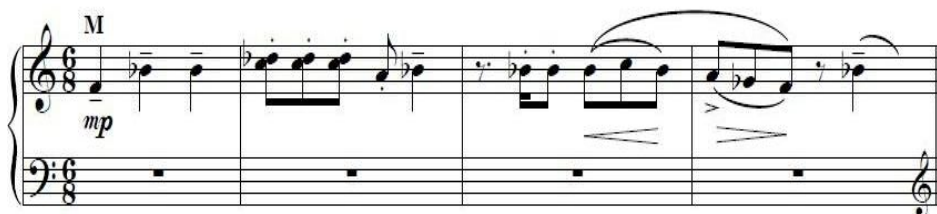
Bu dəftərdə də Bax ənənəsinə sadıq qalan bəstəkar 2 sayılı fuqada Şüştərin xüsusiyyət və lad – tonallıq ünsürünü nəzərə alaraq onun minor

səslənməsini majorla əvəz edir.

3 sayılı fuqa isə xüsusilə diqqətəlayiq pyeslərdəndi. Fuqa – Şüştər və Hüməyun ladlarında yazılıb, tonallıq isə “fa”dır. Bu iki ladın qovuşması təbiidir. Çünki bunlar eyni qəbildən, eyni səs sırasına malik, lakin mayələri fərqli dayanacaqda olan laddardır.

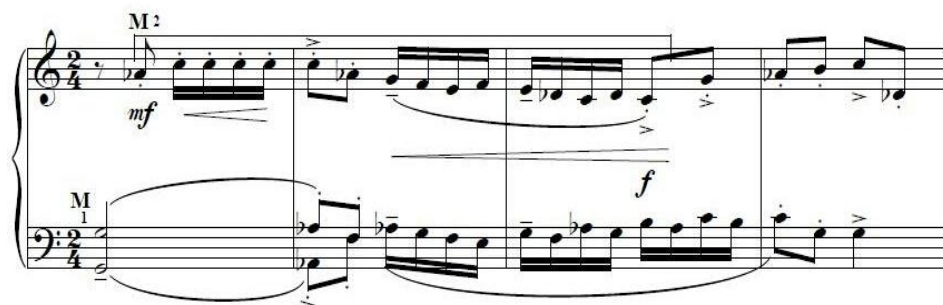
Ümumiyyətlə, bu fuqanın mövzusunun əvvəlcədən, yəni elə ekspozisiyadan bəri maraqlı cəhəti ondadır ki, onun II xanəsində milli koloritə, milli alətlərimizə xas olan yarımton səslənməsinə bənzər kiçik sekunda intervalı həcmində səslənmə verilir. Beləki, ardıcıl 3 səkkizlik, 6/8 ölçü xüsusi kolorit yaradır. Bu da Elnarə xanımın bəstələdiyi fuqaların milli zəmində olmasına bariz nümunədir.

Moderato



Nəhayət son, 6 sayılı fuqa (Do) Çahargah tonallığındadır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi II dəftərin do tonallığında bitməsi heç də təsadüfi deyil. Ona görə ki, do Rastla I dəftər başlamışdı və nəzəriyyədə də hətta biz Məmmədsaleh müəllimə müraciət etsək görərik ki, orada da Rastla Çahargahı do kökündə yanaşı verirlər. Bu tonallıqların qohumluğu artıq sübut olunub. Tonallıqlar iki dəftər boyunca hərəkət etdikcə nəhayət sonda yenə tonallıq mənasında bir nöqtədə birləşir. Və burada biz iki mövzu görürük. Yəni II dəftər iki mövzulu, mürəkkəb fuqa ilə tamamlanır.

Elnarə Dadaşova



Bütün bu yeniliklər, millilik prinsiplərindən əlavə müasir dövrdə xüsusilə pianoçuların qarşılaşdığı çox mühüm bir məsələ var ki, o bu silsilədə öz həllini tapıb. Çünki bəstəkar həm də pianoçu olduğu üçün fortepianonu mükəmməl şəkildə bilir. Bu isə onun ifaçılıq problemlərini anlaması deməkdir. Bu problem də hər zaman öz aktuallığını qoruyur.

Bu məqalədəki əsas məqsəd milli musiqimizin, daha dəqiq desək,

muğam ladlarımızın fortepiano musiqisində nə qədər uğurlu olduğunu sübuta yetirməkdir. Muğamlarımızın sırf polifonik tərzdə təqdimi Azərbaycan musiqisinin möhtəşəmliyini bir daha təsdiqləyir. Bu tədqiqatda əslində təqdim olunmuş məcmuə öz-özlüyündə başdan-başa bir yenilikdi. Lakin burada başqa məsələlər də var ki, bu da Azərbaycan ladlarının tamamilə fərqli bir tərzdə nümayişidir.

#### **Ədəbiyyat:**

1. E.R.Dadaşova. Polifoniya üzrə qısa mühazirələr kursu. B.: 1991.
2. M.S.İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. B.: Elm, 1991.
3. Üzeyir dünyası. “Ü. Hacıbəyli ensiklopediyası”. B.: “Şərq – Qərb”, 2008.
4. Л.Карагичева. Кара Караев. М.: “Советский композитор”, 1960.
5. С.Григорьев, Т.Мюллер. Учебник полифонии. М.: “Музыка”, 1977.
6. Я.Мильштейн – Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М.: “Музыка”, 1967.

**Пярвин Рустамова**

**Современный взгляд уф полифонию на основе национальной музыки**

#### **РЕЗЮМЕ**

В развитии музыкальной культуры Азербайджана одно из почетных мест принадлежит Эльнаре Дадашевой. Композитор не останавливается на достигнутом, она постоянно в работе. Родина, народ, его прошлое и сегодняшней день – таково содержание произведений композитора. А в этой статье говорится о ее полифоническом цикле, который написан на основе Азербайджанских мугамов. Произведение состоит из двух тетрадей.

**Ключевые слова:** лад, мугам, фуга, полифония, тональность, национальный, мажор, минор, стиль, цикл

**Parvin Rustamova**

**Modern view of polyphony based on national music**

#### **SUMMARY**

This paper describes polyphonic music series composed by Elnara Dadashova. It is innovation in Azerbaijan piano music. Because nobody composed a succession as like this in our national mugham modes up to this time. This succession consists of 2 music books. The first book contains 15 and second book 6 fugues.

**Key words:** mood, mugham, fugue, polyphony, tonality, national, major, minor, style, succession

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdülqasimov  
dosent Telman Qeniyev

*Ariz ABDULƏLİYEV*  
*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti*

## **GÖRKƏMLİ MUĞAM İFAÇILARI HAQQINDA YENİ ARXIV SƏNƏDLƏRİ**

**Açar sözlər:** *Heydər Əliyev, görkəmli muğam sənətkarları, muğam sənətinin inkişafı və təbliği, ənənəvi musiqi irsinin qorunması, yeni arxiv sənədləri*

Azərbaycan milli-mədəni dəyərlərinin qorunması, inkişafı və gələcək nəsillərə ötürülməsi Ümummilli Lider Heydər Əliyevin siyasi və dövlətçilik fəaliyyətinin əsas məqsədlərindən biri olmuşdur. Heydər Əliyev Azərbaycana siyasi rəhbərliyinin bütün dövrlərində həyata keçirdiyi mədəniyyət və təhsil siyasətində milli musiqi irsinə, o cümlədən, muğamlara, onu yaşadan və öyrədən sənətkarlara dərin ehtiram və qayğı ilə yanaşmışdır. [1].

Heydər Əliyevin, dövlət başçısı olaraq, musiqi mədəniyyətinin inkişafına, ənənəvi musiqi irsinin qorunmasına və təbliğinə yönəlik məqsədyönlü siyasəti və bu siyasətin uğurlu nəticələri öz təsdiqini kifayət qədər çoxsaylı faktlarda tapır. Məsələn, 1970-1980-ci illərdə muğam korifeyləri Əhməd Bakıxanovun, Bəhram Mansurovun, Həbil Əliyevin, Zeynəb Xanlarovanın, Rübabə Muradovanın yüksək sənətkar titulu – “Xalq artisti” fəxri adı ilə təltif olunması məhz Heydər Əliyevin təşəbbüsü, təklifi və dəstəyi ilə baş verir. Bu dövrdə Həbib Bayramov, Tələt Bakıxanov “Əməkdar artist”, Kamil Əhmədov “Əməkdar mədəniyyət işçisi” fəxri adına layiq görülür. Xan Şuşinskiyə, Bəhram Mansurova və bir çox qüdrətli muğam sənətkarlarına Azərbaycan Ali Soveti Rəyasət Heyətinin Fəxri Fərmanı verilir. Qurban Primovun anadan olmasının 100 illiyi və yubiley tədbirləri haqqında Heydər Əliyevin imzaladığı rəsmi qərar XX əsrin musiqi həyatında mühüm hadisələrdən birinə çevrilir. Muğamların tədqiqi, tədrisi və dünyəvi təbliği üçün real imkanlar yaradılır, yeni uğurlara imza atılır.

Bu məqalədə muğam sənətinin və sənətkarlarının Heydər Əliyev tərəfindən rəsmi qiymətləndirilməsi haqqında yeni sənədlər və faktlar aşkarlanmış, ilk dəfə musiqişünaslıq araşdırmasına cəlb olunmuşdur.

Xan Şuşinski 1970-ci illərin başlanğıcında artıq yüksək fəxri adlar, onlarla fəxri fərman, orden və medallar daşıyırdı. Buna baxmayaraq, o,

1971-ci ildə Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin Fəxri Fərmanı ilə təltif edilir. Anadan olmasının 70 illik yubileyi münasibətilə və musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə Xan Şuşinskiyə Fəxri Fərman verilməsində əsas məqsəd muğam sənətinin bu klassik və korifey nümayəndəsinə dövlət səviyyəsində daha bir diqqətin göstərilməsi idi. Xan Şuşinskinin yubiley təltifinin məğzində məhz onun sənətkarlığına olan böyük hörmət və ehtiramın təsdiqi dayanırdı.

Yeri gəlmişkən, vurğulamaq istəyirik ki, SSRİ-nin bütün respublikalarında siyasi rəhbərin rəsmi icazəsi, dəstəyi və qərarı olmadan heç bir musiqiçi, incəsənət və elm adamı bu və digər fəxri adı, mükafatı ala bilməzdi. Rəsmi təşkilatların, Mədəniyyət Nazirliyinin, yaxud Bəstəkarlar İttifaqının fəxri ad və təltif üçün respublikanın siyasi rəhbərinə zəruri qaydada təqdimat məktubu və xasiyyətnamə göndərməsi isə yalnız onun icazəsindən sonra mümkündür idi. İdarəetmənin bu qanun-qaydası və subordinasiyası SSRİ-nin bütün respublikalarında, o cümlədən, Azərbaycanda da eyni formanı daşıyırdı. Bu barədə hər bir məsələ mütləq Heydər Əliyevin təşəbbüsü və dəstəyi ilə Azərbaycan KP MK Bürosunda gündəliyə qoyulur, müzakirə olunur və rəsmi qərar verilir.

Xan Şuşinskiyə yubileyi münasibəti ilə respublika Ali Soveti Rəyasət Heyətinin Fəxri Fərmanının verilməsi də Heydər Əliyevin siyasi rəhbər kimi razılığı əsasında həyata keçmişdi. Lakin Heydər Əliyev ezamiyyətdə olduğu üçün Azərbaycan KP MK Bürosunun 28 dekabr, 1971-ci il tarixli qərarı ikinci katib S.Kozlov və ideoloji katibi D.Quliyev tərəfindən imzalanmışdı. [2].

Xan Şuşinskinin təltifi haqqında bu rəsmi qərarı musiqi mədəniyyətimizin qiymətli tarixi sənədi kimi ilk dəfə dərc edirik:

Принято 28 декабря 1971 г. прот. № 28, § 15/121

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ**  
**БЮРО ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОМПАРТИИ АЗЕРБАЙДЖАНА**

О награждении тов. Джавадшира Исфендияра Аслан оглы (Хана Шушинского) Почетной грамотой Верховного Совета Азербайджанской ССР

За заслуги в области азербайджанского музыкального искусства и в связи с 70-летием со дня рождения наградить Народного артиста республики тов. Джавадшира Исфендияра Аслан оглы (Хана Шушинского) Почетной грамотой Верховного Совета Азербайджанской ССР.

Одобрить <sup>протокол</sup> Указ Президиума Верховного Совета Азербайджанской ССР по данному вопросу (прилагается).

*С. Козлов*  
*Д. Гулиев*



Azərbaycan musiqi ictimaiyyətinə və musiqi elminə ilk dəfə təqdim etdiyimiz daha bir maraqlı və qiymətli arxiv sənədi də Xan Şuşinski haqqındadır. Yeni arxiv sənədinin aşkar olunması, XX əsr Azərbaycan musiqi tarixinə indiyə qədər naməlum qalan yeni və qiymətli bir faktın açıqlanması deməkdir. Bu fakt Xan Şuşinskiyə SSRİ-nin çox yüksək mükafatlarından olan “Qırmızı Əmək Bayrağı Ordeni” verilməsi haqqında Azərbaycan KP MK Bürosunun 17 avqust, 1971-ci il tarixli rəsmi qərarıdır. Azərbaycan KP MK-nın birinci katibi Heydər Əliyev Xan Şuşinskiyə 70 illik yubileyi ilə əlaqədar bu ordenin verilməsi üçün rəsmi Moskvaya – Sovet İttifaqı Kommunist Partiyasının Mərkəzi Komitəsinə öz imzası ilə təqdimat məktubu göndərmişdir. Xan Şuşinskinin həyat və yaradıcılıq yolunu, sənət nailiyyətlərini, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı və təbliğindəki böyük xidmətlərini əks etdirən təqdimat məktubu Heydər Əliyev tərəfindən yazılmış və imzalanmışdır. Bu fakt bir tərəfdən, Xan Şuşinskinin muğam sənətkarı kimi böyük nüfuzunu, digər tərəfdən, Heydər Əliyevin muğam sənətinə və ifaçılığına layiqli qiymətini, sənət xadimlərinə əvəzsiz qayğısını əks etdirir. Siyasi və mənəvi baxımdan da mühüm əhəmiyyət kəsb edən belə qərarlar o dövrdə Heydər Əliyev tərəfindən milli dəyərlərin və milli şüurun qorunmasına hesablanmışdı.

Xan Şuşinskinin SSRİ-nin yüksək mükafatına təqdim olunması haqqında Azərbaycan KP MK Bürosunun Heydər Əliyev tərəfindən imzalanmış 17 avqust, 1971-ci il tarixli rəsmi qərarını (protokol N 17) ilk dəfə dərc edirik [3]:


Принято 17 августа 1971 г. прот. № 17, § 18

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ**  
БЮРО ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОМПАРИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

---

О представлении тов. Джаваншира Исфендияр Аслан оглы (Хана Шушинского) к награждению орденом Трудового Красного Знамени.

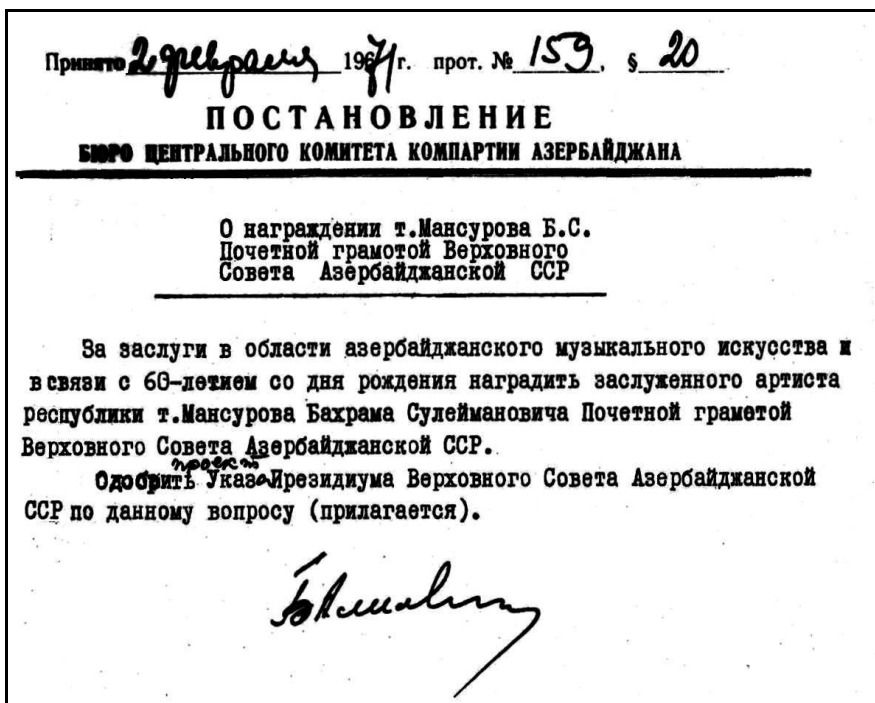
Учитывая большие заслуги в развитии азербайджанского вокального искусства и в связи с 70-летием со дня рождения, просить ЦК КПСС о награждении тов. Джаваншира Исфендияр Аслан оглы (Хана Шушинского) орденом Трудового Красного Знамени.



Görkəmli muğam ifaçısı, təbliğçisi və pedaqoqu, dərin muğam sərraflı Bəhram Mansurov anadan olmasının 60 illiyi ilə əlaqədar və musiqi mə-

dəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə 1971-ci ildə Azərbaycan Ali Soveti Rəyasət Heyətinin Fəxri Fərmanı ilə təltif olunur. Bu barədə Heydər Əliyevin rəhbərliyi ilə Azərbaycan KP MK Bürosu tərəfindən 2 fevral 1971-ci il tarixli rəsmi qərar (protokol N 159) verilir. [4].

Heydər Əliyevin imzası ilə təsdiq olunan bu qərarı XX əsr musiqi mədəniyyətimizin qiymətli tarixi sənədi kimi ilk dəfə musiqi ictimaiyyətinə təqdim edirik:



Bəhram Mansurovun anadan olmasının 65 illik yubileyi də musiqi mədəniyyətimizin dəyərli hadisələrdən biri kimi diqqətdən yayınmır, bu münasibətlə Azərbaycan SSR Ali Sovetinin Fəxri Fərmanı ilə təltif edilir. 1978-ci ildə isə Azərbaycan muğamının tarixi bioqrafiyasında mühüm hadisələrdən biri baş verir: Bəhram Mansurov musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə “Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti” fəxri adı ilə təltif edilir.

Xalqın, peşəkar musiqiçilərin böyük hörməti və sevgisi ilə əhatələnən qüdrətli sənətkarlarından biri də muğam ustadı, görkəmli ifaçı və pedaqoq Əhməd Bakıxanovdur. Azərbaycanın xalq musiqiçilərinə, ustad muğam və aşıq sənətkarlarına həmişə xüsusi hörmət və ehtiramını sərgiləyən Heydər Əliyev, Ə.Bakıxanovun sənətkarlığına, xidmətlərinə, şəxsiyyətinə yüksək qiymət vermişdir.

Azərbaycan KP MK Bürosunun 13 mart, 1973-cü il tarixli qərarı ilə

(protokol N 61) Əhməd Bakıxanov “Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti” fəxri adına layiq görülmüşdür. [5].

Bu qərarı XX əsr musiqi mədəniyyətinin qiymətli tarixi sənədi kimi ilk dəfə musiqi ictimaiyyətinə təqdim edirik:

Принято 13 марта 1973 г. прот. № 61 § 25

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ**  
**БЮРО ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОМПАРИИ АЗЕРБАЙДЖАНА**

---

О присвоении т.Бакиханову А.М. почетного звания  
Народного артиста Азербайджанской ССР

---

За большие заслуги в развитии и пропаганде азербайджанского музыкального народного творчества, подготовке музыкальных кадров присвоить ст.преподавателю Бакинского музыкального училища им.А.Зейналлы тов.Бакиханову Ахмед Аге Мамед Рза оглы почетное звание Народного артиста Азербайджанской ССР.

Одобрить проект Указа Президиума Верховного Совета Азербайджанской ССР по данному вопросу (прилагается).

*Г. Алиев*

Habil Əliyev 1970-ci illərdə artıq kifayət qədər məşhur olan və böyük xalq məhəbbəti qazanan qüdrətli bir sənətkar idi. Musiqi incəsənətinin inkişafı və təbliğindəki xidmətlərinə görə, Habil Əliyev Azərbaycan KP MK Bürosunun 4 yanvar 1978-ci il tarixli qərarı ilə (protokol N 55) “Xalq artisti” fəxri adına layiq görülür. [6].

Habil Əliyevin peşəkar ifaçılıq xidmətlərinin rəsmi səviyyədə obyektiv və yüksək qiymətləndirilməsi Heydər Əliyevin muğam sənəti qarşısında mühüm addımlarından idi. Bu faktın bir maraqlı cəhəti də H.Əliyevə qədər “Xalq artisti”nə layiq görülən azərbaycanlı kamança ifaçısının olmamasıdır. Ona qədər Qılman Salahov, Fərhad Dadaşov, Hafiz Mirzəliyev kimi görkəmli kamança ifaçılarına layiq olduqları bu fəxri ad, təəssüf ki, zamanında verilməmişdi. Milli mədəniyyətə son də-rəcə həssas olan Heydər Əliyev muğam sənətkarı Habil Əliyevə yüksək fəxri adın verilməsi qərarını gündəmə gətirərkən, şübhəsiz, bu amili də diqqətindən qaçırmamışdı.

Musiqi ifaçılığında xidmətləri layiqincə qiymətləndirilən görkəmli musiqiçilərdən biri də Zeynəb Xanlarovadır. Onun yüksək fəxri adlar

alması məhz Heydər Əliyevin musiqi mədəniyyətimizə qayğısı ilə baş vermişdir. Z.Xanlarova klassik xanəndə ifaçılığının korifeylərindən biri Seyid Şuşinski məktəbinin yetirməsidir. O, Çahargah dəstgahını və bir çox təsnifləri ustalıqla təfsir etmiş, bu ifaları Azərbaycan radiosunun “Qızıl fondu”nda qorunub-saxlanmışdır. Repertuarında həmişə muğam, təsnif və xalq mahnılarına yer verən görkəmli müğənni 1975-ci ildə “Xalq artisti” fəxri adına layiq görülmüşdür. Azərbaycan KP MK Bürosunun 17 mart, 1975-ci il (protokol N 119) tarixli qərarı ilə bu fəxri adın verilməsi təsdiq olunmuş və Heydər Əliyev tərəfindən imzalanmışdır. [7].

Heydər Əliyevin muğam sənətkarlarına ehtiramı və rəsmi səviyyədə qayğısı 1970-1980-ci illərdə muğam ifaçılığının musiqi həyatındakı rolunu daha da aktualaşdırdı və fəallaşdırdı, onu “sosializm incəsənəti”, “sovet beynəlmiləlciliyi” “marksizm metodologiyası” kimi ideoloji basqılardan qorudu. Heydər Əliyevin milli mədəniyyətə yönəlik məqsədyönlü siyasəti muğam sənətinin qorunması, ötürülməsi və təbliği üçün real perspektivlər yaratdı.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Bu barədə ətraflı bax: Abdulləliyev A.Ə. Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. - “Musiqi dünyası”, 2008, № 1-2/35. - s. 4-18; *yenə də onun*: Konservatorianın 50 illiyi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mühüm hadisəsi kimi. - “Musiqi dünyası”, 2012, N 3. - s. 113-120; *yenə də onun*: Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti: “Folklor və müasirlik” konfransı. - “Musiqi dünyası”, 2014, N 2. - s. 52-55.
2. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər Arxivi. – Fond 1, sənəd 58.
3. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər Arxivi. – Fond 1, sənəd 58.
4. Azərbaycan Respublikası Prezidenti İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər arxivi. – Fond 1, sənəd 58.
5. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər Arxivi. – Fond 1, sənəd 60.
6. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər Arxivi. – Fond 1, sənəd 65.
7. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsi yanında Siyasi Sənədlər Arxivi. – Fond 1, sənəd 63.

**Ариз Абдулалиев**

#### **Новые архивные документы о выдающихся исполнителях мугама РЕЗЮМЕ**

Статья Абдулалиева А.А. посвящена вопросам развития традиционного мугамного искусства в Азербайджане в 1970-1980-х годах. Данный вопрос рассматривается в контексте культурной политики национального лидера

Азербайджана Гейдара Алиева. В статье впервые представлены новые архивные документы о корифеях мугамного исполнительства.

**Ключевые слова:** *Гейдар Алиев, традиционное мугамное искусство, выдающие исполнители мугама, пропаганда и развитие, новые архивные документы.*

**Ariz Abdulaliyev**

**The new archive documents about the outstanding mugam performers**

**SUMMARY**

This article by Ariz Abdulaliyev is about the development of traditional mugam art in 1970-1980. In three years the prominent performers of mugam had been rewarded supreme honorary titles and prizes. The development of mugam art was achievement of Heydar Aliyev's new culture politics. The author investigates the new archive documents about these real facts.

**Key words:** *Heydar Aliyev, traditional mugam art, propaganda and development, new archive documents.*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq doktoru, prof. Ramiz Zöhrabov  
fəlsəfə elmləri doktoru, prof. Gülnaz Abdullazadə

*Fidan ASLANOVA*  
*Musiqişünas*

## **BİR DAHA “SƏMAYI-ŞƏMS”, “MƏNSURİYYƏ” ZƏRBLİ MUĞAMLARI HAQQINDA**

**Açar sözlər:** *Zərbli muğam, “Səmayi-şəms”, “Mənsuriyyə”.*

Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutan zərbi-muğam janrı uzunmüddətli inkişaf yolu keçmişdir. Şifahi ənənəli professional Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin Şərqi xalqlarının digər analoji musiqi sənət növlərindən əsas fərqləndirici xüsusiyyətlərindən biri də zərbli muğam janrı ilə bağlıdır.

Zərbli muğamlarımızın hər birinin tarixi mənşəyi, inkişaf mərhələləri və digər janrlar ilə qarşılıqlı əlaqələri haqqında elmi-tədqiqat əsərlərinin aparılması aktual problem kimi musiqişünaslıq elminin qarşısında duran ən mühüm vəzifələrdəndir. Bu baxımdan da zərbli muğamlarda musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələri haqqında geniş tədqiqat əsərinin yazılması vacib sayılmışdır.

İlk əvvəl zərbli muğamların bədii-üslub xüsusiyyətlərini ümumiləşdirək. Bu janrın səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri onun ifa tərzindədir. Burada dəqiq ölçülü, ritmik instrumental müşayiətin fonunda xanəndə yüksək registrdə improvizasiya səciyyəli melodiya ifa edir.

Musiqişünas Sürəyya Ağayevanın məlumatına əsaslanaraq qeyd etmək olar ki, Azərbaycanda musiqi mədəniyyətində qarışıq bəhrə əsaslanan musiqi janrları artıq Əbdülqadir Marağainin risalələrində təsvir olunmuşdur. Lakin zərbli muğamların inkişafı XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəlinə təsadüf edir. Səciyyəvidir ki, bir çox Azərbaycan zərbli muğamlarının adları (məsələn, “Arazbarı”, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Osmanlı” və s.), onların bədii-üslub xüsusiyyətləri birmənalı şəkildə bu janrın aşiq musiqisi ilə genetik bağlılığından xəbər verir. Bu mülahizələri zərbli muğam janrında xüsusi qrup təşkil edən şikəstələrə də şamil etmək olar. Mənşə etibarilə aşiq musiqisi ilə bağlı olan şikəstələr xanəndəlik sənətində geniş vüsət almışdır.

Azərbaycan zərbli muğamları musiqi ilə poetik mətnin yüksək bədii sintezinin bariz nümunəsidir. Şifahi ənənəli professional Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, milli musiqi təfəkkürünün bu nadir incilərində

musiqi ilə verbal mətnlər bir-birini tamamlayaraq rəngarəng bədii obrazların yaranmasında iştirak edirlər.

Zərbli muğamların musiqi poetikası ilə bağlı məsələlər ayrı-ayrı dövrlərdə Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən təhlil edilsə də, günümüzə qədər musiqişü-naslığımızın bu aktual problemləri müstəqil tədqiqat əsərinin obyektı olmamışdır.

Zərbli muğamlarda xalq poetik və musiqi janrlarının bir çox özəllikləri öz əksini tapmışdır. Etnomusiqişünas E.Babayevin fikrincə, “vokal partiyada bu cəhət muğamın ritmintonasiyasının saxlanılmasında, musiqi bəhrində isə ritmin formullu ostinat təşkilində zərbli muğamın poetik əsasının ritmik şəkildə, nəhayət muğamı müşayiət edən instrumental melodiyanın ritmik strukturunda əksini tapır. Bu ritmik xüsusiyyətlərin aşıq sənətinə xas olan üslubda birləşdirilməsi sintetik janr olan zərbli muğamı əmələ gətirir”. Bu mülahizələrin nəticəsində bəlli olur ki, zərbli muğam janrının araşdırılmasında ritmintonasiya problemlərinə, musiqi ilə verbal mətnlər qarşılıqlı əlaqələrinə xüsusi diqqət verilməlidir.

Zərbli muğam janrında musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələri mövzunu araşdırarkən belə qənaətə gəlmək olar ki, onların poetik mətninin musiqi təcəssümü üçün reçitativ-deklamasiya və melodik-kantilena oxuma prinsiplərinin üzvi şəkildə vəhdəti xasdır. Bunu təhlil etdiyimiz zərli muğamların heca-notlarının pay-laşmasını əks etdirən sxemlər də təsdiq etmişdir.

Zərbli muğamların melopoetik təşkilində mətndənkanar daxili əlavələr son dərəcə böyük rol oynayır. Bəzi hallarda melopoetik əlavələr geniş melodik inkişafa məruz qalaraq iri həcmli sintaktik quruluşların əsasını da təşkil edir. Çox vaxt zərbli muğamlarda melopoetik bəndin misraları izometrik prinsip əsasında qurulmayıb, yəni misralarda hecaların sayı müxtəlifdir. Onu da qeyd etmək ki, melopoetik bəndin nəzərəçarpan dərəcədə artırılması havanın ümumi əhvali-ruhiyyəsinin yaradılmasında mühüm rol oynayan melopoetik əlavələrin nəticəsində baş verir.

Bəzi zərbli muğamların vokal partiyasında reçitativ-deklamasiya üslubu üstün-lük təşkil edir, başqa sözlə burada poetik mətnin hər hecası melosətrin bir heca-notuna uyğundur. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, təhlil etdiyimiz bəzi zərbli muğamlar həm də muğam sənətində deklamasiya ifa tərzinin bariz nümunəsi sayıla bilər. Belə ki, bəzi zərbli muğamların melosətrlərinin başlanğıcında musiqi düzümü prima intervalına əsaslanır ki, bu da, məlum olduğu kimi, deklamasiya ifa tərzinin təzahürüdür.

Zərbli muğamlarda musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələri probleminə toxunarkən qeyd etmək lazımdır ki, onlar çox vaxt asinxron prinsip əsasında qurulur. Bu özünü müxtəlif səviyyələrdə büruzə verir. Məsələn, çox vaxt musiqi ilə poetik mətnlərin sezuralı nəticəsində əmələ

gələn təqt bölgüsü müxtəlif olur. Bu cür asinxron münasibətlərin əsas səbəblərindən biri zərbli muğamların poetik mət-nində melopoetik əlavələrin mövcudluğu ilə izah oluna bilər.

“Şur” muğam və məqam kökünə əsaslanan zərbli muğamlardan biri də “Səmayi-şəms”dir. Məlum olduğu kimi, o, müstəqil zərbli muğam olmaqla yanaşı, həmçinin “Şur” dəstgahının kulminasiya şöbəsini, müəyyən mənada onun intonasiya dramaturgiyasının önəmli məqamlarından birini təşkil edir.

İnkişaf etmiş musiqi dramaturgiyasına malik olan “Səmayi-şəms” başqa zərbli muğamlara nisbətən daha iri həcmlidir. Bu ilk növbədə o faktla bağlıdır ki, onun hətta müstəqil şəkildə ifası zamanı “Zəminxara”, “Hicaz”, “Sarənc” və “Nəşibü-fəraz” şöbələri səslənir.

“Səmayi-şəms”in mətn əsasını ancaq əruz vəznində yazılmış qəzəllər təşkil edir. “Səmayi-şəms” zərbli muğamın səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, digər zərbli muğamlardan fərqli olaraq, o, bir qayda olaraq ənənəvi təsniflə tamamlanır. Təsnifin metr-ritmik özəllikləri onun melodiyasına müəyyən mənada rəqs janrının xüsusiyyətlərini aşılayır.

“Səmayi-şəms” zərbli muğamının metr-ritmik özəlliklərindən biri də ondan ibarətdir ki, onun bəzi vokal-instrumental epizodlarında ikipaylı ritm üçpaylı ritm ilə əvəz olunur. Maraqlıdır ki, zərbli muğamının sonunda ifa olunan təsnif də məhz üçpaylı ritm əsasında qurulub.

Zərbli muğamlarda musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələri problemi bir çox aspektlərə malikdir. Onlardan biri də muğam sənətinin improvizasiya təbiəti ilə bağlıdır. Məsələn, “Səmayi-şəms” zərbli muğamında musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələrini araşdırarkən belə qənaətə gəlmişik ki, hər melobənddə ondördhəcali şeir misrası musiqidə müxtəlif tərzdə təzahür edir, fərqli sezuraların nəticəsində o, ayrı-ayrı variantlarda təmsil olunur. Bu, bir tərəfdən muğam sənəti-nin improvizasiya təbiətinin təcəssümü, digər tərəfdən isə xanəndənin ifaçılıq qabiliyyətinin təzahürü kimi qəbul oluna bilər.

Zərbli muğamlarda musiqi ilə poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələrini araşdırarkən ilk əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, burada rəqəbativ prinsipi ilə kantilena (avazla oxuma) ifa tərzlərinin sintezi qabarıq şəkildə özünü büruzə vermişdir. Bu bədii sintezin yaranmasında melopoetik əlavələr son dərəcə böyük əhəmiyyətə malikdir. Əsas poetik mətnin sözləri arasında “ey”, “ay”, “ha”, “da”və s. nidaların əlavə edil-məsi zərbli muğamlara xas olan çağırış intonasiyalarını gücləndirir. Eyni zamanda, həmin nidalar aid olduqları sözlərin məna yükünü zənginləşdirərək onların mahiyyətini qabardır. Çox vaxt bu nidalar əlavə kimi qavranılmır. Çünki bunlar həm də musiqinin, sözün davamı, sözün musiqi səsləri



vasitəsilə uzadılmasıdır.

Zərbli muğamlarda melopoetik əlavələr mühüm funksional əhəmiyyətə malikdir. Çox vaxt onlar melobənddə müəyyən dramaturji funksiyalar yerinə yetirərək for-maqrucu rol oynayır. Bəzi hallarda melopoetik əlavələrin tətbiqi nəticəsində me-lopoetik misralar sezuralar ilə bir neçə təqtdə bölünür.

Qeyd edildiyi kimi, bəzi zərbli muğamların poetik mətninin əsasını qəzəllər təşkil edir. Bu qəbildən olan zərbli muğamların təhlili musiqi ilə poetik mətnlərin qarşılıqlı əlaqələri problemi baxımından maraqlı doğurur. “Mənsuriyyə” zərbli muğamının poetik əsasını əruz vəznində, daha konkret desək, rəməl bəhrində yazılmış şeirlər təşkil edir. Aparılmış təhlildən aydın olduğu kimi, göstərilən əruz vəzni mu-siqidə adekvat təcəssümünü tapmır. Qəzəlin ilk misrası ifa zamanı sərbəst şəkildə təfsir edilərək, müxtəlif təfəllərin sintezini nümayiş etdirir. Son misra isə üçpaylı xanələrdə öz musiqi ifadəsini taparaq xalq şeirinin qanunlarını əks etdirir. Beləliklə, gördüyümüz kimi, “Mənsuriyyə” zərbi-muğamında kvantitativ vəznin qanunlarına riayət edilmir. Burada qəzəl 7 və 8 hecadan ibarət olan misralarda əks olunaraq xalq şeirinin metrikasına yaxınlaşır. Bir sözlə, xanəndənin improvizəsi zamanı daha çox xalq şeirinin özəllikləri özünü büruzə verir.

Beləliklə, zərbli muğamlarda musiqi ilə poetik mətnləri arasında mürəkkəb qarşılıqlı əlaqələr mövcuddur. Çox vaxt poetik mətn ifa zamanı zərbli muğamın təsiri altında ciddi dəyişikliklərə məruz qalır. Zərbli muğamların musiqi poetika-sının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, onun bədii sistemində mətndənkənar daxili əlavələr – melopoetik artırmalar son dərəcə böyük rol oyna-yır. Hər bir zərbli muğamın bədii-obraz sistemində melopoetik əlavələr mühüm ekspressiv-emosional təsirə malikdir.

Ümumiləşdirərək, qeyd edə bilərik ki, Azərbaycan zərbli muğamları musiqi ilə poetik mətnin yüksək bədii sintezinin bariz nümunəsidir. Şifahi ənənəli musiqi təfəkkürünün bu nadir incilərində musiqi ilə verbal mətnlər bir-birini tamamlayaraq rəngarəng bədii obrazların yaranmasında iştirak edirlər.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Babayeva E.Ə. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri. B.: Ergün, 1996.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерlər. B.: Elm, 1991.
3. Zöhrabov R. Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B: Mars-Print, 2004.
4. Мамедова Р. А. Азербайджанский мугам. Б.: ЭЛМ, 2002.

**Фидан Асланова**

**И вновь о зарби мугамах «Самайи-шамс» и «Мансурия»**

**РЕЗЮМЕ**

Жанр зарби-мугама, занимающий особое место в традиционной устной азербайджанской музыкальной культуре, прошел путь длительного развития. Азербайджанские зарби-мугамы являются образцом высокого художественного синтеза поэтического текста с музыкой. В этих уникальных образцах национального музыкального сознания, устной профессиональной азербайджанской музыкальной культуры, музыка вместе с вербальными текстами, дополняя друг друга, участвуют в формировании красочных художественных образов. Касаясь проблемы взаимодействия поэтического текста с музыкой в зарби-мугамах, следует отметить, что они строятся на основе принципа асинхронности.

**Ключевые слова:** *Зарби мугам, «Самайи-шамс», «Мансурия».*

**Fidan Aslanova**

**Again about “Samayi-Shams”, “Mansuriyya” Zarbi (striking)  
Mughams**

**SUMMARY**

Zarbi-mugham genre, taking a great place at Azerbaijan music culture of oral tradition passed through a long-term development way. Azerbaijan zarbi-mughams are obvious examples of the synthesis of high literary text with music. At these unique examples of national music understanding of oral professional Azerbaijani music culture, music together with verbal texts by completing each other, take part on formation of colorful examples. Touching problems of interaction of poetic text and music in mughams, it should be noted that they are formed on the basis of the asynchronous principle.

**Keywords:** *Zarbi-mugham, “Samayi-shams”, Mansuriyya.*

**Rəyçilər:** dosent Abbasqulu Nəcəfzadə  
dosent Kamilə Dadaşzadə

*Arzu ƏKBƏROVA*  
*AMK-nın dissertantı*

## MUĞAMLARIN İFAÇILIQ VƏ JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

**Açar sözlər:** *muğam, janr xüsusiyyətləri, ifaçılıq xüsusiyyətləri, instrumental, voka-instrumental*

Muğamlar həm xanəndə və sazəndə dəstələri tərəfindən vokal-instrumental, həm də ayrı-ayrı xalq çalğı alətləri ifaçıları tərəfindən instrumental şəkildə ifa olunur. Bu baxımdan ifaçılıq tərzinə görə fərqlənən muğamların janr və quruluş xüsusiyyətlərinə nəzər salaq.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində milli musiqini iki növə - bəhrli və bəhrsiz qrupa bölərək, muğamları bəhrsiz musiqi növünə aid etmişdir. Bəhrli qrupda o, dəqiq ritmik əsasa malik musiqi nümunələrini – xalq mahnı və rəqslərini, təsnif və rəngləri cəmləşdirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin yazdığına görə, bəhrsiz musiqinin “çalğısında zərb aləti vurula bilməz”. O, göstərirdi ki, bu növ bəhrsiz musiqiyə Azərbaycanda, İranda dəstgah deyirlər (osmanlılarda belə şəkildə musiqiyə “təqsim” deyirlər)” (1, s. 217). Eyni zamanda, o, aşıq yaradıcılığında geniş yayılmış şikəstə və bayatıları da bəhrsiz musiqiyə aid etmiş və onları da “aşıq dəstəsinin dəstgahı” adlandırmışdır.

Ü.Hacıbəylinin həm muğamdan, həm də aşıq yaradıcılığından danışarkən, onları “dəstgah” termini ilə müəyyən etməsi kompozisiya quruluşunu önə çəkir. Bu baxımdan onun aşağıdakı fikri də diqqətəlayiqdir. O yazırdı: “Məncə, dəstgah sözünün bir mənası dəxi rusca “soorujeniye” deyilən bir təbirdir ki, musiqidə dəxi məcazən o mənada işlənir, yəni müxtəlif muğam parçaları bir-birinə yanaşmaq və uyğun olmaq şərtilə cəm edilib bir dəstgah əmələ gəlir” (1, s. 217). Burada dəstgahın kompozisiya quruluşunun əsas xüsusiyyətinin muğam şöbələrinin müəyyən ardıcılıqla düzülüşündən ibarət olduğunu görürük.

Bu fikri bir qədər də genişləndirərək, Ü.Hacıbəyli dəstgahın tərifini belə müəyyənləşdirmişdir: “...dəstgah musiqisi vəznə şeirə tabe, bəhrsiz, havası qeyri-müəyyən, cümlələri qeyri-mütənasib bir növ musiqidir ki, hüsn icrası xanəndə və ya sazəndənin qabiliyyətinə və məharətinə bağlıdır” (1, s. 218). Ü.Hacıbəyli burada dəstgahın vokal-instrumental

ifaçılıq tərzinə diqqət yetirərək, musiqi ilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsini, improvizasiyalı musiqi üslubunu vacib cəhət kimi vurğulamışdır.

Ü.Hacıbəylinin digər bir fikri də diqqətəlayiqdir: "...dəstgahın hava, vəzn və bəhri qeyri-müəyyən olsa da onun yolu, yəni pərdələri müəyyəndir. Muğam və dəstgahları bir-birindən ayıran, onların hər birinə xüsusi gözəllik verən əsas pərdələridir. Bu pərdələr sayəsində "Segah", "Şur", "Çahargah" və s. muğamlar bir-birinə bənzəmir, hər biri də müxtəlif təsir bağışlayır" (1, s. 217). Bircə, bununla Ü.Hacıbəyli muğam dəstgahlarının lad əsasına diqqət yetirərək, onların kompozisiya quruluşu üçün vacib əhəmiyyətini göstərmişdir.

Ü.Hacıbəylinin dəstgahların ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlı fikirləri də diqqətəlayiqdir. Belə ki, onun fikrincə, dəstgahlar öz sənətinin ustadı olan şəxslərin yaradıcılığıdır, peşəkar musiqiçilər tərəfindən yaradılıb ifa olunur. O, dəstgah ifaçılığında hər dəfə xanəndə və sazəndə dəstəsinin rolunu vurğulayırdı. Xanəndə və sazəndə dəstəsinin tərkibini xarakterizə edərək, bu dəstənin hər bir üzvünün muğam ifaçılığında rolunu üzə çıxarmışdır. Xanəndə "...gözəl səsə malik olmalı, ustadanə təğənni etməli, həmçinin, zərb aləti olan qavalda ustalılıqla çala bilməli, muğam dəstgahlarının ifası zamanı rəng və təsniflərə keçdikcə bəhr tutmağı bacarmalıdır" (1, s. 216).

Bu fikir çox vacibdir, dəstgahın daha geniş bir kompozisiya quruluşuna malik olduğunu, özündə bəhrsiz şöbələrlə yanaşı, bəhrli qrupa aid musiqi nümunələrinin də cəmləşdirdiyini göstərir.

Ü.Hacıbəyli vokal-instrumental muğamın dəstgah formasında ifaçılığının əsas xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli tar və kamança alətlərinin bədii-texniki imkanlarını yüksək qiymətləndirərək, muğam ifaçılığında onların rolunun nə dərəcədə əhəmiyyətli olduğunu göstərirdi. Bu da instrumental muğam ifaçılığının genişlənməsi üçün çox əhəmiyyətlidir.

Əlbəttə ki, xanəndənin oxumağını müşayiət etmək, onun avazını dinləyiciyə daha parlaq bir tərzdə çatdırmaq üçün tərzən xüsusi müşayiətçilik qabiliyyətinə malik olmalıdır. Bu məsələ muğam sənətində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki, sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa edilən musiqidə müşayiətçinin vəzifəsi daha mürəkkəb, daha çətindir, çünki burada müşayiətçi eyni zamanda həm müəllif, həm də ifaçıdır. O, çalacağı musiqini xanəndənin avazı ilə əlaqədar olaraq dərhal tərtib etməli və çalmalıdır. Buna görə də muğam ifaçılığında tərzənin öhdəsinə xüsusilə mühüm və çətin vəzifə düşür.

Solo instrumental ifaçılıqda isə vəziyyət bir qədər başqa cürdür. Burada tar, kamança və ya hər hansı başqa bir xalq çalğı aləti ifaçısı – musiqi alətinin texniki-bədii imkanlarını nümayiş etdirməli, muğamın melodiyasını bütün zənginliyi ilə dinləyiciyə çatdırmağı bacarmalıdır. Bu

zaman o, sözün əsl mənasında yaradıcı və ifaçı kimi çıxış edir. Solo instrumental muğamların da əsas xüsusiyyəti onların məhz bir ifaçının təfsirini əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Peşəkar ifaçıların yaradıcılıq məhsulu olan muğam sənətinin ən böyük janrı dəstgahdır. Dəstgahın melodikası əruzun bəhrindən asılı olub, metroritmil xüsusiyyətlərinə görə sərbəstdir. Buna baxmayaraq, muğam dəstgahların hər biri müəyyən bir ladda qurulur ki, həmin ladin əsas pillələri dəstgahın daxilində muğam şöbələrinin ardıcıl qurulmasında və inkişaf etdirilməsində, muğamların fərqləndirilməsində mühüm rol oynayır. Bununla da dəstgahın kompozisiya quruluşu ladin əsas pillələri ilə qarşılıqlı əlaqəli şəkildə xarakterizə olunur.

Muğamın kompozisiya quruluşuna dair M.İsmayılovun tədqiqatlarına nəzər salaq. O muğamda kompozisiya, lad və melodik quruluşun qarşılıqlı surətdə əlaqədar olması ilə bağlı belə yazırdı: “Əgər obrazlı dillə muğamı möhtəşəm bir imarətlə müqayisə etsək, onda məqam musiqi imarətinin karkası, yəni köks qəfəsidir. Muğamları təşkil edən müxtəlif şöbə və guşələr imarətin sütunlarını təmsil edə bilər. Muğam ifasında işlədilən trel (zəngülə), mordent, forşlaq, “lal barmaq” və s. kimi melizm növləri musiqi imarətinə zinət verən naxışlardan – ornamentlərdən ibarətdir. Nəhayət, muğam melodikasının quruluşundakı təkrarlanma, sekvensiya üsulu, variasiya ünsürü, musiqi ifadələrinin kvarta, kvinta və oktava intervalları üzrə yuxarı və aşağı köçürülməsi kimi müxtəlif ifadə vasitələri “imarətin” qurulmasında işlənən tikinti materiallarından ibarətdir” (2, s. 58). Göründüyü kimi, bu sitatda bizim tədqiqatımız üçün çox vacib olan fikirlər – muğamın kompozisiya quruluşunun musiqi dilinin xüsusiyyətləri ilə əlaqələndirilməsi öz əksini tapmışdır.

M.İsmayılov muğam dəstgahın kompozisiyası ilə bağlı belə bir vacib cəhəti vurğulayır ki, muğamlarda şöbələrin ardıcıllaşması ilə əlaqədar olaraq, melodik hərəkət aşağıdan-yuxarıya doğru, bəmdən-zilə doğru olur ki, bu da tədricən genişlənmə yaradır. Muğamın şöbələri isə (ayrı-ayrı hissələr – muğam epizodları) məqamın bu və ya başqa pillə ətrafında gəzişməsi və ona istinad etməsi yolu ilə əmələ gəlir. Muğamın əsas musiqi materialını (inkişaf nöqtəyi-nəzərindən) onun əvvəlki üç və ya dörd şöbəsi təşkil edir. Əsas şöbələr, bir qayda olaraq, muğamlarda məqamın mayəsinə (T), mayənin üst kvartasına (S) və kvintasına istinad edir. Bundan sonra, yenə də həmin şöbələr (hamısı da olmasa, bəziləri) melodik və ritmik cəhətdən bir qədər dəyişilməsi şərtilə bir oktava yuxarıda təkrar olunur. Beləliklə, muğamların əvvəlki hissəsi bir növ ekspozisiya və sonrakı hissə repriza xarakteri daşdığı üçün “Sonata-allegro” formasına yaxın olduğunu göstərir ki, bu da muğamların simfonikləşmə bilməsinə imkan yaradır (2, s. 81).

M.İsmayılovun qeyd etdiyi kimi, muğamların forma etibarı ilə təşkilində (şöbələrin əmələ gəlməsində) özünü göstərən prinsiplərdən biri də eyni məqamın (bununla birlikdə müəyyən melodiyların) bir oktava yuxarıya, kvarta və ya kvinta intervalları üzrə köçürülməsidir. Bəzi hallarda məqamın üst kvartası və yaxud kvinta tonu müstəqil mayəyə çevrilməklə tonallığı dəyişir və beləliklə, məqam daxilində modulyasiya və yaxud yönəlmə əmələ gəlir.

Göründüyü kimi, tədqiqatçı muğamların quruluş prinsiplərini açıqlayaraq, şöbələrin ardıcılışmasının yüksələn xətt üzrə inkişaf etdirilərək, müəyyən zirvəyə çatdırıldıqdan sonra yenə də tədricən aşağıya endiyini göstərir.

M.İsmayılovun elmi araşdırmalarından belə qənaətə gəlirik ki, onun göstərdiyi muğamların quruluş və lad-məqam xüsusiyyətləri həm vokal-instrumental, həm də instrumental muğamlar üçün özünü doğruldur.

M.İsmayılov Azərbaycanda muğamların vokal-instrumental və instrumental janr şəkildə inkişaf etdiyini göstərir. O, instrumental muğamların meydana çıxmasını əlamətdar bir hal sayır və bunu tar alətinin geniş imkanları ilə əlaqələndirirdi. Bu baxımdan onun tar alətini xarakterizə etməsi, quruluşu və ifaçılıq imkanları barəsində fikirləri əhəmiyyətlidir. O, yazırdı ki, “tarın təkmilləşdirilərək müasir şəkə salınmasında muğamın böyük rolu olmuşdur” və bununla əlaqədar olaraq, tar təkə müşayiətçi bir alət kimi qalmayıb, solo çalğı alətinə çevrilmişdir (2, s. 67).

Muğamla bağlı digər tədqiqat əsərlərində də muğamların ifaçılıq tərzi və kompozisiya xüsusiyyətləri ilə bağlı fikirlər öz əksini tapmışdır. Məsələn, Əfrasiyab Bədəlbəyli “İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti”ndə dəstgahın kompozisiya quruluşunda bütün hissələrin müəyyən bədii fikrin açılmasına yönəldilərək, vahid dramaturji xəttə tabe olduğunu göstərmişdir. O, muğamın hər bir hissəsinin də özü-özülüyündə müstəqil mahiyyət kəsb edərək, ayrılıqda ifa olunduğunu da qeyd edir. Lakin buna baxmayaraq, muğamın hissələri “mütəşəkkil qaydalara əsaslanaraq, öz bütövlüyünü, tamlığını heç də itirmir” (3, s. 50). Ə.Bədəlbəyli muğam dəstgahı ayrı-ayrı müstəqil hissələrdən – şöbələrdən ibarət vahid kompozisiyaya tabe olan, onun açılmasına xidmət edən silsilə forma kimi xarakterizə etmişdir.

Ə.Bədəlbəyli muğam dəstgahlarının tərkibini belə sistemləşdirmişdir: a) dəstgahların hansı şöbələrdən ibarət olması; b) hər şöbənin ayrılıqda melodikası; v) bu şöbələrin ardıcılığı; q) bir şöbədən o birisinə intiqal (modulyasiya) qaydaları; ğ) dəstgahların ifasında məqbul sayılan ifadə üsulu; d) melizm və zəngulə; e) ölçü (vəzn, bəhr) – ritm. Ə.Bədəlbəyli muğamın araşdırılmasında bu kimi nəzəri məsələlərə, eləcə də muğam ifaçılığı ilə bağlı məsələlərə diqqət yetirilməsini çox vacib sayırdı.

Görkəmli rus musiqişünas-alimi, Azərbaycan muğamlarının dərin tədqiqatçısı V.Belyayevin irəli sürdüyü fikirləri də çox əhəmiyyətlidir. V.Belyayev elmi tədqiqatlarında muğam dəstgahı həm janr, həm də musiqi forması kimi izah etmişdir. O, muğam dəstgahının janr xüsusiyyətlərindən danışarkən, onun silsilə şəklində muğam, təsnif və rəngləri özündə birləşdirdiyini göstərir və belə birləşmənin məhz lad əsasının ciddi planı əsasında icra edildiyini vurğulayırdı (4, s. 153). O göstərdi ki, dəstgah forması, bütün musiqi formaları kimi, hissələr arasındakı lad-tonallıq münasibətlərinə əsaslanır. V.Belyayevin qeyd etdiyi kimi, lad keçidləri muğam şöbələrində həyata keçirilir və bundan sonra həmin ladda rəng və ya təsnif ifa olunur (4, s. 153). Lad əsası ilə bağlı bu cür quruluş sxemi digər muğamların kompozisiyasında da özünü doğruldur.

Yuxarıda nəzərdən keçirdiyimiz musiqişünas-alimlərin fikirlərindən belə nəticəyə gəlirik ki, muğam dəstgahlar forma baxımından dəyişməz, ciddi quruluş-konstruksiya cəhətlərinə malik olmaqla yanaşı, ifaçılıq prosesində inkişafa uğrayan, yeni keyfiyyətlərlə zənginləşən janr xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Muğam dəstgahlarının quruluşunda vokal-instrumental ifaçılıq ənənələrinin təsirindən meydana gələn əlamətlər muğamların instrumental ifaçılıq variantlarının inkişafına da təkan vermişdir. Bu baxımdan muğamların zəngin melodik məzmunu, ciddi lad əsası üzərində qurulmuş kompozisiyası xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Beləliklə, dəstgahın ümumi quruluş prinsipini ifadə edərək demək olar ki, dəstgahın özəyini muğam şöbələri təşkil edir. Bu şöbələrin lad əsası dəstgah formasının qurulmasında ən başlıca amil kimi qəbul edilir. Vokal-instrumental dəstgahlarda istifadə olunan rəng və təsniflər isə muğam şöbəsinin lad-tonallığının möhkəmlənməsinə xidmət etməklə yanaşı, formanın genişlənməsinə səbəb olur. Deməli, dəstgah forması həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə ifa olunan muğamlarda öz təcəssümünü tapır.

Azərbaycan musiqişünaslığında şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının tədqiqi istiqamətində muğamların kompozisiya quruluşu, forma, lad, melodiya, ritm və s. xüsusiyyətləri baxımından nəzəri tədqiqatlar da qeyd olunmalıdır.

Görkəmli musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabovun tədqiqatlarında şifahi ənənəli professional musiqi janrları sistemləşdirilərək, muğam dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi-muğamlar, rəng və təsniflər əsaslı surətdə öyrənilmişdir. R.Zöhrabovun muğamların nəzəri əsaslarına həsr olunmuş elmi əsərlərində muğamlarda kompozisiya quruluşu, poetik mətni, lad xüsusiyyətləri, melodika (musiqi tematizmi və melodikanın formaları), musiqi forması, çoxsəslilik kimi məsələlərin araşdırılması əhəmiyyətlidir.

R.Zöhrabov dəstgahı rəngarəng məzmun və vahid lad sisteminə, bitkin

və kamil formaya malik böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəri hesab edir və yazır ki, “şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin məntiqli prinsip əsasında ardıcullaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətlərdir” (5, s. 90). Onun fikrincə, bütün muğam dəstgahlar kompozisiya baxımından vahid sistemə malikdirlər. Burada çoxmiqdarlı instrumental hissələr və vokal-instrumental şöbələr bitkin, təkmilləşmiş bir sistemdə birləşdirilmişdir.

R.Zöhrabovun qeyd etdiyi kimi, dəstgaha iki janr qrupu (instrumental janrlar qrupu və vokal-instrumental janrlar qrupu) nümunələri aiddir. Onlar ciddi şəkildə müəyyən olunmuş qanuni ardıcılıqla növbələnirlər. O, dəstgahda olan tərkib hissələrinin növbələşməsinə bu şəkildə göstərir: dəraməd, bərdaşt, mayə, təsnif və ya rəng. Sonrakı muğam şöbələri (guşə və avazlar daxil edilməklə) təsnif və rənglərlə ardıcillaşır.

Müəllif həmçinin, qeyd edir ki, dəstgahda “Dəraməd”, “Bərdaşt”, “Mayə” şöbələri “gövdə” (karkas) əhəmiyyətini görür. Dəstgah məhz bunun üzərində durur; digər tərəfdən isə onların lad və melodik əsası dəstgahın sonra törənən şöbələri üçün özüdür (5, s. 95).

Göründüyü kimi, R.Zöhrabovun dəstgahın kompozisiya quruluşu ilə bağlı irəli sürdüyü elmi müddəaları çox əhəmiyyətlidir. O göstərir ki, “dəstgahda bir neçə şöbə, guşə, avaz, təsnif, rəng və diringələri ilə birlikdə 2-5 mikrosilsilə əmələ gətirir”. “...Bunlarda psixoloji vəziyyət getdikcə gərginləşir, sona yaxın isə gərginlik azalmağa başlayır” (5, s. 98).

Muğam dəstgahlarının kompozisiya quruluşunda hər şöbənin sonunda “ayaq” adlanan yekunlaşdırıcı, kadensiyavari kiçik epizodlar da xüsusi qeyd edilməlidir. Melodiya cəhətdən sabit olan bu epizodlar vasitəsilə şöbələrin sonunda mayəyə qayıdılır, eyni zamanda, dəstgahın sonunda həmin “ayaq” koda rolunu oynayır.

Beləliklə, R.Zöhrabov belə nəticəyə gəlir ki, kompozisiya cəhətdən bütün dəstgahlar, demək olar ki, eynidir və muğam dəstgahları kompozisiya baxımından vahid sistemə əsaslanır.

Muğamların kompozisiya quruluşu ilə bağlı bəstəkar, muğamların nota salınmasında mühüm xidmətləri olan Nəriman Məmmədovun dəyərli fikirlərini də nümunə gətirmək istərdik. “Azərbaycan muğamları” məqaləsində o yazır: “Muğamdakı bölmələr müəyyən funksional-dramaturji tələblərə müvafiq surətdə qruplaşdırılır. Məsələn, birinci bölmələr tonikanı muğamda mərkəzi dayaq kimi tamamlayır. Bu, ekspozisiyabölmələridir. Sonrakı bölmələr isə tonikadan daha çox uzaqlaşır, müvəqqəti tonika əhəmiyyəti kəsb edən yeni dayaq əmələ gəlir. Bu yolla da muğamda müəyyən kulminasiya anlarına qədər inkişaf edən intonasiya gərginliyi yaranır. Bunlar işləmə bölmələridir. Sonra ilkin tonik əsasa qayıdan yeni bölmələr (yaxud bölmə) meydana gəlir.



Bu, muğamın tematik deyil, intonasiya lad səciyyəli repriz hissəsidir” (6, s. 93).

N.Məmmədov belə qənaətə gəlmişdir ki, Şərq musiqisində musiqi formasının (bütövlüklə kompozisiya quruluşunun) müstəqil konsepsiyası meydana çıxmışdır ki, həmin musiqi forması da şifahi ənənəyə malik Şərq musiqisinin yüksək formasında – muğamda ən parlaq bir şəkildə təzahür etmişdir (6, s. 92).

Onu da qeyd edək ki, musiqişünaslıq tədqiqatlarında üzə çıxarılan bütün bu cəhətlər həm vokal-instrumental, həm də instrumental muğamların kompozisiya quruluşunda, lad və melodik xüsusiyyətlərində özünü doğruldur.

Bütün bunları yekunlaşdıraraq, demək lazımdır ki, hər iki ifaçılıq tərzində ifa olunan muğamın hissələrinin ardıcılığı, melodik quruluşu, lad əsası, forması, muğam şöbələri arasındakı lad keçidləri dəyişilməz olaraq qalır. Vokal-instrumental və instrumental muğamlar arasında əsas fərqlər əsasən ifa tərzində, kompozisiya quruluşunda özünü göstərir. Bu cəhətlər bir-birilə qarşılıqlı əlaqəlidir. Belə ki, instrumental şəkildə ifa olunan muğam dəstgahının kompozisiyasında təsnif və rəng kimi janr nümunələrindən istifadə olunmur. Bunlar vokal-instrumental muğam dəstgahlarının mühüm tərkib hissələri olub, kompozisiya quruluşunda bir neçə vacib əhəmiyyətli funksiya daşıyır.

Kompozisiyanın lad əsası üzrə quruluşunda əsas rolu muğam şöbələrinin ardıcılışması oynayır. Melodik inkişaf da bu cəhətlərlə qarşılıqlı əlaqədə, özünəməxsus tərzdə - alətin geniş ifaçılıq imkanlarına əsaslanaraq özünü göstərir.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, muğamlar məhz milli musiqi ifaçılarının yaradıcılıq məhsulu olub, onların repertuarının əsasını təşkil edir. Bu barədə professor R.Zöhrabov yazır: “Xalq-professional sənətkarı üçün ifaçılıq həmişə şəxsi yaradıcılıq sayılır... Bu kimi sənətkarlar üçün təkcə “ifaçı” sözü azdır, onlar eyni zamanda, yaradıcı sənətkardırlar. Təsadüfi deyil ki, onların yaradıcılığında həm ifaçılıq, həm də bəstəkarlıq sənəti üzvi surətdə birləşir, çulğışı” (5, s. 18).

Muğam sənətində bu xüsusiyyət özünü çox qabarıq büruzə verir: hər bir xanəndə ifa zamanı eyni bir muğam dəstgahının yeni variantını yaradır. Hətta bir sənətkar eyni muğam dəstgahını və ya onun şöbəsini ifa edərkən onu müəyyən qədər əlavələr və ixtisarla dəyişdirir, yəni bu prosesdə o, yaradıcı sənətkar kimi iştirak edir. Beləliklə, şifahi professional musiqi əsərinin təfsiri zamanı hər bir ifaçı yaradıcıya çevrilir. Məhz xanəndə və sazəndənin şəxsi sənətkarlığı, onun ənənəvi üslub əsasında ciddi yaradıcılığı improvizasiya ilə əlaqədardır. Belə improvizə tərzli muğamların müxtəlif variantlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Bütün bunlar xanəndələrin səsyazılarında da üzə çıxır.

Muğamın hər ifası canlı bir yaradıcılıq prosesidir və hətta eyni bir muğamatçının müxtəlif vaxtlara aid ifası bir-birindən fərqlənir. Muğamların müxtəlif ifaçılıq versiyalarında nota yazılması muğam ustalarının ifaçılıq ənənələrinin qorunub saxlanması və bərpası deməkdir. Odur ki, not yazılarının konkret ifaçısı və tarixi qeyd olunmalıdır ki, biz musiqişünaslıq tədqiqatlarında da onları müqayisə edərək, muğam sənətinin təkamül prosesini izləyə bilək.

Nümunə olaraq, “Şur” muğamının müxtəlif ifaçılıq variantlarının araşdırılması onun nə qədər rəngarəng və geniş tərkibli bir muğam olduğunu təsdiq edir.

“Şur” muğamının çox görkəmli ifaçıları olmuş, onların yaratdıqları muğamın təfsir variantları muğam sənətində iz salmışdır. Görkəmli xanəndə Ələsgər Abdullayev XX əsrin əvvəllərində “Şur” muğamının ən yaxşı ifaçısı kimi tanınmışdı. Çox yüksək, zil səsə malik xanəndə özünəməxsus zəngülələr vurmağı bacarırdı. Xanəndə Seyid Şuşinski də öz gözəl səsi və ifa tərzilə “Şur” muğam dəstgahının təfsirində xüsusi bir üslub yaratmışdır. Xan Şuşinski də “Şur” muğamının ən yaxşı ifaçılarından biri hesab olunurdu.

Ustad tarzən Əhməd Bakıxanov “Şur” muğamının məzmununu və ifaçılıq xüsusiyyətlərini bu şəkildə təsvir edirdi: “Bəlkə də öz zənginliyi etibarilə heç bir muğam buna çata bilməz. Bu, nəhəng bir çay kimidir, başlanğıcı, qurtaracağı çox müxtəlifdir. Bunun hissələri daha çoxdur. Hər xanəndə “Şur” muğamını oxuya bilməz. Bunun üçün çox qüvvətli bir səs lazımdır. Bəzən isə əksinə olur. Belə ki, bəzi güclü və fəvqəladə istedadlı xanəndələr “Şur” oxuyarkən elə gözəl yollar, elə üsullar, elə ayaqlar tapıb seçmişlər ki, tar çalanlar çaşıb özlərini itirmişlər. Bunun nəticəsində də bəzən xanəndələrlə ayaqlaşmaq onlar üçün çətinlik törətmişdir. Bu işdə müvəffəqiyyət qazanmaq əsl ustalığ sayılır” (7).

Bu baxımdan, əlbəttə ki, “Şur”u hər xanəndə oxumağa qadir deyil. “Şur”u oxumaq üçün xanəndə iki oktava yarımından artıq diapazonu əhatə etməlidir. Bunun üçün xanəndədən bəm, orta, zil tessituralı səs, uzun nəfəs, uca zəngülələr, böyük bacarıq və professionallıq tələb olunur.

“Şur” muğamının bir çox xanəndələrin ifasında səsyazıları mövcuddur. Həmin səsyazıları Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Qızıl Fondunda, Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivində və başqa arxiv fondlarında saxlanılır və onların bir hissəsi müxtəlif nəşrlərdə öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan Heydər Əliyev Fondunun nəşri olan “Muğam ensiklopediyası”nın “Azərbaycan xanəndələri” adlanan CD-disk albomunda “Şur” muğamı bir neçə ifaçılıq versiyasında verilmişdir. Onlardan xanəndələr Xan Şuşinski, Yavər Kələntərli, Sara Qədimova, Arif Babayev, Nəriman Əliyev, Tələt Qasımov, Zahid Quliyevin, gənc xanəndələr Babək Niftəliyevin, Təyyar Bayramovun, İlkin Əhmədovun

ifası diqqətəlayiqdir.

“Şur” instrumental muğamı da bir sıra tarzənlərin yaradıcılıq irsində mühüm yer tutur. Onlardan Əhməd Bakıxanovun, Bəhram Mansurovun, Hacı Məmmədovun, Əhsən Dadaşovun kamil, cilalanmış ifaçılıq tərzı səs yazılarında qorunub saxlanılaraq, musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. B.: AEA-nın nəşri, 1965. 412 s.
2. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. B.: İşıq, 1984. 100 s.
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 246 s.
4. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР: в 2-х вып. М.: Музгиз. Вып. 2: 1963. 340 с.
5. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991. 219 s.
6. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamları. “Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər)”. B.: Elm, 1981. s.86-119.
7. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. B.: 1963.

**Арзу Акберова**

#### **Исполнительские и жанровые особенности мугамов**

#### **РЕЗЮМЕ**

Статья посвящена изучению жанровых особенностей и музыкального языка мугамов. В статье освещаются вопросы исследования мугама «Шур» в азербайджанском музыковедении, роль и значение звукозаписей и нотных записей в исследовании исполнительских вариантов мугамов.

**Ключевые слова:** мугам, жанровые особенности, исполнительские особенности, инструментальный, вокально-инструментальный

**Arzu Akberova**

#### **The performing and the genre features of mughams**

#### **SUMMARY**

The article is dedicate to studying of the genre features and the musical language of mughams. In the paper are given the research problems of mugham «Shur» in Azerbaijani musicology, the role of sound recordings in research of performing mugham variants, the value of mugham musical notations.

**Key words:** mugam, genre features, performing features, instrumental, vocal-instrumental

**Rəyçilər:** professor V.Əbdülqasimov;  
professor M.Quliyev.

*Arifə KƏNGƏRLİ*

*Naxçıvan Dövlət Universiteti “Musiqi təlimi” kafedrasının müəllimi*

## **H.SARABSKİNİN YARADICILIĞININ FORMALAŞMASINDA YAŞADIĞI MÜHİTİN ROLU**

**Açar sözlər:** *Sarabski, teatr, maarifçilik, musiqi*

Hüseynqulu Sarabskinin yaradıcılıq simasının təkamülü və Azərbaycan Milli teatr sənətinin təkamülü bir-birinə sıx bağlıdır.

Öz müasirlərinin xatirələrində Hüseynqulu Sarabski təkcə yüksək istedadlı və bacarıqlı aktyor və xanəndə kimi deyil, həm də öz işinə tələbkər olan insan, sənət fədaisi, ciddi peşəkar, öz əməyinə çox məsuliyyətlə yanaşan şəxsiyyət kimi yad edilir.

Hüseynqulu Sarabski Azərbaycanın maarifçi ziyalılarının dairəsinə hələ gənc ikən daxil olmuşdur. Bu dairəni H.Zərdabi və N.Vəzirov, Ə.Haqqverdiyev və H.Məmmədbəyov, N.Nərimanov və S.M.Qənizadə, C.Məmmədquluzadə, C.Zeynalov, R.Əfəndiyev, A.Rzayev, M.Məlikov (Elvəndi), S.S.Axundov, M.Kazımovski və başqaları təşkil edirdi.

Şübhəsiz ki, Azərbaycan Milli teatrı progressiv maarifçi-demokrat hərəkət əsasında yaranmışdır.

Yaxşı məlum olduğu kimi, Azərbaycanda maarifçilik proqresi gücləndirən fəal ictimai qüvvə kimi çıxış edirdi. Tədqiqatçıların fikrincə, XIX əsrin 50-60-cı illərində maarifçilik proseslərinin artması üçün sosial, iqtisadi və mədəni-təhsil mühiti yetişmişdir.

Artıq 60-70-ci illərdə M.F.Axundovun və H.Zərdabinin yaradıcılığında maarifçilik baxışlarının ciddi sistemi yaranır. Azərbaycanda yaranmış maarifçilik ideyalarına Avropa və rus maarifinin təsiri faktını göstərəkən qeyd etmək lazımdır ki, “bu təsir nə qədər əhəmiyyətli olsa da, Azərbaycan maarifi ictimai inkişafın vacib tələbatını əks etdirən özünəməxsus milli hadisə kimi yaranmışdır. Hətta, rus və Avropa maarifindən əxz edilən ideyalar Azərbaycan gerçəkliyi prizmasından keçərək, burada özünün məxsusliyini qazanır – cəmiyyətin maddi və mənəvi tələblərinə müvafiq həllini tapırdı” [1, s. 10].

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəli Azərbaycanda ictimai həyatın bütün tərəflərinə daxil olan maarifçilik hərəkəti ilə seçilir. Maarifçilik hərəkəti mətbuatın inkişafını stimullaşdırırdı. “İrşad”, “Tərəqqi”, “Həyat”, “Kas-

pi”, “Baku” kimi qəzetlər,”Molla Nəsrəddin” jurnalı fəaliyyət göstərirdi. “Nəşri-maarif”, “Nicat”, “Səadət” maarifçilik cəmiyyətləri vüsət almışdı. Pedaqoji, təhsil problemləri geniş müzakirə olunurdu. Bunların arasında Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət xadimləri – M.F.Axundov, M.Ə.Sabir, C.Məmmədquluzadə, S.Ə.Şirvani, F.Köçərli, A.A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, M.Kazımbəy, M.M.Nəvvab, H.Zərdabi, M.A.Şaxtaxtinski, R.Əfəndiyev, A.Şaiq, M.Mahmudbəyov, A.Qasımov, C.Əfəndizadə, Q.Məlikov, F.Ağazadə var idi.

Mir Möhsün Nəvvab tərəfindən maarifçi ədəbi dərnək-məclis təşkil olunmuşdur. Burada maarifçi ziyalıların nümayəndələri toplanırdı. Bundan əlavə, digər maarifçilik təşkilatları – Şuşada “Məclisi-üns”, Şamaxıda “Beytüs-Səfa” ilə əlaqələr yaradılır və möhkəmlənirdi. Mir Möhsün Nəvvab pedaqoqika və təhsil işində böyük rol oynamışdır.

H.Sarabskinin şəxsiyyəti Azərbaycan maarifçilik hərəkatı şəraitində formalaşdı. Bu şərait fəallığı, yüksək mənəvi əsası, Azərbaycan ziyalılarının ən yaxşı nümayəndələrinə arxalanaraq inkişaf edirdi. Onun mənbələrində Azərbaycan mədəniyyətinin A.A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, M.Kazımbəy, M.F.Axundov kimi görkəmli xadimləri dururdu.

Bir çox maarifçilər təkcə təhsildə musiqinin əhəmiyyətindən yazmırdılar, həm də bu proseslərdə konkret iştirak edirdilər. Onların bir çoxunun fikrincə, məktəblərdə musiqi dərsləri uşaqlara müsbət təsir göstərir.

Şagirdlərdə musiqinin tədris edilməsinin zəruriliyini maarifçilər başa düşürdülər. Belə ki, Şamaxıda Məhəmməd Həsən bəy Atamalibəyov, Bakıda Hacı Səlim Səyyah musiqini öyrədirdilər.

Q.Qasımov öz kitabında yazır ki, H.Sarabski elə teatr xadimi və görkəmli aktyor idi ki, “onun haqqında artırmadan universal istedad kimi danışmaq olar. O, həm aktyor, həm müğənni, həm rejissor, həm dramaturq, həm yorulmaz teatr və ictimai xadim olaraq milli səhnədə çıxış etmiş və çoxcəhətli xalq yaradıcılığının yaxşı əməllərini mənimsənmişdir” [2. s.10].

Ü.Hacıbəyli öz çıxışlarında və söhbətlərində ilk Azərbaycan operası olan “Leyli və Məcnun”un tamaşasının müvəffəqiyyət qazanmasında H.Sarabskinin rolunu dəfələrlə vurğulamışdır. Artıq ilk tamaşadan sonra H.Sarabskini xalq arasında “Məcnun” adlandırmağa başladılar. Xalq içində, mətbuatda, dostları və əməkdaşları arasında H.Sarabskini “Səhnənin yaraşığı” adlandırırdılar.

H.Sarabski parlaq dramatik aktyor idi və həmişə dramatik tamaşalarda tələb olunurdu. Belə ki, 1912-ci il 2 may tarixli “Kaspi” qəzetində Ə.Haqqverdiyevin “Pəri-Cadu” pyesinin tamaşasına rəy dərc edilmişdir. Rəydə ilk növbədə qeyd olunurdu ki, bu tamaşa Tağıyevin teatrında səhnəyə qoyulmuş, onun müəllifi Ə.Haqqverdiyev isə “bizim teatr repertuarının yaradılmasında böyük qüvvədir... o özünü sadıq realist və

incə müşahidəçi kimi göstərmişdir” [3].

H.Sarabskinin yaradıcılıq simasının bir tərəfini də yazmaq qabiliyyəti təşkil edirdi. O, “Axtaran tapar”, “Cəhalət”, “Nə doğrarsan aşına, o da çıxar qaşığına” pyeslərini yazmışdır.

Pyeslərdən biri 1906-cı ildə tamaşaya qoyulmuşdur. Q.Qasımov “Axtaran tapar” pyesinin tamaşası haqqında təsdiqedic material göstərərək yazır: “Gündüz 18.08. (tarixində) Tağıyev teatrında ikinci müsəlman dramatik truppası tərəfindən həvəskarların iştirakı ilə “Axtaran tapar” yeni 4 aktlı dram tamaşaya qoyulmuşdur, bu yenidən yoldaşlığın üzvü olan H.Rzayevin qələmindən çıxmışdır” [2, s. 30].

Pyesdə çıxış edən aktyorlar tamaşaçılara tanış idi: “İbrahim rolunda Q.Cavarlinski çıxış etdi və onu əla yerinə yetirdi. Bakı publikasının sevimlisi Mirzə Ağa Əliyev bütövlüklə özünün qoca Hacı Kazım roluna daxil oldu” [2, s. 31].

Bura bir vacib faktı da əlavə edək: “Tamaşadan gələn gəlir son qarşıdurmalarda zərər çəkmiş şuşalıların xeyrinə daxil edilmişdir” [2, s. 31].

H.Sarabskinin digər pyesi haqqında məlumatı Q.Qasımov verir. Söhbət “Cəhalət” faciəsindən gedir. Dövri mətbuatın verdiyi məlumata görə, “müəllif öz pyesini fəhlə rayonlarında göstərə bildi. Məlumdur ki, 6.04.1908-ci ildə “Cəhalət” “altı sinifli məktəbin” şagirdləri tərəfindən ifa edilmişdir, 11.05.1908-ci ildə H.Z.Tağıyevin fabriki nəzdində klubda göstərilmiş (H.Sarabskinin iştirakı ilə), 28.05.1908-ci ildə Balaxanıda fəhlə evində oynanılmış, özü də Ağa Murad rolunda müəllifin özü çıxış etmişdir, nəhayət, 12.06.1908-ci ildə Gürcü cəmiyyətinin binasında Müsəlman truppasının ifasında, əsas rolda müəllifin iştirakı ilə göstərilmişdir” [2, s. 32].

Öz kitabında H.Sarabski Bakının mədəniyyətini, eyni zamanda, daxildən öyrənir. O, kitabında araşdırdığı hadisələrin mərkəzində özü dururdu. H.Sarabskinin öyrəndiyi faktlar bizə mədəniyyətin yeni rəkursunu göstərir. Bundan əlavə, bu faktları tarixçilərin və sənətsünəslərin əsərlərindən bizə məlum olan Azərbaycanın məşhur mədəniyyət hadisələri ilə tutuşdurduqda biz XX əsrin I yarısında Azərbaycan mədəniyyətinin tarixini dərinlən öyrənə bilərik. H.Sarabski Azərbaycan tarixinin həm inqilabdan əvvəlki dövründə, həm də sovet dövründə məşhur idi. Mərkəzi mətbuatda Bakının mədəni həyatı haqqında, o cümlədən, teatr yenilikləri haqqında xəbərlər sistemətik şəkildə dərc olunurdu. Rusiya mətbuatında Tağıyev teatrının tikintisi geniş işıqlandırılırdı. “Rampa və həyat”ın nəşrlərindən birində müxbir yazırdı: “Dal-Verme” Milan teatrının nümunəsi üzrə yeni nəhəng opera teatrının proyektini sifariş etmək məqsədilə Peterburqa Bakı milyonçularının nümayəndəsi gəlmişdir. Bütün teatr 3000 tamaşaçıya hesablanıb, təkcə

parterdə 1500-dək yer olaraq, onun tikintisi, deyilənlərə görə, yarım milyon rubldan yuxarı başa gələcək” [4].

Həmin nəşrdə deyilirdi ki, Z.A.Tağıyevin fabriki nəzdində müsəlman dramatik dərnəyi və fəhlə qrupundan ibarət orkestr fəaliyyət göstərir. Müxbir qeyd edirdi ki, tamaşalar hər həftə göstərilir. Özü də əldə olunan pullar digərlərlə yanaşı, xeyriyyəçiliyə də gedir” [5].

“Rampa və həyat”, “Russkiy artist”, “Musiqi aləmi”, “Səhnə və həyat” kimi mərkəzi mətbuatda Bakının teatr həyatı sisteməlik işıqlandırılırdı.

Hətta, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında H.Sarabskinin mətbuatda rolu xüsusi qeyd olunur və deyilirdi: “Dekada iştirakçıları ilə birgə qocaman opera müğənnisi - 30 il bundan əvvəl Azərbaycan səhnəsində qoyulan “Leyli və Məcnun” operasında Məcnun partiyasının ilk ifaçısı, xalq artisti H.Sarabski gəlir” [6].

Bundan başqa, dekada zamanı Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, aşıqlar, xanəndələr haqqında məqalələr nəşr olunurdu. Bunların arasında H.Sarabskiyə həsr olunmuş məqalə də vardı. Məqalədə qeyd edilirdi ki, özünün səhnə fəaliyyəti tarixi boyu H.Sarabski təkcə Məcnun rolunda 360 dəfə çıxış etmişdir. Məqalə bu sözlərlə bitirdi: “İndi Azərbaycan səhnəsində “Şah Abbas və Xurşudbanu”, “Əsli və Kərəm”, “Aşıq Qərib”, “Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Zöhrab”, “Harun və Leyla” və digər operalar göstərilir. Bunda respublikanın xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin xidməti böyükdür” [7].

#### **Ədəbiyyat:**

1. Ахмедов Э. Философия азербайджанского просвещения. Б.: Азернешр, 1983.
2. Касимов К. Гусейн Кули Сарабский. Жизнь и творчество. Б.: ЭЛМ, 1980.
3. “Каспи” qəzeti, № 99, 2 may, 1912 il.
4. Рампа и жизнь, № 3 (16), 16 апреля, 1909.
5. Рампа и жизнь, № 12(35), 21 июня, 1909.
6. Советское искусство. № 39, 26 марта 1938.
7. Советское искусство, № 45, 8 апреля 1938.

**Арифа Кенгерли**

#### **Роль контекста в формировании творческой личности Г.К.Сарабского**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье показана роль просветительского движения в формировании творческой личности выдающегося деятеля музыкальной культуры Азербайджана Г.К.Сарабского.

Г.К.Сарабским просветительские идеи были восприняты с воодушевлением, что и послужило его творческому росту. В статье подчеркивается

особенная роль театрального искусства в развитии просветительской культуры Азербайджана.

**Ключевые слова:** *Сарабский, театр, просвещение, музыка*

**Arifa Kengerli**

**The role of the context in the formation of creative  
personality of H.Sarabski**

**SUMMARY**

In the paper there is shown the role of enlightener movement in the formation of creative personality of the outstanding figure of musical culture of Azerbaijan H.Sarabski. Enlightener ideas were perceived by H.Sarabski with inspiration, that is what caused his creative advance. In the paper a special role of theatre art in the development of enlightener culture of Azerbaijan is emphasized.

**Key words:** *Sarabski, theatre, enlightener, music*

**Rəyçi:** AMEA-nın müxbir üzvü, professor R.A.Məmmədova.



*Musiqiçilərin portreti* ❁ *Портрет музыкантов*

*Elçin NAĞIYEV*  
*AMK-nın Baş müəllimi*

*Əhsən RƏHMANLI*  
*ADMİU-nin müəllimi, AMK-nın dissertantı*

**BABA MAHMUDOĞLU SOY-KÖKÜNƏ  
BAĞLI SƏNƏTKAR İDİ**

**Açar sözlər:** *Baba, xanəndəlik sənəti, xalq mahnıları, aşıq sənəti, öz amalına sadiqlik.*

Onun ruhu azad idi. Ruhən azad olduğu üçün də yaradıcılığında sərbəstlik hökm sürürdü. Bu bərədə o, çox sərbəst idi. Onun xoşbəxtliyi həm də onda idi ki, Allahın ona göndərdiyi ilham onu tərək etməirdi, ilhamı sönməirdi.

XX əstin 60-ci illəri Azərbaycanımızın ədəbiyyatında, teatrında, heykəltərəşlığında və musiqisində xüsusi çəkiyə malik olub. Baba belə bir vaxtda sənətə gəlmişdi.

Dahilərdən biri deyib: “Olduğun kimi görün, göründüyün kimi ol”. Baba Mahmudoğlu göründüyü kimi olub həmişə. Onun öz həyat fəlsəfəsi, həyat düşüncəsi, yaşam tərzi vardı. Bütün riyakarlıq, saxtakarlıq, ikiüzlülük, ara qatmaq, mərdiməzarlıq, paxıllıq və xəbislik ondan uzaqdaydı. Onun qəribə hissləri və qəribə pisixoloji anları olurdu. Görəsən biz yazılarımızda, fikirlərimizdə onun pisixoloji portretini yarada biləcəyikmi?

Bu məqalədə biz onun həyatının və yaradıcılığının bəzi məqamlarına toxunacağıq.

Bütün həyatında və yaradıcılığında onun etdikləri onun beyninin məhsuludur. Beyin bütün bəşər övladlarının sirli məhsuludur. İnsan beyni sirri tam açılmamış bir xəzinədir.

Təbii ki, Baba da öz alın yazısını, öz taleyini yaşayırdı. O da əvvəli və sonu bilinməyən dəyişkən pisixoloji anları yaşamaq məcburiyyətində olurdu. Pisixoloji məqamlar çox hallarda Babanın uğuruna xidmət edir, yaradıcılıq yolunu nurlandırır. Bütün etdikləri, yaradıcılıq işləri ona çox böyük enerji və mənəvi qazanc gətirirdi.

Baba özünəxas fikir və düşüncəsini dilə gətirə bilirdi. Bu işdə

həqiqətən məharət sahibi sayılırdı. Danışığımda tamlıq, məzmun, mənəvi inam olardı. O, fikirlərini natiqliyə çevirərək seyrçiləri inandırır, inandıрмаğı bacarırdı. Onun səmimiyyətinə inanırdılar.

Babanın bütün yaradıcılıq yolunu izlədikdə görürük ki, orada bir xətt, bir qayə var-milli özünüdürk. Bu insan özünü dərin köklərə, qədim tarixə malik, yüksək mədəniyyət daşıyıcısı olan bir xalqın nümayəndəsi, ümumbəşəri dəyərlərə malik bir millətin övladı kimi hiss edib həmişə. Odur ki, Baba milli-mənəvi dəyərlərə söykənən sənətkar kimi qəbul olunurdu və həmişə də belə anılacaq.

Baba Mahmudoglu sənət aləminə xalq mahnıları və muğam ifaçısı kimi qədəm qoymuşdu. Opera teatrına dəvət olunduqdan sonra yaratdığı obrazlarla daha da məşurlaşmışdı. Öz peşəsində irəlilədikcə o, bəstəkarlarımızın xeyli sayda əsərlərini öz səs imkanlarına uyğun, bacarıqlı halda dinləyicilərə və tamaşaçılara təqdim etmiş, çox sevilən bir müğənniyə çevrilmişdi. Yaradıcılığının son 25-30 ilində isə o, Azərbaycan Qərb aşiq məktəbi nümunələrinə aid mahnıları öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək xalqa təqdim etmişdi. Bu o zaman idi ki, o, artıq Azərbaycan Teleradio Verilişləri Komitəsi nəzdində özünün “Dastan” folklor ansamblını yaratmışdı. Bu ansambl onun üçün bir laboratoriya, fikirlərini həyata keçirmək üçün bir vasitə, yaradıcılığının yeni mərhələsini yaratmaq üçün əsas baza olmuşdu. Əlbəttə zəngin yaradıcılıq yolu keçən, min-bir çətinliyə sinə gərərək öz amalına sadıq qalan bir insanın geniş fəaliyyətini bir məqalə ilə əhatə etmək mümkün deyildir. Elm, sənət adamlarımız, incəsənət xadimlərimiz, musiqiçilərimiz, Baba ilə sənət yoldaşlığı edən, onunla müxtəlif tədbirlərdə, xarici səfərlərdə, toy mərasimlərində olan sənətkarlarımız onun haqqında maraqlı fikirlər söyləyir və dəyərli faktlara toxunurlar. Bütün bunlar Baba yaradıcılığının müəyyən, qiymətli anlarını əks etdirir.

Baba suyu bol olan, aşıb-daşan dağ çayına bənzəyirdi. Özünü dağlara çırpı-çırpı gələn, səsli-küylü dağ çayına. O, musiqi mədəniyyətimizin zənginləşməsinə xidmət edən, bu yolda yorulmadan çalışan, tanınan simalardan idi. Bu adam həmişə azərbaycançılıq, türksülük ideyası ilə yaşamış, doğma xalqını, millətini sevmiş, sənəti yüksəkdə tutmaq, ucada görmək amalına sadıq qalmışdır. Baba Mahmudoglu Azərbaycan milli musiqisinin, xanəndəlik sənətinin parlaq simalarından biri saysaq, səhv etmərik. Sevimli sənətkarımız səsini, sənətini zəngin musiqimizin müxtəlif janrlarında işlətmişdir. Bütün oxuduqlarında onun saf duyğuları öz əksini tapmış və ifalarında öz dəsti-xəttinə sadıqlıq, obrazlılıq tərz, bədii forma axtarışları, orijinallıq və məzmun şərtləri həmişə özünü biruzə vermişdir. Baba Mahmudoglu zəngin bədii fəaliyyəti qiymətləndirilmiş, o, əməkdar artist (1982-ci il), xalq artisti (1992-ci il)

fəxri adlarına layiq görülmüş, 2003-cü ildən Prezident təqaüdü ilə təmin olunmuşdur.

Baba öz sənətini dəlicəsinə sevirdi, ona müqəddəs iş kimi baxır və məslək işi sayırdı. O, həqiqi məslək adamı idi. Bu insan xalq mahnılarını, aşiq sənəti nümunələrini dürr kimi, gövhər kimi qəbul edirdi. Onların qiymətini özündə saxlamağına çalışırdı və dəyərdən düşməsinə razı olmazdı. Axı bu mahnıların sözlərinə də o, canı-dildən yanaşır, diqqət yetirir, doğru-düzgün qalmasını istəyir və dəqiq tələffüzünə çalışırdı.

Xalq sənətkarı olmaq, xalq musiqisinə baş vurmaq, onu tərənnüm etmək Babanı öz evinə, milli kimliyinə, milli dəyərlərinə yönəlmişdi.

Mövlanə demişdi: ” Hər şey öz kökünə qayıdır”. Baba bunu dərk edirdi. O, bütün varlığı və fəaliyyətilə öz kökünə bağlanmışdı.

Vətənin varlığı təkcə onun torpağında, daşında, sərhədində deyil, həm də orada yaşayan xalqın dilində, dinində, adət-ənənəsində, ədəbiyyatında, dastanlarında, musiqisində, rəqslərində, mahnılarındadır. Babanın oxuduğu mahnılarda xalqın ruhu, onun tərənnüümü, vətənin bütövlüyü, ona olan ülvi məhəbbət özünü əks etdirirdi.

1990-cı il oktyabr ayının sonlarında Qarayazıda (Gürcüstan ərazisi, Qardabani şəhəri) soydaşlarımızın toy məclisində çalıb-çağırırdıq. Cox gur məclis idi. Baba bu məclisə məxsusi olaraq öz ansamblı ilə dəvət olunmuşdu. Məclisə Babasevərlər toplanmışdı.

Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, qədim Borçalı, Başkeçid, Qarayazı, Qaraçöp elləri Baba sənətinin vurğunu olub. Həmişə oralara, ən gur, təmtəraqlı, nüfuzlu məclislərə Baba dəvət olunurdu.

Mətləbə qayıdaq. Qardabani şəhərindəki iri mağarda keçirilən toy şənliyində Babanın öz repertuarı məclisin ruhuna hakim kəsilmişdi. Bəzən bir mahnını ayrı-ayrı anlarda dəfələrlə istəyirdilər. O illər xalqın oyanış dövrü idi. Babanın milli ruhlu çıxışları və məntiqli söhbətləri də rəğbətlə, maraqla və alqışla qarşılanırdı. Həmin el şənliyində ən çox sifariş verilən “İrəvanda xal qalmadı” xalq mahnısı və “Qarabağ şikəstəsi” zərbi-muğam idi. Məclisin şirin yerində 35-40 yaşlı bir kişi masabəyidən icazə alıb səhnəyə yaxınlaşaraq musiqiçilərin masasına böyük məbləğdə nəmər qoyub “İrəvanda xal qalmadı” mahnısının oxunmasını sifariş verdi və xahiş etdi ki, mahnı oxunarkən “İrəvanda xal qalmadı” sözlərinin əvəzinə “Qarabağda xal qalmadı” oxunsun. Fikrini də belə əsaslandırdı ki, İrəvan şəhəri artıq bizim deyil, ermənilərindir. Həm də Qarabağda savaşı başlayıb, döyüşlər gedir, qoy mahnı özündə Qarabağı əks etdirsən. Baba isə bu fikirlə razılaşmadı, mahnının sözləri necə yaranıbsa, elə də oxudu. Aradan azca keçəndən sonra həmin şəxs yenə bir neçə dəfə həmin mahnını oxutdurdu. Hikmətli, dürrlü, fəhmlı, ziyalı xanəndəmiş yenə mahnını klassik formada oxudu. Sifariş verən

soydaşımız əyləşdiyi masa arxasından ayağa qalxıb etiraz etdikdə, Baba mikrofonu götürüb məntiqi fikirlərlə əsl mətləbə keçdi. Elə söhbət etdi ki, bütün məclis əhli onun şıxışına alqışlarla cavab verdi. Baba müəllim fikirlərini belə əsaslandırdı ki, xalq mahnılarımızda, aşıq sənətimizdə, dastanlarımızda xalqımızın tarixi, adət-ənənəsi, keçmişi, ruhu, nəfəsi, varlığı, vətənin bütövlüyü yaşayır. Heç bir halda onları dəyişmək, təhrif etmək, xalqın ruhuna, yaratdıqlarına məsuliyyətsiz yanaşmaq və xəyanət etmək olmaz.

Baba Mahmudoglu bütün sənəti boyu xalq musiqisinə müqəddəs varlıq kimi baxıb. İç dünyasının ifadəçisi olan əxlaq kamilliyinin əldə olunan sənət vərdisləri onun yarı yaşdan sonrakı yaradıcılığı ilə çulğalaşdı. O, yeni bədii fəlsəfi kateqoriyalar üzərində düşünürdü. Doğrudan da onun öz sənət kredosu var idi. Oxuduğunu bütün mənalarda zənginləşdirməyə, bütün mənalarda görünməyən tərəfləri tamaşaçıya aydınlaşdırmağa çalışırdı. “Dastan” folklor ansamblı yaratması sözün həqiqi mənasında onun karına gəlir, yaradıcılıq imkanlarını genişləndirir, fikir və düşüncələrini həyata keçirməyə şərait yaradırdı. O, bu ansambl ilə çox işlər görmüş, istək və arzularını həyata keçirmişdi. Ansambl digər müğənniləri də dəvət etmiş, onlarla yaradıcılıq işləri aparmış, repertuar üzərində işləyərək səslərinin radio fonduna yazılmasına, televiziya çıxışlarına və səhnə konsertlərinə kömək etmişdi.

Baba bəy nəinki konsert müəssisələrini, eləcə də toylarımızı musiqimizin, muğamların, aşıq mahnılarının təbliğat yeri, tərbiyə ocağı kim qəbul edirdi. O, bütün mahnılarımızın, zəngin aşıq sənətimizin həqiqi keşikçisi idi. Azərbaycan radiosunda onun dörd yüzdən artıq len yazıları qorunur və səsləndirilir. Burada bəstəkar, xalq və aşıq mahnıları, həmçinin operalarımızdan ayrı-ayrı parçalar toplanıb.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Fəridə Ləman. Səlcuqdan gələn səs, B.: “Ağrıdağ”, 2001
2. Allahverdi Eminov. Baba Mirzəyevin musiqi fəlsəfəsi. B.: “Mütərcim”, 2007
3. Əhsən Rəhmanlı. Səhnəmizin Məcnunu - Baba Mahmudoglu, “Araz”, 2012

**Эльчин Нагиев  
Эхсан Рахманлы**

**Баба Махмудоглы – артист, преданный к корням своих предков**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье рассматривается артистическая деятельность знаменитого ханенде, народного артиста, президентского степендиата Баба Махмудоглы, который прошел плодотворный творческий путь. Здесь мы узнаем о его

безграничной любви к искусству, свершенном отношении о вере и преданности к своему идеалу и творчеству. Баба артист будичи преданным к корням своих предков использовал свой голос в всех жанрах на радной музыке с любовью пел народные, компазиторские и ашугские песни.

**Ключевые слова:** *Баба, искусство ханенде (певца), народные песни, искусство ашыга, преданный к своему идеалу*

**Elchin Naghhiyev**

**Ahsan Rahmanli**

**Baba Mahmudoglu – a devoted artist to the arigin of his ancesstors**

### **SUMMARY**

The paper considers the artistic activity of Baba Mahmud oglu, the famous singer (khanende), people`s artist, prisident stipend-receiver, with a productive way of art. It is informed about his endless love for art, his sacred relation to it, his faith and devoted attitude to his own ideal and works. It is shown that Baba, the artist being devoted to the origin of his ancesstors used his voice in all genres of the people`s music and loving was singing people`s, komposer`s and ashug songs. He was always in guard of our music and tried for its developing.

**Key words:** *Baba, art of khanende (singer) people`s, songs, art of ashug, devoted to his ideal*

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq doktoru, dosent Abbasqulu Nəcəfzadə  
dosent, əməkdar artist Vamiq Məmmədəliyev

*Айтен АСЛАНОВА*

**К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ СПЕЦИФИЧЕСКИХ  
ОСОБЕННОСТЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ПОКАЯННЫЙ СТИХ»  
Г.СВИРИДОВА**

**Ключевые слова:** *Свиридов, церковный хор, Толстой, покаянный, гармония.*

Г.Свиридов относится к числу тех композиторов в истории мировой классической музыки, чьи произведения отличаются глубиной содержания, сложной конфигурацией и полисемантической.

Православное церковное пение составляет тематический контент Свиридовской музыки. Жанровое многообразие в творчестве Свиридова представлено кантатами, опереттами, музыкой к фильмам и театральным постановкам.

Композитор не раз обращался к творчеству Пушкина, Лермонтова. Это были вокальные сочинения. Особое место среди всех этих вокальных сочинений занимают **«Песни на слова Александра Прокофьева»**. От прокофьевских песен тянутся нити к вокальным произведениям 50-х годов, ко всем зрелым работам Свиридова. В творчестве Свиридова совершился резкий поворот и обозначился он именно в инструментальных жанрах. Новый период начался лишь тогда, когда Свиридов стал учеником Шостаковича и «окунулся» в музыку XX века.

Именно конец 40-х и начало 50-х годов стали временем, когда молодой, но уже много искавший в разных направлениях композитор превратился в того Свиридова, каким мы знаем его сейчас – самобытного художника, мыслителя, музыкального эпика, жанриста и портретиста, посвятившего свое творчество жизни и историческим судьбам народа.

И именно этот путь вскоре привел к переломному произведению – поэме **«Страна отцов»** на стихи А.Исаакяна, которым открылся зрелый период творчества Свиридова.

У Свиридова дар музыканта-драматурга и психолога, у него были профессиональные умения органически сливать музыку с драма-

тическими действиями.

Также в творчестве Свиридова занимает очень важное место оратория **«Декабристы»**. Это первое его произведение, в котором героико-эпическая тема народа, родины и борьбы за свободу непосредственно ставится на русской почве, воплощается в картинах русской жизни.

В конце 50-х и начало 60-х годов опомнился рядом важных событий в его творческой жизни. Свиридов создал в эти годы **«Патетическую ораторию»**, пять хоров без сопровождения, вокальную тетрадь **«Лесная сторона»**.

Хоры Свиридова – значительный вклад в советскую хоровую литературу, новое слово в ней. В хоровом письме он преимущественно тяготеет к диатонике, широко использует унисон, подголосность, хоровую педаль, словом, все, что характерно для русского народно-песенного творчества.

Особыми качествами новаторства и традиционности определения индивидуальное место Свиридова в советской музыке, его роль в развитии русского и всего мирового-музыкального творчества. Свиридов стремился быть в музыке певцом народной жизни, народной судьбы.

Первоначальной основой **«Покаянного стиха»** послужил наняв выдающегося русского распевщика XVI века Федора Крестьянина, откуда Свиридов заимствовал отдельные мелодические элементы. Три хора из музыки к трагедии Л.Толстого **«Царь Федор Иоаннович»**. 1 **«Молитва»**, 2 **«Любовь святая»**, 3 **«Покаянный стих»**. Сократив и переосмыслив текст **«Покаянного стиха»** Свиридов соответственно заново его распевает, переосмысливает интонационно.

Начальная мелодическая строка определила тип интонирования, стиль музыкальной речи. Мелодической линии характерны преобладающие сукундовые связи тонов, постепенный, мерный ход мелодии, развертывающейся в виде свободной вариантной комбинации попевок, будут продолжаться до конца и возникнет еще один стилизованный «под старину» распев стиха.

Напев культового песнопения обычно представляет собой слитную мелодическую линию, бесконечную мелодию. У Свиридова мелодические фразы сжимаются путем сокращения внутрислогового распева, появляются паузы, цезуры, гармонические карансы.

В момент мелодического «взрыва» достигается самый высокий тон (тесситурная точка ля бемоль второй октавы), после чего мелодия буквально «падает» чуть ли не на две октавы.

Сам принцип построения такой формы идет от мелодийного распева. Сокращая внутрислоговой распев, изменяя структуру песнопения, сопровождая напев гармонией, Свиридов не воспроизводит и мелодический пад. В его распеве мелодия приобретает ясные черты натурального минора.

Все семь мелодических строк стиха, покоятся на одной лишь «тонике», которая, как и в мелодии, имеет значение скорее мелодически опорного тона, нежели «тоники» в тонально-гармонической системе. Смысл гармонической неподвижности – предельная сосредоточенность на одной мысли, мысли порождающей мгновенный взрыв горестного чувства и затем состояния оцепенелости.

#### **Исполнительские особенности:**

В «Покаянном стихе» длительное пение на большом певучем штрихе достигается с помощью цепного дыхания и в этот момент дирижер требует добиться ровного, тянущегося звучания от исполнителей хора. Кульминационный «взрыв» на высокой тесситуре требует единообразного звукообразования, твердой нормы произношения и звучания элементов речи, особенно гласных.

Одним из главных требований дирижера во время работы с хором, являются элементы певческой, вокальной технологии, как звуковедения, дыхание, позиции звука, дикция, артикуляция на основе которых обеспечиваются чистота интонации, строй и другие важнейшие элементы хоровой звучности.

«Покаянный стих» передает такие чувства как, тоска, грусть, горечь и так далее. В силу чего обладает специфическим характером, выражающимся в пессимистических настроениях.

«Покаянный стих» был включен в репертуары Академического хора «Ковчег» 2008 год., хор капеллы Юрлова 2012 год, певческая Капелла Санкт-Петербурга, В.Чернушенко.

#### **Литература:**

1. А.Сохор. «Георгий Свиридов». Очерк жизни и творческой деятельности. Второе издание. М.: 1972.
2. А.С.Белоненко, К.А.Питаренко. Общая научная редакция. Полное собрание сочинений Г.Свиридова.
3. Песнопение и молитвы. Слова из литургической поэзии (1980-1997)
4. Национальный Свиридовский Фонд. М.: Санкт-Петербург, 2001 год.
5. Журнал «Советская музыка». 1973, N3, стр.77



**G.Sviridovun “Tövbəli misra” əsərinin bəzi spesifik xüsusiyyətlərinə dair**

**XÜLASƏ**

Məqalə görkəmli rus bəstəkarı G.Sviridovun yaradıcılığından, xüsusən onun “Tövbəli misra” adlı xorundan bəhs edir. Müəllif bəstəkarın bu əsərindəki bəzi spesifik xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirib təhlil edir.

**Açar sözlər:** *Sviridov, kilsə xoru, Tolstoy, tövbəli, harmoniya*

**On the some specific peculiarities of the work “Penitent hemistich” by G.Sviridov**

**SUMMARY**

The paper is about the works by G.Sviridov the outstanding Russian composer, especially his chorus called “Penitent hemistich”. The author considers the composer`s work and analyses its specific peculiarities.

**Key words:** *Sviridov, church choir, Tolstoy, penitent, harmony*

**Rəyçilər:** fil.elm.namizədi Rasim Qurbanov

Ümumi fortepiano kafedrasının müəllimi Lamiyə Həbibullayeva

# KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

**№ 1 (23)**

Bakı – 2014

---

## 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*

---

<b>Naşir:</b>	<b>Afər Fəttahova</b>
<b>Texniki redaktor:</b>	<b>Ülvi Arif</b>
<b>Dizaynerlər:</b>	<b>Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova</b>
<b>Operatorlar:</b>	<b>Gülnar Rzayeva</b>
	<b>Azadə Məmmədova</b>
<b>Korrektorlar:</b>	<b>Renat Nəbiyev</b>

---

Yığılmağa verilmişdir: 11.02.2014  
Çapa imzalanmışdır: 28.03.2014  
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 547  
«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.